وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث والعلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تحليل الخطاب السردي في رواية "ليال السهاد" لـ: "نجيب الكيلاني"

–أنموذجا–

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل م د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

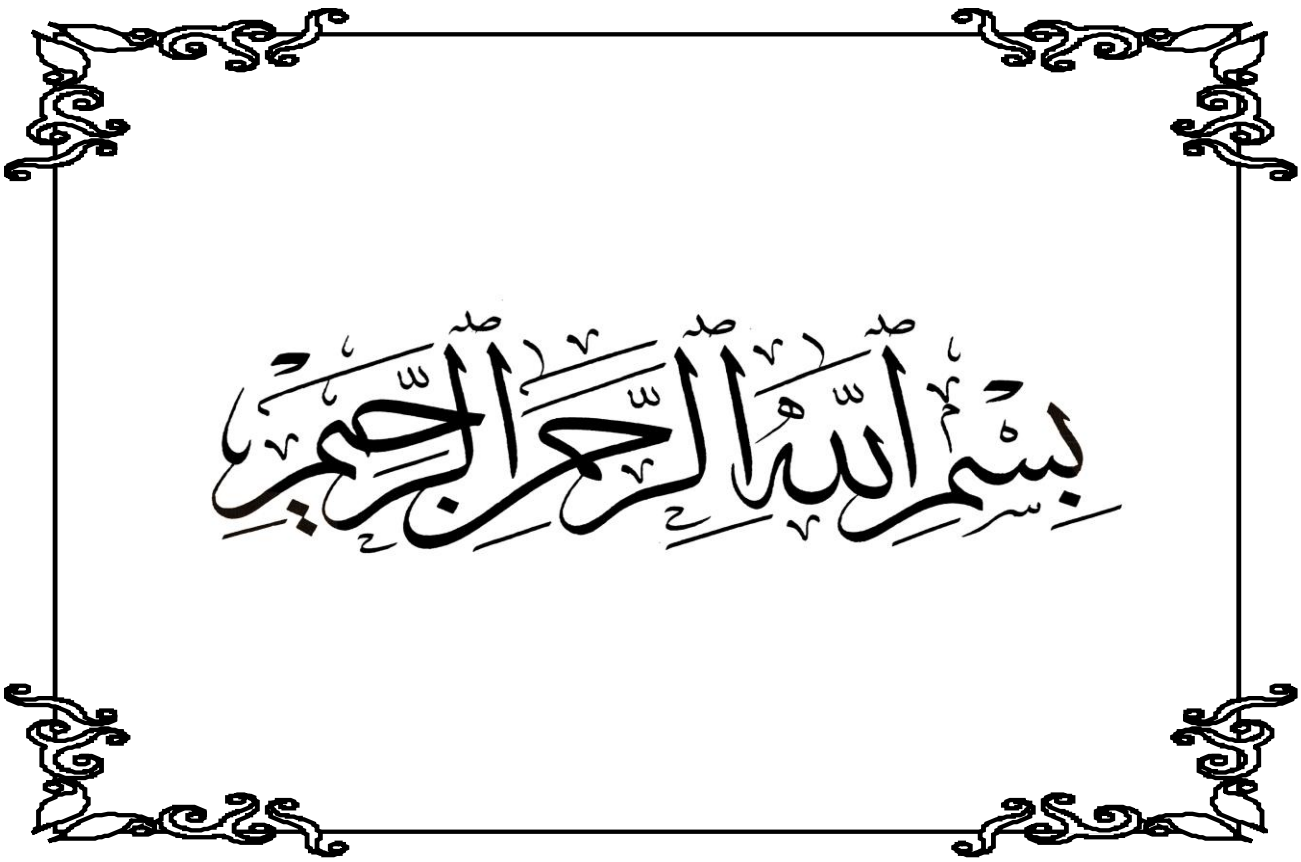
إعداد الطالبتين:
- آمال بورناني
- هدى جعفر

إشراف الأستاذ الدكتور:
- رشيد منصر

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
رضا زواري	أستاذ مساعد "أ"	جامعة العربي التبسي –تبسة–	رئيسا
رشيد منصر	أستاذ محاضر "ب"	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مشرفا ومقررا
كمال رايس	أستاذ محاضر "ب"	جامعة العربي التبسي –تبسة–	عضوا ومناقشا

السنة الجامعية 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على أشرف الأنبياء و المرسلين سيدنا محمد و على آله و صحبه، و من تبعهم بإحسان إلى يوم الدين

و بعد:

فإننا نشكر الله تعالى على فضله، حيث أتاح لنا إنجاز هذا العمل بفضله، فله الحمد أولا و آخرا.

ثم نشكر أولئك الأخيار الذين مدوا لنا يد المساعدة خلال هذه الفترة، وفي مقدمتهم أستاذنا المشرف على الرسالة فضيلة الدكتور

رشد منصر

الذي لم يدخر جهدا في مساعدتنا، و كان يحثنا على البحث ويرغبنا فيه، ويقوي عزيمتنا عليه

فله من الله الأجر ومنا كل تقدير

حفظه الله و متعه بالصحة و العافية و نفع بعلومه.

مقدمة

مقدمة:

لقد هيمنت الرواية العربية على الأجناس الأدبية باعتبارها ترجمانا لروح العصر نظرا لما تحمله من خلفيات إيديولوجية، تعكس حياة المجتمعات باختلاف عاداتها وتقاليدها.

وقد شهدت الرواية العربية مراحل تطور، إذ استندت على الواقع لتبين مدى تنوع الفكر العربي واختلاف مذاهبه وتوجهاته، وبذلك أصبحت تتبوأ منزلة عليا ومكانة مرموقة، قدمتها على سائر فنون الأدب، إذ فتحت المجال للتجارب الإنسانية، فكانت الكتابة فيها أغزر وأكثر، مما جعلها تتطولا إلى مستوى أرقى، فتنوعت مضامينها، وتطورت آلياتها السردية.

ومن المضامين التي عرفتها الرواية العربية والرواية المصرية بصورة خاصة الأدب الإسلامي، حيث يعد "نجيب الكيلاني" الروائي الإسلامي الأول في الثقافة العربية، حيث قدم للمكتبة عددا كبيرا من الروايات والقصص القصيرة، وهي غالبا بالتصور الإسلامي وصادرة عنه.

وقد جاء البحث موزعا على فصلين؛ مقدمة ومدخل وخاتمة.

ففي المدخل تناولنا مفهوم الخطاب والسرد، والخطاب السردي، ومفهوم ونشأة الرواية عند الغرب وعند العرب.

أما الفصل الأول فكان موسوما بمفاهيم عامة حول آليات الخطاب السردي، وهي كالتالي: مفهوم الشخصية ودلالة أسمائها، ووظائفها، وأنواعها وأقسامها وأبعادها، ومفهوم الزمن (التبئير ودرجاته والتواتر)، والمكان وأهميته، والحدث والحوار.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ آليات الخطاب السردي في رواية "**ليال السهاد**" لـ: "**نجيب الكيلاني**"، حيث كانت الرواية مركزة على الحوار، فكان هذا الأخير الذي شغل الحيز الأكبر من الدراسة.

حيث يعد الحوار إحدى الآليات التي تعتمدها الرواية ف بناء تشكيلها السردي، بجانب آليات السرد وله تأثير بالغ في البناء العام على مستويات كثيرة.

وأما الخاتمة فقد تضمنت مجموعة من النتائج التي توصلنا إليها بعد هذا الجهد المتواضع، الذي نأمل أن يكون فيه فائدة للآخرين.

ومن الأسباب الذاتية تمثلت في رغبتنا للاطلاع على الأدب الإسلامي عند "**نجيب الكيلاني**".

ومن الأسباب الموضوعية اكتشاف وتحليل مكونات النص السردي، وقد وقع اختيارنا على رواية "**ليال السهاد**"، فقمنا برصد تجلياها المختلفة باعتبارها مكونات هامة.

إن الإشكالية التي يطرحها هذا البحث؛ تشكلها مجموعة من الأسئلة، التي حاولنا الإجابة عنها، منها:

- ✓ ما الخطاب؟ وما السرد؟
- ✓ ما معنى الرواية؟

أما فيما يخص المنهج الذي اعتمدناه في معالجة هذا الموضوع قد تمثل في المنهج البنيوي.

ولإنجاز البحث اعتمدنا جملة من المصادر والمراجع التي تخدم الموضوع، نذكر منها على وجه الخصوص:

- ✓ بنية الشكل الروائي لـ: "**حسن بحراوي**"؛
- ✓ بنية النص السردي لـ: "**حميد لحميداني**"؛
- ✓ خطاب الحكاية لـ: "**جيرار جينيت**".
- ✓ تقنيات السرد في النظرية والتطبيق لـ: "**آمنة يوسف**".

وأثناء إنجازنا للبحث اعترضتنا جملة من الصعوبات، والتي من بينها قلة المراجع وصعوبة الحصول عليها.

وفي الأخير نتقدم بالشكر إلى "الدكتور الفاضل **رشيد منصر**"، الذي أمدنا نصائح وتوجيهات وغمرنا بحسن استقباله، كما نتقدم بجزيل الشكر إلى الأساتذة لجنة المناقشة الذين سيقومون بتقييم ومناقشة هذا البحث، ونسأل الله التوفيق والسداد.

مدخل

توطئة

1. **الخطاب**
2. **مفهوم السرد**
3. **مفهوم الرواية**

تحقيقا للاتساق بين متن البحث وعنوانه، وتمهيدًا لما يلي من فصوله، سنقوم من خلال هذا المدخل بتقديم مفاهيم المصطلحات المشكلة لعنوان البحث: توطئة، الخطاب، السرد الرواية، حتى نتمكن من الإلمام بمعاني هذه المفاهيم في الساحة النقدية من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

توطئة:

الخطاب السردي ليس أي صياغة نثرية، إنه فرع أدبي قائم بذاته يتكون من عناصر ذات خصائص نوعية، تشتغل في وفق نظام تضبطه المفاهيم السردية في قواعد ثابتة، حيث يعنى بالكشف عن الخصائص النوعية داخل النص الروائي الحامل لإرسالية لغوية بين المرسل والمرسل إليه.

لذا كان الخطاب السردي هو الشكل الوحيد الذي يجسد بنية (العناصر وترابطها وآلية عملها)، وهو بدوره يتأسس على تفاصيلها وأركانها، ويعتمد على العلاقات القائمة بين جميع عناصرها ومكوناتها ليتوصل إلى صياغة الإرسالية السردية بصورة لغوية فنية وجمالية تدعى (الرواية).

السرد والرواية هما أساس وجود أي عنصر روائي، ومن ثمّ أي تقنية سردية، لذلك التحليل التقني لبنية السرد يستدعي بالضرورة أدوات المنهج البنيوي.

1. الخطاب:

1.1. لغة:

للخطاب مفاهيم متعددة ومختلفة، حيث جاء في لسان العرب؛ مادة **(خَطَبَ)**: الخطْبُ الشأنُ أو الأمرُ، صغُرَ أو عَظُمَ، هو سببُ الأمر، يقال: ما خطبُكَ؟ أي ما أَمرُكَ ؟، وتقول: هذا خطْبٌ جليلٌ، وخطبٌ يسيرٌ، والخطبُ: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن.[1]

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد الخامس، ط3، 2004، ص ص 97-98.

وجاء في معجم العين: «خَطَبَ الخَطْبُ: سببُ الأمر وفلانٌ يخطُبُ امرأة ويختطبها خِطبةً والخطابُ: مراجعةُ الكلام.»[1]

وورد في معجم محيط المحيط: "الخطابُ مصدر خَاطبَ، وهو بحسب أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام. وقد يعبّر به كما يقع به التخاطب (أي أنه يستعمل للكلام الذي يخاطب الرجل به صاحبه)، ونقيضه الجواب. وفَصْلُ الخِطابِ الفصاحة والحكم بالبيّنة أو الفقه في القضاء، وإنْ يقول الخطيبُ بعدَ حَمدِ الله أما بعد."[2]

وفي سورة **(ص)**:﴿ وآتَيْناهُ الحِكمةَ وفَصلُ الخطَابِ ﴾[3]

نلاحظ في التعاريف السابقة اتفاقاً على أنّ الخطاب هو توجيه ومراجعة الكلام للإفهام والأمر الذي تقع فيه المخاطبة.

أما في مختار الصِحاح: " خطَبَ(الخَطْبُ) سببُ الأمرِ، تقول ما خطْبُكَ؟؛ قال الأزهريّ: أي ما أمرك، وتقول هذا خَطبٌ يسير وخطب جليل وجمعُه خطوبٌ.

وخاطبَهُ بالكلام (مخاطبةً) و(خِطاباً)، و(خَطَبَ) على المنبر (خُطْبَةً).[4]

وورد الخِطابُ في معجم الوجيز (المبسط): الخِطابُ: الكلامُ والرسالةُ. وفصلُ الخِطاب المفتوح: خطابٌ يوجّهُ إلى بعضِ أولي الأمر علانيةً.[5]

وقد عرفه إبراهيم مصطفى في معجمه الوسيط في مادة (خَطَبَ) النَّاس، وفيهم وعليهم خطابةً وخُطبةً: ألقى عليهم خُطبَةً، الخطابُ: الكلامُ.[6]

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، المجلد الأول، ط1، 2003، ص ص 418 -419.

[2] بطرس البستاني، **محيط المحيط**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، طبعة جديدة، 1977، ص 640.

[3] **القرآن الكريم**، رواية الشيخ مُحَمَّد بشير الرز، دار الفرقان، سوريا ـ دمشق، ط 1، ص 20.

[4] الإمام مُحَمَّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، **مختار الصحاح**، دار الكتاب الحديث، الكويت ـ السعودية، ط1، 1993، ص ص 182-183.

[5] **المعجم الوجيز المبسط**، ط1 ،1993، ص 242.

[6] إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزء 1، ط2، ص ص 342-343.

وفي التنزيل العزيز في سورة **(ص)**:﴿ فقال أكفِلْنِيها وعَزَّنِي في الخِطابِ ﴾[1]

وورد المعنى نفسه في المعجم الوجيز الميسر: " خَطَبَ النّاس، ألقى عليهم خُطبةً (الخِطابُ): الكلامُ والرسالةُ. وفصلُ الخطاب: ما ينفصل به الأمر من الخطابِ.[2]

تجتمع المعاجم الواردة على أنّ الخطاب هو الكلام على المنبر والفصل في الأمر والمسألة، وما يوجه إلى أولي الأمر، أو ما يفصل به الأمر بين طرفي الكلام.

2.1. اصطلاحا:

ورد لفظ الخطاب في الثقافة العربية، في عدة مواضع، إذ جاء في القرآن الكريم، بصيغ متعددة مصداقا لقوله تعالى:﴿ وإذَا خَاطبهُم الجَاهِلُونَ قالوا سلاماً ﴾[3]

والمصدر في قوله:﴿ ربُّ السمَاواتِ والأرض لا يملِكونَ منه خِطاباً ﴾[4]

وفي قوله عزّ وجلّ عن داوود عليه السلام:﴿ وشَدَدْنا مُلْكَهُ وآتيْناهُ الحِكْمة وفَصْلِ الخِطابِ ﴾[5]

وقد عرفه الرازي بقوله: «ففصل الخطاب ميزة الإنسان عن باقي أجسام العالم الأخرى لأن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال، ويحضر في الخيال، حيث لا يختلط شيء بشيء، ينفصل كل مقام عن مقامٍ.»[6]

قد عدّ الرازي صفة فصل الخطاب من الصفات التي أعطاها الله تعالى لداوود، معتبرا إياها من علامات حصول قدرة الإدراك والشعور.

---

[1] **القرآن الكريم**، رواية الشيخ محمّد بشير الرز، **سورة (ص)**، الآية 23.

[2] **المعجم الوجيز الميسّر**، ط1، ص 176.

[3] **القرآن الكريم**، سورة الفرقان، آية 63.

[4] **القرآن الكريم**، سورة النبأ، آية 37.

[5] القرآن الكريم، **سورة ص**، آية 20.

[6] محمّد فخر الدين الرازي، **التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)**، دار الكتب العلمية، ط1، الجزء 2، 1983، ص ص 187-188.

شهد الخطاب اهتماما كبيرا من طرف المفكرين واللغويين الغرب، حيث أطلقه "هايمز" إجمالا على مفهومين، وهذان المفهومان هما:

الأوّل: أنه ذلك الملفوظ الموجه إلى الغير، بإفهامه قصدا معيناً.

الثاني: الشكل اللغويّ الذي يتجاوز الجملة.[1]

أما "تودوروف" فيعرف الخطاب بأنه البنية المجردة التي تنطوي عليها هذه الظواهر أيّ الأدب نفسه من حيث هو نسق كليّ، يتجاوز النصوص المفردة ويستوعبها في آنٍ محدد.[2]

في حين عرفه "بنيفست" بأنه عبارة عن اللغة في حالة فعلٍ، أو بوصفه اللّغة بين شركاء التواصل.[3]

ويرى "ميخائيل باختين" أنّ الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكون داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر.[4]

إنّ الخطاب عند "هايمز" هو تلك البنية اللغوية التي تحقق الإفهام ويتسع المفهوم عند "تودوروف" حيث يجرده ليكون نسقاً كلياً يتجاوز التحديد، أما "بنفست" يجعله عاملا مشتركا بين أفراد العمل التواصلي، ومن هنا الخطاب هو حوار بين أفراد العمل التواصلي (مرسل/متلقي).

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2004، ص 37.

[2] عبد الواسع الحميري، **الخطاب والنص**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ،2008، ص 103.

[3] عبد الواسع الحميري، **ما الخطاب وكيف نحلله**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص37.

[4] ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر: مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 54.

2. مفهوم السرد:

1.2. لغة:

جاء في لسان العرب في مادة "سَرَدَ "، السَّرْدُ في اللغة: تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء، تأتي به متَّسقًا بعضُه في أثر بعض مُتتابعاً، سردَ الحديث ونحوه يَسردهُ سرداً إذا تابعه.[1]

وورد في معجم العين سرد: سَرَدَ القراءة والحديث يسرده سرداً، أي يتابع بعضه بعضاً. والسَّرْدُ: اسم جامع للدّروع ونحوها من عَمَلَ الحلق، وسميّ سرداً لأنه يسْردُ فيثقُب طرفا كلّ حلقةٍ بمسمار فذلك الخلق المسرّد، قال الله عزّ وجلّ:﴿ وقُدِّرَ في السَّرْدِ ﴾[2]، أي اجعل المسامير على قدر خُروقِ الحلق، لا تغلظ فتنجزم، ولا تدق فثقلت.[3]

لقد عبر اللغويين عن مصطلح السرد بأساليب عديدة إلا أنّ هذا لا يعني اختلافا في تحديد المفهوم بل نجد كل هذه المفاهيم تصب في معنى موحد.

كما جاء في قاموس محيط المحيط سَرَدَ: الأديم يسْرُدُهُ ويسْرُدُ سَرداً وسِراداً خرزهُ والشيء يسرُدُهُ سَرداً ثقَبَهُ والدِرعُ نسجها، والحديثُ والقراءة أجاد سياقها وأتى بها على ولاء. والصوم تابعهُ، والقرآن قرأهُ بسرعة.[4]

أما في مختار الصِحاح ورد، سَرَدَ: دِرْعٌ (مَسْرودةٌ) و(مسَرَّدةٌ) بالتشديد: فقيل سَرْدُها نَسْجُها وهو تداخل الخلق بعضُها في بعضِ ... وفلان (يَسْرُد) الحديث إذا كان جيّدَ السِّياق لهُ.[5]

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ص 165.

[2] القرآن الكريم، **سورة سبأ**، آية 11.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، ص 235.

[4] بطرس البستاني، **محيط المحيط**، ص 405.

[5] مُحَمَّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، **مختار الصحاح**، ص 287.

وورد في المعجم الوجيز المبسَّط، سَرَدَ: الدِرعَ سرداً: نسَجَها فشكَّ طرفي كلَّ حلقتين وتسمّرها والحديث والخَبَرَ ونحوهما: جاء به متتابعا. (السَرْدُ) اسم للدروع المحكمة النسج وشيء سَرْدٌ: متتابعٌ.[1]

أما في المعجم الوسيط (سَرَدَ) الشيء سَرْداً: ثقبَهُ، والجلد: خرَزَهُ. والدِرعَ نسجها فشكَّ طرفيْ كلّ حلقتين وسَمَّرها، والشيء تابعَهُ ووالاَهُ، يقال: سَرَدَ الصومَ. ويقال: سَرَدَ الحديث: أتى به على ولاءٍ، جيّدَ السيَّاق.[2]

نلاحظ أنَّ كل من اللغويين العرب القدامى قد اتفقوا على تحديد مفهوم السرد على أنه التتابع والنسج والتوالي.

2.2. اصطلاحا:

أ. عند الغرب:

عرف "فان دايك" السرد بأنه: وصف أفعال، يلتمس فيه لكل موصوف فاعلٌ وقصدٌ وحالةٌ وعالمٌ ممكنٌ وتبدلاً وغايةً، فضلاً عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها، فالتنافذ قائم بين عمليتي الإرسال والتلقي، لأن السلسلة اللفظية المشفّرة التي يرسلها المؤلف، يقوم المتلقي بحلّها في ضوء السياق الثقافي، وبذلك يشكل عالماً خيالياً، يستمد دلالته من المضمرات النصّية التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع.[3]

فالسرد عند "فان دايك" أفعال وصفات لا يمكن حصرها لأنها تشكل عالما خيالياً يدركه المتلقي من خلال السياق الثقافي.

أما السرد حسبَ "جيرار جنيت" ملفوظ قصصي، أي نمط من أنماط الخطاب يتطابق كلياً أو جزئياً مع الآخر، ويكون هدفه (قصٌ حديثٌ). واعتبره سلسلة من الوقائع والأطوار

[1] **المعجم الوجيز المبسّط**، ط1، ص 362.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ص 426.

[3] عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 13.

الحقيقية أو المتخيلة المعدودة في استقلال عن كل إحالة جمالية، أو أدبية، وهذا من قبيل سرد أحداثٍ متفرقة في الصحافة وسرد لقاء شخصي وسرد وقائع رحلة، ووضحت أنّ السرد في استعمال من استعمالاته، عملٌ يقوم به السارد الذي حدثاً واحداً، أو أحداثاً كثيرة، ويكون المعتبر هذا هو بناء الأحداث المقضية.[1]

يتجسد لنا السرد عند جنيت من تشكيله للوقائع من خلال مجموعة من الأحداث للبرهنة على مواقف مثيرة للجدل عن طريق مكونات الخطاب سواء أكانت حقيقية أو خيالية.

