The Islamic University of Gaza
Deanship of Research and Graduate Studies
Faculty of Arts
Master of Arabic Language

الجامعـــــــة الإســـلاميـة بغــزة
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
كـليـــــــــــــــة الآداب
ماجستيــــر أدب ونـــــــقــــد

شعـريــة الســـــرد
" فـــي روايات أيمـــن العــتــوم"

Poetic Narrative
"In Ayman Al-Otoom's Novels"

إِعدَادُ البَاحِثَةِ
أمل يونس محمد إرحيم

إِشرَافُ
الأستاذ الدُكتُور
عبد الخالق محمد العف

قُدمَ هَذا البحثُ إِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الْمَاجِستِير فِي الأدب والنقد
مِن قِسْمِ اللُّغة العَرَبيةِ بِكُليةِ الآداب فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة

شعبان/1440هـــ – أبريل/2019م

إقـــــــرار

أنا الموقّعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

شعـــــريـــــة الســـــرد

"فـــي روايـــات أيمـــن العتـــــوم"

Poetic Narrative

"In Ayman Al-Otoom's Novels"

أقرّ بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنّما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	أمل يونس ارحيم	اسم الطالب:
Signature:	أمل يونس ارحيم	التوقيع:
Date:	2019/04/17م	التاريخ:

الرقم ج.س.غ/35/ Ref
التاريخ 17/04/2019م Date

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناء على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **امل يونس محمد ارحيم** لنيل درجة الماجستير في كلية **الآداب**/ برنامج **اللغة العربية** وموضوعها:

شعرية السرد "في روايات أيمن العتوم"

"Poetic narrative "in the Novel's of Ayman Al-Otoom

وبعد المناقشة التي تمت اليوم **الاربعاء 11 شعبان 1440**هـ الموافق **2019/04/17**م الساعة **الثانية عشرة مساء**، في **قاعة مؤتمرات مبنى اللحيدان** اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. عبدالخالق محمد العف	**مشرفا ورئيسا**	....
أ. د. محمد مصطفى كلاب	**مناقشا داخليا**	....
أ. د. موسى إبراهيم أبو دقة	**مناقشا خارجيا**	....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية الآداب/برنامج اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. مازن إسماعيل هنية

التاريخ: 20/9/1512م	الرقم العام للنسخة	3107562	اللغة	العربية	☑ ماجستير	☐ دكتوراه

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام **النسخة الإلكترونية** من رسالة

للطالب/ أمل حسن إبراهيم

رقم جامعي: 221638811 قسم: اللغة العربية كلية: الآداب

وتم الاطلاع عليها، ومطابقتها بالنسخة الورقية للرسالة نفسها، ضمن المحددات المبينة أدناه:

- تم إجراء جميع التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.
- تم توقيع المشرف/المشرفين على النسخة الورقية لاعتمادها كنسخة معدلة ونهائية.
- تم وضع ختم "عمادة الدراسات العليا" على النسخة الورقية لاعتماد توقيع المشرف/المشرفين.
- وجود جميع فصول الرسالة مجمَّعة في ملف (WORD) وآخر (PDF).
- وجود فهرس الرسالة، والملخصين باللغتين العربية والإنجليزية بملفات منفصلة (PDF +WORD)
- تطابق النص في كل صفحة ورقية مع النص في كل صفحة تقابلها في الصفحات الإلكترونية.
- تطابق التنسيق في جميع الصفحات (نوع وحجم الخط) بين النسخة الورقية والإلكترونية.

318

ملاحظة: ستقوم إدارة المكتبات بنشر هذه الرسالة كاملة بصيغة (PDF) على موقع المكتبة الإلكتروني.

والله ولي التوفيق،

توقيع الطالب .....

إدارة المكتبة المركزية .....

ملخص

تنبع أهمية الدراسة من أهمية المعين الذي استقت منه موضوعها، ألا وهو الرواية، حيث إن الرواية أحد الفنون الأدبية التي لها تأثير واضح على القارئ، بالإضافة إلى تعلق الدراسة بروايات (أيمن العتوم) الذي تميز بزخم رواياته التي لا تنفصل عن واقعنا العربي، والتي حظيت بالتفاف لا بأس به من القراء، وأعطت القارئ صورة مشرفة عن الأدب الملتزم. هذه الدراسة تمثل للقارئ سبيلًا من سبل الفهم والتعمق بغية القبض على دلالات النص الروائي، والتمكن من ناصية جمالياته للوصول للذة النص الروائي.

عملت هذه الدراسة على تتبع شعرية السرد عند (العتوم) في ثلاثة نصوص روائية: (خاوية) و(اسمه أحمد) و(يا صاحبي السجن)، فوقفت الباحثة على شعرية السرد وشعرية اللغة الروائية عنده، وكما تتبعت شعرية الشخصيات؛ بكشف النقاب عن جيولوجيا الشخصيات، والوقوف على ثنائياتها، ثم الوقوف على شعرية المكان ورصد تناسلاته المتناثرة عبر النص، والوقوف على علاقاته التفاعلية بالشخصيات.

Abstract

The importance of this study stems from the importance of its specific subject, namely, the novel, as one of the literary arts that has a clear impact on the reader. The significance of the study also emerges from studying the novels of Ayman Al-Atom, which are characterized by a momentum of impact that is inseparable from our Arab reality. His novels also enjoy the admiration of a good number of readers, and give them an excellent example for respectful literature. This study provides the reader with a way to understand and deepen their knowledge and enable them to capture the semantic connotations of the novel's text, and appreciate its aesthetics.

This study traces the poetic narration of Al-Atom in three narrative texts: (Khawia) and (Ismoho Ahmed) and (Ya Sahibai Alsijn). The researcher illustrated the poetic narration and literary language of Al-Atom, and analyzed the dimensions of characters and their duplicity. The study also identifies the poesy of the place, traces its multiplicity scattered through the text, and examines its interactive relationships with characters.

﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّه عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾

[هود:88]

الإهداء

❖ إلى الذي أسقاني الجدَّ من كأسِ عطفِه، وعلَّمَني أبجدياتِ المثابرةِ من صفحاتِ عيونِه، ومَنحنى السَّلامَ عندما تواطأتْ حَربُ الحياةِ على قَلبي، إلى حبيبِ قلبي أبي... ها هو أملُكَ، أملُ يونُسَ يَحُطُّ مجُددًا في مَحطةٍ جَديدةٍ، إليكَ يا بهجةَ الفؤادِ عطرَ النَّجاحاتِ كُلِّها وأَرِني ابتسامةَ عينيكَ فقط؛ كي يَبتَسمَ قَلبي.

❖ إلى جَنَّتي على الأرض... إلى الحقلِ الذي كُنتُ أرتَمي على عُشْبِ فَيافيهِ كُلَّما هدَّني التَّعب، إلى الوطنِ الذي يحَتويني بذراعين من عَطفٍ، وضَمَّةٍ من دِفء. إلى التي نقَرَتْ عَصافيرُ حَنانِها قَمحَة تَعبي، فَأحدَثَتْ فيها ثُقبَ الأمل... إلى أمي الحبيبة.

❖ إلى إخوتي وأخَواتي، المُقدِماتُ في حديثِ الحُبِّ تُتلِفُ جَوهَرَه، وَحدَهُ صوتُ قلبي يَقولُ لكم: دُمتم سَندَ روحي.

❖ إلى أقماري التي تَدورُ في فَلك عُمري ... إليكُم جَميعًا، يا قَبل روحي وبعدَ عُمري، يا أريجَ أيامي وبسماتِها ومواسمَ الفرحِ كلَّها، أبنائي... إليكمُ أُهدي هذا النجاح، فخُذوا عِطرَه مَصروفَ جَيبٍ لأيامِكم، ثمَّ اخلُدوا بقلبي يا عُمرَ القلبِ كُلَّه.

❖ إلى الذين كانوا مَعيَ في كُلِّ خُطواتي، ورَددوا مِرارًا على مّدارجِ مَسمَعي: مَعكِ حَتَّى الفَرَح...الذين بَرّوا أيامي بِقربِهم، الذين تكَرمَلَتْ لَحظاتيَ القاسِيَةُ بوجودِهم حتَّى صارتْ سُكّرًا، فَلَمْ يَسمحوا لأيامي أنْ تَركنَ للحظةِ جَفاف. إليهم أهدي نجاحي...

إليهم جميعًا . . . أهدي نجاحي

شكر وتقدير

إنّما الشكرُ مُحاولةٌ خَجولةٌ لا تَستطيعُ أنْ تَصِفَ عَظيمَ امتِنَانِنا، ولكنّها شارةٌ تُلَوِّحُ بالعرفانِ لِمَن أحاطونا برعايتِهم وأغدقوا علينا من فَضلِهم، لذا:

أتقدمُ بِجزيلِ شُكري للأستاذ الدكتور: عبد الخالق العف، والذي شَرُفتُ بإشرافهِ على رسالتي، فكانَ نعمَ المعلمِ والمُوَجهِ القُدوة، وإنّي فَخورةٌ بأنّي تَتلمذتُ على يديهِ في مَرحلة البكالوريوس، وفَخورةٌ بتوجيهاتِهِ لي فيما يخُصُ كتاباتي الأدبيةِ من الشعر والقصة، فهو الأكاديمي الشاعرُ الذي اعتَدنا على عَطائِهِ وحُسنِ تَوجيهاتِه. أسألُ الرَّحمنَ أنْ يَزيدَهُ عِلمًا ونورًا.

كما أتقدمُ بالشكرِ والعِرفانِ للأستاذ الدكتور: محمد كلّاب مُناقشِ الرّسالةِ الداخلي. كلماتُ شُكري بِحقّهِ مَبتورةُ المَعنى، رغم أني لم أتتلمذْ على يديه لكنه لم يبخل علينا يومًا بعَطائِه وعِلمه عند أي استشارة علمية، أتشرف اليوم بمناقشته رسالتي وأسعد بملاحظاته التي ستشدّ من عضد الرسالة، حفظَهُ الرّحمنُ وأدامَهُ ذُخرًا للعلمِ والمُتعلمين.

كما وأتقدمُ بجزيلِ شُكري للأستاذ الدكتور: موسى أبو دقة، مُناقشِ الرّسالةِ الخارجي، والذي أتشرَّف بأن أنهلَ من مَعينِ عِلمهِ عبر ملاحظاته التي ستُثري الرّسالة، لتخرجَها في أبهى حُلَّة. حَفظَ اللهُ أستاذنَا القديرَ وأدامَه ذُخرًا للعلمِ والمتعلمين.

والشكر موصولٌ لهذا الصرحِ العظيمِ المِعطاء، جامعتي الإسلاميةِ حفظها الله، وحفظَ طاقمَها التعليمي وكوادِرَها العاملة، فهي التي مَنحتْنا فوقَ الحياةِ حَياة، بكلِّ ما ضَخَّتْهُ من العلمِ في عقولنِا وبما تركتْهُ من تفاصيلِ الجمالِ في نفوسِنا.

الباحثة

أمل يونس إرحيم

فهرس المحتويات

إقـــــــرار .....أ

نتيجة الحكم.....ب

ملخص .....ت

Abstract.....ث

اقتباس.....ج

الإهداء .....ح

شكر وتقدير .....خ

فهرس المحتويات.....د

فهرس الجداول .....ص

قهرس الأشكال .....ض

مقدمة 1

الدراسات السابقة 4

منهج البحث 5

تمهيد.....6

أولًا: السيرة الذاتية للروائي (أيمن العتوم) 7

ثانيا: ملخص الروايات الثلاث..... 10

ثالثا: مفهوم الشعرية 15

رابعًا: مفهوم السرد 19

الفصل الأول: نشأة شعرية السرد 21

المبحث الأول: تعانق الشعرية مع السرد 23

المبحث الثاني: الشعرية العربية..... 27

المبحث الثالث: الشعرية الأرسطية 31
المبحث الرابع: شعرية الشكلانين..... 33
المبحث الخامس: الشعرية اللسانية..... 37
المبحث السادس: شعرية تودوروف 44
المبحث السابع: الشعرية الأسلوبية..... 48
الفصل الثاني شعرية السارد 53
توطئة 54
أولًا: فن الرواية والخطاب 54
ثانيا: تعدد المسميات للسارد..... 55
المبحث الأول: مفهوم السارد/ الراوي/ القاص 56
أولًا: السارد لغة: 56
ثانيا: السارد اصطلاحًا:..... 57
المبحث الثاني: وظائف الراوي السارد 60
المبحث الثالث: أنواع الراوي السارد 63
أولًا: الإدراك الداخلي للسارد..... 63
ثانيًا: ضمائر السرد..... 78
الفصل الثالث: شعرية لغة السرد..... 93
المبحث الأول: شعرية لغة الحوار..... 96
أولا: الحوار لغة..... 96
ثانيًا: الحوار اصطلاحًا 96
1- الحوار الخارجي المباشر 98
2- الحوار الخارجي غير المباشر 103
المبحث الثاني: شعرية الترديد.....111

أولًا: الترديد لغة 111
ثانيًا: الترديد اصطلاحًا 111
ثالثًا: شعرية الترديد في روايات (أيمن العتوم).....113
أولًا: ترديد الكلمة 113
أ–ترديد الكلمة ل(اشتباك المعنى).....113
ب– ترديد الكلمة: (دلالة تدرج أو صعود) 114
ج– ترديد الكلمة: (دلالة تكثيف شعوري) 115
د– ترديد الكلمة: (دلالة وإيضاح) 117
ثانيًا: ترديد الجملة: 118
أ–ترديد الجملة الاسمية 118
ب– ترديد الجملة الفعلية وترديد الاستفهام.....120
ثالثًا: الترديد للّفظ الواحد من أطراف متعددة.....121
المبحث الثالث: شعرية التناص.....124
أولًا: النص ونافذة التناص.....124
ثانيًا: مفهوم التناص لغة واصطلاحًا.....125
ثالثًا: مصادر التناص في روايات العتوم.....129
1– مصادر دينية: 129
أ– القرآن الكريم:.....130
ب_ الحديث الشريف:.....136
ج_ تعابير الثقافة الإسلامية: 139
2– مصادر تراثية 139
أ_ التراث الشعري.....140
ب_ الموروث الشعبي والثقافة العربية.....142

الفصل الرابع شعرية الشخصية.....145
المبحث الأول الشخصية وذبذبات المفهوم 146
أولًا: الشخصية لغةً 146
ثانيًا: الشخصية اصطلاحًا.....146
ثالثًا: حول المفهوم.....147
أنواع الشخصيات 152
مظاهر الشخصية وسماتها 153
المبحث الثاني: آليات تقديم الشخصيات.....154
أولًا: آلية الوصف.....154
ثانيًا: آلية الحوار الخارجي.....156
ثالثًا: آلية المونولوج 159
المبحث الثالث: صورة الرجل من زاويتي الجيولوجيا والثنائية.....162
أولًا: جيولوجيا (الرجل الطبيب).....162
ثانيا: جيولوجيا الرجل المُعلم:(المُعلم الكهل، المُعلم الشاب) 165
ثالثًا: جيولوجيا شخصية (السجين السياسي) 167
رابعًا: جيولوجيا صورة (البطل) فدائي الوطن.....171
خامسا: القائد/ ثنائية (أبي دجانة وأبي القعقاع) 175
سادسًا: الشاب الثائر/ثنائية (ليث+شادي وزياد).....178
المبحث الرابع: صورة المرأة من زاويتي الجيولوجيا والثنائية 183
أولا: جيولوجيا شخصية (الأم) 183
ثانيًا: جيولوجيا شخصية (الصديقة الحسود).....185
ثالثًا: جيولوجيا شخصية (زوجة الفدائي السجين) 187
رابعًا: الزوجة/ ثنائية (الزوجة العصرية والزوجة التقليدية).....189

المبحث الخامس: صورة الطفل بين التركيز والوميض.....195
أولًا: (الطفل المصاب بالتوحد) بتقنية التركيز.....195
ثانيًا: (الطفل المصاب بالصدمة النفسية) بتقنية التركيز.....198
ثالثًا: (الطفل العامل) بتقنية الوميض.....199
رابعًا: (الطفل اللاجئ) بتقنية الوميض.....200
خامسًا: (الطفل الذي غاب أبوه) بتقنية الوميض.....202
الفصل الخامس: شعرية المكان.....204
المبحث الأول: مفهوم المكان.....205
المكان لغة.....205
المكان اصطلاحًا.....205
المفهوم الأدبي الروائي للمكان.....206
المبحث الثاني: التناسل المكاني.....211
أولًا: السجن.....211
ثانيا: الزنزانة:.....217
ثالثا: مكتبة السجن.....221
رابعا: ساحة الفسحة.....224
خامسًا: المزار.....227
المبحث الثالث: التقابلات المكانية.....230
أولا: الشارع/القبو.....230
ثانيا: المسجد/ المقهى.....235
ثالثًا: المعسكر/ المخيم.....239
المبحث الرابع: العلائق التفاعلية بين المكان والشخصيات.....244
أولًا: علاقة كينونة ووجود (القرية).....244

ثانيًا: علاقة عاطفية وجدانية (المدرسة) 246
ثالثًا: علاقة انتماء عقدي فكري (المسجد) 248
رابعًا: علاقة جبرية عقابية (الزنزانة) 249
خامسًا: العلاقة القائمة على الخوف والتوجس (المحكمة).....252
الخاتمة.....256
نتائج الدراسة 256
المصادر والمراجع 259

فهرس الجداول

جدول (1): ثنائية شخصية القائد في رواية خاوية 175
جدول (2): ثنائية شخصية الشاب الثائر في رواية 178
جدول (3): ثنائية شخصية الزوجة العصرية والتقليدية في رواية خاوية.....189

قهرس الأشكال

شكل (1): حدود الدراسة اللسانية عند سوسير 40

شكل (2): نظرية الاتصال عند ياكبسون 41

شكل (3): الوظائف اللغوية للسياق..... 42

شكل (4): عناصر السرد– الرواية كمحكي 60

شكل (5): السارد وعلاقته بشخصيات الرواية..... 64

شكل (6): التناسل المكاني للسجن في رواية يا صاحبي السجن 211

مقدمة

الحمدُ للهِ الذي مَنَّ علينا بعظيمِ المِنَن، وهَوّنَ علينا الكثيرَ من المِحَن، الحمدُ للهِ الذي أنارَ لنا نهارًا بعدَ كلِ لَيلٍ جَنّ، ومنحنا الإسلام منارًا، يقينا شرَّ الفِتَن، ونُصلي ونُسلّمُ على حبيبِنا ومُعَلّمنا الأول محمدِ بن عبدِ الله، قُدوَتِنا في كُلِّ خُلُقٍ حَسَن.

لا شك أن فنّ الرواية قد أوجد له موقعًا على الخارطة الأدبية العربية، فاستطاع أن يستقطب القارئ، حتى بسطت الرواية جناحها على ساحة الأدب، ونافست فن الشعر الذي ظل حقبة طويلة من الزمن يتربع على عرش الأجناس الأدبية، وبما أن الرواية قالبٌ أدبي قادرٌ على احتواء عدد من الأجناس الأدبية الأخرى في فضائه، فقد استفادت الرواية من هذا الاحتواء، فاقترضت من الشعر لغته، فتعانقت اللغة الشعرية مع السرد منتجة شعرية السرد التي تعدّ محطة توقف إبداعية.

ارتأت الباحثة أن تتوقف عند روايات (أيمن العتوم) لتستقرئ شعريتها عبر نماذج متعددة، انتقتها من الروايات المختارة، واختيارها لروايات (العتوم) لم يتأتَ من فراغ، بل نبت من طبيعة الأرض الأدبية التي تعج بأشجار باسقات من قضايا المجتمع العربي، التي ظهرت بوضوح عبر مضمار الإنتاج الروائي ل (أيمن العتوم)، فوطأت الباحثة أرض ثلاثة نصوص روائية (يا صاحبي السجن، خاوية، اسمه أحمد) والتي تدور أحداثها جميعًا في فلك عذابات السياسة العربية، استطاع الكاتب أن يطرح عبرها قيمًا أدبية وقيمًا اجتماعية، نائيًا بأدبه عن سوق نخاسة الأدب.

ويعد (العتوم) من الروائيين الذين تناولوا أدب السجون بنهم أدبي ممزوج بشغف الانتماء وقيمة الالتزام دون أن يخلّ هذا الالتزام بالقيمة الإبداعية، بل إن طرقه لهذا النوع من الأدب هو إبداع بحد ذاته، إذ إن مسالكه وعرة، قد تفتح على الأديب أبوابًا هو بغنى عنها، إذ إنه عايش تجربة الاعتقال والسجن.

تناولت الباحثة هذا الموضوع _شعرية السرد في روايات أيمن العتوم_ إيماناً منها بدور القراءة الناقدة في الكشف عن حيثيات النص الروائي؛ للوصول إلى مساحة المتعة القرائية، باستنشاق عطر النص واستشعار فتنته الأدبية، الأمر الذي يُسهم في تقدير العمل الأدبي بعد ذلك. وقد وظف الروائي (العتوم) الشعرية في نصوصه الروائية الثلاثة، فاكتست لغتها ديباجة أدبية باذخة المعاني، جليلة الغايات، واعية الحضور، بعيدًا عن الجفاف والركود، مما أكسب النصوص جمالية وحيوية.

دلف العتوم إلى شعرية السرد بلغة عربية فصيحة قوية، وانعطف أحياناً إلى اللغة العامية التي استخدمها في لغة الحوار، لنقل المشهد بطريقة مباشرة، مُحدثًا بذلك تغيرًا في المسار اللغوي للنص الروائي. شكلت روايات (العتوم) زخمًا أدبيًا في ثيمات السجن وأدبه، فتراوحت الروايات المتناولة ما بين سيرة ذاتية وسيرة غيرية، فقد كان الروائي بطلَ إحدى الروايات، مما عمّق مصداقية النص وواقعيته لدى القارئ.

كشفت لغة (العتوم) عن مدى انتمائه، فبدت لغته واضحة التأثر بالثقافة الإسلامية بشكل عام وبالتراث العربي بشكل خاص، مستخدمًا هذه اللغة في ترسيم عناصر رواياته، إضافة إلى إجادته الرسم بالكلمات، فلديه مقدرة عالية على تنظيم إيقاع السرد ومنطقةِ الأحداث، وتخليق الأمكنة واستحضار شخصياتها، كما لديه القدرة على هندسة المعمار الروائي، وتشبيك عناصره، فهو المهندس واللغوي الشاعر.

تناولت الباحثة شعرية السرد عند (أيمن العتوم) بالتحليل والتفصيل ما أمكنها فعل ذلك في بحثها الذي تضمّن إطارًا عامًا للدراسة وتمهيدًا وخمسة فصول.

أما الإطار العام للدراسة فيشمل المقدمة والدراسات السابقة ومنهج البحث والنتائج والتوصيات.

أما التمهيد فيتناول سيرة الكاتب الذاتية وحياته الأدبية، وملخص الروايات الثلاث، والتعريف بمصطلحي (الشعرية والسرد).

ويشتمل الفصل الأول: الموسوم ب (نشأة الشعرية) على المباحث الآتية:

1- تعانق الشعرية مع السرد

2- الشعرية العربية

3- الشعرية الأرسطية

4- شعرية الشكلانيين

5- الشعرية اللسانية

6- شعرية تودوروف

7- الشعرية الأسلوبية

ويشتمل الفصل الثاني: الموسوم ب (شعرية السارد) على المباحث الآتية:

1- مفهوم السارد

2- وظائف الراوي السارد

3- أنواع الراوي السارد

ويشتمل الفصل الثالث: الموسوم ب (شعرية اللغة) على المباحث الآتية:

1- شعرية لغة الحوار

2- شعرية لغة الترديد

3- شعرية التناص

ويشتمل الفصل الرابع: الموسوم ب (شعرية الشخصيات) على المباحث الآتية:

1- الشخصية وذبذبات المفهوم

2- آليات تقديم الشخصيات

3- صورة الرجل من زاويتي الجيولوجيا والثنائية

4- صورة المرأة من زاويتي الجيولوجيا والثنائية

5- صورة الطفل بين تقنيتي التركيز والوميض

ويشتمل الفصل الخامس: الموسوم ب (شعرية المكان) على المباحث الآتية:

1- مفهوم المكان

2- التناسل المكاني

3- التقابلات المكانية

4- العلائق التفاعلية بين المكان والشخصيات

الدراسات السابقة

هناك دراستان تناولتا دراسة الرواية عند أيمن العتوم:

1- الفضاء الروائي في رواية يا صاحبي السجن (أيمن العتوم)، بن حامد، مصطفى، جامعة محمد بوضياف: الجزائر، 2017، (رسالة ماجستير).

هذه الدراسة تناولت فقط الفضاء الروائي في رواية واحدة هي (يا صاحبي السجن) في حين تناولت دراسة الباحثة ثلاث روايات، (يا صاحبي السجن) جزء منها، إضافة إلى تعدد عناصر الدراسة.

2- اللغة والسرد في رواية السجون التشكيل والوظيفة عند أيمن العتوم دراسة وصفية تحليلية، محمد علي حسن، أسامة، جامعة طنطا: مصر، 2017، (رسالة ماجستير).

الدراسة السابقة هنا تناولت اللغة والسرد، في حين سلطت الباحثة في دراستها الضوء على ضمائر السرد واللغة والشخصيات والمكان والوقوف على شعرية هذه العناصر كلها.

الدراسات المشابهة

1- شعرية السرد في روايات ليلى العثمان، الجعل، وليد حامد، الجامعة الإسلامية: غزة، 2015م، (رسالة ماجستير).

تناولت هذه الدراسة شعرية السرد في روايات ليلى العثمان، فوقفت على شعرية السارد من حيث ضمائر السرد، وتناولت أيضًا شعرية اللغة من حيث لغة الوصف بين الفصحى والعامية واللغة التقريرية، ووقفت على شعرية التكرار وشعرية التناص من وجهتي الموروث الديني والموروث الشعبي، كما تناولت شعرية الحوار وشعرية الصيغة والتبئير. واستفادت الباحثة من هذه الدراسة بالاطلاع على شعرية التبئير وشعرية اللغة، وزادت دراستها على هذه الدراسة _رغم اختلاف الروائي_ تناولها لشعرية المكان وشعرية الشخصيات.

2- شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية (خط الاستواء، مقامة ليلية، سرادق الحلم والفجيعة) أنموذجًا، خراب، ليندة، جامعة قسنطينة: الجزائر، 2012م.

والتي تناولت شعرية السرد في الرواية الجزائرية من حيث زمن السرد وعلاقاته بالتقانات الزمنية، وشعرية التبئير وصيغه، وشعرية تخييل الحكاية من حيث عتبات

النص والزمن البنيوي، واستفادت الباحثة من هذه الدراسة في تكوين رؤية أولية عن شعرية التبئير، غير أن هذه الدراسة لم تتوقف عند شعرية اللغة ولا شعرية المكان ولا الشخصية، والتي احتوتها دراسة الباحثة.

3- شعرية النص الروائي في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، حامدي، سامية، جامعة الحاج لخضر باتنة: الجزائر، 2008م، (رسالة ماجستير).

تناولت هذه الدراسة شعرية السارد من زاوية الصوت، وتناولت التقانات الزمنية وفضاء المكان، كما تناولت الشخصية من زاوية وظائفها، ومن منظور قصدية الأسماء، ومن زاوية الدور (رئيس، ثانوي) كما تناولت شعرية اللغة والتي من ضمنها التكرار والتناص والحوار. لم تناقش الباحثة فيها علاقة التناص الموقوف عليه مع النص، واكتفت بإيراده فقط، وكذا الحال في شعرية الحوار، فلم تتوقف عند أبعاد الحوار وإشارات الشعرية المتجلية فيه، كانت تكتفي بإيراده والتعليق عليه بشكل عام، وربما كانت هذه الدراسة هي الأقرب لدراسة الباحثة، وقد استفادت منها بالاطلاع على هيكلية البحث ومراجع البحث، لكن الباحثة في هذه الدراسة كانت تتناول المباحث بإشارت دون تعمق في المضامين، ودون الكشف عن مظاهر الشعرية كاملة في النصوص المقتبسة، وتشير الباحثة إلى أن جميع هذه الدراسات لا تتعلق بنصوص روائية للروائي (أيمن العتوم)، وبهذا فقد اعتمدت الباحثة على ذاتها في التحليل، واطلاعها على هذه الدراسات من باب مقاربة الموضوع، وترى الباحثة أن لكل باحث وجهة نظر، وزاوية مختلفة للرؤية.

منهج البحث

تندرج هذه الدراسة ضمن الدراسات الوصفية التحليلية.

تمهيد

تمهيد

تناولت الباحثة في التمهيد السيرة الذاتية للروائي (أيمن العتوم)، وتشمل: المولد والنشأة والحياة العلمية والعملية وأنشطته الثقافية، ثم أدرجت ملخصًا للروايات الثلاث_ عينة الدراسة_ (اسمه أحمد، يا صاحبي السجن، خاوية) واللاتي اشتركت جميعها في مفردة السجن، وعذابات السياسة، ثم وقفت على مصطلحي الشعرية والسرد بتعريفهما لغةً واصطلاحًا.

أولًا: السيرة الذاتية للروائي (أيمن العتوم)

- **المولد والنشأة:**

أيمن علي العتوم شاعر، وروائي أردني، ولد في الأردن بمدينة جرش في الثاني من آذار من عام ألفٍ وتسعمائة واثنين وسبعين ميلادية.[1]

- **حياته العلمية:**

تلقى أيمن العتوم تعليمه الثانوي في إمارة عجمان بدولة الإمارات العربية المتحدة، ومن ثم التحق بجامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، وحصل منها على درجة البكالوريوس في الهندسة المدنية عام 1997م، ثم حصل على بكالوريوس اللغة العربية عام 1999 م من جامعة اليرموك، ثم أكمل دراساته العليا في تخصص اللغة العربية، حيث حصل على الماجستير عام 2004م ثم الدكتوراه في النحو عام 2007م.[2]

- **مناصب العمل التي تقلدها:**

بعد حصوله على العديد من الدرجات العلمية، انتقل إلى العمل في التدريس، فعمل معلمًا للغة العربية في أكثر من مدرسة من مدارس الأردن، وفي عام 1997م حصل على وظيفة في مجال الهندسة المدنية حيث عمل مهندسًا تنفيذيًا في مواقع إنشائية.[3]

---

(1) انظر: هندسة الكلمات، مهندسون شعراء (ص11).

(2) انظر: موقع Arageek، من هو أيمن العتّوم (موقع إلكتروني).

(3) انظر: محمد، الروائي الأردني أيمن العتوم (موقع إلكتروني).

- **مؤلفاته[1]:**

الدواوين الشعرية: ألّف العتوم عددًا من الدواوين الشعرية من أهمها: (خذني إلى المسجد الأقصى) صدر عام 2009م، وديوان (نبوءات الجائعين) عام 2012م، وديوان (قلبي عليك حبيبتي) في عام 2013م، وديوان (الزنابق) في عام 2015م، هذا على صعيد كتاباته الشعرية.

المسرحيات: كان للمسرح نصيب من كتابات العتوم، فقد قدم مسرحية (المشردون) عام 1989م، وقدم مسرحية (مملكة الشعر) عام 2002م.

الروايات: أبدع أيمن العتوم في تقديم مجموعة مميزة من الروايات، حيث جسد بعضها حياته الشخصية (يا صاحبي السجن)، قدّم عددًا من الروايات التي اتسمت بواقعتيها التي تزخر بملامح الواقع العربي بما فيه من قضايا سياسية، إضافة إلى السمة الأبرز فيها وهي (السجن) الأمر الذي جعلها تنتمي بالأغلب إلى أدب السجون.[2]

- **يا وجه ميسون:**

رواية في فلسفة الحب، كتبها عام 1999م ولم ينشرها.

- **يا صاحبي السجن:**

رواية صدرت عام 2012م عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، تحكي عن تجربة الشاعر الشخصية بين عامي 1996م و1997م، قوبلت الرواية بالمنع من قبل مؤسسات النشر الأردنية وقد ترجمت هذه الرواية إلى البوسنية.

- **يسمعون حسيسها:**

وقد صدرت في أكتوبر2012م عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وهي تحكي عن حياة سجين في السجون السورية، وقد ترجمت إلى العبرية والفرنسية.

- **ذائقة الموت:**

وهي رواية تدور حول ثلاثة مواضيع هي الحب، الموت، الحرية، وقد صدر منها حتى الآن إحدى عشر طبعة.

---

(1) انظر: محمد، الروائي الأردني أيمن العتوم (موقع إلكتروني).

(2) المرجع السابق (موقع إلكتروني)

- **حديث الجنود:**

صدرت عام2014م، تتحدث عن الاحتجاجات الطلابية التي وقعت في جامعة اليرموك بالأردن عام1986م، وقد مُنعت دائرة المطبوعات الأردنية من تداول الرواية أو توزيعها.

- **نفرٌ من الجن:**

وقد صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام2014م، وقد تم توقيعها في معرض عمان الدولي للكتاب.

- **كلمة الله:**

صدرت طبعتها الأولى عام 2015م عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وتناول الكاتب فيها فكرة التعصب الديني المسيحي والإسلامي.

- **خاوية:**

وقد صدرت عام2016م عن دار المعرفة للنشر والتوزيع والتي اختلفت عما قدمه أيمن العتوم حيث تطرقت لقضايا اجتماعية (أطفال التوحد) ثم حياة اللاجئين السوريين بعد التشرد.

- **اسمه أحمد:**

صدرت عام 2017م عن دار المعرفة للنشر والتوزيع، وهي تتحدث عن حياة السجين الأردني السابق (أحمد الدقامسة) منذ مولده حتى إنهاء مدة محكوميته في السجن.[1]

- **تسعة عشر:**

طبعت عشرين طبعة، صدرت يناير 2018 بالقاهرة، تتحدث عن بطل يموت وهو بين الكتب، ولا يُدرى كم يمكث في القبر؛ لينهض بعدها من قبره ويواجه حياة البرزخ، وفي الرواية ثلاث مراحل يمر بها البطل.[2]

---

(1) انظر: ويكيبديا، أيمن العتوم (موقع إلكتروني). ومحمد، الروائي الأردني أيمن العتوم (موقع إلكتروني).
(2) انظر: المرجع السابق.

- **طريق جهنم**

طبعت عشر طبعات، صدرت في أيلول 2019 بالقاهرة، جاءت في واحد وثمانين فصلًا، تسرد أحداث رحلة طويلة، استمرت أربعين عامًا، وهي مقسومة إلى جزئين: الأول: يخص القذافي وهو يخاطب نفسه، والثاني: يخص سجيناً (علي العكرمي) الذي أمضى في سجن القذافي ثلاثين عامًا.[1]

- **أنا يوسف**

طبعت خمس عشرة طبعة، صدرت يناير 2019 بالقاهرة، وتضع الرواية القارئ أمام عدة تساؤلات تتعلق بقصة يوسف عليه السلام، ومنها: كيف قضى يوسف لياليه في البئر، وكيف تلقى الأب الخبر الذي ألقاه أبناؤه على مسمعه بشأن الذئب وغياب يوسف، وغير ذلك من الأسئلة.[2]

- **الأنشطة والأعمال الثقافية:**

مؤسس لعدد من اللجان الأدبية، والأندية المختصة بالكتاب في جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية، وجامعة اليرموك، والجامعة الأردنية بين 1994 و1999م، ومشارك في مئات الأمسيات الشعرية في الأردن والدول العربية (العراق، الإمارات، السودان، قطر، مصر).[3]

ثانيا: ملخص الروايات الثلاث

- **ملخص رواية (يا صاحبي السجن)** [4]

تقع الرواية في ثلاثمائة وثلاثٍ وأربعين صفحة، وهي أقرب للسيرة الذاتية، يتحدث فيها أيمن العتوم عن مدة زمنية من حياته، المدة التي قضاها في السجون الأردنية، حيث بدأت رحلة السجن بعد أن لبّى دعوةً لحضور أمسية شعرية في عجلون بالأردن وألقى فيها قصيدة، على إثرها داهمت قوات الأمن بيته واعتقلته في آب 1996م. نُقل إلى قسم

(1) انظر: ويكيبديا، أيمن العتوم (موقع إلكتروني). ومحمد، الروائي الأردني أيمن العتوم (موقع إلكتروني).
(2) حوار مع الروائي أيمن العتوم عبر الواتس آب، بتاريخ: 10 مارس 2019، س: 9 صباحًا.
(3) انظر: ويكيبديا، أيمن العتوم (موقع إلكتروني). ومحمد، الروائي الأردني أيمن العتوم (موقع إلكتروني).
(4) انظر: العتوم، يا صاحبي السجن.

المخابرات في إربد؛ ليوضع في زنزانة انفرادية قبل التحقيق معه، ثم ينقل بتاريخ 1996/9/7م إلى جرش ثم عمان ومن ثم يودع في زنزانة وحيدًا؛ لِيُفتحَ له صنبور التساؤلات حول مفهوم الوطنية والحريات والجرم.

في هذه المدة يفتقد العتوم وجود القلم الذي يعتبره صديقه المقرب والذي لا يمكنه العيش بعيدًا عنه بوصفه شاعرًا؛ ليكتب ما يجول بخاطره، تتضح له صعوبة الحياة بلا أوراق ولا قلم، فيدرب عقله على توليد الكلمات ثم حفظها بشكل مقطوعات، ظل على هذا الحال حتى توافر له القلم. يتعرض بعد ذلك لأنواع من العنف النفسي والجسدي وهم يحاولون استنطاقه في التحقيق بالسؤال عن ماهية الجهة التي تقف وراءه. قضى أربعة أيام على هذا الحال قبل أن تُعقدَ له محاكمة عسكرية ويحاكم؛ ليصدر الحكم بقضائه ثمانية أشهر في السجن، يتجه نحو سجن الجويدة والذي رآه كأنه سجن الباستيل، ثم يظل يتنقل من سجن إلى سجن، في كل مرة يتعرف على أنواع شتّى من السجناء، تعرف على (الجماعات الإسلامية) و(حزب التحرير) و(بيعة الإمام) إضافة إلى السجناء الجنائيين. عاش أجواء السجن بما فيها من صخب الفوضى واللاإنسانية، حاول أن يستغل وقته في تأليف الشعر والمطالعة، فصار صديقًا لمكتبة السجن، كانت تُجلَب له الكتب من خارج السجن عبر ذويه. في مدة السجن تقلص وزنه، وفقد ما يقارب أربعين كجم، وعدّها ميزة من ميزات السجن حيث كان يعاني وزنًا زائدًا.

اقترب من بعض الأشخاص في السجن لكنه كان حذرًا في التعامل معهم، تعرف على فكر الجماعات المختلفة، تناوب على عينيه عدد لا بأس به من مدراء السجون، بعضهم لم يعرف للإنسانية شكلًا وبعضهم تعاطف معه.

أضرب عن الطعام في السجن كبقية الزملاء مطالبًا بحقوق السجناء. يخرج أيمن العتوم بعد انقضاء مدة محكوميته محملًا بنزيف القصائد التي كتبها في السجن وبكلمات وعبارات قرأها في السجن، كل هذا صنع منه شخصًا أنضج وأوعى، فخرج شخصًا آخر.

- **ملخص رواية (خاوية)** [1]

تتكون من ثلاثمائة وخمس وثمانين صفحة مقسمة إلى ثلاثة أقسام لكنها مترابطة، يحتوي **القسم الأول:** قصة طبيب وزوجه، تزوج هذا الطبيب من فتاة، وعاشا مدة خمس سنوات دون أن يرزقا بأطفال، كانت لهفة الزوجة سلوى للإنجاب تزيد كلما زادت المدة دون

(1) العتوم، خاوية.

حدوث حمل. صارت حياتهما تتعثر شيئًا فشيئًا على إثر هذا الأمر إلى أن حملت سلوى ورُزقا ببدر، والذي أعدت سلوى لحضوره ما لم تعدّه أي أم. بعد مرور ثلاثة أعوام يكتشف الأبوان أن ابنهما مصاب بالتوحد وأن درجة التوحد عنده عميقة. تنهار الأم لكنها تدرك أن عليها المحاربة من أجل ابنها، تحاول بكل ما استطاعت لتنمّي قدرات ابنها، في هذه الأثناء لم تخلُ حياتها الزوجية من الأزمات بسبب غياب زوجها المتكرر في السفر.

تحاول وضع ابنها في مدرسة خاصة تعتني بأمثاله لكن المدرسة ترفضه، فقررت أن تُحدِث بحبها وقلبها ما لم يستطع الطب أن يُحدثه، في نهاية المطاف يتحقق لها ما سعت إليه، ويبدأ نوع من التواصل بينها وبين بدر، استغرق الوقت عشر سنوات لينطق بدر ببعض الجمل.

في القسم الثاني: يتحدث عن الحرب في سوريا، تبدأ القصة مع زياد وأبيه في لحظة مخاض والدته، حيث يسلك طريقًا وعرة والطرق مثلجة حاملًا أمه على أكتافه، لتنجب له فيما بعد أختًا هي ليلاس. يتزوج زياد من الفتاة التي أحبها (حنين)، ثم تدور رحى الحرب حتى تأخذ الأب والزوجة (حنين) مع الطفل الذي في أحشائها إلى الباري.

يحاول زياد أن ينتقم لها بالذات بعد اعتقاله قبل استشهاد زوجه وأبيه وتهديده بزوجه؛ ليلتقي بعد ذلك صديق الدراسة (شادي) ليندمج في صفوف المقاتلين ضد النظام. يهرب زياد تجاه فرقة (أبي القعقاع) والتي خانت العهد مع فرقة (أبي دُجانة) والتي تضم رفيقيه (ليث وشادي)، ويغدر بهم لمصالحه الشخصية، يصاب ليث إصابة بالغة ويهرب شادي، أما زياد فيغوص في الخطايا مع (أبي القعقاع)، فيقوم بالتعذيب والاغتصاب وقهر الأسرى الذين يملؤون سجون (أبي القعقاع). تنتهي علاقة زياد مع (أبي القعقاع) بعد أن يتفكر بما وصلت إليه حاله، ويتذكر والدته وأخته ليلاس، فيخجل من نفسه، ويرسل رسالة مع أحد أفراد فرقة (أبي القعقاع) وهو (خلدون) لوالدته وأخته، في هذه الأثناء تكون والدته قد استشهدت، يختار أن يموت موتة تليق بذنوبه التي اقترفها_ هكذا فكر_ فاختار كهفًا مهجورًا وأطلق رصاصة على رأسه، رغم أن الانتحار ليس موتة تليق بالذنوب بل تزيدها؛ لأنه يتعارض مع ديننا الإسلامي.

القسم الثالث: هو نقطة التقاء القسمين: الأول والثاني، حيث تصل ليلاس مع زوجة خالها إلى مخيمات المهجرين السوريين في الأردن. بعد أن تكون ليلاس قد تعرضت لحروق بالغة وفقدت أمها وأصيبت بحالة فزع.

