وزارة التعليـــم العالـــي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

العنوان:

البنية السّردية
في رواية "الحنورة" لعصام محمود.

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
- عبير سعد الدين

إشراف الدكتور:
عبد الوهاب خالد

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
لخميسي شرفي	أستاذ تعليم عالي	رئيسا
عبد الوهاب خالد	أستاذ محاضر ب	مشرفا ومقررا
بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر أ	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

وزارة التعليـــم العالـــي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

العنوان:

البنية السَّردية
في رواية "الحنورة" لعصام محمود

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
- عبير سعد الدين

إشراف الدكتور:
عبد الوهاب خالد

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
لخميسي شرفي	أستاذ محاضر أ	رئيسا
عبد الوهاب خالد	أستاذ محاضر ب	مشرفا ومقررا
بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر أ	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

شكر وعرفان:

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير المرسلين وسيد الورى وخير من وطأة قدميه الثرى محمد ابن عبد الله صلى الله عليه وسلم أما بعد

الحمد لله والشكر لله الذي منّ علينا وأكرمني للوصول إلى هذه المرحلة، الحمد لله الذي أعانني على اتمام مذكرة التخرج، فالفضل الأول يعود له سبحانه وتعالى فهو الأول الذي يستحق الحمد والشكر

اللهم لك الحمد حتى ترضى، ولك الحمد إذا رضيت، ولك الحمد بعد الرضا، يا حبيبي أنظر إلى ذنوبي فأخاف وأنظر إلى رحمتك فأفرح، أستحي أن أسألك أأسألك بلسان عصاك أم بلسان سبّحك، ومجّدك، وذكرك، أأدعوك يا حبيبي بقلب لاه عن ذكرك أم بقلب مخبث أم واهن في حبك، أنت الذي علمتني الدعاء وأنت الذي وعدتني بالإجابة، أنت الذي قلت وقولك الحق ادعوني أستجب لكم وها أنا أدعوك كما أمرتني فاستجب لي كما وعدتني، اللهم انفعني بما علمتني وعلمني ما ينفعني، اللهم ارفعني بالعلم يا حي يا قيوم، اللهم آمني يوم يخاف الناس واسترني يوم يفضح الناس، وارحمني يوم يعذب الناس، اللهم تقبل دعائي يا رب العالمين

وأتقدم ثانيا بالشكر للأستاذ المشرف خالد عبد الوهاب على تقديمه لي النصائح والارشادات التي ساعدتني في كتابة هذا البحث.

كما أتقدم بكل الشكر لجميع الأساتذة الذين تعلمت منهم ولو حرف طيلة مسيرتي الدراسية.

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الرواية من بين أبرز الأعمال الأدبية التي احتلت الصّدارة، والتي اجتمع حولها الكتّاب والقرّاء على حدٍّ سواء، حيث عالجت الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية وغيرها في شتّى المجالات، فهي وليدة المجتمع، كما تمتّعت الرِّواية بآليات فنية جعلتها متميِّزة والمتمثِّلة في السَّرد وتقنياته التي تنهض بالرّواية وتبيّن مدى أهميّتها، ولعل هذا ما جعلني أحاول دراسة الرّواية من هذا الجانب، فكان اختياري موضوع دراستي المعنون بـــ "البنية السَّردية في رواية الحنّورة لعصام محمود"، وقد كان تركيزي وجلّ اهتمامي على مكونات البنية السَّردية التي وظفها الكاتب في روايته.

من الأسباب التي دفعت بي لاختيار هذا الموضوع ودراسة هذه الرّواية بصفة خاصّة أذكر سببين اثنين، أحدهما ذاتي وذلك لميلي للبنية السَّردية واطّلاعي الواسع عليها وكذلك تعلُّقي الكبير بهذه الرّواية، وهذا راجع لولعي بالقراءة والكتابة، أمّا السّبب الثّاني فهو موضوعي والمتمثِّل في الزامية البحث للحصول على الشّهادة، رغم ندرة الدِّراسات عن هذا الكاتب، بل كانت منعدمة تمامًا، فجاء بحثي ليعرف بالأديب الجديد ويبين طرق وآليات البنية السَّردية في النّصوص.

كما وددت من خلال عرضي ودراستي هذه أن أسعى إلى أن أجيب عن عدّة تساؤلات ويمكن حصرها في التساؤل عن: معنى البنية السَّردية؟ ماهي مكوناتها؟ وكيف تناولها الكاتب عصام محمود في روايته؟، وما طبيعة البنية السردية في هذه الرواية؟

لكن المدونة التي اشتغلت عليها لم تتم دراستها سابقًا، لأنّها رواية حديثة وقد جاء بحثي ليكمل الدّراسات السَّردية السّابقة.

أما بخصوص المنهج المتبع الذي استخدمته هو المنهج البنيوي باعتباره الأجدر في هذه الدّراسة.

فكما للبحث منهج يقتفيه فهنالك أيضًا خطة يرتكز عليها طوال مسيرته من البداية حتّى النّهاية، وعليه فإنّ خطة بحثي جاءت مبوّبة كالآتي: مقدمة، ومدخل والذي عالجت فيه مفهوم السَّرد، ومكوناته وأنواعه، ومفهوم البنية والبنية السَّردية، ثمّ جئت بالفصل الأوّل الموسوم بـــ "مفاهيم حول مكونات البنية السَّردية" والذي تعرضت فيه إلى: بنية الزَّمان (مفهوم الزَّمان، المفارقات الزّمانية، الإيقاع الزّماني وأهمية الزّمان)، بنية الشّخصية (مفهوم الشّخصية أنواع الشّخصية، أبعاد الشّخصية، تصنيفات الشّخصية، تقديم الشّخصية، أهمية الشّخصية)، بنية المكان (مفهوم المكان، أنواع المكان، أهمية المكان)، أمّا الفصل الثّاني المعنون بـــ "تجليات البنية السَّردية في رواية الحنّورة لعصام محمود" فقد تناولت فيه: الشّخصيات وأبعادها، والمفارقات الزّمانية والإيقاع الزّماني، الأمكنة المفتوحة والمغلقة)، وخاتمة أجملت فيها النتائج التي تحصلت عليها.

كما اعتمدت في بحثي على مجموعة من المصادر والمراجع والّتي أذكر من بينها:

كتاب يان مانفريد: علم السَّرد (مدخل إلى نظرية السَّرد)، وجيرار جنيت: خطاب الحكاية. حميد لحميداني: بنية النّصّ السَّردي، حسن بحراوي: بنية الشّكل الرِّوائي.

وقد عارضتني مجموعة من الصّعوبات والّتي هي: كثرة المراجع وتعدّد أبوابها أحيانًا، وندرتها بعض المفاهيم أحيانًا أخرى، عدم توفر المدوّنة لا ورقيًّا ولا إلكترونيّا في حينها، مع افتقارنا إلى البحوث التي عالجت الرّواية بصفة خاصّة والرّوائي بصفة عامّة.

وفي الختام أشكر الأستاذ المشرف الذي ساعدني بالتّوجيه والتّقويم، وأشكر لجنة التّحكيم المناقشة التي ستقوّم بحثي بنصائحها القيمة، وأشكر كلّ من مدّ لي يد العون والمساعدة. وبالله التوفيق،

مدخل:

البنية السَّردية (مصطلحات ومفاهيم)

أولا : السَّرد

ثانيا : البنيةَ

ثالثا : البنيةَ السَّرديةَ

أولًا: السَّرد

يعتبر السَّرد الوتد الذي يرتكز عليه سقف الرّواية، والعصا التي يتكأ عليها الكاتب لإيصال الأحداث للمتلقي، فيصوغ تلك الوقائع بنمط سردي معبر، تنوعت وكثرت تعاريفه من ناقد لآخر باختلاف معتقداتهم، ولكي نمسك طرف الخيط الصّحيح لفهمه علينا إعطاء المفاهيم التي عرضها الدّارسون.

1- مفهوم السَّرد:

أ- لغة: نجد تعريف له في معجم لسان العرب لابن منظور، حيث يقول: «تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به منسقا بَعْضُهُ في إثر بعضٍ متابعًا، سرد الحديث ونحوهُ يَسْرُدُهُ سردًا، إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السيّاق له وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسرد الحديث سردًا أي يتابعه ويستعجل فيه»[1].

يتّضح لنا من خلال تعريف ابن منظور للسّرد بأنه التتابع والانسجام في الخطاب والحديث، كما ورد لفظ السَّرد في معجم العين: «سرد القراءة والحديث يسرده سردًا أي يتتابع بعضه بعضًا»[2].

لا يختلف هذا التعريف عن التّعريف السّالف ذكره، حيث قصد الكاتب هو الآخر بأن السَّرد يأخذ معنى مواصلة ومتابعة الإلقاء والحديث سردًا محكمًا ومتينًا.

وفي تعريف آخر: «السَّرد: الخرز في الأديم، كالسّراد، بالكسر والثّقب، كالتسريد فيهما ونسج الدّرع، واسم جامع للدّروع وسائر الخَلَق، وَجْوَدَةُ سياق الحديث ... ومتابعة الصَّومِ»[3].

1- جمال الدين الفضل بن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، ط1، القاهرة، (د. ت)، ج01، ص 1987.

2- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وآخرون، ط1، (د. ب. ت)، ج07، باب السين والدال والراء، ص 226.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وآخرون، دار الحديث، (ط 1)، القاهرة، 2008، مج01، ص 762.

ويقصد به حسن تهذيب الكلام وأصالته، وجاء أيضا بمعنى الخياطة والنسج، كما تستعمل اللفظة أيضا في موضع آخر والذي هو مواصلة الصّيام.

ونجد أيضا: «سرد: سردا: نسج "سرد درعًا" خرز: "سرد جلدا"، ثقب "سرد شريطا"، روى: "سرد قصة"، سرد أشعارا، "سرد تواريخ"، "سرد أخبارا"، عدد: "سرد وقائع" أجاد السياق، تلا بطلاقة: "سرد خطبًا طويلة"»[1].

يتخذ عدة معاني، حيث جاء بمعنى النسيج والثقب، وسبك القصص والأشجار وجودة الإطراء والكلام.

وجاء في مختار الصحاح على أنّه: «درع (مسرودة) و(مسردة) بالتشديد، فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السَّرد الثقب والمسرودة المثقوبة وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، و(سرد) الصوم تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم: ثلاثة (سرد) أي متتابعة وهي ذو القعدة وذو الحجة والمحرم وواحد فرد وهو رجب»[2].

أي تنظيم حبات في خيط متتابعة، وتوالي الحديث بجودة عالية، ويستخدم أيضا للدلالة على الأشهر الحرم.

أما عند ابن فارس فنجده يقول: «السين والراء والدال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السَّرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق»[3]. جاء بمعنى التواتر والترابط.

1- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، ط01، بيروت، لبنان، 2000، ص661.

2- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، ط 1، لبنان، 1986، ص 124.

3- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط1، (د.ب.ت)، ج03، باب السين والراء والدال، ص157.

يتضح لنا من خلال التعاريف السابقة أن مصطلح السَّرد في معناه اللغوي يعني: الترابط، التتابع، النسج، والجودة في الحديث والكلام.

ب- اصطلاحا:

نجد تعريف له عند جيرار جنيت حيث قال: «أي مجموع الأحداث المروية من الحكاية أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها ومن السَّرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذّات»[1].

معنى هذا أن السَّرد هو تلك الوقائع من القصة سواء أكانت مدونة بكلمات مكتوبة أو كانت خطابا شفهيا باللسان، وقد يأتي على نمطين إما واقعي حقيقي، أم خيالي وهمي بمعنى أن السَّرد هو المنتج الأساسي والجوهري للقصة.

ويعرف جيرالد برنس السَّرد بقوله: «السَّرد كمنتج (وسيرورة، موضوع وفعل بنية وبنينة) المتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر يقوم بتوصيل واحد أو اثنين أو عدد من الرواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروي لهم ظاهرين بدرجة أو بأخرى»[2].

لا يبعد مفهوم جيرالد برنس عن مفهوم جنيت للسرد، فهو كذلك يقصد به ذلك الخطاب والحديث عن حكاية مستوحاة من الواقع، أو زائفة من وحي خيال الكاتب من قبل عدة أشخاص يسردون هاته الوقائع إلى قراء ومتلقين.

1- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط01، دمشق، 2011، ص 13.

2- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط01، القاهرة، 2003، ص 122.

ويعرفه يان مانفريد قائلا: «أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة أو أداء أو خليطا من ذلك، وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية...الخ هي سرديات»[1].

ربطه بأي شيء يخبر عن حكاية، إما خطابا أو كلمات مكتوبة أو أي نوع آخر باختلاف أنماطه وأشكاله.

أما لطيف زيتوني فنجده يقول: «هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السَّرد، على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية والزَّمانية الواقعية والخيالية، التي تحيط به»[2].

وهو انتاج من مجهود السارد يقوم به لإبلاغ المتلقي برؤية معينة سواءا كان واقعي أو كان خيالي.

ونجد له تعريف آخر عند حميد لحميداني: «هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي، والمروي والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[3].

يعنى به تلك الكيفية التي تعرض بها الحكاية، بحيث أنه يعطي الأهمية ويتبع أثر تلك المؤثرات الملتصقة بصاحب القصة التي يسردها وهو السارد، وبالمستمع الذي يتلقى القصة، وبالقصة في حد ذاتها.

1- يان مانفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوي، ط01، سورية، دمشق، (د.ت)، ص 51-52.

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط01، بيروت، لبنان، 2002م، ص 105.

3- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، بيروت، 1991، ص 113.

كما عرف السَّرد على أنه: «فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان»[1].

أي أنه ذا مدى طويل، ليس بضيق لا نطاق له، ولا يشمل شيء محدد، فهو فاسح المجال سواء من الناحية المكانية، أو من الناحية الزَّمانية، فهو من إنتاج الإنسان يتبعه أينما حل.

2- مكونات السَّرد:

لكي تحكي قصة يجب أن يكون هناك راوي يسرد الحكاية، وفي المقابل وجود متلقي أو قارئ يتلقى القصة، وعليه فإن للسرد عناصر أساسية تساعده في بناء الحكي والمتمثلة في (الراوي أو السارد، المروي أو المسرود، المروي له أو المسرود له).

أ- **الراوي:** يعرفه عبد الله إبراهيم بقوله: «ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة ولا يشترط أن يكون الراوي اسما متعينا، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بواسطته المروي، وتتجه عناية السَّردية إلى هذا المكون، بوصفه منتجا للمروي بما فيه من أحداث ووقائع»[2].

يعتبر الراوي ذلك الشخص الذي ينقل لنا الحكاية، بحيث أنه قد يحمل اسما أو يكون رمزا أو ضميرا أو غير ذلك، ولا يشترط فيه أن يتخذ شكلا معينا واحدا، وهناك من يسميه بالسارد.

ب- المروي: وهو: «كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي

1- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، 1997، ص 19.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، (د.د.ن)، ط01، (د.ب)، 1995، ص 11.

والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله، بوصفها مكونات له بما تتضمن من ارتجاعات واستباقات وحذف»[1].

وهي القصة في حد ذاتها، تحوي ثلة من الوقائع تجري في مكان معين وزمن محدد.

أما جيرالد برنس فيقول: «مجموعة المواقف والوقائع المروية في سرد ما»[2]. لا يختلف عن التعريف السابق فهو مجموعة الأحداث التي تدور في القصة.

ج- المروي له: يعرف على أنه: «الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السَّردية أم كائنا مجهولا»[3]. أي ذلك الشخص الذي يستقبل الخبر والحديث وما يرسل إليه من قبل الراوي، وفي تعريف آخر له عند جيرالد برنس نجد أنه: «الشخص الذي يسرد له والمتوضع أو المتطبع في السَّرد»[4]. أي أنه ذاك الذي يتلقى الأحداث والوقائع من قبل السارد (متلقي السَّرد).

3- أنواع السَّرد:

للسرد أربعة أشكال يختلف كل واحد منهم عن الآخر، وقد ارتأينا فيما يلي بعض المفاهيم لها ليتسنى لنا معرفتها وفهمها جيدا بصورة واضحة.

أ- السَّرد التابع: نجد له تعريف: «أي السَّرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السَّرد بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها، وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي وهو إطلاق النوع الأكثر انتشارا وأحسن مثال على ذلك المقدمة التقليدية

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص 12.
2- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار المجلس الأعلى للثقافة، ط01، القاهرة، 2003، ص 142.
3- عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص 12.
4- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 142.

للقصة العجيبة كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان»[1]. أي أن هذا النمط يعود إلى وقائع وأحداث ماضية جرت قبل زمن السَّرد الأصلي، وفي نفس السياق يقول جنيت: «وهو الموقع الكلاسي للحكاية بصيغة الماضي، ولعل الأكثر تواترا بما لا يقاس»[2]. أي الأكثر ذيوعا وانتشارا خاص بالماضي ومربوط بأحداث سالفة.

ب- السَّرد الآني: يعتبر «سرد في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية أي أن أحداث الحكاية وعملية السَّرد تدور في آن واحد»[3]. بحيث هناك توافق وتماثل بين السَّرد وزمن القصة في نفس الوقت.

ج- السَّرد المتقدم: وهو: «سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل وهو نادر في تاريخ الأدب»[4]، حيث يكون الأقل حضورا من بين الأنواع الأخرى، يقصد به ذلك السَّرد الذي يقوم السارد بطرحه لكن أحداثه في المستقبل لم تقع بعد.

أو كما يطلق عليه جنيت بالسَّرد السابق والذي يقول فيه: «هو الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر»[5]. ويقصد بها تلك القصة التنبؤية التي لم تجري بعد لكن الراوي يسردها في الحاضر.

د- السَّرد المدرج: هذا النوع: «الأكثر تعقيدا إذ هو ينبثق من أطراف عديدة ويظهر مثلا في الرواية القائمة على تبادل رسائل بين شخصيات مختلفة، حيث تكون الرسالة في نفس الوقت وسيطا للسرد وعنصرا في العقدة، أي أن للرسالة قيمة إنجازية كوسيلة تأثير في

1- سمير المرزوقي، جميل شاكل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط01، بغداد، العراق، 1911، ص 97.

2- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط02، 1997، ص 231.

3- سمير المرزوقي، جميل شاكل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص 98.

4- نفسه، ص 97.

5- نفسه، ص 231.

المرسل إليه»[1]. وهو من الأنماط الأكثر صعوبة، بحيث يقع في الوقت ذاته مع سرد الكاتب للأحداث، حيث أنها تجري من هنا والراوي يخبرنا بها من هنا.

ثانيا: البنية

اختلفت وتعددت مفاهيمها عند الدارسين وسنعرض فيما يلي بعضا منها بداية بالتعريف اللغوي:

1- مفهوم البنية:

أ- **لغة:** يقول ابن منظور: «البني: نقيض الهدم، بنى البناء البناء بنيا وبناء وبنى مقصور، وبنيانا وبنية وبناية وابتناء وبناء... والبناء: المبنى، والجمع أبنية، وأبنيات... البنى الأبنية من المدر أو الصوف، وكذلك البنى من الكرم ... وبنى فلان بيتا بناء وبنى مقصورا، شدد للكثرة وابتنى دار وبنى»[2].

ومنه تستعمل كلمة بنى للدلالة على السخاء والعطاء، كذلك تشييد العمارات، أي أنه يعني بها البني وغيرها من الدلالات الأخرى.

جاء في القاموس المحيط: «البني: نقيض الهدم، بناء يبنيه بنيا وبناء، وبنيانا وبنية وبناية وابتناء وبناء والبناء المبني، ج أبنية جج: أبنيات»[3].

وهو ضد الهدم كذلك يقصد به البناء والتعمير، أما في قاموس المنجد فقد ذكر تعريف له: «بنى: بناء وبنيانا: رفع فوق سطح الأرض، أعلى بناء، وعمر شاد، بنى بيتا أمر بإنشاء عمارة: بنى ملك قصرا أنشأ بحجارة أو بإسمنت أو بخشب أو بمواد أخرى مختلفة بناء مخصصا لاستعمال معين أو لغاية ما: بنى هيكلا بنى نصبا صنع، حول مواد

1- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص 99-100.

2- جمال الدين الفضل بن منظور، لسان العرب، ج01، ص 365.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 165.

إلى أشياء صالحة للاستعمال»[1]. أي بمعنى علا وشيد بيوتا ومنازل ويقصد به أيضا التأسيس.

كما نجد مفهوم البنية في مختار الصحاح على أنه: «(بان) و(ابتنى) دارا بمعنى (بنى) والبنيان الحائط و(البنية) على فصيلة الكعبة، وفلان صحيح البنية أي الفطرة»[2]. بمعنى السليقة والفطرة والبناء.

من خلال كل التعاريف السابقة للبنية يتبين لنا أن البنية في مفهومها اللغوي- كما اتفق أغلب الباحثين والدارسين- تدل على البني، والفطرة، والتأسيس والكرم والجود.

ب- اصطلاحا:

يعرفها جيرالد برنس بقوله: «شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل، وإذا عرفنا السَّرد مثلا بأنه يتألف من القصة والخطاب فإن البنية ستكون شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب والقصة والسَّرد والخطاب والسَّرد»[3]. معنى هذا أن البنية هي شبكة العلاقات والروابط التي تحكم مختلف العناصر والمكونات وعلاقتهم بالكل، حيث أنها تجمع بين هاته العناصر من قصة وخطاب وسرد.

ووردت عند عبد الرحيم الكردي الذي عرفها قائلا: «إن مفهوم البناء في الآداب يدور حول إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوامة الحياة وقانونها ثم رصفه في بنية أخرى وقانون آخر هو قانون الفن»[4].

1- أنطوان نعمه وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ص 121.

2- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ص 27.

3- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 224.

4- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط03، القاهرة، 2005، ص 16.

يقصد الكاتب هنا بالبنية إخراج كل ما يخص الحياة الواقعية والطبيعية، وإدخالها لحياة جديدة والتي هي الفن بحيث يلعب الأديب بها كما يشاء على رغباته.

وترى ميساء سليمان أن البنية هي: «طريقة فنية معمارية، تحكم تماسك أجزاء بناء ما، قائم على إدخال قانون أو نظام داخلي يجمع تلك الأجزاء»[1]. بمعنى أن البنية هي نهج وأسلوب تسيطر على تمالك وثبات بين العناصر، أو أنها نهج داخلي يحزم أجزاء تلك العناصر.

كما يمكن تعريف البنية بأنها: «ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة»[2]. أي أن الدارس والباحث يدفع بالبنية إلى الكشف عن مجموع الروابط الموجودة بين مختلف العناصر بتنوعها وتباينها.

ثالثا: البنية السَّردية

جاء في تعريف رولان بارت: «كثير من المعلقين الذين يقبلون بفكرة البنية السَّردية ليس في رسلهم مع ذلك الانقياد لفصل التحليل الأدبي عن نموذج العلوم التجريبية: إنهم يطالبون بإلحاح أن تطبق على السَّرد منهجا استقرائيا محضا وأن تبدأ بدراسة كل سرود جنس ما لفترة ما، ولمجتمع ما، ثم ننتقل بعد ذلك إلى (تهيئ) مخطط إجمالي لنموذج عام»[3]. معنى هذا أن هناك من النقاد من نظر إلى الدراسات الأدبية وفكر بأن يدرسها من جانب استقرائي، حيث أنهم يرفضون إبعاد العلوم التجريبية عن التحليل الأدبي.

1- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 14.

2- صلاح فضل، النظرية البنائية (في النقد الأدبي)، دار الشروق، ط01، القاهرة، 1998، ص 122.

3- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط01، الرباط، 1992، ص 10.

كما جاء في تعريف آخر بأنها: «شكل سردي ينتج خطابا دالا متمفصلا، وهو دعوى مستقلة داخل الاقتصاد العام للسيميائيات، أشكال هيكلية تجريدية، هي إما بنيات كبرى أو صغرى»[1]. من هنا نرى تعدد وكثرة البنيات السَّردية، حيث أنها تكون بنيات كبرى، أو أنها تكون بنيات صغرى.

وفي تصور آخر نرى أن البنية السَّردية: «العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السَّردي، أسلوبا وبناء ودلالة»[2]. بمعنى أنها تعتبر وتختص بأشكال الخطاب السَّردي نمطا، وعلامة، وبناء، وما إلى غير ذلك من الأشكال الأخرى.

ونجد لها مفهوم آخر على أن «البنية السَّردية تحمل طابع النسق الذي يجمع عناصر مختلفة، يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى»[3]. أي أنها مجموع الروابط التي تجمع بين مكونات النص باختلافها فإذا ما تغير أو تحول شيء في أي عنصر منها سيؤدي أيضا إلى تحوله في بقية العناصر بما يشبه نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني.

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط01، بيروت، لبنان، 1985، ص 112.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص 09.

3- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 14.

الفصل الأول:

مفاهيم حول مكونات البنية السَّردية

I- بنيةَ الزَّمان

II- بنيةَ الشخصيةَ

III- بنيةَ المكان

I- بنية الزَّمان:

أولا: مفهوم الزَّمان

يعد الزَّمان دعامة جوهرية من بين الدعائم الأساسية التي يتكل عليها السارد، أو الراوي في مدونته -سواء كانت قصة أو رواية أو شعرا أو مسرحية أو أي نوع أدبي آخر- التي تستند على الزَّمان، كما يعتبر المنبت الأرومي الذي يتمم باقي التقنيات السَّردية الأخرى من مكان، وحدث، وغيرهما، حيث استحوذ على فكر كثير من النقاد والدارسين إذ فتشوا وبحثوا في كنهه محاولين الإمساك بصفاته وطبيعته، وعليه فإننا نتدرج في تعريفه اللغوي والاصطلاحي.

أ- **لغة:** بداية بابن منظور في معجم لسان العرب حيث يعرفه بأنه: «الزَّمان والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمان والزمان العمر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وزمن زامن: شديد، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزَّمان والزَّمانة (عن ابن الأعرابي)، وأزمن بالمكان، أقدم به زمانا، وعامله مزامنة وزمانا من الزَّمان»[1]. نلاحظ في هذا التعريف أن الزَّمان يشير إلى معنى الوقت، القسوة، والصعوبة وكذلك الحقبة، وجاء في معجم العين باب الزاي والنون والميم معهما أنه: «من الزمان والزَّمان: ذو الزمانة، والفعل: زمن يزمن زمنا وزمانة، والجميع: الزَّمانى في الذكر والأنثى وأزمن الشيء: طال عليه الزمان»[2]. أراد هنا المدة والديمومة.

وعرف أيضا بأنه: «محركة وكسحاب: العصر، واسمان لقليل الوقت وكثيره ج: أزمان وأزمنة وأزمن، ولقيته ذات الزَّمانين: كزبير: نريد بذلك تراخي الوقت وعامله مزامنة: كمشاهرة والزمانة: الحب والعاهة، زمن، كفرح، زمنا وزمنة، بالضم، وزمانة

1- جمال الدين الفضل ابن منظور، لسان العرب، ج01، ص 1867.

2- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج07، باب الزاي والنون والميم، ص 375.

فهو زمن وزمين... والشد: جد لفند الزماني»[1]. هنا الزَّمان يتمتع بمفهوم ضروري يعني به الثبات واللبث.

كما نرى الزَّمان من منظور ابن فارس أنه: «الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان، وهو الحين، قليل وكثيره، يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة»[2]. ويقصد به الوقت والحين.

