جامـــــعـــة اليـــــــــرموك

كليـــــــــــة الآداب

قســـم اللغـــــة العربيـــــة

برنامج الدكتوراه في الأدب والنقد

طرائق السرد في الرواية الأردنية

(2000م – 2014م)

Methods of narrative in the novel of Jordan

(2000/2014)

إعداد الطالب

أحمد علي كايد بني حمود

إشراف الأستاذ الدكتور

نبيل يوسف حداد

حقل التخصص: أدب ونقد

2019م

قرار لجنة المناقشة

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

إعداد
أحمد علي كايد بني حمود

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

وافق عليها

أ.د نبيل يوسف حداد.....(مشرفاً رئيساً)
أستاذ الأدب والنقد الحديث– قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك

أ.د يوسف مسلم أبو العدوس .....(عضواً)
أستاذ النقد الأدبي والبلاغة– قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك

أ.د عبد القادر مرعي بني بكر.....(عضواً)
أستاذ النحو العربي– قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك

أ.د بسام موسى قطوس .....(عضواً)
أستاذ النقد الحديث– قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك

أ.د عالية محمود صالح .....(عضواً خارجياً)
أستاذة الادب والنقد الحديث– قسم اللغة الإنجليزية والترجمة، جامعة عمان الأهلية

تاريخ مناقشة الأطروحة

9 / 5/ 2019

ب

الإهداء

لكلِّ من رغبَ في المعرفةِ، واستنارَ بها في غياهبِ الجبِّ...

لكلِّ من شعرَ بأنَّ (إقرأ) تخاطبه وتعنيه وراحَ يتعمقُ ويتألقُ...

لكلِّ من تمالكَ خلجاتِ ذاتهِ ومتَّعها بالحقِ والخيرِ والجمالِ...

لإولئك الذين رَوَوا بفكرهم ضمأَ الروايةِ الأردنيةِ وحَلَّقوا بها ...

الشكر والتقدير

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

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

ويُسعدني أنْ أتقدم بخالص الشكر والعرفان لِمن أسهموا بجهودٍ خيّرة دفعت بتقوية هذا العمل، وأخصّ بالذكر الأساتذة الفُضلاء، أعضاء لجنة المناقشة:

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

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

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

قرار لجنة المناقشة .....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

الإهداء .....ج

الشكر والتقدير ..... د

فهرس المحتويات..... هـ

الملخص.....و

المقدمة 1

التمهيد.....3

الفصل الأول: طرائق السرد في الرواية التاريخية..... 16

الفصل الثاني: اتجاهات السرد في الرواية الرومانسية 62

الفصل الثالث: طرائق السرد في الرواية السينمائية 115

الفصل الرابع: اتجاهات السرد في الرواية الواقعية..... 151

الفصل الخامس: طرائق السرد في الرواية الدرامية..... 213

الفصل السادس: اتجاهات السرد في الرواية التعبيرية..... 245

الخاتمة 265

قائمة المصادر والمراجع..... 268

المصادر: الروايات..... 268

المراجع العربية..... 269

المراجع المترجمة..... 279

المجلات والدوريات..... 281

الرسائل الجامعية..... 283

الملخص باللغة الإنجليزية..... 284

الملخص

بني حمود، أحمد علي. (2019). طرائق السرد في الرواية الأردنية (2000م/2014م)، جامعة اليرموك، إشراف الأستاذ الدكتور نبيل حداد.

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

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

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

الكلمات المفتاحية: طرائق، السرد، الرواية، الأردن.

المقدمة

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

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

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

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

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

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

التاريخي في رواية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، وكذلك فإنني لم أجد في حدود بحثي دراسة مستقلة ومستفيضة عن الطرق أو أساليب السرد في الرواية الاردنية ضمن الفترة الزمنية التي خصصت لها هذه الدراسة والواقعة ما بين عام2000م إلى عام2014م.

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

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

- جاء ترتيب الروايات حسب توفر الملامح الروائية.
- تداخلت دراسة الروايات وتحليلها في فصول الدراسة، حيث يمكن الرواية الواحدة أن تكون بها أكثر من طريقة سردية.
- تداخلت دراسة عناصر روائية داخل فصول الدراسة وذلك حسب الحاجة.

والدراسة لا تحاول أن تستقصي النتاج الروائي في تلك الفترة كلها، بل وقع اختياري على العديد من الروايات، لأنها تمثل ما اختطته من خطة لكتابة هده الاطروحة.

التمهيد

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

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

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

---

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

[2] السعافين، إبراهيم، **الرواية في الأردن وموقعها من خريطة الرواية**، ملتقى عمان الثقافي، دار أزمنة للنشر، عمان، 1993، ص 21.

أنجزت هذه المنطقة مساراً تاريخياً جديداً، وقد تأثرت الوسط الروائي بحكم الموقع الجغرافي الأردني[1].

ويشير خالد الكركي في كتابه الرواية في الأردن إلى أن عقيل أبو الشعر قد كتب الرواية الأولى في البدايات (الفتاة الأرمينية في قصر يلدز) والتي حُكم عليه بالإعدام بسببها، ثم تأتي أعمال محمد الكيلاني التي تناولت أحداث الثورة العربية ومعاركها في الأردن ممثلة في رواية (واقعة الطفيلة، وواقعة وادي موسى، وواقعة الحسا، وواقعة معان. ومن البدايات في هذا المجال رواية لروكس العزيزي (أبناء الغساسنة) وإبراهيم باشا عام 1937[2].

ومنها أيضا الروايات الآتية: رواية (أين حماة الفضيلة) لتيسير ظبيان عام 1940، ثم يأتي شكري شعشاعة في روايته (ذكريات) عام 1945. وفي مطلع الخمسينيات رواية (مارس يحرق معداته) لعيسى الناعوري. وفي عام 1959 نشر عيسى الناعوري رواية (بيت وراء الحدود). ثم تأتي رواية (فتاة النكبة) لمريم مشعل في أواخر الخمسينيات التي تأخذ الطابع التاريخي.[3]

ولم تكن صورة البدايات الروائية في الأردن كالاتجاهات الرئيسة للرواية العربية في الأقطار العربية الأخرى، كالشام ومصر، بل إنها انحصرت في اتجاه متداخل وهما: الاتجاه الأول امتداد تيار نشأة الرواية العربية، أو التيار المتأثر بالذوق الشعبي، والآخر: التيار المتأثر بالرؤية الرومانسية.[4] " ولا يمكن إغفال النظر عن أن البداية الحقيقية للرواية الأردنية، ظهرت مع روايتي: تيسير سبول (أنت منذ اليوم1968م)، وأمين شنار (الكابوس1968م)، فالشكل السياسي والأطروحة السياسية –الاجتماعية تميّز بين هذين العملين الروائيين تمييزًا حادًا، فتلحق واحدًا من هذين العمل

---

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

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

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 45.

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

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 39.

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

[3] **المصدر نفسه**، ص259.

[4] **المصدر نفسه**، ص 395.

لتيسير سبول 1968، ورواية (الكابوس) لأمين شنار، ورواية (أوراق عاقر) لسالم النحاس 1968.[1]

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

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

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

---

[1] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 21.

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

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

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

وتقدمت الرواية الأردنية في عقد الخمسينيات والستينيات حيث ارتقت بمستوى الإطار الروائي وتكوينه الكلي العام فقط، وظلت الأبعاد والعناصر السردية أبعادا يسهل تفكيكها وفصلها عن بعضها حيث لم تقم بينهما علاقات جدلية فنية، وبقيت لغة الرواية على حالها، لغة ارتداد وليست لغة امتداد لكونها لم تغامر في تراكيب جديدة بل ظلت تحوم حول قالبي التكرار والتقليد[2]. وقد كرس الروائيون المضامين الاجتماعية والعاطفية والرمزية في هذين القرنين لتصوير شرائح من المجتمع تعاني البؤس والضياع وبعضها الآخر يصور العلاقات العاطفية التي كانت ترتبط بمصير الشعب والأمة.[3] إلا أن الناظر لهذه النصوص يجدها لم ترتقِ إلى مستوى الفن الروائي، إذ إن بعضها كان يقوم على حبكة ساذجة غير مكتملة، بالإضافة إلى أن لغتها ركيكة تقترب من أساليب القص الساذجة.[4]

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

---

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

[2] السعافين، إبراهيم، **الرواية في الأردن**، ص 96.

[3] الكركي، خالد، **الرواية في الأردن**، ص 28.

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

[5] السعافين، إبراهيم، **الرواية في الأردن**، ص 33.

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

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

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

---

[1] عبد الخالق، غسان، **الغاية والأسلوب**، د.ن، عمان، الأردن، 2000، ص 18.

[2] الكركي، خالد، **الرواية في الأردن**، ص 62.

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

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

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

وقد بدأ الكتّاب يوظفون التاريخ وبشكل رمزي وخاصة في روايات أوراق عاقر لسالم النحاس وأنت منذ اليوم لتيسير السبول، والكابوس لأمين شنار، وقد جاءت كذلك أكثر واقعية وكُتبت في ظل تجربة سياسية واحدة، وهي مأساة الحرب العربية الإسرائيلية والتي يطلق عليها عادة اسم نكسة حزيران 1967.[1]

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

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

---

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

[2] الكركي، خالد، **الرواية في الأردن**، ص 63.

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

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

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

وفي مرحلة السبعينيات(1979 – 1970) صدرت خمس وثلاثون رواية أردنية، بينها أثنتا عشرة رواية تعد من النتاج المهم على الصعيد الفني، منها رواية (إلى اللقاء في يافا) لهيام الدردنجي 1971. وفي مرحلة الثمانينيات حققت الرواية الأردنية انطلاقتها الفعلية والشاملة، حيث صدر حوالي 65 رواية، منها رواية (ثم وحدك تموت) لمجيد عتيلي 1981. والقصة الطويلة (بيت الأسرار) لهاشم غرايبة 1982، ورواية (اللوحة) ليوسف الغزو 1982، ورواية (قدح من النفط) لمحمد سلام جميعان 1987.[3] ورواية (رسل السلام) لهاني أبي نعيم 1988 ؛ لذلك يعد عقد السبعينيات والثمانينيات على صعيد الإبداع الأردني في مجال الرواية، هو عقد العناية الملموسة والواضحة للمجتمع الأردني، حيث انشغلت الغالبية العظمى من الأعمال الروائية بالمجتمع الأردني، وتناولت الوجع القومي، أو هموم الجيل، أو مسألة الحرية وقضايا المرأة، وما إلى ذلك من موضوعات.[4] ففي هذه المرحلة "شهدت مسيرة الرواية في الأردن كثيرا من المعالم

---

[1] السعافين، إبراهيم، **الرواية في الأردن**، ص 39.

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

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

[4] الأزرعي، سليمان، **الرواية الجديدة في الأردن**، وزارة الثقافة، عمان، 1997، ص 140.

المضيئة والنقلات النوعية التي بلغ فيها هذا الجنس الأدبي مستوى من النضج جعله يحتل موقعاً رئيسياً في الساحة الأدبية على المستوى المحلي"[1].

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

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

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

---

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

[2] حداد، نبيل، **الرواية في الأردن**، ص 14.

[3] **المصدر نفسه**، ص 14.

[4] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 15.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

[2] حداد، نبيل، **الرواية في الأردن**، فضاءات ومرتكزات، وزارة الثقافة، عمان، 2003، ص 17.

[3] النساج، سيد حامد، في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، 1981، ص 73.

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

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

ويمكن تقسيم اتجاهات الرواية الأردنية إلى عدة أقسام[2]:

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

ثانياً: الاتجاه الواقعي الاجتماعي بعد نكسة حزيران، شهد فيها الأردن تغيرات جذرية على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي نتيجة الهجرة الفلسطينية عام 1948 إلى الضفة الشرقية، ونتيجة الإعلان عن وحدة الضفتين عام 1950. وأبرز من يمثل هذا الاتجاه الواقعي هو جمال ناجي في روايته (الطريق إلى بلحارث) حيث تمثل واقعية ما ألمّ بشخصيات الرواية من ظلم. ورواية (مخلفات الزوابع الأخيرة) والتي تصور شريحة جديدة تنمو في المجتمع وهي شريحة الغجر والظلم الذي تعرضوا له وصراعهم في المحافظة على بيوتهم. ورواية (الحياة على ذمة الموت) التي تصور حياة الرجل الانتهازي صاحب السلطة والمال الذي يشتري بماله كل شي حتى زوجته.[3]

---

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

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

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 101 – 117.

ثالثاً: الاتجاه التاريخي

ومن العوامل التي ساعدت على النهوض بهذا الاتجاه في الرواية: حرب حزيران 1967، القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي، حرب تشرين 1973، اجتياح بيروت 1982م.

الفصل الأول

طرائق السرد في الرواية التاريخية

- 1 -

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

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

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

---

[1] وهبه، مجدي، **معجم المصطلحات العربية**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1984، ص 184.

[2] السعافين، إبراهيم، **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام**، بيروت، دار المناهل، 1987، ص 20.

أكثر تعقيدًا فلم تعد الرواية تاريخية محضة وإنَّما اتخذت من التاريخ منهجًا وهيكلاً لتجديد روائيتها لمدِّها بالمادة الخام الصالحة للتشكيل الروائي.[1]

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

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

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

---

[1] السعيد، علا، **نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين**، مؤسسة الوراق، ط1، عمّان، 2014م، ص224.

[2] السعيد، علا، **نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين**، ص 265.

[3] هاوثورن، جيرمي، **مدخل إلى دراسة الرواية**، ترجمة: غازي درويش، بغداد، دار الشؤون الثقافية،1996 ص 47 – 48.

الروائي صاغها في قالب فني ووضعها في سياق حكائي مغاير على مستوى الشخصيات الهامشية وليس على مستوى الواقع التاريخي.[1]

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

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

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

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

---

[1] السعيد، علا، **نظرية الرواية**، ص225.

[2] القضاة، محمد، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 43.

[3] السالم مفيد، جمانة، **غرناطة في خمسة نماذج روائية**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1992، ص 1.

[4] قاسم، عبده و الهواري، أحمد، **الرواية التاريخية**، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 7.

اختيرت من التاريخ حسب تبئير الروائي، ووظِّفت تجسيدًا لغرض روائي ماضٍ أو راهن أو مستقبلي، ولا يستطيع المؤرخ أن يكون روائيا ولا يستطيع الروائي أن يكون مؤرخًا، فشتان ما بينهما، فالمؤرخ ينقل الأحداث كما هي بلغة مباشرة وتقريرية، أمَّا الروائي فيسردها من منظوره الخاص وبلغة أدبية تخيلية. [1]

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

---

[1] السعيد، علا، **نظرية الرواية**، ص226.

[2] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب– الكويت1998م، ص34.

[3] ألن، روجر، **الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986، ص 64.

وتعمل الرواية التاريخية على ترويج التاريخ، وتقريب المعلومة التاريخية إلى ذهن القارئ، وإفهامه من خلال أحداثها، ورسوخ المعلومة التاريخية في ذهنه، وخصوصاً إذا برع الروائي في سرد الحدث مضافاً إليه عنصر التشويق. [1]

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

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

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

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

---

[1] عبده، قاسم و الهواري أحمد، **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث**، ص 38.

[2] **المصدر نفسه**، ص 46.

[3] لوكاش، جورج: **الرواية التاريخية**، ترجمة وتحقيق: نزيه الشوفي، دار كيوان للطباعة والنشر، ص 14.

[4] لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، ص 86.

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

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

أما الهيكل الخارجي لهذا التخييل فيتشبث بالإيهام، إيهام القارئ بأنه يقرأ تأريخًا حقيقيًا، ووسيلة هذا الإيهام حوادث وشخصيات تاريخية حقيقية، ينثرها الراوي بشكلها ومضمونها، أو بمضمونها وحده في الغالب الأعم. ومن ثم يصعب أحيانا، ويستحيل غالبا أن يطابق القارئ بين ما ورد في كتب التاريخ وما ورد في الرواية، فالتاريخي في الرواية يؤخذ بدلالاته العامة ورؤاه وقيمه.[4]

أمّا الرواية التاريخية فتحدث تناصًا مع أحداث التاريخ، محتفظة في ذلك بفنيتها وهي أهم عناصرها، فالتاريخ قد يمتد في خط بلا نهاية لأحداثه، وعلى الروائي أن ينتقي من هذه الأحداث ما يروق لفكره ورؤيته العميقة، وينأى بنفسه من أن يكون مؤرخًا، مع حرصه على ألا يغاير الحقائق التاريخية، وربما يسعى إلى استبطان ما وراء الأحداث وتداعياتها، ومجرياتها الخفية على قرّاء

---

[1] الشمالي، نضال، **الرواية والتاريخ**، إربد، عالم الكتب الحديث، 2006، ص 112.

[2] إبراهيم، عبد الله، **الرواية والتاريخ**، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2006.

[3] لوكاش، جورج: **الرواية التاريخية**، ص 14.

[4] ينظر: الفيصل، سمر روحي، **الرواية العربية: البناء والرؤية، مقاربات نقدية**،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص67

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

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

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

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

---

[1] السعيد،علا، **نظرية الرواية**، ص227.

[2] يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م، ص97.

[3] القضاة، محمد، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ**، ص 43.

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 43.

[2] السعيد، علا، **نظرية الرواية**، ص233.

[3] يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1989، ص268.

[4] الجيار، مدحت، **النص الأدبي من منظور اجتماعي**، الإسكندرية، دار الوفاء، 2005، ص118.

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

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

---

[1] القضاة، محمد، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ**، ص 46.

[2] عثمان، عبد الفتاح، **بناء الرواية**، القاهرة، مكتبة الشباب، 1982. ص 31.

[3] القضاة، محمد، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ**، ص 48.

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

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

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

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

---

[1] القضاة، محمد، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ**، ص 44.

[2] **المصدر نفسه**، ص 34.

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

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

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

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

---

[1] دودين، **رفقة، المدينة علاقة لمشروع تنويري نهضوي: دراسة في روايتي الطوفات لسمحية خريس والشهبندر لهاشم غرايبة**، ملتقى السرد العربي– دورة غالب هلسا 8-10/11/2008رابطة الكتاب الأردنيين ص 18.

[2] صالح، هيا، "**الشهبندر" يروي السيرة الشخصية لعمّان الثلاثينات**، عمّان، الأردن، ص367.

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

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

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

– 2 –

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

أولاً: الحدث

يعد الحدث من العناصر المهمة في الرواية، والأحداث هي عبارة عن مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبًا سببيًا. وهي عبارة عن معادل موضوعي لقضية فكرية يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بطريقة فنية".[3]

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

---

[1] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، بيروت، دار الآداب، ط1، 2003م، ص10.

[2] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 9.

[3] القضاة، محمد، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ**، ص 50.

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

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

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

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

---

[1] جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2001، ص 80.

[2] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 9.

[3] الحديدي، عبد اللطيف، **الفن القصصي في ضوء النقد الحديث**، المنصورة، دار المعرفة، 1996، ص 137.

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

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

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

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

---

[1] مرغلاني، دانية، **الفن الروائي عند هاشم غرايبة**، رسالة ماجستير، جامعة طيبة، 2013، ص 75.

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

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

أمَّا الوثيقة التاريخية التي يستند عليها الروائي أحيانًا في إقامة العالم الروائي فسرعان ما تتنحى بعيدًا، بعد أن يمارس دوره في إقناع القارئ بمصداقية أحداث العمل الروائي ومصداقية راويها، بينما يكون الراوي في حقيقية الأمر قد تمرد على صانعه وخرج عن حدوده المرسومة بصرامة، أول الأمر، ليقول ما يريد فقط، متسترًا خلف أصوات عديدة، لرواة آخرين، كالشهبندر، وسلمى، وعبده الفران، بينما ثمة راوٍ يتوارى بخبث خلفهم جميعا، ويبدو سعيدًا بإيهام القارئ بواقعية ما يروي، ومصداقيته[3].

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

---

[1] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 83.

[2] إبراهيم، خليل، **بنية النص الروائي**، عمّان، الجامعة الأردنية، 2008 ص 92.

[3] **المصدر نفسه**، ص101.

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

ثانياً: الشخصيات

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

---

[1] حداد، نبيل، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، عمّان، أمانة عمّان الكبرى، 2003، ص 14.

[2] رضوان، عبد الله، **البنى السردية**، عمّان، دار الشروق، 1996، ص11.

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

[4] غرايبة، **هاشم، الشهبندر**، ص 67.

وقد حرص الشهبندر على تعليم بناته ومن مظاهر ذلك أن هدى وندى قد أكملتا الدراسة الثانوية في الشام وأقامتا عند الجد عزات " طبعا وصلت أختاي هدى وندى أيضا، وكانتا مدججتين بالنجاح... هدى ستدرس الطب في الشام، وندى قررت أن تدرس الحقوق في الجامعة الأمريكية في بيروت "[1].

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

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

ولقد تعلَّم الشهبندر من معلمه المتصوف محي الدين ابن عربي أن لا ينساق مع الوقائع بل أن يتسامح مع تنوع البشر، وحيث دلَّت التجربة بأن سعادة الفرد إنَّما تكمن بتسامح المجموع حيال أفراده، ورفاه المجموع يكمن في قبول الفرد لتنوع الناس والاعتراف بخصوصيتهم[3].

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 271.

[2] **المصدر نفسه**، ص 77.

[3] رضوان، عبدالله، **الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين**، عمّان، صتاع التغيير، 2011، ص70.

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

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

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

---

[1] ينظر: عساقلة، هايل، **بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي**، عمّان، دار أزمنة، 2011، ص 109.

[2] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 39.

[3] صالح، هيا، "**الشهبندر" يروي السرة الشخصية لعمّان الثلاثينات**، ص367.

[4] **المصدر نفسه**، ص223.

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

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

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

---

[1] غرايبة، هاشم،**الشهبندر**، ص223.

[2] صالح، هيا، "**الشهبندر" يروي السرة الشخصية لعمّان الثلاثينات**، ص367.

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

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

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

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

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

يقول الراوي:

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

---

[1] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 29.

[2] أندرسون، **القصة القصيرة**، ص95.

[3] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 36.

[4] **المصدر نفسه**، ص 37.

ومن الشخصيات الثانوية الأخرى شخصية "محسن العتال " هي الشخصية التي تؤدي دورًا ثانويًا في العمل الروائي، ويكون حضورها على قدر الدور الذي تؤديه، إنها غالبا ما تختفي في العمل الروائي بمجرد انتهاء دورها ... كما أّنها قد تسهم في إبراز المحيط الاجتماعي للرواية، بل إن بعض الشخصيات الثانوية قد تؤثر على الشخصية الرئيسية تأثيرا قويا ومباشرا يجعلها تغير مسار حياتها سلبا وإيجابا [1]. فهو ولد تربى بالسوق، يفاخر بكرامته وعزة نفسه على الرغم من أنّ أمه كانت بائعة في السوق:

"أنا ابن السوق، ولدت في السوق أصلا، أمي جابتني وهي تبيع ميرامیه وعنزروت وزعتر وفاسوخ على قارعة الطريق.. بدأت اعمل سلالا أوصل الطلبيات من السوق لعربايات الكاور أو للبيوت القريبة "[2]

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

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

---

[1] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002، ص 113-114.

[2] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 94.

[3] صالح، هيا، "**الشهبندر" يروي السيرة الشخصية لعمّان الثلاثينات**، ص367.

[4] ينظر: بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي،1990، ص 217.

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

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

ثالثاً: المكان

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

---

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

[2] حمادي، عصام، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ص255.

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

[4] الطعان، صبحي، **المكان في النص**، مجلة المعرفة، ع 378، 1995، ص 189.

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

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

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

---

[1] مرغلاني، دانية، **الفن الروائي عند هاشم غرايبة**، ص 81.

[2] قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، ص 74.

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

يبحث هاشم غرايبة في المكونات الأولى لمدينة شكلت حاضنة للتاريخ، وهي تتنقل عبر العصور، مع انقطاعات مؤلمة... فهنا حضارات سادت ثم بادت، مرّت أو أقامت؛ فراعنة وبابليون وآشوريون وآراميون وعمونيون وجلعاديون وأدوميون وكنعانيون وعبرانيون وفرس ويونان وروما وعرب وتتار ومغول وصليبيون وأتراك وشركس وإنجليز، من رّبة عمون إلى فيلادلفيا، فعمّان، الآتية دائمًا مثل طائر الفينيق تنهض من نار الرماد.[2]

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

أما عمّان، فلم تكن مكانا معينا يحمل اسمها فقط، بل صوَّر غرايبة المكان بأكثر من عدسة، إذ نراه ينقل لنا صوراً من عمان وجبالها وشوارعها وأسواقها. جاء في الرواية:

---

[1] العقيلي، جعفر، **الروائي الأردني هاشم غرايبة**، جريدة الأسبوع الأردني، 2004.

[2] رضوان، عبدالله، **الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين**، عمّان، صناع التغيير، 2011، ص70.

[3] رضوان، عبدالله، **الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين**، ص70.

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

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

فشكلت مدنية عمّان ملاذاً لكل الذين يأوون إليها وتتشكل جماليات عمّان من خلال جبالها السبعة وتلالها و تعرجات الطرق والشوارع فإلياس أفندي يخبرنا عن الكنيسة الكاثوليكية في عمّان ويبين لنا خارطة عمّان في ذلك الوقت فقد قدم لنا تسجيلا وافياً عن المكان،ولكنه ليس تداخلا في مهمة شخصية للحديث عن (إلياس أفندي) و (لوليتا) وصلاتهم أيام الآحاد فقد كان ذكر هذه الطرق مندمجا مع بنية طبيعة الشخصية وهناك تبادل ولم يكن المكان مكونا بمنعزل عن الرواية.[2]

وقد ظهرت العديد من الأماكن في الرواية كالبيت والمقهى والسجن. ومن هذه الأماكن البيت، فيراه باشلار بأنّه " واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية،...

---

[1] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص56.

[2] العرقان، منال، **البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة**، ص 178.

فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا، إنّه البيت – يحفظه – عبر عواصف السماء وأهوال الأرض "[1].

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

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

---

[1] باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1987، ص 31.

[2] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 86.

[3] **المصدر نفسه**، ص 46.

[4] **المصدر نفسه**، ص 46.

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

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

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 96.

[2] النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 195.

[3] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 10.

[4] النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص197.

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

وصورة المقهى قد امتدت من مقرٍ للتواصل الاجتماعي والتسلية إلى موضع يتم به بحث الأحداث في الأمة العربية في هذا الوقت، وقد كانت تجمع شمل المناضلين الذين يدافعون عن البلاد العربية المغتصبة، فهو موضع يرصد لنا تفاعل مدينة عمّان بالبلاد العربية وقد كانت تحتضن الثوار الذين يتمتعون بمكانة رفيعة في عمّان فهي أشبه بمنتديات سياسية واجتماعية.[2]

ومن هذه الأماكن السجن، " ليس هناك شك في أن السجن حالة استثنائية، قاسية في حياة الإنسان، وإن ارتبط بالنضال وكان متوقعا في كل لحظة عند المناضل، ذلك بأن السجين السياسي إنسان قبل أي شيء آخر، فقد حريته، وأهينت كرامته" [3]. وهو من الأمكنة التي تترك أثرا في النفس، ويشكل مكانها إيحاءات ورموز لمشاعر الإنسان وإحساسه بالأشياء، فالسجن رمز كبير ومحيط استلابي [4].

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

---

[1] النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ص65.

[2] العرقان، منال، **البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة**، ص 125.

[3] الفيصل، سمر روحي، **السجن السياسي في الرواية العربية**، ط 2، جروس برس / طرابلس، 1994م، ص51.

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

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

رابعاً: الحوار

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

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

---

[1] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص138.

[2] **المصدر نفسه**، ص3.

[3] ينظر: عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي: تقنياته وعلاماته السردية**، بيروت – لبنان، المؤسسة العربية للدراسات، ط 2، 1974 ص 95.

[4] نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، بيروت، دار الشروق، 2008، ص 94-95.

[5] سماحة، فريال، **رسم الشخصية في روايات حنا مينا**، ط ١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 41.

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

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

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

---

[1] برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 222.

[2] مريدن، عزيزة، **القصة والرواية**، دمشق، دار الفكر، 1980، ص 85.

[3] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 19.

[4] **المصدر نفسه**، ص 19.

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

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

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

عمى يعميك،علامك يا ولد ؟

يبلع الفتى ريقه ويتطلع بوجل..

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

عمي الصقلاوية فازت بالرايس

يقولون بقهوة حمدان انك أربحت كثير

خذ يا ولد.. هاي بشارتك " [2]

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

تستنجد أمي بخالتي، وتقول شو رأي القمر: ما حدا يعرف درب السعادة وين"[3].

---

[1] حداد، نبيل، **بهجة السرد الروائي**، الأردن، أربد، عالم الكتب الحديث، 2010م، ص 37.

[2] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 92.

[3] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 23.

خامساً: الزمن

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

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

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

"كنت أعرف (الشهبندر) بين جماعة التجار. وكنت أغضب إذا ناداني أحد بهذا اللقب"[5].

ومن الاسترجاعات الأخرى في الرواية: " كانت ترسم عرائس باهرة.. ما زالت رسوماتها تزين

---

[1] أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**، ط 1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005 م، ص 222.

[2] ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص 113.

[3] **المصدر نفسه**، ص 121.

[4] ينظر: بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم**، بيروت، الدار العربية للعلوم، 2010، ص 89.

[5] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 121.

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 66.

[2] ينظر: الحازمي، حسن، **البناء الفني في الرواية السعودية**، ص 419.

[3] قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، ص 39.

[4] ينظر: الحازمي، حسن، **البناء الفني في الرواية السعودية**، جازان، 2006، ص 419.

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

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

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

فنجد من خلال هذا الاستباق أشارة تدل على أن شيئا ما سيحصل للشهبندر. وكذلك الأمر عند مباركته للوليتا بمناسبة عيد الميلاد المجيد: " لا أحب الرقم تسعة، ولكن من الضروري أن أبارك لك ولها بعيد الميلاد المجيد "[3].

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

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

---

[1] ينظر: قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، ص 61 / ينظر: **بحراوي، بنية الشكل الروائي**، ص 132.

[2] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 54-55.

[3] **المصدر نفسه**، ص 349.

السوق، واحتجت وقتا للامساك بخشبة التوازن جيدا "[1]. فنلاحظ كيف أن الكاتب قد تغاضى عن مجموعة من الأحداث التي مرّت معه خلال إقامته في الشام.

سادساً: مستويات التعبير اللغوي

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

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

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

---

[1] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 17-18.

[2] عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998، ص 125.

[3] مرغلاني، دانية، **الفن الروائي عند هاشم غرايبة**، ص 120.

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

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

وهذه بعض المقاطع من الرواية:

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

---

[1] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص260.

[2] **المصدر نفسه**، ص 256.

[3] ينظر: فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص 208.

[4] قطوس، بسام، ص 202.

[5] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص304.

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

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

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

---

[1] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 305.

[2] القبيلات، نزار مسند، **البنى السردية في روايات سميحة خريس**، 1995 ط1، عمّان، دار أزمنة للنشر والتوزيع،، 2010 م. ص 189.

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

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

للنسور الجناحان، ولنا الملعب

ولنا القول الأبي، والسماح اليعربي

ولنا هز السلاح في القصوب المشيمس

وتنهي بحماس اشد زاعقات

وقد زج غرايبة بالعديد من الأمثال الشعبية، وهذه بعضا منها:

" إلي يمش على رجليه لا تحلف عليه" [1] وهو قاله المختار في تعليقه على حادثة سجن الشهبندر بأنه متأكد من براءته ولكنه اختصر حالته بهذا المثل الشعبي " إذا وقع الجمل تكثر السكاكين[2] " فهذه الأمثال جاءت لتكثيف حالة المجتمع عندما سجن الشهبندر، فقد كان حدثا ناطقا لكل أطياف المجتمع في الرواية. " وكذلك هذا المثل: "ذاب الثلج وبان ما تحته"[3].

---

[1] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص 103.

[2] **المصدر نفسه**، ص117.

[3] **المصدر نفسه**، ص 118.

سابعاً: الراوي

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

وقد استخدم غرايبة راويين لسرد أحداث الرواية: الراوي الأول: هو الراوي المعتاد، الذي تقمص دور الشخصيات، أمَّا الراوي الثاني، فهو الراوي العليم، الذي يتسلم دفَّة السرد بعد أن تُدلي كل شخصية بما لديها، وهو حين يفعل ذلك فإنه يسرد بضمير الغائب"هو" إذ نجد الراوي "الشهبندر" يبدأ السرد، ثم يأتي الراوي العليم ليتسلم السرد مكملا الحديث[4]، إذ يقول:

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

---

[1] الغانمي، سعيد، **أقنعة النص**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط 1، 1991، ص 144.

[2] قاسم، سيزا، **بناء الرواية**، ص 131.

[3] زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص 95.

[4] العقيل، أسمهان، **الراوي في الرواية الأردنية بين جيلين**، أمانة عمّان الكبرى، الأردن ط1، 2008م، ص232.

[5] غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، ص46.

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

وقد بنيت الرواية على نمط تعدد وجهات النظر، وعندها تتباين وجهات النظر وفقا للمستوى الفكري والايدولوجي والنفسي للشخصيات. وكأن الرواة يقدمون أنفسهم والآخرين بنقل مجريات الأحداث مما شكل عند القارئ نوعا من التشويق، و قد جاء حضور الرواة في الرواية متفاوتا وكان الظهور الأكبر للراوي المشارك.

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

– 3 –

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

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

---

[1] العقيل، أسمهان، **الراوي في الرواية الأردنية بين جيلين**، ص234.

[2] العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي**، بيروت، دار الفارابي، 1999 ص 136.

[3] وهبه، مجدي، **معجم المصطلحات العربية**، ص 184.

[4] **المصدر نفسه**، ص 184.

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

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

---

[1] عمايرة، منصور، **الزحف**، عمان، ط1، 2004، ص65.

[2] عمايرة، منصور، **الزحف**– رواية، ص72.

[3] القاضي، محمد، **معجم السرديات**، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010،ص 373.

[4] ينظر: قصراوي، مها، **الزمن في الرواية العربية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص 232.

[5] بورنوف، رولان، ع**الم الرواية**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1991، ص 119.

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

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

---

[1] عمايرة، منصور، **الزحف**– رواية، ص77.

[2] خليل، إبراهيم، **بنية النص الروائي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 285.

بعد هذه اللحظة، كانت الصدمة كبيرة على فاطمة التي لزمت الفراش مدة أسبوع وحار والدها بهان ولكن سعدية بحدس الانثى أدركت معنى ألم فاطمة"[1].

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

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

---

[1] عمايرة، منصور، **الزحف**– رواية، ص139.

[2] تليمة، عبد المنعم، **مقدمة في النظرية الأدب**، ص 72.

[3] عمايرة، منصور، **الزحف**– رواية، ص139.

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

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

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

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

وهل قبل الملك فيصل؟

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

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

---

[1] عمايرة، منصور، **الزحف**– رواية، ص132–133.

[2] السعيد، علا، **نظرية الرواية**، ص227.

حمل بارودته وودعني وقد كنت حبلى بخالك، أوصاني بنفسي...وطلب مني إن استشهد أنَّ يدفن في ميسلون".[1]

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

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

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

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

---

[1] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، عمان، دار اليازوري، ط1، 2013، ص58.

[2] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص61.

[3] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص111.

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

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

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

---

[1] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص112.

الفصل الثاني

اتجاهات السرد في الرواية الرومانسية

- 1 -

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

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

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

---

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

[2] ينظر: النساج، سيد أحمد، **في الرومانسية والواقعية**، القاهرة، دار غريب، 1980، ص 9.

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

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

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

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

---

[1] حسني نصار، **صور ودراسات في أدب القصة**، القاهرة، مكتبة الأنجلو الأمريكية، 1977، ص97 – 98.

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

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

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

---

[1] كريس، نانسي، **تقنيات كتابة الرواية**، ترجمة: زينة جابر، بيروت، الدار العربية للدراسات، 2009، ص 118.

[2] هوثورن، جيرمي، **مدخل لدراسة الرواية**، ت: غازي درويش عطية، مراجعة سلمان داود، ص 124.

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

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 142.

[2] ينظر: هلال، محمد غنيمي، **في الرومانتكية، القاهرة**، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1977، ص 78.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 23.

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

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

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

---

[1] ينظر: ينظر: النساج، سيد أحمد، **في الرومانسية والواقعية**، ص 13.

[2] بيير، داكو، **انتصارات التحليل النفسي**، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، ص 20.

[3] مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، ص 55.

ويعد ازدهار الاتجاه الرومانسي وأصبح جزءا لا يتجزأ في سلسلة الثورات التي جرت في مصر عام 1919 وفي العراق 1918 و1920، وفي سوريا 1925، حيث كانت الحماسة الوطنية تتصارع مع الهيمنة الإمبريالية المستمرة من قبل كل من بريطانيا وفرنسا. إنه عصر الالتزام السياسي والتحول الدرامي بكل تأكيد عندما أخذت الدولة الوطنية الجديدة بالنهوض من أنقاض ما كان في حينه الإمبراطورية العثمانية. وأصبح من الثابت الآن أن الإيحاء المباشر والأساس للرومانسية العربية في الأدب ينحدر بشكل واسع من ينابيع الرومانسية في إنكلترا وفرنسا في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر.[1]

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

– 2–

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

[1] أوستل، روين، **الحركة الرومانسية في الأدبين الأوروبي والعربي**، ص 125.

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

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

" أنا كالآخرين، من طين لازب وحمأ مسنون قال الخالق: كن، فكنت بشرًا سويًا. خلاصة تهيج النطف من نطفة أمشاج ابتلاني بالمعضلات، وصبر منقوص"[1]، إذ نلحظ تزاوج صوت عبد الباسط مع النص القرآني ليؤكد السخرية من نفسه مما يتصف به من ضعف وعجز وضياع، وتمتد هذه الصفات إلى شخصية سرحان الذي يبدو وكأنه روح مستنسخة منه، كما يعلن هو نفسه عن ذلك: "سرحان شبيهي ونصفي الآخر، تفاحة جسدي المشقوقة"[2]، أنا مثلَهُ في التفسخ والانهيار، وخاصة بعد سقوط بغداد وتدمير مخيم جنين.[3]

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

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

---

[1] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص7.

[2] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص7.

[3] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص8.

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

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

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

---

[1] الماضي، شكري، **الرواية العربية**، ص94.

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

– 2 –

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

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

---

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

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

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

" ألطم روحي بالسُّكر وأشفق على أنقاضي وبي رمق شوق لبناني رأيي يقول:

– تدمر مستقبلك بيدك

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

–3 –

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

[1] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 229

[2] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 229.

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

ويمكن الإشارة إلى العديد من الشخصيات في الرواية:

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

"مشكلتي فكرية، أقصد نفسية، لا بل وجودية، أنا لست أنا يا عبد الله... محاصر بالخراب وشظايا انفجارات الذات وتناثر زجاج، روحي الآهلة بالرؤى والهواجس والذكريات والنداءات وعويل رياح البعث والتفتح"[2]. وجاء أيضا في الرواية:

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

---

[1] ينظر: إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ص 85.

[2] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 15.

[3] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 22.

[4] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 21.

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

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

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

---

[1] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 200-201.

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

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

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

---

[1] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص200.

[2] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 18.

"متعبة؟! نعم، وفرحتي مقطوعة الذراع تأبى أن تكتمل في عيني وفي قلبي، وعبد الباسط نجمة سكينتي في ليلي هولي الصاخب، آخر الشمعات وفاتحة البراءة، أول القارئين لتفاصيل روحي الشائكة وخاتم المخلدين لذكرى حضوري في المكان الخطأ والزمان المشطوب"[1].

أمَّا عبد الواحد فعلى الرغم من لجوئه إلى الإشراقات الصوفية يظل في حيرة من أمره:

"وأقرأ كتاب حسرات النهايات، والمصائر المحتومة إذا ما بقيت مع نفسي المعرَّضة للتلف والمقفرة من الحصانة ومتاريس الثبات"[2]. هكذا تتقارب شخصيات الرواية كثيرًا في أفكارها وفهمها للحياة ونظرتها إلى الوجود مما يضعف من جماليتها الفنية.[3] جاء في الرواية:

" حدثني سرحان أن عبد الواحد أسقمه فراق ماري بعد عامين من انهمار شلال أقحوان الحب على قلبيهما، وأشقاه إمعانه في صدها، ومبالغته في الإعراض عنها، وعدها بالزواج فارتمت بحضنه آمنة مطمئنة "[4].

-3 -

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

---

(1) **المصدر نفسه**، ص274.

(2) **المصدر نفسه**، ص279.

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

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

فلا وجود له دون وصف"[1]. ففي الرواية يبدو التداخل بين الشعري والنثري في وصف شخصية فدوى:

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

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

---

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

[2] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص21.

[3] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص24.

[4] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص132.

الوظيفة الشعرية أو الأدبية للخطاب الروائي، فراح يُعنى باللغة والبناء والثيمات ورسم الشخصيات بطريقة مميزة.[1]

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

– "أتهويمة في ظلٍ آمنٍ وغبطةٍ وعيشٍ لنوّار الخميلةِ ناعمِ

– وأخوانكم بالشام يضحي مقيلهم ظهور المذاكي أو بطون القشاعمِ[2]

ومن ذلك أيضاً قول"سرحان لعبد الباسط": حدْثَّنا شعرًا، فانطلق صوت عبد الباسط قويًا:

أخا الدنيا أرى دنياك أفعى تُبدِّل كلَّ آونة إهابا

ومن عجب تشيِّب عاشقها وتفنيهم وما برحت كعابا

فلم أرَ غير حكم الله حكماً ولم أرَ دون باب الله بابا[3].

---

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

[2] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 33–34.

[3] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص34.

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 10.

[2] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 22-23.

[3] **المصدر نفسه**، ص 192.

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

– 5 –

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

[1] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 100.

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

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 68.

[2] إبراهيم، عبد الله ، **المتخيل السردي** ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1990ص 117.

[3] ينظر، الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والفن القصصي**، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 17.

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

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

- ما تبقى أنفاسنا. صادروها يا أبناء الذئاب باسم شريعة الغاب اللعينة. أكافح كي لا أسقط فوقه. قال وهو ينحني على الأرض ولا يكف عن الأنين والنحيب:
- عكا تنهار وصلاح الدين بعد نصره المظفر ينهار.
- سأل ريكادوس الأسرى فقال الأشقر: أُفضل إبادتهم. محاصرون هناك من الأزل "[5].

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

---

[1] ينظر، الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والفن القصصي**، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 17.

[2] **المصدر نفسه**، ص 17.

[3] إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ص 168.

[4] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 108.

[5] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 270.

[6] ينظر: حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، دمشق – سوريا، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 226.

"ركضت في شوارع المدينة الحطام، تنبهت أنني أصيح بلا وعي منذ خرجت من بحر الظلال بأن السماء لها ملكها.. بحثت عن دمعة أذرفها فلم أجد. جفّ الدمع والنهر أيضا كأن ثمة ربوة ترتفع عن الأرض المنبسطة، لمحتها فصعدتها عاري القدمين "[1]. وجاء أيضا:

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

- 6-

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

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

---

[1] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص 121.

[2] **المصدر نفسه**، ص 142.

[3] **المصدر نفسه**، ص 195.

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

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

سقطت أنوار بأسوارها ونظامها أيضاً"[1].

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

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

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

---

[1] عراق، خلف، أكرم: **رحلة الموت إلى الحياة**، عمان، دار البشير، ط1، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص10.

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

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

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

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

---

[1] عبيد، محمد صابر، المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكاي واللعب بوحدة السرد " دراسة ففي رواية رفقة دودين أعواد ثقاب، مجلة أفكار، ع 152 ص 37.

[2] دودين، رفقة، **أعواد ثقاب**، عمّان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص 24.

[3] عبيد، محمد صابر، **المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة ففي رواية رفقة دودين أعواد ثقاب**، مجلة أفكار، ع 152 ص 38.

وقدمت رواية أعواد ثقاب تحولاً سردياً خاصاً يتعلق بالسارد الذاتي، وهو يحاول الاستجابة للحدث بما يتناسب مع تطور شخصيته الروائية بوصفه شخصية مركزية:

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

ثم تصعد اللحظة السردية مرة أخرى إلى موقع الشعر وشكله، لكسر حدة المهيمن الخطي النثري على المتلقي البصري للقارئ:

" كحفيف الأشجار، كتلاطم الموج

وربما انبثاق الزهر

وتولّد برعم في ازرقاق المدى

وكان يأتيني صوتك

ومدى موعد يأتي وقد لا يأتي

يضج بي ضجيجي وأنا على عتبة جوى"[2].

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

"أذكر أنني قرأت قصة جريح حرب كان عليه بعد أن قُطعت رجله أن يقطع فلاة موحشة ليصل أقرب محطة، كي يداوي جروحه، وأنَّه استمر زاحفًا على مؤخرته مداويًا جرح رجله بما تيسر

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 48.

[2] دودين، رفقة، **أعواد ثقاب**، ص 58.

من أعشاب وأتربة، وأنَّه كان ينطلق بالغناء والترنيم والترتيل، وأنَّ هذا أسعفه على الوصول والصعود رغم ما فيه من مشقة، لم ينكِّس أعلامه، يغني ويقول: ما أحسن وقع كفوف الصبر على أنفي، على الجوع، منتصرًا على الأنين، كانت شكواه للماء والعطش"[1].

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

نهضت رواية أعواد ثقاب على تفعيل الإطار السردي وتشغيله في مستوى جغرافية الكتابة على وضع حدود تبدأ باستهلال يمثل سقفا علويا للمروي وخاتمة تمثل سقفا سفليا له،يتيحان لحيواته الاطمئنان إلى وطن سردي مستقل له حدوده الواضحة، وهو ما ساعد المروي على الإفادة من معطيات بؤرة التمركز السردي والانتماء إليها في آن معا.[2]

اعتمدت الرواية تنوعا كبيرا في أسلوبية الروي،كما هي فيه الراوي بالمروي له أحيانا،وحقق هذا التنوع مرونة تعبيرية في إدارة دفة السرد،ونهض منطق الروي فيها على استعارة آلية الحكواتي المعروفة على النحو الذي أضفى على المروي روح الحكاية الموروثة، وسوغ قبولها بخيالها الشفاهي وهو يتحول إلى مكتوب مرهون بالمخاطبة البصرية.[3]

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص36.

[2] عبيد، **محمد صابر**، **المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة ففي رواية رفقة دودين أعواد ثقاب**، مجلة أفكار، ع 152 ص 30.

[3] **المصدر نفسه**، ص 31.

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

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

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

---

[1] عبيد، محمد صابر، **المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكاي واللعب بوحدة السرد " دراسة ففي رواية رفقة دودين أعواد ثقاب**، مجلة أفكار، ع 152 ص 32.

[2] جنداري، إبراهيم، **المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق**، مجلة الموقف الثقافي، ع 44، 2003، ص 84.

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

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

– 7 –

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

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

---

[1] ينظر: سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص 190.