يقابلها الطبيب المسؤول في المخيم جلال زوج سلوى، فيشفق عليها ويصطحبها وزوجة خالها القائمة عليها إلى شقة تقابل شقته موفرًا بذلك السكن لهما محاولًا مساعدة ليلاس وعلاجها، لكن سلوى تثور ثائرتها بسبب غيرتها من سميرة أرملة خال ليلاس والتي تمثل لليلاس دور الأم بعد أن لم يتبق لها أحد.

يعجب جلال بسميرة لكنه لم يقدم على أي خطوة، يتحرك الانفعال الشعوري داخل بدر بعد رؤيته ليلاس فتتحسن حالته، في المقابل تتحسن حال ليلاس، تتلبد الغيوم بين سميرة وسلوى وتصرّ سلوى على مغادرتهما الشقة، لكن جلال يغادر الأردن إلى سوريا في انتداب طبي ويترك سلوى تراجع نفسها من أجل مصلحة بدر. تتعايش سلوى مع سميرة فكل واحدة تحتاج وجود الأخرى من أجل من يخصها.

يشاهد جلال موت الإنسانية في سوريا، لم يغادر إلا بعد أن لم يبق أحد في المخيم الطبي، وفي طريق عودته يلتقي بمتسول؛ ليكتشف بعدها أنه صديقه السوري الذي درس معه في لندن الدكتور عادل، تنتهي الرواية دون تحديد مصير جلال.

- **ملخص رواية اسمه أحمد[1]**

الرواية تقع في ستمائة وأربع وأربعين صفحة، تناول فيها الكاتب حياة الأسير الأردني أحمد الدقامسة منذ مولده في قرية إبدر، حتى خروجه من السجن. رأت أم أحمد في المنام أنها ستلد ولدًا وتسميه أحمد، وسيكون له شأن عظيم بعد ذلك.

ولد أحمد الدقامسة في عائلة بسيطة في محافظة إربد، كان الولد الأول المعافى في عائلته بعد أن حلت الحمى بأخيه الأكبر باسم وبعدها ظل يعاني من صعوبة التحرك. يكبر أحمد أمام عيون أمه وأبيه، وقد توسمت فيه أمه الشأن العظيم، يسأل أحمد عما تعرضت له قرية إبدر من غارات (إسرائيلية) سابقة، ويسأل عن سبب سقوط الضحايا، والتي كانت من بينهم زوجة عمه، أصر في نفسه بعد ذلك أن يثأر لها.

يلتحق أحمد بالعسكرية والتي ظن أن من خلالها سيكون قادرًا على تحقيق ما تصبو إليه نفسه من مجد وبطولة حيث محاربة العدو الصهيوني.

تزوج بعد ذلك من فاطمة حواتمة ورزق منها بـــ(سيف الدين، ونور الدين، وبتول)، ثم تعرض لحادث مروع كاد يودي بحياته، في هذه المدة الزمنية يتم توقيع معاهدة السلام

---

(1) العتوم، اسمه أحمد.

الفلسطينية (الإسرائيلية) المعروفة بأوسلو عام 1993م، ثم تلحقها معاهدة السلام الأردنية (الإسرائيلية) عام 1994م، والتي عرفت باتفاقية وادي عربة، والتي لم يكن أحمد الدقامسة راضيًا عنها. كان قلب أحمد الدقامسة في هذا الوقت يتحرق بسبب كل ما يدور حوله من أوضاع السياسة العربية، يظل شبح زوجة عمه التي قتلت على يد الصهاينة يطاردهُ، كذلك ضحايا صبرا وشاتيلا، فيقرر تنفيذ عملية فدائية ضد الجنود الصهاينة، يحاول بما استطاع ليكون ضمن الخدمة العسكرية في المكان الذي خطط لأن تكون فيه العملية.

وفي 13-3-1997م ينفذ الدقامسة عملية فدائية والتي عرفت بـــ(عملية الباقورة) وفيها يقتل سبع يهوديات ويجرح ستة آخرين، وعلى إثر العملية يقطع الملك حسين زيارته لإسبانيا ويعود إلى الأردن لمتابعة القضية، يدلى الشهود اليهود بشهاداتهم أثناء المحاكمات. يزور الملك حسين عائلات القتلى ويقدم لهم التعازي، دُفعت تعويضات للعائلات (الإسرائيلية)، بلغت مليون دينار في عام 1997م رغم أن القتيلات السبع يتبعن مدرسة عسكرية.

استقال السيد عبد الكريم الكباريتي من منصب رئيس الوزراء بعد العملية، أما أم أحمد وزوجه فقد استقبلتاه بالزغاريد في أول مرة بعد أن رأينه في المحكمة، وكانت أمه في كل مرة يمثل فيها أمام المحكمة تقول عبارتها المشهورة: ارفع راسك يمّه لفوق.

في عام1997م يصدر حكم المؤبد على أحمد الدقامسة، ثم تعتقل والدته بعد ذلك بتهمة التحريض على أعمال الشغب. تتوالى ترحيلات أحمد من سجن إلى سجن، يرى فيها صنوف العذاب؛ لكي يعترف باسم الجهة التي دفعته لفعل ذلك، لكنه يبقى مصممًا على رأيه، خلال هذه الفترة يتعرض خالد مشعل رئيس المكتب السياسي لحركة حماس في الأردن لعملية اغتيال من قبل الموساد (الإسرائيلي) الأمر الذي جعل الملك حسين يقايض (الإسرائيليين) على الإفراج عن الشيخ أحمد ياسين.

تتوالى الأحداث السياسية على الساحة العربية من اغتيال شخصيات أو اعتقال شخصيات، تتعاطف بعض الشخصيات الأردنية الوازنة مع قضية الدقامسة، ويقف لجواره بعض هذه الشخصيات.

يقضي أحمد الدقامسة فترة محكوميته بالكامل بعد أن تجاوزته كل عمليات العفو العام. يتعرض أحمد الدقامسة للمرض في السجن، فيضعف قلبه، ويتولاه الضغط والسكر، لكنه لم يستسلم طوال وجوده في السجن، عمل على تثقيف نفسه، فكان يقرأ الكتب السياسية

والدينية والثقافية، التقى ببعض المسؤولين في السجون، الذين تركوا انطباعًا سيئًا لدى أحمد، في حين ترك بعضهم انطباعًا طيبًا. ينتقل والد أحمد الدقامسة إلى جوار ربه في فترة سجن أحمد، دون أن يراه أحمد أو يودعه.

تم الإفراج عن أحمد الدقامسة بتاريخ 12- 3- 2017م، كانت قضية أحمد الدقامسة قضية رأي عام، ورغم تعاطف الرأي العام معه، لكن هذا لم يشفع له، ليخرج من السجن قبل انتهاء مدة محكوميته.[1]

ثالثا: مفهوم الشعرية

الشعرية لغة

الشعرية كما وردت في المعاجم العربية: الشعريةُ من باب شعر كما وردت في لسان العرب عند ابن منظور فهو في اللغة شعر به وشعرَ يشعرُ شعرًا....

والشعر: منظوم القول، غلبَ عليهِ لشرفهِ بالوزن والقافية، وإن كان عُلِمِ شعرًا من حيث غلبَ الفقهُ على عِلمِ الشرع ... وربما سموّا البيتَ الواحدَ شعرًا والشعرُ القريضُ المحدودُ بعلامات لا يجاوزها والجمعُ أشعارٌ، وقائلُه شاعرٌ لأنه يشعرُ ما لا يشعر غيره أي يعلمُ[2].

وفي مقاييس اللغة: ليت شعري، أي ليتني علمت. وسمي الشاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره. قالوا: الدليل على ذلك قول عنترة:

هــل غــادرَ الشــعراءُ مــن متــردمِ أم هــل عرفــتَ الــدار بعــدَ تــوهم

يقول: إنَّ الشعراء لم يغادروا شيئًا إلا فطنوا له"[3].

وفي الوسيط (الشعر): كلام موزون مقفى قصدًا. (شعر) فلان شعرًا: قال الشعر ويقال: شعرَ له: قال له شعرًا. والشعر المنثور: كلام بليغ مجموع يجري منهج الشعر في التخييل والتأثير دون الوزن، ويقال ليت شعري ما صنع فلان: ليتني أعلم ما صنع [4].

---

(1) انظر: العتوم، اسمه أحمد.

(2) انظر: ابن منظور، لسان العرب (مج5/125-126).

(3) انظر: ابن فارس، مقاييس اللغة (ص528).

(4) انظر: أنيس، وآخرون، الوسيط (ج1/503).

الشعرية اصطلاحًا

ظل مفهومُ الشعريةِ مائعًا حتى يومنِا هذا، فقد تناوبت على شرحه العديدُ من العقولِ في حقبٍ متعددةٍ، لكنه لم يحظ حتى هذه اللحظة بقوانين وأسسٍ واضحةٍ، وهذا يرجع إلى اختلاف البيئات التي دُرس فَيها المفهوم، وتفاوتِ وُجهاتِ النظر بشأنه، إضافةً إلى الهالة الضبابية التي تكتنفُ المصطلح (الشعرية) والتي تتماوج فيها عدةُ مفاهيمَ مشابهةٍ له.

وقد نضج هذا المصطلح في البيئة الغربية، رُغم وجود بذورٍ له في البيئة العربية، حيث تمّ تناوله خلال نظرية النظَم عند (عبد القاهر الجرجاني)، كما تمّ تناوله عند (حازم القرطاجني) وعددٌ من العرب المحدثين بعدهم، الذين اشتغلوا بالنقد والأدب بشكل موجز، ومن ثمَ تتعرض الباحثة لنشأته عند الغرب حيث ترعرع واستطال هناك.

حول مفهوم الشعرية

إن توقفنا عند تعريف الشعرية فــ "إنّ الشعريةَ poetic كلمةٌ يونانيةٌ أصلًا، وهي مرتبطةٌ بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظريةٌ معرفيةٌ، مرتبطةٌ بفنية العمل الشعري وجمالياته Asthetik. وتظهرُ هذه الشعريةُ من خلال الصورةِ الفنية Bildkunst "[1].

والشعرية هي لغةٌ خاصة بالشعر كما نُظرِ إليها أولًا، فهي لغة مغايرة عن لغة القواميس، "فاللغة القاموسية تعبرُ عن الحقائق والمسائل العقلية، وعلى الكاتب تجاوز هذه المعرفة إلى إضفاء معانٍ على الألفاظ، حيث تصبح المعاني الهامشية أبعادًا وأعماقًا للفظة التي تُعبر عن نفس صاحبها وتحدث تأثيرًا في نفس مُتلقيها"[2].

إن الشعرية كلمة تقترن بالشعر، لها دلالاتٌ مرتبطةٌ بالعملِ الأدبي تفصح عن جمالياته من خلال ما يزينه من منمنمات الصور، وانسياب الأساليب، وترانيم الإيقاع عبر التداخل والتكرار، وعبر تقارب الأصوات أو تضادها، ومن خلال العلاقات المتشابكة مع بعضها، من الجزء إلى الكل أو العكس، من العناية بالتفاصيل تارةً والانتقال للإيجاز والتكثيف تارة أخرى حيث إن "المتعة الجمالية في صناعة العمل الأدبي تدخل أساسًا في

(1) درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم (ص15).
(2) أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي (ص29).

العمل الأدبي نفسه، وفي المجال الشاعري بقوة، وهذه المتعة الجمالية هي الأخيرة وهي المبرر الأساسي"[1].

ومن الواضح أن الشعرية هي انعكاس لجمالية النصٍ، تضفي عليه سماتٍ تهب القارئ المتعة الحقيقية أثناء تجواله في النص.

اقترنت الشعرية بالشعر حتى اندست في جسد الفنون النثرية، وتماهت معها، فأكسبتها نكهتها الشعرية، تسللت إلى الرواية خاصة لتقرضها المفهوم، "وقد ناظر أرسطو بين الشعر والفنون الأخرى؛ ليقرر أنها جميعًا إنما جوهر الأشياء لا مظاهرها"[2]، ومن الطبيعي أن تختلف لغة النثر عن لغة الشعر، فالنثر يعقد على أسلوب واقعي أكثر منه خيالي، ويتطرق لحقائق قلما تجنح لخيال بعيد، ويأخذ شكلًا من أشكال الخطابة المباشرة غالبًا.

لغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل، وذلك لنقلها أفكار الكاتب وغايته أن تُعرّي مقصده للقارئ، فيميل للتقريرية، ويتعرض للمعاني مكشوفة، ويستقل وسائل مبسطة ليصل للقارئ، فموضوعاته تعبر عن حدث ما أو مسألة ما تستند إلى الفكر أولًا، أما الشعر فيعتمد على شعور الكاتب، فيندفع نحو خبايا النفس، يعبر عنها بلهجة الشعور وبلغة الصور[3]، ومع ذلك فلغة النثر لا تخلو من العاطفة، لكنها أقل خيالا وتشبثًا بالعاطفة من لغة الشعر.

ورغم تعدد تعريفات الشعرية إلا أنه لم يتم تحديد مفهوم واضح المعالم متفق عليه، بحيث تكون الشعرية علمًا عليه، فالشعرية "مفهوم غامض يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي، وأشياء خارج النص الأدبي تجسد معًا مفهوم الشعرية، ذلك المفهوم الأدبي الذي يجعل من العمل الإبداعي عملًا إبداعيًا[4]، أما جون كوهن فقد وصف الشعرية قائلًا هي "كل ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف"[5].

إن الشعرية لغة مغايرة عن اللغة الظاهرة، تخرج عن المألوف منها، وتتفوق عليه، والمعيار في تفوقها هو مدى اجتيازها للشائع واللفظ القاموسي، ومدى قدرتها على جذب القارئ والتحليق به. قال "ياكبسون" واصفًا تجلياتها في النص: "تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون

(1) أندرسون، مناهج النقد الأدبي (ص154).
(2) هلال، النقد الأدبي الحديث (ص 159).
(3) انظر: هلال، النقد الأدبي الحديث (ص357).
(4) درابسة، مفاهيم الشعرية (ص16).
(5) الرواشدة فضاءات الشعرية (ص45).

الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[1].

من المعروف أن الشعر سابق على النثر الأدبي، وأنه نتاج نزعة الإنسان نحو الخيال، وربما يرجع تعلق العرب بالشعر أكثر من النثر قديمًا لما في الواقع من أمور تتطلب مراعاته، والحذر في تناوله، فكان لغة المتأملين والفلاسفة، كما وأن من ينبغ في الشعر يتقلد مكانة بين قومه، حيث يتلاعب بألفاظ اللغة ويحيل الواقع خيالًا ورموزًا ويأخذ بألباب السامعين، "وظل الشعر في القديم صلة وثيقة بالإلهام الإلهي، وكان رمَز هذا الإلهام ما تبين عن صلة الشاعر بآلهة الفنون muses فيما تحكيه أساطير اليونان"[2].

أما العرب فقد اعتمدوا على الإلهام، وتخيلوا شياطين الشعر، قصدوا بها العبقرية والإلهام، وتنافسوا فيه، فهناك أشعر الشعراء، وأشعر بيت في الغزل وأشعر بيت في المدح...[3]

أما أفلاطون فلم يمنح الشعر قيمة إلا إذا ارتبط برسالة اجتماعية سامية، وسار على نهجه تلميذه أرسطو، لكنه وقف على الشعر وحدد مفهومه ووظائفه، وبين أنه ليس صورة عن الواقع بل هو أرقى منه، ورقيه يتجسد من خلال الإبداع الذي يتأتى بالإضافة والحذف والاستبدال وغيره.[4]

امتدت قيمة الشعر في العصر الحديث الذي وسم شعره بالكلاسيكية ثم الرومانسية التي أعلت من شأن الذاتية فيه، وأبقت الشعرية محط خلاف، "وقد اختلف النقاد العرب المحدثون حول تسميتها ومفهومها، فقد وصفها محمد الولي ومحمد العمري وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة، وأحمد مطلوب وسامي سويدان وكاظم جهاد بالشعرية، في حين أسماها توفيق بكار والطيب البكوش وحمادي حمود بالإنشائية"[5].

يُلاحظ أن الشعرية تتمتع بلغة تعبيرية باذخة، بإمكانها غواية القارئ، لما تحويه من ألفاظ سارية في العبارات، هي بمثابة نقاب للدلالات، وصور اقترضتها من خيال الشعر، وإيقاعات صوتية تضفي على اللغة المحكية جماليات تذيب جمود النثر.

---

(1) الرواشدة، فضاءات الشعرية (ص45).

(2) هلال، النقد الأدبي الحديث (ص159).

(3) انظر: الجهاد، دراسة نقدية في تحولات فكرية عربية (مج1/138- 139).

(4) انظر: أرسطو، فن الشعر (ص16).

(5) درابسة، مفاهيم في الشعر – دراسات في النقد العربي القديم (ص15).

رابعًا: مفهوم السرد

السرد من أهم عناصر تشكيل المتن الروائي عبر أنساق بنيوية منتظمة متجانسة، يتعانق فيها السياق الزمني مع فضاء المكان، لذا سيتم الوقوف على المعنى اللغوي للسرد ثم المعنى الاصطلاحي.

السرد لغة

والسرد من باب سَرَدَ كما ورد في معاجم العربية: "والسَّرْد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحَلَق. وقال جل جلاله في شأن داوود عليه السلام. ﴿**وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ**﴾[1]، قالوا معناه ليكن ذلك مقدرًا.[2]

وفي لسان العرب: تقديمه شيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضه في أثر بعض متتابعًا. سَرَدَ الحديث ونحوه يسردَه سردًا إذا تابعه، وفلان سرد الحديث سردًا، إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه ﷺ لم يكن يسرد الحديث سردًا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسردَ القرآن: تابع قراءته في حدر منه. والسَّرَد: المتتابع- وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه وسرد الشيء أو سرَّده وأسْرَده: ثقبه[3].

سَرَدَ الشيء سردًا: ثقبه، الدّرعْ: نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرها. وفي التنزيل العزيز: ﴿**أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ**﴾[4].

ويُقال: سَرد الصوم تابعه ووالاه. ويقال سرد الحديث: أتى به على وِلاء، جيد السياق.

(سرد) – سردًا: صار يسرد صومه. (أسرد) الشيء: ثقبه، سرد الشيء: تتابع، والسارد: الخراز. ويقال تسَرَّد الدّر، وتسَرَّد الدمع، وتسَرَّد الماشي: تابع خطاه[5].

السرد اصطلاحًا

والسرد كما عرفه "جوف": "هو الحركة المؤسسة للمحكي الذي يقرر الطريقة التي وفقها تحكى القصة"[6]. فالسرد هو فعل يقوم على سياق معين يروي حكاية ما، شفاهية أو

---

(1) [سبأ:11].
(2) انظر: ابن فارس، مقايس اللغة (ص95).
(3) انظر: ابن منظور، لسان العرب (مج4/553).
(4) [سبأ:11].
(5) انظر: أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط (ج1/442).
(6) جوف، شعرية الرواية (ص43).

كتابة بلغة فصيحة أو عامية تقر حقائق أو تستدعي خيالًا بغض النظر عن الوسيلة أو الطريقة التي يطرح بها سياق القصة، "فالسرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية"[1].

وهذا يقودنا إلى الطريقة التي قد يؤدى بها فعل السرد، إن كان بطريقة أدبية أو غير ذلك مما تنتجه الوسائل المتعددة، والتي تتضمن العرض بالصور المتحركة أو غير المتحركة، أو بالإشارات والتعابير، فالمعطى بالنهاية هو القصة التي هي المسرود، وقد أشار "جوف" في كتابه (شعرية الرواية) لذلك بقوله: "والسرد الفعل المنتج للمحكي الذي بما هو كذلك، يتحمل الاختيارات التقنية مثل نوع الراوي الذي يقوم النص بإخراجه، أو التنظيم الذي تروى به القصة"[2].

والسرد في فحواه هو تقديم خطاب، بلغة معينة، لجمهور ما، وبالتالي على السارد وهو راوي الخطاب أن يمتلك أسلوبًا في الخطاب، محاولًا إيصال أبجديات المسرود للمتلقي من خلال الوسيلة والطريقة، وقد عرف أرسطو الخطابة بأنها "قوة نكتشف بها نظريًا المقنع في كل أمر معطى"[3]، وباعتبار الرواية خطابًا أدبيا، بذلك فهي تحتاج نفسًا خطابيًا مؤثرًا، حتى يستطيع السارد أن يشكل النسق البنائي للمسرود بمنطقية لا تُخلّ بمحدداته كمحكي، ولا تتعارض مع متابعة المتلقي واندماجه مع تتابع الأحداث في المحكي، والولوج في خبايا الحكاية، واقتناص بعض نتائجها تقديرًا للمقدمات التي تتوالى في الحكاية.

والسرد ينقل تعالقات الحكاية من خلال تتبع الأحداث عبر نسق بنائي منظم يدمج الفضاء الزماني مع الفضاء المكاني؛ ليكشف بعد ذلك عن أبطال الحكاية وشخصياتها التي لا يتوصل إليها إلا من خلال السرد، فلا يمكن أن يتم بناء حكائي دون اللجوء إلى سلم السرد إذ "إن السرد القصصي هو إخراج الواقعة زائدًا الطريقة التي تتم بها هذه الواقعة"[4]، وبهذا فإن السرد يحمل في طيات بنائه الطريقة والوسائل الحكائية.

---

(1) يقطين، الكلام والخبر (ص19).

(2) جوف، شعرية الرواية (ص43).

(3) أرسطو، الخطابة، (ص15).

(4) الخفاجي، المصطلح السردي في النقد (ص37).

الفصل الأول:
نشأة شعرية السرد

الفصل الأول:
نشأة شعرية السرد

لم تعد لغة السرديات لغة جافة، تقريرية، بل اكتست مع الوقت ثوب اللغة الأدبية التي تمنح النص أبعادًا دلالية مختلفة بعيدة عن النص الظاهر، ملتحمة معه لتكون دلالات جديدة. لم يتمكن مصطلح (شعرية السرد) من الظهور على الساحة النقدية قبل أن يمرّ بعدة أطوار، خاض فيها ملامح تشكلاته الأولى التي هو عليها الآن، فهذا المصطلح قد تربّى في بيئات نقدية مختلفة، فكانت له جذور متعددة، تعدّ بمثابة الإرهاصات التي هيأت المناخ المناسب لنضجه ووجوده. تتناول الباحثة في هذا الفصل مراحل تطور هذا المصطلح بدءًا من إرهاصاته الأولى وانتهاء بنضوجه الذي منحه هويته الأدبية؛ لذا وقفت في هذا الفصل عند التقاء الشعرية بالسرد ثم تحدثت عن نشأة شعرية السرد وتطورها، وذلك بالوقوف على الشعرية العربية، والشعرية الأرسطية، وشعرية الشكلانيين، والشعرية اللسانية، وشعرية تودوروف، والشعرية الأسلوبية.

المبحث الأول:

تعانق الشعرية مع السرد

للشعرية مفاهيم متعددة، تدور في فلك لغة الشعر بالغالب، وللسرد مفاهيم أيضًا، بينت الأسس الموجبة له؛ ليكون سردًا، وإن العمل النثري _كما هو معروف لدينا_ يحتاج إلى اللغة السردية، التي تقوم على رسالة ما، يؤديها المرسل ليتلقاها المستقبل بغض النظر عن الوسيلة أو الطريقة، ومن أشهر الفنون الأدبية القائمة على السرد: القصة والرواية، حيث أنهما تتميزان ببنية معينة كما أُسلف سابقًا، وإن "تقنيات البنية القصصية – كما يقول جيرار جينيت– تنتج لونًا من التداخل النصي على المستوى النوعي بين الشعر والقصة"[1]، وهذا يشير إلى تداخل لغة الشعر ولغة النثر ليقترض النثر شعرية الشعر، ومن هنا أضيف مصطلح الشعرية إلى مصطلح السرد؛ ليقيما مصطلحًا جديدًا هو: شعرية السرد، والتي تتمايز بها الفنون النثرية الأدبية عن بعضها البعض.

الرواية هي الفن النثري الأكثر قدرة على احتواء مزيج من الفنون الأخرى باعتبار تداخل الأجناس الأدبية التي تقترض من بعضها البعض بعض الخصائص المميزة، فتبدو برداء مزركش بتداخلات فنية شتى.

وقد احتوت الرواية الشعر بلغتها الشعرية، والمسرح بالحوار المندرج في طياتها، والقصة باعتبارها قصة طويلة، إضافة إلى قدرتها على احتواء عدد من الأصوات والثقافات المختلفة في النص الروائي الواحد.[2]

قد تظهر جينات اللغة الشعرية واضحة في الرواية فيتجلى الإيقاع فيها، "وهو يوازي الصورة في الأهمية، بالنسبة لإضفاء الشعرية على الكلام، موزونًا أو غير موزون، والإيقاع ليس النظم، لأنه لا يحكي الميزان التفعيلي قدر ما هو هبة الأصوات التي تستند إلى الاتفاق أو الوزن الصرفي أو التكرار، وغير ذلك"[3].

وقد اهتمت (السرديات) بالخطاب السردي، وحققت تطورًا ملحوظًا، استطاعت من خلاله التفريق بين السردية الأدبية والسردية غير الأدبية، وهي بذلك تندرج "ضمن علم كلي هو البويطقيا التي تُعنى بـــ (أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام. وهي بذلك تقترن

---

(1) عبد الرحمن، النص الأدبي الشكل والتأويل (ص289).

(2) انظر: بن سكران، الترجمة الأدبية في ضوء سيميائيات التلقي (ص18).

(3) المرجع السابق (ص297).

بـــ(الشعريات) التي تبحث في (شعرية الخطاب)"[1]، إن العلاقة التي تنتج بين الشعرية والسرد تتولد في الخطاب الأدبي، وهذا يدعونا إلى التفريق بين الخطاب الأدبي، والخطاب غير الأدبي وبين اللغة الشعرية واللغة اليومية، وذلك بالنظر لهدف المتكلم نفسه "فإذا كان يستعمل اللغة بغية التوصيل، فستنتمى – أنذاك – إلى اللغة اليومية التي لا يكون فيها للأصوات والعناصر الصرفية أية قيمة مستقلة، أما إذا تخلف هدف التوصيل إلى المرتبة الثانية وبرزت الظاهرة اللغوية بقيمة مستقلة لأصواتها وعناصرها المعرفية فستنتمي إلى اللغة الشعرية"[2].

اللغة الأدبية لها دلالات تميزها عن غيرها، وكذا اللغة الشعرية في السرد، والتي لم يُؤتَ بها فقط لنقل الحكاية بموجب الواقع المحكي فحسب، بل تتجاوز هذا إلى الرموز والإيحاءات والدلالات والصور الجمالية، فهي مجموع العلاقات والروابط التي تنشأ بين الملفوظات وتتعاقد مع الإيحاءات والدلالات وتشكل خطاب النص.

وباعتبار لغة النثر التقريرية نقطة الانطلاق في المحكي السردي، حيث الأساس الذي تقام عليه أعمدة الشعرية فيما بعد فقد وصف "جان كوهن" اللغة النثرية بأنها: لغة الصفر في الكتابة، حيث هي لغة الانطلاق والوصول معًا نثرًا، فالنثر تحديدًا هو درجة الصفر في الأسلوب، ولغته هي لغة المعيار، حيث الألفاظ دلالات معجمية محددة لا تحتمل تأويلات أبعد مما هي عليه في المعجم، ولكن إن لم تتطابق مع دلالتها المعجمية فهي انزياح عن لغة النثر وانتقال نحو الشعرية[3]، وعدَّ بعضهم أن الشعرية أسلوب يقتضي خروجًا عن لغة العامة –ما يحدث به الناس – إلى لغة خاصة، مميزة للكاتب، فلا تعتبر عادية مُبسّطة، بل ترتبط بانزياحات في الأسلوب، وانزياحات عن المألوف وعبر عن هذا "جان كوهن" فقال: "إننا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعة أسلوبية في معناها العام. والأمر الأولي الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعًا، بل أن لغته شاذة، وهذا الشذوذ يكسبها أسلوبًا. فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[4]، وهذا يشير إلى أن الشعرية علمٌ له خصائصُ أسلوبية، حيث الأسلوب يلعب دورًا هامًا فيه.

إن اقتران الشعرية بالسرد قد أنتج علمًا يسعى إلى استنباط قوانين معينة يقوم عليها السرد من خلال دراسات أعمال نموذجية تمثلها؛ لاستقراء هذه القوانين ثم تعميمها على

---

(1) يقطين، الكلام والخبر (ص23).

(2) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص86).

(3) انظر: الرواشدة، فضاءات الشعرية (ص44).

(4) درابسة، مفاهيم في الشعرية (ص26).

نصوص مشابهة، وهذا يدل على أن هناك قوانين مشتركة بين النصوص السردية والتي أخذ عليها كمأخذ فيما بعد، إذ إنها ألغت ما يعرف بطبقية النصوص، التي تفرق بين نص وآخر بالنظر لجودتهما[1].

إن تحديد محددات عامة لشعرية السرد لا يمكن الوصول إلى دقته، فلو نظرنا إلى النصوص بشكل عام "سنجد أن شعرية النثر في كل نص تكتسب لونًا وامتدادًا قد يصعب انطباقه على نص آخر"[2]، وهذا يخرجنا من دائرة الحرج إن طُلب منا تعيين أسس واضحة معروفة، متفق عليها عند جميع السرديين؛ للحكم على عمل ما بأنه يتسم بالشعرية.

ويلاحظ بأن النثر اقترض الشعرية من لغة الشعر، فتمايزت به الأعمال النثرية عن بعضها البعض، بعد أن كانت تعتمد كل الاعتماد على البناء السردي فقط، والذي أُخِذَ من البنيوية التي تفكك العمل السردي إلى الأجزاء المكونة له، وتبحث عن العلاقات فيما بينها، وإلى وقت قريب لم تكن هناك نظرية سردية متلاحمة، بل كانت أطرًا ضحلة، ومفاهيم هشة حتى صاغ "فلاديمير بروب" نموذجًا وظائفيًا منح الحكاية بنية معتمدة قابلة للتقييم، تتآلف أجزاؤها منسجمة، مكونة الشكل العام.

بعد بروز الشعريين الجدد الذين تحدثوا عن وجود قواعد عامة لشعرية السرد لم يُتفق أيضًا على الكثير من مصطلحات الشعرية، بل أبرز هذا حجم الاختلافات النظرية فيما بينهم. "تودوروف" يقابل لفظ السرد بلفظ الحكي رغم احتفاظه بمحتوى المصطلح الذي حدده كل من "رولان بارت" و"جيرار جينيت"، "ويترجمه كل من د. جابر عصفور ود. نبيلة إبراهيم بالقص ويترجمه سعيد يقطين بالحكي"[3].

وإن عجزت الشعرية البنيوية عن منح النص علامات مُميزة له، استطاعت الشعرية الحديثة التي جاءت بعدها أن تهب النص حيوية تخترق آفاقه من خلال شَغْل عقل المتلقي بالتحليل والتأويل الذي يفتح مغاليق النص أمامه، بالإضافة إلى إعطائه جرعة من المتعة القرائية التي تُفتح ذهنه على فنيات الكتابة، وتقوده نحو مجابهة اللغة، فتنمّي لديه القدرة على امتصاص الجمال في النص النثري، وخَلْق حالة من التلذذ عنده أثناء القراءة.

---

(1) انظر: الجعل، شعرية السرد في روايات ليلى العثمان (ص20).

(2) العبد الرحمن، النص الأدبي الشكل والتأويل (ص28).

(3) كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة (ص280).

"إن علاقة الشعرية بعلم السرد(warrtaology) تتحدد من وجهة دراسة الشعرية المعمارية وطرائق انبناء الخطاب الأدبي"[1]، هذا يقودنا إلى البنية السردية الأساسية الممزوجة بملامح الشعرية حيث المحددات الكاشفة عن طبقة النص الذي ينتمي إليها وإعطائه رتبة في هذه الطبقة من خلال درجة أدبيته ومدى تحققها في الخطاب المعطى فـ"الشعرية تنظر إلى الخطاب الأدبي أو النصوص الأدبية من الداخل بكونها لا تميل على شيء خارجها أي لا ترتبط بمرجع خارجي – خارج النص– بعبارة أوضح لا علاقة لها بوسائل إنتاجها ومحيطها الواقعي"[2].

إن الشعرية تعتمد على قوام النص ذاته، ومكوناته الأدبية دون النظر إلى جالب هذه المكونات (الكاتب)، أو دوره في تحديد مكوناتها داخل نصه، والتي تتجلى في النص النثري، ومنها أدوات شعرية تكرارية مثل: "الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز"[3]. وبهذا يكتسب النص الأدبي ثوب الشعرية الذي يتفاضل به عن غيره في ميزان نقاد الشعرية.

---

(1) الخفاجي، المصطلح السردي في النقد (ص21).

(2) المرجع السابق (ص 22).

(3) ياكبسون، قضايا الشعرية (ص8).

المبحث الثاني:
الشعرية العربية

لم يكن مصطلح الشعرية مصطلحًا أدبيًا مستجدًا، بل للشعرية تأريخٌ قديم له جذور أدبية تضرب في عدة فروع[1]، فقد تعالقت الشعرية بعلم اللسانيات، فتحدث عنها اللسانيون، وتحدث عنها أصحاب النظرية البنائية الذين تبنوا النظرية البنيوية في تحليل النصوص، وتعالقت مع الأسلوبية، وعدها بعضهم هي الأسلوب المتفرد، وقد نبع هذا الامتداد من محاكاة أرسطو التي تحدث عنها قبلهم، وقد اختارت الباحثة أن تتحدث عن الشعرية العربية أولًا، ثم تتحدث عن الشعرية الأرسطية فيما بعد، حيث ارتأت أن تفصل بين الشعرية العربية والشعرية الغربية، وقال "جيرار جينيت" في الشعرية: "إن الشعرية علم عجوز حديث السن، والقليل الذي تعرفه قد يكون في بعض الحالات جديرًا بالنسيان"[2]، فهي رغم تقادم مفاهيمها إلا أن تناولها بشكل مخصص والبحث فيها وتشريح محتواها هو حديث العهد، إذ إنها لم تنضج نضجًا تامًا بعد بسبب نموها وتطورها المستمرين.

وتُعد (الشعرية) من المفاهيم التي تم تناولها في عصور متعددة، وفي ثقافات متباينة، فقد ظهرت إرهاصاتها عند علماء العرب الأوائل مثلما ظهرت في المجتمع الغربي، تناولها دارسو البلاغة من العرب من غير تحديدٍ لمصطلحها المعروف الآن، بالأحرى تناولوها في حيز فضاء علم البلاغة، "فقد تناول عبد القاهر الجرجاني الدور الباهر للاستعارة والكناية في لغة الإبداع الفني وبشكل خاص في الشعر، لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيجاز وتعريض تشكل منبعًا رئيسًا للشعرية..."[3]، وقد اهتم علماء العرب بشعرية النصوص الأدبية من خلال الاهتمام بمضامين البلاغة في النص الأدبي، لذا كان للشعر عند العرب مكانة تتفوق على النثر لما له من امتداد شاسع في الخيال، وقد "تناول حازم القرطاجني موضوع الشعرية من خلال اعتباره أن حقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخييل..."[4]، وقدر القرطاجني جمال العمل الأدبي من منظور الشعرية المتجلية فيه، والتي تعين النص على استقطاب القارئ، وتبعث روحًا فنية في العمل الأدبي، فترفعه إلى مستوى التعبير الجمالي.

---

(1) راجع ص (30) من البحث.

(2) جينيت، جامع النص (ص 80).

(3) درابسة، مفاهيم في الشعرية (ص20).

(4) المرجع السابق (ص21).

إن جينات الشعرية لا توهب للنص عبثًا، بل توهب لتخلق فيه نبضات شعورية تستفز المتلقي، لا يقوم على هذه الهبة إلا كاتب مبدع، يدرك أبجديات الجمالية اللغوية وأساليبها، وقد بين القرطاجني "أن الشعرية ليست كلامًا عاديًا، أو نظمًا بأي شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشعر وجوهره، وهي السرّ الكامن في جوهر الشعر، بحيث يمنحه الفنية، ويجعله عملًا جماليًا وصناعة مميزة"[1].

تركزت الجهود الأولى عند الجرجاني والقرطاجني على (الشعر) _خاصة_ كمجال أول للشعرية. إن تشخيص الجرجاني للعناصر الداخلة في النص، والتي تجعل منه نصًا شعريًا كالوزن والقافية أو المعنى وتركيزه على صياغة النص الشعري بشكل محدد، جعله يتجاوز المعايير التقليدية في الحكم على شعرية الشعر، من خلال النظر للعلاقات بين الأشياء، والوقوف على غموضها وتفسيرها الذي يخلق الشاعرية. وقد تجاوز القرطاجني الإنجازات النقدية السابقة عليه معتبرًا أن الشعر يقوم على التخييل والمحاكاة، وعدّ التخييل أساس المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطبية.[2]

وقد ركز القرطاجني على الرسالة والتحامها بالسياق إذ هما أساس الوظيفة الأدبية. حيث يعدّ محتوى الرسالة منبع الشعرية الذي لا يمكن الكشف عنه إلا من خلال الصيغ التي يقُدم من خلالها ألا وهي السياق الحامل مضمون الرسالة.

وقد تعدد مصطلح الشعرية عند الدارسين العرب المعاصرين، حيث وصفها بعضهم في ترجمته لها بالشعرية ومنهم محمد الولي ومحمد العمري، وبعضهم بالإنشائية كتوفيق بكّار، ثم بعلم الأدب كجابر عصفور، والفن الإبداعي كجميل نصيف، وفن النظم كفالح صدام الإمارة، ونظرية الشعر كالدكتور علي الشرع، وفن الشعر يوئيل يوسف عزيز، والبوطيقيا كالدكتور خلدون شمعة، والبوتيك كحسين الواد[3]، وقد تناثرت هذه المصطلحات في كتب النقد العربي، فهيمنت لفظة (الشعرية) على سمة المصطلح في غالب الكتب، ويرجع هذا التباين في المصطلح إلى نوع الثقافة وماهية المنطلقات الفلسفية التي ينتمي إليها كل باحث، إضافة إلى كون (الشعرية) مصطلحًا هلاميًا قادرًا على استيعاب المحتويات والمفاهيم الواردة إليه دون أن يضيق.

---

(1) درابسة، مفاهيم في الشعرية (ص23).

(2) انظر: الفرعين، شعرية الرواية، مدن الملح (نموذجًا) (ص10).

(3) انظر: ناظم، مفاهيم الشعرية (ص15).

ومن أبرز النظريات النقدية لـــ (الشعرية) العربية في العصر الحديث ما ورد عند (كمال أبو ديب) في كتابه (في الشعرية)، والذي يرى أن مفاهيم الشعرية يجب أن تتسم بالشمولية والدقة، (الشعرية) عنده "خصصية علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية بنيتها الأساسية أن كلًا منهما يمكن أن يقع في سياق الآخر..."[1]، وتقع شعرية أبو ديب بين البنية العميقة والبنية السطحية للنص، إذ هي المسافة بينهما، فإذا تطابقتا تطابقًا مطلقًا تنعدم الشعرية، فهي تنبثق من منطقة الخلخلة بين البنيتين[2]، ويرتكز أبو ديب في شعريته على اللغة المكونة للنص الشعري، من خلال تحليل (الشعرية) في النص مرورًا بالمادة الصوتية والدلالات وما وراءها لتتكشف لمحات شعريته، والتي تلتقي بالشعرية الغربية خاصة البنيوية منها والأسلوبية.

اكتملت معالم مصطلح (الشعرية) في العصر الحديث، حيث اتخذ شكل النظرية النقدية رغم جذوره الموغلة في القدم. إن ترجمة بعض الدارسين العرب للفظة "poetique" إلى لفظة (الشعرية) تحدّ من المساحة الدلالية للمصطلح الغربي ذي الجذور اليونانية، لذا حاول بعضهم تعريب اللفظة فقالوا: "بويطيقا" وذلك تحرزًا من الشطط عن المعنى الأصلي المراد منها، وبالتالي تفادي الانجرار نحو أزمة المصطلح، الأمر الذي يمنح المصطلح بُعدًا أوسع في الأجناس الأدبية، حيث لا يُعد حكرًا على الشعر فحسب.

وقد ترجم سعيد يقطين المصطلح إلى (بويطيقا) تفاديًا لاختلاط مصطلح الشعريات بالسرديات، فهو يرى أن البوطيقيا هي الدائرة الكلية الأصلية التي تحتوي بداخلها دائرتي السرديات والشعريات، فالسرديات تختص بخطاب السرد، والشعريات تبحث في الخطاب الشعري[3]، أما عبد الله الغذامي فقد نظر إلى الشعرية من منظور التحول الأسلوبي المتفرد من خلال البنية النصية القائمة على المجاز والاستعارة والرمز بحيث تنحرف هذه البنية عن اللغة المعيارية فيرى أن "الشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص، كتطور (استعارة الجملة)، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي"[4]، وبذلك فهو يرى أن الخروج عن المألوف هو خط الشعرية الأول الذي بمقتضاه يتخذ النص السمة الفنية الأدبية المتفردة بعيدًا عن الأنماط التقليدية المتوقعة.

---

(1) حامدي، شعرية النص الروائي في رواية" ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي (ص66).

(2) انظر: ناظم، مفاهيم الشعرية (ص 113).

(3) انظر: يقطين، الكلام والخبر (ص23).

(4) درابسة، مفاهيم في الشعرية (ص25).

التقى "أدونيس" بأفكار الجرجاني فتحدث عن الشعرية مشيرًا إلى أن اللغة المجازية هي نافذة التأويل والاحتمال، وأن جمالية النص تتأتى بقدر ما يكتنفه من غموض، فيترك باب المعاني مشرعًا، وبذلك عدّ المجاز حقلًا من حقول الشعرية، والتي أفتى بها عبد القاهر الجرجاني من قبله، يقول "أدونيس": "الجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة"[1]، إضافة إلى ذلك نظر "أدونيس" إلى العلاقات القائمة في النظم، حيث عدّ الألفاظ في النص ذات صفة علائقية، فالألفاظ "لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمٌ مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها..."[2].

نظر حسن ناظم إلى النص من جملة الخصائص التي تُستقرأ منها ملامح الشعرية، فنظر للشعرية على أنها مجموعة سمات وعلائق متشابكة لا يمكن استنباطها من جزء واحد أو من عناصر منقطعة عن النص فيقول: "ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها نص على حدة، ويذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير والأجناس الأدبية[3]".