ونجده في موضع آخر على أنه: «مدة قابلة للقسمة ولهذا يطلق على الوقت القليل والكثير والجمع أزمنة والزَّمان مقصور منه والجمع أزمان مثل سبب وأسباب وقد يجمع على أزمن والسنة أربعة أزمنة»[3]. كذلك الزَّمان هنا مرتبط بالوقت ويحيل أيضا إلى العدد.

أما في معجم المنجد: «زمنا وزمانة مرض مرضا عام زمانا طويلا، ضعف من كبر السن أو طول علة»[4]. يتضح من خلال هذا التعريف أنه يدل على الوقت.

يتبين لنا من خلال التعاريف السابقة للزمن أن معناه يدور في الألفاظ التالية: الوقت، الحين، المدة، العدد، الحقبة والصعوبة، الديمومة، وأخيرا المكوث.

ب- اصطلاحا:

تنوع مفهوم الزَّمان الاصطلاحي وتعددت مفاهيمه من باحث إلى آخر، فنجد الشكلانيون الروس أول من أولجوا وعالجوا الزَّمان في الأعمال الأدبية: «وعندهم فإن عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين: فإما أن يخضع السَّرد لمبدإ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات، الزَّمانية

1- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 720.

2- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ص 22.

3- أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرى، المصباح المنير، مكتبة لبنان، (د.ط)، بيروت، لبنان، 1987، ص 97.

4- أنطوان نعمه وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ص 622.

بحيث تتابع الأحداث، دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى»[1]. نلاحظ من خلال هذا التعريف أن الشكلانيون الروس أرادوا تشطير الزَّمان إلى ثنائية الأول وكما أطلقوا عليه تسمية المتن، والذي كان دوره الاعتناء بالأحداث التي يحتويها وزمنها على غرار الثاني، الذي أول عنايته بطريقة عرض الأحداث، وعدم اكتراثه بالزَّمان المنطقي بحيث أطلقوا عليه تسمية المبنى.

أما موريس نادوا نجده يقول: «الزَّمان في الرواية ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث وإنما هو زمن يرتبط بنا وبحركات وجودنا»[2]. يريد الكاتب القول أن الزَّمان لا يمكن اعتباره مجرد باطن تتكوم به الأحداث والوقائع، بل هو يتوقف بمدى نشاطنا، والخطوات التي تعنى بحضورنا.

بينما تودوروف يوضح بأن: «زمن الخطاب زمن خطي، يخضع لنظام كتابة الرواية، على أسطر صفحاتها في حين أن زمن الحكاية، زمن متعدد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد»[3]. يريد القول أن زمن الخطاب وزمن الحكاية غير مترادفان، لأن الأول يتقيد بقوانين أي أنه زمن خطي مستقيم، أما الثاني يمكن التلاعب به، ويمكن أن يكون مجموعة من الأحداث في وقت واحد.

بينما جيرار جنيت درس العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية بمقتضى ثلاث صلات جوهرية: «الصلات بين الترتيب الزَّماني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزَّماني الكاذب لتنظيمها في الحكاية»[4]. هذا يشير إلى أن دراسة الزَّمان، وتسلسله

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، 1990، ص 107.

2- نفسه، ص 112.

3- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط02، بيروت، لبنان، 2015، ص 31.

4- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 46.

للأحداث في العمل الأدبي سواء في القصة، أو الحكاية استوجب النظر بينهما من خلال تنظيم المقاطع الزَّمانية لكل واحدة منهما لما يصادفه في عرضه الجهة الأخرى.

بينما بنفست فقد عرض مفهومين للزمن، الأول: «الزمان الفيزيائي للعالم ويحدده باعتباره مستمرا، وخطيا وقابلا للتقسيم والتقطيع، ولهذا الزمان مقابل لدى الإنسان، إنه المدة المتغيرة، والتي يقيسها كل فرد حسب أحاسيسه وانفعالاته وإيقاع حياته الداخلية»[1]. أما التعريف الثاني: «زمان الأحداث وهو الزمان الذي يقابل الزمان الفيزيائي وله مطابقه النفسي عند الإنسان، إنه يغطي حياتنا باعتبارها متتالية من الأفعال والأحداث وفي رؤيتنا للكون ولا يوجد غير هذا الزمان، فهو يجري بدون نهاية، ولا رجوع إلى الوراء يشكل استمرارا»[2].

يتضح لنا من خلال المفهومين أن كلا من الزمان الفيزيائي وزمن الأحداث ينسجمان وخبرة الأحوال الإنسانية العامة، والكلية في معرفة وتصور الزمان على الرغم من التباين والتفاوت في ضبط الزمان بينهما، فالأول مستقيما قابل للتغير، أما الثاني حيث يسير قدما دون الالتفات إلى الوراء.

ولا ننسى بول ريكور الذي قال: «الزمان لا يغدو زمانا إنسانيا إلا بتمفصله من خلال نمط حكائي معين، وأن الحكي لا يكتسب دلالته إلا ضمن الشرط الزماني الذي يتحقق من خلاله»[3]. هنا يقصد الكاتب بأنه لا يمكن للزمان أن يكون إنسانيا إلا إذا أصبح يستحوذ على حد بين التلفظ والملفوظ من خلال نوع وصنف حكائي محدد وعليه، أما عن دلالة الحكي فإنه يحرزها إلا من خلال حكم زماني تابع وخاص به.

1- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، 1997، ص 161.

2- نفسه، ص 161.

3- نفسه، ص 164.

ويرى برجسون: «الزَّمان على أساس ما يسميه بالديمومة والديمومة تعني ببساطة أننا نختبر الزَّمان كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزَّمان باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل شيء يدو عبر التتابع والتغير»[1]. هنا ربط الزَّمان ومضي ديمومته واستمرارها، حيث لا يتميز بالأوقات المتحولة وما يقع عليه من تغير فحسب، بل إلى مدى آخر يستمر عبر التعاقب والقبول.

أما آلان روب جرييه فيقول: «زمن العمل المحدث ليس بأي حال مخلصا أو عجالة لزمن آخر أكثر امتدادا أو أكثر واقعية، وهو زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة أو المقصوصة»[2]. معنى هذا أن الزَّمان المحدث أو ما يسمى بالزَّمان الروائي والزَّمان الواقعي بعيدين كل البع عن بعضهما.

ومن وجهة أخرى نجد رولان بورنوف يرى: «إن الزَّمان لم يعد مجرد موضوع فحسب أو شرط لازم لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية»[3]. أي أن الزَّمان لم يغدو مجرد تقنية في تحقيق وإنجازات، بل بات أكبر بكثير حيث أصبح موضوع الأعمال الأدبية في حد ذاتها.

بينما أندري لالاند فإنه يقول: «متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر»[4]. يوضح لنا هذا

1- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط01، عمان، 2010، ص 37.

2- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص 133.

3- رولان بورنوف، ريال أونيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط01، بغداد، العراق، 1991، ص 118.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، (د.ط)، الكويت، 1998، ص 172.

التعريف أن حضور الزَّمان يفرض حضور متفرج ومراقب يتلقى الأحداث التي يحملها ويوصلها الزَّمان مع مجابهة الحاضر.

أما غيو: «ينظر إلى الزَّمان على أنه لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بعد واحد: هو الطول»[1]. ما نستنتجه من هذا القول أن غيو من خلال مفهومه يريد القول أن وجود الزَّمان لا يمكن أن يكون إلا حينما يكون هناك سلك تتسق عليه الأشياء والذي يطلق عليه الطول.

ثانيا: المفارقات الزَّمانية

يعرفها جيرار جنيت حيث يقول: «هي دراسة الترتيب الزَّماني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزَّمانية في الخطاب السَّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزَّمانية نفسها في القصة»[2]. معنى هذا أن مفهوم دراسة الترتيب الزَّماني للحكي تتناول من التعارض والمجابهة الحاصلة بين ترتيب واستتاب نظام الوقائع في الخطاب السَّردي بتواتر نفس الأحداث في القصة.

ويمكن القول أن: «المفارقات يمكن أن تعود بنا إلى الماضي ولها مدى أو امتداد معين ... وكذلك بعدا معينا، فمدة القصة التي تغطيها تشكل مسافة زمنية من اللحظة الراهنة»[3]. يعني هذا أنها باستطاعتها الرجوع بنا إلى الوراء ما يسمى بالاسترجاع كذلك يمكنه التقدم صوب الأمام وهذا ما يسمى بالاستباق، وعليه فالمفارقات الزَّمانية تنقسم إلى شطرين وهما: (الاستباق والإرجاع).

أ- **الاسترجاع:** تباينت تسمياته من باحث إلى آخر وتعددت بحيث أطلق عليه عدة تسميات من بينها: (الاستذكار، التذكر، اللاحقة، الارتداد).

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 172.

2- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 47.

3- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 24.

تعرض سيزا قاسم بقولها: «أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»[1]، أي أن الراوي يتملص للحظة من الحاضر ويستقل طائرة الذاكرة ليعود بنا إلى الوراء ويحط شراعه في الماضي ويقص لنا وقائع في لحظة لاحقة لحدوثها.

أما جيرالد برنس فيقول: «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة استعادة لواقعه أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة ... ويمكن أن تعتبر استعادة أو لقطة استرجاعية»[2]. أي استرداد أحداث ووقائع وقعت قبل القصة التي نحن بصدد سرها حيث ائتلف جمهور من الباحثين والناقدين على ضروب الاسترجاع والتي هي:

1- الاسترجاع الخارجي: وهو: «ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[3]. أي حين العودة إلى الخلف والماضي، يمكن القبض عليه ومعرفة مرجعياته من خلال وقائع مضت دون المساس بمسار الحكاية الأولى.

ونجد تعريف آخر لسيزا قاسم حيث تقول: «يعود إلى ما قبل بداية الرواية»[4]. يعتبر ماض سالف إلى فاتحة وتمهيد للرواية والقصة، وينقسم الاسترجاع الخارجي إلى تام وجزئي.

1-1 الاسترجاع الخارجي التام: يقول لطيف زيتوني في هذا الصدد: «هو ذلك الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطع وهذا النوع الذي ارتبط بتقنية كتابة الرواية بدءا من وسطها يرمي إلى استعادة الجزء الساقط من الحكاية الذي يشكل عموما جزءا مهما منها، أو الجزء

1- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، (د.ط)، (د.ب)، 2004، ص 58.

2- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 25.

3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 60.

4- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 58.

الأساسي»[1]. أي أنه هو ذلك الذي يتجلى في ثنايا صدر الرواية وكبدها ليقوم بعملية تتابع واسترجاع لأحداث ماضية مسترسلة ومتتالية زمنيا ليتآزر مع بقية وقائع القصة الحاضرة.

1-2 الاسترجاع الخارجي الجزئي: في ذلك يقول الناقد لطيف زيتوني: «هو ذلك الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسَّرد الأولي وهذا الاسترجاع يعطي جزءا محدودا من الماضي، معزولا ومنقطعا عما حوله، أما وظيفته فهي تقديم معلومات محددة ضرورية لفهم الأحداث»[2]. يريد الكاتب القول بأن الاسترجاع الجزئي هو كل استرجاع بعيدا عن غيره مكتفيا بذاته يدور في الماضي في حين يكسو شطرا كبيرا منه، يختص في تسليم الأفكار والإحاطة بأهم المعلومات التي نحتاجها لفهم الوقائع والأحداث.

بينما عمر عيلان نجده يقول: «يتعلق بسرد حادثة ماضية، ثم يقفز السارد على ما تلاها ليعود إلى متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى»[3]. أي أنه الإبلاغ عن حادثة ما جرت في الماضي ليثب الكاتب مجددا صوب الحكاية الأولى ليواصل سردها.

2- الاسترجاع الداخلي: تقدم آمنة يوسف تعريفا له بقولها: «الذي يقع في ماض لاحق لبداية الرواية»[4]. معنى هذا أن الكاتب يرجع للخلف لاسترداد أحداث جرت في الماضي متعلقة بالقصة الرئيسية وبداية الرواية.

أما نفلة حسن فتقول: «وهو الارتداد الذي تكون فسحته الزَّمانية واقعة ضمن نطاق زمن الحكي، أي أنه يقع في صلب الزَّمان الحاضر الذي تسير فيه أحداث القصة»[5]. أي أنه يكون بين ثنايا الزَّمان الحالي الذي تجري فيه وقائع الحكي والقصة وهو أنواع:

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 18-19.

2- نفسه، ص 19.

3- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2008، ص 132.

4- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 104.

5- نفلة حسن، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، ص 57.

2-1 الاسترجاعات التكرارية: لها كذلك تسمية أخرى وهي التذكيرات: «التي تعيد الأحداث التي سردت»[1]، أي تكرير واستعادة لأحداث مضت ورويت.

وهناك تعريف آخر لنفلة حسن حيث قالت: «أي أنه يرد في النص القصصي مكررا في أكثر من موضع»[2]. بمعنى أن هذا الصنف حضر في عدة أمكنة مكررا في الرواية.

2-2 الاسترجاعات التكميلية: يقول يان مانفريد هي: «التي تعرض الأحداث التي حذفت من خط القصة الأساسي»[3]. يقصد بها ذلك النمط الذي يقدم وقائع كانت قد شطبت وأزيلت من بين ثنايا القصة الرئيسية.

ولعل هذا ما ذهب إليه أيضا عمر عيلان حين قال: «هي استرجاعات تقوم بوظيفة سد الإغفالات والسهو والفجوات التي أهملتها القصة عبر حركة الزَّمان السَّردي، كأن نذكر بعد تقدم مهم في الحكاية حادثة وقعت للشخصية، تساعدنا في فهم موقفنا الحالي»[4]. يريد الكاتب القول بأن هاته الاسترجاعات ما هي إلا تعبئة لشغور خلفته القصة الأساسية بحيث يقوم الراوي باستذكار لحدث مر عليه زمن يعاون القارئ في فهم حدث حالي وآني الذي بصدد قراءته.

2-3 الاسترجاعات الجزئية: يقول جيرار جنيت في هذا الصدد: «الحكاية الاسترجاعية تقطع صراحة بحذف، وتستأنف الحكاية الأولى من حيث كانت قد توقفت بالضبط إما استئنافا ضمنيا وكما لو أن أي شيء لم يكن قد علقها ... وإما استئناف صريحا وهي تعلن

1- يان مانفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ص 116.
2- نفلة حسن، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، ص 58.
3- يان مانفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ص 116.
4- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 132.

الانقطاع وتركز ... على الوظيفة التفسيرية التي يشار إليها سلفا في أول الاسترجاع ... أو بأحد متغيراتها»[1].

يريد جنيت القول بأنه يكون هناك بتر وحذف للقصة الاستذكارية بينما تواصل وتستأنف الحكاية الأولية مسيرها كأن شيء لم يكن من المقام الذي تمكث فيه سواء كان استئناف صريحا أم ضمنيا.

2-4 الاسترجاع الغيري: «أي الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا (وبالتالي مضمونا قصصيا) مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها) إنها تتناول -بكيفية كلاسيكية جدا- إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضادة سوابقها ... وإما شخصية غابة عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد»[2]. هو ذلك الاسترجاع الذي يختلف في محتواه عن محتوى الحكاية الأولى حيث يقوم الراوي عن طريق اختيار منحيين الأول مفاده عرض لشخصية جديدة عن طريق سوابقها، أما الاختيار الثاني عرض لشخصية كانت موجودة آنفا لكن توارث عن الأنظار، ونيفا من الزَّمان، غير أن الراوي يريد استحضارها وإعادة هيكلة ماضيها القريب.

نستنتج من خلال التعاريف السابقة التي قدمت أن الاسترجاع ما هو إلا تقنية من بين التقنيات المهمة واللازمة التي يستخدمها الراوي من خلال استذكار أحداث جرت في الماضي من أجل إيجاز وتلخيص خط الزَّمان القصصي، على اختلاف وتنوع أشكاله سواء أكان استرجاعا خارجيا أم استرجاعا داخليا.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 72.

2- نفسه، ص 61.

ب- الاستباقات:

تنوعت تسميته من باحث إلى آخر والتي من بينها: (الاستباق، الاستشراف، التوقع) يعرفه الناقد حميد لحميداني قائلا: «أن يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة»[1]. إذن أن يقوم الراوي بالإخبار عن وقائع لاحقة في المستقبل.

أما حسن بحراوي فإنه يقول في هذا المقام: «القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[2]. عبارة عن سبق وتوهم لأحداث مستقبلية وتوقعها قبل حدوثها.

كما أنه: «حكي شيء قبل وقوعه»[3]، أي ذكر حدث والاستشراف به قبل أن يحصل.

أما من وجهة نظر يان مانفريد أنه: «عرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها الصحيح»[4]. بمعنى الكشف عن وقائع في المستقبل قبل أوانها الزَّماني، ويحتوي الاستباق على صنفين متميزين من الاستباقات ومتباينين عن بعضها البعض هما كالآتي:

1- الاستباق الخارجي:

نجد لطيف زيتوني عرف الاستباق الخارجي بقوله: «هو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 74.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 132.

3- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزَّمان، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط03، بيروت، 1997، ص 77.

4- يان مانفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ص 117.

والوصول بعدد من خيوط السَّرد إلى نهاياتها»[1]. أي ذلك الاستشراف الذي تمادى على الخاتمة وتجاوزها ليتسع بعدها ويفسر ويكشف عما سيحدث لاحقا من أحداث لمدى أهميتها، بحيث يتوصل من خلال بعض أشرطة السَّرد إلى ختامها.

أما نفلة حسن فنجدها تخبر بأن هذا الاستباق يمكن أن يكون على شكل إعلان على حد قولها: «كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص»[2]. وردت قائلة: «يسمي جينيت هذا النوع بالاستباقات الخارجية تمييزا لها عن الاستباقات المتممة أو التكميلية»[3]. نستنتج من هذا التعريف أن جنيت أطلق على الاستباق كإعلان بتسمية الاستباقات الخارجية، والتي مفادها سرد لأحداث مستقبلية وما سيحدث ويقع لشخصيات الرواية مستقبلا على عدة توقعات.

أما وظيفتها فقد عبر عنها قائلا: «ووظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية»[4]، هكذا كانت وظيفتها.

2- الاستباق الداخلي:

يقول لطيف زيتوني: «هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزَّماني، وظيفته تختلف باختلاف أنواعه أما خطره فيكمن في الازدواجية التي يمكن أن تحصل بين السَّرد الأولي والسَّرد الاستباقي»[5]. معنى هذا أنه محصور في نطاق زمن نهاية القصة، لا يمكن أن يتخطاها أي يبقى يجول في داخلها، مع ذلك لديه اختصاصات

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 16-17.
2- نفلة حسن، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، ص 71.
3- نفسه، ص 71.
4- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 77.
5- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 17.

متعددة على حسب أصنافه، في حين تمكت خطورته في التشابك الحاصل بين الحكي الأولي واللاحق الذي بصدد استباقه.

ولعل هذا رأي جنيت أيضا حيث قال: «تطرح الاستباقات الداخلية نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو: مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي»[1]. يتبين لنا من خلال هذا التعريف أن مفهوم جنيت يتوافق ومفهوم لطيف زيتوني حيث أن الاستباق الداخلي يحوي مشكل والذي يكمن في التشابك القائم بين القصة الأولى والمقطوعة التي سبقها السَّرد الحالي، ونجد الاستباق الداخلي يحتض نوعين من الاستباقات الداخلية والتي هي:

2-1 الاستباق الخارج حكائية: يعرفه لطيف زيتوني بقوله: «وهو الاستباق الذي يروي حدثا واقعا ضمن زمن السَّرد الأولي، ولكن خارج عن موضوع الحكاية ليس في هذا النوع احتمال للازدواجية»[2]. يقصد هنا بأن هذا الاستباق لا يشوبه ذلك الخطر المزدوج والمتشابك مع القصة الأولى بحيث يتوافق موضوع الحكاية مع زمن الحكي الأولي لكنه بعيد كل البعد عن موضوع القصة.

2-2 الاستباق الداخل حكائية: وهو: «الاستباق الذي يتناول حدثا واقعا ضمن زمن السَّرد الأولي وضمن موضوع الحكاية»[3]، معنى هذا أن يكون متضمنا في جوف الحكاية بحيث يتوافق موضوع الحكاية مع زمن الحكي الأولي ويتجزأ إلى شطرين هما:

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 79.

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 17.

3- نفسه، ص 17.

أ- **الاستباق الداخلي التكميلي:** يقول جينيت في هذا الصدد: «التي تسد مقدما ثغرة لاحقة»[1]. أي أنه يغطي سلفا ويملأ شغور آت.

أما عمر عيلان فيرى أنه: «استباقات تكميلية تنبئنا بما سيكون عليه مسار الشخصية مستقبلا»[2]، يعني هذا أنها تتكهن لحوادث ستجري للشخصية في المستقبل.

ب- الاستباق الداخلي التكراري: وهي عند جيرار جنيت: «تضاعف مقدما دائما، مقطعا سرديا آتيا، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة»[3]. أي يعيد وينمي مسبقا وباستمرار مقطع حكائي لاحق حتى ولو كانت هذه المضاعفة قليلة.

أما وظيفتها على حسب رأي عمر عيلان: «وظيفة الاستباق الداخلي التكراري هي الإعلان عن الموقف أو الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقا»[4]. أي أن الكاتب يقوم بتلميح عن أحداث ووقائع ستجري لا محال بالتفصيل الممل لاحقا.

ما نستخلصه مما سبق من خلال التعاريف التي ذكرناها آنفا أن الباحثين أجمعوا على أن الاستباق ما هو إلا ديباجة لأفكار، وأحداث ستجري في المستقبل سواء أكانت بالإعلان والتصريح المباشر، أو عن طريق مقتطفات لتحدث في جوف القارئ روح التشويق، وتجعله يكمل القصة، يكون هذا الاستباق على نوعين خارجي وداخلي، هذا الأخير بدوره ينقسم إلى قسمين تكميلي وتكراري.

ثالثا: الإيقاع الزَّماني

إذا أردنا أن نسلك طريقنا لمعالجة ودراسة الإيقاع الزَّماني، فإننا نجد أن له ارتباط وثيق بين سرعة وبطء الأحداث، وعلى هذا السبيل يقول محمد بوعزة: «يتحدد إيقاع

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 79.
2- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 134.
3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 80.
4- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 134.

السَّرد من منظور السَّرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها»[1]. فمن خلال سرعة وإبطاء السَّرد في العمل الروائي يتبين لنا بوضوح جلي أنها السبيل والمنهج الذي يضبط من خلاله إيقاع السَّرد الزَّماني، وعليه فإن هذه التقنية تنقسم إلى صنفان الأولى تتعلق في تعطيل السَّرد والثانية في تمهيل السَّرد وتأخره.

أ- **تسريع السَّرد:** الذي: «عندما يكون زمن خطاب واقعة ما أقصر بوضوح من زمن قصتها، وبعد التعجيل نمطيا خاصية لصيغة العرض الموجز أو البانورامي»[2]. مما يعني أن تسريع السَّرد تقليص بشكل مختصر لحدث ما بحيث يكون زمنه أصغر من زمن السَّرد الطبيعي والفطري، ومن بين التقنيات التي يستخدمها نجد: (الحذف والخلاصة):

1- الحذف: يتمثل في: «إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث، يلجأ الراوي إلى الحذف حين لا يكون الحذف ضروريا لسير الرواية أو لفهمها»[3]. بمعنى أن السارد يمكنه أن يشطب ويحذف حقبة من الزَّمان في الرواية وأحداث إذا كانت لا تحدث خللا في العمل أي أنه يهملها لأنها غير مهمة.

ويقول الباحث حميد لحميداني: «تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول ... القطع إما يكون محددا أو غير محدد»[4]. هو ذلك الإسقاط الذي يسقطه الراوي على مرحلة زمنية من الحكاية، ويقوم بحذفها ويتعداها، وفي هاته الحالة يمكن أن يكون واضحا مصرح به من خلال أقوال أو علامات أو أن يكون غير مباشر ومبهما، وهو ثلاثة أنواع: (الصريح، الضمني، الافتراضي).

1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، الجزائر، 2010، ص 92.

2- يان منفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ص 120.

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

4- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 77.

1-1 الحذف الصريح أو المعلن: هو: «إعلان الفترة الزَّمانية المحذوفة على نحو صريح سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السَّرد لمساره»[1]. أي إيضاح وإظهار للحقبة الزَّمانية التي حذفت ويكون هذا الإيضاح في مستهل الحذف أي مع بدايته وطليعته، أو يكون هناك مماطلة في الإعلان وتأخيره عن فترة الحذف.

وفي تعريف آخر: «هو الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص»[2]. بمعنى ذلك الحذف الذي يعلن عليه، ويكون متربع في جوف المقطع السَّردي.

1-2 الحذف الضمني: وهي: «تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزَّماني أو انحلال للاستمرارية السَّردية»[3]. ونجد مفهوم لحسن بحراوي حيث يقول: «يعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السَّردية المعمول بها في الكتابة الروائية، حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزَّماني»[4].

من خلال التعريفين السابقين يتبين لنا أن الحذف الضمني يكون مضمرا غير مصرح به في النص مع عدم وجود علامات ورموز يعرف بها، إنما يتم الكشف عنه من خلال الفجوات الموجودة بين ثنايا الاستمرار القائم في الزَّمان وعلى المتلقي أن يكون ذكي ليكشف ذلك.

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 159.

2- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 137.

3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 119.

4- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 162.

1-3 الحذف الافتراضي: من وجهة نظر جيرار جنيت أنه: «يستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، والذي يتم عنه بعد فوات الأوان»[1]. أما عمر عيلان قال: «يمكن أن نحدده من خلال غياب الإشارة الزَّمانية في النص من البداية، لكن يتم استحضاره عرضا عن طريق الاسترجاع، وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحيانا تستحيل موضعته في موقع ما»[2]. يتبين لنا من خلال المفهومين أن الحذف الافتراضي يتعسر تحديده بسهولة لغياب الدلالات والعلامات الزَّمانية في النص، لكن يمكن الإمساك به بصعوبة من خلال التسلسل الزَّماني للسرد.

2- الخلاصة: هي: «سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات، أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة ... إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها يقوم بوظيفة تلخيصها»[3]. أي سرد أكبر عدد من الأحداث التي وقعت في حقبة طويلة في أقل عدد ممكن من الكلمات حيث يختزل الحكي دون ذكر التفاصيل التي تطول السَّرد.

أما حميد لحميداني فقال: «تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[4]. بمعنى قول وقائع جرت في أيام وشهور وسنوات، لكن باختصار شديد مع عدم مراعاة الجزئيات والتفاصيل وقد ميز حسن بحراوي بين صنفين من الخلاصة، الصنف الأول والذي يقصد به الخلاصة المحددة، أما الصنف الثاني يقصد به الخلاصة غير المحددة.

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 119.

2- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 138.

3- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 93.

4- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 76.

2-1 الخلاصة المحددة: أي: «لا يطرح أية مشكلة لأنه يكشف بوضوح عن الفترة الزَّمانية الملخصة»[1]. حيث يصرح بوضوح عن المدة الزَّمانية الموجزة، أي عن طريق وجود إشارات ورموز تدل عليه.