[2] الصالحي، سعد، **تمظهرات الراوي العليم..إطلالة على رواية أعواد ثقاب للروائية الأردنية لرفقة دودين**، صحيفة المثقف،ع 1662، ت 2011/8/2.

[3] دودين، **رفقة أعواد ثقاب**، ص 48.

[4] دودين، **رفقة أعواد ثقاب**، ص 92.

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

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

وقد استفادت الرواية الأردنية من النص القرآني بوصفه مرجعاً مقدساً، فوظفت آياتٍ كاملةً، أو جزءاً منها، في نسيجها اللغوي، استشهاداً بمضمونها. وتعمد الرواية الأردنية إلى توظيف جزء من التعبير القرآني وتُغيب جزءاً آخر منه، إلا أن الموظف يُحيل إلى المغيب، وهنا يكون للقارئ دور في استحضار المفردة القرآنية المنشودة.

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

"سآوي إلى علمانيتي تعصمني من هذيانهم هذا"[2]. وكذلك: "منهم من قضى نحبه ومنهم من بدّل جلده ومنهم من هام على وجهه"[3]، وأيضاً: " وانتبذت من أهلي مكاناً قصياً".[4] وقوله: "تا الله لكأنها ريح صرصر عاتية لا تبقي ولا تذر"[5]. ومنها: " تبت يداي لو أنني أعليت مقامها"[6]. وكذلك: " هل يصير نسياً منسياً" [7]. وأيضا: " قالوا خلفة هُبل لا تسمن ولا تغني من جوع" [8].

---

[1] **المصدر نفسه.**

[2] رفقة دودين، **أعواد ثقاب**، ص 103.

[3] دودين، **رفقة أعواد ثقاب**، ص 189.

[4] **المصدر نفسه**، ص 158.

[5] **المصدر نفسه**، ص 55.

[6] **المصدر نفسه**، 164.

[7] **المصدر نفسه**، ص 172.

[8] **المصدر نفسه**، ص 110.

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

الرواية جاءت حاشدة بالإشارات الموروثية التي طغت أحيانا على حضور السرد، وشكلت معه ثنائيا جدليا يتسردن فيها الموروث مرة ويتمورث السرد مرة أخرى،وكشف ذلك عن معرفة وثيقة عميقة بالموروث.[1]

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

يبكي على زهو الليالي وطيبها وديارنا وأوطانا والمنازل

ووظفت الشعر الشعبي المهجن على لسان الكوري الذي أحب ابنة البدوي" غزوة" وقال فيها شعرا لا يحسن العربية. فتأتي على النحو:

صديق أنا رفيق أنا بشوف أنت أطير أنا

برقع بدو بحب أنا بشوف أنت أطير أنا [2]

---

[1] عبيد، محمد صابر، **المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة ففي رواية رفقة دودين أعواد ثقاب**، مجلة أفكار، ع 152 ص 32.

[2] عبيد، محمد صابر، **المعنى الروائي استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد " دراسة ففي رواية رفقة دودين أعواد ثقاب**، مجلة أفكار، ع 152، ص 33.

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 37.

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

الشخصية الثالثة " أم أحمد الذلاق " مولدة النساء على طريقتها الخاصة، تأخذ دورها في التيه الذي يسير فيه القوم، وتقوم بتوليد إحدى النساء داخل خيمة من عباءات الرجال وسط البرية.[1]

ويقدم السرد الشخصيتين الرابعة والخامسة دفعة واحدة هما الحاج رشيد وابنته الثريا في حوار يكشف أبعادهما الخفية والمعلنة، والتزام الحاج رشيد فكرة جمع القوم من قبل الوكالة والعودة بهم إلى قريتهم.[2]

" إن انفتاح الخطاب الروائي على عوالم الشخصية الفلسطينية بكل أبعادها حقق حضوره الفني في المسار الروائي العربي الذي تعامل مع القضية الفلسطينية وكشف عن موهبة روائية / رفقة دودين / في تعاملها المبدع مع موضوعة ساخنة، ابتعدت فيها عن الشعارات وجسدت أبعاد المأساة ودعت إلى التعامل معها بانفتاح واقعي موضوعي من اجل تجاوزها ورسم خطى المستقبل الآتي من أيام الفلسطينيين.

– 8–

كما نجد بعضا من ملامح السرد الرومانسي في رواية (النهر لن يفصلني عنك) لرمضان الرواشدة، إن هذا في العمل ما قد يغري الناقد بالخوض في حديث الأجناس الأدبية وتقنيات وأساليب السرد، وقضايا النحو وطرائق التعبير، إلا أنني أجتزئ بتوجيه النظر إلى جوهر الخطاب فيه ولب الألباب منه، وهو هاجس الوحدة المقدسة بين ضفتي النهر، فذلك هو غاية المرام والمقصد بأسمى للكلام "[3].

---

[1] البكري، سليمان، **الوجع الفلسطيني في الخطاب الروائي المعاصر " أعواد ثقاب: نموذجا**، ص 62.

[2] **المصدر نفسه**، ص65.

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

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

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

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

ومن المواضيع التي يطرحها الرواشدة في روايته، مشكلة تمرد روحه ويتجلى ذلك من خلال لقائه بالمرأة ذات المدرقة السوداء: "همتُ عنك زمنا، وها أنت سائرٌ مثلهم نحو التدجين"[2].

وموضوع آخر حاول الكاتب أن يلمح إليه، البحث عن الماضي واكتشاف أسباب الاختلاف مع الحاضر: "من الشرق أتيت والى الغرب أتجه بحثاً عما فقدته من أسرار الذاكرة.. إنني أبحث عن الحقيقة في داخلي: القدرة لله وحده هكذا هتف قريني"[3]

وتتبع فكرة الأخوة بين الأردنيين والفلسطينيين كبؤرة سردية في النص، إذ كانوا أخوة في

---

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

[2] رواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 45.

[3] رواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 50.

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 51.

[2] **المصدر نفسه**، ص 64.

[3] رواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 58.

ما عاد يفصل القلب عن القلب "[1]. إلا أن ماهية المراد عبور النهر لأجله مموّهٌ في عدة مواقع في الرواية. فبعض الفقرات تجزم بأن الراوي يتوق لملاقاة المدينة المقدسة خلف النهر ويحنّ إليها:

"أسير نحوك أنت مسرى القلب ومعراج الخيال، فانتظريني مهما طال هذا الليل فالنهر لن يفصلني عنك". وكذلك: "عبرت حيث كنيستي الأولى مهد التكوين، والقيامة منذ البدء كانت كلمة، آية من الآيات وروعة من روائع الزمان"[2].

وقد يدرك القارئ بأن ثمة قصة حب عاينها السارد، فهناك فراق ولوعة وحزن على حبيبة انطلقت إلى ما بعد النهر:

" يا حبيبتي النهر المقدس لن يفصلني عنك وعنه ·وأنا يوسف يا حبيبتي فاطمئني وقرّي عينا فأنا الآن أسير في دروب الجنوب مسلحا بحبك·أسير نحوك أنت مسرى القلب ومعراج الخيال، فانتظريني مهما طال هذا الليل فالنهر لن يفصلني عنك · اطمئني، فأنا لك ·أنا لحبيبي وحبيبي إلي"[3]. كما استطاع كذلك الرواشدة أن يوهم القارئ بأن مشاعره الجياشة نحو المدينة المقدسة مقرونة بمشاعره نحو الأم ومتلازمة معها حيث يستذكر مشاعر الطفولة وحنان الأم وعطفها: "الآن أيمم نحو الشمال في رحلة العودة إلى الأم المقدسة"[4] وأيضا: "وها أنذا أهم بلثم تراب أرضك يا أمنا جميعا "[5].

---

[1] أبو العينين هند، **حلمٌ بوحدة ما شطره النهر... وأشياءٌ أخرى.. قراءةٌ متأنيّة في آخر أعمال الأديب رمضان الرواشدة..**، موقع الورشة، ت 2007/2/22.

[2] **المصدر نفسه.**

[3] رواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 22.

[4] **المصدر نفسه**، ص 26.

[5] **المصدر نفسه**، ص 30.

وجاء في الرواية: "جسمي يتثلج وقلبي يرتجف حباً وأحنّ إلى حضنك الدافئ· كنت أهرب من بين إخوتي التسعة في غرفتنا الضيقة التي كنا نحشر فيها حشرا لأندس قربك·رجلي في الجبس وألمي يزداد وأنت تحملينني على كتفك إلى المستشفى".[1]

ويمكن القول أنه عملٌ أدبيٌّ ينبئ بثورة روح الكاتب العربي على كل ما هو ذي قالب في السرد القصصي. هذا فضلا عن كونه دفقٌ روحانيٌّ شَجِن ينقل القارئ معه إلى حالة الحلم والحنين[2].

وقد أورد الرواشدة في نصِّهِ الروائي خمس مقطوعات شعرية قد نختلف معه في تحميلها مصطلح الشعر من حيث إنّها قصائد تنحو باتجاه النثر وتفتقر إلى الإيقاع الخارجي، وتعتمد بعض تقنيات التوازي كالتكرار والصور العميقة المكثَّفة وتوظيف بعض تقنيات السواد والبياض.

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

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

---

[1] رواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 16.

[2] أبو العينين هند، **حلمٌ بوحدة ما شطره النهر... وأشياءٌ أخرى.. قراءةٌ متأنيّة في آخر أعمال الأديب رمضان الرواشدة..**، موقع الورشة، ت 2007/2/22.

[3] ينظر: وهبة، مجدي، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص110.

[4] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 208.

[5] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص 12.

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

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

---

[1] إبراهيم، عبد اللّه، **السردية العربية الحديثة**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003، ص 92.

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

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

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

مضى وبالواقع الراهن ففشل في جعلها رواية حقيقة تحدد أطرها وشخوصها وحواراتها ".[1]

وتطالعنا عدد من الأمثلة في الرواية:

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

أشربيني وردة من خمور

وقد كنت أنت ناري وخمري

اسلبيني قمحي ورمحي وأحلامي وفكري

أنت سحري وقدري

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

---

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

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

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

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

---

[1] رواشده، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 20.

[2] **المصدر نفسه**، ص 20.

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

[4] حداد، نبيل، **نظرات في الرواية الأردنية**، ص 123.

ينطوي على علامات التشظي وإشارته الخلاقة، أي القرين لدى صاحبنا يحقق التوازن ويستحضر الاندماج بل يجعل من الاستيحاش إحساسا محتملاً "[1].

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

والأهم من هذا كلِّه، فإنَّ وجود سارا في رقعة المكان التي دارت عليها أحداث هذه الرواية يمثِّلُ امتداداً لأجداد سَعَوا بكلِّ قوَّةٍ إلى اختلاق وجودٍ أصيلٍ لهم في المنطقة، ويمثِّل توظيفها (رمزاً) درجة من درجات القبول، على الرغم من أنَّ الرواية لم تُصَرِّح بدينها، ولكننا نتحدَّث عن حالة من حالات الحبِّ التي خُيِّل للسارد (الأنا) بأنَّه يمكن أن يحدث بينهما لقاء، ولا أتَّفق مع أي رأي يرى أنَّه يمكن أن تكون مسيحية أو مسلمة لأنَّ اسمها من الأسماء المشتركة من حيث التسمية، فنحن نتحدَّث عن نصٍّ غنيٍّ بوعي مؤسسهِ وسارده ورؤاه، ولا نتحدَّث عن نص بسيط، ولا سيما أنّه وصفها بأنها من معاني القداسة حيث قال: "وعدت أدراجي شيئاً فشيئاً، أبحث عن الأمِّ المفقودة، عن المقدَّس، عن سِرِّ سارا بكلِّ ما تمتلك من جمال ربانيٍّ أخَّاذٍ"[3]

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 124.

[2] ينظر: حداد، نبيل، **نظرات في الرواية الأردنية**، ص 127– 128.

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

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

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

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

---

[1] رواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 23.

[2] أبو العينين، هند، **حلمٌ بوحدة ما شطره النهر... وأشياءٌ أخرى.. قراءةٌ متأنيّة في آخر أعمال الأديب رمضان الرواشدة..**، موقع الورشة، ت 2007/2/22

[3] رواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 74

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

"تصرخ أصوات القبور

ويصرخ فيّ الليل

وأرى وجه أمي في ليل المنافي البعيدة

تطفئ الريح قناديلي

من أين لي مصباح غير وجهك يا أمي

وأنا ما حلمت بغيرك

أخبريني ماذا أفعل

أخبريني ماذا أفعل

وأنا ما حلمت بغيرك

من أين لي مصباح غير وجهك يا أمي

تطفئ الريح قناديلي

وأرى وجه أمي في ليل المنافي البعيدة

يصرخ فيّ الليل

وتصرخ أصوات القبور[1]

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

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

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

"التناص يملي استحقاقاته الجمالية ومعطياته الفكرية وأنساقه الدلالية إنه بداية هنا. انخراط ثقافي يجعل المتلقي مطلاً على كل الجهات مستقياً من ينابيع شتى، وارداً لتيارات تحمل أنجع أنواع الطمي وتثمر صنوفاً متميزة، بل متمايزة من العطاء والإنجاز[2].

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

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

---

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

[2] **المصدر نفسه**، ص 131.

[3] **المصدر نفسه**، ص 131.

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

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

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

إلهي ثوب جسمي دنسته

ذنوب حملها أبدا ثقيل

على الأبواب منكسر ذليل "[2]

– 8–

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

---

[1] رواشده، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 11.

[2] **المصدر نفسه**، ص 80.

في رواية (ليلى والثلج ولودميلا) لكفى الزعبي، " تتداخل في هذا السرد تجليات اللغة والمشاعر بمتعة الجنس، وندخل في وحي التجربة وعمق المعاناة وحمأة وصهيل الجسد[1]. يقول الراوي:

"لقد أُعجبت ليلى بإيجور وخافت إن رفضته أيضاً أن لا تغفر لنفسها أبدًا، لقد ظل الأسى والحزن يهيمنان عليها، كلما جالت في خاطرها السعادة والحب اللذَين هدرتهما برفضها لآندري، كأنَّما أوصدت الباب إلى الأبد في وجه ذاك الضوء الساطع الذي نسف عتمتها الداخلية، وجعل عالمها امتدادا للعالم الخارجي بدرجة الصفاء والنور نفسها، تمامًا مثلما رأت السماء تصبُّ في الأرض والأرض تمتد متصاعدة إلى السماء[2]".

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

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

---

[1] بعلي، حفناوي، **كفى الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولودميلا" سردية الاخر، شعرية القص**، ص12.

[2] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص192.

[(3)] **المصدر نفسه**، ص 160.

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 161.

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

الاستبدالية المتاحة، وهذا أفرز لغة روائية شعرية محملة بأكثر من معنى وأكثر من دلالة، كما أعطت الكلمات أبعادًا جمالية مضاعفة، تحققت معها سلسة ذهبية من الإنزياحات المتوالية[1]:

"هي والثلج فقط، هل كانت تسير عليه وعبرته بقدميها، وهل كانت حبَّاته تلامس وجهها؟ وهل كان يستقر على شعرها وكتفيها؟ لا، بل كانت روحها هي التي تَعبُر، فلا تدري أيا منهما – روحها أم الثلج–، يمتد وينتشر في الآخر متماهيًا في سكونه، هي والثلج فقط، من منهما كان يحاكي الآخر ويبوح له بأسرار غامضة؟ لا تدري، لكنهما في عمق الصمت كانت تسمع نشيدًا شجيًا وكلمات لا يمكن أن تقال[2]" .

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

"ولج في الحياة عبر باب أُشرع على الهواء والماء والسماء والتراب، تذوقَ من شفتيها طعم ندى صباحات صيفية اندثرت، واستنشق بملء رئتيه بخار جسدها العابق بعطر أزهار بطعم الشمال، وأفاقت الغابة من سباتها، وضجت بضوضاء العصافير ودفق الشمس وأنفاس شجر يزهر[3]"، فاللغة في الرواية امتزاج بين لغة انفعالية شعرية تمتزج فيها الدلالة بالانفعال الإنساني، هذا الامتزاج بين الدلالة والانفعالية الشاعرية أضفى على الرواية نوعا من التميز والتفرد اللغوي، فاللغة

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 15.

[2] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص194.

[3] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص334.

هنا ليست فقط أداة للتوصيل، ولكنها الوعاء الحامل لكل أفكار الشخوص وثقافتها[1]، وأهم ما ميز هذه الرواية هو مواكبتها لحالة الشخصية وتلونها كلما اختلفت، حتى صارت لكل شخصية لغتها الخاصة بها، ولأن الشخصيات تعيش الأزمة تلو الأزمة، وتعد المفردات الاغترابية أكثر المفردات اللغوية تكرارًا في هذه الرواية:

" لم يدرك كم مضى من الوقت وهو جالس يحدق في اللاشيء، يرتجف من برودة الخواء المقفر الذي يغمره حتى أعماقه، أكثر من برودة الجو، بل شعر براحة غريبة إذ اكتشف أن اللاوجود هو النهاية الأمثل لوجوده، فلا يبقى شيء لا جسد ولا روح[2] ".

– 9–

ومن الأساليب التي اتبعتها الزعبي في روايتها المفارقة، وهي " تباين بين الحقيقة المظهر "[3]. والمفارقة " تخضع لمبدأ الاقتصاد اللغوي والتكثيف الإشاري. كما تنطوي على مبدأ آخر هو مبدأ عدم التوقع، الأمر الذي يثير الدهشة والتأمل، فأن يُسرق اللص أو يغرق مدرب السباحة، مفارقتان تشير إلى أن هذا الأمر غير محتمل فعلاً، أي تشيران إلى الفرق بين ما يتوقع حدوثه وبين ما يحدث فعلا . وكلما اتسع هذا الفرق بين ما يتوقع حدوثه وبين ما يحدث فعلا. وكلما اتسع هذا الفرق كبرت المفارقة"[4].

---

[1] بعلي، حفناوي، **كفى الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولودميلا" سردية الاخر، شعرية القص**، ص15.

[2] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص314.

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

[4] ميويك، د سي، **موسوعة المصطلح النقدي**، ص 64.

والمفارقة " تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أولا تحمل ما يكفي من الجد، كما تظهر بعض المؤلفات المأساوية، فتوازن القَلِق، لكنها كذلك تُقلِق ما هو شديد التوازن "[1].

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

ويمكن تعريف المفارقة في أبسط مفاهيمها بأنّها "لعبة لغويّة ماهرة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدِّم فيه صانع المفارقة النّصّ بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفيّ، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالباً ما يكون المعنى الضدّ "[3].

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 124.

[3] إبراهيم، نبيلة، **المفارقة وصفاتها**، ص 161.

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

اكتشفت أن تصوراتها عن الوطن ما هي إلا نسيج رومانسي تتعانق الروح الواقعية بالفانتازيا، التي تطرحها إرهاصات اللاوعي والعقل الباطن للراوي، وللشخوص المحيطة به:

" بالطبع فقد صبت هذه الأفكار في مجرى الفكرة الرئيسية، التي راحت تخترقها من أسفل قدميها حتى قمة وجدانها، لا شيء يفرقها عن أندري، إنَّهما ببساطة شديدة رجل وامرأة يعشق كل منهما الآخر، ذلك هو جوهر المسألة الصافي وما عداه سخيف وتافه[2]". و"تعد شخصيات الرواية من أكثر الشخصيات اغترابا إذ تبدأ بالقلق الوجودي في البحث عن أناها وكينونتها، كما توظف الروائية المعادل الموضوعي لتقديم شخصياتها المغتربة، ويتجلى ذلك عند حديثها عن اغتراب الأشياء، والتي تتماهى مع ما يحيط بها لتشكل لوحة اغترابية متكاملة، حيث تبدأ الشخصية بالهروب إلى الطبيعة ذاك المكان الحالم، أو الاغتراب خارج الوطن، فتغترب عن المدينة التي ترمز إلى الحضارة الغربية، فيتخذ الاغتراب بعدًا آخرا يتمثل بالانتحار الذي يعدُّ معادلًا آخر لمعاناة شخوص الرواية، للخروج من الحالة الاغترابية التي تعيشها، إذ ينتحر بعضها ويفكر الآخرون بالانتحار للخروج من وضعهم الآني أو كخلاص من معاناتهم "[3].

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

---

[1] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص472.

[2] **المصدر نفسه**، ص 473.

[3] إبراهيم، نبيلة، **المفارقة وصفاتها**، ص 166.

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

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

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

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

---

[1] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص 59.

[2] **المصدر نفسه**، ص 61.

[3] إبراهيم، نبيلة، **المفارقة وصفاتها**، ص 69.

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

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

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

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

---

[1] بعلي، حفناوي، **كفى الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولوداميلا" سردية الاخر، شعرية القص**، ص17.

[2] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص 42.

[3] **المصدر نفسه**، ص 49.

[4] **المصدر نفسه**، ص 93.

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

لم يُصبْ اليأس رشيدًا من ليلى بعد الذي كان، لكن الرياح لم تجر وفقا لما يشتهي، فقد ظهر أندري ظهورًا مفاجئًا له ولليلى، وعندما توافق ليلى الذهاب مع أندري بسيارته للمركز الرياضي الذي تعمل فيه تستيقظ الآمال الخامدة في نفسه منذ سنوات عدة، وبعد يومين من اللقاء المفاجئ يضمهما لقاء آخر في مطعم لطالما تاق إليه أندري:

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

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

---

[1] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص229.

[2] **المصدر نفسه**، ص33.

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

الفصل الثالث

طرائق السرد في الرواية السينمائية

-1-

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

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

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

---

[1] بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي**، تقنيات ومفاهيم، ص 23.

[2] ينظر: خديجة، بومسلوك، **أفلمة الرواية في السينما الأمريكية**، رسالة دكتوراه، الجزائر، ص 59.

[3] بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي**، ص 88.

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

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

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

---

[1] عبد الجليل، فراس، **السرد الفيلمي، ضرورة المعالجة الفيلمية**، امرأة الضابط الفرنسي مثالاً، ص 54.

[2] الهاشمي، طه، **الرواية في السينما**، رسالة ماجستير، بغداد، 1987، ص 30-31.

[3] أوسون جاك اومون، ميشيل ماري، **تحليل الأفلام**، ترجمة، أنطوان حمصي، المؤسسة العامة للسينما، 1999، ص 125.

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

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

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

فالرواية متوالية لغوية تنطوي على حكاية، بينما الفيلم متوالية صورية تنطوي على حكاية أيضاً، وفي حين تحتمل الرواية الوصف، بل إنه أهم مكوناتها، فإن الفيلم من شأنه هذا، ذلك لأن الوسيلة الخطابية في الرواية هي الألفاَظ، بينما تنحصر الوسيلة في الفيلم بالصورة وملحقاتها، وبالتالي فإن شروط التلقي تختلف بينهما، وكل منها يستلزم عمليات إدراكية وتخيلية متباينة[4].

فلكل وسط من الرواية والفيلم أداته التعبيرية الخاصة ولكل أداة حدودها في التعبير التي قد تتفق في بعضها مع غيرها، ولكنها لا بد وأن تختلف عنها في بعضها الآخر، وإذا كانت الكلمة في الرواية تصل إلى مستوى من التجريد لا تسمح به الصورة في الفيلم، فالصورة في الفيلم تصل إلى مستوى التجسيد للحدث، لما لا تسمح به الكلمة في الرواية"[5].

---

[1] حداد، نبيل، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، ص 127.

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

[3] حداد، نبيل، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، ص 125.

[4] يوسف، يوسف، **فضاءات سينمائية**، عمّان، وزارة الثقافة، سلسلة كتب ثقافية، 2000، ص 13.

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

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

– 2–

يشغل الفن السينمائي في العصر الحديث، مكانةً مهمةً، فحضور الصورة خَلَقَ وضعًا جديدًا احتلت فيه العناصر المرئية دورًا كبيرًا في تكوين المتخيل الروائي، إذ تعززت ثقافة العين وفرضت حضورها على تقنيات التعبير الفني في العمل الروائي.

وتعدُّ السينما المرآة الأكثر تعبيرًا عن الواقع المعاصر، والوسيلة الفنية التي يستطيع المؤلف من خلالها أن ينقل ما يشاء من أفكار وآراء بأقرب ما يمكن من الحقيقية، دون تغيير، وبالأدوات الدقيقة التي تختص السينما بها.[2] وقد تأثر الأدب بالأسلوب السينمائي تأثرا بالغًا، كما اتصلت بالسينما أيضًا: المسرحية والقصة القصيرة والتصوير والموسيقا والنحت، وعن طريق هذه الفنون اتضح أن السينما لا تقل أهمية عن الفنون الأخرى "[3]، وهذا ما يؤكد العلاقة الوطيدة بين الأدب وبقية الفنون، "فالأدب ما هو إلا تصوير فني للحياة وتحليل لها، وهذا ينطبق على الأدب والفن السينمائي بصورة واضحة"[4].

---

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

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

[3] الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص35.

[4] كاراغانوف أ، ف، **الفن السينمائي وصراع الأفكار**، ت: ممدوح أبو الوي، دار دمشق، للطباعة والنشر، 1956، ص183.

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

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

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

---

[1] الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة**، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1992، ص64.

[2] حداد، نبيل، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، ص126.

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

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

وقد تنبه عدد من الروائيين في الأردن لهذا التكنيك، فنجده مستخدما على نطاق واسع في أعمال غالب هلسا مثل البكاء على الأطلال (1980)، و قامات الزبد لإلياس فركوح (1987) ورواية (مجرد 2 فقط) لإبراهيم نصر الله، التي يكثر فيها المونتاج السينمائي بصورة كاملة في تشكيل البناء العام لروايته"[3].

---

[1] ينظر :**المصدر نفسه**، ص 126.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 126.

[3] ينظر: حداد، نبيل، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، ص127.

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

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

---

[1] صالح، صلاح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، 2003، ص102.

[2] صالح، صلاح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، ص103.

[3] ريكاردو، جان، **قضايا الرواية الحديثة**، ت: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1977م، ص119.

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص119.

[2] صالح، صلاح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، ص103.

[3] **المصدر نفسه**، ص105.

[4] **المصدر نفسه**، ص114.

إنسان العصور الماضية يميل إلى التفاعل مع مَن يحترم عقله وقدراته الذهنية بوصفة متلقيا فاعلًا وليس بوصفه مجرد وعاء سلبي مهمته استيعاب ما يُلقى فيه وإليه[1].

احتكرت الصحافة تاريخيًّا المنبر بنشر القضايا على الصُّعد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، أمَّا في عصر السينما والتلفزيون فقد حدث قدر من التحول في مركزية المنبر الإعلامي حيث اقتحمت السينما والتلفزيون حياتنا المعاصرة بشكل طاغٍ، وما تقدمة الإثارة التلفزيونية العالية المنبثقة أساساً عن تقديم الصورة الحية مع الصوت الحي، وكذلك التعامل المباشر مع الحدث اليومي يعد أمرًا بحد ذاته في غاية الإثارة.[2]

فالسينما أحدث الفنون السبعة (تصوير – رسم – موسيقا – شعر – مسرح) جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين، وأفادت من تقنياتها الجمالية في تكوين أدواتها الخاصة التي طوعتها العلوم الحديثة، فرصيدها الفني والجمالي على جدته أشد رهافة وتركيباً وعمقاً في الزمن مما يبدو للوهلة الأولى، وبينا يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات للغته الفنية؛ سواءً أكانت الكلمة أم اللون أم الصوت، فمؤلف السينما –وهو المخرج– يستخدم عناصر من مستوى مادي ومعنوي وبشري في تشكيله لنصه، فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والمشاهد والممثلين والسيناريوهات والكاميرا... وغيرها من العناصر السينمائية، فعندما يعيد المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدّل في مسوداته مثل الشاعر الذي يشطب كلمة قلقة ليسجل غيرها أكثر انسجاما، فمفردات الفيلم السينمائي –وهي اللقطات– تزخر في تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها، فهي إذن لغة شديدة التركيب إذا ما قورنت بغيرها من اللغات التي تسمى طبيعيّة أو فنيّة كلغة الشعر التي تُبنى على البنية اللغوية.[3]

---

[1] صالح، صلاح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، ص 116.

[2] **المصدر نفسه**، ص 124.

[3] **المصدر نفسه**، ص 194.

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

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

---

[1] ينظر: فضل، صلاح، **أساليب السرد في الرواية العربية**، بيروت، 2003، ص192.

[2] **المصدر نفسه**، ص195.

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

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

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

---

[1] ينظر: نزار حسين راشد: **الرواية السينمائية والرواية الأدبية**، ص 136.

[2] راشد، نزار حسين، **الرواية السينمائية والرواية الأدبية**، ص 145.

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

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

فالسينما قد استفادت من تقنية التبئير الروائي وحاولت تطبيقها في عملية الإخراج السينمائي، والرواية بدورها قد رأت في المونتاج السينمائي تقنية جديدة من أجل حركية السرد داخل مسارها السردي وتوظيف مميزات التعبير بالمقاطع انطلاقاً منها.[3]

---

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

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

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 159.

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

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

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

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

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

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص199.

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

[3] **المصدر نفسه**، ص205.

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

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

إنَّ الصور والمجازات والاستعارات لم تعد مجرد تفاصيل وحيدة للخطاب، بل أصبحت خصائص جوهرية للعمل الأدبي، فالصورة إقحام خارجي على الشعور يمكن أن يظل قائمًا داخله ومستقلا عنه، أو يمكن أن يكتفي بتواجده فيه حتى وإن ذاب داخل أليافه، وتغدو الصورة الفنية قي علاقة مع الذات والموضوع، وذلك بحسبانها ذاتًا وموضوعا في آن واحد معا.[3]

---

[1]، **المصدر نفسه**، ص206

[2] حداد، نبيل، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، ص128.

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

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

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

ومن مظاهر تراجع دور المرأة، ما تروج له الفضائيات عن فكرة رديئة للمرأة، مما يعبر عن الخواء الفكري والفراغ واليأس الذي أنتج تربة خصبة للتيارات بأنواعها ويظهر ذلك من خلال كلام رشيد النمر عن ابنه:" أحيانا يبيعُ جواربَ نسائية وحمّالات صدور وغيارات داخلية، وقبل يومين قال له أحدهم: عليك أنْ تفهمَ أنّك لن تستطيع بيعَ أيّ قطعة من هذه القطع، وحين سأله: لماذا؟ أجابه: لأنك تبيعها فارغة، في حين تبيعُها الفضائيّات لنا طوال الوقت ممتلئة، وحين عاد الولد للبيت اختلى بغرفته سبعَ ليالٍ، وحين خرج قال لي: فعلا، إنّهم يبيعونها ممتلئة ويُعلّمون الناس كيفيّة استعمالها أيضا." [3]

---

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

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

[3] نصر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، ص 72.

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

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

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

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

---

[1] حداد، نبيل، **الكتابة أوجاع الحاضر**، ص138.

[2] حداد، نبيل، **الكتابة أوجاع الحاضر**، ص138.

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

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

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

فانطلق الكثير من الروائيين العرب من هذا المنطلق، ولنضف إلى ذلك أنَّ الشخصية العربية في تكوينها تُغَلِّبُ العاطفة على ما عداها، لذا يَندُر أن تجد روائيًا عربيًا اتسم أدبه بالموضوعية، أو لم يكرس كل قلمه لنشر معتقداته التي يؤمن بها، أو تجاربه أو ألآمه وأوجاعه، وأحيانا ألآم الآخرين، ولا ضير في ذلك إذا ما كانت القيم التي يشير إليها قيمًا نبيلة، وإذا ما كانت أيضًا في سبيل مقاومة الفساد والظلم والقهر، أو إظهار العيوب الاجتماعية وما يعترى المجتمعات من هموم وأوجاع ونكبات وانتكاسات وحروب ومجاعات وغيرها...، ولكنَّ الإشكالية في المُثُلِ الجوفاء والتناول غير الموضوعي والانحياز العاطفي المسبق، والتعامل مع منطلق الحب والكراهية وهي سمة أصيلة في الروائية العربية.

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

---

[1] **المصدر نفسه**، ص111.

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

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

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

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

– 8–

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

---

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

[2] **المصدر نفسه**، ص206.

[3] حداد نبيل، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، ص128.

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

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

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

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

---

[1] أحمد، أمل، **المرأة في رواية " مرافئ الوهم "لليلى الأطرش**، موقع ديوان العرب، ت 2006/8/1.

[2] أحمد، حفيظة، **بنية الخطاب السردي في رواية مرافئ الوهم لليلى الأطرش**، رسالة ماجستير، القاهرة، 2005 ص 171.

[3] أحمد، حفيظة، **بنية الخطاب السردي في رواية مرافئ الوهم لليلى الأطرش**، ص 172.

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

ويتداخل في الرواية الحب والزواج والسياسة والدين ضمن رؤية امرأة (شادن) تتمرد على واقعها الذي وضعها في طريق رجل أحبها لكنه لم يمنع نفسه من الأخريات، كانا في طريق الزواج، لكنها اكتشفت أمره فجأة فانسحبت، لم يدرِ أنها اكتشفته فظل يلاحقها بالسؤال الذي يؤرقه لماذا، وظلت ذكرى وداعها عند باب الساهرة في القدس تشغل باله، ولم يستطع محوها من ذاكرته.

وتقول الكاتبة إنها افادت في كتابة روايتها هذه كثيراً من تجربتها في الإعلام المرئي، وطرحت قضايا النساء العاملات فيه، وأنها تجاوزت الكثير من المسكوت عنه في الجنس والدين والسياسة، كما أنها اعتنت كثيراً باللغة، لتبدو لغة شاعرية آسرة. وترى الكاتبة أيضاً أنها أرادت أن تقدم شيئاً جديداً وغير مطروق.[1]

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

المرحلة الأولى: يبدأ السرد من حاضر شادن الرواي بطلة الرواية ولقائها المرتقب مع كفاح أبو غليون:

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

---

[1] الأسطة، عادل، **ليلى الأطرش في " مرافئ الوهم"** ، موقع ديوان العرب، 2007/12/25.

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

[3] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 5.

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

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

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

---

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

[2] ربيع، محمد أحمد، **قضايا النقد العربي الحديث**، عمّان، دار الفكر للنشر، 1990، ص 81.

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

فللشخصيات دور مهم في تقديم الأحدث، "إذ تقدم الشخصيات الفعل والحركة سواء كانت حركه فكرية أم كلامية أم جسمانية أم نفسية، فيحدث تغيراً وتقدماً في الأحداث"[2].

فنجد المرأة من خلال أحداث الرواية، امرأة مثقفة لا مستقبل لها، على الرغم من أنها تمارس أشكال التمرد ضد واقع قاس، مع هذا تسعى لتأكيد جدارتها.

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

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

---

[1] أحمد، أمل، **المرأة في رواية " مرافئ الوهم "لليلى الأطرش**، موقع ديوان العرب، ت 2006/8/1.

[2] ينظر: شهيب، نجم، **كتابة السيناريو**، عمّان، دار الخليج، ط 2، 2000، ص 96.

[3] ينظر: شهيب، نجم، **كتابة السيناريو**. ص 97.

تبهظ أناس الرواية وتجعلهم ينتقلون من مرفأ زائف إلى آخر أشد زيفاً. ومن خلال رحلة هذه الشخصيات هذه ينفذ قلم ليلى الأطرش في خضم التابوهات ليخترق اثنين منها على الأقل بصورة مألوفة في روايتنا العربية المعاصرة تابو الجنس، وتابو المذهب الديني.[1]

وبعدها تثبت شادن جدارتها وتشق طريقها إلى الشهرة (إعلامية) بعد صدمتها ما بين زوج خائن وحبيب خائن غادر، ولكن ومع كل هذه الشهرة لم تنجح شادن من التحرر من قيودها، وكان تمردها محسوبا بمقدار، محصورة ضمن إطار الفرد. جاء في الرواية:

"أنا امرأة... تحلم بمغامرة تحيي جذوة الحياة وتقلبها فلا تجرؤ... وأحسد نساء يندفعن بعاطفة وإقدام إلى المغامرة "[2] وجاء أيضا: "هل خطر لك في فراق السنين أنني كنت أنجح من أجلك أتميز لتعرف أشتهر لتسمع "[3]. وحين يفرض عليها لقاء كفاح بعد خمسة وعشرين عاماً، تبالغ في مظهرها وأناقتها رغبة في استعادة الماضي وتجديده، فتبدو امرأة تقليدية تحاول التأثير على الآخر من خلال مظهرها. لكنها حين تلقاه تتعمق خسارتها لرجل الماضي فخسارة الماضي مقدمة لخسارة الحاضر " وجه غير هذا احتلني وضاع فيه العمر " [4]

ولم تعط شادن أولوية لما يفعله الزمن من تغييرات بيولوجية، فعندما التقت بحبيبها الأول ظنت أن هذا اللقاء سيحمل مستجدات في حياتها وكأنها تقابله لأول مرة أيام المراهقة. بالإضافة إلى أنها قد تجاهلت ذاتها وأنكرتها عندما وجدت طرفا ثانيا كانت على علاقة معه.

---

[1] حداد، نبيل، **نظرات في الرواية الأردنية**، ص 107.

[2] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 16.

[3] **المصدر نفسه**، ص27.

[4] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 24.

تميل الكاتبة إلى اللغة الشاعرية في أثناء كتابة الرواية، وشادن مثلها مثل ليلى كاتبة روائية أصدرت روايتين من قبل ركزت فيهما على اللغة، وهذا ما لاحظه كفاح وهو يعبر عن رأيه في روايتيها:

" سيدة شادن، قرأت روايتيك، أعجبتني الثانية كثيراً، فيها شاعرية واضحة مع اعتناء شديد باللغة وجماليتها. هل تكتبين الشعر "[1]

أما شخصية سلاف، فتستخدم الكاتبة السرد الذاتي للتعبير عن شخصيتها، حتي تبدو أكثر جراءة من شادن، إذ حطمت تقاليد عائلتها الصارمة، ولكنها كشادن لا يمكن أن تحقق ذاتها داخل إطار مجتمعها التقليدي، وكانت خالتها – لميعة – مثالها الأعلى في الصلابة والنجاح. جاء في الرواية: " منذ وعيت وغير العادي هاجسي، وأحلم بدور لم يلعبه سواي "[2].

" تعاني سلاف من نزق الرجل وطيشه. الرجل الذي يقف إلى جانبها في عملها ودراستها، ويسلبها في المقابل كرامتها وإنسانيتها، يجرحها بكلماته ثم يتوسل الصفح. يطردها مطلقة ثم يعيدها باكياً معتذراً، وما بين طلاق وعودة، وما بين بوهيمية الحب والغفران تتحول العلاقة بينهما إلى تعذيب سادي، فيفشل زواجهما.

تحاول الكاتبة هنا الابتعاد عن السيرة الذاتية، وهو ما تقوله سلاف لابنتها عن العمل الروائي، وهي تفكر بكتابة رواية كي تصبح روائية مثل شادن... أدركت المؤلفة أنها في رواياتها السابقة – ربما – وقعت في هذا الالتباس، فحاولت التخلص منه، وهو ما قادها إلى استخدام تكنيك مغاير إلى حد ما. حاولت الابتعاد عن مركزية شخصية ما، وتشكيل مدارات حولها للشخوص الأخرى كما فعلت في روايات سابقة، وهي تدرك أن السيرة الذاتية قائمة بالضرورة على شخصية

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 110.

[2] **المصدر نفسه**، ص 74.

رئيسة! ومن أجل ذلك، اضطرت للاستعانة ببعض الشخوص الأخرى التي منحتها حيزاً كبيراً في الشريط الروائي، وأكسبتها دلالة محددة.

ولعل ما يستدعي الانتباه إليه في الرواية، طبيعة الشخصيات الذكورية فيها، فمعظم شخصياتها سلبية مثل (سيف – جواد) انتهازية خائنة للعشرة وذلك بإقامة علاقات مشوبة مع نساء أخريات، شخصيات مخادعة على عكس الشخصيات النسوية في الرواية، حيث بدت شخصيات مهمومة ومطاردة بماض قاس. " وإذا كانت الشخصيات هنا مأزومة، وتعاني من خلل ما، فإنها في النهاية تعكس ما يجري في مجتمع عربي وإسلامي يعيش مخاضًا صعبًا، ويعاني من تناقضاته التي لا ترحم ومن هزائم يومية، فشخصيات مرافئ الوهم قد حاولت أن تزيح في رحلتها اللندنية التطهيرية القصيرة، وضمن تشويق عال، ما انعقد في أعماقها من الوهم، والخراب والرغبات الدفينة.

خلاصة القول إن المؤلفة التي أرادت أن تدين بعض النماذج الذكورية العربية، خرجت بما يناقض ذلك، وهو ما أشرنا إليه بالوعي والوعي الزائف، فالفكرة الظاهرة مجرد تجل للوعي الزائف، ولكن ما لم تقله المؤلفة، أو ما هو مسكوت عنه في النص يشكل الوعي الحقيقي!

اعتمدت الرواية الأردنية في بداياتها الراوي المفرد فكان "راويا عليما بكل شيء، وكثيرا ما يتدخل، أو يفسر، أو يعلق، أو يخاطب القراء مباشرة. وكان تعدد الشخصيات وسيلة لا غاية فنية، كما تظهر باهتة أمام الوعظ، أو الإرشاد، أو إلحاح الأفكار" [1].

إن الراوي "المتعدد يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كل جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التي تقع في وقت واحد، ويختلف تعدد الراوي عن الراوي العليم بكل شيء، في أن تعدد الراوي عبارة عن مجموعة من وجهات النظر المختلفة، بل المتعارضة، التي تسلط على الأحداث،

[1] شكري الماضي، **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين**، ص23.

أما الراوي العليم، فهي وجهة واحدة، خرجت عن حدودها الواقعية المنطقية، فادعت معرفتها بكل شيء، وهي ما تزال تحتفظ بصوت واحد بلهجة واحدة في العرض."[1]

وقد أخذ الراوي دورا مهما في السرد الروائي، حيث أنه الشخص الذي يروي الحكاية، أو هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتوصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وتستخدم الكاتبة أسلوب تعدد الرواة في سرد أحداث الرواية، ففي القسم الأول تستخدم أسلوب السرد الذاتي من خلال حديثها عن نفسها.وفي الأقسام الأخرى يتنوع السرد تبعا لتغير شخصية الراوي ما بين وصف خارجي أو رؤية ذاتية، " وتعدد مواقع الراوي يسمح بالإطلال بصورة اكبر على خبايا الشخصيات، ويخرج المؤلفة من الحديث عن ذاتها... إنها راوية زاخرة بتفاصيل الحياة في الشرق العربي، وطموحات الأفراد وتمنياتهم في واقع لا يسمح بالكثير، ويتعدد السارد في الرواية ويختلف، كما يتنوع السرد ويتباين، فمن سارد مشارك إلى سارد كلي المعرفة غير مشارك، ومن سرد بضمير الأنا، حيث تتحول الرواية إلى رواية ترجمة ذاتية. ففي الفصل الأول يتنقل السارد بين ضمير الغائب وضمير الأنا .

ومن الأساليب التي تعتمدها الرواية لإبراز صيغة الخطاب المسرود الذاتي، تسجيل أو تصوير برنامج تلفزيوني مع الصحفي كفاح وهو يحكي عن نفسه متوسلاً ضمير المتكلم، إذ تفرد الرواية مساحة لا بأس بها في الفصل الخامس لكفاح وهو يروي سيرته الذاتية في فلسطين وبغداد وبيروت ومن ثم انتقاله للإقامة في لندن. وقد لعب هذا الأسلوب دورا هاما في عملية السرد وتنويعه، إذ من خلاله يتعرف المتلقي إلى تفاصيل حياة كفاح من خلال حكيه عن نفسه

[1]. عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص 139.

جاء في الرواية:

"تحيرني شادن، تخيلتها أكثر ثباتا وقوة أزعجتني أنها لم تصمد وتركت المكان، ارتبكت كما لم يحدث لها أمامي مذ عرفتها، حين بدا كفاح أبو غليون يلمح ببواطن في ماضيه، وليس من عادتها أن تغير شكل برنامج بفكرة طارئة "[1].

وتستخدم الكاتبة أسلوب الاسترجاع وعندها " يترك الراوي مستوى القص الأول ويعود إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقه لحدوثها ".[(2)] فتخاطب شادن كفاحاً في غيابه، وتحاوره حين تلتقي معه ونتعرف من خلال ذلك على قصتها القديمة مع كفاح وإلى ما آلت إليه. هكذا وهي في لندن بعد) أوسلو) تعود بنا عبر الاسترجاع إلى ما قبل العام 1967 إلى مكان آخر هو القدس. ونحن هنا أمام شادن، وأمام كفاح الشاب وكفاح بعد 25 سنة. أمام اثنين لا أمام كفاح واحد فقد تغير وغدا شخصاً آخر.

أما السارد في الفصل الثاني، فيبدو كلي المعرفة، ولا يتدخل كثيراً. إنه يترك لشخوصه الفرصة للكلام، وهو ينقل لنا هذا الكلام، ويصف لنا بعبارات قليلة كيفية انتقاله.

ويختلف أسلوب السرد في الفصل الثالث. هنا تتحول الرواية من جديد إلى رواية ترجمة ذاتية. وتقص سلاف بضمير الأنا قصتها، وهي قصة ترغب في أن تكتبها رواية. ولكن هذا التحول، في السرد، سرعان ما يتحول أيضاً، ففي منتصف الفصل (ص67) يغدو السرد بضمير الهو، لا بضمير الأنا. هنا ثمة سارد مجهول يقص عن سلاف وجواد وهما في لندن. ويبدو هذا السارد سارداً عليماً كلي المعرفة.

---

[1] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 16.

[(2)] العيد، محمد، **بنية الزمن الروائي عند سيزا قاسم** ، مجلة الآداب، جامعة متنوري، قسنطية، ع 5، 2000، ص 20.

تنجز الرواية منظومة خصبة من تنويعات الخطاب، مستويات وتقنيات وأولى هذه المستويات مستوى البوح أو الإفضاء. إنه مستوى يستدعي أطراف عملية التواصل كلها، ويستند إلى عملية الإنتاج الفني نفسها التي تفرض بدورها طرفين أساسين مختلفين، ولكنهما متكاملان بل متضافران، أعني صاحب العمل وصاحبه والمتلقي واستعداداته من جهة أخرى.[1]

ولا يرتهن بوح الراوي الأساسي بلحظة الزمن الأساسي أو تفاعلات الحدث القائم، بل أن هذا البوح ينسل بعيدا عن اللحظة الراهنة ويستولد لنفسه زمنا خاصا ينتمي إلى الماضي البعيد نسبيا...وعن طريق البوح نعيش أحداث حكايات كل من شادن وسلاف، بصوتيهما وبصوت راو غائب حاضر، وبالصوتين نعيش قصة المرأة العربية، والمغترب العربي والمثقف العربي والمكافح والفنان والانتهازي. نعيش قصة التشرذم العاطفي، والتخندق المذهبي والسياسة العربية، والنفط العربي، إنها المرحلة التي نعيش تداعياتها الآن. ومستوى آخر في الخطاب إنه السرد المركب، في هذا السرد يتضافر صوت الراوي (الأنا) وهو هنا صوت شادن، وحضور المخاطب الغائب (كفاح) من خلال الصوت نفسه، ثم حضور الماضي والحاضر وهو سلاف، الشخصية الرئيسية الثانية التي تتقاسم مع شادن أعباء حمل الأزمة الحضارية / الاجتماعية / الذاتية التي تنهض عليها الحبكة ويرسم معالمها البناء. وبالحوار تستكمل أبعاد هذه العملية السردية، بل تستحضر هواجس الشخصيات الثلاث ومواقعها في البيئة الحكائية.[2] جاء في الرواية:

" تستفزني سلاف حين دخلت... تهرب بنظرها إلى الطريق وتسأل: مدام... أواثقة أنت من قدرة أبو غليون على إثراء اللقاء "[3].

