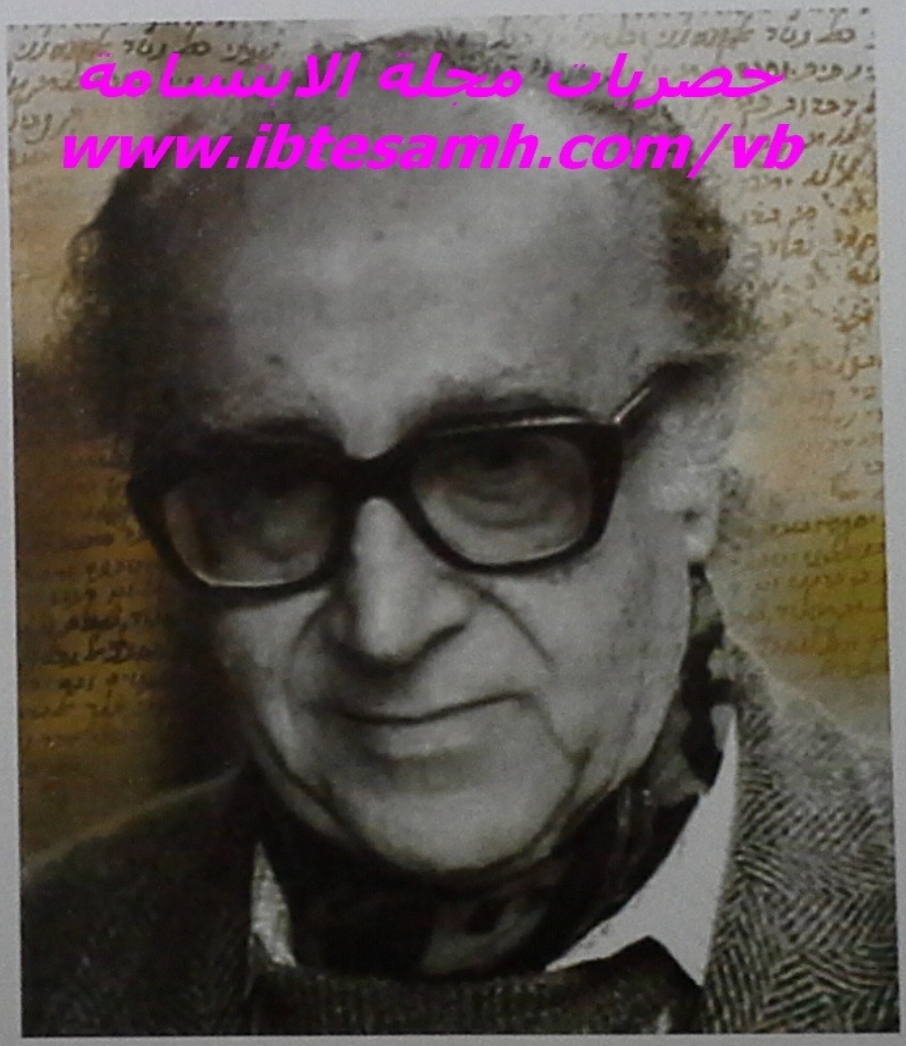
www.ibtesamh.com/vb

د. إبراهيم جنداري

مجلة الابتسامة

الفضاء الروائي
في أدب جبرا إبراهيم جبرا



حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb

www.ibtesamh.com/vb

الوصول إلى الحقيقة يتطلب إزالة العوائق
التي تعترض المعرفة، ومن أهم هذه العوائق
رواسب الجهل، وسيطرة العادة، والتبجيل المفرط
لمفكري الماضي
أن الأفكار الصحيحة يجب أن تثبت بالتجربة

روجر باكون

حصريات مجلة الابتسامة
** شهر يونيو 2016 **
www.ibtesamh.com

التعليم ليس استعدادا للحياة ، إنه الحياة ذاتها
جون ديوي
فيلسوف وعالم نفس أمريكي

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

الفضاء الروائي

في أدب جبرا إبراهيم جبرا

www.ibtesamh.com/vb

جميع الحقوق محفوظة

الكتاب: الفضاء الروائي
في أدب جبرا إبراهيم جبرا

تاليف: أ. د.إبراهيم جنداري

الطبعة الأولى: ٢٠١٣

تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين

تموز

طباعة. نشر. توزيع

دمشق/ جوال: ٠٠٩٦٣ ٩٤٤٦٢٨٥٧٠

Email: akramaleshi@gmail.com

www.ibtesamh.com/vb

د. إبراهيم جنداري

الفضاء الروائي

في أدب جبرا إبراهيم جبرا

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

الإهداء

إلى فاطمة..

أول النهار وآخره

إلى شيرين وأشرف وأمجاد ومجدي

ثماراً تتطلع إلى فضاءات أبهى وأجمل

إلى روان وأوان

أغصان التجدد في هذه الحياة

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

المحتويات

المقدمة ١١

التمهيد: في المصطلح ٢٠

الفصل الأول

الزمان ٣٩

المبحث الأول: مفهوم الزمن وأبعاده ٤١

- الرواية والزمن. ٤٨

- طبيعة الزمن الروائي: ٦٦

١- الزمن الطبيعي (الأفقي) ٦٩

٢- الزمن النفسي (العمودي) ٧١

المبحث الثاني: البناء الزمني للأحداث: ٧٦

- البناء المتتابع أو المتسلسل ٧٩

- البناء المتوازي ٨٣

- البناء الدائري ٨٧

- التضمين. ٩٢

المبحث الثالث: اتجاهات الزمن: ١٠٤

أ- النسق الزمني النازل ١٠٥

ب- النسق الزمني الصاعد ١٠٩

ج - النسق الزمني المتقطع. ١١٠

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الرابع: أشكال حركة السرد الزمني(تقنية السرد الزمني):١١٥
- الحركة الأولى: ١١٥
- الحركة الثانية: ١١٦
أ – الاسترجاع ١١٧
ب – الاستباق ١٣٦
أ - الموجز أو الخلاصة ١٤٤
ب – الوقف ١٤٧
ج - الحذف أو الإضمار ١٥١
د – المشهد ١٥٦
المبحث الخامس: الرؤية السردية (وجهة النظر) ١٦٤

الفصل الثاني

المكان ١٩٣
المبحث الأول: طبيعة المكان وأهميته في البناء الروائي . . ١٩٥
- الوصف أسلوباً لتجسيد المكان: ٢٠٦
- طبيعة الوصف ٢٠٦
- وظيفة الوصف ٢١٢
المبحث الثاني: -
وصف الأمكنة: ٢١٧
أ- الفضاء المديني العام/ المفتوح: ٢١٨
١- الشوارع والأزقة ٢٢٣
٢- الأماكن المنعزلة والمهجورة ٢٢٥
٣- المقاهي ٢٢٨
٤- المباغي ٢٣٠
٥- الحمامات ٢٣٣
٦- الحانات ٢٣٦

www.ibtesamh.com/vb

ب- الفضاء المديني الخاص/ المغلق: ٢٣٦
١- البيوت ٢٣٦
٢- الغرف ٢٤٠
٣- المكاتب. ٢٤٤
وصف الأشخاص ٢٤٥
وصف الأشياء ٢٤٨
المبحث الثالث: أنواع المكان ٢٥٦
- البعد التركيبي للمكان (أنماط الفضاء المكاني): . . ٢٦٠
- فضاء العتبة/ الفضاء الواصل ٢٦١
- الأليف/ المعادي ٢٨١
- الواقعي/ المتخيل ٢٩٢
- الذاتي/الجماعي ٣٠٠
- التاريخي/الآني ٣٠٤
- المسرحي/ الكوني ٣٠٩
المبحث الرابع: الرؤية للتعرف على المكان: ٣١٨
أ- الرؤية التجزيئية. ٣١٩
ب- الرؤية المشهدية ٣٢١
ج- الرؤية الشمولية ٣٢٤
خاتمة البحث ٣٢٩
مصادر ومراجع البحث ٣٤٣

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

المقدمة

إن النقد العربي الحديث يمر بمرحلة جديدة في مسار تطوره ، ولكل مرحلة من مراحل التطور مشكلاتها ، سواء على المستوى الذاتي أم الموضوعي. ولقد خرج النقد عن دائرة المتداول والتقليدي ، وطرح أسئلة جديدة بلغة ومصطلحات جديدة ، عبر تصور لوصف الظاهرة الأدبية بإمكاناتها المختلفة لفهم خصوصياتها وتفسير أبعادها.

لقد ظل النقد العربي مدة طويلة يتعامل مع النص الأدبي من الخارج ، محللاً إياه في ضوء اختزال ذاكرة الناقد النصيّة ، وخلفيته المعرفية ، في حين ظل النص الأدبي يخترق عوالم لم يفكر النقد بعد بارتيادها.

إن الرواية العربية قد اقترضت تقنياتها في الكتابة والطرح والتواصل من الرواية الغربية ، لكنها استطاعت فيما بعد ، الخلق والقدرة على توظيف الموروث الثقافي والشعبي والحكايات والتقنيات الأخرى.

www.ibtesamh.com/vb

ولم تكتسب الرواية العربية اسميتها إلا بعد تمثلها في قالب الرواية الجديدة ومحاولة تعريبها انطلاقاً من الروافد التراثية العربية.

لقد عبرت الرواية العربية الجديدة جدلياً عن صراعات اجتماعية/إنسانية وكونية ، وضمنياً عن حركة التحرك الإنساني العربي من ربقة التخلف والتبعية والانهزام ، وعملية التحرر هذه كانت ثاوية في حركة تحرر الرواية العربية الجديدة من إسار التقليد وغياب فهم رؤية العالم.

إن كل رواية عندما تكتب تستحضر تصوراً نظرياً معيناً يعطيها صلابتها الفنية اللازمة ، ومهما اختلفت الطرائق المتبعة من طرف الكتّاب لتوصيف نصوصهم نظرياً ، فإن ممارستهم الإبداعية لا تخلو من جدال ضمني يقام بينها ، وبين نظرية الرواية بوصفها دليل عمل يرفد طموحاتهم الإبداعية بالعناصر الفنية اللازمة للتعبير والخلق. وبما أن البحث يقترن بالرواية فلا مناص من استحضار المعطيات المتعلقة بنظرية الرواية وتطبيقاتها.

إن من أهم الأسئلة التي فرضت نفسها على خارطة النقد المعاصر ، هي أسئلة النص أساساً ، وإذا كانت بعض المقاربات تميل إلى تغليب التأويل الخارجي ، فإن ما يوحّد بين المقاربات الراهنة هو المراهنة على إيجاد منهج علائقي بين اقتراحات المفاهيم الحديثة المعاصرة ، خاصة الشكلية منها وبين إمكانات البحث عن تعالقات النص السردي مع البنى الاجتماعية.

وظلت إشكالية المصطلح قائمة في النقد العربي ، وربما ستستمر

www.ibtesamh.com/vb

ما دمنا لا نستطيع صياغة الحلول بالطرق المنهجية المطلوبة ، مكتفين بالمعالجات الظرفية.

وإذا كان الخطاب النقدي الغربي يعاني ما يمكن تسميته بأزمة التنظير للفضاء الروائي وغيره من تقنيات الرواية التي اتضحت معالمها عبر مقاربات تنظيرية ، فإن معاناة الخطاب النقدي العربي الذي ما يزال يشكو غياب مثل هذه الدراسات ستكون حادة بلا شك.

إن الدراسات العربية التي حاولت أن تدرس موضوعة الفضاء- على ندرتها*- قد وقعت في اختزالية المصطلح عندما جعلت الفضاء مساوياً للمكان في حين أن المكان جزء من الفضاء ، لذا جاءت الدراسات القليلة عن ثيمة الفضاء قاصرة لم تحاول أن تستنتج مفهوماً للفضاء بتصور عربي ينبع من الخطاب الأدبي العربي.

فقد ركزت هذه الدراسات على مفهوم المكان المرتبط بالبنية

---

* هذا الكتاب في الأصل (رسالة جامعية) نوقشت في كلية الآداب بجامعة الموصل عام ١٩٩٠ ، أنشرها كما هي احتراماً لوعي الحقبة التي أنتجتها ، وسيلحظ القارئ الكريم أنني أبقيت على(المراجع) بصورتها التي أفدت منها زمن كتابة الرسالة على الرغم من نشر الرسائل الجامعية ، وعديد البحوث والمقالات في كتب متداولة الآن ، وآمل أن يضع القارئ الكريم في الحسبان أنها أول دراسة أكاديمية تعالج موضوعة الفضاء الروائي في العراق ، وهي من الدراسات الرائدة في هذا المجال على مستوى الدرس الأكاديمي العربي.

www.ibtesamh.com/vb

الطبيعية-أي المكان المحدد-وهذا ما ذهبت إليه(سيزا قاسم) في كتابها[بناء الرواية] فقد إشارات في الفصل المخصص للمكان الروائي إلى مستويات مختلفة من المكان ، فبعدما اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث(العربية ، الفرنسية ، الانجليزية) باستخدام كلمة المكان للدلالة على كل أنواع المكان ، ولم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ ، فإن الفرنسيين مع تطور المفاهيم واتساع الرؤية قد ضاقوا بمحدودية المكان(الموقع) ، فاستعاضوا عنها بكلمة(فضاء) التي تعني الفراغ ، في حين لم يرض النقاد الانجليز باتساع الكلمة وأضافوا كلمة(بقعة) للتعبير عن مكان وقوع الحدث.

وهكذا فحين جعل الفرنسيون الكلمة تمتد إلى الأمام لتشمل الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية ، خنق الانكليز الكلمة تاركين إياها لتؤدي مفهوماً محدداً ، وكلا الاتجاهين لم يحدد مفهومه للفضاء إلا من خلال نماذج روائية تنتهي إلى تجاربهما في الإبداع ، باعتبار أن تحديد المفهوم أو المصطلح يحمل ضمنياً تصوراً لاتجاه المفهوم. إن المصطلح ليس وعاءاً يمكن أن يتقبل أي حمولة ، وإنما يرتبط المصطلح بطريقة ومنهج لتناول واقع ما ، ومن ثم فالمصطلح والمنهج يخضعان معاً لنظرية عامة تستقرئ واقعها المعرفي. لقد اختارت (سيزا قاسم) مستوى واحداً من الفضاء وهو المكان المحدد ، وهذا ما وقع فيه الناقد(ياسين النصير) الذي كانت له الريادة في طرح موضوعة المكان في النقد العراقي المعاصر ، وقد تابع (شجاع العاني) في رسالته الموسومة

www.ibtesamh.com/vb

بـ(البناء الفني في الرواية العربية في العراق) خطى سيزا ، متابعة تصل في كثير من الأحيان حد التفاصيل في الخطى والتصورات.

فكيف نقرأ الفضاء الروائي في الخطاب الروائي العربي بمفاهيم وتصورات غربية؟. أو كيف ننقل المفهوم الغربي إلى الحقل الإبداعي العربي؟.

لقد ارتبطت الدراسات السابقة بمحدودية المكان دون أن تدرس المكان داخل النص ، أي لم تحاول الإجابة عن التساؤل: كيف يسير المكان داخل الخطاب الروائي فضاءً لاستيعاب أحداث الرواية؟ إن تحديد مفهوم الفضاء ينبغي أن يظل ملتصقاً بالقراءة ، أي أن تكون نقطة الانطلاق من النموذج لا من النظرية ، لكي تتم لنا عملية وعي خصوصيات التصور العربي للمفاهيم.

وأهم فاعلية في هذا السياق هي محاولة تفكيك بني السرد وتشريحها ، تقصياً لأدق جزئياتها وعناصرها ، وهو ما يحتم إرهاف السمع للنصوص واستحضار شواهدها وبيئاتها ، ويمكن اعتبار عملية تفكيك البنى السردية هذه فهماً يتعلق بالتماسك الباطني للنص ، والبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة.

وبموازاة محاولة تفكيك هذه أو ضمنها ، لابد من تفكيك للبنى الذهنية الثاوية في طيات البنى السردية ، أي محاولة قراءة الأسئلة المضمرة من خلال الأسئلة المظهرة ، لذا كان لابد لنا من تصور نقدي يعطي أهمية للتحليل الخارجي ويتجاوز تجزيئية المنهج البنيوي وإغفاله مظاهر التفاعل التي تمنح النص الأدبي وجوده الاسمي.

www.ibtesamh.com/vb

إن دراسة الفضاء الروائي تتيح لنا فرصة إثراء النقاش بالنسبة للنصوص الأدبية مادام الأدب يعتمد على الزمان ويستند عليه في خلق فضائه وصوره ، وتمكننا من ملامسة إشكالية أكثر اتساعاً تتصل بعلائق الزمان والمكان في الروايات المدروسة بنظيريهما في الواقع التاريخي ، وما ينتج عن ذلك من مشكلات التشخيص النصي- الأدبي قياساً إلى مشخصات الواقع. إن مناقشة بعض الثيمات والعناصر المكونة للنص الأدبي والفني لها أهميتها مع ضرورة أن ننتبه إلى خطورة الانسياق وراء الأطروحات التجزيئية التفصيلية لمكونات العمل الأدبي بدون ربطها بمفهوم أعم يجنبنا الانحباس داخل تقنيات تحليلية تجزيئية تمثل أمامنا ، وكأنها المنهج العلمي المضمون النتائج ، والذي سيشكل أفق إنقاذ لأدبنا ونقدنا على السواء.

إن المنهج أداة وليس غاية ، والناقد هو من يحيي المنهج بدلاً من أن يدفن نفسه داخل نسقه ومصطلحاته.

ومفهوم الفضاء الروائي قد يوحي بمفاهيم ودلالات متعددة أي ينطوي على أبعاد مختلفة ، لكننا في عملنا هذا اقتصرنا من هذا الفضاء على المكان والزمان ، وما يوحيان به.

والفضاء الروائي في بعديه المكاني والزماني داخل النصوص الروائية موضوعة البحث لم يأتِ اعتباطاً ، إنما كان ضرورة إطارية (مكانية) ونسقية(زمانية) استلزمتها بنى الرواية ، واستلزمتها نسقية الكتابة ، أو ما يسمى بالرؤية السردية.

www.ibtesamh.com/vb

ويكشف لنا الفضاء عن درجة وعي الروائي ، وقدرته على الاستيعاب والتشكيل(مكاناً وزماناً) لمادته ، وتعبيره عن قضاياه الراهنة والأساسية ، ويثري النص الروائي معمقاً وجوده وحضوره وفعله.

واختيارنا روايات جبرا ابراهيم جبرا يعود لاهتمامنا بالشكل الروائي الذي أثبت- على الرغم من حداثته في سياق تطور الأدب العربي-قدرته على المواكبة الملازمة للتحولات المعرفية والاجتماعية. ولقد حققت نصوص جبرا الروائية طفرة مهمة على مستوى نمط الكتابة الروائية المتعارف عليها ، إذ تخلصت رواياته من النظام السردي المعتاد لتفتح الباب على مصراعيه للرواية العربية لترتاد قنوات سردية متعددة من خلال البناء المتميز لهذه الروايات.

لقد قدمنا لبحثنا هذا بتمهيد في غاية التكثيف عن المصطلح ، في محاولة لتحديد المفاهيم والتصورات النقدية التي انطلقنا منها.

وخصصنا الفصل الأول من البحث للزمان محاولين بسط أهميته في النص الأدبي وكيفية معالجته ، والبحث عن طبيعة الزمن الروائي التي ألفيناها تضم محورين هما: الطبيعي والنفسي ، وانحصر البناء الزمني للأحداث في روايات جبرا في أربعة أنماط هي:

البناء المتتابع ، والبناء المتوازي ، والبناء الدائري ، والتضمين.

أما الاتجاهات الزمنية في الروايات المدروسة فقد تحددت بنسق زمني نازل ، ونسق زمني صاعد ، ونسق زمني متقاطع ، وتحددت تقنية السرد الزمني للأحداث بأشكال مختلفة انطوت تحت

www.ibtesamh.com/vb

حركتين أساسيتين هما: الأولى: وشملت الاسترجاع الداخلي منه والخارجي ، والاستباق ، وشملت الثانية: الوقف ، والمشهد ، والموجز أو الخلاصة ، والإضمار أو الحذف ، ثم خصصنا المبحث الأخير من هذا الفصل للرؤية السردية (وجهة النظر).

وتقاسمت الفصل الثاني المخصص للمكان أربعة مباحث: تناولنا في الأول منها طبيعة المكان وأهميته في البناء الروائي ، وأهم الأساليب لتجسيد المكان في النص الروائي: الوصف ، فأوضحنا طبيعته ، ووظيفته في النص الإبداعي.

أما المبحث الثاني فقد خصصناه لوصف الأمكنة التي وردت في روايات جبرا موضوع الدراسة ، فقد تناولناها ضمن محورين أساسيين هما: الفضاء المديني العام/ المفتوح وتفرعات هذا الفضاء ، والفضاء المديني الخاص/ المغلق وتفرعاته ، كما عرضنا في هذا المبحث لوصف الأشخاص ووصف الأشياء.

وخصصنا المبحث الثالث لأنماط الفضاء المكاني في روايات جبرا مستخلصين البعد التركيبي عبر ثنائيات اعتقدنا أنها تعطي الصورة الفضلى لموضوع البحث.

أما المبحث الرابع فقد اهتم بمحاولة رصد الرؤية التي تعامل من خلالها الروائي مع المكان ، وهو يبدع نصوصه الروائية.

وانتهينا بعد ذلك إلى جملة استنتاجات جمعنا فيها قدر الإمكان ما تناثر عبر فصول البحث ومباحثه من تضاريس وخصوصيات الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا.

www.ibtesamh.com/vb

ولا نود البوح بالمشاق والصعوبات التي حملنا إياه اختيارنا لهذا البحث دأباً وصبراً ، فمثل هذه تتحدث بنفسها ولا يتحدث عنها ، فهي خبر يقين لدى العارف الفطن.

إنه جهد متواضع يصبو إلى التقويم ، ومحاولة للإجابة عن تساؤل معين ، تاركاً الباب أمام تساؤلات شتى.

والله ولي التوفيق.

www.ibtesamh.com/vb

في المصطلح

يركن المعجم العربي إلى القول بأن الفضاء هو: ((المساحة وما اتسع من الأرض)).[1] أي أنه ((المكان الواسع من الأرض ، وفضا المكان وأفضى: إذا اتسع))[2]. أما في الاصطلاح فالفضاء الروائي هو: ((الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب(أو الروائي))[3].

فالزمان والمكان يمثلان((العامل الأساس في تحديد سياق الآثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى إنساني))[4]. وهما صورة للحدس الإنساني الحسي((إنهما الصورة التي ندرك فيها العلاقة بين الأشياء من حيث هي متقابلة أو متجاورة ، أو الصورة التي

---

(١) الصحاح ٦/ ٢٤٥٥.

(٢) لسان العرب: ٢/ ١١٠٧.

(٣) الفضاء الروائي في (الغربة) الإطار والدلالة- منيب محمد البوريمي/ ٢١.

(٤) نظرية البنائية- د.صلاح فضل/٣٢٦.

www.ibtesamh.com/vb

ندرك بفضلها الأشياء من حيث هي متعاقبة أو متآنية))[1].

وقد يتمثل الفرق بينهما في أن المكان- بمعاونة الأشياء- ينزع إلى تحديد الموقف والوضعية العامة لشخص ما بينما يظل الزمان محوراً كامناً في الأحداث ((مما ينتهي بنا إلى وضع ثنائية جديدة بين هاتين المجموعتين))[2].

والزمان والمكان لا يبدوان غير متناهيين إلا عندما لا يوجدان كما يقول(روبنال) وهو ما لحظه(بيكون) من قبل إذ لا يوجد ما هو أوسع من الأشياء الفارغة[3].

وقديماً ربط أرسطو بين الزمان والمكان إذ قال: ((إن الحركة خاضعة للمقدار الكمي ، وكل مقدار كمي متصل ، فالحركة إذن متصلة. فإذا كان الزمان سائراً وفقاً للحركة ، فهو إذن متصل مثلها. ونحن نميز في المتحرك بين نقطة بدء ونقطة وصول ، أي نفرق بين متقدم ومتأخر في المكان ، والحركة كما قلنا خاضعة للمكان: فإذن نستطيع أن نميز فيها بين متقدم ومتأخر. وإذا كان الزمان خاضعاً للحركة فكأن الزمان إذن فيه هذه الصلة بين متقدم ومتأخر))[4].

فالمكان والزمان عنصران متلازمان بالضرورة ، فلتحديد معالم قضية ما لابد من اللجوء-من الناحية المنطقية-إلى عاملين مشتركين

---

(١) ما هي الابستمولوجيا- د. محمد وقيدي /٨٩- ٩٠.

(٢) نظرية البنائية -د. صلاح فضل/ ٣٢٦.

(٣) حدس اللحظة- غاستون باشلار، ترجمة: رضا وعبد العزيز زمزم/ ٤١.

(٤) الزمان الوجودي- د. عبد الرحمن بدوي/ ٦٠.

www.ibtesamh.com/vb

هما الزمان والمكان ، إذ تظل فكرتنا عن الزمان ((تمتزج دائماً بفكرة المكان))[1].

فالمكان وسط مثالي يتصف بطابع خارجية أجزائه ، ((وفيه يتحدد موضع أو محل إدراكاتنا ، وهو يحتوي بالتالي على كل الإمدادات المتناهية ، وإنه نظام تساوق الأشياء في الوجود ومعيتها الحضورية في تلاصق ومماسة وتجاور وتقارن ، أما الزمان فهو نظام تتابع الأشياء أو الحادثات في تتالي وتلاحق وتعاقب))[2].

ولقد حاول د. علي عبد المعطي محمد[3] في تناوله للمفهوم العلمي للزمان والمكان أن يبرز حدود هذا المفهوم وتجلياته وتفرعاته من خلال تناوله للمفهوم الرياضي للزمان والمكان الذي عدهما مجرد رموز صورية لا معنى لها إلا في المعادلات الرياضية ، في حين عدهما المفهوم الفيزيائي موضوعيين وواقعيين وخارجيين عن العقل وعن أفكاره الفطرية القبلية ، ويمكن النظر إلى العالم الفيزيائي على ثلاثة مستويات:

الأول: البشري العادي للنظر ، مستوى الكون الأوسط: زمان واحدي البعد ومكان ثلاثي الأبعاد.

---

(١) الواقعية والرواية ،آيان وات، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام ع١ س١١ تشرين الأول ١٩٧٥.

(٢) تيارات فلسفية معاصرة. د. علي عبد المعطي محمد /٢٨٠- ٢٨٨.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

www.ibtesamh.com/vb

الثاني: الكون الأكبر حيث لا ينفصل فيه المكان عن الزمان كمتصلين مستقلين.

الثالث: الكون الأصغر. عالم ذري لا يخضع لمكان فيزيائي أو زمان طبيعي.

وفي المفهوم الفسيولوجي للزمان والمكان يذهب (لالاند) إلى اختلاف المكان باختلاف الإحساسات المرتفعة والمنخفضة ، اليمنى منها واليسرى ، والأفقي منها والرأسي ، وكل حاسة من حواسنا تكون على هذا النحو مكاناً فسيولوجياً ، مما حدا بالبعض إلى التمييز بين مكان بصري ، ومكان لمسي ، ومكان تذوقي ومكان شمّي ومكان سمعي ، كما تحدث البعض الآخر عن مكانية إحساساتنا وذهب إلى أن إحساساتنا كلها وليس الإحساس البصري وحده ، تتصف بالتجسيمية والمقدارية والامتداد...

وعلى هذا النحو يكون المفهوم الفسيولوجي للمكان على عكس المفهوم الفيزيائي له ، فبينما يكون الأول ذاتياً يكون الثاني موضوعياً وبينما يكون الأول داخلياً يكون الثاني خارجياً ، وبينما يكون الأول متعلقاً بإحساساتنا يكون الثاني متعلقاً بمحسوساتنا.

أما المفهوم الجيولوجي للزمان والمكان فإن الزمان الجيولوجي يعني الزمان الذي بدأ مع تكون الكرة الأرضية إلى الآن ، وهو يمكننا من الكشف عن زمانية الكون بأسره ، وكل كياناته من حيث البنية والتكون ، بوصفها كيانات زمنية أو تاريخية حية نامية يلفها التطور الشامل ، وتحتضنها الصيرورة الكونية الخلاقة. والمكان الحيوي وفقاً

www.ibtesamh.com/vb

لهذا التفسير هو المكان التكويني أو البنيوي ، فالموجودات على تنوعاتها واختلافاتها تتشكل وتتكون ليس في زمان فقط ، وإنما في بنية مكانية ذات مقدار وامتداد وأبعاد ومواقع واتجاهات.

ولقد حظي الزمان الروائي بعناية الكثير من الدراسات ، وهذا ليس بمستغرب ، فالزمان هو العامل الأساس لوجود العالم التخيلي نفسه ، ولأنه كان البداية فقد كانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي ، وكما اهتمت التحليلات بمنطق الأحداث والشخصيات ووظائفها لكن لم تتبلور نظرية خاصة بالمكان الروائي.

وتأتي محاولة (غاستون باشلار في كتابه: شعرية الفضاء) لدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو الأماكن المنفتحة ، الخفية أو الظاهرة المركزية أو الهامشية ، وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب أو القارئ معاً بمثابة الإيذان بالاهتمام بالمكان في العمل الأدبي ، وقد ميز المنظرون الألمان بين مكانين متعارضين: عنوا بالأول المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد..الخ ، والآخر هو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية[1].

---

(١) بنية الشكل في الخطاب الروائي- محاولة اقتراب بنيوية من الروايا المغربية (رسالة جامعية مخطوطة) حسن بحراوي/ ٣٠. وقد نشر المقدما النظرية في جريدة الجمهورية العراقية في العددين ٧٤٠٦ و٧٤٠٨ في ٢٨ ١٢ و٣٠/ ١٢/ ١٩٨٩.

www.ibtesamh.com/vb

والمكان في الرواية ، سواء أكان مغلقاً أو مفتوحاً يستطيع أن يفسّر كثيراً من الدلالات الاجتماعية والنفسية وإحالتها إلى عالم رمزي أو واقعي أو متخيل ، فالثيمة او الموضوع تكون مع الحبكة والشخصيات والحوار والبنية أهم أركان الرواية ، وكل هذه الأركان لابد أن تقوم في إطار من الزمان والمكان.

((إن الحقائق ومنها الإنسان ، تسعى إلى التشكل من تلقاء نفسها على الدوام في بنية شاملة ودالة ، وهذه البنية تكون في المكان والزمان المعينين بنية واحدة على الصعيد النظري والتطبيقي والانفعالي. والبنى المتعددة لعصور مختلفة وأماكن متباعدة يمكن دراستها بطريقة دالة أيضاً ، بمعنى أننا نستطيع فهم تلك البنى وشرحها متدرجة في سلم القيم الضرورية والمقبولة في الإطار الزمني والمكاني للبحث..))[1].

والإحساس بالمكان لا يختلف عن الإحساس بالزمان ، ولم تنأ قوانين المكان عن القوانين المتحكمة في الزمان مما يؤكد التماثل النسقي بينهما أي الوحدة الزمكانية للفضاء او الروائي وذلك((بمقتضى الترابط أو التشارط العضوي بين الفضاءين من جهة (فضاء الزمان وفضاء المكان). وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لهما من جهة ثانية ، وبمقتضى وحدة المضمون القصصي للمرحلة من جهة ثالثة))[2].

---

(١) مقالات ضد البنيوية- مجموعة كتاب- ترجمة إبراهيم خليل/ ٢٣-٢٤.

(٢) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية- من التأسيس إلى التجنيس- نجيب العوفي/ ١٥٠.

www.ibtesamh.com/vb

والعلاقات بين الأزمنة والأمكنة هي ذاتها أزمنة وأمكنة ، بمعنى أن العلاقات بين أجزاء المكان هي أيضاً أمكنة ، وينطبق هذا على الزمان ((فإذا كانت اجزاء المكان نقاطاً فإنها تترابط بواسطة النقاط المتداخلة ، وإذا كانت أجزاء الزمان آنات فإنها تترابط أيضاً بواسطة الآنات المتداخلة ، ويمكن أبعد من ذلك أن تترابط الأزمنة والأمكنة بوساطة النقاط الآنية المتداخلة بينهما بحيث نحصل في النهاية على الزمان المكاني))[1].

ولقد تحدث الباحثان(جوليان غريماس) و(جوزيف كورتيس) في معجمهما(السيموطيقيا)[2] عن الفضاء بكثافة وتداخل فمصطلح فضاء يستعمل في السيميائيات أو الحقل العلامي بمفاهيم جدّ متسعة ومتباينة لكنها ذات قاسم مشترك بحيث يمكن اعتبار الفضاء موضوعاً ذا بنية حاملة لعناصر أو مكونات غير مترابطة تستدعي مزيداً من الحيطة والحذر.

ويستوجب تحديد الفضاء مشاركة كل الحواس الإدراكية (المدركة) ويتطلب مراعاة كل القيم المدركة ، سواء كانت هذه القيم بصرية أو لمسية وغيرها. وهذا الفضاء لا يتحدد إلا عبر خصوصياته أو تجلياته البصرية.

كما أن التجسيد أو التدوين للمخططات السردية ضمن

---

(١) تيارات فلسفية معاصرة- د. علي عبد المعطي محمد/٣٢٩.

(٢) الفضاء الروائي في الرواية المغربية (الإطار /النسق/ الدلالة) -منيب البوريمي (رسالة جامعية مخطوطة) ٤٢- ٤٥.

www.ibtesamh.com/vb

فضاءات مجزأة هو الذي يؤلف المشروع الفضائي ذا الطابع أو النسق الوظيفي المتجلي هنا كأحد مكونات سيمائية الفضاء التي تمتلك أو تخفي فعالية إجرائية مطلقة.

إن مفهوم الفضاء يتسع ليضم مكونات قد تكون متباينة أو متعددة لكنها تبقى تمتلك قاسمها المشترك.

أما رولان بورنوف فقد حدد منهجاً عملياً لدراسة تنظيم الفضاء في الرواية ، فاقترح أن:

((١-نصف بدقة طوبوغرافية الفعل.

٢-نختبر مظاهر الوصف.

٣-نقدر وظائف الفضاء في علاقاتها مع الشخصيات ، الوضعيات ، الزمن.

٤-نقيس درجة اتساع أو ميوعة الفضاء.

٥-نستخرج القيم الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بتمثيل الفضاء))[1] .

وعند مناقشة مفهوم الفضاء لابد أن نميز بين الفضاء الكوني والفضاء المغلق ، إذ لا يمكن اختبار الفضاء الخارجي أو الكوني حيث أنه يمتد إلى ما لا نهاية ، ولكي نختبر الفضاء فلا بد من اقتطاعه وحصره.

والفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من

---

(١) عن: تداخل البنى السردية والتركيبية للعالم- الطائع الحداوي- مجلة الأقلام العدد السادس- حزيران /١٩٨٧ ص١٠٠.

www.ibtesamh.com/vb

خلال اللغة فهو فضاء لفظي ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع إنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمّله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه.

واقتصار بعض الأبحاث على دراسة الفضاء النصي أو الفضاء الطباعي يحجب أهم مظاهر الفضاء الروائي وهو المظهر التخيلي أو الحكاني ، وهو ميل مبالغ فيه نحو الشكلنة والتجريد كما ورد في اعتراض الكثير من الشعريين لهذا الاتجاه ، إذ تميز الفضاء الذي درسوه بكونه ((ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكن أيضاً أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها))[1].

وليس بمقدورنا أن نتصور عزل المكان عن باقي عناصر السرد إذ لابد من علاقاته المتعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية ، وكما يرتبط الفضاء الروائي بزمن القصة فإن له علاقاته الوثيقة بالحدث والشخصيات وغيرها من مكونات النص.

ومثلما يكون المكان ضرورياً بالنسبة للسرد ، فإن السرد يحتاج ((لكي ينمو ويتطور كعالم مغلق ومكتف بذاته ، إلى عناصر زمنية

---

(١) بنية الشكل في الخطاب الروائي- حسن بحراوي/ ٣١- ٣٢.

www.ibtesamh.com/vb

ومكانية ، فالحدث الروائي لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية ، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية ، وتفسير ذلك أن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني))[1]. إن ظهور الشخصيات ومساهمتها في نمو الأحداث يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص ذلك أن المكان هو الذي يعطي للمتخيل مظهر الحقيقة[2].

فالنص الروائي يمر عبر لحظتين:

-لحظة تملك لمواد شكلية ومفهومية وموضوعية ، متراكمة عبر التاريخ الأدبي كاللغة الأدبية والمذاهب الجمالية ، والتقنيات الفنية ، وطرق الكتابات وأنماطها ، والتشكيل الأدبي الروائي ، وفي هذه اللحظة يمارس الكاتب اختياراته الشكلية والموضوعية ليبني نظاماً جمالياً وفنياً خاصاً به وبكلمته.

-لحظة تدمير ، تشويه/تشكيل لما امتلكه الكاتب ، ومن الشظايا والعناصر المفككة يشكل ويبني نظاماً معيناً[3] ، والمكان ، شأنه في ذلك شأن عناصر الرواية الأخرى ، يتشكل متأثراً ومؤثراً

---

(١) بنية الشكل في الخطاب الروائي- حسن بحراوي/٣٣.

(٢) تداخل البنى السردية والتركيبية للعالم- الطائع الحداوي- مجلة الأقلام ع٦- حزيران /١٩٨٧.

(٣) ما قبل- بعد الكتابة- عمار بلحسن- مجلة فصول مجلد٥ عدد٤ لسنة١٩٨٥ ص١٧٢.

www.ibtesamh.com/vb

ببقية العناصر وهذا ما يؤكده (فيليب هامون) في سياق حديثه عن وظيفة وصف المكان وتأكيده على أن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القول إن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية. ويتحدث (جورج بلان) قاطعاً بعلاقة المكان الروائي بالحدث حينما يربط الحدث ربطاً ديالكتيكياً بالأمكنة فحيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة[1].

ومال بعض النقاد إلى القول بالتطابق بين الشخصية والفضاء الذي تشغله وجعل المكان((تعبيرات مجازية عن الشخصية. إن بيت الإنسان امتداد لنفسه. وإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان))[2].

فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه (أو تخترقه) ، والمنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبغرافيته ويتيح له تحقيق دلالاته الخاصة. فالتجربة المكانية هي التي تحدد المكان ، وهنا يوجد نوعان للتجربة المكانية:

الأول: أن يوجد الإنسان ضمن المكان أي أنه جزء من الأبعاد المكانية ذاتها ، أو بالأحرى أنه يقف عليها وعندها ولذلك فهو يعاني إحساساً داخلياً ومركزياً ، وبذا يصعب عليه أن يحدد الأبعاد الكاملة للمكان.

الثاني: أن يقف المرء على حافة المكان ، أو إلى جانب منه ، وفي

---

(١) بنية الشكل في الخطاب الروائي- حسن بحراوي (مخطوطة) /٣٤.

(٢) نظرية الأدب- أوستن ورينيه ويليك- ترجمة محيي الدين صبحي /٢٨٨.

www.ibtesamh.com/vb

هذه الحالة ، يحصل الإنسان على القابلية ، أو إمكانية استطلاع المكان والتعرف على كل أبعاده.

أما الحالة الثالثة التي يضيفها(كوت باديت) فهي حالة سلبية وهي التي يمكن تعريفها بمصطلح اللا مكان. وفي النوع الأول لا يمكن للشخوص الروائية أن يحددوا المكان لأنهم والحالة هذه جزء منه ، يناله ما ينالهم ويؤثر عليهم ما يؤثر عليه. وغالباً ما يفقد هؤلاء استقلالهم الذاتي تحت ما يمكن تسميته(جبرية المكان).

أما في النوع الثاني فيكون شخوص الرواية في حالة خارج المكان وليسوا بعداً من أبعاده وبذا تتاح لهم ملاحظة المكان والوقوف على أهم خصائصه وأبعاده[1].

وحين يستخدم الخطاب الروائي وجهة النظر المتقطعة فإنه يعرض المكان مجزءاً ومفككاً ، أو يعرضه موحداً واشتمالياً إذ كانت الرؤية متسعة ، وفي كلتا الحالتين فإن المنظور السردي للمكان هو المتحكم في الفضاء وإعطائه طابعه المميز وتلعب وجهات النظر دوراً حاسماً في إعداد الخطاب وتشكيل الفضاء الروائي والربط بين أجزائه من خلال إقامة صلات بين المواد والأجزاء والمظاهر التي يتضمنها الشكل الحكائي بحيث تصبح كلها تعبيراً عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي[2].

وقد أكد(هنري ميتران) في كتاب(الخطاب الروائي) على ضرورة

---

(١) الفضاء الروائي في الرواية المغربية- منيب محمد البوريمي (مخطوطة) /٤٩- ٥٠.

(٢) بنية الشكل في الخطاب الروائي. حسن بحراوي(مخطوطة)/٣٦.

www.ibtesamh.com/vb

تحديد كينونة الفضاء، متجاوزاً ما قد يتعلق بالعنوان أو الغلاف أو المداخل والافتتاحات وخواتم الفصول فضلاً عن التأكيد على ضرورة وأهمية الفضاء المتخيّل أو الفضاء المضمون دون إغفال الترابطات الطوبغرافية للحدث المتخيّل والمحكي ذلك أن الراصد للموضوع من وجهة نظر تحليل مادة السرد القصصي(الحكائي)، يمكن أن يلاحظ منذ البداية أن الطرافة تكمن في الموضوع ذاته لاسيما فيما يتعلق بمنطق الأحداث، وبوظائف الشخوص ومن ثم، فيما يتعلق بالزمنية ذاتها[1].

وقد رأى البعض((أن الفضاء الروائي يفوق كثيراً مجرد إشارة إلى المكان. إنه يشكل بمفهوم نظرية فلسفية داخل النص الروائي في الوقت الذي يظل فيه يتعاطى بإخلاص لعكس واقع خارجي يسعى لصياغته وتقديمه))[2].

إن مسألة المكان في العمل الأدبي مهمة وأساسية ولكنها لا يمكن أن تصبح عنصراً إيجابياً فاعلاً في بناء الرواية إلا بالترابط مع وعي الكاتب لمجموع مكونات الرواية ولاستراتيجيته في التشييد والانتهاك. لذا فإن تحليل الفضاء الروائي هو الذي يتيح لنا فرصة القبض على الدلالة الشاملة للعمل في كليته.

والقراءة الكفيلة بالكشف عن دلالات الفضاء الروائي ستنبني على تقاطبات مكانية كثيرة تأتي في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين

---

(١) الفضاء الروائي- منيب البوريمي مخطوطة /٥٣- ٥٤.

(٢) الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة) منيب البوريمي/ ٢٢.

www.ibtesamh.com/vb

عناصر وقوى متعارضة لتعبر عن علاقات الراوي أو شخصياته بأماكن الأحداث. ومفهوم التقاطب هذا يمتد إلى أرسطو الذي وضع جذوره في كتاب الفيزياء إذ برّز التقاطبات التي يحددها جسم الإنسان الواقف(يمين/يسار ، أمام/خلف ، أعلى/أسفل). وهو يتحدث عن الأبعاد الكلاسيكية الثلاثة (الطول والعرض والارتفاع)[1].

ونحن نجدها في كتاب غاستون باشلار(شعرية الفضاء) حينما درس جدلية الداخل والخارج والمتضمنة في المكان وعارض بين القبو والعلية وبين البيت واللا بيت[2] ونجدها عند غيره من الباحثين.

وينفرد (يوري لوتمان) في محاولة إقامة نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية في كتابه (بنية النص الفني) إذ انطلق من فرضية أساسية هي أن الفضاء مجموعة من الأشياء المتجانسة (ظواهر وحالات ووظائف وصور ، ودلالات متغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (كالامتداد والمسافة) بل إن العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع. فمفاهيم مثل الأعلى/ الأسفل ، القريب/ البعيد ، المنفتح/ المنغلق ، المحدود/ اللامحدود ، والمنقطع/ المتصل كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية ، ويرى لوتمان أن

---

(١) بنية الشكل في الخطاب الروائي- حسن بحراوي- مخطوطة/٣٨.

(٢) ترجمه إلى العربية غالب هلسا بعنوان (جماليات المكان) عن الانكليزية وقد ولدت هذه الترجمة الكثير من الالتباسات.

www.ibtesamh.com/vb

النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن وبنسب متفاوتة صفات مكانية ، تارة في شكل تقابل السماء/الأرض ، وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية حين تعارض بوضوح بين الطبقات(العليا) والطبقات (الدنيا) ، أو بين المهن (الدونية) و(الراقية) [1].

واستفاد (جانفسجرير) في كتاب (الفضاء الروائي) من هذه المفاهيم العامة التي شكلت النسق المرجعي للفضاء في السرد لإقامة البناء النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص ، فقد ميز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية ، وأبرز التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة أو الاتساع أو الحجم ، أو من مفهوم الشكل أو الحركة أو الاتصال أو الاستمرار أو العدد وغيرها من المفاهيم التي تساعد على فهم كيفية تنظيم واشتغال المادة المكانية في النوع الحكائي [2].

أما (ميخائيل باختين) فيرى أن الفضاء الروائي قد يكتسي طابعاً رمزياً من خلال تداخل مكوناته ، فهناك فضاء خارجي وفضاء داخلي ، وهناك فضاء منغلق وفضاء منفتح ، وفضاء حميمي وفضاء معاد.

ويرى(باختين) استحالة فصل الزمان عن المكان تماماً ولا يمكن

---

(١) للمزيد من التفاصيل ينظر: بنية الشكل في الخطاب الروائي- حسن بحراوي/ ٣٨ و٣٩.

(٢) بنية الشكل في الخطاب الروائي- حسن بحراوي/ ٤٠.

www.ibtesamh.com/vb

تصور أحدهما بمعزل عن الآخر ومن أجل تأكيده على هذه النقطة (أي دمجهما كوحدة) فإنه يميل إلى صياغة مصطلح إجرائي (يسميه(كرونوتوب) يحدد من خلاله الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقته بالواقع[1].

فما هو الـ كرونوتوب؟ وكيف يفهمه باختين؟.

يقول باختين: ((أن العلاقة المتبادلة والملموسة بين المكان والزمان والتي سبق وأن عولجت في الأدب سنسميها في مقالتنا هذه بمصطلح (كرونوتوب)الذي يعني (الزمان-المكان). إن ما يهمنا هنا هو التعبير عن ارتباط الزمان والمكان.. نحن نفهم الـ(كرونوتوب) كمقولة مضمونية شكلية للأدب ولا يهمنا معناه في مجالات الحياة الأخرى))[2].

ويعيّن (الكرونوطب) [3] الوحدة الفنية ((للعمل الأدبي في علاقاته مع الحقيقة ، كما يتضمن أيضاً وباستمرار مكوناً أساسياً بحيث لا يمكن عزله عن مجموعة (الكرونوطب) الأدبي إلا بتحليل تجريدي. ذلك أنه في الفن والأدب عموماً. كل التعريفات الزمكانية هي غير منفصلة عن بعضها وتحمل دائماً قيمة انفعالية. إن التفكير على مستوى التجريد يمكن بالتأكيد أن يتأمل الزمان والمكان

---

(١) الفضاء الروائي في (الغربة)- الإطار والدلالة- منيب البوريمي/ ٢٣.

(٢) مطالعة في فكر باختين النقدي /١- د. زهير ياسين شلبية- مجلة المعرفة العدد (٢٨١) لسنة ١٩٨٥ ص٤٩.

(٣) يميل بعض المغاربة إلى لفظ التاء طاءاً في لهجتهم الدارجة.

www.ibtesamh.com/vb

منفصلين ، ويقصي القيم الانفعالية. إلا أن التأمل الحي في أي عمل فني لا يجزئ شيئاً ، ولا يقصي شيئاً ، إنه يضبط (الكرونوطب) في كليته واكتماله))[1].

ويأتي اهتمامنا بتنظيرات باختين وكتاباته لاعتقادنا بأهليتها لأن تكون محطة مهمة في مسار الرواية العربية نحو التطور والتجدد على صعيد الإبداع والنقد ، فقد واجه منذ عشرينات هذا القرن ، نفس الأسئلة التي واجهتها ثقافتنا العربية في سنوات لاحقة ، وما تزال تواجهها عبر التعرف-المتأخر دائماً-على مناهج الألسنية والبنيوية والسيميائية والشكلانية.

ومن موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها وفي سياق مجتمعي معين ، قدّم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية ، نستطيع أن نتفاعل معها وأن نحولها إلى خميرة لتفكير نقدي خصب[2].

إننا ننطلق من اشتمال لفظة الفضاء على المكان والزمان محاولين استكشاف فضاء النص ، أي المكان بترابطه مع الزمان ، وما يتمخض عن هذه العلاقة ، إذ يبرز الارتباط المتبادل بين العلاقات المكانية والزمانية في الكل المدرك الملموس ، فالزمان

---

(١) الفضاء الروائي في (الغربة)- الإطار والدلالة- منيب محمد البوريمي/ ٢٣- ٢٤.

(٢) الخطاب الروائي- ميخائيل باختين- ترجمة وتقديم محمد برادة/ ١٧- ١٨.

www.ibtesamh.com/vb

يتكثف وهو ينضج من الناحية الفنية والمكان يمتد ويصبح قوياً كي يصل حركة الزمان والمضمون والتاريخ.

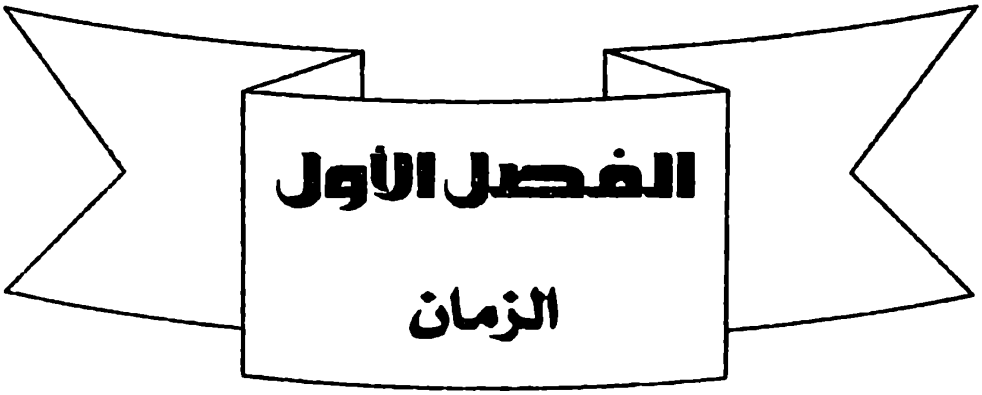
إن علاقات الزمان لا تمنح دلالاتها إلا في المكان ، والمكان لا يدرك إلا في سياق الزمان ، وبينهما يتنامى العالم المأخوذ من النص الروائي في بعديه المادي والمعنوي.

فالفضاء إذاً يشتمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع ، ولكن كما يتحققان داخل النص: مخلوقين ومحوّرين من لدن الكاتب ، ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسج نكهته المميزة.

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb



www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الأول

مفهوم الزمن وأبعاده

إن إشكالية الأدب القصصي بشكل عام هي إشكالية زمنية في الجوهر ، إذ يُعد الأدب سباقاً مع الزمن (وصراعاً ضده))[1] على أكثر من مستوى وتعتبر مشكلة الزمان ((الفكرة المميزة لهذا الجيل ، تطبعه بطابعها ، وتخلق الجو العام الذي يتنفس فيه ، فأهم الحركات العملية والفلسفية والأدبية والفنية التي نشأت في عصرنا تتخذ من هذه الفكرة محوراً لها... الزمان هو موضوع نظريات أينشتين ، هو مدار بحوث برغسون وهيدجر. إنه حاضر في أدب بروست وجويس ومان وفرجينيا وولف وفولكنر وسارتر ، إنه كامن في شعر فاليري وريكله وإليوت وريفردي كما إنه مرتكز جمالية سترا فندسكي ، إنه القاسم المشترك الذي يجمع بيم ممثلي حضارة هذا القرن ، مؤكداً أن عباقرة عصرٍ ما مهما تباينت آراؤهم ، واتجاهاتهم وتنوعت مشاربهم ومذاهبهم يظلون أبناء جيل واحد))[2].

---

(١) الصوت المنفرد- فرانك أوكونور ، ترجمة د. محمود الربيعي/ ٩٢.

(٢) لحظة الأبدية- سمير الحاج شاهين /٦٣- ٦٤.

www.ibtesamh.com/vb

لقد كان الزمن وما يزال يثير الكثير من الاهتمام ، وفي مجالات معرفية متعددة ابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية ، فكانت منظورات الفلاسفة تنطلق من اليومي لتطال الكوني ، فمقولة الزمن ((متعددة المجالات ، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري ، وقد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضيات أو نتائج مجال آخر ، فيوظفها مانحاً إياها خصوصية تساير نظامه الفكري. وانطلاقاً من هذا يراكم من ثم رؤيته المستقلة للزمن وتصوره المتميز عنه ، وقد يذهب إلى مستوى القطيعة مع الأصول المعرفية الأولى المنطلق منها ، كما قد يظل من جهته رهين تلك الأصول يستمد منها تصوره ، ويعود إليها بين الفينة والأخرى ليحاكم فرضياته أو ليبحث لها عن سند))[1].

لقد حاول الإنسان طيلة العصور المتعاقبة السيطرة على ما حوله من ظروف وأحداث ، وقد قدمت له الطبيعة-بتغيراتها المختلفة-الإطار المرجعي لمحاولة التفسير والمقارنة بين التغيرات الدورية ، كتعاقب الليل والنهار ، وفصول السنة وحركة القمر والتغيرات الأخرى ولم يقتصر الأمر على المحاولات العلمية لدراسة الزمن ، بل إن الفلاسفة منذ أيام اليونانيين الأقدمين كانت لهم نظرتهم إلى الزمن .

وثمة خصائص بارزة ألمح إليها معظم المفكرين والفلاسفة في سياق حديثهم عن هذه المشكلة:

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين/ ٦١.

www.ibtesamh.com/vb

الأولى: أن الزمن أمر نسبي ، فنحن نعرف الزمن عن طريق الأحداث المتغيرة أو الأشياء الثابتة التي نتصل بها في حياتنا اليومية. ((إن ما اعتبره انشتاين نسبياً هو فترة الزمن أو طول الزمن بالنظر إلى طريقة قياسه.. إن نسبية فترة الزمن بالنسبة إلى أنظمة متحركة هي من الان معطىً علمي.. إن اللحظة المحددة جيداً تبقى في مذهب أنشتاين مطلقاً))[1]. أما نيوتن فقد قسم الزمان إلى زمنين: مطلق ونسبي. ((أما الزمان المطلق فهو الزمان الحقيقي الرياضي ، وهو قائم بذاته مستقل بطبيعته ، في غير نسبة إلى أي شيء خارجي ، ويسير باطراد ورتوب ، ويسمى أيضاً باسم المدة ، وعلى العكس من هذا نجد أن الزمان النسبي ظاهري عادي ، وهو مقياس حسي خارجي لأية مدة بواسطة الحركة ، وهو الزمان المستعمل في الحياة العادية على هيئة ساعات وأيام وشهور وأعوام ، وقد يكون دقيقاً ، وقد لا يكون متساوياً مطرداً))[2].

الثانية: أن الزمن يكشف عن صفتين من صفات الترتيب: الأولى علاقة "قبل وبعد" والتي تجمع بين لحظتين. والثانية علاقة "الماضي-الحاضر-المستقبل".

وهي علاقة بين حدود ثلاثة ، فالحاضر يجب أن يكون دائماً بين ماض ومستقبل.

لذا فإن أرسطو قد عرف الزمن بـ(مقدار الحركة) فيما يتعلق

---

(١) حدس اللحظة- غاستون باشلار- تعريب رضا عزوز، عبد العزيز زمزم/ ٣٢.

(٢) الزمان الوجودي- د. عبد الرحمن بدوي/ ١٠٠.

www.ibtesamh.com/vb

(بالقبل) و(البعد) ، والزمن في نظر أرسطو وثيق الصلة بالحركة ، والزمن لا يمكن أن يوجد دون تغير. والحركة تأخذ أشكالاً ثلاثة: نوعية وكمية وموضعية. لقد حاول أرسطو أن يعرف الزمان (على نحو أكثر اتساماً بطابع الفيزياء وأن يربط بينه وبين الحركة الفيزيائية ، فلم يعد الزمان يعرف ميتافيزيقياً على أنه صورة للأبدية أو حركة النفس ، بل أصبح يعرف-كما يمكننا القول-فيزيائياً أي كنظام عددي يبين اتجاه الحركة ، فهو يبين ما يتقدم وما يتأخر))[1].

والزمن على نحو ما يفهم عادة يكشف عن((أنه نسبي في صفته ولكنه مستقل إلى حد ما عن الأحداث في الزمن. إنه يتضمن ربطاً مستقلاً لمجموعتين من اللحظات(قبل- بعد) و(الماضي والحاضر والمستقبل) إنه يتضمن نوعاً من التوفيق بين التغير والثبات))[2].

ثمة تفسيرات إذن ، ويظل هناك تفسير تقليدي للزمان يرى أنه خط متواصل تتقاسمه ثلاثة أقسام ، الماضي والحاضر والمستقبل و((هذا التفسير آلي يجعل من الزمن شيئاً مادياً آلياً ، هو الزمن المعدود بالدقائق والساعات وشؤون الحياة العلمية ، وهذا هو الزمن الذي يجرف الأشياء ويطويها))[3].

وقد ركز هيجل على الحاضر دون غيره من أبعاد الزمان على

---

(١) الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، د. حسام الدين الآلوسي، عالم الفكر مج ٨ ع٢ لسنة ١٩٧٧ ص١٧٥.

(٢) مفهوم الزمن عند الطفل، د. سيد محمد غنيم. عالم الفكر مج ٨ ع٢ لسنة ١٩٧٧ ص٦٨.

(٣) الثابت والمتحول، أدونيس. ١/ ٢٣٥.

www.ibtesamh.com/vb

اعتبار أنه يحمل في طياته المستقبل ، كما ينعته أيضاً بأنه نتيجة الماضي وصادر عنه كما سيصدر عنه المستقبل أو الحاضر الراهن ، ولهذا يعد الحاضر أهم لحظات الزمان فيقول: ((في وسع المرء أن يقول عن الزمان بالمعنى الإيجابي: أن الحاضر هو وحده الموجود ، أما قبل وبعد فغير موجودين ، ولكن الحاضر العيني هو نتيجة الماضي وحامل للمستقبل. والحاضر الحقيقي هو إذن بهذه الأبدية))[1].

وحين وصف لنا(هيجل) التكون الذاتي لمفهوم الزمن فإنه يتصور ((تحليلاً لماهية الزمن ، الماهيّة المجردة للزمن المجرّد ، للزمن الماثل في الفيزياء ، الزمن النيوتوني ، الزمن الكانطي ، الزمن المستقيم الخاص بالصيغ والساعات ، إنما المقصود شيء آخر ، إنه الزمن ذاته ، الواقع الروحي للزمن ، وهذا الزمن بالذات لا يجري بطريقة أحادية الشكل ، وهو فضلاً عن ذلك ليس وسيطاً منسجماً يمكننا أن نجري من خلاله ، كما إنه ليس عدد الحركة ولا نظام الظواهر ، إنه اغتناء ، حياة انتصار وهو ذاته روح وماهيّة))[2].

وإنما أكد بأن زمن الإنسان هو وجوده وإدراك للتغيير الحادث فيه ، وحياته اليومية التي يغلب عليها الشعور بالزمن ((والزمن هو امتلاك الحياة حتى وإن يكن إلغاءً لها ، وبإلغائه لها ، يكون إلغاء للزمن ذاته))[3].

---

(١) الزمان الوجودي- د.عبد الرحمن بدوي/ ٢٠.

(٢) جدلية الزمن- غاستون باشلار. ترجمة خليل احمد خليل/ ١١٢- ١١٣.

(٣) نظرية الرواية- جورج لوكاتش. ترجمة الحسين سحبان/ ١١٨.

www.ibtesamh.com/vb

وهناك طريقة أخرى للتفكير في الزمن تقوم على بناء مفهوم عام وموضوعي ، أو يمكن تحديده بواسطة ((التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية) في الطبيعة. إنه مفهوم الزمن في علم الفيزياء وهو كذلك زمننا العام والشائع(الوقت)[1]. وخصائص هذا المفهوم للزمن هي في كونه مستقلاً عن خبرتنا الشخصية للزمن ، وفي اعتباره مطابقاً لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة نابعاً من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية.

إن الباحث عن أجزاء الزمن يلتقي بآراء عديدة في تقسيم الزمن ، ولكن هذه الآراء لا تخرج عن كون الزمن يتألف من ضربين:

الأول: يتألف الزمن من ماض وحاضر ومستقبل.

الثاني: يتألف الزمن من ساعات وأيام وأسابيع وشهور وفصول وسنين[2].

ويظل الصراع الزمني واضحاً على مر العصور وفي مختلف الأمكنة ، لذا فقد ((عاد بعض الناس إلى الماضي كرد فعل للرعب الذي اكتسح الإنسان الوديع ، ونفذ آخرون إلى المستقبل برؤيا واضحة ، يخططون له نافضين عن كواهلهم لأثر الحلم واستغراق الخيال فأصيبوا بالتشنج الحضاري ، وتفوقوا على أنفسهم قدرة وذكاء ، وأصبحت قضية الزمن لعبة هذا العصر وأساس حضارته وتفسيراً لما

---

(١) الزمن في الأدب- هانز ميرهوف. ترجمة د. أسعد رزوق/ ١١.

(٢) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام- د. عبد الإله الصائغ/ ٧٩.

www.ibtesamh.com/vb

فيه من مظاهر متناقضة))[1].

وإذا كان الماضي ذكرى ، فإنه ذكرى يبدو أمامها التاريخ كما يقول لوكاتش: ((وهو يومض زاهياً في مسافته ، وبعده ، وكونه شيئاً آخر ، فمهمته تحقيق التوق العظيم للهروب من عالم الوحشة الراهن هذا))[2].

إن الزمن حقيقة ، لكنها غير مستقرة فإذا كان ثمة استنتاج بأن هناك ثلاثة أنواع مختلفة من الزمان: الأشياء الماضية ، الأشياء الحاضرة ، والأشياء المستقبلة ، ((فالزمان نوع من الأبدية الممزقة التي تتصف أجزاؤها جميعاً وهي الماضي والحاضر والمستقبل بأنها دائمة الإفلات ، ومصير الإنسان يتحقق في هذه الأبدية المفككة ، في هذه الحقيقة المرعبة للزمان... هذا السراب من الماضي والحاضر والمستقبل))[3].

والأبدية هنا((صفة من صفات الخبرة التي تقع فيما بعد الزمن الفيزيائي وخارجه))[4].

والوجود الإنساني مهموم بتحقيق إمكانياته في وجوده والطابع الأساسي للوجود الإنساني هو الهمّ الذي يتخذ ثلاثة تراكيب: ((الهم بتحقيق الممكنات (المستقبل). الهم مما تحقق من ممكنات

---

(١) الشعر والزمن. د. جلال خياط /١١٣.

(٢) الرواية التاريخية- جورج لوكاتش- ترجمة د. صالح جواد الكاظم/٣٠١.

(٣) العزلة والمجتمع- نيقولاي برديائف- ترجمة فؤاد كامل /١٢٣.

(٤) الزمن في الأدب- هانز ميرهوف /٦٢.

www.ibtesamh.com/vb

(=الماضي) ، والهم بما يجري تحقيقه(= الحاضر) ، ولهذا يتصف الهم بهذه الأحوال الزمانية الثلاثة: المستقبل ، الماضي ، الحاضر))[1].

الرواية والزمن:

إن مكانة الزمن في الرواية وسيطرته المحتملة على بناء القصص لها تاريخ طويل. ((لكن تدخل الزمن بشكل غامر قد جاء عندما نشر(مارسيل بروست) روايته(البحث عن الزمن المفقود) حيث كان الزمن موضوعاً ووسيلة في آن معاً ، وحيث لم يَسُد أي تسلسل زمني سوى ما تسيطر عليه حركة الذهن والإرادة))[2]. ومن أوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة الشكلانيون الروس[3] الذين ارتكزوا على العلاقات التي تجمع بين الأحداث وتربط بين أجزائها وليس على طبيعة الأحداث في ذاتها.

إن عرض الأحداث في العمل الأدبي عندهم يمكن أن يتم من خلال طريقتين: فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص ، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية

---

(١) الزمان في المذهب الوجودي عند مارتن هيدجر. عبد الرحمن بدوي. مجلة عالم الفكر مج ٨ ع٢ لسنة ١٩٧٧ ص١٨٩.

(٢) الحبكة- إليزابيث دبل- ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة/ ٨٠.

(٣) نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس- ترجمة إبراهيم الخطيب/ ١٩٢.

www.ibtesamh.com/vb

بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى ، فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها ، أما الثاني فلا يأبه بتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل.

((غير أن هذه البدايات وئدت عند الروس لما لقيت مدرسة الشكليين من رفض وانتقاد سياسي ، كما لم تثمر أو تتطور في الغرب في هذا الوقت [العشرينات من هذا القرن] نظراً لأن أعمال الشكليين الروس لم تترجم إلى الفرنسية والإنكليزية إلا في بداية الستينات ، وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينات))[1].

ولعل من المحاولات البارزة في التعامل مع مفهوم الزمن في الأثر الأدبي ، التأملات في المظهر الزمني للرواية وعلاقته بالبنية السردية ككل وما كتبه كل من بيرس لوبوك وأدوين موير اللذين أكدا على أهمية الزمن في السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به ، فلوبوك مثلاً يفترض أنه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها والرجوع بها إلى صلب موضوع القصة وقد قال لوبوك الزمن لا يمكن طرحه إطلاقاً ما لم يصبح ((باستطاعتنا أن نشاهد

---

(١) بناء الرواية- سيزا قاسم /٣٥.

www.ibtesamh.com/vb

في شكل الرواية صورة للاندفاع الدائري للزمن))[1].

ويربط موير عجلة الزمن المتغيرة وغير الثابتة في علاقتها بالموضوع الروائي ، ففي رواية الشخصية يكون الزمن منتظماً رياضياً ، ويكاد يكون غير إنساني ، بلا ملامح. ولا يتبع إلا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازدياداً حسابياً ، والمضي في تغييرهم بدرجة واضحة ودون نظر لرغباتهم وخططهم والزمن في هذا لا يأبه إلا بسيره وحده.

أما في الرواية التسجيلية فالزمن لا يقاس بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها إنه قائم ويظل قائماً دون أن يتغير بعد أن تفرغ حكايته ويظل على انتظام حركته ، وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته التي يكشفها.

أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي ، حركته هي حركة الشخصيات فالتغيير والقدر والشخصية جميعاً تركز في حدث واحد ، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف ، ويترك مسرح الأحداث خالياً ، أما الرواية التسجيلية فإن الزمن فيها خارجي غير مستقر ذاتياً وإنسانياً في نفوس الشخصيات. إنه يرى من نقطة ثابتة خارجية. إنه يتدفق متخطياً الراصد له. ويتدفق فوق الشخصيات التي يستحضرها ومن خلالها[2].

وبذلك يربط موير بين تعدد موضوعات الرواية وأساليبها وبين

---

(١) صنعة الرواية- بيرسي لوبوك- ترجمة عبد الستار جواد/ ٥٨.

(٢) بناء الرواية- أدوين موير- ترجمة إبراهيم الصيرفي/ ٩٧- ١٠٢.

www.ibtesamh.com/vb

مظاهر الزمن فيها.

وثمة مقاربات لتناول الظاهرة الزمنية في الرواية تحكمت فيها تصورات فلسفية وفكرية. يستقي جورج لوكاتش مفهومه للزمن في الرواية من إطروحات هيجل وبرغسون ولكنه يعطيه صياغة خاصة. فالزمن في نظره هو (امتلاك الحياة حتى وإن يكن إلغاءاً لها وبإلغائه لها يكون إلغاء للزمن ذاته ، فالحقيقة الواقعية الإيجابية ، والتوكيد الذي يترجمه شكل الرواية ذاته وراء ما تحمله محتوياتها من يأس وأسى))[1]. ويختلف لوكاتش بمفهومه عن الزمن عن هيجل وبرغسون اللذين يريان أن الزمن هو نمط من إنجاز ذو دلالة وصفية متطورة في حين يرى لوكاتش أن الزمن هو عملية انحطاط متواصلة وشاسعة تقف بين الإنسان والمطلق. ومثل جميع مكونات البنية الروائية لديه فإن الزمنية هي أيضاً ذات طبيعة دياليكتيكية فهي سلبية وإيجابية معاً ، إنها ذلك الانحطاط التدريجي للبطل وهي تعبر في نفس الوقت عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوحاً لوعي العلاقات الإشكالية وما يجمع بين الروح والقيم والمطلق..

إن الزمن حسب ما عرضه لوكاتش هو عملية تحلل وانحطاط ، يحافظ باستمرار على علاقته المركبة والمتعلقة بالقيم الأصيلة في شكلها المزدوج: الأمل المتوهم ، والذكرى الطوعية المجردة من الوهم[2].

---

(١) نظرية الرواية- لوكاتش- ترجمة الحسين سحبان/ ١١٨.

(٢) نظرية الرواية- لوكاتش/ ١٢٠.

www.ibtesamh.com/vb

وبالرغم من اقتراب ميخائيل باختين من تصورات لوكاتش في كثير من قضايا الرواية ، فإنه يفهم الزمن الروائي بالذات على نحو مخالف له وعنده أن الميزة الجوهرية للعمل الروائي هي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه ، بل إنه يعتقد أن المهم هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة[1].