يلاحظ أن الشعرية العربية لم تكن بمنأى عن مفهوم الشعرية الغربية في مراحل تطورها، وأنه ليس من الممكن تناول مفهوم الشعرية وتطورها بعيدًا عن مفهومها الغربي، فقد بدا الاضطراب في المصطلح واضحًا في البدايات، لكن في مراحل تطوره الأخيرة بدأ يلوح نوع من التقارب مع المصطلح الغربي، فمن عدّها أنها اللغة المجازية الواصفة البعيدة عن المباشرة فقد أدخلها تحت جناح الأسلوبية باعتبار أن لغة الكاتب المجانبة للغة الناس العادية هي واقعة أسلوبية، تمثل حجم الانزياح عن اللغة المتداولة، وفي خضم هذا التباين الواضح في تحديد مفهوم المصطلح يبقى مصطلح الشعرية مصطلحًا مطاطًا، قابلًا للتمدد، يشكل ظاهرة أدبية لم تزل تجتذب إليها النقاد والباحثين العرب، وتمنحهم المساحة الكافية للتجوال فيها برسم شارات مفاهيمية تتقاطع مع مفهومه اللغوي تارة وتارة أخرى مع مفهومه الاصطلاحي.

---

(1) درابسة، مفاهيم في الشعرية (ص24).

(2) أدونيس، الشعرية العربية (ص ص44-45).

(3) درابسة، مفاهيم في الشعرية (ص25).

المبحث الثالث:

الشعرية الأرسطية

يعدّ الإرث التنظيري الذي تركه أرسطو بمثابة البذرة الأولى لمصطلح الشعرية، فلا يمكن للباحثين التبرؤ من هذا الإرث؛ لأن التطورات الحاصلة في مصطلح ما لا تستطيع الإفلات من المجال النظري المؤسس لها في مراحل سابقة، فإن المصطلح ابن نظريتة الأولى، التي تعدّ الجوهر الأساس الذي يفرز لنا بعد ذلك عدة أسئلة تفرضها الأفكار المتأثرة بروح العصر إما من خلال ذائقتها الأدبية، أو منهجيتها العلمية.

يعد كتاب "أرسطو"– الفيلسوف الإغريقي (322ق.م، 384ق.م) – "فن الشعر " المنطلق الأول للمصطلح الغربي (الشعرية)، حيث أرسى فيه المبادئ الأساسية لـــنظرية الشعرية والذي تحدث فيه عن الملهاة والمأساة من خلال مبدأ المحاكاة، لم يكن مصطلح (المحاكاة) مصطلحًا أرسطيًا صرفًا، بل سبقه إليه أستاذه "أفلاطون"، إلا أن "أرسطو" تفوق على أستاذة "أفلاطون" الذي أعطى المصطلح معنى التقليد، في حين حرر "أرسطو" المصطلح من قيد التقليد وأطلقه في فضاء الإبداع.

"ويعد أرسطو أول ناقد دعا إلى قطيعة معايير ومفاهيم كانت مكرسة من قبل وقد تمثلت هذه القطيعة في نقض جُل الآراء المثالية لأستاذه أفلاطون"[1]. وفي الكتاب تناول أرسطو مفهوم "التراجيديا" وعرفها بقوله: "فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، ... تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[2]، ويرى "أرسطو" أن المحاكاة تتم في شكل درامي، يثير الشفقة، فيؤدي إلى التطهير الذي يمثل بعدًا أخلاقيًا للعمل الأدبي.

كما قارن "أرسطو" في كتابة بين الملحمة والتراجيديا، وتحدث عن أجزاء الملحمة بأنها هي نفسها أجزاء التراجيديا، وبين أنواع الملحمة (بسيطة، مركبة، خلقية، متعلقة بمعاناة)، والشعر عند "أرسطو" ينحصر في المحاكاة بتمثل أفعال الناس إما بالخير أو بالشر غير متعلق بالأوزان التي تفرق بين النثر والشعر، إذن. فإن نظرية "أرسطو" الشعرية تتصل بأنماط الخطاب الأدبي[3]، فهي تركز على الشعر البطولي والدرامي، وبهذا فهي لا تتسم بالشمولية، حيث تمّ إقصاء الشعر الغنائي، والذي اعتبره "جيرار جينيت" شعر الدرجة الأولى بقولة: "ما لنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر الأكثر سموًا وتميزًا بالتحديد هو نمط الشعر

---

(1) عون، شعرية السرد في قصص غادة السمان" القمر المربع" أنموذجًا (ص28).

(2) أرسطو، فن الشعر (ص18).

(3) انظر: تودوروف، الشعرية (ص24).

الذي ألغاه أرسطو من كتابه في الشعرية"[1]، والشعر الغنائي هو الذي يعبر عن الإحساس بعكس الملحمي الذي ينقل المعارف "وقد كانت بوطيقيا الفيلسوف الإغريقي القديم أرسطو أول عمل في نظرية الأدب"[2]، حيث تناول القضايا النقدية من خلال مبدأ المحاكاة، وجعل سائر أنواع الفنون تنطوي في ثنياها مهما اختلفت وسائلها فهي بالأساس تنطلق من مبدأ الخلق الفني من الطبيعة التي يتناولها الفنان بالمحاكاة، ثم يكمل نقائصها ويزيد عليها، ليجلي لنا كمالها، وبهذا يصبح الفنان خالقًا للعمل الفني من وجهة نظر أرسطو. "لقد غير أرسطو مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تمامًا، وقد انقسم النقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات النظر، وشددت على ماهية الشعر، ومن وجهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات..."[3] ، وبذلك تشكلت لدى النقاد النوافذ التي ينبعث منها بصيص الشعرية، فالمعنى الدلالي للنص وتأويلاته يعد نافذة يدلف من خلالها النقاد نحو الشعرية، بالإضافة إلى النافذة ذات الملامح الثابتة، المكونة من أنماط الأسلوب والوزن والتنظيم.

عدّ تودروف كتاب "أرسطو" في الشعرية كتابًا تمثيليًا فقال: "ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك) ... لكنه كتابٌ في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام"[4]. ولاشك أن "أرسطو" خاض أرضًا عذراء وبذر فيها أفكاره، لذا فإن ما أنجبته هذه الأرض من ملامح الشعرية الأرسطية مثلت الحضن النظري للشعريات فيما بعد، وهذا ما عبر عنه سعيد يقطين بقوله: "ابتدأت السرديات معلنة انتماءها إلى اختصاص علمي عام هو "البوطيقيا" (poetique) التي نجد لها جذورًا ضاربةً في التاريخ اليوناني"[5]، وبهذا لا يمكن لباحث أن يتناول الشعرية بمعزل عن جذورها الأصلية، التي هيأت لولادة شعريات متعددة، لا يمكن لأي واحدة منها أن تنسلخ عن أصلها الأرسطي بالكامل، وفي خضم تناولنا لعلائق الشعرية في النظريات النقدية الأدبية، سيتجلى ذلك لنا وسيتضح أن الشعريين الجدد يتقاسمون سمات مشتركة، وأن مصطلح الشعرية يحمل في رحمه العديد من أجنة الشعرية التي تنمو وتتطور على مرّ العصور، وتكتسي طبقات من المعارف بحسب روح العصر.

---

(1) جينيت، مدخل لجامع النص (ص71).

(2) مجموعة من الكتاب الروس، مدخل إلى علم الأدب (ص36).

(3) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص21).

(4) تودوروف، الشعرية (ص12).

(5) يقطين، السرديات والتحليل السردي (ص27).

المبحث الرابع:
شعرية الشكلانين

تعد الشعرية من مفرزات مدرسة الشكلانيين الروس بصفة أساسية لا يمكن تجاهلها. حيث يتفق الدارسون على أن الشكلانيين الروس كان لهم السبق في التنبيه إلى أدبية الأدب في أواخر القرن العشرين.

حيث كانت الدراسات الأدبية من قبل تمثل مركبًا من الفلسفة والتاريخ وعلم الجمال وعلم الاجتماع، الذي يربط العمل الأدبي ببيئة ومؤلفه، فجاءت الشكلانية الروسية متمثلة في (جمعية دراسة اللغة الشعرية) و(جمعية الأبوياز) التي تأسست 1971م، التي أسسها "شكلوفسكي" والتي أعطت نظرة مغايرة عن النص الأدبي، فعزلته عن سياقه التاريخي وعلاقته بالملتقي[1]، ووضعت عددًا من المبادئ، أهمها مفهوم "الأدبية"، الذي اكتسب أهمية كبرى عند "ياكبسون". وقد اهتم الشكلانيون بالخصائص الشكلية للعمل الأدبي وأدواته من (البنيات والإيقاع والقافية والجرس واللغة ...)، ويُعد هذا إنجازًا للشكلانيين حيث حاولوا إنشاء علم مستقل للأدب، يُعنى بدراسة المادة الأدبية، "لجأ الشكلانيون إلى استبعاد تلك التعاريف التي تصف الأدب بأنه (تعبير) أو (محاكاة)... ويعرفون الأدب بأنه: يتكون من الفروق التي بينه وبين نظم الواقع، وأن عمله ودراسته هي مجموعة من (الفروق)"[2]، إن هذا المفهوم عند الشكلانين ذهب بهم نحو الاهتمام بالمادة الفنية للواقعة الأدبية، وهي اللغة، فهي بمثابة المرتكز الأساسي للعمل الفني ومقابلتها باللغة اليومية في حيز استعمالها المتداول، وقد كشفت الشكلانية جهودها في حقل اللسانيات، خاصة فيما يتعلق بالقيمة المستقلة للأصوات ورصد هذه القيمة في الأشعار للبحث عن الاستخدام المخفي لها خلف إطارها اللغوي.

عدّ الشكلانيون أن الكيمياء الحاصلة من تفاعل اللغة اللسانية والسياق التي وجدت فيه يمثل الوظيفة الشعرية للنص، ويقيس الشكلانيون زئبقية الشعرية في النص من خلال قدرة الكاتب على التملص من قيد المعنى الحقيقي إلى معنى قصدي يسير في سياق المضمون، وبهذا فهي تركن للشكلية ومعماريتها.

---

(1) انظر: إيرليخ، الشكلانية الروسية (ص ص 18–19).

(2) حامدي، شعرية النص الروائي في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي (ص39).

"رأى الشكلانيون اللغة الأدبية بمثابة طقم من الانحرافات عن معيار، ونوع من العنف الألسني، فالأدب نوع (خاص) من اللغة، بخلاف اللغة (الاعتيادية) التي نستخدمها على نحو شائع، بيد أن تعيين انحراف ما يقتضي القدرة على تحديد المعيار الذي يحيد عنه"[1]، وهكذا كانت اللغة اليومية تحت مجهر الشكلانيين باعتبارها المعيار في انحراف اللغة الأدبية، "ولقد عرف عن الشكلانيين أنهم تمييزيون ... لأنهم رأوا أن اللغة اليومية تتميز عن اللغة الشعرية"[2]، فاللغة اليومية واضحة الدلالة، مباشرة المفهوم، في حين أن اللغة الشعرية يغلفها القصد المترامي من وراء جرّها في هذا السياق أو ذاك، يلفها الغموض، ويعتريها التأويل.

يكتسب العمل الأدبي حكم الشعرية من خلال القيمة المتمثلة في لغته ومواءمتها لمقاصد السياق فإن "تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً؛ لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل..."[3]، فالنص عند الشكلانيين مرنّ، يستوعب القيمة بحسب احتياجه، فهي متغيرة بتغير حاجاته وقدرته الاستيعابية، ولأن الشعرية هي "الدراسة المنهجية التي تقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وهدفها هو دراسة الأدبية أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ إلى العملية التي يُتفهم بها أدبية هذه النصوص"[4]، حاولت الشكلانية استنباط القوانين الشعرية من النص ذاته، بعيدًا عن أي مؤثر خارجي، فنحته عن سياقه الاجتماعي أو التاريخي، هذا التحول في مفهوم الشعرية برر للشكلانيين البحث عن البنى الأدبية المهيمنة على النص الأدبي، والذي اصطلح عليها الشكلانيون (الخصائص الشكلية)، فذهبت أبحاثهم النقدية باتجاه التحليل النصي الأدبي ذاته بعيدًا عن سياقاته الخارجية وعلاقاته السببية، فوصفوا أدبية النص بموارد التحليل للخطاب الأدبي، ومحفزات القراءة، وبهذا علقوا طلب الوضوح والمباشرة، وطالبوا بالاهتمام بكيفية إتمام المعنى وكيفية تحقيق لذة القراءة من خلال النص الذي اعتبروه نظامًا ألسنيًا موجهًا، ذا وسائط إشارية متباينة الوضوح والدلالات، قابضًا على ناصية المعنى في ذاته ومدلولاته، مستقل المعمارية، وبهذا التقت الشكلانية بالمنهج العلمي الموضوعي والذي نأت عنه الدراسات الأدبية مدة طويلة من الزمن.

---

(1) إيجلتون، نظرية الأدب (ص ص15-16).

(2) عون، شعرية السرد في قصص غادة السمان المجموعة القصصية " القمر المربع) أنموذجًا (ص73).

(3) إيجلتون، نظرية الأدب (ص27).

(4) إلياس مفاهيم الشعرية، (موقع إلكتروني).

"رفض الشكلانيون اعتبار التصوير المكانة الأولى في التمييز بين النثر والشعر بسبب اتساع مساحة الخطاب المعتمد على المحسنات لتمثل أنماطًا متعددة من الخطاب اللغوي، بالإضافة إلى أن الأثر الشعري قد يستغني عن الصورة دون أن يفقد شيئًا من جاذبيتة..."[1]، وأوعزوا هذا الرفض لمقدرة الشعر على استثارة الجاذبية دون اللجوء للصور المكثفة وذلك لاستخدامه الإيقاع والتنغيم الجلي، ونظروا للصور بأنها ليست كلها شعرية بالمطلق.

شكلت (الغرابة) مفهومًا للصورة لدى الشكلانيين، فرأوا أن "الصورة الشعرية تحول ما هو معهود إلى شيء غريب، وذلك بتقديمه تحت ضوء جديد وبحشره في سياق غير متوقع"[2].

إن الخطاب الأدبي من وجهة نظر الشكلانيين هو الخطاب الذي يستولي على الكلام العادي ويوطّنه في سياق يغيّر ملامحه، فيغرّبه عن معناه الأصلي، ليصل بالقارئ إلى مدلولٍ جديد لم يكن متوقعًا أو مألوفًا، يخلق حميمية بين المعنى الأصلي والسياق؛ ليلتحما مكونان بذلك (غير المألوف) الذي يسعى إليه الكاتب؛ ليبقي القارئ حيز الجذب، محققًا بذلك المتعة القرائية، وقد عبروا عن هذا بتشبيه اللغة بالهواء فـــ "إننا نستنشق الهواء أغلب الوقت دون أن نكون واعين به، ومثله مثل اللغة، فإنه هو ذاته الوسط الذي نتحرك فيه، لكن إذا أصبح الهواء_ فجأة_ كثيفًا أو ملوثًا فإننا نضطر للالتفات إلى تنفسنا بانتباه جديد..."[3].

ما يهم المذهب الشكلي هو "جمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية"[4]، هذه الجمالية المتمثلة في التغريب هي التي تخلق مدلولات السياق وبالتالي تصنع الملامح الشعرية للنص، وقد "أهمل الشكلانيون المقومات الأخرى لفعل الخلق والتي هي المضمون، أو العلاقة بالعالم"[5]، وبهذا فقد ركز الشكلانيون شعريتهم على مواد البناء النصي، وأهملوا علاقات معمارية النص، فمادة البناء لا يمكن بحال من الأحوال فصلها عمن اجترحها وعن المضمون الذي احتواها، ومع هذا فإن الشعرية تدين للشكلانين بالكثير من المفاهيم والمبادئ واجراءات التحليل التي استقت مقومات أسسها من الفكر الشكلاني.

---

(1) إيرليخ، الشكلانية الروسية (ص19).
(2) المرجع السابق (ص19).
(3) إيجلتون، نظرية الأدب (ص15).
(4) الخفاجي، المصطلح السردي في النقد (ص23).
(5) المرجع السابق (ص23).

حدد "شلوفسكي" مبدأ التغريب كنوع من أنواع التمييز بين اللغة اليومية واللغة الأدبية، فالعمل الأدبي هو عملية تحول وخلق، تحول عن المألوف العادي، وخلق عمل له كينونته الفنية الخاصة فإن "عملية التحويل الخلاق للأشياء تعيد لنا رهافة إحساسنا وتكسب العالم المحيط بنا الكثافة، الكثافة هي الخاصية الرئيسة، لهذا العالم الخاص المتشكل من الأشياء التي تم خلقها قصدًا والتي تشكل في كليتها ما نسميه الفن"[1].

إن إدراكنا للعالم من حولنا يضمحل بالاعتياد والتكرار، لكن قوة الجذب تجاه العمل الفني تكمن في إخراجنا من عالم الإدراك المعهود إلى بهو الإدراك الجديد. "إن ذلك التغريب يتحول عند تولستوي إلى رابط للنقد الاجتماعي، للدمار الحضاري، فهو شيء هامشي في رأي شلوفسكي: إن الاهتمام لا ينصب هنا على المضمرات الأيديولوجية للأداة الفنية ... ما يهتم به تولستوي هو تحدٍ للكليشهات، أي نفي الكلمات الرنانة والمعجم التقني المستعمل عادة"[2]. التقى "تولستوي" مع "شلوفسكي" في تنحية الكلمات الرنانة واستبعاد المعنى التداولي اليومي والارتقاء "باللغة" نحو التغريب في النص الأدبي. في مقالة ل "روبرت شولز" عن إسهامات المدرسة الشكلية والبنيوية في نظرية القص إشارة إلى "أن المقاربة الشكلانية قد تناولت مشكلة المحاكاة التي تعتبر واحدة من أكبر المشكلات في نظرية القص ..."[3].

إن كانت الشكلانية تعتمد على البنية الشكلية للنص الأدبي وتقصي عوامل أخرى مساهمة في تكوين معمارية النص _تحديدًا أدبيته_ فقد نجحت في تحري مكونات النص وترسيم أسس شعريته. لم يتوقف مصطلح (الشعرية)عند الحدود الشكلانية فهو ينمو ببطء لكنه لا يتوقف عن التمدد، فهو في نمو مستمر.

---

(1) إيرليخ، الشكلانية الروسية (ص19).

(2) المرجع السابق (ص20).

(3) عون، شعرية السرد في قصص غادة السمان (ص77).

المبحث الخامس:
الشعرية اللسانية

لا يمكن دراسة (الشعرية) بمعزل عن علم (اللسانيات)، "فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات"[1]، وقد ارتبطت الشعرية باللسانيات باعتبار الأولى استعمالًا فريدًا للغة، بحيث يؤدي هذا الاستعمال إلى مدلولات جمالية، لذا فـــ "إن اللغويين أخذوا يشتغلون بطريقة العلوم الطبيعية، وهي الطريقة المنطقية الممنهجة، ثم انسحب هذا المنهج العلمي على الدراسات الاجتماعية والإنسانية ومنها الدراسات الأدبية، لا سيما الشعرية منها"[2]، ومن خلال هذا المنحنى الذي قصده اللغويون في دراساتهم اللسانية فقد أخرجوا الدراسات الأدبية من قبضة الاعتباطية، ووضعوها في حيز الفضاء العلمي الموضوعي، وقد حدد "سوسير" بعض أهداف اللسانيات ومنها "تحديد القوى التي تعمل بصورة دائمة وعامة في جميع اللغات، واستنتاج القواعد العامة من جميع الظواهر التاريخية الخاصة"[3]، وبذلك فهناك قواسم لغوية مشتركة عند كل اللغات.

تعد اللسانيات المجرة الأم للشعرية، فلم يكن بمقدور الشعرية المعاصرة أن تحصل على معالمها وأن تستنبط مواضيعها ومفاهيمها ومقولاتها إلا من الإرث اللساني، وهذا الذي أنتج حيز التقاطع فيما بينهما، حيث إن "موضوع اللسانيات اللغة نفسها، وموضوع الشعرية الخطاب، على الرغم من أن كليهما غالبًا ما تعتمد على المفاهيم نفسها، وكل منهما يدرج ضمن إطار السيميوطيقا حيث يكون الموضوع الأنظمة الدالة عليها"[4]، وباعتبار الخطاب جزءًا من اللغة، تنسحب عليه قوانينها ومفاهيمها فلا يمكن أن يُدرس بمعزل عنها، بل إنه يشكل المنحنى الواقع على محور اللغة والذي يتحدد من خلاله مواقع الهبوط والصعود والتفرد والنمطية، والبؤر الأكثر شعرية من خلال الوسائط الإشارية اللغوية المتوافرة في النص.

أمسكت اللسانيات بزمام اللغة من خلال تحديدها لمفهومها بكونها ظاهرة اجتماعية وكائنًا حيًا متشعب الروابط، متعدد العناصر أشبه ما يكون بجسد أخطبوط لديه العديد من الأذرع التي يتحكم بها جسد واحد، حركة العنصر الواحد مقيدة بحركة بقية العناصر، ولا

---

(1) درابسة، مفاهيم في الشعرية (ص27).
(2) الجعل، شعرية السرد في روايات ليلى العثمان (ص30).
(3) دي سوسير، علم اللغة العام (ص24).
(4) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص 72).

يمكن تحديد مسارها بدقة إلا من خلال دراسة ديناميكية الحركة لدى كل العناصر باعتبارها المؤثر الأساس في حركتها.

وصف "تودوروف" علاقة الشعرية باللسانيات بقوله: "بأنها علاقة وجودية مضمرة ذلك؛ لأن اللسانيات – من وجهة نظره – ليست علم اللغة الوحيد، فهي تتخذ نمطًا من البنيات اللسانية (الصوتية والنحوية والدلالية) موضوعًا لها من دون أنماط أخرى تتخذها الأنثروبولوجيا أو التحليل النفسي ...[1]، هذا ما دعا العلوم الإنسانية إلى تناول الأدب عبر دراساتها، باعتباره الأب القادر على تبنيها؛ ليمنحها هوية وشرعية وجودية. إن اللسانيات تعدّ بوصلة الشعرية في تحديد موضوعاتها، "فاللسانيات انبثقت من الثنائيات السوسيرية ولا سيما ثنائية اللغة– الكلام، اللغة بما هي الوجود داخل عقل المجموع، والكلام بما هو استعمال شخصي محسوس"[2]، وباعتماد الشعرية على تحليل الخطاب الأدبي، فهي تنساق نحو الوحدات اللغوية الكبرى والصغرى؛ لتكشف عن المستويات اللغوية المتضمنة في الخطاب، "فمن الممكن تفكيك الخطاب إلى وحدات ذات أبعاد متنوعة تشمل ما يتصل بالأدوات الشعرية الكلية، حتى تصل إلى العناصر الصغرى... وهي الوحدات الدلالية والصوتية[3]، هذه الوحدات هي مجال الدراسات اللسانية، إن الشعرية تقوم على مبدأ الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل، باعتباره الأداة التي تكشف لنا عن فهم التعبيرات الشعرية، والتي هي مناط التفاضل بين النصوص الأدبية.

لكل نص أدبي (خصوصيات دلالية شعرية) حيث إن "الدلالة الشعرية لا تقتصر على معطيات الدلالة اللغوية العامة، بل تتمثل في محصلة التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيرية المتعالقة"[4]، كان من الجدير التوقف عند التداخلات الشعرية اللسانية، فالشعرية هي "الدراسة المنهجية التي تقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وهدفها هو دراسة الأدبية أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ"[5]، فهي تستنبط القوانين من النص ذاته، غير ملتجئة إلى علائقه الخارجية.

---

(1) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص72).

(2) المرجع السابق (ص71).

(3) فضل، أساليب الشعرية المعاصرة (ص22).

(4) المرجع السابق (ص19).

(5) إلياس، مفاهيم الشعرية، (موقع إلكتروني).

وقد وقفت الشعرية اللسانية على الفرق بين الشعر والنثر، وحددت أن ما يتميز به الشعر عن النثر هو الشكل وليس المادة، من خلال المعطيات اللغوية الداخلية وليست المضامين المعبرة عن تلك المعطيات[1].

"يبدو القاسم المشترك بين حقل اللسانية والشعرية متجليًا في اللغة وبوصفها مادة للمقاربة اللسانية أو الشعرية على حد سواء"[2]، ويعدّ "روماون ياكبسون" علمًا من أعلام الشعرية، وقد وضع مبادئ شعريته من خلال كتابيه (قضايا الشعرية) و(الوظيفة الشعرية)، ولقد ركز في شعريته على قضية (الأدبية)، التي تجعل من الرسالة الكلامية عملًا فنيًا، هذه الرسالة مكونة من اللغة واللسانيات باعتبارها المادة الخام، وفي حديثه عن (الشعرية) والتي ينظر إليها على أنها العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية، يشير إلى أن الشعرية عليها ألا تُختزل في الجملة الواحدة أو تُرادف النحو، كي تستوعب مختلف البنيات، فهي لسانيات خطابية متكاملة غير مجتزأة.

ربط "ياكبسون" بين (الشعرية واللسانيات) من خلال معالجته النصوص الشعرية "حيث قارب بين المظهر الصوتي واللساني[3]"، وركز على الملامح الشكلية، والتي حصرها في القافية والسجع والجناس والمقابلة...، وأضاف إليها الصورة الشعرية، وقد عدّ هذه التقانات اللغوية المؤثر الأول على ذهن المتلقي. ترى الشعرية اللسانية أن للانزياح دور كبير في رسم الملامح الشعرية إلا أنها تحاول أن تتخطى الوقوف عند الانزياح ذاته، فهي "تسعى إلى تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض... لتقيم مكانها جدلية الانزياحات عامة كل حسب وظيفته ومستواه"[4]، وهذا ما يسميه "جان كوهن" بشكل الأشكال.

تحركت الشعرية اللسانية ضمن إطارات نظرية محددة، ومنهجية مختلفة عن المنهجيات السابقة عليها، إذ إنها تتجاوز الاعتقاد اللساني في شعريتها، وقد أشار "ياكبسون" إلى كثير من الأدوات موضع الدرس الشعري والتي لا تنحصر في فن اللغة فحسب، ذلك أن نظرية الدلائل (السيميولوجيا) تتقاطع مع الشعرية عند مجموعة من الملامح، وهذا يعنى أن اللسانيات وحدها لا تحقق الكفاية المنهجية للشعرية.

---

(1) انظر: ناظم، مفاهيم الشعرية (ص7).

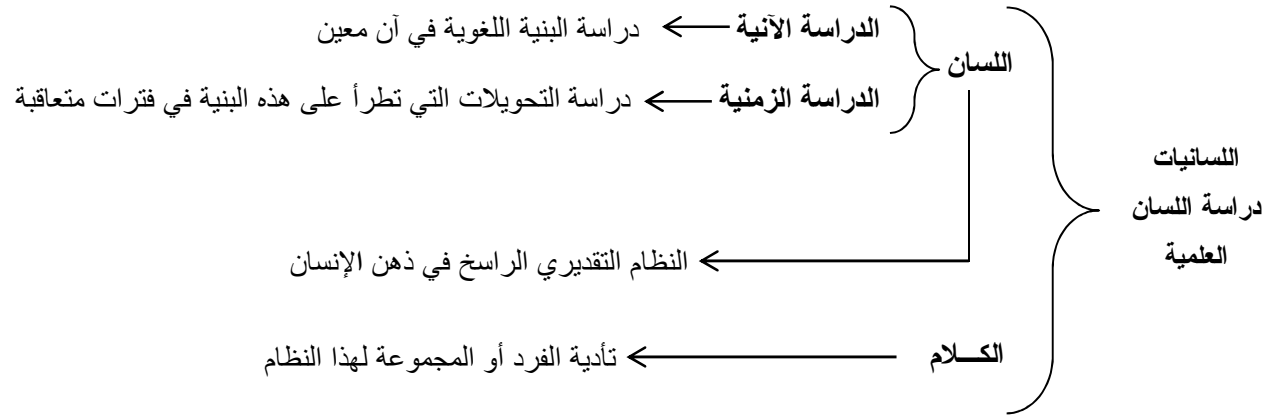
(2) تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية (ص25).

(3) بن مبروك، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري (ص370).

(4) ناظم، مفاهيم الشعرية، (ص111).

بالرغم أن اللسانيات "تهتم بدراسة الأقوال ذات الجمل المتعددة، وتحليل الخطاب إلا أن "ياكبسون" يشير إلى أن الدراسة في الشعرية تتجاوز حدود اللسانيات، حالما تُثار مشكلات لا تتعلق بالنسيج اللفظي"[1]، هذا يدفع باتجاه دراسة التعالقات الناتجة عن الأنسجة اللفظية والتي من خلالها تتبلور الشعرية، فلا يمكن عزل الجملة الأدبية عن المجموع فـ"العزل يشوه – لا محالة– نظام القيمة الفنية، ويهدر إمكانية إقامة قوانين الملازمة"[2]، والتي بموجبها يتم اكتشاف قوى التلاحم ورصد جمالياتها.

يكمن الفرق بين الشعرية واللسانيات في "أن الشعرية تعالج شكلًا من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة"[3]، وهذا يعيدنا إلى حدود الدراسة اللسانية لدى سوسير، والتي أوجزتها (خولة طالب الإبراهيمي) في رسم بياني[4]:



شكل (1): حدود الدراسة اللسانية عند سوسير

فالتواصل سمة جماعية، لا يمكن أن تخلق مع الفرد الواحد، فهي عقد جماعي متعارف، يخضع إليه كل من يرغب فيه، وينطوي تحتها (الاختيار والتأليف والتركيب والتعبير) والذي يتحقق من خلال القوة اللسانية فلا كلام خارج الإطار اللساني.

إن الدراسات الأدبية قد حصرت الكلام في إطارين محددين (نفعي، فني)، فالنفعي هو الذي يمثل اللغة اليومية، أما الفني هو الذي يمثل رسالة أدبية، "ولقد كان دخول منهجية اللسانيات في صلب الدراسات الأدبية تحديًا سافرًا لبدهية التصنيف الثنائي لحصر الكلام في مرتبتين: مرتبة الاستعمال النفعي ومرتبة التكريس الفني"[5]، لقد استطاعت اللسانيات إخراج

(1) تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية (ص26).
(2) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص71).
(3) المرجع السابق (ص69).
(4) الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات (ص15).
(5) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص67).

الكلام من سلطة الثنائية (النفعية، الفنية)، ومنحه أبعادًا جديدة بعد أن استحوذ عليه قيد الحصر الثنائي باعتباره وسيلة بشرية للإبلاغ أو أدبًا بمفهومه العام، لقد أفرزت اللسانيات تصنيفًا جديدًا، ولدّته من الخطاب، وأبقته مفتوحًا فلم تحصره أو تقيده، فنجد الخطاب الديني، والخطاب السياسي، والخطاب الاجتماعي والخطاب الأدبي.

تفوقت مرجعية "ياكبسون" اللسانية على مرجعيته الشكلية، يتضح هذا من خلال تعريفه للشعرية حيث عرفها بأنها: "الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عمومًا وفي الشعر على وجه الخصوص"[1]، وبهذا يربط "ياكبسون" الشعرية باللسانيات، فيضفي عليها الطابع العلمي، حيث إن اللسانيات تعد منهجية للأشكال اللغوية كافة.

لقد شخص "ياكبسون" في نظريته للاتصال ست نقاط محورية، ليتشكل الخطاب التام وهي موضحة كالتالي [2]:

سياق

مرسِل..... رسالة ..... مُرسل إليه

اتصال

سُنَن

شكل (2): نظرية الاتصال عند ياكبسون

إن هذه النقاط تمثل الكينونة اللسانية لكل فعل تواصلي لفظي، يبدأ هذا الفعل التواصلي من خلال المرسل الذي يوجه رسالة إلى المرسل إليه (المتلقي)، والذي بدوره لا يتفاعل مع المرسل إلا إذا كانت الرسالة فاعلة، وفعالية الرسالة تقتضي سياقًا يمثل المرجع للمرسل إليه، والذي بالإمكان ترجمته لفظًا، وعلى السياق أن يتضمن (سننًا) مشتركة بين المرسل والمرسل إليه أي: بين (المُسَنّنِ ومفكك سنن الرسالة)؛ وهذه الرسالة تقتضي قناة فيزيقية بوشائج نفسية بين الطرفين تسمح بإقامة التواصل والتجاوب المشترك.

إن هذه العناصر "تشكل في مجملها دارة التواصل، ولا يمكن استبعاد نقطة منها؛ لأنها تشبه الدارة الكهربائية تمامًا، والخطاب فيها هو التيار، فلو أسقطنا عنصرًا في الدارة لانقطع التيار أو على الأقل تختل الدائرة، ويشوه مخططها البياني، وكذلك الأمر بالنسبة للدارة التواصلية الكلامية"[3].

---

(1) تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية (ص27).

(2) انظر: ياكبسون، قضايا الشعرية (ص27).

(3) كوهن، بنية اللغة الشعرية (ص17).

بالرغم من أن الخطاب يُعد اتجاهًا مستقلًا بذاته، لكنه يُدرس بالاعتماد على اللسانيات من خلال فرضيات التحليل وموادها التي لا حصر لها، وبالنظر إلى العوامل المشكلة للعملية التواصلية، تتولد من كل عامل وظيفة لسانية مختلفة، فلا يمكن للرسالة أن تؤدي وظيفة واحدة فقط. وتنوع الرسائل يرجع إلى تباين في رُتَب الوظائف داخل النظام التواصلي ككل، وتبقى البنية اللفظية للرسالة متعلقة بالوظيفة (المهيمنة)، فهي (المرجعية) الأساس لعديد من الرسائل، والتي ترتبط بالوظائف الثانوية الأخرى التي لا يمكن للساني تجاهلها، "ولقد أولى ياكبسون اهتمامًا بالغًا بسمة الخطاب الشعري من خلال هيمنة إحدى الوظائف اللغوية عليه، وبعبارة أخرى، فقد عزا ياكبسون تنوع الأجناس الشعرية وخصوصيتها إلى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة في شكل نظام هرمي متنوع...."[1]، ولأن الخطاب ككل يمثل نظامًا من العبارات تدخل في تركيب المحكي الذي يمثل رسالة مكونة من عديد من البنيات التي تعتبر خلية الوظائف، فقد اعتنت اللسانيات بالتحليل، هذا ما أفصح عنه "جيرار جينيت" و"رولان بارت" في كتابهم (من البنيوية إلى الشعرية) بقولهم: "تقدم اللسانيات إلى التحليل البنيوي للمحكي – منذ البداية– تصورًا حاسمًا، لأنها تهتم مباشرة بكل ما هو أساسي في أي نظام للمعنى..."[2]، وبهذا فهي تحلل السياق وتصنف وظائفه، التي حددها جاكبسون بخطاطة تتناسب والوظائف [3].

مرجعية

انفعالية شعرية إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

شكل (3): الوظائف اللغوية للسياق

إن الوظيفة الانفعالية هي تعبيرية، مصدرها المرسل، والوظيفة الإفهامية مصدرها المرسل إليه، وتمثل صيغ الدعاء والنداء والأمر، وعبر عنهما "ياكبسون" بالجملة (الاقتضائية – الطلبية)، الجملة (التقريرية – الخبرية)[4]، ويولّد السياق (الوظيفة المرجعية) وهي ترميز اللغة للدلالة على الأشياء المراد الإبلاغ عنها، أما قناة الاتصال فتولّد (الوظيفة الانتباهية)

(1) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص92).

(2) بارت وجينيت، من البنيوية إلى الشعرية (ص17).

(3) انظر: ياكبسون، قضايا الشعرية (ص33).

(4) انظر: ياكبسون، قضايا الشعرية (ص ص28–29).

فهي التي تحرص على إبقاء التواصل بين الطرفين أثناء التوصل والتأكد من التجاوب، أما (الوظيفة الميتا لسانية) فتتولد من السنن أو الرموز وتعتني بالمعجم اللغوي والأنماط اللغوية، أما الرسالة فهي مصدر (الوظيفة الشعرية) أو (الإنشائية) فهي تعبر عن نفسها[1].

أصبحت شعرية "ياكسبون" بمثابة نقطة الانطلاق لكافة النقاد بعد أن نشر مقالته بالإنجليزية عام 1960م التي أوضح فيها الوظائف الست للغة، فبدت نصوص المقالة ككتاب مقدس بالنسبة للنقاد[2]، هذا يحيلنا إلى حاجة النقاد في هذا الوقت لموضع قدم تنطلق بهم نحو سبيل الشعرية، وقد نجح "ياكبسون" في رسم هذا الموضع.

بالإمكان القول: إن "ياكبسون" قد أولى (الوظيفة الشعرية) الاهتمام والعناية بشكل ملحوظ؛ لأنه اعتبرها أرقى درجات الأدبية، وبؤرة الحساسية الأدبية، التي تعدّ نقطة التحول للنص من (سياق عادي نمطي إلى سياق جمالي) لا يكتفي النص هنا بنقل الأفكار والمعاني للمستقبل بل يسمو بالرسالة إلى حيز التأثير الجمالي، من هنا ركز "ياكبسون" على (القيمة المهيمنة)، "ويمكن أن نجد ارتباطًا بين مفهوم القيمة المهيمنة كما تأسس عند الشكليين وثنائية سوسير التزامني التعاقبي، فطغيان نسق من الأنساق التركيبية يحقق المهيمنة في العمل الأدبي...[3]، فتناولها "ياكبسون" من خلال قوتها الوازنة والمهيمنة تزامنًا وتعاقبًا.

بالرغم من أن تعريف "ياكبسون" للشعرية يوحي بأن نظريته تشمل الخطاب الأدبي ككل عبر البحث في الوظيفة الشعرية إلا أن نظريته تعد قاصرة على معالجة الشعر، "وهذا ما يجعل نظرية جاكبسون (ياكبسون) في الشعر تتصف بالتجزئة"[4]، وبذلك ظل مفهوم الشعرية في طور النمو، المسكوت عنه فيه أكثر من الذي قيل فيه.

فتح "ياكبسون" باب الشعرية على مصراعيه، وحدد الأسس، والركائز التي يقوم عليها المصطلح؛ لتتوالى بعده الدراسات والأبحاث على الشعرية.

---

(1) انظر: النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام (ص168).

(2) انظر: باشلار، جماليات المكان (ص72).

(3) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص71).

(4) تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النظرية الشعرية (ص27).

المبحث السادس:

شعرية تودوروف

تناول كثير من نقاد العصر الحديث مفهوم الشعرية بالبحث والتحليل والتنظير أمثال "رومان جاكبسون" و"تودوروف" و "جان كوهين "والشعرية كما أسلفنا ليست مصطلحًا حديثًا، إنما هي مصطلح موغل في القدم، تفتقت بتلاته الأولى على يد " أرسطو".

ويعدّ "تودوروف" من النقاد الذين تناولوا الشعرية باحتراف، فأقاموا لها الدعامات الأساسية بوصفها حركة متماوجة لا تخضع لمنطق الثبات، إذ إن السيطرة على قواعد محددة فيها يُعدّ مهمة صعبة بحد ذاتها، وذلك لأن زوايا الولوج إليها مختلفة.

وقد عُدَّت زواية البلاغة في العصر الحديث من أهم زوايا الولوج للشعرية، كما وصفها "جيرار جينيت": "ذلك أنها ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة"[1].

ويُعد كتاب(الشعرية) لـــ"تزيفتان تودوروف" نقطة تحول فارقة في تشكيل مفهوم الشعرية، التي جعلته من النقاد الألمعيين على منحنى الشعرية.

نبع شلال شعرية "تودوروف" من معين نقده التنظيري والتطبيقي للنصوص الشعرية، حيث تناولها بالبحث والدراسة، وقد اعتمد في ذلك على المنهج البنيوي في تحليل الخطاب الأدبي، عبر عن هذا بقوله: " نستطيع – إذن– تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي"[2]، هذا التقسيم يلتقي بالبلاغة القديمة في بحث النصوص الأدبية، إن التشابه بينهما سطحي، فالفوارق تتراكم في العمق.

وقد استخدم "تودوروف" مفهوم الخطاب نيابة عن الأدب، بل ودعا إلى استخدام هذا المصطلح مبررًا ذلك بوجود علاقات بين الخطابات بمختلف تنوعها سواء أدبية أو غير ذلك، ففي النهاية يعتمد الخطاب بالدرجة الأولى على مادة اللغة.

الخطاب الأدبي من وجهة نظر "تودوروف" هو "خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبرًا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته ...

---

(1) تاوريرت، الشعرية والحداثة أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية (ص34).

(2) تودوروف، الشعرية (ص31).

بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخناً غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه"[1].

لقد اتكأ "تودوروف" في شعريته على جماليات النص الأدبي المتجلية في بنيته، فعدّ الشعرية عاملًا مشتركًا بين النصوص الأدبية الشعرية والنصوص الأدبية النثرية، ويستقي "تودوروف" بنود الشعرية من مجموع الخصائص المنتشرة في العمل الأدبي فيصفها " بأنها مجموعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملًا أدبيًا جماليًا وتعطية الفرادة والتميز"[2]، واعتمد في الكشف عن عبقرية النص على القيمة الجمالية، باعتبارها ضرورة ملحة؛ ليتجاوز العمل الأدبي مستوى النمطية.

لا يستبعد "تودوروف" معالجة قانون الجمال، فهو يرى أنه " موجود– على الأقل – في الرواية ويتصل بما يسمى بـــ" الرؤى في القصة" فالسارد– لكي ينجح العمل ويكون جميلاً_ يجب ألا يغير وجهة نظره حول الحكاية، ولا بد من أن يكون أي تغيير مبررًا من بنية العمل ومقتضيات الحبكة"[3].

لقد حاول "تودوروف" أن يقدم تصورًا متكاملًا للنص الأدبي بتعقبه خصوصيات الجنس الأدبي الذي يبرز الهوية الأدبية، باعتبار أن "البحث في الخصائص العامة للأدب بوصفه نظامًا رمزيًا شاذويًا، يستعمل نظامًا موجودًا قبله هو اللغة..."[4]، لذا يرى "تودوروف" أن النص الأدبي يحتاج انتهاك قوانين العادة والعدول عن الأنماط المتداولة، والارتداد عن المألوف البيّن، بهذا فهو يرى أن القائل والمعنى والملتقي لا يُعتُدّ بهم عند الوقوف على شارة الشعرية، هم يشكلون رصيفًا للنص الأدبي، لكنهم لا يملكون منح النص رخصة الشعرية.

لقد حصر تودوروف الشعرية في ثلاثة تعريفات، فرأى أنها[5]:

1. كل نظرية داخل الأدب.

---

(1) تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية (ص35).

(2) درابسة، مفاهيم في الشعر (ص26).

(3) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص41).

(4) درابسة، مفاهيم الشعرية (ص27).

(5) انظر: حامدي، شعرية النص الروائي في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي (ص106)

2. مجموع الإمكانات الأدبية التي يمارسها كاتب ما، في إطار النظام الموضوعاتي، والأسلوب ونمط التركيب.

3. السنن والقوانين المعيارية المؤسسة من طرف مدرسة أدبية معينة، ومجموع القواعد التطبيقية التي تستعملها.