---

[1] حداد، نبيل، **نظرات في الرواية الأردنية**، ص 105-106.

[2] ينظر: حداد، نبيل، **نظرات في الرواية الأردنية**، ص 106.

[3] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 89.

ينفتح الخطاب الروائي لنص مرافئ الوهم على أكثر من خطاب، فيكون تبعا ذلك ملتقى خطابات: التاريخ الذي يحيل إلى زمن تجربة الذوات الساردة المتعددة، الذي تشير العلامات العديدة المبثوثة في النص إلى أنه زمن محنة الوطن العربي والإسلامي وإنسانهما في وقتنا الحاضر، زمن الإضراب الفلسطيني الكبير عام 1936 ضد الاحتلال البريطاني، وزمن مذبحة دير ياسين والهجرة الفلسطينية عام 1948... ومن ذلك أيضا الشعر الذي يلون الخطاب بالذاتية والشاعرية، فيضفي عليه طابع إيقاع الفاجعة والمأساة، فالنص مليء بالعبارات الشاعرية.[1]

جاء في الرواية:

"سلاف امرأة نخيل دجلة في قلبها، ورجل من فرات يحتل عقلها، ويخفيه وجه صامت كآلهة سومر، فأي سحر تخفيه مطلقة يمتد بين عمر ابنتها الشابة وطفلها أربعة عشر عاما "[2].

-10 -

يعد المكان من العناصر الأساسية في العمل الروائي بوصفه " الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات "[3]. وهو " شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث "[4].

يطالعنا المكان في الرواية محركا أساسيا للشخصيات التي تملك وجودها من خلاله، فرواية " مرافئ الوهم "، تجري أحداثها في لندن. يغادر فريق تلفازي تابع لتلفاز دولة الإمارات العربية إلى لندن، ويضم مجموعة من العاملين أبرزهم شادن الراوي من أصول فلسطينية، وسلاف العراقية، وسيف العدناني المخرج الإماراتي، يغادر الفريق لتصوير حلقة مع الفلسطيني الكاتب والمحلل

---

[1] أحم، حفيظة، **بنية الخطاب السردي في رواية مرافئ الوهم لليلى الأطرش**، ص 171.

[2] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 23.

[3] مريدن، عزيزة، **القصة والرواية**، ص 32.

[4] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص 32.

السياسي كفاح أبو غليون. وتكون هناك علاقة قديمة، تعود إلى خمس وعشرين سنة، بين شادن الراوي وكفاح، بدأت يوم أرادت شادن أن تكتب وتنشر في الصحف المقدسية، وكان كفاح عاملاً في إحداها، ولما التقى شادن أحبا بعضهما، لكن هذا الحب لم يثمر لاختلاف الدين، فهي مسلمة وهو مسيحي، ولم يمتلكا الجرأة الكافية لتحدي المجتمع، وهكذا سار كل في اتجاه، هو تزوج من غيرها، وهي تزوجت من محام زواجاً سرعان ما انتهى بالطلاق، لأنها ضبطت زوجها مع امرأة أخرى وحين تأتي الفرصة للقائه، من أجل إنجاز برنامج تلفازي عنه، هو الذي غدا مشهوراً تنشر مقالاته في صحف عديدة في يوم واحد، تتهيأ للقائه، فترتدي من الثياب أجملها، وتشتري من العطر ما يفتح الشهية.[1]

وقد جاء عنوان هذه الرواية في صيغة مركبة، تحيل الإنسان إلى المكان والإنسان، ومنهما يتشكل الحكي من الرواية وتتشعب الخطابات، واستنادا إليهما تتأسس أنساق خطابها: أزمنة تتداعى، وصيغا تتداخل، وروئ تتعد، فالمكان الروائي (لندن) تتقاطع فيه مصائر شخصيات الفريق الإعلامي ومساراتها، أثناء أداء مهمة لها. وفي هذا المكان تتخلص الشخصيات الروائية من وهم الحب الأول. فكانت (لندن) مكانا للخلاص النفسي. أما الإنسان فيكون الشخصيات الروائية الموهومة بالحب الأول... فالشخصيات الروائية تعيش وهم الحب الأول الذي ينقشع في لندن حيث كانت جسرا للخلاص من هذا.[2]

---

[1] الأسطة، عادل، **ليلى الأطرش في " مرافئ الوهم"** ، موقع ديوان العرب، 2007/12/25.

[2] أحمد، حفيظة، **بنية الخطاب السردي في رواية مرافئ الوهم لليلى الأطرش**، ص 172.

أما فيما يخص الحوار الداخلي، فقد قدّم هذا الحوار في الرواية " المستوى النفسي والعمليات المختلفة للانضباط الواعي، أو لتقديم الوعي "[1]. وقد وظفت الأطرش هذا التكنيك لمزيد من الإضاءة الداخلية للشخصية ولتصوير الصراع الذي يدور فيها.

تخاطب شادن نفسها حين أصيبت بالدهشة عندما يعرفها كفاح على زوجته نهاد عن طريق المونولوج الذي يعد " وسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث والتعرف بها من داخلها لا من خارجها بلسانها لا بلسان الراوي أو المؤلف، وهو يضفي الحيوية والصدق على النص وإشاعة الحرارة والدفء فيه، وهو ما تفجره لروح البشرية باعترافها، وقد يستحوذ على أغلب المساحة الروائية نظراً لأهميته وحساسيته وما يفيض به من مشاعر إنسانية"[(2)]. تقول:

" كثيراً ما تنتهي بك الأحلام على غير ما تتوقع، تخذلك. طويلاً تخيلت أن تلتقيه بصدمة من ثنايا المجهول فيذكر، ويحضنها، ثم تلقي برأسها على كتفه، فيتجدد الهوى وينتفض من رماده. ويدفعه القدر فلا يبدي أسىً، ويحضر زوجته مفاخراً "[3]. فيعكس هذا المنولوج البعد النفسي للشخصية ولصراعها الداخلي الذي يأتي موازيا لما يحدث في الخارج، ويستعمل للتعبير عن جوهر النفسية وطبيعة التجربة التي تمر بها، وبهذا الحوار تتيح الأطرش للشخصية أن تتدخل في كشف تجاربها الروحية والنفسية وانفعالاتها.

---

[1] همفري، روبرت، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2000، ص 45.

[(2)] قنديل، فؤاد، **فن كتابة القصة**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010، ص 207.

[3] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 110.

وتأتي ليلى في المقابلة على عملها إعلامية في التلفاز، حيث عملت معدة برامج، ومقدمة لها، برامج سياسية وثقافية حقق بعضها، مثل برنامج: فكر وفن "، شهرةً واسعة، لأن اتحاد الإذاعات العربية وزعه على عدة تلفزيونات عربية.

من العناصر المهمة في تشكيل رواية (مرافئ الوهم لمن؟) هو التقنية السينمائية، وربما كانت الإشارة ضرورية إلى المرجعية الشخصية للمؤلفة، بوصفها إعلامية متمرسة خبرت السيناريو وتعاملت مع الإنتاج التلفزيوني بمراحله كافة، ومن ثم أدركت عناصر رئيسية في هذه المراحل من مثل: المونتاج، والتزامن والعناصر البصرية إضافة إلى السمات الخاصة في لغة القصة أو الرواية تجعل من مقاطع عديدة في النص المكتوب لغة سينمائية حقًا، بل أقرب إلى ما يدعى بلغة السيناريو.[1]

إن المونتاج مثلا، ظاهرة مشتركة يمكن تصور أبعادها في عمل ليلى الأطرش هذه، كالتقطيع، ومتواليات مشهدية، هذه الحركات المونتاجية في "مرافىء الوهم" نجد تجلياتها بسبع حركات أساسية "فصول الرواية" تنتقل فيها عدسة الراوي، بين المشهد الأول، حيث تتهيأ شادن لمقابلة "كفاح أبو غليون" بعد انتظار دام عشرين عامًا، والمشاهد التالية في هذا الخط، هي مشاهد موزعة بين أزمنة وأمكنة متعدد عبر فصول الرواية.[2]

وقد اتخذت ليلى الأطرش من ذلك اللقاء التلفزيوني المزمع ومن جذوره وتداعياته بؤرة للثقل الدرامي في الرواية، حيث راوحت بالمونتاج بين الاسترجاع، وتبطيء اللحظة الراهنة، حتى جعلت الزمن الأساسي في الرواية في خط شادن–كفاح، بضعة أيام جمعت فيه المحتوى المشهدي وأدواته السينمائية، فاللقاء بين الحبيبين السابقين يتم بتواطؤ العمل الإعلامي، الذي تمتهنه شادن وبين

---

[1] حداد، نبيل، **كاميليا الرواية الأردنية**، إربد، عالم الكتب الحديث، 2010، ص 151.

[2] **المصدر نفسه**، ص152.

التقنيات السينمائية أو (التلفزيونية) من مونتاج وتزامن وسرد هو أقرب إلى لغة السيناريو منه إلى السرد الأدبي الخالص. جاء في الرواية:

" لو سمحت يا أستاذ أبدأ السير من هنا، ستمشي على الرصيف الحجري الضيق بمحاذاة البحيرة، وحتى الجسر الخشبي وظهرك للبحيرة وتتأمل ما حولك كله..أوكي؟ هل نبدأ؟[1]"

بل إن المشهد يتطلب مؤثرات حسية، وموسيقى تصويرية بأصوات البجع والبط،:"تعالت بطبطة البجع والبط فطغت على ما يقول، تسابقت إلى طعام ألقاه موظف المتنزه في الماء...توقف كفاح..(المتحدث) وزفر سيف (المخرج) قهرًا حين تمهل الحارس متعمدا..[2]"

وللغة السيناريو سطوتها في العديد من المشاهد دون أن تكون هذه المشاهد جزءًا من موقف إعلامي يمليه محتوى السرد:

"تتسمر عينا سلاف على رصيف حجري يحاذي الفندق ويقود إلى مدخله، ينكشف عن زجاج نافذة واسعة لكوفي شوب حيث تجلس منزوية، أما ظل شمس ممتد طويل وحتى ينعطف ويختفي[3]"

ثمة عناصر بصرية عديدة في هذه الأسطر: العينان، الرصيف، والكوفي شوب، والفندق، والمدخل، والنافذة وزجاجها، وهيئة الجلوس (منزوية)، وكل هذه العناصر تستوجب من الكاميرا لقطات متفاوتة بين القرب والبعد؛ فتسمر العينين يتطلبان لقطة ملاصقة لهما، في حين يتطلب

---

[1] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 101.

[2] **المصدر نفسه**، ص 95.

[3] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 102.

مشهد الفندق كاملا لقطة أوسع، لتعود الكاميرا بعد ذلك بلقطة أقرب إلى النافذة، أمَّا إبراز طول الرصيف وامتداده فإن انجازه يتطلب أي لقطة بعيدة بالمعنى الحرفي.[1]

ومن الطبيعي أن يكون لحركة العدسة (المفترضة) عطاؤها الدلالي في كشف الحالة النفسية للشخصية، وذلك من خلال تركيز العدسة على الوجه والعينين تحديدا، ومن خلال إبراز هيئة الانزواء، إضافة إلى المحمولات التلقائية التي ينطوي عليها منظر رصيف طويل ممتد، والطول والامتداد هنا يعنيان أن الرصيف خالٍ أو شبه خالٍ مما يتقاطع وحالة الشخصية الوجدانية في لحظة استقرت فيها سلاف على هجر جواد.[2]

من المفيد الإشارة إلى عنصر سينمائي آخر وهو التزامن؛ وهو تقنية اختصت بها السينما في مرحلة ما، فهو دلالة اللفظة نفسها ودون أي تأويل اصطلاحي؛ فثمة حدثان يجريان في اللحظة نفسها، ولكن في مكانين مختلفين لشخصيات مختلفة بطبيعة الحال، ويجمعهما إطار دلالي واحد ويسهمان في نتيجة واحدة، وهذا بالضبط ما جرى سرده في واقعة الفندق في لندن، حيث قدمت الواقعة بتقنية سردية تجعل منها قطعة من سيناريو حقا[3]، التزامن كذلك حدثين يجريان في ذات اللحظة في مكانين مختلفين لشخصيات مختلفة، يجمعهما إطار دلالي واحد ويسهمان في نتيجة واحدة"[4] هذه الواقعة هي عمل طائش صدر عن سيف مخرج الحلقات، حين حاول اصطحاب فتاة إلى غرفته في الفندق – رغم التعليمات الانجليزية الصارمة التي تمنع مثل هذا التصرف– ما يهم هنا؛ الطريقة التي عُرضت بها الواقعة، بلغة السيناريو وما تحمله من حركة تزامنية بين داخل الغرفة حيث كانت شادن نائمة أو شبه نائمة وتصلها الجلبة من خارج الغرفة أي من الممر:

---

[1] حداد، نبيل، **كاميليا الرواية الأردنية**، ص 154.

[2] **المصدر نفسه**، ص 155.

[3] حداد، نبيل، **كاميليا الرواية الأردنية**، ص 155.

[4] حداد، نبيل، **مجاوزة التابوهات والإنجاز المشهدي قراءة في تجربة روائية**، مجلة حوليات، آداب عين شمس، مجلد 36، يناير – مارس، 2008.

"وثقل رأسها لا يسمح باليقين، صفعات وركلات وجسد يُسحب باتجاه نهاية ممر مفروش بالسجاد (لاحظ العنصر البصري) حيث غرفة سيف على بعد أربع حجرات (لاحظ تحديد المساحة)..مَيَّزتْ صوته(لاحظ العنصر السمعي) متوسلًا هامسًا راجيًا مستعطفًا دون أن تعي ما يقول... هو سيف بالتأكيد...وأصوات وأيدٍ وأرجل، رجال يتقاذفون أحدهم، ولعلهم يهمهمون بالغضب لئلا يزعجوا نزلاء نائمين[1]" لاحظ ضبط الإيقاع الحركي ليعبر عن الحالة النفسية، وهو تقنية يبرزها التجسيم الصوتي.[2]

[1] حداد، نبيل، **نظرات في الرواية الأردنية**، ص111.

[2] **المصدر نفسه**، ص156.

الفصل الرابع

اتجاهات السرد في الرواية الواقعية

-1-

ظهرت الواقعية في القرن التاسع عشر، لتتبلور إلى تيار أدبي معبر عن توجه إبداعي وحساسية فنية ورؤية إيديولوجية، لكن جذور الواقعية ضاربة في القدم، حيث إن كل الحضارات الإنسانية السابقة كانت تعرف بدرجات متفاوتة بعض ملامح التغيير الواقعي[1].

وقد أجمع معظم نقاد الأدب ومؤرخيه عند تناول المذهب الواقعي في الأدب بالشرح والتعليل على صعوبة تعريف الواقعية، السبب في ذلك ما تحملهُ الكلمة من دلالات كثيرة مختلفة باختلاف المراحل التاريخية التي استعملت فيها. [(2)]

وقد أحجم (برشيت) عن تقعيد الواقعية ببضعة سطور خشية الوقوع في التصنيفات السريعة، وكل تصنيف سريع يفقد جزءاً من الموضوعية والعلمية، ولا يتأخر في السقوط في الانفلات فتضيق آفاقه ليصبح مقولة جامدة محتجزة.[3]

ومع ظهور مصطلح الواقعية في وقت مبكر في سياق فلسفي ؛إلا أنّه ظل مشوبا بالخلط وعدم التحديد، وظل كذلك حتى عام 1857 حين ظهرت مجموعة من المقالات في فرنسا تحمل اسم الواقعية للكاتب شامفلوري، وأهم ما نادت به هذه المقالات أن الفن ينبغي أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية، وكذلك فإنّ على الروائي أن يحد من تدخل

---

[1] لوكاش، جورج، **نظرية الرواية**، ص21.

[2] شحده، جمال، **في خصوصية الأدب الواقعي**، مجلة الفكر العربي، ع 95، فبراير، 1982، ص 6.

[3] السيد حامد. النساج، **في الرومانسية والواقعية**، ص 73 .

خياله إلى أقصى درجة ممكنة، ومن الأفضل أن يتوجه الروائي إلى الشعب لأن الشعب المحرر يستطيع أن يحسن تذوق الواقعية أكثر من المتشربين بالتقاليد والعادات والنقاد الذين تغدوا بالتقاليد الأدبية.[1]

فالواقعية هي المذهب الأدبي الذي خَلَفَ في النثر المذهب الرومانتيكي وخالف قواعد المثالية وخيالاته وإيحاءاته، وهي ترفض أن يحول الواقع الاجتماعي إلى مثال فعصر الواقعية هو عصر البحث في الواقع وصراعاته الموضوعية.[2]

لقد فجرت البورجوازية الزاحفة والمنتصرة في القرن التاسع عشر نمط الحياة التقليدي المبني على الانتماءات التقليدية وعلى التوازنات الاجتماعية وعلى المقولات اليقينية فأصبح الإنسان ريشة في مهبّ الريح تذروه الرياح كيفما تشاء.إنّه الإحساس المأساوي المتوالد عن فقدان الإحساس بالقيم الأصيلة كما يرى جورج لوكاش[3].

ويقول فيليب فان تيغم (1839 -1914 Philippe Édouard Léon Van Tieghem): " لم تجد الواقعية اسمها ومذهبها إلا مع شانفلوري الذي تعود كتاباته الأولى إلى سنة 1843 إن شانفلوري يرفض جميع الأشكال المعاصرة للأدب الخيالي ما عدا روايات بلزاك. وفي سنة 1852 وضع مبادئه بطريقة أكثر إيجابية. فعلى الروائي قبل كل شيء أن يدرس مظهر الأشخاص، ويسألهم ويمحص أجوبتهم، ويدرس مساكنهم، ويستجوب الجيران، ثم يدون حججه واضعا حدا لتدخل الكاتب إلى أقصى درجة ممكنة فيكون المثال الأعلى نوعا من اختزال مقاصد

---

[1] ينظر، فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص 12-13.

[2] طاهر، علي، **الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي**، بغداد، دار الحرية، 1983، ص 28.

[3] بارت، رولان، **درجة الصفر في الكتابة**، ص 4.

الأشخاص، وسلسلة من الصور لمظاهرهم المتنوعة. إن الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الأساس فلقد زال الهوى والوهم. إن الواقعية تهدف إلى أن تصبح التعبير عن التفاهة اليومية.[1]

وعزف الواقعيون عن التعقيد وعن الزخرفة اللفظية المعروفة لدى الكلاسيكيين وعن لغة الطبقات الأرستقراطية وتبنوا لغة الشرائح الاجتماعية الشعبية.[2] وتلزم الواقعية نفسها بتمثيل الوسط الاجتماعي والعالم المعاصر بشكل دقيق كامل مخلص لذلك يجب أن يكون هذا التمثيل يسيرا قدر الإمكان ليقدر كل امرئ على فهمه[3]".

يطلق النقاد اسم الواقعية الفنية على الاتجاه الواقعي، ويعني هذا استناد الأدب أو الإنتاجات الأدبية إلى الواقع الذي نعيشهُ.(4) وتحرص الواقعية على الارتباط بالواقع(5) وسنكتشف فيما بعد أن الرواية الواقعية بمفهومها الأدبي أصبحت تعني تصوير الأشياء كما هي بالفعل.

وقد عبر فرنان دينوية عن معنى الواقعية بقوله أن "الواقعية هي الوصف الحقيقي للأشياء" ثم يقول في موضع آخر: كما أن لفظة حقيقي تجعل الجميع متفقاً، الجميع يحب هذه اللفظة حتى الكذابين، لذا يجب الاعتراف بأن الواقعية دون أن تكون تمجيداً للشر، تملك حق تمثيل ما هو موجود وما نراه".(6)

---

[1] تيغيم، فليب فان، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ترجمة: فريد أنطونيوس، ص 241، 1983، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3.

[2] بارت، رولان، **درجة الصفر في الكتابة**، ترجمة: محمد نديم خشفة، القاهرة، دار العين للنشر، ص 4.

[3] لؤلؤه، عبد الواحد، **موسوعة المصطلح النقدي**، المجلد الثالث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص 159.

[4] ينظر: فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، القاهرة، دار المعارف، 1980، ص 6.

[5] ينظر: بيتروف، س، **الواقعية النقدية في الأدب**، ترجمة شوكت يوسف، دمشق، الهيئة العامة السورية لكتاب، ص 85.

[6] شارتييه، بيير، **مدخل إلى نظريات الرواية**، تحقيق: عبد الكبير الشرقاوي، المغرب، دار توبقال، 2001، ص 105.

ويلخص بيير شارتيه (Pierre Chatenet 1917-1997) أهم السمات المكونة للرواية الواقعية: " ينبغي للرواية الاهتمام بملاحظات وتفاصيل دقيقة، لا الاستسلام أو الإبداع أو الخيال، وإذ تقتصر ذاتها على الواقع والحقيقة فلا يمكن أن تكون إلا صدقاً مطلقاً وينبغي في الوقت نفسه أن يكون العالم المعاصر هو هدفها بأن يقدم تصويراً للطبائع ومشاهد من الخيال، ولأن شخصية المؤلف تمنحه من الاقتصار على نسج آلي وفوتوغرافي للواقع، فإن الانتقاء يصبح ضرورياً. وعلى الفنان أن يرتب ويوضح مادته ليجعل منها عملاً فنياً، وأخيراً ينبغي أن يكون أسلوب الرواية ذا بساطة تامة. وهذا يجعل من الروائي كما يرى "شامفلوري" كائن لا شخصي لا يحكم ولا يدين ولا يصفح، إذ إنَّه يعرض الواقع، وبالتالي فهو يمنح لنفسه مسافة بالنسبة إلى شخصياته. [1]

ويرى بعض النقاد مما يطلق على تسميته "الواقعية المستحيلة"، وتعني "أنه لا يمكن أن تكون الواقعية نسخة للأشياء، بل هي معرفة اللغة. ولن يكون الأثر الذي يرسم الواقع أكثر الآثار واقعية، بل ذلك الذي يستخدم العالم كمحتوى، وهذا المحتوى ذاته هو في الحقيقة غريباً عن بنيته أي عن كيانه، وباستخدامه هذا يكتشف بأعمق صورة ممكنة (الواقع اللاواقعي) للغة. [2]

فالأشياء واللغة كما يرى "رولان" واقعان متميزان يعارض أحدهما الأخر بصورة جذرية بوصف اللغة لا يمكن أن تكون صورة أمينة للأشياء. [3]

وانتقلت الواقعية إلى سائر الأقطار الأوروبية وأمريكا وروسيا، وكثيرا ما يختلط لدى الكتاب – خاصة في العالم العربي – مصطلح الواقعية بكلمة أخرى لازمته في بداية الأمر، وهي كلمة

---

[1] شارتييه، بيير، **مدخل إلى نظريات الرواية**، ص 17.

[2] **المصدر نفسه**، ص 110.

[3] بورنوف، رولان اوئيليه، **عالم الرواية**، دائرة الشئون الثقافية والنشر، ص 110.

الطبيعية. وقد ظل هذا الخلط بين الواقعية والطبيعية حتى الربع الأول من القرن العشرين [1]. وقد دخلت الواقعية إلى الأدب العربي عبر إرهاصات بسيطة، وما إن وقف محمد تيمور على مقدرة المسرح النفاذة التأثير في جموع المشاهدين وتغيير طباعهم وعادتهم بطريقة سهلة محببة، حتى تاق إلى استخدام هذه الوسيلة في بلاده لإصلاح ما يراه منحرفاً عن جادة الصواب، وتأصلت عنده ملكة النقد حين أحسّ بالفارق الضخم بين مسارحنا الزاحفة المتخلفة والمسارح الفرنسية القافزة المتفوقة في المستوى الفني والوظيفي. [(2)]

اتجهت الرواية في الأردن نحو الواقعية منذ سبعينيات القرن المنصرم (ق20)، وقد تعددت ملامح هذه الرؤية، وتراوح تشكيلها بين التسجيلية إلى الصورة النقدية والاجتماعية، إذ ظهرت على أيدي مجموعة من الروائيين الشباب في السبعينيات من مثل: رشاد أبو شاور ويحيى يخلف وفؤاد القسوس... واستمر هذا التيار في أعمال جمال ناجي وطاهر العدوان وليلى الأطرش وزياد قاسم.[3]

فكثيرا ما يحاول الروائي الأردني أن يستبطن ذاته، أو يصور ما اتصل بالوقائع بصورة موضوعية، وقد تكون الوقائع متسمة بحس الفجيعة والمأساوية وقد يضفي عليها الكاتب من ذاته ما يلبي رغبته الخاصة أو الرغبة السردية[4]

فالرواية الواقعية هي تسجيل للواقع أو للذات الذي يشبه اللوحات التي تحاكي الطبيعة، فهي أعمال إبداعية قد تكون على درجة فائقة من الإتقان، إذ لم يفعل الفنان التشكيلي شيئا سوى نقل المنظر الذي يراه وإن تكن تلك في حد ذاتها موهبة ولكنها أولى درجات الموهبة، وتتفاوت من فنان لآخر، والتفوق يأتي من إضفاء الروح على اللوحة، وكذلك معظم الروايات العربية تعتمد على النقل

---

[1] فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص6.

[2] ينظر: السيد حسن، **تطورات النقد المسرحي في مصر**، القاهرة، الهيئة المصرية للتأليف، 1965، ص 156-157.

[3] السعافين، إبراهيم، **الرواية في الأردن**، ص39.

[4] **المصدر نفسه**، ص 40.

والاقتباس من الواقع أو من الذات، وبراعة المؤلف تنبع من قدرته على منح الحياة للنص وإعطاء الحيوية للشخصيات والأحداث، وعدا ذلك فما من جديد، أين الابتكار والتخييل الخلّاق في العمل الفني، أين اكتفائه بعناصره الخاصة دون الإحالة إلى النموذج المثال، وبعيدًا عن التقليد والاقتباس؟ أين ذكاء الانتقاء والاستناد على شاعرية الواقع وإيحائية الحياة.[1]

فالواقعية العربية في الرواية ترى شخصيات الرواية في العالم العربي من حولها ممزقًا أشلاءً من فلسطين إلى لبنان إلى العراق...، فهناك تشرذم سياسي واجتماعي واقتصادي شكَّل لديها رؤية ا ذاتيه لما حولها، إذا تحاول هذه الشخصيات قولبة الواقع وتغييره نحو الأفضل، لكنها دائما تُمنى بالخسارة على صعيد الذات التي تعد انعكاسا أو صدىً للخسارة الجمعية.

يُقسم النقاد الواقعية إلى ثلاثة أنواع: الواقعية التسجيلية والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية. أما الواقعية الاشتراكية فتعني تعامل المجتمع وقضاياه معاملة اشتراكية، فالقاص فيها يأتي بالحلول والمشكلات التي يواجهها المجتمع الذي يعيش فيه، كما أنها ترى أنّ على الأديب أن يصور الصراع الطبقي بين طبقة العمال والفلاحين وطبقة الرأسمالية والبرجوازيين مع الإشارة إلى انتصار الأولى التي هي مكمن الإبداع والخير على الثانية التي هي أصل الخير في حياة الإنسان[(2)]. وهذه الواقعية تُغّلب العقل الإنساني على مختلف أنواع الخرافات والآراء الباطلة والمضللة، وانتقال الإنسان من مرحلة عدم الوعي والإدراك إلى الحياة الواعية وإلى تفهم الأفكار التقدمية واستيعابها وانتصار العقل الثوري، وتصوير فاعلية الإنسان في النضال من أجل عالم جديد.[(3)] وقد اتخذت الواقعية الاشتراكية منهجاً فكرياً يعد الفن ملك الشعب لأن الشعب هو خالق

---

[1] بركة، بسام، النص الروائي: **المعنى والتوليد، الفكر العربي المعاصر**، عدد42، تشرين الثاني، كانون أول1986، ص 70.

[2] **المصدر نفسه**، ص61.

[3] سيرغي، بتروف، **الواقعية الاشتراكية**، ترجمة نزار عيون،عمّان، دار ابن خلدون، 1985، ص 112.

التاريخ بما فيه الأدب والثقافة الفنية للبشرية إن الفن الحقيقي يجب أن ينطلق بجذوره العميقة من أوسع الجماهير الكادحة. [1]

وجاء في " الموسوعة العلمية الفلسفية التي وضعها مجموعة من العلماء والأكاديميين السوفيات (موسكو 1967). تعريفا للواقعية الاشتراكية جاء فيه:

" إن جوهر الواقعية الاشتراكية يكمن في الإخلاص لحقيقة الحياة، بصرف النظر عن مدى ما تكون عليه من جفاء. ويكون التعبير عنه في صور فنية من الزاوية الشيوعية. أما المبادئ الإيديولوجية والجمالية الأساسية للواقعية الاشتراكية فتتمثل فيما يلي: الوفاء للإيديولوجية الشعبية، ووضع النشاط الإنساني في خدمة الشعب وروح الحزب، والارتباط العضوي بنضال الجماهير الكادحة، نزعة إنسانية اشتراكية وأممية، تفاؤل تاريخي، رفض الشكلانية والذاتية وكذلك الذاتية الطبيعية [2].

والنوع الثاني من أنواع الواقعية هو الواقعية النقدية، والتي يقوم الأديب فيها بوصف قضايا المجتمع ومعاناته ومرضه وآلامه [3]. وتقرر الواقعية أن مهمة الفن والأدب تتمثل في نقد الحياة بمفهومها الواسع. والمتأمل في هذا الصنف من الإبداعات يلمس فيها التأكيد على الدلالة الاجتماعية بالمفهوم الإنساني الواسع للكلمة، وليس بالمفهوم العلمي لماركس. كما يلمس كذلك اهتماماً كبيراَ بالقيم الجمالية والفنية.[4]

ويعترف (أنجلز) رفيق ماركس بعبقرية بلزاك وبقيمة الواقعية النقدية عندما يؤكد أن "الواقعية تعني في نظري– إلى جانب الأمانة في نقل التفاصيل– إعادة التصور الدقيق للخصائص

---

[1] لينين، فلاديمير، **رسائل لينين في الأدب والفن**، موسكو، ترجمة ونشر دار التقدم، 1969، ص 663.

[2] تودرورف، تزفيتان، **نظرية الأدب**، ص 251.

[3] بابكر، مركز أحمد، **الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث**، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد، 1999، ص 49–50.

[4] ينظر: الهواري، **أحمد إبراهيم، نقد الرواية في الأدب الحديث في مصر**، ط3 ، دار المعارف، القاهرة، 1984.

النموذجية في الظروف النموذجية، وكلما كانت آراء المؤلف خفية، كان هذا من صالح العمل الفني، كما أن الواقعية التي أتحدث عنها يمكن أن تعبر عن نفسها أيضاً، بالرغم من أفكار المؤلف الخاصة، فبلزاك مثلاً، وأنا أعتبره أستاذ الواقعية الذي يفوق بمراحل كل ما قدمه زولا، قد أعطانا في الكوميديا البشرية تاريخاً واقعياً ممتازاً للمجتمع الفرنسي، وصف فيه بدقة بالغة الفترة ما بين 1816-1848، عاما بعد عام تقريباً حيث قدم لنا لوحة تاريخية تعلمت من تفاصيلها الصغيرة مادة اقتصادية أعظم من كل ما قدمه المؤرخون ومحترفو الإحصائيات عن هذه الفترة .[1]

وبفضل بلزاك تحررت الرواية من الخيال الجامح والذاتية المفرطة وكان يتصور أن رسالته هي شهادة على عصره وتوثيق له، إذ يعتقد أن المجتمع الفرنسي هو المؤرخ، وأما هو فليس إلا مجرد سكرتير له، فأعمال بلزاك تتضمن أعظم قدر من الوثائق التي توفرت لنا عن الطبيعة البشرية، ويصدق عليه ما أراده لنفسه من أن يكون دكتورً في الطب الاجتماعي.[2]

ويعترف قادة الماركسية بالدور التاريخي الإيجابي الذي قامت به الواقعية النقدية، إذ بفضلها تحقق التراكم الثقافي والجمالي الذي مهد لظهور الوعي الاشتراكي في الأدب والفن، والفكر، ولينين نفسه يقرُّ بهذا الفضل، في كتاباته التي تتناول الأدب والفن والثورة، وقد كتب عدة مقالات حول تولستوي رائد الواقعية النقدية في روسيا، عنوانها "ليون تولستوي مرآة الثورة الروسية".

أما الواقعية الطبيعية فهي التي يبتعد فيها الأديب عن الحيادية ويصرح بموقفه تجاه ما يتناوله من قضايا اجتماعية، فيحارب الفساد والظلم والانحياز الأخلاقي [(3)]. وقد هاجم زولا الخيال

---

[1] فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ط2 ، دار المعارف،1980 ، ص33.

[2] فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، ص16.

[3] بيرقدار، قحطان، **خصائص الواقعية الطبيعة والواقعية الاشتراكية**، موقع حضارة الكلمة، شبكة الألوكة، 10-8-2011، ص 6.

الجامح والغنائية المفرطة لدى الرومانسيين، هذه الغنائية التي تستثمر كل ما لديها في كلمات تنتفخ الكلمات لتغطي الصورة بأكملها، وأخيرا تنهار تحت مبالغة مزخرفة للفكرة:

"إنها بناء لفظي قائم على لا شيء. هذه هي الرومانسية ... إن العلم يجعل المثالية تتراجع أمامه، العلم هو الذي يعد العدة للقرن العشرين ... كفى غنائية، كفى كلمات كبيرة جوفاء، عليكم بالحقائق، بالوثائق ...ثقوا بالحقائق وحدها، الحاجة الوحيدة الآن هي لقوة الحقيقة[1]. فالرواية الطبيعية هي تجربة حقيقية يجريها الروائي على الإنسان مستعينا بالملاحظة"[2].

ومن أنواع الواقعية الواقعية السحرية، إذ تقوم هذه الواقعية على أساس مزج عناصر متقابلة في سياق العمل الأدبي، فتختلط الأوهام والمحاولات والتصورات الغريبة في سياق السرد الذي يظل محتفظا بنبرة حيادية موضوعية. وتوظف هذه التقنية عناصر فنتازية كقدرة الشخصية الواقعية على السباحة في الفضاء والتحليق في الهواء وتحريك الأجسام الساكنة بمجرد التفكير فيها.[3]

يوضح فلود ميريل أن الواقعية السحرية تنشأ عن الصراع بين صورتين للعالم، وهكذا فإنها تتأسس على واقعٍ أو عالم يكون المؤلف عالماً به ويعبر عن أساطير الهنود ويتيح لنا رؤية أبعاد الواقع الذي نتوقعه بصورة طبيعية، إن عمل الواقعية السحرية يتمثل في تجريدها للكلمات استعارياً، فهي كلمات تنتقل من الكلمات التي نستخدمها للأشياء، ومن الكيفية التي نتصرف بها مع الأشياء.[4]

---

[1] لؤلؤة، عبد الواحد، **موسوعة المصطلح النقدي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1982، ص251.

[2] تيغيم، فليب فان، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ص 251.

[3] بروين، نور الدين، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، شجرة العابد نموذجاً، ص 56.

[4] بروين، نور الدين، **الواقعية السحرية في الرواية العربية**، شجرة العابد نموذجاً، ص 57.

أبدع فيها عدد كبير من الكتاب تحت المظلة الكبيرة للواقعية السحرية، ومن هؤلاء الكتاب من ينتمي للصعيد المصري مثل: محمد مستجاب في "ديروط الشريف"، ومنهم من ينتمي للدلتا المصرية مثل: خيري شلبي في "بغلة العرش"، وأحمد الشيخ في "البحر الرمادي"، ولا شك أنّ البيئة الثقافية المحلية قد ساعدت هؤلاء الكتاب على توظيف الموروث الجمعي الذي تتوارثه البيئة ويؤثر في رؤيتها للعالم، فحفظت الواقعية السحرية للتراث ضمن النسيج السردي للمبدع الذي يعبر عن جماعته [1].

وذلك بوصف الواقعية ذاتها علاقة بين الذات والعالم من جهة، والرموز والدلالات من جهة ثانية، والطبيعة التصويرية للرمز التعبيري الأدبي الذي تتداوله الجماعة والموقف الفكري الخاص برؤية الذات المبدعة من جهة ثالثة، لذلك كان التصوير الذي يصل الكائنات بعضها ببعض، ويصل الحاضر بالماضي، ويصل الصورة بالمعنى من أهم سمات الواقعية السحرية[2].

فالواقعية تشير إلى ما هو متحقق بالفعل في السياق الاجتماعي، بينما تأتي كلمه السحرية لتحيل إلى عالم آخر غير حقيقي[3].

يجب أن يفرق الناقد بين الواقعية السحرية، وبعض الاتجاهات الأدبية التي تقترب منها، أو تتجاور معها مثل: توظيف الأسطورة، أو الخيال العلمي أو الأدب الرمزي، فالواقعية السحرية قد تفيد من الأساطير والمتخيل العجائبي والرمز، ولكنها تتأسس على تضفير هذا كله بالواقع في تلاحم تام بشكل جدي خالص، بحيث يصبح الواقع زاخراً بالرؤى السحرية المتوارثة من ماضي

---

[1] يونج، ك.ج، **علم النفس التحليلي**، ترجمة نهاد خياطة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 2003، ص 277.

[2] عبد الرزاق، محمد محمود، **رضا إمام وسحر الواقع**، مجلة القصة، ص 70.

[3] الخراط، إدوارد، **ما وراء الواقع**، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997، ص 18.

الجماعة الإنسانية، وتظل هذه التراكمات الماضية مؤثرة في أفكار البشر وسلوكهم ووجدانهم وآرائهم تأثيراً كبيراً.[1]

"...إنّ الواقعية ذات مراحل كالتاريخ، فهي قادرة على أن تأخذ في تيارها جميع التيارات الأخرى مثل الرمزية والرومانتيكية والتعبيرية، وأن تتسع لاستخدام الأسطورة والحكايات الشعبية والمثل، وأن تكون لها في وقت واحد عدة مستويات"[2].

فالأديب حر في اختيار أدواته طالما أن هذه الأدوات قادرة على الكشف عن رؤيته وتوصيلها إلينا، وإننا إذ نطالب برؤية واقعية فإن هذه الواقعية رحبة بلا قيود ولا ضفاف[3].

فالواقعية التزام يتقاطع مع الرومانسية في تعظيم الذات الفردية ومنحها الحق في الكشف عن مشاعرها وعواطفها، كما تشارك الواقعية الرومانسية في الثورة على كثير من العادات الكلاسيكية، ولكن الواقعية تجاوزت ما في الرومانسية من خيال وجموح ليخوض الأديب مشكلات الحياة، ويعبر عما فيها من صراعات وفق رؤية تتحرى الموضوعية التي هي جوهر المذهب الواقعي في صوره المتعددة وأظهرها: النقدية (التشاؤمية) والطبيعية (العلمية) والاشتراكية (التفاؤلية)[4]

" تمثل الواقعية السحرية أحد الاتجاهات الجديدة في قصة ما بعد الحداثة، ويعد الخلاف حول تعريفها ووضع مفهوم لها أمراً غاية في الصعوبة إلى درجة أن يصفه البعض بأنه حوار الطرشان، فالجميع يتكلمون ولا أحد يسمع[5].

---

[1] زكي، أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص 177.

[2] مينة، حنا، **حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية**، بيروت، دار الفكر الجديد، 1992، ص 72.

[3] بدر، عبد المحسن طه، **الروائي والأرض**، ص 43.

[4] مبروك، مراد عبد الرحمن، **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر**، القاهرة، دار المعارف، 1991، ص 78.

[5] أبو أحمد، أحمد، **في الواقعية السحرية**، ص 22.

ويرى بعض النقاد أن الواقعية السحرية مصطلح يختص بالأعمال الأدبية "التي تعبر عن رؤية كونيه سحريه للعالم، رؤية تاريخية تنمحي فيها الحدود بين الأحياء والجماد، أو بين الثقافة والطبيعة، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواصاً وقدرات متميزة، حيث نشاهد جانباً من هذا الواقع السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية "[1]

أما في سرد الواقعية السحرية فإنّ الخيالي/الغرائبي أشد ارتباطاً بالواقع، بحيث يعد في كثير من الأحيان نوعاً من المبالغة المسرفة والمحسوبة في حين، كما أن الغرائبي في القصص الأسطوري يرتبط بالأساطير الموروثة فيعيد صياغتها أو توظيفها [2].

– 2 –

في رواية (العين الزجاجية) لسحر ملص تطل علينا الواقعية السحرية تقدم لنا شخوصا وظواهر فوق طبيعية يمتزج فيها الطبيعي بما هو فوق الطبيعي، بطريقة مقلقلة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردد العنصر الأساسي للفانتازيا، من خلال بحثه عن مفاجآت لعالمنا العادي والمألوف، متخذا لذلك تقنيات سردية أشد تماسكاً وانسجاماً للتعبير عن المفارقة بأسلوب يعتمد البلاغة الموجهة والهادفة "

تتجلى الواقعية في رواية العين الزجاجية، لسحر ملص، من ميسلون الشام إلى كرامة الأردن، يتشظى زمن الرواية بين هاذين الزمانين، فزمانه كما تقول ملص، أمس، اليوم، غد...أو بعد عمر سحيق.

والمكان: مستشفى العيون...أو وادي الأحداق التي تنفث رؤياها وقد ركنت إلى حجر القبر البارد...شاهدة القناء...

---

[1] زيرافا، ميشيل، **الأسطورة والرواية**، ترجمة: صبحي حديدي، سوريا، دار الحوار، 1985، ص 28– 29.

[2] مبروك، **مراد عبد الرحمن**، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1991، ص 63.

"حياتي كانت تتراوح ما بين الشقاوة والاستسلام لكني كنت باستمرار أحنَّ إلى أمي أقرأ صفحات وجهها في حبات المطر التي تتساقط في البحيرة، الزرقاء في ديار جدتي...ألمح عينيها في نافورة الماء التي تتدفق...وعندما تمطر أقف في الديار أحدق في أوراق النباتات الخضراء ألمح الماء يغسلها...أحدق في السماء وغيومها ثم أدخل إلى الغرفة المغطاة بالسجاد اليدوي الجميل.."[1]

تسعى الرواية للسير في سرد متقطع لا ينتظمه خط سردي واحد، وإنما تتوالد الأحداث بشكل متشعب، كي تسعى الرواية إلى تحطيم الزمن وتكسير السرد النمطي، لتنهض الرواية وفق منظورها الخاص، لذلك تعالج موضوعاً إنسانياً في نسيج علاقاته الاجتماعية المرتبطة بالمكان، فهي رواية تعمل على تشخيص عوالم المجتمع وقضاياه، فهي رواية تخلق واقعاً "خيالياً" لكن هذا الخيال له مقومات الواقع الحقيقي، وهذا ما نتبينه من خلال الخط الأسود الغامق في الرواية، والذي حدد بقوسين معقوفين، فتتوالد الأحداث ويتداخل معها سرد متقطّع، كي يتشابك الحدث الخارجي مع الحدث الداخلي، هناك عملية جراحية في مستشفى العيون تتحدد من بدء الرواية تحديداً خارجياً ينهض بالرواية نحو حدث داخلي ينحصر في ذكريات الطفولة في دمشق وحواريها، وينفلت في ذكريات عمان إلى مرحلة الشباب الذي ينتهي بالموت.

تتوجه لقرأءة رسالة من أمها التي سكنت عمان، إذ يكثر في الرواية الرسائل المتبادلة، ما بين جدتها في دمشق، وأمها في عمان: طار النوم من عيوني ونهضت أبحث عن رسالة أمي...دخلت غرفة خالتي...فتشت حقيبتها...وجيوب معطفها...بحثت هنا وهناك...تحت الوسادة..وأخيراً عثرت عليها مطوية في دفترها...أمسكت بها ورحت أقرأ: "سيدتي الوالدة الفاضلة...

---

[1] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص22.

أقبل أياديك الطاهرة وأسألك الدعاء والرضاء. أبلغك بأني بيد المسرة قد استلمت رسالتك وفرحت بأخبارك وأخبار أختي واخي..زأسأل الله أن يحفظكم وأنا أقدر مدى عنايتكم ورعايتكم لابنتي وأرجو الله أن يقدرني على معروفكم"[1]

في رسالة أخرى "إبنتي الحبيبة...نور عيوني ومهجة قلبي...هناء

بيد المسرة استلمت رسالتك التي وصلتني فرحة أقبل حروفها وأنا أبكي وقد كان أبوك قد أحضر لي الرسالة، التي وجدها بالمصادفة...حبيبتي مشتاقة لك ولجدتك وخالاتك، وأنتظر الأيام والليالي كي تعودي إلى حضني، وقد وضعت صورتك مع والدك ومعكما الخروف الذي ربيناه لك...، أمام عيني أتأمها صباح مساء، ودعوت الله أن يحفظك وترجعي لي سالمة...

حملت الرسالة رحت أركض وأطير في البيت هبطت السلم ونزلت أقرأها على جدتي، التي كانت قد جلست في باحة البيت تصنع مربى المشمش اللذيذ، ورحت أقرا الرسالة على مسامعها وهي فرحة بي.. وبأمي"[2]

والمكان: مستشفى العيون...أو وادي الأحداق التي تنفث رؤياها وقد ركنت إلى حجر القبر البارد...شاهدة القناء...المكان الدمشقي التي قضت فيها طفولتها عابرة أحلامها الطفولية إلى شبابها،

المكان الأول: الدمشقي.

أثناء تطور الأحداث وتسارعها ننشغل في تحديد الأماكن، وذلك من خلال تفاصيل البيت الدمشقي، وحواريه، وشوارعه وأسواقه وحماماته، وأنهاره

[1] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص24.

[2] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص41.