2-2 الخلاصة غير محددة: يقول حسن بحراوي: «يضعنا أمام مهمة شائكة تقتضي منا تحديد الزَّمان في السَّرد التلخيصي خصوصا عندما لا يكون متوفرا على إشارة دقيقة للفترة التي قام بتلخيصها»[2]. حيث يصعب تحديد زمن السَّرد لغياب الدلالات التي تدل عليه، اي هذا عائق يجعلنا نتباطئ في حرز الحقبة التي شملها السَّرد.

نستنبط من خلال التعاريف الماضية للحذف والخلاصة أنهما تقنيتان مهمتان في تسريع السَّرد لا يمكن الاستغناء عنهما، حيث أن الخلاصة تزيد السَّرد بهاءا وتحميه من ركاكة التعبير، وتضيف له لمسات جميلة، أما الحذف يساعد السارد في سرد الوقائع حيث لا يمكن أن نتحاشاه لما له من ميزات أساسية في العمل الروائي.

ب- إبطاء السَّرد:

تقول نفلة حسن في ذلك: «تعمل آلية إبطاء السَّرد أو تعطيله بجانب آلية تسريع السَّرد في كل النصوص القصصية، ولكن عملها هنا يختلف عن عمل الآلية السابقة، من حيث التعامل مع حركة سير الأحداث، ففي الوقت الذي تعمل فيه الأولى على تسريع الحركة أو تعجيلها، تعمل الثانية تعمل على تخفيضها أو إيقافها»[3]. أي أن آلية تعطيل السَّرد ما هي إلا آلية المجابهة لآلية التسريع، فإذا كانت الأولى تختص بسرعة السَّرد فإن هذه الأخيرة تعمل على الإبطاء والتعطيل للحركة، وذلك من خلال ثلاث تقنيات لنتبين أهم خصالهم فيما يلي:

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 149.

2- نفسه، ص 149.

3- نفلة حسن، تقنيات السرد وتشكليه الفني (قراءة نقدية)، ص 92.

1- المشهد: تعدد مفهوم المشهد فتناوله جيرار جنيت على أنه: «حواري في أغلب الأحيان والذي سبق أن رأيناه أنه يحقق تساوي الزَّمان بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا»[1]. يريد جنيت القول بأن الحوار في غالب الوقت أكثر الأجزاء السَّردية وأقربها للمشهد مع أنه يحقق ذلك التوافق الزَّماني القائم بين الحكاية والقصة.

ويعرفه حميد لحميداني على أنه: «المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السَّرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السَّرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[2]. معنى هذا أن المشهد هو المقطع الحواري الذي يكون في كبد السَّرد، مما يتآلف زمن الحكاية وزمن النص، ولعل ذلك ما جعل السَّرد يتباطئ.

2- الوقفة: نجد حميد لحميداني يطلق عليها أيضا تسمية الاستراحة ويعرفها بقوله: «أما الاستراحة، فتكون في مسار السَّرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزَّمانية، ويعطل حركتها»[3]. يتوقف الراوي عن السَّرد بحيث يشرع في الوصف وهنا نجد أن الوصف له اليد في عملية إبطاء الحكي وتعطيله الزَّمان وحركته.

أما حسن بحراوي فنجده يقول: «تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزَّمان الذي تستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السَّرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفترقان، بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة»[4]. أي بين الوقفة والمشهد منزلة ثابتة ودعامة أساسية بينهما، حيث يتقاسمان على اشتغالهما وتسييرهما للزمن الذي تستغرقه في الوقائع، أي أنها تقوم بعملية

1- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 108.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 78.

3- نفسه، ص 76.

4- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 175.

إبطاء مدى السَّرد بحيث يتوقف لحقبة زمنية، ومن جهة أخرى يتضادان وكل واحدة منهما تأخذ مجارها، لأن لكل منهما وظائفها، وأهدافها الخاصة بها والتي تميزها عن الأخرى.

ونجد حسن بحراوي في موضع آخر يقول: «يمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفية: الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة، حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارج عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السَّرد أنفاسه»[1]. معنى هذا أن للوقفة صنفين الأولى داخلية، حيث يكون وصف لمكان أو شخصية أو أي شيء آخر يتناسب مع تعطيل تبحري حين يتأمل البطل نفسه وصنف آخر يكون خارج زمن القصة وذلك لتعطي السَّرد مدة يستريح فيها.

3- التواتر: يعرفه جيرالد برنس قائلا: «العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها»[2]. أي العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها حادثة ما وبين عدد المرات التي تسرد فيها هاته الحادثة وله ثلاثة ضروب وهي:

3-1 المحكي الإفرادي: يقول برنار فاليط: «وهو ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرة واحدة»[3]. ونجده في موضع آخر عند يان مانفريد: «أن يحكى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة»[4]. من خلال التعريفين يتبين لنا أن المحكي الإفرادي، أن يسرد مرة فريدة ما حدث مرة واحدة فقط.

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 175.

2- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 95.

3- برنار فاليط، النص الروائي (تقنيات ومفاهيم)، تر: رشيد بنجدو، منشورات ناثان، (د.ط)، باريس، 1992، ص 113.

4- يان مانمفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ص 121.

2-3 المحكي التكراري: نجد يان مانفريد يقول: «أن يحكى أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة»[1]. ولعل هذا ما نجده أيضا عند فاليط: «وهو ما يقص مرات عديدة حدثا وقع مرة واحدة»[2]. بمعنى أن يقوم الراوي بسرد عدة مرات ما حدث مرة واحدة.

3-3 المحكي الإعادي: وهو: « ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرات عديدة، ويشبه هذا النمط السَّردي الذي يستعمل ماضي الديمومة، الملخص»[3].

بمعنى أن يحكى مرة واحدة واقعة ما جرت مرات عديدة، ونفس المفهوم لدى يا يان مانفريد: «أن يحكى مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة»[4].

نستنتج في الأخير أن المشهد والتواتر والوقفة من بين التقنيات المهمة التي يعتمدها الراوي سواء في رواية أو قصة، حيث أن لهم ميزة مميزة تساعد في تعطيل السَّرد وبطئه مما يزيد الحكي رونقا وجمالا.

رابعا: أهمية الزَّمان

للزمن أهمية كبيرة في الأعمال الأدبية الخاصة منها: الرواية، والقصة فإنه يعتبر وتد من بين الأوتاد التي ترتكز عليه النصوص، لأن كل واقعة أو حادثة جرت لها علاقة وطيدة بالزَّمان، فلا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنه، فقد اتخذ حيزا كبيرا في العمل السَّردي.

نجد محمد بوعزة يعبر عن أهميته فيقول: «للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي، عادة يميز الباحثون السَّرديات البنيوية في

1- يان مانمفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ص 121-122.
2- برنار فاليط، النص الروائي (تقنيات ومفاهيم)، ص 113.
3- نفسه، ص 114.
4- يان مانفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ص 122.

الحكي بين مستويين للزمن»[1]. أي أنه يمتلك أهمية كبيرة في الحكي والقص، فهو يضرب في نفس المتلقي والقارئ ويجعلهم يحسون ويشعرون بالحدث، والشخصيات.

وتؤكد سيزا قاسم: «عنصرا بنائيا، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزَّمان حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى الزَّمان هو القصة وهي تتشكل وهو الإيقاع»[2]. يمثل منبتا هاما وذو شأن، بحيث أن بقية العناصر تتأثر به، ويكون مرآة عاكسة لها كما أنه يتخذ شكلا مهما في القصة، ولا يبدو إلا عند احتكاكه مع بقية الأجزاء الأخرى.

1- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 87.

2- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 38.

II- بنية الشخصية:

أولا: مفهوم الشخصية

تعتبر الشخصية ركيزة من الركائز الضرورية في الرواية، كما تعد مكون مؤثر ونشيط في عملية السَّرد، فهي ترجمان لأفكار ورؤى الكاتب، وهي الرابط بينه وبين المتلقي، كثرت معانيها وتعددت بين النقاد، وسنقدم فيما يلي بعض المفاهيم اللغوية والاصطلاحية لها:

أ- **لغة:** جاء في كتاب العين أنها: «الشخص: سواد الإنسان إذا رأيته من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، وجمعه: الشخوص والأشخاص والشخوص: السير من بلد إلى بلد، وقد شخص، يشخص شخوصا وأشخصته أنا وشخص الجرح: ورم: وشخص ببصره إلى السماء: ارتفع»[1]. يعني أن الشخصية المراد بها هنا أي كل شيء أمكنك مشاهدة هيأته وجسده لكن هنا يستثني الجميع عدا بني البشر والذي هو الإنسان.

وورد مفهومه في لسان العرب: «الشحص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص»[2]. كل فرد أثبت وجوده أي ذاته وهي أيضا العلو.

ونجد في تعريف آخر أن: «الشين والخاء والصاد أصل واحد يدل على ارتفاع في شيء، من ذلك الشخص وهو سواد الإنسان إذا سما لك من بعد، ثم يحمل على ذلك فيقال شخص من بلد إلى بلد، وذلك قيامه ومنه أيضا شخوص البصر، ويقال رجل شخيص وامرأة شخيصة أي جسيمة»[3]. إذن المقصد هنا عدة معاني منها السمو، كذلك يعنى بها معنى الظهور، أما في قاموس المنجد فقد عرفها: «شخص: ج أشخاص وشخوص: فرد

1- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج04، باب الخاء والشين والصاد، ص 156.

2- جمال الدين الفضل بن منظور، لسان العرب، ج01، ص 2211.

3- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج03، باب الشين والخاء والصاد، ص 254.

من الناس، كائن بشري إنسان واحد الأناسي يطلق على الذكر والأنثى»[1]. يعني كائن مختص بالإنسان سواء كان امرأة أو رجل.

يتوضح لنا من خلال التعاريف اللغوية التي ذكرت أن الشخصية في معناها اللغوي تدل على: الرفعة، الحضور، النفس البشرية بوجودها جسديا من ذكر وأنثى.

ب- اصطلاحا:

عرفها جيرالد برنس: «كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص)» [2]. أي هي ذلك الفرد البشري الذي يتمتع بمقومات شخص الإنسان من سلوكات ملامح وتصرفات.

كما يعرفها تودوروف: «هي موضوع القضية السَّردية، بما أنها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة، بدون أي محتوى دلالي»[3]. أي ذلك الشخص الفعال الذي يتوكل بإنجاز مهمات وعمليات في السَّرد، ويوصلها للقارئ.

أما رولان بارت فيرى: «إن الشخصيات في الأساس "كائنات ورقية" وإن المؤلف (المادي) للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء»[4]. وصفها الكاتب هنا بأنها خطاب مكتوب أي ألفاظ تجمع تلك الحروف التي تتخبأ في فكر الراوي ويصورها في نصوص الروايات، والقصة.

1- أنطوان نعمه، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ص 751.

2- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 42.

3- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت)، ص 73.

4- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، ط01، باريس، 1993، ص 72-73.

أما السيميائي فيليب هامون فإنه يقول: «تعد الشخصية وحدة دلالية، وذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا وسنفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف، وإذا قبلنا فرضية المنطلق القائلة أن شخصية رواية ما تولد من وحدات المعنى، وأن هذه الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها»[1]. يريد الناقد القول بأن الشخصية علامة، لكنها محصورة في محيط فحواها باعتباره مستقل، بحيث أن هاته الأخيرة لا يكون وجودها إلا داخل النصوص عن طريق كلمات تتفوه هي بنفسها به أو يتحدث عنها آخرون.

ونجد ديفيد لودج يقول: «الشخصية هي على الأرجح أهم عنصر مفرد من عناصر الرواية ... فلربما كانت الشخصية أصعب جانب من جوانب الفن الروائي يمكن مناقشته مناقشة تكتيكية ويرجع هذا في جزء منه إلى وجود أنماط مختلفة كثيرة جدا لتقديمها»[2]. اعتبر الشخصية من أهم العناصر التي تتبني عليها الرواية، فمن الصعب تحليلها بسهولة لتنوع وكثرة الأساليب التي تطرحها وتقدمها.

أما آلان روب جرييه فكانت وجهة نظره كالآتي: «من الضروري للشخصية، أن تتميز بصفات خاصة حتى تظل منفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلها وأن تتمتع في نفس الوقت بالعمومية حتى تصبح كونية، ولكي يكون هناك بعض التنوع، حتى يحس المؤلف بشيء من الحرية فله أن يختار بعض الأحيان بطلا يبدو وكأنه يحطم إحدى هذه القواعد المتفق عليها»[3]. إذن الشخصية عليها أن تتسم بمزايا تجعلها فريدة عن غيرها حتى لا يترسخ مكانها أحد، ولكي لا يشعر القارئ بشيء من الملل يجب أن يكون هناك تنوع واختلاف لكي لا تكون هناك رتابة.

1- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط01، لبنان، 2013، ص 38-39.

2- ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، القاهرة، 2002م، ص 78.

3- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص 35.

كما يعرفها حسن بحراوي بقوله: «إن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو خديعة أدبية يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة ايحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك»[1]. لا يختلف تعريف حسن بحراوي عن بقية التعاريف، فهو كذلك يرى بأن الشخصية ما هي إلا حصيلة، وفي خيال الكاتب فيبرزها ويظهرها في الرواية عن طريق كلمات وأقوال.

في حين صرح حميد لحميداني قائلا: «وتكون الشخصية بمثابة دال من حدث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها وهكذا، فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع»[2]. أي أن الشخصية لها صفتان فتكون دال حيث تأخذ بعين الاعتبار تنوع مسمياتها، وصفاتها المرتبطة بذاتها، ومن ناحية أخرى تكون مدلولا فهي كل ما يتلفظ به السارد عنها وطريقة حركتها وتعاملها وأقوالها.

نجد أيضا عبد الملك مرتاض يقول: «فكأن الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها»[3]. يريد مرتاض القول أن الرواية التقليدية لا يمكن أن تسير دون حضور الشخصية، أي أن السارد جعل من الشخصية شيء حتمي لابد منه في العمل الروائي.

أما من وجهة نظر سعيد يقطين: «تعتبر الشخصية أهم مكونات العمل الحكائي لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 213.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 51.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص96.

الحكي»[1]. يعدها عنصر أساسي في السَّرد لأنها تتولى الكثير من الأعمال والسلوكات التي تساعد على بناء الرواية بشكل جيد.

وهي أيضا: «في المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي»[2]. هنا الشخصية صارت تعبر عن المجتمع وطبقاته وتعكس المجتمع الذي تعيش فيه.

ثانيا: أنواع الشخصيات

1- الشخصية الرئيسية:

يعرفها إنريكي أندرسون إمبرت قائلا: «توصف الشخصية بأنها رئيسية عندما تؤدي وظائف هامة في تطوير الحدث، وبالتالي يطرأ على مزاجيتها تغيير وكذلك على شخصيتها»[3]. أي أنها تلعب دورا هاما في العمل الروائي مما تساهم في تقدم الوقائع، لها منزلة كبيرة بين ثنايا القصة.

وهي كذلك: «التي تتواتر على طول النص، وتضطلع فيه بدور مركزي وشخصيات أساسية، وهي أيضا تضطلع بدور مركزي في الحكي، ولكنها تختفي في لحظة من اللحظات، مخيلة دورها لشخصية أساسية أخرى»[4]. إذن الشخصية الرئيسية تعتبر تلك الشخصية النشيطة، المؤثرة والمتسلطة في الرواية، حيث تنهض بها بدورها الفعال ومشاركتها في الحكي، حيث تستطيع الاختفاء بغتة كما يحلو لها مخلية موقعها لشخصية مركزية أخرى، لأن الكاتب وهب لها هاته الخاصية وأعطاها الحرية.

1- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص 87.

2- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 29.

3- إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، (د.ب)، 2000، ص 339.

4- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص 93.

أما سعيد علوش فيرى أن: «شخصية تتمحور عليها الأحداث والسَّرد، الفكرة الرئيسية التي تنتج حولها الأحداث والشخصية الرئيسية، إيهام، بموقف بطولي وجودي»[1]. تلك التي تدور حولها الوقائع لأنها البؤرة المركزية في العمل الروائي شخصية لا مثيل لها، فهي القاعدة الأساسية التي تتولد إلى حد كبير مشهد بطولي وأحادي.

2- الشخصية الثانوية:

اعتبرها سعيد يقطين: «شخصيات عادية، وهي تظهر وتختفي، ويكون دورها في مجرى الحكي أقل من غيرها»[2]. تعد من بين الشخصيات البسيطة التي تظهر على حين غرة، وتتوارى بيد أن حركتها بين ثنايا السَّرد قليل، أي أنها ذات شأن أدنى من الشخصيات الرئيسية، وهناك للشخصيات الثانوية هو: «قد تكون ندّا للشخصية الرئيسية وقد تكون نظيرا أو مثيلا أو زوجا متمما لها، وقد تكون أدوات لحالة إنسانية أو وضعا حيويا وربما كانت رموز جوانب الحالة الوجودية السائدة»[3]. معنى هذا أن الشخصية الثانوية مساهمة في حركة الحكي، كما أنها تمتلك سمات شتى ومخاضع كثيرة على حسب موقعها، والحد من التي تؤديها في الرواية.

أما سعيد علوش فقال: «تلعب الشخصيات الثانوية دورا هاما في توضيح القصة فهي تقود القارئ في مجمل العمل القصصي، وتوجه الحبكة والأحداث، بحيث تلقي ضوءا كاشفا عن الشخصيات الرئيسية»[4]. تكمن أهمية الشخصية الثانوية في كونها تساعد

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 126.

2- سعيد يقطين، مرجع سابق، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص 94.

3- روجر ب. هينكل، قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط02، القاهرة، (د.ت)، ص 245.

4- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 42.

المتلقي في فهم الغموض الذي يشوب القصة وتقبض بيده، وتسير معه خطوة خطوة صوب الحبكة والوقائع.

3- الشخصية المسطحة:

يرى عبد الملك مرتاض أنها: «تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال، لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة»[1]. أي أنها تلك الشخصية المتحجرة، حيث تكون مشاركتها ضئيلة جدا بمعنى أنها تكاد أن لا تحرك ساكن في المتن الروائي، فهي عديمة الإحساس لا تتبدل ولا تنمو.

في حين يعرفها إبراهيم فتحي قائلا: «لا تتطور مكتملة، وتفتقد التركيب ولا تدهش القارئ أبدا بما تقوله أو تفعله وتمكن الإشارة إليها كنمط ثابت أو كاريكاتير»[2]. ذلك أنها شخصية بعيدة كل البعد عن الإبداع، حيث أنها لا تشد انتباه القارئ، فلا هو مكترث بألفاظها ولا بأفعالها، تعتبر شخصية غليظة.

4- الشخصية المدورة أو النامية:

نجد تعريف لها عند عبد الملك مرتاض: «هي تلك المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار»[3]. ويقصد بها تلك الشخصية المبهمة والتي تنمو وتتبدل طيلة سيرها في الحكي، حيث لا يستطيع المتلقي أن يعرف مآلها ومصيرها.

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 89.

2- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ط01، صفاقس، الجمهورية التونسية، 1986، ص 212.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 88-89.

وفي موضع آخر نجد تعريف لمحمد يوسف نجم: «هي التي تتكشف لنا تدريجيا خلال القصة، وتتطور بتطور حوادث القصة، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وقد يكون هذا التفاعل ظاهرا أو خفيا، وقد ينتهي بالغلبة أو بالإخفاق»[1]. يريد الكاتب القول بأن الشخصية النامية تتميز بالتطور المستمر على مدى العمل الروائي، سواء كان هذا النمو معلوم أو مضمر، وتتضح لنا هاته الشخصية درجة، درجة خلال القصة.

ثالثا: أبعاد الشخصية

إن الراوي لكي يرسم لنا الشخصية على أكمل وجه في العمل الأدبي عليه أن يكون ذا دراية كافية بأبعادها والتي تتمثل في الأبعاد الآتية:

1- البعد الجسدي:

من وجهة نظر هاشم ميرغني: «فيه يجلو الكاتب الصفات الظاهرية لشخصية من حيث الملامح الجسدية المميزة كالطول والقصر واللون والسن والبدانة والنحافة»[2]. بحيث يصف الكاتب هيئة شخصيته الخارجية الظاهرة والمتمثلة في سماتها الجسدية كالعمر والسمنة، والهزال إلى ما غير ذلك من الصفات.

ونجد تعريف آخر له عند محمد غنيمي هلال حين قال: «يتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى)، وفي صفات الجسم المختلفة من طول وقصر، وبدانة ونحافة ... وعيوب وشذوذ

1- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، ط01، بيروت، 1955، ص 99-100.

2- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط01، الخركوم، السودان، 2008م، ص 388.

قد ترجع إلى وراثة أو إلى أحداث»[1]. لا يختلف هذا التعريف عن التعريف السابق، كذلك يكترث ويهتم القاص في تصوير الشخصية من حيث شكلها الخارجي.

2- البعد الاجتماعي:

يقول عبد القادر أبو شريفة: «ويتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع، وثقافته ونشاطه وكل ظروفه، التي يمكن أن يكون لها أثر في حياته وكذلك دينه وجنسه وهواياته»[2]. بحيث تنتسب الشخصية إلى الطبقة الاجتماعية ومواظبته والدور الذي تؤديه في مجتمعها.

أما محمد غنيمي هلال فيرى أنه: «يتمثل البعد الاجتماعي في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية وفي نوع العمل وليقاته بطبقتها في الأصل، وكذلك في التعليم، وملابساة العصر، وصلتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الأسرة في داخلها الحياة الزوجية والمالية، والفكرية في صلتها بالشخصية»[3]. من خلال هذا التعريف ندرك أن الأسرة قد تكون عاملا إيجابيا أو سلبيا في صنع الفرد والشخصية.

3- البعد النفسي:

وهو: «يعنى بتصوير الشخصية من الداخل، أي تصوير ميولها وهواجسها وأفكارها وسلوكها وموقفها النفسي من الوسط الذي تعيش فيه»[4]. أي رسم حالة الشخصية النفسية وإبانتها، ووصف كل شعور تحس به، وأي سلوك تقوم به ومكانتها النفسية في المجتمع الذي تقيم فيه.

1- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، مصر، 1997، ص 573.

2- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزف، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، ط04، عمان، المملكة الأردية الهاشمية، 2008، ص 133.

3- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 573.

4- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص 388.

ونجد تعريف آخر: «ويكون نتيجة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك، من رغبات وآمال وعزيمة وفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، ويشمل أيضا مزاج الشخصية من انفعال وهدوء، وانطواء أو انبساط»[1]. أي كل التصرفات والسلوكات التي تشمل نفسية الشخصية، وكل شعور سواء أكان مفرحا أم كان محزنا.

رابعا: تصنيفات الشخصية

اختلفت تصنيفات الشخصية من باحث إلى آخر، وتباينت حيث نجد كل ناقد يغرد في سرجه ففي ما يلي سنتناول بعض هذه التصنيفات.

1- تصنيف فلاديمير بروب:

بداية: «قد حدد بروب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة في واحدة وثلاثين وظيفة»[2]. أي أنه يستند إلى إحدى وثلاثين وظيفة من خلال مخططه الوظيفي الذي ترتكز عليها الشخصيات في الحكايات العجيبة، فعمل على تقييدها إلى سبع وظائف أساسية، والتي تتمثل فيما يلي: وهو: «1- المتعدي أو الشرير (Agresseur ou méchant)، 2- الواهب (Donateur)، 3- المساعد (Auxiliare)، 4- الأميرة (Princesse)، 5- الباحث (Mandateur)، 6- البطل (Héros)، 7- البطل الزائف (Faux Héros)»[3]، إذن احتمالية وجود الشخصيات في مختلف الحكايات، فما عليها إلا القيام بتنفيذ تلك الوظائف التي ذكرناها أعلاه.

1- عبد القادر أبو شريفة، حسين لا في قزف، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 133.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي، ص 25.

3- المرجع نفسه، ص 25.

2- تصنيف غريماس:

فقد حصر معنى الشخصية عنده إلى مستويين نذكر منهما: «مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها ومستوى "ممثلي" نسبة إلى الممثل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية»[1]. من خلال هذا المفهوم يتبين لنا أن المستوى الأول يكترث بالأدوار دون الذوات المنجزة لها على غرار المستوى الثاني، أي ذلك الشخص الذي ينسب إليه دور يقوم به مع عدة أشخاص بمعنى أن كادح وفاعل، ونجد أن غريماس بعدما أعطى الشخصية اسم الفاعل صنفها من خلال التصميم العاملي الذي قدمه: «المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض، أما عدد الممثلين فلا حدود له»[2].

وبهذا يكون غريماس حصر تصنيف الشخصية في ست عوامل، وأطلق عليها اسم الفاعل قصدا، لأنه اعتبر أن لفظة عامل أشمل من لفظة الشخصية.

3- تصنيف فورستر:

فصل الشخصيات إلى: «معقدة متعددة الأبعاد»[3]، أي ذات أبعاد كثيرة، وفي تعريف آخر لها: «لا تستبعد أي بعيد ولا تستصعب أي صعب ... إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة والتي تكره وتحب وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر وتفعل الخير كما تفعل الشر، ثم تؤثر في سوائها أثيرا والها»[4]. أي أن لها اتساع كبير تحمل علامات كثيرة من جميع المتضادات.

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 52.

2- نفسه، ص 52.

3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 215.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص 89.

4- تصنيف هنري جيمس:

نجده فصلها من خلال صلتها بالحبكة إلى شكلين: «الشخصيات الخاضعة للحبكة والتي يسميها هنري جيمس بالخيط الرابط (Ficelle) لأنها لا تظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث وهناك الشخصيات التي تخضع لها الحبكة وهي خاضعة بالسَّرد السيكولوجي، حيث تكون غاية الحلقات الأساسية في السَّرد هي إبراز خصائص الشخصية»[1]. معنى هذا أن الأولى تكون مختفية طيلة السَّرد، يلمحها القارئ إلا عندما تأتي لتؤدي وظيفة، أو مهمة بالنسبة لتسلسل الوقائع، أما الثانية فهي تلك التي تخضع لها الحبكة بحيث تتصف بالسَّرد النفسي، وإبراز أهم صفات الشخصية.

5- تصنيف حسن بحراوي:

صنفها إلى ثلاثة أصناف والتي هي: الشخصية الجاذبة: ربطها في نموذج الشيخ المناضل، المرأة، الشخصية المرهوبة الجاذب: وشطرها إلى نموذج الأب، الاقطاعي المستعمر.

الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية: وتتمثل في نموذج اللقيط، الشاذ جنسيا والشخصية المركبة[2].

ولعل هاته التصنيفات التي قدمها بحراوي قد استخدمها الروائيون المغاربة بكثرة على اختلافها في أعمالهم الروائية، لما لها من مكانة ودور في بنية العمل السَّردي.

6- تصنيف فيليب هامون:

فقد صنفها هو الآخر إلى ثلاثة تصنيفات:

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 216.

2- نفسه، ص 268.

أ- فئة الشخصيات المرجعية:

«شخصية تاريخية (نابليون الثالث في ريش ليو عند ألكسندر دوما)، شخصيات أسطورية (فينوس، أوس)، شخصيات مجازية (الحب، الكراهية)، شخصيات اجتماعية (العامل الفارس، المحتال)، تحيل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة»[1]. معنى هذا أن المرجعية تميل إلى المواضيع التاريخية، الاجتماعية، الثقافية، كما تشير إلى الحقيقة الخارجية.