يقول بارت: «السرد كعرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة.»[2]

ويرى (بارت) أيضا أنّ السرد كان يتم تصوره فقط من منظور البرهان فهو العرض المقنع لشيء حدث أو يزعم أنه قد حدث.[3]

ويتوافق كل من بارت وجنيت في فكرة أنّ السرد يتمثل في البرهنة على الحدث الواقع أو المزعوم حدوثه والبرهنة على الجدل الكامن فيه.

ب. عند العرب:

يعرف "علاء السعيد حسَّان" السرد بأنه: الإطار العام الذي يتشكل به النص الروائي من خلاله تتجسد الشخصيات، والأحداث، والرؤى والمواقف، وهو البنيان الذي من خلاله يظهر الهيكل الروائي.[4]

أما "حميد الحميداني" فيقوم السرد بالنسبة له على دعامتين أساسيتين:

الدعامة الأولى: أن يحتوي على قصة ما تضمُّ أحداثاً معينة.

---

[1] عز الدين المناصرة، **الأجناس الأدبية**، دار الرّاية للنشر والتوزيع، الأردن ـ عمان، ط1، 2010، ص ص 115-116.

[2] رولان بارت وآخرون، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، تر: حسن بحراوي وآخرون، ص 71.

[3] صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، أوت 1992، ص ص 254 -255.

[4] علاء السعيد حسَّان، **نظرية الرواية العربية في نصف 2 من ق 20**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص 49.

الدعامـة الثانيـة: أن يعيّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.[1]

«إنّ السرد يتم بنقل الحادثة من ذهن الكاتب إلى الورقة، عن طريق اللّغة، وربما أتى السرد عن طريق الحوار، أو على لسان احدى الشخصيات وهذا ما يسمى بالأسلوب غير المباشر، وقد يقوم الكاتب مباشرة بإخبار ما يجري وقلّما نعثر على رواية تعتمد طريقة واحدة في السرد.»[2]

إنّ الدكتور علاء السعيد جعل السرد شاملا لجميع عناصر النص الروائي من شخصيات وأحداث ...، أما حميد الحميداني فإنّ السرد عنده هو الحكي متعدد الطرق، أي القصة الواحد التي تحكى بطرقٍ متعددة.

3 . مفهوم الرواية:

إنَّ الرواية أداة من أدوات التعبير الإنساني، اتخذها الإنسان في شكل صياغة جديدة للحياة والثقافات بكل أشكالها، بحِيَلٍ وطُرُقٍ تقدمُ بها لتنال إعجاب القراء، ولقد تعددت تعريفاتها في الساحة النقدية الغربية والعربية.

1.3. عند الغرب:

«كانت كلمة (رواية) Romon مرادفة لكلمة (قصة) في اللغة الرومانية، فكانت تعتبر الرواية كل قصة خيالية أو حقيقية، شعرية أو نثرية، وفي القرن 17 م، اتخذت كلمة رواية معنى أدبياً خاصاً، هو القصة النثرية التي تعالج حادثة خيالية، وتصوّر أخلاق المجتمع

[1] حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000، ص 45.

[2] أنطونيوس بطرس، **الأدب تعريفه (أنواعه ومذاهبه)**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د ط، 2005، ص 155.

وعاداته، وتحلّل أحاسيس الإنسان ونزواته، ونعثر فيها على عرض، وحادثة رئيسية، وحوادث ثانوية، وعقدة وحل كما هو الشأن في كل عمل قصصي.»[1]

كانت الرواية في بدايتها قصة عامة ثم أصبحت القصة النثرية، التي لها عناصر خاصة تميزها من حبكة وحل وشخصيات ومواقف وأحداث.

أما بيرسي لبوك (Percy Lubbok) فيرى أنّ: «الرواية هي شريحة من الحياة»،[2] إذ يرى بيرسي أنّ الرواية تتبع من صميم الحياة الإنسانية فهي جزء منها.

ويعرفها " ميشيل زيرافا (Zéraffa)" بأنها نوع سردي نثري في مستوى أوّل، وفي مستوى ثانٍ يكون هذا القصص حكاية خيالية، وفي الوقت نفسه خيالاً ذا طابع تاريخي عميق، وأخيرا فالرواية فنٌ في أجزائها كما في كلها، وهي تبرز شكل خطاب موجه ليحدث مفعولاً جمالياً بفضل استعمال بعض المحسنات.[3]

وهنا نجد أنّ الرواية مزيج بين الخيال والواقع والتاريخ مبتكرة لخدمة الإنسانية ذات طابع خيالي جمالي.

ويقول "آرنيست بيكر" في مقدمة مؤلفه (تاريخ الرواية الإنجليزية): «الرواية تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد قصصي نثري.»[4]

وقد اعتبر "هيجل" الرواية: «مجالاً للصراع بين شعر القلب ونثر العلائق الاجتماعية ومصادفة الظروف الخارجية.»[5]

---

[1] أنطونيوس بطرس، **الأدب تعريفه (أنواعه ومذاهبه)**، ص 160.

[2] حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 2000، ص 17-18.

[3] عز الدين المناصرة، **الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة**، دار الحرية، ط 1، 2010، ص 49.

[4] فاطمة موسى، **بين أدبين**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1965، ص 13.

[5] غ . ف . هيجل، **دروس في الاستطيقا**، تر: ناجي العوئلي، دار الجمل منشورات الورق، ط1 ،2012، ص 34.

نستنتج من تعريف هيجل أنّ الرواية هي الوعاء الذي يحمل العواطف التي تلِجُ في دهاليز النفس وتلك المرجعيات الثقافية والقضايا الاجتماعية التي نعيشها. فالرواية تُدخِلُ تحت لوائها جميع الأجناس الأخرى، ولذلك هي تتميز بالطول لأنها صراع بين الوجدان والمجتمع والظروف، تعالج مواقف حياتية تلعب الشخصيات أدواراً لتصور تلك الأحداث الاجتماعية أو النفسية لتلامس أذهان القراء.

ووضح صفورستر (Forster. M.E) بأنّ: «ميزة الرواية في أنّ الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته، ومن خلالها أن يؤمن لنا الإصغاء إليها عندما تناجي نفسها، وهو مطلّع على أحاديث الذات النفسية، ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعمق ويرمق الحس الباطن.»[1]

2.3. عند العرب:

يقول علي نجيب إبراهيم أنّ: «الرواية فنٌ نثريٌ تخيليٌ، طويل –نسبياً– يعكس عالماً من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرة المثيرة والغامضة أيضاً، وفي الرواية يكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة.

ذلك أنّ الرواية تسمح بأن يدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار) أو خارج، أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية ...»[2]

ويعرفها "لطيف زيتوني" بأنّها: «نصٌ نثريٌ تخيّليٌ سرديٌ واقعيٌ غالباً ما يدور حول شخصيات متورطة في حدثٍ مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة يشكل

[1] فورستر، **حبكة الرواية**، تر: صفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص 128.

[2] آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، ص ص 27-28.

الحدث والوصف واكتشاف عناصر مهمة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تنمي الشخصية الروائية.»[1]

كما يمكن اعتبار «الرواية ملحمة ذاتية تُتِيحُ للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة؛ ولكن يمكن إلقاء سؤال يتجسد في معرفة ما إذا كان له طريقة ما؟ وما عدا ذلك مجرد فضول.»[2]

أما عبد الرحيم الكردي يرى أنّ: «الرواية تنفرد بتصوير الإنسان واتخاذه موضوعاً لها تتخذ من هذا الإنسان ومن الأفعال الصادرة عنه مادة للمعالجة الفنية ... لهذا فإنّ الخطاب الروائي لا يمثل نوعاً أدبياً خالصاً، بل هو خطابٌ هجين يجمع كل الخطابات الأدبية، وكل خطاب من هذه الخطابات يحتفظ داخل الرواية باستقلاله الخاص، ويصبح له صوته الخاص ولغته الخاصة وتقنياته الخاصة.»[3]

نستنتج من المفاهيم السابقة أنّ الرواية عند العرب تتحدد في مزيج بين أحداث واقعية وأحداث خيالية، فهي تمتزج بالخيال غاية التأثير الحسي في المتلقي باعتبارها جامعة الفنون الأدبية لما تحتويه من قدرة على تصوير المشاهد الحياتية بمختلف تحولاتها.

[1] لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1، ص 99.

[2] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرفة، وهران ،1997، ص 19.

[3] عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة**، الناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ط 3، محرم 1426 . مارس 2005 م، ص 106.

الفصل الأول

أولا. بنية الشخصية

ثانيا. بنية المكان

ثالثا. بنية الزمن

رابعا. التواتر

خامسا. التبئير

سادسا. الحوار

سابعا. الحدث

أولا. بنية الشخصية:

1. مفهوم الشخصية:

1.1. لغة:

جاء في التنزيل العزيز قوله سبحانه وتعالى:﴿ ولاَ تَحْسَبَنَّ اللهَ غَافِلاً عمَّا يَعْمَلُ الظالمونَ، إنّما يؤَخِرُهُم لِيَومٍ تَشْخَصُ فيهِ الأبصارُ﴾[1]

ورد في معجم لسان العرب في مادة **(ش خ ص)** لفظة الشخصية والتي تعني: «سوء الإنسان وغيره تراهُ من بعيد، وكلّ شيء رأيتَ جُسْمانه، فقد رأيتَ شخصهُ، الشخصُ: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذاتِ فأُستُعير لها لفظ شخصٍ، قال اِبن سيّدة: وقد شَخُصْتَ شخاصةً، أبو زيدٌ رجلٌ شَخيصٌ إذا كان سيّداً.»"[2]

يظهر هنا أنّ الشخصية ارتبطت بجسد الإنسان وقوامه.

أما الشخصية في المعجم الوسيط: " هي صفاتٌ تميز الشخص من غيره ويقال: فلان ذو صفات متميزة وإرادةٍ وكيانٍ مستقلٍ. "[3]

وفي هذا السياق يقصد بالشخصية مجموعة الصفات الجسمانية والنفسية التي تميز هيئة الشخوص عن بعضهم البعض.

والشخصية تعني أيضاً: «الشخص الحقيقي المركب من لحم ودم وعظام. والشخصية صور دقيقة أو قريبة من الدقة، لحقيقة المجتمع وواقعه.»[4]

---

[1] قرآن كريم، **سورة إبراهيم**، الآية 42.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1 ،2000، ص 36.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، الجزء 1، ص 475.

[4] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص 84.

2.1. اصطلاحا:

بما أنّ الشخصية هي المحرك الفعال في بناء الحدث، قد مرّ مفهومها بتغيرات عديدة عبر الزمن.

يرى محمد بوعزة أنّ: " مفهوم الشخصية عنصر محوري في كل سرد، بحيث لا يمكن تصوّر رواية دون شخصيات، ومن ثمة كان التشخيص هو محور التجربة الروائية. " [1]

يتضح من خلال قول محمد بوعزة أنّ الشخصية ضرورية في العمل السردي الروائي، وأنها صورة تمثيلية بمعايير مختلفة للعالم الواقعي.

و«الشخصية هي كل مشارك في أحداث الرواية سلباً أو إجاباً، أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزءاً من الوصف.»[2]

باعتبار الشخصية من أهم مكونات النص السردي، وبكل أدوارها فهي تساهم في بناء الرواية، فلكل الشخصيات الرئيسية والثانوية والعابرة دور فعال.

وهناك من يذهب إلى تعريفها بأنها: «العالم المعقد شديد التركيب المتباين التنوع... فتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لها لتنوعها ولا لاختلافها من حدود.»[3]

وتطرق "آلان روب جربيه" للشخصية حيث يرى أنّ: «الشخصية ليست أي ضمير ثالث مجهول مجردٍ، إنها ليست فاعلا بسيطاً لفعل وقع، فالشخصية يجب

[1] محمّد بوعزة، **الدليل إلى تحليل النص السردي**، دار الحرف، بيروت، ط 1، 2007، ص 27.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط1، 2009، ص 68.

[3] عبد الناصر هلال، **آليات السرد في الشعر العربي المعاصر**، مركز الحضارة العربية، د ط، د ت، ص 86.

أن تتمتع باسم علم... يجب أن يكون لها طابع ووجه يعكس هذا الطابع، وماضٍ قد شكل هذا الطابع وذاك الوجه.»[1]

في هذا السياق نجد روب جربيه يرى أنّ سمات الشخصية وملامحها الخارجية ضروري كاسم لها، وسن وملابس وأملاك... وأن يكون لها طابع يمثل عالمها الداخلي الذي تكشف عنه بقضايا تطرحها وأهواء ورغبات ومعتقدات.

ويوضح "آلان روب جربيه" أيضا في نفس الطرح تنوعاً لشخوص العالم الروائي بتنوع الأدوار والأفعال، وكذا الأفكار المسندة للشخصيات التي تكون هي الأخرى مستوحاة من العلاقة القائمة بين خيال الروائي وواقعه الخاص، فكل شخصية داخل العمل الأدبي، تكتسب قيمتها من خلال النظر إلى نسبة حضورها داخل الأدوار الموكلة إليها.[2]

وتتمايز الشخصيات بالأدوار المتنوعة التي تقوم بها، حيث تدور في فلك خيال الروائي والواقع الذي يريد تصويره، وهنا تكمن أهميتها في طرح هذه الأدوار التي تستوعب هموم الناس بنوع من المهارة القائمة على المزج بين التخييل والواقع المعاش.

2. أنواع الشخصية:

إنّ العمل الروائي يحتوي ناسا وأفكارا ولغات وإيديولوجيات ترسمها الشخصيات، التي تعتبر محورا أساسيا، على من الاختلافات في الأدوار. لذلك لازالت تحظى باهتمام كبيرا من قبل الباحثين فحددوا نوعين منها:

[1] فاتح عبد السلام، **تزييف السرد (خطاب الشخصية الريفية في الأدب)**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص27.

[2] آلان روب جربيه، **نحو رواية جديدة (دراسات في الآداب الأجنبية)**، تر/ مصطفى إبراهيم مصطفى، د ط، دار المعارف، مصر، ص 35.

1.2. الشخصية الرئيسية:

تتمثل في الشخصية البطلة التي يدور حولها متن العمل الروائي، فهي تعتبر محورا أساسيا في تحريك الأحداث، ورصد المشاهد داخل العمل الروائي.

لذلك فإنّ «الشخصيات ليس لها نفس الدور في تفاعلها مع الأحداث ذلك أنّ في كل رواية شخص أو أشخاصا يقومون بدور رئيسي فيها. ..»[1]

ومن هنا نستنتج أنّ الشخصية الرئيسية هي الشخصية التي تحتل حيز كبير في الرواية، حيث تتميز بالاستقلالية والحيوية.

ولذلك وجب تحديد سماتها الفنية؛ لذا تطرق الدكتور أحمد شريط إلى طرح طبيعة هذه البنية بسيمات خاصة أبرزها: «الأفكار التي يصطفيها القاص أو الراوي لتمثل ما أراد تصويره، أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي.»[2]

2.2. الشخصية الثانوية:

بما أنها تلك الشخصيات المساعدة للشخصيات المحورية من خلال دفع سيرورة الأحداث، فهي عناصر ضرورية لإتمام بناء العمل الروائي، لذلك الشخصية الثانوية: «هي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصيات الرئيسية، وتكون إما تَبَعٌ لها تدور في فلكها وتنطق باسمها، فوق أنها تلقي الضوء عليها، وتكشف عن أبعادها.»[3]

أما محمد بوعزة حدد أهمية الشخصية الثانوية بما أنها داعمة لأحداث الرواية ويظهر ذلك في قوله: «رغم ما قيل في شأن الشخصية الرئيسية إلا أنّ سائر

[1] محمّد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004، ص 60.

[2] شريط أحمد شريط، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة**، د ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، ص 45.

[3] صبحية عودة زغرب، غسان كنفاني، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، ط 1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، لبنان، 2006، ص 132.

الشخصيات الثانوية تلعب دورا هاما في بعث الحركة والحيوية داخل البناء الروائي.»[1]

3. أقسام الشخصية:

يضيف حسن بحراوي تصنيفاً شكلياً مقنعاً للشخصية داخل المتخيل السردي فأشار إلى قسمين من الشخصية:

1.3. الشخصية السكونية (Statique): وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد.

2.3. الشخصية الدينامية (Dynamique): وهي التي تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الواحدة.[2]

يرى "ميشال زيرافا" بأنّ "فورستر" يميز تمييزا لطيفا بين نوعين من الشخصيات هي:

أ. الشخصية المدورة: تشكل عالما كلياً معقداً في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة، تتسع بمظاهر كثيرة، ما تتسم بالتناقض بينها.

ب. الشخصية المسطحة: تشبه المساحة المحدودة بخطٍ فاصل، ومع ذلك فإن هذا الوضع لا يحظر عليها في بعض الأطوار أن تنهض بدور حاسم في العمل السردي.[3]

يشير عدنان علي الشريم: " إلى خاصيتي الثبات والمتغير التي تتميز بهما الشخصية، حيث يُجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية رئيسية أو

---

[1] محمد بوعزة، **تحليل النص السردي**، ص ص 57. 58.

[2] عدنان على الشريم، **الأدب في الرواية العربية المعاصرة**، عالم الكتب الحديث، الأردن، د ط، 2008، ص ص 166-167.

[3] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والثقافة والأدب، الكويت، د ط، 1998، ص 88.

محوريـة، وإمـا شخصـية رئيسـية أو محوريـة، وإمـا شخصـية ثانويـة، أي مكتفيـة بوظيفـة مرحلية تحددها مقتضيات النص السردي. " [1]

وعليــه "فالشخصــية الســكونية والشخصــية الديناميــة همــا رديفــان لمصــطلحي" فورســتر": «الشخصــية المســطحة والشخصــية المركبــة أو المــدورة، هــي فــي مجملهــا مترادفـان أو معـادلات مفهوماتيـة لهمـا فالشخصـية المـدورة مـثلا هـي معـادل مفهومـاتي للشخصية النامية، بينما الشخصية المسطحة، هي مرادف للشخصية الثابتة.»[2]

4. أبعاد الشخصية:

1.4. البعد الجسماني:

عرفــه شــكري عبــد الوهــاب فــي قولــه: «إنّ البعــد الجســماني أو الخــارجي هــو الحالـة الجسـمانية التـي يولـد بهـا الإنسـان، ومـا أصـاب هـذا الجسـد مـن تغيـرات سـواء أكانـت بفقـد عضـو مـن أعضـاء الجسـد أو إصـابة مثـل: الأعـور، أو الأعـرج... وكلهـا تـؤثر فـي نفسـية الإنسـان ويتعلـق أيضـا البعـد المـادي بنـوع الإنسـان هـل هـو رجـل أم انثى، أهو طويل أم قصير.»[3]

شـكري عبـد الوهـاب يعنـي بالبعـد الجسـماني الشـكل الخـارجي للإنسـان، الـذي يولـد بـه سـواء أكـان هـذا الجسـد سـليما أو مصـابا، فإنـه يـؤدي بالضـرورة إلـى التـأثير في نفسيته وأيضا ما يمكن التمييز بين الجنسين الأنثى والذكر.

وتـرى مفيـدة منصـوري أنّ البعـد الجسـماني: «يكـون مـن خـلال عـرض الجانـب الخــارجي للشخصــية كــذكر نوعهــا، وجنســها وكــذلك مختلــف الصــفات الجســمية

[1] عدنان علي الشريم، **الأدب في الرواية العربية المعاصرة**، ص 168.

[2] **المرجع نفسه**، ص 169.

[3] شكري عبد الوهاب، **النص المسرحي (دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية)**، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ط، 1997، ص 54.

كـالطول والقصـر، والبدانـة، النحافـة والجمـال والقـبح... هـذا الوصـف المـادي يـؤثر تأثيرا مباشرا في سلوك الشخصية.»[1]

نسـتنتج مـن هـذا السـياق أنّ هـذا البعـد نسـتطيع أن نميـز بـه الأجنـاس، وكـذلك الصـفات المختلفـة التـي يتمتـع بهـا الإنسـان مـن طـول وقصـر وبدانـة ونحافـة... فهـي بالتالي تؤدي إلى التأثير في نفسية الشخصية وسلوكها.

2.4. البعد النفسي:

إنّ اخـتلاف الأحـوال النفسـية التـي تحملهـا الشخصـيات جـراء التـأثيرات الخارجيـة والمواقـف التـي تواجههـا مـن حـب وعواطـف ومرجعيـات فكريـة وانفعـالات تـؤدي إلـى التأثير في سلوكاتها ونفسيتها.

يـرى عبـد المطلـب زيـد أنّ البعـد النفسـي: «يتمثـل فـي الأحـوال النفسـية والفكريـة للشخصـية، وتتجلـى فـي التعبيـر عمـا تحملـه الشخصـية مـن فكـر وعاطفـة وفـي طبيعـة مزاجها من حيث الانفعال وأحاسيسها وطباعها وطريقة تفكيرها.»[2]

نسـتنتج مـن هـذا القـول أنّ اخـتلاف الأحـوال النفسـية، التـي تحملهـا الشخصـيات جـراء التـأثيرات الخارجيـة والمواقـف التـي تواجههـا مـن حـب وعواطـف ومرجعيـات فكريـة وانفعالات تؤدي إلى التأثير في سلوكاتها ونفسيتها.

ويحـدد محمد عبـد الغنـي الـدوافع والتـأثيرات الخارجيـة التـي تـتحكم فـي الإنسـان ممـا يجعلـه يولـد ردود أفعـال تظهـر فـي سـلوكاته وتصـرفاته ويظهـر ذلـك فـي قولـه: «أنّ

---

[1] مفيدة منصوري، **تقنيات السرد الروائي (الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي أنموذجا)**، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2010، ص 68.

[2] عبد المطلب زيد، **أساليب رسم الشخصية المسرحية (قراءة في مسرحية " مسرح كليوباترا " لشوقي)**، دار غريب، القاهرة، د ط، 2005، ص 28.

لكل حالة نفسية دوافع وغايات، لأن سلوك الإنسان معلل بدوافع وحوافز وحاجات لابد من التعرف عليها فلا وجود للصدفة في تصرفات البشر.»[1]

يظهر هذا القول أنّ ردود الأفعال النفسية جراء مواقف يتعرض لها الإنسان يترجمها في تصرفات وذلك من أجل تحقيق غايات حياتية لتكون خادمة لحالته النفسية وصحته الجسدية والمعنوية.

3.4. البعد الاجتماعي:

بما أنّ البنى الاجتماعية هي الحيز الذي تنمو فيه الشخصية، يتأثر بها ويؤثر فيها، سواء بالإيجاب أو بالسلب، ولكن حسب الخصائص التي بنيّ عليها ذلك المجتمع.