فالعودة إلى دمشق وحواريها يأخذ نصف صفحات الرواية تقريباً (من صفحة 1–72)، في حين عمان وجبالها تشغل النص الثاني من الرواية (من صفحة 73– 159)، وكأنّ المكان انقسم إلى قسمين بيّنين:

"أخرجت جدتي مفتاح البيت الذي كانت تربطه في عنقها...فتحت الباب...فاحت رائحة النارنج والياسمين وشعرنا برطوبة باردة...نزلنا عدة درجات صرنا في ساحة البيت...كانت البحرة تتوسها والماء يدفق منها... قربها بئر قديمة وعن اليمين صالة الضيوف ببابها المزخرف بالنقوش الخشبية، فوقه شباك زجاجي ملون، تنعكس عيله أشعة الشمس، فتعطي الواً رائعة، تشبه قوس قزح، تتوسط الغرفة صورة جدي: رجل وسيم بقامة ممشوقة، يرتدي السروال والطربوش،...ثم غرفة الاستقبال وغرفة الطعام وطلولة من الصدف بيضاوية...قرب الغرفة مطبخ جدتي تجاوره غرفة الخزين أو المونة، ثم حمام صغير يقع تحت الدرج، ثم غرفة الجلوس بآرائكها الحريري...ثم غرفة النوم"[1]

وتستمر طويلا ملص في وصف تفاصيل البيت إلى أن تصل إلى السوق (سوق الهال):

"سوق الهال الذي يغص بالفواكه والخضراوات، ورائحة الشمام الممتزجة برائحة التين والنعناع وأنواع الخضار والفواكه الموضوعة في السلال وكأنّ الشام بكل خصوبة تربتها وأنهارها السبع وغوطتها اتجود في موسم الصيف بفواكه كأنها آتية من الجنة...وأصوات الباعة وهم ينادون ملوخية...يا ملوخية... خدك ورد يا مشمش،..نساء ورجال الضيع الذين حملوا سلالهم المملوءة بالتين والجبن والجوز والشنكلي، يفترشون الأرض ينادون على بضائعهم...حمار يحمل على ظهره الخضار والفواكه يغافل صاحبه ويدير رأسه ويلتهم خيارا من خرجه... "[2].

---

[1] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص 18.

[2] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص20.

"كصباح صيف ندي...تتمطى دمشق...تنفث ياسمينها...تفتح أبواب بيوتها ليخرج الناس إلى أعمالهم، سرنا عبر الحارات... وصلنا ساحة المرجة حيث هدير العربات التي تجرها الأحصنة وصوت التراموای التي ترتجف منها الأرض والسكة الحديدية التي تتعرج في المدينة تشبه رسوم الأطفال" [1]

المكان الثاني: عمّانيّ.

تتنقل بنا الرواية في أرجاء عمان شرقها وغربها، شمالها وجنوبها، كاشفة عن لحظات عشقها لعمان

" وأنا أتابط كتبي أسير عبر جبل الجوفة...بخطوط متعرجة، ألمح شجرة البيلسانالتي تطلق شذهان فأتوقف تحت ظلالها، اتنشق رائحتها، فألمح القلعة الشامخة ترنو على الشمس، وبيوتها القليلة تتحاور مع بيوت جبل عمان والجوفة،..حين أصل مدرستي (مدرسة الأميرة هيا) أقف في ساحة المدرسة أطل على المدرج الروماني فيمتلئ صدري فرخا بمدينتي، وأحلق مثل حمامة."[2]

"تمطر...تمطر... تمطر... يصنع الغيم سماً فوق عمان...يغسل الشجر...ويسكب دمعه في وسط المدينة، تمطر في شارع الهاشمي الممتد حتى صحن المدرج الروماني، تمطر على الجبال...على أدراج عمان وبيوتها"[3].

يكثر هذا الأسلوب الواقعي السحري والغرائبي في رواية العين الزجاجية لسحر ملص، متمثلاً بحارات دمشق المسكونة بالجان، وكذلك كرامات الاولياء والصالحين،"عاش خالي وحيداً ولم يتزوجن ونذر نفسه لله والدين، درس علوم الشرعية في جامعة دمشق، وتعمق فيها....كان يعيش

---

[1] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، 26.

[2] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص72.

[3] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص 88.

لله فقط، وحين اشتد المخاض بامي يوم ولدت أخي واشرفت على الهلاك، اقترحت إحدى الجارات على جدتي أن تحضر ثوب خالي وتلقيه على صدر امي وبطنها، لعلّ الله ييسر خلاصها، غذ أنه ثوب رجل صالح لم يطلع على عورات النساء، ولم يمد يده إلى حرامن بل كان نذوراً لله...وعندما جيء بالثوب وألقى على بطن أمين وإذ بصرخة طفل تشق صدر الظلام..،هاقد جاء هانئ يا أم هناء"[1]

"لم تمض سوى بضعة أيام عندما أشيع في الحارة عن اختفاء أمونة صاحبة الجمال الفاتن وجنون أمها، وتعددت الأخبار والإشاعات حول ذلك...لكن الخبر الأكثر انتشاراً...أن ملكا أزرق قد أرسل عجوزاً ويطلب منك تسليم الأمانة، إذ إنّ ابنه ملتاع بانتظار عروسه.

سألتها الأم: لكن من أنت؟ ومن أين أتيت؟

ثم جاء مارد أمسك بيد الفتاة وسحبها وهي عارية وراحت الأم تصيح وتستنجد...فجأة انشقت الأرض واختفى الثلاثة؛ البنت والمارد والعجوز...وراحت الأم تلطم وجهها حين دخل الحارس ليجد الأم وقد صارتت مخبولة...حزنت على اختفائها، وانطويت على نفسي وأنا أردد هل كان جسدها لعنة عليها؟ وهل تزوجت من الجني؟ وهل أنجبت عروساً مثل دميتها..."[2]

في المقابل نجد ملص تذهب على العالم الروحاني الذي يزيد تناسق الأحداث وربطها، إذ تذهب إلى النصوص القرآنية، حيث وجدت الربط السردي بين النصوص القرأنية وسردها للأحدث الواقعية التي لا تخلو من الحياة الدينية لبعض شخوصها، ومن ذلك:

---

[1] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص66-67.

[2] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص46-47.

"إنا نحن نُحي الموتى ونكتب ما قدموا"[1]، "ربنا لا تؤاخنا إن نسينا أو أخطأنا"[2]، "قل أوحي إليّ أنه استمع نفر من الجن"[3]، "فبأي ىلاء ربكما تكذبان"[4]، "وللآخرة خير لك من الأولى"[5]، يا بنيّ إني أرى في المنام أني أذبحك"[6]

وفي الواقعية السحرية نجد سميحة خريس، تظهر مقطعاً سردياً من رواية (ناره)، يقول الراوي: "تتحفنا شاشة التلفاز ببث مباشر من الواقع حيث يبدو البحر من ورائهم أزرقَ صافيًا شفافًا... ولا أعداء من أمامهم، تُلقى كلمات القادة مترجمة حسب الحاجة إلى اللغات: العربية، الإنجليزية، العبرية، يغادر القادة موقع الاحتفال كأنهم موكب أطفال حلوين، يلوحون بأيديهم لشعوبهم المحبة للسلام... وفي شريط أحمر يتحرك متعجلًا أسفل شاشة محطة الجزيرة التلفزيونية الإخبارية خبر مفاده"القوات الإسرائيلية تقتحم مدينة جنين[7]".

كما أن للصُحف دورًا بارزًا في السرد مماثلا لدور شاشات التلفزة من حيث التوثيق للفترة الزمنية الروائية للنص الأدبي، فما قرأته (ناره) في الصحيفة يدل على أن الزمن الروائي هو زمن احتلال العراق:

" قلبّتْ الصحف... قرأت خبرًا عن انتخابات رابطة الكتاب اليوم، هذه مهمتي، خبرًا آخر عن حفنة قتلى في غزة –كنا نسمنيهم شهداء–، وصورًا لجندي أمريكي يقبض على "حرامي" عراقي

---

[1] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص63 سورة ياسين.

[2] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص65. سورة البقرة.

[3] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص92. سورة الجن.

[4] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص125 سورة الرحمن.

[5] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص126. سورة الضحى.

[6] ملص، سحر، **العين الزجاجية**، ص127. سورة الصافات.

[7] خريس، سميحة، **الأعمال الكاملة**، ص 385.

في بغداد، وليس في واشنطن، المهم أين يمكن القبض على الحرامي الأمريكي! هذه هي أخبار الدنيا، كل شيء معقول، كل شيء عادي"[1].

يُعرّف القصّ بأنّه الزمن الطبيعي الذي سيتغرفه ترتيب الأحداث واقعياً في حين يمثل الزمن السردي الذي يستغرقه وقوع الأحداث داخل العمل السردي، وهو ما يطلق عليه الزمان الكاذب. [(2)]

وزمن السرد زمن يتسم بالانحراف والترتيب والتشظي والبعثرة، ويرجع ذلك إلى اعتماد السارد على ذاكرته المثالية وتداعياته الحرة في سرد أحداث تجربته وهو ما يؤدي إلى تداخل الأزمنة من ماضٍ وحاضر ومستقبل، من ثم يصعب على المتلقي تتبع قراءة النص السردي حيث أن السارد يحاول أن يسرد أحداثاً كثيرة تجري في القصة في وقت واحد على خط مستقيم هو الزمن الخطي وهو ما يفرض تكسيراً لزمن القصة. [(3)]

وقد جاء هذا المقطع بألفاظه وتراكيبه دالًا على رفض البطلة لما يجري حولها في البلدان العربية كفلسطين والعراق بشكل خاص من ظلم واستبداد، كما جاء متفقا مع أحداث الرواية الأخرى وموقف الشخصية منها ككرهها للتناقضات بين أقوال الشخصيات وأفعالها، لقد احتشد المقطع بالمفردات الدالة على الأمكنة، غزة، بغداد (تكررت ثلاث مرات) واشنطن ثم الصفات المتعلقة بالمكان: الجندي الأمريكي، الحرامي العراقي، (تكررت مرتين) والحرامي الأمريكي، والمفارقة اللغوية الكامنة في الجمع بين الشهداء والحرامية والمعقول وغير المعقول.

---

[1] خريس، سميحة، **الأعمال الكاملة**، ص388.

[2] جينت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي،المشروع القومي للترجمة،1997 ص 45.

[3] الجيار، شريف، **التدخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2005 ص 229.

وتمزج سميحة خريس بفنية بين الواقعية والحدث العجائبي، فهي توهمنا أولا بوجود"مسافة بين المؤلفة والراوي من خلال غيرة(الغيرة النسوية) الراوي من المؤلفة التي بثّ التلفزيون لقاء معها تحدثت فيه عن روايتها شجرة الفهود[1]".

وقد أفادت من تلك الأخبار التي تظهر على شاشات التلفاز في بعض الأعمال الروائية، حيث وثقت من خلالها الأحداث التي جرت في فترة زمنية محددة، وقد أفادت اللغة الإعلامية في خدمة الرؤية العامة للرواية وتقريب السرد الروائي من المتلقي:

" أسمع هدير التلفاز من المقهى وصوت قرقرة الأراجيل، وتنهيدات الذكور العزابى... وعراقيون في شاشة التلفاز يقولون بفخر إن قرار العراق بعودة المفتشين إلى بغداد من دون شروط هو انتصار للعراق وعزة للعرب...[2]"

أما رواية (خشخاش) فيدخل السرد العجائبي في حيز السرد ليرسم مبكرًا خطوط حدوده التي تمنحه صفة العجائبية والغرائبية واللامعقولية ابتداءً:

" لم أجْسُر على التحديق المباشر بالجسد الحي الذي لم يتجاوز حجم كف يد مقبوضة[3]"

فالمرأة الواقعية نجدها في بطلة رواية سميحة خريس خشخاش، حيث نلتقي بداية مع نموذج المرأة الصالحة المتصالحة مع نفسها ومع العالم الخارجي: الزوج، والأبناء، والبيت، وشراء الحاجيات لتحضير وجبات الطعام اليومية...غير أن هذه الوظيفة والدور المتكرر للمرأة منذ ألف عام هو نفسه الذي يوصل تلك المرأة إلى حافة السؤال:

---

[1] النوايسة، حكمت، **سميحة خريس في رواية خشخاش**، مجلة أفكار، عدد151، عمان، 2006، ص30.

[2] خريس، سميحة، **الأعمال الكاملة**، ص368.

[3] **المصدر نفسه**، ص215.

"إلى متى تعبر بسيارتها هذا الطريق المستقيم بلا انحناءة تفضي إلى الدهشة والغرابة...بلا منعطف قد ينكشف بعده غريبًا أو طريفًا أو جديدًا، هذا الخط المستقيم بلا تعرجات قد يفضي بمن يمشي عليه إلى الجنون"[1].

سميحة خريس في (خشخاش) لا تقدم امرأة مقموعة ضمن المواصفات المطروحة عند الحديث عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل...لكنها تقدم امرأةً تبحث عن موقعها في التاريخ وفي المجتمع وفي الحياة...دور خارج يوميات المطبخ وواجبات المنزل بعيدًا عن تكرار اليوميات التي تعيد عملية وأدها كل لحظة بأشكال مختلفة.

وهذه المعجزة تتقدم بكل غرائبيتها، لتصنع هذا العزاء المستحيل، كي تتجاوز هذا الروتين الخانق باتجاه عوالم الدهشة واللامألوف وتأخذ المعجزة شكل نبته بنفسجية اشترتها صدفة،..وإذ بها تتجلى على –هيئة كائن حي–امرأة، ثم لا تلبث أن تتماهى مع بطلة الرواية التي تكتبها ومعها هي نفسها...غير أن هذه الزهرة –المرأة البطلة– تمتلك حرية واستقلالية تفوق تلك التي تعيشها الكاتبة أو سيدة المنزل...وهنا بالضبط تبدأ سميحة خريس لعبتها الغرائبية بأن تتيح لبطلتها فرصة مغادرة يومياتها والخروج على استقامة الإسفلت بأن تعيش لحظات من الانعتاق والحرية، ولا يتوقف الأمر عند نمط السلوك المحرَّض عليه من الزهرة البنفسجية، بل يتعداه إلى ضرورة الخروج على السائد في الكتابة الروائية، فلا بدّ من تحطيم كل الثوابت والمواضعات والأشكال السائدة التي تكبل الروح وتقيد الجسد.

وفي نهاية الرواية تكشف لنا خريس بأنَّ الزهرة هي زهرة الخُشخاش الذي يستخرج منه الأفيون، وهنا يصبح التماس مع الخشخاش بالنسبة للبطلة هو المرادف للبحث عن الحرية المطلقة وجسر العبور إلى ما وراء استقامة الإسفلت وصقيع السرير. جاء في الرواية:

---

[1] خريس، سميحة، **الأعمال الكاملة**، ص 102.

في رواية ليلى والثلج ولودميلا لكفى الزعبي، يركز السادر على الشخصية (ليلى) لأنها بؤرة اهتمام القارئ، فليلى فتاة أردنية تقضي عمرها (عشر سنوات) في روسيا تدرس الطب النسائي بعد أن ظفرت بمنحة من الحكومة لهذا الغرض، وبعد أن ذللت العقبات والصعوبات، إلى جانب ليلى التي صادف أن تنقلت بين موسكو ولينغراد في السنوات الأخيرة التي عرفت باسم سنوات البيروسترويكا، وصادفت شاباً أخر من الأردن اسمه رشيد، وقد كان معها في المدينة ذاتها، وفي الكلية نفسها، مما أتاح للحوادث أن تجري متشبكة بين من يمثل الفتيات والفتيان[1].

وفي الرواية يتكرر ظهور الأب البديل ملتبساً بإحدى شخصيات الرواية (رشيد). وترصد الساردة ملامح الأب مما يجعله يبدو متناقضاً غاية التناقض لا سيما في نهاية الرواية عندما يتحول من شيوعي إلى متدين، وعندما تعود البطلة لزيارة الأردن وهي في السنة قبل الأخيرة، يفجؤها ما أصابه من تغير. والأب كثير التقلب وله وجوه متعددة.

تتمتع الشخصية الفنية المُحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص الروائي، وتكون هذه الشخصية ذات فاعلية كلما منحها الروائي حرية وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدًا يراقب صراعها وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي [2].

فرشيد الشخصية المركزية تفرض حضوراً على السرد من بداية الرواية حتى النهاية، حيث أطلق النار على نفسه منهياً حياته بيده بعد أن تحطمت آماله في الظفر بليلى، وأخفق من قبل في

---

[1] الزعبي، كفى، **رواية ليلى والثلج**، ص 160.

[2] شريبط، أحمد، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة**، ص 33.

الحفاظ على زوجته غالينا، وكذلك في العناية بابنه الوحيد منها فارس، والحفاظ على تجارته ونقوده وصداقته.

لقد أدى رشيد دور النقيض للآخر العربي، فهو على خلاف الأخر، يرفع شهادات تقدمية، ولكنها غير تقدمية، ولكنه غير تقدمي في حياته الخاصة... ويدعي النخوة، والحفاظ على الشرف الرفيع زاعماً أنه بحرصه على ليلى، ينفذ من بعده وصية من أبيها الطيب.

والإخفاقات المتكررة في الحبّ كان سببها الرجّل الذي يمثل تارة جانب الأنا (رشيد) والرجل الذي يمثل تارة جانب الآخر (أندري) والرجل الذي لا يفي بوعد الحب (يفعيني) ويسلك معها سلوك المنافقين، أو ذلك الرجل الذي لا يحتمل ما تفرضه العلاقة من سوء الفهم بين من تنتمي للشرق، ومن ينتمي لروسيا الصاعدة نحو الانفتاح.[1]

وتعمد الرواية إلى تنويع ضمائر السرد، فهي مليئة بالانتقالات بين ضمير الأنا والآخر، حين يحتاج السرد إلى البوح والنفاذ إلى أعماق الشخصية، فاستخدمت الكاتبة التقنية السردية المعتمدة على توزيع المناظير الرؤيوية على جميع الشخصيات، إذ تتفرد الرواية بنمط من السرد تتنوع فيه على وتر الأنا، بحيث تتقلب الأنا فتتخذ لبوس الآخر، فهي تجمع بين استعمال ضمير الأنا للسرد وتدفق التداعيات. جاء في الرواية:

"سافر أندري من لينيغراد مكسور الخاطر يحمل في قلبه أسى عاشق، وقناعة أن الشرق مكبل بقيود تجعل من الأبواب التي تفضي إلى الحياة بحجم خرم الإبرة، لم يكن يفهم لما كل هذا التحريم".[2]

---

[1] رضوان، عبد الله، **الرواية الأردنية على مشارف القرن العشرين**، ص 14.

[2] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص10.

تمثل ليلى والثلج ولودميلا حالة من الصراع بين الشرق والغرب في الرواية، بين التفكير العقلاني والتفكير العاطفي[1]، فقد استطاعت كفى الزعبي أن تجسد في عملها هذا كل الصراعات النفسية التي تمر بها الشخصية الرئيسية في الرواية وهي ليلى، ثم يدلل السارد/المؤلف في نهاية الرواية على صعوبة الالتقاء أو التواصل بين الشرق والغرب.

فتتعد الأصوات من المكونات المتحكمة لتشخيص الخطاب داخل النص الروائي، المنبثقة عن تعدد المستوى اللغوي والرمزي عن التفاعلات والصراعات، وأشكال التواصل القائمة داخل كل فئة اجتماعية، فالتراتب الاجتماعي، وتعدد الأصوات ولَّد الحوار.[2]

واستطاعت الرواية كذلك أن تستثمر الإرث الفلسفي والثقافي الإنساني الكبير، والانحياز إلى فكرة التعددية والانفتاح، في مقابل الأُحادية والانغلاق، فنلحظ في الرواية أن الاتصال مع الآخر قائم ومستمر، ويجد إقبالا من قِبل بعض الشخصيات الموظفة بالرواية، التي لا تمثل رأي الكاتبة بالضرورة، ولكنها تمثل فئة من المجتمع وهي شاهدة على العصر، نظرًا لقدرة الرواية على استيعاب الواقع الاجتماعي والفكري، وقدرتها على حمل الهمّ الجماهيري عن طريق إقامة شبكة نسائية في إطار فني.[3]

وأبرزت الرواية العامل النفسي في رفض الآخر، فالمشكلات التي يعاني منها الإفراد الذين يذهبون للغرب ومدى انعكاس ذلك على الحضارة المخالفة لحضارتهم، كما أن نظرة الاستعلاء التي يتعامل بها الغرب مع الشرق، كانت سببًا في رفض الآخر، وكذلك مظاهر الإباحية والممارسات غير اللائقة على مرأى الجميع، والتي تؤدي إلى سلبيات، من ذلك ممارسة الحب على مرأى الجميع في الأماكن العامة.

---

[1] بدير، حلمي، **الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة**، القاهرة، دار المعارف، 1981م، ص12.

[2] بعلي، حفناوي، **كفى الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولودميلا" سردية الآخر**، شعرية القص، ص7.

[3] **المصدر نفسه**، ص9.

"كانا يسيران جنبا إلى جنب شابكي الأيدي، أحيانا يجلسان متقابلان، يرنو الواحد منهم للآخر، وأحيانا يتوقفان في مكان منزوٍ ويخطفان قُبلة، وعندما يتحدثان أو يصمتان كان الحلم يمتد وينتشر، السماء والشمس والهواء والأرض بلون أبيض ملتهب، كانا يتوقان كل للآخر ويحترقان بصمت"[1].

خاطبت الرواية القارئ من خلال الجنس، بوصفه من أبرز المكبوتات التاريخية في المنطقة (الأنا) الشرق، أو بوصفه من أبرز خصائص صورة الغرب(الآخر):

" كان الجنس هو الركيزة الأساسية والوحيدة التي قامت عليها العلاقة بين رشيد وغالينا، أما الحب فقد راح يقتصر على جمل يتفوهان بها، وهما في غمرة الجنس، جمل أخذت غالينا تشحنها بكل ما تملك من حب، لا سيما عندما بدأت تلاحظ كم أن هذا البوح يثير رشيد، كأنها بهمسها الخافت في آذانه، إنما تلامس وترًا حساسًا فيضطرب وتنتشر أمواجه في جسده مثيرة عاصفة مارقة من الشهوة"[2].

تميزت هذه الرواية بما طرحته بنوع من الجرأة النادرة الفذة، التي استطاعت النفاذ إلى تلك العوالم المظلمة والكتمان والسرية في بعض الأحيان، وهي عوالم المسكوت عنها والتابوهات الخفية مثل الجنس والجنسانية، بعيدًا عن الجاذبية السردية.[3]

ويبدو في هذه الرواية أن كفى الزعبي مسكونة بهاجس قضية المرأة الشرقية المحاصرة وكذلك الأمة المحاصرة، ذلك أنها لم تكن تسجل تجربة حياتها فحسب، وإنما كانت تسجل تاريخها النسوي بضرورة أن تخوض المرأة العربية الصراع، ذلك أن الكاتبة تؤمن بيقين أنَّ الأمة ستظل محاصرة ما دامت المرأة محاصرة، لقد استخدمت الكاتبة أسلوب الصدمة الثقافية لضرب التابوهات

---

[1] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص 481.

[2] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص58.

[3] بعلي، حفناوي، **كفى الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولودميلا" سردية الآخر**، شعرية القص، ص11.

المعشعشة في الذهن السائد حول نظرة الرجل للمرأة، وفي المقابل طرح نظرة المرأة لنفسها وللرجل لتصويب هذه التشوهات التي أفرزها زمن التخلف والتحريم.[1]

تحاول الكاتبة أن تقدم من خلال بطلتها نموذجا المرأة المتمردة على العادات والتقاليد السائدة وعلى القوالب الحديدية التي وُضِعت فيها المرأة الشرقية، وقد ظلت مشدودة إلى قضية فنية بالغة الأهمية، وهي تقديم نموذج إنساني حي ينتمي بوعيه وثقافته إلى عالم النساء، وبالتالي إنَّ هذا النموذج النسوي الذي يمثل الحياة الواقعية مؤهل لحمل القضايا والتمردات الكبيرة التي تطرحها الكاتبة.[2]

وتعبر الكاتبة في الرواية وبالمنجز السردي عن امرأة في مجتمع أبوي ذكوري وعن عالمها الداخلي، وتنقل معاناتها بإحساس لا يستطيع الرجل مهما امتلك من القدرة تصويره بدقة:

"تخيلتْ على الفور أن يصل الكلام إلي أبيها، وأصابها الرعب، بل إنها وفي خلال ثوانٍ طارت إلى هناك ووقفت تراقب الكارثة عن كثب، وترى الذهول في وجوه الناس، إذ يسمعون بقصتها، وتسمع كلامهم بشأنها يرددونه ليل نهار، وفي كل مكان وفي كل زاوية، ويزيدون ويكيلون ويفقد أبوها صوابه من هول الفاجعة، ويحكم عليها وبلا تردد أن تعود على الفور وأن لا تكمل دراستها، فتعود حاملة الخطيئة والفشل والفضيحة على كتفها".[3]

تتوافر رواية "ليلى والثلج ولودميلا" على درجة عالية من الصدق مع الذات ومع الواقع في تقديم الروائية لتجربتها وامتلاكها الجرأة الكافية للقول والبوح، فتجعل من هذه الرواية تجربة خاصة ومعادلًا موضوعيًا، ليس لواقع النساء فحسب، بل لواقع الأمة ككل، فهي تحاول جاهدة ترميم البيت العربي، وترمم جسدها– جسد الأنثى– المبتور، وترمم جسد المجتمع الذي يتآكل بلا هوادة، كما

---

[1] بعلي، حفناوي، **كفى الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولودميلا" سردية الآخر**، شعرية القص، ص12.

[2] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص12.

[3] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص 57.

نلمس أنَّ هذه الرواية تحمل الكثير من حياة الكاتبة (كفى الزعبي) حتى تتحدث عن ومع ليلى، فهناك تماثل وتماهي بين سيرة حياة الروائية وبطلتها في الرواية ليلى[1]:

"لطالما تاقت ليلى إلى هذه الحرية، الحرية التي تؤهل المرء لأنَّ يفكر كما يشاء، ويتصرف كما تملي عليه نفسه، ويعبِّر عمَّا يجول في خاطره بجرأة، دون أن يرافقه رقيب ويطغى عليه إحساس دائم بالخطيئة والذنب، باختصار كانت تتوق إلى حرية تتجلى فيها ذاتها واضحة بكل ما فيها من بشاعة وجمال، خطيئة وفضيلة، تماما مثلما كانت"لودا"التي تعبر عن ذاتها بحرية مذهلة"[2].

كتبتْ هذا النص بعد أن أصبح للذات (المرأة) مفهومان، مختلفان ومتصوران متناقضان للعالم، ومرحلتان متباينتان من تطور الذات، مفهوم الذات الشرقية، ومفهوم الذات الغربية، وهكذا نشأ النص الروائي على إيضاح المتاقضات؛ بين المفاهيم الخاطئة عن الشرق وإبراز جمالياته والاعتزاز به:

"وللحظات شعرتْ بالزهو، فقد كانت بوجودها في بطرسبورغ، وبمظهرها وبسلوكها، بمثابة برهان حي ودامغ يدحض تصورات واهمة، إن لم تكن بحق النساء العربيات عمومًا، فعلى الأقل بحقها هي، فقد كانت تعي جيدًا أنَّ حالتها ليست نمطية، وأنَّها لا تعتبر نموذجًا للنساء العربيات، وأن الذي جاء بها إلى روسيا ليس إيمان أبيها بحرية المرأة أو حريتها هي –ابنته–، وإنما كان قرارًا عبَّر عنه في لحظة زمنية ما سيندم عليه فيما بعد".[3]

عكست الرواية السيرة الذاتية النسائية والمنظومة النسائية بكل مواجهة وشراسة، لتكشف عن أقنعة تتوارى خلفها الرؤى المهيمنة، وتستغل الكاتبة الرمز اللغوي والفني، لتكشف عن ازدواجية

---

[1] بعلي، حفناوي، **كفى الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولودميلا" سردية الآخر، شعرية القص**، ص18.

[2] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، ص 175.

[3] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، 173.

حياتنا المعاصرة الاجتماعية والنفسية والسلوكية والرمزية، وتعيد النظر فيما ترسخ داخل الوعي أو بعضه الزائف[1]:

"فجأة رأت أباها يقف في الباب يحدق بها، التقت عيناها بعينيه، حقًا لم تميز، ففي ذلك الزمن المتناهي في الصغر الذي التقت فيه عيونهما، لم تميز، أكان الواقف أمامها أباها متلبسا هيئة رشيد، أم رشيد يحدق بعيني أبيها"[2].

-4-

تنشغل رواية "نهارات شائكة "لإبراهيم عقرباوي برصد واقع سياسي فكري ممتد منذ ثمانينيات القرن الماضي، وتقدم رواية مختلفة عن الرواية الرسمية، لتلك المرحلة المهمة في تاريخ الأردن والمنطقة العربية، ويعالج الكاتب في روايته موضوع (الحرية) بمعناها الاجتماعي والسياسي، بتفريعاتها المتوزعة على حرية الرأي وحرية الصحافة وحرية التجمع وحرية تأسيس الأحزاب، وغيرها مما يطلق عليه اسم (الحريات المدنية)، وهي جزء من الحريات الطبيعية التي يمارسها الإنسان بصورة تلقائية غريزية.[3]

وقد أفاد العقرباوي من الرمز في روايته وأحسن توظيفه في التعبير عما يريد؛ ممَّا جعل روايته تستعصي على القراءة العادية، فهي تحتاج إلى قراءة متعمقة، لسبر رموزها وكشف خباياها، وتنسجم لغة هذه الرواية مع محتواها، من خلال الحوار والوصول إلى المعنى بشكل يتناسب مع طبيعة البناء السردي العام، إذ يتداخل في الرواية الواقعي مع الفنتازي الخيالي، كما وتفيض الرواية بلغة مجردة محايدة، دون مماهاة عاطفية بالشخصيات أو الأحداث، في تخلص واضح من فنون السرد التقليدية، فالرواية متشظية بشكل مختلف، ومحملة ببعد ترميزي مشفر، خلفه لغة صارمة

---

[1] بعلي، حفناوي، **كفى الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولودميلا" سردية الآخر، شعرية القص**، ص19.

[2] الزعبي، كفى، **ليلى والثلج**، 219.

[3] القاسم، نضال، **(نهارات شائكة) لإبراهيم عقرباوي، مغامرة الكتابة في تلويناتها المتعددة**، أفكار، ص 101.

حادة،لا تخفى معانيها العميقة بالطبع على القارئ المتبحر بتلك المعاني والرموز.[1] بتلك القفزات الزمانية والمكانية، تتوالد بنية سردية تنحرف في غير مسارها، تفتت الحدث وتبعثر أجزاءه مرات، وتنظمه وتلم شمله مرات أُخرى[2]

– 5–

تعاني فدوى الصحفية في (نهارات شائكة) من"مطاردات أشباح وكواتم الأنفاس، وأحذية تكسير الأقلام[3]"، وينتهي بها الأمر إلى ترك البلد والسفر، أما سرحان فينتهي به الأمر إلى مصحة الأمراض النفسية، وهو الذي كان يحلم في"رؤية نصر واحد أو يموت شهيدا[4]"، ولعلَّ هذا ما فرض تعدد الرواة في الرواية، كلٌّ يروي بضمير المتكلم، كاشفًا عن وجهة نظره، ومعاناته الذاتية، مالكًا القدرة الكافية على السرد والوصف والاسترسال والتعليق، وإن بدت أحيانًا ثمة سيطرة لراوٍ كلي العلم(الروائي) عبر اللغة ذات المستوى الواحد في السرد رغم تعدد الرواة.[5]

أما شخصية –عبد الباسط– والتي تأخذ حيزًا كبيرًا من صفحات الرواية، المحور الذي يربط الأحداث بعضها ببعض، ومن خلاله تتشكل العلاقات بين الشخصيات المختلفة في الرواية، وهو كما تصوره الرواية يعاني من الاغتراب بشقيه: الداخلي، مع نفسه، والخارجي، مع محيطه الموسوم بالتشرذم وتكالب الخيبات والخسارات، خصوصًا السياسية المتلاحقة، فيهرب إلى تقنية عالم الأحلام بحثًا عن منطقة آمنة مطمئنة:

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 102.

[2] صالح، هيا، **المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن**، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2010، ص110.

[3] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص11.

[4] **المصدر نفسه**، ص13.

[5] صالح، هيا، **المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن**، ص 114.

"هل أزعم أني أبغض النوم؟ أبداً، إنه الملاذ والرحم والمأوى، ومهما يكن دامعًا ورماديًا وجلَّاب ذكريات أُجاهد في محوها، يظل أقل قسوة من واقعٍ جهنمي أليم، ويبقى أكثر رقة ورحمة[1]".

– 6–

ينتقل الراوي– بصوت المتكلم – من سرد أحداث واقعية، إلى عالم الأحلام، والنهل من مخزن الذكريات، كما اندغمت الأحداث الواقعية بالأحلام والكوابيس والهذيانات، إذ يؤسس الراوي عالما ذهنيًا– موازيًا للعالم الواقعي– يعبِّر به عن إحساسه بحجم المأساة التي يعيشها [2].

كما يتمثل أسلوبه في الرواية كما في باقي أعماله في إدخال مواد غريبة وجديدة على السرد الروائي التقليدي، وكثيرًا ما يضمن نصوصه كلمات وعبارات وأمثالًا شعبية، كما يستعين برواية الأشعار واصطناع المفارقات في المواقف والتهكم والسخرية السوداء، واللعب بالكلمات، ليقدم لنا شكلًا جديدًا وهجينًا، يُغني تجربة الشكل في الرواية، نسجَ من خلاله حكايات متعددة، كلٌّ حكاية تستدعي الأخرى، حتى ليكاد القارئ ينسى الحكاية الأولى، حكايةٌ تمهد للحكاية التي تليها، أشبه بما يكون بحكايات"ألف ليلة وليلة"، كل ذلك بلغة سهلة وممتعة وصادقة، من دون اللجوء إلى المبالغة، وأفانين اللعب على اللغة، إذا تبدو الحكاية الواقعية هي السند الأساس لمادته.[3]

"تمتلئ الرواية بالمعارف والمعلومات حول فضاء عمان التاريخي والجغرافي والاجتماعي على نحو فني يحقق مفهوم " الأسلبة " بمعناها النقدي، أي إعادة بناء الأحداث الواقعية فنيا أو التشكل الجمالي للأحداث والشخصيات.[4]

---

[1] عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، ص9.

[2] صالح، هيا، **المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن**، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2010، ص110.

[3] القاسم، نضال، **(نهارات شائكة) لإبراهيم عقرباوي، مغامرة الكتابة في تلويناتها المتعددة**، أفكار، ص 100.

[4] الصالح، نضال، **دفاتر الطوفان.. سيرة مدينة**، مجلة أفكار، ع 186، 2004، ص 60.

يصوغ أحداث الرواية عدد كبير من الشخصيات التي يمكن تصنيفها في حقلين رئيسين: شخصيات واقعية تمثل أجزاء من ذاكرة عمّان وتاريخها، وشخصيات تخييلية تمثل حوامل مركزية في محكى الرواية.[1]

وما هو واقعي في الرواية لا يتحدد بمكون الشخصيات فحسب، بل يمتد ليشمل مكون الفضاء أيضا، وإلى حد تبدو الرواية معه ثبتا وثائقيا بمفردات مدينة عمان المكانية في تلك المرحلة: من شارع الرضا، إلى شارع السعادة، فشارع الهاشمي، فالأشرفية، فاللويبدة.[2]

ولعل أبرز ما يميز صنيعها فيما يتصل بتلك الشخصيات تقديمها لنماذج نسوية مميزة ولا سيما نجمة أم غالب وأسمهان، وهيام اللواتي يمثلن صورة مضادة للنمط النسوي في المجتمعات الشرقية من جهة، وتختزل سيرتهن الأغلب الأعم من محكي الرواية من جهة ثانية، ويحققن جميعا مفهوم " النموذج الأدبي " كما أرستها التقاليد النقدية من جهة ثالثة، وعلى نحو يضمر في داخله من جهة رابعة، "إيحاء بتعدد الأجيال التي ينتمين إليها.[3]

في رواية دفاتر الطوفان، توظف النصوص القرآنية بأكثر من شكل، فهناك التوظيف المباشر وذلك من خلال قول الراوية: "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ " (سورة النور:35). والسبب الذي جعل الكاتبة توظف هذا النص القرآني، حتى تشبه قلب مكرم السلطي المزورع فيه الأمل والإيمان الكبيران بأن يرى أرضه مزرعة كبيرة بنور.

---

[1] الصالح، نضال، **دفاتر الطوفان.. سيرة مدينة**، مجلة أفكار، ع 186، 2004، ص 62.

[2] الصالح، نضال، **دفاتر الطوفان.. سيرة مدينة**، مجلة أفكار، ع 186، 2004، ص 62.

[3] **المصدر نفسه**، ص 64.

أما النمط الثاني، فقد جاء في توظيف الرواية للنص القرآني توظيفا غير مباشر. جاء في الرواية: " تكتظ عمان بالحكايات والأسرار القادمة من عمق التاريخ على باب الرقيم، وتحت مسجد قديم، كان ثلاثة عشر، أوهم سبعة وثامنهم كلبهم، جمع من الفتيان المؤمنين وحارس أمين أخفاهم الموت سنين عددا ثم ما لبثوا أن عادوا يمشون في الأسواق آية للمتقين "[1].

أما عن علاقة النص الروائي بمغزى الرواية عموماَ، فقد وجدت أن العلاقة بين النصوص القرآنية وبين الراوية علاقة فنية، فرواية دفاتر الطوفان وردت فيها نصوص قرآنية، وذلك في بداية فصول الرواية، فكان لها ارتباط وثيق مع الفصل، وعلى ما يبدو أن دفاتر الطوفان من كل ما سبق تستلهم بلاغة السرد الروائي لديها.[2]

– 7–

قدمت رواية مرافئ الوهم لليلى الأطرش أنساقا وتباينات ونماذج مختلفة: كفاح أبو غليون مسيحي، وشادن مسلمة، وقصة حب محبطة، ومشروع زواج فاشل بسبب العادات والتقاليد المانعة لذلك، وكذلك الدكتور جواد الشيعي وسلاف السنّية [3]، إذ تطرح الرواية تلك الأنساق الاجتماعية الواقعية والتاريخية والدينية، في إطار صِدام نسقي، يسيّرُه الحب، حب على الطريقة الفلسطينية، وحب على الطريق العراقية، وحبّ على الطريق الإماراتية، بما تحويه ذلك من خصوصيات ثقافية.[4]

---

[1] خريس، سميحة، **دفاتر الطوفان**، ص 242.

[2] القبيلات، نزار، التناص القرآني ومستويات التوظيف في رواية دفاتر الطوفان لسميحة خريس، ص 125.

[3] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص89.

[4] رضوان عبدالله، **الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين**، ص 201.

حيث تطرح مرافئ الوهم العديد من قضايا المرأة، منها: الكوتا النسائية في البرلمان(أي برلمان) والتي لا تكفي لحصول المرأة على حقها" صحيح أن هناك كوتا وأن المرأة دخلت البرلمان لكن ليس بالانتخاب بل بالتعيين[1]".

كما تطرح كذلك قضية المرأة الأم العاملة التي تدعو فيها إلى تخفيض ساعات دوامها لتتمكن من رعاية أطفالها ومنزلها:

"حدثته حورية عن محاولتها إقناع رئيسة الإتحاد النسائي بتبني فكرة أن تعمل المرأة المتزوجة نصف دوام فقط، للتفرغ في النصف الثاني لتربية أولادها[2]". وهذا الطرح يعتبر تقدم في رؤية المثقف العربي للمرأة.[3] فمرافئ الوهم بمجملها هي عبارة عن جنس أدبي في حالة دائمة من البحث عن قيم مفقودة في عالم متدهور.[4]

– 8–

قامت شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله على الحوار الداخلي مع النص، حدّق من خلالها بالواقع العربي المتطلّع إلى حلمه المنشود بالحرية، حيث جاء خطابه في الرواية خطابًا ناقدًا، عبر روح سخرية مريرة أحيانا، وقدم مداخلته الثقافية النقدية ليعكس إدانته لما يجري في الواقع العربي.[5] ويتشكل الحوار الصامت عن طريق نقل الراوي لكلام الشخصيات الروائية، فيصوغها بأسلوبه الخاص، فيمتزج صوتان في الجملة في آن واحد هما صوت الراوي الخارجي وصوت الشخصية.[6]

---

[1] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص47.

[2] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص99.

[3] رضوان عبدالله، **الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين**، ص234.

[4] **المصدر نفسه**، ص199.

[5] عبيدات، زهير محمود، **قراءة في رواية"شرفة الهذيان" لابراهيم نصر الله**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد7، العدد1، 2010، ص5.

[6] أحمد، إبراهيم، **الرؤية السياسية والاجتماعية عن غائب طعمة فرسان**، دراسة فنية، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد، ص 169

ويسهم الحوار في تصعيد الحدث وبلورة الفكرة والكشف عن هواجس الشخصيات ويوظف الحوار في تطور أحداث القصة واستحضار الحلقات المفقودة إلى أن عمله الحقيقي هو رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وعواطفها ويقدم اللحظات المشحونة والمتوترة في زمن قصير ولكن بإيقاع بطيء. [1] "إذ يعد الحوار نمطاً من أنماط التعبير الفني، وعنصراً هاما يشترك مع السرد والوصف في بناء النص الروائي" [2]. "ويعد الحوار وسيلة تعبيرية جوهرية في السينما بوصفه عنصراً واقعياً بشكل عام"[3].

ولا فرق بين الحوار في الرواية والسينما، فللحوار وظيفة واحدة في وجميع الفنون، وهي: إيصال المعلومات، "وللحوار وظيفة شخصية في إيصال المعلومات والوقائع التي تسرد على أطراف الحكاية، والحوار يكشف الشخصية من هي، وما هي غاياتها".

وهناك ما يسمى بالمناجاة، وهي تكنيك آخر لرواية (تيار الوعي) يقوم بتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية لشخصيته مباشرة من الشخصية إلى القارئ، وكما هو معروف أن رواية تيار الوعي هي الرائدة في إشاعة مثل هذه الأساليب في الحوار[4].

وقد حشد الكاتب في روايته ظواهر فنية وأدوات متعددة، كالحلم والصورة الفوتوغرافية والشِّعر، والملصق، والقصاصات الصحفية، والكابوس، والغرائب، والعجائب، واللامعقول، والسيناريو، والرسم التوضيحي، والفيلم، واللوحة الفنية، واللون، والصوت، والجسد، إلى جانب الكلمة، فهي رواية واقعية تعاين ما يحدث حولنا، بل تسجله وتحاوره وتستنطقه.[5] إذ لا بدّ من

---

[1] تليمة، عبد المنعم، **الواقعية الشعبية في " النيل ينبع من المقطم "**، مجلة الأقلام، 64، 1987، ص 92.

[2] شعبان، هيام، **السرد في أعمال إبراهيم نصر الله**، ص 213.

[3] مارتن، مارسيل، **اللغة السينمائية**، ص 180.

[4] هيثم، دعاء، **الحوار في الرواية النسوية العراقية**، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 2015، ص 106-107.

[5] عبيدات، زهير محمود، **قراءة في رواية"شرفة الهذيان" لابراهيم نصر الله**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد7، العدد1، 2010،، ص7.

الإشارة إلى أن الرواية ذات صوت واحد سادت فيها رؤية الراوي،[1]. مع هذا فقد ظهرت ملامح صوت جديد بدأ يتشكل في نهايتها من خلال العصفور الذي حطم قيده وكبر حجمه مع الشمس.

وقد أفادت الرواية من السرد السينمائي، واستطاعت أن تتخطى الأساليب التقليدية في سرد أحداثها، والاستعانة بتقنيات السرد السينمائي في "القصة الموضوعة للسينما، والتي يتم التفكير فيها وفي كتابتها بطريقة فنية معينة، لتكون صالحة كموضوع للفيلم السينمائي، أو على النصف الفني الذي يحتوي اللقطات، والمشاهد المتتابعة التي تروي أحداث الفيلم وحواره بكل دقة"[2].

"والسرد كما هو معروف، خمسة أنساق ينجز عن طريقها الحدث، هي نسق التتابع، وفيه تقدم مكونات الحدث "الفيلمي أو الروائي" وفق نظام منطقي يراعى فيه الترتيب الزمني، وهو النسق المهيمن على الأفلام المقتبسة من الروايات التقليدية، وهناك نسق التداخل، وفيه تتداخل مكونات المتن فيما بينها، وذلك بسبب الوقفات والارتدادات والقفزات، وتقع على عاتق المتلقي إعادة ترتيب المادة الحكائية وتنظيمها وفق سياقات معينة، وهناك نسق التوازي والدائري، وأخيراً نسق التكرار"[3].

تقدم رواية "شرفة الهذيان" نص سيناريو حقيقي من فصل "زووم إن...آوت"؛ يظهر فيه الكاتب حسّه السينمائي مستعيناً بما يملكه من معرفة سينمائية واعية. جاء في الرواية:

"**على شكل سيناريو عجيب لفيلم قصير كان الحلم الذي عبر مخيلته:**

في الخلف دخان المعركة

في المقدمة عربات عسكرية تتقدم ملتفة الغبار

وفي الأفق صيحات نصر"[4].

---

[1] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 8.

[2] ينظر: مرسي، أحمد كامل، **معجم الفن السينمائي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973، ص 307.

[3] حداد، نبيل، **بهجة السرد الروائي**، ص 222.

[4] نصر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، ص 54.

سيناريو قصير عبر مخيلته بحسه السينمائي العالي، "إذ تعد الرواية لدى إبراهيم نصر الله تعنى بالترتيب العقلي والنمطي المنسق ببداية ووسط ونهاية، فمهمتها تكسير القوالب الكلاسيكية السائدة"[1]. وفي المقطع الآتي نلحظ طريقة الكاتب في تفصيل الأحداث من خلال استخدام الراوي كاميرته:

"وللمرة الأولى يدرك رشيد النمر أنها كانت تسير وحدها

أو أنه كان يقودها واقفاً بمعجزة لم يسمع بها أحد من قبل

تتراجع الكاميرا قليلاً قليلاً

فيتسع المشهد خلفه مسفراً عن

عربات ودخان وثقوب غامضة في الجباه

وغباااااار

وتظل تتراجع وقد دخلت العربة في شارع ضيق طويل، كلما توغلت فيه تلاشت الساحة خلفها، وظلت المنصة وحدها مشعة ببياض غريب "[2].

طريقة الكاتب في تفصيل الأحداث وحرصه على نسج نمط جديد في طريقة كتابه للرواية توحي بالمشاهد المختلفة. " فالنص الروائي الذي يولد في عصر العولمة،وثقافة الصورة والفضائيات والانترنت،لابد أن يكون له نصيب في هذا العالم"[3].

---

[1] عليان، حسن، **الحداثة في الرواية العربية**، ص 92.

[2] نصر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، ص 58.

[3] صالح، عالية، **الخطاب السردي في شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله**، ضمن كتاب مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، إربد، عالم الكتب الحديث، ص 888.

وتزخر رواية الهذيان بالعناصر البصرية في إدراج مجموعه من الصور، "كان يعرف أنه سوف يقف أمامها أعزل بعد لحظات، وهي تحدق في عينيه مباشرة، عاقدة يديها، وزامّة شفتيها،بما يذكّر بلوحة مودلياني (الصغيرة بالثوب الأزرق)[1].

"وتقوم الصورة بممارسة الإدهاش في الربط بين النص المكتوب والثقافة المرئية المشاهدة، لذا عمد إبراهيم نصر الله في رواية شرفة الهذيان مخاطبة قرائه عبر المشهد البصري إضافة إلى الكلمات، ولذا لجأ إلى استخدام الصور التي تجدها تتناثر بين ثنايا الرواية"[2].