ب- فئة الشخصيات الإشارية:

يقول فيليب هامون: «إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما، في النص: شخصيات ناطقة باسمه، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة ومن شابههم ... تتسرب آثار تشويشية مختلفة أو عمليات تمويهية لتخل بإمكانيات فك مباشر لرموز "معنى" ليعود إلى شخصية معينة»[2]. أي أنها بينة على وجود السارد أو المتلقي أو شخصيات أخرى تنوب عنهما، لكن في بعض الأوقات يتعسر علينا ضبط هاته الشخصيات، وذلك بسبب الثرثرة، والبلبلة التي تعيق فهم الشخصيات بشكل جيد.

ج- فئة الشخصيات الاستذكارية:

أي أن: «هذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من استدعاءات والتذكيرات بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، كلمة فقرة) وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيمية، وترابطية بالأساس، إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ بعبارة أخرى إنها شخصيات للتبشير، فهي تقوم بنشر أو تأويل الأمارات»[3]. أي أنها شخصيات

1- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص 35-36.

2- نفسه، ص 36.

3- نفسه، ص 36-37.

تقوم باسترداد مقطوعات سواء أكانت عبارات أو كلمات أو أسطر قليلة أي بنسب متفاوتة في حين تكون وظيفتها تماسكية متسلسلة كما أنها تعتبر إشارات تقوي ذاكرة المتلقي.

خامسا: تقديم الشخصية

من وجهة نظر حسن بحراوي الذي قال: «لجأ جميع الكتاب إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات إلى القارئ، فهناك من جهة، الروائيون الذي يرسمون شخصياتهم بأدق تفاصيلها، وهناك من يحجب عن الشخصية كل وصف مظهري»[1]. يريد الكاتب البوح ولكي يفهم المتلقي الشخصيات جيدا، اعتمد جل الروائيين على تقنيات متنوعة ساعدتهم في تقديم الشخصية، وسنذكر الطرق التي اعتمدها الكتاب في ما يلي:

1- التقديم الذاتي: يرى مرشد أحمد: «إن الشخصية الروائية وفق هذا المظهر من صيغ التقديم، تقدم ذاتها بذاتها، مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يسند إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي حيث تعبر عن ذاتها وتحدد أفكارها وطموحاتها، وبذلك تبلور موقعها الخاص بها في منظومة الحكي دون تدخل أي صوت آخر»[2]. من خلال هذا الحال نلاحظ أن الشخصية تعرض حقيقتها بنفسها مكتفية بذاتها، فتطرح اعتقاداتها وأهدافها دون تدخل أي عضو أو فرد آخر في تقديمها للقارئ.

في حين نجد كل من بورنوف وأونيليه في كتاب "عالم الرواية" المشترك بينهما من وجهة نظرتهما أن: «تقديم الشخصية لنفسها يطرح منذ البداية مشكلة معرفة الذات ... إذا كانت معرفة الذات عسيرة ... إلى هذه الدرجة، فذلك بالدرجة الأولى لأن الإنسان سجين في حدود ذاتيه الضيقة وهو لا يستطيع الخروج من ذاته ليصدر حكما على نفسه ... فالإنسان الذي يصبح في الوقت ذاته قاضيا لا يستطيع أن يلقي على نفسه هذا النظر البارد

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ، ص 223.

2- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت، 2005، ص 45.

الذي يلقيه على الغير»[1]. باتت معضلة تقديم الشخصية لنفسها على لسانها دون واسطة من المشكلات التي تدب، فالإنسان محصور في قوقعة ذاتية، حيث يستحيل أن ينبثق من جوفه قرار عن نفسه مثلما يطلق على غيره، لأنه وليد ذاتيته.

2- التقديم الغيري:

يرى مرشد أحمد أن: «الشخصية الروائية وفق هذا المظهر من صيغ التقديم يختفي صوتها، ويجري تقديمها داخل منظومة الحكي بواسطة طرف آخر، يجب أن يكون ملما بالمعلومات اللازمة عنها، كي يتمكن من الربط بينها وبين أفعال الشخصيات في مختلف الأوضاع الحكائية التي تتموضع فيها، ومن تغيير أنماط علاقاتها بباقي مكونات النص الروائي»[2].

في هذا النوع يتم تقديم الشخصية بواسطة شخص آخر بدلا من الشخصية ذاتها لكن عليه أن يكون محيط بكل جوانبها، لكي يقوم بتقديمها بصورة جيدة على أكمل وجه ويوافق بينها وبين باقي الشخصيات، ومن وجهة نظر الناقد أن التقديم الغيري للشخصية يتم من خلال مظهرين: الأول المتمثل في صوت السارد المتماثل حكائيا والذي يرى بأنه: «سارد ممثل، يشارك في بناء الأحداث، وينظم سيرورة الحكي، وبحكم موقعه الاستراتيجي المهيمن على منظومة الحكي ومعرفته الدقيقة لطبيعة الأحداث ومنطقها وقربه من الشخصيات وتلمسه لأفكارها ودواخلها، كل ذلك يؤهله لأن ينوب عن الشخصية في تقديم أوصافها وأفكارها وأفعالها»[3]. ولعل هذا الأخير يكون منخرط هو الآخر في المتن الحكائي بحيث ينسق ويساهم في ترتيب الوقائع، ولأن له الدراية الكافية بكل الجوانب التي تحتضن الأحداث، والمعلومات الكافية عن كل الشخصيات وبما تخفيه وتعلنه، فاستحق أن ينوب عن الشخصية ويقدمها بنفسه.

1- رولان بورنوف، ريال اونيليه، عالم الرواية، ص 185-186.

2- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم سعد الله، ص 51.

3- نفسه، ص 51.

أما الصوت الثاني المتمثل في الشخصية المصاحب فيرى مرشد أحمد أن: «يجب أن تتميز الشخصية المسند إليها تقديم شخصية أخرى بالقدرة على إنجاز التقديم، مما يفرض عليها أن تكون على علم كاف بالشخصية التي سيقدمها، وهذا ينشأ من طبيعة علاقتها بها ومستوى هيمنتها عليها في بعض الأحيان»[1]. وعليه إن الشخصية المنسوب إليها طرح شخصية غيرها، يجب أن تكون على وعي وإدراك تام بها وبكل تفاصيلها لكي ينجح التقديم.

3- التقديم الخارجي:

يقول بورنوف: «تقديم الشخصيات من الخارج مفيدا في أغلب الأحيان في الأدب الروائي لمسرحة النزاع بين الفرد والمجتمع وجعله أكثر تأثيرا»[2]. أي يريد القول إن تقديم الشخصيات من الخارج ذو أهمية ومنفعة كبيرة وعليه نجده في موضع آخر يقول: «هناك بالنسبة إلى الراوي طريقة أخرى في وصف نفسه خارج القصة وهي أن يصبح كالكاميرا مجرد مسجل لما يحدث أمامه وفي هذه الحالة يمتنع الراوي عن كل تلخيص وكل تصميم وكل حكم وكل تدخل في شعور شخصياته، ويقتصر على وصف مظهرهم الخارجي وتدوين تصرفاتهم وأقوالهم»[3]. معنى هذا إذا كان الراوي بصدد تقديم شخصية عليه أن يتقيد بحدود معينة، حيث يصفها باطنيا وخارجيا، أي مظهرها فقط وليس له الحق أن يحكم عليها، أو يطلق قرارات عنها.

سادسا: أهمية الشخصية

للشخصية أهمية كبيرة في الأعمال الروائية، تحتل مركز شاسع وسط المتن الحكائي، وتلعب دورا مهما مع بقية العناصر الأخرى، وهذا ما اتفق عليه معظم الدارسين

1- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 59.

2- رولان بورنوف، ريال اونيليه، عالم الرواية، ص 171.

3- نفسه، ص 174.

والباحثين، ولعل هذا ما قاله مرشد أحمد: «الشخصية احدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي بكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال»[1].وتسانده ميساء سليمان إبراهيم هذا الموقف بقولها: «تأتي أهمية الشخصية في السَّرد من أنها الحاملة لعالم الحكاية الذي يمكن تحليله عبر ثنائيات التناقضات المنظمة بطرق مختلفة في كل شخصية... ومع ذلك فإن السمة الدلالية للشخصية ليست معطى مبدئيا ثابتا وأن الأمر لا يتعلق فقط بالتعرف عليها، ولكنه يتعلق في البناء الذي يتم بالتدريج خلال مرحلة القراءة»[2]. وبهذا فإن الشخصية هي الدعامة الأساسية التي يرتكز عليها العمل الروائي سواء بثوبتها أو بتغيراتها المستمرة في الحكي من فترة إلى أخرى، ولهذا فهي التي تنتج الحدث، ونجد ذلك في قول فؤاد قنديل: «الشخصية هي التي تنتج الحدث وتدفعه وتبنيه»[3]. في حين يرى فيصل عباس: «أن الشخصية تتضمن قدرات الفرد وميوله وخلقه أي هي نموذج حياة الفرد»[4]. بمعنى أن الشخصية ترتبط بتحركات الفرد وبكنهه وبما يحس به وبكل شعور يختلجه.

1- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 33.

2- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 114.

3- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، (د.ب)، 2002، ص 213.

4- فيصل عباس، أساليب دراسة الشخصية (التكنيكات الإسقاطية)، دار الفكر اللبناني، (د.ط)، بيروت، 1990، ص 10.

III- بنية المكان:

أولا: مفهوم المكان:

يمثل المكان ركنا مهما من الأركان الحيوية التي يضطلع عليها الخطاب الروائي فمن المستحيل أن نتخيل رواية خالية من المكان، إذ يعد ذلك الحيز الذي تدور فيه الشخصيات وتتعاقب فيه الأحداث وتستمر، ومن هذا المنطلق أردنا أن نوضح بعض المفاهيم التي قدمها الباحثون سواء من الناحية اللغوية أو من الناحية الاصطلاحية.

أ- **لغة:** ورد في معجم لسان العرب على أنه: «المكان الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأمكنة، جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه»[1]. يتضح من خلال هذا التعريف أن المكان يشمل معنى الموضع ومقر معين.

وقد جاء في القاموس المحيط: «المكان: الموضع، ج: أمكنة وأماكن»[2]. لا يختلف هذا التعريف عن سابقه، فالمكان هنا أيضا يجري في معنى الموضع والمركز.

ونجده كذلك في معجم المنجد على أنهّ: «مكن: مكانة: توطد تمنن، قوي: "مكن حائط" "مكنت كرسي" "مكن عند الناس" ارتفع شأنه وعظم عندهم»[3]. من خلال هذا التعريف أن المكان يدل على الاحترام والمرتبة أو العظمة.

ورد في القرآن الكريم حيث قال الله سبحانه وتعالى: ﴿فَٱنتَبَذَتۡ بِهِۦ مَكَانٗا قَصِيّٗا﴾ [مريم/22]. معنى ذلك أن مريم حينما حملت بسيدنا عيسى عليه السلام هجرت وابتعدت عن الأهل، وانفردت به بعيدا عن القوم، أي إلى مكان منعزل.

1- جمال الدين الفضل بن منظور، لسان العرب، ج01، ص 4250-4251.

2- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ص 1550.

3- أنطوان نعمه وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ص 1351.

وقوله أيضا سبحانه وتعالى في موضع آخر: ﴿وَلَوۡ نَشَآءُ لَمَسَخۡنَٰهُمۡ عَلَىٰ مَكَانَتِهِمۡ﴾ [يس/67]. أي موضعهم ومنازلهم.

نستنتج من التعاريف السالفة ذكرها أن المكان يدور معناه حول الكلمات والألفاظ التالية: الموضع، المكانة والمنزلة.

ب- اصطلاحا:

يعرفه غاستون باشلار بقوله: «المكان الأليف وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»[1]. أي ذلك المقر الذي يعود بذاكرتنا لاسترداد ذكريات الطفولة، بحيث تمثلت فيه أطياف خيالاتنا، كذلك أن مكانية الأدب تتمحور وتلف بالقرب من هاته الدلالات جلها.

أما الناقد لوتمان فعرفه بقوله: «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...الخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية (مثل الاتصال، المسافة...الخ) ... إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها، ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان»[2].

1- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط02، بيروت، لبنان، 1984، ص 06.

2- يوري لوتمان وآخرون، "مشكلة المكان الفني"، جماليات المكان، تر: سيزا قاسم، دار قرطبة، ط02، الدار البيضاء، 1988، ص 69.

وعليه فالمكان طائفة من الأغراض المتآلفة وثلة من القوالب المتحولة، بيد أن هذه الأغراض يجب أن تتعرى من سماتها باستثناء الأشياء التي تعينها العلاقات ذات الخاصية المكانية.

ويعرفه في موضع آخر فيقول: «الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان»[1]. يبدو أن المكان من الناحية الفيزيقية يمكن أن نعرف ونميز بين الأشياء معرفة حسية ملموسة، أما الحوادث والوقائع فيمكن إدراكها من خلال تسجيلها في الزمان.

أما محمد بوعزة فيرى أن: «يمثل المكان محوريا في بنية السَّرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين»[2]. بمعنى أنه لا يمكن غياب المكان عن الرواية لأنه أساس وجود الأحداث، وعليه فالمكان يعد عنصرا محوريا ومهما في السَّرد تقوم وتجري عليه الوقائع.

وفي المجال نفسه نجد حسن بحراوي يقول: «يبدو كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر»[3]. أي أن هناك علاقة وطيدة بين المكان والشخوص، حيث يؤثران في بعضهما البعض، فالمكان إذن يمس ذات الشخصية ونفسيتها، ويعبر عن بعض التصورات والمعتقدات.

1- يوري لوتمان وآخرون، "مشكلة المكان الفني"، جماليات المكان ، ص 59.

2- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص99.

3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 31.

ونجده في موقف آخر يقول: «يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف»[1]. بمعنى أن المكان هو ثلة العلاقات التي تجتمع فيما بينها، لتعمر وتبين الفضاء الروائي الذي تحدث فيه الوقائع والأفعال، أيضا هو ترجمان غاية الكاتب ومركز قوة لبقية العناصر.

في حين أن الناقدة سيزا قاسم نظرت إلى المكان على أنه: «يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية أما الزَّمان فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها وإذا كان الزَّمان يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزَّمان وطريقة إدراك المكان، حيث أن الزَّمان يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي»[2]. معنى هذا أن المكان يعتبر الموضع الذي تجري فيه أحداث القصة ووجوده في الرواية مرتبط بالإدراك الحسي بينما الزَّمان وجوده وإدراكه مرتبطان بالإدراك النفسي.

وهو أيضا: «يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه»[3]. ربطه بالمجتمع، حيث اعتبره ذلك المقر الذي يعيش ويقطن فيه عصبة من الأشخاص من خلال التعامل والتضافر فيما بينهم.

أما من وجهة نظر حميد لحميداني فإنه يرى: «إن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 32.

2- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 106.

3- ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط01، بغداد، العراق، 1986، ص 16-17.

يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني»[1]. معنى هذا أن المكان لا يمكن الاستغناء عنه، لأنه عنصر نبيل في الرواية، وله علاقة مع الأحداث والوقائع، بحيث لا يمكن حضور حدث دون مكان وموضع لتجري فيه.

وعلى هذا الأساس يقول هنري مقران: «المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة»[2]. حيث يوهمنا بأن نتخيل ونتصور في أذهاننا المقر والمكان الذي سوف تحدث عليه الوقائع، وبهذا الحال كأننا أمام موضع حقيقي وواقعي.

ثانيا: أنواع الأماكن

مما لا ريب أن المكان من أهم العناصر الأساسية في الرواية، حيث يحمل بين طياته معاني ودلالات كثيرة باختلاف مؤثراته على الشخصيات والزمان والأحداث، لهذا سعى النقاد والباحثين إلى تقسيمه ويظهر هذا التقسيم فيما يلي:

أ- المكان المغلق:

يرى مهدي عبيدي أن: «الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف»[3]. وبهذا فإن المكان المغلق يدل على

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 65.

2- نفسه، ص 65.

3- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيأة العامة السورية للكتاب، ط01، دمشق، 2011، ص 43.

الانتقال، مساحته مقدرة ومضبوطة، أي أنه مستقر للإنسان، فيكون اضطراري ومجبر عليه كالسجون أو طوعي من اختيار الفرد بعينه كالبيوت، وينقسم هو الآخر إلى قسمين إجباري أو اختياري:

1- المكان المغلق الاختياري: وهو: «المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، لهذا فالشخصية تسعى إليه بإرادتها من دون قيد أو ضغط يقع عليها، لأن اختيار المكان يكون بالإرادة لا بالإجبار والإكراه كالبيوت والمتاجر والمكاتب والمحال»[1]. أي أنه يكون من اصطفاء الإنسان متعمد ومقصود، فيه نوع من التفضيل حيث أنه اشتمل على الرفق والتعاطف بين ثناياه ومن هذا المنطلق نذكر بعض الأماكن المغلقة الاختيارية.

1-1 البيت: يقول غاستون باشلار: «البيت هو ركننا في العالم، إنه، كما قيل مرارا كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بالغة فسيبدو أبأس بيت جميلا»[2]. أي أن البيت هو منبتنا، والمقر الذي ترعرعنا فيه حين ظهرنا إلى هذا العالم وإلى الحياة لأول مرة.

ونجد له تعريف آخر عند محمد بوعزة، والذي قال فيه: «يجسد قيم الألفة بامتياز ولأن البيت مأوى الإنسان، فإنه يمثل وجوده الحميم، يحفظ ذكرياته ويتضمن تفاصيل حياته الأشد خصوصية وحميمية، تظهر صورة البيت وكأنها أصبحت طبوغرافية وجودنا الحميم»[3]. يعد ذلك المرتع الذي يقطن فيه الفرد، يحوي ذكرياته، ويضمر أسراره وخصوصياته التي لا ينبغي أن تظهر للخارج، وبهذا فإن البيت يعتبر مقر أسرار الإنسان.

1- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 47.

2- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.

3- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 106.

1-2 القصر: وهو: «من الأماكن المهمة بدلالتها ورمزيتها ... وكلمة القصر تدل على مستوى اجتماعي رفيع»[1]. أي أن القصر يعبر عن صاحبه، وطبقته الاجتماعية من خلال دلالته ورمزيته تعرف أن صاحبه ذو جاه، وثراء وغنى.

1-3 المقهى: يقول حسن بحراوي: «تقوم المقهى، كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تتقمص فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما... ولا يتعلق الأمر هنا بإلزام شخصي أو اجتماعي يدعو إلى غشيان هذا الفضاء الانتقالي فقد يحدث ذلك بمخض اختيار الإنسان الذي تحركه»[2]. يقصد الكاتب هنا بأن المقهى تكون مكان لجوء الشخصية إليه، إذا ما كانت تشعر بالتهميش واللامبالاة من الحياة الاجتماعية، ويعتبر بوجودها هناك لسببين اثنين سواء أكان سبب مضمر أو كان سبب ظاهر.

1-4 الغرفة: نجد من وجهة نظر ياسين النصير في قوله: «فهي من التنوع والخصوبة ما يجعلها كل شيء بالنسبة للإنسان خارج الفضاء الأرضي المتسع هي بقع فوق أرض تحجب النور، وتمنعه وتجعل لباحتها الصغيرة إمكانية تعويضية من الفضاء المسح الآفل المتجدد، فالغرف في تكوينها الفكري حاجات لا بديل لها، وحاجات تتزايد بتعدد الحاجات الجديدة»[3]. يريد الكاتب القول بأنه ليس هناك شيء يضاهي الغرفة مهما وصفها الإنسان فهي كل شيء بالنسبة له لا مثيل لها، هي فريدة من نوعها، فبالرغم من ضيق جغرافيتها إلا أنها تبقى المقر والمقام الذي يلجأ له دوما.

1- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 61-62.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 91.

3- ياسين النصير، الرواية والمكان، ص 74-75.

2- المكان المغلق الإجباري:

يقول في ذلك مهدي عبيدي: «يتكون المكان المغلق الإجباري من مكان محدد المساحة ويتصف بالضيق، وهو فضاء طارئ ومفارق للمعتاد، مثل: الإقامة في السجن أو الإقامة الجبرية التي تفرض على المرء، فهذه الأمكنة هي أمكنة إقامة وثبات للقيد والحبس والإكراه، فالأمكنة الإجبارية معنية بالإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه، بل تقيد من حريته»[1]. يكون وجود المرء فيه مضطرا ومكرها، يتسم بضيق مساحته، مما يشكل للإنسان حالات واضطرابات نفسية، إنه مكان يحصر حريته.

2-1 السّجن: عرفه هاشم ميرغني قائلا: «يمثل المكان الأكثر عداء للإنسان، فهو مملكة الجلاد الأثيرة وقلعة خوفه، الموقع الذي تمارس فيه السلطة أنقى درجات قمعها، ففي السجن تكف السلطة يسقط قناعها وتظهر كيف أنها طغيان مندفع في التفاصيل الأشد تفاهة، هي ذاتها وبكل وقاحة»[2]. إنه ذلك المكان المخيف، محدود المساحة، يعد مكان للضرب والتأديب، حيث تمارس فيه مختلف أنواع التعذيب سواء كانت جسديا أم نفسيا من خلال شخص ذو مكانة، وله سلطة عليه يكون تحت أوامره.

ب- المكان المفتوح:

نجد تعريف له عند مهدي عبيدي حيث قال: «إن الحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر والنهر أو توحي بالسلبية كالمدينة أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة كمكان صغير»[3]. يتخذ عدة دلالات وأشكال، فقد حصره الناقد في الأمكنة المتسعة التي تدل

1- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 74-75.

2- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص 202.

3- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص95.

على الغموض أو الضارة، أو أمكنة ذات مساحة متوسطة وأخرى صغيرة، فالمكان المفتوح عكس المكان المغلق، ومن خلال هذا التعريف نذكر بعض الأماكن المفتوحة.

1- المدينة: يقول الناقد هاشم ميرغني في ذلك: «تمثل المدينة مكانا عدائيا للغريب يصادر حريته وحركته، وتظهر فكرة المدينة الغريبة التي تختفي فيها، أو تكاد القيم الإنسانية قاسما مشتركا في الخطابين الشعري والقصصي»[1]. بحيث أنها تعد محنة للغريب ومكان غموض له، ويتصارع فيها مع ذلك اللبس الذي يخيم في ثناياها بحيث يحس أن حريته مربوطة وأنه عاجز عن الحركة اتجاه هذا المكان المجهول.

2- البحر: هناك تعريف له يقول: «البحر كمكان مفتوح يظهر أفكارا وأبعادا سياسية واجتماعية واقتصادية وإنسانية في ضوء الثنائيات المتقابلة والتماثلية، ويقوم البحر كمكان مفتوح بدور حيوي على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية»[2]. أي أنه ذلك المكان الذي يحوي في ذاته مختلف تصورات واعتقادات تدور في قوقعة السياسة والاقتصاد والاجتماع وغيرها من القيم الإنسانية.

3- الأحياء والشّوارع: وهو: «صحراء المدينة وجزؤها الزَّماني، وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري، لامتداده طاقة على مد الخيال، ولانعطافاته تحولات في الزمان والمكان لسعته رؤية ريفية، مدنية ولضيقه، ورؤية المدن الصغيرة الوسطية ولساكنيه حرية الفعل وإمكانية التنقل، وسعة الاطلاع والتبدل، ولذا فعدم استقراره هو استقرار آخر»[3]. أي أنه مختلف الأبعاد مقترن بالمدينة بمدى حركته، وللمرء حرية التنفل فيه، وغيره من الدلالات الأخرى.

1- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص 209.

2- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 115.

3- ياسين النصير، الرواية والمكان، ص 114.

ونجد حسن بحراوي يقول في نفس السياق: «الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها»[1]. خص الباحث الأحياء والشوارع بالشخصيات التي تمارس فيه مختلف أفعالها، حيث أنه بات مكان انتقالها وحركتها اليومية.

وهناك تقسيمات أخرى للمكان، وسنحاول أن نذكرها في بعض عناصر:

أ- **المكان المجازي:** يقول الناقد إبراهيم خليل: «وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي بل هو أقرب إلى الافتراض، وهو مجرد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون»[2]. أي هو ذلك المكان المخادع الذي لا يتسم بصفة الحقيقة، حيث يكون أقرب إلى الخيال والوهم بعيد كل البعد عن الواقع.

ب- **المكان الهندسي:** وهو: «المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية واستقصاء التفاصيل، دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى»[3]. وهو ذلك المكان الذي يبرز في العمل الروائي حينما يقوم السارد بتصوير ورسم المناطق التي تجري فيها الوقائع والأحداث.

ج- **مكان العيش:** يقول الناقد: «المكان الأليف هو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه»[4]. ويقصد به المكان الذي يقطن في جوف ذاكرة المؤلف، بيت الألفة الذي ابتعد عنه وهجره فيقوم باسترداد ما عاش فيه عن طريق خياله.

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 79.

2- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، الجزائر، 2010، ص 133.

3- نفسه، ص 133.

4- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي دراسة، ص 133.

ثالثا: أهمية المكان

يكتسب المكان أهمية كبيرة في العمل الروائي، لما له من خصائص وسمات تميزه وتجعل له بصمة داخل السَّرد، حيث يساعد في تطوير الأحداث وتحريك الشخصيات وعلى هذا الأساس يقول حميد لحميداني: «يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن الروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم»[1]. بحيث أنه يصبح الأداة الفعالة التي تعبر عن آراء الشخصيات.

في حين نجد سيزا قاسم تقول: «النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة ... إضفاء البعد المكاني على الحقائق المجردة أي دور "الصورة" في تشكيل الفكر البشري»[2].

حيث يعتبر قوام العمل الروائي ذا إمكانيات ومزايا كثيرة، كذلك له دور مهم في تشكيل وتحريك الفكر البشري على حد قول الناقدة سيزا قاسم.

وفي مثل هذا السياق يرى حسن بحراوي: «المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»[3]. أي أن المكان يعد عنصرا جوهريا في الرواية لارتباطه مع بقية العناصر الأخرى، حيث يشكل معها دورا مهما في بناء العمل الروائي.

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 70.

2- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 104.

3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، ص 33.

ولعل الناقد ياسين النّصير يقول في ذلك: «من خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطّبيعة»[1]. أي بواسطة الأمكنة يمكننا التّعرف والكشف عن نفسية وذات الشّخصيات التي تقطن وتسكن فيه.

1- ياسين النصير، الرواية والمكان، ص 17.

الفصل الثاني:

تجليات البنية السَّردية في رواية

"الخنزرة" لعصام محرز

I- البنية الزّمانية

II- بنية الشّخصية

III- البنية المكانية

I- البنية الزّمانية:

يعد الزَّمان من أهم مكونات السَّرد التي يستند عليها الراوي في بناء الأحداث والوقائع، وبالتّالي لا يمكن وجود عمل روائي خالي من الزَّمان، فهو الرّكيزة التي ترتكز عليها الرّواية، فقد أظهر الكاتب عصام محمود براعته في توظيف تقنية الزَّمان، مما زاد النّصّ جمالا وتشويقًا، والملفت للانتباه هو الافتتاحية التي اعتمدها الرِّوائي في مدخل الرِّواية، وتتمثل في: «قبل ثمان سنوات من الآن»[1].

فقد استطاع الروائي أن يخلق لدى المتلقي الإحساس بالمدة الزَّمانية وإيهامه بأن ما يعرضه هو الواقع الحقيقي.