فوضح محمد غنيمي هلال: «إذ تمثل البعد الاجتماعي في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وكذلك في التعليم وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ثم حياة الأسرة في داخلها الحياة الزوجية والمالية والفكرية، ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهويات السائدة في إمكان وتكوين الشخصية حيث علاقة الشخص بحياته الاجتماعية.»[2]

إنّ الحياة الأسرية هو أساس بناء شخصية الإنسان فيتأثر بهذه الظروف والملابسات الحياتية التي تتعايش معها، ويتعرض لها في كل تفاصيل يومه إما إيجابيا إذا كانت حياته الأسرية فيها خلل، وتظهر قيمة هذه الأبعاد الثلاث من خلال حسن السبك الفني بينها، حيث تكون الشخصيات فعالة في تحقيق هدف العمل الروائي وتجسيد الأحداث التي ترسمها كلمات الروائي.

---

[1] مُحَمَّد عبد الغني المصري، **تحليل النص الأدبي بين النظري والتطبيقي**، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص 158.

[2] مُحَمَّد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص 573.

5.وظائف الشخصية:

إن الشخصية بنية أساسية في النص الروائي، تندرج ضمن أحداثه، لذلك لا يمنكن النظر إليها ككائن مادي في النص، وغنما يجب التأكيد وتسليط الضوء على ما تقوم به هذه الشخصيات من تحركات ووظائف دقيقة وحساسة، تعمل على توضيح العلاقات الموجودة في النص.

1.5. الشخصية عند بروب (فلاديمير بروب):

يعتبر بروب أحد رواد الإشكالية الروسية، ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية، لقد قدم هذا الباحث نظرته عن الشخصية في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، حيث اهتم بالشكل على حساب المضمون، فهو يعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد، فدراسته تركز على تحليل الشخصيات من خلال وظائفها.[1]

وقد "وقد أسس بروب نموذجا بسيطا على وحدة الأفعال التي تهبها القصة للشخصيات"، ولاحظ أيضا "أن القصة ذات ثوابت ومتغيرات، والمتغيرات هي الشخصيات وكل ما يتصل بها من سمات وخصائص، أما الثوابت فهي الأعمال التي تسند إليها، أو الوظائف التي تضطلع بها تلك الأعمال من إنجاز بنية الحكاية".[2]

ويوضح بروب "أن الحكاية تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة فالثابت هو (الافعال) والمتغير هو (الأسماء)، وأوصاف الشخصيات، ولتبيين ذلك قدم لنا هذه الأمثلة:

- يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى.

[1] وائل سيد عبد الرحيم، **تلقي البنيوية في النقد العربي**، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط1، 2009، ص 111.

[2] الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب، تونس، (د. ط)، 1994، ص 66.

- يعطي الجد فرسا (سوتيشينكو)، يحمل الفرس إلى مملكة أخرى.
- يعطي ساحرا قاربا (لأيفان)، القارب يحمل هنا إلى مملكة أخرى.
- تعطي الملائكة خاتما (لأيفان)، يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون أيفان إلى مملكة أخرى."

فالثابت في هذه الأمثلة هو الوظائف التي يقوم بها الأبطال، ولهذا نخلص من هذا كله أن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو "التساؤل كما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله ل، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير".[1]

وهذا مما يدل على أن بروب اهتم بالفعل الذي تقوم به الشخصيات وأهمل هويتها وصفاتها.

إن دراسة أفعال الشخصيات قد مكنت بروب من ابتكار تحليل جديد يمكن تسميته بـ "المثال الوظيفي"، وهو البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة.[2]

قد حدد بروب الوظائف الموجودة في كل حكاية فحصرها في إحدى وثلاثين (31) وظيفة، حيث ركز على الدور الذي تلعبه الشخصية ليس على أوصافها ونوعيتها، حيث أن كل شخصية من هذه الشخصيات تستطيع القيام بعدد من الوظائف، ونقول في الأخير أن بروب قد توصل إلى إعطاء مفهوم للعوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، وخاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية وهي التي اعتبرها غريماس بمثابة العوامل.[3]

- المتعدي أو الشرير (agresseur ou méchant).

---

[1] الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**، ص 24.

[2] جميل شاكر وسمير المرزوقي، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص 24.

[3] حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، ص 24.

- الواهب (donateur).
- المساعد (auxiliaire).
- الأميرة (princesse).
- الباعث (mandateur).
- البطل (héros).
- البطل الزائف (faux héros).

2.5. النظام العاملي غريماس:

حاول غريماس في تحديد هذه الوظائف بتجريد، حيث عمل على خلق وجهة نظر جديدة تقوم على توسيع الإطار التصنيفي للمفاهيم النظرية، فوضع نموذجا عاما يضبط تحليل السرد ويصلح للتطبيق على كل أنماط الخطاب السردي.*

يتكون النموذج العاملي عند غريماس من ستة عوامل هي المرسِل والمرَل إليه، الفاعل والموضوع، المساعد والمعارض.[1]

تأتي هذه العوامل الستة موزعة على ثلاثة أزواج، كل زوج تتحد من خلال محور دلالي، يحدد طبيعة العلاقة التي تربط بين طرفي كل زوج وطبيعة العلاقة التي تربط بين الأزواج الثلاثة:[2]

- **ذات علاقة (sujet actant)**: تمثل الذات مصدر الفعل، فهي التي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمتها، الموضوع (objet) هو غاية الذات والحالة والغاية التي ستنتهي إليها الحكاية، يكون فعل الذات إما باتجاه إلغاء حالة ما، أو إثباتها، أو خلق حالة جديدة.[3]

* إن نظرية غريماس استمدت أصولها المعرفية من الدلالية، ويعود تأسيس هذا العلم إلى ما يزيد عن عقدين ردا على الألسنيين الذين يركزن في دراساتهم على الدال مقصين المدلول من مجال اهتمامهم باعتباره غير قابل للتقسيم وفق الوحدات المميزة.

[1] جميلة قيسمون، **الشخصية في القصة**، ص 205.

[2] فيليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر، سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، (د. ط)، (د. ت)، ص 41.

[3] محمد بوعزة، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، ص 65.

• **المرسِـــل (destinateur) والمرسَـــل إليـــه (destinataire):** المرسِـل هـو مـا يجعـل الـذات ترغـب فـي موضـوع، ويـدفعها إلـى الفعـل، فكـل رغبـة مـن طـرف الـذات يكون وراءها محرك أو دافع هو المرسِل.

والمرسَـل إليـه هـو الطـرف المسـتفيد مـن الفعـل (فعـل الـذات)، فتحقيـق الـذات للموضـوع يكون موجها نحو طرف مستفيد

هو المرسل إليه.

• **المســـاعد (l'adjuvant) والمعـــارض (l'opposant):** المســاعد هــو الــذي يقـف إلـى جانـب الـذات ويسـاعدها علـى تحقيـق رغبتهـا، وبالتـالي يعمـل علـى وضـع العراقيل أمام جهودها لتحقيق موضوعها.[1]

ولكـي تكـون الصـورة الكاملـة للنمـوذج العـاملي يجـب الوصـول إلـى ثـلاث علاقـات وهي:

• **علاقــة الرغبــة:** وتكـون بـين "الـذات والموضـوع" ، تعـد هـذه العلاقـة بـؤرة النمـوذج العــاملي، وهــي توجــد فــي أســاس الملفوظــات الســردية البســيطة، فمــن بينهــا نجــد ملفوظــات الحالــة أو يســميها "بــذات الحالــة"، فهــذه الــذات إمــا أن تكــون فــي حالــة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع.

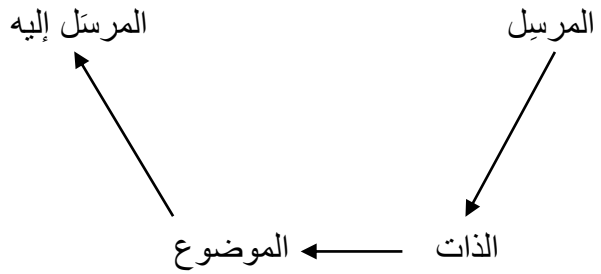
وهكـذا نـرى أن علاقـة الرغبـة عنـد الـذات الحالـة يكـون إمـا سـائرا فـي اتجـاه الاتصـال أو فــي اتجــاه الانفصــال، وهــذه العلاقــة بــين الــذات والموضــوع تمــر بالضــرورة عبــر ملفوظات:

- ملفوظ الحالة: الذي يجسد الاتصال أو الانفصال.
- ملفوظ الإنجاز: الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا.[2]

[1] مُحَّد بوعزة، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، ص 65.

[2] حميد الحميداني، **تحليل الخطاب السردي**، ص 33.

• **علاقــة التواصــل:** إن فهـم علاقـة التواصـل ضـمن بنيـة الحكـي ووظيفـة العوامـل بفـرض مبـدئيا أن كـل رغبـة مـن لـدن (ذات الحالـة) لا بـد أن يكـون وراءهـا محـرك أو دافـع يسـميه غريمـاس مرسِـلا. كمـا أن تحقيـق الرغبـة لا يكـون ذاتيـا بطريقـة مطلقـة ولكنـه يكـون موجهـا أيضـا إلـى عامـل آخـر، يسـنى مرسَـلا إليـه، إن علاقـة التواصـل تكـون بـين المرسِـل والمرسَـل إليـه وهـي تمـر بالضـرورة عبـر علاقـة الرغبـة أي علاقـة الذات بالموضوع.



• **علاقــة الصــراع:** وتكـون بـين (المسـاعِد والمعـارض)، وينـتج عـن هـذه العلاقـة إمـا منـع حصـول العلاقتـين السـابقتين(علاقة الرغبـة، علاقـة التواصـل)، وإمـا العمـل علـى تحقيقهـا، ضـمن علاقـة الصـراع يتعـارض عـاملان أحـدهما يـدعى المسـاعِد والآخـر المعـرِض، الأول يقـف إلـى جانـب الـذات والثـاني يعمـل دائمـا علـى عرقلـة جهودهـا مـن اجل الحصول على الموضوع.

وهكـذا مـن خـلال هـذه العلاقـات يـتم الحصـول علـى الصـورة الكاملـة للنمـوذج العاملي عند غريماس.[1]

[1] حميد الحميداني، **تحليل الخطاب السردي**، ص ص 34-35.

ثانيا. بنية المكان:

1. مفهوم المكان:

1.1. لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: المكان: الموضع. وجمع أمكنة، وأماكن وجمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا لأنّ العرب تقول: «كن مكانك، وأقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من مكان أو موضوع منه.»[1]

ومن هنا نستنتج أنّ المكان يطلق على الموضع أو مصدر القعود أو الموضع الذي يجتمع فيه الناس.

2.1. اصطلاحا:

الدكتور أحمد مرشد يعتبر «المكان الوجه الأول للكون، وهو محور الحياة الذي تحيا فيه الكائنات وتتموضع فيه الأشياء، وقد يلعب المكان دوراً مهماً في تحديد نسق الحياة للكائنات الحية التي تعيش فيه، ومنع أشكال محددة للأشياء المتموضعة فيه.»[2]

«والمكان في الأدب هو الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ومكانية الأدب العظيم، تدور حول هذا المحور.»[3]

نرى من خلال هذين المفهومين أنّ المكان في صميم حقيقته هو البيئة التي يعيش فيها الأفراد، وهو الوعاء الذي يحتوي طفولة وحياة الإنسان بكل تفاصيلها.

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1 ،2000، ص 113.

[2] أحمد مرشد، **جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف**، مجلة بحوث، جامعة حلب، العدد 22، 1992، ص 56.

[3] غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط 2، 1984، ص 06.

أما المكان عند لوتمان: «فهو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...)، تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية، مثل: الاتصال المسافة.»[1]

نجد أيضا محمد مفتاح، يقول: «إنّ الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو **المكان** الذي ينجز فيه، ولذلك فإنه لا مناص عنه.»[2]

لذلك أصبح المكان يمثل «هوية العمل الأدبي، إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته، وتاليا أصالته.»[3]

بما أنّ المكان الروائي ليس مجرد تضاريس جغرافية معزولة إنّه الساحة التي تفرض عليها الذاكرة فعلها، فلا مكان بلا ذاكرة ومخيال وتصور وحدث، وكل هذه العناصر تمنح المكان خصوصياته، ويظهر ذلك في قول جمال الدين الخضور: «لكن المكان هو مجرد تضاريس لا يحمل أي قيمة معرفية، فلا مكان دون أنسنة في التواجد أو في التخييل، ولا مكان دون عوامل تحدد أبعاده، لأنه يحدد ويرتسم بالذهن من خلال أبعاده.»[4]

«تقاس أهمية التحديد المكاني بشكل عام انطلاقا من الحقيقة القائلة إنّ هناك طريقتان رئيسيتان للإشارة إلى الأشياء هما: إما بالتسمية أو الوصف.»[5]

2. الفضاء كمعادل للمكان:

يفهم الفضاء في هذا التصوّر على أنّه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي فالروائي مثلا في نظر البعض: «يقدم

---

[1] محمّد بوعزة، **الدليل إلى تحليل النص السردي**، ص 79.

[2] الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 189.

[3] شريط أحمد شريط، **بنية الفضاء في رواية غدا يوما جديدا**، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 115، 1997، ص 141.

[4] جمال الدين الخضّور، **زمن النص**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1995، ص 70.

[5] **المرجع نفسه**، ص 69.

دائما حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق اكتشافات منهجية لأماكن.»[1]

ويرى حميد لحميداني أنّ الفضاء يتخذ ثلاثة أشكال:

أ. الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحركون فيه.

ب. الفضاء النصي: هو فضاء مكاني أيضا، غير أنّه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

ج. الفضاء الدلالي: يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.[2]

نستخلص من هذه الأشكال أنّ الفضاء هو مرادف للمكان وبذلك هو الحيز المكاني في الرواية أو الحكي وهو ثلاثة أنواع: دلالي وجغرافي ونصي.

3. أهمية المكان:

«فالمكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق ويدل ليها وهو دال على الإنسان قبل أن يكون دالا جغرافيا محددة، أو دالا على تقنية تبرر حدوث الواقع والأحداث، فالمكان الروائي هو أساسا مكان الإنسان، يحدد سلوكه وعلائقه ويمنحه فرصة الحركة ويمنعه من الانطلاق.»[3]

---

[1] حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، بيروت، ص53.

[2] **المرجع نفسه**، ص 60.

[3] أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 128.

منذ تواجد الإنسان إلا وتواجد معه المكان، فالإنسان تمر عليه أمكنة عديدة ومتعددة «كان للمكان في مسيرة أي إنسان قمته الكبرى ورمزيته التي تشده إلى الأرض... فمنذ أن يكون نطفة، ويتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي، حتى إذا حان المخاض وخرج الجنين يم أول نسمة للوجود الخارجي، كان المهد هو المكان الذي تتفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه، وبعد المهد تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح في البيت والمدرسة... والشارع بل في البحر والجو أيضا في انحياز مكانية لا حصر لها، فقد يكون القبر في الحقيقة هو النهاية أو المحطة الأخيرة لكل منها، ويتبين من خلال الالتصاق الحميمي بين الإنسان تجسيد المجردات إلى ملموسات ومحسوسات وإخضاعه للعلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ثم إضافته، هذه الأخيرة عن طريق اللغة والمنظومات الذهنية.»[1]

فأهمية المكان عند القارئ تجعله يتجول في هذا العالم الروائي

«لأن تشخيص المكان هو الذي يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارئ شيء محتمل الوقوع، فهو الذي يعطيها واقعيتها، فكل فعل لا يمكن تصوره ووقوعه إلا ضمن إطار مكاني وهذا ما ذهب إليه "هنري ميتران" عندما اعتبر المكان هو مؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة متخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، أي عند رسمها ووضعها من مخيلة الأديب إلى الواقع.»[2]

إن الوصف ضروري، أنه يساعد المتلقي على تخيل الموصوف كالمكان ومنه تتضح وتسهل عليه عملية التلقي، ومن جانب آخر يحفزه على مواصلة القراءة.

[1] إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية –تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**، ط1، 2005، ص 219.

[2] إبراهيم عباس، **تقنيات البنة الردية في الرواية المغاربية**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، دار النشر والإشهار، باتنة، الجزائر، (د. ط)، 2001، ص 33.

ثالثا. بنية الزمن:

1. مفهوم الزمن:

لقد اتخذ مفهوم الزمن دلالات متعددة ومختلفة، حيث نتج تباين في الآراء بين النقاد والمفكرين والباحثين في القبض على مفهوم محدد له ومطلق.

حيث «تعد وجهة النظر البنيوية، العنصر الزمني مكونا أساسيا من مكونات الشكل الروائي.»[1]

«إذ تنطلق البنيوية من وجود بنية للنص تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا وترى أنّ النص كيان منته في الزمان والمكان.»[2]

ترى الدكتورة إيناس محمود أنّ: «الزمن هو هذه المادة المعنوية المجردة، التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيّز كل فعل وكل حركة، بل إنها بعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها.»[3]

وهو أيضا «حقيقة لا تتجلى إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، إذ أنه يؤثر فيها وينعكس عليها، ومن هنا تأتي أهميته كعنصر بنائي، فالزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع، وهو الهيكل الذي تشيد وتبنى فوقه الرواية وهو محوري وتترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار.»[4]

---

[1] الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 39.

[2] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 108.

[3] إيناس محمود عبد الله، **نقد النقد**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص 146.

[4] شكري عبد العزيز ماضي، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت . عمان، د ط، 1997، ص146.

نستنتج من هذه المفاهيم أنّ الزمن عنصرا أساسيا في تشكيل الرواية، وهو الذي يبعث الحياة فيها، حيث لا يمكن الاستغناء عنه، باعتباره المادة المعنوية المجردة والهيكل الذي تشيد عليه الرواية.

وبالتالي: «يعدّ الزمن من العناصر الأساسية في بناء الرواية، إذ لا يمكن أن نتصور حدثاً سواء أكان واقعياً أم تخيلياً خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظاً شفوياً، أو كتابة ما، دون نظام زمني»،[1] بمعنى أنّ الزمن يعدُّ من العناصر التي تمثل محور الرواية، وعمودها الفقري الذي يشدُّ أجزائها.[2]

ومن هنا فإنّ: «الزمن الروائي باعتباره عملاً أدبياً أداته الوحيدة هي اللغة يبدأ بكلمة، وينتهي بكلمة، وبين كلمة البداية وكلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود، لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدّة جوانب، فأحد هذه الجوانب تتمثل في أنّ الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن.»[3]

2.أنواع الزمن:

ينقسم الزمن إلى نوعين:

1.2. زمن داخلي: (يفهم من خلال الرواية) يرتبط بكيفية تناسق الأحداث داخل السرد، إنّ السارد ليس ملزما بتقديم الأحداث كما جرت، فهو يقدم، يؤخر، يسترجع ويقلص ويحذف، على العموم فالزمن الداخلي فني خيالي تنسجه الإبداعية وما تتطلبه وما تفترضه.[4]

---

[1] إدريس بوذية، **الرؤيا والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص 99.

[2] مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004، ص 36.

[3] الشريف حبيلة، **مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية**، عالم الكتب الحديث للنشر، أربد. الأردن، ط1، 2011، ص 24.

[4] صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994، ص 37.

2.2. زمن خارجي: يتمثل في زمن القراءة كما الكتابة، زمن القراءة يتحدد في الفترة التي يشرع فيها المرسل إليه لممارسة التلقي، تلقي مكتوب بهدف حلوله في ذهنه، إنه منطلق التفاعل، أما الكتابة فهي المرحلة التي أقدم من خلالها المبدع على تدوين أحداث نصية.[1]

نستنتج أنّ الزمن بنية مركبة وموحدة إلا أننا نجده ينقسم إلى نوعين أحدهما زمن داخلي مرتبط بالأحداث التي تجري داخل النص السردي، والآخر زمن خارجي الذي يتمثل في الزمن الذي يشرع فيه المتلقي بالقراءة.

ومن هذا «فالإنسان هو الذي اخترع التواريخ والساعات، ولكي نستطيع أن نصل إلى الزمن الحقيقي، يجب أن نتخلى عن الساعات التي لا تعد مقياسات على الإطلاق لأي شيء.»[2]

وقد جاء الزمن السردي عند "ريكور" عاماً بمعنيين:

- ✓ **الأوّل:** إنّه زمن من التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف.
- ✓ **الثاني:** إنّه زمن جمهور القصة ومستمعيها أو بعبارة وجيزة، الزمن السردي في النّص وخارجه أيضاً هو زمن من الوجود مع الآخرين.[3]

يتضح لنا مما سبق أنّ الخطاب السردي يحتوي على أحداث، فتلك الأحداث تكون متسلسلة ومتوالية أثناء عملية السرد، أمّا عن الزمن السردي لا يخضع على ترتيب منطقي، حيث تكون فيه الأحداث مبعثرة والراوي يتحكم فيها بما يتناسب مع هدفه وعمله، كأن يسرد أحداثاً حاضرة ثم ينتقل إلى أحداثٍ ماضية، ثم المستقبل والعكس.

---

[1] صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي**، ص 38.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد، **جماليات الرواية المعاصرة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، د ط، 1997، ص 149-150.

[3] بول ريكور، **الوجود والزمان والسرد**، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ط1 ،1999، ص ص 29-30.

3. المفارقات الزمنية:

قد تحدث المفارقات الزمنية عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه.

1.3. الاسترجاع: «وهو ما يروي للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل.»[1]

وينقسم الاسترجاع إلى قسمين:

أ. الاسترجاع الداخلي (INTERNAL ANALEPSIS): «هو الذي يستدعي أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي.»[2]

وتحدث "جيرار جنيت" عن الاسترجاع الداخلي فقال: «الاسترجاعات الداخلية التي حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى، والتي تنطوي . نتيجة لذلك ـ على خطى واضح هو خطى الحشد أو التضارب ومن ثمّ لا بدّ لنا من تناول مشاكل التداخل هذه عن كثب.»[3]

ب. الاسترجاع الخارجي (EXTERNAL ANALEPSIS): «هو ذلك الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية، وهذا النمط من الاسترجاع ما يكون في الروايات التي تعالج فترة زمنية محددة، إذ لابد من إضاءة هذه الفترة من خلال عقد التواصل مع فعاليات حديثة خارج الإطار العام لزمن القصة، فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي خيرا أكبر.»[4]

---

[1] محمّد بوعزة، **الدليل إلى تحليل النص السردي**، دار الحرف للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص70.

[2] نضال الشمالي، **الرواية والتاريخ**، دار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط 1، ط1، 2006، ص 158.