ويشترط باختين الانتقال من العالم الملحمي إلى العالم الروائي بخاصية الزمن ، فالملحمة القديمة تتميز بزمنها البطولي المتباعد ذي الطابع الخاص الذي يتيح رؤية الماضي على ضوء المستقبل. أما الرواية الحديثة فتعامل الماضي بشكل مألوف أي كما لو كان ماضيها الخاص. إن ما يحدد الرواية عند باختين إنما هو التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن ، وحين يكون الزمن الملحمي مكتملاً ومنغلقاً على نفسه فإن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة ، ولكن الزمنين معاً ، يشتركان في كونهما ليسا زمناً بالمعنى الضيق للكلمة وإنما هما أحد مستويات التراتب للأزمنة والقيم[2].

ويعالج جان بويون في كتابه (الزمن والرواية) قضية الزمن من

---

(١) قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي - م. ب. باختين، ترجمة د.جميل نصيف التكريتي/ ٤٥.

(٢) الأدب الملحمي والرواية باختين /ترجمة د. جميل نصيف. مجلة الثقافة الأجنبية العدد ٢ لسنة ١٩٨٩.

www.ibtesamh.com/vb

منطلق نفسي يحكم تصوره في معالجة الشخصيات وأحداث الرواية وما يرتبط بالرواية بشكل عام. وهو يرى أن على العمل الروائي التوافر على طابعين رئيسيين: يتمثل الطابع الأول في كثافة سيكولوجية للحكي يفترض رؤية واقعية للشخصيات ، ومن خلال ذلك يعالج ما أسماه بأنماط الفهم ومن خلالها يحلل الرؤيات (من الخلف-مع-من الخارج) ، ويبرز الطابع الثاني من خلال وصف المدة التي ليست جرياناً بسيطاً بدون أي من السمات الخاصة بالزمن أبرز هذه السمات يحللها بويون من خلال علاقة الاحتمال والضرورة في بعدها الفلسفي في ارتباط مع الزمن لأنه يرى أن نمط فهم بطل الرواية ليس تجلياً لحظياً ، ولكن ذلك يتم من خلال وجوده في الزمن .

ومن خلال التتابع الزمني يتحدث عن الضرورة والاحتمال في ارتباط مع الحرية والقدر اللذين تعمل الرواية على إبرازهما من خلال سيكولوجية الشخصيات ومن الطريقة التي يريدون ان يحددوا (اليوم) بواسطتها (ماضيهم) ، ليطرح السؤال بعد ذلك عن علاقة الحاضر بالماضي في الرواية. ويرى بويون أن الحاضر هو منبع الزمن لذلك يظل يبحث عن أسباب هيمنته في الخطاب من خلال ربط ذلك مع (الرؤية من الخلف ليستنتج الفارق الذي يقام في الرواية بين الكاتب (الراوي) والقارئ ، ويحاول إبراز ذلك من خلال بعض النماذج التي يأخذها مجالاً للتطبيق من عالم فولكنر الروائي[1].

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين/ ٨٢.

www.ibtesamh.com/vb

إنها دعوة إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي ، بل إنه يذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفاً على فهم وجوده في الزمن ، ولكن هذا لا يعني القول بمبدأ الضرورة في إدراك الاسترسال الزمني للأحداث. فالضرورة ، بالنسبة إليه لا يمكن أن تكون قانوناً للزمن. إن بوتون هنا يشايع هيدجر وسارتر اللذين أبرزا ، في سياق فلسفي ، أن الزمنية في أصلها ليس لها وجود وإنما هي ميزة ما يمكن تزمينه.

إنه يلغي تناول البنية المسبقة للزمن الروائي ويرفض البحث في التتابع الخارجي البسيط للأحداث والمواقف وذلك مقابل تركيزه على معنى تسلسل الأحداث كما يتم داخل نفسية الشخصية الروائية.

إنه يجعل من احترام خاصية الزمن مقياساً للفهم النفسي للعمل ، ومن الاحتمال ميزة أولى للزمن الروائي فسبب ذلك إنه ظل يعتقد احتمالية الزمن الذي تعيشه الشخصية الروائية ، وهذا الموقف هو الذي حمله على النظر إلى الزمن الروائي من خلال الزمن الشخصي أي بتوزيعه إلى ماض وحاضر ومستقبل ، وذلك لأن الزمنية الروائية تبقى أمراً محتملاً تماماً كالزمن الشخصي.

وحاول رولان بارت الاستفادة من الإرث اليوناني وبخاصة من أرسطو الذي أعطى الأولوية لما هو منطقي على ما هو زمني عند معارضته بين التراجيديا والتاريخ كما يستلهم منهج(فلاديمير بروب) الذي دعا في بداية هذا القرن إلى ضرورة تجذير الحكاية في الزمن.

www.ibtesamh.com/vb

وأثار(بارت) في كتابه(الدرجة الصفر للكتابة) قضية الزمن السردي في سياق حديثه عن الكتابة الروائية فأعلن أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بوساطة الربط المنطقي[1].

وبعد مضي سنوات عدة عاد بارت إلى تأكيد إطروحاته تلك وذلك في مقدمته للتحليل البنيوي للسرد رابطاً بين العنصر الزمني والعنصر السببي مجدداً التأكيد على أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة ، إذ لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام. وبالنسبة للسرد فإن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب ولكن إلى المرجع. والمهمة التي يسندها بارت إلى الباحث في الزمن الروائي هي التوصل إلى وصف بنيوي للإيهام الزمني.

ويعرض ميشال بوتور وجهة نظره كروائي في مسألة الإيهام هذه ، مبتدئاً بالإشارة إلى صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل ، ففي رأيه أن ((كل كتابة تعرض لنا كأنها إيقاع من نغمات ملأى وفارغة ، وذلك أنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب ، بل إن نقدم أيضاً تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين ، فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات))[2] والعادة وحدها هي التي تمنعنا

---

(١) الدرجة الصفر للكتابة- رولان بارت/ ٤٨.

(٢) التحليل البنيوي للسرد- ترجمة حسن بحراوي وآخرين، مجلة آفاق،=

www.ibtesamh.com/vb

من الانتباه في أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحياناً القفزات التي تتناوب السرد. ويرى بوتور أنه ((لما كانت الحياة العصرية قد أبرزت بوضوح قساوة هذا الانقطاع ، فإن الكثير من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلاً منفصلة متقابلة ، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الإنقطاعات))[1] ويضيف مؤكداً ((أن غاية القصة اليومية تكمن ، بالتأكيد ، في ألا نحتفظ إلا بالمهم ، أي ما كان ذا دلالة ، وما يمكنه أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه ، ومن ثم نستطيع ترك الباقي في طي الكتمان ، فنطيل الكلام عن الأساسي ، ونمر مرور الكرام على الثانوي ، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التي يستغرقها الحادث وقيمته المعبرة ، هي في أكثر الحالات وهم محض))[2].

وينتصر بوتور بهذا للمرجعي على الوهمي في معالجته للزمن الروائي ، وهو ما يؤيده فيه آلان روب جرييه الذي أشار إلى ما يتردد من((أن الزمن هو(الشخصية) الرئيسية في الرواية المعاصرة ، فمن أعمال بروست وكافكا والعودة إلى الماضي ، وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساساً في تكون الحكاية ومعمارها))[3].

=العددان (٨- ٩) لعام ١٩٨٨.

(١) بحوث في الرواية الجدي- ميشال بوتور- ترجمة فريد أنطونيوس/ ١٠٠.

(٢) المصدر نفسه/ ١٠٢.

(٣) نحو رواية جديدة- آلان روب جرييه- ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى/ ١٢٤.

www.ibtesamh.com/vb

فثمة ميل واضح إذاً إلى تفسير الزمن تفسيراً مرجعياً أو على الأقل النظر إليه منفصلاً عن زمنيته الخاصة التي يفترضها من علاقته بالتخيل والإيهام.

وثمة اتفاق مبدئي قائم بين النقاد حول وجود الزمن في النص وجوداً موضعياً لا سبيل إلى تجاهله أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للنص ، فالزمن في الرواية كالنص نفسه يمكن الإحاطة به في تفاصيله الكبرى وتحديد الانساق التي يندرج فيها.

فلا يمكن تجريد النص من المحتوى الزمني الموضوعي ، وجعل الزمن مقولة مفهومية غير إجرائية. ولا يمكن القول إن الزمن الموجود في النص ليس هو الزمن في ذاته وإنما هو طائفة من (مظاهره وتصوراته الذهنية) مما يعني أن الزمن في النص هو محض تصور وليس بشيء حقيقي ، وأنه من ثم يعتبر (حالة) وليس (جوهراً).

فالنص يشكل في جوهره (بؤرة زمنية) متعددة المحاور والاتجاهات وإذا كانت للروائي حركته السهلة على مستويات زمنية متعددة ، مراوحاً بين استخدام ضمائر مختلفة ، فهذه السهولة تخفي وراءها تعقيداً حقيقياً بالنسبة للباحث. فللروائي القدرة اللا محدودة على اتخاذ موقع متغير باستمرار داخل النص الذي يقوم بإنجازه ، ولكن هذه القدرة تبقى على اتساعها نسبية ومتفاوتة من كاتب إلى آخر مما يضع أمام الباحث مهمات مضاعفة لعل من أبرزها الحسم في قضايا شائكة تتصل بتحديد: ما هي القرينة- من بين مختلف القرائن

www.ibtesamh.com/vb

الزمنية الدالة في النص- تلك التي تميز الزمن السردي بمعناه الخاص؟ ثم اقتراح الطريقة أو الطرائق الكفيلة بالإخبار عن (آليات اشتغاله) والوظائف التي ينهض بها في عموم البناء الروائي.

ومن المشكلات المنهجية التي تصادف الباحث ، تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد واختلاف العلامات الدالة عليها. وقد أشار بوتور[1] إلى ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي: زمن المغامرة ، وزمن الكتابة ، وزمن القراءة ، وافترض أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجياً بين الواحد والآخر.

فالكاتب مثلاً يقدم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين (زمن المغامرة) وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين (زمن القراءة).

ويميز تودوروف بين ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل ، وهي زمن القصة المحكية أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي ، وزمن الكتابة أو زمن السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص. إن هذه الأزمنة الثلاثة داخلية وهناك أزمنة خارجية أخرى ، أي ليست مسجلة في النص لكنها تقيم علاقة مع النص التخيلي كذلك وهي: زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي ، ويقصد بالزمن التاريخي ، الزمن الذي يتخذ التاريخ موضوعاً للحكي. وهذه الأزمنة داخلية وخارجية

---

(١) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور/ ١٠٢.

www.ibtesamh.com/vb

تدخل في علاقة مع بعضها ، ومجموع العلاقات الموجودة بين كل هذه المقولات هو الذي يحدد الإشكالية الزمنية للحكي[1].

ويحاول سعيد يقطين ترتيب الأزمنة التي يتحدث عنها ويبرز طبيعة النص وفق هذا النمط[2]:

١-زمن القصة: وهو زمن المادة الحكائية في شكلها الما قبل الخطابي ، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل(الزمن الصرفي).

٢-زمن الخطاب: وهو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).

٣-زمن النص: وهو الزمن الذي يتجسد أولاً من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب ، والتي من خلالها يتجسد الزمنان: أنه (زمن الكتابة) وهو ثانياً زمن تلقي النص من لدن القارئ ، في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة ، وإن كانت تتم من خلالها أيضاً(زمن القراءة).

إننا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة نجدنا امام ما نسميه زمن النص كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب

---

(١) مقولات السرد الأدبي، تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا مجلة آفاق ع٨، ٩ لسنة ١٩٨٨.

(٢) انفتاح النص الروائي- سعيد يقطين/ ٤٩.

www.ibtesamh.com/vb

والقارئ على المستوى الدلالي(الزمن الدلالي).

وفي محاولة لتطويق مبحث الزمن السردي فقد اهتدى النقاد إلى ثنائية محددة ، في معالجة قضايا الزمن فكان التمييز بين زمن النص ، وزمن الحدث.

أما الأول فنتعرف عليه من خلال العلامات الدالة على النسق الزمني الذي ينتظم النص أما الثاني ، فهو النقطة أو المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل ، وكل من الزمنين يتوفر على قرائن موجودة في النص وخاضعة لخطية السلسلة الكلامية مما جعل منهما زمنين متعالقين يمكن للرواية أن تدمجهما في بعضهما فيتحقق بذلك ما يسمى درجة العنصر للعالم المحكي.

وبذلك يتحدد الإطار النظري لمشكلة الزمن في الرواية بباب الثنائيات الموروث أصلاً من الشكلانيين الروس لتتوالى فيما بعد الاقتراحات والإضافات التي تصب كلها في سياق واحد ألا وهو الكشف عن العلامات الزمنية الدالة والوقوف على طبيعة وظائفها التي تضطلع بها.

وتتضح(الثنائيات) على يد تودوروف الذي أبرز كيف أن قضية الزمن في السرد إنما تطرح بسبب التفاوت الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب إذ يقول:-

((إن أسهل علاقة يمكن ملاحظتها هي علاقة النظام. فنظام الزمن الحاكي(زمن الخطاب) لا يمكن أبداً أن يكون موازياً تماماً لنظام الزمن المحكي(زمن التخيل)وثمة بالضرورة تدخلات في

www.ibtesamh.com/vb

(القبل) و(البعد) ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيتين من حيث طبيعتهما))[1].

وفي القصة يمكن أن تقع عدة أحداث في نفس الوقت بينما يجد الخطاب نفسه مضطراً إلى وضعها حدثاً تلو الآخر ، ومن ثم تنعكس صورة معقدة (القصة) على خط مستقيم (الخطاب) ومن هنا أيضاً ضرورة تخلي المؤلف عن التتابع (الطبيعي) للأحداث وعدم التزامه به. وفي الغالب ، فإن الكاتب لا يحاول التمسك بهذا التتابع لأنه يستعيض عنه بتعريف زمني للأحداث الذي يحقق به أهدافاً جمالية.

إن تودوروف يحاول أن يختط لنفسه طريقة خاصة في معالجة الزمن كمظهر من مظاهر السرد وذلك بالانطلاق من تحديد العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب وتوزيعه إياه إلى ثلاثة محاور: وهي محور (النظام) ومنه نفهم استحالة التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما ، فزمنية الخطاب أحادية البعد ، وزمنية التخيل متعددة واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات.

والمحور الثاني(المدة) التي قد تتسع أو تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن قياسها دائماً بدقة كالوقفة والحذف

---

(١) الشعرية- تزفيطان تودوروف- ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة /٤٨.

www.ibtesamh.com/vb

والمشهد وغيرها.

والمحور الثالث هو محور (التواتر) كميزة أساسية في العلاقة بين زمن الخطاب وزمن التخيل، عبر ثلاث إمكانيات نظرية: القص المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثاً واحداً بعينه، ثم القص المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثاً واحداً بعينه، وأخيراً الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطاب واحد جمعاً من الأحداث (المتشابهة)[1].

ويحرص جان ريكاردو على جوهر تلك الثنائية الزمنية معبراً عنها بمصطلحاته الخاصة فهو يرى أن قيام العمل الروائي على الحكي يجعل منه مجالاً لمستويين مختلفين من الأزمنة هما: -((زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة))[2]، ومن ثم فإن ريكاردو يعين ما يسميه سرعة السرد الروائي من خلال البحث عن نوع الصلات الزمنية التي تقوم بين المستويين الزمنين تبعاً لطبيعة الحكاية، وبدون استخدام وحدات زمنية دقيقة.

وفي سرعة السرد يحاول دراسة علاقات الديمومة القائمة وحسب طبيعة الحكي بين المستويين الزمنيين، وهكذا يحدد ضمن سرعة السرد هذه الخصائص:

((-مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين (السردي والقصصي).

---

(١) الشعرية- تزفيطان تودوروف /٤٨- ٤٩.

(٢) قضايا الرواية الحديثة- جان ريكاردو- ترجمة: صياح الجهيم/ ٢٥٠.

www.ibtesamh.com/vb

-مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص مختاراً زمراً عريضة من الأحداث (لتتسارع) الحكاية.

-مع التحليل النفسي الذي تتجه فيه العلاقة إلى أن تنقلب (فتغور الحكاية)..))[1].

ومن خلال الشكل ذاته يبرز ما يتعرض له الحكي مع حذف وإيقاف وغيرهما من الظواهر ، ليستنتج بعد ذلك كون نقص سرعة الحكي بسبب ظهور الفصول والانتقال من فصل إلى فصل يبرز لنا الكتابة وهي مقنعة بالأحداث المحكية.

وكما إن الكتابة المستمرة تظهر بوضوح طابع معمارية الكتابة ، وكما إن طول السرد يسهم في الحركة والتزايد ، فإن القصة على العكس تتوقف ((وفي هذه الحالة تتراكب إذاً مشكلتان: أن تبطئ الحكاية (فنحن نغير الفصول ونبقى في أثر السرد) يظهّر الكتابة (التي تقنعها الحكاية عادة) ، ومن جهة أخرى تبدو الكتابة في اتصالها غرضاً واضحاً للتنازع(بسبب طابع التوقف المنتظم) من قبل بناء الكتاب المعماري (ومن ثم فهي غرض لأن يعترف بها) وذلك تناقض ينهض الأدب بعبئه)) [2].

وتعرض (فرانسواز فان روسم)- شأنها في ذلك شأن ريكاردو في كتابها (نقد الرواية) الذي وضعته لدراسة رواية (التحوير) لميشال بوتور- زمن التخيل مقابل زمن الحكي لتبرز الفرق بينهما. وتنطلق

---

(١) قضايا الرواية الحديثة- جان ريكاردو/ ٢٥٣.

(٢) المصدر نفسه /٢٥٧.

www.ibtesamh.com/vb

في تناولها لعنصر الزمن من إسهامات الشكلانيين الروس ومن بعض تنظيرات بوتور، وعلى أساس التمييز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، وبين الزمن المسرود وزمن السرد، وبين زمن القصة وزمن السرد.

((إن الزمن الأول يشمل ما هو كوني، ويتضمن الفصول والأيام والشهور، ويشمل كذلك ما هو سيكولوجي، ويضم مختلف الذكريات والأحاسيس ومشاريع الأعمال التي يقوم بها البطل، وتاريخي ويشمل الآثار والأعمال الفنية، أما الزمن الثاني فيبدو من التتابع المنظم للوصف، ومن التدخل المتنامي والحقبي لمختلف المتتاليات الزمنية، بالإضافة إلى تحوير الحوافز التيمية))[1].

إن الزمن الروائي في وظائفه المختلفة، ومظاهره المتعددة، وضع الباحثين أمام مشكلات تتجاوز أفق (اهتمامهم) مما جعلهم ينفقون جهوداً طائلة في سبيل التعرف على ماهية الزمن وإدراك جوهره تاركين مهمتهم الأصلية في البحث عن تحديد مواقعه في النص والبحث في آليات عمله.

ولعل هذا هو ما حدا (بجيرار جنيت) إلى تغيير اتجاه المشكلة من أساسها وذلك بالنظر إلى الزمن السردي بوصفه نوعاً من الزمن المزيف، وتوجه لدراسة المظهرين الأساسين للزمن داخل الرواية وهما زمن الشيء المروي وزمن السرد، أي ما يعبر عنه بلغة

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين/ ٧٤.

www.ibtesamh.com/vb

اللسانيات بزمن الدال وزمن المدلول.

ويلاحظ جنيت أن النص السردي شأنه شأن أي نص لا زمنية له إلا التي يستعيرها مجازاً من خلال قراءاته الخاصة ، لذلك يمكننا اعتبار هذا الزمن الأخير زمناً زائفاً بأحد المعاني. ودراسة نوعية العلاقة بين زمن القصة وهذا الزمن الزائف: هو زمن الحكي حسب المحددات الأساسية الثلاثة:

-علاقات الترتيب الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها في الحكي.

-علاقات المدة أو الديمومة المتغيرة بين هذه الأحداث أو مقاطع حكائية ، والمدة الزائفة (طول النص) وعلاقاتها في الحكي: علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

-علاقات التواتر بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معاً[1].

إنه يبحث في نوعية العلاقة بين القصة والحكي (الحكي مرادف للخطاب عند تودورف). وقد أثارت أفكاره بعض الانتقادات كما كانت مركز استلهام لدى العديد من الباحثين الذين اعتمدوا تصوره عن الزمن السردي وحاولوا تطبيقه على نصوص عديدة ومختلفة وكشفت أبحاثهم عن غنى هذا التصور وكفايته في التحليل والرصد.

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين/ ٧٦، ٧٧، ٧٨.

www.ibtesamh.com/vb

طبيعة الزمن الروائي:

يحدد (هانز ميرهوف) الزمن في الآداب بأنه (الزمن الإنساني) ، إنه وعينا للزمن بوصفه جزءاً من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه ، إذن لا يحمل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا. أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات ، وتعريف الزمن هنا خاص ، شخصي ، ذاتي ، أو كما يقال- غالباً- نفسي ، وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن بصورة حضورية مباشرة.

ويشير إلى الطريقة الأخرى للتفكير في الزمن ، وهي طريقة معروفة ، وهي التي تقوم على بناء مفهوم للزمن غير خاص أو ذاتي ، ولا يمكن تحديده عن طريق الخبرة ، إنما هو مفهوم عام وموضوعي أو يمكن تحديده بواسطة ((التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية)) في الطبيعة ، أي الزمن العام والشائع (الوقت) الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة بالزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم ، وخصائص هذا المفهوم للزمن هي في كونه مستقلاً عن خبرتنا الشخصية للزمن وفي كونه يتحلى بصدق يتعدى الذات في اعتباره- وهذا هو الأهم- مطابقاً لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة وليس نابعاً من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية[1].

---

(١) الزمن في الأدب- هانز ميرهوف/ ١٠، ١١.

www.ibtesamh.com/vb

((فثمة زمنان إذاً زمن نفسي (داخلي ، باطني) وزمن طبيعي (خارجي ، ظاهري) وهذان الزمنان يمثلان بُعدي البناء الروائي في هيكله الزمني. أما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص. أما الثاني فيمثل الخطوط العريضة (السقالات) التي تبنى عليها الرواية))[1] وقد توجه اهتمام الروائيين إلى محاولة تجسيد الإحساس بمرور الزمن وتواليه واستمراريته دون الاهتمام بالزمن نفسه.

((واليوم على الأخص ، وفي عصر التقنية والسرعة ، أصبحت مشكلة الزمان مشكلة حادة فقد خضع الزمان لسرعة جنونية ينبغي على إيقاع الزمان الإنساني أن يتجاوب معه ولم تعد لأية لحظة قيمة داخلية او أي امتلاء.. بل إنها تفسح المجال سريعاً للحظة اللاحقة ، وكل لحظة وسيلة للحظة التى تتبعها ، وكل لحظة يمكن أن تنقسم انقساماً لانهائياً ومن ثم تصبح بغير أساس من الصحة. وعصر التقنية موجه بأكمله نحو المستقبل.. مستقبل يحدده تماماً سير الزمن.))[2]

فالزمان الذي يقاس بالساعات يختلف كل الاختلاف عن مصير الإنسان الداخلي بيد أن المصير الإنساني يتم التعبير عنه في العالم الموضوعي بحيث يصبح عبداً للزمان الرياضي المنقسم.

لقد شكل الزمن دائماً القضية الأساسية في الرواية والقول يدور

---

(١) بناء الرواية- سيزا قاسم/ ٦٣.

(٢) العزلة والمجتمع- نيقولاي برديائف ترجمة فؤاد كامل/ ١٣٤.

www.ibtesamh.com/vb

حول اقتناص الوقت الحقيقي الذي تعيش فيه الشخوص . ولا يكون الزمن دائماً ذا مغزى واحد ، وذا خط واحد ، فلكل شخص من الشخوص زمنه الخاص ، ووجهة نظره الخاصة التي يتطلع من خلالها إلى العالم ، ومنها ينطلق إلى بلوغ لب الأشياء ، ويدخل في اتصال وثيق معها وهناك ماضٍ ، وحاضر ومستقبل تعانيها الشخوص المتباينة بأشكال مختلفة ، لكن هذه الشخوص تشترك في زمن واحد ، فالعالم الفسيح يمكن طرحه وتصويره في مستقبل حركي في علاقات زمانية متبادلة ومعقدة[1].

ومن هنا فإن اهتمام الروائيين ينصب بالدرجة الأساس على الزمن النفسي دون وقوف يذكر عند معالم الزمن الخارجي ، وبذلك فقدت ((التواريخ والساعات معناها المعياري وبدأت الوحدات التقليدية العريضة فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطراً من السنة))[2] وتكشف لنا (اللحظة) عن ثنائية الزمان ، ولها دلالة إذا نظرنا إليها بطريقتين متباينتين تماماً:

أولاً: إن اللحظة جزء دقيق من الزمان ، فهي صغيرة من الناحية الرياضية ، ولكنها منقسمة ومندرجة في تيار الزمان بين الماضي والمستقبل.

ثانياً: هناك أيضاً اللحظة الحاضرة للزمان الفوق-العددي غير المنقسم ، للحظة التي لا يمكن أن تنحل إلى الماضي

---

(١) نظرات في مستقبل الرواية- حسين جمعة/ ٦٣.

(٢) بناء الرواية- سيزا قاسم/ ٦٣.

www.ibtesamh.com/vb

والمستقبل ، ولحظة الحاضر الأبدي التي لا تنقسم ، وهي جزء متكامل مع الأبدية)) [1].

١- الزمن الطبيعي (الأفقي):

إن البحث عن أشكال روائية جديدة أكثر عمقاً ، في أثناء عملية استيعاب الواقع ، يخدم وظائف ثلاثاً: الاكتشاف ، الاستيعاب ، والتجسيد ، والروائي الذي يتخلى عن مثل هذا البحث ، ولا يحاول تحطيم الأعراف القائمة ، ولا يطلب من قارئه جهوداً ذهنية ، ولا يضطره إلى التطلع إلى نفسه من جديد ، ويجعله يشك في صحة وثبات مواقفه القديمة التي تمسك بها ، يكون وصوله إلى النجاح يسيراً كما يقول بوتور[2].

والزمن الطبيعي بركنيه الأساسيين التاريخي والكوني يشكل معيناً مهماً للروائي في تعزيز خيوط عمله الفني. ((وللزمن التاريخي اتجاه وزاوية: فهو يتجه إلى الأمام أولاً فيمثل خطاً أفقياً تنطلق عليه حيوات الشخصيات في اتجاه واحد لا رجعة فيه وهذا ما يُعرّف بالطبيعة اللا عكسية للزمن. فالزمن يسير نحو المستقبل مؤكداً حتمية مصير البشرية وهي مآل الإنسان للموت.... فالزمن يتجه إلى الأمام ولكنه يتقدم إما صاعداً نحو التقدم والتطور والنمو. وإما هابطاً

---

(١) العزلة والمجتمع- نيقولاي برديائيف- ١٣٣.

(٢) نظرات في مستقبل الرواية- د. حسين جمعة/ ١٠٧.

www.ibtesamh.com/vb

نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط))[1].

والزمن الطبيعي (الخارجي) في روايات جبرا يتراوح بين ليلة وعشرات الأعوام إذ نجد أن رواية [صراخ في ليل طويل] تستغرق ليلة واحدة، وتبدأ باستلام (أمين) رسالة تلفونية فحواها أن سيدة من أسرة ياسر تريد رؤيته تلك الليلة فيبدأ بالمشي باتجاه قصر آل ياسر وتتناول أحداث الرواية وتنتهي صباحاً:

((ونظرت من النافذة وإذا النهار قد انبلج رمادياً صافياً..))[2].

وتستغرق رواية [صيادون في شارع ضيق] سنة بكاملها تبدأ ((في ذلك اليوم الأول من تشرين الأول عام ١٩٤٨))[3] حين وصل (جميل فران) إلى بغداد للعمل في (وظيفة تعليمية في إحدى كليات بغداد))[4].

أما رواية (السفينة) فإن زمنها لا يتجاوز الاسبوع. وهو الزمن الذي تستغرقه سفينة (الهيروكليس) منذ إبحارها من بيروت إلى نابولي. في حين تمتد رواية (البحث عن وليد مسعود) زمنياً لتغطي أكثر من خمسين سنة تبدأ منذ ولادة (وليد) إلى اختفائه بعد تلك السنين الطويلة.

ويعود جبرا ليعطي ليلة واحدة في روايته (الغرف الأخرى) تبد

---

(١) بناء الرواية- سيزا قاسم/ ٦٦.

(٢) صراخ في ليل طويل/ ٩١.

(٣) صيادون في شارع ضيق/ ١٥، ٢٧.

(٤) المصدر نفسه.

www.ibtesamh.com/vb

من((غروب الشمس وقبيل هبوط الظلام))[1] لتنتهي في اليوم الثاني الثاني شروق الشمس[2].

٢- الزمن النفسي (العمودي):

ولا يخضع هذا الزمن لمعايير خارجية أو لمقاييس موضوعية، إنما كان بحث الروائيين عن أساليب جديدة لتجسيد الزمن في رواياتهم، أي الزمن الممزوج بخيوط الحياة النفسية، فالزمن ((ليس مجرد لحظات متلاحقة، وإنما هو تركيب دائري، تنتهي فيه الدائرة إلى حيث بدأت في الحس الزمني عند الفرد)[3] ولذا كان الالتجاء إلى المنولوج والصور الرموز والاستعارات لتصوير الذات ووعيها في عملية تفاعلها مع الزمن. فالوعي جسر الذات إلى العالم الخارجي، وإن ((الداخل هو بؤرة الخارج، وإن العالم النفسي هو الذي يحتضن التراكم المعرفي للشخصية ويختزن أثره على الذات، ورد فعلها الصامت الناطق))[4].

ولو تأملنا روايات جبرا إبراهيم جبرا لوجدناه كيف يجدد مقترباته من مسألة الزمن في كل مرة مؤملاً أن يحقق في المرة

---

(١) الرواية/ ٧، ١٣٩.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) ينابيع الرؤيا- جبرا إبراهيم جبرا/ ٦٦.

(٤) مساهمة في بويطيقيا البنية الروائية الجنونية- محمد أسويرتي- مجلة عالم الفكر، مج١٨، العدد الأول غبريل- مايو/ ١٩٨٧.

www.ibtesamh.com/vb

اللاحقة ما لم يتحقق في المرة السابقة. وتظل الذاكرة هي المحور الذي يتكئ عليه جبرا ، فالذاكرة ((هي قوة سيالة دينامية مرنة جداً تفعل في نفسك بحيث كلما وجدت نفسك تحت هيمنتها ، وجدت نفسك مثاراً ، لأنك تكتشف فيما تتذكر أشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى ، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي والمهم في الخلق الروائي))[1] لذا فليس غريباً أن تُفتتح مفتتحاً يعول على الذاكرة:

((تمنيت لو أن للذاكرة إكسيراً يعيد إليها كل ماحدث في تسلسله الزمني ، واقعة واقعة ، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق))[2].

فزمن القصة غالباً ما يؤخذ بفعل الذاكرة ، التي لا تستطيع أن تقوم بوظيفتها دون استناد إلى الحاضر لأن الإنسان لا يحتفظ من الماضي إلا بما يساعده على التقدم ، والديمومة تظل لما هو جدير بها ، والديمومة (أو الامتداد في الزمن) هي الظاهرة الأولى لمبدأ العملية الكافية لربط اللحظات وهي تعمل بمبدأ الاتصال الذي يستمد معناه من بعض التوافق الزمكاني[3].

ويتكئ جبرا على طفولته هو موظفاً للكثير من تجاربها وخبراتها في اعماله الأدبية عموماً والروائية على وجه الخصوص ، وكان حريصاً

---

(١) الفن والحلم والفصل- جبرا إبراهيم جبرا/ ١٦١.

(٢) البحث عن وليد مسعود/١١.

(٣) جدلية الزمن- غاستون باشلار /٥٥.

www.ibtesamh.com/vb

((على أن تلتقي تجربته الفردية وتنسجم مع شخصياته الروائية وفلسفتها))[1] ويؤكد جبرا على استقراء الحاضر من خلال الماضي فهو يرى في الماضي وسيلة للكشف ، فهو لا يستطيع فهم الحاضر إذا فصل نفسه عن الماضي ويقول جبرا: ((الحاضر يجب أن أعيد تركيبه بحيث أرى فيه جذور الماضي وليس فعله فقط. الماضي يبقى هو الخلفية المستمرة في كل روائي))[2]

ويلتقي جبرا مع(فولكنر) في مسألة التأكيد على الماضي ومداخلاته مع الحاضر فقد بين (فولكنر) ((أن الحاضر يتلاشى في الماضي ، وأن ما هو كائن الآن هو ما كان في الماضي. في هذه الحالة ، لم يكن الماضي مجرد استحضار ، بل ضغط مستمر على الحاضر ، ضغط ما كان على ما هو كائن))[3].

وعلى لسان إحدى شخصيات [البحث عن وليد مسعود] يسوق جبرا موقفه من الماضي والحاضر: ((أريد مراجعة الماضي كله- ماضي الإنسانية... أريد الماضي موجوداً في الحاضر-لا لست أعني مجرد تراث يا سوسن ، بل ما هو أعمق وأبعد وأهم-الأزمان كلها

---

(١) سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في اعماله الروائية والقصصية- خليل محمد الشيخ- مجلة أبحاث اليرموك مج ٧ ع١ سنة ١٩٨٩.

(٢) الفن والحلم والفعل- جبرا إبراهيم جبرا/ ١٦٩.

(٣) دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة- مجموعة من النقاد ترجمة عنيد ثوان رستم/ ٥٨.

www.ibtesamh.com/vb

وهي تدفع الذهن بين مجاهيل الوعي واللاوعي.. متاهات الماضي في اتساع مستمر ونحن أصحابها كلها ، نحملها معناً ونحن نهيم على أوجهنا في فضاءات الزمن الداخلية.. فضاءات الزمن التي تحملها كل ثانية تمر على خلاياها الجسدية..))[1]. ثمة وسيلة إذن للدخول إلى الحياة الحقيقية فالرواية((تساهم في اكتشاف حياتنا النفسية العميقة- وتشهد على الصراعات الفردية أو الجماعية ضد الألم والحتمية الاقتصادية والإخضاع السياسي والموت- تطالب الرواية بحق الحياة والحرية والفكر: إن للرواية في عصرنا نزعة ميتافيزيقية على الأرجح))[2].

من هنا فإن الروائي يضع إطاراً لمهمته يتمثل في محاولة التقاط اللحظات الزمنية من الوجود الإنساني في حركتها ((إن الفنان يخرج من ميوعة الزمن المتسربة من بين الأصابع ، إلى كثافة وجود ، وذلك عبر الجهد المتواصل والمؤلم للاستفادة من كل لحظات الحياة))[3].

ولما كان الروائي يعتمد وصف الحياة الإنسانية من خلال الزمن فهو مراقب جيد للحياة اليومية المملوءة بمعنى الزمن. وما يقتطعه من هذه الحياة هو اقتطاع من أحداث تجري في الزمن ، أو هو

---

(١) الرواية/ ٢٣١.

(٢) مدخل إلى عالم الرواية- ويلي بورزوف- ترجمة محمد أحمد الصاحب/ ٨- ٩.

(٣) الزمن والكاتب الروائي- غائب طعمة فرمان- مجلة العربي العدد ٣٧٠ سبتمبر ١٩٨٩ ص١٢١.

www.ibtesamh.com/vb

اقتطاع من زمن ممتد أو من ديمومة ، لأنها عبارة عن مجموعة من اللحظات الزمنية المشبعة بالأحداث ، والمتصلة ببعضها بحيث تشكل امتداداً خاصاً هو في مجموعه زمن الأحداث فيها ، وهي لحظات مختلفة عن الامتداد الطبيعي للزمن ، لأنها تتم بالاختيار ولأن الخلق الأدبي يفترض تجدد اللحظة الخصبة فقط وانفصالها عن اللحظات الأخرى[1]. لأن الاختيار لا يقع إلا على زمن يجري فيه الفعل هو زمن الظاهرة ، مع الإهمال المتعمد للزمن القائم بذاته ، ومع قيام السرد القصصي بملء الفراغات التي تظهر بسبب الأزمنة التي تكون غير فاعلة[2].

---

(١) حدس اللحظة- غاستون باشلار- ترجمة رضا عزوز وعبد العزيز زمزم/٣٦

(٢) جدلية الزمن- غاستون/ ٢٧.

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الثاني

البناء الزمني للأحداث

الحدث((اقتران فعل بزمن))[1] والزمن((مدى بين الأفعال))[2] فالعلاقة جد وثيقة بين الفعل(الحدث) وبين الزمان ولا يمكن دراسة أحدهما بعيداً عن الآخر فبناء الحدث ترتيبه أي تواليه في الزمان وفي دراسة البناء الزمني للأحداث وكيفية انتظامها لابد من الإشارة إلى آراء الشكلانيين الروس في هذا المجال ، إذ أصبحت هذه الآراء متداولة حتى أنها تحولت نهجاً يكاد يكون ثابتاً في تداول البناء الزمني للأحداث.

وقد عد بعض الباحثين النسق شيئاً ليس جمالياً خالصاً بل هو جوهر رؤية الفنان ((وأن رؤيته للحياة هي التي ستقرر طبيعة نسق الكتاب وأصالته. الحياة والنسق ليسا في الحقيقة قابلين للفصل فالنسق هو الطريقة التي تتطور بها الحياة))[3].

---

(١) دراسات في القصة العربية- د. محمد زغلول سلام/ ١١.

(٢) الأزمنة والأمكنة- المرزوقي ١/ ١٤١.

(٣) مدخل إلى الرواية الإنكليزية- أرنولد كيتل- ترجمة هاني الراهب١/ ١

www.ibtesamh.com/vb

والأشكال الفنية لدى الشكلانيين ((تفسر بضروراتها الجمالية وليس بواسطة تحفيز خارجي مستعار من الحياة))[1].

أما أهم الانساق التي أشاروا لها فهي كثيرة منها: التتابع ، والتضمين ، والتأطير والتوازي والتحفيز ، والاستدارة ونسق الخلط[2].

وقام تزفيتان تودورف باختزالها إلى[3]:

١-التسلسل ويقوم بمجرد رصد مختلف القصص ومجاورتها. بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية.

٢-والتضمين وهو إدخال قصة في قصة أخرى.

٣-والتناوب وهو يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طوراً والأخرى طوراً آخر ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق.

ففي التسلسل نكون أمام تتابع(حكي) قصص متعددة أو أحداث كثيرة ، وبانتهاء أي واحد منها يبدأ(حكي) الثاني وهكذا. أما في التضمين فثمة إمكانية للقصة الأصل كي تستوعب قصصاً فرعية(تحكى) ضمنها ، ويمكن من خلال التناوب (حكي) قصتين معاً في آن واحد ، إذ تترك كل قصة عند حد معين لتستأنف القصة الأخرى ، وهكذا والأصل في الرواية أن تعقب الأحداث التي

---

(١) نظرية المنهج الشكلي / ٥٠.

(٢) نظرية المنهج الشكلي / ١٢٢- ١٥٢.

(٣) مقولات السرد الأدبي- تزفيطان تودوروف. وترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق ع٨- ٩ لسنة ١٩٨٨.

www.ibtesamh.com/vb

ترويها ، ولكنها قد تكون نقلاً مباشراً تتزامن فيه الرواية ، والأحداث ، وقد تكون تنبؤاً ، ويقسم (جينيت) الرواية من جهة زمنها إلى أربعة أصناف[1]:

أ-الرواية اللاحقة: حيث تعقب الرواية الأحداث ولكن الزمن الفاصل بين توقيتها غالباً ما يكون غير محدد وكأن ماضي الأحداث موغل في القدم.

ب-الرواية المتزامنة: وهي الصنف الذي يتطابق فيه زمن الأحداث وزمن الرواية تطابقاً كاملاً لا يسمح بتقاطعهما أو التلاعب بهما. وهو ما يوجه القصة في إحدى وجهتين: أن تطغى الأحداث (الخرافة) على الرواية فتكون القصة من النوع (السلوكي) المحض والحدثي. أو أن يحدث العكس فتبرز الرواية (على الخرافة) فيغلب على القصة "الحوار الداخلي" وتتقلص الأحداث حتى تكاد تنعدم أو تحول ذريعة للخطاب.

ج-الرواية السابقة: وهي التي تكون تنبؤاً بأحداث قادمة واقعة في مستقبل الرواية. ولا تبرز إلا في لقطات محدودة على مستوى ثانوي.

د-الرواية المدرجة: وهي التي تكون بين أوقات الحركة. وهذا الصنف من الرواية أكثر تعقيداً من الأصناف الثلاثة الأخرى لأن الرواية تتم في مستويات عديدة متفرعة.

---

(١) البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم/ ١٤٦- ١٤٩.

www.ibtesamh.com/vb

ومن الأبنية التي انتظمت الحدث في روايات جبرا إبراهيم جبرا:-

١- نسق البناء المتتابع أو المتسلسل:

ويقوم على ((توالي سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود رابط بينهما))[١] وهو من الأنساق التي عرفت منذ زمن طويل وقد هيمن مدة طويلة على فن القص بمختلف أجناسه فقد كانت الأحداث تقدم للسامع بنفس ترتيب وقوعها أو سردها وبحسب ترتيبها الزمني. فأبسط((شكل للقصص النثري هو قصة تحكي سلسلة من الأحداث))[٢]. ويرى ترنس هوكز ((أن الرواية تهتم بالدرجة الأولى بالتسلسل والتعاقب بالمرور المستمر للزمن))[٣].

ويرى بعض النقاد أن هذا النمط من البناء ملازم لفن القص، وبدونه لا يمكن أن يتحقق الشرط الفني لفعل القص، فإذا انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت إلى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها إلا التجاور المكاني))[٤].

ومن أبرز الخصائص الفنية لبناء الحدث المتسلسل أو المتتابع

---

(١) البنية القصصية ومدلولها في حديث عيسى بن هشام- محمد رشيد ثابت/ ٣٨.

(٢) بناء الرواية- أدوين موير /١٢.

(٣) البنيوية وعلم الإشارة- ترنس هوكز/ ٦٠.

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي- صلاح فضل/ ٤١٥.

www.ibtesamh.com/vb

الاستهلال المتميز (فالاستهلال يقدم إطاراً عاماً يحدد بوساطته زمان الحدث ومكانه، ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث في الرواية))[1].

وقد حدد جبرا إبراهيم جبرا في بعض رواياته المكان والزمان في استهلاله لهذه الروايات فهو يبدأ روايته (الغرف الأخرى) على الشكل الآتي:

((كانت الساحة ميداناً كبيراً من ميادين المدينة، تمتد على جانب منه أشجار اليوكالبتوس الكثيفة، وعلى الجوانب الأخرى مبان متراصة عالية كان ميداناً موحشاً في تلك الساعة لا أحد يتحرك فيه أو على جوانبه، ولا تعبره سيارة أو مركبة من أي نوع والوقت؟ كان عصراً، بل بعد غروب الشمس، وقبيل هبوط الظلام، في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطيء القدوم

وضوء النهار المتبقي رصاصي، أغبر، فيه مذاق الخيبة والحزن، والساحة العريضة خالية، خاوية، مهجورة، منسية من الله ومن البشر كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك، من يسعى، من يحب، كأن وباءاً قد اجتاحها ولم يرحم أحداً))[2].

ففي هذا الاستهلال الروائي يحدد لنا جبرا مكان وزمان روايته هذه التي تعتمد التسلسل والتتابع في الأحداث وهي الرواية

---

(١) البناء الفني لرواية الحرب- عبد الله إبراهيم/ ٢٩٠.

(٢) الغرف الأخرى- جبرا إبراهيم جبرا/ ٧.

www.ibtesamh.com/vb

الوحيدة بين روايات جبرا إبراهيم جبرا التي تخلو من أية ارتدادات زمنية ، وهي الرواية الوحيدة التي تنجو من هيمنة الماضي الذي طغى على رواياته الأخرى.

وبعد أن يحدد جبرا المكان والزمان تبدأ أحداث الرواية تتتابع ، يقف على الرصيف مع رجل لا يعرفه في انتظار شيء ما ، تجيء شاحنة مكتظة ((فلم يبق أحد لم يركب)) لكن الراوي يرفض الصعود ويظل بالانتظار إلى أن تأتي شاحنة أخرى تقودها فتاة ويركب الراوي ، ويدور نقاش طويل بينهما.

((لم يطل الأمر بنا هذه المرة ، بلغنا منعطفاً إلى اليسار دخلنا فيه ، وكان الطريق هنا أضيق بكثير من الطريق السابق ، وبعد قليل انعطفنا يساراً مرة أخرى ودخلنا طريقاً أشبه بالزقاق ، كان طريقاً بدون مصابيح ، ومنظوماً على الجانبين بالأشجار. وما هي إلا دقائق حتى انتهى بنا إلى أرض فسيحة ، ووقع نور السيارة على بيت كبير ، بعدة طوابق ، قائم على طرف منها ، ما كدنا نراه حتى اشتعلت في نوافذه الأضواء))[1].

وتستمر الرواية ويستمر البطل في نقل مشاهداته عبر الغرف الكثيرة التي يمر بها والوجوه التي تعترض طريقة عبر ليلة متواصلة من الرعب والأجواء الغريبة والخيالية إلى أن تنتهي هذه الرواية في صباح اليوم التالي:

---

(١) الغرف الأخرى/ ٢١.

www.ibtesamh.com/vb

((وتطلعت من نافذة السيارة إلى الأفق البعيد ، كانت الشمس قد طلعت حمراء ملتهبة من بين غيوم شفيفة ، بدت وكأنها تريد أن تلازمها وتشتعل معها ، والشمس ترتفع نحو زرقة مترامية لا تنتهي ، ربا كوردة هائلة ، والسماء تتلألأ كاللازورد))[1].

وتبدأ رواية[صيادون في شارع ضيق] بوصول الراوي إلى بغداد قادماً من فلسطين عبر دمشق للعمل في إحدى الكليات وذلك في((اليوم الأول من تشرين الأول عام ١٩٤٨))[2].

وتبدأ أحداث الرواية بالتتابع عبر سرد لحركة الراوي في فنادق بغداد وشوارعها ، وهو سرد متسلسل[3] وتفصيلي في كثير من الأحيان لكل خطوة يخطوها السارد ، من الفندق الذي يستقر فيه وساعات نومه وخروجه إلى الشارع ووصفه لحركة الناس والأصوات وتعرفه على(حسين عبد الأمير) الذي يعرفه بدوره إلى عدنان طالب)

---

(١) الغرف الأخرى/ ١٣٩.

(٢) صيادون في شارع ضيق/ ١٥.

(٣) تقطع هذا التسلسل بعض الارتدادات الزمنية إلى الماضي، ماضي الشخصية المحورية في الرواية وماضي بعض الشخصيات الأخرى فالصفحات (من ١٦ ولغاية ٢٨) هي سرد لماضي (جميل فران) في جبل القطمون في القدس الجديدة واعتداءات الصهاينة عليها وهو أطول ارتداد إلى الماضي في الرواية ، في حين هناك بعض الاشارات إلى هذا الماضي من خلال الرسالة (ص١٣٩) أو من خلال استذكار حادثة نسف بيت حبيبة وصورة يدها الممزقة بين الأنقاض التي يذكرها عدة مرات (الصفحات ٤٢، ٥٣، ٨٧، ٨٨، ٢٦٢).

www.ibtesamh.com/vb

وتبدأ دائرة العلاقات بالاتساع والتشعب ، ويعرض الكاتب للأسباب السياسية التي أدت إلى نكبة فلسطين والصراع الدامي بين اليهود وعرب فلسطين ودور الغرب في مساندة اليهود ، وآثار النكبة وتشريد آلاف الأسر الفلسطينية ، وتتسع اللوحة عندما يتحول الكاتب ليصور لنا الحياة الاجتماعية في بغداد ، ومن زوايا عدة: أحياء شعبية فقيرة بيوت دعارة ومقاه شعبية ، كما عرض بعض الآفات الاجتماعية الشائعة كالأخذ بالثأر وغسل العار[1].

لقد قام الاستهلال في هاتين الروايتين بالتوطئة للحدث وتحديد زمانه ومكانه.

٢- البناء المتوازي:

وهو ((عرض حكايتين تدور أحداثهما في نفس الوقت))[2] وهو ((أن تسرد قصتين أو أكثر تدور أحداثهما في فترتين ويعد هذا النسق في البناء من الأنساق الحديثة التي ألمرتها محاولات التجديد في أساليب السرد. وقد عده تودوروف(الذي أسماه التناوب كما مر بنا) من الأنساق التي قطعت كل صلة تربطها ((بالحكي

---

(١) لمزيد من التفاصيل ينظر: الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام- د. إبراهيم حسين الفيومي/ ١١٦ وتنظر الصفحات ١٨، ١٩، ٢٠، ٣٧، ٥٦ من الرواية.

(٢) البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم /١٢٥.

(٣) مسالية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة- الرشيد الغز- مجلة الحياة الثقافية ع١٠ لسنة ١٩٧٦.

www.ibtesamh.com/vb

الشفوي الذي لم يعرف التناوب))[1] ومصطلح التناوب يتعلق بكيفية رؤية الحدث ولا يتعلق بكيفية بناء هذا الحدث وقد اعتمد هذا النمط من البناء على ((تقسيم حدث الرواية على عدة محاور، تتوازى في زمن وقوعها، ولكن أماكن وقوعها تكون متباعدة نسبياً، وتظل تلك المحاور بشخصياتها الخاصة بها، تنمو وتتطور إلى أن تلتقي في خاتمة الرواية أو قد تظل معلقة))[2].

فالتوازي يقوم إما على سرد وحدات مختلفة في المكان أو الزمان من القصة الواحدة وإما على سرد وحدات مختلفة من قصتين أو أكثر تحدث في مدد زمنية متوازية. إن المادة الحكائية في هذا النسق من البناء تتجزأ إلى أكثر من محور بحيث تتعاصر زمانياً في وقوعها وقد لعبت(المستحدثات السينمائية) دوراً كبيراً في تعزيز هذا النسق من البناء من خلال استخدام وسيلة السينما في (المونتاج) إلى جانب وسائل فرعية أخرى مثل(المنظر المضاعف)، (اللقطات البطيئة)، و(الاختفاء التدريجي) و(القطع) و(الصور عن قرب) و(المنظر الشامل) و(الارتداد). ويشير (المونتاج) بالمعنى السينمائي إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صور مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها.

---

(١) القراءة والتجزئة- سعيد يقطين/ ١٥٢. وينظر كذلك تحليل الخطاب الروائي/ ٢٥٨.

(٢) البناء الفني- عبد الله إبراهيم / ٥٤.

www.ibtesamh.com/vb

وهذه الطريقة هي- بالضرورة- طريقة لتوضيح المناظر المتآلفة أو المتنافرة في الموضوع الواحد ، أو هي- باختصار- طريقة لتوضيح (المضاعفة)..

وقد أشار داتشيز إلى طريقتين في تقديم هذا المونتاج في القصص: الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتاً في المكان على حين يتحرك وعيه في الزمان ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر.

والطريقة الأخرى هي التي يبقى فيها الزمن ثابتاً ويتغير العنصر المكاني والأمر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني[1].

ومهما يكن من أمر(فإنه ليس هناك شك في أن المشهد يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعداداً لإثارة الاهتمام والتساؤل ، ذلك إننا قد نقع على مشهد في الصفحة الأولى ثم نشرع بالتأمل والتفكير بالناس الذين يعنيهم المشهد ، وهو مشهد يتكرر في الذهن عند أية ذروة أو الاجابة على التساؤل وبذلك يكمل المشهد ما كان قد ابتدأه)[2].

واعتمد تحليل لوبوك هذا على(مدام بو فاري) معتبراً إياها النموذج الأمثل للرواية(طبقاً لمفهومه هذا). وقد حدد روبرت همفري الوظيفة الأساسية التي هي المونتاج-بتعبيرها عن الحركة وتعدد

---

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة- روبرت همفري/ ٧٢- ٧٣.

(٢) صنعة الرواية- بيرس لوبوك/ ٧٤.

www.ibtesamh.com/vb

الوجود وهذه الوسيلة المعدة لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز هي الوسيلة التي اغتنمها كتاب(تيار الوعي) لتسهم قبل كل شيء في تحقيق غرضهم الأساسي ، وهي تقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية. أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد[1].

أما ريكاردو فقد أطلق على هذا النسق من البناء(التزامن والتناوب) والتزامن عنده ، هو أن يروي الراوي في فقرة واحدة حادثتين لا يجمع بينهما إلا كونهما جرتا في زمن واحد ، والتزامن يتضمن التناوب لأن الانتقال من حادث إلى حادث آخر يعني تعليق الأول ثم العودة إليه ، ويعني رواية الثاني ثم تعليقه. وعرف هذا الأسلوب فيما بعد ، على نطاق واسع في روايات فرجينيا وولف ووليم فولكنر.

وتنضوي رواية [صراخ في ليل طويل] على أحداث تسير في خطين زمنيين متوازيين:

١-المستوى المباشر والحاضر وهو الزمن الممتد من قرار(أمين) الذهاب إلى بيت آل ياسر إذ يعمل في كتابة تاريخ هذه الأسرة ، أثر تلقيه رسالة هاتفية تطلب منه الحضور للبحث في أمر ما إلى عودته إلى منزله وعودة زوجته بعد غيابها لمدة عامين.

٢-مستوى تاريخ حياة(أمين) الشخصية بكل تفاصيلها ، وهو مضمن في المستوى الأول لأنه يتذكر في ثناياه.

---

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة- روبرت همفري/ ٧٣.

www.ibtesamh.com/vb

ومستوى الزمن الثاني يستخلص من تلك المونولوجات وحوارات أمين ومصادفاته لمعارفه وأصدقائه وتذكراته التي تنهال لتغطي مسافة زمنية تتجاوز الثلاثين عاماً هي تاريخ حياة أمين[1].

وفي رواية [البحث عن وليد مسعود] يتضح هذا البناء في أربعة فصول إذ يتناوب د. جواد حسني ود. طارق رؤوف ، ومريم الصفار ، ووصال رؤوف في رواية علاقاتهم بوليد مسعود فتسير هذه الروايات في خطوط متوازية.

٣- البناء الدائري:

((وهو أن تبدأ القصة عند نقطة نهاية أحداث الحكاية ثم تعرض ما سبقها ، لتنتهي عند نقطة بدايتها مجدداً))[2].

وهذا ما نلمسه في رواية[البحث عن وليد مسعود] التي لم تعتمد على التوارد الزمني المنطقي إذ تبدأ هذه الرواية من نهايتها المتمثلة باختفاء وليد مسعود وتعود الرواية لتستقصي حياة وليد مسعود. وجبرا إبراهيم جبرا يبني روايته هذه على قصدية واضحة في تكسير عمودية الزمن والاعتماد على ذبذبة هذا الزمن وجعله في حالة من التاريخ بين مستوياته. ويصف(إبراهيم الحاج نوفل)(وليد مسعود) بقوله:

((غير أنني كنت أرى أن وليد ، باندفاعه النظري ، وبعدم اعتناقه

---

(١) الرواية والواقع- محمد كامل الخطيب /٢٣.

(٢) البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم /١٢٥.

www.ibtesamh.com/vb

مذهباً فكرياً، كالماركسية مثلاً، يعينه في تسيير اندفاعه في وجهات متصاعدة متكاملة، كان يفرض على نفسه الدوران في دوائر قد تكون لولبية في صعودها نحو غاية نبيلة، غير أنها لا تتيح له المنسرح الكامل لكل قواه كان أشبه بطير كبير الجناحين، يحلق في قاعة كبيرة-فيضرب أخيراً سقفها، ولا يستطيع الانفكاك إلى الأجواء التي وراءها))[1].

إن مكونات المتن الروائي في هذا النمط من البناء تتناثر وتتشظى ولا تتضح مكوناتها إلا بعد إخضاعها لعملية ترتيب في ذهن المتلقي ويعزز جبرا سيادة تقنيات الكتابة التي تبعث على تشتيت الزمن، كضمير المتكلم الذي يوجه السرد إلى الماضي وانطلاقاً من الحاضر، ويشتت جبرا الكتابة ليمعن في ذلك. كما في هذا المقطع من الفصل الأول ليشكل بداية حاضر الرواية:

((خابرني وليد صباح يوم اختفائه. كنت في فراشي عندما دعتني هالة إلى التلفون-حوالي السادسة صباحاً.(خير)؟ قلت، والنوم ما زال في عيني.

قال: ((جواد، أنا مسافر اليوم بسيارتي)).

-((اليوم؟ هكذا فجأة؟)).

-((نعم. أريد أن أودعك، آسف لأنني أيقظتك مبكراً، ولكن أردت أن أضمن وجودك في المنزل، قبل خروجك إلى الكلية)).

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٣١٤- ٣١٥.

www.ibtesamh.com/vb

-ومتى تعود؟

-أعود؟ لا أدري ،كالعادة أرجوك أن تهتم بما يردني من بريد))[1].

بريد))[1].

وتنتقل هذه الظاهرة حتى إلى ترتيب الفصول فالفصل الرابع يغطي طفولة ليد مسعود وتجربته في التنسك عندما كان في الثانية عشرة من عمره. في حين يشكل الفصل الأول بداية للبحث عن وليد مسعود وعن حقيقته بعد انتشار الاشاعات حول اختفائه والعثور على الشريط الذي تركه في سيارته ليلة اختفائه.

بينما يشكل الفصل الثاني عشر من الرواية فصلاً أخيراً في الرواية على كل المستويات إذ تتسع المسافة بينه وبين باقي الفصول ليحدد في نهايته مصائر المتكلمين.

وتشكل الفصول: الرابع والسادس والثالث والثامن والعاشر ماضي الحكاية إذ تغطي فترات تاريخية تغور في عمق التاريخ لتنتهي في الفترة التي يختفي بعدها وليد مسعود. وتشكل الفصول: الثاني والخامس والسابع والتاسع المناخ الذي أدى لاختفاء وليد مسعود.

((إن خروج الرواية على النمط التقليدي في ترتيب الأحداث ترتيباً زمانياً إنما يكون لدلالة فنية يقصدها الروائي ، وتتمثل هذه الدلالة في التركيز على الحدث وجعله بؤرة الاهتمام))[2].

---

(١) البحث عن وليد مسعود/ ١٦.

(٢) بناء الرواية- عبد الفتاح عثمان/ ٢٩١.

www.ibtesamh.com/vb

إنه تأسيس لنمط جديد من البناء ، يترتب في ضوئه الحدث ، دون الاخلال بجوهر هذا الحدث فالتغيير ينتقل إلى طريقة الترتيب ذلك((أن اللعب بالأزمنة داخل القصة عمل جمالي لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والوجود وإنما من حيث الصياغة والترتيب))[1] ويضع جبرا في رواية [السفينة] شخصياته في السفينة ليبدأ حاضر الحكاية بعد أن يضع لروايته هذه استهلالاً موحياً ، وخاصاً أيضاً:

((البحر جسر الخلاص ، البحر الطري الناعم ، الأشيب العطوف ، وقد عاد البحر اليوم إلى العنفوان ، لطم موجه إيقاع عنيف للعصارة التي تقذف في وجه السماء بالزهر والشفاه العريضة والأذرع الممتدة كالشراك اللذيذة. البحر خلاص جديد إلى الغرب))[2].

فالسفينة هي [حاضر] كل الشخصيات ، أي أن تجمع هذه الشخصيات للرحلة هو بداية زمن الرواية من نقطة الحاضر ثم تعود خلال ذلك إلى الماضي لتكشف عن حياة شخصياتها: الماضي/ الحاضر ، السفينة ، بيروت ، عواصم عربية أخرى (بغداد القاهرة دمشق) قرى ، ومدن عربية.

((إن شخصيات [السفينة] تتحرك في زمن الذاكرة ، وتمارسه فعلاً في الزمن الراهن ، فالزمن بالنسبة لجبرا ليس وجوداً موضوعياً قائماً

---

(١) الألسنية في النقد الأدبي- موريس ابن ناضر /٨٥.

(٢) السفينة /٥.

www.ibtesamh.com/vb

خارج استخدام الشخصيات ، وإنما هو قائم وحاضر في ذواتها ، ومتحرك بها))[1].

إن ما فعله جبرا في رواية [السفينة] ورواية [البحث عن وليد مسعود] هو استخدام جديد للزمن يتفق ومجمل التغيرات التي عرفتها الرواية الحديثة ، إن ((غياب الترتيب الزمني من القصة المتخيلة يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر ، يراعى بصرامة ، هو الترتيب السردي)) والترتيب السردي هو ترتيب زمني ينهض على تداخل المستويات الزمن ، بين ماضيه وحاضره ومستقبله.

ففي [البحث عن وليد مسعود] يبدو الزمن ((وهو يتكون من ثلاث طبقات مركبة بشكل عمودي هي: الماضي البعيد (الطفولة) والماضي والحاضر ، والمؤلف يلعب على إمكانيات الزمن هذه ، وعلى طبقاته الثلاثة بحيث يظل الماضي والماضي البعيد حياً ومتصلاً بالحاضر ، إن إلغاء الزمن الأفقي المستقيم والحكاية والحبكة التقليديتين والاستعاضة عنهما بحبكة حديثة من هذا النوع تقوم في الأساس على استخدام الزمن النفسي لا الميكانيكي ، لا يجعل الماضي حاضراً باستمرار ، وإنما يهدف أيضاً إلى قهر الزمن))[2].

ويصف جبرا هذا الزمن المركب بأنه زمن دائري ويرى روايتيه [السفينة ، والبحث عن وليد مسعود] ((مختلفتين شكلاً ،

---

(١) قضايا الرواية الحديثة- ريكاردو /١٦٨.

(٢) البحث عن وليد مسعود- شجاع العاني، مجلة الأقلام، العدد ١ ، السنة ١٤/ ١٩٧٨ ، ص١٣٧.

www.ibtesamh.com/vb

ومتفقتين غاية: فهما تسعيان نحو النتيجة نفسها من حيث الوعي بالزمن. (البحث عن وليد مسعود) تتكامل بتصوير هذا الزمن الدائري إضافة إلى الزمن الأفقي.

في الواقع ، عندي هذا الشعورَ القوي الذي يبدو أنه تبلور عند العرب عبر قرون الحضارة العربية ، وهو أن الزمن دائري ، وهو شعور ضمني متغلغل في المخيلة العربية ، كما نتمثلها في المكتوب والمأثور ، وله فعله الخاص في موقف العرب من التاريخ))[1].

ويستشهد جبرا بملحمة كلكامش للدلالة على الزمن الدائري الذي تؤكده نهاية الملحمة عندما تسرق نبتة الخلود من كلكامش ، لتنغلق عليه الدائرة الحتمية ليستمر الزمن في تلولبه. فجبرا ينحاز لمفهوم الزمن الدائري دون الالتزام بمبدأ ((العود الأبدي إلى الشيء نفسه))[2].

والزمن الدائري ينطبق على مجمل رواياته- بنسب مختلفة- إذ تحوي على عودة إلى ماض أكثر قدماً ونفاذاً في أعماق الأرض.

٤- التضمين:

هو إدخال قصة في قصة أخرى كما يقول تودوروف[3]. فإذا التتابع على مستوى (الخطاب) وصيغة هو الذي يؤطر خطيته وتطور أحداثه،

---

(١) ينابيع الرؤيا- جبرا إبراهيم جبرا/ ٦٦.

(٢) الزمن في الأدب. هانز ميرهوف/ ٩٠.

(٣) مقولات السرد الأدبي- تودوروف- مجلة آفاق المغربية- العدد (٨- ١) لسنة ١٩٨٨.

www.ibtesamh.com/vb

فإننا سنلاحظ التضمين((شكلاً من أشكال اشتغال صيغ الخطاب في تداخلها وتقاطعها في علاقة ذلك بالحكي))[1].

ويشير تودوروف[2] إلى أن معنى التضمين هو وظيفة أساسية في كل حكاية ، وهي أن الحكاية المتضمنة هي حكايةٌ حكاية ، تدرك الأولى -أي المتضمنة- بواسطة الثانية معناها الخفي وتنعكس في هذه الصورة التي تقدمها عن ذاتها.

ويتحقق التضمين على مستويين:-

-مستوى الحكاية ، فتكون الحكاية المقحمة في الحكاية الأصلية مثلاً مصغراً عنها .

-مستوى الرواية حيث يقطع حبل الرواية الأصلية لتبدأ رواية أخرى تتضمن الأولى .

ويمكن لنا أن نضع قصة الأبالسة لدستويفسكي التي وردت في رواية [السفينة] نموذجاً للمستوى الأول. وقصة(فايز) في الرواية نفسها نموذجاً للمستوى الثاني.

ففي الأولى يدور حوار بين(د.فالح)وبين(وديع عساف) و(محمود) عندما تقدم (لمى) زوجة فالح نسخة من رواية الأبالسة وقد وضعت خطوطاً تحت العبارات المقصودة والمهمة ، ويخبر (محمود) (فالح) جهراً بأنه يشم في أقواله رائحة الانتحار معللاً هذه النزعة بالانتماء إلى طبقة اجتماعية منهارة ، فيرد (فالح):

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين /٢٥٨.

(٢) البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم /١٢٨.

www.ibtesamh.com/vb

((-محمود ، هذه النغمة سمعتها كثيراً من قبل. إنها جزء من إرهاب يوجهونه لكل من يقول:
محصت معطياتكم ، فوجدتها كاذبة فيقولون له: طبقتك مهددة بالاضمحلال. طزا!
أنا قد أنتحر ولكنني لا أفعل ذلك ذوداً (عن بعض طبقات الناس) كما تقول إنني أفعل ذلك لأنني ابن الشيخ عبد الواحد حسيب ، الذي نظر إلى العالم فوجده كرة مليئة بغاز سام خبيث الرائحة تفش رويداً تحت انفه ، فركلها حيث ألقت ، وأكد بذلك على أنه يرفض كما شاءت له إرادته أن يرفض..))[1].

أما الثانية فقد مرّ ذكرها في مكان آخر من هذا البحث إذ سبق وأن رأينا كيف انتقل(وديع عساف)وهو يتابع حركة السفينة إلى الماضي حيث سرد لنا قصة صديقه (فايز) واستشهاده.

(ويمكن النظر إلى هذه الصنعة على أحد المستويات على أنها محاولة لملء فراغ العمل ، وعلى مستوى آخر ، على أنها بحث عن التنويع))[2].

ومع أن أوستن وارين ورينيه ويليك أشارا إلى ((أن التضمين صنعة لا يمارسها أحد الآن))[3]. فإن التضمين يوجد في كثير من النصوص الأدبية عامة والروائية خاصة ، فهو من وسائل التجديد

---

(١) السفينة /١٢٧.

(٢) نظرية الأدب- رينيه ويليك /٢٨٩.

(٣) المصدر نفسه.

www.ibtesamh.com/vb

على صعيد البنية الروائية ، وقد أشار بعض الباحثين إلى اتساع مفهوم التضمين إذ يتمثل في مجموعه من العلاقات التي تربط نصاً معيناً بكوكبة من النصوص الأخرى ، وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة ، وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف ، حيث أنها من أنماط التضمين وهدفها الرئيس محاكاة نص آخر[1].

وكل الآثار تقوم عل دعامتين أساسيتين هما:

١-التوالد والتناسل ذلك إننا نجد أثراً أدبياً أو غيره يتولد بعه من بعض ، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.

٢-التواتر أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسنة وبالسلف ولقوتها الإيحائية[2].

ومن النصوص التي تضمنتها روايات جبرا فضلاً عن آراء (شيغالوف) ورواية (الأبالسة) لدستوفيسكي تلك النصوص التي تحدثت عن ملحمة كلكامش ورحلته بحثاً عن الخلود:

((وليد على نحو ما يذكرني بالاسكندر يوم حزم أمره للحصول على سرّ الخلود ، يدوخون العالم ، هؤلاء الباطشون بالعالم (لشدة ما يحبونه!) ثم يطلبون الخلود. كلكامش فعل ذلك أيضاً: فعل ما فعل بأهل أوروك ، ثم كبر وعقل وحزم أمره للحصول على سر الخلود.

---

(١) المقارنة في القص العربي المعاصر- سيزا قاسم. مجلة فصول ع٢ مج٢ /١٩٨٢.

(٢) تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية القناص)- محمد مفتاح /١٢١ و١٣٤.

www.ibtesamh.com/vb

ولما حصل على النبتة التي ستهبه إياه بعد الجهد والآلام ، أكلتها الحية وخلدت دونه)).