تقنية المونتاج مع أول يوم عمل جديد يستلمه، إذ ترصد الكاميرا الأماكن المحيطة بعمله الجديد، يقول:

"**هذا ما رآه على الأقل دكاكين، سوق خضار، موقف سيارات عمومية، عيادة، مدرسة للذكور، وأخرى للبنات، أربع صيدليات، مركز دفاع المدني، مخفر شرطة، نادي رياضي، مخبز، خمسة مطاعم متلاصقة، شقق فارغة للإيجار،ساحة ترابية تتجمع فيها النفايات**"[3].

"**لكنه استيقظ قبل هؤلاء كلهم**

الزهرية الفارغة بجانبه تهتز

ونظرة أبيه المعلقة بمسمارين تتأرجح أمامه شامتة

نظارته تزحف باحثة عن عينين

وأولاد يرتفعون ويهبطون نائمين فوق أسرتهم

---

[1] نصر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، ص 37.

[2] صالح، **عالية، الخطاب السردي في شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله**، ص 892.

[3] نصلر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، ص 1.

والمرأة أعني الزوجة، تشير بإصبعها لشيء في الفراغ، وتواصل شخيرها برائحته الكابوسية"[1].

من الواضح أن إبراهيم نصر الله استطاع بثقافته السينمائية تصوير حالة رشيد نمر،وخلق أجواء سينمائية من تركيب المقاطع التي تصف ما حوله، وتشير إلى حالة رشيد، مبرزاً بذلك أبعاد الشخصية:

"**فتح عينيه بسرعة، رآه واقفاً لا يتزحزح، تراجع بخطى وجلة صامته، ثم اندفع نحو المطبخ بسرعة جنونية، ما إن أصبح في جسده الممر، أحضر السكّين الطويلة التي لم تصنع لذبح... قال الصغير: ممكن نشتري عصفور وممكن ما نشتري عصفور، إذا اشترينا عصفور ما في مشكلة، وإذا اشتريناه في مشكلتين!! يمكن نحطه في البلكونة، وممكن نحطه جوه البيت، إذا حطيناه جوّه البيت ما في مشكلة، وإذا حطيناه في البلكونة في مشكلتين...**"[2].

وفي الرواية صور فوتوغرافية محملة بالدلالات، كصورة الرئيس الأمريكي (بوش الإبن) بالزي العسكري، وصورة السكين المشرعة نحو العصفور، وصورة معتقلي غوانتنامو وصورة سجناء أبو غريب، وصورة العصفور السجين في قفصه وصورة انهيار برجي نيويورك، وصورة استشهاد الطفل محمد الدرة وغيرها. هذه الصور الفوتوغرافية في الرواية رسالة إلى المتلقي تساعده في سبر أغوار النص وحفزه إلى القراءة العقلية البصرية الدرامية، والتفكر في العلاقة بين هذه الصور والنص المكتوب[3]، فضلًا عن عنصر التشويق لاستدعاء الأحداث وإعمال العقل فيها، ففي كل

---

[1] نصر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، ص 13.

[2] **المصدر نفسه**، ص 29.

[3] **المصدر نفسه**، ص7.

صورة يكمن تاريخ وذاكرة وتستدعي تجربة فكرية أدبية أو درامية، فالرؤية تقترن بالتفكير والتبصر بالصورة، والعين بالعقل، ومن هنا تأتي مقولة"عين العقل".[1]

وكان انهيار "برجي التجارة العالميين" إيذانًا بسحق الحرية التي عبَّرت الرواية عنه بسحق العصافير، وعن توق العربي إلى صرخة واعية عبّرت عنها الرواية بضرب رشيد زوجته بقبضته التي أعادتها للحياة مع انهيار البرجين[2]. كما عبّرت الرواية واقعيًا عن سطوة النظام العربي في المجتمع العربي، من خلال شخصية الشرطي وهو يمارس تخويف الآخرين وتغيير أفكارهم لضمان صمتهم، فقد أشارت الرواية إلى قوة النظام العربي في الدفاع عن نفسه بالـ" عينين الحمراوين:

"**فقد رفعوا الأسيجة حول أجسادهم، وحرصوا على أن يكون ثمة واحد منهم دائمًا، ساهرًا في الظهيرة، بعينين حمراوين**

لطالما ردّدَ: إن أردت العيش طويلًا هنا

فما عليك إلا أن تحذر ابتسامة المرأة

والطرق الحمقاء التي تجرّك إليها الأحلام"[3].

كما أشارت شرفة الهذيان إلى الخوف من الانسحاق والإلغاء والموت من خلال"العينين الفزعتين[4]"و "العينين الصغيرتين"، كان ثمة عصفور بالحجم الطبيعي، عصفور مثل الذي ذبحه يتطلع إليه بعينيه الصغيرتين ويرجوه شيئا ما[5]". و"والعينين بلا جفنين "[6]

---

[1] عبيدات، زهير محمود، **قراءة في رواية"شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد7، العدد1، 2010، ص9

2 عبيدات، زهير محمود، **قراءة في رواية"شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد7، العدد1، 2010، ص9.

[3] نصر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، ص21.

[4] **المصدر نفسه**، ص176.

[5] **المصدر نفسه**، ص166.

[6] **المصدر نفسه**، ص176.

وتقوم الرواية بمعالجة الواقع وذلك بمزج الكاتب بين أكثر الأمور الواقعية في حياة الإنسان، الشارع والمنزل، والأولاد والمطعم الشعبي...، وكل هذه الأمور المعتادة، وبين مفردات عصرية: كالهمبرغر، والدش، والخلوي، وحاملة الطائرات، وفيلم فورست غامب والممثلة آشلي جوود وغيرها من رموز الثقافة الغربية، فالحوار الأيدولوجي بين هذه الأشياء هو هاجس يؤطر رؤية الكاتب، ولعله من أبرز المحاور الحوارية التي شغلت الكاتب ضمن نصه:

"حاولَ أن يستعيد الاتجاهات التي أشار إليها الرجل العجوز: لم يتذكر شيئا، اختلط الشمال مع الجنوب مع الشرق. الجهة الواضحة الوحيدة التي لا خلاف عليها كانت حركة يده باتجاه السماء...وقد بات حذرًا من أن يردد كلمة(الغرب) لأنَّها الاتجاه الممنوع[1]".

يصنع الكاتب الشخصيات وجهاً لوجه أمام القارئ، ويجعل من وجهة نظر القارئ بديلاً لوجهة نظر الراوي دافعاً هذا القارئ إلى الإيهام في خلق العمل الفني، بل إنه يظهر وتحلّ محلهُ المناسبة والحدث وسلوك الشخصيات. [2] والحوار الخارجي: الحوار الأكثر تداولاً في النصوص الروائية[3] فيفسح المجال للقارئ لكشف الأحداث، فيرصد الأحداث اللاحقة بسبب اقتران الحوار بالشخصية فقد كان لها دوراً في كشف رؤيتها والوقوف على خلجاتها النفسية. [4]

تقنية جديدة استخدمها إبراهيم نصر الله، تقنية المشهد البصري، فقد لجأ في روايته إلى استخدام الصورة التي نجدها متناثرة بين ثنايا الرواية، في محاولة منه ربما تشويقًا للقارئ ودفعه لفك رموز وشفرة هذه الصور وعلاقتها بالمتن الروائي النصي، هكذا يبدأ بالبحث عن العلائق الممكنة بين الصور ومضمون الرواية، نذكر من هذه الصور:

---

[1] نصر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، ص18.

[2] العاني، شجاع، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994، ص15.

[3] العاني، شجاع، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، ص 25.

[4] هيثم، دعاء، **الحوار في الرواية النسوية**، ص 95.

– صورة العصفور– صورة الصقر– صورة القفص– صورة تفجيرات 11/أيلول– صورة الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن – صورة توم وجيري– صورة تعذيب الأسرى العراقيين في سجن أبو غريب– صورة أسرى غوانتنامو– صورة استشهاد الطفل محمد الدرة– صور جثث وقتلى– صورة حذاء فورست غامب (الفلم الأمريكي الشهير)... تهدف هذه الصور جميعها إلى عملية الربط بين النص المكتوب والثقافة المرئية المشاهدة في الواقع عبر الفضائيات والتلفاز والصحف، فهذه العملية التصويرية تدفع القارئ إلى محاولة ربط الفضاءات ببعضها، بين الصورة والكلمة ومرجعيات كل منها.[1]

يحرص إبراهيم نصر الله على توظيف اللغة التقريرية المباشرة كوسيلة فنية لنقل أفكاره ومواقفه لمتلقيه، وهو إذ يستعمل اللغة المباشرة إنما يقدم وصفًا دقيقًا دون تزويق أو مواربة، لذلك فهو لا يتوانى في تقديم لغة عادية تتناسب وطبيعة الموقف الذي يرصده، لأَّن هناك مواقف لا يجدي معها إلا الوصف المباشر.[2]

يستعمل إبراهيم نصر الله في نصوصه الروائية لغة التواصل اليومي بكثرة وهذا الاستعمال يثير في القارئ إحساسًا بأن المؤلف يستعمل لغة بسيطة متعارف عليها، إذ تحضر اللغة اليومية المألوفة في النص الروائي إلى الحد الذي يغدو فيه النص خطابًا عاديًا.

ويظهر الحوار الذي يقيمه الكاتب مع رموز العولمة في الصفحة الأولى التمهيدية، وهنا تظهر محاولة الكشف وإماطة اللثام عن حقيقية تردي وضع الإنسان العربي الذي يتعرض إلى محاولة بناء شكل ثقافي جديد يتفق والمنظومة العالمية:

---

[1] شعبان، هيام، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله**،عمّان، دار الكندي، 2015، ص 61.

[2] شعبان، هيام، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله**،عمّان، دار الكندي، 2015، ص 64.

"نعم باستطاعتك أن تتابع الكذب على الهواء مباشرة المدة التي تحتاجها كي تطمئن على المستقبل، وتواصل السهرة مع أي فلم تختار، لا بأس فهم يريدون منك أكثر من ذلك[1]"، وكذلك تتخذ الرواية من رموز العولمة موقفا واضحا فالحرية التي تمارسها يجب أن لا تخرج من ضمن إطارها، إن حريتك تمارس ولكن ضمن سقف العالم الذي يصنعونه لك... وكذلك يعكس إبراهيم نصر الله في روايته صورة الواقع من خلال المزج بين الواقع والحلم والكوابيس التي عبرّت عن مظاهر البشاعة التي تمارس على الفلسطيني بأسلوب يثير الغرابة والدهشة، فقد عملت الصور على رسم الإيحاءات التي تفيض بها الكلمات المكتنزة بالمعاني على رسم الجو الشعري.[2]

حيث يشكل التماهي مع الطيور والرغبة في الطيران والخروج من جاذبية الأرض صورة تبعث على التحرر من القيود، لذلك فإنَّ صورة الأقفاص وظلالها ورموزها تمثلُّ حالة الكبت وحالة القيود التي تُفرض على الإنسان، وكانت الرغبة في التحرر جادة وأكيدة، فكان للطير دور كبير في تجسيد وعي الشخصية والتعبير عن عالمها النفسي الحزين في يقظتها ومنامها[3].

– 9–

تختزل رواية باب الحيرة مشهد الإبداع الروائي في الأردن في العقدين الأخيرينن بنزوعاته العالية نحو التجديد والتجريب، حيث أخذت الرواية تحيد وتبتعد عن الأشكال المألوفة في السرد وتصوير الواقع، وتنحو منحى التكثيف... فقد استطاعت الرواية الجديدة في الأردن ؛ أن تبتدع مقومات إضافية، لتنتج نصا قوامه الإبهار والانصهار. في الجمالية والدهشة والاختراق والاحتراق، هذا هو الرهان الفني والفعلي والأساسي الذي تتأسس عليه رواية باب الحيرة.[4]

---

[1] نصر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، ص3.

[2] شعبان، هيام، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله** ، ص 54.

[3] **المصدر نفسه**، ص 61.

[4] يحيى القيسي في رواية باب الحيرة: **فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد**، مجلة جدارا، 2001، ص 28.

تميزت رواية باب الحيرة بما يعرف ب" بشعرية السرد" فتجد فيها شيئا من كسر التسلسل الزمني، وتفكيك الحبكة التقليدية، وكذا تفكيك الجدران العازلة بين الأجناس الأدبية، وتراسل السرد. وتفكيك بنية اللغة والبنية الروائية. وشعرية القص، وهو تفجر الفكر وتفجر اللغة وشروخ الذاكرة المنسابة، أي أن الشعر يسري في هذه الكتابة الروائية بامتياز... حيث تصور الرواية ضياع الفرد العربي واحتداد اغترابه، في زخم واقع ومجتمع تتصارع فيه الأهواء، وتتصادم الرغبات وتتقطع الصلات الإنسانية، وتتماس الحياة والموت ووقوفه حائرا مضطربا وقد أشكلت عليه الأمور. وتهميش وجود فيسلم بالعجز والحيرة.[1]

في الرواية وفي الصفحة الأولى من الرواية يتوجه الكاتب إلى الربّ بابتهال(صوفي) يواري خلفه حاجة البطل إلى الوصول للحقيقة:

"اغفر لي يا رب ما سيظهر للعوام في هذا الكلام من أضاليل وزندقات و أحابيل ولعنات، في مدارات الحيرة بين الشرائع والديانات، فقد أوشكت على شفا الهلاك من قوة الأسرار، وضعف البدن وتشتت النفس، ومالي طاقة على البوح غير خط هذه الأوراق".[2]

إذ يستغرق الكاتب في استدعاء لقطات من مشاهد يومية عاشها البطل في تونس: "ما عدت أدري ما الذي يجري لي من تبدل الأحوال، وتغير الأطوار، وأين مني الظاهر من الباطن، والحلم من الغياب"[3]، وكذلك يقول الكاتب:

"قالت لي ذات يوم: أحيانا أحسبك شيطانًا رجيمًا من شدة هذياناتك، ومرة تبدو لي قديسًا

---

[1] يحيى القيسي في رواية باب الحيرة: **فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد**، مجلة جدارا، 2001، ص 29.

[2] القيسي، يحيى، **باب الحيرة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006، ص 58.

[3] القيسي، يحيى، **باب الحيرة**، ص74.

هادئًا، ومسكون بالحاضر والتاريخ، كأنك تجمع في أعماقك كل التناقضات"[1]، فما قالته صديقته هاديا أن صورته مطابقة لما في نفس البطل من صراعات ونقائض، فقد كان قولها ما قالت لتعبر عن مكابدته بطريقة القناع الفني، الذي يختفي خلفه البطل تماما مثلما قوَّل المخطوط ما لم يقلْ، فظهر قيس حوران مستندًا إلى وسائط تنوب عنه في رسم خرائط قلقة أو كشف حقائق ذاته بين لذة الزهد ولذة الجسد[2] إذ يقول:

"جسدي بصير ويدي عمياء... كم بدوت شهية وأنت تكشفين لي عن جسد ريان بمباهج فاتنة وثمر دائخ من الاستواء"[3]. فيتشظى البطل بين رغبة الجسد وبين رغبة الروح.

ولذلك تبلغ الرواية ذروتها في دخول البطل مدارات الحيرة عبر قراءة المخطوط الذي يؤمِّلُ منه الحل، ويشتبك البطل مع أساليب المتصوفة من العرب القدماء في معايشة أحوالهم ومقاماتهم، ولا سيما مقام التوهم، إذ يتخيل أنَّ جسده يَحبس في أسواره الطينية روحَه التي تريد أَّن تفر منه إلى الفضاء المطلق، فيلجأ البطل إلى بعض عادات المتصوفة وطرائف تفكيرهم لكنه يصطدم بجملة في المخطوط تقول: "من السهل أن تلج متاهاتي وترى، ولكني لست ضامنًا أن تخرج منها.[4]

فالعنوان يجسد انفصال الجيل العربي الجديد عن ذاته، هذا الجيل المملوء بالشك والحيرة، تقتاده الريبة وضياع النفس.إنه خوف يتنامى باستمرار ورحله جيل الهزيمة والعذاب، هذه النبرة العالية اليائسة نستشفها من عتبات وعنوان الرواية " باب الحيرة " لقد قام العنوان بالمهمة التي

---

[1] رضوان ، عبد الله ، **الرواية على مشارف الواحد العشرين**، ص 183.

[2] رضوان، عبد الله، **الرواية على مشارف الواحد العشرين**، ص 184.

[3] **المصدر نفسه**، ص 184.

[4] **المصدر نفسه**، ص 185.

أسندت إليه على أكمل وجه، إذا كان يحمل قلقا دلاليا واضحا عبر تشظيه إلى دلالات فرعية موزعة عبر نتوءات المتن الروائي.[1]

إن بطل رواية يحيى القيسي يحمل خصوصيات هذا الجيل بأوهامه الدنكوشوتيه، وسعيه الدؤوب إلى نحت العالم الجديد على الشاكلة التي اختارها لنفسه ضمن المنظومة الفكرية التي يؤمن بها. كان في كامل تجربته الوجودية مدفوعا بطاقة فائقة، إلى سبر أغوار الذات البشرية واستكناه أسرارها، إذ كانت له نفس ظمأى إلى الحركة الدائبة.

ويبدأ القيسي روايته بعبارة الحلاج "من لم يقف علي إشاراتنا لم ترشده عباراتنا"، ثم يعقبها بصفحة ونصف من الاستغفار الممتزج بالحكمة الصوفية، " و الغوص في وصف تفاصيل حياتيه يومية يقوم بها بطله قيس حوران قائلا: "كنت أسير في شارع "الحبيب بورقيبة باتجاه المدينة العتيقة متجاوزا زحمة المشاه وأبواق السيارات، ورنين المترو، وصليل عجلاته علي القضبان الحديد، ورفرفة العصافير علي الأشجار الكثيفة التي تتوسط الشارع وثرثرة الجالسين في المقاهي والحانات"[2].

وقد اقتبس الكاتب في الرواية عبارة لبيرغسون تقول " لاشيء يشغلني سوي الحقيقة"، تتصاعد وتيرة السرد المتوتر الذي يفتتحه بفعل افتراضي هو "كأن" حين يعنون النص بعبارة "كأن الماضي حاضر."

منذ هذا الفصل تتزايد التخيلات والرؤي عند البطل، فهو إذ بدأها بالحديث عن المخطوط العجيب، الذي عثر عليه في إحدى المكتبات واكتشف فيه عجائب وأسرارا، فإن هذا الاكتشاف يبدأ بالتحول إلي هلوسات وهذيانات لا يخفيها أبداً "أحضرت كمية من البخور، حص لبان، جاوي، حب

---

[1] **يحيى القيسي في رواية باب الحيرة، فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد.**

[2] القيسي، يحيى، **باب الحيرة**، ص 51.

حرمل، وأشعلتها مع بضع شموع، وبدأت اقرأ التعازيم والأوراد سبع مرات، ورسمت الدوائر والأرقام، متجاهلاً ذلك النص المتشابك في المخطوط، الذي يبتدأ بما يشبه التحذير: من السهل أن تلج متاهاتي وتري، لكني لست ضامناً أن تخرج منها قط."[1]

وقد سادت الأجواء الغرائبية في ثنايا الرواية، وتمثلت هذه الأجواء برقص (قيس حوران) كالصوفيين، حيث جعل يدور مع الدائرين وقد اخترقت روائح عيدان الند والبخور دماغه، وجاست في خلاياه موقظة الفتن النائمة منذ آلاف السنين. جاء في الرواية:

"وما دريت كم بقيت على هذه الحال.. حتى صحوت على نفسي وحيدا ومتروكا، تملأ فضائي سحب الخيبة، والمخطوط بين يدي مفتوحا، فقلت أكتب شيئا مما شفت قبل أن يضيع ويصبح نسيا منسيا [2]".

إن رواية باب الحيرة نص ما إن تبدأ بقراءته حتى يدخلك في جو أشبه ما يكون بألف ليلة و ليلة.. و تهيئ نفسك بعد عدة صفحات لاستقبال شيء غير متوقع و غير واقعي.. يتربص بك هناك حيث الإشعاع الخفي للكلمات المختلطة بالذاكرة و بالغرائبي و باللامرئي و بالمكنون خلف صمت الفراغات و بوحها الفاضح. .تتوقع حينها أنك حتما على موعد مع (حزازير) جدتك المتوفاة قبل عقود من الزمن لكنك بفعل الأمواج السحرية للسرد تجلس القرفصاء أمام خيالك المتأهب للحزازير و تتوقع قدوم الجدة المغبرة خارجة لتوها من مهد الموت لتقص عليك نبوءات ستتحقق لك حتما بعد انتهاء السرد.[3]

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 52.

[2] القيسي، يحيى، **باب الحيرة**، ص 56.

[3] عوينة، رحمة، **التشويق بين " أبناء السماء " و " باب الحيرة"**، موقع ثقافات: http://thaqafat.com/2015/07/26742

والناظر في بنية التهتك هذه، وفي اقتران كتابتها من قبل عدد من الشيوخ كالتيفاشي والنفزاوي والتيجاني، سيجد أن العرب وكما يقول فتحي بن سلامة، قد امتلكوا خطابا حول الجنس، وهو خطاب يعكس العلاقة بين الفكر والجنس في الحضارة العربية الإسلامية بوصفه محاولة للدمج بين الجنسي والقدسي، ولعل مقولات هذا الخطاب قد انطلقت من علاقة الإنسان بالإغواء الشيطاني كما يرى عبد الكريم الخطيبي في النسق الإسلامي، حيث يقتضي منطق الشيطان محاولات اللعب على التناقض، والتحريف للشرع، من خلال لعبه، أي أن الشيطان دورا مضادا للإيمان؛ دورا يغوي الناس، ولا يناهض فكرة الإلوهية.[1]

ويرى القيسي أن روايته قد أخذت طابع التشويش وانعدام الطمأنينة، وربما اتخذ القيسي من شخصية قيس معادلا موضوعيا. يقول:

"اجتهدت أن أقدم من خلالها رؤيتي (المشوشة) للكون، فالطمأنينة مسألة نسبية.. لذلك بقي التشويش حتى النهاية دون أن يترك بوابة الطمأنينة واكتمال المستوى الروحاني لدى قيس، ربما نجد التماهي بين قيس والقيسي في قول المؤلف: أنا أعيش الحياة كما ينبغي لها، ولست زاهدا مثل بعض المتصوفين، لكني أنتمي إليهم من ناحية نظرتهم إلى الكون والحياة... ولكن " باب الحيرة " هي نتاج لروحي وتقلباتها، احتفيت فيها بالمعرفة وباللغة ودلالاتها الشفيفة.أكثر من الاحتفاء بالحدث، والشخصيات وحركتها الخارجية. الرواية تبدو هلوسة، لكنها سؤال اليوم الملتبس بالأمس والتائه الغد، الحيرة الذائبة بروحانية وخلاص غير متحقق، ولا واقع وجودي مقبول، ومنحى متكسر على أبواب المستقبل يبدو كم هو مخيف.[2] "

---

[1] قمق، بريهان، **قراءة في رواية: باب الحيرة للأديب يحي القيسي**، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ت 2007/4/29.

[2] **المصدر نفسه.**

ويقدم يحيى القيسي خطوة فنية أخرى في مزج لغته بالمعاني الصوفية والدينية والتراثية وغيرها، وشكلت هذه التعبيرات ملمحا فنيا جليا... ويبدو أنه قد عايش كتابة القدماء من المؤلفين الصوفيين وأصحاب المنامات والمقامات. كما يعمل على تحوير ألفاظ تعبيرات النص التراثي، فيمزج الكاتب بين النص التراثي والروائي من ناحية، وللتعبير عن الواقع الحاضر من ناحية أخرى... فيحمل النص الروائي مدلولا تراثيا، ومعاصرا في آن واحد، للتعبير عن الغربة التي يعانيها الراوي وهو بتونس، بعيدا عن أهله ووطنه الأم. فيجمع النص بين القيم الدينية والروحية الموروثة، وبين معايير الواقع المتقلبة.

- 10-

في عرض الحدث يستعين الكاتب بالوصف الدقيق المصور أو المعاني المعبرة عن المشاعر والانفعالات، أو إبراز الصراع منسجماً مع المغزى العام للقصة، سواء هل هذا الصراع مادياً أو نفسياً. [1]

وواقعية الحدث تظهر في جانب نفسي هدفه رسم العالم الداخلي للشخصيات، ولا يهتم كثيراً بالأحداث الجانبية. فكل أدب لا بّد أن يمّر مضمونه خلال نفس الأديب، وأن يتخذ لونه الإنساني أثناء رحلته داخل النفس، لكنا لا نسلم أبداً بأن تكون ذات الأديب هي الغاية، وهي الوسيلة وهي الهدف والبداية والنهاية في العمل الفني.... فالفن تعبير اجتماعي موضوعه الإنسان داخل المجتمع الإنساني الذي يعيش فيه ذلك الكاتب الاجتماعي.[2].

وتستقي الأحداث مادتها من الوجود بمختلف مناحيه، وكذلك تستمد مادتها من الحياة الإنسانية بصورها المختلفة. والعمل الروائي يحتاج إلى تدفق كبير من الأحداث بعكس القصة

---

[1] أبو شمالة، أماني، **أثر استخدام السرد التحليلي للقصة القرائية**، الجامعة الإسلامية، غزة، ص 41.

[2] النساج، سيد، حامد، **في الرومانسية والواقعية**، ص 17.

القصيرة التي تحتاج إلى التركيز على حدث أو أحداث محددة، فالرواية تحتاج إلى أحداث تشتيتية في الحياة وهذا ما يؤكد أن الأدب والحياة صنوان لا يفترقان [1].

نلاحظ كيف يتشكل البناء السردي لهذه الفقرات التي يرتفع بناؤها حجراً فوق حجر، لتكون تلك العناوين بمثابة رموز دالة على الغاية في سعي واضح للتكريس لفكرة النص الرئيسية، وهي " الحيرة " فالكاتب حين يختار العناوين التالية: "ما عدت أدري، لا فكاك، ولكن من أنت حقاً؟ انتبه لهذياناتك، لا مناص أبداً، درت في التجربة" يحيل القارئ إلي مترادفات على شكل عناوين تهدف إلي قلب الحقائق وإحالة كل شيء إلى شك، فالحيرة هي وهم بشكل أو بآخر: إنها انعدام اليقين في شيء وغياب الثبات أمام أي حدث، والقيسي يرى أن العناوين في روايته تؤدي دوراً مهما في السرد وعبر عن ذلك في حوار أجراه للقدس العربي.

يقول القيسي "العناوين الفرعية عندي جزء أساسي من النص وليست منفصلة عنه، وأحسب أن هذا أمر جديد في الكتابة الروائية، فدائماً نجد أن العنوان الفرعي يدل أو يوحي بشيء من النص الذي يليه، وهو من هذه الناحية منفصل عنه، وأنا رغبت أن يكون النص سلساً ومتدفقاً ومتوهجاً، ولهذا فإنَّ من يقرأ الرواية سيشعر أنَّه يستمر في القراءة دون أن أضع له أية مطبات أو عوائق حتى لا أفقده متعة الحفاظ علي الخيط السردي، الذي يضمن بقاء المعنى في ذهن القارئ"[2].

أما بالنسبة للمخطوط الغريب، وهو مركز الرواية، أعطى القيسي للاغتراب، في نصّه الكثيف، أبعاداً مختلفة: فهو بحث معرفي عن إجابات "مستحيلة" تجعل الواقع شفافاً، وهو تجربة

---

[1] مريدن، عزيزة، **القصة والرواية**، دمشق، دار الفكر، 1980 ص 25.

[2] **المصدر نفسه.**

في تجاوز القلق واستعادة الجوهر المفقود، وهو اقتفاء هوية بعيدة المدى، كلّما بدت موحّدة تفتّتت من جديد. والبحث، في وجوهه كلّها.[1]

وتتميز رواية "باب الحيرة" باحتوائها علي أكثر من أسلوب في السرد بالإضافة إلى تكثيف المعلومات وتتاليها بشكل متواتر يمنع الإحساس بالملل، كما يتضح أيضا المزج الذي تعمده الكاتب بين الأقوال المأثورة والحكم والعبارات الفلسفية، حيث تنفتح روايته علي أكثر من تقنية في السرد، وأكثر من حيلة فنية تمزج ما بين فنيات القصة القصيرة والرواية، هذا مع ملاحظة أن الاقتباسات المأخوذة من التصوف لا تحتل مساحة كبيرة من السرد ولا تتجاوز 155 كلمة في الرواية كلها، لكنها تكشف إطلاعه علي العديد من الكتب والمخطوطات القديمة.[2] يحدد الوصف الحدث ويأخذ هويته ويعمل على تصويره وتشخيصه، ويمكن للوصف أن يرى الأشياء سواء أكانت موسيقية أم لونية ويحدد الواقع ويكشف الرابط بين الشخص والصيغة.[3]

وهي رواية تتخذ شكل السيرة الذاتية سردا، وفي مثل هذا الاشتغال السردي، نحن كما يقول جينيت أيضا أمام: أنا ساردة وأنا مسرودة. على أن الأنا الساردة في مثل هذا الشكل الفني الإبداعي تعلم أكثر مما يعلمه البطل، فهي أنا ساردة مطلقة العلم أو كلية العلم، أي أنها تعرف الحقيقة، وهي حقيقة يقترب منها البطل بحركة تدريجية ومستمرة، حيث تبدو نائية في أثناء مسير السرد المؤثث بالحكايات والأحداث والتفصيلات الكثيرة، ثم تهجم عليه مرة واحدة في اللحظة التي يبدو فيها أبعد ما يكون عنها .. فالأنا الساردة كلية العلم في باب الحيرة تقدم نفسها بخطاب مفخم، مدجج

---

[1] دراج، فيصل، **حول رواية يحيى القيسي " باب الحيرة " الاغتراب وشقاء البحث عن هوية**، جريدة الدستور، ت 2007/4/2

[2] عبد الرحمن، لانا، **يحيى القيسي في باب الحيرة " السرد بين خطين متوازيين"**، جريدة الرأي، ت 2007/15.

[3] أبو ناظر، موريس، **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، بيروت دار النهار للنشر، 1986، ص 441.

بالبلاغة، ويمتح من خزان التراث الجمعي وكأنها –أي الأنا الساردة– تقدم مرافعتها التي تتخذ شكل البينة أو الشهادة مدثرة بأحاسيس البطل وانفعالاته.[1]

فنلاحظ كيف ظهرت جمالية السرد من خلال اعترافات قيس لهاديا متخذا حالة من الخيالات والرؤى كأنها أحلام: "قيس ولد في زمن الهزائم والانكسارات والعلل والنكسات وكان له سبعة أعوام من العمر، حين قرعت طبول حرب 1967 واحتل ما تبقي من فلسطين ثم سيناء والجولان، هذا ما يصف البطل فيه نفسه في حديثه الواقعي، لكنه في حديثه، الذي يهيج الذكرى والشجون ويحيل إلي خط سرد آخر يمزج ما بين المتخيل والنفسي والصوفي.[2]

إن التمركز اللغوي، الذي يعلن عن تصرّف شخصي باللغة، يتيح للمؤلف أن ينتج كلاماً خاصاً به، يتكئ على قاموس لغوي معروف ويعيد بناءه، وفقاً للقول الذي تسعى إليه الرواية. فمع أنّ الكلام أقرب، ظاهرياً، إلى البوح الطليق، أو إلى القصّ المليء بالثغرات، فإنّ فيه من المراجع الداخلية والخارجية، أي المواضيع الكتابية وغير الكتابية، ما يعيد إدراجه في بنية حكائية، تريد أن تعطي موقفاً من العالم خاصاً بها .يتكشّف العنصر الثاني في شخصية الفرد المغترب.[3]

وتوسل اللغة الإشارية الأسماء والعناوين الفرعية والشعر والتلميح ولغة الهمس إن أمكن. ولهذا يستهل كتابه بقول الحلاج: "من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا" ويضيء قوله بجمل مستقلة معلّقة، كأنّها مداخل المعنى وتعليق عليه. وتعيّن جمالية رواية "باب الحيرة" بعملها في اللغة وفي تحديد اللغة شخصية أساسية، تحاور المغترب ويحاورها وينتهيان إلى الاغتراب من جديد. فقد توسّل المغترب العربي اللغة، وهي عنصر ثقافي والمدخل الأكبر إلى الثقافة العربية، معتبراً اللغة

---

[1] عبد الرحمن، لانا، **بنية التهتك.. فلسفة هوية حضارية ذكورية..** قراءة في رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي جريدة الرأي، ت 2006/12/17.

[2] عبد الرحمن، لانا، **يحيى القيسي في باب الحيرة " السرد بين خطين متوازيين"**، جريدة الرأي، ت 2007/15.

[3] دراج، فيصل، **حول رواية يحيى القيسي " باب الحيرة " الاغتراب وشقاء البحث عن هوية** ، جريدة الدستور، ت 2007/4/2.

الأصل ملاذاً آمناً، يعوّضه عمّا فقده ويعيد إليه التوازن المنشود. وهذا الاعتقاد دفعه إلى محاكاة الأصل والتماهي به، أي الكتابة على طريقة القدماء، كما لو كانت العودة إلى اللغة الأصل تحقيقاً لهوية أصلية. أمران أساسيان يجعلان من "باب الحيرة" عملاً جديراً بالقراءة والتأمّل: الاستعمال المتنوع للغة، الذي يؤكّدها عنصر توصيل وتصوّراً للعالم في آن، والتضاد بين ظاهر اللغة، المحتشد بالثراء والأبّهة، وجوهرها الذي لا يقول بشيء آخر.[1]

وفي باب الحيرة سرد مليء بالصدق، سرد مليء بانكشاف المرء على عوالمه الحقيقية، سرد مليء بالعفوية والمراوغة في آن واحد، حيث تتسع العبارة و تغبش الرؤية وتتدثر الكلمات بغلالة من الضباب الكاشف، فاللغة جاذبة عميقة بلغت أوج جمالها في وصف رحلة الميلاد الجديد، وتعالى إيقاع الحيرة في أعلى موجة من تموجاته داخل النص و جاوزت اللغة حدود الزمان لتتشح بظل مقامة هاربة من العصور السالفة.[2]

تشكل رواية باب الحيرة ضرباً من رواية المغامرة الإبداعية، التي خاضها القيسي و يكتب ويحكي وينقب طبوغرافيا الذاكرة المغاربية الموشومة بحكايا ووشم صبايا الحواضر في الماضي والحاضر " تونس الخضراء ".[3]

وتعدّ شخصية (هاديا) من الشخصيات السلبية، فمن خلال مسيرة هذه الشخصية، نجد أنّها شخصية مهزومة عديمة الإرادة، انهزمت عندها قيم الكرامة الإنسانية. وتظهر شخصية هاديا الزاهري كشخصية متناقضة حيث تمثل صوت العقل الذي يصغي لاعترافات قيس، تبدأ الشخصية بالتناقص منذ الثلث الأخير من الرواية.

---

[1] دراج، فيصل، **حول رواية يحيى القيسي "باب الحيرة" الاغتراب وشقاء البحث عن هوية**، جريدة الدستور، ت 2007/4/2.

[2] دراج، فيصل، **حول رواية يحيى القيسي "باب الحيرة" الاغتراب وشقاء البحث عن هوية**، جريدة الدستور، ت 2007/4/2.

[3] **يحيى القيسي في رواية باب الحيرة، فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد.**

يقول أليس.ر. كامننكي: "حذرنا علماء الدلالات تحذيرات متوالية من حدود اللغة حتى أصبح من التفاهة أن نتحدث عن غموض الكلمات، ومع ذلك فإن الفجوة بين المعرفة والفعل قد شرحت شرحاً وافياً وفق الطريقة التي استعمل فيها مصطلح الواقعية بالنسبة للرواية، وأنا أخص الرواية بالذكر لأن إسهامها الخاص يقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفاً صادقاً أو واقعياً، ومن المفترض تقليداً بالروائي أن يكون أشد الناس اهتماماً بما هو واقعي، حتى هو سيعمل الأسطورة أو الرمزية، فإنه يوظف مثل هذه المحسنات ليوسع من فهمنا للعالم.[1]

وتتصف هذه الشخصية بقدرتها الفائقة على فك الطلاسم وهي في حياة الوهم، وكذلك الحكيمة التي تقوده عبور التجربة طالبة إياه عدم الاستعجال: فمن عرف نفسه عرف ربه... هي ذاتها العارفة المختبئة بالتاريخ، الأنثى المفتاح لمعرفة الذات، وإن دخلت – أي الأنثى – ثنايا حكايانا العربية عبر وجودها الشهرزادي الشكلاني بالمنظور الذكوري، الذي حتى اليوم لم تأخذ حقها من الدراسات النقدية والتحليلية لإماطة اللثام عن مكنوناتها وقدراتها الهائلة بما يليق الأنثى العربية الحكائية، التي أخرجت شهريار من وعن منطقة انغلاقه و دمويته، وحملته عبر مغازي حكاياها ليلج بوابات عتمته صوب إنسانيته كحاكم عادل وعاشق ومملوء بالمحبة[2].

ومن الشخصيات المتمردة في الرواية شخصية سعيدة القابسي، وهي الفتاة الجريئة المتمردة، والتي تقوم بتصرفات غير مألوفة، لكنها ترتبط مع قيس بعلاقة حميمة تبدو علي الرغم من غرابتها أكثر واقعية من علاقته مع هاديا التي لا يحيلها الكاتب إلى الوهم بل يختم كلامه عنها

---

[1] هالبرين، جون: **نظرية الرواية (مقالات جديدة)**، ت: محي الدين صبيحي، وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص 309.

[2] قمق، بريهان، **قراءة في رواية: باب الحيرة للأديب يحي القيسي**، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ت 2007/4/29.

بأنها تعيش في باريس، وتدرس الفلسفة في إحدى جامعاتها وتتزوج من صحفي فرنسي ثم ينفصل عنها وتنشط في مجال حقوق الإنسان[1].

تتعرض الشخصية الرئيسية – وبسبب عثوره على المخطوط – إلى قلق وجودي، ومن ذلك فقد تأثر بالفكر الصوفي ؛ فالبرغم من وجود الطعام والشراب إلا أنه ظل جائعا وعاريا وتائها كذلك. " فالذات ستوضع أمام جدل اكتشاف جذورها من خلال استعادة ما مضى وانقضى، وليجد السارد كلي العلم نفسه أمام معضلة التغير، تحكمه علاقة قسرية، ستنبني بمجرد اطلاعه على المخطوط على العلاقة تبادلية التأثير بين النص والمفسر، لتصبح معرفته كلها تنصب على هذا المعنى، أي على التغيير، وإعادة إنتاج معرفته بالانفتاح على مغاليق ومجاهل التأويل الذي لن ينغلق بدوره، والذي سيتخذ شكل الحيرة من الآن فصاعدا ".[2]

يقول: "إنني إذ جاءني الوجد وهاجت بي الذكرى وتناوشتني الأحزان، وضاقت علي الأرض بما رحبت، أحبّ أن أصعد جبلا منيعا، فإذا وصلت قمته، رغبت أن أسمع موسيقي هندية لآلة الستار أو قوالي نصرت خان أو سورة مريم بصوت عبد الباسط، وعندها يا هاديا أبدأ بالنشيج، فالبكاء فالنواح بصوت عال تسمعه الخلائق فتبكي معي وعلي"[3].

ويرى لوكاش ((Georg Lukács 1971 - 1885 أنّ الشخصية تمكن مبدعها من الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية والمسائل الوجودية العامة، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريدا وكأنّها قضايا فردية المصيرية "[4]. أما جان جاك روسو

---

[1] عبد الرحمن، لانا، **يحيى القيسي في باب الحيرة "السرد بين خطين متوازيين"**، جريدة الرأي، ت 2007/15.

[2] عبد الرحمن، لانا، بنية التهتك. **فلسفة هوية حضارية ذكورية.. قراءة في رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي** جريدة الرأي، ت 2006/12/17.

[3] القيسي، يحيى، **باب الحيرة**، ص 42.

[4] ينظر: لوكاش، **دراسات في الواقعية**، بيروت – لبنان،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2006، ص 28.

(Jean-Jacques Rousseau 1712– 1788) فيرى أنّ الإنسان قد يتعرض إلى انفصال عن خصائصه الفطرية الطيبة ليس بسبب الآثار التي ارتكبها، بل نتيجة لوجوده في ظروف غير إنسانية. إذا الخلل موجود في الواقع[1].

والاغتراب عند دوركهايم (David emile Durkheim) فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية بحيث لا تتمكن من السيطرة على السلوك وضبطه[2].

إن البطل " يرفض تربية قمعية ويتمرّد على أرواح مستبدة، تسوّغ ما لا يمكن تسويغه ويتطلّع، في الوقت ذاته، إلى تجاوز اغترابه وامتلاك التحقّق المرغوب. ولعلّ الاغتراب هو الذي يدفع المغترب إلى التنقّل من مكان إلى مكان، ومن سؤال إلى آخر منتهياً، تحت وطأة الاغتراب الثقيل، إلى باب مغلق لا أفق له.[3] وتكمن أهمية هذه الشخصية كونها تقع في صميم الوجود الروائي، إذ لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال وتعطي الرواية بعدها الحكائي[(4)].

تنكشف درجة القلق الوجودي لدى " قيس الحوراني" الشخصية المحورية الرئيسية للرواية، ويُعبّر بالإستفهام حيناً والاستنكار حيناً آخر بالإشارة أو مباشرة في لحظة أخرى، لهذا الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي المتردي والثقافي الملتبس، نلحظ ذلك على سبيل المثال في سخريته اللاذعة من الدراما التلفزيونية الهزيلة في معالجة الواقع البدوي والاستنكار للواقع السياسي والوهم العسكري في أحلك الأوقات والهزائم العربية من خلال تداخل ذاكرة قيس الطفل والشاب

---

[1] ينظر: سعد، السيد حسن، **الاغتراب في الدراما المصرية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 18.

[2] ينظر: بركات،**حليم الاغتراب وأزمة المجتمع**، مجلة الآداب، بيروت، ع 3، 1994، ص 17.

[3] دراج، فيصل، **حول رواية يحيى القيسي** " **باب الحيرة**" **الاغتراب وشقاء البحث عن هوية**، جريدة الدستور، ت 2007/4/2.

[(4)] موير، أدوين، **بناء الرواية**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، 1965، ص 33.

بطريقة مدهشة لمواقف أقرب للفجيعة كتوزيع علبة البسكويت والسردين على الأطفال إثر هزيمة حرب 67، وتتجلى الهزيمة في أغنيات الجيش الحماسية وهاجس تلميع البساطير والهزيمة تنخر النخاع على الجبهات الثلاث، وغيرها من المفارقات في المناطق المعتمة العميقة بالذات والمجتمع، بتداخلات مكثفة وبتقنية فنية اعتمد المؤلف فيها على الإيقاع السريع والقطعات المفاجئة دون بتر، موظفا خبراته من تقنيات الكتابة الصحفية والقصصية القصيرة بالإضافة لبراعته في الكتابة التلفزيونية ذات الخصوصية تقنيا في مسائل الانتقال من مشاهد لأخرى بذات الإيقاع ولكن دون بتر[1].

وعالم التصوف قد يجيب عن الأسئلة عند البعض وقد (يجدب) البعض الآخر ويحولهم بهاليل ومجانين، ولكنه برأيي هو الطريق الأكثر قرباً إلى القلب والعقل والروح معاً، ولكن مشكلة قيس حوران أنه استعجل فجرى له ما جرى، ومن استعجل الشيء قبل أوانه عوقب بحرمانهن كما تقول الحكمة"[2].

- 11-

إن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي ثم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.[3]

---

[1] قمق، بريهان، **قراءة في رواية: باب الحيرة للأديب يحي القيسي**، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ت 2007/4/29.

[2] عبد الرحمن، لانا، **يحيى القيسي روائي فقد مفاتيح الخلاص**، جريدة البيان، ت 25/ 2007/4.

[3] ينظر: عزالدين، محمد، **الراوية والفضاء الروائي**، ص 4.

الفضاء الروائي يمكن أن يكشف لنا عن الحياة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية.[1] انتقل الفضاء بالمكان في الرواية من كونه حيزاً جغرافياً إلى كونه مجموعة قيم ومعايير تختزل في الفضاء وتتداخل في صنع مصير الإنسان وتحديد هويته الوجودية.[2]

تبرز أهمية المكان من خلال وصف الكاتب للعديد من الأمثلة، فأبرز الكاتب المكان كعنصر مهم في اختياره. ومن خلال هذه القيمة للمكان، بَيّن الكاتب مدى تلاحم الشخصية بالمكان، ومدى تأثير المكان على الشخصيات... وقد يأتي حدث من أحداث الرواية يحمل بعداً رمزياً، فالمكان الذي عَبّر عن الرمز ارتبط بعدة علاقات. فالروايات الحديثة تسعى لتبديد الثقة بين الشخصية الروائية وبين المكان فعلاقة الشخصية بالمكان مؤقتة، والمكان عنصر من عناصر تهميش الشخصية.[3]

ولوصف المكان حضور بارز في هذه الرواية، فهو يشغل مساحة واسعة في صدر هذه الرواية. وفي الرواية يقدم السارد وصفا للعديد من الأمكنة والشوارع والأسواق الشعبية، وكذلك دار الكتب الوطنية الزاخرة بالمخطوطات العتيقة. وهذا المخطوط الذي شكل نقطة تبئير مركزية في هذه الرواية، وهو مخطوط نادر فيه من التهتك والزندقة الكثير مما يحتمله وجدان هذا المطلع عليه، وفيه الكثير من الإيمان والزهد والفضائل، وهذه أول ثنائية ضدية نقف أمامها، لتكون ثيمة سردية مركزية في المخطوط وفي النص المرهن.

في رواية باب الحيرة ثمة بنية مكانية تسيطر عليها الطرقات والممرات والأزقة، والخروج عادة في مشاوير نحو أمكنة أكثر انفتاحا على العالم الخارجي، ونلفت الانتباه إلى أن الكاتب يفر فرارا من الأماكن المغلقة، التي تلقي الضوء على بعض الأشخاص ؛ إلى الأمكنة المفتوحة التي

---

[1] عزام، محمد، **تحليل الخطاب الأدبي**، القاهرة، اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص 196.

[2] لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط 3، 2006، ص 76.

[3] الباردي، محمد، **الرواية العربية والحداثة**، دمشق، دار الحوار، 2002، ص 234.

تشهد حركة غير فردية على الدوام، وتجعل المشهد السردي يوحي بأمكنة أخرى. ومما لا شك فيه أن المكان في الرواية يشكل حافزا ومهمازا محركا للحوادث. حيث تشي الحركة والتنقل الدائب من مكان لآخر، وفي هذا المدار والمسار تدور عجلة الحكي. يشخص المؤلف المكان، ويجعل منه عبر اللغة كيانا ماديا ملموسا نابضا بالحياة.[1]

وتدور أحداث الرواية أغلبها في أزقة وشوارع العاصمة وضواحيها من ساحة القصبة إلى كلية الآداب إلى المطعم الجامعي إلى نهج زرقون إلى نهج عبد الله قش إلى سيدي بو سعيد، إلى جبل بو قرنين، ومن الحلفاوين إلى ضاحية الزهراء.