[3] جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، تر، مُحَّد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2 ،1997، ص 60.

[4] نضال الشمالي، **الرواية والتاريخ**، ص 160.

«وبمعنى آخر فهو يعود فيه السارد إلى الوقائع الماضية الخارجة عن الحقل الزمني الذي جرت فيه أحداث الرواية، والتي وقعت قبل بدء الحاضر السردي.»[1]

2.3. الاستباق: استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر.[2]

والاستباق ينقسم إلى قسمين:

أ. الاستباق الداخلي: «تطرح المشكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات، التي من النمط نفسه، ألا وهو: مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي.»[3]

وبصورة أوضح هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية، ولا يخرج عن إطارها الزمني.[4]

ب. الاستباق الخارجي: «وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية.»[5]

وأطلق عليها أحمد مرشد "**الاستباقات التمهيدية**" وعرفه أنه: «حدث أو ملحوظة أو إيحاء أولي يمهد لحدث أكبر منه سيقع لاحقا، وقد يأخذ شكل حلم أو حدث عابر مجروء.» [6]

---

[1] غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، تر، خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 47.

[2] جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، ص 158.

[3] أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 166.

[4] عبد المنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط 1، 2009، ص 118.

[5] جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، تر، مُحَّد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص77.

[6] أحمد مرشد، **البنية والدلالة**، ص 166.

رابعا. التواتر:

تطرق جميل صليبا في معجمه الفلسفي إلى التواتر عند الروائيين فهو «الجهد الداخلي الذي يحقق التماسك في طبيعة كل شيء، سواء كان هذا الجهد كامناً في الشيء نفسه، أو صادراً عن شيء أكمن منه، مثال ذلك: أنّ للنار والهواء توترا ذاتياً ناشئاً عن طبيعتهما الفاعلة، على حين أن التراب والماء يستمدان من النار والهواء حقيقتهما الثابتة لأنهما عنصران منفعلان لا عنصران فاعلان.»[1]

والتواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية، وبصفة موجزة ونظرية، ومن الممكن أن نفترض أنّ النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.[2]

لذلك فالتواتر يظهر من خلال قابلية الحدث السردي أو الحكاية للإعادة، وهو علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، فهو ظاهرة من الظواهر الأساسية للزمنية السردية فالمنطوق السردي يمكن أن يقع مرة أو عدة مرات في النص الواحد وكذلك الأحداث.[3]

حرصاً على التبسيط دائماً، فالتواتر يمكن اختزاله في إيقاع السرد (من حيث البطء والعجلة) إلى ثلاثة أنماط:

- ✓ **المحكي الإفرادي:** وهو ما يقص مرة واحدة حدثاً وقع مرة واحدة.
- ✓ **المحكي الإكراري:** وهو ما يقص مرات عديدة حدثا وفع مرة واحدة.
- ✓ **المحكي الإعادي:** وهو ما يقص مرة واحدة حدثاً وقع مرات عديدة، ويشبه هذا النمط السردي الذي يستعمل ماض الديمومة الملخص. [4]

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، **دار الكتاب العلمي**، ج1، بيروت. لبنان، د ط، 1994، ص 362.

[2] سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص 86.

[3] ميساء سليمان الإبراهيمي، **البنية السردية (في كتاب الإمتاع والمؤانسة)**، دار الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011، ص 234.

[4] برنار فاليط، **النص الروائي (تقنيات ومناهج)**، تر، رشيد بن حدو، دار الهيئة العامة المطابع الأميرية، دمشق، د ط، 1999، ص 114.

نستنتج من هذه المفاهيم أنّ التواتر يتمثل في عملية التكرار، وما ينتج عنها من عمليات مختلفة على مستوى تكرار الأحداث في العمل القصصي أو الروائي وهو يعتبر عنصرا مكملا للعناصر الزمنية السردية، فهو "مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية"،[1] «فالمنطوق السردي يمكن أن يقع مرّة أو عدّة مرات في النص الواحد، وكذلك الأحداث فالتكرار هو نسق من العلاقات يمكننا رده قبلياً إلى أربعة أنماط تقديرية بمجرّد مضاعفة الإمكانيتين المتوفرتين (الأحداث المسرودة من القصة، والمنظومات السردية من الحكاية).»[2]

وعليه فالتواتر يعنى به: «حالة التكثيف السردي للزمن الطويل الممتد في العملية في جمل أو فقرات أو تعبيرات موجزة ويقترن بالأحداث النمطية في الرواية.»[3]

إنّ التواتر هو عنصر من بين عناصر المكونات السردية، وهو يستخدم لأغراض عديدة من بينها التكثيف والتأكيد.

[1] جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، تر، محمّد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص129.

[2] ميساء سليمان الإبراهيم، **البنية السردية (في كتاب الإمتاع والمؤانسة)**، ص 232.

[3] عبد الحميد بن هدوقة، **التواتر السردي (قراءة في رواية غدا يوم جديد)**، مجلة المخبر، الجزائر، العدد 4، ص 317.

خامسا. التبئير:

1. مفهوم التبئير:

يعرف "جنيت" التبئير تصنيفاً في حقل الرؤية، أي عمليا، ابتداء للمعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية...أداة هذا الانتقاء (المحتمل هو بؤرة متموضعة، أي نوع من القناة من الأخبار لا تسرّب إلا ما تسمح به الوضعية.[1]

أمّا عند "جيرالد برنس" فهو المنظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها، وحينما يتغيّر هذا الوضع أحياناً أو حين يصعب تحديده حينما لا يكون هناك قبل مطرد إدراكي أو تصوّري لا يتحكم في المادة المقدمة، فإنّ السرد يوصف بأنّ تبئيره في مستوى الصفر أو خالِ التبئير، والتبئير في درجة الصفر هو سمة الروايات التقليدية والكلاسيكية التي تتعلق بعامة لما يعرف بالراوي المحيط بكل شيء.[2]

2. أصناف التبئير:

- ✓ **التبئير الصفر** (Focalisation Zéro): هو التبئير الذي يشمل مجمل الكتابة الكلاسيكية ويهيمن فيه الراوي العليم.
- ✓ **التبئير الداخلي** (Focalisation Interne): هو تبئير تتضح فيه وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد، كما أنّ السارد لا يصف الشخصية البؤرية ولا يشير إليها من الخارج.

[1] جيرار جنيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر، ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1989، ص113.

[2] جيرالد برنس، **قاموس المصطلح السردي**، تر، عابد خزندار، دار الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003، ص87.

✓ **التبئيـــر الخـــارجي** (Focalisation Externe): هـو تبئيـر يقـوم بـه شـاهد خارج عن الأحداث.[1]

بهـدف تحديـد أكثـر دقـة لمفهـوم (التبئيـر)، يحيـل " جنيـت " علـى نمـذجات المنظور التي بلورها سابقا كل من "تودوروف" و"بيون".

والجدول الموالي يوضح مقارنة بين أصناف التبئير: [2]

الجدول رقم (01): مقارنة بين أصناف التبئير

جنيت	بيون	تدوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرف الشخصية

المصـدر: جيـرار جنيـت وآخـرون، **نظريـة السـرد مـن وجهـة النظـر إلـى التبئيـر**، تـر، ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1989، ص 115.

قـد سـهل مـن خـلال هـذا التقريـر إدراك المفهـوم، حيـث اتضـح النظـر إليـه مـن خـلال المظـاهر الداخليـة والخارجيـة، وفـي الحالـة التـي يكـون فيهـا السـارد يـدرك أكثـر مما تدرك الشخصية.

[1] عمر عيلان، **في المناهج تحليل الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008، ص 145.

[2] جيرار جنيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر، ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1989، ص115.

سادسا. الحوار:

يعتبر الحوار من أهم وأبرز العناصر في التشكيل السردي، ويعرفه الدكتور ماهر شعبان فيقول: «الحوار هو جزء مهم للأسلوب التعبيري في القصة، كما أنّه صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه، ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات.»[1]

والحوار هو محادثة بين شخصين، وجملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات ويكون ذلك بأسلوب مباشر خلافاً لمقاطع التحليل أو السرد، والوصف هو شكل أسلوبي خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة إلى الشخصيات في شكل أقوال.[2]

ويعرف كذلك بالكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، وبالتحاور يمكن أن يتعانق مع كلام شخصية واحدة، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو غيرها.[3]

والحوار هو تبادل الكلام، وهو نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي.[4]

إنّ الحوار هو الكلام الذي يدور بين الشخصيات سواء أكانت رئيسية أو ثانوية أو حوارا داخليا، وتختلف طريقة وأسلوب الحوار من شخص إلى آخر بحسب الصفات العقلية، والحوار يكون حول قضية أو موضوع معيّن يتم فيه يبادل الحوار.

---

[1] عبد الناصر هلال، **آليات السرد في الشعر العربي المعاصر**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2002، ص 145.

[2] الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**، ص 212.

[3] عبد الناصر هلال، **آليات السرد في الشعر العربي المعاصر**، ص145.

[4] ميساء سليمان الإبراهيم، **البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011، ص 171.

سابعا. الحدث:

1.لغة:

ورد في لسان العرب: «الحديث نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو فهو محدث حديث، وكذلك استحدثه والحدوث كون الشيء لم يكن.»[1]

وتطرق جيرالد برنس في قاموس السرديات إلى الحدث حيث يرى أنه: " تغيُّر في الحالة يعبر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ في صيغة يفعل أو يحدث، ويمكن أن يكون الحدث فعلا أو عملا."[2]

2.اصطلاحا:

هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة، أو إنتاج شيء، ولعلّ النظام الأكثر شيوعا في دراسة الحدث هو الذي يقوم على ستة عوامل، يمكن ترجمتها بـ: الذات، وموضوع الرغبة، والمرسِل، والمرسَل إليه، والمساعِد، والعاكِس. وتتضح علاقة تلك العناصر، حيث يبدأ الحدث عندما تنشأ رغبة أو حاجة أو خوف فتسعى إحدى القوى إلى تحقيق هذه الرغبة (الذات)، متأثرة بقوى تعارضها (المعاكس)، وتلاقي قوى تساعدها (المساعد)، على أنّ هذه القوى لا تتمثل في الشخصيات فقط، فقد تكون أفكارا ومعتقدات.[3]

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ص 131.

[2] جيرالد بيرنس، **قاموس السرديات**، ص 63.

[3] لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ص 74 -75.

الفصل الثاني

أولا. بنية الشخصية

ثانيا. الشخصيات الثانوية (المساعدة)

ثالثا. بنية المكان

رابعا. بنية الزمن

خامسا. الحوار

سادسا. الحدث في رواية "ليال السهاد"

أولا. بنية الشخصية:

تحتوي رواية "ليال السهاد" على مجموعة من الشخصية التي تحمل أسماؤها دلالات وأبعاد نذكرها فيما يلي:

1.الشخصية الرئيسية (البطل السردي) (عبدالقادر):

تعتبر الشخصية هي المحور الذي تدور حوله الأحداث.

بحسب بارت يطرح مفهوم البطل صعوبة حقيقية في التحديد تتصل بالمكانة التي تستغلها داخل السرد.[1]

1.1. دلالة اسم "عبدالقادر": اسم علم مذكر عربي مركب بالإضافة.

العبد: الإنسان، حرا كان أو رقيقا، يُذهب بذلك إلى أنه مربوب لباريه، جل وعز والعبد المملوك خلاف الحر.[2]

القادر: ذو القدرة المطلقة،[3] من صفات الله عز وجل يكونان من القدرة ويكونان من التقدير.[4]

2.1. أبعاد الشخصية:

أ. البعد الفيزيولوجي:

يتعلق هذا العنصر: «بالمظاهر والصفات الخارجية للشخصية، مثل القامة الشعر، الوجه، العمر...»[5]

---

[1] رولان بارت، **التحليل البنيوي للسرد ضمن كتاب طرائق السرد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب بالمغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 25.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مج10، ص 08.

[3] حنا نصر الحتي، **قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص 15.

[4] ابن منظور، **لسان العرب**، مج12، ص 36.

[5] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، دار الصحوت للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص 120.

ومن المظاهر البارزة في الرواية الوسامة التي اعرَّف بالصفات الشكلية الحسنة، وهي ميزة في المجتمع الشرقي، نكتشف من خلال هذا القول لأنَّ البطل يملك وسامة فائقة، ودليلنا على ذلك ما ورد في قول الفنانة صافي وهي تصفه: «إن وجهك وسيم، وعيناك عالم ساحر... إن أنفك وشاربك وفمك، مثل كبار أبطال الشاشة، تغري بالتقبيل.»[1]

ب. البعد النفسي:

وهو تلك المواصفات السيكولوجية وتتعلق بكينونة الشخصية الداخلية،[2] ومن أهم الصفات والانفعالات التي وردت في الرواية الصمود والصبر وكلاهما من محاسن الأخلاق التي يتحلى بها العرب عامة، وعبدالقادر خاصة.

«... ويجب أن أصمد في هذه المحنة، فلابد أن يأتي الفرج... لقد تعودت الصبر والرضى بقضاء الله وقدره...»[3]

ومن أبرز الحالات النفسية التي سيطرت على الشخصية الرئيسية هس الخوف، حيث أن الخوف من الحالات الطبيعية التي يتعرض لها الإنسان في مواقف عديدة من حياته، حيث يتعرض لمجموعة من الاضطرابات النفسية المؤقتة في حدود التهديد المحيط بهذا الإنسان، ويتجسد ذلك في قول عبدالقادر: «إن كل شيء من حولنا يبعث على الشك والحيرة والخوف، ولن ننعم بالاستقرار والأمان في جو كهذا، ولم أعد أر أملا في التغيير أو التحسين...»[4]

بما أن الحالات النفسية الإنسانية غير ثابتة، تتغير بفعل السلوكات والمواقف التي يفرضها الواقع علينا، وهذا ما تتعرض له الشخصية التي تنتقل من حالة

[1] محمد بوعزة، **تحليل الخطاب السردي**، ص 40.

[2] **المرجع نفسه**، ص 41.

[3] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 09.

[4] **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

الخوف والحزن إلى حالة الفرح والسعادة، حيث نجد من النص المدروس قول عبدالقادر: «هناك وجوه أنظر إليها فأتعلم الحب وأشعر بالسعادة... بدرية... هدى...»[1]

بالرغم من حصول عبدالقادر على الاستقرار في حالته النفسية، وتحسن ظروفه، إلا أن شعور الانتقام مازال يباغته من حين إلى آخر، بسبب الظلم الذي تعرض له، ويظهر الانتقام من خلال تصريحه في هذا القول: «... لكن ثأري القديم لم يزل يشتعل في قلبي.»[2]

ج. البعد الاجتماعي:

يتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي وإيديولوجياتها وعلاقاتها الاجتماعية (فقير، غني، عامل، برجوازي، إقطاعي...).[3]

ومما ورد عن هذه الشخصية في متن الرواية؛ عبدالقادر (يتيم الأبوين متزوج، أب، فقير، متعلم، متخرج من جامعة الهندسة المعمارية)، ودليل ذلك في النص الروائي: «... وليس في أسرتنا أحد يعوّل عليه، مات أبي وأنا في الثانوية العامة... أسرة الفلاحين ليس فيها شخصية ذات حيثية...»[4]

3.1. الشخصية الثانية (بدرية):

دلالة الاسم: جميلة الوجه كالبدر، والياء للنسبة والتاء للتأنيث

بدرية: مؤنث بدر، أي مطر قبيل الشتاء.[5]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 10.

[2] **المصدر نفسه**، ص 47.

[3] محمّد بوعزة، **تحليل الخطاب السردي**، ص 40.

[4] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 19.

[5] حنا نصر الحتي، **قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها**، ص 75.

أ. البعد الفيزيولوجي:

إن أهم الملامح الجسدية التي تميز هذه الشخصية النسائية هي الحُسْنُ في المظهر والجمال الباهر للعينين، وبالرغم من جمالها فهي تملك حظا تعيسا، وهو مشكلة اعتقال زوجها فدفعت ثن تلك الادعاءات في نحولها، ودليل ذلك ما ورد في قول عبدالقادر وهو يصفها: «... وحينما خرجت من السجن وجدتها قد ازدادت نحافة وشحوبا... لكن عينيها الجميلتين مازالتا تشرقان بالفرحة والحب والأمل.»[1]

ب. البعد النفسي:

إن هذه الشخصية صامدة تارة ومستسلمة تارة أخرى بسبب الضربات التي وجهتها الحياة لعائلتها الصغيرة، حيث أنها صرحت عدة مرات عن حالتها النفسية وما يعتريها من أسى وخرف، ودليلنا على ذلك يظهر في قولها: «سأظل خائفة طول عمري...»[2]

وفي مثال آخر تظهر بدرية وهي صامدة وتقوي من عزيمة زوجها في قولها: «وهي تضع اللقمة في فمي والله لتفرج...؟ لأن عشمي كبير في الله وهو كريم ورحيم.»[3]

ج. البعد الاجتماعي:

وهي المرأة التي تمثل البؤس والسقاء والضعف، تناضل من أجل الحفاظ على عائلتها الصغيرة، فهي ابنة الأرملة الخياطة المتوفية الفقيرة، شغلها الشاغل كيف ترضي زوجها وتحمي عشها الصغير.

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 07.

[2] **المصدر نفسه**، ص 08.

[3] **نفسه**، ص 33.

ويظهر ذلك من خلال هذه الأمثلة: «وتزوجت بدرية ابنة الأرملة الخياطة التي أسكن في حجرة لديها، وهم فقراء مثلنا.»[1]

ومثال آخر: «بدرية في حديثها مع زوجها عن صافي: إنها امرأة وأنت رجل وأنا أحذرك... الفنانات يفعلن أي شيء... أتفهم؟؟»[2]

ويظهر نضال بدرية في عملها بعد دخول زوجها السجن لتلبي حاجاتها بثمن زهيد مقابل عفافها وشرفها، في قولها: «وأخيرا عثرتُ على وظيفة بسيطة في مكتب للآلة الكاتبة، ولم يتجاوز أجرها الخمسة عشر جنيها.»[3]

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 08.

[2] **المصدر نفسه**، ص 109.

[3] **نفسه**، ص 19.

ثانيا. الشخصيات الثانوية (المساعدة):

وهي التي تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورة مناه، والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفته أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية.[1]

1.الشخصية الأولى بسبوسة:

تعتبر شخصية مساعدة وكان لها الفضل في تغيير مجرى الرواية، وهي جارة قديمة لعبدالقادر.

أ. **البعد الفيزيولوجي:** وهي امرأة صلبة ذات اسمرار داكن، مقبولة المظهر تتصف بالرجولة بفعل عملها في المقهى، شديدة الذكاء، ووردت هذه الأوصاف لها على لسان عبدالقادر في قوله: «كانت سمراء مكتنزة، لكن في عينيها يقظة وذكاء وأخذت تفكر معي...»[2]

ب. **البعد الاجتماعي:** إن الحالة الاجتماعية لهذه المرأة المكافحة التي تملك مقهى وكشك سجائر، فلقد اعتمدت على نفسها بعد وفاة زوجها، وقد وجدت مسؤولية أربع بنات على عاتقها، وكان درعها في هذه الحياة عفتها وشرفها، وجاء في هذا السياق قول عبدالقادر عنها: «وهي جارة لي من قديم تمتلك المقهى وكشك السجائر أرملة، والجميع يعرفون أنها امرأة مكافحة... من أجل بناتها الأربع.»[3]

والأرملة كنموذج في مجتمعنا الشرقي هي المرأة التي توفي زوجها وأصبحت تابعة لأهلها أو لأهله، ضعيفة، وتتحمل مسؤولية أطفالها.

[1] شريبط أحمد شريبط، **تطور البنية الفنية في الرواية الجزائرية المعاصرة**، منشورات اتحاد العرب، دمشق (سوريا)، (د. ط)، 1998، ص 45.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 45.

[3] **المصدر نفسه**، ص 44.

2.الشخصية صافي:

أ. دلالة الاسم:

صافي من الصفا: الصَّفاء، ممدود، نقيض الكَدَر، صفاء الشيء، والشوائب.[1]

ب. البعد الفيزيولوجي:

«متألقة الوجه كملكة، ترفل في ملابسها الحريرية الشفافة، حليها ومجوهراتها إنها امرأة جميلة... فاتنة آسرة.»[2]

ج. البعد النفسي:

امرأة متفتحة، أي متحررة ليس لها قيود، فنانة كبيرة، النموذج المتعارف عليه القوة والجرأة والجمال الروحي، وهي امرأة متجددة ومثقفة، أما من الناحية الدينية تؤمن بوجود الله ولا تؤمن بشيء آخر كالقضاء والقدر.

«... هذا غيب مجهول وأنا لا أؤمن إلا بما ألمسه...»[3]

د. البعد الاجتماعي:

امرأة ثرية تنعم بتيسير مالي، لها علاقات مع أصحاب السلطة والنفوذ، ذات انتماءات سياسية في حزب سياسي حكومي، هذا جلي في متن روايتنا: «فنانة مرموقة ذات علاقات اجتماعية مهمة.»[4]

---

[1] حنا نصر الحتي، **قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها**، ص 257.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 93.

[3] **المصدر نفسه**، ص 157.

[4] **نفسه**، ص 89.

«صافي فنانة من نوع فريد، فهي تهتم بأمور السياسة لدرجة مبالغ فيها تحرص على قراءة الصحف، والاستماع إلى الخطب والبيانات الرسمية.»[1]

«صافي لها شركتها ذات الإنجازات الكبيرة، ولها علاقات وطيدة مع رجالات السلطة في أكثر من موقع.»[2]

3.الشخصية الحاج علي محمود:

يعتبر شخصية مساعدة للشخصية الرئيسية.

أ. دلالة اسم علي:

اسم؛ فإما أن يكون من القوة، وإما أن يكون من علا يعلو.[3]

شريف، كثير العلو، قويّ.[4]

محمود: حسن السيرة، مشكور.[5]

ب. البعد الفيزيولوجي:

قد قدمت هذه الشخصية بأسلوب غير مباشر؛ حيث: "نستخلص صفات الشخصية ومميزاتها من خلال الأفعال والتصرفات التي تقوم بها، وتسعفنا في هذا الصدد تلك العبارات التي يقدم فيها المؤلف شخصيته، وهي تقوم بعمل ما بحيث تختزل صورتها ومزاجها وطبائعها".[6]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 242.

[2] **المصدر نفسه**، ص 241.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، م10، ص 273.

[4] حنا نصر الحتي، **قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها**، ص 52.

[5] **المرجع نفسه**، ص 60.

[6] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 224.