ويربط(إبراهيم الحاج نوفل) بين الإسكندر ذي القرنين وكلكامش ، فمع فشل كلكامش فإن الاسكندر لم يتعظ:

(امتطى فرسه ، مسترفداً عليها جارية تقوم بخدمته.. وكان ثمة آلهة إغريقية أو بابلية-جونو مثلاً ، أو إنانة أو عشتار تهديه (أو تضلّله) وهو يقطع الفيافي والقفاز ، ويدهش لبطاح العراق التي لا حد لها ولا نهاية ، إلى أن بلغ بئراً تحرسها الأفاعي ، فعلم أنه أدرك غايته ماء الخلود ينبع من أعماق البئر ، فليقتل الأفاعي وليشرب منها فقالت له إحدى الأفاعي ، وقد عرفت ما دار في خلده (عبثاً تقتلنا يا ذا القرنين ، ولكن لك أن تملأ من الماء قربتك ، على أن لا تشرب منها هنا ، لأنك إن حاولت ، لدغتك واحدة منا قبل أن يبلغ الماء شفتيك خذ القربة ، واذهب مسافة عشرة فراسخ ، تجد بستاناً جميلاً علق القربة على غصن شجرة ، ونم تحته إلى أن تستريح ، ثم انهض واشرب وحدك ، على رسلك ، فتصبح من الخالدين) فملأ الإسكندر قربته ، وحمل القربة وراء الجارية ، وأسرع بحصانه إلى البستان الموعود ولكن الحصان راح ينهب به الأرض ، ولا يصل ويقي على تلك الحال ساعات إلى أن شاهد أشجاراً من بعيد فاستبشر خيراً وما كاد يصل إليها حتى كان التعب قد هده ، وترجل وأمر الجارية بأن تعلق القربة بأحد الأغصان ، وتحرسها ، وربط الحصان إلى الشجرة ، وارتمى على العشب الأخضر في الظل الوارف ، وغرق في نوم عميق وإذا غراب أسود يحط

www.ibtesamh.com/vb

على القربة ، على مرأى من الجارية ، وينقر القربة بمنقاره الحاد ، ويثقبها واندلق منها الماء الثمين ، فرشفت الجارية منه مقداراً وهو ينصب على الأرض ، كما رشف الغراب منه حتى ارتوى .

وأيقظت الجارية الاسكندر من نومه ، فغضب لما رآه ، بعد ذلك التعب المضني كله ، وعندما قالت الجارية أن الغراب شرب من ماء الخلود ، وأنها هي أيضاً نالت شيئاً منه ، طار صوابه ، وضربها بسيفه فجدع أنفها...

ولكنه رق لحالها ، فصنع لها أنفاً من الطين.. وكانت نتيجة سعي الإسكندر أن الغراب هو الذي أصبح خالداً! أما الجارية فمازالت ، والعهدة على الراوي ، على قيد الحياة حتى يومنا هذا تلقي بنفسها على صدر أي رجل تراه نائماً ، فتكون كابوساً ثقيلاً تمنع عنه التنفس ، ظناً منها أنه الإسكندر ، ولا تبارح صدره إلا إذا هددها بجدع أنفها.. لأنها تخشى أن يعرف أحد أن أنفها من طين ، وهذا كله يذكرني بوليد مع الفارق بالطبع ، سعى ما سعى ، وحقق ما حقق ، ليتمتع غراب هنا وغراب هنا بما حقق ، ولا يحصل هو حتى على قبر يعرف أحد بالتأكيد أنه قبره. ولا أشك أنه ترك أكثر من امرأةٍ تبحث عنه في الآخرين ، وتخشى أن يكتشف أحد أن أنفها من الطين ، ولكنها لا تكف عن البحث))[1].

ومن القصص التي ضمنها جبرا في روايته تلك القصة التي

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٣٠٨- ٣٠٩.

www.ibtesamh.com/vb

يتذكرها(أمين) عن والده: ((والقصة تدور حول رجل على فراش الموت ينصح ابنه النصيحة الأخيرة ، قال: إذا خيبت النساء يوماً أملك فاذهب إلى أصدقائك فالصداقة أعمق من الحب ، وإذا خذلك يوماً أصدقاؤك كلهم ، فالجأ إلى ثروتك ، تخلق الثروة مداهنين ليروّحوا عنك ، ولكن إذا وجدت أنك بسوء تدبيرك بددت مالك ، ولم يبق لك صديق أو حبيب ، وخيمت ظلمة اليأس على قلبك ، إذاً فاعلم أنك كنت فاشلاً في عمرك ، وخير لك أن تضع حداً لحياتك ولذلك أيا بنيّ هيأت لك تلك الحلقة التي تراها في منتصف السقف ، لتستعملها في انتحارك:-

ولما كان صاحبنا شاباً غراً جاهلاً ، تقلب به الزمان ، فهجرته النساء اللواتي تعلق بهن ، وتلاهن الصحب الذين أحبّهم ، وأنفق آخر فلس معه ، وأدرك أنه لم يبق له في الحياة إلا أن يأخذ حبلاً ويذهب به إلى الحلقة المذكورة ليشنق نفسه ، فصعد على كرسي ، وربط الحبل في الحلقة ، ثم وضع الأنشوطة حول عنقه ، وقفز عن الكرسي ، وإذا به يقع على الأرض ، ويهوي غشاء السقف ، وتهطل عليه دنانير الذهب كالمطر! وبين الذهب وجد رسالة من أبيه يقول فيها: (لقد علمت يا بنيّ أن الحياة سوف تتدهور بك إلى هذا الدرك ، ولذا هيأت لك بهذا المال حياة جديدة وأملاً جديداً ، ولكن اعقل فيه تصريف شؤونك هذه المرة))[1].

---

(١) صراخ في ليل طويل /٨٣- ٨٤.

www.ibtesamh.com/vb

ولعل من القصص الفرعية البارزة تلك القصة التي يرويها د. فالح عندما دعي بالتلفون لعيادة حالة خطرة مستعجلة حوالي منتصف الليل. ودخوله إلى شارع مهجور وعطل سيارته وخروجه منها ماشياً نحو الطريق العام- وهجوم الكلاب السائبة عليه[1].

وإلى جانب تضمينه للقصص والأساطير والروايات فإن جبرا يلجأ إلى الشعر ليضمنه رواياته سواء أكانت القصائد المضمنة هي للشخصيات الروائية أم كانت من قصائد لشعراء معروفين أو أبياتاً شعرية مشهورة.

((... ومع هذا فإن ثمة أبياتاً للمتنبي ، أيها السادة ، تتردّد في خاطري ، وتمتنع على النسيان حتى في ذاكرتي ، تعرفونها جميعاً ولا شك:

كلما انبت الزمان قناة ... ركب المرء في القناة سنانا

.. كان المتنبي ، بلغة اليوم واقعياً لا يخدع بشيء ، وقد رأى من البشر ما أقنعه بمقولته المشهورة:

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ... ذا عفة، فلعلّةٍ لا يظلمُ

... ولكن لنستمر مع المتنبي برؤيته التي سينتهي بها إلى ما يعنينا اليوم:

ومراد النفوس اصغر من أن ... تتعادى فيه وأن تتفانى

---

(١) السفينة /١١٨.

www.ibtesamh.com/vb

في هذه الكلمات القليلة نجد الدرس الذي سيتعلمه فيما بعد هاملت شكسبير، مع أداء الثمن: مراد الإنسان مهما كبر، أصغر من أن يسمح له بخلق العداوات التي قد تؤدي إلى إفناء الواحد للآخر))[1].

ويورد جبرا أبياتاً لأحمد شوقي على لسان محمود في رواية [السفينة][2] كما يورد قصائد كثيرة على ألسنة الكثير من شخصياته الروائية[3].

إن الروائي قد يستمد من((التراث معظم عناصر شكله ومضمونه، وقد يقتصر على شكل تراثي دون المضمون، أو يعالج مضامين تراثية ويبدو شكل روايته لا علاقة له بالتراث))[4].

ويضمن جبرا رواياته بعض النصوص الفلسفية وطرق تعامل بعض الفلاسفة والكتاب مع تجاربهم، فهو يصف طريقة كافكا في مذكراته فمن عادته((أن يصف تجربة ما، ثم يعود فيصفها على نحو آخر، ثم يكرر الوصف على نحو ثالث، ويستمر في ذلك أحياناً

---

(١) الفرف الأخرى/ ٩٤- ٩٥.

(٢) السفينة /١٠٩.

(٣) تنظر رواية السفينة /١١٤ و٢٣١. والفرف الأخرى /١١٨ و١١٩ و١٢٠. والبحث عن وليد مسعود /٢٦٨ و٢٦٩.

(٤) أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة- صبري مسلم حمادي /٢٢٦.

www.ibtesamh.com/vb

لأربع أو خمس مرات. لعله يحاول كل مرة أن يوجد لتجربته الوصف الأفضل ، الذي يعتقد أنه لن يحققه بمحاولة واحدة ، فيكررها))[1].

ويصف ملخصاً لنظرية أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للسريالية وذلك في قوله:

((لعلكم تذكرون الشاعر الفرنسي أندريه بريتون ، وعبارته المشهورة التي كتبها أيام شبابه وهو في حالة شبه حلمية: (هناك رجل مشطور شطرين بالنافذة).

كانت تلك كما تعلمون ، بداية نظريته حول الكتابة الأوتوماتيكية ، أو الكتابة التلقائية ، والتي آمن بها ومارسها بعد ذلك الكثيرون من أقرانه ، خذوا الحكمة من أفواه المجانين! لأن هذا هو ما أراده هو وزملاؤه من الشعراء والفنانين أن يوحوا به جميعاً ، فأرادوا لأنفسهم نوعاً من الجنون ، يؤكد لهم في الوقت نفسه روعة الكيان الإنساني ، وتعقيده ، وامتلاءه بكل مالم يستطع مفكرونا تعليله منطقياً ونهائياً. مع أن حضارات الإنسان كلها تكاد تنبثق منه. فهذا الرجل المشطور شطرين ، الذي حدس به الشاعر الفرنسي ، إنما هو الإنسان وهو يحاول أن يرى بعينيه كلا الوجهين من كيانه ، ويوحّد بينهما: الوعي واللاوعي ، العقل والغريزة ، الواقع والرؤيا))[2].

ويعتمد جبرا في تضميناته على الموروث الشعبي فيورد بعض

---

(١) السفينة /٢١٤.

(٢) الغرف الأخرى /١١٦.

www.ibtesamh.com/vb

الأغاني والمواويل الشعبية، بل وينقل مشاهد متكاملة من هذا الموروث كما فعل في نقله لمشهد العرس الفلسطيني وما يتخلله من حركات وأغان[1].

يعتمد جبرا على الرسائل والمذكرات في تضميناته كالرسالة التي أوردها في[صيادون في شارع ضيق] لتكون النافذة التي يطل منها جبرا على الماضي الذي ظل حريصاً عليه[2].

ويقتطف جبرا قطعتين من يوميات (عدنان طالب):

((.. أقول أسرع، لأنني أعرف كم هناك مما يجدر أخذه، كم هناك مما فاتني أنا وعليّ أن أعوض عما فات أبي وأمي وآبائهما وأمهاتهما أيضاً. فافتقاد الحياة وهي تمر، وهي تجري، كان خطيئة أجدادي التي أضرس بحصرمها الآن على طريقة العبرانيين. لكنني أرفض الإذعان. لذا أظل أردد: أسرع، أسرع، أسرع: أهرع نحو الحشود التي هي أحبابك وأعداؤك، وأنثر قبلاتك حواليك لكل من يريد التقاطها، ثم أصعد على الطابوق المتهريء، وتعلق بالأفاريز بأسنانك، وانظر إن لم يكن غارغنتوا مصيباً حين أغرق المدينة ببوله))[3].

فاستخدام أسلوب الرسائل ((يجبر الكاتب على إخفاء ما من شأنه أن يكون بديلاً للتدوين الآلي لردود فعل أبطال الرواية التلقائية

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٩- ٩٦.

(٢) صيادون.. /١٣٩- ١٤١.

(٣) صيادون /٢٣٤.

www.ibtesamh.com/vb

عن الأحداث كما تقع.. إن الرسائل تعطي القارئ انطباعات مستمرة وكثيرة لما يحدث.. فلدينا اتصال وثيق بين الماضي والمخزون في الذاكرة وبين الحاضر والمستقبل))[1].

ويستغل جبرا التضمين استغلالاً ذكياً سواءاً من خلال استغلاله للإشارات العابرة ، أو لأجزاء من نصوص دينية واستغلاله للرموز مع تركيزه على الكثير من المسميات التي ترد في رواياته(كالساتيريكون والسونيرن وسربروس) وغيرها من أسماء الكتب والشخصيات الأدبية والموسيقية والآلهة والأساطير.

((إن التضمين كشكل من أشكال السرد القصصي يبرز تقطيع الزمن الذي يتصاعد في اتجاه الحاضر ، المستقبل ، أو يتوارى في اتجاه الحاضر-الماضي ويكشف عن غنى العالم القصصي))[2].

---

(١) الاقناع- لارس هارتفايت- ترجمة سهيلة أسعد نيازي /٨٧.

(٢) الألسنية والنقد الأدبي- موريس أبو ناضر /٩٠.

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الثالث

اتجاهات الزمن

ليس هناك من يقول أن ثمة وتيرة واحدة أو نمطاً محدداً يقيد حركة الزمن من نقطة البداية التي يختارها الروائي محدداً لحاضره ووضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل لتزامنهما في النص.

وأهمية الحاضر الروائي ازدادت مع تطور الرواية الحديثة التي سعت إلى ابتكار أساليب وتقنيات جديدة في طريقة معالجتها للزمن والتعبير عنه.

((والنظرة الحديثة إلى الزمن ترى أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب. وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس والحي في نفس الوقت أي الحاضر الزمني أو ما هو كائن))[1].

فالعلاقة بين زمن الأحداث ، وزمن كتابتها تنطلق من الزمن

---

(١) بناء الرواية- سيزا قاسم/ ٣٧.

www.ibtesamh.com/vb

الحاضر الذي قد يعود إلى الوراء (الماضي) أو يتجه إلى الأمام (المستقبل). وقد تكون الحركة متذبذبة بين الماضي والمستقبل أو متداخلة حيث تتداخل الأزمنة بعضها ببعض ، وقد تتطابق أو تتعارض في اتجاهاتها وأبعادها.

ومع ((أن اللعب بالأزمنة داخل القصة ، عمل جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث ، من حيث الماهية والوجود ، وإنما من حيث الصياغة والترتيب))[1] فإنه لابد من ترتيب الأحداث تبعاً لمفهوم زمني معين ، تعبيراً عن التقنية التي يتوخاها الكاتب ورؤياه لما يريد عرضه من أحداث ، وبالتالي تشييد عالمه الروائي.

ولم يكتف جبرا إبراهيم جبرا بزمن واحد وإنما كانت الأزمنة تتداخل وتتشابك في رواياته ويمكن لنا أن نحدد أبرز استخداماته لهذه الأزمنة من خلال:

أ- النسق الزمني النازل:

((في النسق الزمني الهابط ، يعرض لنا زمن الكتابة ، نهاية زمن الحكاية ثم يبدأ بالنزول تدريجياً حتى يوصلنا إلى الأصل))[2] وقد تتكرر في هذا النمط عملية سرد بعض الأحداث في الرواية. وتتم رواية الحدث الواحد من وجهات نظر متعددة وإن تكررت وحدات أساسية في الحدث أي أن ((الرواية شعرت بضرورة) اللعب بنسبية

---

(١) الألسنية والنقد الأدبي- موريس أبو ناضر/ ٨٥.

(٢) المصدر نفسه/ ٨٦.

www.ibtesamh.com/vb

الصيغ الزمنية و(وجهات النظر) لكي تقدم حقيقة أكثر تعقيداً وأشد تركيباً))[1].

ويشير جبرا إلى ذلك على لسان[الدكتور فالح] وهو يتحدث عن كافكا:

((من عادة كافكا في مذكراته أن يصف تجربة ما ، ثم يعود فيصفها على نحو آخر ، ثم يكرر الوصف على نحو ثالث ، ويستمر في ذلك أحياناً لأربع أو خمس مرات. لعله يحاول كل مرة أن يوجد لتجربته الوصف الأفضل ، الذي يعتقد أنه لن يحققه بمحاولة واحدة ، فيكررها.

ولكنه يبدأ كل مرة على نحو جديد ، وما يسهبه من تفصيل في المحاولة الواحدة ينجزه في المحاولة الأخرى مسهباً في ناحية أخرى. وهكذا. وبذلك ، تصبح المحاولة الواحدة لا تغني عن الأخريات ، بل تكملها. كأنما المرء ينظر إلى شيء ضخم ويدور حوله ، فيرى من كل ناحية بعض ما رآه في المرة السابقة ، والكثير مما لم يره. هذا أقرب ما يمكن أن تكون الكلمات والأفكار عليه منا لكلايدوسكوب. تديره كل مرة ، فتخلق كل مرة شكلاً جديداً. أو حقيقة جديدة؟ العناصر هي نفسها ، ولكن نسبها وعلاقاتها تتبدل ، وتتغير الحقيقة تبعاً لذلك التبدل))[2].

وتعد السفينة نقطة التقاء في الحاضر تمتد منها الخيوط صوب

---

(١) تاريخ الرواية الحديثة- البيريس- ترجمة جورج سالم/ ١٨٨.

(٢) السفينة/ ٢١٤.

www.ibtesamh.com/vb

الماضي لنتعرف على الشخصيات ومكوناتها وحقيقة علاقاتها مع بعضها قبل صعودها إلى السفينة.

فنعرف علاقة[عصم السلمان] مع[لمى] زوجة [الدكتور فالح] وعلاقة الأخير مع [إميليا فرنيزي] وامتدادات هذه العلاقات.

يقول[عصام السلمان]: ((يا للمهزلة ، لمى على بعد شبر مني ، ولا ألمسها. فلتضحك الآلهة. فلتضحك ما وسعها الضحك. لقد ضحكت من قبل ، عندما جعلت أبي يطعن جواد الحمادي بخنجر في قلبه على رصيف مقهى في الكرخ ، وبعد ذلك بعشرين عاماً أرسلت ابنة أخيه[لمى] تتصيدني في مرقص للطلاب في لندن ، في شوارع إكسفورد ، في القوارب المنزلقة على الأيزس والكام ، في أرض مهجورة ببغداد تتصيدني ، وتقذف بي إلى الناحية الأخرى من الجدار ، لأداري أمري كيف ما استطعت..))[1].

وتكشف[إميليا فرنيزي] عن علاقتها [بالدكتور فالح] زوج [لمى]:

((والتقيت بالدكتور فالح حسيب ، غريباً طويل القامة ، كث الشارب. في حفلة عشاء كبيرة أقامها المؤتمر الطبي في السان جورج. وبعد العشاء ذهبنا معاً في سيارتي إلى ستيريو في الروشة. رضيت بأن ينحني علي ، بين الخلسة والجهر ، ويقبلني.. صدقت كل شيء يقوله لي.. يكتب إلي رسائل قصيرة من بغداد.. لم يعدني بشيء أطمأن إليه. فيما عدا زياراته القليلة إلى بيروت. يأتي ليومين أو

---

(١) السفينة / ١٥٠.

www.ibtesamh.com/vb

ثلاثة فلا يرى من الدنيا سواي..))[1].

إن تفاصيل الرواية وعلاقات شخصياتها تتكشف لنا من خلال العودة إلى الماضي، إلى جذر العلاقات القديمة بين هذه الشخصيات وأن اجتماعها في السفينة ما هو إلا نيّات مبيتة لاستعادة علاقات الماضي تلك.

أما في رواية[البحث عن وليد مسعود] فإننا نجد هذا النسق الزمني الهابط منذ صفحاتها الأولى بل ومنذ سطورها الأولى التي نقرأ فيها:

((تمنيت لو أن للذاكرة إكسيراً يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق لعل من حقي الآن أن ألجأ إلى عبارة وليد مسعود هذه التي كثيراً ما كررها في أشهره الأخيرة. نحن العوبة ذكرياتنا، مهما قاومنا خلاصتها، وضحاياها معاً. تسيطر علينا، تحلّي المرارة، تراوغنا، تلهب أنفسنا حسرات، عن حق أو غير حق. كيف نمسك بهذه الأحلام المعكوسة، هذه الأحلام التي تجمد الماضي وتطلقه معاً، هذه الصور المتناثرة أحياناً كالغيوم فوق سهوب الذهن، المضغوطة أحياناً كالماسات الثمينة بين تلافيف النفس؟))[2].

وتطالعنا الرواية باختفاء وليد مسعود أي نهاية زمن الحكاية لتبدأ رحلة البحث عن وليد مسعود في ذاكرة ثماني شخصيات تتوالى

---

(١) السفينة /١٩٠- ١٩١.

(٢) البحث عن وليد مسعود/ ١١.

www.ibtesamh.com/vb

على سرد أحداث تتعلق بماضي وليد مسعود وعلاقات هذه الشخصيات به الممتدة أكثر من خمسين سنة ماضية.

ولا يلتزم جبرا في سرد هذه الذكريات بتسلسلها التاريخي إنما يترك للشخصيات حرية اختيار النقطة الزمنية التي تنطلق منها في الحديث عن الماضي[وليد مسعود].

ب- النسق الزمني الصاعد:

وفيه يتوازى زمن الكتابة مع زمن الأحداث ((من الأحداث تتابع كما تتابع الجمل على الورق بشكل خطوط[1] وينطبق هذا النسق على رواية [صيادون في شارع ضيق] التي تبدأ بوصول [جميل فران] إلى بغداد في اليوم الأول من تشرين الأول عام ١٩٤٨)) ، إذ يبدأ هذا النسق بالتنامي مع خطوات البطل وعلاقاته التي تتطور وتتشعب إلى أن نصل إلى نهاية الرواية. فباستثناء بعض الاسترجاعات التي يطل من خلالها جبرا على الماضي ، ماضي جميل فران فإن الرواية تتصاعد زمنياً من لحظة الوصول إلى اللحظة التي تنتهي فيها الرواية.

والرواية تتابع خطوات[جميل فران] منذ وصوله ورحلته بحثاً عن فندق نظيف إذ يمر بفندق(شهرزاد) وفندق (ملكة سبأ) وتمر أسماء كثيرة لفنادق كثيرة إلى أن يصل (فندق المدينة) ويستقر فيه مدة وتتابع الرواية خطواته وهو يكتشف شوارع بغداد وأزقتها وطقوسها ،

---

(١) الألسنية في النقد الأدبي- موريس أو ناضر/ ٨٨.

www.ibtesamh.com/vb

ومواخيرها ومباغيها ، ويلتقي فيما بعد ب [حسين عبد الأمير] الذي يعرفه بصديقه [عدنان طالب] تبدأ علاقاته بالاتساع إذ يتعرف من خلالهما على شخصيات أخرى توصله هي الأخرى إلى وجوه جديدة ، وفي ثنايا هذه العلاقات تطرح حوادث وتفاصيل كثيرة. فعن طريق [عدنان] يتعرف على [بريان] الإنكليزي وعلى [سلمى الربيضي] التي توصله إلى [سلافة النفوي] وتتطور علاقاته معهما ومع عوائلهما ومعارفهما وتستمر إلى أن تتوقف بتوقف الرواية.

وهذا ينسحب أيضاً على رواية [الغرف الأخرى] التي تتنامى فيها الأحداث تصاعدياً وتتوازى مع الكتابة إذ تبدأ عصر يوم ما ((بعد غروب الشمس وقبيل هبوط الظلام))[1] لتنتهي في اليوم الثاني مع شروق الشمس أي أن زمن هذه الرواية ليلة واحدة يتابع فيها جبرا شخصية الرئيسية وحركتها في الغرف الأخرى، ومصادفاتها في هذه الغرف.

ج- النسق الزمني المتقطع:

وفي هذا النسق ((تتقطع الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل. لتستقبل زمناً آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بإقحام أحداث جديدة تشكل أحياناً قصصاً صغيرة داخل القصة الكبيرة))[2].

---

(١) الرواية/ ١٥.

(٢) الألسنية والنقد الأدبي- موريس أبو ناصر/ ٨٩.

www.ibtesamh.com/vb

أي أن هذا النسق يقوم على تكسير الزمن(الخارجي) ونثر رتابته ، أي الانتقال بين مختلف الأزمنة ، وفي هذا الانتقال تتداخل الأزمنة التاريخية بالواقعية وبالنفسية وبالمتخيلة. ومن هنا ((لا يمكن إدراك الزمان إلا في تعقده وتركيبه ، فهو مهما يكن فقيراً ، إنما يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضه مع الحدود والتخوم.. وأن المراكز الحاسمة في الزمان هي انقطاعاته وفواصله))[1].

وتعد رواية [السفينة] من الروايات العربية النادرة التي حقق فيها جبرا مزجاً فنياً بين المستويات الزمنية إذ نجد الحاضر في الماضي والماضي في الحاضر بتشكيلة تصهرهما معاً.

ويحتل تطابق الأزمنة أهمية كبرى ((إذ لا يتم اعتبار القيمة بالنسبة للمستقبل ، لأن الفضائل لا تقاس بمعيار المستقبل (إنها تخضع لمقاييس قيمية خالدة تتجاوز حدود الزمن) إن الفضائل تتيح لذاكرة الماضي المستقبلية أن تتحقق وتسهم في توسيع عالم الماضي المطلق ، وفي إضفاء صور جديدة (على حساب الزمن الحاضر) على هذا العالم الذي يتعارض أساساً وبشكل دائم مع كل ماض محدود في الزمن))[2].

تنبثق رواية [السفينة] من طموح في بناء فني يمنح الصورة الإجمالية للرواية من خلال السفينة التي توحد أقدار المسافرين التي وإن غابت تفاصيلها فإنها تظل قابلة للانبعاث في أشكال مختلفة فالزمن لم يعد (مسألة إضافة ساعة إلى ساعة أخرى أو

---

(١) جدلية الزمن- باشلار- ترجمة خليل أحمد خليل/ ٥٢.

(٢) الملحمة والرواية- باختين ترجمة دكتور جمال شحيذ/ ٣٩- ٤٠.

www.ibtesamh.com/vb

يوم الى يوم على نحو مستقيم ، فالخيال يمطّ لحظات معينة مهما تكن قصيرة ، ويضغط لحظات أطول منها في الديمومة ، مثل ذلك الذاكرة التي لا تحترم التسلسل الحقيقي للأحداث التي تقع))[1].

وتلتقي رواية [البحث عن وليد مسعود] مع رواية[السفينة] في هذا المضمار فهما تقدمان عالماً غنياً وواسعاً بدلالاته وشخصياته التي تكون عالم الرواية ، لا بمجرد اجتماعها وحضورها فيه ، بل بكونها شخصيات محكومة بعلاقات معينة تمارسها وتحاول في الوقت نفسه ، أن تفهمها وتغيرها ، ومن هنا يتولد الفعل الروائي الذي يبدو عنصراً مهماً له القدرة على أن يشد إليه مختلف عناصر الرواية.

ويصف لنا(وديع عساف) السفينة وهي تعبر مضيق(كورنيث) في ثنايا وصفه للطبيعة الأخاذة في ذلك المضيق والأراضي التي تحيط به ثم ينتقل بمهارة إلى الماضي البعيد حيث الطفولة والذكريات.

((إن آلام الماضي تؤثر على الحاضر فتجعله أشد وطأة ، وعلى المستقبل تجعله أكثر مدعاة للقلق. أفراح الحاضر تدخل التفاؤل على المستقبل كما إنها تخفف من معاناة الماضي.. وانسداد آفاق المستقبل يضخم بشكل غير محتمل آلام الحاضر ومشكلاته))[2].

وهكذا نجد جبرا يخترق ذاكرة شخوصه مازجاً بوعي عالٍ بين الذاكرة والواقع وبين الحاضر والماضي ، فهو في الوقت الذي يتكلم

---

(١) اتجاهات جديدة في الأدب- جون فليتشر- ترجمة نجيب المانع /١٢٧.

(٢) التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور- د. مصطفى حجازي/ ٦٥- ٦٧.

www.ibtesamh.com/vb

فيه عن الزمن الحاضر ، يترك أبواباً مشرعة للارتدادات الزمنية صوب فترات معينة. يقول بارت: ((الماضي البسيط يهدف إلى الحفاظ على تراتيبة ما داخل إمبراطورية الأحداث وبواسطته يصبح الفعل ضمنياً جزءاً من سلسلة سببية فيشترك في مجموعة الأعمال المتضامنة والموجهة ، ويعمل مثل علامة جبرية معبرة عن نيّة ، وبإلقائه على التباس بين الزمنية والسببية يؤدي إلى تلاحق الأحداث ، أي إلى إدراك المحكي وفهمه. لأجل ذلك يكون الماضي البسيط هو الأداة المثلى لجميع تركيبات العوالم))[1].

يحرص جبرا على التغلغل في تفاصيل الماضي وتفاصيل الحاضر ، فالمهم عند الروائي في نظر جبرا:((هو أن يستقرئ الماضي ، وأن يستقرئ الحاضر ، وأن يقيم الصلة بينهما ، التي هي صلة تكامل التجربة لعل ذلك ينفذ به من خلال حجب الزمن نحو الأيام الآتية))[2].

والماضي هو ما يصل بين جبرا وشواطئ الحاضر التي يريد استكشافها ، فليس من طريق لفهم الحاضر إلا الماضي ، فالماضي الخلفية المستمرة في كل فن روائي وهو دوماً القوة الفاعلة فيه. فالرواية ((ترتبط بالدفع الأولي للحاضر غير المنجز (المضارع) مما يحول دون هذا النوع من التحجّر. ويشعر الروائي بجاذبيته نحو كل ما هو غير منجز بعد ، وقد يظهر داخل مجال التصور لدى أي شخص

---

(١) الدرجة الصفر للكتابة- رولان بارت- ترجمة محمد برادة /٤٩.

(٢) الفن والحلم والفعل /جبرا إبراهيم جبرا /١٥٩.

www.ibtesamh.com/vb

من شخوص المؤلف وقد يصور لحظات حقيقية في حياته أو أنه يلمح إليها فقط وقد يشارك أبطاله الحديث ، وقد يتساجل علانياً مع أعدائه في مجال الأدب))[1].

---

(١) الملحمة والرواية- ميخائيل باختين- ترجمة د. جمال شحيذ /٥٠.

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الرابع

أشكال حركة السرد الزمني

(تقنية السرد الزمني):

يمكننا الحديث بوجه عام عن حركتين أساسيتين للنص الروائي من منظور تعامله مع الزمن تمثل كل منهما اختياراً يلجأ إليه الروائي حلاً للإشكالات التي يطرحها عليه الزمن السردي:

١-الحركة الأولى: وتتصل بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص، وبنسق ترتيب الأحداث في القصة، فإذا كان القاص يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً مطرداً يتسق وترتيب وقوعها، إذ تمثل هذه الأحداث الوحدات الأساسية التي يتكون منها القص في تسلسله، فإن استجابة الرواية لهذا الترتيب الخطي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية. إن خط ترتيب الأحداث قد ((يقطع ويلتوي ويعود على نفسه ويمطّ إلى الأمام ويمطّ إلى الخلف حتى في أكثر النصوص

www.ibtesamh.com/vb

القصصية بساطة وسذاجة))[1].

أي أن التوالي في (الحكي) قد يبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد، فقد تكون هناك عودة إلى الوراء لاسترجاع أحداث حصلت في الماضي أو قفزة إلى الأمام لاستشراف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال القص المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقاً من النقطة التي وصلت إليها القصة.

وقد يكون السبب في ذلك مثلاً ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة مما يقتضي المتابعة للتعرف على ما تفعله الشخصية الجديدة في أثناء معايشة الأولى لحياتها وهذا يتطلب العودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر المهمة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق. فالنص الروائي إذن يتذبذب في كل لحظة من لحظاته بين حاضر وماضٍ ومستقبل.

٢-أما الحركة الأساسية الثانية فترتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها وتشتمل على مظهرين رئيسيين: المظهر الأول ويقضي باستعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى وذلك من خلال السرد التلخيصي الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث يفترض أنها

---

(١) بناء الرواية- سيزا قاسم /٥٠.

www.ibtesamh.com/vb

استغرقت مدة طويلة. ثم الحذف وهو يؤشر على الثغرات الواقعية في التسلسل الزمني ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة وذلك فهو يعد مجرد تسريع للسرد. أما المظهر الثاني فيمثل الحالة المقابلة حيث يتم تعطيل الزمن القصصي ، مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي الذي يعطي الامتياز للمشاهد الحوارية. أو بتوظيف تقنية الوقت. وسنتناول هذه التفريعات بشيء من التفصيل[1]:

أ- الاسترجاع:

ويتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا إلى أحداث تخرج عن حاضر لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد ، أي استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى ، ورواية هذا الحدث في لحظة لاحقة لحدوثه.

ولما كان الماضي يتميّز بمستويات مختلفة ومتفاوتة فإن جيرار جينيت في كتابه (خطاب الحكي) يقسم الاسترجاع الذي يسميه بالإرجاع إلى:

١-خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

٢-داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية ، قد تأخر تقديمه في النص.

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين /٧٨٧٧. وينظر كذلك: بناء الرواية سيزا قاسم/ ٥٤.

www.ibtesamh.com/vb

٣-مزجي أو مختلط: وهو ما يجمع بين النوعين.

ويقسم الارجاع الداخلي إلى قسمين رئيسين: براني الحكي وجوانيّه. فالأول يتم في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي الأول. كما نجد عادةً عندما تدخل شخصيته الأحداث ، ويتم استحضارها فيها. أما جواني الحكي فهو على العكس يوضع في خط الحدث ذاته ذلك الذي يجري فيه الحكي الأول ، ويقسم هذا النوع الثاني إلى قسمين إرجاعات تكميلية وإرجاعات تكرارية.

يتم النوع الأول من خلال الإرجاعات التي تأتي لملء ثغرات سبق القفز عليها زمنياً أو تم المرور بجانبها دون أن يشكل ذلك حذفاً زمنياً ، وهو ما يمكن تسميته بالحذف المؤجل بينما في النوع الثاني يعود الحكي بين الفينة والأخرى إلى ماضي الحكي عن طريق التذكر.

ويميز بعد ذلك بإدخال المدى والسعة بين إرجاعات جزئية وأخرى كلية. تظهر الأولى نوع الاسترجاع الذي ينتهي إلى حذف دون أن يصل إلى الحكي الأول. وفي الثانية ، يمتد الاسترجاع ليغطي مدة طويلة في الماضي إلى الحكي الأول ، ويبين بعد ذلك وظائف كل من هذه الأنواع. وإذ يرى البعض من الباحثين أن الاسترجاع ينقسم إلى استرجاعات ذاتية واسترجاعات موضوعية ، وفي الذاتية تتصل عملية الاسترجاع بالشخصية التي هي تحت مجهر السرد والتي يذكر الحاكي أفكارها المتعلقة بالماضي. وفي الثانية فإن العملية تتعلق بالحاكي الذي

www.ibtesamh.com/vb

يرى أن من المفيد العودة بالقارئ إلى الوراء لإعطائه معلومات إضافية عن تاريخ إطار مكاني أو ماضي شخصية ما[1].

إن الاسترجاع يؤلف نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله ، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ، ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها ، واسترجاع الماضي إيقاف للسرد المتنامي ، للعودة إلى الوراء إلى ((حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد))[2].

والاسترجاع بأنواعه الثلاثة له أهميته في البناء الروائي عبر تقنياته الخاصة ومؤشراته المميزة كما أن له دوره ووظيفته التي تختلف من رواية إلى أخرى.

والمقصود بالاسترجاع الخارجي تداعي الماضي البعيد (ما قبل بداية الحدث) ويلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث ، أي سد ثغرة حصلت في النص القصصي ، أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت[3].

كما يلجأ إليه الكاتب لإعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية- إطار-عقدة..) فعند ظهور شخصية

---

(١) مدخل إلى نظرية القصة . سمير المرزوقي وجميل شاكر/ ٧٧ ويسميان الاسترجاعات باللواحق.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق- شجاع مسلم دغيّم العاني/ ٥٩.

(٣) المدخل إلى نظرية القصة- سمير المرزوقي وجميل شاكر/ ٨٨ و٧٩. وبناء الرواية سيزا قاسم /٥٤ و٥٥ و٥٦.

www.ibtesamh.com/vb

جديدة يكون الاسترجاع وسيلة للتعرف عن ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى.

ويحتاج الكاتب إلى العودة إلى الماضي الخارجي في بعض المواقف في الافتتاحية ، وكذلك في إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معنى جديد عليها ، أو لتأويلها تأويلاً جديداً حسب معطيات جديدة متأتية من الأحداث الواردة بعدها. وقد كتب جينيت في هذا الصدد:

((إن مبدأ الدلالة المؤجلة أو المعلقة يلعب دوره كاملاً في ميكانيكية اللغز)) ويقول أيضاً:

((إن الاسترجاعات الخارجية-وبمجرد كونها خارجية-لا يخشى منها في أية لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأصلية ، إذ إن وظيفتها هي تكملة الحكاية بإنارة القارئ أيضاً عن هذه الحادثة الفائتة أو تلك))[1].

ويستخدم الروائي أسلوب الاسترجاع الخارجي أيضاً عندما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها. أو العودة إلى شخصية اختفت فترة ثم ظهرت ثانية على مسرح الأحداث ويريد الكاتب أن يعرفنا ما حدث لها في أثناء غيابها[2].

أما الاسترجاع الداخلي فيتطلبه ترتيب القص في الرواية وبه

---

(١) البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم /١٠٩.

(٢) المدخل إلى نظرية القصة- سمير المرزوقي وجميل شاكر/ ٧٩.

www.ibtesamh.com/vb

يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية.

ويستخدم الاسترجاع الداخلي لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تذكر في النص الروائي من باب الاقتصاد.

ومهما بدا النص مستقلاً بذاته ومكتفياً بدلالته التي تتحقق وفق شرطين: داخل النص وخارجه.

فالأول يتمثل في أن المعنى لا يحصل إلا في نطاق علاقات سياقية. والثاني فهو أن المعنى لا يصبح ذا دلالة إلا عند ارتباطه بالإحالة ، ومن هنا فالوظيفة الدلالية تتم أفقياً على مستوى علائقي سياقي ، وعمودياً على مستوى مرجعي[1] وهذا الاشتراط يعني: الاتصال بالمرجع كفضاء مادي يتخلق ويتحرك فيه النص. والانفصال عنه بحيث يصير النص فضاء لغوياً تخيلياً خاصاً ينتصب بموازاة الأول ، وقد تكون المسافة كبيرة بين بعض من النصوص والمرجع ، وقد تتقلص هذه المسافة وتختزل في نصوص أخرى. فالنص الأدبي ((يحول باستمرار معانيه التصريحية إلى معانٍ إيمائية ، كما يحول مدلولاته الخاصة به إلى دالات المدلولات أخرى))[2].

وحين تتسع المسافة وتلتبس ، يكون الإرجاع حسب الاصطلاح الألسني كثيفاً ، وفي الحالة الثانية وحين تضيق المسافة نسبياً وتُكثّف ،

---

(١) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث- توفيق الزيدي /١٢٤.

(٢) المرسلة الشعرية- أمبرتوايكو- الفكر العربي المعاصر- ١٨/ ١٩- ١٩٨٢ ص١٠٤.

www.ibtesamh.com/vb

يكون الإرجاع شفافاً أو يمكن أن نقترب من مفهوم الإرجاعين، الشفاف والكثيف من خلال العبارة الآتية: ((تكمن المشكلة في الأساس في ما يسمى بالأسلوب غير المباشر حيث ص ما باستعمال كلمات الشخص ذاته (إرجاع شفاف)، ينقل حديثه بتصرف مع تغيير ما يجب تغييره- (إرجاع كثيف). لماذا لغت هذا الإرجاع بالكثيف؟ لأنه يجب الانتقال من تسمية إلى أخرى للوصول إلى عبارة القائل الأول))[1].

فالارجاع الشفاف هو الذي لا يكشف دلالته المرجعية ويعينها صراحة بل (يشفّ) عن دلالته المرجعية ويشير إليها ضمناً. أما الإرجاع الكثيف فهو الذي (يوارب) دلالته المرجعية ويسدل دونها كثافةً وسمكاً.

وثمة طرق متعددة يتم بها الاسترجاع داخلياً كان أم خارجياً، ذاتياً أم موضوعياً، كثيفاً أم شفافاً، فهو إما أن يتم بطريقة السرد التقليدي بأن يعود الراوي إلى رواية الأحداث الماضية أو عن طريق الشخصية القصصية نفسها وعند ذلك لابد من الاستعانة بالوسائل الفنية المعروفة في رواية تيار الوعي.

وقد استخدم جبرا إبراهيم جبرا أكثر من وسيلة للعودة إلى الماضي:

فهو يستخدم الفعل (تذكر) وخاصة في رواية (صراخ في ليل

---

(١) نظرية المرجع في الألسنية- جورج دميان- الفكر العربي المعاصر/ ٢٥/ ١٩٨٣ ص٣٦.

www.ibtesamh.com/vb

طويل) على لسان بطل الرواية وسارد أحداثها:

((وكانت في الطريق بضع سيارات يسمع منها المرء أحياناً صوت الضحك ليذكره بأن الدنيا مازال فيها من يجد متعة في حياته ، فذكرني ذلك بعناية هائم وهي تقول إنها تعرف كيف تتمتع بالحياة ، وبضحكتها الحبيسة البحّاء التي كانت ترن في أذنيّ كالأنين أو كصحبة ابن آوى (قبل ذلك ببضعة أشهر قضينا ليلة في القرية..))[1].

ويعمد جبرا في هذا النص إلى تطويق الاسترجاع وتحديد مقاطعه بعلامات واضحة ، كالأقواس أو الخطوط الفاصلة للجمل الاعتراضية كما في قوله:

((تذكرت كل شيء بوضوح–وقد وصفت كل ذلك في روايتي بالتفصيل... لقد كان لقاؤنا الأول في ذلك الحرش الذي يبعد حوالي ١٥ كيلو متراً عن المدينة ، في يوم من أيام آذار القُلّب التي تبدأ صاحية دافئة ، وتنتهي مرعدة عاصفة))[2].

أو قوله ((غني لذكر كيف كان أبي ينهض من فراشه صباح كل أحد في الرابعة فيذهب إلى بيت الكاهن ويوقظه ليستطيع أن يبدأ في الصلاة في الكنيسة ، وتستمر الصلاة ساعتين أو ثلاث وأبي يستمع بكل كلمة تتلى فيها...))[3].

وفي روايته [صيادون في شارع ضيق] تتوالى الذكريات بنسبة أقل

---

(١) صراخ في ليل طويل /٧، ١٩، ٣٧.

(٢) المصدر نفسه والصفحات.

(٣) صراخ في ليل طويل/ ٧، ١٩، ٣٧.

www.ibtesamh.com/vb

كثيراً عما كانت عليه في روايته السابقة وبعد أن يوجز حية(عدنان طالب) على لسان الراوي(جميل فران) يترك الفرصة (لعدنان) ليتذكر شيئاً من ماضيه.

((-أبداً ، باستثناء أن الديناميت يذكرني بأبي ،-وأبي-حين أشعر بالسعادة-يذكرني بالحمامات التي كان يأخذني إليها..))[1].

وفي مأدبة العشاء التي أقامتها سلمى تنشطر ذاكرة (جميل فران) شطرين:

-((كان الحديث في أثناء العشاء (مع الكثير من النبيذ الأبيض) سلسلٌ متنوعاً ، متنوعاً ناعماً وشعرت أنه يكاد يتغير مع تغيّر الأطباق. (من خلال النبيذ والرهافة والترف تذكرت جماعة المتناقشين في الكازينو في شارع أبي نؤاس على مبعدة أقل من ميل واحد ، وتساءلت ترى أين بلغوا في نقاشاتهم)[2].

-((.. باريس! لقد بدا أن كل واحد من الحاضرين يتحسر على ذكرياته بباريس ، وإذ لم تكن له فيها ذكريات ، كانت له فيها أحلام ولكن رغم أنني كنت قضيت في باريس صيفاً بأكمله فإنني في تلك اللحظة لم أذكر شيئاً منها. بل عوض عن ذلك ، راحت شوارع القدس تسرح كلها أمام عيني ، صاعدة نازلة ، منعطفة وبناياتها بحجرها الأبيض تذرذر الأشعة وتسكب وهج الفضة والذهب الذي يتلألأ في خيال العشاق جميعاً حين

---

(١) صيادون في شارع ضيق/ ٤٥.

(٢) المصدر نفسه/١٠٢، ١٠٤، ١٠٥.

www.ibtesamh.com/vb

يطول بهم الفراق))[1].

إن الذاكرة يتقاسمها مستويان: الأول مستوى التذكر الآني والقريب. والثاني الماضي البعيد الذي تختزنه الذاكرة وتستنفره ملابسات الحاضر.

يظل(جميل فران) يتذكر القدس وجبل القطمون وبيته ، كما يظل يتذكر حبيبته وخطيبته (ليلى آل شاهين) وبيت أهلها الكبير الذي نسفه الإرهابيون اليهود ، ولم يجد(جميل فران) غير يد ليلى المقطوعة بين الأنقاض ، وظلت هذه اليد المقطوعة تطوف بذاكرة جميل ويعاود تذكرها لأكثر من(ست مرات) في الرواية ، يتذكرها من على شرفة الفندق بعد منتصف الليل وتنتشر أصابعها الصفراء كالحاجز أمام عينيه وهو يخرج من حمام عمومي ويتمنى لو يمكن أن يمزج (ليلى وسلافة) في واحدة ويتصور ((يد ليلى التي لا حياة فيها تعود إلى الحياة في يد سلافة السمراء)) وتصبح ليلى رمزاً للمرأة وهي التي تأتيه كلما زارته فكرة المرأة[2].

((وحتى حين كنت أتوق للمسة من سلافة كانت ليلى هي التي تتبدى لي في الغالب في غرف الخيال. كنت أقول لنفسي كلما أمسكتها متلبسةً بهذا التزييف على ذاتها لماذا لا أدع الموتى للموت واجتث هذه اليد الصفراء من دماغي؟)).

---

(١) صيادون في شارع ضيق /١٠٢، ١٠٤، ١٠٥.

(٢) المصدر نفسه/ ٤٢، ٥٢، ٨٧.

www.ibtesamh.com/vb

ويتذكرها عندما يقرأ خبر العثور على جثة فتاة ممزقة في إحدى قنوات الري[1].

وهذا التكرار الذي يلتجئ إليه الكاتب في هذه الفترة ليس عشوائياً، وهو لا يسعى إلى خلق تراكم لغوي لا فائدة منه، ولكن كل تكرار يحمل إضافة إلى المعنى الذي تتضمنه الجملة الأصلية ويختلف تكرار هذه الجملة في الأوضاع المتتالية اختلافاً بيناً عن الدلالة الأولى، فكل جملة تدخل في الاعتبار على أنها إشارة مستقلة بذاتها، هي في الواقع قابلة حسب السياقات التي تستعمل فيها لأن تحمل دلالات تختلف فيما بينها كل الاختلاف.

وقد يلجأ جبرا إلى تقديم حدث آني يطلق به مجرى الذكريات حيث يأتي الاسترجاع طبيعياً وسياقياً. ((وقد تذكرت-عندما رأيت جمهور السينما ينصب فيملأ الشارع- فصلاً كنت قد كتبته عن حرق غازي باشا ياسر، أحد أسلاف عنايت هانم))[2] ويصف مشهد انقضاض الجماهير عليه من كل صوب وإسقاطها له من على ظهر جواده لتدوسه الأقدام وتجره في التراب، وتعليقه على خشبة وإنزاله في محرقة محتدمة اللهب.

وحين يكون التوتر بادياً على الوجوه الصامتة المتربصة، وحين يمتلئ الجو باستماتة مكتومة وبخوف صامت وترين على أروقة الكلية في بغداد سحابة غريبة من السكون مشحونة بالتوقع والعداء سببه

---

(١) صيادون في شارع ضيق /٨٨ و١٩٥.

(٢) صراخ في ليل طويل /٦٠.

www.ibtesamh.com/vb

استعداد الطلبة في مظاهرة ضخمة ، فإن (جميل فران) يتذكر اياما مشابهة في القدس ((أياماً من الإضرابات والتظاهرات ، أياماً من الغضب والألم. كما تذكرت الأيام المائة والثمانين من سنة ١٩٣٦.. وتذكرت أياماً من عام ١٩٤٦ حين أزيحت الأجسام المهشمة لمائة رجل وامرأة من تحت أنقاض جناح من أجنحة فندق الملك داؤد نسفه الإرهابيون الصهاينة ، وسارت الجنائز في موكب تلوموكب عبر الشوارع الحزينة في المدينة المنتهكة. وتذكرت كل سني حياتي في القدس لأنها مرت خلال ذلك الجو نفسه الذي تميز بالاحتجاج والتحدي والألم تحت بنادق الشرطة والجنود وظلالها الناهبة الآكلة[1].

ويقارن (جميل فران) بين الصراع (هناك) ضد قوات غريبة الصراع بين إرادة وإرادة أخرى حاولت تحطيمها وبين الصراع(هنا). الصراع الداخلي أنه فعل مدينة تتحسس طريقها ، في الظلام وتتعثر على الحوافي الجارحة.

تقوم رواية [صراخ في ليل طويل] على لحظة زمنية محددة ومكثفة هي الزمن الذي يستغرقه (أمين) في طريقه إلى بيت عنايت هانم ، ومن خلال هذه اللحظة المكثفة يتذكر (أمين) تاريخ حياته في أعوامها الخالية.

يقع جبرا وطأة الإحساس بضرورة تصوير ليلة واحدة من حياة

---

(١) صيادون في شارع ضيق/ ١٥١.

www.ibtesamh.com/vb

شاب في مثل حالته النفسية ، عائداً بكل ساعة من هذه الليلة إلى الجذور التي ما زالت تغذيها[1]. وتكثيف الزمن عبر لحظة قصيرة والتركيز على إبراز شخصية محورية واحدة أقرب للقصة القصيرة منه للرواية. فالقارئ ((يوضع في(حاضر مؤثر) أبدي وموجز معاً ، مكثف وعابر ، لأنه في الواقع(معلق) وينعكس كل شيء في هذا الحاضر عن طريق استرجاعات وعودات سريعة إلى الوراء:- ليلة طويلة يقطعها الرجوع إلى الماضي))[2].

ويتكئ جبرا باستمرار على الماضي فيما يكتب ، على الذاكرة وما تختزن و[صراخ في ليل طويل] ما هي إلا صراع يدور بين وجهتي نظر:-الأولى تحاول أن تخلد هذه الذاكرة من خلال الإبقاء على الماضي ، والثانية تحاول إلغاء هذه الذاكرة.

يقول جبرا: ((الذاكرة التي لا تنصاع لأشكال جاهزة تستحضرها دائماً في أطرٍ أصبحت ثابتة مع الزمن ، هذا النوع من الذاكرة التي هي قوة سيالة دينامية مرنة جداً تفعل في نفسك بحيث كلما وجدت نفسك تحت هيمنتها ، وجدت نفسك مثاراً ،لأنك تكتشف فيما تتذكر أشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى، هذا النوع من الذاكرة هو النوع المحيي والمهم في الخلق الروائي))[3].

فالذاكرة فاعل أساس في بناء الرواية ، واسترجاع ما تختزن من

---

(١) الفن والحلم والفعل- جبرا إبراهيم جبرا /١٣٦.

(٢) تاريخ الرواية الحديثة- ر. م. البيرس /٣٦٠.

(٣) الفن والحلم والفعل- جبرا إبراهيم جبرا /١٦١.

www.ibtesamh.com/vb

مميزات أساليب كتابتها ، فهي تيار يتدفق في أذهان الشخصيات الروائية بشكل واضح لأن هذه الشخصيات-عند جبرا- في غالبيتها مثقفة تملك الوعي والقدرة على التركيز والتأمل ، حتى تستطيع الوصول إلى ما يمكن أن يسمى بحالة(الصراحة الإدراكية) وهي الحالة التي تعني التدفق عند المبدعين ، بعد الوصول إلى حالة الاستغراق الشامل[1].

ويميز بروست بين الذاكرة اللا إرادية والتذكر الإرادي مؤكداً اعتقاده بأن على الإنسان أن يستمد جوهر عمله من الذاكرة اللا إرادية وحدها ذلك أنها: ((أولاً وبالتحديد لا إرادية فذكرياته هذه تشكل نفسها ، لا يجذبها شيء غير التشابه بينهما وبين لحظة أخرى مماثلة فهذه الذكريات وحدها هي التي تحمل طابع الأصالة والصدق ، وثانياً لأنها تعيد لنا الأشياء بالقدر اللازم ، وبمعيار دقيق يجمع بين الذاكرة والنسيان. ثم لأنها أخيراً إذ تجعلنا نمر مرة أخرى بنفس الإحساس في أوضاع مغايرة تماماً ، تحرر هذا الإحساس من كل ما علق به بصورة طارئة ، وتعطينا جوهره غير المرتبط بزمن ، ذلك الجوهر الذي لا يفصح عنه غير جمال الأسلوب))[2].

إن بوسع السارد أن يقول(أنا) دون أن يتدخل في العالم المتخيل ((وذلك بأن لا يقدم نفسه شخصية من الشخصيات بل مؤلفاً يكتب الكتاب))[3].

---

(١) التأمل- باتريشا كارنفستون- ترجمة إقبال أيوب /١٧٩.

(٢) بحثاً عن الزمن المفقود- مارسيل بروست- الرؤيا الإبداعية/ ٩٠.

(٣) الشعرية- تودوروف/ ٥٦.

www.ibtesamh.com/vb

وفي الاعتماد على الذاكرة- وهو من التقنيات المستحدثة في الرواية- يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة. وتتنوع الوسائل أمام الراوي مع تطور الرواية ، وظهور الرواية الحديثة ، وتقنيات (تيار الوعي) في تعامله مع الزمن الماضي واسترجاعه ، ولقد توضح مفهوم تيار الوعي بعد الحرب العالمية الأولى على يد مارسيل بروست في [البحث عن الزمن الضائع] ودوروثي ريتشاردسون في [الحج] وجيمس جويس في [صورة الفنان في شبابه] فعلى أيادي هؤلاء ولد ما يسمى في الأدب الإنكليزي ((بالقصة الإنسانية (قصة تيار الوعي) أو قصة الحوار الفردي الداخلي الصامت ، وتعرف في الأدب الفرنسي بالقصة التحليلية الحديثة التي تنقل الجو الذهني بالذات ، إذا لم تكتب كفكرة متداعية إنسيابية))[1].

والرواية التي تستخدم تقنية (تيار الوعي) هي الرواية ((التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر. أي أن الوعي المصور يخدمنا بوصفه (شاشة) تعرض عليها المادة))[2].

في هذه الرواية: أي التركيز على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات. وتيار الوعي ((ليس مجرد طريقة لوصف الحالات العقلية بل إن له أهمية تتضمن الشيء الكثير بالنسبة لفن السرد الروائي وكذلك تصوير الشخصيات. ويتضمن هذا التكنيك إدراك بأن الشخصية هي في حالة دائمة من

---

(١) القصة السيكولوجية- ليون إيدل / ٢٠.

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة- روبرت همفري/ ١٦.

www.ibtesamh.com/vb

الاتزان اللامستقر ، وأن المزاج لا يكون ثابتاً أبداً بل نموذجاً مائعاً ((يمزج الذكرى بالرغبة))[1].

إن تقنية تيار الوعي تهدف ((إلى نقل انسيابية ولا شكلية الفكر الذي يتعذر الافصاح عنه بالكلام الاعتيادي ، وكذلك اختلاط الوعي واللاوعي ببعضهما قبل مرحلة الكلام واتخاذ الشكل المنطقي ومن غير بداية أو نهاية))[2].

ويحدد روبرت همفري أربعة أنواع أساسية من (التقنية) تستخدم في تقديم تيار الوعي ، وهي: المنلوج الداخلي المباشر ، والمنلوج الداخلي غير المباشر ، والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة ، ومناجاة النفس.

والمنولوج الداخلي تقنية لتقديم المحتوى النفسي للشخصية دون التكلم بذلك- على نحو جزئي أو كلي-- في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود[3].

ويقول(إدوارد دي جاردان)الذي عده جيمس جويس أول من استعمل المنولوج الداخلي:

((أن المنولوج الداخلي ، الذي هو بطبيعته صنو الشعر هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ ، الذي تعبر به الشخصية عن

---

(١) أسس النقد الأدبي- ماكنزي وآخرون ٢/ ٢٣٦.

(٢) فن الاقناع- لارس هارتفايت ترجمة سهيلة أسعد نيازي /٢٤.

(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة- روبرت همفري/ ٤٢.

www.ibtesamh.com/vb

أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي: وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي ، لأنها سابقة لهذه المرحلة. ويتم التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة. والغرض من هذا ، الإيحاء للقاريء بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن))[1].

فالمنولوج حديث شخصية معينة ، ينقلنا إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية وتتنوع مظاهر وتجليات المنولوج. وهي على تنوعها تندرج تحت نوعين رئيسين من المنولوج الواعي ، والمنولوج اللاواعي. ويقارب المنولوج الواعي الدلالات التي يعطيها بروست لـ (الذاكرة الإرادية) ويقارب المنلوج اللاواعي دلالات الذاكرة اللاإرادية[2] ولما كان المنولوج الداخلي ((سرداً تلتزم به كتابات روائية ، للكشف عما يدور في نفوس شخوصها خارج منطق التراتبات ، مستغلاً في ذلك التداعي والمناجاة))[3] ، فإنه يجب النظر إلى (المونولوج الداخلي) ضمن إطار الأسباب الأخرى التي تؤثر في مغزى الزمن في العالم الحديث.

وقد ميّز روبرت همفري[4] بين نمطين أساسيين في المنولوج الداخلي ، هما (المنولوج المباشر) و(المنولوج غير المباشر) والمباشر هو

---

(١) القصة السايكولوجية- ليون إيدل /١٧٧.

(٢) بحثاً عن الزمن المفقود- مارسيل بروست- الرؤيا الإبداعية /٨٠- ٩٠.

(٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة- سعيد علوش /١١٨.

(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة- روبرت همفري /٤٤- ٤٩.

www.ibtesamh.com/vb

ذلك النمط الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعاً [وهذا هو النمط الذي يهتم به إدوارد دي جاردن في تعريفه الذي سبق ذكره] أما المونولوج غير المباشر فإنه يعطي القارئ إحساساً بحضور المؤلف المستمر، وهو النوع الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها كما لو أنها تأتي من وعي شخصية ما.

من هنا فإن المنولوج المباشر هو منولوج الذاكرة اللاإرادية أو (المونولوج اللاواعي) ولعل من أبرز مظاهره العلم الصريح وهذيان الذاكرة أو تداعيها الحر.

فالأحلام وانفجارات الذاكرة مجال خصب لاستغوار مكونات واستنطاق المكبوتات، فالكتب الحقة لا ينبغي أن تكون من إنتاج الضوء الساطع والحديث العابر بل من إنتاج الظلام والصمت كما يقول بروست[1]. أما (المونولوج الواعي) فإنه مثال على شكل تداعيات شعورية تظل مشدودة ومحكومة بالوعي ويتخذ هذا المنولوج ثلاثة مظاهر هي التذكر والنجوى والتخيل.

((فزمنياً يرتبط التذكر بالماضي، فهو ردة زمنية إلى الوراء، وترتبط النجوى بالسيولة الشعورية الآنية، بهذا التداعي الذي تثيره المرئيات والمدركات. فهو مراوحة صريحة في الزمكان. ويرتبط التخيّل بالآتي: فهو اختلاجات ورغاب تعرو النبض الزمني الراكد))[2].

---

(١) حرفة الفنان- مارسيل بروست- الرؤيا الإبداعية/ ١٠٨.

(٢) مقاربة الواقع في القصة القصيرة- نجيب العوفي/ ٥٤١.

www.ibtesamh.com/vb

ومعظم التحديدات التي وضعت في هذا المضمار حصرت الرواية في نطاق علاقاتها بالذاتي والموضوعي ، أي بالأحادي والشمولي ، فإمّا أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوي وبذلك تهيمن النظرة الأحادية ، أو أن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها ، وتعرض آراءها الشخصية ، فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعي.

وتتداخل الأزمنة ومظاهرها بنسب تتفاوت من هذا النص إلى ذلك ، وجبرا إبراهيم جبرا يمتلك قدرة غير عادية على الانتقال من مستوى زمني إلى آخر ، ومن مستوى في الوعي إلى آخر.

وتعد رواية [السفينة] من الروايات العربية القليلة التي استطاعت أن تحقق الامتزاج بين المستويات الزمنية بتلقائية وطبيعية وقد أشار أحد المستشرقين إلى ذلك بقوله: ((بهذا الدمج الممتاز بين الماضي والحاضر خلق جبرا واحدة من ألمع الروايات وأكثرها تفوقاً في بنائها في الأدب العربي ، فضلاً عن الاهتمام بـ(وجهة النظر) في السرد ، والوفرة في استخدام الرموز..))[1].

ولعل من النماذج المهمة في هذا المجال ما يرويه لنا(وديع عساف)في رواية [السفينة]:

((الباب الضيق ، إذا ما تم عبوره العسير انطلقت النفس في رحاب كرحاب الفضاء ، حيث تدوم الأصوات والأخيلة كما تدوم الكواكب

---

(١) نقلاً عن: شجاع العاني- البناء الفني/ ١٣٣.

www.ibtesamh.com/vb

في عوالم أزلية مجهولة. هكذا كان عبورنا مضيق كورنيث. ذلك البوغاز الصخري الذي يفصل البلوبنيز عن بقية الأرض اليونانية ، وكأنه حدّ السيف الذي يتحتم السير عليه لكل ما أراد النجاة (ويصف جبرا هذا المضيق وحركة السفينة داخله وأصوات الركاب والغرباء الذين يجيونهم).. وهكذا يممنا نحو الشمس الغاربة ، تنزلق انزلاقاً إلى عرض البحر ، لنخترق ألواناً تمازجت المياه والسماء في أحمرها وأصفرها.. أهكذا يكون الدخول إلى الجنة؟..

ليلة عيد الميلاد. البرد القارس.. وفي الباب الضيق المنخفض ينخفض الرجال والنساء عميقاً ليستطيعوا المرور من خلال الحجر.. تحت صليب ضخم شامخ الارتفاع ، يشاهدون الميلاد الجديد ، وأنا وفايز ننحشر بين الجموع..(ويبدأ وديع عساف بذكر ذكرياته ، عن صديقه فايز منذ الطفولة إلى استشهاده)))[1].

ومن أبرز الأمثلة على المنولوج هو ما تركه(وليد مسعود) مثبتاً على شريط آلة التسجيل والذي قيل عنه أنه أطول مونولوج أو حوار نفسي ليس في روايات جبرا إبراهيم جبرا حسب وإنما في الرواية العربية عموماً بالرغم مما قيل عن تأثر جبرا بمؤثرات غربية معينة بهذا الخصوص[2] ويظل هذا الشريط منولوجاً جميلاً

---

(١) السفينة. /٤٧- ٤٩.

(٢) ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية- فاروق وادي /١٥١ ، وينظر: البناء الفني- شجاع العاني/ ١٤٦. والرواية العربية: النشأة والتحول- د. محسن الموسوي/ ١٣٥.

www.ibtesamh.com/vb

متشعباً حد التبعثر لكنه متراكم ومكثف ودال.

ولما كان السرد الروائي((يشبه الموسيقى في أنه ينجز الزمن ، يملؤه بشكل مقبول يقيسه ويقسمه ويجعله ثميناً مسلياً وحافلاً بالأحداث))[1].

فإن (وليد مسعود) يمثل وحدة لحنية لا تخلو أية تنويعة من تأثيراتها وذلك من خلال الإيقاعات المتباينة واستخدام الأزمنة المتداخلة: القطع والعودة إلى الماضي ، وبروز الحاضر بتشعباته ، وما يربط كل ذلك من علاقات حيوية[2].

ب- الاستباق:

السابقة عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي (بسبق الأحداث)[3] استشراف للمستقبل وتكمن في استيحاء أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد الذي سيتنامى(صُعُداً) من الماضي إلى المستقبل ، يقفز إلى الأمام متخطياً النقطة التي وصل إليها. الاستباق إذن حكي الشيء قبل وقوعه وترتبط تقنية الاستباق بما أسماه تودوروف عقدة القدر المكتوب. والشكل الروائي الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب

---

(١) لحظة الأبدية- سمير الحاج شاهين/ ٢٠٠- ٢٠١.

(٢) البحث عن وليد مسعود وتنويعات الشكل الموسيقي- أسعد محمد علي- مجلة الأقلام ع١ س١٨ ك١ ١٩٨٣.

(٣) مدخل إلى نظرية القصة- سمير المرزوقي وجميل شاكر /٧٦.

www.ibtesamh.com/vb

بضمير المتكلم ، حيث ان الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل لحظة.. وبعدها بداية القص ، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني[1].

ويلعب الاستباق دور (الإنباء) ويتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ مع الأخذ بنظر الاعتبار عدم الخلط بين هذه (الإنباءات) التي لا ترد إلا بصفة صريحة ، والفواتح وهي معطيات لا يفهم معناها إلا في ما بعد لأنها ترتبط بفن التمهيد القصصي[2].

ومن هنا فجبرا إبراهيم جبرا كان يلامس المستقبل عن طريق توقعات أو تخطيط بعض الشخصيات لما سيقع أو ستفعله في ضوء المواقف التي تجتازها. ففي رواية[صراخ في ليل طويل] وفي صفحاتها الأولى يستذكر الراوي من خلال لافتة المخزن الذي عمل فيه قديماً وليوم واحد((وجعلني ذلك اليوم أفتح ما لا يقل عن خمسين صندوقاً كبيراً من معجون الأسنان والصابون المعطر في سرداب المخزن. فكدت ارتجف ، وأنا أذكر ذلك ، عندما تصورت مصيري لو كنت عدت إلى المخزن في الصباح التالي ، ولكن أغرب ما في الأمر هو أنني فيما بعد تزوجت ابنة سليمان شنوب نفسه. غير أن زواجنا لم يدم سنتين كاملتين))[3].

---

(١) بناء الرواية- سيزا قاسم /٦١.

(٢) مدخل على نظرية القصة /٨٢.

(٣) صراخ في ليل طويل/ ٩.

www.ibtesamh.com/vb

ففي أول إشارة لابنة صاحب المخزن نعرف أنه تزوجها ثم افترقا ونعرف فيما بعد تفاصيل علاقتها وهروبها منه ثم عودتها إليه في نهاية الرواية أو ما قالته (ركزان) وهي تحرق الأوراق التي أنفق أمين وشقيقتها (عنايت هانم) فترة طويلة في جمعها. ((مالي أراك واقفاً مكانك لا تنطق بشيء؟ أعتقد أنك اشمأززت مني ، ولكن يا أمين ، ليس لي على الأكثر إلا عشرون سنة أخرى للحياة ، وسأحياها. كما أشتهي أنا ، لا كما تسيرني مشيئة هؤلاء الاوغاد ، وهم تراب في القبور ، صفية: "والتفتت إلى خادمتها ((اذهبي إلى غرفة عنايت ، تجدي فيها صندوقاً كبيراً أسود مليئاً بالورق أحضري لي ذلك الورق دفعة بعد دفعة".

فلما أغلقت صفية الباب وراءها ، دنوت من ركزان وقلت:

((هلاّ توقفت عن حرق الورق إلى أن أصل إلى قرار بشأن زواجنا؟ فإذا تزوجنا فعلاً أرجو أن تعطيني هذه الأوراق هديّة. وإذا لم-))

-لا ، لا ، يا عزيزي. يجب أن نقضي على بقايا الموتى قبل كل شيء. فإذا تزوجتني ، أريد أن أشعر بأنني امرأة جديدة ، أو كما يقول الشعراء ، عنقاء تنطلق من رماد ماضيها))[1].

وتتحاور في رواية [صيادون في شارع ضيق] مجموعة من شخصيات الرواية حول حادثة قتل حدثت في الفندق الذي يقيم

---

(١) الرواية /٧٩.

www.ibtesamh.com/vb

نبه جميل ((وأدلى عدنان بدلوه قائلا: ((نقول مثلاً ما أن وجد جميل فران غرفة في فندق المدينة حتى قتلت ابنة مالكه على يد إخيها وابن؟ في نفس غرفته. سنقول ((يجب أن ترى كتبه التي لطختها الدماء البريئة!!..

فضحكت وقلت: ((ياللأخيلة الغريبة المضحكة!!:

فقال حسين: ((تضحك يا أستاذ؟ انتظر حتى ترى قصة كهذه في إضبارتك بدائرة التحريات العامة ونسخة منها في إضبارتك السرية بكليتك. ستقول القصة إنه أغرى ابنة صاحب الفندق ، وخطا فوق جثتها))[1].

وفي نهاية الرواية نجد(أحمد الربيضي)يلمح بذلك أمام جميل مهدداً:

-((هلا أخبرتني من فضلك عن علاقتك بفتاة اسمها عزيمة قابلتها في تشرين الأول الماضي؟ سقط سؤاله كضربة في الظلام على مؤخرة رأسي.

-((عزيمة؟ أية عزيمة؟))....

-((لم يمض وقت طويل جداً على الحادثة ، وليس من المعقول أنك نسيت بهذه السرعة)).

-((لا أدري عمّ تتحدث)).

---

(١) الرواية /٦١- ٦٢.

www.ibtesamh.com/vb

-((قتلها أخوها في (فندق المدينة) بسبب علاقة كانت بينك وبينها.

قتلت في غرفتك بالفندق)).

كان ذلك من الفظاعة بحيث اهتززت غضباً وكدت أختنق بكلماتي:

-((من أين حصلت على هذه القصة؟ فتاة مسكينة لم أرها في حياتي قتلها أخ متوحش على عتبتي. طبقاً لعادة لا يرفع احد منكم يا ذوي السلطة أصبعاً لإيقافها. ما علاقتي أنا بها؟)).

ونهضت على قدميّ.

فقال برصانة القاضي وتجرده: ((هدئ نفسك ، أنا أحاول حماية مصالحك. فهناك دائماً وقت لابد أن يأتي يتحتم على الشخص فيه أن يفسر أعماله ، أنا رأيت القصة في ملفك الشخصي. ومن الممكن أن تضرك كثيراً..)).

وفي رسالة سلافة لجميل فران تخطيط لإشراكه بجريمة سرّية تمنعها فظاعتها عن تسميتها. ويظل جميل فران يتساءل عن قصدها بـ(قرارها) و(عزمها) و(جريمتها)؟ بعد كل مرة يقرأ بها الرسالة.