ونجد هذا في: «اقتربت الساعة من الثانية والنصف ظهرا أقل من نصف ساعة ويحين موعد صلاة العصر»[2].

وأيضا نجده في: «انتهت الحصة الثانية في فصل 3/5 خرج الأستاذ حسن من فصله ثم اتجه إلى حجرة المكتبة مقر إقامته الدائم حتى موعد الحصة الخامسة فما زال أمامه حوالي ساعة ونصف حتى يحين موعد حصته القادمة...» [3].

وهنا ذكر الكاتب الزَّمان المتمثل في الساعة الخامسة والتي تمثل وقت راحة الأستاذ حسن.

ويتجلى الزَّمان أيضا في: «الليل في الشتاء طويل وجو القرية بارد وممل... ليس فيها مكان للخروج للتسلية.. قررت الخروج لشراء ما أحتاجه.. الشّوارع المظلمة مشكلة

1- عصام محمود، رواية الحنورة، السعيد للنشر والتوزيع، ط01، 2022، ص06.

2- الرواية، ص 06.

3- الرواية ص 23.

في القرية.. في النهار يمكن تفادي الطين قدر المستطاع أما الآن فقد اتسخت قدماي تماما...» [1].

وهنا يسرد لنا الكاتب على لسان لشخصية رؤوف الأجواء التي صادفها في هذه القرية، حيث أنه لاحظ أنها ليست كأي مكان مبينا هذا في الزَّمان (الليل والنهار)، حيث امتاز الليل بطوله وبرودته وصعوبة السير فيه وهذا لكثرة وجود الوحل أما في النهار فيمكنه تجنب الوحل.

وأيضا يلمح في: «جلسة أقرأ ولم أشعر بالوقت يمر حتى سمعت صوت الآذان... نظرت في الساعة وجدتها اقتربت من الثالثة.. إنه أذان العصر ولم يأت حسن بعد لقد حل موعد الإنصراف»[2].

وهنا نلاحظ أن الزَّمان مر بسرعة ورؤوف لم يشعر به، وهذا لأنه غاص في قراءته وحين انتبه إلى الساعة وجدها اقتربت من الثالثة.

لقد سعى الكاتب في تحليل الزَّمان، فأضحى الزَّمان ذا أحداث متتالية مشوقة لدى القارئ.

نجد هذا في «يوم الاثنين هو يوم السوق الأسبوعي لقريتنا يعقد السوق في المنطقة الجبلية الواسعة...» [3].

هنا ذكر الكاتب اليوم المحدد للسوق الأسبوعي والذي هو يوم الاثنين.

1- الرواية، ص 39.

2- الرواية، ص 86.

3- الرواية، ص 37.

أولا: المفارقات الزَّمانية

المفارقات الزَّمانية من أبرز تقنيات السَّرد التي يمكث الروائي بدوره عن سرد الأحداث، ويمكن أن يعود بالشخصية للوراء أو ينحو بها نحو المستقبل، ففي رواية الحنورة نلاحظ أن الرِّوائي عصام محمود استخدم المفارقات الزَّمانية في بناء روايته استخداما منسجما في موضوعه، إذ من خلالها أحدث تغييرا في مجرى الأحداث وانصهرت عناصرها وهذا ما نلمحه في توظيفه للاسترجاع والاستباق.

أ- الاسترجاعات:

هو «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزَّماني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع»[1]. وعليه يقصد بالاسترجاع العودة والرجوع إلى الخلف لاسترجاع أحداث جرت، والاسترجاع بدوره ينقسم إلى أنواع نذكر منها:

1- الاسترجاع الخارجي: ينقسم إلى قسمين:

1-1 استرجاع خارجي تام: هو «ذلك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية فالتعريف بشخصية جديدة يمكن أن يتم بذكر حدث من ماضيه سابقا زمانيا لبداية الرواية والعودة إلى هذا الحدث، هو استرجاع خارجي لأن زمن الحدث خارج زمن الرواية»[2].

أي أن الاسترجاع الخارجي يتعلق باستذكار أحداث ما قبل الحكاية الأولى، ولقد وظف الروائي عصام محمود هذا النوع في روايته ونجد هذا في: «قبل ثمان سنوات من الآن، اقتربت الساعة من الثانية والنصف ظهرا، اقل من نصف ساعة وحين موعد صلاة العصر... اغتسل الشيخ عويس بسرعة وفك أتانه المربوطة في الشجرة على أرضه

1- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 20.

2- نفسه، ص 20.

الزراعية، ثم اعتلاها وتحك عائدا نحو مسجد قريته، حيث اعتاد أن يؤم الناس... الذي يريد أن ينقض على المصلين لشدة انهياره وتصدعه»[1].

هنا يسرد لنا الكاتب الحادثة الماضية التي وقعت للشيخ عويس والتي كانت قبل ثمان سنوات، وتتمثل في الحادثة التي تعرض فيها للهجوم من قبل لصين ولكن وجد من يسعفه في آخر لحظة من قبل غريبين عن قرية العقايلة، وبعد هذه الحادثة توجه بهم نحو المسجد لتأدية صلاة الظهر، ودعاهما الشيخ عويس للغداء وهذا دال على كرمه وجوده ولكنهما رفضا لأنهما كانا مستعجلان.

أيضا يلمح الاسترجاع الخارجي التام في: «سأحكي لك ذات يوم وكانت الشمس تميل إلى المغيب وجدنا قوات من الشرطة بقيادة مأمور المركز تقتحم البلدة وتتجه إلى بيت العمدة، وهذا أمر جلل لا يحدث في الأمور العادية، بل في جلال الأمور مثل جرائم القتل أو الإرهاب.. وصار أهل العقايلة أضحوكة المركز والمراكز المحيطة»[2].

وهنا سرد لنا الكاتب على لسان شخصية حسن في الحوار الذي دار بينه وبين رؤوف عن القصة والحقيقية وراء نبذ العقايلة اسم رؤوف، والتي هي كانت جراء عملية نصب واحتيال من طرف الشخص الغريب رؤوف علام الذي ادعى بمساعدتهم وهنا نلاحظ في هذا الجزء استرجاع خارجي تام لقصة الرجل الذي ادعى بمساعدة الشيخ عويس في بناء المسجد ومساعدة أهل القرية، وبعد هذه الحادثة أصبح أهل القرية حذرين ولا يتعاملون مع أي غريب وخاصة هنا الأستاذ رؤوف يحمل نفس الاسم الذي يحمله ذلك النصاب.

أيضا نجده في: «يا لهذا الاسم الذي شعرت بجماله وهو يرن في أذنيه... لأول مرة أشعر بجماله... لقد كانت لي زميلات في الجامعة.. وكلهن كن يدعونني باسمي...

1- الرواية، ص 06-10.

2- الرواية، ص 50-52.

لكن جمال الاسم هنا له خصوصية... فأمس كنت أشعر بالرعب لمجرد التفكير في ذكر اسمي...» [1].

هنا يسير الكاتب على لسان شخصية رؤوف بأنه خلال مناداة الأستاذة أمنية له باسمه أحس بفرق شاسع، لأن أهل العقايلة يخافون من اسمه عكس الأستاذة أمنية التي نادته باسمه حتى أنه لم يسمع هذه المنادات من أيام الجامعة.

2-1 الاسترجاع الخارجي الجزئي: وهي استرجاعات تنتهي بالحذف مفادها سرد الكاتب لأجزاء من الأحداث الماضية باختصار.

نجد هذا في: «هل علمت يا رؤوف لماذا يكره أهلنا الغرباء وتعاملوا معك هكذا...» [2].

نلاحظ هنا أن هذا الاسترجاع ينتهي بعلامات الحذف أي حذف لكثير من الحوار بين رؤوف وحسين.

أيضا نجده في: «عندما وصلني خطاب تسلم العمل بدأت السؤال عن قريتكم وكلما سألت شخصا يقول لي: بلدة الحنورة.. لماذا يسمون قريتكم الحنورة، لأننا قديما كنا نسمي الزجاج المكسور بالحنور»[3].

في هذا الحوار بين حسن ورؤوف تذكر رؤوف حين استلم خطاب العمل وتساؤله عن سبب تسمية القرية بالحنورة وأجابه حسن عن هذا.

استعمل الكاتب أسلوب الاستحضار ليجيب عن ذاك التساؤل لدى شخصية رؤوف ليتسنى للمتلقي معرفة سبب هذه التسمية ولماذا فقد احتاج الكاتب عصام محمود

1- الرواية، ص 46.
2- الرواية، ص 152.
3- الرواية، ص 57.

للاسترجاع كلما قدم لنا شخصية جديدة على مسرح الأحداث ليقدم لنا خلفيته، فعن طريق هذه المقاطع الاسترجاعية تعرفنا على شخصية رؤوف الأستاذ، الأستاذ حسن، الشيخ عويس، رؤوف المحتال، سمير المحتال، علي الحراس العشرة من ضمنهم رجب شحاتة وعلي ناصر الخفير، العمدة.

ونلمح أيضا هذا العنصر في: «هذه المرأة في خصومة مع غيرها وعجزت أن تأخذ حقها، فذهبت تكنس المقام عليها أي تدعو الشيخ أن ينتقم من عدوتها»[1].

وفي هذا الصدد يسترجع حسن قصة المرأة التي تكنس المقام ويسرد على رؤوف السبب الذي دفعها على كنس المقام.

2- الاسترجاع الداخلي: وهو الذي يستعيد أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهي الصفة المضادة للاسترجاع الخارجي[2].

وينقسم الاسترجاع الداخلي إلى: استرجاعات داخلية تكرارية، استرجاعات داخلية تكميلية، وجزئية.

2-1 الاسترجاعات التكرارية: «أو بما يسمى التواتر أي التكرار بين الحكي والقصة يربط هذا المفهوم، بما يسمى عند اللسانيين بالجهة، وينطلق في تحديده من كون الحدث أي حدث، ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أيضا أن يعاد انتاجه أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد[3].

أي هنا يقوم الكاتب بإعادة سرد الوقائع التي جرت في بداية الحكي.

1- الرواية، ص 65.

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 20.

3- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزَّمان، السرد، التبئير)، ص 78.

نجد هذا في: «لقد كنت أنوي الخير للقرية وأنا أساعد قدر استطاعتي»[1].

يلمح أيضا في: «وانطلق أهل السوق جميعا البائع قبل المشتري إلى المسجد القديم رؤية ذلك الأسطوري الملاك القادم من وراء هذا الكوكب.. الذي دفع تكلفة إعادة بناء المسجد في دقائق دون أن يعرف أحد عنه شيئا»[2].

يعيد الزَّمان هذه الأحداث إلى بداية الحكي فيذكر الكاتب حدث سبق ذكره المتمثل في دفع رؤوف تكلفة لإعادة بناء المسجد.

أيضا نجد هذا النوع من الاسترجاعات في: «لقد سمعه الناس جميعا... وهو يقول أربعون.. فلا يمكنني أن أخبر العمدة وشيخ البلد أن المهندس رؤوف وضع في الحقيبة ثلاثين بدل من أربعين»[3].

2-2 الاسترجاعات التكميلية: وهي استرجاعات يقوم الكاتب من خلالها عرض أحداث حذفها من قبل ومن خلال قراءتنا للرواية يلمح هذا العنصر في: «انتظرت حتى التقيت بحسن في المكتبة وحكيت له ما شاهدته من مهزلة المكيال في السوق... ابتسم حسن وهو يقول: هذا مشهد عادي للبيع والشراء فنحن هنا نادرا ما نبيع أو نشتري بالكيلو وهذا المكيال اسمه الربع تزن به كل الحبوب القمح والذرة والشعير والأرز...» [4].

وهنا قام الكاتب عصام محمود باسترجاع حدث النسوة والمكيال اللاتي رآهما رؤوف في السوق لتكملته وتفسيره من طرف إحابة الشخصية حسن على سؤال الشخصية رؤوف.

1- الرواية، ص 78.
2- الرواية، ص 88.
3- الرواية، ص 92.
4- الرواية، ص 69.

أيضا نجد هذا النوع من الاسترجاعات في: «دخلت أسماء بنت الشيخ عويس المتزوجة في آخر القرية مسرعة إلى بيت أبيها فلقيت أمها فهتفت: صحيح يا أمي إن رجلا غريبا دخل المسجد مع أبي وأعطاه حقيبة بها آلاف الجنيهات لإصلاح المسجد... من أين عرف أبي... هل حقا خمسين ألفا أو أكثر كما يقول الناس...» [1].

هنا تسرد أسماء بنت الشيخ عويس المتزوجة على أمها لما سمعته من أهل القرية بأن رجل غريب منح والدها خمسين ألفا أو أكثر كما يقول الناس.

يستمر الاسترجاع في السَّرد لاستكمال تفاصيل الماضي ولتزويد المتلقي بالمعلومات وليتسنى له فهم مضمون الرواية.

ولعلنا في النموذج السابق نجد الزَّمان يعيد الرواية إلى الماضي لتثبيت العلاقة بين الشخصية أسماء وحسن وعائلة الشيخ عويس لأنه لم يفسح المجال لهم بالظهور في بداية القصة ويلمح طرفي النموذجين: «دخلت أسماء بنت الشيخ عويس المتزوجة في آخر القرية مسرعة إلى بيت أبيها فلقيت أمها فهتفت...» [2]، وهكذا وظف الأديب الاسترجاعات التكميلية.

أيضا نجده في: «لقد سمعت أنه مائة ألف دينار يا أسماء التفت الاثنان تجاه الصوت وجد حسن الأخ الأوسط قادما من عمله مدرسا في مدرسة القرية الابتدائية»[3].

2-3 الاسترجاعات الداخلية الجزئية: وهي الاسترجاعات التي تكون فيها حذف، حيث أن الكاتب من خلالها يواصل عملية السَّرد، وكأنه لم يكن شيئا وبالتالي نجد هذا النوع في

1- الرواية، ص 17.

2- الرواية، ص 17.

3- الرواية، ص 18.

رواية الحنورة ويتمثل في النموذج التالي: «لقد وعدتني بالغداء معي نعم لا زلت أذكر الوعد... وإن شاء الله لن أخلفه...» [1].

هنا يسترجع الشيخ عويس ويذكر رؤوف بأنه وعده بالغداء معه ليجيبه هو الآخر بأنه لم ينس وعده ولن يخلفه.

فالكاتب هنا من خلال حوار الشيخ عويس ورؤوف يعود بهم إلى زمن التقائهم أول مرة ليكشف لنا عن سمو أخلاق وكرم الشيخ عويس.

ونجده أيضا في: «يعتذر المهندس رؤوف لك عن خطأ حدث في المرة السابقة وأعطاك ثلاثين ألفا بدلا من أربعين... وأرسلني لك بالعشرة آلاف وهو يشير إلى الظرف...» [2].

في هذا الحوار بين سمير والشيخ عويس يسترجع سمير الحدث الخطأ الذي وقع فيه رؤوف في حساب المبلغ.

ب- الاستباق:

وهو «مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل) إلماح إلى واقعه أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزَّماني ليفسح مكانا للاستباق)، توقف لفظة مستقبلية منظور مسستقلبي»[3]، وبالتالي فالاستباق هو التكهن بحادثة في المستقبل.

وينقسم الاستباق إلى نوعين: **استباق داخلي، استباق خارجي.**

1- الرواية، ص 90.

2- الرواية، ص 97.

3- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 186.

1- استبقاق خارجي: «مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا الحكي المسبق، يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المسبق كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزَّمانية ختامية، ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل»[1].

حيث نخلص إلى أن هذا النوع من الاستباق يقع على مقربة من زمن السَّرد ووظيفته ختامية، وقد جاءت الاستباقات الخارجية في الرواية على الشكل التالي: «كل شيء يحتمل فرصة ثانية إلا الصدق والثقة... عندما تنهار لن تعود ولو منحت ألف فرصة...» [2].

فمن خلال قراءتنا للرواية يعد هذا المقطع إشارة وجملة إيحائية وأن الكاتب لم يدونها عشوائيا، وإنما استبق ولخص لنا مضمون الرواية في هذه الأسطر منذ البداية إلى الأخير وبالتالي ألمت بمتن الرواية، وجاءت اختصارا لها.

وأيضا يظهر هذا جليا من خلال عنوان الرواية «الحنورة»[3]، فهو بمثابة تمهيد لما سيحدث داخل الرواية، فالكاتب أراد الإشارة إلى ما آلت عليه القرية من انكسار وخيبة ظنه فالحنورة هنا تعني الزجاج المكسورة أي أن ثقة القرية في أي غريب خابت لأنهم فقدوا القدرة على التفريق بين الزائف والصحيح، وهذا كله بسبب الرجل المدعو رؤوف الرجل النصاب.

يلمح هذا في: «لست أدري لم أشعر بالتعاطف مع رؤوف ذلك المدرس الجديد في المدرسة... يبدو عليه الذكاء والنباهة... شعرت بالأسف لأنه لن يستمر معنا، إن للحنورة

1- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 267.

2- الرواية، ص 05.

3- الرواية، ص 01.

قواعدها الخاصة.. التعامل مع الغرباء بحذر لا نريد منهم شيئا ولا نحتاجهم.. ولا نرحب بهم... فهم غير مرغوب بهم هنا»[1].

ففي هذا الحكي أي حوار حسن مع نفسه يستبق الكاتب حدث أن رؤوف لن تطول مدة بقائه وسيغادر لأن للحنورة قواعدها الخاصة وغير مرحب بالغرباء فيها.

نجده أيضا في: «أشفق على هذا الشاب مما سيلاقيه في قريتنا فترة إقامته القصيرة بيننا... نعم قصيرة... فهو لن يتحمل حياتنا... سيواجه أياما صعبة لا يمكن بشر تحملها وجميعنا يعرف ذلك... لكن لا نملك له شيئا»[2].

هنا يستبق حسن الحدث وماذا سيحدث للمدرس رؤوف لأنه يعرف قريته جيدا وحسم أمره بأن ما سيلاقيه فيها ليس بهين، ويؤكد هذا الكاتب في حوار الشخصية حسن مع نفسه بقوله: «لن يفهم أسلوب حياتنا ولن يتحمله... والنهاية معروفة»[3].

2- استباق داخلي: يرى جنيت: «أن هذا النوع من الاستباقات تطرح المشكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه ألا وهو مشكل التداخل، مشكل المزاوجة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي[4].

أي أنه لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزَّماني وبدورها تنقسم إلى: استباقات خارج حكائية واستباقات داخل حكائية.

2-1 استباقات خارج حكائية: وهو ذلك الاستباق الذي يعتمد على سرد الأحداث ولكن بعيدة كل البعد عن موضوع الحكاية وليس فيه احتمال للازدواجية.

1- الرواية، ص 37.

2- الرواية، ص 37.

3- الرواية، ص 37.

4- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 79.

نجده في: «سأبيع قيراطا من الأرض... وأضع ثمنه في الحقيبة لأكمل به المبلغ الناقص»[1].

وهنا نلاحظ أن الشيخ عويس استبق ماذا سيفعل إثر أزمته والتي تمثلت في المبلغ الذي وجده ناقصا وأنه توجب عليه بيع قيراطا من الأرض... ويكمله للمبلغ الناقص.

أيضا نجد هذا الاستباق الخارج حكائية في: «ماذا يقول للرجلين اللذين معه لجنة الإشراف على إعادة بناء المسجد... هل يقول لهما الحقيقة هل يصدقانه؟ وهل لو صدقاه هل تصدقه القرية»[2].

وبالتالي أتى هذا الاستباق الخارجي حكائي عبارة عن تساؤلات بين الشيخ عويس ونفسه.

2-2 الاستباق داخل حكائية: وتنقسم إلى:

أ- **الاستباق الداخلي التكميلي:** وهي استباقات يتكهن من خلالها الكاتب لما سيجري ويقع في المستقبل.

يلمح هذا العنصر في: «ما هي طبيعة العمل؟ سيحرسون الفيلا لمدة عشرة أيام في مقابل ألفين جنيه لكل رحلة... والإقامة كاملة على حساب المهندس رؤوف»[3].

يلاحظ من أن الحوار الذي دار بين شيخ البلدة وسمير كان بمثابة استباق يتكهن من خلاله كيف سيكون عمل الحراس العشر في الفيلا.

1- الرواية، ص 93.

2- الرواية، ص 92.

3- الرواية، ص 104.

أيضا نجده في: «وننوي في المستقبل بناء مدرسة ثانوية إن سمحت الظروف بذلك»[1].

أيضا نجده في: «لقد فتحت ليلة القدر لهم فسيعودون للعمل براتب أكبر من راتب أكبر موظف في المحافظة كلها.. والعمل لا يتطلب جهدا بدنيا.. فهو ليس في الأعمال الشاقة التي اعتاد أبناء العقايلة العمل بها... مثل البناء أو المحاورة وغيرها»[2].

وهنا يستبق ويتكهن لما ستؤول إليه حياة الحراس العشر من راتبهم المغري.

ب- الاستباق الداخلي التكراري: ويقوم من خلاله الراوي بالإعلان عن الحادثة التي سيسردها لاحقا بالتفصيل.

ونجد هذا في: «غدا يكون عندك عشرون تختار من بينهم من تريد.. قال سمير: لا سأترك لحضرتك اختيارهم واتصل بالسيارة تأتي وتنقلهم فور اختيارهم.. ولكن السرعة مطلوبة»[3].

وهنا يلاحظ من خلال الحوار الذي دار بين سمير والعمدة حول اختيار العمدة له الحراس لحراسة الفيلا أن استباق داخلي تكراري لأننا نلمحه في الصفحات الموالية مذكورا بالتفصيل...

وأيضا يلمح هذا النوع من الاستباق في: «إن شاء الله هو سيحضر هنا قريبا لأنه يجهز لمصنعه الجديد وسيقوم باختيار بعض العمال للعمل معه في مصنعه الجديد في ألمانيا وسيحضر للصلاة في المسجد بعد بنائه كما اتفق مع الشيخ عويس»[4].

1- الرواية، ص 113.

2- الرواية، ص 124.

3- الرواية، ص 105.

4- الرواية، ص 107.

أيضا نجده في: «ولذلك فالمطلوب في هذه المرحلة أن يرسل الحراس بشرط أن يتعهد العمدة تضمانتهم بنفسه.. وهذه فاتحة خير لليلة إن أحسن هؤلاء الحراس الإعلان عن ... سيستلمون العمل بعد شهرين من الآن»[1].

ثانيا: الإيقاع الزَّماني

أ- **تسريع السَّرد:** يقوم الكاتب من خلال هذه التقنية بتقليص واختصار لأحداث الرواية فيكون زمنها أقصر من الزَّمان الطبيعي فيها، ويستخدم الكاتب هذه التقنية من خلال عملية الحذف والخلاصة.

ومن خلال قراءتنا للرواية يلاحظ أن الكاتب عصام محمود استخدم هذه التقنية بصورة فنية، مما زادت نصه جمالا وإيحاء لدى المتلقي.

1- الحذف: وبالتالي نجد تقنية الحذف في النماذج الآتية: «رفعت وجهي لأجد رجلا يقف يرتدي جلبابا يبدو أنه العامل... عجيب لم أسمع صوت جرس فكيف حضر.. طلبت شايًا فهز رأسه ثم خرج، وعدت الصمت يسيطر على اللقاء مرة أخرى...»[2].

أيضا يلمح في: «وأخذت أنظر بعيدا على امتداد بصري إلى أسفل.. حيث تلك الحديقة الصغيرة»[3].

أيضا نجده في: «مر أسبوعان على تلك الحادثة والعمل يسرع في أرض المسجد..» [4].

2- الخلاصة: هو سرد أحداث ووقائع جرت في أيام وشهور وسنوات ولكن باختصار وهو نوعان: خلاصة محددة وغير محددة.

1- الرواية، ص 124.

2- الرواية، ص ص 21-22.

3- الرواية، ص 50.

4- الرواية، ص 85.

2-1 الخلاصة المحددة: ويحدد من خلالها الكاتب الفترة الزَّمانية نجد هذا في: «مر الشهر ونصف.. توجه الناس نحو مكان الشركة.. لم يكن العثور عليه صعبا، فقد ذهب بعضهم إلى هناك.. وقدموا أوراقهم فيه.. لم يجدوا الشركة، بل علموا أنها شقة تؤجر مفروشة وليس هناك ذكر لسمير أو رؤوف...» [1].

أيضا نجد الخلاصة المحددة في: «بعد ثمان سنوات»[2]. أيضا في: «قبل ثمان سنوات من الآن»[3].

2-2 الخلاصة الغير محددة: وهي تلخيص لفترات زمنية يكون فيه الزَّمان غير محدد بالتفصيل، نجد هذا في: «لست أدري كيف رجعت الاستراحة.. بعد كل ما حدث..» [4] أيضا في «لا أدري كم مر من الوقت علي حتى رحت في النوم.. كالحلم الذي يعبر في الخاطر سمعت صوت دقات منتظمة»[5].

ب- إبطاء السَّرد: ويعمل الكاتب من خلال هذه التقنية على تعطيل حركة السَّرد وهذا من خلال ثلاث تقنيات: المشهد، الوقفة، التواتر.

1- المشهد (scéne)**:** هو حالة تطابق بين زمن الخطاب وزمن الأحداث[6].

وعلى العموم فإن المشهد في السَّرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف[7].

1- الرواية، ص 146.

2- الرواية، ص 148.

3- الرواية، ص 06.

4- الرواية، ص 42.

5- الرواية، ص 43.

6- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 100.

7- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 78.

وبالتالي فهذه التقنية صيغة من صيغ بناء الخطاب، وتهدف لخلق توازن إيقاعي بين زمن الخطاب والقصة، ويتجلى المشهد من خلال الحوار الذي دار بين الشيخ عويس ورؤوف: «من هذان؟ وماذا كان يريدان منك؟

– يبدو أنهما لصان يريدان سرقة شيخ لا يملك شيئا.

– آه الحمد لله الذي أنجاك منهما»[1].

نلاحظ هنا أنه مشهد يصف لنا الحوار بين الشيخ عويس ورؤوف وعن سبب الهجوم وحمد الشيخ الله لأنه نجا.

وهذا مشهد آخر في الرواية حوار بين حسن ورؤوف الأستاذ «لم فعل رؤوف ذلك، لقد دفع على حسب قولك فوق الـــ 150 ألأف جنيه... بينما جمع الرجل خمسة آلاف جنيه، هذا المبلغ التافه لا يساوي جزءا بسيطا مما دفعه في المسجد وما دفعه للحراس فأين الجريمة هنا..» [2].

ولقد كان هذا المشهد بمثابة استفسار عن المبلغ الذي قدمه رؤوف النصّاب إلى القرية والمبلغ الذي نهبه من أهل القرية، وكانت إجابة حسن له صادمة لأنه تقاضى ونهب منهم أضعاف المبلغ الذي ادّعى أنّه قدّمه لمساعدتهم بينما كانت مكيدته أعظم من هذا.

وهذا ما نجده في المشهد الموالي: «لقد اشترى 03 ملايين بـــ 150 ألف.. اشترى سمكا بسمك..

يا الله معقول..

1– الرواية، ص 07–08.

2– الرواية، ص 149.

– بدت لي هذه الخطة بسيطة للغاية لكنها شديدة الذكاء والعبقرية تعتمد على عنصرين.. اكتساب الثقة والصبر..» [1].

ولقد كان هذا الحوار بمثابة إجابة عن تساؤلات الأستاذ رؤوف، حيث أن الكاتب عصام محمود وصف المشهد بطريقة تجعل المتلقي يغوص في أحداث الرواية.