وترى الباحثة أن "تودوروف" نظر للعمل الأدبي على أنه فردي، وهو بذلك مساحة للكشف عن الشعرية، بحسبانها قانونًا جماليًا، يمكن القبض عليه من خلال عمل إبداعي فريد، وأن مجموع الأعمال الأدبية الإبداعية تتلاحم لتحقيق الشعرية داخل العمل الأدبي، خاطةً بذلك أبعادها وملامحها المُؤسسة.

وتتجلى مقاربات "تودوروف" النقدية للخطاب بنقطتين رئيستين هما:

النقطة الأولى: أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد للانطلاق نحو التأويل الذي هو معنى النص المعالج، لكن دون إسقاطه خارج ذاته [1]، ويرتبط هذا التأويل بموقفين هما: التفسير والوصف، فالتفسير يعتمد استبدال النص المقروء بنص آخر؛ فيؤدي ذلك إلى تنوع القراءات للنص الواحد، وتعدد وجهات نظر القراء، والوصف عنده هو الأسلوبية وهي ذاته تطبيق أدوات اللغة البنيوية على النص الأدبي [2]؛ والتي تحقق ارتداد النص الأدبي عن مسار المألوف.

النقطة الثانية: تتمثل في النطاق العام للعلم "باعتبار العمل الأدبي تعبير شيء ما وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري وطبقًا لطبيعة هذا الموضوع الذي يُسعَى إلى بلوغه سواء أكانت فلسفية أم نفسانية أم اجتماعية" [3].

جنح "تودوروف" نحو نظرية التأويل في مقارباته النقدية للأعمال الأدبية، فهو يرى أن العلاقة بين الشعرية والتأويل علاقة تكامل، يقول: "كل تأمل نظري في الشعرية لم يُغذَ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لابد له أن يكون عميقًا وغير إجرائي" [4]، فتأويل النص الأدبي يتكئ على نص خارجي، تحدده البنيوية بأدوات التحليل خاصتها؛ لتغوص في النص

---

(1) انظر: تودوروف، الشعرية (ص20).

(2) انظر: شولز، البنيوية في الأدب (ص164).

(3) تودوروف، الشعرية (ص22)

(4) المرجع السابق (ص24).

وفق مسار محدد؛ للنيل من ناصية الدلالات الغائبة، والقبض عليها متلبسة هيئة الدلالات الحاضرة المباشرة.

إنّ مقاربة "تودوروف" للنص "هي مقاربة باطنية ومجردة للأدب" [1]، تبحث في الخطاب الأدبي فقط، متتبعة مسار الانحراف اللغوي، حيث لا سلطة تقيد حدوده، مستدرجة بذلك المعاني الباطنة التي تحقق النوعية في الخطاب.

وقد أشار "تودوروف" إلى شعرية التلقي "حيث أشار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه، فالقراءة تعزو نفسها مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية، تحدد معنى النص الخاص ..."[2]، بهذا فإن القراءة الخارجية الموازية لقراءة النص الأساسية تمثل نافذة تطل منها الشعرية؛ لأن القراءة الحرفية للنص لا تكشف خباياه، ولهذا دعا "تودوروف" إلى تعدد القراءات.

وقد سعى "تودوروف" إلى "اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله"[3]، نظرية تقدم مسارًا للإمكانات الأدبية، باعتبار تفردها وخصوصيتها؛ لذا تحدث "تودوروف" عن مفهوم الخطاب باعتباره مفهومًا بنيويًا موازيًا للمفهوم الوظيفي اللغوي، محددًا أهميته بكونه المحيط الذي تسبح فيه مفردات اللغة وقواعدها مشكلةً الجُمل والعبارات التي ترسم ملامح السياق المعبر عن ثقافة اجتماعية معينة، يتربع فيه فحوى الخطاب المتشكل من اللغة، فإن " الأدب بأتم معنى الكلمة نتاج لغوي"[4]. ارتبطت شعرية "تودوروف" بالنثر والشعر معًا، حيث تصب اهتمامها على الخطاب الأدبي في النصوص الأدبية ودلالاته.

تحول الاهتمام بالشعرية المعاصرة في القرن العشرين من المتخيل الأدبي، إلى الاهتمام بالخطابات غير الأدبية، فلم تعد الشعرية وقفًا على دراسة السرديات.

يبقى مصطلح الشعرية في طور النمو، لم يتوقف عند مقاربات "تودوروف" حيث فتحت نظرية التأويل عوالم جديدة أمام الشعرية.

---

(1) تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية (ص38).

(2) المرجع السابق (ص38).

(3) المرجع نفسه (ص23).

(4) الديهاجي، تودوروف والشعرية والأدب في خطر (موقع إلكتروني)

المبحث السابع:
الشعرية الأسلوبية

تتعالق الشعرية مع الأسلوبية، باعتبار أن الأسلوبية انزياح عن المألوف، والشعرية لغة أدبية مغايرة عن اللغة النفعية اليومية، بها من العدول والانعطافات ما يجعلها مختلفة، وكأنها تشكل أسلوبًا فريدًا.

يذهب الدكتور عبد الله الغذامي إلى أن" الأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية"[1]، فاللغة الشاعرية هي " فنيات التحول الأسلوبي، وهي (استعارة) النص كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي" [2]، وبهذا فإن الأسلوبية تبحث في أسلوب النص وأبعاد المعنى، تتجاوز المعنى الظاهر باتجاه المعنى الخفي الذي تولّد عن انزياح الأسلوب.

يقول "ريفاتير" في تعريف الأسلوب: "أعني بالأسلوب الأدبي كل شكل ثابت فردي ذي مقصدية أدبية. وحتى لا يكون تعريفه كلاسيكيًا حرص على توضيح ما هو المقصود بالشكل الثابت، فرأى أن ذلك لا يعود إلى الحفاظ المادي على الوحدة الفيزيائية للنص، ولكن يعود إلى ثبات الخصائص الشكلية التي تميز كل عمل أدبي، كما وضح مفهوم المقصدية بأنه لا يعني بالضرورة تلك المحمولة الدلالية بكل مقصدية تجد في النص بعض ما يبررها على مستوى وحداته البانية، أي تلك الحمولة الجمالية"[3].

الملاحظ أن ريفاتير تعامل مع النصوص بأنها مجرد وقائع لسانية، تفرغ في قوالب شكلية معروفة أو جديدة، تعتني الأسلوبية بالخصائص القولية في النص، بما هو موجود أمامها من البنى اللغوية وطريقة تركيبها، وجلّ اشتغالها في النص ذاته، بعيدًا عن المتلقي، وحين ذكر المقصدية الأدبية فهو يريد الأسلوب الذي تخلق على يد الكاتب، فأعطى لغته شكلًا غير اعتيادي، الأمر الذي أوجد تشابكًا ما بين الأدبية والأسلوبية، فالأسلوبية تنتج أدبية، والأدبية تحتاج العدول والانزياح كي تكتسب هويتها الجمالية الأدبية، وبذلك فالشعرية والأسلوبية طرفان لذات الخيط (الأدبية).

---

(1) الغذامي، الخطيئة والتكفير (ص23).

(2) المرجع السابق (ص27)

(3) لحمداني، معايير تحليل الأسلوب (ص 5)

بحسب رؤية جورج مونان أن كل صنعة تؤدي بالضرورة إلى انزياح، يقول "مونان": "إن ما يسميه اللسانيون الإيحاءات الشخصية، وهو أمر فردي ومتغير، بعيد عن المفهوم الاجتماعي، ويلاحظ مونان أنه مهما كان الأمر دقيقًا وغير مرئي، فإن أي تعبير يحمل شحنة من الإيحاءات مهما كان حجمها، يتطلب شيئًا من الصنعة الإضافية على الرسالة اللسانية؛ لكي يصبح معديًا ويبلغ من ثم أُثره"[1].

الملاحظ أن "مونان" عرف الأسلوبية بالانزياح، هذا الانزياح هو عبارة عن تغيير في استخدام الأنماط اللغوية والتي تقوم الشعرية باستخدامها بنوع من الاختلاف، فالشعر في أصله نمط مختلف من الكلام، يختلف عن الكلام التداولي النفعي، يحتوي الصور والخيال ويستخدم الألفاظ في خدمة المقصد حتى لو جاءت بغير مقصدها المعجمي، وعدّ صنعة العمل الأدبي تتطلب بعدًا وجدانيًا من الكاتب، إضافة إلى المقصدية المتخفية عبر النص.

اللغة كما يقول عنها "شارل بالي": تكشف في كل مظاهرها عن وجهين: واحد عاطفي، وآخر فكري، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب قدرة المتكلم الفطرية، وحسب الوسط الاجتماعي والحالة التي يكون فيها، والنقد الحديث اعتمد على (الحقل اللغوي) الذي حدده "بالي" أي الحقل الذي يحتضن وسائل تعبيرية، تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والنفسية والاجتماعية وقد حصر "بالي" الأسلوبية في اللغة المحكية، وفي النص الإبداعي سواء بسواء فإن أتباعه ألفوا (اللغة المحكية) وحددوا دراسة الأسلوب في كينونته الحدث الأولي الذي يدور في إطار مواصفات ثلاث، الدلالة والتعبير والتأثير[2].

وبذلك دخلت اللغة إلى مختبرات الكيميائية، وانعطف النقد باتجاه البحث عن قدرات الكاتب، وعن كيفية استعماله الكلام وتصرفه بإيحاءاته وإعادة ابتكاره للمعاني والدلالات، فاللغة بعد الألسنية والأسلوبية باتت مفتاح الدخول للنص والكشف عن مآزقه وتجاوزه باتجاه مآزق جديدة[3].

إن حصر "بالي" الأسلوبية في اللغة الإبداعية يفرض مساحة التقاطع بين الأسلوبية والشعرية، إذ إن كل منهما تطوّق مساحات الإبداع كملكية عليها، والحقيقة أن الأسلوب نوع من أنواع الشعرية، فالكاتب يصنع ثوب الشعرية من خلال طريقته في استخدام اللغة، وبهذا

---

(1) انظر: لحمداني، معايير تحليل الأسلوب (ص45).

(2) انظر، المسدي، الأسلوبية والأسلوب (ص ص78– 80)

(3) انظر: منصور، النقد البنيوي الحديث بين أوروبا ولبنان (ص70)

فالأمر يتجه صوب اللسانيات أيضًا، لتتكاثف اللسانيات مشكلة تراكيب تتلاعب فيها أيدي الأسلوبيين، فيصنعون منها الأنماط بطرائق غير مألوفة أو جاذبة موغلة في الجاذبية، الأمر الذي يستدعي وجود الشعرية.

أسلوبية التعبير:

وقد شدد "بالي" على أسلوبية التعبير، معتبرًا أن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أي عملية تواصل بين مرسل ومتلق، ثم قسم الواقع اللغوي إلى نوعين: "ما هو حامل لذاته وما هو مشحون بالعواطف والانفعالات أو الكثافة الوجدانية، طريقة بالي استقصائية تدور حول أبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والوسائل اللغوية التي تجدها في النص في خط أسلوب التعبير، انجرّ لغويون لدراسات تتعلق بالمعجم والدلالات والتراكيب[1]."

اعتمد "بالي" الوجدان، وهو مبدأ التأثير الذي ينعكس على القارئ، فيتفاعل مع النص من خلال قدرة هذا النص على التأثير فيه، ولا يمكن للنص أن يؤثر في القارئ إلا إن كان مشحوناً بعدة مؤثرات من ضمنها هيمنة اللغة التأثيرية، وحجم العاطفة المبذولة من الكاتب وطريقة عرض النص.

" لعل أهم مبدأ أصولي يستند إليه التعريف بالأسلوبية الجديدة هو تفكيك مفهوم الظاهرة الألسنية إلى واقعيتين: واقع اللغة وواقع العبارة. والألسنيون تبنوا هذه الثنائية، ولونوها بسمات اتجاهاتهم، ومن بين هذه المصطلحات: اللغة والخطاب، النظام اللغوي والنص، (رائدها الألسني) وطاقة القوة وطاقة الفعل(شومسكي) والنمط والرسالة (جاكبسون)".[2]

"الأسلوبية تسقط من قاموسها الأطراف الأولى في هذه المعادلات الثنائية أي (اللغة) و(النظام اللغوي) و(النمط) وترتكز بالتالي على (الخطاب) و(النص) و(الرسالة) أو (طاقة الفعل)"[3]. وقد تطورت الأسلوبية بين أخذ ورد وترجحت بين موضوعية الدال والمدلول والقراءة الشخصية، وتوزع المنظرون الأسلوبيون إلى فريقين: الأول ابتعد عن البلاغة وقواعدها، والثاني استلهمها بأسرار الأسلوب، وتقاطعت مع ألسنية "دي سوسير"، وركز

---

(1) منصور، النقد البنيوي الحديث بين أوروبا ولبنان (ص 69).

(2) المرجع السابق (ص69).

(3) المرجع نفسه (ص69).

"بالي" في كتابه " بحث في الأسلوبية الفرنسية" على البنيوية الوجدانية والتعبيرية اللغوية في محاولة علمية لبناء عمارة الأسلوبية، ثم حول "مارسيل كريسو" الجانب الوجداني للغة إلى مفهوم جمالي، وبهذا أسس علاقات تكاملية مع البلاغة، ولحقه في هذا الإطار "بيار جيرو" في الأسلوبية وشدد على ازدواجية وظيفية بين المدى الأسلوبي والتفكير البلاغي[1].

يلاحظ بأن "جيرو" قد ربط بين الأسلوب والبلاغة، هذا بحد ذاته يقودنا إلى مدى ارتباط الأسلوبية بجماليات اللغة الشعرية، ويذهب "أريفاي" إلى أن "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات... ويذهب "دولاس وريفاتير" إلى أن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني، وينطلق الأخير من تعريف الأسلوبية بأنها: علم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع بها المؤلف (المرسل) مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ (المستقبل) والتي بها يستطيع أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "لسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين، وإدراك مخصوص"[2].

استفاد النقد الجديد من ثورة الألسنية بمناهجها المتعددة، واستوعب الرافد في تأصيل البحث اللغوي وهو الأسلوبية، حيث إن الأسلوبية تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب العادي، وترتدي طابعًا علميًا تقريريًا في وصفها للوقائع، وتصنيفها بشكل موضوعي.

وقد أرجع الناقد "كابانس" التداخل بين الشعريات والأسلوبيات إلى اهتمامها في الفترات الأخيرة بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، وفكرة الجنس، فهو على الرغم من أنَّه حاول أن يفرّق بين أسلوبيات "شارل بالي" التي كانت تهتم بالتعبير عن العواطف في اللسان دون الاعتناء بالآثار الأدبية وأسلوبيات "ليو سبتزر" التي عمدت إلى دراسة أسلوب الكتاب، ونظرت إلى الأسلوب على أنَّه انحراف نسبة القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر، فتطوّرت الأسلوبيات حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، والجنس الأدبي، والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصًا ذلك المسمّى بالأسلوب الشعري الرمزي، والأسلوب النثري، كما فعله "جان كوهين"[3].

---

(1) انظر: منصور، النقد البنيوي الحديث بين أوروبا ولبنان (ص 61).

(2) خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي (ص 23)

(3) انظر: بحوش، الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب (موقع إلكتروني).

علاقة الشعرية بالأسلوبية

لا يمكن إنكار العلاقة بين الشعرية والأسلوبية، فالأسلوب نمط من أنماط الشعرية، هذه التداخلات بين الطرفين نتجت عن إبداعية اللغة الأدبية التي تشكل خطابًا غير تقليدي، يمتلك القدرة على التأثير، يتشكل من البنى اللغوية الواضحة والدلالات المترامية خلف البنى التركيبية ككل، وبهذا فلا يمكن فصل الشعرية عن اللسانيات ولا عن النظرية البنيوية، فاللغة الشعرية تعدّ بمثابة منطقة التقاطع لكل هذه النظريات.

شهدت دراسة الأسلوب تجاذبات تحليلية فجّرت الشعرية الحديثة، "فالأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المستقبل تأثيرًا ضاغطًا"[1]، ويتضح بذلك أن الشعرية تحتوي بين طياتها الأسلوبية، إذ إن الأسلوبية خيط من خيوط الشعرية، تكشف عن شعرية النص من خلال الكشف عن سمات القول وخصائصه.

تمتد علاقة الشعرية امتدادات واسعة ومتشعبة، فهي تلتقي بالبنيوية والأسلوبية والسيميائية والأدبية ونظرية التأويل، كل هذه الفروع تصب في مجرى واحد وهو شعرية النص.

---

(1) ناظم، مفاهيم الشعرية (ص37).

الفصل الثاني
شعرية السارد

الفصل الثاني
شعرية السارد

إن اللغة الشعرية لا تنفصل عن خطاب السرد في المسرود، لذا سيتناول هذا الفصل شعرية السارد بالتعريج على تعدد المسميات للسارد، ومفهوم السارد ووظائفه وأنماطه، حيث سيسلط الضوء على التجليات الشعرية للسارد في روايات أيمن العتوم.

توطئة

أولًا: فن الرواية والخطاب

تعدّ الرواية من الفنون النثرية الراقية، التي طغت في المدة الزمنية الأخيرة على السطح الأدبي باعتبارها فنًا أدبيًا مهيمنًا[1]، "ويعتقد أغلب النقاد الإنجليز والأمريكيين أن الرواية تأصلت في القرن الثامن عشر"[2]، استقت الرواية أهميتها من كونها المصور الاجتماعي الأبرز الذي يلتقط صورة المجتمعات، تميزت الرواية "عن الأنواع الأدبية الأخرى بواسطة محتواها وموضوعها تمثيل الحياة في التنوع كله"[3]، وميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى اشتمالها على العديد من الفنون الأدبية في جوف رحمها.

أشار "باختين" في تعريفه للرواية على أنها نوع أدبي مهجن فقال فيها: هي "نسَقٌ مُرتب فنيًا ليجعل لغات مختلفة تحتكُّ ببعضها"[4].

إن الرواية ضربٌ من الحكي –بصفة عامة– الذي يتضمن عددًا من الأحداث تقوم على مجموعة من العلائق بين تقنياتها، والتي تمثل معمارية الرواية مثل: (الزمان والمكان والشخصيات والأحداث...)، ولا بد من قائم يقوم على ربط هذه التقنيات ببعضها؛ لتتولد العلائق، ثم تتمثل أمام المتلقي بثوب متين النسج، فلابد للكاتب "الروائي من أن يعي دوره في تشكيل بنية العمل الروائي من جراء تفاعل كامل وصلة وطيدة تربط لحظات الحياة كلها

---

(1) انظر: بن سكران، الترجمة الأدبية في ضوء سيميائيات التلقي (ص 16).
(2) مارتن، نظريات السرد الحديثة (ص20).
(3) المرجع السابق (ص19).
(4) المرجع نفسه (ص200).

ماضيها وحاضرها ومستقبلها في كُلٍّ فني تتحقق معه منطقية العمل وموضوعيته"[1]، وهذا لا يتأتى إلا بالسارد، فكل عمل سردي يقوم على التواصل بين السارد والمسرود له والذي يُعدّ طرفًا خارجيًا، والمسرود له "مصطلح أطلقه برينس... على الشخص الذي يوجه إليه السرد، فإن لم يكن شخصية فإنه هو القارئ الضمني نفسه"[2]، وقد وصفت الرواية بأنها غير أحادية الصوت، فهي متعددة الخطابات في المحتوى الواحد، فالرواية "مستودع لأساليب الفنون القولية المختلفة"[3].

اهتم النقاد بالسرديات اهتمامًا واضحًا، حيث لم تعد الرواية شكلًا فقط، أو تقنيات مؤسسة، بل أصبحت عملًا سرديًا يخضع لأسس التحليل السردي بكل مكوناته، فهي حشد من الخطابات الأدبية والتي يمكن أن تتمظهر في نص اللذة، هذا النص هو "النص الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة"[4]، والذي يحاول فيه الروائي إقناع القارئ بمتانة المسرود، الذي يشكل فيه السارد أساسًا مهمًا، ومؤثرًا في المسرود نفسه.

ستتناول الباحثة في هذا الفصل مفهوم السارد وأنواعه ووظائفه، ومن ثم ستتناول التطبيق على نماذج من الروايات المختارة لأيمن العتوم.

ثانيا: تعدد المسميات للسارد

رغم بروز مسمى (السارد) كلفظ أو مصطلح مهيمن في العمل السردي الحديث إلا أنه يرتبط بعلاقات واضحة مع مصطلحات أخرى شبيهة، قد تبدو للبعض رديفة للسارد، في حين تبدو للبعض الآخر بعيدة بمسافة الجزيئات الدقيقة للمصطلح المتداول (السارد).

يركز البحث بالتحديد على ثلاثة مفاهيم (السارد، الراوي، القاص) رغم وجود مفاهيم أخرى كـــ (الحاكي، الروائي) لكن الباحثة ارتأت التركيز على المفاهيم الأكثر تداولًا، فعرّجت على التعريف اللغوي لكل منها، حيث تداولها البعض في أحايين كثيرة بذات المفهوم الاصطلاحي للسارد، ثم وقفت الباحثة على التعريف الاصطلاحي للسارد وعلى دلالاته من خلال تعدد التعريفات.

---

(1) عباس، الشخصية وأثرها في البناء الفني (ص208).

(2) مارتن، نظريات السرد (ص205).

(3) الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة (ص82).

(4) بارت، لذة النص (ص39).

المبحث الأول:

مفهوم السارد/ الراوي/ القاص

تعددت مفاهيم السارد بحسب اللفظة المختارة، فمنهم من قارب لفظة بأخرى فجعل السارد يساوي الراوي والقاص باعتبارهما يؤديان ذات الوظيفة، فكان من الطبيعي الوقوف على المفهوم اللغوي للفظات الثلاث.

أولًا: السارد لغة:

جاءت لفظة السارد بمعنى الناسج للدرع والصانع لها، ففي المعجم الوسيط جاءت من مادة سَرَد: "سَرَدّ الشيء تتابع ... والسارد الخرّاز"[1]. "وسرد الحديث والقراءة: جاء بهما على دلاء"[2].

فالسارد بمعنى الناسج الخرّاز الذي ينسج الدروع بطريقة معينة، وهو ما يلتقي مع السارد في نسج الحديث والقراءة، حيث ينسج الحديث بالتتابع، ويلتقي الخرّاز والسارد في "النسج".

الراوي لغة:

الراوي من مادة (روى) في لسان العرب: وروى الحديث والشعر يرويه رواية وتروّاه، وفي حديث عائشة –رضي الله عنها– أنها قالت: تروّوا شعر حجيّة بن المضرب فإنه يعين على البر، وقد روّاني إياه، ورجلٌ راوٍ.. ورواية كذلك إذا كثرت روايته"[3]. وفي قول عائشة _رضي الله عنها_ "روّاني إياه "أي رواه عليّ، فهوى يروي[4].

القاص لغة:

القاص من مادة قصص كما جاء في لسان العرب. "والقصة: الخبر وهو القصص، وقصّ عليّ خبره يقصه قصًا، وقصصًا: أورده... والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها وفي الحديث: لا يقص إلا أميرٌ أو مأمور... وقيل: القاص يقصّ القصص لإيقاعه خبرًا بعد خبر وسوقه الكلام سوقًا"[5].

---

(1) أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط (ج442/1).

(2) الزمخشري، أساس البلاغة (ص347)

(3) انظر: ابن منظور، لسان العرب (ج311/4– 312).

(4) انظر: المرجع السابق (ص382).

(5) المرجع نفسه، مادة قصص (ص191).

يلاحظ اشتراك الألفاظ الثلاثة (السارد، الراوي، والقاص) في صفة(التتابع) ونسج الكلام، مع اختلافات في الطريقة وفي نوعية الكلام المتحدث به، من حيث حقيقته الواقعية، ما بين من يروي حقائق أو يقص قصة واقعية أو يسرد واقعًا أو متخيلًا.

ثانيا: السارد اصطلاحًا:

تعددت مفاهيم السارد عند النقاد العرب، فلم تُنتقَ بحسب قربها وبعدها عن الجذر اللغوي المعتمد سواء اشتق من (السرد) أو (الرواية) أو القص، بل جاءت من خلال العلاقات المترامية بين السرد و(الراوي) أو السرد و(القاص) أو السارد و(الحكي).

وانقسموا في ذلك إلى فريقين، فالفريق الأول:

"يعرب الـــ (Narrator) بـــ (الراوي) وهم كل من: صباح الجهيم، وسامي محمد، وفريد أنطونيوس، وعبد الجبار المطلبي، ونجيب المانع، وإبراهيم الخطيب، وعبد الستار جواد، ومحمد البكري، ويمنى العيد، وسامي سويدان، وغيرهم..."[1]، أما الفريق الثاني يعرب الـــ (Narrator) بـــ (السارد)، وهو الأقرب إلى تداولية المصطلح (السرد)؛ لأنه مجترحٌ منه، ومنهم: محمد برادة، ومجموعة مغربي بحوث النقد الغربيين في مجلة (آفاق) المغربية، وشكري المبخوت، ورشيد بنحدو وغيرهم [2].

تميز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب، حيث إن: "الراوي هو وسيلة أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصة، أو ليبث القصة التي يروي"[3]، ومن خلال تحديد دور السارد/ الراوي في الخطاب الحكائي تم التوصل لعدد من المفاهيم التي تشير إلى السارد، والتي سيرصد البحث بعضها.

فالسارد كما تم تعريفه هو:

1- "الشخص الذي يروي النص، ويوجد راوٍ على الأقل لكل سرد يتموقع في مستوى الحكي... ويمكن بالطبع وجود عدة رواة في سرد معين يخاطب كل منهم مرويًا له"[4].

---

(1) الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الغربي (ص ص122-123).

(2) انظر: المرجع السابق (ص126).

(3) العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي (ص135).

(4) برنس، قاموس السرديات (ص134).

2- "واحد من شخوص القصة إلا أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعًا من زمانها ومكانها، فيما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأفكار التي تدير العالم الخيالي المصور وتدفعه نحو الصراع والتطور، فإن دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة، ثم وضعه في إطار خاص، إذ بينما تنتمي الشخصيات إلى عالم الأقوال، وعالم الرؤية الخيالية، التي تُرصد منها هذه الحياة. إن الشخصيات تعمل وتتحدث وتفكر، والراوي يعي ويرصد ما تفعله الشخصيات أو ما تقوله، وما تفكر فيه وما تناجي به ثم يعرضه"[1].

3- "هو الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أم متخيلة. ولا يشترط فيه أن يكون اسمًا معينًا، فقد يتقنع بضمير ما، أو يرمز له بحرف"[2].

4- "الواسطة بين مادة القصة والمتلقي، وله حضور فاعل، لأنه يقوم بصياغة تلك المادة"[3].

5- "يمكن أن يكون شخصية من الشخصيات، إلا أنه ينتمي إلى عالم أشمل من عالم الشخصيات، ويقوم بوظائف تختلف عن وظائفها، بحيث نجد دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم من زاوية معينة، ووضعه في إطار، فهو يدور في عالمين مختلفين عن عالم الأفعال التي تشكل الحياة المتخيلة"[4].

6- "هو الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي. فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي سرد الحكاية أساسًا. ويهتدى إليه بالإجابة عن السؤال (من يتكلم؟) ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه -ضرورة- من بصمات في الخطاب القصصي، ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث التي يروي، ودرجة علمه بها وتشكيله الخاص للغة وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات، ومنها أيضًا ضمير السرد ومستواه (من خارج الحكاية أو من داخل الحكاية)، وعلاقته بالحكاية المروية (مشارك في الحكاية أو غير مشارك فيها)، ومنها أخيرًا ما ينهض به من وظائف بعضها إجباري، وبعضها الآخر اختياري"[5].

---

(1) الكردي، الراوي والنص (ص17)

(2) عزام، شعرية الخطاب السردي (ص 83).

(3) إبراهيم، المتخيل السردي (ص117).

(4) شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة (ص72)

(5) القاضي، وآخرون، معجم السرديات (ص195

7- "هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه"[1].

8- "هو الفاعل في كل عملية بناء... وهو الذي يخفي أفكار الشخصية، أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نتقاسمه تصوره للنفسية. وهو الذي يختار الخطاب المباشر، أو الخطاب المحكي، ويختار التتالي الزمني، أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد"[2].

يلاحظ أن معظم التعريفات اتفقت فيما بينها على أن كل متن حكائي يحتاج لراوٍ، وأن الراوي هو القائم على المتن، حيث يعد الواسطة بين المتن الحكائي والقارئ. واختلفت التعريفات من حيث الإضافات على التعريف الأساسي فيما يخص الراوي سواء بشأن وظائفه أو أنواعه، فبعضها تحدث عن الأمور المنوطة بالراوي، ومدى هيمنته على النص وبعضها تحدث عن نوع الراوي القائم على السرد. وللراوي القدرة على التقافز بين المنصات الزمنية المتعددة، وهو الخبير بالشخصيات أو المخبر عنها.

من خلال هذه التعريفات خلُصت الباحثة إلى تعريف السارد:

هو التقنية المنظمة لخطاب الحكاية والمتحكم في محطاته الزمنية، ذو اليد الفاعلة في تقديم الشخصيات، المبرمج للأخبار التي يتلقاها القارئ سواء أكان مشاركًا في النص أم عاملًا عليه من الخارج.

---

(1) إبراهيم، المتخيل السردي (ص61).

(2) الخفاجي، المصطلح السردي في النقد (ص130).

المبحث الثاني:

وظائف الراوي السارد

للسارد عدة وظائف أُوكلت إليه حتى يتم نضوج العمل السردي المقدم للقارئ، فلم يتوقف الأمر عند وظيفة واحدة أو اثنتين، بل على عاتقه كثير من المهام التي يقوم عليها، فهو المتحكم في النص ""فالرواية باعتبارها محكيًا أو مرويًا تمر عبر القناة التالية:

شكل (4): عناصر السرد- الرواية كمحكي

وأن السرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[1]، بهذا فإن الرواية ليست مضموناً فحسب، بل هي مضمون وشكل وعلائق تظهر من خلال طرائق العرض للمتن، وسبل تجلياته التي يقوم بها الراوي؛ لإيصالها لـــ (القارئ/ المروي له). فالرواية كلٌ فنيٌ معماري التركيب، فلا يمكن أن تظهر ملامح هذا المعمار وإشاراته وانتمائه إلا بتقنياته القائمة، ومن يقوم على رصدها وتنظيمها، فهي إذن "لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية"[2]. فالمحتوى وحده مادة خام، لا تصلح للتداول بهيئتها _فقط _دون إجراء تعديلات أو تجميل للهيكلية الأساسية بإضافات علاجية، تسهم في اكتمال الشكل التام وظهور الملامح المنتمية بوضوح.

"إن جينيت لم يهتم بالمادة الحكائية ولا بالحكي بمعناه الذي يجعله قابلًا للتحقق من خلال أنواع متعددة. ولكنه ربط المادة الحكائية (القصة) بـــ (الخطاب) وفرز من الحكي ما اتصل به من السرد والنوع، فوجهه لتحليل الخطاب السردي"[3].

---

(1) لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (ص45).

(2) المرجع السابق (ص46).

(3) يقطين، السرديات والتحليل السردي (ص54).

وبتحليل الخطاب يتبين أن السارد قد أمسك بزمام وظائف عدة انطلاقًا من وظائف اللغة التي حددها "ياكبسون" أهمها [1]:

1- الوظيفة السردية: وهي الوظيفة الرئيسة للسارد، التي تسير بالقصة من بدايتها حتى نهايتها، "لأن الأحداث لا تكتسب صفة السرد إلا إذا نقلها الراوي من واقعها إلى عالم متخيل افتراضي"[2]، وهي التي تبرز سمة السرد عبر الرواية، وقد سميت بالوظيفة الروائية [3]، لقيام السارد برواية الأحداث، كما سميت بالوظيفة الإخبارية [4] بوصف السارد مقدما لأخبار الحكاية.

2- الوظيفة الإدارية: وترتبط بالنص السردي، فالراوي هو المسؤول عن تنظيم المتن الحكائي والمتحكم فيه، فهو "يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب، وتوجيه الرؤية، وتوزيع الأصوات"[5] وتسمى أيضا الوظيفة التوجيهية [6] حيث يُعدّ الراوي هو الموجه الأول للأحداث والشخصيات.

3- وظيفة التواصل: وهي تتعلق بفنيات السارد، وتتجلى في إيصال رسالته للمروي له، وإقامة علاقة فهم معه، لبلوغ مبتغى الرسالة، فهو القائم على الحوار مع المرسل إليه (المروي له).

4- وظيفة التوثيق أو الوظيفة الاستشهادية: وهي مرتبطة بالسارد بوصفه شاهدًا على الأحداث أو مُوثقًا لها سواء من خلال روايته من الأخبار الواقعية، أو من خبرته الذاتية، وتسمى أيضًا الوظيفة التصريحية الإقرارية[7].

5- الوظيفة الأيديولوجية: والتي تتمثل في نشاط الراوي التفسيري عن طريق تعليقاته على الأحداث التي تمثل سمة مرجعية [8].

---

(1) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص ص264- 265).
(2) بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية (ص37)
(3) انظر: إبراهيم، نظرية الرواية (ص165).
(4) بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (ص37).
(5) المرجع السابق (ص37).
(6) المرجع نفسه (ص37).
(7) انظر: المرجع نفسه (ص37).
(8) انظر: إبراهيم، نظرية الرواية (ص165، 166، 167).

لم تتوقف مهام الراوي على هذه الوظائف الخمس التي حددها "جينيت" ولا تنحصر فيها، بل هناك وظائف أخرى، كالوظيفة الانتباهية [1]، والتي يشترك فيها كل من الراوي والمتلقي، حيث يعمل الراوي على جذب المتلقي بواسطة ألفاظ وأساليب وانزياحات، ويستحضر المتلقي ذهنه ليتملك القوى المؤثرة القادمة من الراوي.

أما عن وظيفة التأويل [2]، فهي تُمكّن الراوي من تلبّس الشخصيات في الرواية، فيتصرف على أنه واحد منها. أما الوظيفة الواصفة أو الوصفية [3]، والتي يقوم الراوي فيها بتقلد دور العدسة الواصفة للأحداث ومجرياتها، والأماكن والشخوص فيها. ويقوم الراوي بتأصيل ثقافته من خلال الرواية، فهو يقوم بوظيفته التأصيلية [4]، فينقل هذه الثقافة لمن حوله بواسطة المتن المسرود المتأثر بالواقع المحيط. وللراوي تأثير كبير على المتلقي؛ فهو يمارس وظيفته التأثيرية أو الإفهامية[5]، بواسطة أدائه في السرد، وقدرته على الإقناع؛ لاستدراج المتلقي إلى عالم المتن الحكائي والالتحام به.

إن الرواية عالم سرديٌ مفتوح ومرن، لا يتوقف على هذه الوظائف الخاصة بالسارد، بل تبقي الباب مواربًا للعديد من الوظائف التي يختلقها الروائي في الرواية، ويتخفّى خلفها؛ لتسهم في شد النسيج الروائي؛ ليكون أكثر متانة وأقوى تأثيرًا.

---

(1) انظر: عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب (ص52).

(2) انظر: جينيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير (ص101)

(3) انظر: عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب (ص52).

(4) انظر: عزام، شعرية الخطاب السردي (ص86).

(5) انظر: بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (ص37).

المبحث الثالث:

أنواع الراوي السارد

يقوم السرد على الراوي الذي يروي الحكاية بحسب رؤيته الداخلية أو عبر زاوية الصوت أو الضمير المستخدم، فهو القادر على السيطرة على زمام المتن الروائي، وقد توقفت الباحثة في هذا المبحث عند أنواع الراوي.

أولًا: الإدراك الداخلي للسارد

إن تعدد أنواع الراوي يحدد مجرى تنقل الراوي ودوره في الرواية، فالخطاب "هو النص المكتوب يتشكل من خلال علاقة بين الراوي والمروي له، ويتم متابعة طرح الخطاب الروائي بين الراوي والمروي له عبر مكونات الخطاب الروائي التالية:

الراوي –> الخطاب –> المروي له"[1]، وتقوم رواية الحكاية على ثلاثة أنماط من الرؤية[2]:

1- الحكاية ذات السارد العليم رؤية من الخلف ويرمز لها "تودوروف" بالصيغة الرياضية (سارد > شخصية).

2- الحكاية ذات وجهة النظر (سارد = الشخصية)، "رؤية مع".

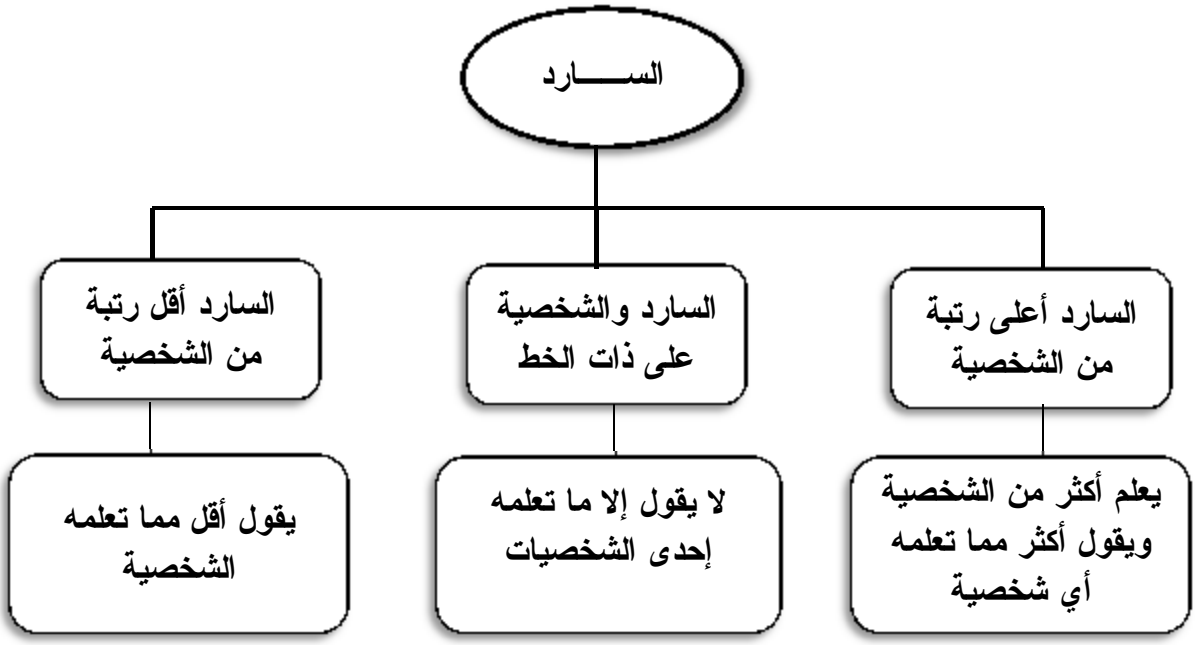
3- السرد الموضوعي (سارد < الشخصية)، "رؤية من الخارج".

وقد مثلت الباحثة العلاقات بالشكل الآتي هذه الأنواع:

---

(1) المالكي، جماليات الرواية الليبية (ص38).

(2) انظر: جينيت، خطاب الحكاية (ص210).



شكل (5): السارد وعلاقته بشخصيات الرواية

يرى "جيرار جينيت" أن الرواية نوعان: "رواية لا يوجد الراوي في القصة التي تحكيها باعتباره أحد شخصياتها، ورواية يوجد الراوي في القصة التي تحكيها باعتباره أحد هذه الشخصيات"[1]، وللراوي زوايا عدة ينظر منها للنص_ بالأحرى يتناول منها النص_ فيظهر في الرواية أحياناً، ويغيب أحياناً أخرى بقدر الدور الذي يوكله إليه الروائي.

ولا تتحقق هوية السرد إلا بالعلاقة القائمة بين (السارد/ الروائي) والمتن الحكائي، فالسارد قد يسرد غريبًا عن الحكاية أو متضمناً فيها [2].

إن الأنماط السابقة للرواة هي التي تحدد مواقعهم وزوايا النظر التي ينظرون من خلالها للنص وهو ما يطلق عليه مصطلح (التبئير) [3]، وقد أولى "جيرار جينيت" البؤرة اهتمامًا بوصفها موضوعًا نقديًا مهمًا في السرديات، والمفهومان المستخدمان في دراسة

(1) إبراهيم، نظرية الرواية (ص161).

(2) انظر: حامدي، شعرية النص الروائي في رواية (ذاكرة الجسد) (ص69).

(3) التبئير: هو زاوية الرؤية ضمن مصدر معلوم، إما أن يكون راويًا مفترضًا لا يشارك في الأحداث أو شخصية من شخصيات الرواية. انظر: لحميداني، بنية النص السردي (ص ص46- 47).

التبئير هما مفهوم "المبئر (الملاحظ) والمبأر (المُلاحَظ)"[1]، والمبئر هو الملاحظ والمسجل والمتأمل للأحداث، قادر على التأثير والإقناع، وللمبئر "الخيار في إخفاء محتويات الوعي أو كشفها"[2]، بصفته ملاحظًا ذاتيًا أو متأملًا خارجيًا.

لا يقصد بالتبئير معرفة السارد، بل معرفة مدى تداخل الشخصية بالسارد؛ فالسارد هو الذي يقودك للبطل باعتبار أن دائرة السارد تشمل البطل وليس العكس، أو ربما تتقاطع دائرة السارد بالبطل فيكون هو ذاته، فالتبئير بمثابة عدسة الرؤية التي تتداولها عين السارد أو عين البطل.

ستتناول الدراسة التطبيقية نوعين من الرواة وهما: (الراوي العليم)، و (الراوي الذي لا يعلمُ إلا ما تعلمه الشخصية)؛ وذلك بحسب كثافة التركيز على هذين النوعين في الروايات المختارة للدراسة من روايات أيمن العتوم.

أولًا: الراوي العليم (الراوي > الشخصية)

الراوي العليم هو الذي اكتسب مسماه وصفته من حجم إدراكه بمحتوى النص ومضمون الشخصيات وأبعادها، فهو بمثابة ظل الكاتب، وقد وصفته (يمنى العيد) بأنه: "شخصية ظل فني للكاتب. والكاتب هو الذي يخلقها، إن يخلق أدوات سرده، فتتعدد وجهات النظر، فتتولى كل شخصية سردًا بحسب زاوية روايتها، وبذلك يتم تقييد حقل الرؤية للسارد. وقد تعاملت شعرية السرد مع المستوى الصيغي، وعدته حقل التبئير، وتعاملت معه من بُعْدين، داخلي وخارجي. فالتبئير الصفري يتولاه السارد العليم، حيث يُعدّ السارد نقطة ذيوع الخبر، ومنطقة تفاصيله، فهو المتحكم بالكم والكيف الخبري. ويتملك أدوات تقنيات السرد، ويمارسها معيدًا إنتاجها، ومبدعًا لها"[3].

وهو الراوي (كُلّي العلم) كما سمّاه بعض النقاد، منهم: محمد الشوابكة [4]، وإبراهيم خليل [5]، ويوسف حطيني[6]، ويمنى العيد[7]، وغيرهم... .