((لم أكن من الغباء بحيث أتصور ولو للحظة أنها قصدت الهرب ، إذ إنها أوضحت ذلك بنفسها. أتراها فكرت فقط أنها من الآن فصاعداً ستقابلني أكثر ، لوحدها أو في مكان ما خارج البيت؟ لم أعرف)) وبعد مضي عدة أيام تطلب سلافة من جميل فران أن يلتقي بها لدقيقتين أو ثلاث لا أكثر في مكتبة معروفة:

www.ibtesamh.com/vb

((.. وقبل أن أدرك قصدها أخرجت ورقة من فئة العشرة دنانير ووضعتها في يدي:

فهمست: (ما هذا))؟

-((أريدك أن تشتري لي مسدساً)). قالت ذلك بصوت خافت ولكنه حازم لا تردد فيه.. وتذكرت حينذاك كل الإشارات المقتضبة في رسالتها إلى (العزم) و(الجريمة))[1].

ونعرف في نهاية الرواية أنها كانت تنوي قتل توفيق الذي كلفه جميل بشراء المسدس.

وفي بداية الفصل الأول من رواية[السفينة] يشير(عصام السلمان) راوي الفصل إشارة صريحة للاستباق بقوله: ((ولكنني أستبق الحوادث))[2]. وفي نهاية الفصل يقول: ((في وسط ذلك الجو لحظت أن الدكتور فالح حسيب أقلنا كلاماً وأكثرنا عزلة- رغم استحالتها- كان يتمشى وحده أو مع لمى وفي يده كتاب. وأكثر من مرة رأيته جالساً في الظل على مائدة صغيرة والكأس أمامه ، وهو يكتب ، يمر به الناس ولا يراهم.. ويكتب.

ما الذي كان يكتبه في تلك الساعات؟

لم أدر إلا فيما بعد ، في النهاية ، عندما قرأت بعض ما كتب))[3].

---

(١) صيادون في شارع ضيق /٢٥٩- ٢٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٥ ، ١٧٧.

(٢) السفينة /٧.

(٣) السفينة /٣٦.

www.ibtesamh.com/vb

وفي الفصل الرابع يروي لنا(وديع عساف) حادثة انتحار فاشلة لرجل هولندي مسكين ((وكان السؤال كيف يتخلصون من الميت في السفينة؟ هل يحفظ جسده إلى أن تبلغ السفينة الميناء التالي؟ أم يجرّونه ويسقطونه في الماء ، فيكون مثواه صخور البحر وبطون الأسماك؟))[1]. وفي حوار عن رواية الأبالسة لدستويفسكي يقول محمود بعد أن قرأ بعض المقاطع منها:

((إذا غضب دستويفسكي على شيء ، تكلم بنار الأنبياء)). قال فالح: ((ولكن ما قرأته الآن ليس نار الأنبياء. إنه رؤيا الرعب القادم ، والذي لا شك في قدومه))....

قال فالح: ((فيه أفظع انتحار قرأته في رواية. انتحار مدروس ، يتهيأ له المنتحر ، كما قد يتهيأ الإنسان لسفرة ، أو صفقة تجارية ، مع التأكيد على جني الربح-السياسي ، الإنساني-لا أدري ، معظمنا ينتحرون دون أن يستطيعوا حتى تعيين الأسباب. محمود هل فكرت يوماً بالانتحار؟ أبداً))[2].

ويتصاعد الحوار حول فكرة الانتحار بين محمود وفالح:

((فقال محمود: إني أتفق معك-ولكن إلى حد ما-

-إلى حد ما؟

-نعم لأنني في الوقت نفسه أكاد أشتم من أقوالك رائحة الانتحار..

---

(١) السفينة /٩٣.

(٢) المصدر نفسه /١٢٢.

www.ibtesamh.com/vb

-ولم لا؟
-لأنني أرفض الانتحار.. هناك شعور يعتور بعض طبقات الناس أحياناً، يومي إليها بأن كل ما في الحياة يهددها. ولاسيما عندما تشعر بأن مصالحها مطوقة، فتتذرع بشتى أنواع التطرف، حتى الانتحار-.

-محمود، هذه النغمة سمعتها كثيراً من قبل. إنها جزء من إرهاب يوجهونه لكل من يقول: محصت معطياتكم، فوجدتها كاذبة. فيقولون له: طبقتك مهددة بالاضمحلال. طز: أنا قد انتحر. ولكنني لا أفعل ذلك ذوداً عن ((بعض طبقات الناس)) كما تقول. إني أفعل ذلك لأنني فالح، ابن الشيخ عبد الواحد حسيب، الذي نظر إلى العالم فوجده كرة مليئة بغاز سام خبيث الرائحة تفش رويداً تحت أنفه، فركلها بقدمه إلى حيث ألقت، وأكد بذلك على أنه يرفض كما شاءت له إرادته أن يرفض[1].

ونعرف فيما بعد عند إنتهاء الرواية أن فالح كان يكتب مذكراته وأنه كان يخطط بدقة لانتحاره منذ زمن عندما رفض زمن القتل ورفض زمن الخيبة ورفض زمن اليأس، وها هو يرفض الأمل.

((فالساعة قد أزفت، ومن السخف أن أماطل أكثر. عجيب هذه أول مرة أستطيع أن أقول فيها صادقاً: إني أشعر بارتياح. بضع حبات

(1) السفينة /١٢٧- ١٢٨.

www.ibtesamh.com/vb

وينتهي كل شيء. دود ـ دود))[1].

يرسم جبرا بدقة تخطيط وعزم شخصية (الدكتور فالح) على الانتحار، فثمة إشارة إلى استباق الحوادث وصورة للشخصية وهي تنعزل عن باقي الشخصيات لتكتب مذكراتها أو لتواصل عملية الكتابة هذه، ثم حادثة انتحار فاشلة لأحد ركاب السفينة وموقف (الدكتور فالح) من الانتحار ثم إقدامه على الانتحار بعد أن ترك على المائدة الصغيرة دلائل انتحاره بدقة الجراح الذي يستعد للعملية التي سيجريها، والانتحار هو بمثابة عملية الانتقال من حالة النزاعات الداخلية إلى تصفية فعلية دون المرور بصادم خارجي.

الموجز أو الخلاصة:

وهي شكل من أشكال السرد القصصي، وظيفتها تلخيص مدة زمنية، عدة أيام، أو عدة أسابيع، أو عدة سنوات في مقاطع، أو صفحات قليلة ومن دون الخوض في ذكر التفاصيل حول الأعمال والأقوال التي تتضمنها الصفحات أو المقاطع المشار إليها[2]، وقد قال عنه فيلدنج الذي يعتبر أول مقنن لهذه التقنية في مقدمة (توم جونز):

"وإننا نسعى فيها [الرواية] أن نقتفي أثر الكتّاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلاً من تقليد مؤرخي الحوليات الذين

---

(١) السفينة/ ٢٢٢.

(٢) الألسنية والنقد الأدبي- موريس أبو ناضر/ ٩٨.

www.ibtesamh.com/vb

تدفعهم متابعة اطراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من الصفحات عن أشهر وسنوات خالية من الأحداث كما يخصصون للفترات المشحونة التي تقع فيها أهم الأحداث المؤثرة على مسرح البشرية.

ومثل هذه الحوليات كمثل الصحف التي تصدر في نفس عدد الصفحات سواء حوت أية أخبار أم لا. وسنعمل في الصفحات التالية على التزام طريقة مخالفة: عندما نواجه حادثاً خارقاً للمألوف، فلن نألوا جهداً أو ورقاً لتقديمه كاملاً لقارئنا. وعندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن نتردد في تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونمضي قدماً لتقديم الأحداث الجسام"[1].

والوظيفة الأساسية التي تشغلها الخلاصة هي السرد للأحداث الماضية، والمرور السريع على فترات زمنية طويلة، ووظيفة الخلاصة تكمن أيضاً في الربط بين المشاهد.

يقول جنييت عن الخلاصة التي يسميها الموجز: إنها "أقصى انتقال من مشهد إلى آخر... فهو أمثل نسيج رابط في الحكاية الروائية التي يُعرّف نسقها بتعاقب الموجز والمشهد أساساً"[2].

وتقدم الخلاصة للشخصيات وتعرض الثانوية منها التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

كما تقدم الخلاصة إشارات سريعة للثغرات الزمنية وما وقع فيها

---

(١) عن: بناء الرواية- سيزا قاسم/ ٧٧- ٧٨.

(٢) عن: البنية والدلالية- عبد الفتاح إبراهيم /١١٣.

www.ibtesamh.com/vb

من أحداث وتمهد للاسترجاع.

"أسطر مفهومة؟كل سطر بسنة ، أو شهر ، أو على الأقل بيوم ، كيف يمكن لسطر كهذا أن يكون مفهوماً ، وكل كلمة فيه مشدودة إلى أوتار متباعدة في فيافي النفس الفسيحة الملأى بأوتاد خيام ضربت ورفعت بالمئات؟.

كانت معرفتي بوليد مسعود لا تنأى عمقاً في الزمن فحسب أو في المكان فحسب:

كانت تنأى عمقاً في ذلك البعد الإنساني المتفرع المتشابك بعشرات من حيوات الرجال والنساء. كان هو أشد عنفاً مني في ردود فعله تجاه هؤلاء الرجال والنساء: كانت علاقته تحتدم وتبرد بتلقائية فطر عليها ، وأبقى أنا إداري تلك العلاقات بما كان يسميه عبقريتي الخاصة في منع التناقضات من الاصطدام ، بل حتى في دمج التناقضات دون أذى لأحد أو على الأقل للآخرين"[1].

أو ما قاله (عصام السلمان في الصفحة الأولى[2]:

((.. فأنا هنا للهرب. أنا هنا لأسباب كثيرة أهمها أنني لم أستطع أن أجعل من لمى بحري وزورقي ومغامرتي. لمى لم تكن لي.

وما قاله (جميل فران):

---

(١) البحث عن وليد مسعود /١٢.

(٢) السفينة /٥.

www.ibtesamh.com/vb

((حفلت الأيام التالية بالزيارات لدوائر حكومية عديدة من أجل الحصول على الموافقة النهائية على تعييني))[1].

الوقف:

وهو إيقاف مسار الأحداث المتنامية إلى الأمام ، بهدف تقديم مشهد قصد التأمل أو شيء ما[2]. أي حين يتوقف السرد ، وينشأ الوصف على شكل مقطع نصي مستقل عن الزمن. فالراوي عندما يشرع في الوصف((يعلّق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث))[3].

وهنا لابد من التفكير بوظائف الوصف داخل نسيج السرد. فهو يمكّن من(وقف) يكون فسحة في الحكاية وتنسيقاً أسلوبياً جمالياً ، ووظيفته البيانية والرمزية إذ أنه يعكس(نظرة)شخصية أو شخصيات (الراوي أحدهم) وتطور هذه النظرة إلى الموصوفات باعتبارها حاملة سراً أو رسالة أو علامة مفيدة في مرحلة لاحقة في السرد بعد إنتهاء الوقف[4].

وليس من ضرورة في اعتبار كل وصف توقف للحكاية ،

---

(١) صيادون في شارع ضيق /٤٢.

(٢) الألسنية والنقد الأدبي- موريس أبو ناضر/ ٩٩.

(٣) المدخل إلى نظرية القصة- سمير المرزوقي وجميل شاكر /٨٦.

(٤) البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم/ ١٢١.

www.ibtesamh.com/vb

فالوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تطرح لنا انطباعاتها ومشاعرها أمام مشهد ما ، ولذا فدراسة المقاطع الوصفية في النص تتطلب احتياطات منهجية أهمها[1]:

- تحديد المقاطع الوصفية بدقة.
- ضبط مصدر الوصف أي التمييز بين المقاطع الوصفية الذاتية والمقاطع الوصفية الموضوعية.
- إيضاح وظيفة السرد أي معرفة ما إذا كان وجوده يرمي لإعطاء القارئ معلومات تسهل له فهم الحكاية أو هو يدخل في نطاق التجربة الحسية أو الدرائية(المرجعية) لشخصية ما.

((قادني عدنان إلى درج شديد الانحدار انتهى بباب غرفته. ولما فتحه ودخلنا كان عسيراً عليّ أن أصدق أن رجلاً مثله يسكن في زريبه بائسة لا شكل لها مثل تلك. لم تكن صغيرة ، ولكنها كانت مضطربة جداً تملأها قطع الأثاث المتكسّرة الحائلة ، وأشياء تتباين ما بين رأس جميل منحوت ملقىً على الأرض ، وبين علب وزجاجات فارغة ومراوح مصنوعة من سعف النخيل ، واستكانات وأواني شاي وأقداح وصحون قذرة. ثم الكتب ، الكتب في كل مكان ، بعضها ما يزال مفتوحاً ، مكومة في الزوايا ، على الكراسي ، تحت السرير الحديدي الصدئ. وبجانب الشباك الوحيد في الغرفة كانت هناك حقيبة يرتفع غطاؤها إلى الأعلى. وقد استطعت أن أرى فيها أكواماً من الأوراق

---

(١) المدخل إلى نظرية القصة- سمير المرزوقي وجميل شاكر /٨٨.

www.ibtesamh.com/vb

لعلها كتابات عدنان. وكان ثمة بجانبها منضدة في وسطها. ورأيت تحت المنضدة كومة من ألبومات الإسطوانات. وعندما ذهبت لأرى ماذا كان في الإسطوانة.

قال عدنان: "كنت أستمع إلى هذه قبل أن آتي إليك".

-"ما هي؟".

-"جزء من (السمفونية الفنتزية) لبرليوز. جزء المقصلة هل تعرفه؟ الفنان يتصور نفسه وهو يعدم بواسطة المقصلة...

أحببت دائماً ان أرى الجحيم".

فقلت: "مع كل ما أرى لا أظن ذلك صعباً".

-"من أجل المقارنة طبعاً".

-"ولكن يا عدنان ، كيف تستطيع الحياة هنا؟".

-"ولم؟ لا تنسى أنني لست القديس فرانسيس ، لم أعط أملاكي للفقراء وعندي دخل ثابت أعيش عليه"[1].

السارد يقدم لنا وصفاً للإطار الذي يعيش فيه (عدنان) إحدى شخصيات الرواية وهو وصف موضوعي.

وفي مقطع وصف آخر يقول السارد:

"عندما بلغت الشارع الرئيسي أخذت أول سيارة أجرة صادفتني إلى شارع أبي نواس. وهناك طالعني نهر دجلة مثقلاً بأشعة شمس دامية تغرب خلف أشجار النخيل. كان السماكون وصبيتهم خلف

---

(١) صيادون في شارع ضيق /١٤٣- ١٤٤.

www.ibtesamh.com/vb

المناضد المرتجلة على الشاطيء قد بدأوا عملهم المسائي. السمك الحي يسبح وينتفض في مياه الطشوت. وبين الحين والحين يذهب أحدهم ليخوض في النهر إلى عمق الركبة نحو بلم(زورق) مربوط بعيداً عن الشط ليعود بسمكة أو سمكتين من النوع الكبير، تنتفضان بعنف وهما معلقتان بسنارة في الفم من مجموعة السمك الحي المحصور بشبكة تغمرها المياه مربوطة بالزورق الذي يتمايل برفق. ثم يضع هذه الدفعة من السمك في الطشت، وعندما يأتي زبون يرفع له الأسماك واحدة واحدة كي يراها صائحاً: "يلبط!!" وعندما يختار الزبون واحدة ويتم الاتفاق أخيراً على سعرها يأتي صبي نحيف تكشف دشداشته الطويلة صدراً بارز الضلوع، ويضرب السمكة المتقافزة بالمطرقة على رأسها، ثم يشقها طولاً وينظفها ويثبتها على أوتاد تخرقها، معدّة على شكل دائرة تحيط بنار صغيرة.

توضع في العادة خمس سمكات أو ست، رأساً لذنب، وقد عرّض الداخل المفتوح لنار توقد من أغصان الطرفاء الصغيرة التي وكل بها الوقّاد.

وعلى طول الشاطئ، بين المقهى والآخر، تلتهب نيران (السمك المزقوف) الدائرية ويتصاعد دخانها، عاكسة ألواناً متراقصة من الحمرة والسواد على وجوه وأجساد العفاريت الصغار النشيطين المتحلقين حولها، وقد عبق الهواء بالرائحة السمكية. وبعد أن تطهى السمكة على هذا النحو ترش بالتوابل وتقدم مصحوبة بالبصل والطماطة على صينية نحاسية للزبون الذي ينتظر في أحد المقاهي المجاورة الكثيرة،

www.ibtesamh.com/vb

توقفت عند إحدى المناضد وطلبت أن تهيأ لي سمكة مزقوفة. نهدا سلمى الأبيضان وفخذاها المترفان التي كلما عرضت عليّ كنت أنفر منها وأشتهيها معاً-اختلطت تمام الاختلاط بصورة جسد سلافة الأسمر وجسدت لي جثث السمكات في بياضها واسمرارها ونصوعها، شخصيتي المرأتين وقد استلقتا وقدما الواحدة متصلتان برأس الأخرى حول نار مستديرة اللهب"[1] .

يربط السارد الوصف بالنشاط البصري للشخصية ويبرز المفعول النفسي لمشاهداتها، فالوصف هنا إذن وصف ذاتي.

وفي كلا النموذجين ثمة رصد وصفي للمكان يقترب من وصف لسكونية النص وعدم حركيته.

((والوصف عند الوقف لا يكاد يكون منفصلاً عن السرد بصورة واضحة تمايز بين الغرض من كل واحد منهما بل هما يتحدان في وحدة متماسكة))[2].

الحذف أو الإضمار:

من أشكال السرد القصصي الحذف وهو يتكون من إشارات محددة أو غير محددة للمُدد الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي[3]. وهي إشارات

---

(١) صيادون في شارع ضيق/ ٢٠٣- ٢٠٤.

(٢) البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم /١٢٢.

(٣) الألسنية والنقد الأدبي- موريس أبو ناصر /١٠١.

www.ibtesamh.com/vb

مقتضبة تكون محددة أو غير محددة فتكون ضمنية (لا يشار إليها) أو موصوفة أو مقدّرة مفترضة (يصعب ضبط موقعها)[1].

فالحذف نوعان: ظاهر وهو الذي يشير إليه الكاتب في عبارات موجزة جداً مثل (وقضت عشر سنوات) أو (بعد عدة أسابيع).

وضمني: يتم الانتقال فيه من مدة إلى أخرى بعيداً عن التحديد الدقيق.

ومن الأمثلة على النوع الأول قوله:

((قبل ذلك ببضعة أشهر قضينا ليلة في القرية...))[2] وقوله ((فبعد أن عانيتُ ما عانيتُ زمناً ، حاولت أن أحدد موقفاً من الحياة يتعادل فيه الربح والخسارة ، الامتلاك والإملاق ويكون لكل منها في حياة الفرد غرض مماثل وقيمة متساوية))[3].

و((لم أستطع التردد طويلاً: فلا أنا رأيت فارس وعمر منذ زمن ، ولا أنا أريد أن أبقى طريد شبح سميّة يلاحقني دون رأفة))[4].

وقوله((كانت ثمانية أشهر قد مضت على رؤيتي لمكتبة))[5]. وقوله يصف البحر: ((.. زرقته عجيبة قبل سنوات كثيرة وأنا طفل ، أخذ أحد الرهبان جماعة منا في سفرة إلى يافا. وفي الميناء صعدنا إلى

---

(١) البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم /١١٩.

(٢) صراخ في ليل طويل /٧ و١٠ و٣٠ وتنظر الصفحات: ٤١ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٨٧.

(٣) المصدر نفسه /٧ و١٠ و٣٠ وتنظر الصفحات: ٤١ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٨٧.

(٤) المصدر نفسه /٧ و١٠ و٣٠ وتنظر الصفحات: ٤١ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٨٧.

(٥) صيدون في شارع ضيق /٣١ وتنظر الصفحات: ١٢ ، ١٦ ، ٧١ ، ١٦٧.

www.ibtesamh.com/vb

إحدى السفن التي كانوا يحملونها بالبرتقال))[1]. وقوله ((.. والآن بعد ثلاثين أربعين سنة من الحياة والعمل مع الناس بدأت منهم..))[2].

وقوله ((عندما راجت الشائعات بعد ذلك بأسابيع بأنه وجد مقتولاً في لبنان-وجدت على السطح من ظهر البيدر جثة مشوهة لم يستطع أحد التعرف عليها ، ولكن البعض ذهب إلى أنها جثة وليد مسعود-شعرت بحدس ربما كان صادقاً لطول ما عرفت وليد بأنه فعلاً قد مات))[3].

وللحذف الضمني نجد أمثلة منها قوله ((لم يكن منظر كذاك غريباً عليّ فقد حضرت مشاهد لا تحصى من الشجار فياضة بالشتائم واللطمات))[4].

وقوله ((في الإسكندرية نزلنا أنا وإميليا إلى المدينة ، وركبنا عربة يجرها حصانان نشيطان ، ويسوقها حوذي يعلّق بمرح على كل ما نراه. أخذنا طوال الكورنيش إلى بلاجات تضج بالبشر والرياح والشمس ، والرياح تهب على الأرصفة المظللة ، حيث تنتشر كراسي المقاهي ، باردة عطرة بعبق البحر.

وعندما نزلنا في أرالكيون ، في جزيرة كريت ذهبنا إلى

---

(١) السفينة /٥١، ١١٣ وتنظر الصفحات: ٥٧ ، ٩٣.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) البحث عن وليد مسعود /١٦ وتنظر الصفحات: ١٣ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٤٩ ، ١٥٨.

(٤) صراخ في ليل طويل/ ١٢.

www.ibtesamh.com/vb

كنوسوس))[1]. وقد يكتفي بمجرد الإشارة إلى قصة فرعية دون ذكر لتفاصيل هذه القصة:

((والله يا دكتور، أنا أيضاً لحقت بي الكلاب، ونهشت لحمي في عصر أحد الأيام. قتلت الكلاب من كان أعز عليّ من أخي وكادت تقتلني.

-أجاد أنت؟

-نعم ولكني، ولا تسلني كيف، استطعت قتل بعضها، لن أروي لك القصة، لأنها طويلة))[2].

ويصف جواد حسني وليد مسعود مختصراً الكثير من الزمن.

((كان يمر بأزمات عسيرة: يكفر، يسدّ أذنيه، يعلن سطوة الشر على الحياة، ينال منه الغضب لأيام متوالية-ولو وقف عن ذلك الحد، لما كان في أمره ما يستحق الذكر، يجلسون في المقاهي ويتكلمون كلاماً كهذا. يلتقون في البيوت، وينتهون إلى مثل هذه النتيجة وذلك كله أمر عادي في هذه الأيام. المهم هو أن وليد لم تكن تطول به الأزمات إلى حد تلك البلادة تجاه الحياة وتقلباتها التي ما هي إلا وجه من وجوه اليأس المكتوم الذي يعيشه معظم الناس))[3].

ويضمر الراوي الكثير من التفاصيل، فلا نعرف مثلاً من الذي

---

(١) السفينة /٢٩- ٣٠.

(٢) المصدر نفسه /١٢٠.

(٣) البحث عن وليد مسعود/ ١٣، ١٦٣، ٦٦، ٦٧، ١٨٦.

www.ibtesamh.com/vb

أتى بالشريط الذي تركه وليد في سيارته عند اختفائه على قارعة الطريق ((عندما راجت الشائعات بعد ذلك بأسابيع بأنه وجد مقتولاً في لبنان))[1].

كما يضمر انفصالات مكانية تدل عليها تلك الانفصالات الزمنية كما في شهادة (عيسى ناصر)الموجود في عمان: ((وراحت وصال في كلام كثير غير متماسك ، تصف فيه كيف اتصلت في عمان بعيسى ناصر))[2]. إذ إننا لا نعرف فعلاً كيف اتصلت به. ((بعد أكثر من شهرين مر عامر في إحدى الأماسي وطلب إليّ أن أسمعه الشريط))[3] ومن حادثة صغيرة إلى حادثة أخرى يحذف وليد الكثير من السنوات ليقف عند حادثة أخرى:

((ويوم هربت من الدير مع سلمان ومراد لنتنسك في كهف من كهوف الوادي السحيقة بعد ذلك بسنوات ، هل كنت إلا مدفوعاً بتلك الرغبة الجامحة الغامضة في الاتصال بمشيئة الله لعلني أفهم شيئاً منها))[4].

---

(١) البحث عن وليد مسعود/ ١٣، ١٦٣، ٦٦، ٦٧، ١٨٦.

(٢) المصدر نفسه/ ١٣، ١٦٣، ٦٦، ٦٧، ١٨٦.

(٣) المصدر نفسه/ ١٣، ١٦٣، ٦٦، ٦٧، ١٨٦.

(٤) المصدر نفسه/ ١٣، ١٦٣، ٦٦، ٦٧، ١٨٦.

www.ibtesamh.com/vb

المشهد:

هو عبارة عن فعل محدد ، حدث مفرد يحدث في زمان محدد ، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان ، أو أي قطع في استمرارية الزمن ، إن المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات حادثة عرضية تكون منفردة أو مشهداً منفرداً حيوياً ومباشراً.. فالمشهد قصة موجزة منتزعة من محيطها الحياتي لغرض التأكيد والانفراج ، وهو عبارة عن لحظة مصورة ، ومسجلة صوتياً أو شخصية في خيال القارئ[1].

وفيه يتم الوقوف على تفاصيل الأحداث وأبعادها وتواليها ، لذا فهو شكل سردي يناقض الخلاصة أساساً تلك التي تعني المرور السريع على الأحداث وتقديم إيجاز لمضمونها أي أن قيمة الأحداث جانبية ، وإبرازها له صفة تبريرية تعليلية ، أما في المشهد فالأحداث أساسية وإبرازها له تأسيسية لمسار القصة[2].

ولابد من أن نتذكر أن القصة القصيرة تعمد دائماً إلى لحظات تأزم بالغ عند اختيار موضوعها لذا فمن الممكن أن ندعي أن أغلب القصص القصيرة مشاهد ، وأنها تقوم على ما يسميه فرانك أكونور ((العنصر المسرحي)[3] الذي يكون مع عنصري العرض والنمو

---

(١) بناء المشهد الروائي ليون سرميليان ترجمة فاضل ثامر مجلة الثقافة الأجنبية العدد ٣ س٧ ١٩٨٧.

(٢) الألسنية والنقد الأدبي- موريس ابو ناضر /١٠٣.

(٣) الصوت المنفرد- أوكونور /٢٠.

www.ibtesamh.com/vb

العناصر الرئيسية الثلاثة في القصة وإذا علمنا أن عنصر العرض ليس إلا (الإطار) أو التقديم وأن النمو هو العنصر الدخيل الذي يشوش سكون الإطار الأصلي ويعطي الدفع للعنصر المسرحي ، فهمنا أهمية هذا العنصر في تكوين القصة.

ولعل المشهد المثالي الذي قد تتحقق فيه المطابقة التامة بين زمن الحكاية وزمن الخرافة هو الحوار بدون تدخل الراوي وبدون حذف[1].

ويفرّق لوبوك بين المشهد والتلخيص ففي المشهد يشاهد القارئ القصة وكأنها مسرح يتبع عليه الشخصيات وهي تتحرك ، وفي التلخيص يتجه القارئ على الراوي ويستمع إلى صوته:-

((يعطي المشهد للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل ، إذ أنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه ، لا يفصل بين الفعل وسماعه ، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في وقوله. لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة. ويقدم الراوي دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد))[2].

يميز لوبوك بين نوعين من المشهد أحدهما: ما يسميه المشهدي الذي يعتمد على الوصف المسهب للأحداث. والثاني ما يسميه بالبانورامي الذي يعتمد(مسرحة) الحدث وتقديم الشخصية في إطار

---

(١) البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام- محمد رشيد ثابت/ ٨٨.

(٢) بناء الرواية- سيزا قاسم / ٩٠.

www.ibtesamh.com/vb

المشهد الدرامي الكلي[1].

(لقد قضيت الساعات الطوال في المسير بمحاذاة الشطآن الطينية لدجلة متتبعاً مجراه من الشمال للجنوب ، من الكاظمية حيث تلتمع الشمس ، خلف جسر طويل متهزهز قائم على القوارب ، المنارات الذهبية للجامع الكبير ، نزولاً مع البساتين الواسعة وغياض النخيل الفسيحة والبيوت الكبيرة القديمة عبر الحدائق والأكواخ الطينية (أشبه بخلايا نحل رمادية مغبرة ، أو أورام على جسم ممروض ، كان بقاؤها ، كبقاء سكانها خلال قيظ الأصياف الطويلة القاسية ، من قبيل المعجزات). وهي تكتظ بالنساء الحافيات المتسربلات بالسواد ، تزينهن(الخزّامات) بالأنوف ، والأوشام المرسومة خطوطاً مقوسة مكان حواجبهن المنتوفة. أما الأطفال فيتمرغون عراة في التراب ، بينما تحمل أمهاتهم أوعية كبيرة من روث البقر الذي يجفف في أقراض ، ليستخدم وقوداً فيما بعد ويكوم أكواماً صغيرة حول الصرائف..))[2].

ولعل من أبرز الأمثلة على المشهد البانورامي فضلاً عن الشريط الذي تركه وليد مسعود الدعوة التي يقترحها عامر لعدد من الأصدقاء على منزله ومفاجئتهم بعزف الشريط.

((كان الخميس يوماً قائظاً. وجاء الليل واعداً بشيء من نسيم ، عندما تلقانا عامر عبد الحميد بباب داره مرحباً. وعانقت هالة زوجته

---

(١) صنعة الرواية- بيرسي لوبوك/ ٧٣.

(٢) صراخ في ليل طويل/ ٧٠.

www.ibtesamh.com/vb

آن بحرارة. وسرنا رأساً نحو الحديقة الكبيرة ، من خلال الجهنميات وسعف النخيل المتهدلة ، إلى بقعة بليلة الثيل ، وعلى مقربة منها تنفث بضع نوافير مياهها في الجو فتتساقط كالمسابح الفضية في حوض أزرق مستطيل ، ترتعش أضواؤه من خلال الماء-وقد جعلت الكراسي-على غير العادة في دائرتين صغيرتين في ركن من الحديقة ، مما اوحى إليّ أن المدعوين لن يكونوا كثيرين هذه المرة.

ـوبعد قليل دخل الدكتور طارق رؤوف مع زوجته سميرة وأخته الصغرى وصال ، التي لم نكن-أنا وزوجتي-نعرفها معرفة جيدة. ثم جاء إبراهيم الحاج نوفل وبعده بقليل كاظم إسماعيل.

وتدخل مريم الصفار وبرفقتها جنان الشامر وسيدة فلسطينية. وكان آخر القادمين إحسان البصري وزوجته نهاد.

يبدو أن عامر لم يستطع الانتظار إلى ما بعد العشاء ، إذ في تلك اللحظة جاءني مقاطعاً واعتذر للسيدتين ، وجرّني من ذراعي ثم أخرج قلماً من عبّه وجعل يضرب به كأسه ، ورفع صوته قائلاً: "يا جماعة!" "ياجماعة" فانقطع اللغط؟ ، واتجهت الوجوه صوبه ، وهو يجيل بصره بين الضيوف. ثم قال:

"أنا والدكتور جواد هيأنا لكم مفاجأة صغيرة ، نعرف أنها ستسركم جميعاً. لعلكم سمعتم أن وليد مسعود ، يوم اختفائه ، ترك في سيارته شريطاً سجل فيه كلاماً ممتعاً ، سيروق لكم ان تسمعوه ، والشريط في حوزة جواد وسيحدثكم هو عنه. ومد يده على ذراعي قائلاً: "تفضل قدم الموضوع".

www.ibtesamh.com/vb

أحسست بحرج شديد. قلت:"إن الشريط هو الذي سيحدثكم"[1] سيحدثكم"[1] ويستمر المشهد بمتابعة انعكاساته على وجوه النساء خاصة.

فالمشهد بمثابة اللقطة المقربة للفعل ، ومن خلاله يستطيع الكاتب أن يقتنص أدق تفاصيل العملية الحياتية في تعاقبها الزمني ، ومن خلاله أيضاً يستطيع القارئ أن يستنبط استنتاجاته الخاصة من الفعل ، بدلاً من تقبل التفسيرات التي قد يطرحها الكاتب.

والمشهد إذن ((يعيد تقديم جوهر عملية الحياة بشكل واقعي ، وكل مشهد فردي يمنحنا لقطة مقربة لفعل معين. والمشهد هو لحظة معينة منفردة في الحبكة ، إنه صورة درامية منفردة. وهذه الأفعال المفردة معاً ، تمنحنا الفعل ككل))[2].

ومن المشاهد التي تحفل بها روايات جبرا هذا المشهد:

((كنت للتو قد فرغت من حلاقة ذقني ، وإذ طرق عنيف على باب القمرة. كان الطارق جاكلين وقد شحب وجهها وازرقت شفتاها: الا تسمع الجلبة؟ أما زلت نائماً؟.

لبست ثيابي كيفما اتفق ، وخرجت مسرعاً معها إلى ظهر الباخرة ، ثم دخلنا إلى الصالون الأوسط حيث كان أناس كثيرون قد تجمعوا حول رجل ما زال في صياح هائج: محمود الراشد بلا نظارته يحيط به

---

(١) البحث عن وليد مسعود /ص٢٠ وما بعدها.

(٢) بناء المشهد الروائي - ليون سرميليان ترجمة فاضل ثامر مجلة الثقافة الأجنبية ع٣ س٧ لسنة ١٩٨٧.

www.ibtesamh.com/vb

نفر من ملاحي وخدم السفينة ، وهو في حالة جزمت بأنها جنون ، لقد جحظت حدقتاه لحد الرعب ، وتضخمت شفتاه السوداوان ، والزبد على جانبي فمه أبيض يلتمع ، وهو ينتفض ويصرخ بالعربية بصوته الغليظ: أقول لكم أنه هو ، يا عالم هو ، هو الكلب ابن الكلب ، نمر العجمي والله إنه هو. انظروا ، انظروا هنا ، هذه الندبة الطويلة على صدري ، هذا الخط الطويل على بطني.

كان بلا معطف ، وقد مزّق قميصه عن جسمه ، وراح يعرض على المتفرجين جسماً مليئاً بالندب وهم يحاولون تهدئته: وهذه الخطوط السوداء على ظهري ، انظروا يا عالم. كان يوسف حداد يحاول عبثاً أن يقلل من حدته ، والناس حوله بين مشمئز وشامت فأسرعت إليه ، وجعل يتشبث بي ، ويتوسّل إليّ:

أمسكوه. دخيلكم ، أين هرب الكلب نمر العجمي ، يا وديع. شهرين كاملين ، ستين يوماً عذبني بالكرباج ، وعلقني بالمروحة ، وحبسني في المرحاض ، و"سقاني بولي" أما رأيته؟ في ثياب ملاح يوناني: الكلب حتى هنا جاء يتجسس عليّ..))[1].

ويركب جبرا مشهداً أثر مشهد ليمنحنا تصوراً جديداً ينبثق من تركيب هذه المشاهد.

ويتناول تودوروف هذه التقنيات من خلال دراسته ((للمدّة)[2] إذ

---

(١) السفينة/ ١٣٦.

(٢) الشعرية- تودورف/ ٤٩- وينظر كذلك: نظرية البنائية- صلاح فضل/ ٤٢٤- ٤٢٥.

www.ibtesamh.com/vb

يقارن بين الزمن الذي يفترض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدّم وبين الزمن الذي تتطلبه قراءة الخطاب. ولما كان من الصعب قياس هذا الزمن بدقة فإن تودوروف يضطر إلى الحديث عن نسب تقريبية مميزاً بين عدة حالات:

١-تعليق الزمن أو الوقفة ويتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب ، وهذا شأن الوصف والتأملات العامة.

٢-الحالة المعاكسة وهي أن لا يطابق أي جزء من الزمن الخطابي الذي يجري فيه التخيّل وتتمثل بطبيعة الحالة في إيقاظ مرحلة كاملة أو حذف.

٣-حالة التوافق التام بين الزمنين ، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيّلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهداً.

٤-وأخيراً لنا أن نتصور حالتين تقعان في وسط هذه المستويات وبين أطرافها القصوى ، وهي الحالات الطبيعية المألوفة في الأدب ، حيث نرى أن زمن القصة أطول من زمن القول أو أن هذا الأخير أطول من الزمن في عالم القصة.

وبذلك يمكن أن نوجز العلاقة بين الزمن والكتابة على الوجه الآتي:

١- إذا كانت الحكاية تحتوي على وحدة لا تتعلق بأي وحدة من الكتابة لابد من عملية (حذف) حيث تُسْقَط سنوات

www.ibtesamh.com/vb

بأكملها من حياة الشخصية في صمت.

٢- أما إذا كانت وحدة من زمن الحكاية تتعلق بوحدة دنيا من زمن الكتابة فلا بد من عملية (تلخيص) حيث يتم تلخيص مرحلة طويلة من الحياة في صفحة واحدة أو تتم الإشارة إلى زمن شاسع من خلال وحدة كتابية شديدة التكثيف (بعد سنتين ، بعد سنوات..).

٣- إذا كانت وحدة من زمن الحكاية تتعلق بوحدة مماثلة من زمن الكتابة ، فإن الأمر يكون مرتبطاً بالأسلوب المباشر ، حوارات الشخصيات مأخوذة كما وردت في النص ، وهذا التماثل متعذر ، فلا يمكن تصور توازي زمني الحوار والكتابة ، ما دام لا يستطاع الإشارة إلى كل ملابسات الحوار من لحظات الصمت وتكرار الكلمات.

٤- إذا كانت وحدة من زمن الحكاية متعلقة بوحدة أكثر اتساعاً من زمن الكتابة ، فسيكون الأمر متعلقاً بالتحليل حيث يكون زمن الحكاية مستمراً في تتابعه بشكل بطيء. ويتحول كل حدث إلى ذريعة لتحليلات وتعليقات قد تطول أو تقصر.

٥- إذا كانت أية وحدة من زمن الحكاية لا تتعلق بأية وحدة من زمن الكتابة فإننا نتحدث عن استطراد يصبح معه الزمن معلقاً ومجمداً ، كما هو الشأن مثلاً بالنسبة للوصف والطابع التأملي الذي يستبطن مضمون النص السردي.

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الخامس

الرؤية السردية (وجهة النظر)

ثمة اتفاق بين معظم النقاد والباحثين على أن هذا المفهوم من استحداث(هنري جيمس) وهو الذي(سمى طريقة تكشف حقائق القصة ، القائمة على إنارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل إحدى الشخصيات أو عقول عدة شخصيات باسم(وجهة النظر)" [1].

وقد دعا (هنري جيمس) إلى ضرورة (مسرحة) الحدث وعرضه وعدم الاكتفاء بسرده وقوله ، أي أن على القصة أن تعبر عن ذاتها بذاتها لا أن يحكيها المؤلف. وقد عاب على الراوي نظره إلى عالمه (الحكائي) من علٍ ، ولعبه دور محرك الدمى. ومؤدى نظريات هنري جيمس يوجزها قوله:

((منذ اللحظة التي نلج فيها إلى عقل الشخصية القصصية فإننا نلتزم (وجهة نظر) تلك الشخصية. وينتج عن هذا أنه كلما كان

---

(١) القصة السيكولوجية- ليون أيدل /٧٨.

www.ibtesamh.com/vb

إدراك هذه الشخصية أعمق ، كانت تجربة القارئ أمتع وأعنف ، ويجب ألا يفوت الكاتب أن لوعي شخصيته حدوداً بإمكانها ، بما فيها من كفاءات ، أن تذهب إلى مدى أبعد))[1].

والاتفاق حول دور(جيمس) في استحداث هذا المفهوم يخرج عنه صاحباً كتاب (عالم الرواية) بذهابهما أبعد من ذلك مؤكدين على أن أرسطو قد استعمله ، كما سبق فلوبير إلى توظيفه. فأرسطو ينحاز إلى هوميروس لأن قصصه لا يتدخل الراوي والشاعر في أحداثها إلا نادراً وتاركاً العرض للأشخاص ، أما فلوبير ، فإن جيمس استوحى منه هذا المفهوم بعد إطلاعه على مراسلاته التي يتحدث في إحداها عن الراوي وعن الراوي الذي يجب أن يكون في عمله كالآلة في عملية الخلق: فهو لا مرئي وعظيم القدرة ، ونشعر به دون أن نراه[2].

وعلى هدى جيمس يميز بيرسي لوبوك[3] بين(العرض) و(السرد) مؤكداً أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها وأن في السرد روايا عالماً بكل شيء ، من خلال قراءته لرواية (مدام بوفاري) لفلوبير يوضح لنا أننا أمام تقديمين للأحداث الأول: تقديم مشهدي ذو بعد درامي ، والثاني: بانورامي ذو طبيعة تصورية ، في التقديم البانورامي نفترض وجود الراوي العالم بكل شيء ، أما في المشهدي

---

(١) القصة السيكولوجية- ليون أيدل/ ١٠٦- ١٠٧.

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين/ ٢٨٥.

(٣) صنعة الرواية- ترجمة عبد الستار جواد /٦٣- ٩٣.

www.ibtesamh.com/vb

فإن الراوي يبدو وكأنه غائب عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي. وينحاز لوبوك إلى جانب(الراوي الممسرح) والمدمج في القصة ، شأنه في ذلك شأن(جيمس). وعندما يرى الحدث من خلال ذهن الشخص (الممسرح) بالضمير الغائب ، فإن القارئ في هذه الحال ، يجد نفسه واقعاً في داخل القصة ، ونرى الأحداث من خلال هذا الذهن في الوقت ذاته الذي تجري فيه هذه الأحداث. وميزة هذا الشكل حسب فكرة لوبوك ، تكمن في أن كل شيء هنا معروض أو ممسرح سواء كان ذلك هو الحدث ، أو الشخصية أو كليهما ، إن كل شيء يغدو موضوعياً عكس ما نجد في التقديم البانورامي.

من هذا التمييز العام في إطار علاقة الراوي بالقصة ، يمكن استنتاج (وجهات النظر) كما حددها لوبوك وإن كان ذلك بشكل غير منظم وكما يأتي:

١-في التقديم البانورامي نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ .

٢-في التقديم المشهدي كما في الدرامي نجد الراوي غائباً ، والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

٣-في اللوحات ، تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات .

إننا هنا أمام أربعة أشكال سردية كما يلخصها لنا لنيتفلت بوضوح من خلال:

١-التجاوز البانورامي حيث هيمنة الراوي.

www.ibtesamh.com/vb

٢-الذهن المعروض حينما يتركز التقديم على شخصية محورية.
٣-الدراما الخالصة: حيث غياب الراوي.
٤-الراوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية[١].

ومع أن لوبوك حاول استيعاب مختلف وجهات النظر التي تقدم لنا من خلالها أحداث القصة فإنه يظل منحازاً إلى تصورات هنري جيمس سواء على مستوى تحديد وجهات النظر أو الحكم عليها ، ويظل تصوره بأن ((صنعة الرواية محكومة بالسؤال عن وجهة النظر ، السؤال عن علاقة رواية القصة بها))[٢] فاتحاً الباب أمام استئثار(الرؤى) بأهميتها الكبيرة في مجال دراسات الفن الروائي ، فألبيرس يرى أن جودة الرواية ((تقوم لا شك ، على قوة الرؤية التي تقدمها وإقناعها ، وقوة هذا الصوت الذي يتكلم ، أو على ذلك البنيان الهندسي الذي يفرض نفسه بنفسه ، ويكشف عن بعض خصائص المدى الخيالي))[٣].

ولقد أثارت علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات أسئلة عديدة تبحث عن ماهية العلاقة بينهما ، وقد أوجزها(نورمان فريدمان)في دراسته(وجهة النظر ، تطور المفهوم النقدي)[٤] ضمن محاور أساسية هي:

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين /٢٨٦.
(٢) صنعة الرواية- بيرسي لوبوك/ ٢٢٥.
(٣) تاريخ الرواية الحديثة- البيرس/ ٤٦٠.
(٤) البناء الفني.. عبد الله إبراهيم /١٦٢.

www.ibtesamh.com/vb

١- من يتحدث إلى القارئ؟هل هو الروائي مستعيناً بضمير الغائب أو ضمير المتكلم؟

٢- ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث؟ هل يقف خلفها ، فيدفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟

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

٤- ما المسافة التي يضيعها الراوي بين القارئ وأحداث الرواية؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارئ بعيداً عن تلك الأحداث؟

وكانت هذه التساؤلات مثار تساؤلات أخرى وتفريعات تنطلق من موضوعة (الرؤية) وتحديد علاقاتها مع بقية العناصر الفنية للرواية ، فتعددت الرؤى وتعددت معها تلك العناصر مثلما تعددت الرؤى ، تعدد الرواة ، وقد استوعب (فريدمان) الآراء المختلفة حول الرؤية ونظم تصوره لها على أساس التمييز بين العرض والسرد أيضاً بناءً على درجة موضوعية إرسال القصة فقدم تصنيفاً واضحاً لوجهات النظر من خلال هذه الأشكال:

١- المعرفة المطلقة للراوي-المرسل: وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة ، وهنا يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل. فهو(الراوي العليم ذو الرأي).

www.ibtesamh.com/vb

٢- المعرفة المحايدة أو(الراوي العليم المحايد) ، والراوي يتكلم هنا بضمير الغائب ولا يتدخل ضمناً ، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

وقد قدم (فريدمان) أشكالاً كثيرة قد لا يكون بينها إلا بعض الفروقات البسيطة[١].

ولقد قدم(جان بويون) في كتابه: (الزمن والرواية) تكثيفاً مختزلاً لهذه(الرؤى) اختزالاً دقيقاً ، إذ جعلها لا تتجاوز الثلاث وكان لتصنيفه هذا أثره الكبير في ما تبعه من تصنيفات إذ لا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مهتم بالتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه بشكل مباشر أو غير مباشر ، و(جان بويون) يعالج قضية الزمن ((من منطلق سيكولوجي يحكم تصوره في معالجة الشخصيات وأحداث الرواية وبما يرتبط بالرواية بشكل عام. وهو يرى أن على العمل الروائي أن يتوفر على طابعين رئيسين: يتمثل الطابع الأول في كثافة سيكولوجية للحكي يفترض رؤية واقعية للشخصيات ، ومن خلال ذلك يعالج ما أسماه بأنماط الفهم ومن خلالها يحلل الرؤى(من الخلف-مع- من الخارج). ويبرز الطابع الثاني من خلال وصف المدة التي ليست جرياناً بسيطاً بدون أي من السمات الخاصة بالزمن))[٢].

---

(١) للمزيد من التفاصيل: ينظر: تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين/ ٢٨٦ ، والبناء الفني- عبد الله إبراهيم /١٦٤.

(٢) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين/ ٨١- ٨٢.

www.ibtesamh.com/vb

فهو يقسم العلاقة بين الراوي والشخصية إلى ثلاثة أقسام أوضحها تودوروف ، مفصلاً إياها مؤكداً على أن حضور السارد يتحقق من خلالها ، وهي[1]:

١- الراوي الشخصية (أو الرؤية من الخلف أو الرؤية الخلفية) وهي المستعملة في الحكاية الكلاسيكية ، حيث يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصيات التي تستحيل بيادق على رقعة الرواية ، وهو لا يخبرنا بالكيفية التي حصل بها على هذه المعرفة.

٢- الراوي=الشخصية (أو الرؤية مع) أي الرؤية المشاركة ، ويكون الراوي في هذا النمط مساوياً في علمه للشخصية ، لا يتقدم عليها ولا يتجاوزها ، وهو لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث ، كما أن الراوي يستطيع أن يتتبع شخصية واحدة أو عدة شخصيات.

ويمكن أن تتم الرواية في هذه الحال عبر منظور شخصية واحدة ، انطلاقاً من أعمالها أو من تشريح عقلها.

وتستخدم هذه الرؤية الأسلوب المباشر والمناجاة الداخلية والمذكرات والرسائل واليوميات((زد على ذلك أن العلاقة التي

---

(١) مستويات الحكي الأدبي- تودوروف عن: السرد في روايات محمد زفزاف- محمد عز الدين التازي/٢٣ وينظر كذلك: البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم /١٣٠ ، وينظر: بناء الرواية- سيزا قاسم /١٨٠- ١٨١ وينظر: البنية القصصية في رسالة الغفران- حسين الواد /٦٧ وغيرها.

www.ibtesamh.com/vb

تقوم بين الراوي وشخصياته تقوم أيضاً بين القارئ وتلك الشخصيات بالذات كما نرى ذلك في التخطيط التالي:

وتسهل الرؤية المشاركة تشبّه القارئ بالشخصية)) [1].

٣-الراوي — الشخصية (أو الرؤية من الخارج أو الرؤية الخارجية) ، والسارد هنا يعرف أقل مما تعرفه أية شخصية ، وهو يكتفي فقط بأن يصف لنا ما يرى ويسمع ، أي أنه لا يستطيع أن يلج إلى قرارة نفس شخصياته.

وتظل للروائي-حسب مهارته-القدرة على التخفي وراء رواته سواء كان راوياً عليما أو محدود المعرفة ، فهو يوجه شخصياته ويحدد مواقفها وأفكارها ورؤاها ، وأن (ما يثير اهتمام المؤلف في الرواية ليس فقط أسلوبه النموذجي والفردي في التفكير ، والمعاناة ، والحديث ، بل بالدرجة الأولى أسلوبه في الرؤية والتصوير: هنا تكمن وظيفته المباشرة بوصفه رواية ينوب عن المؤلف ، ولهذا فإن موقف المؤلف ، مثلما يحدث في تقاليد الأساليب يتغلغل داخل كلمته ويجعلها نسبية بدرجة أكبر أو أقل.

إن المؤلف لا يعرض علينا كلمة الرواية (بوصفها كلمة موضوعية خاصة بالبطل) بل يوظفها من الداخل لخدمة أهدافه ، إضافة إلى أنه يجبرنا على أن نحس بجلاء ، بالمسافة القائمة بينه وبين

---

(١) دليل الدراسات الأسلوبية- جوزيف ميشال شريم /١٨.

www.ibtesamh.com/vb

هذه الكلمة الغيرية)) [1].

ومع تودورف بدأ مفهوم (الرؤية) يأخذ أبعاداً متكاملة في تحليل الخطاب الروائي. فقد شدد على هذا العنصر وبين أهميته في التحليل وقيمته الإبداعية ، فلقد استعاد تصنيف بويون للروايات مع إدخال تعديلات طفيفة معتبراً إياها إطاراً أكثر تعميماً إذ يمكن التمييز ضمن كل منها بين أنواع فرعية ، كما يمكن أن تتداخل أو تتعدد حول الحدث الواحد وقد تختزل ، (ذلك أننا نرى بعداً آخر له مدلوله في شبكة الرؤى ، وذلك في العلاقة القائمة بين الراوي وشخصياته ويمكن أن ننعت النظامين المتضادين (بالرؤية من الداخل) و(الرؤية من الخارج) ففي الحالة الأولى لا تخفي الشخصية شيئاً عن الراوي ، وفي الحالة الثانية فإن هذا الأخير يستطيع أن يصف لنا أفعال الشخصية ولكنه يجهل أفكارها ولا يحاول أن يتنبأ بها))[2]. وهذه(التعددية) والتفريعات تؤكد أهمية(الرؤية) وتؤكد أن (وجهة النظر) التي تقدم منها الحكاية تحدد إلى درجة كبرى الشكل الذي تتخذه رواية ما.

وقد أكد تودوروف هذه الأهمية معطياً إياها مرتبة متقدمة ، إذ ((أن أهمية الراوي في المرتبة الأولى. ففي الأدب لا نواجه أحداثاً أو إموراً في شكلها الخام وإنما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما ، وتتحدد جميع

---

(١) قضايا الفن الإبداعي عند دويستوفسكي- باختين- ترجمة د. جميل نصيف التكريتي /٢٧٨.

(٢) اشكال الرواية الحديثة- تحرير أوكونور- ترجمة نجيب المانع /٢٣٩.

www.ibtesamh.com/vb

مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه))[1].

فالراوي من خلف الكاتب أي أن الكاتب هو الباعث له في ساحة الوجود ، ومن ثم فالراوي يخفي الكاتب ، يتضمنه ويحتويه ، وقد يظل عليه أحياناً فتبدو المسافة شاسعة بينه وبين الراوي ، كما أن من الممكن أن يظل مختفياً على امتداد المسافة الإبداعية.

ويلخص تودورف[2] تصنيف(الرؤى)بتصنيف قريب من تصنيفات (جان بويون) السالفة الذكر: فإما أن السارد يظهر باستمرار عبر (هو) البطل كما في حالة القصة الكلاسيكية سارد يعرف كل شيء ، وهنا يحل الخطاب محل الخبر ، وأما أن (أنا) السارد تمحى كلية خلف (هو) البطل وحينئذ تكون بإزاء (السرد الموضوعي) المعلوم ، وهو نوع من الحكي المستعمل على يد الكتاب في فترة ما بين الحربين. وفي هذه الحالة يجهل السارد كل شيء عن شخصيته ، إنه يرى فقط الحركات ويسمع الأقوال ، وهنا فإن الخبر(الأخبار) يحل محل الخطاب ، وأما أن(أنا) السارد تتعامل أخيراً مع (هو) البطل فيحوزان معاً الأخبار ذاتها حول تطور الحدث بكيفية واحدة ، وهذا نموذج القصة التي ظهرت في القرن الثامن عشر ، وهي مهيمنة حالياً على الإنتاج الأدبي ، حيث يتعلق السارد بإحدى شخصياته ويلحظ كل شيء عبر نظراتها ، وفي هذا النوع من القصة نبلغ بالتحديد ،

---

(١) الانشائية الهيكلية- تودوروف- ترجمة مصطفى التواتي مجلة الحياة الثقافية العدد ٣٦/ ٣٧ لسنة ١٩٨٥ ص٢١٩.

(٢) في اصول الخطاب النقدي الجديد- ترجمة أحمد المديني /٤١.

www.ibtesamh.com/vb

اندماج(أنا) و(هو) في(أنا) حاكية ، الشيء الذي يجعل وجود (أنا) الحقيقية للسارد أشد صعوبة من أن تدرك.

عن علاقة الراوي بالأحداث والشخصيات ووجهة النظر التي يراها من خلالها لها أهميتها الكبيرة في المجالات الفكرية والجمالية والنفسية ، فمن خلال تلك العلاقة يتحدد الموقف الفكري للراوي ورؤيته للقضايا المطروحة في الرواية ، ويتجلى وضعه النفسي ، كما تحدد رؤيتها لجمالية لجمل عناصر العمل الفني.

واكتملت نظرية المنظور الروائي أو القصصي على يد (بوريس أوسبنسكي).الذي يحدد أربعة مستويات للمنظور في النص الروائي وهي:

أ-المنظور الإيديولوجي ، ويقصد به منظومة القيم الاجتماعية التي تحكم العمل الأدبي .

ب-المنظور النفسي ، ويقصد به أسلوب الصياغة ، ويوصل إلى وجود منظور موضوعي ، وآخر ذاتي لصياغة مادة الرواية.

ج-المنظور على مستوى الزمان والمكان ، ويقصد به تحديد الإطار العام لهذين العنصرين .

د-المنظور التعبيري ، ويقصد به الأسلوب الذي تعتمده الشخصية للتعبير عن مكنوناتها الداخلية[1].

ويعتمد جبرا إبراهيم في رواية [صراخ في ليل طويل] ورواية

---

(١) بناء الرواية- سيزا قاسم (١٨٤ وما بعدها ، وينظر كذلك: البناء الفني لرواية الحرب في العراق- عبد الله إبراهيم/ ١٦٦.

www.ibtesamh.com/vb

[صيادون في شارع ضيق] ورواية [الغرف الأخرى] على الراوي الذي لا ينتخب الأحداث فحسب بل ويعللها ويفسرها ، أي أنه يكون (مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال))[1] والكاتب هو الراوي الذي يقدم الشخصيات في صراعها الفكري والنفسي ، والعلاقات التي تتقاسم هذه الشخصيات ، ويصف مكان الحدث ويتحكم في زمانه طولاً وقصراً ، فهو ((يمتلك حرية الحركة والتنقل بين مختلف عوالم الشخوص القصصية ، وله القدرة على رؤية وأخبار وحجب ما يراه ويسمعه عن القارئ))[2] لذا فإننا نتابع حركة حركة سارد واحد هو الذي ينقل لنا إحساسات شخصياته الأخرى ، ويرسم لهذه الشخصيات دورها في إيضاح جوانب الشخصية المحورية.

ففي رواية[صراخ في ليل طويل] يظل السارد الوحيد هو(أمين) وتظل الرواية هي ما تسرده هذه الشخصية من أحداث ومواقف وذكريات.

ويمر سارد رواية[صيادون في شارع ضيق] بمرحلتين متتاليتين هما:

-الرؤية الخارجية حيث اكتفى(جميل فران) بمراقبة الأحداث ومشاهدتها ومحاولة استناه معالم الشخصيات التي حاول (جميل فران) من خلالها تكوين معرفته للإطار الجغرافي الذي دخل في دائرته:

---

(١) نظرية المنهج الشكلي /١٨٩.

(٢) النقد التطبيقي التحليلي- د. عدنان خالد/٨٦.

www.ibtesamh.com/vb

((الحقيقة هي أنني أجهل كل شيء عن هذا البلد ، أريد أن أتعرف على شعرائكم ، وصحيفييكم ، وسياسييكم ، ورساميكم))[1].

وبتحديده لهذه الأنماط من الشخصيات فإنه يعتزم معرفة كل شيء عن الحياة في هذه المدينة التي وصلها ، وتتكامل المعرفة عبر تقاطع المنظورات المتضادة التي تصدر عن الشخصيات الأخرى (عدنان ، سلمى ، حسين ، النفوي ، الربيضي) إذ يخضع منظور كل شخصية إلى موقعها وعلاقتها بالوضع الخارجي. وفي هذا المستوى السردي يكتفي السارد بعرض المنظورات من خلال الرؤية الخارجية لها. تلك الرؤية التي ((تكتفي بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل))[2]. ويرتبط هذا الأسلوب في السرد-أسلوب الراوي العليم-بالبناء المتتابع للأحداث-والمرحلة الثانية هي المرحلة التشخيصية بعد تبلور حصيلة السارد المعرفية التي اكتسبها من مصادرها المتعددة وبفضل الاندماج الفعلي بالمجتمع ومختلف فئاته وبناه الاجتماعية إذ يطلع على الوضع السياسي وعلى نمط حياة العائلات التي يدخل بيوتها مما أعطى السرد بناءً متسلسلاً تقطعه ذاكرة السارد بين لحظة وأخرى ، تحركها عناصر محفزة لها كاللوحات وانحناءات الشوارع وغيرها.

وكان هذا الأسلوب هدفاً لمحاولات التجديد التي ظهرت في الرواية منذ فلوبير ، وتوقفت عند دويستوفسكي الذي يتفق معظم

---

(١) الرواية/ ٣٩.

(٢) الشعرية- تودوروف/ ٥٢.

www.ibtesamh.com/vb

الباحثين على أنه خالق ما يسمى بـ(الرواية المتعددة الأصوات). فالسرد لا يمتلك قوانين ثابتة أو جاهزة تظل تتحكم فيه على طول الزمن ، ولا يمكن أن تكون له طريقة واحدة محددة يسلكها الساردون على اختلاف منازعهم وأمكنتهم ، ويقع فيها الحافر على الحافر.

وقد لخص الناقد (برابها كَراجها) الشروط اللازمة لتحقيق تعدد الأصوات داخل العمل الروائي في ما يلي:

١- يتحقق تعدد الأصوات عندما يشتمل النص على العديد من الأصوات المستقلة.

٢- يجب أن تنسب وجهة نظر كل شخصية بصورة مباشرة إلى الشخصيات المشتركة في أحداث الرواية ، ولذلك يجب أن لا يكون هناك موقف أيديولوجي تحكمي خارج نطاق الشخصيات المشتركة في الرواية.

٣- تتجلى وجهات النظر الأيديولوجية أساساً في سلوك الشخصيات وفي الطريقة التي يبدون بها رأيهم من خلال ما يقولونه في العالم المحيط بهم لأنهم هم اللسان الناطق بالموقف الأيديولوجي[1].

لقد كانت تقنية (تعدد الأصوات) التي تقترب في طريقة سردها

---

(١) من رواية الصوت الواحد إلى الرواية متعددة الأصوات (٢) فاضل ثامر- جريدة الثورة في ١٢/ ٧/ ١٩٨٧.

www.ibtesamh.com/vb

وتعدد وجهات النظر فيها من العمل الفني المتكامل في الموسيقى المتعددة الأصوات والتي تسمى بـ(الفوغ)[1] واحدة من أبرز التقنيات التي استخدمها جبرا إبراهيم جبرا في مسعاه لتحقيق التكافؤ السردي في الرواية العربية الجديدة إذ اعتمدها في روايتيه[السفينة] و[البحث عن وليد مسعود] إذ نحصل فيهما على العديد من الرؤى الذاتية والموضوعية للأحداث.

وإلى جانب المؤثرات الغربية فإن جبرا يعزو اهتمامه بتعددية الأصوات إلى ميله إلى التعددية في الفكر والمجتمع و((تعدد الأشخاص يبرز في الأمور من وجهات نظر مختلفة تتطابق أو تتصارع أو تتداخل ، وتؤدي في النهاية إلى مخرج ما. من جهة أخرى فإن ما يساعدني على فهم هذه البولوفونية هو استيحائي للتركيبة العربية القديمة التي نقرأها في ألف ليلة وليلة. ففي القصة المرجعية أي الإطارية ، هناك قصص جانبية داخل هذه القصة المرجعية الواحدة ، إذن فالقصة العربية هي قصص تعددية متصلة))[2]. فرواية[السفينة] تقوم على السرد بضمير المتكلم الذي يتغير بتغير هوية الساردين (عصام السلمان ووديع عساف) اللذين يرويان فصول الرواية باستثناء فصل واحد يأتي على لسان (إميليا فرنيزي) ويدعم السرد صيغة الحوار الداخلي التي أتاحت لكل سارد تقديم عالمه الخاص وعلاقته بالآخرين من خلال العودة إلى الماضي ، ماضي الشخصيات للكشف

---

(١) قضايا الفن الإبداعي عند دستوفيسكي- باختين /٣١.

(٢) لقاء مع جبرا- مجلة الحوار- العدد١٩ يناير/كانون الثاني/ ١٩٩٨ ص٤٣.

www.ibtesamh.com/vb

عن جذور العلاقات بينها من جهة والكشف عن مكنوناتها النفسية وعقلية هذه الشخصيات من جهة أخرى ثمة إذن علاقات سرية تربط الشخصيات ، وتربطها أيضاً قضية الهرب التي عبر عنها جل المتكلمين (عصام السلمان) يقول:

((أنا هارب منك ، منك بالذات ، ألا ترين؟! هارب من أشياء كثيرة. من الجنون ، من الطوفان ، من كل ما كان جزءاً من تركيبي الداخلي))[1].

ويقول (وديع عساف) للمى:

((-كلنا هاربون.. ها يالمى؟

-هل لديك ما تعلمني عن الهرب))[2].

فالسفينة ترتحل بين الموانئ وهي رحلة داخل ذوات الساردين ، رحلة البحث عن الذات التي تعيد تأسيس صورة هروبها ، وعبر زاوية الرؤية هذه تتضح حدود وعي كل سارد والتوجه الحقيقي له.

وفي رواية[البحث عن وليد مسعود] يتناوب السرد كلّ من:

-د. جواد حسني يروي الفصلين الأول والأخير من الرواية كما يروي فصلاً((مستدلاً بشيء من منظور كاظم إسماعيل وإبراهيم الحاج نوفل))[3].

-وليد مسعود يروي ثلاثة فصول (الرابع والسادس والثامن) ويتولى

---

(١) السفينة /١٧٦.

(٢) السفينة /٩٢.

(٣) البحث عن وليد مسعود/ ٣٩.

www.ibtesamh.com/vb

كلاً من عيسى ناصر ، والدكتور طارق رؤوف ، ومريم الصفار ، ووصال رؤوف ، ومروان وليد ، وإبراهيم الحاج نوفل رواية فصل من فصول الرواية لكي تستكمل قصة(وليد مسعود) من بدايتها إلى لحظة اختفائه إذ تتولى هذه الشخصيات الكشف عن جوانب علاقاتها بوليد مسعود ، فلكل من هذه الشخصيات (الثماني) تركيبته المعرفية وخفاياه النفسية وبذلك يكون الإطار أكثر ملائمة لدخول تعدد الأصوات ، لاسيما وأنها مدعمة بشكل من الحوار الداخلي.

((كيف يمكن لسطر كهذا أن يكون مفهوماً ، وكل كلمة فيه مشدودة إلى أوتار متباعدة في فيافي النفس الفسيحة ، الملأى بأوتاد خيام ضربت ورفعت بالمئات؟..

كان وليد يبحث دائماً عن ذلك التوازن الذي تحدّث عنه طوال حياته ، ولم يجده قط ، كان يقول أن(التوازن) كلمة تقريبية ، ولكنها تفي بالغرض قبل أن يخوض المرء في التفاصيل. في عالم من الرعب ، والقتل ، والجوع ، والكراهية كيف تجد توازنك الذهني أو النفسي أو الجسدي أو الاجتماعي-سمه ما شئت-دون أن تشعر بأنك تقف من الإنسانية على طرف بعيد؟ كيف تكون إنسانياً ، وتتخطى المشاكل الإنسانية؟ التوازن بالطبع كان سراباً ، يغري ولكنه لا يخدع طويلاً ، ومع ذلك لم ييأس وليد. أو أني رفضت الظن بأن اليأس يستطيع الأخذ منه..))[1].

---

(١) الرواية/ ١٢- ١٣.

www.ibtesamh.com/vb

فثمة أفكار تتداخل بين أفكار السارد وأفكار الآخر خاصة وأن الأسلوب المستخدم هنا هو الأسلوب غير المباشر الحر، ويتضح ذلك من خلال تأكيد السارد على النسبية في أقواله التي يحتمي بها في العديد من المرات:

((أو أني رفضت الظن... من المحتمل أن ذلك وهم من أوهامي. من المحتمل أنني كنت أمسك بيدي خيوط علاقات وصداقات افلتت أطرافها البعيدة وتاهت، رغم بقاء، الأطراف القريبة بيدي.))[1].

وتختلف أهمية الساردين في هذه الرواية على ضوء علاقاتهم بوليد مسعود، فلما كان(جواد حسني) الأقرب لوليد مسعود ولما يملكه من معلومات عنه(الشريط، أوراق وليد، أسرار بعض الشخصيات..) فضلاً عن كونه القناة التي تعترف من خلالها على المكونات الفكرية للشخصيات الأخرى، لذا فإنه يفترض مساحة سردية كبيرة توازي المساحة السردية التي يحتلها السارد- البطل (وليد مسعود) إذ يتولى كلاً منهما سرد ثلاثة فصول من فصول الرواية[2].

يقول (جواد حسني):

((كانت معرفتي بوليد مسعود لا تنأى عمقاً في الزمن فحسب، أو في المكان فحسب: كانت تنأى عمقاً في ذلك البعد الإنساني

---

(1) الرواية /١٢.

(2) جواد حسني يروي ثلاثة فصول: الأول والثاني والأخير وكذلك وليد مسعود: الرابع والسادس والثامن.

www.ibtesamh.com/vb

المتفرع المتشابك بعشرات من حيوات الرجال والنساء.. ففي السنوات الأخيرة كنت أرقبه ، وأخشى عليه: أرى خطوطاً جديدة تتكاثر كل يوم حول عينيه ، حول فمه ، عشرين سنة عرفته ، والتراب يتحول إلى ذهب بين يديه ، ورأيته هو يرفض ذلك كله وشيء أشبه بالتصدع يتبدى في كيانه..))[1].

ثمة طريقة أخرى في الرواية الحديثة وخاصة تلك التي تقدم فيها الحادثة من وجهات نظر متعددة وهي طريقة تتعلق بالتواتر[2].

وتتألف من ثلاثة أضرب:

١- الانفرادي.

أ-أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وهذا النوع من علاقات التواتر هو:

بدون شك الأكثر استعمالاً في النصوص القصصية.

ب-أن يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة وهذا في الواقع شكل آخر للسرد المفرد لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيها تكرار الأحداث في الحكاية. فالإفراد يعرف إذن بالمساواة بين عدة حالات وجود للحدث في النص وعددها في الحكايات سواء كان ذلك العدد فرداً أو جمعاً.

---

(١) الرواية /١٢- ١٣.

(٢) مدخل إلى نظرية القصة- سمير المرزوقي وجميل شاكر /٨٢.

www.ibtesamh.com/vb

٢- التكراري:

-أن يروى الحدث الواحد مرات عديدة. إما بتغيير الأسلوب، واستعمال وجهات نظر مختلفة، أو باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من الشخصيات. أي ((خطابات عديدة تحكي حدثاً واحداً))[١].

٢- التكراري المتشابه:

-أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.((خطاب واحد يحكي مرة واحدة أحداثاً عديدة متشابهة أو متماثلة))[٢] وفي هذا الصنف من النصوص يتحمل مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث، أو للأحداث المتماثلة.

ويدعم جبرا تقنية تعدد الأصوات بما يسميه باختين (الحوار المجهري) أو الحوار الداخلي الذي تنقسم فيه الذات إلى ذاتين متجادلتين من خلال محاوره الصوت الداخلي للسارد نفسه أو محاورة أصوات الآخرين، وانفصام الذات عن ضميرها (صوتها الداخلي) نجده في هذا النموذج من كلام (مريم الصفار):

((غير ان هذا الكلام فيه تحجج بالغ، وتبرير لا يقنعني حتى أنا التي أقوله: أما مع عامر، فكان علي أن أنسى(ولا أستطيع أن

---

(١) تحليل الخطاب الروائي- سعيد يقطين/ ٧٨.