ونلمح أيضا مشهد عاصف بين رؤوف وحسن: «رفعت وجهي وجدت حسن ينظر نحوي بإشفاق...

مسحت دموعي بيدي وأنا أنظر إليه بوجه باك:

لم كل هذا ماذا فعلت حتى يعاملني الجميع هكذا..

الجميع..

نعم الجميع حتى أنت..» [2].

2– الوقفة: تعتبر الوقفة الوصفية تقنية يعتمد من خلالها الكاتب في إيقاف أحداث القصة وذلك لوصف أماكنها وتقديم مجموعة من المعلومات التي تتعلق بالشخصية، ولقد وظف الروائي تقنية الوصف بصورة لافتة للانتباه، وذلك لتجسيد الأماكن ونجد هذا في: «لقد لاحظت أن طعم المياه عندكم متغير، نعم لأن المياه الرسمية ضعيفة... نحن في الصحراء نعتمد على المياه الجوفية من الآبار عن طريق حفر طلمبات رفع المياه من جوف الأرض...» [3].

1– الرواية، ص 150.

2– الرواية، ص 78.

3– الرواية، ص 112.

نجده أيضا في: «ابتسم سمير... وبدأ يتناول إفطاره مع العمدة المكون من الخبز والبيض والجبن، والزبدة والعسل...» [1].

هنا يصف لنا الكاتب الفطور الذي تناوله سمير مع العمدة، كما وظف الكاتب الوقفة الوصفية لرسم معالم المكان وتقديم مجموعة من المعلومات عنه نجد هذا في: «كانت الاستراحة عبارة عن مبنى صغير من دورين في نهاية المدرسة.. دخلنا الاستراحة وجدتها عبارة عن غرفتين واسعتين فوق بعضهما للنوم، في كل واحدة أربعة كراسي وحمام لكل غرفة... ودولاب صغير وطاولة صغيرة وتلفاز..» [2].

ونلاحظ هنا أن الكاتب وصف لنا مكان إقامة رؤوف وصفًا دقيقًا إذ من خلال هذا الوصف يتسنّى للقارئ رسم صورة لهذا المكان.

3- التواتر: وينقسم إلى ثلاث أنواع:

3-1 المحكي الإفرادي: أي أن الكاتب يسير لنا حدث وقع مرة واحدة وأن لا يكرره وهذا ما نلاحظه في النموذج التالي: «دخل علينا رجل طويل رفيع نوعا ما.. رحب بنا وعرفني حسن قائلا:

خالي سعيد... زميلي في المدرسة..

رحب بنا سعيد وأخذنا معه، حيث كان ينتظرنا فلاح يقف بجوار جاموسته.. أخذ سعيد النقود من حسن وقال لحسن: هل المبلغ كما اتفقنا...» [3]، يلاحظ هنا أن شخصية سعيد خال الأستاذ حسن ذكرت في هذا المقطع فقط.

1- الرواية، ص 131.

2- الرواية، ص 29.

3- الرواية، ص 68.

أيضا في: «لقد تمكن المحامون من تبرئة الحراس، لكن بعد قضاء فترة ليست بالقصيرة في السجن»[1]. نجد هنا أن المحامون لم يذكرهم الكاتب في بقية السَّرد ولم يكرر ذكرهم، وبالتالي فهو محكي إفرادي.

3-2 المحكي التكراري: هو إعادة سرد الحدث في ثنايا النص شرط أن يكون هذا الحدث وقع مرة واحد يلمح هذا في: «انتظرت حتى التقيت بحسن في المكتبة وحكيت له ما شاهدته من مهزلة المكيال في السوق، ابتسم حسن وهو يقول: هذا مشهد عادي للبيع والشراء فنحن هنا نادرا ما نبيع أو نشتري بالكيلو وهذا المكيال اسمه الربع»[2].

3-3 المحكي الإعادي: والذي يقصد به سرد حدث مرة واحدة في ثنايا النص، حيث يشير الكاتب في هذا الحدث بأنه وقع عدة مرات ويلمح هذا في: «اليوم الاثنين هو يوم السوق الأسبوعي لقريتنا... يعقد السوق في المنطقة الجبلية الواسعة... يأتي الباعة من كل أنحاء المحافظة لهذا السوق خصيصا»[3].

1- الرواية، ص 152.

2- الرواية، ص 69.

3- الرواية، ص 87.

II- بنية الشخصية:

أولا: أنواع الشخصية

مثلما احتل كلاّ من الزَّمان والمكان مكانا مرموقا في الرواية، كذلك نجد الشخصية تشغل حيزا كبيرا في الرواية، فهي تعتبر عاملا رئيسيا فيها، لأنه يستحيل وجود رواية خاوية من الشخصيات، يعتمد عليها السارد في نقل وإبلاغ فكرته إلى القراء، فهي الأخرى لها أشكال وضروب كثيرة، وسنحاول في هذا الجزء أن نتعرف على الشخصيات التي ارتكز عليها الكاتب عصام محمود في روايته الحنورة.

أ- شخصيات رئيسية (محورية):

تعد الشخصية المحورية المهيمنة في الرواية بصورة جلية، حيث أنها تعتبر عضد الراوي، لأنها السبيل التي بواسطتها يبين رؤياه، وآراءه التي يريد عرضها، فهي البؤرة التي تطوف حولها الأحداث.

تزخر رواية "الحنورة" بتنوع الشخصيات، وحين اقتفيناها وفتشنا في كنهها ألفينا الشخصية الرئيسية المتمثلة في:

1- شخصية رؤوف عبد الكريم:

وهي الشخصية المحورية التي دارت حولها الأحداث، فكانت أكثر الشخصيات مثولا في الرواية، حيث أخذت النصيب الأكبر كما يقول عصام محمود، وتعد أيضا في نفس الوقت السارد أحيانا، فتسرد لنا ما وقع لها من أحداث، بل وتعد من الطبقة المثقفة كذلك.

كل التفاصيل ذكرها البطل عن نفسه بدءا من أول خطوة خطاها على أرض "العقايلة"، فنجد الكاتب يقول على لسان البطل: «توقفت سيارة الأجرة في نهاية الطريق

المؤدي إلى العقايلة... ونزل جميع الركاب ولم يبق سواي... نظرت إلى السائق فقال: هنا نهاية الرحلة، أعبر هذا الكوبري يا أستاذ ثم اتجه إلى اليسار حتى تجد مدخلا على اليمين أدخل فيه تجد مدرسة العقايلة على يسارك»[1]، بعد أن سلك البطل ذلك الطريق الوعر ليلتقي بحارس المدرسة بيد أن الحارس لم يعره اهتماما سوى أنه أشار إليه مجرد إشارات.

بقي الكاتب يصف مسير البطل على لسانه إلى أن وصل لمكتب الناظر، وتعرف عليه مخاطبا إياه: «رؤوف عبد الكريم.. هكذا ردد اسمي بهدوء تام ثم لحظات صمت.. شعرت بها طالت عن الحد الطبيعي.. رفع رأسه ونظر نحوي بهدوء.. وشعرت أنه يخترقني بنظرات ثاقبة عميقة»[2]، لم يجلب الكاتب الاسم هكذا من الفراغ كأي اسم آخر بل انتقاه قصدا ليحدث شوشرة في ثنايا الرواية، مع بقية الأشخاص، ولعل اسمه هو سبب في بداية مشاكله، وتعثراته، والعواقب التي ستجري له جراء هذا الاسم.

أورد الراوي في موضع آخر حيرة أخرى من أجل اسمه، وذلك حين لقاء البطل بالأستاذ حسن، فدار بينهما حديث يقول رؤوف فيه: «اسمك رؤوف؟! شعرته يذكر اسمي بتعجب.. بل استنكار..» [3]، ذلك الاسم الغريب الغامض الذي أثر في كل من دق مسمعه من سكان القرية والمدرسة من مدرسين، وعمال لنجد رؤوف هو نفسه في حيرة لما هذا الجحود والتعامل، فيقول: «ألقيت بجسدي المرهق على السرير وأخذت أفكر هل هؤلاء الناس غرباء حقا.. أم خيل إلي.. لقد شعرت بالخوف والفزع منهم عندما يسمعون اسمي...» [4].

1- الرواية، ص 19.
2- الرواية، ص 21.
3- الرواية، ص 24.
4- الرواية، ص 30.

تتوالى الأيام والليالي، ليل يسابق نهار ونهار يسابق ليل إلى أن حاول رؤوف مساعدة تلاميذ المدرسة وتقديم لهم دروس مجانية، فاقترح عليهم الفكرة لكن سرعان ما انقلبت هذه المساعدة ضده، وأخذ ضربات جراء هذه المساعدة وفي ذلك قال: «شعرت بضربة قوية على رأسي من الخلف ثم.. وبدأت رحلة السقوط إلى الأرض.. وشعرت كأن يدين قويتين تتلقفني ثم مادة الدنيا تحت قدمي وغبت تماما عن الوعي»[1]، لكن أصر على معرفة الحقيقة، ومعرفة سبب التعامل في حقه لأنه لم يقترف أي ذنب، فيصر على الأستاذ حسن بأن يخبره السر، فيسرد له كل القصة بأن شخصا في ما مضى قام بخداعهم والنصب عليهم، وكان اسمه رؤوف ولهذا هم لا يحبون الغرباء.

ب- شخصيات ثانوية:

مما هو متعارف عليه ولا شك فيه أن الشخصيات الثانوية هي الشخصيات التي عادة ما تساعد الشخصيات الرئيسية في الحكي، وتحاول الكشف عن الخبايا، والمستور من خلال السَّرد، لكنها تقل أهمية عن المحورية لأنها تتضح تارة وتختفي تارة أخرى ومن خلال الرواية تبين لنا أن الشخصيات الثانوية التي دارت في ثنايا هذا العمل الأدبي هي كالآتي:

1- شخصية حسن: يعتبر أحد الشخصيات الثانوية في الرواية، فقد صنفه الكاتب على أنه حلقة وصل بين المدرس رؤوف وبين أهل القرية، ذلك الشخص الذي شد البطل عضده به، فهو المساعد والمعاون الوحيد له في ذلك المكان، ونجد ذلك في قول حسن وهو يردد في نفسه: «لقد اختارني وكيل المدرسة كي أرافقه... فهو يعرف جيدا قواعدنا التي لا نحيد عنها... لقد شعر مثلي بالتعاطف معه، ولكنه مثلي لا يملك له شيئا...»[2]، بين لنا الكاتب في هذه المقطوعة أن حسن متعاطف ومحب للخير، ولهذا اختاره وكيل المدرسة

1- الرواية، ص 14.

2- الرواية، ص 37.

لمساعدة رؤوف، ولعل هذا يبين أن حسن له مكانة في المدرسة وهذا جلي في قول الكاتب: «الأستاذ حسن عويس مدرس اللغة العربية بالمدرسة من أبناء العقايلة»[1]، له مكانة مرموقة بين أهل القرية والمدرسة وليس هذا فقط بل إنه ينسل وينحدر من عائلة محترمة ومتعاطفة، نلاحظ ذلك في الخطاب الذي دار بين حسن ورؤوف وهو يعرفه على والده: «خرج علينا إمام المسجد وسلم علينا فقال حسن: والدي الشيخ عويس أهلا وسهلا الأستاذ زميل جديد في المدرسة»[2].

ومن هنا يتبين لنا من خلال اطلاعنا على هاته الشخصية وعلى حركاتها وسط المتن الحكائي أنها شاركت وبدور كبير في ترابط القصة خاصة بقربها مع الشخصية الرئيسية.

ج- الشّخصيات النّامية:

تعتبر الشخصيات النامية تلك الشخصيات التي تتطور وتنمو شيئا فشيئا في الرواية، وتتغير من حال إلى آخر، حيث أنها لا تستقر على حال واحدة وتتبدل طوال وجودها في القصة.

1- شخصية رؤوف علام: شخصية مبهمة ومعقدة، وظفه الكاتب في روايته كشخصية نامية، تلعب دورا مهما في الخطاب الذي بين أيدينا: «بقي لغز الرّجل الغامض يؤرق نوم أهل القرية»[3]، بدأت شخصيته تنمو شيئا فشيئا لذا اعتبره أهل القرية شخصية أسطورية: «كانت شهرة المهندس رؤوف الذي خص العقايلة بذلك التبرع الكبير في بناء المسجد القديم جعلت منه شخصية أسطورية.. طافت شهرته القرى»[4]، حيث أنه أصبح على لسان القيل والقال، لأنهم يعتبرونه ذلك البطل الخيالي لأنه يساعدهم ولم يبخل عليهم سواء

1- الرواية، ص 24.
2- الرواية، ص 35.
3- الرواية، ص 84.
4- الرواية، ص 135.

بتنصيب أبناءهم في مناصب عمل، أو بمساعدات مالية لبناء المسجد، أو حتى بالتبرعات والهدايا من كل الأنواع والأشكال.

وهذا ما جاء به الراوي في قوله على لسان الشخصية ذاتها: «سوف يوصلني سمير اليوم على أن يعود إلى العقايلة بعد غد هنا للإجابة على كل الاستفسارات وبيان الأوراق المطلوبة من كل فرد على حسب مهنته»[1].

اكتسب ثقة الناس وصبرهم، وبعد ذلك تأتي الطامة الكبرى التي نزلت على أهل القرية وتتحول هاته الشخصية من إيجابية إلى سلبية حيث خدعهم، ومن هنا بدأت حكاية الغدر، فبعد أن وعدهم بالعمل اختفى تماما عن الأنظار هو ومساعده ولم ير لهما أثر تقول بعض الشخصيات في اكتشاف غدر رؤوف: «جمع من أهل القرية والقرى المجاورة فوق الـــ 600 اسم دفع كل واحد منهم 5000 جنيه... أي أنه جمع حوالي ثلاثة ملايين جنيه... لقد اشترى 03 ملايين بـــ 150 ألف... اشترى سمكا بسمك»[2]. وكذلك على لسان بطل القصة: «إن رؤوف الأول لم يجرم في حق أهل العقايلة منذ سنوات فحسب... فكنه أجرم في حق مجتمع كامل.. وتمتد جريمته في كل من يرتبط به في المستقبل»[3].

من خلال ما سبق نستخلص أن شخصية رؤوف في بادئ الأمر كانت شخصية قوية، تخفي بعض الغموض لكن الناس كانوا يحبونه لأنه معطي وكثير الكرم والجود لكنه اتضح بعد ذلك مع اقتراب نهاية القصة أن هاته الشخصية تغيرت على مرة واحدة فقد خدعهم واختلسهم وهرب من القرية، لكن آثار جريمته لا زالت في قلوب أهل القرية لحد الآن، لأنه كسر ثقتهم ولهذا سميت الرواية بالحنورة.

1- الرواية، ص 134.

2- الرواية، ص 150.

3- الرواية، ص 153.

2- شخصية سمير: هي شخصية أخرى من بين الشخصيات النامية في الرواية، حيث يعد ظهير ومعاون رؤوف علام، كما أورد الراوي في الرواية: «كلفني المهندس رؤوف بالبحث عن عشرة عمال لحراسة فيلته الجديدة حتى تأتي شركة الحراسة التي تعاقد معها.. وسوف أتوجه إلى مقاول كان يعمل معنا ليبحث لي عن هؤلاء الحراس»[1]. يتبين لنا أن سمير هو الذراع الأيمن لرؤوف علام، الذي يكلفه لكي يعينه في أعماله، ولعل هذا ما قاله سمير بنفسه في الرواية: «أنا أعمل عنده منذ خمس سنوات ولا أعرف كثيرا أكثر من وظيفتي لكنه يقول: إن العقايلة قرية عظيمة وأهلها كرام لهم أصول عربية عريقة»[2].

اعتمده الكاتب كشخصية متطورة بحيث يعد صلة وصل بين رؤوف علام والشيخ عويس، والعمدة وأهل القرية: «التفت سمير إلى الحضور وقال لهم: لقد وافق المهندس على قبول طلبات أهل المحافظة كلها، لكن ليس هناك مقر مؤقت في القاهرة سيذهب الراغب هناك من غير أهل العقايلة للتقديم فيه.. سيجد هناك موظفين يستقبلون طلباتهم بالشروط نفسها... بينما أظل أنا هنا أستقبل طلبات أهل العقايلة وحدهم»[3].

بدأت هذه الشخصية على النمو بحيث حازت وحصلت على حب أهل القرية، وكل الأمور تسير بصفة جيدة إلى أن جاء اليوم الموعود، وتغيرت الموازين، وتبدلت الشخصية من شخصية مزيفة وكاذبة في كل الأعمال التي قامت بها، بحيث كسروا ثقة أهل القرية هو وصديقه واختلسوهم، وهذا ما قاله الراوي: «مر الشهر ونصف.. توجه الناس نحو مكان الشركة.. لم يكن العثور عليه صعبا فقد ذهب بعضهم إلى هناك.. وقدموا أوراقهم فيه.. لم يجدوا الشركة بل علموا أنها شقة تؤجر مفروشة وليس هناك ذكر لسمير

1- الرواية، ص 104.
2- الرواية، ص 106.
3- الرواية، ص 144.

أو رؤوف أو حتى الموظفين اختفى الجميع»[1]. وهذا ما أثر في نفوس أهل العقايلة: «ظل هذا اليقين باقيا في نفوسهم رغم مرور كل هذه السنوات على تلك الواقعة»[2].

ولهذا تعتبر هذه الشخصية تحمل الكثير من الدلالات، بدأت بشخصية جيدة ونامية لتنتهي بشخصية ملفقة وكاذبة.

د- الشخصيات المرجعية:

لكي يستطيع المتلقي أن يكتشف الشخصيات المرجعية في العمل الروائي عليه أن يكون ذا خبرة وفطن، مطلعا على مختلف الثقافات ليستطيع التعرف على المرجعية الصحيحة التي يريد الكاتب عبر هاته الشخصيات إيصالها للقارئ.

1- شخصية الشيخ عويس: شخصية مرجعية دينية تحيلنا إلى الدين الإسلامي، يكتشف القارئ ذلك من خلال تصرفاتها وعملها وتدينها وسط المتن الحكائي.

يعتبر الشيخ عويس رجل دين فهو إمام مسجد: «كان الشيخ عويس ممن يوثق بهم.... وإن كان كثير الحديث.. وإن شئت الدقة ثرثارا لا يسكت.. ويمتلك أسلوبا جذابا في الحديث والسَّرد جعله خطيبا مفوها يستمع إليه في خطب الجمعة والعيدين»[3]. شخصية واعية ومفعمة بحب الدين، مؤمنة بالله، ينصح ويساعد إذا ما كان باستطاعته حتى أنه لا يبخل أحدا ونجد ذلك في الحوار الذي دار بينه وبين رجال من أهل قرية "العدوة" المجاورة لقرية "العقايلة": «لقد سمعنا عن سمعتكم العظيمة ومكانتكم عنده فرغبنا في أن تساعدنا في عمل للخير.. والله لا أتأخر عن الخير إن كان في الاستطاعة.. هذا والله ما بلغنا عنك»[4]. فلو لم يكن محبا للخير ما كانوا جاؤوا له لطلب المساعدة والتوسط

1- الرواية، ص 146.
2- الرواية، ص 147.
3- الرواية، ص 84.
4- الرواية، ص 139-140.

لهم، بحيث أنه صار على لسان كل أهل القرية، لأنه أمسك العروة الوثقى الذي تربطه بذلك الرجل الثري الذي يقدم لهم المساعدات.

نجد الراوي يسرد هذا الحوار الذي بين تلك الصلة المتينة بين الشيخ عويس ورعوف علام: «صحيح يا أمي إن رجلا غريبا دخل المسجد مع أبي وأعطاه حقيبة بها آلاف الجنيهات لإصلاح المسجد.. من أين عرف أبي هذا الرجل الغني وكم المبلغ؟»[1]. أي أنه القرينة الدالة على فعل الخير من قبل المهندس رؤوف علام.

وبهذا فإن شخصية الشيخ عويس شخصية مثابرة وقوية يرتكز ويستند عليها أهل القرية.

2- شخصية العمدة: شخصية مرجعية رسمية قانونية لأنه يمثل النظام والدولة باعتباره كبير البلدة، يلجأ إليه بقية أهل القرية لمشاورته في الأمور التي تتعسر عليهم، كما أنه يلهمهم بالقرارات التي يجب أن يعملوا بها، ولعل هذا بدا واضحا في الحوار الذي جرى بين سمير والشيخ عويس: «لا تحرج العمدة فهو كبير البلدة وليس من اللائق رفض دعوته»[2]. ليبين الكاتب في هذا السَّرد بأن أهل القرية لا يرفضون له طلبا ويستجيبون لكل ما يقوله.

وفي قول الكاتب: «سلام عليكم يا شيخ عويس وعليكم السلام يا حمدان خيرا جناب العمدة يطلبك على أمر عاجل، والله ابن حلال كنا في طريقنا إليه حالا.. هيا بنا»[3]. هنا يريد الكاتب القول بأن العمدة هو تلك الشخصية التي تقرر، وتستدعي الأفراد لتوجههم بل إنه يعتبر الملاذ الذي يتبنى أفكار، وطلبات أهل القرية، وإيصالها لرؤوف علام بواسطة سمير ليقوم بمساعدتهم في مشاريعهم المتوقفة بسبب نقص الأموال والفقر الذي

1- الرواية، ص 17.

2- الرواية، ص 105.

3- الرواية، ص 81.

حل بأهل القرية: «ننوي في المستقبل بناء مدرسة ثانوية إن سمحت الظروف بذلك.. إن بناء الوحدة الصحية والمدرسة لا يقل أهمية عن بناء المسجد.. ونتمنى أن تنقل هذا للمهندس»[1]. لا يستثنى بذلك أهل العقايلة فقط، بل القرى المجاورة تلجأ إليه كذلك: «لقد توالت الاتصالات والطلبات من القرى المجاورة أكابر وفلاحين طالبين أن نتدخل لدى المهندس رؤوف حتى يقبل أبناء القرى للعمل معه»[2].

يتضح لنا مما سبق أن العمدة باعتباره شخصية مرجعية تمثل النظام في تسيير الأمور، فله في نفس الوقت جانب الطيبة والحنان الذي يجعل منه رجل معطي، وسخي يكرم الرائح والغادي، ويساعد الناس.

هـ- الشخصيات المسطحة:

هي تلك الشخصيات التي تبقى ثابتة طوال السَّرد ولا تتبدل أبدًا، وقد يكون لها أحيانًا حضورًا واحدًا في العمل كله ثم تختفي.

1- شخصية البقال: من بين الشخصيات المسطحة في الرواية التي ظهرت لمرة واحدة طوال السَّرد، ثم اختلفت كان يبيع المواد الغذائية، وهو الآخر من قرية العقايلة، ولعل هذا وارد في وصف بطل الرواية له: «طلبت شايا وسكرا وجبنا ولبنا وملحا وبعض علب الأطعمة المحفوظة لزوم التجهيز السريع: وقف البقال ببطء وأخذ يضع كل مشترياتي في كيس بلاستيك»[3]. ولعل هو الآخر فوجئ كبقية أفراد القرية، يبدو هذا واضحا في الحوار الذي جرى بينه وبين رؤوف عبد الكريم: «أنت المدرس الجديد في المدرسة؟ – نعم.. كيف عرفت؟! تجاهل كلامي وقال وكأنه لم يسمع سؤالي – اسم الكريم – رؤوف.. رؤوف عبد الكريم، نطقت الاسم فكأني لسعته بجمرة نار كان يعطيني ظهره لكني شعرت

1- الرواية، ص 113.
2- الرواية، ص 142.
3- الرواية، ص 40.

به ينتفض ثم مد يده بالباقي وبالكيس دون كلمة»[1]. وكانت هاته صدمة أخرى من بين الصدمات التي يتلقاها رؤوف من قبل هؤلاء الذين يتجاهلونه.

2- شخصية التلميذة: كانت هذه الفتاة التي بسببها شعر البطل بجمال اسمه الذي أخرجته من بين فاهها كأنه نغم أو لحن موسيقي، حيث أنه شعر بسعادة عارمة، لأنّه كلّما ذكر اسمه يكون هناك توتر وبعض من الرُّعب، إلا مع هاته الصغيرة نجد ذلك في قول الكاتب وهو يصف بعدها الجسماني: «فتاة تميل إلى القصر وفيها درجة من درجات السمنة الواضحة وإن كانت تملك وجها طفوليا مضيئا مشرقا ينظر إلي ويتبسم... نظرت إليها بتساؤل فقالت عذرا يا أستاذ رؤوف لقد انتهت الحصة الثانية منذ عشر دقائق وبدأت الحصة الثالثة»[2]. وفي موضع آخر: «شعرت بالخجل وأنا أنظر إليها... ولم يفتني أنها خاطبتني باسمي.. يا لهذا الاسم الذي شعرت بجماله وهو يرن في أذني... لأول مرة أشعر بجماله»[3].

فكانت هذه الشخصية الوحيدة التي بسببها أعجب رؤوف باسمه كثيرا، وتوارت بعد ذلك عن الأنظار لأنها لم يكن لها موقف قوي، أو أي إضفاء جديد للأحداث إلّا هاته الواقعة التي ذكرناها للتّو.

3- شخصية الشّيخ إسماعيل: أحد رجال أهل القرية العارفين.

4- شخصية الشيخ رضوان: يعتبر كذلك من رجال القرية الكبار الذين يصاحبهم العمدة ويتشاور معهم في الأمور التي تخص القرية.

5- شخصية أمنية: تعتبر هذه الشخصية من بين الشخصيات المسطحة في الرواية ظهرت مرة أو مرتين فقط في السَّرد بحيث لم يكن لها دور كبير، تعد أستاذة في قرية

1- الرواية، ص 40.
2- الرواية، ص 46.
3- الرواية، ص 46.

العقايلة: «أستاذة أمنية مدرسة العلوم أو ال science كما تقولون في مصر»[1]. إذن هي شخصية ثابتة.

6- شخصية أسماء: ابنة الشيخ عويس من شخصيتها للوهلة الأولى يبدو أن لحيطانها آذان تخبرها بما جرى آن بأوان: «... هل حقا خمسين ألف أو أكثر كما يقول الناس»[2].

7- رجب شحاتة: كان احدى حراس الفيلة لكنه كان المسؤول على كل الحراس، بل كان ذلك الشخص الذي يتعامل معه صاحب الفيلة.

8- شخصية حمدان: وهو الخفير خادم العمدة، لم يظهر كثيرا في العمل السَّردي، بين الكاتب بأنه لا يحسن التلفظ بالكلام الجيد، وحسن المعاملة وذلك في قول العمدة عندما وصفه: «تمتم العمدة: جحش وألفاظه مثله»[3]، إنه شخصية عابرة ومسطحة.

9- شخصية علي: اعتمدها الكاتب كإحدى الشخصيات المسطحة، بحيث كان دوره في الرواية يمثل هو الآخر إحدى حراس الفيلة: «علي هو أصغر الحراس الذين يحرسون الجانب الأيمن من الفيلا»[4]. إنه شخصية ثابتة.

10- شخصية رجب زكريا: مدرس المجالات بالمدرسة.

11- شخصية محمد فتحي: وهو أستاذ بمدرسة العقايلة: «محمد فتحي مدرس الدراسات الاجتماعية»[5]. هكذا عرف عن نفسه حين لقاءه أول مرة مع المدرس رؤوف في غرفة المدرسين.

1- الرواية، ص 47.

2- الرواية، ص 17.