ورد في هذا القول بعض مواصفات الحاج عي: «يرتدي معطفا من الصوف الرمادي الأنيق، فوق جلباب صوفي داكن، ويضع على عينيه نظارة طبية شفافة.»[1]

ج. البعد النفسي:

نلاحظ من خلال مجريات الرواية أن الحاج علي له شخصيتان، شخصية الرجل المتدين الطيب، ودليل ذلك ما ورد في الرواية: «... هذا الرجل الطيب يواظب على صلاته، ويحج بيت الله...»[2]

أما الشخصية الثانية وهي التي تحمل الجشع والانحلال الخلقي كشرب الخمر، والدليل على ذلك ما ورد في الرواية: «صافي: بيرة ممتازة مستوردة... اختطف الحاج واحدة وأنا في دهشة وأخذ يشرب في استمتاع

وقال: هو الغفور الرحيم.»[3]

د. البعد الاجتماعي:

رجل أعمال ومقاول معروف، إنه نموذج رجل الأعمال الناجح هو الذي يسير مشاريع ومنشآت بما يتماشى مع القانون، أما نموذج الحاج علي هو نموذج رجال الأعمال الذين يتميزون بالجشع والانتهازية.

«ها أنا ذا أواجه الفتنة جهارا نهارا ومع سبق الإصرار، تلك الجريمة الكاملة التي يأمرني الحاج علي على التستر عليها، وهذه خيانة في حق الوطن.»[4]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 46.

[2] **المصدر نفسه**، ص 56.

[3] **نفسه**، ص 104.

[4] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 198.

متزوج بثلاث نساء: «أي بيت تقصد إن له ثلاث بيوت... كل زوجة منهن كالقمر... لكنه لم ينجب إلا البنات.»[1]

في هذا المثال حوار بطريقة مباشرة بين شخصيتين عن الحاج علي.

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 83.

ثالثا. بنية المكان:

يعتبر المكان عنصرا من عناصر المكونات السردية الأساسية، ومن بين الأمكنة التي وردت، ومن أمثلته:

1.المدينة:

«إنها مجموعة من التجمعات المكانية الكبيرة وغير المتجانسة تعيش في قطعة محددة نسبيا وتنتشر فيها الحضرية المدنية، ويعمل أهلها في الصناعة والتجارة...»[1]

والمدينة مكان مفتوح، ومن النص ما يدل: «تحتدم الضوضاء والحركة، ولا يكاد أحد يلتفت إلى آخر.»[2]

2.الشقة (البيت):

إن البيت الذي يقيم فيه الإنسان، يؤثر تأثيرا بليغا في نفس المقيم فيه، ويحدد مدى إحساسه بالمكان، لأنه للبيت طاقة احتياطية كامنة داخل الإنسان، يحتمي بها كلما شعر بخطر العالم الخارجي لديه، فيقوم بامتصاص مشاعر خوفه وقلقه وهو يبرز رؤية عميقة لعالمه الداخلي، إذ يطرح فرضية العجز الإنساني عندما يصطدم بالمكان.[3]

وهي مكان مغلق والإقامة فيه اختيارية، وتعتبر مصدرا للراحة والابتعاد عن المشقة وكل أنواع الإرهاق، والابتعاد عن كل ما هو مسبب للأتعاب، ومن النص ما

[1] أسماء شاهين، **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم**، دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 93.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 05.

[3] أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 92.

يدل على ذلك ما ورد في قوله: «ولم يتجاوز أجرها الخمسة عشر جنيها تفع منها سبعة إيجارا للشقة التي تعيش فيها في شبرا.»[1]

3.الإمارات العربية:

يظهر المكان كأول وجهة محددة يتجه إليها "عبدالقادر" و"زوجته" هربا من الظلم والفساد، والبحث عن الاستقرار والرَّاحة في الإمارات العبية، وهي تعتبر مكانا مفتوحا، وما يثبت ذلك من النص ما يلي: «تفتح قلبي لتلك المدينة الصغيرة، خيل لي أنها تفتح ذراعيها لتضمني إلى قلبها المحب... إني أستقر بتفاؤل كبير... وها أنا ذا أفتح صفحة جديدة بيضاء في سجل حياتي...»[2]

4.السجن:

"ليس السجن فضاء انتقال وحركة، وغنما هو بالتأكيد فضاء إقامة وثبات وفضلا عن ذلك فإن الإقامة جبرية لا يد للنزيل في تحديد مدتها أو مكانها، يضاف إلى ذلك اتصاف فضاء السجن بالضيق والمحدودية..."[3]

والسجن مكان مغلق، وتعتبر الإقامة فيه إجبارية، ويخصص للعقاب، وفيه يشعر السجين أنه انتقل من حالة الحرية إلى حالة القيد والكبت، ويتجلى في النص ما يلي: «... وتنسيني مرارة الأيام السوداء في منفى الأحرار والمظلومين وممارسات الشياطين من العسكر ورجال الأمن الغلاظ...»[4]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 07.

[2] **المصدر نفسه**، ص 248.

[3] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 55.

[4] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 10.

5.الشارع:

المكان الذي تلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة.[1]

والشارع يعتبر ضمن الأمكنة المفتوحة، وهو مكان يلجأ إليه الإنسان ويتخذه أحيانا منفذا للحرية، وملجأ للتفكير أو الراحة، ونجد ذلك في: «... آخذها معي إلى الشارع وأشتري لها بعض الحلوى واللعب...»[2]

6.مبنى ((المجمع)):

وهو مكان مغلق وهو خاص لاستخراج الأوراق من بينها جوازات السفر، ومن ذلك قوله: «ذهبت إلى مبنى ((المجمع)) بميدان التحرير...»[3]

7.المسجد:

الحيّز المكاني الذي يحتضن المشاعر المشتركة بين أفراد الجماعة، حيث تختفي فيه المشاحنات الفردية، وتطغى فيه روح الجماعة.[4]

ومسجد السيدة زينب: يعتبر مكانا مغلقا، والإقامة فيه مؤقتة لأنه مكان تؤدى فيه الصلاة، لأنه مكان مقدس، ونجد من النص ما يوضح ذلك: «... أريد أن أمشي، لأنفث عن كربائي مسجد السيدة زينب الذي ذهبت غليه... أحسست برغبة عارمة في أن أقف في المحراب بين يدي الله لأصلي العشاء ولأذرف الدموع...»[5]

---

[1] عبدالحميد يورايو، **منطق السرد –دراسات في القصة الجزائرية الحديثة**، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 47.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 10.

[3] **المصدر نفسه**، ص 16.

[4] عبدالحميد يورايو، **منطق السرد –دراسات في القصة الجزائرية الحديثة**، ص 47.

[5] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 32.

8.المقهى:

تقوم المقهى كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة تنغمس فيها الشخصيات كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي وجود الشخصية ضمن مقهى ما... ومن أبرز الدلالات التي تؤشر عليها تحمل طابعا سلبيا يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش.[1]

وما يؤكد ذلك من النص قوله: «... يقع ((مقهى المعلمة بسبوسة)) على ناصية شارع قريب من مسكني... وكثيرا ما كنت أجلس في مقهاها مع بعض الأصدقاء القدامى، نشرب الشاي أو نلتهم سنوتشات الفول والطعمية...»[2]

9.الساحة:

وهي مكان مغلق، وهي مكان تجتمع فيه جماعة من الناس، وهذه الساحة تختلف من مكان لآخر، والساحة المقصودة في نصنا المدروس هي ساحة الشركة، أي يجتمع فيها جمع من العاملين، ومن النص ما يدل على ذلك ما ورد في قوله: «... وجدت الموظفين متجمهرين في الساحة...»[3]

10. المكتب:

ويعتبر مكان مغلق والإقامة فيه مؤقتة، وهو مكان خاص لأداء وظائف معينة، وهو يرتب لكل مكتب رتبة، والمكتب المذكور في النص هو (مكتب

[1] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 91.
[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 44.
[3] **المصدر نفسه**، ص 186.

الرئاسة)، ومن النص المدوس ما يثبت لنا ذلك في قوله: «... دفعني دفعا إلى مكتب الرئاسة... الهواء مكيف، والطاولة ضخمة وفخمة، صورة الرئيس...»[1]

11. المطار:

مكان مغلق، محدد وخاص تجتمع فيه جميع الأجناس، يذهب إليه إلا من له رغبة في السفر، وله جواز سفر فيها تأشيرة الدخول أو الخروج من الوطن، ومن النص ما يدل على ذلك: «... واصطحبني بنفسه هذه المرة إلى المطار...»[2]

12. الفندق:

والفندق رغم تشابهه بالبيت فهو ليس للإقامة الدائمة، إنما مكان انتقال يدل على الحركة وتنقلات الشخصيات.[3]

وهو من الماكن المغلقة وهو مكان مخصص للراحة، إلا أن الإقامة فيه مؤقتة غير دائمة، وهو يشبه البيت في الإقامة، ومن النص ما يدل على ذلك قوله: «وقضينا في فندق ((ميرديان)) أياما جميلة...»[4]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 186.

[2] **المصدر نفسه**، ص 208.

[3] الشريف حبيلة، **الرواية والعنف**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص 37.

[4] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 211.

رابعا. بنية الزمن:

1.المفارقات الزمنية:

تشكل المفارقات الزمنية محورًا أساسياً في بناء الرواية وتشكيل أبعادها الفنية، لذا أصبح للزمن دلالات داخل النص السردي.

1.1.الاسترجاع:

يحدده سيزا قاسم بأنّ: " الراوي يترك مستوى القص الأول ليعود الى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب."[1]

وميز أيضا بين نوعين من الاسترجاع وهما:

- ✓ **استرجاع داخلي:** يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
- ✓ **استرجاع خارجي:** يعود الى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.[2]

وترى ميساء سليمان أنّ: " السرد في حقيقته استذكار لحدث مرّ سابقا تستجمع أزمنته لينتظم، وينطلق في الفعل المنتج له."[3]

أ. الاسترجاع الخارجي:

يعرفه عبد المنعم زكريا القاضي حيث "يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث، تعود الى ما قبل بداية الحكي"

---

[1] سيزا قاسم، **بناء الرواية**، مكتبة الأسرة، القاهرة، د. ط، 1978، ص 58.

[2] **المرجع نفسه**، ص 59

[3] ميساء سليمان الإبراهيم، **البنية السردية في الرواية**، ص111.

نجد في رواية " ليال السهاد "العديد من الأمثلة التي تظهر عملية الاسترجاع أو الاستذكار نحو الخلف على مستوى الزمن ومن أبرزها:

"بقيت شهرا أطرق الأبواب، وأعرض كفاءتي، وأحاول أن أخفي مسألة الشبهة السياسية التي تطاردني كاللعنة الأزلية، قلتُ لنفسي في المعتقل: هذا الابتلاء مستمرا، ويجب أن أصمد في هذه المحنة."[1]

نجد هذا الاستذكار على لسان الشخصية "عبد القادر"، فالسارد هنا يستذكر الشهور التي كان يسعى فيها للبحث عن وظيفة، ووصفه لعدم المبالاة التي واجهها بسبب الشبهة السياسية الملفقة ضده حيث أصبحت حاجزا بينه وبين حقه في التمتع بالعمل.

وفي موضع آخر في يستذكر في قوله: "مات أبي وأنا في الباكلوريوس وقبله ودعت أمي الحياة وأنا في الثانوية العامة... وتزوجتُ بدرية ابنة الأرملة الخياطة التي كنت أسكن في حجرة لديها."[2]

وفي مثال آخر قال "عبد القادر": " لقد كان مشروعي في الباكالوريوس يدور حول تجديد شبكة الصرف في القاهرة التي تكاد تختنق بمن عليها من البشر وبالمباني العشوائية التي تقوم كالنبت الشيطاني هنا وهناك، كان يقهقه في سخرية ويقول: إنه يحتاج لمليارات الدولارات، وبلدنا ليس لديها من القمح ما يكفيها شهرًا."[3]

جاءت كل هذه الأمثلة في قالب استرجاعات على لسان "عبدالقادر"، حيث لجأ إلى استعادة جانب مهم من حياته، وفاة أبيه وقبلها وفاة أمه وهو في البكالوريوس وورد هذا في المثال الأول، أما في المثال الثاني فكان ذكرى تعيسة

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 09.
[2] **المصدر نفسه**، ص 19.
[3] **نفسه**، ص 49.

المتمثلة في إحباط مشروعه في معهد الهندسة حيث يعتبر مشروعا فعالا لترميم شبكة الصرف بالقاهرة والتخلص من مشاكل مجاريها لكن العبقرية لم تحترم، بل أصبح محلّ سخرية عندما عرض على مسؤولين تحويله من النظري الى التطبيق على أرض الواقع.

كما نجد أيضا مثال آخر: " كان من حقي أن أكون معيدا في الكلية، لكن تقرير جهات الأمن عني أفسد كل شيء، وأخذو الطالب الذي يليني في الترتيب حجبوا عني بظلمهم أعظم الفرص، وها هم اليوم يحرمونني من فرصتي الأخيرة بالسفر."[1]

ورد هذا الاستذكار كشعور داخلي ملازم لـ: "عبد القادر" الذي يمقت تلك الادعاءات التي حرمته من فرصته في العمل معيدا في الجامعة حيث كان أهلا لهذه الوظيفة التي اجتهد كثيرا للوصول لها، حتى أنه بقي محروما من أبسط حقوقه حتى السفر الذي يعتبره أمله الوحيد ليحسن ظروفه، لكن تقرير المباحث بقي عائقاً حتى بعد اطلاق سراحه.

وقد جاء مثال آخر: " تذكرت كلمات شيخنا الشهيد الذي علمنا الحب والسياسة والصدق، وكان يحذرنا من اليأس... يقول: الحياة سلسلة من الابتلاءات... الغنى والفقر كلاهما ابتلاء."[2]

في هذا الموضع "عبد القادر" يسلط الضوء على كلمات تعلمها وتأثر بها وأصبحت مبدؤه في الحياة ، من صدق وحب ومجارات للابتلاءات والصبر عليها خيرها وشرها على يد الشهيد الذي لازالت لمساته تؤثر فيه.

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 20.
[2] **المصدر نفسه**، ص 123.

وقال "عبد القادر": "كنتُ قلقاً، إنني أتذكر مأساتنا في اليمن وآلاف الضحايا وآلاف الملايين من الجنيهات التي ضاعت، وأتذكر الفساد المشترى بين رجال القمة وأعوانهم."[1]

يعود الاسترجاع في هذا المثال إلى تاريخ الحرب التي وقعت في اليمن الشقيقة، فقد أُضطهدت وخسرت آلاف الضحايا وآلاف الملايين من الجنيهات والفساد الواقع بين رجال السلطة وأعوانهم وقد استحضره عبد القادر لأنه يتصور هذا الوضع سيطابق وضع القاهرة الذي ستصبح عليه بسبب الظروف التي تهدد أمنها.

ب. الاسترجاع الداخلي:

وهو" استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها."[2]

الفلاحين الذين كان الأشراف والإقطاعيون يطردونهم من أرضهم ويستولون عليها، وليس أمامهم إلا أن يتحولوا إلى عبيد، أو يخرجوا إلى أرض بعيدة... بعيدة جداً"[3]

هذا المقتطف من الاسترجاع عبارة عن ذكرى السجن والأيام الثقيلة التي عاشها في المعتقل، فكانت بالرغم من مرارتها وقساوتها عليه نقطة التقاء مع أُناس تقاسم معهم الهموم وسادت النقاشات بينهم، فتوحدت آراؤهم في أنهم أصبحوا منبوذون ومشتتون في بلدهم، مما جعل أحدهم يستحضر ما ارتكبه الأشراف والإقطاعيون في حق الفلاحين حيثُ سلبوا أراضيهم وجعلوا منهم عبيدا.

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 220.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، ص 112.

[3] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 11.

قد ورد في النص الروائي استرجاع آخر بضمير الغائب: " كنت أعرف ما يشاع حول أسلوب العمل في شركات المقاولات، فالنجاح فيها ليس سهلا، وهناك ممارسات خاطئة تختلط فيها الرشوة بالغش، والكذب بالمساومات، وقلّ من يلتزم بالدستور الأخلاقي، أو يسير على النهج السوي."[1]

الهدف من هذا السياق الاسترجاعي تذكر "عبد القادر" أساليب العمل في شركات المقاولات والأساليب الشرعية وغير الشرعية، من رشوة ومحسوبية لتحقيق النجاح والنسبة الضئيلة للمنهج السليم، وخوفه من تغيير مبادئه والتزامه.

وورد في سياق آخر: " كنتُ مغمض العينين، أسترجع ما جرى اليوم... الحاج بهيبته ووجهه السمح... الثلاثة آلاف جنيه... عدلي بك الأوراق والتواقيع."[2]

فهو هنا استرجع الموقف الذي وضعه فيه "الحاج علي محمود" حيث تعرض إلى خيبة أمل في مصداقية العمل معه، فوجد نفسه وسيط بين راشي ومرتشي بمبلغ ثلاثة آلاف جنيه مقابل تواقيع للحصول على الحديد بأسعار السوق.

وفي مثال آخر: "كنت أظن أنّ تجربة السجن أقوى التجارب وأخطرها، لكن الحياة واسعة... مليئة ...غامضة، وفهم طبيعة الناس، وإدراك مغزى سلوكهم، أمر فوق قدراتي واحتمالي."[3]

في هذا السياق الحكائي قد وجد "عبد القادر" أنّ مظاهر الناس خداعة لأن سلوكاتهم تكشف عكس ذلك حيث يظهرون عكس ما يبطنون، واكتشف انه ليست له القدرة لمجارات هذه التطبعات المصطنعة، وتأكد أنّ تجربة السجن لم تكن آخر وأخطر الامتحانات.

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 47.

[2] **المصدر نفسه**، ص 57.

[3] **نفسه**، ص 69.

وهناك العديد من الاستذكارات على لسان "عبد القادر": "نسيت أن أقول أنني اشتريت تلفزيوناً، لذا كنا نستمع الأخبار، ونرى الأفلام والمسلسلات... أما الصحف فكنت أستمتع بالكلمات المتقاطعة، وصفحة الحوادث."[1]

هنا الشخصية تستذكر حدث شراءها التلفاز وهذا عامل تطور لحياة عبد القادر حيث كان لا يملك أبسط المتطلبات الحياتية فأصبح يحس براحة مادية وتمتع بالأخبار والمسلسلات في البيت.

وقال: "كان مقهى المعلمة بسبوسة كعادته في مثل هذا الوقت مكتظا بالرواد، والمذياع مفتوح على آخره، ونشرة الأخبار صوت العرب يتردد صداها في الساحة الواسعة."[2]

في هذا القول يطالع "عبد القادر" مقهى المعلمة بسبوسة الذي يشهد حشد من عامة الناس، وفيه ضوضاء المذياع وأصوات لاعبي الورق والشطرنج.

وفي قول آخر: " تذكرت مضايقات المباحث العامة، والاستعدادات المتكررة والجلوس بين أيديهم ساعات، يسألون وأجيب، في أمور ملفقة مفتعلة لا قيمة لها هذا هو شاغلي الذي يؤرق هناء حياتي وصفاءها"[3]

تذكر "عبد القادر" المباحث العامة بسبب تشابه الحدث الراهن في القبض عليه مع أحداث ماضية، فتوالت الذكريات من مضايقات وتصادمات مع رجال الأمن جراء أمور وهمية مقصودة، لذا أصبحت تؤرق تفكيره وتعكر صفو حياته.

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 73.

[2] **المصدر نفسه**، ص 81.

[3] **نفسه**، ص 90.

وقال أيضا: " أما زوجتي بدرية فقد كانت تنحو بتفكيرها منحى آخر، كانت لا تفتأ تذكر صافي بمناسبة وبغير مناسبة، كانت زوجتي سيئة الظن، حادة الكلمات عندما تتحدث عنها، وتقول بدرية في غيظ: . إنها امرأة فاسقة."[1]

نلاحظ في هذا النوع الاسترجاعي "عبد القادر" يتذكر ما كانت تقوله زوجته حيث كانت تصف صافي التي تعتبرها تهديد لسكينة أسرتها الصغيرة فكانت تشعر بالغيظ منها لأنها في نظرها فاسقة لا تهمها مشاعر الناس تهتم بنزواتها على حساب الناس.

ونجد استرجاع آخر أتى بضمير الغائب: " تكررت زياراتي لها بخصوص العمل، وانتهيتُ بحمدِ الله من التصميم المطلوب بعد العديد من التعديلات والملاحظات."[2]

في هذه المقولة يستحضر "عبد القادر" زياراته المتكررة لبيت صافي، ليعد التصميم الذي يخص قصرها على حيث يحس بأنه ارتاح من مواجهتها ويخدع نفسه بأن الرابط الوحيد هو التصميم الذي عدله حتى أصبح على أكمل وجه.

ويقول: "سمعتها بالأمس تردد أغنية فيروز"

أعطيني الناي وغني

وإنس داء ودواء

إنما الناس سطور

كتبت لكن بماء

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 108.

[2] **المصدر نفسه**، ص 109.

كانت نبرات عاشقة."[1]

وفي هذه المقولة يصف صافي العاشقة التي سمعها تردد أغنية فيروز بكل حب وحيوية .

يعدّ الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي تقنية تشير إلى نماذج روائية، فهاتين آليتيّ الاسترجاع استخدمتا الحوار بنوعيه كوسيلة لاسترجاع الماضي.

2.1.الاستباق:

إنّ الاستباق مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، حيث يقوم الراوي بتصوير أحداث تومئ بالتنبؤ بما يمكن حدوثه أو ما سوف يقع في السرد.

لذا عرفه سيزا قاسم بأنه: "هو الشكل الروائي الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة، وهو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، حيث أن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع ،قبل وبعد، لحظة بداية القص ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني."[2]

ويرى حسن بحراوي أن الاستباق هو: " القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية."[3]

وينقسم الاستباق إلى نوعين وكلاهما متوفر في رواية "ليال السهاد" نظرا لاتساع المساحة النصية:

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 119.

[2] سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص 65.

[3] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 132.

أ. الاستباق الداخلي:

"ينبني عن نية الشخصية، أو توقعها الخاص للأحداث، وهو ما يدعمه ورود الاستباق في القصة القصيرة غالبا عن لسان الشخصية وفي الرواية أيضا لكن ذلك غير ثابت."[1]

وبعبارة أوضح الاستباق الداخلي: "هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني."[2]

يظهر الاستباق الداخلي للمرة الأولى في الصفحة 21: " أغمضت عيني لكني كنت أفكر حتى تصدع رأسي وكاد ينفجر، ولزمت الصمت، زوجتي تدرك ما أعاني، وهي متأكدة أنني يقظ برغم إغماضة العين، والكف عن الحركة، همست في رفق:

أتريد قرصا من الأسبرين وكوبا من الشاي؟."[3]

في هذا القول الاستباقي تحقق ما لمّح إليه السارد (عبد القادر)، حيث يرى أنّ زوجته تعلم أنه مستيقظ، بالرغم من عدم حركته وخاصة أنه مغمض العينين ومدركة لما يعانيه، من أرق وتفكير، ولقد أكد ذلك همسا له بإعطائه شاي أو دواء.