(٢) المصدر نفسه.

www.ibtesamh.com/vb

أنسى) أن زوجته صديقتي وأني أحبها. وكان عليّ أن أقنع نفسي بأن عامر يستحق مني الحب الذي يريد لأنه رجل غير عادي، بل لا يخلو من عبقرية، حتى عدميته كانت جزءاً من عبقريته، والعلاقة بيننا جزء من هذه العدمية. ولا أنكر أنني وجدت متعة شريرة حين وجدت أنوثتي تستدرج رجلاً مثله، متعالياً، أنوفاً، مرموقاً يخالط النساء والرجال بالعشرات لينتهي إلى صدري أنا طفلاً ساذجاً، عاجزاً، يطلب مني حمايته من العالم.. أي حماقة وأنا الواقعة بين حجري رحى: بين اندفاعاتي المهووسة، وبين شقائي الزوجي، أنظر إلى وجهي في المرآة وأحسّ بجماله إحساساً نرجسياً، ولكنني أحس أيضاً بلعنة تخالطه، ولا أعرف اين تكون حمايتي منها[1].

وتختلف الرؤية من خلال السرد حسب درجة حضور الراوي وغيابه في ثنايا النص. مما يعطي إمكانية رصد تجليات الراوي في النص المسرود[2] وكما يأتي:

١- الراوي المعتمد ضمير الغائب: ويختار الاختفاء على أن يترصد كامل الأحداث من الخلف. أي من موقع البعد عنها. وهو الذي يعرف كل شيء بالتمام عن الأبطال.

كما يقدم مختلف التفاصيل بغية خلق معلومات شاملة في

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٢٠٩- ٢١٠.

(٢) السردي والشعري: حدود التمفصل والتمازج- صدّوق نور الدين مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٣٨- آذار /١٨٧٦.

www.ibtesamh.com/vb

ذهنية المتلقي. إنه يعتمد((الرؤية من الخلف)) وقول رولان باوت:

((ضمير الغائب إذن أكثر من تجربة أدبية ، هو فعل بشري يربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود))[1].

٢- الراوي المعتمد ضمير المتكلم: وهو الراوي المندمج ، الراوي (المع)والذي يملك معرفة بالأبطال لولا أنه لا يفصل مجرى الوقائع والأحداث ، كما لاحظنا بالنسبة لضمير الغائب. ومن ثم يمكن أن يحدث التطابق بين الراوي المعتمد ضمير المتكلم وبين البطل الرئيسي في الرواية دون الاعتقاد الجازم بكون ضمير المتكلم دلالة على أن المؤلف هو الذي يتحدث ((وهكذا نرى أن مارسيل بطل رواية (البحث عن عالم ضائع) يستعمل صيغة المتكلم ، ولكن بروست نفسه يصر على أن هذه الصيغة (أنا) هي شيء آخر ويقدم على ذلك حجة دامغة بقوله (أنها رواية))[2].

٣- الراوي المعتمد الحياد: وهمه وصف ما يجري ويحدث مع جهله المطبق بالأحداث ، إنه عكس ما عرفنا بالنسبة لضمير والمتكلم.

وللإجابة عن التساؤل عن من هو المانح للسرد؟ يرى رولان

---

(١) درجة الصفر للكتابة- ترجمة محمد برادة /٥٣.

(٢) بحوث في الرواية الجديدة- ميشال بوتور /٦٣.

www.ibtesamh.com/vb

بارت[1] أن هناك ثلاثة تصورات يبدو أنها هي المعروفة حتى الآن: الأول يرى أن السرد يبثه شخصياً(بالمعنى النفسي الكامل للكلمة) المؤلف الذي تتبادل في ذاته بدون انقطاع ، شخصية وفن ، فرد يمكن التعرف عليه بشكل واضح ، إن السارد(ولاسيما الرواية) ليس سوى تعبير عن(أنا) خارج عنه.

والثاني يجعل من السارد ضرباً من ضروب الوعي الكلي الذي يبدو في الظاهر لا شخصياً ، لكنه يبث القصة من وجهة نظر أعلى هي وجهة نظر الله. فالسارد هو في نفس الآن داخلي بالنسبة إلى شخصياته(لأنه يعلم كل ما يجري داخل أعماقها) وخارجي (لأنه لا يتماهى أبداً مع هذه الشخصية أو تلك).

والثالث وهو أحدث التصورات(تصور هنري جيمس وسارتر) ينص على أن السارد ملزم بأن يتوقف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته أو معرفته ، فكل شيء يجري كما لو أن كل شخصية هي بالتناوب مرسلة للسرد.

ويؤكد بارت على أن هذه التصورات الثلاثة تتصف مجتمعة بضيق الأفق لكونها تنظر إلى السارد والشخصيات كأشخاص حقيقيين (أحياء) بينما يرى هو من وجهة نظره الخاصة أن السارد والشخصيات بشكل جوهري هي (كائنات من ورق).

لقد وضع (لوبومير دولوزل) نموذجاً وظيفياً لوظائف السارد أو

---

(١) التحليل البنيوي للسرد- رولان بارت، ترجمة حسن بحراوي وآخرون. مجلة آفاق العدد ٨- ٩ /١٩٨٨ ص٢١.

www.ibtesamh.com/vb

الشخصية عهد فيه لهما بوظائف أساسية أو إلزامية ، ووظائف ثانوية أو اختيارية:

١.الوظائف الأساسية أو الإلزامية:

أ-يضطلع السارد إجبارياً بالفعل السردي ، فيباشر بذلك وظيفة التصوير. فالدور الأساسي للشخصية هو أن تساهم كـ(شخصية درامية) في الحدث الروائي. ومن هنا فهي تمارس وظيفة الفعل.

ب-تتكافأ الوظيفة التصويرية للسارد مع وظيفة المراقبة. فبإمكان السارد تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص ، والعكس غير ممكن. فالشخصية تعبر دائماً عن موقفها الذاتي إزاء الأحداث المسرودة ومن ثم فهي تنهض بوظيفة التأويل.

٢- الوظائف الثانوية أو الاختيارية:

يمكن للوظائف الإلزامية للسارد وللشخصية أن تتبادل (المواقع) ، بحيث تصبح وظائف السارد الإلزامية وظائف الشخصية الاختيارية ، وتصبح وظائف الشخصية الإلزامية وظائف السارد الاختيارية.

ج-وهكذا يمكن للسارد أيضاً أن يعبر عن موقفه الإيديولوجي بمزاولته لوظيفة التأويل .

د-ويعتقد(دولوزل) بأن السارد يستطيع أن يضطلع بـ وظيفة الفعل بالتماهي مع إحدى الشخصيات ، ومن ثم ينهض بوظيفتي التصوير والمراقبة. وفي هذه الحالة يتماثل السارد مع الشخصية

www.ibtesamh.com/vb

فيصبح التعارض الوظيفي بينهما بدون مفعول وهذه النقطة تواجه باعتراضين.

إن مفهوم الشخصية غير ملائم في نموذج وظيفي ، ذلك لأن الشخصية تضطلع تارة بوظيفة الفعل وحدها وطوراً بوظيفة مزدوجة: وظيفة الفعل كشخصية-ممثل(موضوع الفعل السردي ، الأنا المسرود) ووظيفة التصوير كشخصية-سارد(ذات الفعل السردي ، الأنا-السارد)[1].

نستخلص من ذلك أن أمام الروائي ثلاث طرائق لعرض مشروعه الروائي ، في الأولى يختار المؤلف شخصية يجعلها مركزاً للرواية. ومن خلال عيني هذه الشخصية نرى الآخرين ، ومن خلال وجدانها نحيا الأحداث المروية. وفي الطريقة الثانية نجد الروائي بدلاً من أن يتمركز داخل الشخصية ينصب نفسه ناقداً موضوعياً لنزوات الشخصية وشططها. ويتمثل الفارق بين هذه الطريقة والطريقة الأولى في أن الراوي يقتصر في الطريقة الأولى على أن يستشعر وجدان الشخصية ، ويسجل خلجاتها ماضياً معها خطوة بخطوة. أما في الطريقة الثانية ، فالروائي يقيم من معارفه وعلومه معياراً لتقويم مسالك الشخصية التي يتصدى لها ، ويرفض أن يتحدّ معها. ففي الحالة الأولى نجد المؤلف يرافق البطل بينما في الحالة الثانية يعترض طريقه ويستوقفه. أما في الطريقة الثالثة ، فلا

---

(١) مستويات النص السردي الأدبي- جاب لينتفلت. ترجمة: رشيد بنحدو مجلة آفاق ع٨- ٩ لسنة ١٩٨٨- ص٨٧.

www.ibtesamh.com/vb

يعتدّ الروائي إلا بالوسط الذي تتحرك فيه الشخصيات وبمظهرها الفيزيقي وبسلوكها باعتباره شيئاً تقع عليه الحواس.

والشخصيات في روايات جبرا يمكن تقسيمها إلى أربعة مستويات:

-شخصيات رئيسية ممتدة على مدار الرواية.

-شخصيات رئيسية ممتدة في عدد كبير من الصفحات.

-شخصيات ثانوية توقف الكاتب عندها قليلاً.

-شخصيات ثانوية عابرة ترد لاستكمال الإطار العام للرواية[1].

يرسم لنا جبرا إبراهيم جبرا ملامح منظوره في رواياته ويركز بالدرجة الأساس على الزمن الخاص بالذاكرة أو ما يسمى (بمنظور الزمن المعكوس) وهذا التركيز ينهض من اهتمامات جبرا بالفنون التشكيلية التي تنبض بقلب للمعايير الخطية في المنظور التقليدي، إذ تؤدي إلى رسم الأشياء البعيدة بصورة واضحة وكبيرة في حين ترسم الأشياء القريبة بشكل مصغر وفي ذلك عكس للمألوف الذي يرسم البعيد بحجم مصغر والقريب بحجم كبير.

ويبرز منظور الزمن المتعدد الأبعاد في روايات جبرا، وهو المنظور الذي لا يعترف بالتغيير بل بالديمومة، هرباً من الزمن بحثاً عن الخلود ((وهو الزمن الذي يصل إليه الإنسان-عند بجسون-بالحدس من خلال الاتصال المباشر مع الحقائق الأولية، إنه خبرة مباشرة مع الحقائق السرمدية واتصال لا عقلاني مع الديمومة النقية، وحيث

---

(1) الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام- د. إبراهيم حسين الفيومي/ ١٦٧.

www.ibtesamh.com/vb

الحدوس إشارات فقط تخفت وتومض ، لكنها تلقي الضوء على الواقع الذي لا يمكن أن يمسك من خلال العقل وحده))[1].

كما نجد جبرا يهتم بالمنظور الذي يلاحظ الواقع وما يطرأ عليه من تغيرات وهو ما يسمى بمنظور (الزمن المرآوي) أي منظور عملية الإدراك في الحاضر القريب.

كما يهتم بمنظور الزمن الآخر ، وهو الزمن الذي يتجاوز كل مظاهر الزمن السابقة ، أي زمن اللازمن ، وزمن ما وراء الزمن ، زمن الوجود الكامل في مقابل زمن اللحظات المتتالية وهذا الزمن لا يستعاد بل يعاش ، لا يتذكر بل يوجد ، زمن التحقق الكامل ، زمن الكتابة والخلود. زمن لا تضيئه ومضات تخفت وتبرق ، بل هالة تضيء كل شيء فجاة كما كانت فرجينيا وولف تقول دائماً.

ليست هناك في هذا الزمن نقطة تلاش أو اختفاء ، كل الأشياء فيه ظاهرة وبادية وساطعة ولها حقوق متساوية في المثول ، الزمن الآخر يتجاوز الحدس لأنه حركة أعمق من الحدس. وهو ((إنتفاء الزمن حيث لا يكون هناك معنى لنسبية الزمن ، حيث الأبد هو اللحظة واللحظة هي الأبد))[2].

هو زمن المعرفة الكاملة ، زمن الفهم الكامل والإدراك اللانهائي

---

(١) وللمزيد من التفاصيل ينظر. الزمن الآخر/ شاكر عبد الحميد مجلة فصول مج ٥ ع٤ لسنة ١٩٨٥ ص٢٤٠.

(٢) أدوار الخراط- ندوة برنامج مع النقاد/ نقلاً عن شاكر عبد الحميد مجلة فصول مج٥ ع٤ لسنة ١٩٨٥.

www.ibtesamh.com/vb

والوعي غير المحدود ، هو زمن بلا زمن فالزمن الآخر يعيشه كل منا ((إذا ما استجمع في نفسه شعوراً بالوجود لأي منظور ، ووهبهما ، أي المنظور والتجربة ، إطلاق هذه الصفة (صفة الوجود) فسوف يحس مباشرة ان زمن المنظور والتجربة هو دائماً زمن آخر))[1].

ويستفيد جبرا كثيراً من تقنيات السرد الحديث ، فهو يمارس تقنية (المزامنة) محققاً موائمة بين تعاقبية الزمن وتزامنيته ، وهو يعمد إلى المناوبة والمداخلة بين الزمنين الماضي والحاضر ، ونلمس ذلك التدفق المستمر لشلال المنولوج ، على شكل تداعيات وتأملات ومشاعر وأحلام تتخلل باستمرار حركة السرد وتتحكم في مساره.

---

(١) بدر الديب- الزمن الآخر والوعي الفيزيقي، مجلة إبداع- اغسطس ١٩٨٥.

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الأول

طبيعة المكان وأهميته في البناء الروائي

لقد أدرك الإنسان منذ القدم الدور المتميز للمكان وعلاقته بوجوده.

ولعبت فكرة المكان دوراً أساسياً في الفكر الإنساني قديماً وحديثاً ، وتطورت هذه الفكرة مع تطور الفكر البشري في تعامله مع العالم الخارجي المحيط به.

وما تركته لنا المعاجم اللغوية في تناول لفظة المكان ومرادفاتها الكثير ، فالمكان عند اللغويين يعني الموضع وجمعه أمكنة وأماكن[1].

إلا أن هذه المعاجم لم تبحث في مرادفات المكان من ألفاظ من محل وأين والملأ والحيز والموضع والخلاء إلا بقدر تعلقها باللغة واشتقاقاتها.

---

(١) لسان العرب لابن منظور مج ١٣ /٤١٤ مادة مكن. وتاج العروس للزبيدي مج ٩/ ٣٤٨.

www.ibtesamh.com/vb

وقد صرح أفلاطون بأول استعمال اصطلاحي للمكان إذ عدّه حاوياً وقابلاً للشيء[1]. وبعد هذه الإشارة الصريحة أخذ مفهوم المكان المكان يحتل أهميته في أبحاث الفلاسفة فخصصت له مكانة خاصة في معظم المؤلفات وإن اختلف أصحابها في تحديد مفهوم محدد له. هذا المفهوم يشغل فكر الفلاسفة منذ أفلاطون إلى وقتنا الحاضر، فقد ظل ومازالت الدراسات الفلسفية حوله كثيرة وغير منقطعة[2].

وقسّم أرسطوطاليس المكان إلى قسمين عام وخاص، فالعام ((هو الذي فيه الأجسام كلها))، والخاص ((وهو أول ما فيه الشيء.. وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك))[3]. ويشكل المكان العام الأمكنة الخاصة، أما المكان الخاص فلا يحوي أكثر من جسم في زمان واحد. فالمكان عند أرسطو ((هو السطح الباطن المماس للجسم المَحْويّ وهو على نوعين: خاص فلكل جسم مكان يشغله، ومشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر))[4].

وقد تابع أرسطو طاليس في موقفه من المكان والخلاء بعض الفلاسفة العرب كالكندي والفارابي وأخوان الصفا، وفلاسفة آخرين كالسجستاني وأبي حيان التوحيدي وابن مسكويه. في حين

---

(١) مدخل جديد إلى الفلسفة. عبد الرحمن بدوي /١٩٦.

(٢) ينظر نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسين مجيد العبيدي /٢١ وما بعدها.

(٣) تاريخ الفلسفة اليونانية يوسف كرم /١٤٢.

(٤) تيارات فلسفية معاصرة، د. علي عبد المعطي محمد/ ٢٩٠.

www.ibtesamh.com/vb

اختلف عنهم أبو بكر الرازي والحسن ابن الهيثم.

يقول الجرجاني ((المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي ، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده))[1].

وقد أدرك الكاتب العربي الشيخ أبو علي المرزوقي حقيقة أن المكان جوهري وليس عرضياً عندما قال: "وقد توهم قوم أن الخلاء هو المكان وأن الدهر هو الزمان. وليس الأمر كذلك بإطلاق ، بل الخلاء هو البعد الذي خلا منه الجسم ويمكن أن يكون فيه الجسم. وأما المكان فالسطح المشترك بين الحاوي والمحوي ، وأما الزمان فهو ما قدرته الحركة من الزمان الذي هو المدة غير المقدرة. فهو معنى الزمان والمكان المضافين إلى المطلقين. وظنوا أنهما هما ، والبون بينهما بعيد جداً. لأن المكان المضاف هو المكان هذا المتمكن ، وإن لم يكن متمكن لم يكن مكان. والزمان المقدر بالحركة يبطل أيضاً ببطلان المتحرك ، ويوجد بوجوده إذ هو مقدار حركته ، فأما المكان بإطلاق فهو المكان الذي يكون فيه الجسم وإن لم يكن ، والزمان المطلق هو المدة قدرت أو لم تقدّر ، وليست الحركة فاعلة المدة بل ومُقَدّرتها. ولا المتمكن فاعل المكان بل الحال فيه. قال: فقد تبين أنهما ليسا عرضين بل جوهرين. لأن الخلاء ليس قائماً بالجسم ،

---

(١) التعريفات /١١٩.

www.ibtesamh.com/vb

لأنه لو كان قائماً لبطل ببطلانه ، كما يبطل التربيع ببطلان المربع"[1].

وفي هذا النص كشف مبكر عن جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان ، بين المكان والمتمكن ، ويتصل المكان اتصالاً مباشراً بالحركة كالانتقال من مكان إلى مكان آخر ، ويتصل كذلك بالزمان من جهة كونه سيالاً ومقداراً بحركة الجسم بينما المكان ثابت وغير متحرك.

ففي بعض الأحيان ((نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن ، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان ، والذي يود حتى في الماضي-حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة-أن يمسك بحركة الزمن ، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفاً ، وهذه هي وظيفة المكان))[2]. تجاه الزمن ، إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص ، وبنوعه الأدبي ، بل بالموضوع المعالج أيضاً.

والواقع أن تسليم الإنسان باستقرار المكان وثباته ، ووعيه بديمومته النسبية واستمراره ((من القضايا الأساسية التي تكسب لجوء أدب الحساسية الجديدة إلى التركيز على أهمية المكان بعداً شديد الثراء والخصوصية. لأن هذا الأدب لا يتعامل مع المكان باعتباره موقعاً

---

(١) الأزمنة والأمكنة: المرزوقي ١/ ١٤٩.

(٢) جماليات المكان: غاستون باشلار /٤٦.

www.ibtesamh.com/vb

للحدث ، أو إظهاراً له ، أو حتى باعتباره جغرافياً للشخصيات فيه وإنما يتناوله كجوهر ، كمحور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة ، بالصورة التي يصبح معها المكان هو البطل الرئيسي للعمل ، أو الموضوع الأساسي للمعالجة وتكتسب معها علاقته بالشخصيات أبعاداً فنية فلسفية جديدة ويتحول المكان إلى عنصر إيجابي فاعل يضفي على الشخصيات مجموعة من الدلالات والإيحاءات الجديدة))[1] فبنية مكان النص تصبح نموذجاً لبنية مكان العالم ، وقواعد التركيب الداخلي للنص وعناصره تصبح لغة النمذجة المكانية.

وإن ما نعرفه عن المكان هو جزء لا يتجزأ مما نعرفه عن الشخصية التي تتحرك أو تستقر في المكان ، والفعل أو رد الفعل الذي تأتيه فيه. ولكن المسألة لا تنتهي عند هذا الحد.

فالمكان هو ((مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر ، أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة..) وتقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال ، المسافة..) ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة مهمة وهي أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المغطاة على أنها مكان يجب أن تجرد فيه هذه الأشياء من جميع خصائصها ، ما عدا تلك التي تحددها

---

(١) حول "محطة السكة الحديد" لإدوارد الخراط- الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية- د. صبري حافظ- مجلة الأقلام ع١١ و١٢ لسنة ١٩٨٦ ص٧٢.

www.ibtesamh.com/vb

العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان))[1].

فالمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة ، والحدث لا يكون في لا مكان ، بل إنه في مكان محدد.

والبنية المكانية لنص من النصوص ((هي تحقق لإنساق مكانية أكثر عمومية (قد تكون هذه الانساق إما نسقاً مجملاً لأعمال كاتب معين ، وإما نسق تيار من التيارات الأدبية ، وإما نسق ثقافة من الثقافات الإقليمية) ، وتمثل دائماً هذه البنية صيغة من صيغ النسق العام ، غير أن البنية المكانية الخاصة تدخل أيضاً ، وبطريقة محددة في صراع مع هذه الصيغة من خلال تحطيم أوتوماتية لغتها))[2].

ولقد حدّد الإنسان الغربي مفهوم المكان بطرق عديدة ، من "المكان الاجتماعي" عند بوغاردوس و"المكان الاجتماعي الثقافي"عند سوروكين إلى (طوبولوجيات) لفين. وقد درس هالوويل المسافات على الصعيد التقني ، وذلك بوصف طريقة قياسها في الثقافات المختلفة إما (جامر) فإنه عالج مفاهيم المكان (بما في ذلك أسسها التاريخية) من وجهة نظر الفيزياء. إلا أن البروكسيميا (أو علم المكان) التي تدرس إدراك الإنسان للمكان وطريقة استعماله له ، لا

---

(١) مشكلة المكان الفني- يوري لوتمان ترجمة سيزا قاسم وراز بمجلة الف ع ٦ لسنة ١٩٨٦.

(٢) مشكلة المكان الفني- يوري لوتمان ترجمة سيزا قاسم وراز بمجلة الف ع ٦ لسنة ١٩٨٦.

www.ibtesamh.com/vb

تمت بصلة مباشرة إلى أي من هذه الأعمال ، إنها على العكس من ذلك أقرب إلى مجموعة النشاطات السلوكية وامتداداتها ، التي تعرّف في (علم العادات والتقاليد) باسم (الإقليمية) وهي تعالج أساساً مفهوم المسافة خارج حقل الوعي ، وتدين بالكثير لأعمال سابير وورف[1].

وإذا كانت التجربة المكانية تختلف باختلاف بنية الحواس وباختلاف الانتباه (أو عدم الانتباه) لمظاهر معينة من المحيط (المادي) فإن اكتشافات الاختصاصيين في علم العادات توحي بأن:

(أ)- كل جسم يعيش في عالمه الذاتي الذي يتعلق بجهازه الإحساسي(الإدراكي) فإن الفصل العشوائي المفترض بين الجسم وعالمه يغيّر السياق ويشوّه من ثمّ معناه.

(ب)- الخط الفاصل بين المحيط الداخلي والخارجي للجسم لا يمكن أن يحدّد بدقة. ولا يمكن فهم العلاقة بين الجسم ومداه الجغرافي إلا بوصفها سلسلة من الأواليات (الميكانيزمات) الأحيائية المتوازنة توازناً دقيقاً ، يقوم فيها المفعول الارتجاعي الإيجابي أو السلبي بمراقبة الحياة مراقبة كتومة ولكن متواصلة. وهذا يعني أن الجسم ومداه الجغرافي يكونان نظاماً واحداً متجانساً (ضمن سلسلة من الأنظمة الأكثر شمولاً) واعتبار أحدهما دون الرجوع إلى الآخر ليس له معنى[2].

---

(١) (البروكسيميا) أو علم المكان، إدوار هال ترجمة د. بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثاني ربيع ١٩٨٨/ ٦٧- ٧١.

(٢) بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ- سيزا قاسم /١٣٦.

www.ibtesamh.com/vb

ويمتلئ المكان بالأشياء التي يزخر بها العالم الخارجي (والشيء هو عنصر من عناصر العالم الخارجي عن الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك به ويعالجه))[1] والأمكنة والأشياء هي في الواقع ((رفات الزمن وبقاياه)) ووصف هذه الأشياء هو((نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه: فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ أو يحسّها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه))[2].

إن مركزية المكان لا تعني تفوقاً أو رجحاناً.. بل إن هذه المركزية ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التي يلعبها المكان. ولم يختلف الإحساس بالمكان عن الإحساس بالزمان ((وذلك بمقتضى الترابط أو التشارط العضوي بين الفضائين من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لهما من جهة ثانية، وبمقتضى المضمون القصصي للمرحلة من جهة ثالثة)) [3].

وتتسع دلالة المكان وما يرتبط من سياقات نفسية واجتماعية ومن ثم يرتفع إلى درجة النموذج التصويري، ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مجازي وفي هذه الحالة فإن ((طبيعة النمذجة في التصوير الأدبي تسبغ التجديد على التعبير المجازي يستخدم كصيغة من صيغ التصوير الواقعي. وفي التعبير المجازي يستخدم وصف أحد الحوادث

---

(١) بحوث في الرواية الجديدة- ميشال بوتور /٥٧.

(٢) المصدر نفسه /٥٣.

(٣) مقاربة الواقع في القصة القصيرة- نجيب العوفي /١٥٠.

www.ibtesamh.com/vb

من باب المقارنة ، وفي وصف حادث آخر ، وتكون عناصر الحادثتين مختلفة نوعياً ولكن بنيتيهما متماثلتان. وأن الإمكانية الموضوعية لعكس العمليات على شكل نماذج بواسطة المجاز قائمة في وجود تماثل في الواقع))[1].

فإذا كان المكان مساحة ذات أبعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم فإنه لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً ولكنه فضلاً عن ذلك ((نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة وبقدر ما يستمد من التجريد الذهني ، أو الجهد الذهني المجرد))[2].

وبذلك يصبح المكان وسطاً حيوياً تتجسم من خلاله تلك الشخوص التي تأخذ في مسارها خطاً مزدوجاً متناقضاً فهي قد تبدو أحياناً في حالة تداخل وتشابك ولكنها أحياناً أخرى تتنافر وتتباعد فتبدو في شكل وحدات درامية منفصلة ((توحي بمدى ما تتميز به كل شخصية من استغلال واكتفاء.. ومن ثم فهي رهينة عالمها الخاص.. وتجربتها الإنسانية الفريدة))[3]. وهذه إشارة إلى البعد النفسي (للمكان) داخل النص إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي تربط بالمكان ولا تفارقه ، حتى

---

(١) الانعكاس والفعل- هورست ريديكر/ ٢٩.

(٢) جماليات المكان- اعتدال عثمان- مجلة الأقلام العدد ٢ شباط ١٩٨٦ ص٧٦.

(٣) الزمن التراجيدي، سعد عبد العزيز/ ٧٩.

www.ibtesamh.com/vb

إنه يتم استرجاع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به.

فالتركيز على المكان ((من الاستراتيجيات النصيّة المهمة التي تلجأ إليها الكتابات الجديدة في الآونة الأخيرة إذ نجد هذا الاتجاه قد تبلور في أكثر من عمل من الأعمال التي تنتسب إلى كتابات الحساسية الجديدة. كأن الأدب يحاول أن يخلق رواسي جديدة ، يطرح الثابت في مواجهة المتحول أو المتشوه الذي يؤدي إلى التغيير السريع بهويته وشخصيته فالمكان يتميز بدرجة واضحة من الثبات النسبي الذي يساعد(الأنا) على التعرف على ذاتها ويسهم في حمايتها من عواصف التشتت والضياع التي توشك عملية التغيير- أو بالأحرى التشويه- أن تطيح بها بلا هوادة))[1].

وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز المبدع بها ومن خلالها مكانه وواقعه. وقد يميل مبدع آخر للاسترسال في وصف المكان في محاولة لإعطائه سمة المكان الواقعي وتحديد جغرافية المكان بدقة ، وذلك لضبط حركة العناصر الفنية الأخرى.

فلم يعد المكان ممثلاً للإطار الذي تجري فيه الأحداث ، وتتصارع فيه الشخصيات بل إنه قد يكتسب سمات الشخصية الحية ويتم تحديد أدوار الشخصيات الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان ، كما

---

(١) حول (محطة السكة الحديد) لإدوار الخراط- الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية ، د. صبري حافظ. مجلة الأقلام عدد ١١ و١٢ لسنة ١٩٨٦.

www.ibtesamh.com/vb

أنهم يخفقون في تحقيق ذواتهم خارجة. وفي هذه الحالة يضفي الكاتب على المكان صفات خيالية على خصائصه الفعلية.

وقد يصبح المكان جزءاً من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطاً باللحظة النفسية التي تمر بها الشخصية فيضيق أو يتسع أو ينهار.

وقد يخلع المبدع على المكان الواقعي صفات المتخيل الأسطوري أو الخرافي[1].

ويبنى المكان على أساس من التخيل المحض، لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته بل وديمومته إذا لم يتماثل بدرجة أو بأخرى مع العالم الحقيقي خارج النص فالمكان يوصل الإحساس بمغزى الحياة ويضاعف التأكيد على تواصلها وامتداداتها[2].

عن مفهوم المكان الروائي قد مر بتحولات أساسية وتعاملت الرواية مع المكان تعاملاً خاصاً يتميز بالتنوع والتعدد، فقد جعلت منه رواية القرن التاسع عشر إطاراً تجري فيه الأحداث كما هو شأن بلزاك واستعمل كصدى لتطور الأيديولوجيا والأجيال وتباينها الاجتماعي مع المدرسة الطبيعية على يد زولا.

في حين أصبح بمثابة مرآة تعكس الصدى النفسي للشخصية حيث يتماثل -دلالة وتركيباً-مع ما يعتمل في أعماقها.

---

(١) تحولات القص في أدب الثمانينات- اعتدال عثمان- الأقلام العدد ٦ حزيران /١٩٨٩.

(٢) البناء الفني لرواية الحرب في العراق- عبد الله إبراهيم /١٢٧.

www.ibtesamh.com/vb

فالمكان إذاً لم يعد إطاراً بل إنه يحتل صدارة العمل الروائي أحياناً ، فيتم تشخيصه وازدادت أهمية المكان في الرواية الحديثة إذا بدأ بالتعبير عن استقلاله التام بوقوعه في الخارج ، يؤطر الأشياء ويخضعها لسلطته ومن أهم الأساليب التي اتبعت في تجسيد المكان أسلوب الوصف

الوصف أسلوباً لتجسيد المكان

- **طبيعة الوصف:**

الوصف وهو من أهم الأساليب في تجسيد المكان ونعني بالوصف ((نظاماً أو نسقاً من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات ، أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية))[1].

ولعل هذا ما وصل إليه قدامة بن جعفر قبل مئات السنين فقد عدّ الوصف ((ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات)) [2] فهو أسلوب إنشائي يقدم لنا المظاهر الحسية للأشياء كما هي في العالم الخارجي وبصورة تحرص على نقل (المنظور الخارجي) نقلاً دقيقاً[3].

وارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي أي التصوير الفوتوغرافي. وقد شجع على ذلك اللغويون في النظر إلى الشعر

---

(١) ضحك كالبكاء- إدريس الناقوري /٢١٧.

(٢) نقد الشعر- قدامة بن جعفر /١١٨.

(٣) بناء الرواية- سيزا قاسم /١٠٧.

www.ibtesamh.com/vb

بوصفه وثيقة تاريخية يمكن الاستعانة بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب وهذا ما ذهب إليه القدامى من دارسي الشعر العربي كابن طباطبا ومن هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشعر القديم باعتباره مصدراً للمعارف العامة ووثيقة فيزيقية تقدم لمن يتأملها قدراً طيباً من الحقائق العلمية[1].

وقد كان الوصف في الرواية التقليدية وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات ووسيلة لإبراز ملامح الإنسان ونقل تفاصيل واقعة والأشياء التي ترتبط به ، وقد كان لذلك أثره في شدّ الأحداث والشخصيات إلى أماكن معروفة وأزمنة معروفة.

وقد أشار بلزاك إلى أهمية الوصف في النص الروائي إذ ((يميل الإنسان ، حسب سُنّةٍ ما تزال غامضة ، إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص به حاجاته))[2].

لذا فروايات هنري جيمس الأولى والتي كتبت تحت تأثير بلزاك فصلت في وصف البيوت والمناظر الطبيعية على السواء وأخذت الروايات الأخيرة تستعيض عن وصف ما تبدو عليه المناظر بنوع من الإيماء المرموز لما توحي به من مشاعر بوجه عام[3].

وتطور الوصف كما تطورت طرائقه الفنية بعد بلزاك على يديّ فلوبير وأصبح الوصف فناً مكتفياً بذاته فهو مصنوع من وثائق

---

(١) الصورة الفنية- جابر عصفور /٣٦٣- ٣٦٤.

(٢) بحوث في الرواية الجديدة- ميشال بوتور/ ٥٥.

(٣) نظرية الأدب- رينيه ويليك/٢٨٨.

www.ibtesamh.com/vb

دقيقة ، ولقد أخطأت الواقعية ، بعد العصر البلزاكي في إهمالها للمعاني الرمزية للأوصاف المختلفة ، فالعناد الذي حمل فلوبير على أن يدخل في الرواية (الوصف الفني) الذي لا فائدة منه ، أثر على الكتاب الطبيعيين ، وبسبب غلطته إجمالاً أثقل الإبداع الحقيقي ، دون ضرورة ظاهرة ، بلغو الوصف[1].

وهمة تلبث عند المظاهر التزينية والوصفية ، وسرور بوصف كل شيء حد الثرثرة وإن كانت مرصعة ومتأنقة لذا فقد ((أفرزت صنعة الأسلوب كتابة فرعية منحدرة من فلوبير ، إلا أنها مكيفة مع مقاصد المدرسة الطبيعية ، فكتابة موباسان ، وزولا ، ودودية ، التي يمكن تسميتها بالكتابة الواقعية ، هي توليف من الإشارات الشكلية للأدب.. ومن إشارات واقعية لا تقل عنها شكلية.. بحيث لا تكون هناك أية كتابة أكثر تصنعاً من هذه الكتابة التي زعمت تصوير الطبيعة من قرب قريب))[2].

فمع تعللها بتقديم وثيقة دقيقة فإن الواقعية الوصفية قد جنحت نحو (الوصف للوصف) مكدسة المصطلحات الفنية والوصفية.

وكرد فعل لأسلوب الواقعيين كان موقف أصحاب تيار الوعي الذين وجدوا في الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد تشريحها في نفس المتلقي وتلوينها بمزاجه الخاص. لابد من التفريق بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء وما يثيره من

---

(١) تاريخ الرواية الحديثة- البيريس/ ٥٣.

(٢) الدرجة الصفر للكتابة- رولاند بارت ترجمة محمد برادة /٧٩.

www.ibtesamh.com/vb

أحاسيس لذلك نجد في النصوص الواقعية مقاطع وصفية مستقلة يمكن استخراجها من النص لأنها تمثل وحدات متكاملة متماسكة أما بالنسبة إلى روايات تيار الوعي فلا نجد فيها شيئاً من ذلك[1].

وقد احتجت فيرجينيا وولف[وهي من كتاب رواية تيار الوعي] على طريقة(جلزورذي) و(بينيت) و(ولز)[هما من الكتاب الواقعيين] في إهمال الشخصية وعدم النظر إليها[2].

ويتهم أصحاب الرواية الجديدة بأن أدبهم أدب(تشيء) ، بسبب الطريقة التي يصف بها أصحاب هذه المدرسة الأشياء فالا نروب جرييه يقول: ((أن ما يحدث هو أن عين هذا الإنسان تستقر على الأشياء بإصرار صلب: إنه يرى الأشياء ولكنه يرفض تملكها ، يرفض أن يمارس معها أي تفاهم مبهم أو أي علاقة تواطؤ. إنه لا يطالب الأشياء بأي شيء. إنه لا يحس تجاه الأشياء باتفاق ما أو باختلاف من أي نوع. وقد يتصادف ويجعل من الشيء دعامة لعواطفه كما يفعل بنظراته. ولكن النظرة تكتفي بأن تحس بأبعاد الشيء والعاطفة تستقر على السطح دون أن تحاول التسلل إلى داخل الشيء ما دام ليس في الداخل شيء ودون أن تدعي أي نداء ما دامت الأشياء

---

(١) بناء الرواية- سيزا قاسم /١٠٩.

(٢) نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث ترجمة د. انجيل سمعان/ ١٩٠ وينظر بناء الرواية ، سيزا قاسم/ ١١٠. والبناء الفني في الرواية العربية في العراق- شجاع العاني/ ٢٤٥.

www.ibtesamh.com/vb

لن ترد أبداً))[1].

أي أن وصف الأشياء هو الوقوف عن قصد خارجها وأمامها. والمسألة ليست مسألة تملك للشيء ، لأن الأشياء تظل في مأمن من أن تحتوى أو تمتلك عن طريق الألم والتفاعل. ولقد رأى لوكاتش[2] في التشيوء ثلاث نقاط:

١-ظاهرة التشيّؤ: الإنتاج الكمي من جهة ، والمنتج(بالكسر) من جهة أخرى ، ولو أننا أخذنا بوجوده نظرياً.

٢-تناقضات الفكر البورجوازي الذي تظهر فيه ثنائية الشيء/ الإنسان(الناجمة عن التشيء)كركن من أركان الفلسفة المعاصرة التي بلورتها المثالية الألمانية (كانط ، هايدغر).

٣-وجهة نظر البروليتاريا: ويرى لوكاتش أنها الطبقة الوحيدة التي تستطيع تجاوز هذه الثنائية(شيء/إنسان) لأنها بممارستها تقدر أن تحول الكائن الاجتماعي بكليته. وقد تجاوز غولد مان البعد الاقتصادي لنظرية لوكاتش حول التشيوء ليصل إلى الثقافة الداخلية المتوفرة لدى الطبقات الثورية فيعود إلى مسألة (الكتلة التاريخية التي طرحها غرامشي) ، ويفهمها بأنها تدل على الشمولية الاجتماعية الاقتصادية الثقافية في المجتمع وتتضمن الثقافة الداخلية.

فإنسان لن يصل إلى جوهر الأشياء وأن الخلق في النهاية ، ((ذلك

---

(١) نحو رواية جديدة- آلان روب جرييه/ ٥٥- ٥٦.

(٢) في البنيوية التركيبية- جمال شحيد/ ٣٣- ٣٤.

www.ibtesamh.com/vb

الذي يدعوننا إلى أدائه عملية يجب أن نبدأها كل مرة بأنفسنا- على كل إنسان بدوره أن يعيد اختراع الأشياء التي تحيط به فالأشياء الحقيقية الواضحة الصلبة اللامعة هي أشياء عالم الواقع.إنها لا ترجعنا لأي عالم آخر ، إنها ليست دلالات إلا على أنفسها. إن الاتصال الوحيد بها الذي يستطيع الإنسان أن يمارسه معها هو أن يتخيلها))[1].

هي دعوة إذاً للاكتفاء بوصف الأشياء وفرضها وذلك بالاعتماد على(التبسيط) دون الممساس بالأعماق ، وعدم الولوج ولو على نحو موارب في تحليل ما للأشياء.

إن التجديد اللاحق الذي عرفته الكتابة الروائية والذي جعل منها كما يقول ريكاردو مغامرة الكتابة أكثر مما هي كتابة مغامرة جعل أيضاً من مغامرات الأشياء الموصوفة مغامرات وصف ، أو أن مغامرة اللغة في القصص أعطت للوصف بعداً جديداً أضحت فيه إمكانية تحول وصف موضوع ما إلى موضوع وصف إمكانية شديدة الاحتمال(كما هو الحال مع الرواية الجديدة)[2].

فليس نادراً أن تجد في هذه الروايات الجديدة وصفاً لا يبدأ من لا شيء((فهو لا يقدم أولاً عرضاً شاملاً بل كثيراً ما يبدو وكأنه يولد من جزء صغير من شيء عابر عديم الأهمية-ما يشبه النقطة- يمد الكاتب فيه خطوطاً وأشكالاً وبناءاً))[3].

---

(١) نحو رواية جديدة- آلان روب جرييه/ ١٠٠.

(٢) أبحاث في النص الروائي العربي- سامي سويدان /١٣٤.

(٣) نحو رواية جديدة- آلان روب جرييه/ ١٣١.

www.ibtesamh.com/vb

وظيفة الوصف

١- وظيفة تزيينية:

لعل نظرة العرب القدماء إلى الوصف تعزز هذه الوظيفة ، فقد نظروا إلى الوصف على أنه حلية بدليل أن المعنى اللغوي للوصف يعني أيضاً التجميل والزخرفة[١].

وقد تميز الوصف في الرواية التقليدية بوظيفة التزينية فهو ((يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور ، وإلى تحديد إطار الحدث ، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسة))[٢] وكانت لهذه الوظيفة أهميتها الكبيرة في هذا النوع من الروايات ، لأن الوصفَ ربط الأحداث والشخصيات إلى أماكن معروفة وأزمنة محددة.

لكن النظر إلى الوصف بوصفه مجرد زخارف تضاف ((أخلّ بقيمته ذلك أن الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء))[٣].

ب- وظيفة تفسيرية:

لم يبق الوصف أسير وظيفته التزينية (الزخرفية) ، بل إنه تطور مع تطور الرواية وتجددها ، وعرف كثيراً من التغييرات الأساسية التي طالت وظيفته وبنيته وصار الوصف ((يُري الأشياء أكانت موسيقية ،

---

(١) ينظر لسان العرب لابن منظور، مادة و ص ف.

(٢) نحو رواية جديدة. آلا نروب جرييه /١٢٩.

(٣) بناء الرواية. سيزا قاسم/ ١١٠.

www.ibtesamh.com/vb

أم لونية ، ويحدد المواقع ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة))[1].

ولعل أول من أعطى للوصف هذا الدور الجديد هو الروائي الفرنسي فلوبير لاسيما في روايته المعروفة (مدام بوفاري) فالراوي وهو يصف أحاسيس تلك السيدة ومشاعرها ينتقل بحرية بين وصف ملامحها الخارجية ، ويغور لكشف حالتها النفسية المتأججة مستعيناً بالوصف لإماطة اللثام عن دواخل الإنسان.

وقد أولت الرواية الفرنسية الجديدة الوصف اهتماماً بالغاً ، فالوصف فيها((يعطي أهمية لجميع محتويات الشعور ، فهي جديرة بالوصف بصورة عامة ويمكن أن تثير الاهتمام سواء أكانت على مستوى الحوادث اليومية أم على مستوى الأحلام والهواجس والتخيلات كذلك تكتسب ظاهرة الإدراك الحسي ذاتها نفس أهمية الشيء المدرك حسياً ، إن لم تكن أكثر من ذلك))[2].

وفي هذا تأكيد لما ذهب إليه فلوبير في أن الوصف لا يأتي بلا مبرر ، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث لكي تلتحم كل العناصر المكوّنة للنص الروائي وتكتمل وحدته العضوية((وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا يعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسمة))[3].

---

(١) الألسنية والنقد الأدبي. موريس أبو ناصر/ ١٣٣.

(٢) الرواية الفرنسية الجديدة. نهاد التكرلي ٢/ ١١.

(٣) بناء الرواية- سيزا قاسم/ ١١. ويميل د. شجاع العاني مع من مال إلى تسمية هذا النوع من الوصف بالتوثيقي ينظر: البناء الفني. شجاع العاني/ ٢٥٢.

www.ibtesamh.com/vb

فمن خلال الوصف يتم تصوير الشخصية الروائية وتحديد مواضع أفعالها وبيان أسباب سلوكها وأفعالها ، عن طريق وصف بيئة الشخصية ومكوناتها وخلفيتها.

ج- وظيفة إيهامية:

وهي الوظيفة التي يهدف الوصف من خلالها إلى إيهام القارئ بأن العالم الذي يقرأه هو عالم حقيقي وواقعي ، فالكثير من الروائيين يحاول بناء المكان في رواياتهم وأحداثاً حقيقية ، ويميل بعضهم للاسترسال في وصف المكان في محاولة لإعطاءه سمة المكان الواقعي.

إذ ((يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال))[1].

فالمكان لا يكون بالضرورة مكاناً حقيقياً ، إنما قد يكون متخيلاً يُبنى على أساس من التخيل المحض ، لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته بل وديمومته ، ما لم يتماثل بهذا القدر أو ذاك مع العالم خارج النص ، فضلاً عن كون المكان ((يوصل الإحساس بمغزى الحياة ، ويضاعف التأكيد على تواصلها وامتدادها))[2].

يمكن القول أن الحدث يتحدد بالوصف ، ويأخذ هويته ومن ثم يغدو مسرحاً للحياة بكل أبعادها فبالوصف تتم التوطئة للحدث

---

(١) بناء الرواية. سيزا قاسم /١١.

(٢) عن البناء الفني- عبد الله إبراهيم/ ١٢٧.

www.ibtesamh.com/vb

وتحديد بعض الوقائع فيه. والوصف يعطي الحبكة مزيداً من الأبعاد وهو شكل من أشكال التشخيص إن لم يكن هذا التشخيص من أهم وظائفه.

نستنتج من ذلك أن الوصف في الرواية يتجه إلى أمرين أساسيين: الأول يعني برسم صورة كلامية للمشهد البيئي، بكل تفاصيله الضرورية، بما في ذلك ما يتعلق بمظهر الشخصيات والأشياء التي تحولت إلى شخصيات في الرواية الجديدة، ومشاهد الطبيعة، وهذا الوصف له وظيفته الخاصة التي تتبلور في تحديد الزمان والمكان والجو الاجتماعي في القصة.

اما الأمر الثاني فيعني بمساعدة الشخصيات على التغيّر مع تغيير البيئة المحيطة بها، أي منحها الجو الملائم لتفاعلها وتطورها مع تطورات سرد الرواية. فغالباً ما تجتمع الوظيفتان التفسيرية والإيهامية في المقاطع الوصفية..((والوصف الطبيعي توثيق لما يبدو، ويتم تقديمه خدمة للإيهام الأدبي))[1].

وقد يقوم الوصف على مبدأين متناقضين هما الاستقصاء والانتقاء، ففي الوقت الذي كان فيه بلزاك من أنصار الاستقصاء وعدم ترك أي تفصيلات من تفاصيل المشهد دون ذكرها فإن ستندال يرى في هذا النوع من الوصف تحديداً لخيال القارئ وقتله وهذا ما يميل إليه تولتستوي[2].

---

(١) نظرية الأدب- رينيه ويليك /٢٨٨.

(٢) بناء الرواية- سيزا قاسم/ ١١٩.

www.ibtesamh.com/vb

ويرى البعض أن الوصف يمكّن السرد من((وقف)) يكون فسحة في الحكاية وتنسيقاً أسلوبياً جمالياً. هذا فضلاً عن وظيفته (البيانية والرمزية) إذ أنه يعكس (نظرة) شخصية أو شخصيات الرواي وتطور هذه النظرة إلى الموصوفات بوصفها حاملة حاملة سراً أو رسالة أو علامة مفيدة في مرحلة لاحقة في السرد بعد إنتهاء الوقف[1].

إن الكاتب يهتم بوصف المكان وتصويره ، كما يهتم بما يتحرك داخله من شخصيات وما يضم من أشياء.

---

(١) البنية والدلالة- عبد الفتاح إبراهيم /١٢١.

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الثاني

وصف الأمكنة

ظلت عملية سرد الوقائع لا تبدأ إلا بعد تصوير الإطار الذي تتم فيه هذه الوقائع شائع ولزمن طويل في القصص التقليدي ، أي وصف المكان وتحديد موقعه ووصف الزمان وتحديده. والتجديد الذي عرفته الكتابة الروائية وقد جعل منها كما يقول ريكاردو مغامرة الكتابة أكثر مما هي كتابة مغامرة-جعل أيضاً من مغامرات الأشياء الموصوفة مغامرات وصف.

لذا فإن وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء لا يقل أهمية عن سرد الأحداث والأفعال.

وتختلف حاجة الكاتب وهو يصف الخلفيات الخاصة لشخصياته وأحداثه إذ قد يحتاج في بعض الأحيان إلى وصف خلفية موسعة ، أو يركز في أحيان أخرى إلى جزئيات صغيرة وهذا كله يستلزم معرفة الكاتب لبيئة التي يصفها حتى يحقق أهدافه من هذا الوصف فالإحساس بالمكان لدى الكاتب وفي تعبيره عنه يفترض أن يجعل القارئ ((يحسّ بالانطباع والنهكة والأصوات والجو المألوف الخاص

www.ibtesamh.com/vb

به ، وأن يستطيع مراقبة الشخصية في عملها وفي حياتها وأن يرى ما تراه الشخصية من وجهة نظرها وأن يحس ما تحسّ به تجاه هذا المكان))[1].

ا- الفضاء المديني العام/ المفتوح.

تشكل المدينة بؤرة الحركة في معظم روايات جبرا إبراهيم جبرا ، وهي المكان الغالب ، لنها مجال الصراع. منها ينبثق وفي تعاريجها يشتد ويحلّ. فالمدينة العربية الجديدة يراها جبرا ((المصب الكبير لروافد الأرياف العربية بشتى نزعاتها وتصوراتها.

المدينة العربية الجديدة ، ربما أخذت تقترب شكلاً من المتاهة ولكنها لم تصبح بعد تلك المتروبوليس الكبيرة التي- كما في الغرب-تقطعت نهائياً بين أهليها أواصر القربى ، كما تقطعت العلاقات الإنسانية وأسباب التماثل في التطلع والعيش والحلم))[2] .

والمدينة في رواية [صراخ في ليل طويل] غامضة ، مدينة مجهولة لا يسميها جبرا بل يتحدث عنها بعمومية فضفاضة. ((كنت أعرف المدينة من الداخل والخارج ، بل إنني قبل أن أخلص من شبكة الفقر الذي عانته عائلتي منذ قرون ، كنت قد اشتركت في عدد

---

(١) البيئة في القصة/ مقدمة نظرية وليد ابو بكر- مجلة الأقلام العدد ٧ تموز ١٩٨٩ ص٦٣.

(٢) الفن والحلم والفعل- جبرا إبراهيم جبرا/ ٣٦١.

www.ibtesamh.com/vb

كبير من معارك المدينة ، وشممت جزءاً سخياً من نتنها))[1].

ورد الفعل السلبي تجاه هذه المدينة يشفّ عنه قول أمين ((وكان علينا أن نقصد المدينة كاللاجئين ، وليس لنا من يعيلنا سوى أخر الأكبر الذي كان يشتغل ميكانيكياً في المدينة ، وهكذا هجرنا التلال والوديان والكروم ، إلى الحي المظلم بما فيه من بيوت كالقبور ومراحيض فائضة وهواء ملوث فشاهدت (التقدم) من الأسفل-إذا صح هذا القول. شاهدته غريباً عنه ، ثم ضحية له))[2].

وفي رواية [صيادون في شارع ضيق] تتضح المدينة فهي مدينة واقعية تسمى بأسمها وينقل لنا جبرا الكثير من تفاصيلها وتضاريسها فهو يقول عن بغداد:

((عندما تصل إلى مدينة كبيرة فإنك تكون مثاراً ولن تفكر طويلاً بالفندق الذي ستنزل فيه لأن الشوارع تستصرخك لكي تمشي فيها. كما إنك تشعر بأن في المدينة جواً من التوقع كما لو إنها كانت خلال هذه الأعوام كلها تزين نفسها لتلقاك. تريد أن تهرع لتراها كلها في ساعة من الزمن ، وفي تلك الساعة تتركز مغامرات أحلامك كلها))[3].

لكن المدينة المستقرة في الأعماق تنهض من ذاكرة الراوي الذي يقول:

---

(١) الرواية/ ١٢.

(٢) الرواية/ ٣٧.

(٣) المصدر نفسه/ ١٥، ١٦.

www.ibtesamh.com/vb

((أما أنا فقليلة هي البهجة التي شعرت بها وأقل منها الإثارة التي انتابتني في ذلك اليوم الأول من تشرين الأول عام ١٩٤٨ ، حين وصلت إلى بغداد. لم يكن السبب إنني رأيت لندن وباريس والقاهرة ودمشق ، لقد نسيت أسفاري وما عدت أستطيع أن أذكر ملامح أية مدينة في العالم سوى مدينة واحدة ، مدينة واحدة أذكرها ، أذكرها طيلة الوقت. تركت جزءاً من حياتي مدفوناً تحت أنقاضها ، تحت أشجارها المجرّحة وسقوفها المهدمة. وقد أتيت إلى بغداد وعيناي ما زالتا تتشبثان بها-القدس-))[١].

فبغداد والقدس هما المدينتان اللتان يتكرر ذكرهما في روايات جبرا اللاحقة وهما يشكلان محطتين مهمتين من محاط رحال أبطالِ جبرا وشخصياته ، فالقدس هي مدينة الطفولة التي نقشت على الذاكرة التي يعول عليها جبرا كثيراً. ويقدم جبرا صوراً عدة لبغداد من خلال رواته ، فإذا كان (جميل فران) لم يشعر ببهجة عند وصوله إلى بغداد فإن(سلمى الربيضي) تنظر إليها بوصفها ((مجرد قرية مضخمة ، حيث كل واحد من الناس يعرف كل الآخرين والكل يتفحص أفعال الكل))[٢] أما (توفيق الخلف) فينظر إلى المدينة بوصفها ((المكان الوحيد الذي تختلط فيه القيم اختلاطاً تعيى معه عن التمييز بين الصديق والعدو ، بين الخير والشر))[٣].

---

(١) الرواية /١٥، ١٦.

(٢) المصدر نفسه/ ١٢٣، ١٨١.

(٣) المصدر نفسه/ ١٢٣، ١٨١.

www.ibtesamh.com/vb

وتستحيل بغداد إلى المدينة الحلم عند (إميليا) على ظهر [السفينة] كما إنها تصبح مكاناً للحرية التي هرب (عصام السلمان) بحثاً عنها إذ يقول له (وديع عساف) في نهاية الرواية:

((نعم في بغداد ، حريتك لن توجد إلا فيها ، إنها لن توجد في الـ(هناك) الضبابي ، الوهمي ، المغري ، في أوربا وغيرها ، هناك التلاشي في التفاهة ، هناك الهزيمة الحقيقية ، اتعلمين يا لمى أن عصاماص ادعى إنه كان هارباً منك؟ أما أنا فأقول أنه كان هارباً من مدينته ، من أرضه ، وحريته لن تكون إلا في مدينته ، في أرضه))[1].

وبغداد مدينة يقول عنها (وليد مسعود):

((ضربت لي جذوراً في هذه المدينة التي لا يعرف روعتها إلا من أدمن عليها. ابتعد عنها كل مرة بلهفة وأعود إليها كل مرة بلهفة. وأريد لإبني (مروان) ، إلى أن نعود إلى فلسطين ، أن يقيم فيها)[2].

أما القدس فهي ((أجمل مدينة في الدنيا على الاطلاق. قيل أنها بنيت على سبعة ولكنني ارتقيت كل ما فيها من تلال ، وهبطت كل ما فيها من منحدرات ، بين بيوت من حجر أبيض وحجر أحمر ، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة النازلة كأنها جواهر منثورة على ثوب الله. والجواهر تذكرني بزهور

---

(١) السفينة /٢٣٧.

(٢) البحث عن وليد مسعود /٣٢١.

www.ibtesamh.com/vb

وديانها فأذكر الربيع. وأذكر..))[1].

وهي التي وصفها جبرا وهو يتحدث عن تجربة المكان في إبداعه:

((لم تكن المدينة القديمة مبنية كلها من حجر فقط ، بل كان الترابط في مبانيها والتعاقد فيما بينها ، تجربة مستمرة ، فالقادم إلى القدس يأتيها من أبواب أسوارها التي ترتصف حجارتها الضخمة ، صفاً فوق صف ، منبثقة من السفح الصخري للتلال التي بنيت عليها في الأصل: أبراجها تذكر بماض يعود إلى بضعة قرون ، ولكن حجارتها السفلى وأسسها تذكر بالعهود الأولى التي تعود إلى أربعين قرناً ، وأكثر من زمن يضج بالتاريخ ، والداخل فيها إنما يتغلغل في طرقات معقودة ، وأزقة مقنطرة ، تتخللها الفضاءات بين حين وحين ليؤكد شعاعها العتمات المتعاقبة..))[2].

وثمة مدن أخرى يضعها جبرا في رواياته ، مدناً من لبنان وإيطالياً ، ومدينة عمان والنجف التي يقول عنها (حسين عبد الأمير):

((اعتدنا في النجف أن نرى الموتى يجلبون من الهند وإيران في أكياس للدفن في الأرض المباركة: في أكياس كانوا يبرزون بأشكال جنينية غريبة من توابيت الجنفاص تلك ، عشرات منهم تأتي كل يوم. نتن الموت لن يفارقنا أبداً. أيام شبابي الأولى كلها عشتها وسط الجنازات فمن هو الذي يخشى الموت؟)) [3] وهي صورة تشبه صورة

---

(١) السفينة/ ١٧.

(٢) أنا والمكان. جبرا إبراهيم جبرا مجلة عمارة العدد الأول ١٩٨٨/ ٤٦.

(٣) صيادون في شارع ضيق/ ٢٤٥.

www.ibtesamh.com/vb

بيت لحم في عام ١٩٥٠:

((واحداً واحداً يذهبون ، ولا يعودون. وحالما نطلع من الكنيسة غداً يجب أن نستعجل ونذهب لجنازة ثانية ، واحداً واحداً ، يا عيسى ، رجالنا يذهبون ولا يعودون. وشبابنا كلهم مشتول ، كل واحد في بلد...

كانت بيت لحم تبدو لي أنها اجتزلت من الفردوس ، ولكننا ما علنا نسمع فيها تلك الأيام إلا أخبار الوفيات القديسين ، والأعياد والموتى. وإذا جاء عيد الميلاد ، بنواقيسه وتراتيمه الفرحة لم يكن أكثر من زخة مطر وجيزة فيها بعض بذور للحياة ، في شتاء قاحل أجرد يدوم طوال السنة ، مليئاً بأناشيد الجنائز ، في لغات عليلة ومراسيم مختلفة))[1].

١- الشوارع والأزقة:

ويتوغل جبرا في هذه المدن ليصف لنا شوارعها وأحياءها وينقل الكثير من تفاصيلها وملامحها:

((كان الدرب طويلاً كثير التعاريج. فعند منعطف الشارع رأيت لافتة تطقطق بلطف في الهواء))[2].

((كانت الأعمدة قائمة على جانبي الشارع في رواقين لا يتهيأ لهي بمظهرها القديم وعدم انتظامها تمتد عتيدة على طول الطريق ،

---

(١) البحث عن وليد مسعود / ٩١.

(٢) صراخ في ليل طويل / ٨.

www.ibtesamh.com/vb

تظل دكاكين حادة الزوايا يجلس أصحابها في أبوابها يشربون الشاي في أقداح زجاجية صغيرة.. كان الشارع بألوانه وتصميمه المضطرب يبدو مرقعاً ، كما لو أنه بني ارتجالاً-فالأعمدة لا تبقى متشابهة لمسافة طويلة.. وأخذت أبحث عن اللافتات التي تحمل أسماء الفنادق ، فلاح لي على الفور صف طويل منها)).

((وعدت إلى الفندق حوالي منتصف الليل. كان ضجيج الساعات الأولى قد خمد ، وخيمت الوحدة على الشارع الأفعواني ولاح أن الأضواء بعد أن تناقصت بسبب إغلاق الدكاكين ، تقود المرء إلى عالم كئيب ، بينما تلقي الأعمدة المتتابعة ظلالاً طويلة راعبة))[1].

ويصف (جميل فران) شارع أبي نؤاس في بغداد وصفاً تفصيلياً ودقيقاً ساعة الغروب:

((كان السماكون وصبيتهم خلف المناضد المرتجلة على الشاطئ قد بدأوا عملهم المسائي. السمك الحي يسبح وينتفض في مياه الطشوت وبين الحين والحين يذهب احدهم ليخوض في النهر عمق الركبة نحو بَلمٍ (زورق) مربوط بعيداً عن الشط ليعود بسمكة أو سمكتين من النوع الكبير ، تنتفضان بعنف وهما معلقتان بصنارة في الفم ، من مجموعة السمك الحي المحصور بشبكة تغمرها المياه ، مربوطة بالورق الذي يتمايل برفق. ثم يضع هذه الدفعة من السمك

---

(١) صيادون في شارع ضيق/ ١٢- ١٣ ، ٤١.

www.ibtesamh.com/vb

في الطشت ، وعندما يأتي زبون يرفع له الأسماك واحدة واحدة كي يراها ، صائحاً(يلبط!) وعندما يختار الزبون واحدة ويتم الاتفاق أخيراً على سعرها يأتي صبي نحيف تكشف دشداشته الطويلة صدراً بارز الضلوع ، ويضرب السمكة المتقافزة بالمطرقة على رأسها ، ثم يشقها طولاً وينظفها ويثبتها على أوتاد تخرقها ، معدة على شكل دائرة تحيط بنار صغيرة.

توضع في العادة خمس سمكات أو ست ، رأساً لذنب ، وقد عرّض الداخل المفتوح لنار توقد من أغصان الطرفاء الصغيرة التي وكل بها الوقّاد. وعلى طول الشاطيء ، بين المقهى والآخر ، تلتهب نيران (السمك المزقوف) الدائرية ويتصاعد دخانها ، عاكسةً ألواناً متراقصة من الحمرة والسواد على وجوه وأجساد العفاريت الصغار النشيطين المتحلقين حولها ، وقد عبق الهواء بالرائحة السمكية ، وبعد أن تطهى السمكة على هذا النحو ترش بالتوابل وتقدم مصحوبة بالبصل والطماطة على صينية نحاسية للزبون الذي ينتظر في أحد المقاهي المجاورة الكثيرة))[1].

٢- الأماكن المنعزلة والطرق المهجورة:-

وتظل الطرق المنعزلة ثمة تتكرر في روايات جبرا وتظل هذه الطرق مكاناً للاختلاء الجنسي في غالب الأحيان. (فسلمى الربيضي) تقتاد (جميل فران) بسيارتها بعيداً عن المدينة:

---

(١) صيادون في شارع ضيق /٢٠٣.

www.ibtesamh.com/vb

((فاستدارت يميناً نحو الجسر ، ثم نحو الضواحي الغربية لمدينة بغداد ، بين المقاهي والسينمات ، والحوانيت القميئة ، حتى وصلنا طريقاً ضيقاً مستقيماً تحفه أشجار الكينا المورقة وبلغ بنا هذا الطريق إلى جسر صغير تسير فيه السيارات باتجاه واحد فقط ، معلق فوق مستنقع ويحرسه مركز شرطة وتمتد خلفه سهول الريف سالت هل يؤدي هذا الطريق إلى بابل؟

فأجابت: نعم))[1].

وتنعطف بعض الشخصيات عن الطرق العامة إلى أماكن مهجورة لنفس الغرض بعيداً عن المدينة (فامين) يلتقي بسمية (بحرش) خارج المدينة لأكثر من مرة[2].

وعصام السلمان يتذكر:

((ونحن في سيارتي ، منطلقان مع الليل إلى خارج بغداد ويدها كالجنزير تغلني ، تلتف حول عنقي ، تهبط إلى فمي ، تتغلغل في قميصي ، انعطفت بالسيارة عن الطريق العام إلى حقل مهجور ، وسلطت ضوءها لأستوثق من القاع البوار التي عزمنا على اللجوء إليها وجعلت السيارة تصعد وتهبط على التضاريس الترابية المضطربة ولمى تقول:

((أحذر السواقي هذه الأراضي تشقها السواقي ، أحذر ، ولما

---

(١) صيادون في شارع ضيق /١٢٤.

(٢) صراخ في ليل طويل /١٩ ، ٦٨.

www.ibtesamh.com/vb

توغلنا ما حسبنا فيه الكفاية أوقفت السيارة))[1].

و(وصال رووف) تتحدث عن مغامرة شبيهة بتلك مع وليد مسعود[2] ومرة واحدة يخرج (وليد مسعود) إلى طريق منعزل لكنه هذه المرة برفقة صديقه (كاظم):

((وانعطفت السيارة في اتجاه بعقوبة ، وكشف نورها النفاذ طريقاً طويلاً أسود ، فيه فجوات من الضوء المنعكس على بلل الأرض. لم يكن على الجانبين إلا الظلام الكثيف. لا أضواء ولا بيوت. فحمتان ممتدتان إلى مالا نهاية..))[3].

وفي دار صغيرة في منطقة شملان الجبلية المحيطة ببيروت اشتراها (عامر عبد الحميد) تلتقي(مريم الصفار) بـ(وليد مسعود) وتبقى معه لأكثر من يوم[4].

ومثل هذه الدار قد وردت في رواية [صيادون في شارع ضيق] حين أخذت(سلمى الربيضي)(جميل فران) معها:

وصلنا منطقة بيوتها متباعدة. لم أكن قد جئت إلى تلك الضاحية من قبل ، وهي قليلة الأضواء ووقفنا خارج بيت لا ضياء فيه كانت الأشجار تحيط بنا من كل جانب.

-هذا البيت ملكنا(الحديث لسلمى) كان موجزاً لعائلة أمريكية

---

(١) السفينة /١١- ١٢.

(٢) البحث عن وليد مسعود /٢٦٤.

(٣) المصدر نفسه /٦٢.

(٤) المصدر نفسه /٢٢٨.

www.ibtesamh.com/vb

غادرت البلد قبل المظاهرات بأيام...

خرجنا من السيارة كانت البوابة الحديدية الصغيرة مغلقة ومشينا في ممر إسمنتي قصير يمتد عبر حديقة صغيرة. فتحت سلمى الباب بالمفتاح الذي كان بيدها ودخلنا البهو المظلم كاللصوص))[1] ويعودان إليه مغامرة أخرى وأخرى[2] وفيه ينفرد (جميل فران) مع (سلافة) لتقص عليه تفاصيل مهمة عن حياتها[3].

٣- المقاهي:

ومن رموز المدينة المهمة التي تتكرر في روايات جبرا إبراهيم جبرا المقاهي إذ تبدأ من أحداها رحلة (أمين) الشخصية الأساس في رواية (صراخ في ليل طويل) إذ يصفها (بالمكان المهجور)[4] وفي طريقه إلى قصر (عنايت ياسر) يتوقف عند مقهى أخرى:

((كنت قد أبطأت في المشي ، عندما وجدتني أنظر إلى لافتة مضاءة: (مقهى الحديقة) وهو مكان ارتاده بكثرة ولما لم أكن تواقاً إلى رؤية عنايت هانم في الحال ، فكرت في الجلوس قليلاً في المقهى... كان على المرء أن يلج زقاقاً ضيقاً معتماً ، تفوح منه رائحة القمامة المتراكمة ثم يعرج يميناً فيرى وراء بوابة صنعت من قضبان ودوائر

---

(١) صيادون في شارع ضيق /١٧٢.

(٢) المصدر نفسه /١٧٤ و١٩٦.

(٣) المصدر نفسه /٢١٤ وما بعدها.

(٤) صراخ في ليل طويل /٦.

www.ibtesamh.com/vb

حديدية حديقة مقاعدها وموائدها من حديد في وسط حي أدارت له الظهر بضع عمارات ضخمة ففي النهار إذا كنت عميلاً جليداً لن تستطيع أن تقصي عن وعيك أنابيب المياه والمجاري التي تخطط ظهور تلك البنايات الشاهقة ، أما في الليل فإنك تنسى الأنابيب عندما تضاء النوافذ المطلة على المقهى فترى أشباح أناس عديدين يتطلعون أزواجاً من النوافذ))[1].

وفي رواية [صيادون في شارع ضيق] يتابع جبرا تفاصيل المقهى بالتركيز على بعض من جزئياتها:

((مررنا حين دخلنا برجل مستدير الكرش ، يرتدي زبوناً (قنباز) وعمامة ، ويجلس في المدخل ، خلف منضدة صغيرة مشققة فوقها وعاء نحاسي كبير رتبت فيه قطع النقود الصغيرة على هيئة خطوط دودية متوازية تلتف في نصف دائرة بمحاذاة الوعاء كان هذا الرجل هو صاحب المقهى..))[2].

((كان (الكازينو) المطل على دجلة يكاد ينفتق بمن فيه ويبحّ باللغط والضجيج. والاستكانات ترنّ ، والنرد يطقطق ، وقطع الدومينو تقع على الموائد في طرقات متعاقبة والراديو يعلو بجئيره فوق الجميع))[3].

وينقل لنا جبرا وصفاً لمقهى في مدينة نابولي على لسان (إميليا فرنيزي):-

---

(١) صراخ في ليل طويل /٢٧.

(٢) صيادون في شارع ضيق /٣٦- ٣٧.

(٣) المصدر نفسه/٨٩.

www.ibtesamh.com/vb

((لم يكن المقهى بادي النظافة بكراسيه المهترئة وموائده الحديدية الملونة ولا كان رواده القلائل وهم يتخاطبون عالياً بلهجة نابولي الخشنة ولهجات أخرى لم أستطع تحديدها ممن يركب المرء البحار لرؤيتهم في ساعات الصباح الأولى[1].

٤- المباغي:

والمبغى من الأماكن التي ترد في روايات جبرا فهو يشير إليه مجرد إشارة دالة في رواية [صراخ في ليل طويل]:

((اقتربت مني امرأة بعينين جاحظتين وشفتين محمرتين ، ومدت يدها لتوقفني وهمست: أتريد فتاة حسناء هذه الليلة.... وفي الساحة الكبرى رأيت تلك البغيّ نفسها التي كانت قد خاطبتني ، واقفة في الزاوية نفسها ، والإعياء الآن باد على وجهها.))[2].