- 12-

باب الحيرة هي الاحتجاج على وضع معتلّ غير قابل للشفاء، وهي البحث غير اليقيني عن اليقين، وهي أيضاً اضطراب إنسان عثر على جوهره وأضاعه، أو بحث عنه ولم يعثر عليه أبداً. إذا كان في هذا الوصف، وما هو قريب منه، ما يحيل على موضوع الكتاب، فإنّ الإشارة تأتي من كلمة "الباب "المتواترة في كتابة التراث العربي، أو من تعبير "باب الحيرة"، الذي اجتازه "مغتربون من الماضي"، مثل الراوندي والرازي وأبي حيّان التوحيدي

هذا التحذير، يشكل تنبيها لما سيحدث لاحقاً حين يفاجئنا الكاتب في ختام الرواية بأن قيس عاد إلي الأردن وأدخل إلي مستشفي الأمراض النفسية أول الأمر، ثم شفي وتزوج بشكل تقليدي، وصار معلماً للتاريخ، متقلب الأحوال، يحب التأمل والعزلة، ولا يرغب في الحديث عن ماضيه.

هكذا يختتم الكاتب حياة بطله ضمن فعل الحيرة أيضاً والتساؤل الغامض عن كل ما جري، إذ من الممكن أن كل ما حدث مع قيس كان مجرد أوهام أو تخيلات حصلت بفعل تساؤلاته الوجودية والفلسفية القائمة، التي لم يعثر لها علي إجابة.

---

[1] **يحيى القيسي في رواية باب الحيرة، فتنة السرد وغواية الجسد وروعة المشهد.**

وأشار قمق إلى التداخل بين المتخيل والحقيقي في الرواية، مما انعكس ذلك على نهاية الرواية لتبدو نهاية مغلقة: " لقد ظلت المصائر في نهاية الرواية معلقة بإشارة واضحة في تداخل المتخيل بالحقيقي.. الرحلة لم تكن مجرد إشراقة مربكة و الوصول إلى حد التخوم، بل كانت فعلا هاجس البحث لتوسيع دائرة المعنى التي ظلت للأسف ملتبسة كواقعنا، وفي ذلك تعبير عن الرغبة غير المتحققة للإفلات من الشروط الاجتماعية التي لم يختارها قيس لكنه اعتقد بقدرته على الإقامة في السفر والترحال بحثا عن المغاير والفريد والعجيب وإجابات لسؤال وجوده[1].

باب للحيرة باب مشرّع على مصراعية يأخذك في الأول بين أحضانه في وصلة نوستالجية تظنها أغنية شوق وحنين وصحو صباح باكر على ذاكرة أمكنة نائمة، حتى تكتشف أنها متاهات لحيرة السؤال وقلق وشك ميتافيزيقي يعصف بمعتقداتك ويضع كل «تقليدياتك وبديهياتك ومعتقداتك»، على حد قول أبي حامد الغزالي موضع السؤال.

وهي رواية تجعل التشويق كثيفا في الرمق الأخير فيسأل القارئ: هل من جزء ثان للحيرة؟ و بالفعل كان الجواب بأنَّ ثمة جزءٍ آخر للحيرة و هو ما قرأته في " أبناء السماء ". و على الرغم من اختلاف الشخصية " البطل " إلا أن جوهر الفكرة يراوغ ليجعل القارئ يظن بأنَ شخصية البطل في باب الحيرة " قيس " هي ذاتها في أبناء السماء " شخصية المهندس الذي درس في روسيا، فالهمّ الذي شغل الشخصيتين همّ واحد و إنْ كانت سبل التحرر من وطأته متشعبة.

بالرجوع إلى أحداث الرواية، نجد أن الاتجاه الواقعي يظهر في جانب الشخصيات، فواقعية الشخصية يعني نقلها بشكل دقيق في الواقع الدقيق المعاشى، فالراوي يصور الشخصية، محيطها البيئي بكل تفاصيله وجزئياته، فلنتأمل شخصية قيس، الشخصية الرئيسية وهي مأخوذة من الواقع

---

[1] قمق، بريهان، **قراءة في رواية: باب الحيرة للأديب يحي القيسي**، دار ناشري للنشر الإلكتروني، ت 2007/4/29.

الذي عاشه الكاتب فاهتمَّ الكاتب بوصف البعد الاجتماعي والنفسي وسائر أبعاد الشخصية. فالشخصيات في الرواية أُعطيت فرصة للتعبير عن نفسها وتتحدث حيث عبرت عن آلامها، وأحزانها وما تعانيه، وربما يكون كلامها عن نفسها أنما هو نقل لأفكار الكاتب وآرائه.

لقد اتجه الكتاب الروائيون في الاردن إلى الواقعية منذ سبعينيات القرن المنصرم، إذ حاول الكتاب أن يتصلوا بالواقع اتصالاً موضوعياً بحيث تكون الرواية الواقعية تسجيلاً للواقع أو الذات، كما استطاع بعض كتاب الرواية في الأردن أن يُدخلوا مواد جديدة على السرد، فكثيراً ما يضمِّن الكاتب نصوصه كلمات وأمثال وعبارات شعبية.

- 13-

فرضت الرواية واقعها الروائي مبررة ذلك من خلال ذهنية خاصة انطلقت على لسان شخصيتها المركزية نارة، وفي ذلك نجد مخرجا لعنوان قدمته خريس إلى " قارئ محتمل " أي أن خريس ترى بعد المقدمتين اللتين أوضحت كل منها وجهة نظر الراويين فيها وجدت أن القارئ عليه أن يتفهم الواقع المطروح في الرواية والذي حاولت فيه الروائية إيهام القارئ به، إذ يتوجب عليه أن يعيش هذا الواقع المتقدم بطريقة غير تقليدية وكأنه واقعه، وإن كان ممهدا بنصين (مقدمتين).

شخصية نارة "شخصية روائية تتكلم بضمير الأنا عن نفسها في المقدمة وتسرد أيضا بتلخيص واضح عن الطفولة والدراسة والعمل الصحفي وعن كل ما يتعلق بالذهن، وقد يلجأ أحيانا إلى الاستشراف السردي، ومرادها أن تحيط القارئ المحتمل والمتوقع قدومه بقدر كاف من المعلومات حول نارة، فهي هنا من خلال المقدمة الأولى تكسب الوقت والمساحة لكي تعرض نفسها وحاجتها في التوصل لاتفاق مع أحد الكتاب لكي يحرر لها ما ستخرج به.[1]

[1] **المصدر نفسه**، ص 95.

"إن الشخصيتين الروائيتين نارة وسميحة خريس / الراوي هما في النهاية مخزون فكري لشخص واحد في العالم هو سميحة خريس الكاتبة، ومن هنا فإن الدخول واللجوء للفنتازيا سيكون مبررا من جهة نارة، وذلك لأنها ستجعل سميحة خريس الراوي والروائية سعيدة في فضح وكشف كل ما تريد دون معوق أو رادع فهي تتذرع كونها شخصية روائية وغير واقعية "[1].

وفي التدقيق حول جدلية علاقة شخصية نارة العجيبة في الواقع الروائي المطروح روائياً نجد أنَّ سميحة الروائية أعدت تقنياتها السردية في رواية (نارة(للواقع المحصور في أبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية محددة شملت الصحافة والأدب والسياسية الأردنية والعربية والواقع الاجتماعي باعتباره واقعاً دون رغبات الشخصية الراوية والبطلة.[2]

حتى الشخصيات الروائية لم تكن بالنسبة لنارة سوى تجريح واستهزاء وهزل، وهذا زميلها المصحح اللغوي تلقبه ب (بكعب الكباية) وآخر (السحلية) والآخر باسم شامبو منظف (هيد شولدرز) وما يعكس درجة النفاق الاجتماعي لديه... فقد ساهمت تقنية تيار الوعي في نقل الروح المتباينة غير المحددة التي تعاني منها نارة، فقد كشف تيار الوعي لديها عن تعقيد في ملامح الوجه الداخلي لكل الشخوص التي تحيط بنارة في البيت والعمل وفي كل مكان تذهب إليه.[3]

جاء في الرواية: "يصمت زملائي لدى دخولي بصورة مريبة، ينكمشون كحشرات مذعورة داهمها مفترس من فصلية مغايرة، أتصور مواضيع تمتمتهم ووتوتتهم، لو أنهم يتكلمون علنا، فخيالي يفترض أحاديث سقيمة "[4].

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 97.

[2] الفاعوري، عوني، **رواية نارة والخطاب المفكك**، مجلة أفكار، مج 4، ع 14، 2017، ص 102.

[3] ينظر: الفاعوري، عوني، **رواية نارة والخطاب المفكك**، مجلة أفكار، مج 4، ع 14، 2017، ص 104.

[4] خريس، سميحة، **نارة**، ص 23.

وخريس من خلال تيار الوعي والتداعي الحر للأفكار لا تتوارى في مهاجمة كل من يحتك بتفكيرها أو يصطدم بكل ما يمكن أن يكون له اهتمام من ذات (نارة) حتى حين تذهب للتعليق والإسهاب والشرح.[1]

[1] ينظر: الفاعوري، عوني، **رواية نارة والخطاب المفكك**، مجلة أفكار، مج 4، ع 14، 2017، ص 104.

الفصل الخامس

طرائق السرد في الرواية الدرامية

- 1 -

تعد الرواية " شكلًا سرديًا بالأساس، إلا أنها قد تحتوي على حوار بين الشخصيات، والاختلاف بين هذه الحوارات وبين الحوارات الدرامية هي أنها دائما خطاب منقول، ولا يختفي الراوي مطلقاً من الخطاب القصصي، ويتدخل الراوي قبل أو بعد الحوار حتى وإن كان الحوار مباشر، وفي الوقت ذاته نجد أن النص الدرامي المسرحي رغم حواريته المتفق عليها، إلا أنه يحتوي بداخله على سرد .[1]و" الرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصوات، إنها جنس سردي منثور، لأنَّها ابنة الملحمة والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذو الطبيعة السردية"[2]. و" ما يجعل الرواية جنسًا مميزاً ذلك التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً اللغات والأصوات الفردية تنوعاً أدبياً "[3].

والرواية الدرامية هي كل ما يطلق على شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثَّل، القادرة على إحداث الأثر والمغزى دون العرض المسرحي، ودون الممثلين، ولا تنفك تبرز في أعمال غير درامية كالشعر والسرد.[4]

---

[1] عبد الفتاح، أسماء، **تقنيات مسرحة الرواية في المسرح المصري**، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية الآداب، 2009، ص 130.

[2] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص 27.

[3] باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، تحقيق: محمد براده، القاهرة، رؤية للنشر، 2009، ص 39.

[4] ينظر: بن تميم، علي، **السرد والظاهرة الدرامية**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003، ص 7.

وقد انفتحت الرواية على كل الأنواع الأدبية وحتى غير الأدبية، فأظهرت في المجتمع مقومات جديدة عكست ما يقوم عليها كمقولة التشتت مقابل الوحدة، والتعدد والاختلاف مقابل الهوية.[1]

و"الرواية لم تستعر من الملحمة سرديتها فقط، بل استعارت من الهجائيات والتاريخ والكوميديا والقصيدة بعض تقنياتها ووظيفتها داخل بنيتها "[2]، و" الدراما قبل أن تكون مجموعة من الأحاسيس وأفعال تُمارس على خشبة المسرح فهي رواية في حقيقتها الأصلية "[3]. ويرى إدوين موير ((1887 -1959 **Edwin Muir** أن هذا الشكل يؤدي معنى التداخل بين المسرح والرواية ويرى كذلك أن الرواية الدرامية عادت في تقاليدها إلى تقاليد المأساة الدرامية والملحمة، أي إلى أقدم التقاليد وأعظمها في الأدب الخيالي.[4]

أمّا العلاقة القائمة بين الدراما والمسرح ؛ فالدراما عمل تعاوني بين الدرامي من جهة والممثلين والممثلين من جهة أخرى، وبين الممثلين والجمهور، وهذا من شأنه أن يجعل المسرحية ذات فعالية ومفهوم أوسع بكثير من مفهوم قراءة الرواية، ويخلق شيئاً من الإحساس بمعاناة مشتركة ربما يجعلها أقرب إلى تقبل معظم الناس، والمساهمة فيها مساهمة تعبيرية.[5]

ويمكن اعتبار الجانب الأدائي هو أساس الدراما، لأن الرواية ليست شكلاً سردياً صرفاً، فثمة روايات تستخدم الحوار في حالات كثيرة وليست سرداً متصلاً طوال الوقت، ولا بد من الحوار في أدب المسرح وأن ثمة فنون أدائية مختلفة تتوافر لها عدة عناصر درامية من حدث وصراع،

---

[1] علقم، صبحة، **تداخل الأجناس الأدبية**،بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006، ص 7.

[2] **المصدر نفسه**، ص 9.

[3] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص 13.

[4] ينظر موير، **بناء الرواية**، ص 147.

[5] الوهداني، خولة، **الرواية والقصة القصيرة في الأدب المسرحي**، الجامعة الأدنية، مجلة دراسات، مج 44، ع 2017/1، ص 113.

وبطل مأساوي. [1] و الرواية الدرامية وثيقة الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب في المجمل سواء الترجيديا، أو الكوميديا، وكذلك بالأدب الملحمي والسيرة. [2].

وارتباط الرواية بالواقع وتقلباته العلمية والاجتماعية والدينية والسياسة الاقتصادية فرض على الرواية تنوعاً في أشكالها وموضوعاتها، فغدت مصطلحاً يستعصى على التصنيف، ويقاوم كل محاولة تعريفية، فهي مجرد نمط نصي محتمل لتأويل شتى مختلفة باختلاف المواقف التداولية. [3]. الملحمة تتوجه إلى جمهور ممتاز لا تحتاج إلى تمثيل الحركات، بينما التراجيديا تتوجه إلى جمهور وضيع. [4].

ويرى بيرسى لوبوك (Percy Lubbock 1879 –1965) بأن العنصر الدرامي يتشكل في الرواية عندما يلتفت القارئ إلى أحداث الرواية نفسها ولا يشغل نفسه بالسارد أو تعليقاته، فقد حَوّل المؤلف مسؤوليته، وهي الآن تقع حيث يستطيع القارئ رؤيتها وتحديدها، فالسمة الاعتباطية التي قد تكتشف في صوت المؤلف في أي وقت، تختفي في صوت الناطق باسمه، تلك هي الخطوة الأولى نحو المسرحة. [5].

إن الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب الذي هو بمثابة الورقة البيضاء أو الدهان الأبيض عند المصمم، إذا أسرف في استعماله دون حاجة، فإن ذلك يعني تبديد قوته في وقت تكون فيه تلك القوة ضرورية جداً. [6].

---

[1] ينظر، حموده، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص131.

[2] موير، **بناء الرواية**، ص 145.

[3] برنار فاليط، **النص الروائي**، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة،1999، ص 32.

[4] أرسطو، **فن الشعر**، ص 79.

[5] لوبوك، بيرسي، **صنعة الرواية**، عمّان، دار مجدلاوي، 2000، ص 225.

[6] **المصدر نفسه**، ص 125.

ويمتلك الروائي مصدرين ليسا في متناول الدرامي: التعليق الانعكاسي على صورته هو، والوعي الباطني عند واحد أو أكثر من شخوصه. وإلى جانب ذلك عليه أن يقوم ببعض عمل الممثل (إشارة حركة – تعْبير بالملامح) وهي التي يشير إليها الكاتب في إشاراته المسرحية أما في الوعي الباطن يقوم الراوي بتوسيع محيطات المناجاة. [1].

وتعد الرواية أحد المنابع الأساسية التي تعطي للدراما مجراها وتزودها بعمق الرؤية واتساع المنظور، وفي الأعمال الدرامية التي تعتمد أسلوب البناء عن أصل روائي يتضح جلياً تفوقها الغني على الدراما الأخرى التي تكتب مباشرة للمسرح أو الشاشة، لكنها تنظر في أغلب الأحيان إلى اختصار المساحة أو اختيار خط روائي بعينه للاستغناء عن باقي الخطوط ليمكن تقديم دراما مركزة تتبع قوانين قواعد البناء الدرامي الأرسطية إذاً فقد بدأت الثورة الدرامية تتخلف من خلال ثورة الرواية... وقد تأثر فنا الرواية والدراما في العالم العربي بمقومات وتطورات الثورة التي اندلعت عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية (1945) وغيرت الكثير من المقدسات في مجالات الإبداع الأدبي، فبعد موجة الارتباط بمدرسة الواقعية الاشتراكية بدأت التيارات الجديدة التي اجتاحت أوروبا تعيد توجيه أمواجها إلى باقي دول العالم[2].

لذا صار من الطبيعي أن تلتقي في مسيرة الرواية المعاصرة تيارات شتى ومدارس متعددة، ورؤى إبداعية مختلفة، تمثل التفاعل الخلاق مع الأجناس الأدبية الأخرى، وبخاصة فن المسرح والتفاعل بين الرواية والدراما الذي يشير في أحد جوانبه إلى مرونة الفن الروائي وقدرته على أن يفيد من معطيات الفنون الأخرى، ويهدف إلى تطوير الشكل الروائي، لكي يستوعب معطيات وتقنيات جديدة للوصول إلى رواية معاصرة قادرة على التعبير عن الوعي الفكري الجمالي للعصر

---

[1] داوسن، **الدراما والدرامية**، بيروت، عويدات للنشر والتوزيع، 1989، ص 109.

[2] عكاشة، أسامة أنور، **الرواية قضايا وآفاق، الدراما والرواية**، ص 313 – 314.

الذي تنتمي إليه دون أن تفقد الكتابة الروائية عبر هذه المثاقفة الواعية سماتها وخصائصها وهويتها المعرفة. [1].

وعند التأصيل لمصطلح الرواية الدرامية تكمن صعوبة عزل الرواية الدرامية عن مختلف الأنواع الأخرى إذ نادراً ما تخلو أي رواية من عنصر أو عناصر درامية صالحة للرصد والعلاقة الوثيقة التي تربط الرواية بالدراما بالإضافة إلى الحوارية الدرامية التي تحملها الرواية.

ويرى (أدوين موير) أن الرواية الدرامية هي شكل روائي تختفي فيه المسافة بين الشخصيات والحبكة، فالشخصيات لم تعد فيها جزءاً من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائي محيط بالشخصيات، بل تلتحم كلتاهما معاً في نسيج لا ينفهم، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث والحدث بدوره يغير الشخصيات، مطوراً إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية وهي شكل رشيق الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب الدرامي سواء التراجيديا أو الكوميديا، لهذا فإن التماثل بين الحدث والشخصيات في رواية من هذا النوع جوهري إلى حد لا يمكن أن يبالغ المرء فيه مهما يقل عنه[2].

ويضيف (موير) أن أي تغير في الموقف يتضمن دائماً تغيراً في الشخصيات كما أن كل تغير درامي أو نفسي خارجي أو داخلي في كليهما بسبب معلوم أو غير معلوم ينتج أو يتشكل من شيء منهما معاً. ومن تلك الزاوية تنفرد الرواية الدرامية عن رواية الحدث ورواية الشخصية أن حبكتها جزء منها[3]. وقد ظهر المصطلح النقدي للرواية على يد (أدوين موير) وهذا الشكل يؤدي معنى التداخل بين المسرح والرواية وهو شكل وثيق الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب الدرامي

---

[1] صبحة أحمد علقم: **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية نموذجاً**، ص 8.

[2] موير، إدوين، **بناء الرواية**، ص 41 – 42.

[3] **المصدر نفسه**، ص 41 – 42.

سواء التراجيديا أو الكوميديا، كما أن أدوين موير يرى أن الرواية الدرامية عادت في تقاليدها إلى تقاليد المأساة الدرامية والملحمة، أي إلى أقدم التقاليد،وأعظمها في الأدب الخيالي[1].

– 2–

يتسم العمل الدرامي باحتوائه على عدد من العناصر الضرورية والتي لا يمكن الاستغناء عنها، فهي الأساس التي تقوم عليه، ولا بد من التوقف عند أهم هذه العناصر الأساسية والتي يجب توفرها في الدراما، ومن عناصر العمل الدرامي الحدث الدرامي، وهو الحركة الداخلية للأحداث، وبؤرة الصراع ومنطلقه وهو حدث تلقائي منطقي حرّ، ويتسم بالحركة، ويتصف بصفات الكائن الحي، فهو ينمو ويتطور ويتلاشى، ويحمل في ثناياه التوتر الذي يؤثر بذات القارئ.[2] والفعل والحدث من مظاهر الدراما، فهما يشكلان عماد النص الأدبي، فالحدث هو الجوهر وينطوي على الفعل.[3]

و"حدث الرواية يبدأ في العموم بشخصيتين أو أكثر، وهو يبدأ من نقطة متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئا مركبًا وتتحرك هذه النقطة نحو المركز باتجاه حدث واحد، تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب "[4]،

و" الرواية في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تتميز به الدراما، وهو الشخصية والزمان والمكان واللغة والحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك"[5].

---

[1] موير، إدوين، **بناء الرواية**، ص 47.

[2] **المصدر نفسه**، ص 40.

[3] أ.أ فندلاد، **فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور**، القاهرة، الهيئة العامة للثقافة والفنون، 1992، ص 15.

[4] علقم، صبحة، **تداخل الأجناس**، ص 47.

[5] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص 134.

أما بالنسبة للصراع ودوره في الحدث فإنه " يقوي الصراع الحدث ويزيد توهجه وحدته، وقد لازم الإنسان منذ نشأته حيث كانت الطقوس والشعائر من أهم مظاهره، وبداية للدراما، ربما يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني بل حتى الأديان السماوية غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر"[1]. وتتسم الأحداث هنا بالتوتر، ولعل هذا التوتر يذكيه اقتصار الرواية الدرامية على مشهد ضيف أو قطاع واحد من الحياة، كذلك يساعد هذا التحديد في التعليل من تدخل العالم الخارجي في سير الأحداث مما يقلل مجالها ويزيد منطقيتها[2].

والفرق بين الحبكة في الرواية الدرامية وغيرها من الراويات تتمثل في اعتمادها الداخلي على قانون السببية، أي أن سلوك الشخصيات يحددها الصفات التي يسبغها الكاتب عليها، وليس في الحبكة الدرامية ما يهمل المؤلف بيانه أو تركه لافتراض القارئ وقد تتضمن الحبْكة أحداثاً متقابلة ولكنها لا يمكن أن تتضمن مجرد متناقضان، وهي منطقية ومركزة ما دامت الشخصيات ثابتة نسبياً والأحداث تسير فيها منطقياً وتلقائياً وهذا السير المنطقي التلقائي هو الطابع الحقيقي المميز للحبكة في الرواية الدرامية.[3]. وتسهم الرواية العربية في تجسيد الواقع المستكين على نحو ما على الرغم من أنها ذات توجه خاص في السرد عبر ضمير الغائب، إلا أنّها تكتنز في داخلها نزعة حوارية خاصة[4].

---

[1] حموده، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، ص 82.

[2] علقم، صبحة، **تداخل الأجناس الأدبية**، ص 47.

[3] علقم، صبحة، **تداخل الأجناس الأدبية**، ص 56.

[4] مليكي، إيمان، **الحوارية في الرواية الجزائرية**، الجزائر، جامعة العقيد الحاج لخضر، 2013، ص 92.

عند الحديث عن الشخصية الروائية فلا بد من الحديث عن الشخصية الأولى أو الرئيسية، إذ تعتبر " الشخصية الرئيسية المحور الرئيس الذي تدور حوله أحداث القصة، حيث تسند للبطل وظائف وأدوار تسند للشخصيات الأخرى "[1].

تقوم الشخصية الثانوية بعدة أدوار، فقد تكون صديقة للشخصية الرئيسية أو أن تكون مساعدة للبطل أو معيقة له، فهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية، وتعديل لسلوكها وإما تابع لها، تدور في فلكها وتنطق باسمها لتلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها.[2] ولا تخلو الشخصيات الدرامية من التوتر، حيث يتجسد في العلاقة بين ثباتها النسبي وتسلسلها المتطور، فالشخصيات فيها فعالة، تؤثر في الأحداث، وتخلق المشاكل، ثم تحلها بعد في ظروف مختلفة.

– 3 –

يعد الحوار من المرتكزات المهمة في البناء الفني للرواية. وللحوار أهمية قصوى في العمل الروائي، إذ يعتمد عليه الروائي في معرفة الشخصيات وتفعيل الأحداث. والحوار هو " حديث بين أثنين أو أكثر تضمه جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات بأسلوب مؤثر خلاقًا لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف، لذا فالحوار شكل أسلوبي خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة في الشخصيات على شكل أقوال".[3] وهو نقاش مجموعة من الشخصيات داخل إطار زماني معين ويكون الحوار خارجا عن ألسنة الشخصيات دون انقطاع ويكون الموضوع الرئيسي في الحوار قابلا للتبديل والتغيير. وعمل الحوار الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى وهو ما يسمى عادة

---

[1] الحجيلان، ناصر، **الشخصية في قصص الأمثال العربية**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009، ص 71.

[2] عودة، صبيحة، **جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني**، عمّان، دار مجدلاوي، ص 132.

[3] قسومة، صادق، **الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه**، تونس، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط 1، 2009، ص 38.

بالبوح أو الاعتراف. وهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارئ إلى الدراية والعلم أو إدراك ما يرمي إليه القاص، وهو وسيلة مباشرة لتحليل أكثر ما في المضمون[1]. فمن خلال ما عُرض من مفاهيم للحوار، نجد أنّ الحوار ما هو إلا وسيلة مباشرة للحديث بين طرفين أو أكثر، أو هو نقاش بين مجموعة من الشخصيات تقع على عاتقهم تحليل المضمون، ونقل الحدث داخل النص الروائي.

ويعد الحوار من الآليات التي تعتمدها الرواية في بنائها الفني، بالإضافة إلى السرد والوصف، وله أهمية بالغة في التأثير عن طريق عدة مستويات منها العلاقة الدرامية بين السرد والحوار، حيث يكشف الحوار عن وظائف عديدة تقدم عن طريق إحدى الشخصيات.

ويعدُّ كذلك الحوار عنصراً مهماً من عناصر البناء الفني للرواية والمسرحية، وهو في الرواية خلاف ما في المسرحية، عنصراً مجاوراً للسرد يأخذ مكانه ويتناوب معه، متخذاً الطابع التجريدي والاختزالي في عملية بناء المشهد الروائي، وهو يعد عموداً رئيسياً في العمل المسرحي. [2] و تنفرد المسرحية في كون الحوار يشكل عنصراً رئيسياً فيها مثل السرد في بناء الرواية وإن كان من الممكن استثماره بفاعلية وكثافة في بناء الرواية على حساب العناصر الأخرى، وبالذات السرد الذي يشكل عنصراً رئيسياً في بنيتها. [3]

ويتشكل الحوار درامياً كما هي الحال في المسرحية وغير مكتوب بشكل واضح لتقديم معلومات أو تاريخ الشخصيات أو موضوعات التنصيص"[4]

---

[1] نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، ص 94-95.

[2] مليكي، إيمان، **الحوارية في الرواية الجزائرية**، ص 2.

[3] كاظم، قيس، **النزعة الحوارية في الرواية العربية**، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 9، 2011

[4] سرمليان، ليون، **بناء المشهد الروائي**، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، 34، سنة 7، 1987، ص 82.

ويشكل الحوار جزءًا فنيًا من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة التي تجعل من ذلك الكيان اللفظي أدبًا وليس شيئًا آخر.[1] ويكتسب الحوار أهمية قصوى بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية.[2] ومن وظائف الحوار " تطوير الحدث والإبلاغ عنه "[3].

ويعد الحوار " معيارا نفسيا دقيقا يستطيع أن يصنف الشخصيات بذكاء وحذق بالإضافة إلى تطويره لهذه الشخصيات وتنميته للحدث "[4]. بالإضافة إلى أن الحوار الروائي الفعال هو الذي يرفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي تجاه الأحداث والشخوص بطريقة تخلو من الافتعال[5]. ومن فوائد الحوار أننا نتعرف على الحدث والشخصية والزمان والمكان وغيرها من العناصر، بوساطة هذه الجمل الحوارية تتجلى عناصر السرد والدراما على نحو واضح.[6]

ويساعد الحوار على تصوير الصراع النفسي تصويراً درامياً. فمن أهم تجليات الدراما وشروطها الصراع والحركة والحدث والشخصيات والحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، حيث يعتبر الصراع من أهم العناصر التي يستند عليها العمل الدرامي... وهناك من يعدّ الإنسان والصراع وتناقضات الحياة من العناصر التي لابد أن تتوفر في كل عمل يحمل الطابع الدرامي أو يطمح إلى الدرامية [7].

---

[1] عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي**، ص 31.

[2] بحراوي، حسن، **بنية النص الروائي**، ص 166.

[3] رضوان، عبد الله، **أدباء أردنيون، دراسات في الأدب العربي الحديث**، ص 279.

[4] الطالب، عمر، **الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية**، بيروت، دار العودة، 1971، ص 57.

[5] ينظر:عشمان، عبد الفتاح، **بناء الرواية**، ص 237.

[6] موسى، فاطمة، **بين أدبين (دراسات في الأدب العربي الانكليزي)**، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ص 81، 1965.

[7] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية**، القاهرة، المكتبة الأكاديمية،1994، ص 149.

وفي الدراما يكون الحوار هو الأداة الأولى والوحيدة التي تكشف الأحداث وتوجهها، ولا يستطيع الدرامي الاستغناء بالسرد عن الحوار. [1] " فهو الذي يخلق العالم الدرامي ويعرضه ويثير الحركة داخله وخارجه، لذلك ينبغي أن يعتني الدرامي به، ليكون عوناً له في جذب انتباه الجمهور للمواقف الدرامية المختلفة".[2]

يمكن أن يأتي الحوار الدرامي على شكل مقاطع كلامية صغيرة أو طويلة كما يمكن أن يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصين المتكلمين، وهو ما يساهم في خلق إيقاع العمل. [3] والحوار الدرامي ليس محصورا بالكلمة التي تقال، فالوقفة المليئة بالمعنى والفعل الدرامي الذي يستمر داخل الصمت لهما قوة درامية كبيرة [4].

ويرى عبد الملك مرتاض أنّ الإكثار من الحوار في أي عمل روائي يعود إلى أحد أمرين أو إليهما جميعا: إما إلى أنّ الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف، فيعمد إلى إلقاء المسؤولية على الشخصيات لينطقها أي كلام...ويعني بعض هذا أنه يسلك هذا السلوك عن وعي وأكاد أقول عن غش ومخادعة للمتلقي، وإما إلى أنه مبتدئ محروم فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول، لكنّه لدى نهاية الأمر يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره فتطغى لغة الحوار على لغة السرد. فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثيل على الخشب أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هُم[5]. والأسلوب الدرامي الجيد

---

[1] لؤلؤة، عبد الواحد، **موسوعة المصطلح النقدي**، ص 428.

[2] إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه**، ص 348.

[3] إلياس، ماري، **المعجم المسرحي**، مفاهيم ومصطلحات، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1997 ص 167.

[4] هلالي، أمل، **البناء الدرامي في رواية مصابيح الزرق لحنا مينا**، رسالة ماجستير،، ص 37.

[5] ينظر: مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص 135.

يتجنب عادة الجمل الطويلة ذات البنية المعقدة التي تبدو مصطنعة على لسان الشخصية التي تقولها[1].

يمثل الحوار بنوعية (الخارجي والداخلي) تقنية أساسية في الرواية العربية؛ إذ إنّه يحرر الشخصية الروائية من سيطرة الراوي فيمنحها مساحة نصية لكي تعبَر عن نفسها. والمتصفح لرواية مرافئ الوهم لا بّد أن يسجل هيمنة الحوار بوصفة من عناصر البناء السردي، وهذا ما يجعل من التوقف عندها مليئاً بالإمكانيات الجمالية والأسلوبية والفنية التي يوفرها الحوار فلنتأمل هذه الأسطر من الرواية: "بلهفة تلميذ ينتظر نجاحه تسألها ماما.. هل رأيته. سيأتي إلى الإمارات قريبا.. الوقت قصير ومضغوط هنا بشكل لا تتخيلينه تلح أمل يمكنك رؤيته مساء ! أخرجي معه للعشاء.. أو ادعيه ليزورك في الفندق ! لا أصدق إنكم تعملون ليلا ونهارا، ألا تأكلون ماما أرجوك حاولي إن شاء الله، لا تقلقي، سأفعل ". [2]

فعبر استعراض أقوال البطل، نجد أنّ الحوار قد عَبّر عن استقلالية الشخصية بعيداً عن سلطة الراوي، بالإضافة إلى دوره في تحديد عناصر السرد الأخرى (الزمن – الشخصيات – السرد) فوظفت الرواية الكثير من الحوارات الطويلة ذات الجمل القصيرة (الحوار الممسرح) حيث تكشف هذه الحوارات عن قيم درامية متلاحمة مع نمط السرد في الرواية.

يفرز الحوار الممسرح الكثير من الآراء والأفكار التي تقدمها كل من الشخصيات بوصفها طرفي الحوار، وكأن منطقة الحوار انفتحت لتزج بمجموعة من القيم الفكرية والاجتماعية داخل فضاء الحوار، وهو ما يعمق درامية الحوار.

---

[1] إبراهيم، حماده، **اللغة الدرامية**، العناصر غير المنطوقة، ص 232 المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2005.

[2] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 91.

ويقوم الحوار الطارئ (السريع) بتقديم فكرة موجزة من خلال إحدى الشخصيات، ويقوم الطرف الثاني بقفل الحوار وجعله سلبياً. حيث الحديث عن أمل على لسان سعاد. ويدل هذا الحوار على عمق المسافة بين والدة أمل حيث تباعدت وأصبح من غير الممكن أن يلتقيا.

وقد أفاد هذا الحوار من سمات الحوار المسرحي ليكسب النص الروائي سمة درامية إذ تلعب المقاطع الروائية دوراً مهماً، كما تقوم بعملية اختزال المسافة بين القارئ والأحداث والشخصيات وتدفع بهم من خارج الخلفية السردية إلى داخل الحاضر المباشر والوظيفة التي تؤدي للحوارات.[1]

واستطاعت النزعة الحوارية أن تحرر الشخصية الروائية من رقابة المؤلف ومنحتها حرية واسعة في الحركة داخل العمل الروائي بعد أن تخلصت من التوجيهات الأيدلوجية المباشرة للمؤلف.[2] وتمكن الحوار من تقريب الأحداث وتشخيصها أمام عين المتلقي، فتبدو وكأنها تجري في اللحظة الراهنة، فيرى المتلقي الشخصيات تتكلم وتنفعل وتتفاعل بالشكل الذي يجعل المتلقي يعيش هذه الأحداث. ويستعمل الروائيون الحوار لتحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق.[3]

ومن أمثلة هذا النوع من الحوار، الحوار الطويل الذي دار بين سيف وكفاح:

وماذا صورت في حلقات برنامجك من كل هذا

كل شيء.. تتبعنا درب الحرير من عبادات وثقافات وأساطير وأمم دارسة أو حية.. مدائن اندثرت وأخرى نشأت، وحضارات سادت ثم بادت.. وفي الصخر كما فعل الأنباط.

لا يا سيف، البتراء معجزة زمانها.

---

[1] آيزر، ولفكانك، **القارئ الضمني**، ص 258.

[2] ينظر: ثامر، فضل، **الصوت الأخر**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1992 ص 30.

[1] **المصدر نفسه**، ص61.

ليست في مثل حجمها وجمالها.. أنا أعرف البتراء. صورتها من المدائن وأعرف روعتها ! المهم قدمنا أيضا عادات الزواج والميلاد، وتقاليد غريبة لا تخطر على بال.

تعالت خلف سيف ضحكة نسائية صاخبة، وقفت إحداهن وراءه مباشرة، ممتلئة، تودع آخرين بمرح ثم تلحق بزوجها.. تابع سيف حركات جسدها واهتزازه حتى غابت.

زوج هذه المرأة شيطان، يعرف طعم الغوص في الطراوة ولحم كالقشطة. يا سيدي !

هل تعجبك هذه المرأة المكتنزة.

أليست هذه طبيعة الأشياء، أعجبني قول أحدهم بأن أحلاها مكورها وأسماها مدورها.

يضحك لبديهة تذهله.. ويرفض سيف نصية ثالثة من العرق يعرضها النادل ويصر عليها كفاح.

هل تعرف أننا صورنا فيلما وثائقيا عن زراعة الحشيش والمتاجرة به ؟

معقول ؟! وكيف أقنعْتَهم الفلاحين والمهربين ؟

عندما تأكدوا أننا لن نظهر وجوهم، غطيناها أو صورناهم من الخلف أوف شولدر كما نسميها. والأهم أننا كنا مع المجاهدين وطالبان، وهم المسيطرون على الزراعة ويقومون بها بأنفسهم".[1]

استعمل الكاتب هذا الحوار للكشف عن الملامح الفكرية للشخصيات الروائية وتصوير مواقفها، وقد استخدم الحوار الخارجي بكافة مستوياته لتقديم شخوصه والتعريف بهم. فورود مثل هذا المشهد الحواري في النص يجعل القارئ يبحث عن هدفه. وقد يلجأ الكاتب الى حوار عادي لينقل لنا النمط الفكري للشخصية.

ومن الأمثلة كذلك هذا الحوار الطارئ والسريع بين كفاح وسيف:

---

[1] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 53-54.

" حدثني عن عائلتك، ولم أكن قد اكتشفت بعد أن الرجال ليكذبون

والدي مقاول، وأنت

تاجر جملة

ولا يخشى اندفاع الحب أن يفتضح كذبه، يسقط الاحتمالات، يعيش نشوة لحظته.

ينتشلني صوت سيف:

مدام.. نحن جاهزون

أواجه الكاميرا وحدي، وتتأهبين أنت ".[1]

ففي مثل هذا الحوار يكشف المؤلف عما يدور في نفسية شخصياته ويكشف عن نواياها. فنلحظ من خلال هذا المشهد الحواري خلو العبارات من تعليق الراوي مما يعطي المجال للقارئ لمعرفة ما يدور في ذهن الشخصية ونواياها.

يسهم الحوار في بناء الشخصية، حيث يقدم الكاتب به شخصياته، فمع استمرار هذا الحوار يكتمل عقد الشخصية وتتبين توجهاتها وملامحها. كما يتم عبر الحوار بناء الحدث والمساعدة في تطويره، حيث يضمن للكاتب سهولة الانفتاح على عناصر السرد الفرعية والتي تدعم الخط السردي للرواية .

ويعدّ هذا النوع من الحوار من أكثر الوسائل التي يستخدمها الكاتب للكشف عن الشخصية، فمن المحال أنْ يخفي الإنسان شيئا عن نفسه أو أن يكذبها. " فالشخصية التي تصطنع اللغة، هي تثبت أو تستقبل الحوار. وهي التي تصطنع المناجاة... وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشطه من خلال أهوائها أو عواطفها. وهي التي تقع عليها المصائب. وهي التي

[1] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 33-34.

تتكيف مع التعامل مع الزمن في أطرافه الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل "[1] ومن الأمثلة على الحوار الداخلي ما جاء في الرواية:

"جواد سأسافر إلى بغداد، اليوم، أمي تموت، قلبي يؤكد هذا.

سخر من أضغاث أحلامي

أمجنونة أنت ؟ تعرضين نفسك للتحقيق والبهدلة وربما السجن والاعتداء والتعذيب من اجلهم، وهل سيتركوك حتى ترينها ! هل تعرف قلوبهم الرحمة أو الرأفة ؟ هؤلاء.. اتصلي بها واطمئني.

حاولت مرارا فلم أجد أحدا..لا أهلي ولا خالتي

مهما كان سبب غيابهم، لا بد أن تتعقلي."[2]

جاء في الرواية أيضا:

"وحدود الصدق والكذب في الاعتذار لجبار قادر لا تبين ولا تهم كنت بعيدة وهي هناك تفهمت ضعفها وخوفها، فتمادت سطوة الجاهل وبدأ يعيرها بما يقول الناس عنها ضاحكاً:

لو أن خالتك القوادة جربت الرجال لما فرقت بيننا، خليها غارقة في بناتها تصمت لميعة وما اعتادت، وتتناثر من خوفها كلمات اعتذار بعدم رضاها عن جواد وارتباطي به، وكانت صادقة.

ينقلب الغصب تحدياً لصلفه.

ولكني أحب جواد وهو يحبني.

أرعد وأزبد:

---

[1] مرتاض عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص 91.

[2] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 107.

والعسكر ألا يعرفون كيف يحبون يا تربية لميعة.

ألا تدرين أن قلوبهم رقيقة وعطوفة إذا كانت تتسع للوطن فتحميه وتموت من أجله، فكيف بامرأة حلوة!

سيصونها العسكري برموشه وسيحبها ويدللها أكثر ألف مرة من أصحاب النظريات الهدامة والشيوعين المفلسين.

غمزتني لميعة أن أصمت ففعلت إكراماً لها.

سألني في لؤمٍ بادٍ:

ألا تشتاقين الوطن؟

عندما يشتاقني هو.

بل أذرعه وأحضانه وقلبه مفتوحة لك وتنتظرك لترجعي، تعالي في أي وقت غدا إذا شئت فقط أخبريني قبلها وسترين كيف استقبلك!

ولكنني أعمل؟

توقف مع عبارة سبقت تقديرها:

تعملين؟ أين وماذا

في مكتب زوجها

قاطعته لميعة

فغمضت بتحدٍ وأنفةٍ..... [1]

[1] ليلى الأطرش، **مرافئ الوهم**، ص 98 – 99.

ما يميز الحوار في هذا المقطع هو صياغة الحوار الأسلوبية حيث تقترب من الطريقة المسرحية، إذ يصوغ الكاتب الحوار بحيث يرى المتلقي الشخصية الروائية وكأنها أمامه، فنرى كيف تتحدث الشخصية عن نفسها، ومستواها الفكري والاجتماعي.

الحوار الدرامي ليس حواراً من أجل الشخصيات والأحداث فحسب ولكن من أجل المشاهد حيث أن المشاهد هو الطرف الثالث في الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسين وهما اللذان يتحدثان في المسرحية.[1] ويعد الحوار الدرامي الأداة الرئيسية التي يبرهن بها على الفكرة، ويكشف على الشخصيات وعلاقاتها، ويساعد على تفجير الصراع الدرامي فالمسرحية لا تأخذ شكلها النهائي الا من خلال الحوار الدرامي.[2]

وقد عمد الكاتب إلى توظيف لغة الجسد والتعبير عن طريق الحركات، حيث تأخذ كل شخصية دورها من خلال الدلالة، مثل وصف تعابير الوجه أو تحركات الشخصية أثناء الحوار. فهذا الأسلوب يقترب من كتابة السيناريو إذ أن لا قيمة للمدلول اللفظي في تشكيل الدلالة، إنما هناك أشياء أخرى غير لغوية ذات شان في تحديد الدلالة.

يوظف الكاتب الحوار الداخلي للتعبير عما تحسّ به باطن الشخصية وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة، وكذلك يعطي الحوار الداخلي الفورية للرواية. ويعمل الحوار على " تكثيف الأحداث والزمان، فيعطي الفورية للقصة القصيرة، وما يميزه أنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للمتلقي ومن مهام هذا الحوار أنه يعمل على تكثيف الأحداث والزمان وهو كذلك صامتا ومكشوفا في ذهن الشخصية وهو غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ[3].

---

[1] النادي، عادل، **مدخل إلى فن الدراما**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1993، ص 38.

[2] إلياس، ماري، **المعجم المسرحي**، ص 97.

[1] **المصدر نفسه**، ص98.

ومن أساليب الحوار الداخلي الارتجاع، وهو عبارة عن قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي أو يستهدف استطرادًا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما [1]. ومن الأساليب الأخرى، المونولوج، وهو ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود[2]. وهو "وسيلة تسهم في تطور الحدث وتقود الشخصية إلى مواقف داخل القصة، وهو خطاب به تعرض الشخصية همومها وأمانيها وتصوراتها عن الناس والحياة، عبر حديث داخلي يتصل بالعالم الجواني "[3]، فالمونولوج هو الحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها ولكن تكون عملية التعبير عن الأفكار بتدرج منطقي لا شائبة فيه، ويشمل سلسله من الذكريات لا يعتريها مؤثر فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام [4]. وفي المونولوج لا يعمد الكاتب إلى رسم الشخصية من الخارج، وإنّما يتغلغل في داخلها محاولا الكشف عن صورة لواقعها الداخلي وإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها[5].

ومن أمثلة الحوار الداخلي ما جاء في الرواية:

---

[1] ينظر: سعيد، علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**،الدار البيضاء – المغرب، مطبعة المكتبة الجامعية، 1985، ص 97.

[2] **همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 44.

[3] عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي**، ص 119.

[4] ليون، أيدل، **القصة السايكولوجية**، ترجمة: محمود السمرة، بيروت، دار المعارف، 1959، ص 58.

[5] ينظر:أبو لبن، زياد، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ**، عمان، دار الينابيع، 1994، ص 5

"على مين يا كفاح أبو غليون، ثقيل وشاطر؟ يا سيدي ألا تريد أن تبدأ، وتعتقد أنك ستتغلب بذكائك ؟ في المشمش.سأخبرك لتعترف بأنك تبيع الناس كلاماً ؟! والله، ستفتح أوراقك كلها أمامي وعلى المكشوف "[1]

تظهر براعة الكاتب في هذا النوع من الحوار في قدرته على النفاذ إلى أعماق الشخصيات، والتعمق في مشاعرها وأحاسيسها. والحوار الداخلي يحدد هوية الشخصية. ويمكن للقارئ أن يلاحظ دور الحوارات الداخلية وأن تكتسب طابعاً متنوعاً في استعمال الضمائر، فتارة يكون الحوار بين الشخصية ونفسها. وجاء في الرواية أيضا:

"وقف موظف الاستقبال الجديد فرحب بها بود. والمكتب كما تركته.. وما زالت تبتسم لجواد في إطار صورة لهما فوق مكتبه. " تلك سلاف أخرى " قالت لنفسها. يتبدل الأشخاص بالوعي والنضج فيخرجون من ذواتهم الأخرى، بل تحيرهم من كانت لهم ! ولو تلك المرء أن يحكم بخبرة الماضي لتغيرت مجريات وحيوات كثيرة.[2] وفي مثل هذا الحوار نلحظ كثرة الجمل الاستفهامية وطرح الأسئلة حيث يدفع القارئ لتقمص الحالة، وتارة يكون الحوار بين الشخصية وشخصيته أخرى (المروي له) ويستعمل ضمير المخاطب (أنتَ،أنتِ).

ومن الأمثلة على هذا النوع من الحوار أيضا، المونولوج الذي دار في ذهن شادن عندما قدم سيف زوجته الدكتورة نهاد لشادن: قدمها كفاح زوجتي.. الدكتورة نهاد " حقير ! وكان يجب ألا أقبل.. لهذا أصر على دعوتي..ليريني ما استبدله بي ! أكرهك يا كفاح ابو غليون "[3].

---

[1] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 44.

[2] الأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، ص 85.

[3] **المصدر نفسه**، ص 129.