بما أنّ الاستباق بشكل عام حالة توقع وانتظار تتجسد عند القارئ وتظهر في هذه الأمثلة: يفكر عبدالقادر في صمت: "ها هو الباب المغلق... والظلام... ثم الخوف والغدُ المجهول وزوجتي ستنتظر ... ولن تنام... وستمزقها الحيرة ويعتصرها الألم، وستبكي الصغيرة هدى... يبدو أنّ عذابنا ليست له نهاية."[4]

---

[1] هيثم الحاج علي، **آليات بناء الزمن (في القصة القصيرة المصرية في الستينات)**، ص 275.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، ص 118.

[3] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 38.

[4] **المصدر نفسه**، ص 38.

في هذا القول يستبق عبد القادر الهيئة التي ستكون عليها زوجته بدرية وبكاء هدى والعذاب الذي سيلازمه طيلة حياته، قد تحقق هذا التوقع مع توالي صفحات الرواية فكانت الحيرة والألم والبكاء والانتظار تنخر كل هذه الاحاسيس قلب بدرية والصغيرة هدى تبكي باحثة على والدها.

"يقول عبد القادر لبدرية لنؤجل كل شيء... من يدري؟ قد نسافر فجأة... ضربت بيمناها على ركبتها قائلة: يا للسفر، ألا تكف عن التفكير فيه ؟ كلما مرت الأيام والأحداث ازددت يقينا بأنه هو الحل."[1]

إنّ الحلم في هذا المثال وسيلة يستخدمها السارد في استباق الأحداث، وهذا ما قاله وحلم به عبد القادر وجعله ملازماً لكل مخططاته الحياتية المستقبلية.

"ثم هزّ رأسه مفكرا، واستطرد: " يخيل إليّ أنّ الحاج لا يمكن أن يفعل ذلك لوجه الله إنه لاشكّ يدفع ثمن شيء يريده، لكن ما هو الشيء؟؟"[2]

في هذا الموضع إنّ تفكير عبد القادر في هدف الحاج علي من تلك المكافئة المالية التي قدمها له، حيث يرى أنّ هناك مقابل بلا ريب فلا شيء من عنده لوجه الله، وبالطبع تفكيره صحيح وتنبآته في محلها وتبرهن ذلك الصفحات الموالية في الرواية، حيث أعطاه المكافئة لأنها تفتح الطريق أمام مطامعه مئات الصفقات المربحة على يد المهندس الممتاز عبد القادر.

وجاء استباق آخر على لسان "صافي": "استطردت قائلة: لهذا اعتقلوك... وسوف يعتقلونك مرة أُخرى إذا دعت الضرورة لذلك، على الرغم من طلاقك المزعوم للسياسة..."[3]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 75.

[2] **المصدر نفسه**، ص 107.

[3] **نفسه**، ص 110.

سلطت "صافي" الضوء على مشكلة عبد القادر الذي سئم من مطاردات المباحث العامة الملفقة ضده، بسبب ادعاءات سياسية وأفكار خاطئة، وتأكيدها على أنّ هذه المهزلة ستتكرر.

وورد استباق آخر من طرف "عبد القادر": " فلأكبح هواجسي، وغدا أنسى... ولاشك أنّ غلظة سيادة المفتش في المباحث العامة سوف تردني إلى صوابي... سيستعرض براعته وخبرته في انتقاء الشتائم المقنعة حتى لا أنسى، وحتى أضل في قبضته العاتية."[1]

إنّ عبد القادر هنا يستبق الأحداث ليهرب من هواجسه وأفكاره التي تشده للفنانة "صافي "، فيتمنى أن تعاد أبشع المواقف التي مرّ بها في السجن لتوقظه وتعيده إلى وعيه لكي لا يقع في خيانة زوجته حتى بظلم وتعذيب نفسه.

وأتى مثال على لسان شخصية اخرى وهي "بدرية": "استطردت قائلة: هؤلاء لا يعرفن الحب... ويسمون النزوة حباً."[2]

في هذا المثال بدرية تتنبأ بما سيحدث لزوجها وتحذره من صافي التي تعتبرها مرأة لعوب ستسرق حياتها، بقولها أنها لا تعرف الحب بل كل ما يمكن أن يكون بينهما نزوة ونشوة غير دائمة فأمثالها لا تهتم إلا بمصلحتها.

يقول "عبد القادر": "لشدَّ ما حيرتني هذه المرأة؟ من هي؟ وما هو دورها في هذه الغابة البشعة ؟ وهل تمتلك فعلا هذه القوة الخرافية؟ لو أني سافرت لما تلظيت بهذا العذاب كله... سيظل السفر هو الأمل، وسيخفق هذا الحلم في خيالي دائما أبدا، إنه الطريق الوحيد للخلاص من وحوش الغابة."[3]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 118.

[2] **المصدر نفسه**، ص 125.

[3] **نفسه**، ص 132.

هنا السارد يستمر حلمه بالسفر الذي يعتبره مهربه الوحيد من المجهول، ومن الأفكار التي تراكمت حول "صافي" التي كانت تكدر خاطره كلما خطرت في باله والتساؤلات التي تدور حول صيتها عند المباحث العامة.

أما في هذا المحكي يستبق عبد القادر الأحداث، حيث يرى أنه سيعود من السفر حاملا هدايا لابنته هدى، وملابس لزوجته بدرية، وستكون هذه السفرية تحصيلا فكريا وبعثة تعليمية ليطور من قدراته في مجال اختصاصه، وقد تحقق كل هذا مع توالي أحداث الرواية فاكتسب مهارات وأفكار جديدة وجاء بالهدايا التي توعد بها في نفسه. ويظهر كل هذا في قوله: " سأعود بعد أيام ... وسأحمل لبدرية ملابس فاخرة من باريس، وسأختار مجموعة من الألعاب الفريدة لهدى، وسأجعل من هذا السفر أيضا بعثة دراسية قصيرة أحصل فيها الجديد الذي يتعلق باختصاصي."[1]

وفي موضع آخر من الرواية ورد استباق آخر: " لم أقلق كثيرا على بدرية فقد تركت لها من المال ما يكفيها لستة أشهر، وبشيء من التدبير لا ينفذ الرصيد إلا بعد عام... لو سافرت لما حدث ذلك."[2]

في هذا المقتطف من الرواية تكلم عبد القادر خلال حجزه في السجن في نفسه عن عدم قلقه على زوجته لأنه ترك لها مالا يكفيها لمدة معتبرة، ولما تواصل الحكي وتوالت الأحداث في الرواية تحققت أنّ بدرية لم تحتاج شيئا واستمرار تمنيه السفر والحلم به لأنه السلاك الوحيد من افتراءات المباحث.

وورد استباق آخر على لسان "صافي": " الحرب تدق الأبواب... وإذا لم نسرع بالذهاب، فقد نبقى هنا فترة طويلة لا يعلمها إلا الله."[3]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 202.

[2] **المصدر نفسه**، ص 137.

[3] **نفسه**، ص 217.

جاء هذا السياق الاستباقي على لسان الشخصية صافي التي طلبت من زوجها العودة إلى القاهرة لأن الحرب ستندلع، وإن تأخروا يصعب الدخول إلى أرض الوطن بسبب قفل الحدود والإضراب السياسي.

ب. الاستباق الخارجي:

ويعرفه جرار جنيت: " مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكمها السارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق ، كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية، ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل."[1]

ورد الاستباق الخارجي الأول في الرواية في الصفحة 121: " ما هذا التناقض الصارخ في هذا العالم الجديد؟ وهل هو جديد فعلا ؟ وأين الحقيقة ؟ هنا أم هناك ؟ وما الفرق بين عالم قديم وجديد ؟ وأنا في هذا المكان أو ذاك أنقلب على نار العلق."[2]

في هذا الجزء الاستباقي السارد يتساءل عن طبيعة هذا العالم الذي رماه القدرة في أحضانه وما آل إليه المجتمع من رشوة ومحسوبية واستغلال واتهامات كاذبة والحيرة من طبيعة هذا العالم الجديد والفروق بينه وبين العالم القديم.

يقول "**عبد القادر**" في مقطع استباقي آخر: " كلما قطعت شوطا في أعماق نفسي ازدادت حيرة وجهلا، ما هي حقيقة رغباتي وتطلعاتي؟ نفسي هي مملكتي لكني أتخيل في أوقات عصيبة كثيرة، أهناك قوى أخرى غازية لهذا النفوذ في

[1] أحمد مرشد، **البنية والدلالة**، ص 267.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 121.

مملكتي... مملكتي التي لم أتجول في بعض مناحيها وأطرافها بعد... أيتها الدروب المعتمة متى تكشفي لي الحقيقة الكاملة عن وجهها؟"[1]

في هذا المحكي يعرض لنا السارد ما يجول في أعماقه، من حيرة وتساؤلات عن طبيعة الحياة والأوقات العصيبة التي مرّ بها ولازال سيمر بها، وهذا ما يجعله يؤرق نفسه في البحث عن الجوانب المظلمة في مملكته.

"قالت صافي في ضيق: أوروبا متآمرة... وأمريكا.

نعم الإمبريالية العالمية كلها ضدنا يا عبد القادر، وهذا يجعل مهمتنا شاقة.

إنني مؤمنة بأننا سنصل إلى قلب إسرائيل."[2]

في هذا المقطع الاستباقي تحكي الساردة من خلال الحوار بينها وبين زوجها عن المؤامرة التي تحيكها دول الإمبريالية العالمية ضد مصر مع اسرائيل، حيث تتوقع أنّ مهمة تصدي مصر لمثل هذه الدول القوية مهمة شاقة، لكن أملها وإيمانها ببلدها يجعلها تتنبأ بأن مصر ستنتصر على إسرائيل.

"نحن نشتري القمح من أجل الرغيف... ونشتري السلاح... ونستدين... ترى ماذا سيحدث أكثر من ذلك لو حاربنا؟"[3]

أما في هذا الجزء الاستباقي من الرواية يتساءل من خلال الحوار عن الوضع الذي ستصبح عليه بلده لو دخلت في حرب، ويتوقع أنّ مصر ستعجز في الحرب حتى لو توفر السلاح، أما زوجته تتوقع وتتأمل أنّ الانتصار سيكون حليفها وحالها سينصلح.

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 112.

[2] **المصدر نفسه**، ص 221.

[3] **نفسه**، ص 219.

ويتمثل لنا في سياقات حكائية أهمها ما يسترجعه السارد من ما مرّ به في ماضيه، "تذكرت كلمات قالها لي زميل معتقل ذات يوم: لم تعد البلد بلدنا ... أصبحنا كالمنبوذين ... إنّ قصتنا تشبه إلى حد كبير قصة.

2.التبئير في رواية "ليال السهاد":

1.2. التبئير:*

هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكلون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضاً لا علاقة له بالأحداث.[1]

2.2. موضوع الرواية:

تعكس الرواية إجمالا في بنيتها الداخلية واقع رجل مصري عانى من الاضطهاد السياسي في بلاده، عبد القادر هو البطل والراوي الأساسي في الرواية والشخصيات الاخرى التي يتفاعل معها، حيث دخل عبد القادر السجن لشبهة سياسية وبقيت زوجته وابنته دون عائل، وحين خرج لم يجد مكانا له في الشركة التي كان يعمل فيها مهندسا لسنوات، ووضع في القائمة السوداء وقائمة الممنوعين من السفر، وكان مستعدا لدفع أي ثمن يطلب منه للخروج من وطنه والعمل خارج الحدود، مما يضطره للزواج من فنانة ممثلة تدعى صافي تساعده فيما يصبو إليه فيتحقق ذلك بعد صعوبة وبعد صعوده إلى الطائرة مع عائلته وتنفسه هواء الحرية ومن ثمة العمل في إحدى الدول الخليجية، يبعث ورقة الطلاق لزوجته الممثلة.

* الرؤية، الرؤية السردية، زاوية الرؤية، البؤرة، التبئير، وجهة النظر، المنظور، حصر المجال، الموقع، إنّ هذه المصطلحات في مجموعها تعني: الموق ؛ موقف الروائي (الكاتب) من واقعه المعيش أو من عالمه المحيط، بكل ما فيه من أحداث وعلاقات، وهو موقف ثقافي، أما موقف الراوي باعتباره من أحداث وعلاقات، وهو موقف ثقافي، أما موقف الراوي باعتباره تقنية سردية فإنه موقف فني.

[1] حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص 46.

إنّ رواية "ليال السهاد" كانت تفيض بالذكريات ،منذ السطور الأولى من بنيتها السردية، وجاءت الأحداث متشابكة فتارة تكون استذكار لأحداث ماضية وتارة تستبق الحاضر إلى الحلم أو التنبؤ بالمستقبل.

3.2. الرؤية الداخلية:

"هي الرؤية التي تنفتح على الضمائر المتنوعة، في أسلوب السرد الذاتي الذي يسمح بمناجاة الذات بالكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية."[1]

4.2. زاوية الرؤية من الخلف:

يهيمن الراوي أحيانا على عملية السرد فيظهر في ضمير الأنا، وتكمن درجة حضور الراوي في رواية "ليال السهاد" تمثل فيما هو آت:

"الراوي العليم أو الرؤية من الخلف، وهذا هو النوع الشائع في القصص التقليدية، إذ يعرف الراوي أكثر من شخصياته، ولا يعنيه أن يشرح لنا كيفية وصوله إلى هذه المعرفة."[2]

فالراوي العليم بكل شيء، أو كلّي العلم، الذي يهيمن على عالم روايته، والذي يمكنه –لذلك– أن يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي أو التفسير أو التقليل، أو الانحياز، مثل هذا الراوي.

ترى الناقدة يمنى العيد أنّ الراوي يجيء منحازا إلى صف أبطال روايته " لكنه في انحيازه، مكشوف أحيانا وخفيّ أحيانا أخرى مكشوف لا قصداً، بل لأنه ضعيف

[1] آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ص ص 47- 48.

[2] ميساء سليمان الابراهيم، **البنية السردية**، ص 49.

فنياً، غير متملك لتقنيات السرد الفني... وخفي بفضل تطور القص بحيث أصبح الكاتب قادرا على بناء عالم تخيُّلي قصصي غني وواسع ومعقد."[1]

لقد ورد الراوي في رواية "ليال السهاد" بضمير الأنا ؛ وهو الضمير الذي تروي من خلاله الشخصية الروائية الواقعة في زمن الحاضر، الذي هو زمن السرد عن أحداث وشخصيات، تقع في الزمن الماضي، الذي هو زمن الحكاية مما يوهم القارئ بأنّ الرواية هي ضرب من السيرة الذاتية أو المذكرات الاعترافية التي يروي فيها "عبد القادر" عن تجاربه مستعينا بهذا الضمير محاولا إقناعنا بواقعية ما مرّ به، من أحداث وشخصيات وأمكنة وأزمنة، فمنذ السطور الأولى من الرواية، حيث يجيء على لسان الشخصية عبد القادر المهيمن على بنية السرد فيه بالإضافة إلى ضمير المخاطب (أنت) الذي يجيء أثناء المشاهد الحوارية المتفرقة.

ويظهر ذلك منذ السطور الأولى من الرواية التي يستعين فيها الراوي عبد القادر بضمير الأنا والتي تظهر منها المقاطع الآتية: " ضاقت بي السبل، وأشعر أني أكاد أختنق، كل شيء حولي يبعث في نفسي الضيق والأسى."[2]

"أنا أصرخ بأعلى صوتي: أنا مظلوم، مظلوم يا ناس."[3]

وفي مثال آخر: "ذهبت إلى مبنى المجمع بميدان التحرير واندست وسط الجموع التي لا تحصى، ومن مكتب إلى مكتب كنت أهرول، أريد أن انهي الإجراءات بأسرع ما يمكن".[4]

[1] يمنى العيد، الراوي، **الموقع والشكل**، ص 83-84.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 05.

[3] **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[4] **نفسه**، ص 16.

وورد أيضا: " انتظمتُ في عملي، عدت إلى الأقلام والمساطر وباقي الأدوات الهندسية أرسم على الورق، وأتخيلها شامخة عملاقة، وأتفنن في لمسات الجمال وكأني أتعبد في محراب."[1]

[1] **نفسه**، ص 48.

3.التواتر في رواية "ليال السهاد" لنجيب الكيلاني:

انطلاقا من الجزء النظري نظهر أنواع التواتر التي وظفها السارد في الرواية إجمالا.

1.3. التواتر التفردي (القص المفرد): أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.[1]

ورد هذا النوع من التواتر في الرواية ويظهر غالبا في تتبع حركات السارد داخل أحداث الرواية، كتنقلاته عبر الأمكنة والأزمنة ويتوضح ذلك من خلال هذه الأمثلة:

"لا أريد أن يكون لي أدنى علاقة بسلطات الأمن ...لأول مرة في حياتي أخضع للاستجواب في وزارة الداخلية."[2]

في هذا المثال صاحب شركة خاصة كان يعمل فيها عبد القادر تعرض إلى استجوابات لأول مرة، وذلك بسبب الاتهامات التي ضد عامل لديه من طرف المباحث العامة.

وفي أمثلة أخرى: " إنّ المكان جديد لم أتشرف بزيارته قبل ذلك ، لا أعرف موقعه بالضبط."[3]

"دخلت المطار لأول مرة، كنت مشدوها، أنظر يمينًا ويسارًا، وأتملى في السقف العالي، وأفواج الخلق من كل لون وجنس."[4]

---

[1] تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب 1990، ص 49.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 06.

[3] **المصدر نفسه**، ص 136.

[4] **نفسه**، ص 200.

"لأول مرة منذ سنين أنام قرير العين دون سهاد، ترى هل ذهبت ليال السهاد بلا رجعة؟؟"[1]

"استقبلني فايز وأخذني بسيارته إلى مسكني، وبعد يومين كنت على رأس عملي."[2]

في هذه الأمثلة إن الأحداث والمواقف والأمكنة التي يتنقل فيها السارد، عبّر عنها وذكرها مرة واحدة داخل الرواية.

2.3. التواتر التكراري (القص المكرر): أن يروي مرات لامتناهية ما حدث مرة واحدة.[3]

ورد هذا النوع التكراري في بعض المواضع منها:

"انتظمتُ في عملي، عدتُ إلى الأقلام والمساطر وباقي الأدوات الهندسية... أرسم على الورق... وأنا أحب عملي وفني لدرجة كبيرة."[4]

وجاء في نفس السياق قول لنفس الشخصية "عبد القادر": "واظبتُ على عملي في الشركة، كان الحاج علي محمود يعاملني برقة غريبة ولا يرد لي طلبا."[5]

3.3. التواتر التفردي الترجيعي: أن يروي مرات لا متناهية ما حدث مرات لا متناهية .

وتظهر أهم محطات هذا النوع التكراري من الرواية في الأمثلة التالية:

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 248.

[2] **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[3] تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، ص 49.

[4] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 48.

[5] **المصدر نفسه**، ص 177.

"عدتُ إلى عشي الصغير موزع النفس، مكلوم القلب، منهك الجسد"[1] " في العاشرة صباحاً عدت إلى بيتي كالعادة . مرهقاً شاحباً حزيناً"[2]

في العاشرة صباحا عدت إلى بيتي –كالعادة– مرهقا شاحبا حزينا، استقبلتني بدرية مختنقة العينين، قلقة النظرات، وهتفت:

أين كنت؟؟

قلت وأنا أتكلف الابتسامة:

مراجعة بسيطة، لدرس قديم كدت أنساه...[3]

في هاذين المثالين نبين أنّ السارد يعود إلى بيته بانتظام، حيث أنّ هذه العادة الطبيعية التي يقوم بها الإنسان حيث يعود إلى مكان راحته وأمانه المعترف به عالميا البيت.

وفي مثال آخر : " كل مرة كنت أُساق فيها إلى التحقيق، أشعر أنني أُساق إلى الموت."[4] " استدعيت مرة أخرى إلى المباحث العامة، أصبحت لا أرتبك أو أرتعد كالأمس ليكن ما يكون."[5]

"قضيتُ أسابيع باحثا عن الحقيقة، أذهب إلى المجمع بميدان التحرير فيحيلونني غلى المباحث العامة، وعندما أذهب إلى المباحث يشيرون علي بالذهاب إلى مصلحة الجوازات بالمجمع مرة أُخرى."[6]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 133.

[2] **المصدر نفسه**، ص 39.

[3] **نفسه**، ص 39.

[4] **نفسه**، ص 141.

[5] **نفسه**، ص 35.

[6] **نفسه**، ص 37.

هنا المثالين يوضحان زيارات عبد القادر المتكررة للمباحث بإرادته ومن غيرها، وقد ذكر هذا الحدث مرات لا متناهية بالمقابل أنه تكرر مرات لا متناهية.

4.3. التكرار الترددي: أن يروى مرة واحدة (دفعة واحدة) ما وقع مرات لا متناهية.[1]

"بقيتُ شهرا أطرق الأبواب، وأعرض كفاءتي، وأحاول أن أخفي مسألة الشبهة السياسية التي تطاردني كاللعنة الأزلية."[2]

"لابأس... سوف تعرفك وتحبك... لقد كانت تفعل ذلك كل صباح، عندما أتركها عند الجيران وأنا ذاهبة إلى العمل."[3]

"لم نكن نجد ما نأكله في بعض الأيام."[4]

"طال اِنتظاري، واِشتدّ توتري، فمشكلة العمل تلح علي ليل نهار، والنجدة لم تأتي من الخارج بعد، وأنا أكرر لابد من البحث عن مخرج."[5]

إنّ كل هذه التكرارات مقصودة من طرف السارد لكي لا يقع القارئ في الملل ولتكون أحداث الرواية قريبة من الواقع الإنساني المعاش ليتم الهدف المنشود من قبل الكاتب وهو ملامسة روح وعقل القارئ.

كنت أشعر بالألم العميق، وأنا أرى زوجتي تخرج كل صباح وتترك لي الطفلة، ولكن كيف أعترض على عملها وأنا لم أجد بابا للرزق، بعد؟[6]

---

[1] تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، ص 49.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 08

[3] **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[4] **نفسه**، ص 13.

[5] **نفسه**، ص 10.

[6] **نفسه**، ص 70.