وينقل تفاصيله في رواية [صيادون في شارع ضيق]:

((.. وجدت فسحة على اليمين تنتهي فجأة بحائط فيه باب ضيق. كان عدد كبير من الرجال يغدون ويروحون من خلاله ، وفي الداخل لمحت ومضات من الأشعة الحمراء والصفراء. وسرعان ما وجدت نفسي مسوقاً بالفضول ، اندمج بالكتلة البشرية التائقة للدخول.

كان التزاحم في المدخل الصغير من الشدة. بحيث توجب عليّ أن أدفع الناس ويدفعوني قبل الدخول مستنشقاً روائح العرق

---

(١) السفينة /١٨٥- ١٨٦.

(٢) صراخ في ليل طويل /٦٩، ٨٥.

www.ibtesamh.com/vb

الإنساني بسخاء. وفي الباب كان ثمة شرطي يفتش الجميع الصدر حتى الركب...

وقبل أن أجد متسعاً من الوقت للتفكير وجدت امرأة مطلية بطبقة سميكة من الأحمر والأبيض تجذبني من فراعي. ثم أمسكت أخرى ، تكشف بلوزتها عن ثدي سائب ، بالطرف الأسفل من سترتي وتشبثت بها وعندما خلصت نفسي منهما هاجمتني امرأتان أخريان...

لم أكن أرى وجوهاً ، بل بقعاً من الأصباغ.

كان زقاقاً طويلاً تتتابع الأبواب فيه بسرعة على الجانبين ، وفيه مقهى صغير يجلس فيه بعض الرجال بهدوء مع عدد من النسوة ، والجميع يرتشفون الشاي من الاستكانات.. وقد غطت النسوة المصبوغات الوجوه الأرضية المرصوفة ، وملأن المداخل والنوافذ. ووقفت الأزواج المتحاضنة هنا وهناك ، والرجال يهاجمون بلهفة بالغة. أما أنا فشعرت بوحشة قاتلة في ذلك المستنقع الأدمي...

وبدا المكان مزروعاً بالأفخاذ والنهود والوجوه التي تشبه الأقنعة المخيفة... كان الزقاق يؤدي إلى ممر يلتف بما يشبه الدائرة.. قادني الممر الدائري إلى الزقاق الأصلي مرة أخرى..)) [1].

وتلتقي جزئيات هذا الوصف مع وصف لمبغىً في روما ينقله لنا (وليد مسعود):

---

(1) الرواية /٣٣- ٣٤.

www.ibtesamh.com/vb

((لم يمر على عملي بقربه أسبوعان حتى اصطحبني معه في ليلة مظلمة ، وقد بدأ التعتيم الذي نشرته الحرب في ربوع أوربا كلها ، إلى دار في زقاق متهافت قديم ، على مقربة من المكان الذي أقيم فيه قرب المحطة. وأدخلني وراءه في رواق كئيب ، أدى على غرفة باهرة الضوء استلقت على مقاعدها خمس نساء أوست في أوضاع جعلتني وأنا أكاد أموت خجلاً وجبناً ، لا أعرف أين أنظر. أفخاذ ونهود مكشوفة في كل مكان..)) [1].

وترد إشارات كثيرة على الملاهي في روايات جبرا دون الوقوف عند تفاصيل هذه الأماكن والاكتفاء بالإشارة إليها من خلال أحاديث شخصيات الروايات المختلفة. ولعل أطول وقفة عندها هي التي وردت في رواية [صراخ في ليل طويل]:

((كان الملهى الصيفي فسيحاً خافت الأضواء باستثناء المسرح المضاء بالنيون ، حيث جلس أعضاء الفرقة والفنانات يؤدين أدوارهن.. وبدا أن المناضد كلها محجوزة والجميع يتكلمون بصوت عال كلاماً لا ينتهي. كانت أنثى ترقص بمرافقة العود تحت أضواء المسرح وتهز ثدييها وبطنها..)).

ولعل في تساؤل(جميل فران) وما أجيب به خلاصة لهذه النمط المكاني:

((-(هل بغداد مدينة كبيرة:؟ سؤال طرحته على أحدهم في

---

(١) البحث عن وليد مسعود /١٩٠.

www.ibtesamh.com/vb

دمشق ، فقيل لي:

-(كبيرة جداً ، ففيها أربعة عشر ملهى)).

ويسمي ((جميل فران)) بعض من هذه الملاهي في ثنايا الرواية.

٥- الحمّامات:

لا يتوقف جبرا في روايته الأولى[صراخ في ليل طويل] عند الحمامات كمكان عام بل يذكر الحمّام الخاص بالشخصية الرئيسة في الرواية عبرا إشارة سريعة وموجزة:

((فأعددت لها حماماً حاراً ، ولما دخلت الحمام وأقفلت الباب وراءها ، نزعت ثيابي في غرفة النوم ، ونشفت نفسي وغيرت ملابسي. وأخرجت لها بنطلوناً رمادياً وأحد قمصاني))[1].

وفي رواية بصيادون في شارع ضيق] يمر (جميل فران) أمام واحد من الحمامات العمومية مرور العابر للوهلة الأولى:

((.. وفي أحد المداخل كان ثمة رجل عادي الجذع يتدلى ثدياه السمينان كأثاء الزنجيات والغضينات الجلد ممن يراهن المرء في الصور ، وفوقه كان ثمة لافتة تقول: حمام عمومي))[2].

لكنه يعود لينقل لنا وصفاً دقيقاً لهذا الحمّام رابطاً هذا الوصف بذكرياته ومشاهداته وقراءاته عن الحمامات العمومية تعينه في ذلك

---

(١) الرواية /٢٢.

(٢) الرواية /٣٢.

www.ibtesamh.com/vb

انطباعات الشخصيات الأخرى التي دخلت الحمام معه[1]:

((لم أكن كارهاً للذهاب إلى حمام عمومي مع عدنان ، ولكن ما أن رأيت الخادم الضخم بثديه المتدليين واقفاً في المدخل المتواضع حتى أدركت أن الحمامات العامة قد ولّى عزّها. كم كان عدد الحمامات في روما؟ والإسكندرية ، وبيزنطية؟ وبغداد هارون الرشيد؟ مهما يكن العدد غير دقيق فإنه سيؤكد المكانة الهامة التي احتلتها الحمامات في حياة المدن الكبرى. لقد عبرت عن حب البشر للانطلاق الحسي بجانب الأحواض المرمرية. بينما يجد الفيلسوف والتاجر ، والقوّاد والملاك ، من خلال الضباب الشبق تواصلاً عميقاً في العري والمياه والحديث.

لكن الحمامات التي زرناها لم تكن تلك الغرف الأسطورية التي وجدت في العهود الغابرة بفسيفسائها الزرقاء والذهبية والمشعة تحت المياه وهي تنطلق في نوافير وتسقط إلى صدفات من الرخام ، ثم تتساقط كالشلالات من صدفة نحو الأرض ، لقد تداعت بغداد قبل أن تظهر فيها بوادر نمو جديد ، وتهافت القرميد الناعم ، الذي شيدت منه البنايات العظيمة في أثناء العصر الذهبي ، إلى تراب منذ قرون.

.... نزعنا ملابسنا ولففناها في حزمتين لتوضعا في صندوق تحت المصطبة الطويلة المحاذية للجدران في قاعة كبيرة. كان الكثير من

---

(١) الرواية /٤٥- ٤٦.

www.ibtesamh.com/vb

الرجـال يجففـون أبـدانهم أو يجلسـون بعـد اغتسـالهم مـتلفعين بالمناشف ، ويشربون الشاي بترف ظاهر.....

... كان المكان شيئاً أقرب إلى خلق ذهن قوطي مظلم منه إلى خلق ذهن عربي. كنا عتبة قاعدة واسعة تضيئها بشكل باهت حزمة ضوء بخارية راعشة تسرّبت من كوّة مستديرة في السقف المقوس.

كانت الأجساد العارية (كم كئيبة هي ، كم مهجورة) ترى غائمة وهي تتحرك حول الأحواض ، أو تسير بحذر على الأرض الزلقة بالصابون كما لو أنها تتجه نحو قدر مجهول.

وفي الكهوف الصغيرة حول الردهة الوسطى كانت الأطراف البشرية إذ تتحرك تلتمع وتختفي...

-هل حدث أن دلكت في حمامات أخرى؟

-نعم مرة واحدة. ولم يعجبني ذلك. عوملت كقطعة من جماد.

-لا أظن أن صاحبنا سيعامل كقطعة من جماد المدلكون هنا يعرفون زبائنهم. هل لاحظت ومضة الانتصار في عين المدلّك؟.

-عدنان أنت فظيع!

-قلت: اسمع ما يزال الناس يغنون هنا إذن؟

وتناهت إلينا من ركن بعيد... نغمة طويلة حزينة عبر البحار والضوء الراقص..))[1].

---

(1) الرواية /٤٨- ٤٩.

www.ibtesamh.com/vb

٦- الحانات:

ومن الأماكن التي ترد في روايات جبرا الحانات التي لا يتوقف عندها جبرا كثيراً ، إنما يكتفي بالإشارة إليها أو إعطاء لمحة موجزة عنها:

((وأخذني إلى مكان معتم منخفض السقف ، يشرب فيه رواده العرق أو يلعبون الورق في لغط شديد. فكدت أتعثر حين رأيتهم جميعاً يلتفتون في وجهي الجديد عليهم ، وفي نظرتهم بريق من الحقد كالتماع حد السكين. ولم أعرف كيف أتصرف وكيف أتكلم لجعل نفسي مقبولاً لديهم. وصديقي ما برح يتكلم طلقاً ، ويشتم بحرارة ، ويتباهى بي بين أصحابه..))[١].

ويلتجئ (جميل فران) على الحانة ليجلس في زاوية من زواياه ليقرأ رزمة الأوراق التي أعطتها إياه (سلافة)[٢] أو يشير إلى خمارة معروفة إشارة عابرة[٣].

ب- الفضاء المديني الخاص/ المغلق

١- البيوت:

إذا كان البيت((هوواحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية.

---

(١) صراخ في ليل طويل /٥٠.

(٢) صيادون في شارع ضيق /١٦٠.

(٣) البحث عن وليد مسعود /٧٢.

www.ibtesamh.com/vb

ومبدأ هذا الدمج وأساسه أحلام اليقظة ، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة ، كثيراً ما تتداخل أو تتعارض ، وفي أحيان تنشط بعضها بعضاً. في حياة الإنسان ينحّي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية. ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً..))[1] فإن جبرا إبراهيم جبرا يمر في غالب الأحيان بالبيت كوحدة مكانية مروراً خارجياً مع الأهمية التي يعطيها لهذه الوحدة التي تكون مسرحاً لمعظم أحداث الروايات.

ففي رواية[صراخ في ليل طويل] لا نجد وصفاً للبيت الذي يأوي إليه(أمين) بل لا نجد أية ملامح لهذا البيت ؛ باستثناء عبارات: ((أعود على بيتي ماشياً على القدمين في أغلب الأحيان ، فلا أبلغه قبل الواحدة صباحاً ، وألقي بنفسي على السرير منهوك القوى لعلي أنام)) أو قوله: ((لي بيت صغير في هذه الناحية من المدينة..)) أو ((جاءت على منزلي ذي الغرفتين دون إلحاح مني..))[2] ، ولعل وصف(جميل فرا) لبيته على جبل القطمون في القدس الجديدة أطول وصف للبيت في رواية جبرا [صيادون في شارع ضيق] وإن كان لا يتجاوز وصف المكان الذي بني عليه هذا البيت:

((.. اخترت المكان بنفسي فوق مرتفع يطل من أحد الجوانب على التلال التي هي أول الريف ، ومن الجانب الآخر على الطريق الجميل الذي يتلوى حتى يصل قلب المدينة.. .. كانوا يقولون أنهم

---

(١) جماليات المكان- باشلار /٣٨.

(٢) صراخ في ليل طويل /١٠، ٢١، ٢٢.

www.ibtesamh.com/vb

انجذبوا لقنطرة المدخل ، وأزهار الجرانيوم التي تكسو الدرج الحجري الأبيض ، والنوافذ العالية بأعمدتها الثلاثية في الطابق الثاني ، التي كانت حين تعكس الشمس تتصاعد كالشعلة الملتهبة فوق الوادي...))[1] وينسحب هذا على بيت(سلافة) فهو((بيت جميل في شارع جعفر ، بيت مثالي يطل على النهر. ((بيت ذي طابقين يقع في وسط أشجار النخيل واليوكالبتوس. كان للبيت حديقة واسعة حسنة التشذيب))[2] وفي رواية [السفينة] يصف (وديع عساف) بيت صديقه (فايز) بإيجاز:

((ـ عندما وصل أبو فايز حاملاً على ظهره كيساً ثقيلاً ، ساعدناه في إنزاله عن ظهره. ثم حملناه أنا وفايز معاً إلى الرواق ، ونزلنا به الدرج إلى الحوش الأسفل ، كان الحوش الكبير يتوسط أربع غرف أو خمس في كل غرفة منها تعيش عائلة جلس أفرادها عند الباب في ركن من الحوش ، قرب باب غرفة فايز وأهله ، على مقربة من مرحاض قذر ، كانت الأثاثي مازالت ملأى بالرماد حيث كان والد فايز يصهر الرصاص..))[3].

ويركز جبرا على المداخل ، مداخل البيوت عامة وحدائق البيوت على وجه الخصوص:

((.. تلقانا عامر عبد الحميد بباب داره مرحباً.. وسرنا رأساً نحو

---

(١) الرواية /١٦.

(٢) المصدر نفسه/ ٨٠- ٨٣.

(٣) السفينة /٥٤- ٥٥.

www.ibtesamh.com/vb

الحديقة الكبيرة ، من خلال الجهنميات وسعف النخيل المتهدلة ، إلى بقعة بليلة الثيّل ، وعلى مقربة منها تنفث بضع نوافير مياهها في الجو فتتساقط كالمسابح الفضية في حوض أزرق مستطيل ترتعش أضواءه من خلال الماء..))[1] ثم يعود إلى وصف هذا البيت ((بيت مليء بالتحف والكتب ، وحديقة تتسع لألف شخص مسلاى بالنخيل والجهنميات وأحواض الورد وقد قسمت أشكالاً تحدها جدران أقيمت هنا وهناك ، بارتفاعات متفاوتة ، بعضها أصم تنعكس عنه الأضواء ، وبعضها يحوي أقواساً رهيفة تؤدي إلى مماشي تنق على جوانبها الضفادع ، أو تؤدي إلى جدران صمّاء مظلمة))[2].

إن الرؤية الفنية التي ينظر بها الكاتب إلى البيت قد تضيق وقد تتسع ، فقد يهتم بتفاصيل صغيرة لا تخطر مي إلا ذهن الكاتب ، وهو يسترجع صوره من الذاكرة وهو يكتب. لأن هذه التفاصيل عالقة بذهنه من خلال ارتباطها ببعض من ذكرياته الخاصة.

وقد تابع باشلار هذه التفاصيل في نتاجات عدد من الشعراء والكتاب ، فتحدث عن الصناديق وخزائن الملابس والأعشاش والقواقع والأركان[3].

---

(١) البحث عن وليد مسعود/ ٢٥٥- ٢٥٦.

(٢) المصدر نفسه/ ٢١.

(٣) جماليات المكان- باشلار/ ٤٢.

www.ibtesamh.com/vb

٢- الغرف:

يمر جبرا في روايته[صراخ في ليل طويل] بالغرف مروراً سريعاً دون الوقوف لإعطاء بعض من تفصيلات أو أوصاف هذه الغرف:

((نزعت ثيابي في غرفة النوم... ثم نرقص في غرفتنا الصغيرة ، وندور بسرعة أمام المرآة ، وننساب في خطوات إيقاعية إلى الحديقة الخلفية ، ونسقط مجهدين على الحشيش... وكانت الغرفة التي قضيت فيها قرابة عشر سنوات من صباي غارقة إلى نصفها..))[1].

وليس ثمة حواجز بين الغرف في ذاكرة (أمين) لأن نشأته كانت في بيت صغير يقول عنه(أمين):

((عندما كنت ولداً صغيراً في القرية دهمتنا ليلة ممطرة ، كأني بها إذ أذكرها الآن ليلة من ليالي التاريخ الحاسمة فقد ظل المطر يهطل شآبيب طيلة ساعات الظلام وانكمشنا في الفراش الممدود على الأرض طلباً للدفأ ، غير أن النوافذ والشقوق العديدة في الجدران(التي كانت تجعل البيت في الصيف حسن التهوية) جعلت تمتص الريح الباردة ، فتخترق الحفتنا لتداعب مفاصلنا المسكينة: لم استع النوم ، فنهضت وكومت على لحافي كل ثوب وقعت يدي عليه في الظلمة ، ولكن بدلاً من دفئها لم أشعر إلا بثقلها وكان في (الخشبة)-ويفصلها عن غرفتها باب مخلوع-ثلاثة خراف ، تعطس وتثغو في قلق))[2]... .

لكن جبرا في روايته الثانية يتوقف طويلاً أمام نموذجين من

---

(١) صراخ في ليل طويل/ ٢٢ و٢٦ و٥١.

(٢) المصدر نفسه/ ٤٢.

www.ibtesamh.com/vb

الغرف ، النموذج الأول هو غرفة الجلوس في بيت(عماد الدين النفوي) والد(سلافة):

((عبرنا المكتبة برفوفها السوداء الثقيلة والمرصعة بالصدف ، ودخلنا غرفة الجلوس ، كانت الجدران مقشرة في عدة مواضع بسبب الرطوبة التي إما أن تصعد من الأرض التي تنز فيها مياه النهر أو ترشح من السقف بعد زخات المطر التي تأتي بين الحين والآخر. كانت الغرفة رطبة باردة. ولا تعد كراسيها ومقاعدها التي تصطف إزاء الجدران الأربعة ، ويكسوها قماش مورّد ، بكثير من الراحة والدفء. وكان هناك بين الكراسي مناضد صغيرة عليها منافض كبيرة. أما الأرض فقد غطتها سجادة فارسية كبيرة ، بينما عُلقت سجادتان أخريان على جدران الغرفة. وكان ثمة مزهرية خضراء فوق منضدة منخفضة تتوسط الغرفة وتحتوي على باقة من الورد اليانعة. وأكمل(الديكور) لوحة قابلتني حين دخلت أبعادها تقارب أربعة أقدام في ثلاث ، لرجل كبير في السن يرتدي عقالاً ، وترين عليها في مكانها من الجدار الوحدة والنسيان. لا ريب أن الذي رسمها هو أحد أولئك(الرسامين)الذين يشتغلون لتلبية طلب المراجعين ، ويستعملون صورة فوتغرافية صغيرة تقدمها لهم ، يكبرونها عدة مرات ثم يلونوها بألوان(مثالية)كانت النتيجة أشبه بدمية ملونة بالأبيض والأحمر الحق بها الشارب واللحية.))[1].

---

(1) صيادون في شارع ضيق/ ١١٦- ١١٧.

www.ibtesamh.com/vb

والنموذج الثاني الذي يصف لنا تفاصيله هو غرفة (عدنان طالب):

((قادني عدنان إلى درج شديد الانحدار انتهى بباب غرفته. ولما فتحه ودخلنا كان عسيراً عليّ أن أصدق ان رجلاً مثله يسكن في زريبة بائسة لا شكل لها مثل تلك. لم تكن صغيرة ولكنها كانت مضطربة جداً تبملؤها قطع الأثاث المتكسرة الحائلة ، وأشياء تتباين ما بين راس جميل منحوت من الخشب ملقى على الأرض أو بين علب أو زجاجات فارغة ومراوح مصنوعة من سعف النخيل واستكانات ، وأواني ، وأقداح ، وصحون قذرة. ثم الكتب ، الكتب في كل مكان بعضها لا يزال مفتوحاً مكومة في الزوايا على الكراسي تحت السرير الحديدي الصديء وبجانب الشباك الوحيد في الغرفة كانت هناك حقيبة يرتفع غطائها إلى الأعلى وقد استطعت أن أرى فيها أكواماً من الأوراق لعلها كتابات عدنان وكان ثمة بجانبها منضدة صغيرة عليها غراموفون صغير مفتوح وفيه اسطوانة ذات ورقة حمراء في وسطها ورأيت تحت المنضدة كومة من ألبومات الاسطوانات.))[1].

وفي رواية [البحث عن وليد مسعود] يعود إلى المرور بالغرف مروراً سريعاً فهي مجرد إشارات في سياق الأحداث:

((واستقبلنا في غرفة الجلوس الصغيرة... في الغرفة الكبيرة الوحيدة.. كانت العائلة قد استقرت في غرفة كبيرة في الطابق

---

(١) صيادون في شارع ضيق/ ١٤٣- ١٤٤.

www.ibtesamh.com/vb

الأسفل من عمارة... والغرفة الكبيرة المعتمة إلا من ضوء الشموع مكتظة بمن فيها... وذهبنا رأساً إلى غرفة النوم، التي لم تكن بفوضاها أحسن حالاً بكثير وارتمينا معاً على الفراش))[1].

وحملت رواية جبرا الأخيرة لفظة (الغرف) عنواناً لها وهو يقدم فيها نماذج مختلفة من الغرف ((من غرفة السيطرة بإمكاني أن أقفل أو أفتح أبواب المبنى كلها بمجرد الضغط على زر هنا وزر هناك. وكنت واثقاً من إنك حالما تجد الأبواب غير مقفلة ستحاول الخروج.... دخلت إلى غرفة أخرى أشبه ما تكون بغرفة انتظار في عيادة طبيب: فعلى امتداد الجدران الأربعة الشديدة البياض مصاطب منتظمة لجلوس المراجعين الذين لم يكن هناك منهم أحد في تلك اللحظة وقد علقت على الجدران صور مطبوعة بالألوان لأمهات ورديات الخدود يرضعن أطفالهن ولقطط سيامية سمينة ازدانت أعناقها بالأشرطة البنفسجية، مما أكد لي انطباعي بأنها غرفة لانتظار المرضى هل كانت الغرفة الزرقاء، هي غرفة الطبيب؟ أم أن الباب الذي في الجدار المقابل يؤدي إلى غرفته؟ يممت شطره رأساً، وفتحته. غرفة أخرى بيضاء الجدران، ولكن خالية من كل أثاث، فيما عدا كرياً واحداً جلس عليه شاب وسيم، يرتدي مريولاً أبيض، وفي يده كتاب يقرأ فيه..)[2].

---

(1) الرواية/ ٧٤، ٩٥، ١٠٥، ٢٢٠، ٢٢٤.

(2) الغرف الأخرى /٤٧ و٦٧.

www.ibtesamh.com/vb

٢- المكاتب:

والمكاتب ترد في روايات جبرا أمكنة واقعية لممارسة فعل الكتابة إذ لابد من شخصية تمارس الكتابة في كل رواية من روايات جبرا ففي[صراخ في ليل طويل] يذهب[أمين] إلى مكتب تحرير الجريدة حيث يقضي معظم النهار في كتابة المقالات أو (يشتغل) بكتابة رواية جديدة[١].

وفي [السفينة] يكون المكتب لأغراض تجارية ، إدارة شركات أو فروع لهذه الشركات[٢].

((.. كلما زرته في الغرفة نفسها ، وقد تحولت عبر هذه المدة الطويلة إلى مكتب شديد الأناقة بأثاثها الفولاذي والجلدي ، والصور الزيتية المعلقة على جدرانها ، والتماثيل البرونزية والخشبية التي يكثر من شرائها من فناني بغداد. والنافذة الخشبية القميئة إياها قد اتسعت الآن وأصبحت مؤطرة بالألمنيوم ، فضلاً عن الستارة المعدنية التي تكسوها[٣]. وكاظم يمارس الكتابة في مكتبه للمحاماة:

((بعد ذلك بربع ساعة كان كاظم إسماعيل في مكتبه في رأس أحد الأزقة المتفرعة عن شارع الرشيد ، جالساً على منضدته ، وقد أمسك القلم بيد معطرة معقمة ليكتب مقالاً عن وليد مسعود

---

(١) الرواية /١٠.

(٢) المصدر نفسه/٣٩.

(٣) البحث عن وليد مسعود/ ٨١.

www.ibtesamh.com/vb

كاتب (الإنسان والحضارة)))[1].

ويشير (جواد حسني) إلى مكتبه:

((وأنا إلى ذلك ، لم أخص في بحر الأوراق التي تملأ مكتبي بهديرها الصامت..)) [2] أو الإشارة إلى مكتب (عامر) الذي يخطط بمساعدة الكمبيوتر الطرق والعمارات والمدن الناشئة على شطآن الخليج كلها[3].

وتظل المكاتب لازمة من لوازم شخصيات جبرا المنتخبة.

٢- وصف الأشخاص:

يرسم جبرا بعض من ملامح الوجوه التي تصادفها شخصياته الروائية وغالباً مايكون هذا الرسم سريعاً وموجزاً يتوقف عند هذا الجزء من الجسد أو ذاك ، عبر تشبيهات تكاد تتكرر في كثير من الأحيان:

((كان لسمية ساقان صقيلتان ، بديعتا الصنع..

قلت: أي نحات نحت ساقيك؟

فضحكت وقالت: خيالك أنت.

فقلت: إنك أشبه بتماثيل الإغريق. ولكن لعلك لم تصنعي من الرخام بل من أوراق الزهور..))[4].

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٥٩.

(٢) المصدر نفسه/٣٦٤.

(٣) المصدر نفسه/٢٠٢.

(٤) صراخ في ليل طويل/ ٦٨- ٦٩.

www.ibtesamh.com/vb

وينقل لنا جبرا حتى ألوان الملابس التي ترتديها شخصياته النسائية الأثيرة فسمية((ترتدي بلوزاً أصفر وتنورة خضراء)) وهي الألوان التي يحبها(أمين) وتتكرر هذه الألوان في روايات جبرا الأخرى[1].

وامتدت فخذا سلمى الصلبتان الممتلئان على البلاط العاري كشيء ذي جمال رائع ترك خطأ وسط الأثاث ، ككسرة من تمثال في غرفة مهجورة))[2].

ويركز جبرا على بعض الأعضاء الجسدية المجتزأة ليمعن في نقل شعور التقزز (لجميل فران) وهو ينظر على المبغى:-

((كانت النسوة يجلسن على العتبات والكراسي وفوق الأرض. وبدا المكان مزروعاً بالأفخاذ والنهود والوجوه التي تشبه الأقنعة المخفية. كان ثمة فتاة بساق واحدة ، وأخرى بعين واحدة مدت ذراعها معترضة طريقه هي بينما كنت أحاول المضي وقد ملأني الشعور بالتقزز..))[3].

ويصف(جميل فران) وجه محدثه:

((وكان واضحاً أنه لم يحلق منذ عدة أيام ، وكانت ثيابه رثة ، باهتة اللون ، أنه يرتدي بدلته الوحيدة التي ربما لازمته منذ عدة سنين. وكانت ياقته قذرة لم تكوَ قط بينما التمعت عقد رباطهمن تراكم العرق ، ولا شك أنها لم تحل منذ أسابيع ، كان شفيعه الوحيد أنه

---

(١) صراخ في ليل طويل /١٣ وتنظر السفينة /٢٨.

(٢) صيادون في شارع ضيق /٢٠١.

(٣) المصدر نفسه/٣٤.

www.ibtesamh.com/vb

حسن الطلعة: عينان سوداوان لوزيتا الشكل تلتمعان عبر أهداب طويلة ، وشفتان جميلتان حين تنطبقان. إلا أنه كان يضحك أكثر مما ينبغي مما يجعل سواد أسنانه يتلف جمال وجهه..)[1].

ويصف وجوه الناس وصفاً إجمالياً:

((لقد أدهشتني الوجوه الغريبة السمراء تشوهها الخدوش أو بثور الجدري أو تحفرها(أخت)رهيبة تاكل الجلد فوق الخد أو في منتصف الجبين أو على جانب الأنف: أشبه بطبعة عميقة من زهرة شرسة....

... وهي تكتظ بالنساء الحافيات المتسربلات بالسواد ، تزينهن (الخزامات) بالأنوف والأوشام المرسومة خطوطاً مقوسة مكان حواجبهن المنتوفة..))[2].

ويمعن جبرا في تفاصيل بعض الوجوه:

((كان لعبد القادر عينان كبيرتان عميقتا المحجرين ، يظلّ أسفلهما هلالان من الزرقة. وخداه العظميتان وفكاه المربعتان توحي كلها بشكل جمجمة حية...

... وإذا الجميع يصرخون فرحاً لمرأى (توفيق الخلف) وهو يمر بالمقهى ، ويدعونه للجلوس كعنا. لم أكن رأيته من قبل ، وهو طويل ، نحيل ، ذو عينين ضيقتين اشتبهت في ذلك الضوء الخافت بأنهما زرقاوان ، وفيهما حدة كرأس السكين[3].

---

(١) صيادون في شارع ضيق /١٢، ٧٠.

(٢) المصدر نفسه/٩١، ٩٥.

(٣) صيادون في شارع ضيق /٩١، ٩٥.

www.ibtesamh.com/vb

وصف الأشياء

لقد تفاقمت عناية المحدثين بالأشياء إلى أقصى غاياتها حتى غدت الأشياء أبطالاً في أعمال الكثير من كتاب الرواية الجديدة والمنظرين لها كميشال بوتور وكلود سيمون وآلان روب غرييه الذي يقول:

((إن وصف الأشياء في الحقيقة هو الوقوف عن قصد خارج هذه الأشياء وأمامها. المسألة ليست تملك شيء ، أو إسقاط الأفكار والأحاسيس عليه. لأن الأشياء ، وقد ثبت أنها ليست الإنسان تظل دائماً في مأمن ، إذ لا تحتوى داخل اتحاد طبيعي ، ولا تمتلك عن طريق اللّم. إن الاكتفاء بوصفها هو بوضوح رفض كل طرق الفهم والاقتراب من الأشياء حيث أن المشاركة الوجدانية مع الشيء أمر غير واقعي. والمأساة تصيبنا بالغربة أما الفهم فهو يعتمد على العلم))[1].

إن وصف الأشياء ما هو إلا تعبير عن معاناة الإنسان أمامها فهي بعض منه ، وهي قد تكون صورة لأمانيه وتطلعاته أو قد تصبح العلامة الدالة على واقعة المعاش ووضعه اليومي. وعلينا أن نوجد ((وسائط لا حصر لها بين الواقع والرمز إذا أردنا أن نعطي الأشياء كل ما توحي به من حركة))[2] فالإحساس بالأشياء((تجربة إنسانية

---

(١) نحو رواية جديدة- آلان روب جريبه/ ٧٠.

(٢) جماليات المكان- باشلار /٤١.

www.ibtesamh.com/vb

في أوسع مجالها))[1].

وإذا كان للأشياء ((تاريخ مرتبط بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا لا نشكل فرداً بحد ذاته، جسداً فقط، بل جسداً مكسواً بالثياب، مسلحاً، مجهزاً. لأن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري))[2] فالأشياء واحدة من أركان المكان المهمة إلى جانب حجمه الهندسي المعين، ومن حيث هو امتداد فراغي معين. وعن طريق هذه الأشياء يتواشج العالم الخارجي مع عالم الرواية ليسهما معاً في خلق المناخ العام.

ومن الأشياء التي تتوارد في روايات جبرا:

الأثاث: وتمثل ((مظهراً من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية، ولذا نشأ ما يسمى بفلسفة الأثاث، حيث يعكس الأثاث الذي فرش المنزل مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية ذات الدلالة الخاصة التي يريد الكاتب تقديمها))[3].

ولا يتوقف جبرا عند الأثاث في كثير من الأحيان بل إنه يتجاهلها تماماً للدلالة على الحياة الاجتماعية التي تحياها الشخصيات.

((عندما كنت صغيراً أسكن مع أمي وإخوتي الثلاثة في غرفة

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه- إليزابيث درو /١٢٧.

(٢) بحوث في الرواية الجديدة- ميشال بوتور /٥٥.

(٣) بناء الرواية -سيزا قاسم /١٣٩.

www.ibtesamh.com/vb

مربعة ضيقة لها شباك صغير واحد لا زجاج له ، لا أظننا كنا نتذمر كثيراً ، فليس جيراننا بأحسن حالاً منا..)) [1].

وفي روايته اللاحقة [صيادون في شارع ضيق] يصف غرفته في (فندق المدينة) بعد أن طال مكوثه فيها:

((.. قليلة الأثاث؟ يجب أن أقول عديمة الأثاث ، ولكن كان عندي: سرير عليه فرشة ، وشراشف ووسادة ، منضدة صغيرة ضيقة صنع سطحها من قطع خشبية متنوعة تجاور بعضها مع بعض على مضض ، كرسي مقعد لا صلة له به. وكان ثمة ثلاثة مسامير مدقوقة في الجدار لتعليق ملابسي..)) [2].

وقد حشد(وليد مسعود) الكثير من الأشياء في الشريط الذي تركه بعد اختفائه:

((كيس لأخضر بلون الزيتون يمتلئ بالكتب والدفاتر والأقلام الرصاص والأقلام الملونة أيام المدرسة يعلّق بالعنق وينتفخ تحت الذراع على الخصر بأسراره الطفيلية... وهي غارقة في الكرسي الكبير ونهداها ككرتين من عاج وتنورتها حاسرة ملموسة حول خصرها وفخذاها يستقبلان حرارة النار اللاهبة على مهل في الموقد الأسود الكبير..)) [3].

-ومن الأشياء التي تتكرر في روايات جبرا التماثيل واللوحات إذ

---

(١) صراخ في ليل طويل /٤٧.

(٢) صيادون في شارع ضيق /٤٣.

(٣) البحث عن وليد مسعود /٢٦.

www.ibtesamh.com/vb

لا يكاد يخلو منهما مكان من الأمكنة التي تتحرك فيها شخصيات رواياته:

((.. وعلى الفور لحظت على الجدران عدداً من صور زيتية رديئة لا تستحق الإطارات التي وضعت فيها.

غير إنني ارتحت لرؤية السجادة العجمية الجميلة التي تكسو أرض الغرفة جميعها...

ومع ذلك فإن وجودي في بيت ضخم عديد الغرف ، ذي مدرج مرمري أنيق (تمنيت لو كان في أعلاه تمثال!) أوحي إليّ بأن الهواء بارد نقي ،...

... وعندما نزلت الدرج المرمري أدركت لمَ لم يكن في أعلاه تمثال ، وأدركت السبب في قبح الصور المعلقة)) [1].

ويظل(التمثال)في بيت (آل ياسر)شاغلاً (لأمين) تهديه إياه (ركزان هانم) بعد أن تفجر قصر عائلتها.

((.. وعلى ضوء النجوم تبدّى لي تمثال الزهرة ، آلهة الحب ، واقفة بين الشجر ، وقد سقط على انحناء كتفها شعاع أزرق ، وعلى إحدى ذراعيها من الضوء ما جعلها تبدو كغصن يابس منحن.

وقفت أنظر إليها ، مع أنني كنت رأيتها مرات عديدة من قبل ، لم يكن هناك من يعرف التمثال بالضبط ، ولكن الأرجح أن أحد أسلاف آل ياسر جاء به قبل حوالي مئتي سنة ، من إحدى الجزر

---

(١) صراخ في ليل طويل /١٣، ١٨.

www.ibtesamh.com/vb

الإغريقية أيام كانت تحت سيطرة الأتراك. فأشعلت عود كبريت بحذر ، وقبل أن تطفئه الريح لمحت جراح الزمن على جسم أفروديتي المرمري: أي عواصف ساطعتها وأي أمطار غسلتها وأي شموس قبلتها في مئات السنين الغابرة ، وهي واقفة وقفة الغنج وسطها بيد مستطيلة الأصابع؟ وقد تسلقت نبتة على القاعدة ، وألقت بكومة من الأوراق الميتة عند قدميها)) [1].

وفي رواية [صيادون في شارع ضيق] عودة إلى التماثيل التاريخية القديمة مع تأويلات وتفسيرات يضعها جبرا على لسان هذه الشخصية أو تلك:

((-ماذا؟ عن بقايا التماثيل الضخمة التي تملأ نمرود؟

-نعم كتلك الثيران المجنحة والأرواح الحارسة الصخرية ، المنحوتة على شكل عقبان تزين أبواب مدينة كانت مركز إمبراطورية فسيحة في يوم من الأيام. بوسعي أن أتصور آلاف الأسرى من شعوب كثيرة ، وثرواتها ، وهي تصب فيها تحت حماية تلك الآلهة العاتية ذات العيون الكبيرة ، لقد تمثلت قوة شعب بأسره في عضلاتها الرائعة التكوين.

فقلت: ما أفظع ذلك! ولكن من لا يشعر بالدهشة الكاملة حين يرى لأول مرة ثوراً مجنحاً يبلغ حجمه عشرة أضعاف الحيوان العادي؟. أما أن ينحني له ويعبده وأما أن يعمل مطرقة الانتقام فيه

---

(١) صراخ في ليل طويل / ٨١، ٨٢.

www.ibtesamh.com/vb

ليحرقه ويتخلص منه.

فقال برايان: لا أدري. التماثيل هذه تثير التأمل باعتبارها رمزاً لعوادي الزمن ، وسقوط الإمبراطوريات ، وما إلى ذلك.

هاهي هناك كلّ ما تطلّب قروناً من الزمن لكي يتم يؤسر في لحظة واحدة ، في شظية رخامية لامعة تؤرخ بالخط المسماري غزواً دموياً.

إلا أن الشظية ملقاة على الدر ، والكتابة مغطاة بروث الحمير. شيء مخيف))[1].

ولعل لاهتمام جبرا بالفنون التشكيلية المختلفة أثره في توارد اللوحات الفنية والصور الفوتوغرافية في معظم الأمكنة التي تدور فيها أحداث رواياته ، وقد يمر بها مروراً سريعاً دون إعطاء ملامح لهذه اللوحات والصور وقد يتوقف عند تفاصيل بعضها ليعطي أبعاداً لها تتجاوز الإطار المحاطة به.

((فقال عمر: وهذا يذكرني بصورة فارس الأخيرة ، أرأيتها يا أمين؟ إن في نفس فارس كما في أنفس الكثيرين من غيره ولا ريب ، ومن جملتهم أنا ، أقول أن في نفس فارس حنيناً إلى مؤخرات النساء. فهو في ذلك شبيه بالرسام الفلمنكي روبنز ، لولا أنه يفضل في بقية جسم المرأة النحافة والهيف وكلنا متفقون في ذلك أيضاً. ونتيجة ذلك هي أننا نشتهي مزيجاً من الجمال القديم-السمين المكتنز-وجمال ممثلات السينما ، ذلك الـGlamaur تالمعدني البراق أفليس معنى ذلك أننا

---

(١) الرواية /١٣٤.

www.ibtesamh.com/vb

في عصر انتقال حتى في مسائل الذوق؟ ذلك ما قلته لفارس حين رأيت صورته التي يدعوها (امرأة في مرآة) بجسمها النحيل ، ونهديها الصغيرين ، وعجيزتها الضخمة ، فيها شيء من عجيزة البقرة ، ولكنها مع ذلك تغري اليد الحساسة على اللمس.. يجب أن تراها يا أمين.

فقلت: أهكذا تعبر عن حنينك إلى الحياة الزوجية؟

فقال: لا علم لي حتى الآن بمثل هذا الحنين. إن المرأة عندي مجموعة من الخطوط والكتل ، وأنا لذلك أعشق جسمها ، غير أنني لن أشتري عقلها بفلسين .ولذلك لا أستطيع أن أتصور إقامة معها...[1].

ولكن عمر هتف: فكرة رائعة! امرأة في مرآة وصرصر أسود بين نهديها.. عنوان هائل!

فقالت دانية: مقرف جداً.ألا تكفيك ردفاها الكبيرتان القبيحتان؟

فاقترحت أنا: ضع الصرصر على ردفيها. فيكون مغزى الصورة ، كما يقول عمر جمالنا ملطخ بشذوذنا..))[2].

ومر جبرا مروراً سريعاً بحيث يكون ذكر هذه اللوحات مجرد إشارات في بعض الأحيان:-

((ولحظت على الجدار ثلاث لوحات زيتية لم تكن هناك عند زيارتي الأولى لسلمى ، وذكرت لها ذلك. فاقتربنا منها لتفحصها واحدة واحدة))[3].

---

(١) صراخ في ليل طويل/ ٣١- ٣٢.

(٢) المصدر نفسه/ ٣٩- ٤٠.

(٣) صيادون في شارع ضيق /١٠١. وينظر: البحث عن وليد مسعود /٨١.=

www.ibtesamh.com/vb

ويجعل جبرا هذه اللوحات بمثابة نوافذ يظل منها على الماضي، الماضي الذي تستجيب له نفسية الشخصية الروائية التي تتحدث:-

((نظرت إلى صورة كبيرة مطبوعة لإحدى كاتدرائيات مونية الجميلة كانت معلقة فوق رف من الكتب ومن خلال النوافذ القوطية المضيئة برزت سقائف دار ليلى ودارنا مهصورة-محطمة))[1] .

أو الماضي الذي تنفر منه هذه الشخصية وتحوله إلى دمية تنفر منها النفس:

((وأكمل الديكور لوحة قابلتني حين دخلت أبعادها تقارب أربع أقدام في ثلاث ، لرجل كبير في السن يرتدي عقالاً وترين عليها في مكانها من الجدار الوحدة والنسيان. لا ريب أن الذي رسمها هو أحد أولئك (الرسامين) الذين يشتغلون لتلبية طلب المراجعين ويستعملون صورة فوتوغرافية صغيرة تقدمها لهم ، يكبّرونها عدة مرات ثم يلونونها بألوان (مثالية). كانت النتيجة أشبه بدمية ملونة بالأبيض والأحمر الحق بها الشارب واللحية))[2].

وتحتفل روايات جبرا احتفالاً كبيراً بالأشياء الطبيعية الخصبة: النهر ، الشجر ، الثمر ، الماء ، القمر والمطر ، وبالأشياء الطبيعية الجرداء: الصخر ، الشوك ، الجبال ، الكهوف وغيرها.

=والغرف الأخرى /١٠٣.

(١) المصدر نفسه /٨٢.

(٢) المصدر نفسه /١١٦، ١١٧.

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الثالث

أنواع المكان

اختلف النقاد والباحثون في تحديدهم لأنواع المكان في الرواية، كاختلافهم في تحديد مسميات هذه الأنواع واختلافهم في تحديد المنطلقات التي ينطلقون منها في تحديدهم لأنواع المكان.

فقد حدد مول ورومير أربعة أنواع من الأماكن حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن[1]:

١-مكان أمارس فيه سلطتي (عندي) ويكون بالنسبة لي مكاناً حميماً وأليفاً.

٢-مكان يشبه الأول في نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث أنني أخضع فيه-بالضرورة-لوطأة سلطة الغير، (عند الآخرين) ومن حيث أنني لا بد أن أعترف بهذه السلطة.

٣-أماكن ليست ملكاً لأحد معين (عامة) ولكنها ملك للسلطة العامة النابعة من الجماعة (الدولة) والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها. ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس

---

(١) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف العدد السادس /١٩٨٦ ص ٨١/ ٨٢.

www.ibtesamh.com/vb

سلطته ، وينظم فيها السلوك ، فالفرد ليس حراً ، ولكنه (عند) أحد يتحكم فيه.

٤-(المكان اللامتناهي) ، ويكون هذا المكان-بصفة عامة-خالياً من الناس ، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد ، مثل الصحراء. التي لا يملكها أحد ، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها فيها ، ولذلك تصبح أسطورة نائية. وكثيراً ما تفتقر هذه الأماكن إلى الطرق والمؤسسات الحضارية ، وإلى ممثلي السلطة ، فهذه الأماكن تقع بعيدة عن المناطق الآهلة بالسكان ولذا تكتسب دلالات خاصة.

غير أن مثل هذه الأماكن البكر أخذت في الانقراض بفعل تطور وسائل الاتصال ، وكانت تمثل استعارة ديناميكية في الحضارة البشرية: فكانت المغامرة ، والحرية والانطلاق ، والاكتشاف ، والإفلات من سطوة قدرات الذات ، إلى آخر هذه المعاني التي ارتبطت بمثل هذه الأماكن.

وقد استنبط بروب من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية ثلاثة أطر مكانية[1]:

١)المكان الأصل وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة والأنس ، لكن الإساءة تحدث في هذا المكان فيترتب عنها سفر الفاعل بحثاً عن وسائل الاصلاح والإنجاز ، ولذلك أطلق غريماس على

---

(١) مدخل إلى نظرية القصة- سمير المرزوقي وجميل شاكر /٥٨- ٥٩.

www.ibtesamh.com/vb

هذا المكان مصطلح(مكان الأنس الحاف).. فالمكان الحقيقي في الحكايات الشعبية بالنسبة لغريماس هو مكان الاختبارين الترشيحي والحاكم ، وأما المكان الأصل فهو شبه مكان حاف تتمثل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال.

٢)المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي وهو مكان عرضي ووقتي وقد أطلق عليه غريماس مصطلح (المكان الترشيحي الحاف). وهو يعني بذلك أن هذا المكان مجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز المقوم للافتقار.

٣)المكان الذي يقع فيه الإنجاز أو الاختبار الرئيسي وقد أسماه غريماس باللامكان ، مبيناً بذلك أن الفعل المغير للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين ، فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه معطى ثابتاً وقارٍ.

ويضع غالب هلسا المكان في الرواية العربية تحت ثلاثة عناوين رئيسية معتقداً أنها تستطيع استيعاب النمط المكاني في غالبية الروايات العربية[١].

الأول: المكان المجازي وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق رواية الفعل المحض. وقد وصفه بالمجازي لأن وجوده غير مؤكد ، بل هو أقرب إلى الافتراض.

إن المكان هنا لا يزيد عن كونه ساحة للأحداث الجارية أو دلالة

---

(١) الرواية العربية واقع وآفاق /٢١٧.

www.ibtesamh.com/vb

على الشخوص الروائية فيما يتعلق بمركزها الطبقي أو نمط حياتها وهو أيضاً مكمل للأحداث. وهو بهذا ليس عنصراً من عناصر العمل الفني ، بل مجرد توضيح لابد منه.

ويبلور غالب هلسا انطباعه الأساسي عن هذا النوع من المكان بأنه مكان سلبي ، مستسلم وخاضع لنزوات الشخصيات والأحداث الروائية إلى حد يجعل وجوده مجرد افتراض أو توضيح لابد منه ، وهو يقع خارج نطاق التجربة الفنية لأنه لا يعبر عن معايشته للمكان ولا يملك استقلاليته.

الثاني: المكان الهندسي.. ويعنى به المكان الذي تعرفه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد-أي حين ينفك المكان ليتحول العين منفصلة ولا تحاول أن تقيم معها مشهداً كلياً.

الثالث: المكان كتجربة معاشة. ويعني به المكان المعاش كتجربة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان-مكانه-عند القارئ ، هو مكان عاشه مؤلف الرواية ، وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال وعن هذا النوع من المكان يقول باشلار :

((المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً خاضعاً لقياسات وتقييم مساح الأراضي ، لقد عيش فيه ، لا بشكل وضعي بل بكل ما للخيال من تحيز. وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم. وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه))[1].

---

(١) نقلاً عن: المكان في الرواية العربية- غالب هلسا- مجلة الآداب ع٢- ٣ س٢٨ ص٧٦- ٧٧.

www.ibtesamh.com/vb

ويقسم ياسين النصير أنواع المكان إلى ثلاثة: مكان مفترض ومكان موضوعي والمكان ذي البعد الواحد[1].

وقد استخلص شجاع العاني أربعة أنواع للمكان:

المكان المسرحي الذي أطلق عليه غالب هلسا المكان المجازي والمكان التاريخي والمكان الأليف والمكان المعادي[2].

البعد التركيبي للمكان (أنماط الفضاء المكاني):

يخضع المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا لمبدأ تركيبي عام تتوالد عنه الدلالات، ويتمثل هذا المبدأ في التقابل بين الأنماط المكانية. فرواياته تقوم على البناء الدلالي الذي يميل إلى التعقيد، لذا فإن من الصعب كشف دلالتها الكلية دون الإحاطة بتراكيبها، وعملية الإحاطة هذه رهينة بإيراد الدلالات والأنماط المتقابلة من خلال تجزئتها إلى أكوانها الدلالية الصغرى من خلال الاعتماد على مفهوم المقاطع وتعميقه. فالمقطع هو وحدة لسانية للخطاب أي وحدة خطاب سردي مستقل، قابل للتوظيف كنص حكائي غير أن من الممكن أن يعد جزءاً تكوينياً في نص حكائي أكثر اتساعاً، حيث يقوم المكان الذي يشغله، بتجديد وظيفته في الاقتصاد العام للبنية السردية كما يقول غريماس الذي يحدد (المقطع) بكونه قادراً على إنشاء حكاية، مستقلة، تعرف نهايتها الخاصة، كما يمكنه أن

---

(١) الرواية والمكان- ١/ ٣٠ وما بعدها.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق /٢٥٨.

www.ibtesamh.com/vb

يأخذ موضعه داخل حكاية أرقى ليملأ فيها وظيفة خاصة ، فكل مقطع سردي يظل قابلاً بشكل من الأشكال لتلقي دلالة ثانية دلالة وظيفية أخذت موضعها بالحصيلة الكلية للسرد[1].

من هنا فإننا نستطيع أن ندرج هنا مجموعة من التقابلات المكانية كدليل على حضور البعد التركيبي المشار إليه:

١-فضاء العتبة/ الفضاء الواصل.

٢-الأليف /المعادي.

٣-الواقعي /المتخيّل.

٤-الذاتي /الجماعي..-إقامة /انتقال.

٥-التاريخي /الآني.

٦-المسرحي /الكوني.

ومن أهم الثنائيات التي تميز المكان بشكل عام ثنائية ((داخل /خارج)) ((فلكل كائن حي إقليميه الذي يمثل مركز إشعاع بالنسبة إليه ، ويتعارض مع العالم الخارجي الشاسع))[2].

فضاء العتبة /الفضاء الواصل:

(فضاء العتبة تسمية أطلقها(باختين) في دراسته لأعمال (دوستويفسكي) إذ لاحظ (باختين) أن (دوستويفسكي) استخدم في

---

(١) البناء والدلالة.. عبد اللطيف محفوظ /٣٨.

(٢) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة الف ع ٦ لسنة ١٩٨٦ ص٨٣- ٨٤.

www.ibtesamh.com/vb

رواياته فضاءاً رمزياً خاصاً ، يتمثل في المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع ، كما أنه فضاء يتمثل في الحانات والأكواخ والقناطر الخنادق والبواخر والسيارات والقطارات ، ويمثل فضاء العتبة المواقف والأفكار والأشخاص الذين يعيشون بين بين ، كما أن الزمن الموجود في العتبة هو (زمن متأزم) لأنه زمن مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية[1].

وللأبواب دلالاتها التي تندرج مع تدرج أحداث رواية [صراخ في ليل طويل] فهو باب مخلوع في القرية يفصل بين غرفة النوم والخشية[2] وهو بوابة حديدية في المقهى:

((وكان على المرء أن يلج زقاقاً ضيقاً معتماً ، تفوح منه رائحة القمامة المتراكمة ، ثم يعرج يميناً فيرى وراء بوابة صنعت من قضبان ودوائر حديدية حديقة مقاعدها وموائدها من حديد ، في وسط حي أدارت له الظهر بضع عمارات ضخمة))[3].

أو يظل مجرد باب يفتح المنافذ الأخرى للرؤية والدلالة والمواقف:

((صعدت الدرج العريض في منزلها الضخم ، وقابلتني عند الباب. ومنظر المدينة من النوافذ يريح العين ، وقد بدت المدينة على أحسن ما تكون: بيوتاً بيضاء كبيرة ترصع رقعة مترامية من الشجر والزهر...

---

(١) قضايا الفن الأبداعي عند دويستفسكي /٢٤٩- ٢٥٠ وينظر كذلك: الفضاء الروائي- منيب محمد البوريمي /٢٢- ٢٣.

(٢) الرواية/ ٤٢.

(٣) المصدر نفسه /٢٧.

www.ibtesamh.com/vb

أما أنا فيممت شطر الباب ، دون أن أعلم كيف أخلص من ذلك الجو ، ولكنني قلت حين بلغت الباب: لقد أعطتك سمية جوابنا يا أم سمية. لا أظن أنكما تستطيعان أن تمنعانا عن الزواج.. وأخذت بذارعي وسحبتني إلى الخارج ، وصفقت الباب وراءها بعنف..))[1].

وصفقه الباب تصبح حداً فاصلاً بين وضعين نفسيين يتأرجح بينهما (أمين) وهو يحاور (ركزان):

((.. والتمع أمام عيني وميض من الشهوة أضاء فيها جمالاً رأيته لثانية واحدة ، إلا أن وجه سمية بشعرها المسترسل وعينيها العسليتين فأدرت لها ظهري واتجهت نحو الباب.

.. عندما سمعت الباب الضخم يغلق ورائي ، شعرت كأنني قد انطلقت من سجن طال عليّ البقاء فيه ، وهبت الريح (التي كنت سمعتها في الداخل) في وجهي نقية باردة ، وفيها هدير كالضحك. وعندما نزلت إلى الممر الطويل المحاط بالشجر ، قلت لنفسي أن عليّ أن أجد خلاصاً لنفسي في انطلاق كانطلاق تلك العناصر الضاحكة. ولكن أين أجد ذاك الانطلاق؟))[2].

((لكن البيت كان يطل أيضاً على الحي اليهودي /رجافياً ، حيث كنت كثيراً ما أرى من الشرفة أزواجاً من الفتيان والفتيات يصعدون إلى بابنا ويدقون الجرس ، كانوا يقولون أنهم انجذبوا بقنطرة المدخل وأزهار الجرانيوم التي تكسو الدرج الحجري الأبيض ، والنوافذ العالية

---

(١) الرواية /١٢/ ١٨.

(٢) المصدر نفسه /٧٩- ٨١.

www.ibtesamh.com/vb

بأعمدتها الثلاثية في الطابق الثاني ، التي كانت حين تعكس الشمس تتصاعد كالشعلة الملتهبة فوق الوادي))[1].

ويصف (جميل فران) مدخل البيت المنعزل الذي تأخذه إليه (سلمى الربيضي) أكثر من وصفه للبيت نفسه:

((فرضاً من السيارة ، كانت البوابة الحديدية الصغيرة مغلقة ، ومشينا في ممر إسمنتي قصير عتيد عبر حديقة صغيرة. وفتحت سلمى الباب بالمفتاح الذي كان بيدها ودخلنا البهو المظلم كاللصوص))[2].

وفي رواية[البحث عن وليد مسعود] يظل بيت (عامر عبد الحميد) فضاءاً ، مهماً تلتقي فيه معظم شخصيات الرواية في محاولة لجذب الخارج وإدخاله بكل تناقضاته إلى الداخل ، لكن الحياة والألفة تنحصر في مدخل البيت وحديقته ولا تتجاوزها إلى الداخل ، فالحديقة هي فضاء العتبة الذي تتردد عنده الشخصيات بين الداخل والخارج.

ونقصد بالفضاء الواصل: ما يربط عالمين أو مجتمعين أو ثقافتين أو ما يدل على كل من هذه ، وما يربط مجتمعاً بدائياً بمجتمع صناعي أو ما يدل عليهما ، ما يربط الداخل المختنق بالخارج المنفتح. فإذا كانت معظم أحداث روايات جبرا تدور في أماكن منعزلة أو معتمة أو في المغلق من المنازل ، تحت أضواء الداخل التي تمنع رؤية الخارج ((فالمكان الأليف والمكان الخارجي يظلان يشجعان

---

(١) صيادون في شارع ضيق /١٦.

(٢) المصدر نفسه/١٧٢.

www.ibtesamh.com/vb

بعضهما في نموهما)[1] فإذا كان الداخل يوحي بالحماية والألفة والأمان، ويوحي بالتمكن والسيطرة فإن الخارج يكون عكس ذلك تماماً أو هذا ما يفترض ان يكون عليه مع أنه (ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن. الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية، رغم محدودية مساحته، وقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة))[2] فسعة الفضاء وضيقه، انفتاحه وانغلاقه، رهينان إذن بسعة الحساسية الروائية وضيقها انفتاحها وانغلاقها.

ويتم اللجوء إلى ما أسميناه بالفضاء الواصل بالخارج بحثاً عن فسحة للتنفس خارج لحظات الضيق ومن أهم مفردات هذا الفضاء في روايات جبرا: النوافذ:

((لم تكن للنافذة ستائر، وقد فاض منها ضوء شديد ألقى على الطريق ظلاً للقضبان الحديدية التي في النافذة))[3] وتظل النافذة هي الملاذ للاتصال بالخارج تخلصاً من ضيق الداخل والبرم به إلا في حالة واحدة كانت فيه هذه النوافذ مدخلاً للخارج بريحه الباردة لانتزاع دفء الداخل:

((.. فقد ظل المطر يهطل شآبيب طيلة ساعات الظلام،

---

(1) جماليات المكان- باشلار /١٨٣.

(2) الرواية والمكان- ياسين النصير ١/ ٦٥.

(3) صراخ في ليل طويل /١١.

www.ibtesamh.com/vb

وانكمشنا في الفراش الممدود على الأرض طلباً للدفء ، غير أن النوافذ والشقوق العديدة في الجدران جعلت تمتص الريح الباردة ، فتخترق الحفتنا لتداعب مفاصلنا المسكينة))[1].

وتحضر النوافذ في الغالب في حالة وجود شخصيتين متحاورتين تضيق إحداهما أو كلتيهما بتوجهات الحوار ، انفعالاً به أو تخلصاً منه بحثاً عن جو أكثر ملاءمة:

((فتقدمت مني ، وحدقت في عينيّ ، وقالت وعلى شفتيها المصبوغتين ابتسامة استسلام: إنك لم تعش بين هذه الجدران ، ولذا فإنك لن تعلم. إنك لن تعلم.. وبدت كأنها تتلعثم كأنها تتصعب في قول ما تبغيه ، غير أنها اتجهت إلى النافذة وهتفت بنبرة غضبى: إنني أريد ان أخلص من كل هذا الذي حولي ، وفي نفسي من فورة الحياة ما يكفي لعشر نساء..))[2].

وحين يزور(جواد) صديقه إبراهيم فإن هذا الأخير يتجه صوب النافذة تعبيراً عن حقده وتذمره:

((كان يتكلم واقفاً وظهره إلى النافذة المغلقة من الطابق الرابع الذي نحن فيه في مكتبه ، فاستدار فجأة ، وفتحها لينشق هواء المدينة ، وألقى نظرة على أسطحها الشهباء الكئيبة ثم قال ، وكأنه يريد لمن في الفضاء أن يسمعه: والله إذا سمعت أن وليد أوقف مرة أخرى ، فلن يبقى لي إلا أن أقتحم مركز الشرطة حيثما كان ، وفي

---

(١) صراخ في ليل طويل /٤٢.

(٢) صراخ... /٧٤، ٧٥ وتنظر الصفحات: ١١ ، ١٣ ، ٢٨ ، ٤٢.

www.ibtesamh.com/vb

جيبي عشر قنابل ، وعلى أعدائي يا رب: ثم التفت إليّ وأردف ، وعيناه السوداوان تحدقان في عينيّ: لو أنني فقط أعرف كيف أحصل على القنابل))[1].

كما أن(جواد حسني) حين التبس الأمر عليه وهو يجادل (وصال رؤوف) في المرة الأخيرة اضطر على اللجوء إلى النافذة:

((وكررت وصال: أنت معي ، أنت معي: لا تقل شيئاً أرجوك..

وفجأة وقفت على قدميّ مسّني رعباً خاطفاً ، رعب لعله لم يدم أكثر من ثانيتين اثنتين ، إذ شعرت أن ظلاً كبيراً يهوي عليّ أشبه بجناحين أسودين ضخمين يحطان فوق رأسي ثم يرتفعان ويتلاشيان عبر سقف الغرفة ، عبر سماء الحديقة. ووجدتني لغيرها سبب أفتح النافذة كأنني أستنجد بمنقذ قد يأتيني من الخارج..))[2].

وقد تستحيل هذه النوافذ على أشكال غير محددة لا تضع حداً فاصلاً بين داخل الشخصية المضطربة وبين الخارج الذي تبنى عليه من خلالها مخرجاً من هذا الداخل المضطرب.

((ونظرت من الشق الذي كشفته لي فالستارة تغطي نافذة كبيرة. ورأيت فسحة واسعة أشبه بصحن كبير في بيت قديم ، ملأى بالبشر ما بين واقف ومقرفص ومقتعد الأرض..... تمالكت نفسي ، ونظرت من خلال النافذة وقلت فلأتوقع أي شيء: لن أندهش مرة أخرى ، مهما رأيت! المهم أن أجد مخرجاً من هذه الورطة.

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٨١.

(٢) المصدر نفسه /٣٧٦- ٣٧٧.

www.ibtesamh.com/vb

لم أرَ من النافذة إلا الظلام.. خيل إليّ أنني أطل على ساحة من نوع ما ولكنها مظلمة ، حاولت أن أتبين شيئاً أو إنساناً. ولكن عبثاً..))[1].

ويلعب المطر دوراً كبيراً في التعبير عن الحالات النفسية للشخصيات وانتقالاتها ، فهو ملازم لها في معظم حالاتها ويكاد يكون الفضاء الواصل المتميز بين حالة وحالة أخرى فقد كان المطر هو الرداء الذي جمع بين(أمين) و(سميّة) في ذلك الحرش الذي يبعد قليلاً عن المدينة[2] ويتطور ذلك اللقاء الذي بلله المطر لتتنامى قصة الحب التي تبنى عليها الرواية. وعندما يغادر(أمين) قصر (آل ياسر) بعد لقائه (بركزان) التي طرحت عليه عدة مشاريع وفتحت أمامه بوابات الرؤى والمواقف فإن المطر خير سبيل لاجتياز المأزق النفسي الذي وجد (أمين) نفسه فيه.

((عندما سمعت الباب الضخم يغلق ورائي ، شعرت كأنني قد انطلقت من سجن طال عليّ البقاء فيه ، وهبت الريح في وجهي نقية باردة ، وفيها هدير كالضحك... وما هي إلا دقائق حتى انهمر المطر وأخذ يضرب وجهي وجسمي في مداعبة مغالية ، ولم أحاول أن اتقيه بالمرة [عكس المرة الأولى عندما لاذ بالأشجار ليجد سمية تحت إحداها محتمية من المطر]: بل لذّ لي أن أمشي خلال ستائر من مطر كحبات الخرز ، فأدركت البيت منتعشاً ، وإن كنت مبللاً

---

(١) الغرف الأخرى /٤٠- ٤٢.

(٢) صراخ في ليل طويل.. /١٩ وتراجع الصفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٨ ، ٣٢ ، ٥٠.

www.ibtesamh.com/vb

وثيابي ملتصقة كالخرق.... وأصغيت إلى المطر يجري سيولاً حول البيت ، فرأيت زهرة صفراء مجهولة الاسم تطفو على المياه ، وكل وريقة فيها تتحرك وتتلوى في فرح... (ويستمر في سرده لحلمه إلى أن يقول): وملأ الحلم عينيّ ، ثم غشيته غاشية حين هوى عليه شبح كشبح الموت ، فتساقطت وريقات الزهرة ، وغرق العشاق في النهر ، وتذكرت طلب ركزان وضرورة الطلاق من سمية))[1].

ويظل المطر وسيلة اجتياز للمأزق النفسي في رواية [صيادون في شارع ضيق] الذي يتعرض له (جميل فران) عندما قتلت (عزيمة) في باب غرفته في الفندق مما شكل له فزعاً وقلقاً لا يوصف:

(حاولت النوم لساعات طويلة ولكن عبثاً ، كنت قد فتحت الشباك وباب الشرفة طلباً لنسمة باردة. ووجدت نفسي في زحمة من الأشياء وتخبطت عبر غرف شاسعة مكتظة بالأثاث والحيوانات والحشرات الضخمة التي ظلت تعترض خطواتي ، وأطلت من خلال النوافذ الواسعة مئات الوجوه الضاحكة.. فتحت أبواب كثيرة وأغلقت.. وكان ثمة مطر شديد يدخل عبر النوافذ ، ففتحت فمي مدفوعاً بشعور الظمأ كي يتلقى قطرات المطر ، لكنها وقفت في حلقي كالرماد..))[2].

ويمنح المطر الفرصة لتصاعد الحالات الروحية للشخصيات مصطحباً إياها في لحظات تأزمها وانشدادها ليعبر عن حالات متداخلة

---

(١) صراخ في ليل طويل. /٨١- ٨٦.

(٢) صيادون في شارع ضيق /٥٨.

www.ibtesamh.com/vb

من المشاعر بين فرح طاغٍ وحزن عميق ويتجلى المطر بإبراز أدواره في رواية[البحث عن وليد مسعود] حيث تظهر انفعالات الشخصيات وشعورها العميق. ففي ليلة ممطرة يلتقي(وليد) فجأة بصديقه (كاظم):

((وقع النور عليه وسيول المطر تشعشع حوله يحيط بها السواد، والتمع أعلى كتفه.. وسار السائق (وليد) بالسيارة: بللت المقعد بثيابك المنقوعة. لا بأس يروق لك هذه الأيام أن تبلل كل شيء))[1] شيء))[1] إنها مقدمة موحية لحنق (وليد) على (كاظم) وهي فرصته لأن ينال منه:

((وهذا المطر كالدمع، والحب أيضاً كالدمع، حب الأصدقاء وحب النساء وحب الأشياء. لذة مريرة براقة. أراك صامتاً، ها يا كاظم، كنت احس أنك تتمتع بتلطيخ الأشياء، ولكنني حسبت أن هناك على الأقل شيئين أو ثلاثة لن ترفع إليها يداً ملوثة.

-إلى أين أنت ذاهب بهذه السرعة في هذا المطر؟ لقد مر منتصف الليل.

-إلى أين؟ إلى الشوارع التي كنت فيما مضى تبحث في زواياها عن مغامرة صغيرة كل ليلة ثم تعود على أصدقائك لتضخّ/ وتهوّل. لتكذب بكذبة أخرى. وما كنت أتصور أن كذبتك الكبرى ستكون في النهاية علي. علي أنا.

-أنا لم أكذب عليك يا وليد، ولكن أغضبك أنني قلت الحق،

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٤٨.

www.ibtesamh.com/vb

لماذا تغضبك الحقيقة إذا كشفتها لك فوجدتها تتجه ضدك على غير ما كنت تتوقع؟))[1].

((وانعطفت السيارة في اتجاه بعقوبة ، وكشف نورها النفاذ طريقاً طويلاً أسود ، فيه فجوات من الضوء المنعكس عن بلل الأرض. لم يكن على الجانبين إلا الظلام الكثيف. لا أضواء ولا بيوت. فحمتان ممتدتان إلى ما لا نهاية. والمطر يضرب ظهر السيارة ، ملازماً متسارعاً كمناقير الآلاف من الطيور الكاسرة.

((وبسرعة لم يكن حول كاظم سوى الظلام والمطر الدافق. وانغرزت أظافر كاظم المقبوضة في كفيه الملوثتين بغضبه المغلوب ، وانقبض حلقه بنشيج عميق ، إذ امتزج المطر البارد على وجهه المتكسر بسيلين ساخنين ينبعان من عينين لا تريان إلا الحلكة السوداء ، وحط المزيج المر على شفتيه ، ثم تسرب بينهما واستقر على لسانه))[2].

ويمنح جبرا المطر دوراً إنسانياً من خلال أفعال يقوم بها إلى جانب فعله الطبيعي ، فهو يهزأ من البيوت ويكشف عن أسرارها ، ويخبط ويقرع ويرسل غربان الطوفان:

((مطر ماأعذبه. ماأمرّه ، أحبه أخشاه ، أترقبه ، وأتمنى استمراره ، وأتمنى انقطاعه. أصواته الناقرة ، الضاربة ، المخرخرة تثيرني ، فأريد الحب ، والغناء ، وأريد التلاشي ، والموت. كان يملأ الوديان ،

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٤٩- ٥٠.

(٢) المصدر نفسه/٦٢، ٦٤.

www.ibtesamh.com/vb

والطرقات ، ويهزأ من بيوتها ، ويخترق سقوفها المسكينة بحثاً عن بواطنها ، أسرارها. وهل للفقراء أسرار ، وللأطفال أسرار وهل للأمهات أسرار في الليل يتصبب عليهم المطر؟ .. يهمي جميلاً ، يهمي على رسله ناقراً أوراق الشجر ، ناقراً زجاج النوافذ مسربلاً الكون بغلالة من الخرز. وينفجر قوس قزح فوق الهضاب والوهاد.. ثم يعود المطر ويزمزم ويخبط ويقرع ويرسل غربان الطوفان في أرجاء الأرض. ما أطيب التخبط في البرك الصغيرة الوضاءة بألوان الكهارب ، والشعر يتلبد أكثر فأكثر على الرأس. وحول الوجه والسيول الصغيرة تترقرق على الخدين. والأنف والذقن. مطر. مطر. والشآبيب تضرب حجرة الأسوار الكبيرة السوداء ، الرابضة منذ القرون الخوالي في الظلام المديد العريض ، المثقّب بالأنوار القليلة المتنائية ، المصدع بالبرق والرعد ، المخترق بالرياح والصفير والعويل ، في ردهة باب الخليل حول نار من أخشاب الصناديق العتيقة البلل ، والتعب والبرد... . واللهب تتصاعد وتتلوى وتدخّن ، ووجوهنا في النور المتراقص تتغير من قناع إلى قناع. وفي الداخل سؤال يسمع كأنه صادر من أعماق بئر سحيقة: من أنا؟..))[1].