3- الرواية، ص 82.

4- الرواية، ص 118.

5- الرواية، ص 48.

12- شخصية خميس: هو الآخر مدرس بالمدرسة لم يعط اهتمامه لبطل الرواية، يبدو أنه كرهه من النظرة الأولى: «الأستاذ خميس مدرس الحساب بالمدرسة.. وقف بكسل شديد وهو ينقل نظراته بينه وبين هاتفه ثم مد يده وهمس بكلمات لم أسمعها»[1]. وكانت هذه المرة الأولى والأخيرة التي ظهر فيها في الرواية.

13- شخصية مدير المدرسة: كان ذو شخصية طيبة مع رؤوف، وصفه رؤوف قائلا في الحوار الذي دار بينهما: «رجلا وقورا يجلس خلف المكتب وقف عندما رآني قائلا: أهلا أستاذ رؤوف»[2]. ولعل سر هذه الطيبة وحسن المعاملة تدل على أن مدير المدرسة ليس من نفس القرية، وذلك في قوله: «أنا من قرية مجاورة لهم والتعامل هنا يحتاج إلى صبر ورغم أني هنا منذ عامين فدوما تجدني وحدي الغريب هنا منبوذ»[3].

وهنا يتبين لنا أن هذه الشخصية ذات فضل وإحسان حتى لو كانت بالكلمة فقط لأن الكلمة قد تفرح المتلقي وتؤثر فيه، وقد تسقط عليه كالصاعقة وتؤذيه.

14- شخصية حارس المدرسة: بالرغم أنه لم يكن له الحق في احتقار المدرس رؤوف لدنو مكانته، إلا أنه تجاهله ولم يبح بكلمة قط سوى أنه يثير بأصابع يده: «لم يقم الحارس من مقامه.. بل نظر إليه نظرة طويلة ثم أشار بيده تجاه مبنى قريب»[4]، يبدو الاحتقار واضح من حركاته تلك حتى لو أراد أن يخفيها، إنه شخصية مسطحة تكاد تنعدم تماما غير أنه يحمل في جوفه الكره والحقد.

15- شخصية عبد الهادي: وكيل المدرسة أو الناظر، شخصيته لم تختلف عن سابقيه، ولا حتى تصرفاته فكان مثيل لأهل القرية، حيث كان يصوب نظراته الساحقة والغائرة لرؤوف دون أن يبدي أنه يمقته.

1- الرواية، ص 48.

2- الرواية، ص 51.

3- الرواية، ص 52.

4- الرواية، ص 20.

16- شخصية مها: ابنة الشيخ عويس ظهرت مرتين فقط في الرواية، وفي كلتا المرتين كانت ملهوفة وتحصي النقود، بل وكانت شخصية تحب الاكتشاف والتدخل فيما لا يعنيها وقد ذلك ظهر ذلك في هذه المقطوعة: «مالت مها تلتقط البطاقة الساقطة من الأرض نظر الشيخ عويس إلى ابنته نظرة حادة، واختطف البطاقة من يدها بينما نظرت مها لوالدها بفزع وتعجب»[1]. يبدو أنها طماعة، أما في المرة الثانية فهي التي اكتشفت نقص النقود التي كاد الشيخ عويس يتورط بسبب نقصانها.

ثانيا: أبعاد الشّخصية

درسنا شخصيات الرواية من خلال ثلاثة أبعاد مهمة بالنسبة للشخصية والمتمثلة في البعد الجسماني، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي:

أ- البعد الجسماني:

يعتبر البعد الجسمي من الأبعاد المهمة التي توصف الشخصية خارجيا من جميع النواحي الجسمية، والشكلية، وإبراز ملامحها وإظهارها، وحين دراستنا للرواية وجدنا الكاتب وصف وصور بعض الشخصيات من خلال البعد الجسمي، ولكن بصفة قليلة والتي نذكر من بينها:

1- شخصية رؤوف عبد الكريم: لم يصف الكاتب عصام محمود الشخصية البطل وصفا مفصلا خارجيا سوى في بعض المحطات، وبصفة قليلة جدا وذلك على لسان الشخصية البطل في قوله: «بدأت تنظيف حذائي من الطين العالق به»[2]. وقوله: «انزلقت قدمي أكثر من مرة في الطين»[3]. دلالة على الشقاء وكثرة الأمطار والطين الذي بالأرض يلتصق بكل من مر بالشارع: «وجدت صفيحة سمن بجوار الحمام ملأتها بالماء ووضعتها

1- الرواية، ص 91.
2- الرواية، ص 32.
3- الرواية، ص 42.

على النار اغتسلت بها وبدلت ملابسي المتسخة»[1]. في هذا المقطع وصف هندامه المتسخ مرة واحدة، وفي موضع آخر وصفه قائلا: «خلعت ملابسي المتسخة بالطين.. اغتسلت ونظفت جسمي من الطين الذي ملأ قدمي وتناثر على باقي جسمي»[2]. هنا وصف الراوي اتساخ ملابسه ومن خلا ل هذا الوصف أيضا يتضح لنا كمية وابل الأمطار التي سقطت.

لفت انتباهنا أن الكاتب لم يصور هاته الشخصية من ناحية ملامح الوجه، ولا حتى من ناحية قوام الجسم، ولا بملابسها فهو لم يكن مهتما بذلك، فقد صب كامل اهتمامه بالوقائع التي جرت معها أكثر من رسمها وتصويرها جسديا.

2- شخصية حسن: هو شاب هادئ وبشوش وذلك في وصف الكاتب له قائلا: «شابا في منتصف الثلاثينيات تقريبا.. هادئ الملامح»[3]. ومن سماته كذلك تلك النظرات الحادة التي تؤثر في كل من يراه، لأنها نظرات طيبة كلها ملآنة بالحنان والعطف، ونجد ذلك في هاته المقطوعة: «شاب يبدو هادئا له نظرة نفاذة.. تظهر عليه الذكاء والطيبة.. يبدو أنه الوحيد الذي يعرف شكل الابتسامة هنا»[4].

وإن كان وصف حسن خارجيا في الرواية يبدو منعدما، إلا أن الكاتب أرغم القارئ على تخيل هذه الشخصية من خلال أفعالها، وطريقة حديثها، وتعاملها مع الغير.

3- شخصية رؤوف علام: هو رجلا صاحب مقلتين زرقاوين، ولحية كأنها منقوشة نقشا فقد رسم الكاتب طليعة وجهه وملامحه بدقة فقال: «رجلا في حدود الأربعين له شارب

1- الرواية، ص 42.
2- الرواية، ص 42.
3- الرواية، ص 23-24.
4- الرواية، ص 26.

أنيق ولحية قصيرة وعينان زرقاوان»[1]. يبدو من خلال هذا الوصف أنه رجل وسيم ساحر الوجه وجذاب.

أمّا من جانب الزي الذي كان يرتديه، فقد وصفه الراوي قائلا في هذا الموضع: «مرتديا بدلة أنيقة وفوقها معطف ثمين ذو لون كموني»[2]. هيئته توحي إلى طبقته لأنه صاحب مال وجاه، ميسور الحال.

نستنتج من خلال هذه الشخصية كما وصفها الراوي من خلال السَّرد بأنها جذابة وأنيقة، وهذا يدل على ثراءه لأن المال يحسن مظهر المرء إذا ما استخدمه بطريقة صحيحة ولم يبخل نفسه.

4- شخصية سمير: إنه شاب في مقتبل العمر حيث قال الراوي عنه: «شاب في أواخر العشرينات»[3]. ونجده في موضع آخر حيث وصفه الراوي قائلا: «كان منظر سمير مميزا بملابسه المدنية إذ خلع الجلباب الذي أحضره له خفير العمدة لينام فيه»[4].

لم يرسم الكاتب ملامحه الجسمانية كثيرا طيلة السَّرد سوى في هذين المقطعين.

5- شخصية الشيخ عويس: يبدو أن الكاتب لم يهتم بالبعد الجسماني كثيرا خاصة لهذه الشخصية، لعل لأنه رجل ذو وقار لا يهتم لا بالملابس، ولا بالماديات، لأن حياته فقط مكرسة لفعل الخير، فقد وصفه الكاتب مرتين في السَّرد كله، وذلك حين وصف طريقة مشيته حيث قال: «مشى إلى بيته بخطوات بطيئة»[5]، هذا دليل على أنه هادئ، رجل

1- الرواية، ص 07.
2- الرواية، ص 126.
3- الرواية، ص 07.
4- الرواية، ص 110.
5- الرواية، ص 15.

متأني في أفعاله، وفي أقواله، وكذلك في خطواته، ووصف لباسه البسيط قائلا: «ذي الملابس البلدية البسيطة التي لا تتناسب مع طبيعة من يحملون مثل هذه الحقائب»[1].

هنا يريد الكاتب أن يخبرنا بأن هذه الشخصية من خلال ما ذكرناه، أنه رجل بلدي ينتمي للموروث الشعبي.

6- شخصية أمنية: فتاة لها صوت رقراق وجميل، تطرق كل من سمعها، نجد ذلك في الرواية من خلال هذه المقطوعة: «رن صوتها الأنثوي الرقيق في أذني»[2]. يبدو أنها تؤثر بصوتها على السامعين والمتلقين.

ب- البعد النفسي:

وهو ذلك البعد الذي يصف نفسية الشخصية وحالتها الباطنية، وتقلبات مزاجها وقد ركز الكاتب في الرواية على هذا البعد، وخاصة للشخصيات التي لعبت دور كبير في السَّرد.

1- شخصية رؤوف عبد الكريم: ينكشف لنا هذا البعد السيكولوجي للشخصية من خلال السَّرد، أنها شخصية دائمة القلق من الأحداث التي تجري لها مع أهل القرية، وذلك واضح في قوله حين قال: «خاصمني النوم وهربت من الرغبة في القراءة والبحث.. بل تكاد الرغبة في الحياة تخاصمك»[3]. وإحساسه بالتعب في قوله: «كنت مرهقا جدا»[4]. مع ذبذبات الذعر التي تراوده: «وقفت فزعا فلا شك أن القرية بالكامل سمعت صوت الانفجار»[5]، هنا أراد الكاتب عصام محمود أن يوضح لنا ظروف البطل الذي خاضها في في هذه القرية، ومن جانب آخر فهي شخصية تتصف بخيبة الأمل والانكسار الذي تلقاه

1- الرواية، ص 15.
2- الرواية، ص 77.
3- الرواية، ص 43.
4- الرواية، ص 43.
5- الرواية، ص 43-44.

من أهل القرية ظل يخبأ كل تلك المشاعر، والإحساس بالذل والهوان إلى أن انفجرت تلك الشحنة التي كانت يحملها في جوف قلبه، ولعل هذا ما قاله على لسان حاله: «فتحت الباب وارتميت على السرير أبكي بصوت.. بل أنتحب.. لقد جريت مثل طفل يختبئ ويبكي..»[1]. كانت معيشته معهم قاسية بحيث أنه تلقى من الصعوبة والمعاملات السيئة ما أثرت على حالته النفسية من كثرة القلق، والتوتر يبدو هذا من خلال الحوار الذي دار بينه وبين حسن: «كنت على يقين أنك لن تتحمل الحياة معنا.. لا مكان للغريب بيننا.. لم كل هذا ماذا فعلت حتى يعاملني الجميع هكذا.. لم تفعل شيئا لم تذنب، لقد كنت أنوي الخير للقرية وأنا أساعد قدر استطاعتي»[2].

يبدو أن القدر هو من ساقه إليهم ليعيش هذه الحالة، ويتعرض لمواقف محرجة ورغم ما حدث له إلا أن له جانب قوي في شخصيته، أنه أراد المثابرة والتحدي رغم الصعاب، والتصدي للهزيمة والفشل: «لم أعتد الفرار من المعركة يوما... لقد عرفت الداء وبقي لي أن أدبر العلاج.. سأكافح حتى أعيد الثقة في المجتمع لأهل العقايلة.. سأقابل نفورهم بالحب... ورفضهم لي بمزيد من العطاء»[3].

نستنتج أن هذا الجانب طفى وطغى في الرواية كثيرا خاصة مع شخصية رؤوف عبد الكريم، لأن مشاعره كانت مختلطة ومزيج بين الانكسار تارة والنهوض ومحاولة كسر الخوف تارة أخرى.

2- شخصية حسن: كان شاب ودود، وهذا ما قاله رؤوف عبد الكريم: «تهلل وجهه عندما رآني»[4]. دائم الابتسامة فلم يكن عبوسا أبدًا: «واصلت السّير في السوق حتى شعرت بربتات خفيفة على كتفي من الخلف... التفت فوجدت حسن ينظر نحوي وهو

1- الرواية، ص 78.
2- الرواية، ص 78.
3- الرواية، ص 153.
4- الرواية، ص 54.

يبتسم ابتسامته الطيبة»[1]. لم تختف أبدا ملامح الابتسامة عليه طوال فترة وجوده في الرواية مما يؤكد لنا أن حسن لم يكن بالشخصية الضعيفة، بل كانت شخصيته قوية مما جعل من معنوياته مرتفعة دائما، كذلك إنه شخصية هادئة: «يعشق حسن الجلوس في المكتبة حيث الهدوء والراحة»[2]. ذو نفسية مرتاحة لا تحب الصخب: «هذا مكاني المفضل بعيدا عن حجرة المدرسين المزدحمة ومكاتب الإداريين»[3].

يتبين لنا من خلال هذا البعد مشاعره وأحاسيسه لم تكن بالمتذبذبة أبدا، بل كان شخصية تمتلك طابع الهدوء والراحة.

3- شخصية رؤوف علام: نجد هذا البعد يتمثل في هذه الشخصية كونه رجل هادئ يتميز بالرزانة التي بدت واضحة طوال وجوده في الرواية: «جلس مكانه حاملا المصحف يقرأ القرآن بصوت خافت»[4]. يريد الكاتب هنا إيصال فكرة للمتلقي من خلال هذه المقطوعة وهي تأثير القرآن الكريم في نفوس البشر، بحيث يجعل من الفرد سلسا ولينا، يميل إلى الوداعة والهدوء، كذلك هذا الشخص يتمتع بحلاوة اللسان: «وقف يتبادل مع بعض الحاضرين كلمات المجاملة التقليدية»[5]. لا يتلفظ إلا بالكلام الجميل الذي يترجم شخصيته، كما نجد أنه رجل صاحب حياء: «شعر رؤوف بالخجل ووقف يتكلم بصوت خافت شاكرا الجميع»[6]. كذلك هنا برع الكاتب عصام محمود في تسليم القارئ معلومة قيمة أن العطاء ما هو إلا توفيق من الله سبحانه وتعالى، ينعمه على عبده، ويمتحنه إذا ما كان يصدق في سبيله أو يجحد فضله.

1- الرواية، ص 60.
2- الرواية، ص 23.
3- الرواية، ص 26.
4- الرواية، ص 126.
5- الرواية، ص 126.
6- الرواية، ص 127.

4- شخصية الشيخ عويس: بالنسبة لهذه الشخصية يظهر لنا أن نفسيته خليط ومزيج بين الفرح والحيرة فتارة يصفه الراوي بأنه رجل مبتسم ومبتهج، وتارة أخرى رجل مشوش الفكر: «تهلل وجهه فرحا»[1]. وكذلك قول الراوي: «تنهد الشيخ عويس ارتياحا»[2]. بان لنا من خلال هاته الجمل السَّردية التي ذكرناها أنه يشعر بالهدوء والراحة والسكينة على غرار المقطوعة التالية التي سنذكرها، والتي يتراءى لنا أنه في حالة دهشة وحيرة وهذا ما قاله الكاتب: «أثارت كلمات مها قلق الشيخ عويس فأمسك برزم النقود يعدها...» [3]. فضياع ونقص النقود هو ما جعله يفكر، ويشعر بالقلق الشديد ونستنتج مما سبق أن الشيخ عويس من ناحية البعد السيكولوجي يربط بين الفرح والحيرة.

ج- البعد الاجتماعي:

وهو ذلك البعد الذي يدرس ويهتم بالحالة الاجتماعية للشخصية على مختلف الأحوال، وتعدد الجوانب سواء الثقافي أو الديني أو غير ذلك.

1- شخصية رؤوف عبد الكريم: شخص مثقف ومتعلم، فهو مدرس وذلك يتجلى في قوله: «خرجت من الفصل... ما زال لدي بعض الوقت حتى الحصة السادسة»[4]. شخصية مهذبة تتصرف بسلوكات تليق بشخص بصير ذا معرفة، مما تجعله يحسن التصرف، ولعل هذا نجده في قول الكاتب: «صباح الخير يا مستر حسن»[5]. دلالة على تأدبه ودرايته بالمنطوقات التي تخرج من فاهه، لأنه لم يكن بذلك الشخص الذي يقذف

1- الرواية، ص 88.
2- الرواية، ص 97.
3- الرواية، ص 92.
4- الرواية، ص 48.
5- الرواية، ص 54.

الكلمات هكذا مباشرة دون أن يعرف مدى تأثيرها على الشخص المقابل له، مثقف يحب القراءة: «جلست أقرأ ولم أشعر بالوقت يمر»[1].

أما من الجانب الديني فيتجلى بوضوح وذلك على لسان حاله وهو يقول: «انصرفت مسرعا حتى أدرك صلاة العشاء»[2]. شغوف لأداء العبادات، وإعطاء حق الله سبحانه وتعالى في عبادته، كان شخصية اجتماعية زاخرة بالعطاء ومترعة بالسخاء ويظهر هذا في قوله: «قررت أن أساعد هؤلاء الطلاب.. وجدت في فصلي اثني عشر طالب لا يجيدون القراءة والكتابة... ويحتاجون إلى المساعدة»[3]. محبا للخير يريد كسب الثواب دون أجر، غير أنه شخص منبوذ لا يعيرون له اهتماما رغما أنه محبا للخير، فرغم عطاءه إلا أنه يتعرض للأذية والإهانة، وكمية التجاهل التي تأتيه: «نظروا إلى بعضهم ثم وجدتهم في لحظات يعتذرون لأن عندهم حصص.. بل انسحب أحدهم دون أن يستأذن... لحظات وجدت نفسي وحيدا وسط الفناء»[4]. لكن رغم ذلك إلا أنه مكافح.

2- شخصية حسن: تبدو هذه الشخصية من الناحية الدينية لا بأس به، مواضب على طقوس دينه لا يضيع فرضا من فرائض الله عز وجل، نجد ذلك في قول البطل رؤوف: «ارتفع صوت آذان المغرب... فذهبنا للصلاة في المسجد القريب»[5]. يتبين لنا أن حسن بطبعه اجتماعي كل الناس تحبه وتكن له الاحترام والتقدير، فهو يحب مساعدة الآخرين خاصة منهم الفقراء والمساكين نجد ذلك جليا في هذه المقطوعة: «كانت عندي مجموعة تقوية للأولاد بعد المدرسة وانتهيت منها منذ نصف ساعة، فذهبت البيت ثم عدت إليك»[6]. ذلك الشاب العطوف الذي قدم مساعدات مجانية دون مقابل، بل لوجه الله الكريم

1- الرواية، ص 55.
2- الرواية، ص 35.
3- الرواية، ص 71.
4- الرواية، ص 77.
5- الرواية، ص 32.
6- الرواية، ص 55.

الكريم ليس لشيء آخر كما أنه لم يهمل والديه وظل بارا بهما لا يرفض طلبا لهما: «لم أنت مسرع هكذا؟! عذرا تأخرت على والدي هو يحتاج إلى الأتان سريعا»[1]. فتقاسم الخير مع الجميع ولم ينس والداه في ذلك، فكان مسرعا مستعجلا من أجل والده، فهو معطي وسخي يكرم الضيف لا يهينه: «فتح الكيس الذي معه وأخرج من الدولاب بعض الأطعمة ثم فرش الطعام على الطاولة ودعاني لتناول الغداء معه»[2].

يريد الكاتب إيصال فكرة للقارئ والمتمثلة في إكرام الضيف، وحسن المعاملة الحسنة التي يتحلى بها المسلمين سواء فيما بينهم أو مع الغرباء، فبالرغم من أن رؤوف ليس من أهل القرية إلا أن حسن أحسن التعامل معه واحتواه على أكمل وجه.

3- شخصية رؤوف علام: رجل يحب دينه ويغار على بيوت الله يعتبر من الأتقياء: «هذا المسجد الذي يوشك أن ينهار.. كيف تتركونه بهذه الصورة السيئة؟! هذا بيت الله كيف لا تهتمون به؟!»[3]. فهو من الرجال الذين يحبون تأدية الصلاة في أوقاتها، والعمل بما يرضي الله نجده يخاطب أهل القرية قائلا في ذلك: «أنتم أعلم من أنه من السنة البكور في الذهاب إلى المسجد لصلاة الجمعة ومراتب الناس يومها كل على حسب بكوره»[4]. توصيته في أداء حق الله بالنسبة له أمر ضروري لابد منه.

رجل معطي وكريم ونجد هذا واضحا على لسان بعض الشخصيات في الرواية: «لقد أحضر المهندس رؤوف هذين العجلين ليتم ذبحهما وتوزيع لحمومها على الفقراء من أهل القرية بمناسبة افتتاح المسجد»[5]. هذا دليل على أنه يسعى لإسعاد ومساعدة الفقراء

1- الرواية، 33.

2- الرواية، ص 55.

3- الرواية، ص 12.

4- الرواية، ص 126.

5- الرواية، ص 128.

والمحتاجين، ففضل هذا الرجل وصل إلى جغرافية القرية بأكملها، ولم ينس في ذلك أي أحد إن له سماحة نفس.

أما حالته المادية، فهو رجل ثري ذا جاه، وأموال طائلة: «إن الأستاذ رؤوف من كبار رجال الأعمال المصريين في ألمانيا والهند»[1]. يمتلك فيلا ولعل الأسطر التالية تبين ذلك في قول سمير مساعد المهندس رؤوف: «كلفني المهندس رؤوف بالبحث عن عشرة عمال لحراسة فيلته الجديدة»[2]. مع امتلاكه لسيارة فخمة: «مثلت بفخامتها الواضحة نشازا واضحا»[3].

فمن خلال الفيلا والسيارة وعمله واضح جدا أن له ممتلكات كثيرة وأنه غني وحالته المادية ميسورة.

4- شخصية سمير: من الجانب المادي فهو شخصية من الطبقة المتوسطة، فهو يعمل موظف بسيط لدى المهندس رؤوف كما يزعم: «أنا مجرد موظف من آلاف الموظفين عند المهندس رؤوف علام»[4]. يعتبر الخيط الرابط بين رؤوف وكل أهل القرية، يأخذ ويرد كل ما يأمر به، يطيع له أوامره وينفذها: «المهندس رؤوف في ألمانيا واتصل بي هاتفيا اليوم وأرسلني لأعطيك بعض الأشياء»[5]. يبدو أن المهندس أعطاه الثقة العمياء ليمنحه هذه المكانة التي يحسده الغير عليها، ولعل هذا ما جعل أهل القرية يثقون بكل ما يقوله الثقة العمياء التي كسرتهم في النهاية وخدعهم.

1- الرواية، ص 102.
2- الرواية، ص 104.
3- الرواية، ص 09.
4- الرواية، ص 102.
5- الرواية، ص 96.

5- شخصية الشيخ عويس: رجل عادي فهو بسيط يعمل إمام مسجد فقد عرف بنفسه في الرواية قائلا: «اسمي الشيخ عويس إمام مسجد القرية القديم»[1]. لم يكن الثري الذي يملك لا سيارات ولا أموال طائلة، فكان أتانه (الحمار) هو سيارته التي ينتقل بها وسط القرية: «فك أتانه المربوطة في الشجرة على طرف أرضه الزراعية.. ثم اعتلاها وتحرك»[2]. فقد كانت دابته التي تعينه وتحمل قدميه.

كان رجلا معطاء وكريم، نجد هذا واضح حين أمر زوجته وابنته في إعداد الطعام لإكرام الضيف قائلا: دعكم من كل هذا الآن... الرجل الضيف سيتعشى عندنا أسرعا بإعداد الطعام[3]. ليس بغريب أن تكون يده سخية، فأخلاقه تدل على أنه شخصية سماحة وذات جود، رجل اجتماعي وأهل للثقة: «الفلوس تظل معك يا شيخ عويس... لقد وثق بلك الرجل فلتكن أنت المسؤول»[4]. شخصية صادقة وأمينة، يعول عليها في فعل الخير وإتمام مصالح الناس ولعل هذا ما جعل الرجل الثري رؤوف علام يحضى من بين الجميع، ويمنحه النقود والمساعدات في بناء المسجد: «الملاذ الوحيد.. الشيخ عويس الذي صار نجم الجلسات خاصة.. وقد صارت قصة هذا الرجل الغامض الذي اختص الشيخ عويس ومسجده بهذه الهبة»[5]. بل إنه أصبح على لسان الجميع لأنه صار خلاصهم الوحيد.

يتضح لنا أن هذه الشخصية تحمل في جوفها كل الصفات الحميدة التي ينبغي أن تكون في رجل طائع لله سبحانه وتعالى ولرسوله.

1- الرواية، ص 09.

2- الرواية، ص 06.

3- الرواية، ص 99.

4- الرواية، ص 83.

5- الرواية، ص 84.

III- بنية المكان:

عرفه غاستون باشلار بأنه: «ذلك المكان الأليف وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، إنه البيت الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة»[1]، فالمكان بالنسبة له مرتبط بتلك الذكريات التي ترسخت لديه في مرحلة الطفولة.

إن وصف المكان في رواية الحنورة يمكن إسقاطه على الحالة النفسية للأبطال على المحيط، إذ من خلال هذا الوصف أضحى للمكان دلالة، وينقسم المكان بدوره إلى أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة:

أولا: الأماكن المغلقة

تلعب الأماكن المغلقة في الرواية دورا مهما، بحيث أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالشخصيات، وتعكس لنا جانبها السيكولوجي، وقد ظهر المكان المغلق في هذا العمل الأدبي في عدة محطات وسنذكر من بينه ما يلي:

1- البيت: قد يحمل البيت كمكان مغلق عدة دلالات في السَّرد، فهناك بيوت سلبية تعود على صاحبها بالسوء، وهناك بيوت إيجابية تكون راحة باله واطمئنانه، ومن خلال دراستنا لهاته الرواية نجد الكاتب عصام محمود وظف البيت في الرواية على أنه مكان عطاء وإكرام الضيوف ويتجلى ذلك في قوله:« عاد الشيخ عويس من الصلاة وأخبر زوجته وابنته عن ضيوف سوف يزورونه بعد صلاة العشاء وعليهما أن يستعدا لذلك بتجهيز غرفة استقبال الضيوف والشاي... ولا يخلو الأمر من ضرورة الدعوة لتناول العشاء معه إذ قد يحتاج الأمر ذلك»[2]، وقد ذكره في موضع آخر حيث قال: «تجاوز الشيخ عويس الشارع الرئيس ثم انحرف في حارة ضيقة تحوي ثلاثة بيوت بينها بيت

[1]- غاستون باشلار، جمالية المكان، ص 06.

[2]- الرواية، ص 138-139.

الشيخ عويس الذي يقع في مواجهة الشارع ونهاية الحارة»[1]، هنا أراد الراوي وصف الرقعة الجغرافية التي يُنصب فيها بيت الشيخ عويس وصفا مفصلا، ودقيقا ليقرب إلى ذهن القارئ الصورة الحقيقية ويجعله يعيش كأنه جزء من الرواية.