خامسا. الحوار:

إن الحوار العنصر الذي يساهم في تجسيد أحداث الرواية بما يخفيه من حيوية وحركة على المشهد السردي، أنه يعطي للشخصيات حضورا مميزا وفعالا من خلال علاقة التحاور بين شخصيتين أو أكثر يوهم بواقعية الأحداث كما تخيلها المبدع وتصورها، ويسمح الحوا للمبدع بتمرير الخطاب الذي يريد لينطلق الشخصيات بما يسمح له بكسر رتابة السرد أو لينقل الحدث إلى مستوى آخر يكشف فيه عن تفاعل البنية السردية فيما بينهما.[1]

يعتبر الحوار عنصرا غالبا في رواية "ليال السهاد" وأهم ما ورد فيها ما يلي:

1. المثال الأول: حوار بين شخصين عبدالقادر وبدرية

قالت زوجتي: وهي ترمق معاناتي العاتية بطرفٍ خفي؛

قال تعالى: ﴿**أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا** ج﴾ [النساء/97]

«ماذا تعن؟» «نسافر..» «... إلى أين...»

قالت: أي بلد.[2]

في هذا المقطع الحوار بدرية تهدأ من روع زوجها بطريقة ذكية، حيث لامست روحه بآية قرآنية، مما جعلها تخرج بزوجها من حالة التشاؤم إلى التفاؤل بالسفر الذي سيكون بالنسبة لهما المعبر الوحيد من الظلم الذي ضيق عليهم في وطنهم.

2. المثال الثاني: حوار بين نفس الشخصيتين السابقتين؛ بدرية وزوجها.

---

[1] مُحَّد تحريشي، **في الرواية والقصة والمسرح –قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية**، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د. ط)، 2007، ص 159.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 09.

قلت لبدرية: وقد نامت هدى:

«... لطالما حلمت بك في كهف الظلمات...»

قالت وهي ترمقني بنظرات تسيل رقة وعذوبة:

«... كنت معي دائما... لم تفارقني، وهل أستطيع العيش دونك؟»

«... كنت أعزي نفسي بالأحلام...»

«... لولاها لمتنا كمدا...»[1]

في هذا الحوار الشخصية عبدالقادر يعبر لزوجته أنها نور أضاء ظلمات السجن وأنها الأمل الذي تشبث به، فردت عليه بكل رقة تصف إحساسها فقالت له أنه روحا تلازمها حتى في غيابه فلا حياة بدونه، وكانت الأحلام في غيابه هي سندها الوحيد الذي يعزيها في مصيبتها.

التمسنا حوار آخر المحتوى على ثلاثة أشخاص؛ وهم عبدالقادر، مسؤول مواطن:

قال لي مسؤول: «... انتظر هناك»

«وجلست في الانتظار... كان يجلس إلى جواري رجل أسمر اللون... مال نحوي في هدوء وحذر، وهمس: قوائم؟»

صحت في دهشة ماذا تعنين؟؟

«أشيوعي أنت أم من الإخوان المسلمين أم فئات أخرى؟؟»

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 12.

قلت له: «سيادتك من المباحث؟ أنا مثلك أنتظر جواز السفر منذ شهر.»[1]

في هذا النموذج الحواري يتجسد لنا حديث در بين عبدالقادر ومواطن وجده في مبنى بالمجمع لاستخراج جواز السفر، حيث قال لعبدالقادر أن هذه المسألة ستطول أكثر من شهر وخاصة إذا كان في القائمة السوداء.

ونجد حوارا وقع بين عبدالقادر وزوجته، وهو كالتالي:

«إنهم يستدعونك للمباحث العامة في السابعة من مساء اليوم بالضبط... كما قال المُخبر.

لماذا؟»[2]

«لا تنزعج، المخبر يقول لمصلحتك...»

لجا عبدالقادر إلى كتابة التماس إلى رئاسة الجمهورية لطرح مشاكله بالتفصيل، وعارضته زوجته بدرية، وكان الحوار كما يلي:

بدرية: «... لا تندفع وتأن...»

عبدالقادر: «وماذا في ذلك يا بدرية... إنني أشكو لوليّ الأمر، وهذا حقي... ولديه مكتب خاص بشكاوى الجمهور.»[3]

كما دار حوار آخر بين المفتش وعبدالقادر بسبب ما كتبه إلى رئاسة الجمهورية والحوار كما يلي:

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 17.

[2] **المصدر نفسه**، ص 18.

[3] **نفسه**، ص 34.

مفتش المباحث: «الرئيس هكذا دفعة واحدة؟؟ من تظن نفسك؟؟ وما دخل الرئيس في أمر كهذا؟؟ نحن الذين نقرر... إنه لا عرف مثلما نعرف...؟

عبدالقادر: إنه مجرد التماس لرئيسنا والمسؤول عنا...وهذا يثبت إخلاصي وحسن نيتي...

مفتش المباحث: خذوه حتى الصباح...»[1]

هنا في هذا الحوار تختلف الرؤيا بين الشخصيات، فتصور عبدالقادر أن يكتب التماس لرئيس الجمهورية لعل حاله ينصلح ويزيحونه من القائمة السوداء وتتحقق العدالة، لكن الحقيقة هي الخلل الذي يعاني منه الهيكل الحكومي والتجبر والظلم الذي يمارسه على الشعب.

«ومن متى يفكرون في مصلحتي...؟»

«وهل علينا سوى طاعة الأوامر؟؟»[2]

وفي هذا الحوار الذي جرى بين بدرية وزوجها، حيث أخبرته بأن المباحث تستدعيه، وهو يتذمر من هذه المصيبة التي كلما هرب منها حاصرته، وليس عليه إلا مجاراتها وطاعة رجال الأمن.

ونلتمس حوارا آخرا لبدرية وعبدالقادر وهو مستاء وفاقد للأمل:

بدرية: «خير»

عبدالقادر: «... القائمة السوداء...»

بدرية: «﴿**يَمْحُو اللَّهُ مَا يَشَاءُ وَيُثْبِتُ ۖ وَعِندَهُ أُمُّ الْكِتَابِ**﴾ [الرعد/39]»

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص ص 35-37.

[2] **المصدر نفسه**، ص 20.

عبدالقادر: «ذكرتيني بالكبير القادر»

بدرية: «والله لتفرج»

عبدالقادر: «أتقسمين!»

نستنتج أن عبدالقادر حينما أخبر زوجته أنه مُنِعَ من السفر لأنه في القائمة السوداء وكدها صامدة تقوي من عزيمته بآية قرآنية، ذكرته أن الله يغير الأقدار وأكدت ثقتها في الله بالقسم فتعجب من قسمه.

بعد قضاء عبدالقادر ليلة في الزنزانة بسبب الالتماس الذي كتبه، عاد إلى منزله وهو محبط، فكانت زوجته تنتظره، ودار حوار بينهما:

بدرية: «أين كنت؟»

عبدالقادر: «مراجعة بسيطة لدرس قدم كدت أنساه... ليتني سمعت نصيحتك»

بدرة: «ماذا تقصد؟»

عبدالقادر: «الالتماس أدى إلى الالتباس.»[1]

في هذا الحوار يوضح عبدالقادر أن الالتماس الذي وجهه إلى الرئيس جعل منه لبس الشبهة، كما جاءت دلالات كلامه، وزوجته كانت تتساءل في حيرة.

قد التقى عبدالقادر صديقة وجارة قديمة "ندى" المعلمة بسبوسة، دار حوار بينهم حول أحواله وظروفه، وكان كالتالي:

قالت ببوسة: «مالك يا طيب»

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 40.

عبدالقادر: «المسامح كرم يا معلمة»

ببوسة: «اسع يا عبد... وانا أسعى معاك.»[1]

ازداد تقرب عبدالقادر من الحاج علي محمود فتفاجأ بما يبطن من رشوة وخمر، وذهب إلى المعلمة بسبوسة متسائلا، « قال عبدالقادر: ما رأيك في المعلم علي؟

فجاوبته قائلة: وما الذي يهمك أنت غير ذلك

عبدالقادر: أخلاقه

بسبوسة: الناجح محسود

عبدالقادر: كاد يورطني في الرشوة

بسبوسة: الرجل غريب الأطوار... إنه طب جدا وكريم... غير أن هذا لا يمنع من أنه جلس وسط (الغرزة) يدخن الحشيشة حتى الفجر، ثم ينهض ليصلي في أول الجماعة.»[2]

في هذا الحوار تفاجأ "عبدالقادر" من أخلاق "الحاج علي محمود" التي كانت مخمرة، فقد أظهر عكس ما أبطن، فالشكل لا يمكن أن يقاس عليه، فالتعامل مع الإنسان هو الذي يبين معدنه.

تغيرت مجرى أحداث الرواية من خلال ظهور الفنانة "صافي" التي ساهمت في تطو حياة عبدالقادر للأفضل، حيث استلم أول مشروع "الفيلا" حيث دار الحوار بين الحاج علي محمود وعبدالقادر وافي:

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 46.

[2] **المصدر نفسه**، ص 86.

الحاج علي: «مهمتك هذه المرة في حدود إمكاناتك العظيمة»

عبدالقادر: «أنا طوع أمرك يا حاج» وأخذ يحدثني عن تصميم فيلا على أحدث طراز تحيط بها حديقة.

صافي: «كنت في باريس الصيف الماضي وأعجبتني فيلا جميلة بالفعل، إنها قريبة الشبه بما سأعرض عليك في هذا الكتالوج...»

عبدالقادر: «رائعة، لكنها تحتاج إلى تعديل جوهري حتى تتناسب مع أذواقنا الشرقية.»[1]

تغير في نفسية الشخصية بدرية من الصبر والثبات إلى الخوف من ظهور الفنانة صافي في حياتها فجأة، «قالت بدرية: أخاف أن تقع بين خيوط ذلك العنكبوت السام!

عبدالقادر: وهل انا على هذا المستوى من الضعف والغفلة؟؟»[2]

عاد عبدالقادر غلى نفس سناريو المباحث، لكن هذه المرة كانت دليل مفتعل عن طريق أحد عمال الشركة التي يعمل فيها يدعى "سعد الله" والحوار كالتالي:

«سعد الله أمام المباحث: كان عبدالقادر يشتم الرئيس، ويتهم الحكومة بالفساد والظلم...»

عبدالقادر: حرام عليك... كيف تقول هذا الكلام يا سعد الله؟؟»

مفتش المباحث: ما قولك يا عبدالقادر، دسيسته رخيصة.»[3]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص ص 94-95.

[2] **المصدر نفسه**، ص 124.

[3] **نفسه**، ص 143.

لقد ترض عبدالقادر للظلم مرة أخرى، لكن هذه المرة المصيبة أكبر لأن عليه دليل، والمفتش كان يبحث له عن زلة وهو متأكد أن هذه دسيسة لا غير.

بما أن عمر الظلم قصير، أُطلق سراح عبدالقادر بعدما توسطت له الفنانة صافي وكفلته، ولأن لها نفوذ ومكانة لدى المباحث تغيرت مجرى القضية وتخلصوا من الدليل، ومن النص الحواري ما يثبت ذلك:

«الحاج علي: مبسوط يا عبدالقادر

عبدالقادر: نعم الحمد لله

مفتش المباحث: أخطأت خطأ جسيما يا عبدالقادر

عبدالقادر: أنا؟؟

المفتش: أنت لم تخبرنا أنك خطيب الفنانة "صافي"»[1]

تغيرت حياة عبدالقادر تغيرا جريا بعد خروجه من السجن بكفالة دفعتها صافي له، حيث وجد نفسه محاصرا بمراسيم زواج حضّرتها صافي للزواج منه:

«قالت صافي: سنعود إلى البيت

عبدالقادر: وبيتي؟؟

قالت: أصبح لك بيتان، ولن أفرق بينك وبين أسرتك... هذا عهد علي.»[2]

تورط عبدالقادر في شباك "صافي" فوجد نفسه مجبورا لا خار لديه إلا الزواج بـ "صافي" لرد جميلها (إخراجه من السجن).

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 152.

[2] **المصدر نفسه**، ص 155.

3. الحوار الداخلي (المونولوج):

ويقصد به: «حوار يجري داخل الشخصية ومجال النفس أو باطن الشخصية ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي لتقديم الوعي دون أن تجهر بها الشخصية في كلام ملفوظ، ودون أن تلتزم بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام، وقد سعى هذا النمط من الحوار في الرواية الجديدة التي أفادت علم النفس، وتمكنت من فهم الأبعاد النفسية والعقد النفسية التي تواجه الإنسان المعاصر.»[1]

لقد كان المونولوج؛ أي الحوار الداخلي مهيمنا في رواة "ليال السهاد" ويظهر ذلك من خلال هذه المقاطع الموجودة في متن الرواية، وهي: «كل شيء حولي يبعث في نفسي الضيق، والأسى... كدت أقف في شارع فؤاد وانا أصرخ بأعلى صوتي:

أنا مظلوم يا ناس... يسقط الظلم.

وابتسمت في مرارة، هذا بداية الجنون... مجرد أحلام تافهة.»[2]

«قلت لنفسي في المعتقل: هذا ابتلاء من الله، واليوم أقول:

مازال الابتلاء مستمرا، ويجب أن أصمد في هذه المحنة، فلابد أن يأتي الفرج...

لقد تعودت الصبر والرضا بقضاء الله وقدره...»[3]

---

[1] هيام شعبان، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله**، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 214.

[2] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 05.

[3] **المصدر نفسه**، ص 11.

إن كثرة المصائب التي تعرض لها عبدالقادر جعلته قوي الإيمان وثابت على تحمل الشدائد، فقد كان يحاور نفسه بصمت ويقنع نفسه على أنه ابتلاء من الله.

«إن امورا كثيرة تهتز في داخلي، وأنا ما زلت أقاوم ضعفي وغضبي... الأقارب كانوا يخافون من زيارة زوجتي ولم يفكر أحد في تقديم العون لها... كيف يصل الظلم إلى هذا الحد من الدناءة والخسة والنذالة؟؟ لشد ما أرقتني هذه الواقعة يل ليت زوجتي لم تخبرني بها.»[1]

شعور عبدالقادر بالإحباط والقهر من أهله، حيث لم يقدموا يد العون لزوجت في غيابه، وشعوره بالذنب لما حصل لزوجته وابنته.

«أجراس الترام تدق في مسمعي بنذير الخطر، وأبواق السيارات والحافلات تصنع عالما من فوضى وضوضاء، الصخب والجنون متلازمان في خيالي الشعارات والهتافات ليس لها في رأسي سوى معنى واحد الكذب...»[2]

الإحباط الذي تملك عبدالقادر جعله يتحسس من كل الأصوات التي تحيط به كأصوات الترام وأبواق السيارات، كلها أصبحت مصدر إزعاج وأرق له.

«صممت أن أصرخ، لكنني أكتم صرختي... وأدع الصرخة تنداح في داخلي... ويتردد صداها الملتهب في اعماقي...»[3]

يعيش عبدالقادر حالة من الكبت حيث تراكمت عليه المشاكل، وجعلته جامدا لا يقوى حتى على التنفيس عن نفسه بأبسط الأمور كالصراخ.

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 11.

[2] **المصدر نفسه**، ص 32.

[3] **نفسه**، ص 38.

وفي قول آخر داخلي لعبدالقادر: «استقبلني "الحاج علي محمود" في اليوم التالي بوجه باش قاسني بنظراته الحانية الرقيقة، كيف يتواءم الخير والشر في قلب هذا الإنسان؟؟

كيف تسيل روحه رحمة، ثم ينسكب من افعاله ما يسيء للخلق والقانون.»[1]

محاولة تحليل عبدالقادر لشخصية "الحاج علي"، حيث تحمل كل متناقضات الكون من خير ورحمة وشر وظلم.

«احترت في أمر "الحاج علي محمود" بعد أن قلبت الأمور على شتى جوانبها، عدت أتساءل عن سر هذا الرجل، ما حقيقته؟؟

أهو رجل طيب تدفعه الظروف القاهرة إلى تصرفات لا يرضى عنها، أم هو رجل داهية يتقن التمثيل، ويحسن التظاهر بالبراءة؟؟»[2]

حيرة عبدالقادر في أمر "الحاج علي محمود"، وأسباب ودوافع هذا الرجل في أفعاله.

«يا لهذه السلطة!! أين أتصورها امرأة فاجرة، تلبس الأردية الشفافة وتضع على وجهها الأصباغ الفاقعة وتأتي حركات بذيئة، وتنطق بكلمات فاحشة وأنا أنظر إليها وأشعر بالغثيان، قلت لنفسي: يا عبدالقادر الدنيا ليست على هذه الصورة من السوء والرداءة، لا فالخير موجود، والأمل لم يمت، وما يجري لهو حكمة يعلمها إلا الله، ولله في خلقه شؤون.

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 62.

[2] **المصدر نفسه**، ص 66.

قلت لنفسي: صبرا يا عبدالقادر، فقد تتغير الأحوال، وتتحسن الوضاع... ويعود الطائر المهاجر إلى عشه.»[1]

الموقف السلبي بالذي يتخذه من السلطة، حيث شبهها بأبشع نماذج المرأة المصرية، لكنه توصل في الأخير إلى أن الدنيا مبنية على التناقض، وأن الخير فيها موجود.

«ذهلت لما أسمعه هل الممثلات لهن موقف فكري؟؟ منذ متى؟؟ كنت احسبهن فارغات، لا مجال امامهن سوى اللهو والسهر، والتمثيل وجمع المال وانتهاب الملذات...»[2]

دهشة عبدالقادر في موقف "صافي" الفكري، لأن مرجعيته الفكرية عن الممثلات سلبية، وقتلهن للوقت في أمور تافهة، والسعي وراء المال فقط.

«كنت حائرا، أيمكن أن تكون الفنانة القديرة المثقفة فخا منصوبا لي؟ لا... لا... ما هذا الظن السيء الذي لا يليق بي؟؟»[3]

عبدالقادر أصبح يشك في كل المور التي تحيط به، فقد أساء الظن في الفنانة "صافي"، ثم تفطن وتراجع عن ظنونه.

«كان رأسي يدور أتساءل بيني وبين نفسي، من انت ايتها المرأة؟؟ إن أفكارك وفنك يحيراني، والأعجب من ذلك نفوذك الغريب، كلما مرت الأيام، وفهمت أشياء جديدة ما أدرك في النهاية دائما لا أعرف إلا القليل.»[4]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 77.

[2] **المصدر نفسه**، ص 95.

[3] **نفسه**، ص 97.

[4] **نفسه**، ص 101.

وقع عبدالقادر في انبهار حول سلطة هذه الفنانة وامتلأت نفسه باللبس والارتباك حول حقيقة هذه المرأة.

«إن زوجتي تستدرجني كي أعترف لها بأن شيئا ما قد حدث وإني بدأت الخطوات الأولى في طريق الغواية، فعندما تتأكد "بدرية" من ذلك فسيتحول الموقف وتتغير الصورة والأسلوب، وقد تصبح اليمامة الوديعة صقرا ينشب مخالبه دون رحمة.»[1]

وقوع عبدالقادر في فخ "صافي" وخوفه من شكوك زوجته، وخاصة لو تتوصل للحقيقة ستعلن الحرب عليه.

«طلبت فنجانا من القهوة، كنت أرتشفه في شرود، "بدرية" تتابعني في صمت قلق هل صحيح أن لا راحة في هذه الدنيا...»[2]

رصد عبدالقادر لتصرفات زوجته وهي تتابعه وهو متأرق في التفكير وتوصله إلى أن الدنيا لا أمان ولا راحة فيها.

«عدت إلى العازلة والوحدة والأفكار التي لا ترحم، إلى هذا الحد يحصون حركاتي وسكناتي وكلماتي في الماكن العامة، التي لا يعرفني فيه أحد؟؟ أيها حياة هذه؟؟ لكن أمر سعد الله يحيرني ويقلقني، ترى كم تقاضى ثمنا لشهادة الزور التي أداها بجسارة وبرود؟؟ وهل حصوله على بضعة جنيهات تجعله يقدم على تدمير إنسان بريء؟؟»[3]

تتعارض وتتناقض اخلاق عبدالقادر مع أخلاق مجتمعه، مما يجعله دائما في حيرة وانبهار بما يدور حوله، حيث تعرض لافتراء مقابل المال، ويتساءل عن معدن هذا الإنسان وضميره الذي سمح له بظلم نفس بغير حق.

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 125.

[2] **المصدر نفسه**، ص 133.

[3] **نفسه**، ص 146.

«جلست وحدي تحت الضوء الخافت أستمتع بالتفكير حلوه ومره وأنظر إلى السماء العالية وأستمع إلى همسات الغصون غزل الطيور القابعة في أعشاشها ووجدتني أنهض وأتوضأ من حوض النافورة القرب، ثم أفترش العشب وأصلي... ما أوسع الفارق بين الأمس واليوم، أخذت أتخيل "بدرية" الصافية... النقية ذات الوجه الملائكي، كانت كلماته تخرج من بين شفتيها عذراء طاهرة.»[1]

ندم عبدالقادر وحنينه إلى زوجته "بدرية" وابنته "هدى" وتعداد صفات "بدرية" من طهارة ورقة، ولجوئه إلى الله ليصلح من نفسه ويريح ضميره.

«استبد بي الخوف، إنني اندفع إلى متاهة تنتشر فيها الغيلان والثعالب، وأنا رجل ضعيف لا أحتمل ركلة قوية، ولماذا انا بالذات؟؟ لماذا وأنا المشبوه سياسيا؟؟»[2]

السهاد اذي يتعرض له عبدالقادر بسبب محيطه الذي لا يؤتمن، حيث يعم الغدر بمن لا يتخذ الحيطة والحذ.

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 166.
[2] **المصدر نفسه**، ص 180.

سادسا. الحدث في رواية "ليال السهاد":

من خلال متن الرواية التي تمثل موضوع دراستنا وجدنا انها تمتاز بالعديد من الأحداث، إلا أننا سنتطرق إلى النوعين المهيمنين على الأحداث وهما:

1.أحداث اجتماعية:

إن أحداث الرواية ابتدأت بما تعرض له البطل عبدالقادر خاصة في الفترة التي خرج فيها من السجن، حيث وضح السارد طبيعة العلاقات الاجتماعية الواردة في حيز الرواية، علاقات العمل والزواج والصداقة والأمومة والأبوة.

كان الفقر في المجتمع المصري ظاهر في متن الرواية، نلتمس ذلك في أقوال الشخصيات:

عبدالقادر: «كنت أفكر في الانعتاق من أسر الذل والحاجة والقيود... اختطفت هدى وأخذت أقول لها: سوف تنعمين كل رائع وجمل... ستعيشين في جو بعيد عن الهوان والحرمان.»[1]

ويقول أيضا: «أنا من أسرة من الفلاحين، ليس فيها شخصية ذات حيثية... وتزوجت من بدرية ابنة الرملة الخياطة التي كنت أسكن في حجرة لديها وهم فقراء مثلنا.»[2]

وكانت للصداقة أثرها البالغ في تنمية أحداث الرواية، حيث ورد في هذا الصدد قول عبدالقادر: «فايز عثمان زميلي في الدراسة... وكانت تربطني به صداقة وطيدة... لكني أشهد الله انه لم ينتمي إلى أي اتجاه سياسي طوال حياته.»[3]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 14.