ثمة تعارضات انفعالية في هذا النص بين الحب والكراهية بين الحب والغناء والرغبة في الموت والتلاشي ، مطر يتساوق مع دلالات أخرى كثيرة فهو رصاص ينهمر ينساب على أرصفة الشوارع في

---

(١) البحث عن وليد مسعود/ ٢٤١.

www.ibtesamh.com/vb

حركة تتوازى مع انسياب دماء هذا الشعب الأعزل المسالم الذي ينتمي إليه وليد مسعود في ليل مظلم تصدعه ومضات البرق والرعد بأنوار قليلة متنائية تومض مثل تلك الفترات القليلة التي عاش فيها شعب فلسطين زمناً مزدهراً أو زمناً فيه حرية!!

وفي المطر تتم عملية دفن (مسعود الفرحان) وفيه يختطف وليد ويصاحب عملية وليد الفدائية ويصاحب إلقاء القبض عليه بعد عشرات السنين ، ويصاحب إطلاق سراحه وإبعاده خارج أرضه المحتلة.

ويحرص جبرا على إعطاء المطر بعده الطبيعي وعلاقته بالذات الإنسانية التي تصون معه علاقة حب واطمئنان ويشرى الخصب والسعادة وما يخلفه هذا البعد لدى الذات من رغبة في الدفء والنشوة والحب والخصب ، هذا فضلاً عن بعده الرمزي الذي يبعث رغبة الانتقام والموت من أجل الوطن والأرض وضرورة إخصاب هذه الأرض بالدم ، إنها ثنائية في الانفعالات تتزامن في اللحظة ذاتها.

((مروان كلما سقطت الأمطار ذكرتك ، وذكرت كل من أحب ، ذكرت طهبوب وبشير ومحمود وامتلأت كبراً وخيلاءً ، وكلما سقطت الأمطار ذكرت هموم أمتي ، ذكرت تخبطاتها وأوجاعها ، وامتلأت حزناً وفجيعة))[1].

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٢٤٩.

www.ibtesamh.com/vb

ويضحك عيسى الناصر بالرغم من موقف الحزن عندما يقوم مع آخرين بدفن (مسعود الفرحان):

((كان المطر يهمي علينا ، ونحن نهيل التراب اللزج على مسعود فرحان بسرعة ، ونلبّده على صدره دون هوادة ، كأننا نخشى أنه قد يقوم من هجعته ثانية ، فضحكت رغم موقف الحزن الذي أنا فيه... . كان مسعود منذ أن فارق الحياة عشية اليوم السابق كأنما قد ألقي به على كواهلنا وكواهلنا غدت أضعف من أن تحصل وقراً ثقيلاً كذاك كل يوم..))[1].

ومن أجزاء الطبيعة الأخرى التي تصل بين حالات الشخصيات وانفعالاتها أمام حدث أو وضعية ما الصخر الذي قد يتحول إلى مكان فالمكان عند جبرا يعني (دائماً الصخر والحجر ، لأنهما مكونا الأشكال المرئية سواء منها ما صنعته الطبيعة أو ما صنعه البشر. فالبيوت كانت من حجر ، والحجر فيها أنواع: خشن أو املس ، مدقوق أو على الطبيعة ، هندسي الشكل أو عشوائي أبيض اللون أو وردي ، وتنهض كلها على أقواس من الأبواب والنوافذ بأحجام إنسانية القياس مفهومة العلاقات ، إزاء الوديان والتلال والحواكير التي مهما عملت فيها يد الإنسان للاستفادة منها فإنها تبقى بأشكالها وصخورها عفوية ، متفجرة رافضة للسيطرة ، ولو أنها في الوقت ذاته مغرية بالخروج إليها والدخول في ثناياها ، كحبيبة غير

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٨٩- ٩٠.

www.ibtesamh.com/vb

مروضة إزاء ألفة البيت وأمنه تلوّح لنا بزيتونة غبراء مستوحدة أو زهرة وحشية انفلق عنها الصخر ورفعت خدها للشمس بكبرياء))[1].

فالصخرة هي المكان الذي يقف عليه (وديع عساف) خارج سور القدس وبركة السلطان:

((أقف على صخرة فيها انحسر الماء عنها ، وأنظر إلى المويجات التي تخلّفها الريح حولها في المياه الخضراء فأرى الصخرة تمخر فيها كما تمخر سفينتنا هذه المياه المتوسطية الزرقاء. كنت في الرابعة عشرة ، وكلي تحرق إلى البعيد ، إلى المستحيل ، أهرب من بيتنا وآدميه الكثار إلى(بركة السلطان) لأقف على الصخرة المحلقة عبر محيطات الخيال..))[2].

فالصخرة محطة تأمل ونقطة انطلاق للخيال والتطلع وما هي إلا باقية في مكانها واقعاً وهلوسة وهاجساً بما لا يمكن أن يكون.. ومن الدلالات السياقية ما يتصل بالعقم والموت: ((ولكنك لا تحتاج إلى فلسفة لتدرك أن الصخر والشوك لا يلدان الحياة ، وإن الحياة إذا أقحمت إقحاماً في الشقوق من سطح صخري شائك ، فإنما هي مرغمة على التحول إلى صخر وشوك))[3] تقابلها دلالات الخصب والتفجر وولادة الحياة:

((في يوم من أيام الربيع التي يتفجر فيها الصخر زهراً.. ولكن

---

(١) أنا والمكان- جبرا إبراهيم جبرا/ مجلة عمارة العدد الأول ١٩٨٨ ص٤٦

(٢) السفينة / ٢٠.

(٣) البحث عن وليد مسعود / ٩٢.

www.ibtesamh.com/vb

قرانا الصخرية الخضراء كثيرة.. هل ثمة في العالم كهف يتفجر ماء محييا أقدم من كهفنا هذا؟.. . من تلك العين في ذلك الكهف شرب أول بناة القدس في فجر التاريخ ، واستمدوا حياة للمدينة التي أقاموها على صخورها المتصاعدة تصاعد سلم حجري على ذرى الرابية التي أضحت قلباً للقدس. نزلنا الدرجات الصقيلة إلى أرض الكهف وعلى جوانبه تنساب المياه دافقة عبر فجوة كبيرة تتسع عند القاع وتضيق قمتها على ارتفاع يزيد قليلاً على قامة الإنسان.. .. صاح فايز وقد انخفض السقف عليه وهو ينحني ما استطاع ليلمس بيديه سر ميلاد المدينة.. صخر وماء..)[1].

فالصخرة هي الأرض وهي الوطن ، الصخرة هي فلسطين وهي الحضارة والإصرار والمواصلة:

((قلنا أن الصخر يرمز إلى القدس: شكلها شكل الصخر ، تضاريسها تضاريس الصخر ، والصخر على حافة كل طريق في المدينة.. . فلسطين صخرة ، تبنى عليها الحضارات ، لأنها صلدة عميقة الجذور ، تتصل بمركز الأرض. والذين يصمدون كالصخر يبنون القدس ، يبنون فلسطين كلها ، والمسيح ، من أختار من الناس ليكون خليفة له؟ سمعان الصخرة. والعرب ما الذي ابتنوه ليكون من أجمل ما ابتنى الإنسان من عمارة؟ قبة الصخرة..))[2].

والصخرة هي المرأة:

---

(١) السفينة /٥٨- ٥٩.

(٢) المصدر نفسه/٥٦- ٥٧.

www.ibtesamh.com/vb

((كنت أبغي من مها أن تكون صخرة من صخور القدس: صخرة ابني عليها مدينتي))[1].

والمرأة هي التي تجعل من الصخرة شيئاً له دلالات عدة تتناظر وتتوازى، تلتقي وتختلف ففي الفصل السابع من رواية [البحث عن وليد مسعود] والمعنون بـ مريم الصفار تتعلق بصخرة تسكن أعماقها تتحول على حالات معقدة تتجه اتجاهات شتى:

فهي تتحول إلى مرادف ثقيل لهم يجثم على صدر (مريم الصفار) فتسعى للجهر به وإعلانه بغية التخفيف من وطأته:

((أما أنا فعلاً بي صخب آخر، مدمّر يدعونني إلى الاعتراف تلك الصخرة اللذيذة اللعينة التي تثقل أعماقي، هل من وسيلة للتخلص منها إلا بجعلها محوراً لحديث يفتتها، ينيبها بالكشف والتكرار))[2] ولعل جبرا يتفرد عن غيره من الروائيين العرب وهو يرسم تلك العلاقة الأخاذة بين المتعة والصخر في زمن قاسٍ ما أن يتيح للمتعة أن تتحقق حتى يتيح لها أن تهرب ثانية. المتعة الجنسية التي تشد كيان (مريم الصفار) شداً عنيفاً بعنف داخلها الذي يمور، لكنها تتلاشى بسرعة وتغور، فتغور (مريم) ورائها بحثاً عنها وهي تتضاءل وتنفلت. ومع فاصل من الزمن تعود هذه الرغبة لتنمو وتلح وتمزق وتتحول الصخرة جبلاً:-

((ترى ما الذي عنت لي تلك الصخرة في تلك اللحظات؟ وما

---

(١) السفينة /٢٢٤.

(٢) البحث عن وليد مسعود/ ٢٣٧.

www.ibtesamh.com/vb

الذي ظن وليد أنني عنيت بها؟ ولماذا تبقى أبداً ماثلةً أمامي لغزاً جميلاً ، مغرياً رمزاً مشحوناً بكل ما لا أستطيع وصفه في كلمات مهما حاولت ، سنة بعد سنة؟ رأيتها تكبر وتكبر وتغدو جبلاً وأنا على قمتها ، أتشبث بها وزوابع الرغبة تمزقني ، ورأيتها تصغر وتصغر وتغور في الفراش ، فأغور وراءها أبحث عنها ، أريد الإمساك بها ، وتفلت من بين أصابعي)).

لكن إيحاءات هذه الصخرة تطفو على السطح في تعبير (مريم) المباشر عن عدد المرات التي يطؤها فيها (وليد):

(وانهال على نهدي ، وشفتي ، يمتلكني للمرة العاشرة وكأنها المرة الأولى ، وأنا أقبض شعره وأرفع رأسه لألتهم فمه ، وبين الحين والآخر ألمح ، وراء كتفه الصخرة غائرة بثقلها في الفراش))[1].

في حين تظل عباراتها موحية وهي تتحدث عن صخرتها اللذيذة اللعينة التي تثقل أعماقها:

((ولكن عندما وضعتها بين يدي الطبيب النفسي طارق رؤوف ، لم تتفتت ولم تذب بل تحولت على صخرتين ، كتنين يقطع رأسه فينبت له رأسان ، وأدركت أن التنين كلما استمررت بقطع رؤوسه ، نبتت له رؤوس أخرى...))[2].

ومن الفضاءات الواصلة التي تصل بين عالمين بكل دلالاتهما وإيحاءاتهما العربة التي استخدمها(مسعود الفرحان) وهي جسر

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٢٢٨.

(٢) المصدر نفسه/٢٣٧.

www.ibtesamh.com/vb

يصل بين عالمين: عالم القرية وما يوحي به بالانغلاق والمحدودية في نظر من هم في داخله ، والعالم الخارجي المجهول والمنسرح ، عالم المدينة الذي تأتي منه العربة محملة بالأكياس والرزم والثياب والأحذية الجديدة[1].

فالأشياء حين تدخل أفق الخيال تحول إلى لغة دالة-وترنو بعض الشخصيات إلى ما يصلها بالخارج لتبتعد عن ضيق الداخل عبر وسائل أخرى كالحلم بأشياء مختلفة او الرسائل التي تتحول لدى النساء بخاصة على بوابة لعيش زمنين وحالتين متناقضتين . .

فمن الفضاءات الواصلة الحلم الذي يعبر عن مسافة تترامى بين الشخصية ومطامحها فالأحلام ((ترافق الفعل الروائي وتكشف عن مستوى التفكير بالتغيير والثورة ولدى جبرا ترتبط الأحلام بالشخصيات الفاعلة والمؤثرة ارتباطاً صميمياً من أنها تصبح الواقع النفسي الخفي للبوح))[2] فعند عودة (أمين) من بيت آل ياسر بعد أن يعرف بوفاة (عنايت هانم) وبعد أن يتلقى عرض(ركزان) بالزواج منه بعد أن هجرته زوجته(سمية) سنتين ، فإنه يعجز عن النوم بادئ الأمر لكنه عندما ينام يحلم:

((.. وعند سفح الرابية كان جمع من العشاق في ملابس زاهية الألوان ، وزورق ينتظر صعود العشاق إليه ليحملهم على كثيريا ، جزيرة فروديتي ، فراحت الزهرة الصفراء تعوم حول الزع ثم تفتحت

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٩٤.

(٢) إشكالية المكان في النص الأدبي- ياسين النصير /١١٢.

www.ibtesamh.com/vb

أوراقها وصعدت من بينها سمية ، وشعرها مزيّن بالأقاحي ، لتقود سفينة العشاق وملآء الحلم عيني))[1].

وتتحول الحياة بأسرها على حلم: ((أن الحياة أحلام))[2] ويكون الحلم هو ما تعبر به الشخصيات عن الحالة التي تعيشها في تلك اللحظة فلا مناص من الحلم هروباً من تلك الحالة أو وصولاً إلى حالة أفضل فـ(وليد) عندما يزداد خوفاً وهلعاً وجوعاً في الليلة الثانية لهروبه مع أصدقائه على الكهف للتعبّد لا يجد غير الحلم طريقاً:

((وحلمت أحلاماً غريبة كنت أراني راكباً حصان أبي ، أجوب به فلوات واسعة ، أشق به صخوراً وكهوفاً وأعبر مياهاً تتصاعد حولي تريد إغراقي ولكنني أبقى عائماً عليها مع حصاني وما أن أصل إلى الضفة الأخرى حتى ألوي عنق الحصان وأخوض به المياه عودة من جديد..))[3].

وتظل أحلام((اليقظة عند البعض أعنف من أحلام النوم بكثرة))[4] وهكذا شأن أحلام(مريم الصفار) المتتالية في دفتر مذكراتها الذي تتركه في عيادة الدكتور(طارق رووف):

((كنا نائمين على الأرض في مكتبك: وكانت هناك أيضاً ج وس وامرأة ثالثة لا أعرفها ، كلنا تحت البطانيات انقلب عليك ،

---

(١) صراخ في ليل طويل /٨٦.

(٢) البحث عن وليد مسعود/ ٣٢، ١٢٩.

(٣) المصدر نفسه/ ٣٢، ١٢٩.

(٤) المصدر نفسه/١٥٢.

www.ibtesamh.com/vb

فتستيقظ ج فتأخذها بين ذراعيك وأسقط على الطرف الآخر، ماء، كأنني سقطت من قارب، وأجرّك من يدك، فتقع معي في الماء... استحممت، نمت على القنفة وحلمت به لا أذكر إلا المطر وهو يحاول أن يخرق صدري... في كل مرة عراك ثم مضاجعة... جسدي مجرّح مجرّح))[1].

وتحول البحر إلى جسر للخلاص من حالة موصلاً لحالة أخرى[2].

الأليف /المعادي:

إذا كان البيت هو عالم الإنسان الأول ومنه تبدأ الحياة بدايتها الجيدة، مسيحة محمية دافئة في صدر البيت، فإننا ((حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله))[3].

لذا فإن المكان الأليف حسب باشلار هو مكان العيشة المقترنة بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكر.

يركز باشلار على أكثر الأمكنة ألفة للكاتب وهو البيت الذي

---

(١) البحث عن وليد مسعود/ ١٥١.

(٢) السفينة /٥.

(٣) جماليات المكان- باشلار /٣٨.

www.ibtesamh.com/vb

ولد فيه ونشأ ، لأن((البيت الذي ولدنا فيه ، بيت مأهول ، وقيم الألفة موزعة فيه ، وليس من السهل إقامة توازن بينها ، إذ هي تخضع للجدل.. فالبيت الذي ولدنا فيه محفور ، بشكل عادي ، وفي داخلنا ، أنه يصبح مجموعة من العادات العفوية))[1] ، وقد يقدم الكاتب أو يهتم بتفاصيل صغيرة لا تخطر إلا في ذهنه ، وهو يسترجع صورته من الذاكرة ، وقد يضيق هذا المكان أو يتسع.

وتتعقد علاقات الشخصيات بمنازلها وتتنوع بتنوع الأزمنة الذاتية لذا فإن الغالب على علاقة الشخصيات بمنازلها صفة التذبذب التي تتراوح بين نفور وحب ، بين الاحتماء بها والهروب منها ، ففي لحظات السعادة تتآلف الشخصيات بالأماكن ، وفي لحظات البؤس تضطر إلى مغادرتها والتنكر لها.

فـ(أمين) في رواية [صراخ في ليل طويل] يجعل من بيته مكان للنوم فقط لا يصل إليه قبل الواحدة صباحاً فهو يقضي معظم النهار في مكتب الجريدة التي يعمل بها دون أن يعطي أية تفاصيل عن هذا البيت مثلما فعل في وصفه لبيت(سمية) الذي قال عنه أنه ((بيت ضخم عديد الغرف ، ذي مدرج مرمري أنيق))[2] وتظل علاقة شخصيات روايات جبرا بمنازلها في جملتها علاقات تحكمها الضرورة الحياتية ، تزداد في لحظات الأنس وتخفت في لحظات البؤس ، وتظل غير حميمية وحيدة في قصر أهلها(آل ياسر) تجد

---

(١) جماليات المكان -باشلار/٤٣.

(٢) صراخ في ليل طويل /١٣، ٧٢.

www.ibtesamh.com/vb

هذا القصر مشحوناً((بنتن الجيف وطقطقة العظام))[1] لذا فهي تتخذ قرارها بتحطيم هذا الماضي وتسريله بالموت لأنها تريد الحاضر الحي الطليق.

وعندما تضيق الدائرة على(جميل فران) وتحلق المجاعة به يضطر لمغادرة(جبل القطمون) في القدس إلى بيت لحم ومنها إلى دمشق ومنها على بغداد التي تتحول إلى مكان للفرح ((بعد تلك الأشهر من القهر والحبوط في الوطن))[2].

و(جميل فران) واحد من شخصيات جبرا التي تظل تلتجئ إلى الخارج حين تعيش لحظات من التأزم أو الخوف أو الضيق، وكأن هذه الشخصيات تريد ان تذيب لحظات الضيق والتأزم في الفضاء الخارجي المنفتح حين يضيق بها مكانها المغلق.

وتصبح الشخصيات في موقف الهروب من أماكنها الأليفة أو الحميمية. ففضلاً عن(جميل فران) نجد شخصيات رواية[صيادون في شارع ضيق] تنحو هذا النحو كحسين عبد الأمير الذي خرج من بيته في (النجف إلى حياة القلق والمغامرة في شوارع بغداد كصحفي ومتسكع وعاشق مومس وشاعر))[3] (وعدنان طالب) طرده أبوه من البيت بعد أن (أوقع بالخادمة) استغل عملية الطرد هذه لنها كانت لديه ((نهاية الأرب إذ كان قد أظهر موهبة مبكرة

---

(١) صراخ في ليل طويل /١٣، ٧٢.

(٢) صيادون في شارع ضيق /٣١.

(٣) الرواية /٤٣.

www.ibtesamh.com/vb

لكتابة القصائد الغريبة اللاذعة ، مما جعله يعتبر اقتلاعه من الحياة العائلية حادثاً دراماياً جاء في وقته المناسب لتوسيع شهرته كشاعر))[1] كشاعر))[1] وثمة تشابه بين شخصيتي(سلمى الربيض) في [صيادون في شارع ضيق] وعامر عبد الحميد في [البحث عن وليد مسعود] فالأولى تجمع الناس في حفلاتها الممتازة: التي يحضرها ((كبار الموظفين ورجال النفط والوزراء والدبلوماسيون من لف لفهم. اللغة الإنكليزية هي لغة الحديث))[2].

وهذا ما يفعله(عامر) إذ يحول بيته على عالم تلتقي فيه نماذج مختلفة من الشخصيات تنشأ بينها علاقات عاطفية وجنسية وتدور حوارات بين هذه الأنماط المتعددة والتوجهات. فـ(عامر وسلمى) يسعيان على نقل العالم الخارجي كلّ إلى بيته وهذه خطوة للتخلص أو للتقليل من الشعور بعدم الالتصاق بهذا البيت (فسلمى) تسافر على أوروبا في كل سنة[3]. وهي تقتنص الفرصة للخروج مع (جميل فران) إلى بيتها المنعزل لأكثر من مرة بحثاً عن المتعة:

((منذ أن عدت من الولايات المتحدة وأنا ميتة))[4] (عامر عبد الحميد) يملك بيتاً في بيروت يسافر إليه في كل حين بحثاً عن الغاية

---

(١) الرواية /٤٤.

(٢) المصدر نفسه /٧٦.

(٣) المصدر نفسه /١٠٨.

(٤) المصدر نفسه /١٠٥.

www.ibtesamh.com/vb

ذاتها ، بل ويستحيل هذا البيت إلى محطة تقتنص فيها شخصيات أخرى المتعة كما فعلت(مريم الصفار) التي ظلت تلجأ على الهروب الجسدي أو الذهني إلى الخارج ، فهي تنفر من بيتها وتلجا إلى بيوت الآخرين بحثاً عن لحظة سعادة فتسافر إلى بيروت وبالتحديد على منزل(عامر عبد الحميد) في شملان على أمل اللقاء به لكنها تلتقي هناك بـ(وليد مسعود). وكذا حال (وصال رؤوف) التي تجد راحتها في بيت(عامر عبد الحميد) في بغداد وتظل (ريمة) زوجة (وليد مسعود) على علاقة متينة ببيتها إذ لم تلجأ إلى الخارج كما فعلت معظم الشخصيات((تلك العلاقة المختلفة التي أفرزت نهاية منطقية ، تمثلت في جنون ريمة ذلك الجنون الذي نتج عن كونها لم تقاوم ضيق بيتها العدواني بالالتجاء إلى الخارج ، الشيء الذي ولد تحت ضغط تراكم الإخفاقات رغبة لا واعية في الخروج من العالم دفعة واحدة بفضل الهروب من الذات الواعية))[1].

وقد لجأت معظم شخصيات بالسفينة] على الخارج هروباً من بيوتها ، جسدياً ونفسياً تحت هاجس ما أو ضغط رغبة معينة أو تحقيقاً لعلاقة أو التقاء بشخص آخر. فالدكتور (فالح) وزوجته (لمى) يغادران بغداد على بيروت للانطلاق في سفرة ترفيهية في الظاهر ، وفي الحقيقة فإن (د فالح) على موعد مع(إميليا) و(لمى) تعرف ان (عصام السلمان)

---

(1) البنية والدلالة- عبد اللطيف محفوظ /٢٥٥.

www.ibtesamh.com/vb

على ظهر السفينة فتخطط للالتقاء به وكذا الحال لدى (وديع عساف).

وقد تنسجم الشخصية مع المكان فتحبه وتعيش في ألفة معه، وقد يكون مناقضاً لها فيخلق هذا التناقض نوعاً من الصراع الذي يحدد أبعاد الشخصية وعلاقاتها، وإذا كانت وظيفة المكان تتمثل في احتواء الزمن مكثفاً في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها كما يقول باشلار[1] فإن ثمة أمكنة لا يشعر الإنسان بألفة ما نحوها، بل يشعر نحوها بالعداء والكراهية وهي أماكن قد يقيم فيها تحت ظرف إجباري كالمنافي والسجون والمعتقلات، أو الأماكن التي توحي بأنها مكامن للموت، والطبيعة الخالية من البشر، وأماكن الغربة.

فالمدينة في نظر(توفيق الخلف) هي: ((المكان الوحيد الذي تختلط فيه القيم اختلاطاً تعيا معه عن التمييز بين الصديق والعدو، بين الخير والشر))[2] وثمة أمكنة يتحول فيها، من النقيض إلى النقيض.

فإذا كان (الحمام العمومي) هو المكان الأليف الأمين (لعدنان):

((اقترب عدنان مني تغطيه بقع الصابون وقال: نريد أن نضع حداً لذلك الحرمان سألته: هل هناك الكثير من أمثالك؟..

فأجاب بغموض: آلاف. ولكننا لا نملك الـ. واسطة.

-وهي الأهم من تلك الآلاف.

-لا بأس، ذلك ينبغي أن يكون همنا الآن. واستمرت المؤامرة. الصوت الخفيض والنظرة الحادة. أن حدث أن أصبح التقاؤنا في أي

---

(١) جماليات المكان- باشلار /٤٥.

(٢) صيادون في شارع ضيق /١٨١.

www.ibtesamh.com/vb

مكان صعباً فتذكر هذا المكان. ربما نفس هذا الكهف. طيّب؟)).

فإننا نعرف فيما بعد وعلى لسان سلمى أنه هو المكان الذي اعتقل فيه:

((سألت سلمى: هل تعرفين سبب اعتقال عدنان؟.

فقالت له صلة بالمظاهرات ، ومن بين كل المحلات التي يمكن ان يعتقل بها ، تم اعتقاله في حمام عمومي في الشارع الضيق!. أذهلني ما قالته ، فقد كان ذلك هو المحل الذي يعتبره عدنان أميناً لعقد الاجتماعات السرية))[1].

وهذا هو حال فندق (القمر الطالع) الذي يلجأ غليه(عبد القادر ياسين) طريقاً للهرب مغيراً اسمه ، لأنه مطلوب من قبل الشرطة منذ يوم المظاهرات ، ونقرأ فيما بعد خبراً في الجريدة:

((في التاسعة من مساء البارحة قام رجال الشرطة ، بناءً على إخبارية من مصدر مكتوم ، بكبس فندق القمر الطالع واعتقلوا شخصاً يدعى عبد القادر ياسين وجد في سريره يقرأ))[2].

ولا يتوقف جبرا عند تفاصيل(السجن) الخارجية أو الداخلية وليس هناك غير إشارات إليه وبعض من مفرداته كالزنزانة التي وضع فيها عبد القادر ياسين.

وفي رواية [السفينة] ينقل لنا جبرا وصفاً لحالة هستيرية تنتاب أحد شخصيات الرواية(محمود الراشد) بعد رؤيته لنادل في صالون

---

(١) صيادون في شارع ضيق /٥٠، ١٦٨- ١٦٩.

(٢) المصدر نفسه/١٩٣ وتنظر ص١٨٤.

www.ibtesamh.com/vb

السفينة يظنه(نمر العجمي) الذي سبق أن عذبه لفترة طويلة عندما كان سجيناً:

((.. كان أناس كثيرون قد تجمعوا حول رجل مازال في صياح هالج: محمود الراشد بلا نظارته يحيط به نفر من ملاحي وخدم السفينة ، وهو في حالة جزمت بأنها جنون ، لقد جحظت حدقتاه لحد الرعب ، وتضخمت شفتاه السوداوان ، والزبد من على جانبي فمه أبيض يلتمع ، وهو ينتفض ويصرخ بالعربية بصوته الغليظ: أقول لكم انه هو ، ياعالم هو ، هو الكلب ابن الكلب نمر العجمي..))[1].

والسجن بؤرة الحصار المكاني بل ويمكن عده نقيضاً لباقي الأمكنة إذ يظل معبراً عن حضور الصوت القمع وتسييج الذات ومحاصرتها مادياً. وإذا كانت الأمكنة الأخرى تحاصر الذات معنوياً وفكرياً بحصار تعيشه هذه الذات على مستوى الوعي ، فإن حصار السجن فضلاً عن ذلك حصار مادي يعاش فيه على مستوى الجسد كفعالية حيوية ، وهو تصعيد لمفهوم العقوبة ، بخلاف الأمكنة الأخرى التي تعد تعبيراً عن حضور الروادع الاجتماعية المتعارف عليها.

ولعل أطول وقفه لجبرا عن(السجن) هي في روايته[البحث عن وليد مسعود]:

((بعد أقل من عشرين سنة ، جاءوا إلى داري ببيت لحم ، قرعوا الباب ، خبطوه بعنق ، والمطر يقرع ويخبط معهم ، دخل ثلاثتهم عليّ

---

(١) السفينة /١٣٦.

www.ibtesamh.com/vb

وهم ينفضون عن معاطفهم البلل ، وليد مسعود الفرحان؟ نعم ، تفضل معنا ، في هذا المطر؟....

وضعوا الأصفاد في معصمي ، دفعوني نحو الباب.. أركبوني في الحوض الخلفي بين اثنين منهم؟ وجلس الثالث قرب السائق.. وأنزلوني على الزنزانة. ثم أخذوني على غرفة فيها رجال أعرفهم دون أن أكون قد رأيتهم من قبل ، متعبين ، شاحبين ، صامدين ، وجميلين. سمعت أصواتاً خليطة. صراخاً ، أجساداً تجرجر على الأرض ، وقابلت المحققين في تلك العملية البذيئة المبتذلة ، التي عمت وجه الأرض. ولا تنتهي اسمك ، عمرك ، عنوانك ، أبوك ، أمك ، وصدمة الكلمة على عينك تعميك للحظتين.. .. جروني من ذراعيّ وشعري ، ركلوني في الآليتين ، دفعوني إلى الغرفة الأخرى ، المليئة بأقراني الذين لا أعرفهم ، ولكنني أعرفهم جميعاً.. . ويتجدد التحقيق ، تهوي العصى على كتفي ، فترسل رجات كهربائية في بدني ، ألقوني على ظهري ، أمسكوا بوجهي بأيد شرسة ، أعملوا أظفارهم وأقحموا خرطوماً في فمي ، ملأوني بالماء ، ملأوني ملء القربة... ثم قلبوني على وجهي على البلاط القذر ، واندلق الماء من فمي والقيء... وتكرر التحقيق أعطوني سيجارة ، وقدموا لي شاياً حاراً ، وتضاحكوا معي هذه المرة. كتبك معروفة لدينا ، قالوا: وحركاتك كذلك... ثم العودة على الزنزانة والظلام الأسود ، فعودة إلى الغرفة الساطعة البذيئة ، وكانت تلك الهجمة التي فوجئت بها ، حين لووا ذراعيّ خلفي ونزعوا عني بنطلوني ، وأمسك

www.ibtesamh.com/vb

شيمون بغتة بخصيتي ، وجعل يحرق جلد عانتي بجمرة سيكارة الغليظ هنا ، وهنا ، وهنا ثم أطفأه على مهل على ذكري ، صرخت..))[1].

ويكمل جبرا سلبية هذا المكان ومعاداته للإنسان بالإشارة على سلبية الزمان فيه ومع ان السجن ((لا يكون.. . سجناً إلا لمن يشعر بالحاجة على الخروج منه))[2].

فإن خاصية (التعامل) بين الدلالة المكانية والدلالة الزمنية تظل مقترنة برؤية الفراغ المادي والفراغ المعنوي:-

((ويتقطع الزمن إلى فترات بما يقذف إلينا من حساء فاتر في علب من الصفيح ، وشيء يابس يسمونه خبزاً ، وسائل بارد يسمونه شاياً... ووقت ثقيل كالرصاص ، أسود كليل الموتى))[3].

ولما كانت هناك بعض المجتمعات ((تحيا الحياة فيها بالأشكال المعنوية التي فيها ، وثمة أخرى تموت الحياة فيها ، بالأشكال المعنوية التي فيها ، في الأولى تكون أشكال الحياة في خدمة الحياة وفي الثانية تكون الحياة في خدمة أشكالها))[4].

فإن وليد مسعود حين يخرج من سجنه غانماً الحياة.

يجابه (بخارج) لا يقل قسوة عن سجنه:

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٢٤٣- ٢٤٦.

(٢) الحياة الجديدة- إحسان مراش /٢٠٥.

(٣) الرواية /٢٤٧- ٢٤٨.

(٤) الحياة الجديدة- إحسان مراش /٢١٥.

www.ibtesamh.com/vb

((من الخليج على المحيط سمعت صراخاً وسمعت بكاءً، وسمعت أصوات العصيّ والخراطيم البلاستيكية، والمخبرون يملأون العواصم والقصبات، يملأون الذرى والسفوح، ورجال بملابس مدنية أنيقة يروحون ويجيئون في سياراتهم كألف مكوك في ألف نول، يسوقون إلى مراكز الظلام أناساً بالعشرات، بالمئات، يضيعون بهم في متاهات الأروقة والزنازين، ليرتفع في الليل والنهار صوت السؤال والإنكار والاعتراف، صوت المطاط يهوي على عري الجسد، لتتراكم التهم والأكاذيب في الأضابير، وتمتليء الأفواه بالدم))[1].

ويقدم لنا جبرا فضاء(بيت لحم) في الثلاثينات وكأنه فضاء بدائي، يخلو من البهجة بدءاً من الطبيعة التي يسود فيها الصخر والشوك إلى الخضوع للخرافات، إلى الحياة الاجتماعية التي يغلفها البؤس والحرمان: ((عندما كان الناس يتحدثون عن(دق الطبل) و(السفر برلك). عندما كنا نأكل خبزاً بطعم التراب، ويتحدثون عن صنع الخبز من البلوط، عندما كان الرجال في السهرات يتحدثون كيف كانوا في الجيش التركي يحملون تنكات الماء أميالاً كالحمير، وكيف كانوا يفرون من العسكرية إلى قراهم وذويهم))[2].

إلى الأشياء القديمة الأخرى، مما يعطي المكان سمة العدوانية التي تحفز على الهرب، الذي اتجه اتجاهين: الهجرة إلى أمريكيا لممارسة التجارة البدائية أيضاً(حمل الأقمشة على الاكتاف

---

(١) الرواية /٢٤٩.

(٢) المصدر نفسه /٩٣.

www.ibtesamh.com/vb

شيمون بغتة بخصيتي ، وجعل يحرق جلد عانتي بجمرة سيكارة الغليظ هنا ، وهنا ، وهنا ثم أطفأه على مهل على ذكري ، صرخت...))[1].

ويكمل جبرا سلبية هذا المكان ومعاداته للإنسان بالإشارة على سلبية الزمان فيه ومع ان السجن ((لا يكون.. . سجناً إلا لمن يشعر بالحاجة على الخروج منه))[2].

فإن خاصية (التعامل) بين الدلالة المكانية والدلالة الزمنية تظل مقترنة برؤية الفراغ المادي والفراغ المعنوي:-

((ويتقطع الزمن إلى فترات بما يقذف إلينا من حساء فاتر في علب من الصفيح ، وشيء يابس يسمونه خبزاً ، وسائل بارد يسمونه شاياً... ووقت ثقيل كالرصاص ، أسود كليل الموتى))[3].

ولما كانت هناك بعض المجتمعات ((تحيا الحياة فيها بالأشكال المعنوية التي فيها ، وثمة أخرى تموت الحياة فيها ، بالأشكال المعنوية التي فيها ، في الأولى تكون أشكال الحياة في خدمة الحياة وفي الثانية تكون الحياة في خدمة أشكالها))[4].

فإن وليد مسعود حين يخرج من سجنه غانماً الحياة.

يجابه (بخارج) لا يقل قسوة عن سجنه:

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٢٤٣- ٢٤٦.

(٢) الحياة الجديدة- إحسان مراش /٢٠٥.

(٣) الرواية /٢٤٧- ٢٤٨.

(٤) الحياة الجديدة- إحسان مراش /٢١٥.

www.ibtesamh.com/vb

((من الخليج على المحيط سمعت صراخاً وسمعت بكاءً، وسمعت أصوات العصيّ والخراطيم البلاستيكية، والمخبرون يملأون العواصم والقصبات، يملأون الذرى والسفوح، ورجال بملابس مدنية أنيقة يروحون ويجيئون في سياراتهم كألف مكوك في ألف نول، يسوقون إلى مراكز الظلام أناساً بالعشرات، بالمئات، يضيعون بهم في متاهات الأروقة والزنازين، ليرتفع في الليل والنهار صوت السؤال والإنكار والاعتراف، صوت المطاط يهوي على عري الجسد، لتتراكم التهم والأكاذيب في الأضابير، وتمتليء الأفواه بالدم..))[1].

ويقدم لنا جبرا فضاء(بيت لحم) في الثلاثينات وكأنه فضاء بدائي، يخلو من البهجة بدءاً من الطبيعة التي يسود فيها الصخر والشوك إلى الخضوع للخرافات، إلى الحياة الاجتماعية التي يغلفها البؤس والحرمان: ((عندما كان الناس يتحدثون عن(دق الطبل) و(السفر برلك). عندما كنا نأكل خبزاً بطعم التراب، ويتحدثون عن صنع الخبز من البلوط، عندما كان الرجال في السهرات يتحدثون كيف كانوا في الجيش التركي يحملون تنكات الماء أميالاً كالحمير، وكيف كانوا يفرون من العسكرية إلى قراهم وذويهم))[2].

إلى الأشياء القديمة الأخرى، مما يعطي المكان سمة العدوانية التي تحفز على الهرب، الذي اتجه اتجاهين: الهجرة إلى أمريكيا لممارسة التجارة البدائية أيضاً(حمل الأقمشة على الاكتاف

---

(١) الرواية /٢٤٩.

(٢) المصدر نفسه /٩٣.

www.ibtesamh.com/vb

والتجول بها) أو في الهجرة لتعلم الدين ودراسته.

ويعزز شكل البيوت التي تقترب من الأكواخ وقد عراها القدم عدوانية المكان إلى جانب اقتصار أزمنة الفرح على المناسبات النادرة.

الواقعي /المتخيل:

ويعد الواقعي من الفضاءات الأساسية في روايات جبرا ، إذ يمنح هذه الروايات طابعها الخاص ، ويرتبط بالخطوط الطولية لسير إحدا تلك الروايات ، ويتبلور هذا النمط من الطرق التي تستخدم كمجال أساسي للحصول على المعرفة.

وإذا كانت الطرق قد استعملت في الروايات التقليدية وروايات المغامرات بشكل ملفت للنظر ، وهي تستتبع-في استعمالها التقليدي-خوفاً من غوائل الطرق وصراعاً مع طوارئ معينة ، حيث تعد مكاناً لتحقيق البطولة ولاصطدام قوى الشر والخير ، فإنها روايات جبرا تستعمل في التعبير عن الإيغال في معرفة الحقيقة ، حيث يتم الالتقاء بنماذج بشرية متعددة و مختلفة وحقائق متعددة تأتي على السنة الشخصيات التي تصادفها الرواية في خط جريانها.

لذا فإن(أمين) في رواية[صراخ في ليل طويل] يحدد لنا نقطة انطلاقه وما يصادفه في طريقه:

((رفعت الفتاة قدمها وقالت: (أنظر!) فنظرت ، ولكن لم ارى فيها ما يثير ، سوى إصبعها الكبير مصبوغاً أظفره بالأحمر وبادياً

www.ibtesamh.com/vb

من طرف حذائها الأنيق ، فقلت لنفسي: فلا نصرفن على ما هو أخلق بالرجال ، واتجهت نحو المدينة.

وفي الطريق قابلني شرطي يحمل بندقية ، وأوقفني ليرى بطاقة هويتي))[1].

فهل يضع لنا(أمين) وفي سطور روايته الأولى فضاء طريقه تحت رقابة السلطة؟ أم انه هوس الحذر والإحساس بالمراقبة؟

والطريق مجال للمصادفة التي تمكن خلف أحداث السرد ، فتكون المعرفة عن طريق اكتساح هذا الفضاء عرضية ونتاج مصادفة.

(فالشرطي)يتضح إنه صديق قديم لأمين ، وتستمر الخطى على الطريق:

((ولم أشعر إلا بالكراهية تجاه المدينة التي عليّ أن أقطعها طولاً قبل الوصول إلى منزلها ، بيد أنني رجوت أن أجد أختها ركزان هناك ، وفي رؤيتها ترفيه وفرج))[2].

وينقل لنا(أمين) نماذج من مشاهداته فإلى جانب الشرطي هناك المتسول والبغي وأصحاب السيارات وضحكاتهم ، ولافتات تفتح للذاكرة انثيالاتها عن الحب والحضارة والفكر والفن.

وتقدم رواية[صيادون في شارع ضيق] وصفاً تسجيلياً وواقعياً لشارع الرشيد في بغداد في أعقاب الحرب العالمية الثانية:-

((عبرت ساحة الملك فيصل-دوامة من الحركة من المعجز حقاً

---

(١) الرواية /٥.

(٢) المصدر نفسه/٣١- ٣٢.

www.ibtesamh.com/vb

ألا تتصادم كل تلك السيارات وعربات الخيل والمشاة والباعة.... ولم يكن من الصعب التخمين أنك إذا أردت رؤية شخص تعرفه فما عليك إلا أن تقف في ساعة كتلك على الرصيف المحيط بتلك الدائرة وتنتظر. فلابد أن يمر صاحبك من هناك ، ذلك أن كل شخص في المدينة سيمر حتماً ، عاجلاً أو آجلاً ، من خلال ذلك المضيق الصاخب. ..

على الجانب الأيسر من الشارع يقع جسر الملك فيصل الذي يمتد فوق دجلة ، وعلى الجانب الأيمن عدة فنادق ودكاكين يعلوها مقهى صيفي واسع مليء بالزبائن الذين لا يكفون عن الحركة ، وكلهم من الرجال.. في الشارع كان الزحام يخف والمكان يزداد فوضى ، وكانت الشوارع الجانبية ، وهي طرق سيئة الإضاءة تحت الظلام الزاحف وكثرة النفايات عند الزوايا ، تشبه الوديان العميقة الضيقة التي تمتص أو تتقيأ الأشكال البشرية المجهولة باستمرار...

وعبرت ساحتين أخريين على الأقل ماراً بعدد كبير من المقاهي التي يزيد زبائنها عن طاقتها....))[1].

وتقدم هذه الزواية وصفاً لمخيمات اللاجئين بعد أن تصاعدت أعمال الإرهابيين الصهاينة ضد العرب:

((لكن النازحين من بيوتهم والمقتلعين من أراضيهم تضاعفوا ، كانت هناك هدنة ، لكن اللاجئين أتوا بأعداد متزايدة ، كانوا

---

(١) الرواية /٣١- ٣٢.

www.ibtesamh.com/vb

يحملون خرقهم وحزم أمتعتهم ويدفنون أطفالهم دون احتفال كبير بالمراسم ، تحت أشجار الزيتون ، واستقرت قطع اللحم الممزقة بين الأزهار البرية دون أن يتمكن أحد من فصل اللحم الإنساني عن لحم الحيوانات ، وفي الباحة الواسعة لكنيسة المهد البيزنطية نامت كتلة متشابكة ممزقة من الفلاحين والبغال والجمال.. .

كان صاحب مقهى بارع قد وضع في ساحة البلدة مذياعاً يعمل بالبطارية مع مكبر صوت.. وهكذا كان الناس يتجمعون آلافاً في الساحة لسماع الأخبار من مذياع المقهى.. كانوا يتسلقون جبل بيت جالا لينظروا إلى المدينة التي يحبونها وهي تنتشر على الأفق الشمالي في هالة من البنفسج الشاحب لا تبعد عنهم أكثر من ستة أميال ، وكأنها على بعد مئة ألف ميل مدينة أحلام تتراءى لهم عبر وادي الموت.

حلّ الصيف. وكانت الألوف التي ما عادت تتميز فيها الوجوه والأصوات ، والتي لم تستطع تدبير أجور السكن التي جعلها العدد المحدود من الغرف المتوفرة في البلدة الصغيرة باهظة جداً ، قد نصبت خيامها في البساتين والكروم وسفوح التلال كان البعض ينام تحت أشجار الزيتون التي غدت محلاً مشاعاً للسكن. أما الذين أسعدهم الحظ فقد وجدوا غرفة لكل عائلة))[1].

وتقدم روايات جبرا أمكنة مختلفة ذات مرجع واقعي ، بدءاً من

---

(١) صيادون في شارع ضيق /٢١- ٢٢.

www.ibtesamh.com/vb

البلدان وصولاً على تفرعات شوارعها وأزقتها ، ويكاد كل مكان من هذه الأمكنة يقدم لنا تاريخين ، تاريخاً للحكاية وتاريخاً للمجتمع ، سيما وأن وظائف هذه الأمكنة الروائية تنسجم وتحاكي وظائفها المرجعية ، فثمة أماكن للهو والمتعة والسياحة ، وأماكن للاستثمارات والبترول ، وأماكن للصيرفة والاقتصاد ، وأماكن لدراسة اللاهوت.

فهذا (وديع عساف) الفلسطيني يقول:

((أكاد أقول أنني رجل أعمال رغماً عن أنفي ، أورثت التجارة عن أبي ، دون أن أكون مهيّأً لها. ومع ذلك فإن عندي عملاً طيباً ، مكتبي التجاري في الكويت ناجح... واكتسبتُ مكتباً للاستيراد في الكويت: نفيت عن جذوري وكوفئت عن نفيي بالبيع والشراء!... سأهجر بغاء التجارة.. . هذه العشرون ألف دينار التي جمعتها ستكفي لن أمد لي جذراً عميقاً في أرضي من جديد[1]... وهذا (وليد مسعود) يمتهن ((مهنة المال-الصيرفة ، عمله في البنك العربي خمس عشرة سنة ، أو أكثر جعله على اطلاع بأساليب التنمية الرقمية التي تجري بالأسود والأحمر على أوراق وبطاقات ملونة.. . وهذه النسب وضعت بعض سرها في يده في بغداد الخمسينات وعرف كيف يسترفد هذا العلم الباطني في دبي وأبي ظبي في الستينات ، حين درت رمال الخليج بنفطها على عالم يتلهف له))[2].

وكانت لبنان (ما قبل السبعينات) ، مكان المتعة والعهر والسياحة

---

(١) السفينة /٣٩- ٤١.

(٢) البحث عن وليد مسعود /٤١.

www.ibtesamh.com/vb

والعلب الليلية فهي المكان الذي اجتمعت فيه الشخصيات قبل حركة [السفينة] ففيها يلتقي (د. فالح) (بأميليا فرنيزي) عبر زياراته القليلة إلى بيروت ((يأتي ليومين أو ثلاثة فلا يرى من الدنيا سواي ، وأنا أحتار كيف أبقي علاقتي به سراً في مدينة أسرارها كلها مفضوحة))[1] ، وفيها يلتقي (وديع عساف) (بجاكلين).

وفي لبنان يشتري (عامر عبد الحميد): ((داراً من تلك الدور الجبلية القديمة التي تبدو من بعيد كأنها ترصع منحدرات الجبل بين أشجار الصنوبر والصخور))[2] يدعو أصدقاءه إليها إذ هم ذهبوا إلى لبنان في الصيف وفي هذه الدار تنفرد مريم الصفار (بوليد مسعود) بعد ان خططت للالتقاء(بعامر عبد الحميد) وفيها يلتقي وليد مسعود بـ(وصال رؤوف).

وتحقق معظم شخصيات جبرا تحصيلها العلمي في لندن كعصام السلمان ، ود. فالح حسيب ولمى ، في السفينة ، ووليد مسعود ، وعامر عبد الحميد ناجي ، وسميرة كاظم وغيرهم في رواية [البحث عن وليد مسعود].

وتقدم رواية [البحث عن وليد مسعود] عرضاً لبغداد في الستينات من هذا القرن حيث تتبلور فيها الحضارات بأنماطها وأزمنتها المختلفة والمتضاربة تتكاثف. وترصد الرواية أنماط العمل في بغداد التي تحولت من غزل الصوف وصناعة الخزف أرضاً للسياح

---

(١) السفينة /١٩١.

(٢) البحث عن وليد مسعود /٢١٦.

www.ibtesamh.com/vb

إلى أعمال ذهنية وعلمية كالاقتصاد والصيرفة. وتؤشر شكل الهجرة التي تتحول سياحة أو على عمل آلي من أجل توسيع شبكات الاستثمار. وشكل المعرفة الذي يتنصل من اللاهوت إلى العلم البحث عن هذا فضلاً عن رصد القيم والتحولات الاجتماعية الكثيرة التي طرأت على المجتمع البغدادي في تلك الفترة. إنه فضاء واقعي لكنه اصطناعي يقوم على المهن والأشكال غير الفعالة التي ليست لهل جذور عميقة في بنية المجتمع.

وتظل حركة معظم الشخصيات في أمكنة واقعية واضحة فحركة (وليد مسعود) تمر عبر فلسطين وإيطاليا ومصر ولندن وبغداد و(وديع عساف) يمر بالقدس حيث الانتماء والكويت للعمل وبيروت لغرض الدراسة ومدن أوربا للهرب وتظل القدس لديه هي المدينة الأمل.

وتتحد رحلة (الدكتور فالح) بأمكنة محددة تكون (بغداد) فيها نقطة الانطلاق إلى لندن لغرض الدراسة وإلى بيروت للمغامرة وإلى لندن هروباً ثم العودة إلى بغداد جثة هامدة ويلاحظ على شخصيات رواية (السفينة) أنها تعود إلى نقطة انطلاقها بصورة مختلفة: فوديع عساف ينطلق من القدس وتظل هي الأمل لديه ود. فالح ينطلق من بغداد بكل سأمه وضجره لكنه يعود إليها في موته ، وكذلك حال عصام السلمان. ونستعير الشكل الآتي من د. أحمد الزعبي يوضح حركة شخصيات الرواية (السفينة) عبر أمكنتها الواقعية[1].

---

(١) في الإيقاع الروائي- د. احمد الزعبي /٦٢.

www.ibtesamh.com/vb

عصام: بغداد-بيروت.

فالح ولمى: بغداد-بيروت.

وديع: الكويت-بيروت

إميليا ، جاكلين ، هما: بيروت-السفينة-إلى أوربا

محمود الراشد: دمشق.

يوسف حداد: بيروت-بيروت.

عفت: القاهرة.

ويقدم لنا جبرا في رواية [السفينة] ما يسمى بالطباق المشهدي بين فضائين ، فضاء واقعي تضيق به الشخصيات-وفضاء تخيلي ترسمه مخيله هذه الشخصيات وتحصره وراء البحر المترامي عند شواطئ البلدان ذات العمق التاريخي والحضاري ، فشخصيات الرواية هاربة ، بشكل مباشر أو غير مباشر لسبب ما ((من شخصيات(السفينة في حالة هروب يائسة لأسباب متنوعة كثيرة ، شاملة بشكل عام الفشل(أ في الحب ، أو الزواج ، أو المعارك القومية أو تأكيد الذات أو انشغالات شخصية أخرى و(ب في البقاء صامته في زمن الظلم والهيمنة))[1] البحر إذاً منفذ للإغاثة والهروب شطر الحلم والتخيّل :

فثمة فضاء واقعي تحيا بين جوانبه الشخصية لكنها تهرب عبر البحر(جسر الخلاص) نحو فضاء تخيلي حلمي تجد فيه حريتها السياسية والشخصية أو متعتها الجسدية إلى غير ذلك.

---

(١) النص لحليم بركات عن: الرواية في العراق ١٩٦٥- ١٩٨٠ ، وتاثير الرواية الأمريكية فيها ، د. نجم عبد الله كاظم/١٣٦.

www.ibtesamh.com/vb

الذاتي /الجماعي:

وفيه تحضر الرموز الشخصية المميزة له عن غيره ، فالبيت فضائي عريق يشير إلى العلاقة الحميمية بينه وبين(أنا) الراوي ، إذ يظل هذا البيت مجالاً للأسرار العميقة وتيقظ اللذة ، بل يظل المملكة الضائعة إلى الأبد عند جبرا إبراهيم جبرا وهو رمز للأصل والجذر والمنبع ، وحين يتم تذكره شأنه في ذلك شأن مدينة القدس التي تتكرر في روايات جبرا فإن في ذلك محاولة لإعادة رؤية الذات من جديد من خلال استنطاق عناصر تكونها المكانية الأصلية:

((انتقلنا إلى بيتنا الذي بنيناه على جبل القطمون في القدس الجديدة ، كان البيت تحقيقاً لحلم أبي وحصيلة حياة كاملة من الكد والتوفير. وعندما عدت من إنكلترا بعد الحرب العالمية الثانية اخترت المكان بنفسي فوق مرتفع يطل من أحد الجوانب على التلال التي هي أول الريف ، ومن الجانب الآخر على الطريق الجميل الذي يتلوّى حتى يصل قلب المدينة.. .. أزواجاً من الفتيان والفتيات يصعدون إلى بابنا ويدقون الجرس. كانوا يقولون إنهم انجذبوا بقنطرة المدخل ، وأزهار الجيرانيوم التي تكسو الدرج الحجري الأبيض ، والنوافذ العالية بأعمدتها الثلاثية في الطابق الثاني))[1]..

فالبيوت أماكن إقامة ذاتية يحرص جبرا على أن تتقاطب فيها البيوت الراقية مع البيوت الشعبية إذ يظل المتكلم في روايات جبرا

---

(١) صيادون في شارع ضيق/ ١٦.

www.ibtesamh.com/vb

ينطلق من بيت شعبي صغير ليلتقي بحبيبة تمتلك بيتاً ضخماً وراقياً ، وتنمو حول هذه التقاطعات مستلزمات أخرى كثيرة كالضوء والاتساع وتعدد مرافق البيوت ، والبيئة الطبيعية هي التي تشكل خلفية للبيت الراقي إذ لابد أن تكون هناك حديقة واسعة للبيوت الراقية.

ففي رواية [صراخ في ليل طويل] نجد هذه الثنائية بوضوح:

(فأمين) يمتلك بيتاً صغيراً ذي غرفتين وهو امتداد لبيت مخلع الأبواب ينام فيه أهله إلى جوار خرافهم[1] ، أما سمية فلها ((منزل ضخم عديد الغرف ، ذي درج مرمري أنيق.. وضاقت بحديقتهم الكبرى لما فيها من تنظيم متكلف وهي تحيط ببيت ضخم لا داعي لضخامته ، حين لا يقطنه أحد سوى ثلاثتهم (هي وأبواها) مع خادمين.. [2].

وهذا حال بيت(عنايت هانم) التي يعمل(أمين) في كتابه تاريخ أسرتها في قصر(آل ياسر) الضخم الذي تضيق به (ركزان) بعد أن تبقى وحدها فيه[3].

وفي رواية [صيادون في شارع ضيق] يركز جبرا على البيوتات الراقية لبيت(سلمى الربيضي) وبيت(سلافة النفوّي) كما يركز على نقل الصورة النقيض وهو ينقل لنا صورة للبيوتات الشعبية:

---

(١) صراخ في ليل طويل/ الصفحات ٢٢، ٤٢، ٤٥، ٥٥.

(٢) المصدر نفسه/٢٢، ٤٢، ٤٥، ٥٥.

(٣) المصدر نفسه/٧٠، ٧١، ٧٤.

www.ibtesamh.com/vb

((عبر الحدائق والأكواخ الطينية (أشبه بخلايا نحل رمادية مغبرة، أو أورام على جسم ممروض، كان بقاؤها كبقاء سكانها خلال قيظ الأصياف الطويلة القاسية، من قبيل المعجزات. وهي تكتظ بالنساء الحافيات المتسربلات بالسواد... بعد ذلك يأتي البلاط الملكي والمناطق السكنية الحديثة..))[1].

وتحفل رواية [البحث عن وليد مسعود] بفضاءات مادية تتمثل في أماكن ذاتية إذ ان جل فصول هذه الرواية ما هي إلا شهادات مكتوبة أو مسجلة تسهم في بلورة مجرى الرواية العام ومن الأماكن الذاتية في هذه الرواية المكاتب التي تمارس فيها الكتابة بشكل فعلي.

وإذا كان البيت يمنح فسحة العيش في مأمن وحماية من تهديدات الخارج ويمنح فسحة الحلم والتذكر كما يقول باشلار[2] (وليد مسعود) يزاوج بين الكتابة في غرفة الجلوس ومكتبه بالبيت:

((كان وليد في البيت لحسن الحظ، واستقبلنا هو وريمة معاً في غرفة الجلوس الصغيرة الملأى بالكتب، يبدو أن وليد كان يكتب على مائدة الأكل، في الركن الصغير المتفرع عن غرفة الجلوس، فقد كانت الأوراق والكتب متناثرة على المائدة، وفنجان القهوة يلتمع تائهاً بينها، وأسطوانة ما زالت تعزف على الغرامفون، وصوت الموسيقى يملأ البيت))[3].

---

(١) صيادون في شارع ضيق /٧٠.

(٢) جماليات المكان- باشلار /٤٢.

(٣) البحث عن وليد مسعود /٧٤.

www.ibtesamh.com/vb

وهكذا لدى(كاظم إسماعيل) الذي يمارس الكتابة في مكتبه للمحاماة:

((بعد ذلك بربع ساعة كان كاظم في مكتبه في رأس أحد الأزقة المتفرعة عن شارع الرشيد ، جالساً إلى منضدته ، وقد أمسك القلم بيد معطرة معقمة ، ليكتب مقالاً عن وليد مسعود))[1] وبالنسبة (لجواد حسني) إنها أمكنة ذاتية تحمل سمات العزلة والانزواء والحميمية ورفض العالم وفي نفس الوقت تثبت ثيمة الوحدة التي تعري وتخترق مسحة الحزن بمسحة فرحة الوحدة والانعزال وفضلاً عن ذلك فإن هذه الأمكنة بوصفها مكاتب تقدم دلالة معرفية تنسجم مع طبيعة الكتابة والبحث اللذين يفرضان العزلة[2].

ويؤكد جبرا على الفروق بين بعض البيوت من خلال أشيائها:

((جاءت زوجته نجمة تدق باب بيتنا الحديدي. كانت عيناها واسعتين داميتين. فرافقتها أنا وزوجتي ودفعنا الباب الخشبي لنرى في ضوء قنديل النفط أبو وليد ملقى على الأرض في فراشه))[3].

ويتحول الذاتي على جماعي: فـ(عامر عبد الحميد) يصون مع بيته علاقات حميمية وهادئة وسعى إلى تحويل هذا البيت على عالم تلتقي فيه نماذج مختلفة من الشخصيات فيتحول على مكان جماعي لهذه الشخصيات التي تتبادل بين جدرانه مختلف

---

(١) المصدر نفسه/٥٩.

(٢) البناء والدلالة- عبد اللطيف محفوظ/ ٢٤٧.

(٣) البحث عن وليد مسعود/ ٩٠.

www.ibtesamh.com/vb

الحوارات وتشيد فيه معظم علاقاتها العاطفية والجنسية.

ومن الأماكن الذاتية التي تكون فيها الشخصية تحت جبرية ما مضطرة للإقامة فيها السجون ، فقد قضى(وليد مسعود) مدة في السجن وفيه التقى بوجوه يعرفها ووجوه لا يعرفها. ويظل الكثير من الفضاءات الجماعية في روايات جبرا-وقد سبق لنا ان وضحنا ذلك من خلال المحور المخصص لوصف الأمكنة-أماكن جماعية تلتقي فيها نماذج مختلفة من البشر كالمقاهي والحانات والحمامات والشوارع والأسواق والفنادق والمدن وغيرها من الدوائر التي تكبر أو تصغر حسب حركة شخصيات الروايات المختلفة.

التاريخي/ الآني:

والتاريخي ما تفوح منه رائحة القرون والأجيال السالفة مشيراً بخصوصيته إلى الجذور التاريخية العريقة التي ينتمي إليها جبرا إبراهيم جبرا ويوصف المكان بأنه تاريخي إذا كان ((المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علاقة في سياق الزمن))[1].

ولما كنا قد أشرنا انسجام هذه الأمكنة ومحاكاتها لوظائفها المرجعية فإن هذه الأمكنة تصبح بارتباطها مع أزمنة ما ، تاريخياً للتحولات الاجتماعية التي تطرأ على المجتمع ضمن سياق فترة زمنية محددة. والارتباط بمكان ما ((هو الارتباط بقضية هذا المكان

---

(١) حركية الإبداع- خالدة سعيد/ ٣٠.

www.ibtesamh.com/vb

وليس مجرد ارتباط عاطفي أو جغرافي))[1].

مع أن حس المكان ، أي المكان الفعلي ((حس أصيل وعميق في الوجدان البشري ، وخصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض- الأم ، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا ، ويزداد هذا الحس شحذاً ، إذا ما تعرض المكان للفقدان أو الضياع ، وأكثر ما يشحذ هذا الحس الكتابة عن الوطن في المنفى))[2].

وتظل تجربة المكان إبان الطفولة وسنوات المراهقة أي أبان تلك الفترة التكوينية الحافلة تؤثر تأثيراً بالغاً في تكوين الإنسان بغض النظر عن تغيرات الظروف فيما بعد. من هنا فإن (القدس) تظل المكان الذي يغور في ذاكرة شخصيات جبرا الرئيسة:

((لم تكن المدينة القديمة مبنية كلها من حجر فقط ، بل كان الترابط في مبانيها والتعاقد فيما بينها تجربة مستمرة. فالقادم على القدس ، يأتيها من أبواب أسوارها التي ترتصف تجارتها الضخمة صفاً فوق صف ، منبثقة من السفح الصخري للتلال التي بنيت عليها في الأصل: أبراجها تذكر بماض يعود على بضعة قرون ، ولكن تجارتها السفلى وأسسها تذكر بالعهود الأولى التي تعود إلى أربعين قرناً أو أكثر من زمن يضجّ بالتاريخ. والداخل فيها إنما يتغلغل في طرقات معقودة ، وأزقة مقنطرة ، تتخللها الفضاءات بين حين وحين

---

(١) الرواية والواقع- محمد كامل الخطيب/٤٠.

(٢) إضاءة النص- اعتدال عثمان/ ٦.

www.ibtesamh.com/vb

ليؤكد شعاعها العتمات المتعاقبة ، ويكون السير على الأرضية المبلّطة (يومئذ) بالحجارة الصقيلة كالسير من خلال رقرقة الحرير وحفيف الزخرفة التي ترسمها الأضواء والظلال ، إلى أن يبلغ المرء ساحة قبة الصخرة-وإذا النور الغامر والفضاء الفسيح ، تؤكده أقواس وقباب صغيرة تناثرت هنا وهناك ويتربع في وسطه مبنى ثماني الأوجه من أجمل ما أبدع الإنسان تمجيداً لربه ، وتأكيداً على علاقته بالماوراء الذي يصبو إليه ، وحين يصعد المرء درجات المرتقى العريض إلى مبنى القبة ، يدرك أنه يشاطر الموقع اتساعه وعلوّه ، وحين يدخل من إحدى البوابات الرخامية ، من خلال الزخارف المزججة ، إلى الأعمدة الداخلية والجدران الفسيفسائية ، والسقوف العربسكية المذهبة ، لينزل على الصخرة نفسها التي بنيت عليها هذه الروعة الهندسية ، يعود به الحس الغامض إلى ذلك الذي يلخص تجربة الإنسان الأصلية الأولى بالمأوى-حسّ دخوله المغارة كعودة إلى رحم الأمن والطمأنينة ، لكيما يعاوده الشعور عند خروجه ، بأنه أضحى في الملتقى بين المكان كعراء لا يُحد يثيره بضيائه ووهجه ، والمكان ككهف يحميه بعتمته وطراوته))[1].

إن هذا النص-على طوله-له أهميته الكبيرة فالقدس على جانب بيت لحم تظل المكان ذا الامتداد التاريخي ، ووصفها بهذه الدقة وعرض تفاصيلها يدل على وجودها في ذهنية الكاتب وذاكرته ، لذا فإنها تطلّ

---

(١) أنا والمكان- جبرا إبراهيم جبرا- مجلة عمارة العدد الأول ١٩٨٨/ ص٤٦.

www.ibtesamh.com/vb

عبر امتدادات شخصياته الروائية فـ(جميل فران) لا يستطيع ان يتذكر ملامح أية مدينة في العالم سوى مدينة واحدة((مدينة واحدة أذكرها ، أذكرها طيلة الوقت ، تركت جزءاً من حياتي ملفوناً تحت أنقاضها ، تحت أشجارها المجرّحة وسقوفها المهدمة ، وقد أتيت الى بغداد وعيناي ما زالتا تتشبثان بها-القدس))[1] .

وتظل القدس تنسرح أمام عينيه((صاعدة ، نازلة ، منعطفة ، وبناياتها بحجرها الأبيض تذرفر الأشعة ، وتسكب وهج الفضة والذهب الذي يتلألأ في خيال العشاق جميعاً حين يطول بهم الفراق))[2].

وفي رواية [السفينة] يصف (وديع عساف) القدس بأنها: ((أجمل مدينة في الدنيا على الإطلاق قيل أنها بنيت على سبعة تلال ، لست أدري إن كانت تلالها سبعة ولكنني ارتقيت كل ما فيها من تلال وهبطت كل ما فيها من منحدرات ، بين بيوت من حجر أبيض وحجر وردي وحجر أحمر ، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة النازلة كأنها جواهر منثورة على ثوب الله))[3] وتتكرر صورة القدس هذه في رواية [البحث عن وليد مسعود] لأكثر من مرة ويحمل (وديع عساف) معه ذكرى عين قرية سلوان من قرى القدس ويتوقف عندها طويلاً.

---

(١) صيادون في شارع ضيق /١٥- ١٦.

(٢) المصدر نفسه/١٠٤.

(٣) السفينة /١٧.

www.ibtesamh.com/vb

وفي رواية [البحث عن وليد مسعود] تبقى القدس المدينة التي تمتد في أعماق التاريخ وفي أعماق ذاكرة (وليد مسعود) أو ذاكرة بعض الشخصيات التي تسعى بحثاً عن (وليد):

((كانت بيت لحم تبدو لي أنها إجتزئت من الفردوس))[1] أو قول (مريم الصفار):

((لو لم يبق لي من وليد إلا ذكرى القدس وأسوارها ، ذكرى وديانها وتلالها ، لكان ذلك حسبي))[2].

والأمكنة الآنية هي الأمكنة التي تحيا فيها الشخصيات في راهنها الذي تتحدث فيه عن الأحداث والمجريات التي تتكون منها الرواية.

فالمكان في رواية [صيادون في شارع ضيق] هو بغداد اعتباراً من ((اليوم الأول من تشرين الأول عام ١٩٤٨))[3] حين وصلها جميل فران وعاش فيها سنة بكاملها ، ويظل المكان الرئيس في هذه الرواية هو شارع الرشيد في تلك الفترة المحددة ، وقد قدم لنا جبرا وصفاً تسجيلياً لهذا المكان وذلك الزمان على لسان (جميل فران) يكاد أن يكون تصويراً واقعياً ودقيق الملامح. وكل العلاقات التي تتوالد في الرواية تنطلق من هذا المكان صوب أمكنة عاشتها الشخصيات المختلفة في فترات سابقة لهذه الفترة أو متابعة أمكنتها في فترة الرواية المشار إليها آنفاً.

---

(١) البحث عن وليد مسعود /٩١.

(٢) المصدر نفسه/٢٣١.

(٣) الرواية /١٥.

www.ibtesamh.com/vb

و[السفينة] هي مكان آتي تلتقي فيه الشخصيات كمحطة تنطلق منها صوب مستقبل تعتقده الشخصيات أفضل من ماضيها الذي تركته وهربت منه ، أو هربت لتحقق بعضاً من تطلعاتها فيه وعلى الصعد كافة.

ومع أن أحداث رواية [البحث عن وليد مسعود] تمتد اكثر من خمسين عاماً فإنها تنطلق من (بغداد) أيضاً منذ بداية السبعينات ، وتقدم صورة للمجتمع العراقي في بغداد في تلك المدة.

المسرحي/ الكوني:

((المكان مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم))[1].

فالمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة ، فالحدث لا يكون في اللامكان وليس ((ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن ، الفرق بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة ، أما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية ، رغم محدودية مساحته ، وقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة))[2].

فسعة الفضاء أو ضيقة ، انفتاحه وانغلاقه ، رهينان إذن بسعة الحساسية الروائية وضيقها ، انفتاحها وانغلاقها.

---

(١) إضاءة النص- اعتدال عثمان /٥٠.

(٢) الرواية والمكان- ياسين النصير ٦٥/١.

www.ibtesamh.com/vb

وهذا هو ما يفسر ميل دوستويفسكي لفهم المراحل ضمن الزمن الواحد ، ومحاولة وضعها دراماتيكياً متجاورة أو متقابلة ، ومحاولته هذه ((المتسمة بالإصرار الكبير على رؤية أي شيء على أنه متعايش ، وأن يفهم كل شيء ويكشف عنه سبيل التجاور والتزامن ، وكأنه يجري في المكان لا في الزمان ، هذه المحاولة تقوده إلى أن يسبغ الطابع الدرامي في المكان حتى على التناقضات الداخلية وعلى المراحل الداخلية لتطور إنسان واحد))[1].

ويحدد (أوديين موير) بعضاً من ملامح المكان الدرامي أو المسرحي كمحدوديته وعدم ملاءمته للتواصل والامتداد ((ففي المساحة المغلقة وحدها يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهي في حتمية.. .. ففي الرواية الدرامية عامة يكون معنى المكان باهتاً وتحكمياً))[2].

وكما في المسرح التقليدي وعلى قواعد أرسطو فإن وحدة المكان تبرز ناصعة في رواية [السفينة] لجبرا ، إذ توجد شخصيات هذه الرواية في حيز محدد هو سفينة (الهيروكليس) ومع أنه ((لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان منفرد واحد ، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاماً تنقلنا إلى أماكن أخرى))[3] فالسفينة إذاً هي مكان تلتقي فيه الشخصيات ليس

---

(١) قضايا الفن الإبداعي.. باختين /٤١.

(٢) بناء الرواية /٥٦ و٦٣.

(٣) بحوث في الرواية الجديدة- ميشال بوتور /٦٤.

www.ibtesamh.com/vb

بالمصادفة بل بتخطيط مدروس إذ ثمة خيوط تربط شخصيات هذه الرواية ، وحين تبحر السفينة صوب تطلعات شخصياتها فإن العودة لتتبع الخيوط التي تجمع شخصيات هذه الرواية أمر لا مناص منه ، فالسفينة نقطة التقاء للتحرك صوب اتجاهات أخرى ، إنها المكان الذي تتنادى به بقية الأمكنة.