وذكر الكاتب كذلك الاستراحة التي كانت بمثابة البيت الذي يلتجأ إليه المرء، حيث جسدها الكاتب في الرواية على أنها مكان مؤقت لإقامة المدرّس رؤوف وذلك حين وصفها على لسان البطل قائلا:« كانت الاستراحة عبارة عن مبنى صغير من دورين في نهاية المدرسة... دخلنا الاستراحة وجدتها عبارة عن غرفتين واسعتين فوق بعضهما للنوم في كل واحدة أربعة كراسي وحمام لكل غرفة ودولاب صغير وطاولة صغيرة وتلفاز صغير قديم ومروحة سقف وثلاجة صغيرة وموقد (بوتاجاز)»[2]، وصفها الكاتب وصفا دقيقا شبرا شبرا باعتبارها المرتع الذي يقيم فيه البطل، فكان هذا هو المكان الذي خصصته إدارة المدرسة لرؤوف.

2 الفيلا: نجد الكاتب وظف الفيلا في الرواية ليعبر من خلالها عن ثراء بعض الشخصيات، لأنها تعتبر من الممتلكات الغالية التي يمتلكها أصحاب النقود الكثيرة، ويظهر ذكر الفيلا في قول الراوي: «سارت السيارة قرابة الساعتين ثم دخلت منطقة أكتوبر سارت فيها حتى وقفت... أمام فيلا واسعة عليها لوحة كبيرة فيلا المهندس رؤوف علام»[3]، ووصف السور الذي يحيط بها قائلا: «السور تحيط به الأشجار تجعل رؤية من بالداخل صعبة ما لم يصعد المتلصص فوق السور»[4]، ولعل وصف الفيلا بهذا الجمال يبين مدى ثروة المهندس رؤوف، أبدع الكاتب في وصفها وأعطى لها جغرافية جذابة وسط السَّرد ليتسنى للمتلقي معرفة مالكها جيدا.

---

[1]– الرواية، ص 16.

[2]– الرواية، ص 29.

[3] الرواية، ص 116.

[4]– الرواية، ص 117.

3- الغرفة: ذكر الكاتب غرفة حارس الفيلا في قوله:« عندكم غرفة الحارس يمكنكم استخدامها وفي ثلاجتها طعام يكفيكم مدة حراستكم»[1]، لم يعر لها اهتماما كبيرا ولم يصورها تصويرا ثابتا، فقط اكتفى بلمحة سريعة عن فوائدها والمنافع التي توجد بها والتي قد ينتفع بها الحراس.

4- المقهى: تعتبر هي الأخرى من بين الأماكن المغلقة التي وظفها الكاتب في الرواية حيث أنها تعد مفر ومهرب بعض الشخصيات إذا ما ضاقت بهم الحياة، يجدون راحتهم وضالتهم هناك، جسدها الكاتب على لسان رؤوف قائلا:« قهوة بسيطة تشبه الغرزة الجانبية في أثاثها... فالكراسي والطاولات مصنوعة من الجريد الرخيص»[2]، فهي تعبر عن بساطة أصحابها وطبقة الناس الذين يأتون إليها.

5- السيارة: تظهر السيارة كمكان مغلق وهذا يتضح من خلال ركوب الشيخ عويس مع المهندس رؤوف وسمير نلمح ذلك في قول الكاتب:« ركب الشيخ عويس في الكرسي الخلفي وبجواره الرجل المهاب... قد السيارة ببطء يا سمير... تحركت السيارة ببطء رغما عنها بسبب حالة الطريق حتى دخلت القرية»[3]، أيضا في: «ركب العمال العشرة الحافلة التي تحركت ببطء»[4]، اعتبرها الكاتب مكان مغلق ووسيلة مساعدة لشخصيات الرواية.

6- المدرسة: تعد المدرسة من أبرز الأماكن المحورية في الرواية، فهي تحمل دلالة تعبر عن العلم والثقافة، فقد احتلت حيزا كبيرا في هاته الرواية فذكرها الكاتب على لسان البطل قائلا:« سرنا معا في ممر على جانبيه حجرات فيها عدة مكاتب حتى خرجنا إلى فناء

---

[1]- الرواية، ص 116.

[2]- الرواية، ص 32.

[3]- الرواية، ص 09.

[4]- الرواية، ص 16.

المدرسة الواسع... ومر بي في جولة سريعة على معالم المدرسة وفصولها ومكاتبها»[1] وقوله:« لاحظت أن المدرسة بلا سور من هذه الناحية سور فقط من باب المدرسة حتى بداية المبنى»[2]، أراد الكاتب القول بأن المدرسة تقع في قرية فقيرة وبناءها متواضع وهذا يدل على الفقر والحالة المزدرية لأصحاب القرية، لكنها بالرغم من أنها مكان للتعليم والتعلم إلا أنها في هذه الرواية انعكست سلبا على نفسية البطل نظرا للمعاناة والأحداث التي جرت له فيها:« لم أر أحدا يبتسم في هذه المدرسة سوى حسن... شعور بالرغبة عن المكان والناس أتوقع تلك المقابلة الأولى الحذرة ذات الطابع الرسمي لكن أن تكون جافة هكذا فهذا ما لم أكن أتوقعه ولم يدر بخلدي»[3]، وقد دلت هذه المقطوعة على البعد السيكولوجي لشخصية البطل.

7- **المسجد:** يعتبر مكان مقدس يستخدم للعبادة واجتماعي يجتمع فيه الناس لأداء فريضة الصلاة، والطقوس الدينية كتلاوة القرآن، أما في المجال الأدبي ومن خلال دراستنا لرواية الحنورة نلاحظ أن الكاتب وظفه للتحدث، والتركيز على الشخصية الملتزمة بالبيت الإسلامي وأصالة هذه القرية العقايلة وهذا ما نجده في هذه النماذج:« حتى توقفت أمام المسجد القديم... فمثلت بفخامتها الواضحة نشازا واضحا مع المكان الفقير والبيوت القديمة المحيطة بالمسجد الذي يريد أن ينقض على المصلين لشدة انهياره وتصدعه»[4]، أيضا في: «كان المسجد نظيفا جميلا... يبدو أنه حديث البناء... جددت الوضوء ثم صليت مع الجماعة... كان الإمام رجلا كبير السن»[5].

فالجامع مكان مغلق داخله مشحون برموز الديانة الإسلامية، كذلك لاحظنا أن الشخصيات في هذه الرواية مسلمة مؤمنة بالدين الإسلامي، من خلال نقل الكاتب

---

[1]- الرواية، ص 25.

[2]- الرواية، ص 50.

[3]- الرواية، ص 25.

[4]- الرواية، ص 09-10.

[5]- الرواية، ص 35.

الشخصيات وتجولها نحو المسجد أصبح لهذا المكان بعدا إيحائي لصفات هذه الشخصيات وارتباطها به يلمح هذا في:« حان وقت صلاة المغرب فأخذ الشيخ عويس الحقيبة وركب أتانه واتجه نحو المسجد الذي بدا مزدحما على غير عادته... المسجد القديم في القرية هو الأقل في عدد المصلين نظرا لخوف الناس من سقوطه فوق رؤوسهم لكنه الليلة يشبه صلاة الجمعة»[1]، أبدع الكاتب في وصف المسجد وأعطى له الأهمية الكبيرة في الرواية.

ثانيا: الأماكن المفتوحة

تختلف الأماكن المفتوحة على حسب جغرافيتها من مكان إلى آخر، حيث أنها تعتبر ذلك المكان الذي يتشارك فيه الجميع وليس ملك شخص واحد فقط، وقد وظف الكاتب بعضا منها في روايته والتي سنذكر منها ما يلي:

1- الشارع: من خلال اطّلاعنا ودراستنا للرواية يتبين لنا أن الكاتب وظّف الشارع في الرواية، وبرع في وصفه وتجلى ذلك في قوله: «سرنا في الشارع الضيق حتى عرجنا على شارع المدرسة ومررنا بباب المدرسة... الشوارع مليئة بالطين الناتج عن مياه الأمطار الغزيرة تمشينا على المصرف الصغير ثم اتجهنا يسارا حتى الشارع الرئيسي»[2]. من خلال هذا الوصف نجد أن الراوي وقف بوصفه للشارع ليبين لنا الجانب الاجتماعي الذي ينتمي إليه أصحاب سكانه، ويبين لنا مدى معاناتهم، وذلك حين رسم كمية الطين المتناثرة على الأرض والوحل، وإن دل ذلك فقد دل على الفقر، ونجده في موضع آخر يقول: «كان الشارع مثل يوم صلاة العيد فكل أهل القرية تقريبا في الطريق يرون ذلك الرجل الأسطوري الذي سمعوا عنه»[3]. يتضح لنا من خلال هذه المقطوعة أن الشارع الذي صوره الكاتب شارع شعبي.

---

[1]- الرواية، ص 80.

2- الرواية ص 31-32.

3- الرواية، ص 130.

أما في قوله: «الشوارع المظلمة مشكلة في القرية... في النهار يمكن تفادي الطين قدر المستطاع، أما الآن فقد اتسخت قدماي تماما»[1]. ونجده في موضع آخر يقول: «الطريق مظلم إلا من بعض الأعمدة المضاءة بضوء أصفر يضفي لونا من الغموض والرعب على الطريق... انزلقت قدمي أكثر من مرة في الطين»[2]. برع الكاتب في وصف هذا الشارع وصفا سلسا ليوصل لنا معاناة أهل القرية وفقرهم، والطبقة التي ينتمون إليها وحرمانهم من أبسط الأمور التي تكون بالنسبة لذوي الطبقات البرجوازية شيء تافه كالإضاءة والجو الملائم للسير في هاته الشوارع الموحشة سواء كان هذا نهارا أم ليلا.

نلاحظ من خلال ما سبق أن الكاتب أصرّ على وصف إلا الشوارع الشعبية الفقيرة ليجعل القارئ والمتلقي يتأثر ويتعاطف مع الفقراء والمحتاجين.

2- القرية: وصفها الكاتب مرة واحدة وذلك في بداية السَّرد، حيث صورها قائلا: «يكاد الشارع يخلو من المارة في هذا الوقت فقد نامت القرية كعادتها، إما في بيوتها أو في ظل شجرة حتى صلاة العصر، فيستيقظون وتعود الحياة للقرية مرة أخرى»[3]. وقوله أيضا: «عبر الشيخ عويس الكوبري الذي يستقر فوق الترعة القديمة واصلا بين القرية والأرض الزراعية وأصبح على مشارف المنطقة السكنية.. شرع في عبور الطريق الأسفلتي مجتازا إياه إلى مدخل قريته»[4].

وصف الراوي الهدوء الذي حل على القرية في هذه الفترة، فقد كانت خاوية من أهلها وقد دل هذا الوصف على سكون القرية الذي يخيم عليها في مثل هذه الأوقات قبيل صلاة العصر بقليل، وهذا راجع إلى نفسية أصحابها.

1- الرواية، ص 39.

2- الرواية، ص 42.

3- الرواية، ص 06.

4- الرواية، ص 06.

3- السوق: ذكر الكاتب السوق في قوله: «كنت أسير وسط السوق القروي المزدحم بالناس.. تقريبا عدت إلى مصر القديمة التي كنت أشاهدها في أفلام الأبيض والأسود سوق قديم فيه البيع على الحمار والأرض أو في أجولة أو زنابيل»[1]. نجد الكاتب يصف ذلك المكان الذي يعج بالناس باعتبار السوق مرتع للبيع والشراء، يتبادلون الناس فيه السلع، أبدع وأحسن الكاتب في وصفه هنا، بحيث عادت به الذاكرة إلى زمن الجيل الجميل زمن الأبيض والأسود قديمه، فما زالت الناس تستخدم وسائل النقل القديمة مثل الأحمرة.

وقوله كذلك: «أخذت أتمشى في السوق.. شاهدت باعة البلح يجلسون متجاورين وحولهم أجولة من التمور المختلفة وتجمعت النسوة حول بائع منهم... كانت واحدة من الزبائن تملك مقدارا وسعا يسع أكثر من اثنين كيلو تقريبا ثم وجدتها تلف ذراعها كله حول المكيال، بحيث صار هناك وزن إضافي فوق المكيال... كان البائع غاضبا ويدفع يد المرأة»[2].

يريد الكاتب القول في هذا المقطع وإن كان للسوق جوانب مفيدة لأنه محل تجاري يساعد الناس في كسب رزقهم، إلا أن له جانب سيء وسلبي يتمثل في السرقة والاحتيال في الميزان والمكيال والنصب وعدم المساواة.

وقد ذكر الكاتب كذلك سوق الأغنام، وذلك حين قال: «سرت معه صامتا حتى وصلنا إلى مكان واسع شديد الزحام فيه كل ما يمكن أن تتخيله من حيوانات القرية حمير وجمال وبغال وبقر وجاموس، وماء وخراف.. كان كثير من الناس يتكلمون معنا»[3]. ولعل أيضا كان هذا المكان لسد بعض حاجيات الناس، وفي قوله كذلك: «اقتربت أكثر من حلقة صغيرة يتجمع فيها خمسة رجال يتبادلون النقاش بحرارة حول بقرة كانت تقف

1- الرواية، ص 58-59.

2- الرواية، ص 58-59.

3- الرواية، ص 61.

بحوارهم يمسك بها رجل معتدل القوام... كان الخلاف يرتفع حول 07 وقال الآخر: ليس أقل من 08»[1]. وصف لنا الكاتب عن حالة التجار والناس أي الحالة بين البائع المشتري مثل سوق الخضروات تماما.

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن الروائي أبدع في توظيف الأماكن المفتوحة وبوصفها وصفا دقيقا يتناسب والسَّرد، وذلك لكي يجعل القارئ يعيش في جو الرواية وكأنه شخصية من شخصياتها.

1- الرواية، ص 67.

خاتمة

خاتمة:

زبدة القول، من خلال استطلاعنا ومعالجتنا للبنية السَّردية في رواية "الحنّورة" للكاتب "عصام محمود" وبعد غمارنا في هذه الدراسة خلصنا في ختام بحثنا وتوقفنا عند النتائج التالية:

- تعتبر الشخصية ذلك المؤثر والنشيط في عملية السَّرد، فهي ترجمان لأفكار ورؤى الكاتب، تعددت تصنيفاتها وطرق تقديمها من باحث إلى آخر، وتنوعت من رئيسية، ثانوية، نامية، مرجعية، ولكل منها أبعادها التي تتميز بها عن الأخرى.
- حاول الكاتب المزج بين البعد النفسي والاجتماعي للشخصيات في الرواية أكثر من استخدامه للبعد الجسماني، لأن الرواية أحداثها تدور حول المجتمع، والمعاناة التي قد تطرأ على الأفراد.
- الكاتب نوع في استخدام الشخوص ولكل حسب وظيفتها منها الرئيسية التي اكتسبت حيزا كبيرا في الرواية والتي انبنت عليها القصة، وبين شخصيات ثانوية ساهمت في بناء العمل الروائي وأخرى مرجعية اتسمت بطابع ديني.
- كثرة الشخصيات المسطحة التي استعملها الروائي لسد ذلك الشعور الذي تركه في السَّرد وفي المقابل وظف شخصيات نامية، كان لها الدور الكبير في تطور ونمو الأحداث.
- يعد المكان عنصرا محوريا ومهما في السَّرد، تقوم وتجري عليه الوقائع، بحيث أنه له علاقة وطيدة بينه وبين الشخوص، باختلاف أنواعه: المغلقة والمفتوحة، وقد يكون كذلك خياليا أو واقعيا.
- ركب الكاتب بين الأماكن المفتوحة والتي مثلها بالأحياء والشوارع والسوق وبين الأمكنة المغلقة والتي استخدم فيها البيوت والمساجد بصفة خاصة والفيلا والمدرسة.

خاتمة:

- يعد الزَّمان من بين أبرز العناصر التي ارتكز عليها العمل الروائي فلا وجود لحدث دون زمن.
- عُجَّت الرواية بالاسترجاعات والاستباقات مع تنوعها، كما أبدع الكاتب في توظيف الإيقاع الزَّماني خاصّة الحذف والمشهد.

مدحة

ملحق:

السيرة الذاتية للروائي عصام محمود: [1]

أستاذ جامعي مصري، كاتب وناقد أدبي، من مواليد 16 مارس 1973، تحصل على شهادة ليسانس والماجستير والدّكتوراه في الأدب، شعبة الدراسات الأدبية في جامعة حلوان، نشر العديد من المقالات والأعمال الأدبية، وشارك في كثير من المؤتمرات.

1- المؤتمرات العلمية:

- مشاركة مؤتمر الشعر الجاهلي الدولي بكلية الآداب جامعة بنها، سنة 2011.
- مشاركة في مؤتمر اللغة العربية (ا لأزمة، التحديات، الهوية)، كلية الآداب بالوادي الجديد، جامعة أسيوط، 2015.
- مؤتمر اللغة العربية لغير الناطقين (طشقند)، 2021.

2- الأبحاث والمقالات المنشورة:

- الغموض في النص الأدبي، مجلة الرافد، ع164 بتاريخ 2011.
- المبالغة في القسم الجاهلي بين الأنا الفرد والأنا الجمعي، بحث منشور مشاركة في مؤتمر الشعر الجاهلي الدولي بكلية الآداب، جامعة بنبها، 2011.
- عالم بلا أدب (كيف يعبر عنه روائيا؟)، مجلة كلية دار العلوم، جامعة المينا، يوليو 2013.

3- الكتب المنشورة:

- اللغة العربية والحاسوب، سنة 2013.
- مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص الأدبي، 2013.
- فحولة الشعراء للأصمعي (دراسة وتحقيق)، 2022.

---

1 –essaskh@gmail.com

ملحق:

معلومات أخرى:

- رواية الحنورة، 2022.
- رواية الكتارا، 2021.
- رواية عطشى لا يرتوي، 2020.

ملحق:

تلخيص الرواية.

رواية الحنورة: هي رواية اجتماعية تعالج مشكلة تحطم الثقة بين أفراد المجتمع وقبل غمارنا في الحديث عن أحداثها نجد من الوهلة الأولى القارئ يتساءل ما معنى الحنورة؟، لنجد الأديب عصام محمود نفسه يجيب في جوف السَّرد عن هذا اللبس بأن الحنورة هي انكسار الزّجاج، وقد أطلق على الرواية عنوان الحنورة لأن جوهرها يدور في قرية العقايلة التي أسماها بالحنورة.

تدور الرواية حول شخصية رؤوف عبد الكريم، وهو مدرس في مدرسة قرية العقايلة، تحكي الرواية عن المعاناة التي خاضها البطل مع أفراد هذه القرية عامة والمدرسة بصفة خاصة، ويعود السبب إلى اسمه ولعله هو الآخر ما جعله في حيرة من أمره بالرغم من أنه محب للخير، فنجده في كبد السّر يستفسر من حسن ذلك الزّميل في العمل فيخبره بالسّر المخبأ ويبدأ باسترجاع الأحداث ويسرد له جل القصّة.

قبل ثماني سنوات ظهر شخص غامض ومثير للانتباه في القرية اسمه رؤوف علام كان رجل ثري، وميسور الحال، قام بمساعدة أهل القرية في بناء ذلك المسجد الصغير الذي كاد أن ينهار، وما كان لديهم حيلة بإصلاحه لأنهم فقراء، لكن رؤوف مد لهم يد العون وكان له صديق اسمه سمير يعاونه في تسيير الشؤون، فقد اعتبره الوسيط بينه وبين الشيخ عويس إمام المسجد وبين العمدة كبير أهل القرية.

ففي كل مرة كان يأتي ويغدو لهم، وتوالت الأيام والليالي وكثرت التبرعات فقد كان رجل سخي إلى أن وصل الأمر بأنه سيوظف أبناءهم في شركته الخاصة، الكل مسرور بهذا الخبر وممتنون له، وبعد أن سجلوا أسماءهم جاء اليوم الموعود ليكتشف أهل القرية بأن الشركة وهمية ولا وجود لها أصلا، ولا وجود لسمير ولا رؤوف علام، كل المساعدات كانت مزيفة كل شيء ملفق فقد اختلسهم.

وهكذا بقيت تلك العقدة لصيقة بأهل القرية، فقد كسرت الثقة ومنذ ذلك اليوم لا يثقون بأي غريب دخل القرية حتى لو كان يريد تقديم الخير، هذا ما أثر على المدرس رؤوف لأنه يحمل نفس اسم رؤوف المزيف.

وفي الأخير تعد هذه الرواية من بين الرّوايات الشّيقة لأن الكاتب أبدع في سردها ونوع في شخصياتها، واستطاع من خلالها ايصال فكرة للمتلقي ألا وهي الثِّقة.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم. مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية**، 2016 – 1437.

أولا: المصادر

1- محمود عصام، رواية الحنورة، السعيد للنّشر والتوزيع، ط01، 2022.

ثانيا: المراجع

2-إبراهيم عبد الله، السَّردية العربية (بحث في البنية السَّردية للموروث الحكائي العربي)، (د.د.ن)، ط01، (د.ب)، 1995.

3-الإبراهيم ميساء سليمان، البنية السَّردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط01، دمشق، 2011.

4-أبو شريفة عبد القادر، لافي قزف حسين، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، ط04، عمان، المملكة الأردية الهاشمية، 2008.

5-أحمد العزي نفلة حسن، تقنيات السَّرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط01، عمان، 2010.

6-أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت، 2005.

7-بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزَّمان، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، 1990.

8-بوعزة محمد، تحليل النص السَّردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، الجزائر، 2010.

9-خليل إبراهيم، بنية النص الروائي دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، الجزائر، 2010.

10-عباس فيصل، أساليب دراسة الشخصية (التكنيكات الإسقاطية)، دار الفكر اللبناني، ط01، بيروت، 1990.

11-عبيدي مهدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيأة العامة السورية للكتاب، (ط1)، دمشق، 2011.

12-عيلان عمر، في مناهج تحليل الخطاب السَّردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(ط1) ، دمشق، 2008.

13-غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (ط1)، مصر، 1997.

14-فضل صلاح، النظرية البنائية (في النقد الأدبي)، دار الشروق، ط01، القاهرة، 1998.

15-قاسم سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ط01، (د.ب)، 2004.

16-قنديل فؤاد، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (ط1)، (د.ب)، 2002.

17-الكردي عبد الرحيم، البنية السَّردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط03، القاهرة، 2005.

18-لحميداني حميد، بنية النص السَّردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، بيروت، 1991.

19-مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السَّرد)، عالم المعرفة، (ط1)، الكويت، 1998.

20-المرزوقي سمير، جميل شاكل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط01، بغداد، العراق، 1911.

21-ميرغني هاشم، بنية الخطاب السَّردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط01، الخركوم، السودان، 2008م.

22-النصير ياسين، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط01، بغداد، العراق، 1986.

23-يقطين سعيد، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، 1997.

24-يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزَّمان، السَّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط03، بيروت، 1997.

25-يقطين سعيد، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، 1997.

26-يوسف آمنة، تقنيات السَّرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط02، بيروت، لبنان، 2015.

27-يوسف نجم محمد، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، ط01، بيروت، 1955.

ثالثا: الكتب المترجمة

28-إمبرت إنريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، (ط1)، (د.ب)، 2000.

29-ب. هينكل روجر، قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط02، القاهرة، (د.ت).

30-بارت رولان وآخرون، طرائق تحليل السَّرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط01، الرباط، 1992.

31-بارت رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، ط01، باريس، 1993.

32-باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط02، بيروت، لبنان، 1984.

33-بورنوف رولان، ريال أونيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط01، بغداد، العراق، 1991.

34-تودوروف تزفيتان، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، (ط1)، (د.ب.ت).

35-جرييه آلان روب، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، (ط1)، القاهرة، مصر، (د.ت).

36-جنيت جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط02، 1997.

37-فاليط برنار، النص الروائي (تقنيات ومفاهيم)، تر: رشيد بنجدو، منشورات ناثان، (ط1)، باريس، 1992.

38-لوتمان يوري وآخرون، "مشكلة المكان الفني"، جماليات المكان، تر: سيزا قاسم، دار قرطبة، ط02، الدار البيضاء، 1988.

39-لودج ديفيد، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، القاهرة، 2002م.

40-مانفريد يان، علم السَّرد (مدخل إلى نظرية السَّرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوي، ط01، سورية، دمشق، (د.ت).

41-هامون فيليب، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط01، لبنان، 2013.

رابعا: المعاجم والقواميس

42-أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وآخرون، دار الحديث، ط01، القاهرة، 2008، مج01.

43-ابن منظور جمال الدين الفضل، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، (ط 1)، القاهرة، (د.ت)، ج01.

44-أبو زكريا الحسن بن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (ط 1)، (د.ب.ت)، ج03، باب السين والراء والدال.

45-برنس جيرالد، المصطلح السَّردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، القاهرة، 2003.

46-برنس جيرالد، قاموس السَّرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط01، القاهرة، 2003.

47-الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، ط01، لبنان، 1986.

48-زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط01، بيروت، لبنان، 2002م.

49-علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط01، بيروت، لبنان، 1985.

50-فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ط01، صفاقس، الجمهورية التونسية، 1986.

51-الفراهيدي الخليل بن أحمد أبو عبد الرحمن، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وآخرون، ط01، ج07، باب السين والدال والراء.

52-المقري أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير، مكتبة لبنان، ط01، بيروت، لبنان، 1987.

53-نعمة أنطوان وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، ط01، بيروت، لبنان، 2000.

فهرس المخربات

فهرس المحتويات:

مقدمة	أ
مدخل مفاهيمي: البنية السَّردية (مصطلحات ومفاهيم)	
أولا: السَّرد	04
1- مفهوم السَّرد	04
2- مكونات السَّرد	08
3- أنواع السَّرد	09
ثانيا: البنية	11
1- مفهوم البنية	11
ثالثا: البنية السَّردية	13
الفصل الأول: مفاهيم حول مكونات البنية السَّردية	
I- بنية الزَّمان	16
أولا: مفهوم الزَّمان	16
ثانيا: المفارقات الزَّمانية	21
ثالثا: الإيقاع الزَّماني	29
رابعا: أهمية الزَّمان	36
II- بنية الشخصية	38
أولا: مفهوم الشخصية	38
ثانيا: أنواع الشخصيات	42
ثالثا: أبعاد الشخصية	45
رابعا: تصنيفات الشخصية	47
خامسا: تقديم الشخصية	51
سادسا: أهمية الشخصية	53
III- بنية المكان	55
أولا: مفهوم المكان	55

ثانيا: أنواع المكان	59
ثالثا: أهمية المكان	65
الفصل التطبيقي: تجليات البنية السَّردية في رواية "الحنورة" لعصام محمود	
I- بنية الزَّمان	68
أولا: المفارقات الزَّمانية	70
ثانيا: الإيقاع الزَّماني	81
II- بنية الشخصية	87
أولا: أنواع الشخصية	87
أ- شخصيات رئيسية	87
ب- شخصيات ثانوية	89
ج- الشخصيات النامية	90
د- الشخصيات المرجعية	93
هـ- الشخصيات المسطحة	95
ثانيا: أبعاد الشخصية	99
أ- البعد الجسماني	99
ب- البعد النفسي	102
ج- البعد الاجتماعي	105
III- بنية المكان	110
1- الأماكن المغلقة	110
2- الأماكن المفتوحة	114
خاتمة	119
الملحق	122
قائمة المصادر والمراجع	127
فهرس المحتويات.	134