ومن الأمثلة أيضا الحوار الداخلي الذي يكشف عن شهوانية جواد حيث لم يفهم مشاعر المرأة: "لا يريد جواد أن يفهم.. بين حبه لي ورغبته في تملكي. لا يراها فيتعذب بإنكار أنني لم أعد له، ولن أكون ". صمتت بأفكارها، ينفطر قلبها أسى لرجل لا تملك له شيئا "[1].

– 4–

يشكل الزمن أحد الأعمدة الفنية المهمة في البناء السردي للرواية، إذ أنّه يمثل الرابط الفني الأساس بين العناصر الفنية في الرواية، وبالأخص بناء الحدث وأنساقه ورسم الشخصيات وبواعثها " فالشخصية لا ينفصل عنها الزمن إلا في الدراسة والتحليل إذ لا بدّ من زمن تتحدث وتتحرك وتفكر خلاله الشخصيات " [(2)]. والزمن هو من يجمع كلّ العناصر السردية إذ أنّ الإشارات الزمنية في أي نص سردي تشترك مع جميع العناصر السردية الأخرى والموجودة في النص مؤثرا فيها ومنعكسا عليها [(3)]. وكذلك السرد الذي يهدف إلى " التعرف على القرائن التي تدلنا على اشتغال الزمن في العمل الأدبي " [(4)]. والزمن " إحدى الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية، فدراسة الزمن هي التي تكشف عن القوانين التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي" [(5)].

ويعد الزمن عنصرًا جوهريًا، حيث أنّه ليس عنصرا قائما بذاته، وتبرز دراسته طبيعة العالم الداخلي و زمن الحكايا المسرودة الذي يتميز بتعدد الأبعاد، وزمن الخطاب الذي يميز الخطبة،

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 148.

[(2)] لوبوك، **صنعة الرواية**، ص 55.

[3] ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص 113.

[(4)] **المصدر نفسه**، ص 113.

[(5)] **المصدر نفسه**، ص 113.

ولعلّ هذا أهم ما يميز الزمن من العناصر الحكائية الأخرى. [1] فالزمن " من أركان القصة الذي يؤثر ويتأثر بالأركان الأخرى للقصص بوصفه حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها مع العناصر الأخرى"[2]. ويؤدي دورًا كبيرًا بوصفه أحد العناصر المهمة في صياغة شكل القصة وتحديد إطارها الخارجي وترصين بنائها الداخلي[3].

و"الزمن في الرواية الدرامية داخلي، حركته في حركة الشخصيات وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، يترك مسرح الأحداث خالياً، ولكن الزمن يبقى مستمراً في مخيلة المتلقي مما يعني أن الرواية الدرامية حرّة في الزمان ومحدودة في المكان"[4].

والزمن في البناء الدرامي يوظف فنيًا، بحيث يحمل دلالات رمزية هادفة، ويتحكم الكاتب بزمن التجربة فيخدم بذلك وجهة نظره، فقد يطوي عدة سنين بجمل قليلة لأنها ليست جوهرية، بينما يخصص فصلين طويلين في الحدث أكثر أهمية وله تأثير في مجرى أحداث الرواية[5]." ومحدودية المكان هي التي تكسب الصراع الدرامي حدته، وتجعل الزمن وتزيده وضوحا، والإحساس بالزمن في الرواية الدرامية هو نفسي تحدده سرعة الحدث وإبطاءه "[6].

ومن خلال الاسترجاع ، قد يعود القاص إلى الوراء لسرد أحداث سابقة لبداية القصة ، وعند ذلك يسمى استرجاعا خارجيا، وقد يعود القاص إلى ماض لاحق لبداية القصة تأخر تقدمه في النص، وعندها يسمى استرجاعا داخليا. وفي الاسترجاع الداخلي تسلط الضوء على إحدى الشخصيات أو إحدى القصص التي كان السرد وقد تجاوزها وهي شخص الأحداث التي تقع أثناء

---

[1] ولعة، صالح، **بناء الزمن الروائي ودلالته في روايات عبد الرحمن منيف**، مجلة الموقف الأدبي، ع 498، 2000، ص 7.

[2] ينظر: سيزا، **بناء الرواية**، ص 34.

[3] ينظر: إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، ص 38.

[4] ادوين مولر **بناء الرواية**،، ص 87.

[5] مساعدة، نوال، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، عمّان، دار الكرمل، 2000، ص 18.

[6] علقم، صبحة، **تداخل الأجناس**، ص 53.

الستة أيام التي تقع منها أحداث الرواية الأساسية، ولكنّها لا تذكر في حين حدوثها بل يأتي ذكرها بعد فوات وقوعها ، أي التذكير بها فيما بعد [1].

ويؤدي أسلوب الاسترجاع إلى قطع أحداث الرواية من خلال هذه الالتفاتات السريعة إلى الماضي، فلا تجري الأحداث على نسق واحد، مما يجعل القارئ في حالة ترقب.

– 5–

"اللغة هي التفكير، وهي التخييل، بل لعلها هي المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها إذ لا يعقل أن يفكر الإنسان خارج إطار اللغة.. فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، وهو يعبر عن عواطف فيكشف عما في قلبه.[2]

ومسألة المستويات اللغوية داخل العمل السردي تعني في المذهب النقدي أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي وصوفي وملحد وفيلسوف وفلاح ومهندس وطبيب، فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات.[3].

وقد اختلف النقاد حول لغة الحوار، أتكون بالفصحى أم بالعامية؟ أم بلغة وسطية ؟ فيرى بعض النقاد (هلال – مرتاض – عثمان) إجراء الحوار باللغة الفصيحة، لأنّ الفصحى قادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعالات، وتساعد الفصحى أبناء الأمة العربية الواحدة على

---

[1] ينظر: بورايو، عبد الحميد، **منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994 ص 155.

[2] مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**، ص 93.

[3] مرتاض، عبد الملك، **نظرية الرواية**، ص 120.

التوحد والحفاظ على لغة الضاد من الإهمال والضياع.[1] فاللغة العربية قادرة على التعبير عن مشاعر والأفكار والانفعالات التي يتطلبها الحوار، ويجنبه الثغرات والفجوات التي يحدثها الانتقال من مستوى لغوي إلى مستوى آخر هابط. والمتمثل في استخدام العامية ومن ناحية أخرى فإنّ الحوار بالفصيحة يجعل العمل الروائي يسهم في توحيد أبناء الأمة العربية[2]. ومنهم من يتبنى الحوار باللغة العامية، فالعامية هي لغة الناس يتحاورون بها في حياتهم وهي الأقدر على نقل أفكار الشخصيات ومشاعرهم بحرارة وصدق، وهي الأقرب إلى الواقع أو أنْ تستعمل في الحوار – دون السرد والوصف – فالحوار في النصوص السردية أكثر واقعيةً وصدقًا في التعبير عن مستوى الشخصيات من اللغة الفصحى[3] ويرى رشاد رشدي بأنّه لا يمكن للكاتب أنْ يجعل شخوصه تتكلم بمستوى لغوي واحد، وخاصة إذا كانت اللغة المستعملة غير اللغة التي تتكلم وتفكر بها في الحياة. فالمسألة خطيرة جدا، فكتّاب القصة ليسو أحرارا في أنْ يجعلوا قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى [4].

فوجود عمل نثري مكتوب بالكامل بالعامية كما يقول نبيل حداد " أما أنْ نقرأ عملا نثريا مكتوبا بالكامل بالعامية، فإنّه أمر غير مألوف، بل لم يقدمْ عليه – على ما نعلم – سوى عدد محدود من الأدباء أشهرهم توفيق الحكيم في مسرحيته الصفقة ويوسف إدريس في قصة قصيرة بعنوان (قصة ذي الصوت النحيل).[5] والحوار العامي يؤدي إلى تناسب الحوار ويتطابق مع

---

[1] ينظر: هلال، محمد غنيمي، **في النقد المسرحي**، بيروت – لبنان، دار العودة، 1975، ص 89.

[2] ينظر: عثمان، **بناء الرواية**، ص 241 / مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 134 – 135.

[3] ينظر: مندور، محمد، **مسرح توفيق الحكيم**، القاهرة – مصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت، ص 25–26.

[4] ينظر: رشدي، رشاد، **فن القصة القصيرة**، ص 116.

[5] حداد، نبيل، **بهجة السرد الروائي**، إربد – الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010، ص 32.

مستوى الشخصية الفكري والطبقي عندما يعجز الحوار الفصيح عن ذلك، فضلا عن شعور المتلقي بهذا الحوار فإن الشخصية غير واقعية.[1].

أما الرأي الثالث، فيرى أصحابه إجراء الحوار باللغة الفصيحة مع توظيف بعض المفردات العامية التي ليس بالإمكان الاستغناء عنها، فتكون في هذا الموضع،على أنْ تكون في هذا الموضع أقدر على الوفاء وبالمعنى من اللغة الفصيحة بحيث لو استخدمت مكانها بدت نابية قلقلة[2]. ومنهم من يرى استخدام لغة فصحى في المفردات والعامية في التراكيب [3].

والرأي الرابع، يرى أصحابه إجراء الحوار بالعامية والفصيحة حسب مستوى الشخصيات، فالشخصية المثقفة تنطق بالفصيحة والشخصيات العامية تنطق باللهجة العامية، بدليل أنّ العامية أقرب إلى الواقعية[4]. ومنهم من يرى إمكانية الجمع بين الفصحى والعامية حسب احتياج السياق، وهي اللغة التي يسمونها الآن – اللغة الوسط. ولكن لا مندوحة في بعض الحالات استخدام اللغة العامية إذا كانت شخصية القصة الأساسية – رجل أو امرأة – من أولاد البلد مثلا. والذين لا يمكن أنْ يتصوره القارئ أنْ تجري على لسان أحدهم كلمة عربية فصيحة.[5] و المتتبع للغة الحوار في الرواية الأردنية، يجد أنّ هذه المستويات حاضرة في بناء القصة، حيث يلحظ التنوع في استخدام الحوار حسب طبيعة السرد في الرواية.

---

[1] ينظر:الوائلي، كريم، **المواقف النقدية: قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2006، ص 214.

[2] ينظر: عثمان، عبد الفتاح، **بناء الرواية**، ص 239–241.

[3] ينظر، يوسف، نوفل، **قضايا الفن القصصي**، القاهرة، دار النهضة العربية، 1977، ص 30.

[4] عثمان، عبد الفتاح، **بناء الرواية**، ص 240.

[5] قباني، حسين، **فن كتابة القصة**، بيروت – لبنان، دار الجيل للطباعة والنشر، 1979، ص 112.

ومن الصعوبة أن يتقيد الدرامي بالحوار وهذا يجعل مهمته أكثر صعوبة ولا بّد من إدراك أن الحوار في العمل الدرامي ليس حواراً لذاته وليس مجرد شخصية أو شخصيتين تقفان على خشبة المسرح لتتجاذبا الحوار أيا كان، فليس كل حوار يصلح لأن يكون حواراً درامياً. [1]

ولم تتجاوز الرواية الدراما، إلا بمعنى أنها قد أخذت مكانها أنها كشكل أدبي أكثر انتشاراً، فقد نشأت عن الدراما دون شك إنها دون شك تشكل أكثر ليونة وتنوعاً من أي شيء يمكن عمله على المسرح الرواية تخلق ولو لمدة قصيرة شعوراً بتجربة جماعية، ربما كانت أقرب شيء إلى طقس مشترك يستطيع بلوغه أغلب الناس اليوم وهي تجعلنا على علاقة حيوية مع دراما الأمس العظيمة وترك الباب مفتوحاً في الأمل أمام دراما عظيمة في المستقبل. [2]

والحوار هو الذي يخلق العالم الدرامي، ويعرضه، ويثير الحركة داخله وخارجه، لذلك ينبغي أن يعتني الدرامي به ليكون عوناً له في جذب انتباه جمهوره للمواقف الدرامية المختلفة.[3] و يتمتع النص الدرامي بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج والقارئ.

من العناصر التي لابُدّ من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل ليحمل الطابع الدرامي هي الإنسان والصراع وتناقضات الحياة. [4] ويطلق مصطلح الدرامي على شبكة العوامل التي ترتبط بالتخييل القادر على إحداث الأثر والمغزى دون العرض المسرحي ودون الممثلين، ولا تنفك تبرز في أعمال غير درامية كالشعر والسرد.[5] كما تبث لنا رشا سلامة في روايتها تلك الصراعات المختلفة.

---

[1] حموده، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، ص 139.

[2] لؤلؤة، عبد الواحد، **موسوعة المصطلح النقدي**، ص 423.

[3] إسماعيل، عز الدين، **الأدب وفنونه**، ص 248.

[4] إسماعيل، عز الدين، **المنهج الدرامي في التفكير**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994، ص 149.

[5] بن تميم، علي، **السرد والظاهرة الدرامية**، ص 7.

تضم رواية رشا سلامة (حتى مقطع النفَسَ) ثمانية فصول هي أقرب للمشاهد الموزعة على العديد من الشخصيات والأمكنة، والتي يكون رابطها المشترك بطلة الحكاية العشرينية ريما، تسرد فيها حكاية فتاة فلسطينية تنتقل من مجتمع لآخر ومن وسط مهني لغيره، حتى ينتهي بها المطاف في كنف حبيب خمسيني يصبح أبا لطفلتها الوحيدة (ياسمينة)، فالرواية لم تخل من الهم والوجع الفلسطيني، لكنها ضمن حكاية أو حكايات كانت تستحضر التاريخ بتفاصله أثناء إعداد قالب حلوى كمثال، إذ تظهر لنا مشاهد درامية متعددة الصراعات الأيديولوجية: "هناك مشهد كان يجرد فكرة الاستقرار لديها من أي معنى، كيف لك أن تشعر بالأمان في كل مكان يلاحق فيه رجال الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فتاة ما تزال لم تختبر البلوغ بعد، مجبرين إياها على وضع الغطاء الأسود على رأسها وإسداله على وجهها، فيا جنود المارنز الأمريكيينن المتواجدين في قواعدهم العسكرية هناك، يجوبون الأسواق والطرقات بعنجهية لا يملك أمامها أي عربي أن ينبس ببنت شفة، كيف لطفلة مسربلة بالسواد أن تلاحَق فيما المجندة المختالَة بشهرها الأشقر ومفاتنها البارزة من البذلة العسكرية الضيقة تمضي من دون أن يمسها سوء، أو حتى احتجاج، كما لو كانت غير مرئية لأولئك الرجال الذين يرتدون دشاديش قصيرة ويحنّون لحاهم لتغدو ذات لون برتقالي فاقع، والذين يمسكون في يديهم سوطاً على أهبة الاستعداد؟ "[1]

في رواية (ليلى والثلج ولودميلا) تنسج الكاتبة خيوط عالم تسكنه كائناتها الروائية (نساء، رجالا، عربا، روسا، شيوخا، شبابا) وهم يعيشون لحظات الانهيارات الكبرى في التاريخ المعاصر، إذ يلتقون عند عتبات مسكونة برعب تلك الانهيارات في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، عند انهيار الاتحاد السوفييتي السابق، وانطفاء جمرة الحرب الباردة، وبداية صعود الحركات الأصولية،

[1] سلامة، عبدالله رشا، **حتى مقطع النَفَس**، دار ورد، ط1، 2014م، ص79.

التي تحمل معها علامات رمزية لانهيار أنموذج الثوري القديم الأيديولوجي والمسلكي، والمثقف القديم اليساري والقومي، حتى تبدو فكرة (نهاية التاريخ) التي تحدث عنها فوكوياما تعبيرا عن مقابل (ثقافوي) لهذا الانهيار الذي مسّ ملامح الظواهر السياسية والأفكار والأيديوجيات التي عاشتها أجيال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، مثلما جاءت شفرات عنونة الرواية دالة في التعبير عن سيمياء حمولاتها لتلك النهاية، وكأنها استعارة لموت الفكر البارد والحياة الباردة التي تجاوزها الزمن باتجاه البحث عن وجه آخر للمعنى والوجود والحرية...[1]

تشكل الرواية سلسلة من الخطوط الدرامية المتشابكة التي ترصد العديد من مسارات الأحداث ومصائر الشخصيات في المهاجر والمنافي والوطن. وعلى امتداد هذه المساحات تتولد الحكايات بيسر وسهولة، ونتعرف على العديد من الشخصيات الحية، بعفوية وحميمية. علاوة على ذلك نجد بين أيدينا عالما روائيا متكاملا، ينبض بالحركة والناس ويعايشون اغترابهم وأحلامهم. وكفى الزعبي من خلال كل ذلك ترصد وتسجل وتقتبس من العالم الحقيقي العديد من الأحداث وتدخلها في نسيجها الروائي.[2]

يتسع فضاء الرواية ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها، بدءا من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسر الكتابة إلى المكان والزمان: الأشياء، اللغة، الأحداث عبر أنماط السرد، والتي تجسد " الحيز الزمكاني " فالمكان له دور كبير في تحديد الخصائص الفكرية والنفسية للشخصية، وتؤكد العلاقة المتبادلة بين المكان والشخصية. وقد تحول المكان في الرواية من مجرد

---

[1] الفواز، علي الحسن، **الأردنية كفى الزعبي وشيفرات الكتابة النسوية**، ص70.

[2] كفى الزعبي في **رواية " ليلى والثلج ولودميلا " سردية الآخر. شعرية القص**، مجلة أفكار، ع 152، 2001، ص 34.

ديكور أو وسط يؤطر الأحداث إلى محاور حقيقي، يقتحم عالم السرد، محررا نفسه من أغلال الوصف التقليدي.[1]

ففي رواية (ليلى والثلج ولودميلا) والتي تقوم في بنائها على الصراع الإيديولوجي بين رشيد الذي يمثل الالتزام بالعادات والتقاليد العربية، والمحافظة على الموروث الفكري الذي نشأ تحت وطأته وبين (ليلى) التي تأثرت بالفكر الغربي الروسي وما يرافقه من انفتاح في العلاقات يبين الجنسين وغيرها من التقاليد والأعراف الروسية وقد تجلى هذا الصراع الإيديولوجي في الحوار الآتي:

إلى أين تمضي؟ سألته

إلى غرفتي في السكن

لقد جئت عدة مرات لزيارتك ولم أجدك.

فظل يحدق بها، وهي تكاد تسمع جميع أفكاره، وتلمح الرجاء في عينيه وتراودها رغبة في الماضي، إذ ليست لديها ثمة ما تعطيه في حال طلب، ومع ذلك قال:

لم لا تزوريني فنجلس ونتحدث كما كنا قديماً؟

عن ماذا؟

وما جدوى الحديث؟

على الأقل يروح به المرءُ عن نفسه!

فابتسم ابتسامه ساخرة قائلاً:

سأجيء![2]

---

[1] كفى الزعبي في **رواية " ليلى والثلج ولودميلا " سردية الآخر. شعرية القص**، مجلة أفكار، ع 152، 2001، ص 34.

[2] **المصدر نفسه**، ص61.

وجاء مرات قليلة تحدث خلالها عن سوء كل شي، إنما دون أن يعرض هو نفسه للسوء الأعظم: رفض جديد كان يراه واضحاً في مجمل سلوكها ولغتها وعينيها. في كل مرة كان بمزاج عاقداً النية على أن لا يعود ثانية غير أن الخوف من رشيد لم يلجم خوفاً أخرَ لدى ليلى: لقد أعجبت بإيجور وخافت إن رفضته أن لا تغفر لنفسها أبداً. لقد ظل الأسى والحزن يهيمنان عليها.

كلما جالت بخاطرها السعادة والحب اللذان هدرتها برفضها لأندري، أصابها الخوف من ندم آخر لن يحتمل إذا رفضت إيجور أيضاً:

ولكن لماذا؟ ألا تحبني؟ سألها باستغراب، فأجابته:

وهل يعني إن أحببتك أن أمنحك جسدي؟

وما في ذلك، فأنا أيضاً أمنحك جسدي؟

لكن الوقت لم يحن بعد خاصة وأن علاقتنا ليست شرعية.

لا يوجد حب شرعي وحب لا شرعي حب جسدي وحب روحي، كل حب منفردٍ عن الآخر، فالحب هو هذا وذاك في الوقت ذاته، فأنا أشتاق لرؤيتك والحديث معك تماماً مثلما أشتاق لجسدك وأشتهيه[1].

وما إن يتم عرض الصراع بشكل غير مباشر يتجلى أو يتمثل في بناء النص الروائي بشكل جزئي أو كلي، أي أن يكون موضوع الرواية قائماً على الصراع بين الاتجاهات المختلفة ويرى عبد العزيز حموده أن تقييد الدرامي بالحوار يجعل مهمته أكثر صعوبة ولا بد من إدراك أن الحوار في العمل الدرامي ليس حواراً لذاته، ليس مجرد شخصية أو شخصيتان تقفان على خشبة

---

[1] كفى الزعبي، **ليلى الثلج**، ص 191 -292.

المسرح لتتجاذبا الحوار أياً كان، فليس كل حوار يصلح لأن يكون حواراً دراسياً، فالحوار ينبغي أن يخلق توتراً داخل المشاهد أو القارئ، يجعله مترقباً حتى نهاية العمل الدرامي.[1]

أما الحوار الروائي هو اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة واللغة السردية، ويجري بين شخصيتين أو أكثر داخل العمل الروائي. وتأخذ اللغة طابعًا دراميًا في تصوير الآخر، وقد جاء هذا التصوير بأسلوب لا واقعي، حمل القارئ على كسر التوقع، فالمشهد الدرامي ولَّد عند القارئ إحساسا بالضيق والتوتر الداخلي الناجمين عن(مشاهد الموت والقهر والاستلاب)مشاهد تلغي الفرح وتعمق الحزن والسواد، وكأن القارئ يجد نفسه أمام شريط سينمائي تُترجم فيه الكلمات إلى نبضات وحركات وإشارات[2].

والحقيقة أنه ليس من المبالغة القول إن الرواية شكل درامي في إطار قصصي فأحداث الرواية تجري على مسرح متغير، والمقاطع الروائية هي وسائط تغير المسرح فيما تكون المقاطع القصصية هي وسائط إعداد المسرح، يستخدم الروائي الحوار فالرواية ليست سرداً متصلاً، والحوار قوام الدراما ولكن وظيفة الحوار في الرواية تختلف عن وظيفته في الدراما، ففي الأول يكون الحوار مجرد تقنية يلجأ إليها الروائي لتقديم بعض الأفكار أو وجهات النظر، أو لإبعاد ملل السرد عن القارئ، ما إلى ذلك من الأسباب التي ينتقيها الروائي، بينما في الدراما يكون الحوار هو الأداة الأولى والوحيدة التي تكشف الأحداث وتوجهها، ولا يستطيع الدرامي الاستغناء بالسرد عن الحوار[3].

نلاحظ فما سبق أن الرواية الدرامية يشكل فيها الحوار جزءاً أساسياً في بنائها، فإما أن يكون الحوار بشكل أجزاء بين الشخصيات في ثنايا الرواية، وإما أن يكون جزءاً أساسياً تقوم عليه

---

[1] حموده، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، ص 139.

[2] ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، عمّان، دار جرير، 2011، ص26.

[3] **البناء الدرامي**، ص140.

الرواية، وأساس الحوار هو الصراع، ويتمثل هذا الصراع بين الشخصيات أو يبين الاتجاهات والإيدلوجيا ووجهات النظر المتعددة، والروائي هو الذي يختار أو يتحكم في طريقه عرض الحوار، فإما أن يكون الحوار بشكل مباشر بين الشخصيات أو الإيدلوجيات المختلفة على طريقة المسرحية، فالفعل هو الحركة الداخلية للأحداث، وبؤرة الصراع ومنطلقه، وهو حدث تلقائي حر، يتسم بالحركة، ويتصف بصفات الكائن الحي، فهو ينمو ويتطور، ويتلاشى ويحمل في ثناياه التوتر الذي يؤثر بذات القارئ.[1]

والحدث من مظاهر الدراما، فهما يشكلان عماد النص الأدبي، فالحدث هو الجوهر وينطوي على الفعل.[2]

لقد فرض ارتباط الرواية بالواقع تنوعاً في أشكالها وموضوعاتها، فغدت بذلك مصطلحا يعصى على التصنيف، ولعل الرواية الدرامية هي من أهم المنابع الأساسية في فن الرواية، وقد تأثرت بمقومات وتطورات الثورة التي اندلعت في الحرب العالمية الثانية، لذا صار من الطبيعي أن تفيد الدراما من معطيات الفنون الأخرى.

---

[1] موير، أدوين، بناء الرواية، ص 45.

[2] أ.أ فندلاد، **فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1992، ص 15.

الفصل السادس

اتجاهات السرد في الرواية التعبيرية

- 1-

التعبيرية قبل كل شيء هي مذهب إبداعي تتوسع دائرته في العديد من الحقول، حيث وجد طريقة إلى غالبية الأجناس الأدبية والفنية، والتعبيرية في تعريفها العام، هي ميل للذاتية المفرطة، ونبذ العوالم المرئية الوضعية والانطباعية والواقعية التي تصور المتغيرات والموضوعات كما هي عليه في العالم الحقيقي، دون أن تدخل الخيالي الرومانسي وهما ركنان أساسيان في العمل الفني.

تتسع الدائرة التعبيرية في حقل الرواية لتشمل كتباً من طراز (فرانزكافكا) (الفريد دوبلن) (أرنست همنغوي) وعشرات الأسماء الراسخة في المشهد الروائي المعاصر. إلى ذلك روائع تولوستوي ودوستوفسكي، وغيرها من رموز المذهب التعبيري الذي يتمركز على الذاتي الإبداعية الخلاقة وعوالمها الدفينة الغامضة ليضع فيها أعمالاً أدبية خالدة، وقد ركز هؤلاء إجمالاً على المشاعر والحالات الذهنية والانفعالات الداخلية للفنان التعبيري الذي لا يميز الالتزام بالقواعد الكلاسيكية والشروط الأكاديمية الصارمة للعمل الفني.[1]

وقد ظهرت الرواية التعبيرية كردة فعل للواقعية والرومانسية، فكانت صرخة احتجاج على القيم الاجتماعية والسياسية والروحية السائدة في تلك الفترة، تبحث عن مجتمع جديد تراعي فيه الإخوة والمحبة بين البشر والمجتمع، وهي محاولة لاكتشاف تقنية وطريقة للتعبير الوجداني، كما يعتقد الكاتب بأنه يشكل الحقيقة الباطنة للعمل الأدبي.

يرى (جون هوسيرن) أن قيمة الرواية الجمالية تعتمد بشكل أساس على المهارة التي يعرض بموجها شخوصها، ففي الروايات الجيدة يرفض الشخوص التكيف و الثبات لأفكارنا وآرائنا عنهم،

[1] أحمد، عدنان حسين، **النزعة التعبيرية في الأدب والفن، العرب**، ص 16.

وهذا ما يجعلهم مستقلين عنها، أي ما يجعلهم حقيقة مؤثرة تتجاوز حتى مخيلتنا، فالذي يجعل من مؤلفٍ كبيراً وآخر اعتياديا هو أن شخوص الأول مجرد نسخ للناس العاديين أي مادة الحياة نفسها، أما شخوص الآخر فإنَّهم ببساطة يوحون بشكل الحياة لا بواقعها المادي.[1]

إذا يمكننا القول إنَّ الأصل في المذهب التعبيري في الرواية هو أن الكتاب لا يصور الأشخاص والأحداث عن طريق التقليد والمحاكاة للواقع، بل يعتمد على إحساسه الخاص بالواقع كما يبدو له في داخل نفسه وليس كما يراه بعينه في واقع الحياة، فالكاتب التعبيري يتخذ من صورة الزهرة صورة للمرأة الحسناء، وهو بذلك يعبر عن إحساسه الخاصة إزاء الأشياء وهذا فالرواية التعبيرية تصوير للحياة كما يحس بها المؤلف وليس كما هي عليه بالواقع الخارجي.

فالمدرسة التعبيرية في الأصل وُجدت في الفن التشكيلي؛ لأن الفنان يستطيع التعبير عن إحساسه عن طريق التلاعب أو التحكم بدرجات الألوان والخطوط بما يتناسب وإحساسه الداخلي ورؤيته للأشياء وقد استفادت الرواية من الفن التشكيلي لينتقل التعبير إليها، ويعبر الكاتب عن إحساسه بالأشياء والأشخاص والموجودات كما يصورها له إحساسه الداخلي.

– 2 –

يتحدث أدونيس عن طرق التعبير الأدبي من الناحية الكمية والنوعية، إذ يقول " إيضاحا لما أعنيه بالشعرية أشير إلى أن هناك، من الناحية الكمية طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر، ومن الناحية النوعية أربع طرق:

أ. التعبير نثريا بالنثر

ب. التعبير نثريا بالوزن

ج. التعبير شعريا بالنثر

---

[1] شرود، مورس، **نظرية الرواية**، ص74.

د. التعبير شعريا بالوزن."[1]

ويرى بسام قطوس أن الشعرية تتجه نوعا ما إلى تداخل الأجناس. يقول: " غدت اليوم فنا مفتوحا، يأبى الانغلاق، لأنها تتعامل مع العناصر تعاملا اختياريا، وتنفتح على جميع الفنون قولية وغير قولية، وتسخر إمكانات الفن التشكيلي، والشعر، والمسرح، والسينما، داخل النص الروائي الواحد، مسايرة بذلك إيقاع العصر، ومتوجهة نحو تداخل الأجناس"[2]. وهي " كتلة هائلة، عديمة الشكل، إلى حد بعيد، وهي بكل وضوح، تلك المنطقة الأكثر رطوبة في الأدب، والتي ترويها آلاف الجداول، وتنحط أحيانا، لتصبح مستنقعا آسنا "[3]. وتعتبر "وليد حالة كتابية، تجيء من تلقائها، ولا تسعى لأن تنتهي إلى الركود في أطر نوع أدبي محدد"[4].

و"تستمد الرواية بعض أصولها من فن الرسم والتصوير والنحت، ولأنها أيضا تشييد، فإنها تقترب من مفهوم تصميم البناء من فن العمارة، بل إنها فن معماري مكتوب، وعمارة بالمعنى المجازي يدخلها القارئ، ويتجول في أرجائها، ثم يغادرها، ليعيد بناءها حسب تصوراته، وخلفيته الثقافية "[5]. وهذا لا يعني أن الرواية استعملت الإيقاع الشعري، والقافية، ولكنها وظفت "جملة السمات التي تجعل الكلام النثري شعريا، كالتوتر الإيقاعي، والنعوت، والنغمة الموسيقية في الكلام، التكرار، التدفق في أفكار ومشاعر البطل، جمال التصوير للأشخاص والأصوات

والمواقف، خصوصية النبر في اللغة...إلخ."[6]

---

[1] أدونيس، **سياسة الشعر**، ص 22-23.

[2] قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، ص 154.

[3] آلن، روجر، **الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية**، ص 10.

[4] أبو لبن، زياد، **حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 46.

[5] جوزيف.إ.كيسنر، **شعرية الفضاء الروائي**، ص9 .

[6] الكبيسي،طراد، **في الشعرية العربية**، ص52.

" فلغة الرواية حتى ولو افترضنا أنها تستعير بعض خصائصها من تقنيات لغة الشعر، فإنها لا تفعل ذلك بطريقة آلية، تفضي بها إلى المماثلة، والمطابقة مع لغة الشعر، بل إنها تتحرك بهاجس شعري داخلي، ومحايث يتلاءم مع هويتها السردية."[1]

ويرى محمد بوعزة أن الرواية تحتاج إلى اللغة الشاعرية أحيانا بسبب حالة تصوير الذات، والتوتر الذهني في بعض الكتابات الروائية الحديثة. يقول:"الكتابة الروائية الحداثية، كتابات داخلية ذاتية الإحالة والانعكاس، تتطلب الإيغال في الذات، مما يتطلب لغة شاعرية، وتصوير صورة الذات غير المنتصرة وإنما الذات المخذولة المقهورة المقموعة من السلطة فنتائج العلاقة المستترة مع السلطة، تتطلب لغة مكتنزة باللااستقرار، والتوتر الذهني، فأصبحت الإشارة اللغوية تحمل الغياب الذي يحتم الحضور، والغياب هو اللغة المسكوت عنها، واستجلاب الغياب يتم من خلال الحضور.[2]

أما إبراهيم نصر الله فيرى أن هذا الانتقال من الشعر إلى الرواية أثرى إنتاجه الأدبي، يقول: " أعتقد أن شعري وروايتي قد أعطيا لبعضهما الكثير، فقبل روايتي لم أكن ألاحق المدى الداخلي للإنسان إلى هذا الحد.. فالرواية تتبع البشر في كل حالاتهم.. على حين أن الشعر يتبع النقاط الأساس المضيئة الجوهرية في الحياة الإنسانية، وقد علمتني الرواية، أن هناك نقاطا جوهرية، لم أكن أعتقد أنها كذلك في الشعر، أما الشعر حين تجاوز أو تقاطع مع الرواية لدي سعى إلى تعميق الهامشي، الذي كان قد تجاوزه قبلا. الهامشي الدقيق الذي لم يستطع التعبير عن كل تفاصيله بوصفه شعرا.. وقد استطاعت الرواية أن ترفع مستوى الدرامية في قصيدتي، واستطاعت قصيدتي أن تمنح الحدث الروائي شفافيته، وتعدد دلالاته، وتجعله أكثر إنسانية.[3]

---

[1] محمد بو عزة، **التشكيل اللغوي في الرواية** (مقترح نظري)، علامات في النقد، ص 83.

[2] ناصر يعقوب، **شعرية اللغة وتجلياتها**، ص 23 -24.

[3] شهادة لإبراهيم نصر الله، غسان عبد الخالق -**الزمان، المكان**، ص124.

ويرى زياد أبو لبن أن سبب الابتعاد عن اللغة المباشرة في الرواية، بسبب إدراك الوظيفة الشعرية للرواية فأصبح "السرد غالبا وكأنه يركز على كيفية القول، أكثر من مادة القول"[1].

بينما يرى إدوار الخراط أن سبب الاهتمام باللغة في الرواية، هو "الوجد باللغة، لا لكونها لفظية ظاهرية فقط، بل بما تتضمنه من بنية موسيقية، ومن نسيج سحري موسيقي، ولكن المسألة ليست مسألة ترصيع صوتي فقط، بل هي إلى ذلك ومع ذلك سعي لخلق موسيقى تحمل بلا انفصال، دلالة." [2]

يقول الكبيسي: " فالراوي في الرواية لا يخبر، أو يحمل رسالة للقارئ، ولو أنها رسالة بكل الأحوال، بقدر ما يسعى لأن يعبر عن نفسه. يعبر عن أحاسيسه بالغربة والنفي، وعن أفكاره أو رؤاه.[3] ويرى كذلك أن اللغة الروائية إنما هي من مستويات الوعي الكتابي. يقول: "فاللغة الروائية ليست مجرد إشارات تدل على مضامين العمل، وتساعد على تجلية الشخوص، والأحداث فحسب، بل هي – في مستوى من مستويات الوعي الكتابي، والقرائي – المادة التي تختزن في طياتها جوهر العمل، وتكاد في بعض النصوص أن تكون هي العمل، دون المساس السلبي بأهمية عناصره الأخرى.[4]

والرواية الحداثية " إذ إنها بدأت تميل إلى لغة الخطاب الشعري، لأن الذاتية أصبحت مصدرا، وعنصرا مهما في بناء الرواية، فالذات الكاتبة أصبحت تشكل مرجعا مهما في الخطاب الروائي العربي الحداثي."[5]

---

[1] زياد أبو لبن، **حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين**، ص43.

[2] إدوار الخراط، ملتقى الروائيين العرب الأول–**ش هادات ودراسات**، ص102.

[3] طراد الكبيسي، **أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات**، ص5.

[4] انظر، زياد أبو لبن، **حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين**، ص42 –43.

[5] ناصر يعقوب، **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، ص87.

فكتب الروائيون العرب روايات ذات لغة أشبه بلغة الترجمة، تنأى بنفسها عن اللغة المجازية الشعرية. يقول إلياس فركوح: " لغة الرواية العربية في معظم نصوصها المنشورة، هي لغة أقرب إلى لغة الصحافة السريعة، شبه المسطحة، وإنها أكثر من اكتراثها المفترض بأدبيتها، وربما جاء هذا السبب من اطلاعنا الأول على الرواية بمفهومها وبنائها الحديثين، ضمن أصولها الغربية الأوروبية، أو ما تم ترجمته إلى العربية، هي لغة لا ترى في نفسها غير أداة للنقل والتوصيل، لغة تفسح المجال والدور لسواها من عناصر الكتابة الروائية الأخرى، فهي لغة ارتضت أن تنفصل عن البناء الأدبي، موهمة نفسها بأنها مجرد (الكاتبة له) بينما أرى، ويرى غيري أيضا أن هذا البناء الأدبي، لا يستوي دون العناية الكبيرة بكافة عناصره، ومنها اللغة وأن الكتابة هي اللغة التي صاغته وطبعته بطابعها."[1]

– 3 –

في رواية (الظِّلال) لبكر الكرايمة الذي يرتحل في أعماق بيئته في رصده لومضات التحول في ذات الشخوص وجدلها مع الواقع الخاص بها، وصولاً إلى العالم الإنساني، فالرواية حكاية بلدة أم (قيس) والفتى بطل الروية(يحيى)، تلك الشخصية تمضي وتتشكل حولها الأحداث، فتصبح فاعلة ومنفعلة، وغريبة كل الغرابة، قريبة كل القرب، ولكن بين هذا وذاك تعيش المتاهة نفسها التي عاشها الإنسان منذ وطئ الأرض مُحمّلا بالرموز الإلهية ليحكها على صخرة الواقع.

تلك الأرض المضمخة بعبق التاريخ، "تسلقت أحبال السماء، وأتلعت عنقي ناظراً على قريتي النازفة، صارت الحقيقة ظلاً والظل حقيقة،، في بلدة أصبحت ضاحية مقصية من بلاد هذه الأرض، يسكنها أناس سُرِق التاريخ من أذهانهم، ونخروا حتى النخاع، الشتاء فقط هو الوفي لهذه المدينة، فما زال يلطم الوجوه والقامات"، يعاين بكر كرايمة عبر روايته(الظلال)، بعين مراهق وعقل

[1] زياد أبو لبن، **حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين**، ص 42.

فيلسوف، " فالمراهقة في بلادنا مرادفة للانحطاط والاغتصاب والدكتاتورية، لكن المراهقة عند كرايمة وبمفهومه الخاص تبدأ على صعيد الفكر بمساءلة الكون عن صيرورته مع صديقه الوجودي، مراد سليم، أمَّا الجسد فيتلقي به مع غدير ابنة بثينة العاصم "وقفت ناظراً باتجاهها مرتخي الأوصال، ثم ما هي حتى اندفعت بكل جسمها نحوي وعانقتني وهي تضرب بكتفيها على صدري وظهري، ثم قبَّلتني بشفتيها المتلعتين وهي تقول:

-تعرف أني أُحبُّك...ولكن..."

ثم حضنتني من جديد واخذت تشرق بدمعها...دفعتها إلى الخلف، ونظرت في عينيها

-ولكن ماذا..هاه...ماذا...؟!

انت لا تعرف شيئاً..نعم لا تعرف شيئاً...وداعاً

جلت يديها من على عنقي، ثم قبَّلتني على ثغري قبلة طويلة، وأخذت تركض اتجاه بيتها"[1]

يوغل كرايمة في الزمن بعيداً عن زمانه ومكانه، تلك ذكريات واقع يتقاذفه الزمن حتى تصبح صوراً تعيد ذلك الواقع، محاولة خلق واقع مشابه أو منطلق منه، ثم تصبح هاجساً بفرض نفسه على الواقع المتغير، فيتشكل الواقع الجديد من فعل افتراضات تلك الصور التي تحولت إلى اتجاهات شكلت بكل حضورها لذواتنا شخصياتها الحائرة.

في رواية (الظلال) تتجلى شخصية الأب، الإسكافي السلطوي، الفقير بدايةً الثري لاحقاً المتنمِّر لكل شي في بيته؛ زوجه(خولة) المستقبحة بنظره، الراضخة لقدرها؛" – هذه النساء يا ابن خولة، أُمُّك ليست من النساء...أمُّك غراب أسود، عطرها الثوم والبصل...وسبَّ الدين من جديد عليَّ وعلى أمي وعلى عيشتنا"[2]، "أُمّي كانت تُعاقب بالضرب والشتم المفط لا لشيء، وإنما تلبية

---

[1] الكرايمة، بكر، **الظَّلال**، عمان، وزارة الثقافة، 2007م، ص74.

[2] الكرايمة، بكر، **الظَّلال**، ص61.

لكوابت كانت تتمثل البديل كل لحظة"[1] أبنائه، المرتجفين أمام سلطته، يرسلهم لجمع العلب الفارغة وأسلاك النحاس، "ما شعرتُ أنّ أبي قد اختار شيئاً بملء أرادتهن بل كانت كلّ تصرفاته وأخلاقه رهينة باندفاعاته المتهورة، ولمّا لم يكن يرى ضرورة بغكمالي تعليمي، قام بفصلي من المدرسة بالثانوية، وكذلك فعل مع بعض إخوتي، وفرض علي العمل أجيراً عند الناس"[2].

"هناك استقبلني أبي بقضيب الرمان وقضبني على مؤخرتي بسبب تأخري"، بثينة العاصم، أم غدير، تلك المرأة المتحررة غير الملتزمة، إمرأة مثقفة تطالع الكتب والمجلات، تشرب الكحول، تقود السيارة.

غدير لم تكن جزءاً من الذاكرة، بل كانت الذاكرة "هي عشتاره، إله من إلهات البغي المقدس، إله من إلهات الطهارة والعذرية، بطنها مدحوٌ ليحمل الحياة ببقائها وفنائها، أعطت جسدها المكتنز والمدبج بقشور القمح، وشعرها المظوق بأطواق الزيتون لتملأ الحياة صخبا ولتهدي إليه إلهَ الظلمة ليلاً وإله النور نهاراً"[3]، "لو لم توجد غدير لما دخلتُ تلك العوالم التي كانت طقوسها بين أشجار الدفلى الحانية، أدخلتني غدير وغمستني بجسدها الطقسي الأسطوري"[4]

يحيى...البطل: "لو أني خيّرت بين الجنة وبين هذا المسعى وهذه لملاءة الرحبة من تررانيم الكون لاخترت هذا المسعى؛ لأنَّ مثله صفعة في وجه الذوات المسطحة ذوات القشور والزعانف... مثله هروب فيه اقتراب واقتراب فيه هروب...يا يحيى أتظن أن هناك جنة غير اكتشاف ذاتك...

---

[1] الكرايمة، بكر، **الظَّلال**، ص55.

[2] الكرايمة، بكر، **الظَّلال** ص62

[3] الكرايمة، بكر، **الظَّلال**، ص9

[4] الكرايمة، بكر، **الظَّلال** ص49.

ذاتك هي تلك الجنان...في هذا العصر لم يعد لنا مكان. فلقد وجدناه بين أحضان ذواتنا، في ذلك المنفى الجميل الرحب"[1].

"ما برحت أجلس مقابل البحيرة على ذلك الحجر الرخامي: مدلّي الرجلين، شارد الذهن، متوقد الخيال، وتلك البحيرة تصبح سرداباً خلفياً لمخيلة تصنع خيالاً متضاراً حينا ومتفقاً حيناً آخرَ، خيالاً طفولياً يحمل الواقع دوافع وغرائز بعد لم تندلع، ويمسحة بغمام رقيقٍ وليونة وثيرة رطبة، غنّها البخيرة التي ستغذيني بأحلام الطوفان والجفاف، والهروب، واللجوء على المرتفعات: ماؤها عذب شفاف رقيق، مستلقية باحضان الجبال، تعرف كل يومٍ بأيّ ثوب ستلتقي بالشمس وتعانقها، ذلك الطفل سيبقى يجلس على حجر الرخام مدلّي الرجلين، شارد الذهن، متوقد الخيال".[2]

يحاول كرايمة أن يرجع بطريقنه وفلسفته الخاصة هذا التلاصق الجسدي الذكري والانوث إلى حالة الرجوع الأولية، إلى ما قبل انشطار الجسد الواحد إلى شطرين، "لم أشعر يوماً وانا بتلك السن أن الذي كنت افعله وغدير شيء معيب أو محرم، فغدير وحدها هي التي جعلتني في وقت مبكر ان أتفهم ما الأنثى وألون الكون والأفكار بالأنثوية اللزجة المرنة، وأشعر بها شعوراً يفيض بالحنية والألفة...فهي من علمتني أن هناك شيئاً يدعوك لإمتثال أسرار الكون بالمعانقة والالتصاق هروباً من الخارج، وهي التي علمتني اكتشاف جغرافيا الجسد، وهي التي ستوقع على جسدي إشاراتها ورموزها الأنثوية الصاخبة، المكثفة،...حتى شعرت أنك لن تستطيع أبداً أن تتفهم الأنثى دون معانثة، دون جسد مكشوف يراوغ الآخر منذ الخليقة للعودة إلى التكامل والتلاصق، بعدما غضب الله يوماً على هذا الجسد الأوحد وشطره نصفين، فجعل منه الجسد الذكري والأنثوي

---

[1] الكرايمة، بكر، **الظَّلال**، ص12.

[2] الكرايمة، بكر، **الظَّلال**، ص32.

وجعلهما طوال حياتهما يسعيان نحو الجوع والتلاحم، وهذا يحدث في لحظة واحدة متقطعة بين أزمان في حالة الذروة"[1].

ينقلنا كرايمة إلى عوالم الطفولة الواعية إلى إحدى التابوهات المسكوت عنها وخاصة تابوه الجنس المتعلقة بالرجل والأنثى، التي كانت رهينة الحبس الأخلاقي وحبس الموروث الاجتماعي، إذ كانت توهم مخيلتنا بعضاً من التصورات والتساؤلات الجدلية عن انجاب الانسان الجديد من اتحاد إنسانين معاً.

"ولم يكن يكف عمّا يرويه، بل يتحدث بشكل خاص عن علاقة أمّه بأبيه، وأنّنه كان يمثل أمام أمّه كل يومٍ خوفه من النوم وحيداً، لا سيما أنّه وحيد أبويه...كانت أمّه تبيت عنده أحياناً وأحيانً أخرى عندما لا تجد بديلاً عن رغبة زوجها الطافحة وبين خوف ابنها الوحيد، تعمد إلى الجمع بين الزاويتين الحرجتين...عندما يبيت في غرفة ابويه يتظاهر بالنوم فور استلقائه على الفراش المخصص له...كان الابوان يتظاهران بالنم أيضاً، وما أن يستأنسا حتى يجتمعا تحت تلك الظلمة الدامسة، فتبدأ أصوات إنسية غريبة وحفيف أغطية وأصوات توالف لزجة، بين حركة الأغطية اقتراباً وابتعاداً جانبياً، وبين الإيقاع اللزج الممتزج بالصوت الأنوثي الممتد والكثيف والكلمات المبتورة والمتقطعة[2]"

"هي الحياة...

أنت لن تمنعيه أن يعيش في الإضطراب بين الحطام والدمار

أن يعيش الأحلام وأكاذيب المنام، لأنَه سيصنع خبزه من دموع الأله

ويبحث في الكتب القديمة عن أحلام القياصرة

---

[1] الكرايمة، بكر، **الظَّلال** ص49.