فالمكان المسرحي بأشكاله المختلفة ((مكان استكشاف يختبر إمكانياته وحدوده ، فهو يستكشف أبعاده ويستخدم الاتجاه الأفقي كما يستخدم العمق ، إن وجد ، وأحياناً ينقسم المكان بحيث يفقد مركزه واستقراره ، وحدوده ، وعلاماته المطمئنة ، بل معناه))[1].

فهو مكان معقد فبقدر اشتماله على مكان محسوس تتحرك فيه الشخصيات ، فإنه مكان يضم بين جوانحه كل العلاقات الحقيقية الضمنية بين هذه الشخصيات.

إن البناء الفني لرواية [السفينة] يطمح إلى تركيز صورة إجمالية من خلال السفينة التي توحد أقدار المسافرين ((بحيث تغيب تفاصيلها لكن تبقى قابلة للاتبعاث في أشكال مختلفة ضمن إطار الصورة التي ترتفع إلى مستوى البناء الرمزي))[2].

فالسفينة مكان مسرحي مختار بعناية وذكاء ذلك ((لأن السفينة

---

(١) مفهوم المكان في المسرح المعاصر- سامية أسعد- مجلة عالم الفكر مج ١٥ ع٤ مارس ١٠٨٥.

(٢) حركيّة الإبداع- خالدة سعيد /٢٢٤- ٢٢٥.

www.ibtesamh.com/vb

تشعرك جسدياً بانسيابك خلال الزمان والمكان معاً))[1].

وتسمح (السفينة) بوصفها مكاناً عبر ضغط علاقات شخصياتها ضمن هيكلها للعلاقات الإنسانية بأن تأخذ كامل آفاقها ((تتفاعل، تتحاور، تتصادم، في محاولة لاكتشاف مبرر الوجود ولمراجعة الذات بشكل جماعي ومتحرر من الضغط الاجتماعي))[2].

فثمة بعد رمزي لهذه السفينة المبحرة بحثاً عن استقرار شخصياتها وما اهتزازها فوق الأمواج إلا رمز ((لاهتزاز الشخصيات وفقدانها قاعدة صلبة تقف عليها، لكن نوعية-إن لم نقل طبقة- الشخصيات التي تحملها السفينة أو الرواية هي التي تعطي قلق الشخصيات مدلوله، تعمقه أو تسطحه، تعطيه بعده الإنساني والرمزي، أو تحوله إلى مجرد قلق مرفه (إن صح التعبير) فما هي نوعية شخصيات السفينة وإلى أي وضع اجتماعي تنتمي وأي قلق هو قلقها؟))[3].

فالسفينة عالم عائم، متحرك مليء بالاحتمالات والمفاجآت التي تتوالى لنكتشف ونحن نطوي صفحة الرواية الأخيرة النسيج الذي سارت على منواله هذه الرواية وهي تقدم لنا شخصياتها وتستكمل سماتها وأوضاعها.

وقد يكون المكان المسرحي جزءاً من أمكنة الرواية لامكانها

---

(١) السفينة /٣٩.

(٢) تجربة البحث عن أفق- إلياس خوري /٦٨.

(٣) الرواية والواقع- محمد كامل الخطيب /٣٣.

www.ibtesamh.com/vb

الرئيس وهو مكان يعمد الكاتب إلى تشييده ليلقي من خلاله الضوء على خلفيات حدث ما أو شخصيته ، أو ليعبر عن فكرة محددة. إذ يمكن لنا أن نعد(المقهى) الذي يلتقي فيه(أمين) بأصدقائه القدامى في رواية[صراخ في ليل طويل] مكاناً مسرحياً يضع الكاتب عليه هذه الشخصيات ليعرض لنا مواقفه أو مواقف شخصياته من الوعي والاهتمام بالفنون المختلفة كما يظهر لنا عبر الحوار الذي يدور بين هذه الشخصيات بعضاً من موقفه ورسالته التي يريد لهذه الرواية أن تنهض بها فللوصول إلى (مقهى الحليقة) ((على المرء أن يلج زقاقاً ضيقاً معتماً ، تفوح منه رائحة القمامة المتراكمة. ثم يعرج يميناً فيرى وراءه بوابة صنعت من قضبان ودوائر حديدية... لولا امرأتان قابعتان في إحدى الزوايا لكان المكان خالياً))[1] وبلمسات مسرحية يواصل جبرا (تأثيث) مكانه المسرحي هذا ليجمع الشخصيات الرئيسة بصدفة أيضاً وليترك لهذه الشخصيات فرصة الحوار الذي يضيء مرجعياتها واهتماماتها الثقافية وميولها السياسية والاجتماعية وموقفها من الفكر والفنون والمرأة والمدينة عبر أكثر من عشرين صفحة من الرواية[2].

((وتكمن المسرحة أو الدرامية في المكان ، في (صراخ في ليل طويل) في أن بعض أحداثها تبدأ في مكان معزول))[3].

---

(١) صراخ في ليل طويل /٢٧.

(٢) المصدر نفسه/٢٩- ٥٢.

(٣) البناء الفني في الرواية العراقية- شجاع العاني /٢٧٣.

www.ibtesamh.com/vb

ولعل من الأمكنة الدرامية بيت عامر عبد الحميد في رواية [البحث عن وليد مسعود] حيث يكون هذا البيت مسرحاً للكثير من الأحداث وملتقى ((لمعظم الرجال والنساء الذين يختلط بهم وليد))[1].

وتظل حديقة هذا البيت أكثر حضوراً في مسرح الأحداث من البيت نفسه:

((وسرنا رأساً نحو الحديقة الكبيرة ، من خلال الجهنميات وسعف النخيل المتهدلة ، إلى بقعة بليلة الثيل ، وعلى مقربة منها تنفث بضع نوافير مياهها في الجو فتتساقط كالمسابح الفضية في حوض أزرق مستطيل ، ترتعش أضواؤه من خلال الماء))[2].

ففي هذه الحديقة تصغي الشخصيات للشريط الذي تركه (وليد) في سيارته عقب اختفائه ، وتظل نقطة التقاء الشخصيات في علاقاتها التي يتقاسمها الحب والجنس والحوارات الثقافية.

ولما كانت هناك غرف محظورة وهي تلك التي لا ندخلها تؤدي إلى غرف وغرف وغرف. فإننا ندخل (المتاهة) ، متاهة العيش ومتاهة الإنسان نفسه في اتجاه شخصيته ، أي ضياعه وانشطاره النفسي وهذا الانشطار ((أساسي في خطة الغرف الأخرى التي تعتمد التشظي المستمر في المكان والشخصية والموقف ، وهو ظاهرة مأساوية من ظواهر العصر ، وينسجم مع فكرة تفرع الغرف باستمرار حيث

---

(١) البحث عن وليد مسعود / ٢٠.

(٢) المصدر نفسه/ ٢١.

www.ibtesamh.com/vb

توجد(أو لا توجد) الحقيقة الضائعة))[1].

إن جبرا ينطلق في روايته الأخيرة [الغرف الأخرى] معتمداً على أمرين أساسيين: أولهما اهتمامه بفكرة (المتاهة) التي تأسر الإنسان العربي وثانيهما موروث الحكايات الشعبية-ويتخيل جبرا مكانه الأثير هذا بأنه غرفة تتفرع ((إلى غرف تتصل الواحدة بالأخرى، ويتفرع كل منها بدوره إلى المزيد من الغرف))[2].

وعن المتاهة يقول جبرا:

((المتاهة موضوع رئيسي في رواياتي ولعلها رمز لما يعانيه الإنسان في هذا العصر الذي تلتبس فيه المؤشرات وتتكاثر فيه الأضاليل بحيث لا يعرف الإنسان طريقه الصحيح إلى ما يريد حتى ولو توفرت لديه الخريطة والبوصلة فكيف به والخريطة والبوصلة ليستا بين يديه لذلك فالمتاهة التي قد تجدها في [البحث عن وليد مسعود] تجدها أيضاً في [عالم بلا خرائط] وسوف تجدها بشكل آخر في الغرف الأخرى وحتى في [السفينة] ستجد أن السفر هروباً هو السفر للوقوع في المتاهة. وبارع من يستطيع أن يخرج منها إلى حيث تشرق الشمس ضاحية على كل ما هو صريح ومفهوم في التجربة الإنسانية))[3].

---

(١) جبرا: جائزة نوبل لا يقلقني أمرها مجلة كل العرب العدد ٢٩٧. ايار ١٩٨٨.

(٢) الغرف الأخرى /٧.

(٣) البحث عن جبرا إبراهيم جبرا- مجلة حراس الوطن العدد السابع- لسنة ٣٥ تموز /١٩٨٨.

www.ibtesamh.com/vb

وفي رواية [الغرف الأخرى] ليس هناك مكان محدد إنما يتعرض هذا المكان لتشظية مستمرة وإنشطارات متوالية إذ تظل كل نقطة فيه مكاناً لاستكشاف الإمكانيات والحدود ومن ثم فاستكشاف الأبعاد يتطلب اتجاهات أفقية ويتطلب الغوص في العمق وقد يصل الأمر بالمكان من خلال توالي انشطاراته إلى ان يفقد مركزه واستقراره ، وحدوده ، وعلاماته بل قد يفقد أحياناً حتى معناه.

إن هذه الرواية تهتم بإنسان هذا العصر المحاصر من الداخل والخارج ، فإذا كانت أزمة الحصار الخارجي تقاوم بالتخطيط والحركة المضادة فكيف يقاوم الإنسان أزمة حصاره الداخلي؟ كيف تكون الحركة المضادة داخلياً؟

وثمة أسباب كثيرة تنمي شعور جبرا بالحصار وعن هذه الأسباب يقول جبرا:

((أعتقد أن السبب في الأصل ، هو تجربتي كفلسطيني ، كلما أفكر أنني منذ فتحت عيني فتحتها على حالة من السخط ، وحالة من المطالبة والتمرد ، وكانت المآسي تزداد شدة وتزداد عدداً في حياتنا يوماً بعد يوم ، ويزداد الشعور معها بأن الأمن أسطورة ، والعدل أسطورة.. ثم ان الوضع العربي نفسه لم يكن أحسن حالاً بكثير من الوضع الفلسطيني بالذات.. ربما بسبب الوضع الإنساني في كل مكان من العالم اليوم.. .. ولا تزال المجتمعات مهما تقدمت تخشى ، بل تهلع لفكرة الفناء المحتمل في أية لحظة.. الفناء الإنساني.. الفناء الكوني ،

www.ibtesamh.com/vb

بسبب تصرف الإنسان بطريقة معينة))[1].

الحصار الشخصي في رواية [الغرف الأخرى] هو حصار الإنسانية اليوم. والإنسان في عصرنا يقذف به من غرفة إلى أخرى، ويتحكم به بحيث يبدو عاجزاً عن إدراك الحالة التي هو فيها:

((ثم قصدت الباب وفتحته، فوجدت أنه يفضي إلى رواق مسدود فيه بابان، ولما حاولت فتح أحدهما، وجدته مقفلاً. وكان الثاني أيضاً مقفلاً، فعدت أدراجي إلى الحجرة حانقاً. فأسرعت إلى الستارة وسحبتها جانباً عسى أن أستطيع لفت نظر من في الساحة إليّ، غير أن الستارة انسحبت عن جدار أصم-لم تكن هناك نافذة))[2].

وتظل شخصيات جبرا في حركة (مكانية) دائمة، وفي هذه الحركة تأكيد على صلتهم بالمكان، الذي يحقق لهم بالفعل، وفي الوقت نفسه يؤكد صلتهم بالمكان المطلق الذي قد لا تحدده حتى الجغرافيا.

في تشبث جبرا بالمكان عبر شخصياته، نوع من التشبث الصوفي الذي يرى في النهاية السماء والجحيم متلازمين في التجربة الذهنية.

وجبرا فلسطيني قلق يريد ان يثبت في مكان، لكن قدره بوصفه فلسطينياً هو أن يظل مدفوعاً في اتجاهات أخرى لم ينفع حتى الآن رفضه لها.

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا يتحدث: مجلة الناقد العدد ٣ أيلول ١٩٨٨ ص٤١.

(٢) الغرف الأخرى /٤١- ٤٢.

www.ibtesamh.com/vb

المبحث الرابع

الرؤية للتعرف على المكان

تنطوي الأمكنَة والأشياء على مضامين نفسية أو اجتماعية أو إنسانية ، وقد تقف هذه الأمكنة والأشياء عند مهمة الوصف التقويمي والأخبار مع أنه ((ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن ، الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة ، أما عند الفنان فقد يكون المكان المغلق قيمة فنية وجمالية رغم محدودية مساحته ، وقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة))[1]. وسعة المكان أو انفتاحه ، وضيقه أو انغلاقه رهينان برؤية الكاتب للأمكنة ، وزاوية هذه الرؤية.

ونظراً لأهمية المكان فقد احتفت النصوص الروائية به ، احتفاءاً متفاوتاً في درجته وحساسيته ويتجلى هذا الاحتفاء في الفواتح المكانية التي تيتهل بها الروايات:

-((رفعت الفتاة قدمها وقالت: أنظر ، فنظرت ، ولكن لم أر فيها

---

(١) الرواية والمكان- ياسين النصير ٦٥/١.

www.ibtesamh.com/vb

ما يثير ، سوى إصبعها الكبير مصبوغاً أظفره بالأحمر وباديا من طرف حذائها الأنيق. فقلت لنفسي: فلأنصرفن إلى ما هو أخلق بالرجال ، واتجهت نحو المدينة..))[1].

-((عندما وصلت إلى بغداد كان لدي ستة عشر ديناراً فقط...))[2].

-((البحر جسر الخلاص))[3].

-((كانت الساحة ميداناً كبيراً من ميادين المدينة..))[4].

ورؤية جبرا للمكان تتميز بخصائص ثلاث:

ا- الرؤية التجزيئية:

أي وقوف عين الروائي وتحديقها في بعض المفردات والتفاصيل الصغرى سواء انحصرت فاعلية هذه العين في الوصف الحسي المباشر للأشياء وغدوها أكثر واقعية وأكثر أمانة أم ظلت تجعل من هذه المفردات والتفاصيل رموزاً مكانية دالة على الهوية السلبية منها والإيجابية.

ولعل كون فضاء المدينة هو الأثير لدى جبرا فقد أسهم في تعزيز القدرة على التقاط الجزئي واليومي والهامشي والتركيز على ما يسمى

---

(١) صراخ.. /٥.

(٢) صيادون /٩.

(٣) السفينة /٥.

(٤) الغرف الأخرى /٧.

www.ibtesamh.com/vb

(بالمنظر القريب close shot) (الذي يشير إلى التفاصيل ، ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب في حائط نشأ من طلقة رصاص أو يكون جزءاً من شيء..))[1].

وتكون هذه الأوصاف تقويمية يتضح من خلالها الراوي/ الواصف:

((.. ويجلس في المدخل ، خلف منذدة صغيرة مشققة فوقها وعاء نحاسي كبير رتبت فيه قطع النقود الصغيرة على هيئة خطوط دودية متوازية تلتف في نصف دائرة بمحاذاة حافة الوعاء..))[2] ((ترك إبريق الماء على نار منخفضة وتضع في فوهته إبريقاً صغيراً ليتخدر ما فيه من شاي على بخار الماء الفائر ببطء))[3].

أو تكون التفاصيل تتعلق بمظهر الأشخاص:

((وكان واضحاً أنه لم يحلق منذ عدة أيام ، وكانت ثيابه رثة ، باهتة اللون ، ولابد أنه يرتدي بدلته الوحيدة التي ربما لازمته منذ عدة سنين ، كانت ياقته قذرة لم تكو قط ، بينما التمعت عقدة رباطة من تراكم العرق ، ولا شك أنها لم تحلّ منذ أسابيع..))[4] وتصغر الرؤية اللاقطة وتتضاءل لتلامس تخوم الرؤية المجهرية التي قد تقف عند أدق التفاصيل والمظاهر ، فالرؤية تصغر وتستدق كلما

---

(١) كيف تكتب السيناريو –صلاح أبو سيف /٦٥.

(٢) صيادون في شارع ضيق /٣٦- ٣٧.

(٣) البحث عن وليد مسعود /٥٥- ٥٦.

(٤) صيادون في شارع ضيق /٣٩.

www.ibtesamh.com/vb

انتقلت من العام إلى الجزئي والخاص.

عن روايات جبرا تهتم بالجزئيات التي تساعد في جلاء الكثير من المتناقضات ، وقدمت هذه الروايات ((عشرات الجزئيات والعديد من اللوحات التي تصور بجلاء هذه المتناقضات التي تساعد على نمو اللوحة وتحقيق اللمسات الأخيرة فيها))[1].

بل وتبنى روايات جبرا على مجموعة أحداث صغيرة تقع كل شخصية من شخصياتها وتتجمع تلك الأحداث لتشكل الحدث الأساس في الرواية.

ب- الرؤية المشهدية:

وهي الرؤية التي تحدد المكان كإطار محدد ، وخلفية مشهدية وهي الرؤية التي تسمى بالمنظر المتوسط (Medium shot) وهو المنظر الذي ((لا يعرض الكل ولكنه يعرض جزءاً منه ، فهو لا يظهر إلا جزءاً من الديكور ، ولا يظهر مجموعة من الناس بل فريقاً منهم. فكان الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول أن هذا هام.))[2].

وينهض فضاء المكان على سلسلة متنوعة من المشاهد التي قد تتبلور عبر ثنائيات مشهدية متضادة ، تحسساً للأمكنة والأشياء واستكناههويتها واستنباط دلالاتها.

((وعندما خرجت إلى الشرفة حوالي الساعة الخامسة كانت وطأة

---

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام- د. إبراهيم السعافيت /٣٢٩.

(٢) كيف تكتب السيناريو- صلاح أبو سيف/٦٥.

www.ibtesamh.com/vb

الحر قد خفّت ولكن أية أصوات تملأ الشوارع! أية ضوضاء! أية حفلة تنكرية صاخبة! كان طوفان السيارات يزعق ويزم بلا انقطاع ، وكلما توقف السير علا نشاز الأبواق بشكل يصم الآذان. وعلى كل من جانبي الشارع ، فوق الرصيف أو على أرضية الشارع نفسها تحت صفي الأعمدة الممتدة بمحاذاة الشارع ، كانت جموع غفيرة من الناس تسير وكأنها في احتفال. يصيح الباعة معلنين عن بضاعتهم ، ويهتف باعة الصحف بعناوينهم ويطلق البعض شتائم بذيئة ، ويقهقه غيرهم بضحكات أبواق السيارات علواً..))[1].

وتتوالى التفاصيل المشهدية التي قد تعترضها وقفات مشهدية اعتراضية أو ارتجاعية التي تتخلل السياق ، فالخلق الوصفي((لشيء من الأشياء يقتضي طولاً أكبر ، كلما شاء ان يكون أدق ، ولكن الوصف يمتد ويتشوش كلما زاد عدد الأشياء ، أو حتى كلما ازداد تعقد الشيء الواحد ، وتستدعي هذه الظاهرة نتيجتين ، فأولاً: إن الأشياء الموصوفة تعظم أهميتها ، في القصة المتخيلة بسبب ندرتها الجوهرية ، وثانياً إن هذه الندرة ، تقرب بينها وتزيد من شدة ارتباطها بعضها ببعض وتهيئتها لأن تأتلف فيما بينها..))[2].

لذا فالاهتمام بالمشهد يتأتى من كون المشهد ((هو العنصر الوحيد من عناصر النص الأكثر أهمية. في المشهد يحدث شيء (محدد). إنه الوحدة المحددة للفعل. إنه المكان الذي تروى فيه

---

(١) صيادون في شارع ضيق/ ٢٨.

(٢) قضايا الرواية الحديثة- ريكاردو /١٠٤.

www.ibtesamh.com/vb

القصة))[1]. ثمة نوعان من المشاه: الرؤية البصرية لشيء ما يقع أي مشهد الحركة كالنموذج السابق والنوع الثاني هو مشهد الحوار بين شخصين او أكثر ، و((معظم المشاهد تجمع النوعين في مشهد الحوار هناك حوار كالمعتاد))[2].

ومن مشاهد الحوار في رواية جبرا الأولى [صراخ في ليل طويل] المشهد الذي يتم في (مقهى الحديقة) ويستغرق عدة صفحات[3].

أو مشهد خروج (وليد) مع (كاظم) في تلك الليلة الممطرة[4] أو المشهد الآتي:-

((كنا نتحدث أنا والدكتور فالح حسيب وزوجته لمى ، ومعنا ثلاثة أو أربعة آخرون كان بينهم يوسف حداد ومحمود الراشد ، كان من عادتنا ، قبل الغداء إن لم يكن البحر مضطرباً ، أن نذهب-وقد يكون معنا عصام وجاكلين-على مقدمة السفينة ، ونتكئ على الحاجز عند الجؤجؤ بالذات وننظر إلى أعماق المياه التي تشقها السفينة بعنف متواصل... وكثيراً ما كنا نرى أسماكاً كبيرة في المياه الشفافة ممعنة في هربها من بوز الباخرة المسنون... ونحن نرقبها ، كأنها في مباراة لا تنتهي.

قالت لمى: مسكينة هذه الأسماك إنها طريدة المجهول.

---

(١) السيناريو- سيد فيلد ، ترجمة سامي محمد /١٣٧.

(٢) المصدر نفسه/١٣٩.

(٣) الرواية من ص ٢٧- ص٥٢ وقد سبقت الإشارة إليه.

(٤) البحث عن وليد مسعود /ص٤٨ وما بعدها.

www.ibtesamh.com/vb

فقال زوجها: ولكنها تعرف المراوغة ، أو تتعلمها في اللحظة الأخيرة.

-: ألا تموت بارتطامها على جوانب الباخرة أو بقعرها؟

-: طبعاً لا أنظري هناك.

وفجأة نظرت لمى بتينك العينين اللتين كانتا تنطقان بأشياء غير مسموعة ، غير مفهومة ، ولكنها تحرك خفايا النفس على الأقل.. نظرت لمى إليّ وقالت ضاحكة: ما رأيك ياوديع ، هل تؤمن الأسماك بشيء؟.

فقلت ضاحكاً: طبعاً.

فقال يوسف حداد: إيمانها كأيمان وديع. شعري بحت.

فقلت: الإيمان كله شعري بحت.. ..

قالت: ولكن الإيمان الشعري هذا-إيمان الأسماك-ألا يعلله شيء من التفكير ، من المنطق؟

.. قلت: الإيمان لا يحتاج إلى تعليل ، إيماني ببعض الأشياء ، وهي قليلة ، لا أرهق نفسي بإثباته بالبراهين)) [1].

جـ- الرؤية الشمولية:

أو المنظر العام Longshot وهو الذي (يستطيع أن يرينا مجموع العناصر بالكامل.. ولكن المنظر العام يُرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل))[2].

---

(١) السفينة /٨٧- ٨٨.

(٢) كيف تكتب السيناريو- صلاح ابو سيف /٦٥.

www.ibtesamh.com/vb

أي أنها الرؤية التي تتسع باتساع الحيز المكاني وانتشاره إنها التأطير الفضائي العام للنص الحسّي منه والنفسي فلك إن الخيال الإنساني ((يبني (جدراناً) من ظلال دقيقة مريحاً نفسه بوهم الحماية-أو على العكس ، نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشككاً بفائدة أقوى التحصينات))[1] ولما كانت أمكنة جبرا إبراهيم جبرا ذات مرجعية واقعية في معظمها إن لك نقل جميعها فإن الفضاءات التي تتحرك فيها شخصياته تظل مشرعة على الداخل والخارج ، ذلك أن الاتصال بين البطل والعالم الخارجي يقتضي الانفتاح ، لذا نرى معظم الكتاب الواقعيين يعنون كثيراً بالأبواب والنوافذ المفتوحة أو بالمرتفعات الجبلية التي تساعد على النظر من عل ، والاكتشاف /الاتصال))[2] وقد مر بنا كثرة النوافذ في امكنة جبرا وتوافرها في كل نص وحوار بين شخصيتين من شخصياته إذ يظل فضائه الداخلي منفتحاً على الخارج ..

إن روايات جبرا تبدأ من الجزء لتصل إلى الإطار العام مروراً بالمشاهد التي تتكاثف لتحدد ملامح هذا الإطار.

فـ(أمين) في رواية [صراخ في ليل طويل] يبدأ حركته من المقهى على الطريق ليتجه إلى قصر (آل ياسر) وتتوارد الذكريات والمشاهد لتكون في الأخير حركة الرواية وإطارها العام ؛ فهو يقرأ لافتة على

---

(١) جماليات المكان- باشلار /٣٦.

(٢) في خصوصية الأدب الواقعي- د. جمال شحيذ- الفكر العربي ع٢٥ /١٩٨٢ ص٤.

www.ibtesamh.com/vb

بوابة مخزن تذكره بعمله في مخزن يوماً ما ويسمع شجاراً يتذكر من خلاله المناظر الكثيرة التي مرت به-وعلاقته بزوجته (سمية) كيف بدأت وكيف انتهت وعلاقته بآل ياسر وتفاصيل عمله لديهم. وفي رواية [صيادون في شارع ضيق] يبدأ (جميل فران) لحظة وصوله على بغداد في البحث عن فندق يقيم فيه ثم يبدأ بنقل صورة الشارع الأعمدة والدكاكين والفنادق وحركة السيارات والمارة رجالاً ونساء. ثم تنتقل عين الراوي على الشوارع الجانبية ((وهي طرق سيئة الإضاءة تحت الظلام الزاحف وكثرة النفايات عند الزوايا، تشبه الوديان العميقة الضيقة التي تمتص أو تتقيأ الأشكال البشرية المجهولة باستمرار))[1]. وإلى الساحات، والحمام العمومي والمبغى والمقاهي، ثم تبدأ علاقات (جميل فران) بالتوسع والتشعب لتعطي في الأخير صورة متكاملة عن مدينة بغداد وامتداداتها في تلك الفترة الزمنية التي تستغرق عاماً كاملاً في نهاية الأربعينات.

ورواية [السفينة] تبدأ من على ظهر السفينة لتغطي أمكنة وأزمنة متعددة ومتباعدة من خلال ماضي شخصيات الرواية، وكذا حال رواية [البحث عن وليد مسعود].

أما رواية [الغرف الأخرى] فهي تناقض روايات جبرا السابقة لأنها تبدأ من العام (الساحة كميدان من ميادين المدينة) لتنتهي بين جدران (بيت كبير) وتظل حركة الشخصية الرئيسة في الرواية

---

(١) الرواية /١٢، ٣٢.

www.ibtesamh.com/vb

بين غرف هذا البيت.

عن روايات جبرا تحفل بتفاصيل مشهلية تظهر وتستجلى مكنونات ومواجد الشخصيات من خلال أماكنها تشترك الطبيعة ، مطر وشوك ، وصخر حيّة وجامدة لتتضافر مع الخلفية النفسية للشخصيات وتقدم حصيلتها الفكرية والنفسية فيما بعد للقارئ

إنها رؤية تطمح أن تكون إبداعية لكنها ظلت مشوبة بالوصف الفوتوغرافي سواء تلك التي كانت نقلاً مباشراً عن واقع تلتقطه فاعلية العين الروائية ، أو نقلاً غير مباشر اعتماداً على ذاكرة جبرا التي تعول عليها كثيراً في استحضار تفاصيل أماكنه الأولى برؤيته التاريخية والإبداعية. فالتصوير الفني ((لا يجب ان يقتصر على سطح الظاهرة ، والملاحظة وحدها ليست كافية. فقطاع الواقع الذي نعاينه قد يكون ضيقاً جداً بالنسبة لإبراز جوهر التعميم الواقعي))[1].

فالمكان في الرواية يتغير بتغير الأشخاص والموضوعات والأفعال إذ إن للمكان خيالياً أو واقعياً خصائص ومميزات هي: النوع ، والحالة والغرض ، والعلاقة بينه وبين الأشخاص ، والموقع[2].

---

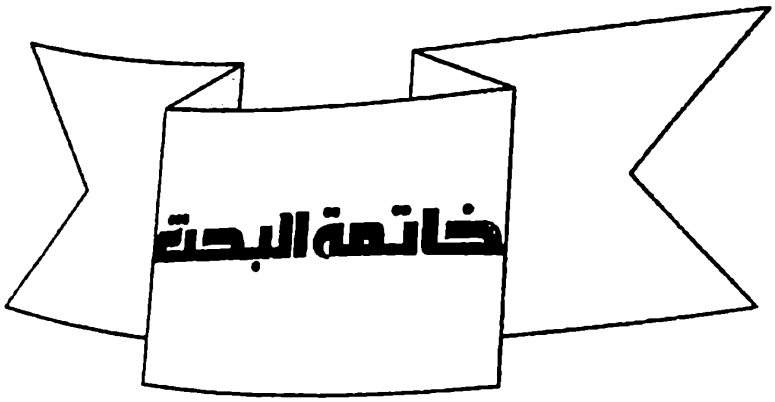
(١) الانعكاس والفعل- هورست ريديكر /٤٦- ٤٧.

(٢) كيف تكتب السيناريو -صلاح ابو سيف /٧٥- ٧٦.

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb



www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

*-إن مشروعية كل بحث تنطلق من تساؤلات تحاول خطوات البحث صياغتها بشكل ما. وحين نحدد الاختلاف الجوهري بين الكتابة السائدة وبين ما أنتجه جبرا إبراهيم جبرا في رواياته موضوع الدراسة ، فإنه لابد من القول إن روايات جبرا وهي تسعى إلى إعادة تشكيل الحقيقة- في توازٍ تام مع التحرر من إرغامات الشكل الروائي السائد- لا تفعل ذلك دفعة واحدة ، بل تحرص على التدرج في إحداث النقلة الأساسية

*-الرواية شكل تعبيري أبوابه مشرعة ومنفتحة على لغات وتيارات أدبية ، والنص الروائي لا يخضع لحصر داخل تيار أدبي معين إذ لا يمكن أن نقول: إن رواية [صيادون في شارع ضيق] مثلاً تنتمي إلى التيار الواقعي ، لأن الرومانسي فيها يخرق رتابة الواقعية ، وهما تياران يتعرضان لاختراق الأيديولوجي فيهما.

إن حصر النص الروائي في تيار دون آخر ، فيه تغييب لمقوماته الأدبية الأخرى التي تُخنق مع التصنيف ، أي لابد من التعامل مع النص بكل مكوناته وعلاقاته

*-لقد تنوع النظام السردي وتقنواته في روايات جبرا إبراهيم جبرا ،

www.ibtesamh.com/vb

مما أتاح الفرصة لظهور تعدد وجهات النظر التي قدمت الخبر الروائي من منظورات عدة. غير أن هذه اللعبة السردية سرعان ما تلاشت أمام سطوة المنظور الواحد ، كهيمنة (وليد مسعود) أو (وديع عساف) أو (جميل فران) على بقية الساردين.

*-تعمل روايات جبرا [البحث عن وليد مسعود والسفينة] على تحطيم وحدة الحكاية ، إذ تصبح الأنا الراوي داخل فضاء هي البؤرة المستقطبة لفعل الحكي ، ومنظمة للأحداث.

وقد يكون ضمير المتكلم أكثر الضمائر مرونة وقدرة على البوح والإفاضة واختراق حدود الزمان المكان وذلك لأنه الأكثر التحاماً بمخزون الذاكرة وشجونها ،

واستخدام ضمير المتكلم في عملية السرد يفترض ما يسميه البنائيون (الرؤية مع) وهي الرؤية التي تسمح للراوي بأن يشغل حيزاً في مجرى الأحداث ، أي أنه واحد من شخوص الرواية ، كما تسمح له أيضاً بأن يعرف عن الشخصيات ما تعرفه هي أيضاً عن نفسها.

إن جبرا إبراهيم جبرا وهو يسهم بفاعلية في بناء النص الروائي العربي الحديث يتحول إلى تغييب الحدث وإحلال الذات مكانه ، بحيث تصبح الذات المحرك للعمل الفني وتخفف الأضواء المسلطة على الحوادث.

وتستفيد رواياته من سيولة المشاعر الذاتية التي تتجاوز ما كان يسمى بـ(تيار الوعي) واستخدام تيار جديد من الصور

www.ibtesamh.com/vb

والمشاهد والأحلام والكوابيس التي تتناثر متزاحمة في ذهن بطل واحد يمثل في الغالب شخصية الروائي نفسه هذا البطل الذي يحتل العالم الروائي بلغته المثقل بالأفكار، أما الشخصيات التي تحيط به فغالباً ما تتداخل معه وتفقد وجودها الخاص وتتحول إلى مجرد رؤى أو أحلام أو كوابيس أو خيالات، إنها تبقى بشكل عام عبارة عن امتدادات للشخصية الرئيسة المهيمنة.

*-إن الجدال الذي تقيمه رؤيا جبرا مع الرواية الجديدة، لا يتسم بالطابع الآلي والميكانيكي الذي يعتمد على التقليد واستيراد التقنيات، ولكنه جدال يقوم على مبدأ الاستيعاب العميق الذي يعتمد على إكساب إنجازات الآخر أفقاً آخر للفهم والتشكيل، فيؤدي بذلك إلى تجاوز مبدأ النموذج القار الذي يحول الإبداع إلى مجرد صورة له، وبذلك فإن جبرا يؤكد على أن تأصيل الرواية العربية لا يمكن أن يتم بمعزل عن جدالها المستمر مع الإبداع الروائي العالمي، على أن لا تكون حالة الانبهار والاستسلام بل لابد من توافر رؤية فنية لدى المبدع، تقوم على بعد نقدي، تدعم الإنتاج وتمكنه من إعادة إدماج العناصر الإيجابية داخل تصوره الخاص.

*-يتخذ الكاتب المدينة مكاناً تجري فيه أحداث الروايات، فالمدينة هي الشكل الأشمل الذي يحتل فيه البيت الفردي الخاص والمبنى الجماعي العام حيزاً له ديناميته المستمرة في

www.ibtesamh.com/vb

إعطاء المدينة تعددية متناغمة تؤلف تلك التجربة المركبة للمكان ، التجربة المولّدة للجزء الأهم من الخيال الإبداعي.

*-التخلي عن البعد الأحادي والالتجاء إلى التعدد وتكسير النص باستمرار ، أي تكسير عمودية السرد من خلال تنوع الصيغ وتداخلها مما يؤدي إلى تفكيك مادة السرد. وتنعكس انكسارات هذه العمودية على مكونات الخطاب الروائي كلها: الزمن ، الصيغة ، العلاقة مع الخطابات الأخرى.

*-آلية الوصف ذات علاقة بعين القاص/ المؤلف الذي يتسق مع الراوي والشخصية حتى لكأنه هو نفسه يرى بعينه ونرى إليه نحن في نفس الوقت.

*-إذا كان من البديهي أن كل نص يُكتب انطلاقاً من نصوص سابقة عليه ، فإن روايات جبرا لا تخرج عن هذا القاعدة ، فهي لا تنحت مادتها وشكلها من فراغ ، والاستفادة من الإنجازات التكنيكية للرواية الجديدة واردة ولا يمكن ردها ، ومعالم تأثيرها متبدية بشكل جلي في المظاهر التجديدة في روايات جبرا ، فهي تستمد العديد من عناصرها البنائية من نصوص سابقة عليها إلا أن ذاك لا يعني أنها لا تعيد إنتاجها ، بل على العكس من ذلك فإنها تصهر تلك العناصر وتدمجها في نمذجتها الخاصة.

بيد أننا لا نربط هذا التأثير بنموذج روائي غربي محدد ، بقدر ما نربطه بالمناخ العام للممارسة الروائية الجديدة. وقد يكون هذا

www.ibtesamh.com/vb

التأثير ممارساً لفعاليته- بصفة غير مباشرة- من خلال الكتابات النقدية التي كانت تهتم بمواكبة التطورات الحاصلة على صعيد الرواية في الغرب تلك التي لابد من اطلاع الكاتب عليها بحكم اهتماماته النقدية وإسهاماته في الترجمة.

*-تتوسل آلية القص بجملة من الوسائط تُعد مبدئياً أقانيم أساسية للخطاب الروائي بمختلف أنماطه وأشكاله كالمناوبة والمداخلة بين الضمائر المتحدثة أو الراوية، والمناوبة والمداخلة بين الزمنين الماضي والحاضر، والتدفق المستمر والعرم لشلال المنولوج في شكل تداعيات وتأملات ومشاعر وأضغاث احلام تتخلخل باستمرار حركة السرد وتتحكم في مساره عبر روايات جبرا.

*-إن الحدث الرئيس في روايات جبرا-شانه شأن عدد كبير من الروايات الأخرى- قد يتقاطع مع أبعاد أسطورية أو كابوسية، وقد يتوقف السرد عند نقطة لينتقل الكاتب إلى تأمل في التجربة الذاتية أو الاجتماعية أو في قضايا فلسفية ليستأنف السرد من نقطة بعيدة نسبياً عن النقطة التي كان قد توقف عندها، فقد أسس جبرا رواية [الغرف الأخرى] مثلاً على ثيمة أسطورية يقف عليها، ثم اخذ يلعب بالتفاصيل وفقاً لرؤيته الفنية وفهمه للحقيقة.

*-أن تسليم الإنسان باستقرار المكان وثباته ووعيه بديمومته النسبية واستمراره من القضايا الأساسية التي تدفع إلى التركيز

www.ibtesamh.com/vb

على أهمية المكان مما يمنح النص أبعاداً شديدة الثراء والخصوصية ، فجبرا لا يتعامل مع المكان في رواياته بوصفه موقعاً للحدث ، أو إظهاراً له ، أو حتى بعداً جغرافياً للشخصيات فيه ، وإنما يتناوله كجوهر ، وكمحور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة.

*-إن روايات جبرا [السفينة ، والبحث عن وليد مسعود] هي من الروايات البولوفينية كما حددها (باختين) لكن هذا لا يعني أن جبرا قد قرأ إنتاج هذا الناقد وتأثر بما أرساه من دعامات نظرية بقدر ما يعني أن النظرية قادرة على توفير الدعامات النظرية اللازمة لمقاربة نصوص جبرا الروائية وتفكيكها.

*-تلقي بنا روايات جبرا في تيار متدفق من التجربة تتآلف معه نفوسنا تدريجياً وسط سيرورة من الاستدلال والتداعي ، ونهايات هذه الروايات غالباً ما تكون مفتوحة لتترك القارئ في حالة ارتياب وتأويل للمصير النهائي للشخصيات.

*-مع اعتماد روايات جبرا على تعددية المنظور والصوت فقد اعتمدت روابط التماسك الداخلي لها على خلق ذاكرة النص الداخلية وعلى التتابع الكيفي الذي يعتمد على المنطق الجدلي في خلق العلاقة الوطيدة بين ما يبدو ولأول وهلة أن لا علاقة حقيقية بين أحداثها ، بعد ان كانت الروابط التي تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي تنهض على منطق التتابع

www.ibtesamh.com/vb

السببي والتسلسل المنطقي.

* -إن الأحداث تتنامى من حكاية يوهمنا السارد أنها هي الحكاية الأساسية كنوع من الخدعة أو اللعبة السردية.

* -يمزج جبرا بوعي عال بين واقع وذاكرة، حاضر وماض عامداً إلى اختراق ذاكرة الشخوص وكشف نياتهم وصلاتهم، وطرائق تفكيرهم بضربات وتقاطعات حادة ومريرة. إن جبرا يلتجئ إلى الذاكرة بكثافة لدرجة أن معظم شخصياته الروائية تنمو من خلال ذكرياتها.

* -الفضاء الروائي في نصوص جبرا ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات المتناقضة، وبداية ولع متنام بالمتاهة وسيطرة المكان على الإنسان، بعد أن كان هناك نوع من الوحدة المكانية ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا.

* -إن حركة الشخوص في الرواية الفلسطينية محكومة بعاملي الزمان والمكان وهما متحركان واسعان متعددا الجوانب وآفاقهما مفتوحة تماماً بلا حدود، ذلك أن الفلسطيني الروائي لا يعيش في الوطن المحتل، وعليه ان يستجمع كل قوة التصور والتخيل، إلى جانب التذكر والتأمل، وكان اختيار الشكل الروائي عاملاً مساعداً في فتح المجال لاستلهام هذه الذاكرة إلى أقصى حدودها، وقد استطاعت هذه الذاكرة في رواياته أن تقدم الماضي تاريخاً شخصياً وعاماً وارتباطاً بالأرض والوقائع فكانت ثمة مواجهة بين الذاكرة والواقع، ذاكرة مجزأة حسب

www.ibtesamh.com/vb

ظرف الكاتب وقدرته على الاسترجاع في زمن الكتابة ، وواقع لا يمتلك القدرة على الثبات.

*-إن وضع اللغة على المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعيته ، فيبدو العالم الروائي أو القصصي الوهمي حقيقياً وهو في تبديه هذا مغادر لعالم الواقع دون انفصال عنه ، ومغادر للعالم المتخيل دون الوقوع في خيانة له. لغة اللجوء إلى ممارسة الحب/ الجنس تخفي المقموع السياسي والاضطهاد الفكري. تتقاطع اللغة الجنسية واللغة السياسية.

فعلى الصعيد الجنسي تحمل روايات جبرا إضافة جديدة تتمثل في كونها تثور على التوظيف العام المهيمن على الرواية العربية إجمالاً المتمثل في تتبع المجرى الذكوري الذي يعمل على تمجيد الفحولة وتحويل الأنوثة إلى مجال لإثباتها. وفي روايات جبرا نجد أن مجمل اللحظات الجنسية الصاخبة قد قدمت من منظور وانفعال أنثوي ، إن جبرا يفلح في تحويل المجرى الغريزي عند ترك المجال للأنثى لتفجير رغباتها وانفعالاتها.

*-تقدم روايات جبرا عدداً من الأيديولوجيات المتقاطعة فيما بينها وما يميز هذه الأيديولوجيات كونها متناقضة ومتبدلة تبعاً لتبدلات الوضعية الفردية والاجتماعية ، الاقتصادية والمعرفية.

*-تعتمد روايات جبرا على تقديم شخصية مركزية تتقاطع عبرها الأصوات ووجهات النظر ، وينكشف خلالها من باقي الشخصيات.

www.ibtesamh.com/vb

*-غياب الخطية الزمنية المتحكمة في السيرورة السردية إذ أن رواية [البحث عن وليد مسعود] مثلاً تقدم لنا الحدث الأساس في الصفحات الأولى، لتظل باقي صفاتها مجرد تنويعات وروايات وشهادات حول هذا الحدث لتضيئه وتعتمه في آن واحد، وتبلور بذلك تقنية مهمة تتمثل في التقليل من الحماس والحد من القراءة التشويقية، بمقابل تصعيد حس التفكير والتساؤل لدى القارئ.

*-إن كل رواية- مهما اختلفت طبيعتها التكوينية-تحمل في طياتها تقنيناً للجنس الأدبي، وتؤشر على تحولات جنينية تعمل على طرح ممكنات إضافة التي تعطي للجنس الأدبي قدرته على الاستمرار والتجدد.

*-إن المكان-الوطن يتحول إلى فكرة، بمعنى أنه يتحول إلى حالة ذهنية تنشأ عن انقطاع خارجي فعلي أو معتزم، وبناءً على هذا التصور نكون أمام قطبين يمثل أولهما الداخل، ويمثل ثانيهما الخارج، وينشأ عن طريق الجدل بين هذين القطبين تشكل المكان الروائي.

*-إن الخطاب الروائي الجديد يستوعب بنيات خطابية متعددة كالشعري والحكائي والمسرحي والديني والسياسي والاجتماعي.

في عملية إنتاج (النص الروائي) ثمة لحظتان:

-لحظة تملك يقوم بها الكاتب لمواد شكلية وموضوعية ومفهومية

www.ibtesamh.com/vb

متراكمة عبر التاريخ الأدبي كاللغة الأدبية والمذاهب الجمالية والتقنيات الفنية والتشكل الروائي وغيرها.

إن هذه اللحظة تدفع الكاتب لاستثمار هذه المواد القائمة قبله، عن طريق ممارسة اختيارات شكلية وموضوعية عليها كأن يختار طريقة معينة أو نوعاً أدبياً معيناً ويبني بذلك نظاماً جمالياً وفنياً خصوصياً يقول به وفيه كلمته.

-لحظة تدمير، تشويه/ تشكيل، يقوم فيها الكاتب بتدمير المواد الأدبية والتراث الجمالي الإبداعي الذي تملكه وتشويهها، ومن شظاياه وعناصره المفككة يشكل ويبني نظاماً معيناً، يؤدي إلى ما يريد إحداثه من تغييرات عن طريق التمثيل الروائي.

*-يقوم المثقف بدور العامل الذات في كافة روايات جبرا إبراهيم جبرا، والغرفة هي أضيق مكان يتحرك فيه هذا المثقف، مما يرتب على انحصار الفضاء القصصي انحصاراً مماثلاً في الرؤية القصصية.

*-قد يعتمد جبرا على فاعلية الذاكرة وقد يعتمد على فاعلية العين الرائية وقد يوائم ويلاحم بين الفاعليتين: فاعلية العين وفاعلية الذاكرة.

*-ثمة اتجاهان في التعامل مع الفضاء وفي طريقة تحقيقه على مستوى النص:

-اتجاه قوامه الاستحضار الخارجي للأمكنة والإيهام بتشييد فضاء واقعي يعزز المحلية ويبلور خصوصية الأدب.

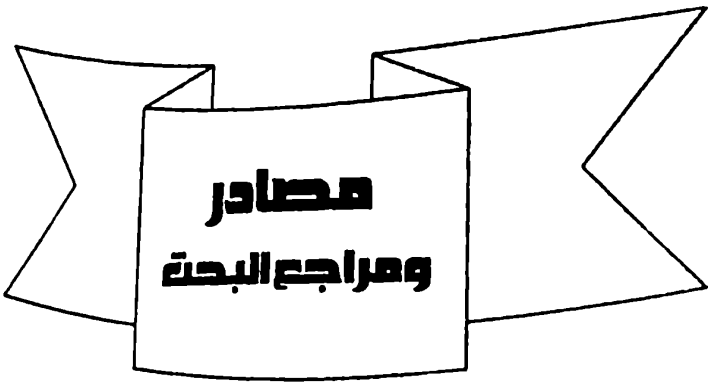
www.ibtesamh.com/vb

-اتجاه ثان يسعى لإلغاء الأمكنة ولمتلداتها الزمنية ليقدم فضاءاً متحرراً من قيود الأجناس التعبيرية ومن علاقته بمحدداته خارج النص.. أي إن الفضائية في هذا الاتجاه تشبه الفضائية التشكيلية التجريدية التي تلغي التعاقبية والتشخيص طمعاً في أن تحقق (انتصاراً) على الزمن المنفلت دوماً داخل الواقع.

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb



www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

www.ibtesamh.com/vb

المصادر:

أولاً: روايات جبرا إبراهيم جبرا

- البحث عن وليد مسعود- دار الآداب /بيروت - الطبعة الثانية - ١٩٨١.
- السفينة- دار الآداب/بيروت- الطبعة الثالثة- ١٩٨١.
- صراخ في ليل طويل، منشورات وتوزيع مكتبة الشرق الأوسط، مطبعة الديواني، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥.
- صيادون في شارع ضيق، منشورات وتوزيع مكتبة الشرق الأوسط، مطبعة الديواني، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥.
- الغرف الأخرى، منشورات مكتبة الشرق الأوسط، مطبعة الصبا، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧.

ثانياً: كتبه الأخرى

- البئر الأولى، فصول من سيرة ذاتية، رياض الريس للكتب. لندن، ١٩٨٧.
- السفينة ١٩٨٣ ، الحرية والطوفان، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩.
- الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩.
- الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
- ينابيع الرؤيا، دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت ١٩٧٩.

www.ibtesamh.com/vb

المراجع العربية والمترجمة:

- أبحاث في النص الروائي، د. سامي سويدان، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت /لبنان ١٩٨٠.
- أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت /لبنان، ١٩٨٠.
- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب- تونس- ليبيا، ١٩٨٤.
- اتجاهات جديدة في الأدب، تأليف: جون فليتشر، ترجمة: نجيب المانع، منشورات وزارة الأعلام العراقية سلسلة الكتب المترجمة (٢١) دار الحرية للطباعة/ بغداد ١٩٧٤.
- الأزمنة والأمكنة، أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي، مطبعة مجلس دائرة المعارف، - حيدر آباد/ الهند، عام ١٣٣٢هـ.
- أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر/ جوزفين مايلز، جوردن ماكنزي، ترجمة: هيفاء هاشم، مراجعة: د. نجاح العطار، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٦٦.
- أشكال الرواية الحديثة، مجموعة مقالات، تحرير واختيار: وليام فإن أوكونور، ترجمة: نجيب المانع.
منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية دار الرشيد للنشر- دار الحرية للطباعة/ بغداد، ١٩٨٠.
- إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ١٩٨٦.
- إضاءة النص، اعتدال عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ١٩٨٨.
- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناصر، دار النهار للنشر/ بيروت ١٩٧٩.
- الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، هورست ريديكر، تعريب: د. فؤاد مرعي،

www.ibtesamh.com/vb

تدقيق: عدنان جاموس، دار الجماهير- دمشق دار الفارابي- بيروت كلفون الأول ١٩٧٧.

◆- انفتاح النص الروائي (النص- السياق)، سعيد يقطين، منشورات المركز الثقافي العربي/ بيروت- الدار البيضاء، ١٩٨٩.

◆- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات- سلسلة زدني علما (٢٠٢) بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية- ١٩٨٢.

◆- بناء الرواية، تأليف: إدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: الدكتور عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار الجيل للطباعة/ مصر، يونية ١٩٦٥.

◆- بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، ١٩٨٥.

◆- بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، الدكتور عبد الفتاح عثمان، منشورات مكتبة الشباب، مطبعة التقدم- مصر ١٩٨٢.

◆- البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- ١٩٨٨.

◆- البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، الطبعة الثالثة- ١٩٧٧.

◆- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٧٥.

◆- البنية والدلالة، في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول) عبد الفتاح إبراهيم، الدار التونسية للنشر/ ١٩٨٦.

◆- البنوية وعلم الإشارة، تأليف: ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة- سلسلة المائة كتاب بغداد ١٩٨٦.

◆- تاريخ الرواية الحديثة، ر. م. البيريس، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت- لبنان ١٩٦٧.

www.ibtesamh.com/vb

- تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم، دار القلم/ بيروت.
- التأمل، تأليف: باتريشا كارنفتون، ترجمة: إقبال أيوب، مراجعة: د. عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة- سلسلة المائة كتاب. بغداد ١٩٨٦.
- تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، إلياس خوري، منظمة التحرير الفلسطينية- مركز الأبحاث، بيروت /١٩٧٤.
- تحليل الخطاب الروائي، (الزمن- السرد- التبئير) سعيد يقطين، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ١٩٨٩.
- التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، د. مصطفى حجازي، منشورات معهد الإنماء العربي، بيروت /١٩٧٦.
- تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ١٨٧٠- ١٩٦٧، الدكتور إبراهيم السعافين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ العراق، دار الرشيد للنشر، مؤسسة إيف للطباعة والتصوير /١٩٨٠.
- التعريفات، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١.
- تيارات فلسفية معاصرة، د. علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، مصر ١٩٨٤.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، تأليف: روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية/ ١٩٧٥.
- الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، أدونيس، دار العودة- بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٩.
- ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، فاروق وادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ ١٩٨١.
- جبرا إبراهيم جبرا (دراسة في فنه القصصي) علي الفزّاع، دار المهد للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ١٩٨٥.
- جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل محمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ١٩٨٤.

www.ibtesamh.com/vb

◆- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ١٩٨٤.
◆الحبكة، تأليف: إليزابيث ديل، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ العراق، موسوعة المصطلح النقدي (١٢)، دار الحرية للطباعة/ بغداد ١٩٨١.
◆- حدس اللحظة، جاستون باشلار، تعريب: رضا عزوز، وعبد العزيز زمزم، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
◆- حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، د. خالدة سعيد، دار العودة/ بيروت، الطبعة الثانية- ١٩٨٢.
◆الحياة الجديدة، عودة إلى يوميات برجوازي صغير إحسان مرّاش، دار الطليعة- بيروت.
◆- دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة، تأليف: مجموعة من النقاد، ترجمة وتحرير: عنيد ثوان رستم، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد- ١٩٨٩.
◆- دراسات في القصة العربية الحديثة، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف- الإسكندرية، مصر. د. ت.
◆- الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة /بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين /المغرب، الطبعة الثانية ١٩٨٢.
◆- دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت /لبنان، ١٩٨٤.
◆- الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات أشرف على جمعها: هاسكل بلوك، هيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، مراجعة: د. محمد مندور، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، سلسلة الألف كتاب، مكتبة نهضة مصر بالفجالة/ ١٩٦٦.
◆- الرواية التاريخية، تأليف: جورج لوكاتش، ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون- الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (٤٩)، دار الطليعة للطباعة والنشر/ بيروت ١٩٧٨.

www.ibtesamh.com/vb

- الرواية العربية، النشأة والتحول، د. محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير- بغداد ١٩٨٦.
- الرواية العربية: واقع وآفاق، مجموعة كتّاب، دار ابن أشد للطباعة والنشر/ بيروت ١٩٨١.
- الرواية الفرنسية الجديدة، تأليف: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية والنشر، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٦٦) و(١٦٧)، دار الحرية للطباعة/ بغداد، ١٩٨٥.
- الرواية في العراق، ١٩٦٥- ١٩٨٠، وتأثير الرواية الأمريكية فيها مع اهتمام خاص برواية وليم فوكنر (الصخب والعنف) -دراسة مقارنة- د. نجم عبد الله كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد ١٩٨٧.
- الرواية وصنعة كتابة الرواية، ترجمة وإعداد سامي محمد، منشورات دار الحرية الجاحظ للنشر / الجمهورية العراقية سلسلة الموسوعة الصغيرة (٩٩)، دار الحرية للطباعة- بغداد.
- الرواية والمكان، ياسين النصير/ منشورات وزارة الثقافة والإعلام /الجمهورية العراقية سلسلة الموسوعة الصغيرة (٥٧) دار الحرية للطباعة- بغداد، دار الحرية للطباعة- بغداد ١٩٨٠.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٩٥)، دار الحرية للطباعة- بغداد ١٩٨٦.
- الرواية والملحمة، ميخائيل باختين، ترجمة: د. جمال شحيّذ، معهد الإنماء العربي، بيروت- ١٩٨٣.
- الرواية والواقع، محمد كامل الخطيب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع/ بيروت، سلسلة النقد الأدبي، ١٩٨١.
- الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة/ بيروت، الطبعة الثالثة/ ١٩٧٣.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية- أكتوبر ١٩٧٠.
- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة/بغداد، الطبعة الثانية ١٩٨٦.

www.ibtesamh.com/vb

◆- الـزمن في الأدب، تـأليف: هـانز ميرهـوف، ترجمـة: د. اسـعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مطابع مؤسسة سجل العرب/ القاهرة ١٩٧٢.

◆- السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

◆- السـيناريو، سـدْ فيلـد، ترجمـة: سامي محمـد، دار المـأمون للترجمـة والنشر، بغداد- ١٩٨٩.

◆- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشـوش، منشـورات مكتبة منيمنة- بيروت، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت ١٩٦١.

◆- الشـعر والـزمن، جـلال الخيـاط، وزارة الإعـلام العراقية، دار الإعـلام للطباعة/ بغداد ١٩٧٥.

◆- الشـعرية، تزفيطـان طـودوروف، ترجمة: شـكري المبخوت ورجاء بن سـلامة، دار توبقال للنشر/ سلسلة المعرفة الأدبية ١٩٨٧.

◆- الصوت المنفرد، مقالات في القصة القصيرة، تأليف: فرانك أوكونور، ترجمة: د. محمود الربيعي، مراجعة: محمد فتحي، الهيئة العامة للتأليف والنشر- دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٩.

◆- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير الطباعة والنشر، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٢.

◆- صنعة الرواية، تأليف: بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشـد للنشـر/وزارة الثقافة والإعـلام العراقية، المركز العربي للطباعة والنشر /بيروت ١٩٨١.

◆- ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.

◆- العزلـة والمجتمـع، تـأليف: نيقـولاي بردياثف، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهـم، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد- الطبعة الثانية ١٩٨٦.

◆- الفضاء الروائي في (الغربة)- الإطار والدلالة- منيب محمد البوريمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

www.ibtesamh.com/vb

- فن الإقناع، دراسة لست روايات، تأليف: لارس هارتفايت، ترجمة: سهيلة أسعد نيازي، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة سلسلة المائة كتاب، بغداد- ١٩٨٧.
- في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، د. أحمد الزعبي، دار الأمل- المطابع التعاونية/ عمان- الأردن ١٩٨٦.
- في البنيوية التركيبية، دارسة في منهج لوسيان غولدمان، د. جمال شحيّذ، دار ابن رشد للطباعة والنشر/ بيروت ١٩٨٢.
- في معرفة النص، د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان ١٩٨٣.
- القراءة والتجربة، (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) سعيد يقطين، دار الثقافة- مطبعة النجاح الجديدة/الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٥.
- القصة الحديثة، تأليف: فرديك ج. هوفمن، ترجمة: بكر عباس، دار الثقافة- بيروت ١٩٦١.
- القصة السيكولوجية، دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة، ليون إيدل، ترجمة: محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية- بيروت ١٩٥٩.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٧.
- قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، تأليف: م. ب. باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: الدكتورة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة- سلسلة المائة كتاب، بغداد ١٩٨٦.
- كيف تكتب السيناريو، صلاح أبو سيف، منشورات دار الجاحظ- وزارة الإعلام العراقية، سلسلة الموسوعة الصغيرة- ٩٨- دار الحرية للطباعة/ بغداد ١٩٨١.
- لحظة الأبدية، دراسة الزمن في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠.
- مدخل إلى الرواية الإنكليزية، تأليف: أرنولد كيتل، ترجمة: هاني الراهب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق، ١٩٧٧.

www.ibtesamh.com/vb

◆- مدخل إلى عالم الرواية، ويلي/ بورنوف، ترجمة: محمد احمد الصاحب، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء (المغرب) ١٩٨٨.

◆- مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.

◆- مدخل جديد إلى الفلسفة، د، عبد الرحمن بدوي، الكويت ١٩٧٥.

◆- مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، (من التأسيس إلى التجنيس) نجيب العوفي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ١٩٨٧.

◆- مقالات ضد البنيوية، جون هال /وليام بويلوور/ وليام شوبان ترجمة: إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان /الأردن ١٩٨٦.

◆- نجيب محفوظ والقصة القصيرة، إيفلين فريد جورج يارد، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ١٩٨٨.

◆- نحو رواية جديدة، آلان روب جرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، مراجعة: الدكتور لويس عوض، دار المعارف بمصر.

◆- نظرات في مستقبل الرواية، تعريب وتقديم: د. حسين جمعة، منشورات رابطة الكتاب الأردنين، مطبعة التوفيق- عمان- الأردن ١٩٨١.

◆- نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي/ ١٩٧٢.

◆- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثالثة، بغداد ١٩٨٧.

◆- نظرية الرواية، جورج لوكاتش، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٨.

◆- نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، دراسات بقلم مجموعة كتاب، ترجمة وتقديم: د. انجيل بطرس سمعان، مراجعة: د. رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

◆- نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧.

www.ibtesamh.com/vb

- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط) مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت) ١٩٨٢.
- النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
- نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي- القاهرة، ١٩٤٨.
- الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام (١٩٣٩- ١٩٦٧) د. إبراهيم حسين الفيومي، دار الفكر للنشر والتوزيع- عمان الأردن ١٩٨٣.

المعجمات:

- الصحاح في اللغة والعلوم، الجوهري، إعداد وتصنيف نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، دار الحضارة/ بيروت ١٩٧٤.
- لسان العرب المحيط، ابن منظور، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب/ بيروت.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: د. سعيد علوش، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء/ المغرب ١٩٨٥.

الرسائل الجامعية المخطوطة:

- البناء الفني للرواية العربية في العراق شجاع مسلم دغيّم العاني، رسالة جامعية مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة- بغداد- كلية الآداب.
- البناء والدلالة في رواية البحث عن وليد مسعود، عبد اللطيف محفوظ، رسالة جامعية مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
- بنية الشكل في الخطاب الروائي، (محاولة اقتراب بنيوية من الرواية المغربية)، حسن بحراوي، رسالة جامعية مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنشائية.

www.ibtesamh.com/vb

- الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة، (الإطار/ العمق/ الدلالة)، منيب محمد البوريمي، رسالة جامعية مطبوعة على الآلة الكاتبة، جامعة محمد الخامس/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

الدوريات:

- الأدب الملحمي- باختين- ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، الثقافة الأجنبية، العدد ٢ لسنة ١٩٨٩.
- أنا والمكان- جبرا إبراهيم جبرا، عمارة، العدد الأول، لسنة ١٩٨٨.
- الإنشائية الهيكلية- تودوروف- ترجمة مصطفى التواتي، الحياة الثقافية، العدد ٣٦- ٣٧ لسنة ١٩٨٥.
- البحث عن جبرا إبراهيم جبرا، عدنان الصائغ، حراس الوطن، العدد ٧ تموز ١٩٨٨.
- البحث عن وليد مسعود، شجاع العاني، الأقلام، العدد الأول لسنة ١٩٧٨.
- البحث عن وليد مسعود وتنويعات الشكل الموسيقي، أسعد محمد علي، الأقلام، العدد الأول لسنة ١٩٨٣.
- البروكسيميا أو علم المكان- إدوارد هال- ترجمة وتقديم بسام بركة، العرب والفكر العالمي، العدد الثاني لسنة ١٩٨٨.
- بعد أن كشف ينابيع بئره الأولى: جبرا: انسحبت من الشعر واعتصمت بالرواية، الحوار العدد ١٩ لسنة ١٩٨٩.
- بناء المشهد الروائي- ليون سرميليان- ترجمة فاضل ثامر، الثقافة الأجنبية العدد الثالث لسنة ١٩٨٧.
- البيئة في القصة- مقدمة نظرية، وليد أبو بكر، الأقلام، العدد ٧ تموز ١٩٧٩.
- تجارب وتأملات من الخاص إلى العام، جدلية النقد والإبداع- جبرا إبراهيم جبرا، جريدة الجمهورية العدد ٧١٩٢ في ٢٧/ ٥/ ١٩٨٩.
- التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة حسن بحراوي وآخرين، آفاق، العدد ٨- ٩ لسنة ١٩٨٨.

www.ibtesamh.com/vb

- تحولات القص في أدب الثمانينات- اعتدال عثمان، الأقلام، العدد ٦ لسنة ١٩٨٦.
- تداخل البنى السردية والتركيبية للعالم- الطائع الحداوي، الأقلام، العدد ٦ لسنة ١٩٨٧.
- جبرا إبراهيم جبرا: جائزة نوبل لا يقلقني أمرها، كل العرب، العدد ٢٩٧، أيار ١٩٨٨.
- جبرا إبراهيم جبرا يتحدث عن الإنسان، الكتابة، الحرية، الناقد، العدد٣، أيلول ١٩٨٨.
- جماليات المكان- اعتدال عثمان، الأقلام، العدد ٢ لسنة ١٩٨٦.
- حول (محطة السكة الحديد) لإدوار الخراط، صبري حافظ، الأقلام، العدد ١١- ١٢، لسنة ١٩٨٦.
- الزمان في المذهب الوجودي عند مارتن هيدجر، د. عبد الرحمن بدوي، عالم الفكر، العدد ٢ مج ٨ لسنة ١٩٧٧.
- الزمن الآخر- د. شاكر عبد الحميد، فصول، العدد ٤ مج ٥ لسنة ١٩٨٥.
- الزمن الآخر والوعي الفيزيقي للوجود، بدر الديب، إبداع العدد الأول لسنة ١٩٨٥، عدد خاص عن الإبداع الروائي.
- الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، د. حسام الدين الآلوسي، عالم الفكر، العدد ٢ مج ٨ لسنة ١٩٧٧.
- الزمن والكاتب الروائي- غائب طعمة فرمان، العربي، العدد ٣٧٠ لسنة ١٩٨٩.
- سيرة جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية- خليل محمد الشيخ- أبحاث اليرموك، العدد الأول مج ٧ لسنة ١٩٨٩.
- السردي والشعري: حدود التمفصّل والتمازج، صدّوق نور الدين، الفكر العربي المعاصر، العدد ٣٨، لسنة ١٩٨٦.
- الفضاء الروائي: ملاحظات من أجل بحث مكونات وعلاقات، حسن بحراوي، جريدة الجمهورية، العددان ٧٤٠٦ و٧٤٠٨ في ٢٨ و٣٠ كانون الأول لسنة ١٩٨٩.

www.ibtesamh.com/vb

◆- في خصوصية الأدب الواقعي، د. جمال شحيذ، الفكر العربي، العدد ٢٥ لسنة ١٩٨٢.

◆- ما قبل- بعد الكتابة- عمار بلحسن، فصول، العدد ٤، مج ٥ لسنة ١٩٨٥.

◆- المرسلة الشعرية- أمبرتو ايكو الفكر العربي المعاصر، العدد ١٨-١٩ لسنة ١٩٨٢.

◆- مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة- الرشيد الفزي، الحياة الثقافية، العدد ١٠ لسنة ١٩٧٦.

◆- مساهمة في بويطيقيا البنية الروائية الجنونية- محمد أسويرتي، عالم الفكر، العدد الأول مج ١٨ لسنة ١٩٨٧.

◆- مستويات النص السردي الأدبي- جان لينتفلت، ترجمة رشيد بنحدو، آفاق، العدد ٨- ٩ لسنة ١٩٨٨.

◆- مشكلة المكان الفني- يوري لوتمان، ترجمة وتقديم سيزا قاسم دراز، ألف، العدد ٦ لسنة ١٩٨٦.

◆- مطالعة في فكر باختين النقدي- د.زهير ياسين شلبية، المعرفة، العدد ٢٨١ لسنة ١٩٨٥.

◆- المفارقة في القص العربي المعاصر- سيزا قاسم، فصول، العدد ٢ مج ٢ لسنة ١٩٨٣.

◆- مفهوم الزمن عند الطفل- د.سيد محمد غنيم، عالم الفكر، العدد ٢ مج٨ لسنة ١٩٧٧.

◆- مفهوم المكان في المسرح المعاصر، سامية أسعد، عالم الفكر، العدد ٤ مج ١٥ لسنة ١٩٨٥.

◆- مقولات السرد الأدبي- تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق، العدد ٨- ٩، لسنة ١٩٨٨.

◆- المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، الآداب، العدد ٢- ٣، لسنة ١٩٨٠.

◆- من رواية الصوت إلى الرواية متعددة الأصوات(٢)، فاضل ثامر، جريدة الثورة بتاريخ ١٢/ ٧/ ١٩٨٧.

www.ibtesamh.com/vb

◆- نظرية المرجع في الألسنية، جورج دميان، الفكر العربي المعاصر، العدد٢٥ لسنة١٩٨٣.
◆- الواقعية والرواية، آيان وات، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، الأقلام، العدد الأول لسنة ١٩٧٥.

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

الوصول إلى الحقيقة يتطلب إزالة العوائق
التي تعترض المعرفة، ومن أهم هذه العوائق
رواسب الجهل، وسيطرة العادة، والتبجيل المفرط
لمفكري الماضي
أن الأفكار الصحيحة يجب أن تثبت بالتجربة

روجر باكون

حصريات مجلة الابتسامة
** شهر يونيو 2016 **
www.ibtesamh.com

التعليم ليس استعدادا للحياة ، إنه الحياة ذاتها
جون ديوي
فيلسوف وعالم نفس أمريكي

www.ibtesamh.com/vb

حصريات مجلة الابتسامة
www.ibtesamh.com/vb

إن دراسة الفضاء الروائي تتيح لنا فرصة إثراء النقاش بالنسبة للنصوص الأدبية مادام الأدب يعتمد على الزمان ويستند عليه في خلق فضائه وصوره، وتمكننا من ملامسة إشكالية أكثر اتساعاً تتصل بعلائق الزمان والمكان في الروايات المدروسة بنظيريهما في الواقع التاريخي، وما ينتج عن ذلك من مشكلات التشخيص النصي- الأدبي قياساً إلى مشخصات الواقع. إن مناقشة بعض الثيمات والعناصر المكونة للنص الأدبي والتي لها أهميتها مع ضرورة أن ننتبه إلى خطورة الانسياق وراء الأطروحات التجزيئية التفصيلية لمكونات العمل الأدبي بدون ربطها بمفهوم أعم يجنبنا الانحباس داخل تقنيات تحليلية تجزيئية تمثل أمامنا، وكأنها المنهج العلمي المضمون النتائج، والذي سيشكل أفق إنقاذ لأدبنا ونقدنا على السواء.

واختيارنا روايات جبرا ابراهيم جبرا يعود لاهتمامنا بالشكل الروائي الذي أثبت- على الرغم من حداثته في سياق تطور الأدب العربي- قدرته على المواكبة الملازمة للتحولات المعرفية والاجتماعية. ولقد حققت نصوص جبرا الروائية طفرة مهمة على مستوى نمط الكتابة الروائية المتعارف عليها، إذ تخلصت رواياته من النظام السردي المعتاد لتفتح الباب على مصراعيه للرواية العربية لترتاد فضاءات سردية متعددة من خلال البناء المتميز لهذه الروايات.

978-9933-516-01-7

تموز للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق/ جوال: 00963-944628570
Email: akramaleshi@gmail.com

www.ibtesamh.com/vb

Exclusive
For
www.ibtesama.com