---

(1) مارتن، نظريات السرد الحديثة (ص194).
(2) المرجع السابق (ص194).
(3) العيد، تقنيات السرد الروائي (ص148).
(4) الشوابكة، السرد المؤطر في روايات النهايات لعبد الرحمن منيف (ص 121).
(5) انظر: خليل، أقنعة الراوي (ص110).
(6) حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية: دراسة (ص224).
(7) العيد، تقنيات السرد الروائي (ص147).

أطلق عليه صلاح فضل (الراوي المحيط بكل شيء) [1]، ويعدّ هذا النوع الأكثر انتشارًا في السرديات، والأكثر استخدامًا بين النقاد والدارسين ومنهم محمد عزام [2]، وعبد العاطي كيوان[3]، وعبد الرحيم الكردي [4].

إن الراوي العليم يتسم بسمة الإدراك الكلي، حيث تُعدّ قدراته خارقة وغير اعتيادية، فهو قادر على كشف خبايا الشخصيات، ومعرفة أسرارها، وهو المتحكم في محطات الزمن والمحيط بدقائق الأمكنة، والمتصرف في حشود الأحداث.

عدّ النقاد تدخل (الراوي/ الكاتب) في الرواية "بالتفسير والشرح والتعليق لتحميس القارئ... نقصًا في الرواية الكلاسيكية..."[5]، وتسعى الرواية الحديثة للحد من سيطرة الراوي العليم بكل شيء؛ لمنح الشخصية إثبات ذاتها.

وفي رواية (خاوية) تجلى الراوي العليم في معظمها بما يملك من امتيازات، بينما تراجع دور الراوي العليم بكل شيء في روايتي (يا صاحبي، السجن) و(اسمه أحمد)، فالراوي في رواية (خاوية) انتهج نهجين في السرد، فتارة كان هو الصوت الوحيد المسموع، فبدا كأنه يقدم تقريرًا سرديًا، يتحكم بزمامه، منصبًا نفسه على عرش الإدراك بمستوييه الداخلي والخارجي للشخصيات، فيعرف عنها كل شيء، وتارة أخرى يفسح المجال للشخصيات للكشف عن ذاتها فيما يقوم هو "بتقديم أقوال الشخصيات"[6]، والتعليق عليها، والشرح فيما يخصها.

تجلت شعرية السرد في مشهد جمع (جلال) ب(سلوى):

"وها هو يُديرُ مِفتاحَ الشُقة، ليدخلَ بعدَ يومٍ شاقٍّ من العمل في الوزارة، حين دخل كانت زوجته قد انتهت من إعداد طعام الغداء، رآها تضع آخرَ طبقٍ من الأطباق على المائدةِ وهي تتحسس بَطنَها، فبادرها ممازحًا: "أمعقولٌ أنَّ بطنَك كبر في غيابي منذ الصباح"... لم ترد بكلمة. جلسا يأكلان بصمت، لم يكن شيء ليُسمع إلا صوتُ مضغهما، وهو ينظر إليها حانًا لها على الكلام، تتكلم ُ أخيرًا: "إلى متى ستُبقي الأمرَ دون علاج؟".

---

(1) انظر: فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص (ص371).
(2) انظر: عزام، شعرية الخطاب السردي (ص88).
(3) انظر: كيوان، في النقد العام (ص51)
(4) انظر: الكردي، الراوي والنص القصصي (ص101)
(5) غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية (ص30)
(6) المرجع السابق (ص160)

شعر أن العبارة قد طعنته، توقف عن ازدراد اللقمة في فمهِ: "لماذا تلحين على الأمر بهذه الصورة، ألا يمكن أن نصبرَ قليلًا...؟". [1]

بدا الراوي في نقل المشهد متكئًا على الصيغة الزمنية (الفعل المضارع) وكأنه حاضر في ذات الحدث، رغم أنه خارج إطار الحدث فهو ينظر إليه ويتابعه من بعيد دون المشاركة فيه، **(ها هو يدير مفتاح الشقة، ليدخل البيت...)** بدأ الراوي المشهد بحركة المفتاح، مستخدمًا تقنيات السينما في التركيز على زاوية الديكور في المشهد ليصف حال الطبيب جلال بعد عودته من العمل.

إن إدارة المفتاح تومئ بالدخول إلى بدء مشهد الاستقرار بالنسبة لجلال بعد يوم من الضجيج الخارجي. يلتفت الراوي إلى صيغة (الفعل الماضي) بعد ذلك؛ ليؤدي دور المخبر عن مشهد حدث بالفعل وانتهى: **(حين دخل كانت زوجته قد انتهت من إعداد طعام الغداء، رآها تضع آخر طبق...)** واتكأ أيضا على (ضمير الغائب).

(وهي تتحسس بطنها)، لقد أوكل الراوي للشخصية (جلال) دور المراسل الذي يكشف عما يدور من خلال بث حي ومباشر. تقدم جلال للمشهد من لحظة رؤيته البصرية لزوجه وهي تتحسس بطنها، فقد كشف عن بُعد نفسي لـــ(سلوى) وهي عاطفة الأمومة التي كانت تختلج قلبها، وتسيطر على كل خلاياها في تلك اللحظة، كما سمح للشخصيات الكشف عن ذاتها بواسطة الحوار الدائر، لكن بتنظيم الراوي العليم القائم الأول على المشهد، والذي يُعد المخرج لشكل المشهد النهائي.

كان الراوي العليم يتنقل بين شخصيتين بالإخبار فقط عن انطلاق بدء نقطة الحوار: **(فبادرها ممازحًا: أمعقول أن بطنك كبر في غيابي منذ الصباح؟ لم ترد بكلمة)**. لقد أوحى حديث (جلال) للقارئ حجم فارق الاهتمام المعلن بينه وبين زوجه تجاه موضوع الإنجاب. ويعلق الراوي بـــ **(لم ترد بكلمة)** ليشارك في إعطاء الانطباع حول شخصية سلوى، فهو لم يترك المجال كله لـــ(جلال). يعود الراوي إلى أسلوب السرد الأول بعد أن تخفف منه بحوار (جلال وسلوى) القصير، فيرصد حالة الجو المخيم بينهما من جديد **(جلسا يأكلان بصمت، لم يكن من شيء ليُسمع إلا صوت مضغهما... ينظر لها حاثًا لها على الكلام)**.

لم يشأ الراوي أن يخبر عن خبايا الشخصيات، فهو راوٍ محدود العلم، لكن كان يتنقل بين زوايا المشهد فرصف الطريق لتقدم بروز الحالة النفسية للشخصيتين (جلال وسلوى)

---

(1) العتوم، خاوية (ص24).

فاستخدم الألفاظ التي تدل على الرتابة المخيمة بين الزوجين **(يأكلان بصمت... حاثًا لها على الكلام)** ثم ينقل فعل الشخصية **(تتكلم أخيرًا)** فيفسح المجال للحوار للكشف عما يختلج الشعور الداخلي لكل منهما: **(إلى متى ستُبقي الأمر دون علاج؟ شعر أن العبارة قد طعنته، توقف عن ازدراد اللقمة في فمه)** لقد أبدت سلوى تذمرها من الحال الذي تعيشه وهو عدم الإنجاب بواسطة طرحها للسؤال على مسمع (جلال)، وفي المقابل يكشف (جلال) عن حالته الشعورية تجاه الأمر **(شعر أن العبارة قد طعنته)** لكنه لم يخبر بذلك، فهو لم يرد، بل توقف عن ازدراد اللقمة في فمه، وهذا ما عبر عنه الراوي؛ ليصل بالقارئ إلى الشعور الداخلي ل (جلال) ثم لم يعط الراوي القارئ إشعارًا برد جلال، بل تركه يكمل مسير الحوار بشكل مباشر: **(لماذا تلحين على الأمر بهذه الصورة...)**

الملاحظ أن اللفتة السردية الحيوية تبدت واضحة المعالم في التحول من ضمير الغائب إلى الضمير المخاطب، وهو ما سعى إليه الراوي للخروج من مأزق رتابة السرد المتتالي على نفس الوتيرة، فتوسل ضمير المخاطب لينجّي كينونة السرد من رتابة النمط الواحد.

"**ألقت التحية على أمها بصورة آلية، قصدت مباشرة إلى غرفتها، تأكدت قبل أن تغلق الباب من أن أمها ما زالت تجلس في الصالة تقطع الفاصولياء استعدادًا لطبخة الغداء. عانت وهي تزيح مكتبًا خشبيًا قديمًا، لتدفعه باتجاه الباب بهدوء... انتبهت الأم، شكت في الأمر، لكنها قدرت من الحكمة تجاهله، مدت يدها بلهفة إلى حيث مريولها، تناولت المظروف والعلبة... هجم على قلبها الفرح والخوف معًا، تزاحما في اللحظة نفسها على الاستقرار بعيدًا في قلبها. فرحت لأنه يحبها ويمتلك الجرأة التي لا يمتلكها الشباب الأخرون، وخافت أن يكتشف أمرها...**"[1].

استخدم الراوي العليم ضمير الغائب لسرد المشهد الذي يخص عودة (حنين) من المدرسة بعد استلامها رسالة من (زياد) في طريق عودتها للبيت، فيبدأ بـــ **(ألقت التحية على أمها بصورة آلية)** فينقل للقارئ تحركات الشخصية (حنين) دون أن يتدخل في فضاء الشخصية الداخلي، اكتفى فقط بنقل ملامح الإطار الخارجي بواسطة الإخبار عن الفعل الصادر من الشخصية، ثم يعقب على (الفعل الماضي) الأول بآخر **(قصدت مباشرة إلى غرفتها)** ثم يتبعه بفعل آخر **(تأكدت قبل أن تغلق الباب)**. يسير الراوي بمتتالية زمنية واحدة

---

(1) العتوم، خاوية (ص160).

ومنظمة لنقل الحدث، ثم يحرف المتتالية المنتمية ل(ضمير الغائب) العائد على حنين إلى ضمير يعود على شخصية أخرى؛ لإيجاد نوع من التداخل السياقي للشخصيات، فهو يخبر عن الأم: **(ما زالت تجلس في الصالة تقطع الفاصولياء)**، ولم يتوقف عند شخصية الأم، إذ أولى اهتمامه الأكبر لشخصية (حنين) بوصفها بطلة المشهد الذي يحاول الراوي صياغته بطريقة سينمائية تنقل الحركة والصوت: **(عانت وهي تزيح مكتبًا خشبيًا قديمًا لتدفعه باتجاه الباب بهدوء...)**، هنا يعود الراوي لمتتالية الفعل الماضي بالتجاور الخطي للأفعال، لإكمال تناسل الأحداث وتوالدها تباعًا، فيعطي القارئ انطباعًا عن حال (حنين) في هذه اللحظة المصورة من خلال تحركاتها المتوترة: **(لتدفعه باتجاه الباب بهدوء)** ويخبر الراوي عن حالة الحذر التي تكتنف (حنين) دون أن يلج إلى فضاء شخصيتها الداخلي، ثم ينقل عدسته تجاه الأم: **(انتبهت الأم)** وهنا يترك الراوي للقارئ فرصة الالتحام مع المشهد؛ ليتخيل الصوت الصادر من فعل (حنين) جراء تحريكها المكتب، ثم حالة الإصغاء المتمثلة في حالة الأم، ويزيد ترسيخ ملامح المشهد فيقول: **(شكت في الأمر)** استخدم صيغة الفعل الماضي المؤكدة لحدوث توتر عند الأم، لكن الراوي لم يشأ الانزلاق نحو شخصية الأم أكثر، فيغادر بانسيابية بواسطة صيغة الفعل **(لكنها قدرت أن من الحكمة تجاهله)**، فهو يستخدم الأفعال لخدمة الخبر.

استطاع الراوي أن يعكس الحالة النفسية التي اعترت الأم في هذه اللحظة بتكثيف لفظي (الشك والريبة) إضافة إلى منحها بعدًا نفسيًا آخر، يتجاوز فيه الوقوف عند هذه الحالة بذكر دلالة الحكمة التي ارتأتها الأم في تجاوز الموقف.

إن الصورة التي ظهرت للقارئ عن شخصية الأم هي المقدار الذي أفصح عنه الراوي العليم. الراوي هنا غير شاهد على الأحداث ولم يشارك فيها، فهو راوٍ خارجي، وكما وصفته يمنى العيد بقولها: "يبقى خارج ما يروي. فما يرويه لم يقع في حضوره، وهو ليس شاهدًا على ما يروي، لذا فهو لا يروي من الذاكرة، كما أنه ليس شاهدًا على ما يروي"[(1)]، لذا فهو يحاول استخدام سبل أكثر إقناعًا للقارئ.

يتابع الراوي نقل المشهد دون تعليقات منه متجنبًا الوقوع في مساوئ الراوي كلي العلم برتابته التامة، والتي تورط القارئ بالخضوع التام لما يمليه الراوي دون فتح آفاق للمشاركة له، ولو بشيء من التفسير والتحليل، وبهذا فالقارئ مُهمل بالكلية لا يسمح له بالتفاعل مع النص السردي.

---

(1) العيد، تقنيات السرد الروائي (ص159).

بالرغم من عدم حضور الراوي إلا أنه يروي بصيغة الحاضر المتابع والشاهد، ووصفت يمنى العيد طريقته قائلة: "يتدخل في سرده يروي من الداخل"[1]، فينقل ما يدور في المشهد وكأنه حاضرٌ فيه رغم أنه خارج إطار النص والمشاركة الفعلية، فيتابع: "**هجم على قلبها الفرح والخوف معًا، تزاحما في اللحظة نفسها على الاستقرار بعيدًا في قلبها، فرحت لأنه يحبها ويمتلك الجرأة التي لا يمتلكها الشباب الآخرون...**"[2]. عاد الراوي يتطفل على داخل الشخصية لينمّ عما بداخلها، كما لو كان مطلعًا على شعورها الداخلي فيقول: (**هجم على قلبها الفرح والخوف معًا**)، وهو بذلك لا يزال يسير على ذات المتتالية الزمنية (الفعل الماضي) ثم ينتقل للحديث عن أمور غير مادية، يمنح أفعالها صيغة (الماضي) في (**تزاحما في اللحظة نفسها**) فقد تعامل مع الأمور غير المادية تعامله مع المحسوسات، بل وأخبر عن تصرفات (الخوف والفرح) ليقطع متتالية الإخبار الزمنية الأولى ويلتفت من عالم الإخبار عن المحسوسات إلى عالم الإخبار عن المعنويات، ليتابع ذلك من خلال لفتة سردية، لتخبر عن شخصية (زياد الغائبة) من وجهة نظره، معلقًا على الأمر بواسطة شخصية (حنين): (**فرحت لأنه يحبها ويمتلك الجرأة التي لا يمتلكها الشباب الآخرون...**) فـــ(حنين) تكشف عن شخصية زياد، ويقف وراء هذا الكشف بالأساس الراوي الأول الذي يسرد منذ البداية؛ ليصل إلى أبعاد نفسية لـــ(زياد) بالقول (**يحبها**).

إن أنانية الراوي هنا تتجلى في سيطرته التامة على الإخبار دون إعطاء فرصة للشخصية للكشف عن ذاتها، مستخدمًا خطًا سرديًا واحدًا وهو الإخبار والكشف من خلاله فقط.

في نص آخر من **رواية (خاوية)**، جمع بين سميرة وسلوى تتكشف شعرية الراوي العليم:

"**من قال إن الشجرة في الأرض المالحة لا تثمر!! من قال إن النفوس لا تتغير، كل صعب إلى هون، وكل عسير إلى يسير. قالت لها بعد أن رحل: البيت واسع، والأنس خير من الوحشة. لا يمكن أن تفعلي ذلك كرمًا واقتناعًا. ماذا تقصدين؟ تفعلين ذلك من أجل بدر، هو يريدها. وماذا في ذلك؟! وهي تريده!! ما الخطأ إذا عملت من أجل مصلحة ابني، وعملت أنت من أجل مصلحتها... كان اتفاقًا غير مكتوب بين امرأتين ظلتا جبلين لا يلتقيان، حتى جاء بدر فحطم قمة الجبل الأول وردم جزءًا من الوادي بينهما، ثم جاءت ليلاس فحطمت قمة الجبل الثاني...**"[3].

---

(1) العيد، تقنيات السرد الروائي (ص147).

(2) العتوم، خاوية (ص160).

(3) المصدر السابق (ص351).

بدأ النص من نقطة سرد خارجية، حيث السارد غير مشارك في النص ولا الأحداث، لكنه يظهر كخبير حياة، يفتتح النص بحكمته دون أن يوضح من يكون: **(من قال إن الشجرة في الأرض المالحة لا تثمر!! من قال إن النفوس لا تتغير، كل صعب إلى هون، وكل عسير إلى يسير...)** يبدأ الراوي العليم بالاستفسار بصيغ استفهامية، ثم يرد هو على ذاته مستبعدًا حضور أي شخصية لتسهم في الرد، أو توضح سر التساؤلات، فقد اتخذ دور المعلق والمفسر الخفي، فالمسافة صفرية بين الشخصية المتحدثة والراوي، ليتوهم القارئ بأن النص يتحدث من تلقاء نفسه.

يقوم الراوي بالتفاتة سردية مفاجئة مبرزًا ضمير (هو): **(قالت لها بعد أن رحل)** لقد سمح للشخصيات بالحوار **(البيت واسع، والأنس خير من الوحشة)**، لقد ربط السارد بين بداية النص وبين الحوار من خلال التقاء محور الحديث (الحكمة) فقد ولج للنص من عتبة الحكمة، والآن تكمل الشخصية نقطة البدء للسارد: **(والأنس خير من الوحشة)** وتكشف الشخصية عن شيء من مضامين ذاتها (فلسفتها الحياتية) دون تدخل السارد.

تتابع الشخصية: **(لا يمكن أن تفعلي ذلك كرمًا واقتناعًا)** لم تزل الشخصية تتحرك في المساحة الحوارية التي تركها لها السارد بالتوازي مع شخصية أخرى دون تدخل منه، مستخدمة (ضمير المخاطب) بالقول: **(ماذا تقصدين)** حيث تبدو سلوى عاجزة عن فهم سميرة، أو بالأحرى تحاول أن تظهر بمظهر الساذج، لتمرر موقفًا بعينه، هي تريده.

الحوار يسيطر على المشهد السردي ويستمر بردّ سميرة دون تدخل السارد، حتى أنه لم يعط القارئ إشعارًا بردها، فيأتي الرد مباشرة في الحوار دون استخدام أي صيغة معبرة من صيغ الردّ: **(تفعلين ذلك من أجل بدر، هو يريدها!! ما الخطأ إذا عملت من أجل مصلحة ابني، وعملت أنت من أجل مصلحتها...)**، إن شخصية سلوى تأخذ الدور الأكبر في إدارة الحوار، وتزيد فيه بتتابع الاستفهام، وهنا تكشف سلوى عن مضامين شخصيتها، فهي المحبة لمصلحة ابنها بدر، تخطط لأجله، لكنها في المقابل تنزع لشيء من الأنانية، تتابع شخصية السارد الداخلي (سلوى) السرد لتكشف عن شخصية جديدة غائبة مستخدمة صيغة الضمير (هو)، فتتحدث عن الحيز الداخلي لشخصية (ليلاس) فتقول:**(وهي تريده)**، فقد اخترقت الحدود الخارجية لشخصية ليلاس من خلال التخمين، فدلفت لقلبها معبرة عن إرادته. أصبحت سلوى هنا السارد، وتحدثت بمنطق العارف بلسان حال (ليلاس)، لكنها لم تسترسل بالحديث عن حيزها الداخلي، فهي سارد مؤقت، دلف إلى السرد من خلال الحوار الذي كسر نمطية السارد العليم، ثم تغادر (سلوى) محطة التوقف الإخبارية عن شخصية (ليلاس)؛ لتعود

لإكمال الكشف عن ذاتها من خلال ضمير المتكلم (أنا)، حيث بؤرة الإدراك هي الشخصية ذاتها، لتنطلق من صفر التبئير نحو ذاتها، فالشخصية هي ذاتها السارد الكاشف: **(ما الخطأ إذا عملت من أجل مصلحة ابني)** ثم تتابع السرد لتنعطف نحو ضمير المخاطب (أنت) في: **(لو عملتِ أنت من أجل مصلحتها؟)**.

الملاحظ تعاقب صيغ سردية عدة في ذات الفقرة، فالمستوى السردي لا يسير في اتجاه واحد، بل يعج بالمطبات السردية المفاجئة (من – إلى). يعود السارد الغامض ليعلق على ما حدث: **(كان اتفاقًا غير مكتوب بين امرأتين ظلتا جبلين لا يلتقيان، حتى جاء بدر فحطم قمة الجبل الأول... ثم جاءت ليلاس فحطمت الجبل الثاني...)** من خلال التعليق يرصد نتائج المشهد الحواري بالتحليل والتفسير: **(ظلتا جبلين لا يلتقيان)** وبهذا يكشف أبعادًا نفسية لكل من سميرة وسلوى فهما لا تطيقان بعضهما البعض.

سار السارد في مستوى واحد من السرد: **(حتى جاء بدر... ثم جاءت ليلاس...)** هذه الوتيرة الواحدة في السرد كشفت عن قدرات الشخصيات الغائبة (بدر، ليلاس) فظهرت شخصية بدر بمظهر الشخصية القوية التي استطاعت تحطيم جبل من الجمود الشعوري، دون الكشف عن الكيفية، وبذات الإطار كشفت عن قدرة ليلاس: **(فحطمت قمة الجبل الثاني)**.

من الملاحظ أن السرد قد تناوب عليه طرفان هما: السارد الخفي والشخصيات المشاركة، لكن تحركات الشخصيات كانت ضمن سيطرة السارد الخفي، فهو الذي منحها مساحة الحوار ثم أقصاها ثانية بتولي زمام السرد من جديد.

أما في رواية **(يا صاحبي السجن)** فقد هيمن الراوي العليم على مضمار السير السردي، حيث المسافة بين السارد والشخصية _البطل_ تساوي صفرًا.

"**وابتلع المدير ما تبقى من ريقه، وازدرد عضةً استعصت على الذوبان، وأدار ظهره، وعاد وفي حلقه طعنات، وفي قلبه ضربات، وفي مكانته أمام موظفيه الصغار ما هو أكثر من ذلك بكثير...**"[(1)].

ترى الباحثة أن الراوي قد سرد الأحداث بطريقة الإخبار المتتابع، تتجلى شعرية الإخبار هنا بطريقة السرد التناسلي بواسطة سرد الأفعال الماضية التي تنبئ عن حدث يتناسل من رحم سابقه: **(ابتلع، ازدرد، أدار، عاد)**، فالراوي يسرد الأحداث كما لو كانت شريطًا يمرّ أمام عينيه على عجل، فلم لم يسمح بترهل الزمن فيه، حيث تتسارع الأحداث التي تدور في

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص99).

ذات البقعة وتتعلق بذات الشخصية، والتي استخدمها الراوي كإستراتيجية كاشفة عن ردة فعل المدير بعد أن رفض ابن أبي محمد المقدسي التسليم عليه بعد أن مدّ يده ليسلم عليه، وعلل له ذلك –حينما سأله– بأنه كافر، لقد حشد الراوي العليم مجموعة من الأفعال التي تعمق لدى القارئ أثر هذا الفعل على نفس مدير السجن.

وظف الراوي تسارع الحدث للوصول بالمتلقي إلى أقصى تخيل لحالة مدير السجن النفسية بعد هذا الموقف، والملاحظ أن الراوي توسع في نقل الحدث باستخدام لغة الجسد: **(ابتلع ريقه، عضة، أدار ظهره، عاد وفي حلقه طعنات)** فقد استخدم إشارات الجسد الخارجية ليصلها بعد ذلك بعضو داخلي غير مرئي، ليتناول من خلاله البعد النفسي لمدير السجن، ويتحدث بلغة الراوي العليم بمكنون الشخصية: **(وفي قلبه ضربات)**، بعد أن وصل بالمتلقي إلى درجة التشبع من لغة الجسد وإيماءاته، حاول أن يربط كل ذلك بالواقع المحيط، فينتقل إلى الموجودات في حيز المكان: **(موظفيه الصغار)**، لم يترك الراوي للشخصيات المحيطة فرصة التعبير عن ردة الفعل، بل قام هو بتحليل الكامن الشعوري الداخلي للشخصيات المحيطة دون أن يطال شيئًا واضحًا ومحددًا، فاكتفى بوصف نظرات الموظفين الصغار للمدير فقط.

بالرغم من امتلاك الراوي العليم قدرات عالية، فهو "يمتلك قدرة غير محددة تكسب الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات"[1]، لكنه اكتفى هنا برسم انعكاس نفسي مؤقت جراء ردة فعل سواء عند المدير أو الموظفين. أبرز الراوي ردة الفعل من خلال الاستخدام الكمي إلى جانب الاستخدام الكيفي، فاستخدم صيغ الجمع: **(طعنات – ضربات – موظفيه)** بالصيغ الجمعية المعروفة، واستخدم ألفاظًا أخرى تعبر عن معنى الجمع والكثرة: **(أكثر – بكثير)**، وبهذا استطاع أن يوجد سبيلًا للمبالغة في ردة الفعل دون أن يسرف في الوصف باعتماده على اللغة الكمية عبر اللفظ.

"**ثم ابتدع المدير العبقري تصنيفًا جديدًا على هواه، فخلط القضايا كلها ببعضها، فجاء بسجين من الأفغان الأردنيين ووضعه مع ألغام عجلون، وجاء بأخر من بيعة الإمام وزج به عند حزب التحرير، واقتاد ثالثًا من قضية الموجب ورمى به عند الأفغان، وعلل ذلك لأنه يعلم أن بعض الخلافات موجودة عند مختلف القضايا، وأن بعض السجناء لا يطيق العيش خارج قضيته... وهذا سوف يشعل نار الفتن...**"[2].

---

(1) إبراهيم، المتخيل السردي مقاربة نقدية (ص119)

(2) العتوم، يا صاحبي السجن (ص233).

إن التلاعب بفضاءات الرؤية يبدو واضحًا جليًا في النص السابق، فقد تنقل الراوي بين عدة أصوات عبر أكثر من زواية، فالشخصيات تظهر من خلال رؤية السارد، فتنقلاتها وتصرفاتها ليست مُقدمَة منها شخصيًا، لا بقول ولا بكشف ذاتي، وبهذا فهي تفصح عن هيمنة السارد وسطوته، فنراه يشهر ضمير الغائب في النص، فلا يستطيع أي ضمير آخر الوقوف في وجهه، ولو على سبيل إراحته من معزوفة السرد القائمة على ذات النغمة السردية. **(ثم ابتدع المدير العبقري تصنيفًا جديدًا على هواه)**، بدت شعرية الراوي تستقل أرجوحة السرد، فهي تعلو بالقارئ نحو الإطار الخارجي متوسدة الخبر الواصف للفعل تارة **(ابتدع المدير العبقري)**، ثم تهوي به إلى عمق الشخصية تارة أخرى، حيث ينجر السارد إلى هذا العمق بعبارة: **(على هواه)**، وكأنه ودّ الإخبار عن مكنونات نفسية لهذا المدير، فالسارد يعرف ما يحبه هذا المدير وما تميل إليه نفسه حتى أنه صنف التصنيف المذكور بما يتلاءم مع هواه.

(خلط القضايا ببعضها، فجاء سجين من الأفغان... اقتاد ثالثًا... ورمى به عند الأفغان... وكل ذلك لأنه يعلم أن بعض الخلافات موجودة عند مختلف القضايا). مال الراوي في هذا النص إلى التفصيل لا التكثيف، استخدم التعداد الذي يومئ بالترتيب والتتالي، وبهذا فالمشهد يحدث دون أي مونتاج، إضافة إلى أن الراوي العليم هنا يدرك أسباب تصرف المدير، فهو يدخل في عمق الشخصية ويخرج منها متى شاء، "فقد يفترض السارد مدخلًا إلى عقل الشخصية"[1]، وقد افترض الراوي هنا المدخل لعقل الشخصية من نافذة الخلافات الناشبة بين المجموعات المختلفة في السجن، والتي مكنته من الولوج إلى عقل مدير السجن ومعرفة ما يدور فيه، فعبر عن هذا بـــ**(لأنه يعلم أن بعض الخلافات موجودة)**، ثم يتكلم باسم الشخصيات وما تفكر فيه **(بعض السجناء لا يطيق العيش خارج قضيته)**، يتكلم نيابة عن السجناء. ويتجاهل الراوي حشو تراكمات التفاصيل التي ربما دارت أمامه، فيتجاوزها بتكثيف قطعي الدلالة.

"**مدّ طائر الرتابة جناحيه على مهجعنا، وأخذت الأيام تتواثب في دورانها، وأصبحت رمزية الأرقام في أوقات العدّ تنهش خواصرنا، وتنكت نقطة سوداء في القلب، وصرنا في عين دوامة الزمن!! لا زلت أذكر هيئة (سالم) في برشه ذي الطابق الثاني، كان يتخذ مكانًا له في الزاوية القصية على باب الغرفة، يجلس راكزًا ظهره إلى الحائط، وجامعًا رجليه إلى صدره، وممسكًا بالمصحف يتلو في خشوع طاغٍ، ويغيب في سبحاته عمن حوله...**"[2]

---

(1) مارتن، نظريات السرد الحديثة (ص176).

(2) العتوم، يا صاحبي السجن (ص233).

يبدو أن حضور السارد العليم يطغى على منهجية السرد في رواية **(يا صاحبي السجن)**، فحضوره يتأتى بالنطق اللغوي أو بالوصف الخارجي للشخصيات، والذي يستخدمه كدوالٍ على شارات داخلية خفية للشخصيات، لكنه يظل واقفًا على باب الشخصية من الخارج أحيانًا كثيرة، كما وقف على باب شخصية (سالم) في هذه الفقرة، فهو لم يمس داخلها، واكتفى بوصفها الخارجي المرتبط بثيمات النفسية المنتشرة في محيط الشخصية الداخلي.

يتحدث الراوي العليم بضمير الغائب، يحمل بوتقة الإدراك على عاتقه: **(مدّ طائر الرتابة جناحيه على مهجعنا)**، حيث استخدم الخيط اللغوي ببراعة؛ ليصف الجو المخيم في السجن، تعانق الخيط اللغوي بخيط الزمن الماضي ليتماشى مع النَفس السردي الواصف، فقد تمركزت الشعرية في استخدام لغة الراوي في التعبير وطريقة السرد، فهو يعبر عن جمادات، يمنحها الحس والحركة، وبذلك يملّكها جواز سفر لتدخل عالم التأثير، فتلقي بظلالها على القارئ، لتمنحه مساحة التخيل الكافية.

بدأ بضمير الغائب (هو) باستخدام الفعل **(مدّ)**، ثم ينعطف على عجل ويتحدث بصيغة (الأنا) الجمعية: **(مهجعنا)** باثًا في القارئ مستوى متدرجًا من الإقناع، ليستشعر القارئ الصدق في المشهد بواسطة رواية البطل السارد، فهي نافذته للمشهد.

إن السارد هنا قد أعدَم المسافة بينه وبين البطل من خلال الصيغة التي تحدث بها، فمقولة الصيغة تضم مسائل المسافة، فهو يتحدث باسم البطل، وينقل الأحداث التي تدور حوله بحس إدراك العالم: **(وأخذت الأيام تتواثب في دورانها، أصبحت رمزية الأرقام في أوقات العدّ تنهش خواصرنا، وتنكت نقطة سوداء في القلب)** يبدو السارد فيلسوفًا تزاحمه فلسفة الحياة، يمتطي صهوة اللغة فيورد أخبارًا ميتافيزيقية تتعلق بما لا يرى، لكنه يدركها من خلال الأثر: **(الأيام، الدوران)**، ويوغل أكثر في التمظهر بمظهر العالم، فيتحدث عن نفسيات الأرقام التي باتت تبدو كالغول الذي يقتات على السجناء، فيقول: **(تنهش خواصرنا)**، ليعود ثانية للانحراف عن الطريق الضمائري (هو) إلى طريق(نا المتكلمين)، فيبدي معرفته التامة بقدرة الأيام وأفعالها، فيأتي باللون الأسود الذي نقشته في القلب، واختيار اللون الأسود لم يأت اعتباطًا من الروائي بل جاء يدلل على الحزن والكآبة المعششين في نفوس السجناء، إذن. هي رسالة لون موجهة للقارئ. (لا **زلت أذكر هيئة سالم في برشه ذي الطابق الثاني، كان يتخذ مكانًا له في الزاوية القصية على باب الغرفة)**، إن الراوي العليم يهتك عالم الواقع من حوله بانعطافه إلى العالم اللاحسي الذي ليس له استقرار ولا إطار، فيتوقف عند زاوية **(قصّية)** في المكان، يصفها بذلك ليوصل للقارئ إدراكه التام بتفاصيل المكان وحجمه، فهذه الزاوية بالتحديد هي إحدى زوايا المكان، لكنها ليست بالقريبة منه (السارد البطل)، في هذا تمهيد

لتقديم لشخصية سالم: **(يجلس راكزًا ظهره إلى الحائط، وجامعًا رجليه إلى صدره، وممسكًا بالمصحف يتلو في خشوعٍ طاغٍ، ويغيب في سبحاته عمن حوله)** يبدأ الراوي العليم وصف المشهد، وكأنه مُخرج سينمائي ركّب مقاطع عدة إلى بعضها، ليتشكّل المشهد متكاملًا، فقد قدم الصورة بتفاصيلها جانحًا بذلك نحو التدرج ليدلف إلى الفضاء الداخلي للشخصية.

بدأ بالجلسة: **(راكزًا ظهره إلى الحائط)**، يتضمن وصف الجلسة شيئًا من وصف المكان، **(جامعًا رجليه إلى صدره)** المشهد الذي نقله الراوي عن سالم وطريقة تكوره على نفسه هو محاولة منه لاصطحاب القارئ إلى داخل الشخصية، ثم يكمل سرده بـــ**(ممسكًا بالمصحف يتلو في خشوعٍ طاغٍ، ويغيب في سبحاته عمن حوله)** يحاول الراوي صبّ المعلومات المتعلقة بالشخصية ببطء شديد، فلم يمنح القارئ الخبر دفعة واحدة، بل حاول وصف عزلة (سالم)، فولج إلى عزلته الداخلية من خلال أبعاد عزلته الخارجية المنبثقة عن تصرفاته.

وكّل الراوي نفسه رقيبًا على نفس الشخصية (سالم) فراح يعطي خبرًا قطعيًا بتغيّبه عن الواقع بوصف خشوعه الطاغي، وكأن الراوي يدور في باحات الشخصية الداخلية، ويستشعر درجة الخشوع التي أصابتها، ليتحدث بعد ذلك عن غيابه عن عالم الواقع رغم وجوده في المكان الذي يعج بأمثاله.

نجح الراوي باختصار حالة الشخصية دون تكديس الأوصاف عنها باستخدام الألفاظ: **(الخشوع الطاغي)** و**(يغيب في سبحاته عمن حوله)** متحدثًا بضمير الغائب.

نقل الراوي العليم القارئ من توترات الصور وتواترها في بداية الفقرة إلى هدوء السياق المكثف دون بروز أي شخصية كاشفة أو خبيرة غيره، بل تمترس خلف دفة السرد، ولم يسمح لأي شخصية بالاقتراب منها.

"**استطاعت مجموعة (بيعة الإمام) أو (جماعة التوحيد) أن تأسر أحد أفراد الأمن، ويبدو أن الآخر أفلت من قبضتهم في اللحظة الأخيرة. وحين علمت الإدارة بالأمر سارعت إلى إغلاق الأشباك... غير أن الجماعة رفضت ذلك بشكل قاطع وبدأت المفاوضات بين الطرفين، على إطلاق سراح الجندي الأسير، وقدمت إدارة السجن كثيرًا من التنازلات، غير أن (بيعة الإمام) كانت في وادٍ آخر، ولم يجد مدير السجن آنذاك من وسيلة سوى أن يرفع الأمر إلى مدير الأمن العام، وهو أمر قد يكلفه الكثير**"[1].

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص163).

يبدأ الراوي الذي هو البطل بالإخبار عمّا يحدث بصفته الراوي العليم: **(استطاعت مجموعة (بيعة الإمام) أو (جماعة التوحيد) أن تأسر أحد أفراد الأمن)**، فهو مواكب للأحداث الدائرة، ينقل ما يدور في حيز المكان، ويتضح هذا من شهادته على ما يدور: **(ويبدو أن الآخر أفلت من قبضتهم في اللحظة الأخيرة)**، فحديثه عن اللحظة الأخيرة دلالة على علمه التام بما يحدث مكانيًا وزمانيًا، فينقل ردة فعل الإدارة: **(وحين علمت الإدارة بالأمر سارعت إلى إغلاق الأشباك)**. يسيطر الراوي على أفعال الإدارة، ويهيمن على ذاتها الداخلية، فالإدارة ليست فردًا بل هي المجموع لكنه يتصرف معها كفرد، لم يبدأ بالنتيجة، فلم يقل: **(أغلقت الأشباك)**، بل ولج إلى ذهن الإدارة ورصد خوفها وتوجسها والذي نتج عنه إغلاق الأشباك.

في هذا النص تتجلى شعرية السارد بتقاطع الراوي العليم مع الشخصية حيث الراوي هو ذاته البطل الذي عايش حياة السجن.

لقد نصب الراوي العليم نفسه المتحدث باسم الجميع، بالأحرى، كان الناطق الرسمي عن المجموع، فبدأ النص ناقلًا الخبر بتفاصيله: **(استطاعت مجموعة.... في اللحظة الأخيرة)**.

منح الراوي المتلقي الخبر الذي يريد، بالكم الذي يريد، لكنه لم يفصح عن تفاصيل أسر الجندي من **قبل (بيعة الإمام)** بل تكتم عنها وتجاوزها رغم أنه كان معايشاً للحدث منذ بدايته، وليس هذا بخلًا منه في المعلومات المقدمة للقارئ ضمن الخبر، بقدر ما هو تكنيك في نقل الخبر بأبعاده المهمة، وليس بتفاصيله التي لا تمثل أهمية عند القارئ فاهتم بتحركات الحدث الأساسي وتنقلاته.

ينتقل الراوي إلى رصد ردة فعل الشخصية التي يمثلها المجموع: **(وحين علمت الإدارة بالأمر سارعت إلى إغلاق الأشباك...)**، لم يبدأ بالنتيجة مباشرة **(أغلقت الإدارة الأشباك)** بل ألبس الحدث ثوب المنطقية بتتابع الأحداث، هي علمت فخشيت ثم أغلقت.

لم يكن الراوي متعاطفاً مع القارئ ليعطيه كل هذا الكم من المعلومات في الخبر بل كانت تطغى عليه السمة السلطوية التي يظهر فيها كمتحكم وحيد في سير موكب السرد، فيتعالى على الأحداث ببطولته وإمساكه زمام السرد، فهو المراقب الذي يتابع ويرصد ويكشف.

(وقدمت إدارة السجن كثيرًا من التنازلات)، لغة الراوي هنا لغة تقريرية، خالية من الجماليات الأدبية، الأمر الذي يتوافق مع نقل الأخبار السياسية، وبالحديث عن التنازلات يوضح الراوي مدى اطلاعه على التفاصيل، فهو قادر على تقدير حجم التنازلات، لأنه يعرف ما يدور في السجن، فقد انتهج الراوي في هذه الفقرة أسلوب الخبر الصحفي مع تقنيه البث المباشر.

(غير أن بيعة الإمام كانت في وادٍ آخر)، يُحسب للروائي الالتحام بالواقع السياسي العربي بنقل المشهد دون مونتاج، وهذا يدحض المقولات التي فصلت الرواية عن الواقع، وقالت بأن "الكتابة الروائية مجرد متخيل مقطوع عن مرجعياته في الواقع والتاريخ، وإلى اعتبار النص السردي مجرد لعب لغوي"[1].

لقد سمح الراوي لنفسه بالولوج إلى داخل الشخصية الجماعية (بيعة الإمام) ونقل إحداثيات الشعور في داخلها للقارئ بقوله: **(في وادٍ آخر)** فهو لم يرصد النقاط الفكرية للجماعة على محور الواقع الدال، بل اكتفى بانتشال الشعور منها لمتابعة الخبر.

(ولم يجد مدير السجن آنذاك من وسيلة سوى أن يرفع الأمر إلى مدير الأمن العام، وهو أمر قد يكلفه الكثير). الملاحظ أن التبئير عند السارد لم يكن بمعزل عن البطل، فالإدراك عند البطل كان على لسان السارد الذي تماهى مع شخصية البطل، وبالحديث عن مدير السجن لا يزال البث المباشر للمشهد قائمًا، ولا يزال الراوي يعلق على الخبر: **(أمر قد يكلفه الكثير)** وتختفي وراء هذه الجملة براعة الراوي الذي يعمل كمحلل سياسي للخبر، يثقب المستقبل بتنبؤاته المستقبلية المتعلقة بالحدث.

يلاحظ أن الراوي شخصية واقعية في النص الروائي، مسيطرة ومهيمنة في النص السابق، لم تسمح للشخصيات الجماعية أن تسرد ما يدور أو تتدخل في عملية الكشف عن ذواتها، فلم يُخرق السرد القائم بأي تدخل حواري من أي طرف، وبقي يتحرك بواسطة الراوي العليم الذي هو البطل.

ثانيًا: ضمائر السرد

تتعدد الطرق والمستويات التي يّطرح فيها الخطاب الروائي تجاه المروي له، فقد يتحدث الراوي من خلال زاوية الرؤية والتي هي "بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"[2]؛ لذا تعدّ زاوية مستوى الإدراك، ويستطيع الراوي أن يتناول المحكي من زاوية الصوت أيضًا، والمعلوم أن "أسلوب السرد الذي ينبني على علم التعارض التقليدي بين الرواية بضمير المتكلم والحكاية بضمير الغائب، فإنه يقترح لها مصطلح الصوت"[3].

---

(1) العيد، الرواية العربية (ص297).

(2) لحمداني، بنية النص السردي (ص46).

(3) عيلان، في مناهج تحليل الخطاب (ص128).

والراوي مكلف من قبل الروائي بتنظيم وتنسيق المادة المحكية، فهو "العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسًا ويهتدي إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلم؟"[1]، وبهذا؛ فإن الراوي يستخدم الضمائر في إبراز المستوى الصوتي، فتارة يتحدث بضمير الغائب (هو) وتارة بضمير المتكلم (أنا) وتارة أخرى بضمير المخاطب (أنت)، سواء كان هناك أكثر من صوت في الرواية أو كانت الهيمنة لصوت واحد طيلة المشوار السردي.

في هذا المبحث ستتناول الباحثة ضمائر السرد الثلاثة والتعالقات فيما بينها في النص الواحد.