[2] **المصدر نفسه**، ص 19.

[3] **نفسه**، ص 24.

قال أحد الأصدقاء المهندسين عن الحرب في 05 يونيو 1967م: «إنها مجرد نزهة قصيرة، قلت له: الحرب هي الحرب وعدونا خبيث.»[1]

وقال عبدالقادر في موضع آخر من الرواية: «فوجئت أمامي بصديق قديم كان معي في كلية الهندسة، عرفته بالرغم من الغبار والكدمات التي تغطي وجهه هتفت في فرح لا يعرفه إلا الضائعون:

صلاح الدين عبدالله

من؟ عبدالقادر؟؟

تعانقنا... كانت دموعنا تنسكب على الرغم منا.»[2]

بما أن الصداقة هي الشعور المتبادل بالرحمة والمودة والتعاطف بين شخصين، فقد اعتمدها الكاتب في أحداث روايته لتنميتها، فالصداقة ضرورية في العلاقات الاجتماعية الإنسانية.

والزواج علاقة اجتماعية حتمية في أي رواية، ورد في عدة مواقع: «قالت بدرية أنا زوجتك... وعلي حق الطاعة، نحن الشركاء... وحياتنا واحدة.»[3]

وقالت "صافي": «أنت زوجي... لطالما تشوقت إليك؟؟»[4]

ومثالنا على الأبوة، قات بدرية لابنتها: «هذا بابا يا حبيبتي...»

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 225.
[2] **المصدر نفسه**، ص 231.
[3] **نفسه**، ص 191.
[4] **نفسه**، ص 210.

قال عبدالقادر: «جاءت المعلمة بسبوسة وهيأت لابنتي هدى مقعدا إلى جواري، وقبلتها، ووضعت قطعة حلوى في يدها.»[1]

وفي حديث آخر لعبدالقادر وزوجته؛

«قالت: فيما تفكر؟

قال: في ابنتي

قالت: تفكر فيها وهي تقبع في حجرك تلعب بعروسها

بل أفكر في الغد.»[2]

لأن الزواج تلك العادة الاجتماعية المتوارثة منذ الأزل، وهو الرباط المقدس بين شخصين لإعمار الأرض، اختاره السارد ليكون أحد العلاقات والأحداث الذي يبني به متن روايته.

2.أحداث سياسية:

لقد عرفت أحداث الرواية اضطرابات سياسية، وقد عانى بطل الرواية من الاضطهاد السياسي، حيث تشابكت الأحداث من خلال استخدام المباحث العامة قوتها في إلقاء الاتهامات على الشخصية بتهمة الشبهة السياسية والانضمام إلى جماعة الإخوان المسلمين، وانطلاقا من هذا الاضطراب السياسي استقرت حالة البطل بمجرد تعرفه على فنانة مشهورة، لها علاقات وطيدة مع رجال السلطة، لكن مصر بقت مهددة حتى تعرضت إلى غزو إسرائيل، وذلك خلال الخامس من يونيو 1967م، وانتهت كل هذه الأحداث المتمثلة في إطلاق سلاح الجو الإسرائيلي

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 44.

[2] **المصدر نفسه**، ص 60.

العملية العسكرية الجوية ضد المطارات المصرية وكانت النتيجة هزمة ساحقة وذلك يوم 07 يونيو، حيث توقف إطلاق النار وكانت المخلفات وخيمة.

تتمثل هذه الأحداث في أقوال الشخصيات التالية:

المفتش (المباحث العامة): «أنت لك صداقات من الإخوان، وتتزاور معهم وتصلي في جماعتهم، وسلوكك العام وحي بشيء، لديك المؤهلات التي تجعلك من تنظيماتهم.»[1]

المفتش: «لكن ميولك كانت إسلامية»

عبدالقادر: «عدت انظر إليه في ضعف وحيرة، وهمست: أنا مسلم.»[2]

يقول احد المسؤولين لعبدالقادر: «أنت اسمك في قائمة الممنوعين من السفر.»[3]

وجاءت أحداث أخرى في الرواية أهمها التي احتلت الثلث الأخير من متن الرواية، فالحرب عمليات مستمرة من العلاقات السياسية التي تقوم على أساليب ووسائل مختلفة، كالأسلحة والقوة، وأهم هذه الأحداث ما يلي:

✓ **الحدث الأول:** «إن المنى أن القيادة تعتقد أن الإسرائيليين لن يجرؤوا على خوض المعركة، وأنهم سوف يتراجعون ويستغيثون بالرأي العام العالمي، وعندئذ نستطيع أن نحقق أهدافنا في المعركة دون أن نطلق رصاصة واحدة.»[4]

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 20.
[2] **المصدر نفسه**، ص 29.
[3] **نفسه**، ص 31.
[4] **نفسه**، ص 225.

✓ **الحدث الثاني:** «إن حشودنا الهائلة مجرد مظاهرة كبرى للتخويف وإثارة الرعب في نفوس الأعداء.»[1]

✓ **الحدث الثالث:** «في الخامس من يونيو عام 1967م، جرت الأحداث بسرعة مخيفة، السماء تزدحم بالطائرات، والحمم تتساقط هنا وهناك، إن العدو يضرب.»[2]

✓ **الحدث الرابع:** «إن الإمدادات تتوالى على العدو... وأسمعهم يزعمون أننا محاصرون، وأن قواتهم قد اقتربت من شاطئ القناة... وأننا لابد للتسليم حفاظا على حياتنا، إن الحرب تحتدم منذ أكثر من ستة وثلاثين ساعة، يدي تظل مشنجة على المدفع.»[3]

✓ **الحدث الخامس:** «ف اليوم السابع من يوليو... أوشكت الذخيرة على النفاذ وكنا في انتظار المدد، وصل المدد وعدد من طائراتنا حمي رؤوسنا وتحركاتنا فرجعنا، فقد توقف إطلاق النار، وخسرنا المعركة الكبرى على أرض سيناء، برغم نجاح لوائنا المدرّع»[4]

✓ **الحدث السادس:** «المجهولون هم صناع التاريخ الحقيقيون، فالشهداء هم مجرد أرقام في بلدنا أو حروف في سجلات قديمة، لكن المجد والهتاف للزعماء.»[5]

---

[1] نجيب الكيلاني، **ليال السهاد**، ص 226.

[2] **المصدر نفسه**، ص 228.

[3] **نفسه**، ص 235.

[4] **نفسه**، ص 236.

[5] **نفسه**، ص 237.

خـــــــــاتـمة

خاتمة:

كشفت دراستنا لرواية "**ليال السهاد**" مجموعة من النتائج العلمية، من أهمها:

- ✓ تفكيك المصطلحات التي كونت عنوان بحثنا في المدخل.
- ✓ اهتمام الكاتب بأفعال الشخصيات واستبعاده للجانب الفيزيولوجي لها.
- ✓ الحوار بين الشخصيات، وكذلك الحوار الداخلي هو الذي جعلنا نصل إلى تحديد البعد الاجتماعي والثقافي للشخصيات داخل الرواية.
- ✓ حضور المرأة في الرواية بقوة مع تعدد صفاتها، ومن أهم النماذج نجد:
  - نموذج الزوجة المثالية "**بدرية**" التي تميزت بجل الأخلاق الحميدة.
  - نموذج المرأة القوية "**صافي**" التي اتسمت بالانفتاح والتحرر.
  - نموذج المرأة الضحية "**المعلمة بسبوسة**" المناضلة والمكافحة والعفيفة من أجل بناتها.
- ✓ تبنينا دراسة بنية المكان الذي يعتبر المكان الروائي كأحد العناصر الفعالة في السرد.
- ✓ مزج السارد بين الأماكن المغلقة والمفتوحة، فكان الهدف من الأولى توسيع الأحداث، وتواترها، والثانية فكانت من أجل إخفاء بعض المشاعر كالانغلاق النفسي والحزن التي عاشتها الشخصيات.
- ✓ أما دراسة البنية الزمنية، فقد تضمنت عددا كبيرا من المفارقات الزمنية حيث هيمنة الاسترجاعات على تقنية الاستباقات.
- ✓ فالهدف من المفارقات الزمنية إضاءة الأحداث وإيضاحها، وكذلك التنبؤ بحدث أو تمنيه، أو التمهيد لحالة شعورية دون وقوعها.
- ✓ أما بالنسبة للتواتر متوفر في الرواية، حيث وجدنا تكرار حدث عدة مرات أو وقوع حدث مرة واحدة بذكره عدة مرات.

وجدنا احداث الرواية تمثلت في:

- ✓أحداث سياسية؛ كالشبهة السياسية التي تعرض لها "**عبدالقادر**".
- ✓أحداث اجتماعية؛ كزواج "**عبدالقادر**" من "**صافي**".
- ✓إن تقنيـة الحـوار قامـت بإزالـة اللـبس والغمـوض فـي ثنايـا الروايـة، وبهـذا عـم الوضوح والاستبيان في الكشف عن بعض الحقائق الخفية.
- ✓التـواتر مثـل دخـول "**عبـدالقادر**" السـجن، فهـو حـدث تكـرر عـدة مـرات، وثبـت تكـرار هـذه الحادثـة تـأثر "**عبـدالقادر**" بسـجنه، وكـذلك زواجـه بـ "**صـافي**" الـذي حـدث مرة واحدة وذكر عدة مرات، فكل هذه التواترات مرت بها الشخصيات داخل الرواية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا. المصادر:

1.نجيب الكيلاني، **ليالي السهاد**، دار الصحوت للنشر والتوزيع، ط1، 2015.

ثانيا. المراجع:

I. المعاجم والقواميس:

2.إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزء 1، ط2.

3.ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد الخامس، ط3، 2004.

4.ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1 ،2000.

5.الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، **مختار الصحاح**، دار الكتاب الحديث، الكويت . السعودية، ط1، 1993.

6.بطرس البستاني، **محيط المحيط**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، طبعة جديدة، 1977.

7.جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب العلمي، ج1، بيروت . لبنان، د ط، 1994.

8.حنا نصر الحتي، **قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003.

9.خليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، المجلد الأول، ط1، 2003.

10. لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط 1.

11. محمد فخر الدين الرازي، **التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)**، دار الكتب العلمية، ط1، الجزء 2، 1983.

II. الكتب العربية:

12. .إبراهيم عباس، **تقنيات البنة السردية في الرواية المغاربية**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، دار النشر والإشهار، باتنة، الجزائر، (د. ط)، 2001.

13. أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

14. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

15. إدريس بوذيبة، **الرؤيا والبنية في روايات الطاهر** وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

16. أسماء شاهين، **جماليات المكان في روايات جبرا** إبراهيم، دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2001.

17. آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2.

18. أنطونيوس بطرس، **الأدب تعريفه (أنواعه ومذاهبه)**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د ط، 2005.

19. إيناس محمود عبد الله، **نقد النقد**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

20. بول ريكور، **الوجود والزمان والسرد**، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت . لبنان، ط1 ،1999.

21. جمال الدين الخضّور، **زمن النص**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1995.

22. جميل شاكر وسمير المرزوقي، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).

23. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، **المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

24. حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

25. حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد** الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، بيروت.

26. حميد الحميداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000.

27. سمير المرزوقي وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت.

28. سيزا قاسم، **بناء الرواية**، مكتبة الأسرة، القاهرة، د. ط، 1978.

29. شربيط أحمد شربيط، **تطور البنية الفنية** في **الرواية الجزائرية المعاصرة**، منشورات اتحاد العرب، دمشق (سوريا)، (د. ط)، 1998.

30. شريط أحمد شريط، **بنية الفضاء في رواية غدا يوما جديدا**، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 115، 1997.

31. شريط أحمد شريط، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة**، د ط، دار القصبة للنشر، الجزائر.

32. شريف حبيلة، **الرواية والعنف**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.

33. شريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

34. الشريف حبيلة، **مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية**، عالم الكتب الحديث للنشر، أربد . الأردن، ط1،

35. شكري عبد العزيز ماضي، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت . عمان، د ط، 1997.

36. شكري عبد الوهاب، **النص المسرحي (دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية)**، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ط، 1997.

37. صادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب، تونس، (د. ط)، 1994.

38. صبحية عودة زغرب، غسان كنفاني، **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، ط 1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، لبنان، 2006.

39. صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994.

40. صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، أوت 1992.

41. ط1، 2014.

42. عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة الق**صيرة، الناشر مكتبة الآداب، القاهرة، ط 3، محرم 1426 . مارس 2005م.

43. عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

44. عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرفة، وهران ،1997.

45. عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والثقافة والأدب، الكويت، د ط، 1998.

46. عبد المطلب زيد، **أساليب رسم الشخصية المسرحية (قراءة في مسرحية " مسرح كليوباترا " لشوقي)**، دار غريب، القاهرة، د ط، 2005.

47. عبد المنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2009.

48. عبد المنعم زكريا القاضي، **البنية السردية في الرواية**، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط1، 2009.

49. عبد الناصر هلال، **آليات السرد في الشعر العربي المعاصر**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2002.

50. عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2004.

51. عبد الواسع الحميري، **الخطاب والنص**، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ،2008.

52. عبد الواسع الحميري، **ما الخطاب وكيف نحلله**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1،

53. عبدالحميد يورايو، **منطق السرد –دراسات في القصة الجزائرية الحديثة**، المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

54. عدنان على الشريم، **الأدب في الرواية العربية المعاصرة**، عالم الكتب الحديث، الأردن، د ط، 2008.

55. عز الدين المناصرة، **الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة**، دار الحرية، ط 1، 2010.

56. عز الدين المناصرة، **الأجناس الأدبية**، دار الرّاية للنشر والتوزيع، الأردن . عمان، ط1، 2010.

57. علاء السعيد حسَّان، **نظرية الرواية العربية في نصف 2 من ق 20**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن،

58. عمر عيلان، **في المناهج تحليل الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008.

59. فاتح عبد السلام، **تزييف السرد (خطاب الشخصية الريفية في الأدب)**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.

60. فاطمة موسى، **بين أدبين**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1965.

61. مجاهد عبد المنعم مجاهد، **جماليات الرواية المعاصرة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، د ط، 1997.

62. محمّد بوعزة، **الدليل إلى تحليل النص السردي**، دار الحرف للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

63. محمد تحريشي، **في الرواية والقصة والمسرح –قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية**، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د. ط)، 2007.

64. محمد عبد الغني المصري، **تحليل النص الأدبي بين النظري والتطبيقي**، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.

65. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004.

66. مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004.

67. ميساء سليمان الإبراهيم، **البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011.

68. ميساء سليمان الإبراهيمي، **البنية السردية (في كتاب الإمتاع والمؤانسة)**، دار الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011.

69. نضال الشمالي، **الرواية والتاريخ**، دار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط 1، ط1،

70. هيام شعبان، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر** الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

71. وائل سيد عبد الرحيم، **تلقي البنيوية في النقد العربي**، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط1، 2009.

III. الكتب المترجمة:

72.آلان روب جربيه، نحو رواية جديدة (دراسات في الآداب الأجنبية)، تر، مصطفى إبراهيم مصطفى، د ط، دار المعارف، مصر.

73.برنار فاليط، **النص الروائي (تقنيات ومناهج)**، تر، رشيد بن حدو، دار الهيئة العامة المطابع الأمبررية، دمشق، د ط، 1999.

74.تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب 1990.

75.جيرار جنيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر، ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1989.

76.جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، تر، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2 ،1997.

77.جيرالد برنس، **قاموس المصطلح السردي**، تر، عابد خزندار، دار الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003.

78.رولان بارت، **التحليل البنيوي للسرد ضمن كتاب طرائق السرد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب بالمغرب، الرباط، ط1، 1992.

79.غ . ف . هيجل، **دروس في الاستطيقا**، تر، ناجي العوئلي، دار الجمل منشورات الورق، ط1 ،2012.

80.غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، تر، خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

81.غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت . لبنان، ط 2، 1984.

82.فورستر، **حبكة الرواية**، تر: صفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق، 1996.

83.فيليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر، سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، (د. ط)، (د. ت)،.

84.ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

IV. المجلات:

85.أحمد مرشد، **جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف**، مجلة بحوث، جامعة حلب، العدد 22، 1992.

86.عبد الحميد بن هدوقة، **التواتر السردي (قراءة في رواية غدا يوم جديد)**، مجلة المخبر، الجزائر، العدد 4.

V. المذكرات:

87.مفيدة منصوري، **تقنيات السرد الروائي (الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي أنموذجا)**، مذكرة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2010.

الملاحق

التعريف بـ: "نجيب الكيلاني"

ولد الدكتور "**نجيب الكيلاني عبداللطيف إبراهيم الكيلاني**" في أول يونيو عام 1931م، في قرية "**شرشابة**" التابعة لمركز "**زفتي**" بمحافظة "**الغربية بمصر**"، التحق بالمدرسة الأمريكية الابتدائية بقرية "**سنباط**"، ثم قضى الثانوية في مدينة "**طنطا**"، وأخيرا التحق بكلية الطب بـ: "**القاهرة**" عام 1951م، وبعد تخرجه عمل طبيبا في **مصر والكويت والإمارات العربية**.

انضم "**نجيب الكيلاني**" لدعوة الإخوان في وقت مبكر من حياته، حيث أثرت في أفكاره ومعتقداته، وزودته بالكثير من المعارف والعلو الدينية والدنيوية، وكان لها أبلغ الأثر في تكوين عقليته السياسية، تعرض للاغتيال أكثر من مرة، ومن أعماله الروائية نجد منها:

- ✓ رواية "**الطريق الطويل**" كانت أول عمل له بالمعتقل عام 1956م.
- ✓ رواية "**اليوم الموعود**" ورواية "**الظلام**" نالت جائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر.
- ✓ رواية "**قاتل حمزة**".

ومن الجوائز التي تحصل عليها:

- ✓ حصل على جائزة "**الرواية**" عام 1958م، والقصة القصيرة.
- ✓ ميدالية "**طه حسين الذهبية**" من نادي القصة عام 1959م.

تلخيص رواية "ليال السهاد" لـ: "نجيب الكيلاني"

قصة قصيرة عن حياة المواطن العربي بعد المعتقل، هي ما ترصده رواية "**ليال السهاد**" لروائي "**نجيب الكيلاني**".

والرواية تفعل ذلك من خلال "**عبدالقادر**" البطل والراوي الأساسي فيها، والشخصيات الأخرى التي يتفاعل معها، فـ: "**عبدالقادر**" دخل السجن لشبهة سياسية، وبقيت زوجته وابنته دون عائل، وحينما خرج لم يجد مكانا له في شركته التي عمل فيها مهندسا لسنوات، ووضع على القائمة السوداء التي تمنع من في مثل حالته من السفر خارج البلاد، وكان مستعدا لدفع أي ثمن يطلب منه للخروج من وطنه والعمل خارج الحدود، مما يضطره للزواج بممثلة فنانة تساعده فيما يصبو إليه، فيتم له ذلك، وبعد صعوده إلى الطائرة مع عائلته وتنشقه حواء الحرية، ومن ثم العمل في إحدى الدول الخليجية، يبعث بورقة الطلاق إلى "**صافي الممثلة**" إنّ مثلها تستطيع أن تجد البدائل...

لقد انتهت الرواية بقول "**عبدالقادر**" واصفا شعوره في نهاية الرواية: "كانت دبي هادئة ووادعة... تفتح قلبي لتلك المدينة الصغيرة، خيل إلي أنها تفتح ذراعيها لتضمني إلى قلبها المحب... إنّي أشعر بتفاؤل كبير... وبعد يومين كنت على رأس عملي... كان لابد أن أحاول نسيان الماضي،... آه لأول مرة منذ سنين أنام قرير العين دون سهاد... ترى هل ذهبت ليال السهاد إلى غير رجعة؟؟.

فهرس المحتويات

فهرس المدونات

البيان	رقم الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ج
مدخل	
توطئة	05
1. الخطاب	05
2. مفهوم السرد	09
1.2. لغة	09
2.2. اصطلاحا	10
3. مفهوم الرواية	12
1.3. عند الغرب	12
2.3. عند العرب	14
الفصل الأول	
أولا. بنية الشخصية	17
1. مفهوم الشخصية	17
2. أنواع الشخصية	19
3. أقسام الشخصية	21
4. أبعاد الشخصية	22
5. وظائف الشخصية	25
ثانيا. بنية المكان	30
1. مفهوم المكان	30
2. الفضاء كمعادل للمكان	31
3. أهمية المكان	32
ثالثا. بنية الزمن	34
1. مفهوم الزمن	34
2. أنواع الزمن	35
3. المفارقات الزمنية	37

1.3. الاسترجاع	37
2.3. الاستباق	38
رابعا. التواتر	39
خامسا. التبئير	41
1. مفهوم التبئير	41
2. أصناف التبئير	41
سادسا. الحوار	43
سابعا. الحدث	44
1. لغة	44
2. اصطلاحا	44
الفصل الثاني	
أولا. بنية الشخصية	46
1. الشخصية الرئيسية (البطل السردي) (عبدالقادر)	46
3.1. الشخصية الثانية (بدرية)	48
ثانيا. الشخصيات الثانوية (المساعدة)	51
1. الشخصية الأولى بسبوسة	51
2. الشخصية صافي	52
3. الشخصية الحاج علي محمود	53
ثالثا. بنية المكان	56
1. المدينة	56
2. الشقة (البيت)	56
3. الإمارات العربية	57
4. السجن	57
5. الشارع	58
6. مبنى ((المجمع))	58
7. المسجد	58
8. المقهى	59

9. الساحة	59
10. المكتب	59
11. المطار	60
12. الفندق	60
رابعا. بنية الزمن	61
1. المفارقات الزمنية	61
1.1. الاسترجاع	61
2.1. الاستباق	68
2. التبئير في رواية "ليالي السهاد"	75
3. التواتر في رواية "ليال السهاد" لنجيب الكيلاني	78
خامسا. الحوار	82
1. المثال الأول	82
2. المثال الثاني	82
3. الحوار الداخلي (المونولوج)	90
سادسا. الحدث في رواية "ليالي السهاد"	96
1. أحداث اجتماعية	96
2. أحداث سياسية	98
خاتمة	102
قائمة المصادر والمراجع	105
الملاحق	114
فهرس المحتويات	