[2] الكرايمة، بكر، **الظَّلال** ص37.

سيكتب البحار، وسيأتي الموج كما العادة ليمحوها عندما يأتي الصباح أو يخيم المساء...

سيثور على كل الأشياء

يضحك ويضحك ويضحك..

غير أن ابنه وباستطاعته أن يبصق في وجه الزمان..

لينبت زمن آخر يسمى الزمن".[1]

رواية "النهر لن يفصلني عنك" يتمثل وعي الراوي –بضمير المتكلم (يوسف ابن مريم)– بمعاناته من هذا الإحساس بالدعاء الصوفي الوجداني المدرك لقوة الذات المطلقة في منح الخلاص للذات المقيَّدة التي لا تملك من أمرها سوى الرجاء[2]،: "يا من عبدتك عن سواك، إني أسألك حبك وحب من يحبك والعمل الذي يبلغني حبك... ولقد دنست ثوب جسمي وحمَّلته كثيرًا من الذنوب، فجُدْ بعفوك لي فإني على الأبواب منكسر ذليل[3]".

وقد اعتمد الرواشدة على سيل التداعيات الجوانية المتدفقة فظلّ يدور حول موضوعة واحدة هي رغبته في وحدة النهر بضفتيه، حيث تلغى حواجز التفتيش وجسور العبور، والبنادق المغروسة في قلب النهر ووحدته، فالراوي مثلا: ينتقل من حنينه ومناجاته للضفة المحتلة من النهر ليستحضر أمه، وكأنما في حضنها تعويضًا عن حضن أكبر كان يمثله الوطن:

"المطر يغلف وجهي بمائه، وأنا أشدُّ الرحيل إليك، أيمم نحو الجسر الخشبي اللعين..النهر المقدس عبر آلاف السنين ما عاد يفصل القلب عن القلب، امرأة تزهو بثوبها المزركش، أغنية

---

[1] الكرايمة، بكر، **الظَّلال** ص77.

[2] صالح، هيا، **المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن**، عمّان، وزارة الثقافة، ط1، 2010م، ص57.

[3] الرواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، دار أزمنة، عمّان، ط1، 2006م، ص11.

الجنوب في ليالي الحصيدة...والحنين إليك وسجن القلب في المنفى..في الليل لا امرأة غيرك يا أمي، أنت المحبوبة".[1]

وجاء الحديث عن إحياء الملك الحارث النبطي الذي حاصر اليهود مرات عدة وحاصر القدس بعد أن استنجد بأهل دمشق ليخلصهم من السلوقيين، وفي المقاطع التي تتحدث عن بطولات الحارث، هناك مستويات سردية أربعة: الراوي، كلي العلم، الذي يطل على المشهد من خارجه، والحارث الذي يستنهض همم الجنود ليدك الأعداء، والراوي بضمير المتكلم (يوسف) وقرينه الذي يوجه الراوي معقبًا حينًا، وآمرًا حينًا آخرًا، ومصححًا في مرة ثالثة.[2]

وينتهي هذا الفصل بانتصار الحارث: "المدينة المقدسة تفتح باب قلبها لك، النساء يسكبن جرار الخمر على مدخل المدينة الوردية وينثرن الرز وقُبُلهن على جباه ووجنات المقاتلين،[3] " فيما يتجرع الراوي بضمير الأنا خساراته، حين يدرك أن انتصارات الحارث التي عاش معها لم تكن سوى سيناريو لمسرحية انتهت بتصفيق الجمهور فيما هو على أرض الواقع، وحيدًا في المقهى "آخر الليل حملت أوراقي ثم انسحبت رويدًا رويدًا وفي أذني طنين تصفيق الجمهور للبطل[4]"

يسجل الرواشدة في" النهر لن يفصلني عنك" رغبة أصيلة تعيد رتق المسافة بين الضفتين وتوحيدهما وإعادتهما إلى أصلهما وتاريخهما وذاكرتهما المشتركة، الممتدة عبر آلاف السنين، ولذا؛ لا يلتفت الرواشدة إلى مسالة التجنيس في كتابته، وإن استقر به المقام على تسميها رواية"[5]:

---

[1] **المصدر نفسه**، ص16.

[2] صالح، هيا، **المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن**، ص60.

[3] الرواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 60.

[4] **المصدر نفسه** 60.

[5] صالح، هيا، **المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن**، ص74.

"كتبت صفحات كثيرة لا أعلم ما الواصل بينهما، هل أستطيع أن أسميها صياح الديك، لكي تكون عبرة لمن يبيعون أحلامنا بثلاثين من الفضة قبل شروق الشمس وصياح الديك[1]".

أمَّا المكان في الرواية فقد كان قاتماً بالرغم من وضوح قصد الكاتب إلى مدينة القدس" فعلى الرغم من وضوح القصدية في الإشارة إلى القدس المحتلة، فقد ظلّت أغلب الأماكن غير محدَّدة، وهو أمر يظهر بوضوح في أغلب الأعمال السردية التي يبدعها الأدباء في الأردن، ولكن مثل هذا العمل استطاع باقتدار أن يبرز القدس، على حساب تقزيم أي مكان آخر[2]. جاء في الرواية: " حينما وقفت على أسوارك القديمة، عرفت كم أنت جميلة، أيتها المقدسة التي مر بها وعليها الآف الأقوام، ولكنها استعصت أبدا على التطويع والتطبيع... هنا سقطوا عمّدوا بدمائهم المدينة التي أحببت ذلك أصبح ذكريات "[3].

أما زمن الرواية فقد لوحظ أن هناك تشظيا فيه، بسب مجموعة من النصوص (المقطوعات الشعرية) بحيث أصبح من الصعب الربط بينها: " وأما الزمان، فقد استطاع المبدع أن يحدث خلخلة زمانية في البنية الزمانية لنصه، مما أدى في حقيقة الأمر إلى جعل النص هذا مجموعة من النصوص المتشظية التي لا يمكن الربط بينها إلا بعد الفراغ من قراءة العمل الروائي ليصل القارئ إلى المغزى، وإن كان هذا المغزى قد اختُزل في العنوان (النهر لن يفصلني عنك)، وأما ما سوى ذلك، فإنّه يمكن القول إنَّ البعد الحكائي أو الوعي بالزمن كان من المشكلات التي تواجه القارئ

---

[1] الرواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص34.

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

[3] الرواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 33.

الواعي مما يجعل هذا العمل يتَّسم بالخصوصية والتوجيهية، فهو عمل موجّهٌ إلى فئة معينة، هي فئة المبدعين خاصّة، وله قوة تبشيرية موجهة إليهم أيضاً.[1]

وقد لجأ رمضان الرواشدة إلى توظيف (الحارث الثالث) الذي حكم في البتراء بين عامي 87–62 ق.م) وحارب الإسرائيليين والسلوقيين كما يورد الروائي نفسه في هوامش نصه وإحالاته: "... الحارث ملك أردني قديم حافظ،على عفة الريم الدولة والمدينة والأرض، حماها من عهر أبناء العم ".

وهو توظيف مقبول دون مناقشة إذا أخذنا البعد الجغرافي، فقد عاشت مملكة الأنباط على أرض الأردن، وحدث الصراع بين الغزاة والأنباط الذين استطاعوا أن يثبتوا ويبادروا، فكأنَّه يبشِّر بأنَّ أهل الأردن قادرون اليوم على المناوشة وإثبات الوجود على الرغم من محدودية الإمكانيات المادية، فالإرادة قادرة على أن تجعلهم يتوجهون إلى الشِّقِّ الآخر الذي يجمعهم النهر به، وهم سكان القدس[2]. جاء في الرواية:

" الحارث يصحو من سرحانه، يهمز حصانه الذي اقترب من ماء النهر، فيقف الجنود والجيش من خلفه، يترجل، يغرف ماء ليشرب.. آه يا ماء القلب وبوابة النصر "[3] وقد وظف الرواشده العديد من الرموز، ومنها رمز صدقيا و سارا و يوسف. وكان حضور يوسف عن طريق مقطوعة شعرية لمحمود درويش يقول فيها:

أنا يوسف يا أبي

أخوتي لا يريدونني بينهم

---

[1] عبابنة، يحيى، **من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة**، موقع الرواية الأردنية، ص 60.

[2] الرواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك** ، ص 57.

[3] الرواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، ص 33.

وهم طردوني من الحقل

وهم سمموا عنبي يا أبي

فماذا صنعت وهم أوقعوني في الجبِّ

واتهموا الذئب

والذئب أرحم من أخوتي.

فقد حذف الرواشدة بعض الأبيات من النصِّ الموظَّف، كما تصرَّف فيه تصرُّفاً أبعده عن الأصل بصورة كبيرة، مما يعني أن المبدع قصد من هذا التناص إلى توظيف الرمز على صورة غير التي أرادها النص الأصلي... وهو التوظيف الذي انكشف عن الرؤيا التي مثّلها (يوسف) الذي عبر عن العربي المخذول (الفلسطيني) من أخوته أبناء العروبة الذين تركوه صيداً للآخر، ولكن التصرُّف الذي قام به السارد في رواية (النهر لن يفصلني عنك) بدا مختلفاً بسبب الدلالة المحدودة المتحصَّلة من النص بصورته الجديدة[1].

ومن الرموز أيضا (صدقيا) أشارة الملك صدقيا آخر ملوك يهوذا الذي تخلى عنه المصريون عندما أعلن العصيان على البابليين، عندها استطاع البابليون أسره في المغارة التي سميت باسمه وقُتل أولاده أمام عينيه.

ومهما يكن من أمر، فقد وضعنا النص أمام رمز من رموز الآخر التي لا تمثِّل بعداً ينتمي إلى الأنا، بغض النظر عما إذا كان يمثِّل المغارة أو المقالع الحجرية، أو إذا كان يمثِّل الملك صدقيا الذي يعني وفقاً للتركيب اللغوي (صدق يهوه) أو (صدق إيل)، على أنّه إذا أخذنا بالتأويل البعيد، واعتقدنا بوثنية إيل ههنا، فإنَّه يمكن تطويع دلالة الرمز لصالح العقيدة الكنعانية، وهو أمرٌ

[1] عبابنة، يحيى، **من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة**، موقع الرواية الأردنية، ص66.

محدود بما ورد من نصوص التوراة التي تفيد بأنّه من الملوك الصالحين توراتياً، وهو من أتباع النبي إرميا وفقاً للتوراة.[1]

"هو عمل أدبي ينبئ بثورة روح الكاتب العربي على كل ما هو ذي قالب في السرد القصصي. هذا فضلا عن كونه دفق روحاني شجن ينقل القارئ معه إلى حالة الحلم والحنين"[2]. فرغم أن كل هذه الأحداث والشخوص الأخرى في النص تبدو لقارئها وهمية ومستقاه من محض خيال السارد إلا أن تعددها وتعدد الشخصيات يجعل من الصعب علينا رفض فرضية الرواية، فالكاتب استطاع أن ينقل قارئه بين أزمنة وأماكن متعددة، تجعل من العسير الجمع بين فواصل النص إلا بما يوحدها من روح السارد، فقد انتقل الكاتب بخيال قارئه بين الأماكن والأزمنة بطريقة تشبه ركوب السيارة الطائرة في لرواية هاري بوتر، في لحظة وهو يمرُّ في مدينة السلام، ويبيت فيها بلا كهرباء وبلا رنين للهواتف، الداخل مفقود والخارج مفقود وحظر التجوال ما زال مستمرا.

من القراءة الأولى للنص نجد انه مبني على شكل تجمع فسيفسائي لخواطر كتبت في أوقات متقاربة، لكنها ليست بالضرورة متتالية. ونقول على التقارب هنا من أن الحالة الروحانية للسارد فيها واحدة، بيد أنها متأثرة بشكل مباشر بعنصر المكان، وبعاطفة قوية ترك سببها مفتوحا للتأويل.[3]

ومن اللافت للاهتمام أن الكاتب قد عمد إلى استخدام أساليب سردية غير اعتيادية ليعكس واقعية مجرى وعي السارد، أي أنَّه جعل لغة السارد قابلة للتحول حسب شعوره في الحدث،

---

[1] عبابنة، يحيى، **من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك" لرمضان الرواشدة**، موقع الرواية الأردنية، ص77.

[2] أبو العينين، هند،**النهر لن يفصلني عنك للرواشدة.. نص عابر للقارات**، مجلة أقلام جديدة، ع 8، 2007، ص 79.

[3] أبو العينين، هند،**النهر لن يفصلني عنك للرواشدة.. نص عابر للقارات**، مجلة أقلام جديدة، ع 8، 2007، ص 80.

فاستخدم العامية ولغة المتصوفة والقصيد النثري واقتباسات شعرية وأقوال مأثورة وحوارات متخيلة ومناجاة للخالق والعديد مما يسهم في توحيد القارئ بالنص، وهذا التنويع في أساليب السرد ساهم في تعرج بنية النص ورفعة صفة التشويق فيه، فالقارئ لا يستطيع التنبؤ بالآتي لا حدثاً ولا لغةً ولا عاطفةً.[1]

كما ينقلنا الروائي أكرم عراق في رواية (رحلة الموت الى الحياة) –المكونة من أربعة فصول و280 صفحة– إلى علمه الخاص، عالم ملئ باللغة التعبيرية والشاعرية، سيما وأنه يشير في بداية الرواية في الإهداء إلى أن حروف الغة العربية هي عبيد لقلمه، يتنقل بنا الروائي الداخلي والخارجي معاً، من عالم حزين كئيب أحيانا نتيجة مغامرة عاطفية فاشلة، إلى عالم التحليل والتضمين والتكثيف والاشارات السياسية التي تكتظ بها االرواية، إذ يشكل من تجربته الخاصة اسقاطات نفسية توحي بالفشل والخذلان ثم التحرر من قيوده النفسية والوجدانية: "أرجو أن تقرأي هذه الخاطرة المستخرجة من أعماقي ووجعي، والتي كتبتها العام الماضي، حينما كنت ألملم شظايا أحزاني المهزومة بعد معركة أنوار الخاسرة، أذ يوجه رسالة مورخة على أنوار محبوبته الخائنة:

"حينما أتفقد بين أجزاء جسدي المظلوم هزيمة أنوار الكبرى، أجد أحزانا كثرة، وما أشهى أن أحزن كالأطفال، ما اشهى الاحزان في حضن أنوار ولو لثانية واحدة. حقيقية لا أملك أكثر من أن أرى بصمت. شيء جميل أليس كذلك! الاحزان وأشياء أخرى هي كل ما تبقى من الذكريات الآثمة التي أودعتها أنوار في أعماق وجعي، حيث اشتهي البكاء عليها مثل النساء...الان وفي مثل هذه اللحظات الحزينةن ادرك أنَّ وقت الرحيل قد حان، فانوار المرأة العربية الخائنة أصبحت اليوم

[1] أبو العينين، هند،**النهر لن يفصلني عنك للرواشدة.. نص عابر للقارات**، مجلة أقلام جديدة، ع 8، 2007، ص 81.

ضمن نطاق الحظر الجوي النسائي، لكونها أصبحت إمراة محظورةن خاصة أن نبأ عقد قرانها قد وصلني ظهر هذا اليوم".[1]

في رسالة أخرى إلى أنوار حينما اصبحت العلاقة تسوء معها، إذ تتصدع كيانته الداخليه، وتتمزق الحوارات التي كان يجرها معها، وكأنه على وشك السقوط الذي تنبأ به، يتحول السارد فيها إلى سارد أوهام وأحزان: "الحب ظاهرة ضعف مؤقت نعيشها حيما نهرب بأحلامنا ومشاعرنا إلى جسد شخص آخر يستحوذ على العالم الذي يحكمنا...لا أعرف...لا أعرف ما الذي يحدث ولكن طيلة علاقتي الملائكية بأنوارن كنت اؤمن بأنه لا بد أن يحدث في وجعي هزة أرضية سياسية تطيح بكل ما املك... انا متأكد باني الرجل العربي الوحيد القادر على أن يتحسس تجاعيد وجهه السياسي عن بعد، لكوني أعرف أن قدري تعيس جداً...حينما كنت أعيش مع أنوار أجمل اللحظات، كنت دائما أخبرها أن قدري يخيط لي ملابسي الزمنية بطريقة تختلف عن الآخرين...ما أبشع الخيانة...ما أبشع الخداع... لقد صنعت أنوار في وجعي خط استواء سياسياً جديدا اسمه عدم الثقة بالآخرين"[2].

تتعدد مستويات التعبير اللغوية في هذه الرواية، إذ يراوح الراوي بين الأسلوب المباشر ممثلا في الحوارات الثنائية بين الشخصيات الى درجة بلوغ مسرحة النص الروائي كما نلحظ في عنوانات الرواية وهو حين تتحدث الشخصية عن قضية ما أو موقف ما وتشرح وجهة نظرها، فإن قولها يكون متبوعا بعبارات وأقوال وعلامات تدل على الموقف وعلى الابتعاد النفسيي وربما الانهيار للشخصية.[3] "أرجوك ي الله خلصني من هذا الضعف... خلصني من حب انوار

---

[1] عراق، أكرم خلف: **رحلة الموت إلى الحياة**، عمان، دار البشير، ط1، 2006.

[2] عراق، أكرم خلف: **رحلة الموت إلى الحياة**، ص64.

[3] عراق، أكرم خلف: **رحلة الموت إلى الحياة**، ص 90.

الفاشل...خلصني فأنا عبدك الضعيف"[1]، "أنوار...سامحيني يا أعظم وجع...سامحيني...كل ما أتمناه أن أفقد قدرتي على التفكير بهذا الوجع ولو لثانية واحدة...آهٍ...ساعدني يا الله...ساعدني يا الله"[2]، "آهٍ...ماذا أفعل؟؟ ربما هذا هو قدري اللعين في الحب، كم أتمنى أن أحصل على إبرة فولتارين عاطفية أحقنها في دماغي؛ لأتخلص من حالة التفكير اللاإرادي بأنوار وهزيمتها... لم أعد أحتمل هذه النكبة في حياتي...لم أعد أحتمل... خلصني ياالله... خلصني يا الله... فأنا عبدك الضعيف...خلصني يالله... خلصني... خلصني..."[3]

وتتنوع أساليب التعبير في الفقرة الواحدة بين العامية والفصحى، والغالب في النص هو اللغة العامية وهي عامية أبعد من كونها فطرية (خاصة بعامية الأردن) وإنما توغل في عاميتها لتكون خاصة بإقليم معين، كثيرا ما يظنه الكاتب خاصا بعمان آنذاك، في حين أن المستويات الصوتية التي تفرض على القارئ قراءة النص وفق سياقه التعبيري تقوده إلى عامية شمال الأردن، مما يشكك في حيادية الراوي تجاه المكان، ويمنحه بعض الموثوقية في الشكل البنائي للرواية.

وهذا الملمح يشكل إشكالية سردية عند التمحيص في مستويات التعبير اللغوية، ولا أدل على ذلك من افتتاح الرواية في الصفحات الأولى باللغة الفصيحة، إذ يندر أن يتحدث الراوي على وجه الخصوص بالعامية، ويبدو أن الراوي يعي حقيقة تدخله وربما يقصد ذلك في أعظم الحالات، فالمهمة الأولى له فيما يبدو توفير فضاء روائي متجانس على صعيد اللغة يحقق خصائص الحديث الشفوي أو الحكائي الذي كان يتم في جلسات السمر والسهر.

كما يسود الرواية نسق تعبيري يتمثل في بث الحركة في الأشياء المجردة واستئناسها، حيث يشكل من شهر رمضان ومن الثلج ومن الوتد كائنات حية ناطقة بخصائصها وطبائعها، في سبيل

---

[1] عراق، أكرم خلف: **رحلة الموت إلى الحياة**، ص64.

[2] عراق، أكرم خلف: **رحلة الموت إلى الحياة**، ص79.

[3] عراق، أكرم خلف: **رحلة الموت إلى الحياة**، ص82.

تقريب الوقائع الموضوعية كما في زمانها، فهو لا يقول مثلا جاء رمضان في ذلك الوقت في وقت حر وقيظ ولم يعدد العادات الدينية والاجتماعية التي كانت تسود أجواءه.... بل يمضي بالكلام سريعا ليجيش فيه صدر رمضان نفسه، أو الثلج بعينه بوصفه إحدى شخصيات الرواية

تطالعنا رواية رشا سلامة(حتى مقطع النفَسَ) بلغة البوح بمكنونات النفس وأسراها، كلغة تخاطب فردية، وكنوع من السرد العائلي مع بقية أفراد الأسرة " ما كان يغذي تفسيرهم حول الفراغ العاطفي، مرضها الاجتماعي العضال: البوح...البوح بكل شيء ولكل من قد تلتقيهم في جلسة ودية...كان داء البوح متأصلاً لديها، بل كان صفة متوارثة محمولة عبر الجينات، والدها على وجه التحديد كان يبوح كطفلٍ بريءٍ بكل ما يعتمل في صدره، حتى لعابر الطريق! البوح سمة غالبة عند العائلة، الكل يتحدث عمَا مرَّ به منذ لحظة الخروج صباحاً حتى لحظة الحديث في المساء...بل إن جدتها كانت تعتب مثلاً حين تكتشف بأن ثمة حباً جديداً أو مشروع ارتباط لدى أي فرد في العائلة من دون أن يحتط به علماً ومنذ ساعة الصفر"[1]

[1] سلامة، عبدالله رشا، **حتى مقطع النَفَس**، ص14-15.

الخاتمة

تناول هذا العمل دراسة طرائق السرد في الرواية الأردنية في الفترة بين عام 2000 إلى عام 2014 وفق المنهج التحليلي، فتناول العمل جميع عناصر البناء السردي بصورة تفصيلية (نظريا وتطبيقيا)،مع الأخذ بعين الاعتبار أن جميع هذه العناصر مترابطة ترابطا وثيقا داخل العمل الروائي، على الرغم من دراستها منفصلة بحيث لا يمكن أنْ تكون قيمة لأي عنصر، ما لم يشكل وحدة مع باقي العناصر الأخرى. ونخلص من ذلك:

- شهدت الرواية في الأردن خلال هذه الفترة ازدهارًا واضحًا، ويحمل هذا الازدهار على مجموعة من الإشارات منها، ظهور أسماء جديدة، ومواصلة كتاب القصة إنتاجهم خلال هذه المرحلة.
- تنوعت طرائق سرد الحدث في الرواية التاريخية بحيث تتنوع الأشكال الفنية، وهذا يدل على تنوع وسعة التجربة الروائية. وقد أفادت الرواية التاريخية من التاريخ وشكلت مادته الأساسية زمانا ومكانا، وأبرزت كذلك الذات القومية، ومن هذه الروايات (الشهبندر) والتي نقلت القارئ بخفة بين الماضي والحاضر والمستقبل أمام تداخل فريد في الزمن، وقد استعان غرايبة ببعض الشخصيات التاريخية – المرجعية – ومن ضمنها الأسطورية والمجازية، في محاولة منه للتعبير عن موقف يريد الكاتب أن يعبر عنه.
- أما بناء الشخصيات، فقد وجدتُ أنّ كتاب الرواية في الأردن قد بنوا رواياتهم وفق الطريقتين المعروفتين في بناء الشخصية، وهي الطريقة التي تقدم الشخصية تقديمًا كاملًا بكافة أبعادها (الجسمية والنفسية والاجتماعية). والطريقة الحديثة التي تسعى إلى

تجريد الشخصية من كل سماتها حتى الاسم. وأن أغلب الكتاب قد حرصوا على بناء شخصياتهم بناءً كاملًا. وقد كانت هذه الأبعاد شديدة الصلة بفكرة قصة الرواية.

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

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

- لقد لجأ كتاب الرواية في الأردن إلى أساليب السرد السينمائي وزودوا أعمالهم بتقنيات هذا الفن في البناء السردي كاللَّقْطة السينمائية والمشاهد المتنوعة. وقد عمدت بعض الروايات إلى تحريض القارئ ودفعه إلى تقمص بعض شخصيات الرواية، وكذلك شحن القارئ والتوتر ودفعه إلى ترقب الأحداث ذات الطبيعة الملغزة. ويعد المكان من أهم عناصر البناء الروائي، إلى درجة أنه أحتل دور البطولة في بعض الروايات. كما كشفت دراسة المكان عن ارتباط بعض الروايات بالبيئة، وكانت المسرح الوحيد للأحداث وحركة الشخصيات.
- لقد اتجه كتاب الرواية في الاردن إلى الواقعية منذ سبيعينيات القرن المنصرم، حيث تراوح تشكيلها ما بين التسجيلية إلى الصورة النقدية والاجتماعية، إذ حاول الكتاب أن يتصلوا بالواقع اتصالا موضوعيا بحيث تكون الرواية الواقعية تسجيلا للواقع أو الذات وانعكاس الواقع على الذات.

كما استطاع بعض كتاب الرواية في الأردن أن يدخوا مواد غريبة وجديدة على السرد، فكثيرا ما يضمن الكاتب نصوصه كلمات وامثال وعبارات شعبية، وقد حفلت الرواية في الأردن بتنوع مستويات لغة السرد. ووجدتُ تفاوتا واضحا في هذا التنوع، فهناك روايات سادت فيها اللغة التقريرية، وأخرى سادت فيها اللغة التصويرية، والمُضمنة.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر: الروايات.

- أأطرش، ليلى، **مرافئ الوهم**، رام الله، أوغريت الثقافي، ط1، 2005م.
- البراري، هزاع، **تراب الغريب**، عمّان، دار أزمنة، ط1، 2007م.
- خريس، **سميحة، خرخاش**، بيروت، دار فارس، ط1، 2000م.
- خريس، سميحة، **دفاتر الطوفان**، عمان، أمانة عمانن ط1، 2003م.
- دودين، رفقة، **أعواد ثقاب**، عمّان، دار الفارس، ط1، 2000م.
- الرواشدة، رمضان، **النهر لن يفصلني عنك**، عمّان، دار أزمنة، ط1، 2006م.
- سلامة، رشا عبدالله، **حتى مقطع النَفَس**، عمان، دار ورد، ط1، 2014م.
- عراق، أكرم خلف، **رحلة الموت إلى الحياة**، عمان، دار البشير، ط1، 2006م.
- عقرباوي، إبراهيم، **نهارات شائكة**، عمّان، دار الفارس، ط1، 2006م.
- عمايرة، منصور، **الزحف**، عمان، العصر الحديث، ط1، 2004م
- غرايبة، هاشم، **الشهبندر**، بيروت، دار الآداب، ط1، 2003م.
- القيسي، يحيى، **باب الحيرة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006م.
- كرايمة، بكر، **الظِّلال**، عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2007م.
- ملص، سحر، **العين الزجاجية**، عمان، دار اليازوري، ط1، 2013م.
- نصر الله، إبراهيم، **شرفة الهذيان**، عمان، دار فارس، ط1، 2005م.

ثانياً:المراجع العربية:

- إبراهيم، حماده، **اللغة الدرامية**، العناصر غير المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2005م
- إبراهيم، خليل، **بنية النص الروائي**، عمّان، 2008م.
- إبراهيم، عبد الله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1988م.
- إبراهيم، عبد الله، **الرواية والتاريخ**، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2006.
- إبراهيم، عبد اللّه، **السردية العربية الحديثة**، بيروت، المركز الثقافي العربي،2003.
- إبراهيم، عبد الله، **المتخيل السردي**، بيروت، 1990م.
- أبو لبن، زياد، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ**، عمان، دار الينابيع، 1994م.
- أبو ناظر، موريس، **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، بيروت، دار النهار للنشر، 1986.
- أبو نضال، نزيه، **علامات على طريق الرواية في الأردن**، دار أزمنة، عمان، 1996م.
- أحمد، إبراهيم، **الرؤية السياسية والاجتماعية عن غائب طعمة فرسان**، دراسة فنية، كلية التربية، جامعة بغداد.
- أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م.
- الأزرعي، سليمان، **الرواية الجديدة في الأردن**، عمان، وزارة الثقافة، 1997م.

- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية**، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، 1994م.
- إسماعيل، عز الدين، **المنهج الدرامي في التفكير**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994م.
- إلياس، ماري، **المعجم المسرحي**، مفاهيم ومصطلحات، بيروت، مكتبة لبنان، 1997م.
- الباردي، محمد، **الرواية العربية والحداثة**، دمشق، دار الحوار، 2002م.
- بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م.
- بدير، حلمي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة، القاهرة، دار المعارف، 1981م.
- بديع، جمعة، **أسطورة فينوس وأدونيس**، لبنان، دار النهضة العربية، 1891م.
- بركات، حليم، **الاغتراب وأزمة المجتمع**، مجلة الآداب، بيروت، ع 3، 1994م.
- بن تميم، علي، **السرد والظاهرة الدرامية**، بيروت، المركز الثقافي العربي،ط1، 2003م.
- بورايو، عبد الحميد، **منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)**، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994م.
- بوعزة، محمد، **تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم**، بيروت، الدار العرية للعلوم، 2010م.
- تليمة، عبد المنعم، **الواقعية الشعبية في"النيل ينبع من المقطم"**، مجلة الأقلام،ع64، 1987م.
- ثامر، فضل، **الصوت الأخر**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1992م.

- جميل، سمير، **أثر الرومانسية في الأدب العربي في بداية القرن العشرين**، مجلة التراث العربي، ع 36، 2018م.
- جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2001م.
- جنداري، إبراهيم، **المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق**، مجلة الموقف الثقافي، ع 44، 2003م.
- الجيار، شريف، **التدخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2005م.
- الجيار، مدحت، **النص الأدبي من منظور اجتماعي**، الإسكندرية، دار الوفاء، 2005م.
- الحازمي، حسن، **البناء الفني في الرواية السعودية**، جازان، ط1، 2006م.
- الحاني، ناصر، **المصطلح في الأدب الغربي**، بيروت، لبنان، دار الكتب العصرية، 1968م.
- الحجيلان، ناصر، **الشخصية في قصص الأمثال العربية**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009م.
- حداد، نبيل، **الرواية في الأردن**، أمانة عمان، عمان، ط1، 2003م.
- حداد، نبيل، **الكتابة بأوجاع الحاضر**، عمان، أمانة عمّان الكبرى، ط1، 2003م.
- حداد، نبيل، **بهجة السرد الروائي**، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م.
- حداد، نبيل، **كاميليا الرواية الأردنية**، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م.
- حداد، نبيل، **نظرات في الرواية الأردنية**، إربد، عالم الكتب الحديث، 2018م.

- الحديدي، عبد اللطيف، **الفن القصصي في ضوء النقد الحديث**، المنصورة، دار المعرفة، 1996م.
- حسان، علا، سعيد، **نظرية الرواية العربية**،عمّان، مؤسسة الوراق،2014م.
- حسني، نصار، **صور ودراسات في أدب القصة**، القاهرة، مكتبة الأنجلو الأمريكية، 1977م.
- حطيني، يوسف، **مكونات السرد في الرواية الفلسطينية**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999م.
- حمادي، عصام، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، عمّان، دار غيداء، عمّان، ط1، 2011م.
- حموده، عبد العزيز، **البناء الدرامي**، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- خليل، إبراهيم، **الرواية في الأردن في ربع قرن**، دار الكرمل، عمان، ط1، 1994م.
- خليل، إبراهيم، **بنية النص الروائي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
- ربابعة، موسى، **جماليات الأسلوب والتلقي**، عمّان، دار جرير، ط1، 2011م.
- الربيع، محمد، أحمد، **قضايا النقد العربي الحديث**، عمّان، دار الفكر، 1990م.
- رشدي، رشاد، **فن القصة القصيرة**. القاهرة، 1996م.
- رضوان، عبد الله، **أدباء أردنيون**، دراسات في الأدب العربي الحديث.
- رضوان، عبد الله، **البنى السردية، نقد الرواية**، دروب، عمان، ط1، 2001م.
- رضوان، عبد الله، **الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين**/دراسات تطبيقية، أوراق ندوة أقامتها جمعية النقاد الأردنيين، 10-2008/11، ط1، عمّان،المكتبة الوطنية. 2011م.

- رضوان، عبدالله، **الرواية الأردنية على مشارف القرن الواحد والعشرين**، عمّان، صتاع التغيير، 2011م.
- زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002م.
- السعافين، إبراهيم، **أصول المقامات**، بيروت، دار المناهل، ط1، 1987م.
- السعافين، إبراهيم، **الرواية في الأردن وموقعها من خريطة الرواية**، ملتقى عمان الثقافي، دار أزمنة، عمان، 1993م.
- السعافين، إبراهيم، **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام**، بيروت، دار المناهل، 1987م.
- السعافين، إبراهيم، **نظرية الأدب ومغامرة التجريب**، عمّان، دار الشرق العربية، ط1، 1993م.
- سعد، السيد، حسن، **الاغتراب في الدراما المصرية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1986م.
- سعيد، علا، **نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين**، مؤسسة الوراق، ط1، عمّان، 2014م.
- سعيد، علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**،الدار البيضاء، مطبعة المكتبة الجامعية، 1985م.
- سعيد، يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- سماحة، فريال، **رسم الشخصية في روايات حنا مينا**، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م.
- سيد، حسن، **تطورات النقد المسرحي في مصر**،القاهرة، الهيئة المصرية للتأليف، 1965م.

- السيد، علاء، **الفيلم بين اللغة والنص**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 2008م.
- شعبان، هيام، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله**،عمّان، دار الكندي، 2015.
- شلش، علي، **تعريف النقد السينمائي**، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- الشمالي، نضال، **الرواية والتاريخ**، إربد، عالم الكتب الحديث، 2006م.
- صالح، صلاح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، ط1، 2003م.
- صالح، هيا، **المرجع وظلاله: قراءات في روايات من الأردن**،عمّان، وزارة الثقافة، ط1، 2010م.
- الضبع، مصطفى، **استراتيجية المكان**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998م.
- طالب، عمر، **الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية**، بيروت، دار العودة، ط1، 1971م.
- طاهر، علي، **الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي**، بغداد، دار الحرية، ط1، 1983م.
- العاني، شجاع، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1994م.
- عبد الخالق، غسان، **الغاية والأسلوب**، عمان، الأردن د.ن، 2000م.
- عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي: تقنياته وعلاماته السردية**، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات، ط 2، 1974م.
- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط1، 1998م.

- عبدالله، محمد حسين، **الواقعية في الرواية العربية**، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، 2005م.
- عثمان، عبد الفتاح، **بناء الرواية**، القاهرة، مكتبة الشباب، ط1، 1982م.
- عزام، محمد، **تحليل الخطاب الأدبي**، القاهرة، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003م.
- عساقلة، هايل، **بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب العربي**، عمّان، دار أزمنة، ط1، 2011م.
- العقيل، أسمهان، **الراوي في الرواية الأردنية بين جيلين**، أمانة عمّان الكبرى، الأردن ط1، 2008م.
- عكاشة، أسامة أنور، **الدراما والرواية**، القاهرة، مجلة الرواية قضايا وآفاق، الهيئة العامة للكتاب، ع16 2015م.
- علقم، صبحة، ***تداخل الأجناس الأدبية***، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، 2006م.
- عودة، صبيحة، **جماليات السرد في الخطاب الروائي عند غسان كنفاني**، عمّان، دار مجدلاوي.
- العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي**، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1999م.
- الغانمي، سعيد، **أقنعة النص**، بغداد، دار الشؤون الثقافي، ط 1، 1991م.
- الغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006م.
- فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، القاهرة، المؤسسة العربية للناشرين، ط1، 1987م.
- فريحات، مريم جبر، **مدارات المعنى والتشكيل**، عمّان، الأردن، وزارة الثقافة، ط1 2007م.

- فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار المعارف، ط 2، 1980م.
- فضل، صلاح، **أساليب السرد في الرواية العربية**، دمشق، منشورات المدى، 2003م.
- فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، القاهرة، دار المعارف، 1980م.
- الفيصل، سمر روحي، **الرواية العربية: البناء والرؤية، مقاربات نقدية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
- الفيصل، سمر روحي، **السجن السياسي في الرواية العربية**، طرابلس، ط2، ١٩٩٤م.
- قاسم، عبده و الهواري، أحمد، **الرواية التاريخية**، القاهرة، دار المعارف، 1979م.
- القاضي، محمد، **معجم السرديات**، تونس، دار محمد علي للنشر، ط1، 2010م.
- قباني، حسين، **فن كتابة القصة**، بيروت، لبنان، دار الجيل، 1979م.
- القبيلات، نزار مسند، **البنى السردية في روايات سميحة خريس**، ١٩٩٥، ط ١، عمّان، دار أزمنة، ط1، ٢٠١٠م.
- قسومة، صادق، **الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه**، تونس، دار مسكلياني، ط 1، 2009م.
- قصراوي، مها، **الزمن في الرواية العربية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004م.
- القضاة، محمد، **التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000م.
- قنديل، فؤاد، **فن كتابة القصة**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2010م.
- كاظم، قيس، **النزعة الحوارية في الرواية العربية**، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2011م.
- الكردي، عبد الرحيم، **الراوي والفن القصصي**، القاهرة، مكتبة الآداب، 1995م.

- الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية المعاصرة**، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1992م.
- الكركي، خالد، **مقدمة الرواية في الأردن**، الجامعة الأردنية، أمانة عمان الكبرى، 1986م.
- كريس، نانسي، **تقنيات كتابة الرواية**، ترجمة: زينة جابر، بيروت، الدار العربية للدراسات، 2009م.
- كيروم، حمادي، **الاقتباس من المحكي الروائي الفيلمي**، الجزائر، منشورات وزارة الثقافة، 2005م.
- لحمداني، حميد، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط3، 2006م.
- لؤلؤة، عبد الواحد، **موسوعة المصطلح النقدي**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1982م.
- ماضي، شكري، **الرواية في الأردن**، المفرق، جامعة آل البيت،2001م.
- محادين، عبد الحميد، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الحديثة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.
- مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب–الكويت، 1998م.
- مريدن، عزيزة، **القصة والرواية**، دمشق، دار الفكر، 1980م.
- مساعدة، نوال، **البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز**، عمّان، دار الكرمل، 2000م.
- المسدي، عبد السلام، **الأسلوب والأسلوبية**، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس، الدار العربية للكتاب، 1997م.

- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1995 م.
- مليكي، إيمان، **الحوارية في الرواية الجزائرية**، الجزائر، جامعة العقيد الحاج لخضر، 2013م.
- مندور، محمد، **مسرح توفيق الحكيم**، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ن.
- موسى، فاطمة، **بين أدبين (دراسات في الأدب العربي الانكليزي)**، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1965م.
- النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994م.
- النادي، عادل، **مدخل إلى فن الدراما**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1993م.
- نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، بيروت، دار الشروق، 2008م.
- النساج، سيد أحمد، **في الرومانسية والواقعية**، القاهرة، دار غريب، 1980م.
- هلال، محمد غنيمي، **في الرومانتكية**، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1977م.
- هلال، محمد غنيمي، **في النقد المسرحي**، بيروت، دار العودة، 1975م.
- هواري، أحمد إبراهيم، **نقد الرواية في الأدب الحديث في مصر**، ط 3، دار المعارف، القاهرة، 1984م.
- وادي، طه، **دراسات في نقد الرواية**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1989م.
- الوائلي، كريم، **المواقف النقدية: قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2006م.
- الورقي، السعيد، **في الأدب والنقد الأدبي**، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1989م.
- وهبه، مجدي، **معجم المصطلحات العربية**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1984م.

- ياغي، عبد الرحمن، **مع روايات في الأردن**، دار أزمنة، عمان، 2000م.
- يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.
- يوسف، نوفل، **قضايا الفن القصصي**، القاهرة، دار النهضة العربية، 1977م.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

- أندرسون، انريكي، **القصة القصيرة: (النظرية والتطبيق)**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.
- أوسون، جاك اومون، ميشيل ماري، **تحليل الأفلام**، ترجمة، أنطوان حمصي، المؤسسة العامة للسينما، 1999.
- أز فندلاد، **فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور**، القاهرة، الهيئة العامة للثقافة والفنون، 1992م.
- روجر، آلان: **الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986م.
- باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، تحقيق: محمد برادة، القاهرة، رؤية للنشر، 2009م.
- بارت، رولان، **درجة الصفر في الكتابة**، ترجمة: محمد نديم خشفة، القاهرة، دار العين للنشر.
- باشلار: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1987م.
- فاليط، برنار، **النص الروائي**، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة،1999م.
- برنس، جيرالد، **المصطلح السردي**، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

- برين، جون، **كتابة الرواية**، ترجمة: مجيد ياسين، ط 1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1993م.
- بورنوف، رولان، **عالم الرواية**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1991م.
- بيتروف، س، **الواقعية النقدية في الأدب**، ترجمة شوكت يوسف، دمشق، الهيئة العامة السورية لكتاب.
- بيير، داكو، **انتصارات التحليل النفسي**، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة.
- تيغيم، فليب فان، **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا**، ترجمة: فريد أنطونيوسن باريس، ط3، 1983م.
- جينت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي،المشروع القومي للترجمة،1997 .
- داوسن، **الدراما والدرامية**، بيروت، عويدات، 1989م.
- ريكاردو، جان، **قضايا الرواية الحديثة**، ت: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1977م.
- ريمون، شلوميت، **التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة**، ترجمة: لحسن لحمامة، الدار البيضاء، المغرب، 1995م.
- ستيفسون، رالف، **السينما فناً**، ترجمة: خالد حداد.
- سرمليان، ليون، **بناء المشهد الروائي**، ترجمة: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية.
- سيرغي، بتروف، **الواقعية الاشتراكية**، ترجمة نزار عيون،عمّان، دار ابن خلدون، 1985م.

رابعاً: المجلات والدوريات:

- أحمد، أمل، **المرأة في رواية " مرافئ الوهم " لليلى الأطرش**، موقع ديوان العرب، 2006م.
- بركة، بسام، **النص الروائي: المعنى والتوليد، الفكر العربي المعاصر**، عدد42، تشرين الثاني، كانون أول، 1986م.
- بعلي، حفناوي، كفى **الزعبي في رواية "ليلى والثلج ولودميلا" سردية الاخر، شعرية القص.**
- حداد، نبيل، **مجاوزة التابوهات والإنجاز المشهدي قراءة في تجربة روائية**، مجلة حوليات، آداب عين شمس، مجلد 36، يناير – مارس، 2008م.
- دودين، رفقة، **المدينة علاقة لمشروع تنويري نهضوي: دراسة في روايتي الطوفات لسمحية خريس والشهبندر لهاشم غرايبة**، ملتقى السرد العربي– دورة غالب هلسا 8– 2008/11/10 رابطة الكتاب الأردنيين.
- شحده، جمال، **في خصوصية الأدب الواقعي**، مجلة الفكر العربي، ع 95، فبراير، 1982.
- صالح، فخري، **رواية التسعينيات في الأردن، تأملات وأمثلة من الكتاب**، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع 10، 2001م.
- صالح، هيا، "**الشهبندر" يروي السيرة الشخصية لعمّان الثلاثينات**، عمّان، الأردن.
- طعان، صبحي، **المكان في النص**، مجلة المعرفة، ع 378، 1995م.
- عبابنة، يحيى، **من آليات التعبير في رواية "النهر لن يفصلني عنك"** لرمضان الرواشدة، موقع الرواية الأردنية، 2013م.

- عبد الجليل، فراس، **السرد الفيلمي، ضرورة المعالجة الفيلمية**، امرأة الضابط الفرنسي مثالاً.
- عبد الحميد، باسم، **مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية**، مجلة الأقلام، ع64، 1988م.
- عبيدات، زهير محمود، **قراءة في رواية"شرفة الهذيان" لابراهيم نصر الله**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد7، العدد1، 2010.
- عبيد، محمد صابر، المعنى الروائي، **استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد، دراسة في رواية رفقة دودين"أعواد ثقاب"**، العدد152، 2010م.
- الكيلاني، مصطفى، **تراب الغريب لهزاع البراري، كتابة النقصان**، مجلة أفكار، عدد240، 2008م.
- النهر لن يفصلني عنك، **رواية جديدة لرمضان الرواشدة**، القدس العربي / سنة 18 /ع 53674 / 2006/8/3م.
- النوايسة، حكمت، **سميحة خريس في رواية خشخاش**، مجلة أفكار، عدد151، عمان، 2006م.
- ولعة، صالح، **بناء الزمن الروائي ودلالته في روايات عبد الرحمن منيف**، مجلة الموقف الأدبي، ع 498، 2000م.
- وهداني، خولة، **الرواية والقصة القصيرة في الأدب المسرحي**، الجامعة الأدنية، مجلة دراسات، مج 44، ع 2017/1م.

خامساً: الرسائل الجامعية:

- بابكر، مركز أحمد، **الصورة في الاتجاه الواقعي في الشعر السوداني الحديث**، دراسة أسلوبية، رسالة دكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد، 1999م.
- خديجة، بومسلوك، **أفلمة الرواية في السينما الأمريكية**، رسالة دكتوراه، الجزائر.
- عبد الفتاح، أسماء، **تقنيات مسرحة الرواية في المسرح المصري**، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية الآداب، 2009م.
- العرقان، منال، **البنية السردية في أعمال هاشم غرايبة**، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، 2003م
- مرغلاني، دانية، **الفن الروائي عند هاشم غرايبة**، رسالة ماجستير، جامعة طيبة، 2013م.
- مفيد، جمانة، **غرناطة في خمسة نماذج روائية**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1992م.
- الهاشمي، طه، **الرواية في السينما**، رسالة ماجستير، بغداد، 1987.
- هلالي، أمل، **البناء الدرامي في رواية مصابيح الزرق لحنا مينا**، رسالة ماجستير.
- هيثم، دعاء، **الحوار في الرواية النسوية العراقية**، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 2015م.

Abstract

Bani Hammoud, Ahmed. (2019). Methods of narrative in the novel of Jordan (2000/2014), Yamouk University, Prof. D.r.Nabeel Haddad.

This study aimed at addressing the narratives of narration in the Jordanian novel from 2000 to 2014, and studied them in depth. The study dealt with the construction of the event, building the characters and the place, in addition to studying the narrative and modern constructions about some of the techniques used by the Jordanian novelist in the novelist's achievement.

The study was built on five chapters, in addition to introduction, preface and conclusion. The classes were distributed according to narrative narratives. Chapter I deals with the methods of narration in the historical narrative, where the writer dealt with history in his work, and shed light on some historical events related to his age using the elements of narrative narratives such as time, place, event and personalities. The second chapter deals with the romantic novel and the methods of constructing narratives and some of its models. The book was covered in some psychological aspects of the Arab man, who in turn tried to turn the reality away because of fragmentation and disappointments and successive losses. In the third chapter, the study aimed to study the construction of the place, its concept, and the recognition of its patterns in the cinematic novel. The relationship

between literature and the rest of the arts, especially cinematic, was confirmed. Most of the novel's writers resorted to the methods of cinematic art. In the novel realism, where the talk of narrative techniques such as slow down, acceleration, retrieval and anticipation, and others. The fifth chapter aims to study the narratives of narration in the dramatic narratives, where he talked about the overlap between the theater and the novel.

Keywords: Methode, Narrative, Novel, Jordan.