1- ضمير الغائب (هو)

هو أكثر الضمائر شيوعًا وانتشارًا بين أوساط الرواة، وقد أدرجه سعيد يقطين ضمن المستوى اللفظي، مشيرًا إليه بأنه قد يكون صوتًا خارجيًا غير مشاركٍ في الحدث الروائي، فهو "عادة هنا مستعملٌ ضمير الغائب"[2]، وربما يكون بطل الرواية لكنه يمتلك زمام السرد، فيتحدث بصوت الضمير (هو) لنقل الأخبار التي تتراكم حوله مشاركًا بضمير المتكلم محدثًا بذلك ثنائية الصوت في النص الواحد. وأطلق النقاد على أسلوب السرد بـــضمير الغائب العديد من الأسماء منها: سرد الراوي الغائب [3]، وضمير الشخص الثالث [4]، والسرد الملحمي [5]، وهو أكثر أنواع السرد التي تحتوي وصفًا، حيث يكون السارد قادرًا على وصف ما يدور حوله ووصف ما يقوم به الآخرون من حوله وإقصائهم أحيانًا في مواقف شتى.

إن "الرواة و(العاكسين) بضمير الغائب يختلفون بطريقة واضحة، بحسب درجة ونوع المسافة التي تفصلهم عن المؤلف وعن القارئ وعن بقية شخصيات القصة التي يروونها"[6]، فهناك راوٍ يتحدث بالضمير الغائب لكنه خارج الأحداث كلها، وهناك راوٍ بطل يمسك بزمام السرد الحكائي ويروي عن الجميع بضمير الغائب مع دمج ضمير المتكلم، وهناك راوٍ داخلي يروي عن آخرٍ بضمير الغائب في مشهدٍ حواري.

---

(1) عيلان، في مناهج تحليل الخطاب (ص101).
(2) يقطين، السرديات والتحليل السردي (ص106).
(3) انظر: فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص (ص399).
(4) انظر: إبراهيم، نظرية الرواية (ص183).
(5) انظر: السعافين، تحولات السرد (ص251).
(6) تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري (ص82).

قابل "جينيت" تصنيف الرواة من زاوية (الضمير النحوي) بالرفض، حيث "يرى أن اختيار ضمير السرد لا يعدو أن يكون مجرد اختيار نحوي أو بلاغي، وأن الراوي ككل ذات للتلفظ لا يستطيع أن يكون في ملفوظها إلا بضمير المتكلم"[1]، وبهذا فإن تصنيف طريقة السرد من حيث تناول السارد لضمير معين غير متفق عليه عند جميع النقاد، بل وصفه بعضهم بالهشاشة والضعف كما "جينيت".

بتناول الباحثة لروايات أيمن العتوم (خاوية، يا صاحبي السجن، اسمه أحمد) ظهر السارد في معظمها متوسلًا ضمير الغائب، وأكثرها تماهيًا مع هذا الضمير رواية (خاوية) ثم (يا صاحبي السجن) وأقلها اتكاءً على ضمير الغائب رواية (اسمه أحمد).

وتجلت شعرية السارد في رواية (يا صاحبي السجن) باستخدامه ضمير الغائب:

"**مر يومٌ كاملٌ لم يدخل في جوفي كسرة خبزٍ واحدة، فلقد دخلت إلى عقلي آلاف الكلمات الرائعات، واستقرت في جوف ذاكرتي آلاف الصور، وتراقصت هناك أطياف الأدباء والمفكرين والشعراء... والمجانين... نهضت إلى صنبور الماء ثانية ملأت يديّ ماء وشربت، وأعدت الكرّة حتى رُويت... كان الماء ينزل من فتحة الصنبور ومعه أشياء كثيرة، بألوان متعددة**"[2].

في النص السابق يبرز صوت السارد بضمير الغائب، وقد سارَ به بوتيرةٍ منتظمةٍ قبل أن يُحدث فيه خرقًا بالتفاته إلى ضمير المتكلم: **(مرّ يومٌ كاملٌ لم يدخلْ في جوفي كسرة خبزٍ واحدة، فلقد دخلت إلى عقلي آلاف الكلمات الرائعات، واستقرت في جوف ذاكرتي آلاف الصور، وتراقصت هناك أطياف الأدباء)**، استخدم السارد الأفعال الماضية باعتبارها الوتيرة الزمنية المعبرة عن حدثٍ مضى، فهو يروي حادثة عاشها، فهو السارد البطل، وقد أشْعر القارئ بأنه عاش التجربة منذ بداية النص، فتحدث بضمير المتكلم في **(لم يدخل في جوفي...)** قبل أن يبدأ وتيرة الزمن الماضي المقترنة بضمير الغائب: **(مرّ، دخلت، استقرت، تراقصت)** فالسارد يصف حالته في السجن، ويصف المعاناة التي يعانيها، بدأ بالفعل الماضي مقترنًا بضمير الغائب (هو) للمذكر، ثم التفت للزمن المضارع المنفي **(لم يدخل)** ولكنه بقي في سياق الماضي، ثم توالت الأفعال الماضية المقترنة بـــ ضمير الغائب للمؤنث (هي): **(دخلت، استقرت، تراقصت)**، يلاحظ على السارد أنه انتهج نهج التدرج، حيث الفعل الأول

(1) إشنيبو، الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت –الرؤية الليبية نموذجًا– (ص49).
(2) العتوم، يا صاحبي السجن (ص258).

يعدّ رحمًا للأفعال بعده، فقد توالدت منه بشكل طبيعي (دخول، فاستقرار، فتراقص) فالدخول يسبق الاستقرار، والاستقرار يتيح لصاحبه الراحة فيبني التصرف على أساسه.

(تراقصت هناك أطياف الأدباء والمفكرين والشعراء...) اختيار السارد لفظة **(تراقصت)** في هذا الموضع تعقبها لفظة **(أطياف)** إشارة من السارد للقارئ يعبر فيها عن حالة التيه التي تعتريه، فتراقص الذاكرة يعني عدم الاستقرار الفكري.

اختار السارد التفصيل بعد الإجمال: **(أطياف الأدباء والمفكرين والشعراء...)** كنوع من تفصيل الخبر والذي يميل إليه غالبًا من يتحدث عن تجربة عايشها.

يخرج السارد عن خط سير ضمير الغائب بالتفاته إلى ضمير المتكلم، فالجزء الثاني من النص أوضح خرقًا موازيًا للجزء الأول من النص: **(نهضت إلى صنبور الماء ثانية ملأت يديّ ماء وشربت، وأعدت الكرّة حتى رُويت...)**.

(نهضت، ملأت، أعدت) أفعال ينسبها الراوي لنفسه، وهي تسير بذات الوتيرة السابقة في الكيفية (التدرج)، فهو ينهض ليزيح عنه تزاحم الأفكار، وقد اختار الماء لمحاربة كل هذا. الضمير (أنا) يهيمن في هذه الفقرة قبل أن يعود السارد من حيث بدأ: **(كان الماء ينزل من فتحة الصنبور ومعه أشياء كثيرة، بألوان متعددة)** فضمير الغائب يعود ليفرض سيطرته من خلال الحديث عن الماء واصفًا إياه بتكثيف لفظي: **(ومعه أشياء كثيرة بألوان متعددة)**، فقد حرص على دفع القارئ تجاه التخيل واستحضار المشهد، وبهذا الوصف للماء أبرز السارد قدرته على الزجّ بالقارئ داخل المشهد.

ترى الباحثة أن السارد في هذه الفقرة كان يتنقل بين ضمير الغائب بصيغتي المذكر والمؤنث محدثًا خروقًا واضحة في خط سير ضمير الغائب؛ ليُكسب النص حيوية من خلال تعدد الزوايا، وهو بذلك يستخدم تقنية التصوير التلفزيوني المباشر التي تتعدد فيها الكاميرات لتنقل المشهد من أكثر من زاوية في الوقت ذاته، دون إحداث خلل في الصورة الكاملة، التفاتاته السردية كانت تمثل عدسة الكاميرات.

وفي نص آخر من رواية **(يا صاحبي السجن)**:

"كان عكرمة كثيرًا ما يحلو له النقاش معهم، وإذا لم يجد أحدًا منهم يستمع إليه، كان يأوي إليَّ فيصدع رأسي –على عادته– بالنقاش حول أفكارهم، كان يقول لي: مشكلة حزب التحرير أنه نمطي، يريد أن يطبق سياسته، كانت صالحة لعهدٍ أو عصرٍ ما على عصرنا، هم أصحاب قوالب جاهزة. وكان يمسك بيده كأسًا ويقول: هم يريدون أن يدسوا هذه الكأس في عنق الزجاجة!!"[1]

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص195).

في النص السابق اتكأ السارد على ضمير الغائب في معظم أجزاء رواية (يا صاحبي السجن) حيث الراوي هو البطل إضافة لكونه هو الروائي الذي عاش التجربة.

في وصف مشهد من مشاهد السجن: **(كان عكرمة كثيرًا ما يحلو له النقاش معهم، وإذا لم يجد أحدًا منهم يستمع إليه، كان يأوي إليَّ فيصدع رأسي –على عادته– بالنقاش حول أفكارهم، كان يقول لي...)**، استخدم الراوي الزمن الماضي في بداية المشهد **(كان عكرمة)** يدلل هذا على أنه ينقل تفاصيل خبر حدث وانتهى، فهو يسرد من ذاكرته؛ لأنه معايش للحدث، يمزج بين الماضي المتمثل في إخبار الذاكرة والحاضر المنقول ب(القول) عن ماضٍ. يحاول الراوي دمج زمن التذكر وزمن القول: **(يحلو، لم يجد، يستمع)** إضافة إلى استخدام الضمير مستندًا إلى الظروف والحروف: **(معهم، منهم، إليه)** يُعد هذا التنويع كنوع من التوسع في استخدام الضمير، وبانزياح الراوي عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم يُحدث لفتة سردية: **(إليّ)** عبر إلصاق الضمير بحرف الجر، ثم بالاسم **(بنقاشي)**، فالراوي يحاول تركيز بؤرة نظر القارئ تجاهه، وكأنه يقول له: (الأحداث ملتصقة بي). تتجلى براعة الراوي في القفز بين الفينة والأخرى بين الضمائر، رغم أن المشهد بشكله الواقعي يُعدّ مشهدًا ساكنًا، لكنه حاول أن يعطيه دينامية؛ ليبدو أكثر حيوية، كيلا يملّ القارئ. مهدّ الراوي للحوار بتقديمه ضمير الغائب **(كان يقول)**؛ ليسرد بعد ذلك القول على لسانه، ويحدّث بصوته دون أن يمنح الشخصية (عكرمة) دورًا.

(يريد أن يطبق سياسته، كانت صالحة لعهد أو عصر ما على عصرنا، هم أصحاب قوالب جاهزة. وكان يمسك بيده كأسًا ويقول: هم يريدون أن يدسوا هذه الكأس في عنق الزجاجة).

استخدم الراوي (ضمير الغائب) متأرجحًا فيه بين المذكر والمؤنث **(يريد، كانت)**، كما استخدمه مضمرًا مع الأفعال ومنفصلًا قائمًا بذاته: **(يطبق، هم، يمسك، يريدون، يدسوا)**، وبعد طوافه بين المضمر والظاهر، يتوقف في حركة سينمائية مركزًا على يد عكرمة باستخدام درجة من (الزووم) السينمائي **(كان يمسك بيده كأسًا)** كما لو أن الكاميرا التي تدور في المكان توقفت فجأة للحظات مركزة المشهد على يد (عكرمة)، لم تكن هذه الحركة اعتباطية، بل جاء بها كمقدمة لمشهد تخيلّي، قائم على تخيّل المستحيل؛ لوضع القارئ في حالة معايشة لفكر الجماعة المطروح من خلال الصورة: **(يريدون أن يدسوا هذه الكأس في عنق الزجاجة)**، فهو يستخدم أقصى أبجديات الإقناع للقارئ بتوسله صورة مستحيلة، إضافة لحديثه عن جماعة حزب التحرير بصيغة ضمير الغائب، وبذلك فهو يَحيّد نفسه عن الحكم

بشأنهم، ويبقى الأمر في المشهد بين (عكرمة) وبين (جماعة حزب التحرير) دون أن يذكر فعلًا أو اسمًا يحمل ضمير المتكلم فيما يخص (جماعة حزب التحرير).

ترى الباحثة أن المشهد اكتسى نوعًا من الحيوية وتقنيات السينما، وأن الراوي كان يمثل في هذا المشهد دور المتلقي، فلم تظهر منه أي هيمنة على النص، بل تركه يسير بتلقائية معتمدًا على وصفه دون المشاركة فيه.

وفي رواية **(خاوية)** لم يغِب ضمير الغائب بل كان مسيطرًا على معظم الرواية:

"**لم يغير الزواج كثيرًا من طباعها، ظلت على هدوئها وقلة كلامها، وكذلك هو؛ ظل على عنفوانه وثرثرته، ومزاحه الدائم، لكن اختلاف الطبائع لا يمكن أن يديم العلاقة التي بدأت تتنافر إلا بالتفهم والصبر. ولأن زيادًا لا يملك مخزونًا كافيًا من الصبر على أخلاق زوجته، فقد بدأ يضيق ذرعًا بهدوئها الذابح. قال لأمه: إنها أشد صمتًا من الحجر الملقى على قارعة الطريق**"[1].

في مشهد جمع زياد بأمه بعد زواجه من حنين، ينقل الراوي تفاصيل المشهد بصورة ضمير الغائب الذي يمسك بتلابيبه الراوي العليم، يبدأ بنقل تفاصيل المشهد بمقدمة طويلة، وكأنه يسرد الخبر من ذاكرته رغم عدم مشاركته في أحداث الرواية.

أعلن عن بدء المشهد بصيغة المضارع المنفي، لينزلق بعد ذلك تجاه الماضي: **(ظلت على هدوئها وقلة كلامها)**، فالضمير المستتر هنا للمؤنث (حنين)، ثم ما يلبث أن يواصل انحدار الضمير مُدرجًا إياه متصلًا بالأسماء: **(هدوئها، كلامها)** مدللًا به على صفات (حنين) الخارجية؛ لينعطف بعد ذلك بسرعة مفاجئة نحو ضمير الغائب المذكر المنفصل (هو)، فيمنح النص جرعة من هذا الضمير: **(عنفوانه، ثرثرته، مزاجه)** مدللًا بذلك على حجم التناقض بين الشخصيتين (زياد وحنين) عبر توازنٍ دقيقٍ في استخدام الضمائر.

استخدم الراوي مقدمة باذخة للوصول إلى بؤرة المشهد :**(لكن اختلاف الطبائع لا يمكن أن يديم العلاقة التي بدأت تتنافر إلا بالتفهم والصبر. ولأن زيادًا لا يملك مخزونًا كافيًا من الصبر على أخلاق زوجته، فقد بدأ يضيق ذرعًا بهدوئها الذابح)**. لم يصل الراوي إلى درجة تفاعل النص بل يستمر في منحدر الوصف ليصل إلى موقف زياد، والذي تحدث عنه بضمير الغائب: **(لا يملك، بدأ، يضيق)** واصفًا مشاعره وموقفه من (حنين) دون أي تدخل من (زياد).

---

(1) العتوم، خاوية (ص167).

استند الراوي على جماليات اللغة؛ لتسعفه في إيصال حال زياد للقارئ، إضافةً إلى إيصال صورة مضادة عن (حنين)، فاستخدام صيغة اسم الفاعل: **(هدوئها الذابح)** ليجعل الصفة سمة لها.

يبدأ التحرك الفعلي للمشهد من لحظة وميض الحوار الذي لوّح به الراوي: **(وقال لأمه)** لقد حرك الراوي النص –أخيرًا– بعد أن احتكره للوصف الذي لا حركة فيه.

يعود الراوي إلى بهو اللغة من جديد بطرحه قول زياد لأمه: **(إنها أشد صمتًا من الحجر الملقى على قارعة الطريق)**. أسند الراوي الضمير للمؤنث من جديد لـــ(حنين)، واستخدم صيغة التفضيل **(أشد)** موغلًا بذلك في وصف (حنين).

ترى الباحثة أن الراوي أسرف في تقديم المشهد بمقدمة طويلة خالية من الحيوية، لم يستخدم فيها تقنيات سينمائية أو تلفزيونية لتخفف من حدة الصمت المتمدد داخل المشهد فتعمل على تفعيل المشهد، لكنه أضاء بقعة المشهد بثقب الحوار، رغم انبعاثه بعد ركود مطول في المشهد.

2- ضمير المتكلم (أنا)

هو الراوي بصيغة الـــ(أنا)، والذي يتناول النص من زاويته، وغالبًا ما يمثل شخصية من شخصيات الرواية، فالراوي بضمير الـــ(أنا) هو "بطل يروي قصته، لكن هذا الراوي ليس مع مسافة الزمن، هو تمامًا البطل: ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي وقد وقعت أفعاله في زمن مضى..."[1]. ورغم تفضيل بعض النقاد ضمير الغائب في السرد، أمثال "رولان بارت" إلا أن هناك من دافع عن ضمير المتكلم وأعلى من شأنه في السرد ورد عمن اتهموه بالضعف مثل عبد الملك مرتاض [2].

إن الراوي بـــضمير المتكلم يتمتع بمساحة واسعة من الحرية وقدرة على التجوال في النص، تجعله أقدر على التحكم في مجرى الحدث الدائر؛ لأن "السهولة المدهشة التي يتمتع بها الراوي بضمير المتكلم للتحرك بين وجهة نظر –غير المحددة– كراوٍ والعالم الذي يروي منه، كما لو أن لديه حق التصرف في الأمرين"[3]، إن اختيار ضميرٍ بحد ذاته في السرد ليس لأفضلية ما بقدر ما هو توليف مع المسرود نفسه، فإن "اختيار ضمير من الضمائر

---

(1) العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي (ص144).

(2) مرتاض، في نظرية الرواية (ص184).

(3) بارت، وآخرون، شعرية المسرود (ص65).

الثلاثة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون اعتباطيًا، وإنما اختيار واعٍ يتضمن مقاصد يتعين كشفها من قبل الدارسين للنصوص السردية"[1]، وبهذا يكتسب الراوي بضمير الـمتكلم (أنا) خصائص تميزه عن الراوي بـضمير الغائب، ومن أبرزها اقترابه من القارئ بشكل أكبر من الراوي بـضمير الغائب وإضفاء درجة أعلى من الإقناع على المسرود، ليصبح في مستوى التجربة الذاتية، مما "يسهم في توحيد الرؤية أمام القارئ.

وقد أطلق عليه أيضًا مسمى "سرد الشخص الأول"[2]، من منطلق سيطرة الشخصية الراوية بضمير الـ(أنا) على مجريات الأحداث بوصفها بطل المسرود.

يلجأ الكاتب إلى ضمير المتكلم؛ "لتجسيد أبعاد نفس البطل أو الراوي، ويتخذ القارئ عبر هذا الأسلوب طريقه المباشر لرصد عالم البطل الباطني عن طريق الصدق في التعبير والصراحة والمباشرة"[3].

سيطرت صيغة الحديث بـضمير المتكلم على روايتي (يا صاحبي السجن) و(اسمه أحمد) وذلك؛ لأن الأولى مثلت تجربة شخصية للروائي والأخرى حُكيت على لسان صاحب التجربة، إذ إنها استقت مادتها من مذكرات الشخصية الحقيقية التي مثّلت دور البطولة في الرواية_ الجندي الأردني السجين السياسي سابقًا_ (أحمد الدقامسة)، أما رواية (خاوية) فكانت الأقل استخدامًا لهذا الضمير بل كان شبه غائب.

في رواية (**اسمه أحمد**) تجلت شعرية السارد بضمير (الأنا):

"**تلمست الجدران فقد عميت عيناي من الدمع، كانت معتمة وباردة، مع أننا في شهر تموز. موحشة، مليئة بالخوف والحزن والأسى، وأنا مذبوح. لا أدري إن كانت معتمة على الحقيقة أم أنني رأيتها كذلك لأن روحي معتمة، لأن روحي انطفأت ذبالتها مع كل ما أتعرض له...**"[4].

امتلك الراوي مساحة كبيرة من الحرية باستخدامه ضمير المتكلم، فهو قادرٌ على رصد الأخبار من مخزون ذاكرته، ومن الواقع الذي يعيشه بصفته البطل والراوي في آنٍ واحد.

---

(1) إشنيبو، الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت (ص50).

(2) أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة (ص102).

(3) عباس، الشخصية وأثرها في البناء الفني (ص217).

(4) العتوم، اسمه أحمد (ص563).

فهو يقدم للقارئ إغراءً للمتابعة، حيث يقدم له تجربة شخصية، وهذا النوع من المسرود هو الأقدر على الإقناع، فالشخصية تسرد نفسها وتسرد عن غيرها.

يبدأ الراوي بالزمن الماضي، مشيرًا إلى تجربته من خلال (تاء الفاعل) المقترنة بالفعل فيقول: **(تلمستُ الجدران فقد عميت عيناي من الدمع)** لم يكن اختياره للفظة **(تلمستُ)** عبثًا، فقد اعتمد الراوي على حاسة اللمس بالتحديد؛ لأن من يعتمد عليها بالغالب هم من فقدوا حاسة البصر، والتلمس إيذانًا بصعوبة الرؤية. ويكشف الراوي عن هذا عبر رصيده اللغوي: **(فقد عميت عيناي من الدمع)**. لا يزال الراوي يتحدث كشاهد عيان **(عيناي)**، فهو ينسب العينين لنفسه ثم يحيل الحديث إلى (ضمير الغائب) عندما يتحدث عن الجدران، ناقلًا المشهد الشعوري للقارئ في محاولة رسم صورة لغرفة السجن باستخدام المفارقة: **(كانت معتمة وباردة، مع أننا في شهر تموز. موحشة، مليئة بالخوف والحزن والأسى، وأنا مذبوح)** يفصح الراوي عن أناه المتلاشية، فيصرح بحاله دون أي ساتر شعوري أو تمويه: **(وأنا مذبوح)** متّبعًا سياسة الكشف الذاتي.

يسير الراوي على ذات النهج الذي بدأه في استخدامه ضمير المتكلم **(لا أدري إن كانت معتمة على الحقيقة أم لا)** مُلمحًا بذلك إلى الحيرة التي تعتريه، ومخللًا ذلك ضمير الغائب العائد على الجدران.

(إنني رأيتها كذلك لأن روحي معتمة، لأن روحي انطفأت ذبالتها مع كل ما أتعرض له). المشهد الذي يتحرك معه الراوي يعدُّ مشهدًا صامتًا خاليًا من أفعال الحركة، مما اضطر الراوي توسد اللغة الأدبية؛ كي تتوسط بينه وبين المتلقي لتكشف له عن ذات البطل الداخلية، فهو يتحدث هنا عن فضائه الداخلي والذي لا يمكن الكشف عنه إلا بفوانيس اللغة التي تضيء عتمة الذات المختفية في عمق الجسد.

ترى الباحثة أن الراوي استخدم تقنية (الفلاش) باستخدامه عبارات لغوية تومض على بقع معينة، أراد لها الظهور والبروز أمام القارئ، ومنها استخدام المفارقة والصور البلاغية التي تنقلت بين ضمير المتكلم: **(لأن روحي انطفأت ذبالتها)** وضمير الغائب إضافة إلى استخدام ثنائية الضمير في سرد المشهد (الغائب، المتكلم) حتى يخرج من رتابة النمط الواحد.

أما في رواية (يا صاحبي السجن) فقد كانت اليد الفاعلة في السرد هي يد ضمير المتكلم، لكن سلطتها لم تكن مطلقة، حيث مال الراوي بين الفينة والأخرى لاستخدام ضمير الغائب، ليبتعد عن الذاتية المطلقة في السرد، "فالثنائية بين الرواية بضمير المتكلم والرواية

بضمير الغائب لها شبهها الدقيق في المجال الغنائي، بالتمييز بين الغنائية... المباشرة (الشخصية) والغنائية غير المباشرة"[1]؛ لذا أراد الراوي الدمج بين أكثر من ضمير من باب إكساب ضمير المتكلم دعمًا مساندًا لإنتاج نص أقوى، فالنص الذي يسير بوتيرة واحدة غالبًا ما يتعثر ويسقط في حفرة الرتابة.

"**في مهجع القتل، رأيت الوجوه الكالحة والقاسية، كان شبح القتل يخيم على المهجع، فبدا شاحبًا، تفرّ منه الحياة، وتهرب إلى خارجه. كان جافًا لا رُواء فيه، وحين تقترب من أحدهم لتجالسه وتسمع منه، تباغتك رائحة القتل، تفوح من بين الأشداق، وتنبعث من تحت الجفون الكحلية خانقة مميتة**"[2].

بدأ الراوي بنقل تفاصيل المكان، فهو الخبير بتفاصيله، المُنصّب على عرش الإفصاح عمّا يدور فيه، يملك جوازًا لدخول فضاءات الشخصيات، لا يوقفه عن ذلك إلا بعض حوارات، هو من يسمح بها إن أراد لها المداخلة، فهو المذيع المتحكم ببرنامج الصورة.

يبدأ نقل مشهد المهجع بالوصف المنبثق من نوعية المكان: (**في مهجع القتل رأيت الوجوه الكالحة والقاسية**)، فالحديث بدأ بصيغة ضمير المتكلم، فالراوي يتحدث عن وقائع يشارك فيها أو شارك فيها أو أشرفت عليها عيونه دون المشاركة (**رأيت الوجوه الكالحة**)، يحاول الراوي بسط تمكنه البصري أمام القارئ، فلا تمرّ الشخصيات حوله قبل أن تمّر على (فلاتر) التحليل التي يُقدّر من خلالها صفات الشخصية. ينعطف الراوي إلى ضمير الغائب، (**كان شبح القتل يخيم على المهجع، فبدا شاحبًا، تفرّ منه الحياة، وتهرب إلى خارجه. كان جافًا لا رُواء فيه**). استخدم ضمير الغائب مع الأفعال الآتية: (**كان، يخيم، بدا، تفر، تهرب**) بشكلٍ كبيرٍ ومتتالٍ، بحيث بدا أن زمام ضمير المتكلم قد أفلت من يده، وهذا الظاهر، لكن الحقيقة أن الراوي بدأ من ضمير المتكلم بمقدمة نظمها لوصف الموت والحديث عنه بمتتالية زمنية واحدة تقريبًا، ففصل ملامح الموت وانعكاسه على الحياة بواسطة تلك المتتالية الزمنية التي زاوجت بين الماضي والحاضر.

تناوبت ضمائر عدة في النص، مما أكسبه شعرية خاصة، وهي شعرية التنقلات بين الضمائر باعتبارها رصيدًا يصبّ في صالح المشهد الذي يتحرك فيه من ذاته نحو الآخر بالحديث بصيغة الضمير الغائب، رغم كون هذا الغائب أمرًا معنويًا غير مرئي قبل أن ينتقل

---

(1) بارت، وآخرون، شعرية المسرود (ص70).

(2) العتوم، يا صاحبي السجن (ص213).

إلى ضمير المخاطب، ليعطي المشهد عدة زوايا، هاربًا بذلك من رتابة السير في الخط الواحد، فيخاطب الآخر: **(حين تقترب من أحدهم لتجالسه وتسمع منه، تباغتك رائحة القتل)**. إن منظومة التناوب بين الضمائر أضفت حيوية على المشهد؛ لتشعر القارئ بوجود أشخاص غير الراوي المتكلم، ثم يعود بعد ذلك لخط السير الثاني في استخدامه ضمير الغائب: **(تفوح من بين الأشداق وتنبعث من تحت الجفون الكحلية خانقة مميتة)** يتحدث الراوي عن هيئة القتل المسيطرة على الوجوه، قاطفًا من ثمار البلاغة ما يعينه على رصد أقرب هيئة للقتل، فيتمثل الراوي دور الفنان الرسام، يرسم بفرشاة الوصف ويمنح الألوان حقها في إخراج المشهد **(الجفون الكحلية)**، فاستخدام اللون الكحلي دلالة على كآبة الملامح وإرهاقها، ثم يشير لرائحة الموت **(خانقة مميتة)** بلفظ دال.

وترى الباحثة أن الراوي نجح في رصد المشهد بعبوره عتبة ضمير المتكلم، ليغوص بعد ذلك في النص متوسدًا عدة ضمائر لإنتاج لوحة فنية متكاملة مشتملة على اللون والحركة والرائحة، ويحسب للراوي تسخير الضمائر لخدمة بعضها في تآزر لخدمة المشهد بالكامل.

رغم هيمنة ضمير الغائب على معظم المسرود لرواية (يا صاحبي السجن) إلا أن هناك نوافذ عدة أطل منها ضمير المتكلم ومنها:

"**تجادل الحياة في دوامة الموت، أكانت أرواحنا منذورة للحزن!! كلا، نحن الذين نغرقها في كأسه، فليرحل الحزن إذًا، في قلوبنا دفعة التائقين إلى العيش، وغمرة المشتاقين إلى الفرح، فلم لا نفرح... لم لا ترقص أرواحنا، لم لا تغني شفاهنا، لم لا تصفق قلوبنا؟**"[(1)].

برزت شعرية السارد في المقطع السابق باستخدامه ضمير المتكلم الجمعي، فهو يتحدث بصوت المجموع **(نجادل الحياة في دوامة الموت، أكانت أرواحنا منذورة للحزن!! كلا، نحن الذين نغرقها في كأسه)**. بدأ الراوي نقل المشهد بحديثه عن الذات الجماعية، والمتمثلة في صوته هو، فقد نصب نفسه نائبًا عن المجموع المتحدث عن الحياة ودوامتها: **(نجادل، أرواحنا، نحن، نغرقها)** فبدأ باستخدام الضمير مع الفعل مستترًا، ثم أضافه للاسم مُتبعًا سياسة التنقلات والمناوبة، فاستخدم ضمير المتكلم المنفصل (نحن)، ثم عاد إلى استخدامه مع الفعل، وكأنه يسير بخطٍ متعرج مع الضمير.

---

(1) العتوم، خاوية (ص353).

يمارس الراوي دور المتحدث الرسمي الذي يعتلي منصة النص موجهًا خطابه للجمهور **(فلم لا نفرح... لم لا ترقص أرواحنا؟ لم لا تغني شفاهنا، لم لا تصفق قلوبنا)**. يخاطب الراوي المجموع من خلال الحوار القائم مع الذات دون استخدام ضمير المخاطب، باستخدام تقنية ازدواجية الخطاب، والتي تسمح للراوي بالتخفي خلف خطاب لإنتاج خطاب آخر.

لقد أبرزت اللغة المستخدمة في النص، قدرة الراوي على امتطاء صهوة البلاغة: **(في قلوبنا دفعة التائقين إلى العيش، وغمرة المشتاقين إلى الفرح)**، فالألفاظ تكتسي لباس اللهفة ثم يعقبها بألفاظ تتخيل المشهد بعد انقضاء سطوة اللهفة باستخدام الاستفهام المشوب بالحسرة: **(لم لا ترقص أرواحنا، لم لا تغني شفاهنا، لم لا تصفق قلوبنا)**، استخدم ضمير المتكلم بتناغم إيقاعي، أكسب النص موسيقى، إضافة لاستخدامه لغة الجسد مُحدثًا فيها اشتباكًا حركيًا فريدًا **(فالأرواح ترقص، والشفاه تغني، والقلوب تصفق)** واكتفى بمنطقية الحركة الصادرة من الشفاه، لكنه عدل عن المألوف مع الأرواح والقلوب مستخدمًا تراسل الحواس.

ترى الباحثة أن الراوي نجح في أداء المشهد بسرد أشبه ما يكون (بفيلم) خيالي، من خلال استخدامه تقنيات بلاغية وتسخيره اللغة وإضفاء خلفية موسيقية على المشهد مستندًا على ضمير المتكلم المضاف للأسماء، واستطاع اعتلاء منصة الخطاب متحدثًا ب(الأنا) الجماعية، محاولًا جذب أكبر قدر من الجمهور، والحقيقة أنه يحاول حصد أكبر قدر من انتباه ذهن القارئ.

3- ضمير المخاطب (أنت)

هو أحد الأساليب الضمائرية الثلاثة، ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون (ضمير الشخص الثاني) ويُعد الأحدث نشأة في الكتابات السردية المعاصرة [1]، ويرجع هذا لارتكاز السرد على ضمير الغائب بالدرجة الأولى، ثم ضمير المتكلم، أما ضمير المخاطب فيتناوله السرد داخل المقتطفات الحوارية، أو عبر المونولوج الداخلي في الغالب.

ولما كان السرد بحاجة إلى ضمير المخاطب لتعدد شخصيات الرواية، فقد أشار إلى ذلك النقاد الذين فطنوا إليه بقولهم: "فالسرد بضمير المخاطب فهو حديث الراوي إلى الشخصية"[2]. وعارض بعضهم اتكاء السرد على تصنيف الرواة من خلال نوع الضمير

(1) انظر: مرتاض، في نظرية الرواية (ص189).

(2) إشنيبو، الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت (ص50).

المستخدم، فقد "رفض جينيت إقامة تصنيفه لأنواع الرواة وأوضاعهم ولأنماط السرد على معيار الضمير النحوي قد جره إلى عدم إدراك خصوصية السرد بضمير المخاطب من جهة وضع الراوي وعلاقته بالمروي له الذي يكوّن هذه اثنين لا واحدًا"[1].

إن السرد بـــضمير المخاطب لا بد منه، حيث لا فكاك مطلق من حوار الشخصية لذاتها، أو حوار الراوي للشخصية، بل هو الأسلوب الأقرب للشخصية التي تهاجم ذاتها أو تتعرف على ذاتها أو يخالجها صراع مع ذاتها. إن الرواة "الذين يقدمون مناظرات داخلية لشخصياتهم يختلفون بحسب عمق اقتحامهم واتجاهه"[2].

تُعدّ صيغة ضمير المخاطب في روايات (أيمن العتوم) المختارة، هي الصيغة الأقل في الاستخدام.

ففي رواية **(اسمه أحمد)** ظهر ضمير المخاطب بشكل خجول:

"**الكتاب الذي تحبه هو الكتاب الذي شاركت أنت بتأليفه، ولو لم تكتب فيه حرفًا واحدًا، أعني بعض الكتب تقول عنك ما لم تستطع أنت أن تقوله عن نفسك، تصاحبك في أمزجتك كلها، وتدفع بها إلى السطح فتخلصك مما كان سلبيًا منها، وتثبت فيك ما كان إيجابيًا، إنها تيرموميتر المزاج**"[3].

تجلت شعرية الراوي في طيات النص السابق باستخدامه ضمير المخاطب، فهو الراوي العليم وهو البطل في الوقت ذاته. يوجه خطابه لذاته، كأنه يقدم تقرير إيضاح لها، فهو يمثل دور المُسْتدعَى أمام ذاته للإدلاء بشهادة عن نوع الكتاب المحبب لنفسه فيقول: **(الكتاب الذي تحبه هو الكتاب الذي شاركت أنت بتأليفه، ولو لم تكتب فيه حرفًا واحدًا)**، يدلي الراوي بالخطاب أمام نفسه **(تحبه، شاركت، أنت)**، ويصرح بالضمير المنفصل مؤكدًا على منحى الحوار الخطابي، فهو حوار موجه بـــضمير المخاطب (أنت). اتخذ الراوي مكانة الفيلسوف الموجه، فهو يوجه نفسه، فيفصح عن فلسفته. بعد تتابع ضمير المخاطب، يحط الراوي في محطة ضمير المتكلم معبرًا عن نفسه **(أعني بعض الكتب)**، ليكمل بعد ذلك الخطاب بذات الإيقاع: **(تقول عنك ما لم تستطع أنت أن تقوله عن نفسك)**، ثم يعود لاستخدام ضمير المخاطب المنفصل (أنت) مُلحًا على التأكيد.

---

(1) إشنيبو، الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت (ص50).

(2) تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري (ص89).

(3) العتوم، اسمه أحمد (ص461).

غرف الراوي من قدر اللغة الكبير بما يتناسب وعقليته الفلسفية، التي تنمّ عن وعي: **(تصاحبك في أمزجتك كلها، وتدفع بها إلى السطح فتخلصك مما كان سلبيًا منها، وتثبت فيك ما كان إيجابيًا)**. إنه يتحدث عن شخصية الكتب الغائبة بضمير الغائب (هو)، ليحدث خلخلة طفيفة في مستوى الضمير، محدثًا بذلك رنّة صوتية حيث أنسَن الكتب مكسبًا إياها صفات إيجابية.

ينعطف الراوي نحو (ضمير الغائب) بواسطة (إن) التوكيدية، ليؤكد على (ضمير الغائب) ويزيد في توضيح ملامح الشخصية الغائبة (الكتب) فيقول: **(إنها تيرموميتر المزاج)** يحاول الوصول بالمتلقي لدرجة الإقناع وقبل هذا يحاول إقناع ذاته المخاطبة.

ترى الباحثة أن الراوي استخدم الطريقة الزئبقية في السرد بالتأرجح بين الضمائر، لكنه ركز على درجة واحدة، عدّها الدرجة المثلى للنص وهي درجة الخطاب، فغلّب ضمير المخاطب.

"**كن مثل ذلك الذئب الذي وقع في الفخ، فلم يجد وسيلة للنجاة غير أن يلتهم رجله، وأن يضحي بالجزء في سبيل إنقاذ الكل، أليس ذلك خيرًا من أن تفقد نفسك وتقع ضحية التفكير العقيم بالتضحية؛ أليس أن تعيش أعرج خيرًا من ألا تعيش؟**"[1].

في حوار الراوي مع الشخصية تجلت شعرية السارد باستخدام ضمير المخاطب في هذا النص المقتبس من رواية **(يا صاحبي السجن)**.

يسير السارد بالنص في اتجاه هو (ضمير المخاطب)، يحدث به بعض الانزياحات السردية البسيطة التي تعمل على شد انتباه القارئ وملاحظته انحراف اتجاه الحديث فبدأ بـــ **(كن مثل ذلك الذئب الذي وقع في الفخ، فلم يجد وسيلة للنجاة غير أن يلتهم رجله، وأن يضحي بالجزء في سبيل إنقاذ الكل)**، استخدم الفعل الأمر موجهًا خطابه للسجين الذي لقي من العذاب ألوانًا على يد شرطة السجن، فالسارد هو الراوي وهو بطل الحكاية وهو المخاطب للشخصية (السجين) فهو شاهد عيان على الحدث. تبدأ الانزياحات السردية باتجاهها نحو ضمير الغائب في الحديث عن شخصية الذئب **(وقع، فلم يجد، يلتهم، يضحي)**، استخدم السارد أربعة أفعال تشير لـــضمير الغائب ليجذب مخاطَبَيْن اثنين: المتلقي القريب وهو (السجين) المخاطب، الماثل أمامه، والمتلقي البعيد وهو (القارئ) الماثل خارج النص.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص131).

نجح الراوي في إعداد "فيلم" وثائقي ينقل الحياة البرية من خلال المسرود في حيز غرفة السجن، وهي قدرة الابتكار، فابتكر عالمًا جديدًا، واسعًا داخل عالم ضيق (غرفة السجن)، مشيرًا إلى القوانين التي تُسيّر هذا العالم واستحضار أهمها وهو(القوة)، ليمنح المشهد ديناميكية الحركة: (الركض، القفز، الافتراس، الاقتتال) والتي ترك للمخاطب تخيلها دون الخوض في تفاصيلها.

استطاع الراوي أن يحيل المخاطب إلى عالم آخر غير عالم البشر؛ لإعطاء مفارقة ثم عقد مقارنة ثم الخروج بعبرة، وأحدث كل هذا من خلال عرض وثائقي، وثّق فيه حياة الذئب وتصرفاته.

يعود الراوي لخط السير الأول (ضمير المخاطب) بطريقة دائرية دون أن يجنح للمفاجأة، فاتكأ على الاستفهام الموجه ليكمل مسيره مع (ضمير المخاطب): **(أليس ذلك خيرًا من أن تفقد نفسك وتقع ضحية التفكير العقيم بالتضحية؛ أليس أن تعيش أعرج خيرًا من ألا تعيش)**، استخدم الراوي أسلوبًا حسابيًا اشتقه من علم الرياضيات، فهو يمنطق التضحية بإعطاء العدد الأكبر قيمة احتواء العدد الأصغر، وبالتالي من المنطقي طرح الأصغر من الأكبر دون اللجوء إلى السالب، لكن العكس يلجئ إلى قيمة سالبة، فأعطى العرج القيمة الصغرى، وأعطى الحياة القيمة الكبرى **(تعيش أعرج خيرًا من ألا تعيش)**، وبهذا حاول إقناع المخاطب (السجين) بالمسألة والخروج منها بحل دون خسائر جسيمة بمنطقية.

ترى الباحثة أن الراوي أمسك بتلابيب الخطاب، وكان هذا واضحًا من خلال تكثيف (ضمير المخاطب)، لكنه تجاهل الشخصية_ بالأحرى هضم حقها_ بهيمنته على خط سير الحوار، فبدا ديكتاتوريًا وسلطويًا.

الفصل الثالث:
شعرية لغة السرد

الفصل الثالث:

شعرية لغة السرد

اللغة من أهم ظواهر الشعرية في النصوص الأدبية، وبوصف اللغة أداة تواصل بين شخصيات الرواية داخل النص وبين المتلقي خارجه، كان لا بد من الوقوف على شعرية اللغة، والتحدث عن لغة السرد بما تحويه من أنواع الحوار، والترديد الذي لعب دوره في صياغة الجمل، والتناص الذي زاوج بين النص الروائي والعديد من النصوص الأخرى؛ للكشف عن سمات شعرية اللغة الروائية عند (أيمن العتوم)؛ يضم الفصل ثلاثة محاور هي: شعرية لغة الحوار وشعرية الترديد وشعرية التناص.

توطئة

إن اللغة من أهم عناصر العمل الأدبي، من خلالها يصبح للنص كينونة ووجود، "إذ إن اللغة الأدبية أو الإبداعية لغة موضوعة"[(1)]، يتصرف فيها صاحب النص، فيختار موضوعاتها ومفرداتها وسبل تنقلاتها داخل النص وخارجه، فهي تسير باتجاهين (داخلي وخارجي): الداخلي في حقل النص بكل زواياه (الزمان والمكان والشخصيات)، أما الاتجاه الخارجي فهو الذي يتوجه ناحية المتلقي.

وقد تتمايز الأعمال الأدبية بلغتها، إذ إن "اللغة انسجام وتناغم ونظام. واللغة الإبداعية نسج بديع يبهر ويسحر"[(2)]، فلم يكفِ اللغة انسجامها وتناغمها ونظامها لأن تكون لغة شعرية، بل عليها أن تكتسي عباءة الإبداع، فتتجه نحو التفرد وغير المألوف.

اهتم الباحثون بلغة الخطاب الأدبي تحديدًا، "فلم تكن مدرسة باختين مهتمة باللغويات التجريدية التي أصبحت أساس البنيوية فيما بعد، بل كانت مهتمة باللغة –أو الخطاب– من حيث هي ظاهرة اجتماعية. ولقد كان الاستبصار الأساسي الذي توصل إليه فولوشينوف هو أن (الكلمات) علامات اجتماعية فعالة دينامية، قادرة على تقبل معانٍ ودلالات مختلفة..."[(3)].

إن فعالية النص تكمن في فعالية اللغة، فلا نص دون اللغة، بل إن النص الذي لا يمتلك لغة أدبية قوية يفقد حيويته، لأن "قناة الاتصال في العملية الأدبية تتكون من مجموعة

---

(1) خمري، سرديات النقد (ص24).

(2) المرجع السابق (ص20).

(3) جوف، شعرية الراوية (ص38).

من الرموز اللغوية... التي تتشكل وفق طريقة معينة... لهذه التشكيلات اللغوية التي يجاور بعضها البعض مضامين فكرية محددة"[1]، وتتآزر تشكيلات اللغة المكونة من (الحوار، التناص، الوصف، التكرار، النمط الإيقاعي...) لتكوّن المادة الأدبية للنص النثري، وتحقق أدبيته.

سيتناول هذا الفصل شعرية لغة الحوار ودورها في تشكيل بنية النص الروائي، وشعرية الترديد ودورها في إضفاء نكهة من الإبداع اللغوي والوظيفي على النص، ثم يعرّج على شعرية التناص ودورها في تعميق أدبية النص بما فيه من تعالقات نصية متعددة.

(1) خمري، سرديات النقد (ص98).

المبحث الأول:

شعرية لغة الحوار

يعد الحوار الركيزة الأولى لركائز التفاعل والتواصل الإنساني، له أهمية كبرى في إنتاج النص الأدبي؛ لما يتمتع به من وظائف أهلَته لذلك، فهو يقوم بوظيفة تواصلية بين الشخصيات، والتي ينتج عنها وظيفة تفاعلية داخل النصّ وخارجه، فالحوار يقيم درجة من التفاعل مع المتلقي الخارجي، إضافة إلى وظيفة الكشف التي يتولاها، فهو الكاشف عن الأبعاد النفسية للشخصيات. يُعد الحوار الواجهة الثقافية للنص؛ لأنه يكشف عن ثقافات متعددة في النص الواحد، أو عن ثقافة واحدة عبّر عنها النصّ بكامله، والحوار ذو مهمة تطويرية، فهو يمارس الصعود بالحدث نحو الأعلى حتى درجة معينة؛ لينتقل بعد ذلك بالحدث نحو اتجاهات مختلفة، تتآلف لتتم زوايا النص بكاملها وتحقق الشكل النهائي له.

أولا: الحوار لغة

الحَوْر: الجوع عن الشيء وإلى شيء، حارَ إلى الشيء، وعنه حَوْرًا ومحارًا ومحارة.

وحُوُرًا: رجع عنه وإليه. وأحَارَ عليه جوابه: ردَّه.

وأحرتُ له جوابًا وما أحار بكلمة، والاسم من المحاورة الحَوِيرُ، تقول: سمعتُ حَوِيرُهما وحِوارهُما. والمحاورة: المجاوبة. والتَّحاور: التجاوب. وتقول كلَّمته فما أحَارَ إليَّ جوابًا وما رجعَ إليَّ حَويرًا ولا حَويرةً ولا مَحْوَرَةً ولا حَوارًا. [1]

يتحاورون أي يتراجعون الكلام. والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره. والمَحورة: من المحاورة مصدر كالمشورة والمشاورة. [2].

ثانيًا: الحوار اصطلاحًا

الحوار هو "مراجعة الكلام بين طرفين أو أكثر دون وجود خصومة بينهم بالضرورة... وتبادل المعلومات والأفكار والآراء سواء أكانت تبادلًا رسميًا أو غير رسمي، مكتوبًا أم شفويًا"[3].

---

(1) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة حور (مج2/650-651).

(2) انظر: المرجع السابق (ص ص650- 651).

(3) بشناق، الحوار مفهومه وأهدافه وركائزه، (موقع إلكتروني).

لغة الحوار هي اللغة الرئيسة للمكون البشري، فالكائن البشري ذاته "غير متجانس، ولا يمتلك لغة وحيدة، بل هو لا يوجد إلا في حوار، لأن في داخله الآخر، ومن ثم يستحيل أن ندرك الآخر خارج غيريته، أي خارج العلائق التي تربطه بالآخر"[1]، وغير متجانس تعني أنه لا ينتمي لتركيبة واحدة ولا حالة نفسية واحدة، لذا فالإنسان في فرديته يحتاج الحوار لتفاعله مع ذاته، فكيف بتفاعله مع الآخرين حوله!

الحوار في النص الأدبي متعدد الأطراف "مثله مثل السرد يتوجه إلى متلقٍ آخر داخل النص هو المروي له، يكون شخصية افتراضية خيالية يتوجه نحوها الراوي والشخصيات بالخطاب"[2]، وفي دهاليز النص الواحد تتعدد الحوارات منطلقة من تعدد الشخصيات، لتهب النص جرعة من الحيوية ولمسة من العاطفة وتمنحه هامشاً من الحركة الداخلية، كما عدّ "باختين" أن لغة الحوار هي عناصر تعبيرية غير خاصة بالكاتب تتكون من نقط التعجب أو الاستفهام أو نقط الوقوف، وهي أصوات الشخصيات مختلطة [3].

إن الحوار الروائي حوار متمايز، فهو حركة كسر لإيقاع السرد المتتالي، ويُعد تعدادًا لسانيًا في النص قادرًا على الصعود والهبوط بالنص، فهو "خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين... وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت"[4]، إما من خلال شخصية واحدة يتمركز الحوار داخلها عبر "المونولوج" فهي تحدث نفسها بحوار داخلي، وإما من خلال شخصيات متعددة، يتمظهر فيها الصوت بمظهر التعددية التي تبدأ من صوتين لتتجه إلى الأكثر.

من مزايا الحوار المنتشر داخل الرواية أنه حوار خاص، إذ إنه حوار بين الكاتب والشخوص، فهو ليس حوارًا دراميًا متمفصلًا إلى ردود. مُنجز داخل بنيات لها مظهر "مونولوجي" وهو أحد امتيازات النثر الروائي، ولا يكون في متناول الأجناس الدرامية ولا الشعرية الخالصة [5].

إن الحوار الناشئ في متن النص الروائي يختلف عن مثيله الناشئ في المسرح، حيث هو عمود اللغة المسرحية، كما ويختلف عن مثيله في الشعر الخالص، الذي يتناوله صوت

---

(1) عبد السلام، الحوار القصصي (ص14).
(2) المرجع السابق (ص14).
(3) انظر: باختين، الخطاب الروائي (ص84).
(4) المرجع السابق (ص91).
(5) انظر: المرجع نفسه (ص88).

الشاعر كونه ساردًا متحكمًا في أي صوت داخل القصيدة، لا ينتظر ردودًا للصعود بالحدث بقدر ما يوظف صوته لإعلاء لغة القصيدة وبث التجربة الشعرية. ويبقى السرد روح الرواية، لكنّ هذا لا يمنع أن يتبنى بعض الحوارات التي تكسر من جموده ورتابته ليصل بالقارئ إلى مرحلة التعايش مع النص بواسطة نافذة حوارية.

تخلص الباحثة إلى تعريف للحوار في النص الأدبي: الحوار وسيط لغوي بين طرفين أو أكثر، يدور في فضاءين: داخلي (الذات) وخارجي (مع آخرين)، فإن دار في الفضاء الخارجي فتحتمل اللغة فيه شكلين: لغة منطوقة أو إشارية، والإشارية تحتمل وجهين: (إشارة أو إيحاء) بغية إظهار دلالة ما بهدف التفاعل، ويتمثل الحوار الداخلي بهيئة مناجاة للنفس ينبعث صوتها تجاه الخارج بواسطة صوت الراوي المتولي زمام ملفوظها.

في روايات أيمن العتوم المختارة (يا صاحبي السجن، خاوية، اسمه أحمد) تجلّت شعرية لغة الحوار والتي برزت فيها بشكل صارخ في رواية **(يا صاحبي السجن)**، بينما ظهرت على استحياء بين الفينة والأخرى في رواية **(اسمه أحمد)**، في حين تأرجحت لغة الحوار بين الظهور المباشر وغير المباشر في رواية **(خاوية)**.

تعددت لغة الحوار ما بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي "الديالوج والمونولوج"، إضافة إلى الشعرية التي تمتعت بها المقدمات السردية، كما تمددت لغة الجسد بشكل واضح في بهو الحوار في الروايات الثلاث، فكان لها دور حيوي في تفعيل اللغة الحوارية المنطوقة.

الحوار الخارجي "الديالوج"

للحوار الخارجي دور كبير في الكشف عن أبعاد الشخصيات، فهو وسيلة إرسال الرسائل اللفظية، ووسيلة استجلاب ردّات الفعل من الآخر، ومساحة تفاعل حيوية للحدث الروائي، الذي يتطور نموه عبر الاشتباك اللفظي لعدة أطراف. ينقسم الحوار الخارجي إلى قسمين: حوار خارجي مباشر وحوار خارجي غير مباشر.

1- الحوار الخارجي المباشر

هو الحوار الذي يعتمد على الأشخاص المتحاورين بشكل مباشر دون تدخل الراوي فيما بينهم في تبادلهم للحوار، فهم القائمون على الحوار، المتحكمون بزمامه.

في حديث (أيمن العتوم) مع والده: "**ها أنت يا أبي تبدأ معي حوار العاشق. لقد كنا عاشقين منذ أن هبط ملاك الشعر ساحة أرواحنا، فبذرناها له حبًا تقول:**

- **ولدي الحبيب.**
- **أبي... (وتخنقني العبرة).**
- **هل عذبوك؟!**
- **ببعدك!!**
- **وكيف هي أمورك؟**
- **ما دامت ثقتي بالله ضاربة جذورها في شجرة يقيني، فكل أموري بخير.**
- **وهل آذوك؟!**
- **وكيف يفعلون وروحك ترفرف حولي، ودعاؤك يلفني بالطمأنينة.**
- **حدثني!!**
- **تعثرت الكلمات بين يديك، وغاصت الحروف في مقامك، وذابت لغتي في حضرتك.**
- **منذ متى جيء بك إلى هنا؟!**
- **أمس، خرجت من زنازين المخابرات.**
- **وكيف قضيت أسبوعك هناك؟!**
- **كما تقضي الطير في وكناتها.**
- **ما التهمة التي لفقوها لك؟**
- **تهمتنا معًا**
- **. ...**
- **حبنا لأوطاننا يحبسنا يا أبي!!**
- **كن قويًا!!**
- **ثقافتنا أصل مصيبتنا يا أبي!!**
- **كن أبيًا!!"**[1]

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص ص87- 88).

نوع الحوار بالنسبة للجمل: الحوار طويل نسبيًا، لكن الجمل فيه قصيرة، تنمّ عن اقتصاد في الردود؛ لأنها عبارة عن سؤال وجواب في معظمها، وهو ما يتناسب مع أسلوب الاستفهام والرد والتعليق.

مقدمة الحوار السردية: تجلت شعرية المقدمة السردية للحوار في ضمير المتكلم الذي يتحدث به الراوي وهو البطل، فبدأ بالنداء والخطاب: **(ها أنت يا أبي)** مشيرًا إلى بدء الحوار ومصرحًا به، **(تبدأ معي حوار العاشق)**، والمقدمة السردية للحوار قصيرة تمهيدية، تتسم بالبساطة؛ وتتكئ على حالة شعورية هي الحب **(لقد كنا عاشقين، هبط ملاك الشعر ساحة أرواحنا)**.

أفعال الإنجاز الكلامي: لم يستخدم الراوي أفعالًا للكلام إلا في بدء الحوار **(تقول)** واعتمد الحوار على أفعال الإنجاز، حيث يُعدّ حوارًا مباشرًا استند على القول، والرد عليه دون تدخل الراوي، تاركًا بذلك المجال للمتحاورين بالكشف عما يدور بدواخلهم. **(عذبوك- ما دامت- يفعلون- ترفرف- يلفني- حدثني- جيء- خرجت- قضيت- لفقوها- يحبسنا- كن)**، يلاحظ على الأفعال أنها جاءت على صيغة الماضي والمضارع، وتدخّل الفعل الأمر بشكل خجول **(كن)**. لازم ضمير المتكلم معظم الأفعال، كما اكتست بعضها ثوب الشعور: **(ترفرف- يلفني- يحبسنا- لفقوها)** بغض النظر عن نوعيته.

لغة الجسد في الحوار: يُعدّ الحوار السابق فقيرًا من ناحية الحوار الجسدي، فقد اتكأ على اللغة المنطوقة بالدرجة الأولى، وذلك لأنه أخذ إيقاع الحوار المباشر باستثناء إشارة جسدية في بداية النص **(وتخنقني العبرة)** والتي تعد لغة جسدية، فهو لا ينطق بها، بل تبرز على ملامحه، يلحظها الطرف المقابل في الحوار دون تلفظ.

التأويل الحواري: إن ما وراء الحوار هو جزء من شعرية الحوار المتخفّية في المنطوق. يلاحظ على الحوار الذي تخللته مقاطع صمت، والتي عبّر عنها بالمحذوف **(أبي...)**، **(تهمتنا معًا/....)** بأنه يقود القارئ لتأويل سبب الحذف، أو ترك المساحة له لتخيّل الرّد. في مجمل الحوار تبرز لنا العلاقة الوطيدة بين الأب وابنه، إضافة إلى إبراز الطريقة التي تربّى عليها البطل ومدى رضا والده عما قام به. يؤخذ على الراوي طول الحوار، والذي تجاوز صفحتين، لكن الباحثة اكتفت بإيراد جزء منه.

وفي حوار آخر تنبسط فيه اللغة العامية واللهجة الأردنية في مشهد التقاء (أيمن العتوم) في السجن مع أحد أقاربه: "**تربع على أحد الأسرة وحفَّ به مريدوه وحرسه من كل جانب، أخذ نفسًا عميقًا من سيجارته، ونفث دخانها ليملأ به الغرفة وقال:**

- **أهلين ابن عمي.**
- **أهلين فيك.**
- **أول ما سمعت إنك هون، قلت أقوم بالواجب.**
- **الله يكبر واجبك.**
- **ترى أنا بخدمتك في أي لحظة.**
- **شكرًا ابن عمي.**
- **لا تحكيلي شكرًا.**
- **أنا ما بفهم هاي الكلمة.**
- **بس شلون وضعك، إن شاء الله إنك مرتاح..."**[1]

نوع الحوار بالنسبة للجمل: يُعدّ الحوار طويلًا، حيث وصل حجمه لصفحة ونصف، امتازت جمله بالقصر، كانت ردودًا مقتضبة وهو الأوجب في الحوار الروائي حتى لا يطول، ترسّم الحوار رسم اللهجة العامية، وهذا يخلق نوعًا من الضعف في لغة الرواية؛ لأن اختلاف اللهجات من منطقة لمنطقة قد يؤدي إلى ضعف تفاعل المتلقي، فالرواية لم تخلق لقارئ معين في منطقة معينة، لأن اللهجات العربية تختلف، وقد سخط بعض النقاد على استخدام العامية بإسراف في المتن الحكائي ومنهم عبد الملك مرتاض، فقال: "إن الكتاب الروائيين العرب المستعملين للعامية كثيرًا ما يكتبون العامية كما تُنطق، وهذا أمرٌ بشعٌ حقًا. وإنا لا ندري كيف تسمح لهم أذواقهم أن يأتوا ذلك فيعيثوا فسادًا في اللغة؟"[2]، لعل مهاجمة مرتاض للروائيين الذين يكتبون بالعامية ناتج عن إسرافهم في ذلك لدرجة وصلت بهم لركاكة اللغة الروائية وانحدارها، وشفع للروائي أن الحوار الذي أورده بالعامية لم يستخدم فيه لهجة مقننة، محصورة على قبيلة ما، ذات ألفاظ غريبة، بل كانت العامية الدارجة المفهومة.

مقدمة الحوار السردية: تميزت المقدمة السردية الخاصة بالحوار بالحركة والتي رافقتها لغة الجسد، فاستخدم الراوي لذلك أفعالًا موحية **(تربع- حفّ- أخذ نفسًا- نفث دخانها)**، هذه الأفعال توحي بحركة الجسد، قدّم الروائي للحوار المباشر بفعل الكلام **(قال)**.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص90).

(2) مصطفى، سحر السرد (ص20).

المقدمة قصيرة لكنها دينامية، تعج بالحيوية التي رسمت مشهدًا للقارئ، يؤهله لتخيل سلطة أحد المتحاورين من خلال الوصف المقدم عنه مسبقًا.

أفعال الإنجاز الكلامي: وردت الأفعال بصيغة عامية بسيطة لا تعبر عن تعقيد فعلي في المشهد الحواري: **(سمعت، قلت، أقوم، يكبر، ترى، تحكيلي، بفهم)**، وهي أفعال تستند على الحواس وأدواتها كالسمع والبصر واللسان، حيث لم تتطور الأفعال الإنجازية إلى مستوى معقد من الحركة الفعلية، كما تفتقر للعاطفة.

لغة الجسد في الحوار: لم يتكئ الراوي على لغة الجسد في الحوار، بل أقصاها بدرجة كبيرة، وهذا ظاهر في الحوار المعتمد على الردود القصيرة دون الشارات الجسدية، وربما يعود هذا إلى مستوى الترابط بين طرفي الحوار، فالبطل يرى الطرف الآخر لأول مرة، ويحاوره لأول مرة، وبهذا؛ فإن افتقار الحوار للعاطفة وللغة الجسد أمر طبيعي هنا، إذ إن العاطفة تظهر غالبًا بين أطرافٍ أشد ارتباطًا وأكثر معرفةً ببعضهم أو في مواقف أكثر تأثيرًا.

التأويل الحواري: ما يستطيع القارئ أن يتوصل إليه من خلال الحوار السابق هو الحذر المخيّم على أحد الأطراف وهو البطل، إضافة للجمود المتواري خلف الحوار والناتج عن عدم الأمان. هذا ما يبرر للراوي غياب العاطفة بالكامل في المشهد الحواري.

الملاحظ على الحوارات في رواية **(يا صاحبي السجن)** الطول المفرط، هو أمرٌ ليس في صالح المتن الروائي ابن السرد.

أما في رواية **(خاوية):**

"**...تلقّى أبا دجانة على الباب: لماذا لم تأخذني معكم؟! ألم تعدني بذلك! حضنه أبو دجانة، قال وهو يعتذر: عملية اليوم فشلت، لقد جاء للعدو إخبارية بأننا نرصد الرتل... لكننا غدًا سنعاود الكرة، ولن نذهب حينها بدونك، اطمئن...**"[1].

نوع الحوار بالنسبة للجمل: يعد حوارًا متوسطًا، فلم يفرط الراوي فيه، تراوحت جمله بين القصر والطول، ويرجع هذا إلى الشعرية المتمددة في الحوار، حيث العلاقة وطيدة بين المتحاورين، وعلى هذا فإن الردود لن تكون مقتضبة، بل شافية وافية، تمتاز بملمح شعوري واضح.

---

(1) العتوم، خاوية (ص216).

مقدمة الحوار السردية: تبدو المقدمة مقتضبة، ذلك لارتباطها بحدث سابق، فكان الولوج للحوار أمرًا سهلًا، فلم يحتج مقدمة سردية موطئة للحوار؛ لأن الحدث السابق له يُعدّ التوطئة الأساسية (الاجتماع الذي دار بين أبي دجانة وأتباعه) التي قام عليها الحوار فيما بعد، فدلف الراوي إلى الحوار من خلال الفعل الموحي بالاصطدام **(تلقّى)** وبهذا اقتصد الراوي في مقدمته.

أفعال الإنجاز الكلامي: تراوحت الأفعال بالنسبة لاقترانها بالضمائر ما بين ضميري (المتكلم والغائب)، لكن طغى اقترانها بالمتكلم على الغائب، وهذا الاقتران نابع من فعل وردّة فعل بين المتحاورين، غلب عليها الزمن المضارع: **(تأخذني، تعدني، حضنه، يعتذر، فشلت، جاء، نترصد، نذهب، اطمئن)**.

يلاحظ أن معظم الأفعال تكتسي ملمحًا شعوريًا، فالوعد يحتاج الصدق، والحضن يحتاج الدفء، والاعتذار يحتاج الشعور بالخطأ والندم، والفشل شعور بالإخفاق، والترصد شعور بالحذر والتوجس، والطمأنينة شعور بالسكينة، الأفعال المعبرة عن الشعور ناتجة عن نوع العلاقة، فهي علاقة القائد بأتباعه، والتي تندرج تحت بند العمق في التعبير.

لغة الجسد في الحوار: تمثلت لغة الجسد في ثلاثة من الأفعال: **(ألم تعدني، حَضنه، يعتذر)** فالفعل **(ألم تعدني)** لفظ مليء بالعتاب، والذي يبدو في عيون المتكلم أكثر مما يبدو في لفظه، والفعل **(حضنه)** يمثل حركة جسدية، تتبني عليها حركة جسدية أخرى من الطرف الآخر، هي إحكام الضم أو الإيجاب للفعل، أما الفعل **(يعتذر)** فهو تعبير لفظي مرافق لإيحاءات جسدية، توحي بصدق المنطوق، وبهذا فإن الراوي وُفِق في استخدام الأفعال التي تتزامن مع لغة حوارية جسدية.

التأويل الحواري: ما يتجسد للقارئ من "الميتاحوار" هو علاقة الاحتواء بين أبي دجانة وأتباعه ومدى أهمية الاحتواء في خلق ولاء من الجندي تجاه القائد، إضافة إلى إيجاد سبيل عند القارئ لمقارنة هذا المشهد بمشاهد مشابهة في الرواية لكن باختلاف القائد واختلاف الأتباع.

2- الحوار الخارجي غير المباشر

هو الحوار الذي تتعدد فيه الأطراف، ويكون حوارًا خارجيًا، لكنه لا يسلم من تدخل الراوي بين الفينة والأخرى، راويًا بأفعال القول على لسان الشخصيات أو تاركًا المجال لها، لكن بتعليقٍ منه، وتدخله في الحوار برصد ردات فعل كل شخصية.

في رواية (**اسمه أحمد**) في مشهد يصف فيه ابن (أحمد الدقامسة) ما حدث معه:

"**أبي الحبيب، أريد أن أقول شيئًا: ذات يوم ذهبت إلى الدرك لأسجل فيه، فسألني الذي كان يسجل المجنّدين: أنت ابن الدقامسة؟ فأجبت وأنا أرفع رأسي: نعم. فسألني: وهل ستقوم بما قام به أبوك؟ فرددت عليه بشموخ أكبر: طبعًا. فصرخ بي. قم. قم اقلب وجهك من هنا**"[1].

نوع الحوار بالنسبة للجمل: الحوار خارجي غير مباشر، رُوي على لسان شخصية واحدة، الحوار قصير يتناسب والنمط الروائي، والجمل فيه قصيرة، تتناسب وحال الحوار القائم على الاستفهام والإجابة على كل سؤال.

مقدمة الحوار السردية: بدأ الحوار بمقدمة سردية بالنداء ممهدًا للحوار الذي دار في وقت مضى بجملة فعلية على خط الزمن المضارع: (**أريد أن أقول شيئًا**)، ثم بدأ بأسلوب الرواية النمطي (**ذات يومٍ ذهبت**). المقدمة السردية للحوار قصيرة وتقريرية، لم تتخللها لغة الوصف الباذخة وبهذا استطاع الراوي التملص من احتمالية استطالة المقدمة السردية بتخليه عن لغة الوصف الأدبية، وقد مهد للحوار بالفعل الكلامي: (**أقول**) وخلل الحوار أفعال القول.

أفعال الإنجاز الكلامي: استخدم الراوي في الحوار العديد من الأفعال: (**ذهبت، أسجل، يسجل، ستقوم، قام، قم، اقلب**) الأفعال تدلل على علاقة سطحية بين المتحاورين، فهي تُتداول في إطار العموميات (**ذهبت، أسجل، قام، اقلب**)، لا تحتوي على كينونة شعورية، أشبه ما تكون جامدة، أما بقية الأفعال فهي أفعال كلامية (**سألني، أجبته، رددت، صرخ**).

لغة الجسد في الحوار: اقتصرت لغة الجسد على الحركات المقترنة بأفعال القول والانفعالات المصاحبة لها: (**أجبته وأنا أرفع رأسي، فرددت عليه بشموخ، فصرخ**) فكان الحوار اللفظي مقترناً بحوار جسدي (رفع الرأس، الصراخ، الشموخ) فهي دلالات إشارية صدرت عن الجسد، قد تستوجب ردة فعل من الطرف الآخر تصاحب الملفوظ، ونلحظ هذا في ردة فعل شخصية (المُسجل): (**فصرخ بي قم**) وهي ردة فعل على طريقة إجابة ابن الدقامسة.

التأويل الحواري: خلف الحوار المباشر يختبئ تأويل يُعدّ بمثابة رسالة للمتلقي، وجملة مبهمة لم تظهر في الحوار بشكل مباشر هي أن الدرك الأردني في هذا الوقت يرفض

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص620).

العملية التي قام بها الدقامسة، بل ويعاقب ابنه عليها، وهذا بحد ذاته إيضاح للوضع السياسي المخيم الذي لم يُصرح به بشكل مباشر في الحوار.

وفي رواية **(خاوية)** كان الحوار حاضرًا:

"تقدم شادي، ونزل أسفل منه زياد وليث، راح زياد يدخن، وليث يقرأ القرآن بصوت منغم. هتف به: لماذا الدخان؟! أجاب وهو ينفث ما ملأ به صدره: لكي أرى بصورة أوضح. مرت لحظات صمت بطيئة. حبس شادي أنفاسه. فجأة دوى صوت رصاصة. نظر إليه ليث: هل أصبته؟! أشار له بيده أن يصمت، ثم لقم البندقية، وأطلق الثانية..."[1].

نوع الحوار بالنسبة للجمل: يعد الحوار قصيرًا ذا جملٍ قصيرة، تتناسب والمقام، ويبدو تدخل الراوي بين جمل الحوار واضحًا بشكل كبير، الجمل تقريرية شبه خالية من تقنيات البلاغة، وهذا يحسب للراوي حيث المشهد الحواري يقع داخل مشهد متحرك ومتوتر، وهو مشهد من مشاهد الحرب والذي دار فيه الحوار بين ليث وشادي وهم على جبهة القتال.

مقدمة الحوار السردية: تميزت بتقنية (الزووم) حيث سلط الراوي عدسة الكاميرا على كل شخصية، فوصف الراوي مواقع الشخصيات وأفعالها وقت رصد المشهد: **(تقدم شادي، ونزل أسفل منه زياد وليث، راح زياد يدخن، وليث يقرأ القرآن بصوت منغم)** فيرصد تقدم شادي وموقعه بالتحديد، ويوازي هذه الحركة برصد حركة زياد بقوله: **(يدخن)**، وعلى ذات الوتيرة يرصد فعل ليث: **(يقرأ القرآن)**، ورغم وجود الوصف في المقدمة السردية إلا أن المشهد يستلزم ذلك لإيجاد تخيل لزوايا المشهد وأفعال الشخصيات لدى القارئ، فيستطيع تبني فكرة معينة عن كل ملفوظ يصدر من شخصية ما، هي طرف في الحوار.

أفعال الإنجاز الكلامي: بدت أفعال الإنجاز الكلامي شحيحة، حيث اعتمد الحوار على تدخل الراوي بشكل صارخ، فكانت الجمل قصيرة وفقيرة للأفعال: **(أصبته، أرى)**، وهذا لأن الراوي كان يصف فعل المحاور: **(هتف به، أجابه، وهو ينفث، حبس، نظر، أشار)** وكلها تندرج تحت أفعال القول والوصف والتعليق على المُحاور.

لغة الجسد في الحوار: كانت لغة الجسد حاضرة بقوة في أفعال القول، ولفقر الحوار لأفعال الإنجاز نتج عن ذلك افتقاره أيضًا للغة الجسد، لكن الراوي سدّ هذه الثغرة بكسوة

---

(1) العتوم، خاوية (ص215).

أفعال القول والوصف ثياب لغة الجسد، حيث يعطي القارئ ملامح الشخصية وهي تتحدث بكامل انفعالاتها **(زياد يدخن، ليث يقرأ، هتف به، وهو ينفث ما ملأ به صدره، حبس شادي أنفاسه، نظر إليه، أشار بيده أن يصمت)** لقد أدت لغة الجسد دورًا مهمًا في إنجاح المشهد الحواري، بل أضفت عليه لغة موازية للغة المنطوقة، وبذات الوقت معاضدة لها لإخراج مشهد متكامل يتضمن الحركة، التي تمثلت في توتر الأحداث، والانفعالات التي تمثلت في حركات الشخصيات الجسدية وردودها، إضافة للغة المتبادلة بين الأطراف المتحاورة.

التأويل الحواري: تجلت الميتاحوارية في الرسالة التي أراد الراوي إيصالها للقارئ وهي اختلاف بنى الشخصيات في المجموعة الجهادية الواحدة، فـــ (زياد يدخن) و(ليث يقرأ القرآن)، يبدو عدم الرضا واضحًا من خلال هتافه على زياد بسبب التدخين.

الحوار الداخلي (المونولوج)

هو الحوار الذي يقوم في الفضاء الداخلي للذات، فتخاطب نفسها، وتجرد من نفسها طرفًا ثانيًا للحوار، فتسأل وتجيب، وإذا كان "النص يطمح بكل وسائله وأدواته إلى نقل تجربة إنسانية معينة"[1]، فهو قادر على نقل أبعاد كامنة في الذات الواحدة بوساطة لغة منطوقة مروية على لسان الراوي، وهذا ما يسمى بـــ "المونولوج الداخلي" وهو "المونولوج المستقل" والذي يعني "إيراد مباشر لأفكار الشخصية، لكن مع محور الراوي الذي يقوم بروايتها"[2]، فالراوي مصاحب للشخصية ومخبر عن ذاتها، فالشخصية لا تنسلخ عن الراوي في حوارها الداخلي، بل عليها ملازمته للكشف عن محتواها العميق.

الخطاب الروائي "ينحو إلى استيعاب وتمثيل الجوانب الملتصقة بما يعيشه عبر تمرير محتوى الحياة في مصفاة الذات ومسالك (الأنا) ومن خلال وعي يجابه العالم وأسئلته، ويصارع الآخرين، ويستبطن قيمًا عن التحول والتبدل"[3]، فهو قائم على الحوارية الخارجية والداخلية، ولعل الوصول لعمق الأبعاد الشخصية يكون من خلال الانزلاق إلى الداخل المظلم الذي لا يحرك أي إضاءة فيه سوى الشخصية ذاتها بمقدار حجم حواريتها المطروحة في النص.

---

(1) خمري، سرديات النقد (ص24).

(2) جوف، شعرية الرواية (ص62).

(3) برادة، الرواية العربية ورهان التجديد (ص77).

إن "المونولوج" أحد ركائز البناء اللغوي الروائي الذي يفصح عن الوجدانيات والانفعالات التي تكتنزها الشخصية ولا يمكن الإفصاح عنها في مشهد حواري خارجي، ويُعرفه "دوجردان" بأنه "خطاب شخصية دون متلقٍ وغير مُلقى ولا يترقب مستمعًا لكي يسمعه"[1]، ويحاول الروائي استخدام "المونولوج" بوساطة الراوي في أكثر من موضع داخل النص الواحد كاشفًا بذلك عن مناجاة الشخصية ذاتها؛ ليتوسع في إيضاح مساحة الأبعاد النفسية للشخصية.

بما أن "المونولوج" "هو ذلك الحوار الداخلي للشخصية مع ضميرها مهموسًا غير مسموع، وهو أحد أبنية اللغة في الرواية، قد يلجأ إليه المبدع ليمرر بعض الخطابات التي لا يمكن الكشف عنها من الحوار العادي أو الوصف أو السرد او الحكي"[2]، فلا يمكن الخروج من مأزق التحول في الشخصية (من–إلى) إلا بواسطة تبدلات داخلية يُعلن عنها بواسطة حوار الذات.

وقد تناول الروائي أيمن العتوم "المونولوج" في معظم رواياته المختارة، فاستخدمه كتقنية لغوية في سياقات سردية متعددة.

"**وسمعت هاتفًا في داخلي يقول: إنه فقط تغاضٍ عن الموضوع... اعتبر نفسك لم تسمع شيئًا... لن يضير مروءتك ولا أخلاقك أن تتغافل أو تتغابى، فالتغافل نصف الحل، والتغابي كل الحل، ويسكت الصوت، ثم يرتفع صوت آخر: ولكن لا... ربما في غير هذا الموقف القاتل، ستكون شريكًا له في هذه المأساة...**"[3].

تقدم الراوي الحوار الداخلي بفعل القول **(وسمعت هاتفًا في داخلي يقول)** وهي التوطئة التي أرادها الراوي أن تكون نافذة "المونولوج"، فالراوي بذات الوقت هو المحاور لذاته.

أفعال الإنجاز: والتي ألقت بظلالها على الحوار في هيمنة واضحة للزمن المضارع **(اعتبر، تسمع، يضير، تتغافل، تتغابى، ستكون)** يوضح الحوار شيئًا من عدم الرضا عن الذات، فلهجة الحوار لهجة عتاب، ولم تكن لهجة تفاهم. ظهرت أفعال القول مرتين داخل

---

(1) تحريشي، قراءات في الخطاب السردي (ص87).

(2) المرجع السابق (ص87).

(3) العتوم، خاوية (ص589).

الحوار: **(سكت الصوت، يرتفع صوت آخر)**، وهي تعليقات الراوي على الحوار الدائر في عمق الذات (الشخصية).

استخدم الراوي في الحوار المحسنات البديعية **(نصف، كل/ يسكت، يرتفع)** لإيجاد ذبذبات في مستوى الحوار، تعلو به ومن ثم تنخفض مُحدثة حركة توتر توحي بحالة الشخصية.

(مروءتك، أخلاقك/ التغابي، التغافل) كانت الألفاظ المستخدمة في الحوار تدور في باحات لفظية متشابهة الدلالات.

وُفِق الراوي في إيصال حالة التردد والوجوم التي تعتري حالة الشخصية، فهو يناقش نفسه في أمر الإخبار عن صديقه (شكري)، الذي قرر تسيير عملية مخدرات كبيرة عبر الدول. لا يمكن الكشف عن هذا النزاع الداخلي إلا من خلال "المونولوج"، يختفي وراء هذا الحوار رسالة مفادها: أن الواجب يقتضي نسيان العلاقات، وأن المصلحة العامة تُغلّب على المصلحة الخاصة، وأن الخطأ لا تُبرره محبة ولا وفاء لشخص مهما كانت درجته ورتبته.

في رواية **(خاوية)** يتشابه نموذج "المونولوج" مع المشهد السابق، ففي مشهد التقى فيه زياد بأبي القعقاع: "**هتف في نفسه: الجهل بالخصم عدوك الأول، خفض بصره، صمت، راح يحاول أن يتذكر، غاص عميقًا في الأحداث، حفر في الذاكرة ما استطاع لكنه اصطدم بجدران سميكة تمنعه من أن يقبض على اللحظة المناسبة التي يمكن أن يستعيد فيها هذا الوجه: أين رآه؟! في ساحة الساعة بحمص؟! في المعتقل؟! في القبو يوم أن هربوا من الصواريخ المنهمرة...؟!**"[1].

الحوار الداخلي هنا غير مباشر، فالراوي يروي ما يدور في فضاء الشخصية من الداخل ليس بحوارها المباشر مع ذاتها، بل ينقل أفعالها وكلامها دون أن يمنحها زمام الحوار باستثناء المقدمة السردية، التي تضمنت فعل القول **(هتف في نفسه)**، وقد جاءت المقدمة قصيرة، دلفت للحوار بواسطة الفعل الماضي: **(هتف)** الذي يعطي إيحاءً وتصورًا بمقدار الصوت الصادر وقوته.

تناثرت أفعال الكلام عبر الحوار في أكثر من موضع **(صمت، راح يحاول، غاص عميقا، حفر في الذاكرة، اصطدم)** الأفعال تدل على حال من المحاولات العميقة، والتي تحمل دلالة العجز وعدم القدرة على الإمساك بالمراد. استخدم الراوي لغة أدبية واصفة في أفعال

---

(1) العتوم، خاوية (ص232).

القول، اقترن بعضها بلغة الجسد: **(صمت، غاص عميقًا)**، فالصمت حالة تظهر على الجسد، والغوص بعمق هي حالة من السكينة في محاولة التقاط شيء ما من النفس أو الذاكرة.

الجمل اعتمدت الاستفهام دون إيجاد رد، فالمحاور (الشخصية) كان يحدّث نفسه لكنه لم يتلق أي رد على تساؤلاته، كان الطرف الثاني الذي جرده من ذاته في حالة عدم تفاعل وعدم استجابة أو ربما كان يعتريه العجز.

الملاحظ أن الراوي قبض على الحوار الداخلي بنفسه بعد أن بدأت به الشخصية **(الجهل بالخصم...)**، فسرد التساؤلات **(أين رآه؟!...)**، وبهذا أحدث أزمة في الحوار قد توقع المتلقي في منحدرات التشتت، ولو سلك طريقًا واحدة لخفف عن القارئ عبء التتبع والتنقل من الذات إلى خارجها، وقد فصل الراوي بين انتقاله من حوار الذات مع نفسها إلى الرواية عنها بجمل قولية طويلة، وتعليقات أحدثت إرباكًا في المشهد الحواري الداخلي.

في رواية **(يا صاحبي السجن)** والتي غلبت عليها الحوارات الخارجية، برز "المونولوج" في مشهد جلوس البطل وتأمله للشاويش الذي يحمل القلم في السجن:

"**بدأت أنظر إلى شاويش المهجع، وهو يتمتع بهذا الهامش من الحرية، وأحسده على القلم الرابض خلف أذنه: هل أستطيع أن أستعيره منه لو لساعة؟! هل يقبل؟ أنا مستعد ان أدفع له ما يشاء مقابل ساعة حميمية مع القلم. ولكن القلم ذكر، والورقة أنثى، وحتى يثمر الإبداع يجب أن يتم التلاقي بينهما!! غير أن الورقة صعبة المنال كذلك**"[1].

"المونولوج" مباشر، حيث بدأ البطل وهو الراوي بإشارة سردية قبل أن يلج داخل ذاته، ويفصح عما يدور فيها من حوار **(بدأت أنظر إلى شاويش المهجع)**، عتبة الحوار تمثلت بالفعل الماضي **(بدأت)** ثم المضارع **(أنظر)**، بدأ الراوي لغته الواصفة للمشهد في المقدمة السردية يصف القلم الرابض خلف أذن الشاويش قبل أن يعلن حواره: **(هل أستطيع أن أستعيره؟ وهل يقبل؟)**، كانت الجمل الحوارية استفهامية المنشأ، تردّ الشخصية على ذاتها ليس بجواب على السؤال، بل بإيضاح يضاف للسؤال، ثم يعود الراوي للغة الوصف في حوار الشخصية الداخلي، ويستخدم حلّة اللغة في وصف بهي، يبرر فيه التقاء القلم بالورقة.

أفعال الإنجاز: وهي أفعال عبّرت عن الحالة التي تعتري الشخصية، فهي أفعال تدل على المقدرة والقبول **(أستطيع، يقبل، أدفع، يشاء)**، الحوار يميل للعاطفة الأحادية، وهي

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص92).

عاطفة واحدة وهي التوق لامتلاك قلم وورقة، لم تظهر ملامح عاطفية أخرى، العاطفة هنا متولدة من الحالة الكلية للشخصية، وهي حالة الحرمان التي تعيشها.

الملاحظ على لغة الحوار عند (أيمن العتوم) أنها متنوعة، تسير بإيقاعات مختلفة، لكن يؤخذ على بعضها الطول المفرط، والذي يضعف من نكهة الرواية السردية. يعتني الروائي (العتوم) بمقدمات الحوار، حيث ظهرت براعته في اختيار المقدمات التي تناسب الحالة الحوارية، فكانت المقدمات تتراوح ما بين التقريرية والواصفة والطويلة والقصيرة. لغة الجسد لم تغب عن المشهد الحواري، رغم افتقار العديد من الحوارات إليها، إضافة للكسوة العاطفية التي جسدت المنطقية في الحوار، والتي تعكس تمرّس (العتوم) في طرح المشاهد الحوارية بقياسه مستوى تمازج الشخصيات وتقاربها وبناء حجم العاطفة في الحوار من هذه الزاوية.

المبحث الثاني:

شعرية الترديد

تحتوي اللغة الشعرية العديد من التقانات اللغوية التي تفصح عن أبعاد النص، وتكسبه الجماليات الأدبية، من ضمن هذه التقانات اللغوية تقانة (الترديد) أو (التكرار) والتي يستخدمها الكاتب أو الشاعر لغاية ما. يسلط هذا المبحث الضوء على شعرية الترديد، فيقف عليه لغة واصطلاحًا، ثم يبحث شعرية الترديد التي ظهرت في روايات (أيمن العتوم).

أولًا: الترديد لغة

ردد: "الرد صرف الشيء ورَجْعُه. الرَّدُّ: مصدر رددت الشيء. وردَّهُ عن وجهه يردُّه ردًّا وترْدادًا: صرفه، وهو بناء للتكثير"[1].

وفي المعجم الوسيط: "ردَّه: رُدًّا وترْدادًا، ورِدةً: منعه وصرفه. رادّه الشيء: ردّه عليه ويقال: رادّه الكلام، وفيه: راجعه إياه...و(ردّده): ردّه وكرّره"[2].

والترديد "تفعيل من قولهم: ردَّد الثوب من جانب إلى جانب، وردّد الحديث ترديدًا أي كرره"[3].

ثانيًا: الترديد اصطلاحًا

معناه في مصطلح علماء البيان "أن تعلق اللفظة بمعنى من المعاني ثم تردها بعينها وتعلقها بمعنى آخر"[4]؛ بهذا فإن الترديد يعني التكرار لكن باختلاف التعليق، فاللفظة المكررة تتعلق بمعنى جديد ودلالة تخالف دلالة التعلق الأولى، وورد تعريف الترديد في كتاب تحرير التحبير، وهو "أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى، ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر"[5].

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة ردد (مج4/113)

(2) أنيس، وآخرون، الوسيط (ج1/350).

(3) العلوي، الطراز (مج3/82).

(4) المرجع السابق (ص82).

(5) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير (ص253)

بما أن النص ليس "شكلًا فارغًا أو مجرد تشكيلات لا دلالة لها، بل هو أيضا مجموعة من المضامين المتشابكة يأخذ كل جزء معناه من الأجزاء الأخرى"[1]، فلا بد للترديد الوارد في النص أن يحتوي مضمونًا وفائدة، فالترديد الذي لا يُعوّل عليه بمضمون دلالي لا فائدة منه، يؤخذ على النص كحشو لا طائل منه، ويُعاب على الكاتب أسلوب الحشو الذي يتسبب في ركاكة النص.

وقد ذكر ابن رشيق القيرواني جماليات التكرار، ونبه على مواضع قبحه، فقال: "أكثر التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه" [2]، وقد ورد الترديد في النص القرآني ترديد تمكين لغوي وبلاغي، فلا يعتريه حشو ولا اضطراب، وجاء لأغراض متعددة، كالتأكيد باللفظة ذاتها للتهويل أو التعظيم، أو تكرار للقصص القرآني في مواضع عدة بغرض العبرة والعظة والتسرية، ويكون التكرار "على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليًا في التراكم أو التباين" [3].

وقد يكون التكرار لصوت واحد، فيظهر التكرار للحرف، وقد يكون في عديد من الأصوات، فتردد الكلمة وربما الجملة وبذا فإن الترديد هو صيغة تراكمية للملفوظ نفسه، "تكرار الأصوات والكلمات ليس ضروريًا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكن (شرط الكمال) أو (محسن) أو (لعب لغوي) ..."[4]، فالترديد الذي يستخدمه الكاتب يكشف عن ملمح مراد لا يمكن أن يستوفي معالمه كاملة بالمرور العابر لمرة واحدة، وبهذا فإن التكرار "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها. وهو بهذا المعنى: ذو دلالة نفسية قيمة"[5].

تخلص الباحثة إلى أن الترديد الأدبي هو: نتوء صوتي بارز يمر في سلسلة الكلام؛ ليعطي وميضًا موحيًا ومفصحًا، يستخدمه الأديب للوصول إلى درجة من الكثافة الدلالية أو هيمنة المعنى أو لأداء غرض بلاغي.

---

(1) خمري، سرديات النقد (ص98)

(2) القيرواني، العمدة في نقد الشعر وتمحيصه (ص360)

(3) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري_ إستراتيجية التناص (ص127)

(4) المرجع السابق (ص39).

(5) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (ص242)

ثالثًا: شعرية الترديد في روايات (أيمن العتوم)

برزت شعرية الترديد في روايات (أيمن العتوم) متضمنة أنواعًا مختلفة من الترديد، تتراوح ما بين ترديد الحرف أو الكلمة أو الجملة، وتشير إلى دلالات متنوعة ما بين تأكيد معنى، أو تكثيف شعور، أو تضمين رسالة، وإن كان الترديد ينقسم إلى ترديد حرف وترديد كلمة وترديد جملة إلا أن الباحثة وقفت على ترديد الكلمة والجملة، وذلك لشح الترديد الحرفي في الروايات الثلاث، مما جعلها تسلط الضوء على الترديد الأبرز (الكلمي والجملي).

أولًا: ترديد الكلمة

وفيه تتردد اللفظة الواحدة في أكثر من موضع، وقد يختلف تعلقها أو موقعها الإعرابي بحسب الغاية التي جاء من أجلها الترديد.

أ-ترديد الكلمة ل(اشتباك المعنى)

قد تتردد الكلمة الواحدة بذات اللفظ، لكنها تحمل أكثر من دلالة، فيشتبك مع اللفظ الواحد معنيان، تتردد الكلمة لكن في كل ترديد تحمل معنى جديدًا مغايرًا.

في مشهد يحدّث فيه البطل ذاته: "**الحرف يحرفك إلى الصواب أو ينحرف بك إلى الضلال ... والحرف يقف بك على الحَرْف، فإن لم تتقن فن الإمساك به، وقعت من على الحرف إلى الهاوية**"[1].

ردد الروائي كلمة (**الحرف**) على لسان الراوي البطل، ولم يأت بهذا الترديد للكلمة ذاتها عبثًا، فالشعرية تقتضي فائدة من الترديد، فاستخدام الروائي كلمة (**الحرف يحرفك**) مبتدأ ابتدأ فيه حديثه مع نفسه، فغايته الإمساك بزمام الجملة، ثم يعود ثانية ليقول: (**والحرف يقف بك**)، بعد أن بدأ جملته بلفظة (**الحرف**) بدا من الواضح أنها شكلت هيمنة على واقع السلسلة الكلامية، فرددها موضحًا قدراتها وأبعادها، وذلك بإلحاقها بفعل آخر(**يقف بك**)، ثم يعود ليرددها من جديد ولكن بمعنى جديد، ليتلاعب باللغة بواسطة اللفظة، فيقصيها عن معناها الأول وهو (الحرف الأبجدي)، ليلبسها ثوب معنى آخر وهو (الحافة) فيقول:(**والحرف يقف بك على الحَرْف**) فاستخدم الترديد بطريقتين: الأولى ذات اللفظة بذات المعنى مع اختلاف التعلق المعنوي، والثانية ذات اللفظة لكن بمعنى مختلف، وهكذا أجرى الروائي اشتباكًا لفظيًا متعدد الملامح، أحدهما منتمٍ لدائرة اللفظ والمعنى، والآخر ينتمي لدائرة اللفظ دون المعنى،

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص246).

محدثًا بذلك عدولًا عن نوع الترديد الأول، ويكمل الراوي سيره في متتالية الترديد الثاني مؤكدًا عليه: **(فإن لم تتقِن فن الإمساك به، وقعت من على الحرف إلى الهاوية...)** استخدم اللفظة التي بدأ بها متتالية الترديد **(الحرف)** في تكراره لمعنى **(الحافة)** فيقول: **(وقعت من على الحرف)**، الملاحظ أن الروائي تقصّدَ فعلَ ذلك، وقد سمحت له اللفظة المستخدمة بالتلاعب اللغوي، فأخذت نتوءًا بارزًا بوميضين مختلفين لذات اللفظة، إضافة إلى اللعب في البنية الهندسية للغة باستخدام الترديد، فقد استخدم **(الحرف)** بمعنى اللغة مرتين، وبمعنى الحافة مرتين أيضًا، فكان الاستخدام للمعنيين بالتوازي في متتالية التكرار.

في رواية **(خاوية)** استخدم ترديد الكلمة بدلالة أخرى:

ب- ترديد الكلمة: (دلالة تدرج أو صعود)

قد تتردد الكلمة الواحدة بذات المعنى، لكنها تختلف في دلالتها الزمنية والتخيلية، حيث تعطي إيحاء بالتمدد والصعود نحو الأمام، فالكلمة الأولى تمثل مرحلة، وترديدها الثاني يمثل مرحلة أخرى.

في مشهد للحديث عن سلوى مع ابنها بدر: "**راقبته ينمو لحظة بلحظة، وحفظت تضاريس جسده الصغير خلية خلية، وتأملت في ثنيات ساقيه عند الركبتين وذراعيه عند المرفقين ثنية ثنية**"[(1)].

بدأ الترديد في الفقرة السابقة يعمل بوتيرة ترديد اللفظة بذات المعنى، بتكرارها مرة أخرى عن طريق المجاورة المكانية في السلسلة الكلامية، فردد الراوي: **(لحظة لحظة/ خلية خلية/ ثنية ثنية)** ثلاث لفظات مختلفة عبر الفقرة، تساوت جميعها في حجم الترديد، وتجلّت شعريتها في إحداث رنين نغمي متساوي التكرار لكل لفظة، فلم يعدل الراوي عن النغمة بشذوذ في حجم التكرار للفظة من اللفظات الثلاث، وبهذا يمنح الراوي المتلقي متعة قرائية عند الوصول إلى البروز اللفظي في الجملة وتعادله بمثيله في الجمل الأخرى، كما أن دلالة هذا التكرار دلالة موحية لم تكن عبثية؛ فالراوي يريد إيصال حجم التمدد الزمني ما بين اللفظة الأولى والثانية، فرغم تتابع اللفظتين وتجاورهما إلا أنهما تفصحان عن مسافة زمنية بينهما، وهي مسافة التدرج والصعود تجاه الأمام ف **(لحظة لحظة)** تحتوي بينها الثواني والدقائق والأيام والشهور... وبهذا فإن الترديد فيها جاء لغاية الامتداد. **(خلية خلية)** بين

(1) العتوم، خاوية (ص69)

اللفظة الأولى والثانية مساحة متابعة، فالثانية هي ذاتها في اللفظ والمعنى، لكنها ليست ذاتها في مرحلة النمو؛ لذا فإن الشعرية هنا تجلّت في الترديد هنا باستنطاق الراوي مغايرة تخيّلية من اللفظة ذاتها، نابعة من تغيرات الجسد البشري. **(ثنية ثنية)** لم يبتعد الراوي عن مساحة المتابعة، فكرر لفظ **(ثنية)** _أيضًا_ للوصول والتتابع واستنطاق المغايرة، إن الترديد الثلاثي في الفقرة ينتقل بالقارئ من نقطة إلى نقطة أخرى على ذات خط المعادلة بتدرج؛ لإيصاله لنقطة زمنية معينة.

ج- ترديد الكلمة: (دلالة تكثيف شعوري)

وتتردد الكلمة الواحدة بحسب كثافة الشعور، فالترديد نابع من حاجة شعورية مسيطرة، تحاول رصد حجم العاطفة الداخلية.

"**تريث قليلًا، رواية المأساة يبدو أحيانًا أوجع من المأساة نفسها**"[1].

في رواية **(خاوية)** حيث المآسي تتعدد، يلوّح الراوي بالترديد في ثنايا الرواية بدلالات مختلفة، منها دلالة التكثيف الشعوري، فقد ردد لفظة **(المأساة)** في الفقرة السابقة في مشهد جمع الطبيب (جلال) بصديقة الطبيب (عادل) في مدينة الخراب السورية التي خلت من كل شيء إلا الخراب بعد الحرب، فحديث (عادل) عمّا حدث معه ومع أسرته بعد سؤال (جلال) عن ذلك، كان يحتاج لكل ذرة شعورية فيه، فتحدث عن **(المأساة)** بهبّة أسى شعورية اجتاحته، فبدأ ب **(رواية المأساة)**، حيث جاء اللفظ مخصصًا بما قبله (رواية)، ثم كرره بعد ذلك في جملة أسلوب تفضيل، **(أوجع من المأساة)**، فتجلت الشعرية في الترديد من خلال المقارنة التي أحدثها الراوي، كأن لفظة **(المأساة)** الأولى تختلف عن لفظة **(المأساة)** الثانية، فالأولى كانت الأصعب على النفس حيث هي مرة الإعادة، فهي مشاهد غصّت بالألم وحركّت شعورًا كامنًا عن تفاصيلها، أما الثانية **(أوجع من المأساة)** فهي لحظة الحدوث الآني الذي يهبّ فيه الألم فجأة، فتستشعره لكنك لا تملك الوقت لتتفكر في كل آهةٍ فيه، بل تتقافز الأحداث علي عجل، فالمقارنة احتاجت إلى تصنيف يندرج تحت بند النوع الواحد، ثم رصْد المقارنة بتكرار اللفظة الواحدة لكن في موضعين مختلفين لها (قبل، بعد) شعوريًا، وبهذا أحدث الراوي تكثيفًا لشعور الألم والوجع والحسرة، الذي كان يعتري (عادل) أنذاك، فبعض الشعور لا يمكنك الإفصاح عنه إلا بالحديث عنه أكثر من مرة دون وعي منك؛ لأنه ببساطة رسخ فيك بقوة.

---

(1) العتوم، خاوية (ص378).

استخدم الروائي الترديد للتكثيف الشعوري في مواضع كثيرة، بالذات أن رواياته الثلاث تدور في فضاء السجون، فالشعور في مثل هذه الأماكن غني بالذكريات، باذخ الألم، لا يمكن إيصال المشاعر للمتلقي بسهولة ويسر دون التخلص من الوقفات الشعورية المعتمدة على النتوءات اللفظية المتكررة، ونرى هذا في رواية **(اسمه أحمد)**:

"**أتظن أنها عشرون عامًا يا بني، كلا؛ إنها عشرون موتًا، وعشرون فقدًا، وعشرون ألمًا، وعشرون جرحًا، وما زال النزيف متدفقًا، ولكن ها هو ينتهي**"[1]

في حديث الراوي البطل (أحمد الدقامسة) عن عشرين عامًا قضاها في السجن، استخدم ترديد لفظة **(عشرون)** خمس مرات، في كل مرة كان يميز (عشرون) بتمييز جديد، يمنحها نوعًا من البؤس كإضافة جديدة عما قبلها، فحديثه متخم بشعور الأسى والألم، فبدأ ب **(إنها عشرون عامًا)** أخبر عن العمر الضائع من سنين مُسجلة أنها على ذمة الحياة، فيتلو أنواعها بتكثيف شعوري باذخ من الأسى **(إنها عشرون موتًا)**، فقد شكلت له تلك العشرون الموت، ثم **(وعشرون فقدًا)** يعطف عليها أخرى جديدة ميزها بالفقد، ثم أخرى **(عشرون ألمًا)** ميزها بالألم، ثم أخرى **(وعشرون جرحًا)** ميزها بالجرح، في كل تمييز سابقة عشرينية مختلفة، فالتمييز مكررٌ عشرين مرة **(عامًا، موتًا، فقدًا، ألمًا، جرحًا)** وأعقب كل هذا التكرار بـــ **(ما زال النزيف متدفقًا)**. إن التكرار للفظة **(عشرون)** توقف كتابة، لكنه لم يتوقف شعورًا وامتدادًا، وبهذا فإن الشعرية للتكرار ممتدة ذهنيًا للراوي وتخيلًا للمتلقي.

يحسب للروائي استخدامه لترديد اللفظ ببراعة هنا، فدمج بين التكثيف الشعوري، والتمييز النوعي، والترديد التخيلي (ما وراء النص التكراري الظاهر).

في رواية **(خاوية)** في حديث (عادل) عن فقد عائلته: "**لم يكن هناك من وقت ليصلي عليهم الآخرون معي ...، صليت وحدي، ورثيتهم وحدي، ودفنتهم وحدي**"[2].

جاء الترديد لكلمة واحدة بدلالة (التأكيد) مع امتزاجها بالتكثيف الشعوري، فحديث (عادل) عن فقده لأسرته بالكامل لم يكن حديثًا عاديًا، بل هو حديث مُدجَجٌ بالألم، يحتاج وقفة شعورية، فاختار الراوي أن تكون الوِقفة على غراس الذاكرة التي غرسته الحادثة في التربة العقلية ل (عادل)، فكرر لفظة **(وحدي)** دون إدراك منه أثناء استغراقه في إعادة المشهد، مؤكدًا على الثقل الذي تحمّله وحده، وكأنه يخبر المتلقي بترديده اللفظة: **(صليت وحدي،**

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص628).

(2) العتوم، خاوية (ص378).

ورثيتهم وحدي ، ودفنتهم وحدي) بعد كل فعل عن قدرته العجائبية التي هيأته لفعل ذلك، الكلمة هنا تأكيد على حال، فرددها ثلاثًا بتنسيق وتوازن بين الجمل، فكل جملة احتوت فعلًا إضافة للفظة **(وحدي)**، وردت اللفظة في جمل فعلية، وبهذا أخذت تناسقًا هندسيًا في السلسلة الكلامية دون التعرض لجنوح في تكرار دون آخر.

د- ترديد الكلمة: (دلالة وإيضاح)

استخدم الروائي الترديد للإيضاح، فاستخدم ترديد اللفظة الواحدة مضافة لما بعدها أو المضاف إليها بغية التخصيص والإيضاح ومثل ذلك:

"نعم، الحرية لا يساويها شيء... يموت الإنسان من أجل الحرية... طعمُ الحرية لا يمكن أن تجده في أي طعم آخر أو حالة أخرى... الحرية حياة... من سُلب حريته فكأنما سلبت حياته. ومن يستبق الحياة يجد أن استباقها عبودية، ولا يمكن أن توهب إلا من أجل حرية يكون فيها الانعتاق كاملًا"[1].

ردد الراوي البطل لفظتين في الفقرة السابقة **(الحرية، حياة)**، للفظة الأولى **(الحرية)** هيمنة تكرارية علي الجمل، فقد بدأ بها مبتدأً واصفًا إياها **(الحرية لا يساويها شيء)**، ثم بدأ يعطيها ملامح من خلال الشروحات التي يقدمها، وفي كل تفسير تأخذ اللفظة تموضعًا مختلفًا: **(يموت الإنسان من أجل الحرية)**، فقرن أسباب الموت بالحرية، فجاءت مضافة إلى **(أجل)**، ثم يعود لرسم ملامح اللفظة **(طعمُ الحرية)**، ليضيف النكهة للحرية، ثم يجعل اللفظة مضافة إلى لفظ موجز مليء بالمعاني **(الحرية حياة)**.

يعدل الراوي عن مساري المبتدأ والإضافة إلى وضعية جديدة للترديد: **(من يُسلب حريته)** ليخرج من عباءة التفسير والشرح، ثم يعود مرة أخرى باللفظة مع مضافها: **(من أجل الحرية)**، بهذا فهو يستخدم ترديدًا مركبًا. لم يسِر الراوي بترديده للفظتين في فقرة واحدة بخط متوازٍ، بل رجح كفة لفظة على الأخرى، والواضح أنه فعل هذا لأهمية هذه اللفظة وقيمتها، الأمر الذي استوجب منه مساحة شرح معينة، ففي كل جملة جذب اللفظة لتكون حاضرة، مُريدًا بذلك الإبقاء على رنين الصوت كتذكرة، في المقابل ردد لفظة **(الحياة)** مرتين فقط، **(الحرية حياة)**، **(سلبت حياته)** بنمطين إعرابيين مختلفين. تتجلى الشعرية في الترديد بالتركيز على اللفظة من خلال التفاسير، وإيرادها في كل تفسير بهدف ترسيخ فكرة معينة.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص340).

ثانيًا: ترديد الجملة:

أ-ترديد الجملة الاسمية

لم يقتصر الروائي العتوم على نوع واحد من الترديد، بل استخدم العديد من أنواع الترديد، ما بين ترديد الكلمات أو الجمل، فنوّع بين استخدامه لترديد الجمل ما بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية، ويلاحظ أن الروائي استخدم ترديد الجملة (الاسمية)، وترديدها نابع من أوصاف ثابتة، أو حقائق واقعية، أو شعور يقر به الصوت المتحدث في الرواية.

يظهر هذا في: "**ثم في غمرة استسلامنا ونومنا، نفزع مستيقظين على صوت أحدنا وهو يصرخ كأنه عثر على صندوقين من الذهب: المية السخنة أجت يا شباب ... المية السخنة أجت يا شباب !!!**"[1].

في الفقرة السابقة استخدم ترديدًا جُمليًا من نوع الجملة الاسمية باللغة العامية، فردد جملة كاملة بإيقاع واحد، بتجاور خطي: (**المية السخنة أجت يا شباب**)، الجملة الاسمية باللهجة العامية الأردنية، وهي مكونة من أربع كلمات وحرف نداء، الملاحظ أن الراوي ذكر الجملة الأولى في ذروة الدهشة، حيث غاب الماء الساخن عن السجن، فكان لا يأتي إلا في أوقات محددة، فذكر الجملة الأولى، التي كانت بمثابة هبّة فجائية من أحد السجناء، فهي ردة فعل أولى على قدوم الماء الساخن المنقطع لمدة طويلة، فالفطرة تقتضي المفاجأة والدهشة من أجل الشيء المنتظر الذي يأتي فجأة، ويترتب على هذه الفجأة إصدار حركات أو أصوات، أما الجملة الثانية التي جاورت الأولى خطيًا، لم يفصل بينهما بأي كلام، فهي تمثل إعادة الملفوظ بهدف التنبيه.

الغرض من الترديد وصف حالة السجين عند قدوم الماء الساخن، إضافة إلى المتوقع الذي سيحدث بعد وقع هذه الجملة على أسماع السجناء، من الطبيعي أن تدبّ الحركة في السجن.

تتجلى شعرية ترديد الجملة كاملة في التأكيد والتنبيه غالبًا، بعكس الكلمة التي تتعدد طرق تكرارها وتتعدد الغايات من ورائها، لذا قد تتردد الكلمة الواحدة في الفقرة القصيرة أكثر من خمس مرات مثلًا، في حين أن الفقرة القصيرة لا تحتمل ترديد الجمل الطويلة أكثر من ثلاث مرات، فالجملة تمثل جزءًا كبيرًا من الفقرة، لذا تتردد الجمل غالبًا بشكل أقل من الكلمات.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص251).

"**هناك حروف قائمة، وهناك حروف نائمة، هناك حروف مائلة، وهناك حروف معتدلة. هناك حروف صحيحة، وهناك حروف معتلة. هناك حروف مستقيمة، وهناك حروف معوجة... كنت أستخدم القائمة لأوقظ النائمة، وأستخدم المستقيمة لأقوّم المعوجة ...**"[1].

استخدم الروائي لغة الترديد الجملي الاسمي بغية بيان النوع، كما مزج بين ترديدين (الجملة الاسمية والكلمة)، فردد جملة (**هناك حروف**) ثماني مرات، وردد أربع لفظات أخريات (**قائمة، نائمة، مستقيمة، معوجة**) كل لفظة رددها مرتين، المرة الأولى أدرجها في جملة والمرة الثانية معقبًا على الإدراج الأول، وترديده لجملة (**هناك حروف**) لهدف بيان نوع هذه الحروف.

أسرف الروائي في استخدام الترديد في هذه الفقرة، فالترديد ثماني مرات في فقرة صغيرة يعد ترديدًا كبيرًا من حيث حجم عدد التكرار، إضافة إلى إمكانية تأدية المعنى المراد دون الترديد، فلم يكن هناك بذخ شعوري معين يحتاج التكثيف، ولم يزد الترديد على المعنى، فمن الممكن استخدام جملة (**هناك حروف قائمة ونائمة، ومستقيمة ...**)، وبرغم ذلك لم تخلُ الفقرة من شعرية سبّبها الترديد، حيث وازن الروائي بين الجمل المستخدمة، فهي تسير بإيقاع نغمي واحد: (**هناك حروف قائمة، وهناك حروف نائمة، هناك حروف مائلة...**) إضافة لاستخدام الكلمات الضدية المضافة لما بعد الجملة الاسمية (**قائمة، نائمة/ مائلة، معتدلة/ صحيحة، معتلة/ مستقيمة، معوجة**)، وربما أن هذا الأمر قد أنقذ الروائي من سلطة الترديد الذي لا يخدم النص، فأعطى الترديد النص حركة موسيقية خدمت الإيقاع فيه.

أما الترديد الثاني، الذي استخدمه في تكرار لفظة بعينها بطريق التعقيب على ما مضى: (**كنت أستخدم القائمة لأوقظ النائمة**)، بطريق الربط بين الجمل الأولى المنفصلة، مثّل وسيلة لدمج جملتين في جملة واحدة باستخدام السبب والمسبب، فانتقل من إفراد اللفظة في أول النص (**هناك حروف قائمة**) لربطها بما يقابلها لغويًا في جملة واحدة في آخر النص (**كنت أستخدم القائمة لأوقظ النائمة**).

إن الترديد في الفقرة السابقة يعدّ ترديدًا هندسيًا مدروسًا، رغم إلقاء ظلال الرتابة في جملة (**هناك حروف**) في بداية النص، إلا أن الروائي قد نجح في الإفلات منه بعد ذلك؛ ليشكّل هندسة لغوية للفقرة تعمل تحت بند الإيقاع المتتالي.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص246).

ب- ترديد الجملة الفعلية وترديد الاستفهام

وكما حضر ترديد الجملة الاسمية، حضر ترديد الجملة الفعلية وترديد الاستفهام، فترديد الجملة الفعلية نبع من الأحداث المتغيرة في الرواية، وتقلب مزاج الشخصيات، إضافة إلى ترديد أسلوب الاستفهام الذي جاء في سياق الجمل المستخدمة، وهذا ما رصدته الباحثة في روايات (أيمن العتوم): "**فأين نحن إذًا؟! هل نحن ما نحن على هذه الفانية أم هناك في الباقية؟! هل هذه صورنا الزائفة أم هي ذواتنا الكاشفة؟! وإذا كانت ذواتنا تفنى فلمَ تفنى صورنا؟ وإذا كانت صورنا تفنى فمن كنا حين كنا فيها...**"[1]

تناول الروائي الترديد في الفقرة السابقة في أكثر من موضع، فردد الجملة الفعلية: **(ذواتنا تفنى، فلم تفنى، صورنا تفنى)**، فالفعل **(تفنى)** تردد في ثلاثة مواضع مؤكدًا في ترديده على صورة الفناء، فالفعل الأول بمثابة جملة فعلية تمثل خبرًا لكان **(ذواتنا)**، والثاني جاء بعد استفهام، ثم عاد بالفعل مكررًا إياه بذات الموضع الأول فجاء به خبَرا لكان: **(صورنا تفنى)**، الملاحظ في الفقرة السابقة إيراد الكاتب لأكثر من ترديد، إضافة للجملة الفعلية، فردد في بداية الفقرة اسم الاستفهام **(هل)** في: **(هل نحن...؟)** **(هل هذه...؟)** مرتين، وبذلك فقد ردد الاسم الاستفهامي، وبالتالي فالترديد له موجبٌ لتكرار الأسلوب. أيضًا ردد الروائي الضمير **(نحن)** مرتين، **(أين نحن/ هل نحن؟)**، والترديد هنا بهدف التأكيد على الذات المُتحدَث عنها، كما أنه ردد الضمير المتصل مضافًا **(نا)** سبع مرات **(صورنا، ذواتنا، ذواتنا، صورنا، صورنا، كنا، كنا)**، أضافها إلى ثلاثة ألفاظ مكررة وهي **(صور، ذوات، كن)** لفظان منها عبارة عن أسماء، واللفظ الثالث فعل، الملاحظ أن الكاتب ردد كل لفظة متصلة بالضمير**(نا)** مرتين، إلا في (صور)، ردد اللفظة متصلة بالضمير ثلاث مرات.

يُعد النص السابق نصًا غنيًا بلغة الترديد، استخدم فيه الكاتب أنواعًا متعددة من الترديد (ترديد الفعل وترديد اسم الاستفهام وترديد الاسم وترديد الضمير المنفصل وترديد الضمير المتصل)، بهذا شكّل الروائي بنية لغوية اعتمدت بالدرجة الأولى على هيمنة تكرارية، إضافة إلى ترديد أسلوب الاستفهام، وبما أن النص يختص بسيكولوجية مخاطبة الذات بتأمل، احتاجت البنية الأسلوب الاستفهامي أكثر من مرة، والإشارة الذاتية أكثر من مرة، إضافةً إلى نوع من الفلسفة لإيضاح مكنونات النفس، فجاءت الألفاظ مُدرجة في إطار

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص247).

متتالية كلامية، الثاني منها يرتبط بالأول و الثالث مرتبط بما قبله وهكذا، لذا احتاج الكاتب أن يعيد اللفظ السابق؛ ليربطه باللفظ اللاحق من خلال إيراد تفسير له.

ثالثًا: الترديد للّفظ الواحد من أطراف متعددة

جاء الترديد للفظ الواحد في المتن الحواري الروائي، وقد استخدم الروائي هذا النمط في أكثر من موضع، ففي مشهد جمع (سلوى) بزوجها (جلال) في رواية (**خاوية**):

"**قال لها من وراء أكتافها: لا أستطيع أن أرفض... صدقيني لا أستطيع. لا أستطيع أن أصدقك... نفسي أفهمك يا جلال... نفسي أفهم تصرفاتكم أيها الرجال!! لماذا لا تأخذي الموضوع ببساطة! كيف آخذه ببساطة وهو يعني لي الكثير...**"[1]

من الواضح أن النص السابق هو حوار بين شخصيتين: (جلال، سلوى)، وقد ورد فيه أكثر من ترديد (**لا أستطيع، نفسي، ببساطة**)، الملاحظ أن هناك ترديدين وردا أكثر من مرة على لسانين مختلفين ف (**لا أستطيع**) ترديد الجملة على لسان (جلال) محاولًا بذلك التأكيد على عجزه وعدم قدرته، فلجأ إلى ترديد الجملة حتى يوصل مدى عجزه عن التنفيذ لزوجه، فرددها مرتين كدلالة تأكيد، الترديد الثالث لذات الجملة كان على لسان (سلوى): (**لا أستطيع أن أصدقك**)، فقد اقتطعت جزءًا من كلام زوجها وأعادته موصولًا بجزء من كلامها، مؤكدة بذلك على رفضها لأعذاره.

يأتي الترديد الثاني: (**نفسي أفهمك يا جلال، نفسي أفهم تصرفاتكم**)، كان من نصيب الصوت الأنثوي في الحوار (سلوى) حيث رددت الجملة بـــــ (**نفسي أفهمك**) مرتين، الأولى اتصل فيها المفعول به (الضمير المتصل) بالفعل (**أفهمك**)، والثانية انفصل المفعول به عن الفعل (**أفهم تصرفاتكم**) مع إبقاء صيغة البدء كما هي (**نفسي**)، الترديد هنا جاء مؤازرًا للشعور الذي انتاب (سلوى) لحظة الحديث، فترديدها للجملة بدر منها لا شعوريًا، حيث حاولت أن تعطي جلال صورة عما يدور بداخلها، فكانت تبدأ الجملة متمنية: (**نفسي**)، موجهة الحديث للقريب الماثل أمامها(جلال)، ثم أعادت اللفظ بإيراد النوع الذي ينتمي إليه (جلال) بالتعميم على الجنس المقصود (الرجال)، وكأنها تحاول التبرير له، مستبعدة الخطأ منه، إذ إن تصرفات المجموع كله تبدو غريبة، وهذا يتعلق بالجانب العاطفي الذي يحاول المرء فيه التعميم إذا كان الخطأ لقريب أو عزيز حاضر، وليس غائبًا، فجاء تكرارها للفظة تأكيدًا على أمنيتها، ثم يعدل الروائي عن وقفته في محطة ترديد اللفظ من الطرف الواحد في

---

(1) العتوم، خاوية (ص255).

الحوار، ليعود بذلك إلى نقطة البدء، وهي الترديد من قبل الطرفين: **(لماذا لا تأخذي الموضوع ببساطة!)** فلفظة **(ببساطة)** انطلقت من صوت (جلال)، ثم يوردها الكاتب على لسان (سلوى) بذات النمط الأول، حيث تأخذ الكلمة من جملة سابقة لزوجها، وتوردها في حديثها **(كيف آخذه ببساطة)**، فالترديد جاء على لسانها نتيجة تفتّق جروح شعورية قديمة مخزنة، فهي لم تكن المرة الأولى للجدل عن ذات الأمر، ويذكّر هذا المشهد بحادثة إخوة يوسف مع أبيهم عند إخباره بأن بنيامين في قبضة الملك؛ لأنه سرق، في قوله تعالى: ﴿ **يَا أَبَانَا إِنَّ ابْنَكَ سَرَقَ وَمَا شَهِدْنَا إِلا بِمَا عَلِمْنَا** ﴾[1] ، فرغم أن الحديث كان عن بنيامين إلا أن يعقوب _عليه السلام_ عقّب على الكلام بذكر يوسف _عليه السلام_ وحسرته عليه، ولم يذكر حسرته على بنيامين ﴿ **وَتَوَلى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ**﴾[2] ، فالجرح الصغير ينبش الكبير، والحاضر منه يستدعي الماضي الدفين، رددت (سلوى) لفظة (ببساطة) وكأنها تستخّف بالكلمة، بسبب حجم الشعور السلبي المكدّس في أعماقها، وبهذا صار للفظة حساب في رصيد الترديد.

تمثلت شعرية الترديد في الحوار السابق بتنقل اللفظة أول الجملة بين صوتين مختلفين، في هذا نوع من العدول عن نمط الترديد بالصوت الواحد.

في رواية **(اسمه أحمد)** استخدم الراوي هذا النمط من الترديد:

"**أنا أقول ذلك ساخرًا يا امرأة. أنا أقول لك موقنًا (موقنة[3]) بأن الذي سينزل من هنا ... وأشارت إلى بطنها ...**" [4].

في مشهد حديث أبي أحمد الدقامسة مع زوجه وهي حامل بأحمد، حيث الخلاف يدور بينهما على الاسم الذي سيسمى به المولود. المشهد حواري ترددت فيه جملة **(أنا أقول)** مرتين من صوتين مختلفين، الأب مرة، والأم مرة، **(أنا أقول ذلك ساخرًا)** فإيراد الجملة من طرف الأب توضيحًا لقوله، فبدأ الجملة بشكل طبيعي، لم يردد الجملة ولم يكرر أي لفظ، لكن الأم أرادت التركيز على قولها، فاستعارت جملة **(أنا أقول لك)** من الحديث السابق لزوجها، وأضافتها لقولها كنوع من التحدي، مما أحدث ترديدا للجملة، فالترديد متنقل بين أكثر من

---

(1) [يوسف: 81]

(2) [يوسف:84].

(3) التصحيح ل(موقنًا)، فالحديث لمتكلم مؤنث.

(4) العتوم، اسمه أحمد (ص11).

طرف، والترديد المتنقل تُحدث فيه اللفظة أو الجملة المكررة وميضًا صوتيًا يقف عليه المتلقي لجعله أكثرَ تركيزًا، وهو يتابع اتجاه الترديد ومنبعه.

إن الغرض من الترديد بين طرفين إيضاح المواقف لدى كل طرف، ويلاحظ ذلك أيضا في حديث أحمد مع أبيه عن خالته: "**نعم يا بني. ومَن هو الذي هججها؟ اليهود. اليهود! نعم يا بني. اليهود قتلونا**" [1].

يقع الترديد في لفظة (**اليهود**) حيث ترددت في الحوار ثلاث مرات على لسانين، مرتين على لسان الأب ومرة على لسان أحمد. جاء الترديد متجاورًا خطيًا لم تفصله جملًا طويلة، كان الغرض منه التوضيح، فاللفظة جاءت أولًا إجابة على سؤال: (**من هو الذي هججها؟ اليهود**)، ثم ترددت على لسان أحمد دهشةً، والدهشة تقتضي شيئًا من التوقف، فتوقف الأب مرة ثانية على اللفظة (**نعم يا بني. اليهود**) لم يأت هذا الترديد اعتباطًا، بل جاء في سياق طبيعي، تطلب هذا السياق الوقوف على اللفظة أكثر من مرة.

في الفقرة ذاتها جاء ترديد آخر، لكنه من طرف واحد وهو جملة: (**نعم يا بني**)، وترديد هذه الجملة جاء كمتطلب عاطفي، فالعلاقة بين أب وابنه، فقول الأب: (**نعم يا بني**) بين الفينة والأخرى أثناء الحوار يركز على العاطفة الأبوية، ونوع العلاقة من حيث القرب والبعد والاحتواء بين المتحاورين.

يلاحظ أن الترديد عند (أيمن العتوم) جاء مدروسًا، استخدمه لتأدية أغراض عديدة، لم يكن استخدامه اعتباطيًا، إضافة إلا أن (العتوم) نوّع في شكل الترديد وطريقته، وعدّد الغايات المرجوة منه، حاول أن يقدم شيئًا جديدًا في كل ترديد، كما استخدم الترديد في رواياته بشكل مساند للغة الأدبية، حيث كان يعطي الخيط اللغوي إيحاءات شعورية وومضات صوتية، تعطي المبنى اللغوي للنص هندسة لغوية، تُتمُّ الشكل النصي، وتضفي عليه رونق الاكتمال، فكان يقصّ الشريط اللغوي ببراعة عند الترديد؛ ليأتي من خلاله بالدلالة الهاربة، والتي ينتظر من المتلقي أن يقبض عليها عبر قراءته الناقدة.

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص19).

المبحث الثالث:

شعرية التناص

يقف هذا المبحث على التناص وشعريته في روايات أيمن العتوم، معرفًا إياه لغة واصطلاحًا، مركزًا على جمالياته، إذ يعدّ نافذة الولوج للأزمنة المختلفة والثقافات المتعددة، بواسطته تتقافز المرجعيات الدينية إلى النص، وتبرز الإشارات التراثية للشعوب، وتتسلل الأيديولوجيات بأشكالها المختلفة، وتتصادق الأدبيات، ويُخترق جدار التاريخ عبر التفاعلات الأدبية.

أولًا: النص ونافذة التناص

يُعد النصُ قدرةً كتابية تحتوي العديد من الطاقات اللفظية والفكرية، هذه القدرة تستحضر طاقتها بشكل واعٍ أو بشكل لا شعوري، فالقدرة تحتاج حشدًا لفظيًا وفكريًا، قد يأتي به الكاتب أو الأديب عبر ومضات عقلية واعية بإشارات معينة على طاقات موجودة مسبقًا بتأثير ثقافي ما، أو استحضار هذه الطاقات بشكل لا شعوري من مبدأ توازي الأفكار أو توارد الخواطر، فقدرة النص هي قدرة امتصاصية، **إذ** تمكنّه من ضخ العديد من الطاقات المحيطة داخل جسده.

أهم سمات الكتابة كما يقول منذر عياشي هي: " الممكن الذي يولد المكتوب فيه متعددًا...لا يجوز فيها (التَّصنُّم)؛ لأنها كل لحظة هي في شأن. ولا يجري عليها الانقضاء والمضي، لأنها خلق مستمر. ولا تحكمها الأحادية، لأنها مفرد متعدد، مقابل لكل صورة"[1]، بهذا فلا نص أحادي الطاقة، فالنص الواحد متعدد الأصوات، أي أنه يملك نافذة تطل على نصوص أخرى، وهي نافذة التناص التي يستطيع الكاتب من خلالها خلق نصّ مُهجّن، أو تشكيل جنين نصي باختيار الجينات اللغوية أو الفكرية المكونة لملامحه من موروث نصي سابق.

إن النص الأدبي يحيا بتنفسه لنصوص أخرى، فهو يستنشق مكونات نصوص محيطة؛ ليكتسب بعدًا جماليًا أو لغويًا يُسهم في إبرازه، فلم "يَعد النص الأدبي مجرد إبداع ذاتي أو بنية فنية مستقلة، كما هو الشأن في التصور البنيوي، بل إن بناءه يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على نصوصٍ أخرى متنوعة، يحكمها الرابط والتداخل والتفاعل

(1) عياشي، الكتابة الثانية (ص25).

وهذا يفيد بأن النص الأدبي غير قائم بذاته"[1]، فأحادية البنية النصية غير ممكنة، فهي دون وعي منها تقع تحت تأثير بنيات نصية سابقة أو موازية، فالنص مُضغة مُخلّقة من بذور نصوص أخرى.

يقول "باختين": "إن كل نص يشيّد على نحو مُتجلٍ أو خفي، من خلال استعارة نصوص أخرى، لا نص يُخلق من العدم... والرواية لا تخرج عن هذه القاعدة"[2]، لا نص مغلق على كينونته، فكل نص بطريقة أو بأخرى مفتوح على نوافذ عوالم نصية متعددة.

ثانيًا: مفهوم التناص لغة واصطلاحًا

أولًا: التناص لغة

التناص من مادة نصص، ونَصَصَ: الماشطة تَنُصُّ العروسَ فتقعدها على المِنَصَّة، وهي تنتصُّ عليها، أي ترفعها. وانتصّ السَّنام: ارتفع وانتصب. ومن المجاز: نصَّ الحديث إلى صاحبه؛ ونُصَّ الحديثَ إلى أهله فإنَّ الوثيقةَ في نصّه [3].

ثانيًا: التناص اصطلاحًا

اختلفت الدراسات النقدية في تحديد مفهوم التناص ومنبع جذوره، فهناك من قال بنسبه العربي، وهناك من قال بأصله الغربي، والأصل ألا تُنكر التقاطعات النقدية العربية مع مصطلح (التناص) الحديث، فقد تعرض العرب إلى مفاهيم عدة، تصب في خانة المصطلح الحديث (التناص) ومنها: مفهوم السرقات، وتوارد الخواطر، والتضمين والاقتباس.

جاءت ملامح المصطلح في كتاب (تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع) للخطيب القزويني في فكرة الاقتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح، وعند ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة) في باب السرقات، وابن خلدون في فصل (في صناعة الشعر وتكلمه) في إطار الحفظ الجيد، وعند أبي هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) في الفصل الأول في (حسن الأخذ)، وعند عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)[4]، وارتأت الباحثة الوقوف على المصطلح بتعريفه الغربي وبيئته الغربية، حيث يُعد ّغربيًا بإطاره المعروف اليوم.

---

(1) بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (ص9).

(2) جوف، شعرية الرواية (ص156).

(3) الزمخشري، أساس البلاغة (ص636).

(4) انظر: فريحي، مفهوم التناص المصطلح والإشكال، (موقع إلكتروني).

إن مصطلح (التناص) مصطلح حديث، "تمكن من تقويض البنيوية وزعزعة أفكارها، حينما عمَد إلى تحطيم فكرة المركز والنظام والبنية والشكل والمضمون والوحدة الموضوعية المتوهمة وأصبح النص ينطوي على أبنية متعددة متنوعة، متوالدة بلا توقف، فإذا كانت البنيوية ترى أن النص كيانٌ مُنْتَهٍ في الزمان والمكان، أي تزامني ومغلق وثابت وساكن، فإن النص وفق التناص تعاقبي، متحرك، مفتوح، متغير، متجدد"[1]، وقد وقف الباحثون والنقاد على تحديد مفهوم التناص، والذي لم يُتفق عليه بشكل واضح، إلا أن المفاهيم تحملُ ملامح متشابهة.

مفهوم التناص

تتنوع التعريفات المفهومية للتناص حسب رؤية منظريه المعاصرين وقد جاءت كالآتي:

1- "هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها"[2].

2- يعرفه "فيليب سولرس" بأنه: "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتدادًا وتكثيفًا ونقلًا وتعميقًا"[3].

3- وقالت فيه "جوليا كرستيفا": "يكون النص عبارة عن تعديل للنصوص الأخرى، أي تناص في فضاء نص معين، تتقاطع فيه الأقوال المتعددة المأخوذة من نصوص أخرى وتحول دون تأثير بعضها في بعض"[4].

4- قال عنه "باختين": "هو بعد مكون للرواية، أن يشوش على تعيين الصوت المتلفظ. فأحيانًا نسمع صوت نصٍ آخر من خلال النص الموجود تحت أعيننا"[5].

5- هو "كل نص يشيّد مثل فسيفساء من الاستشهادات، كل نص امتصاص وتحويل لنص آخر"[6].

---

(1) عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة (ص16).
(2) عزام، النص الغائب (ص29).
(3) السعدني، التناص الشعري (ص8).
(4) ألان، نظرية التناص، (ص55).
(5) جوف، شعرية الرواية (ص156).
(6) المرجع السابق (ص156).

جميع المفاهيم التي شُكّلت حول التناص، تكاد تتفق على أن النصّ بنية متعددة من نصوص أخرى، فالنص "ليس كيانًا معزولًا ومنفصلًا ولكن تجميع لنصوص ثقافية، ويعدّ التناص من المصطلحات الحديثة التي اقتحمت بوابة الدراسات النقدية، لما للتناص من أهمية، فهو "وسيلة اتصال لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه. وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية والمعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية "[1]، فالنص حلقة الوصل بين الماضي والحاضر، وبين الصوت المنتج للنص وأصوات أخرى منتجة، فالنص بنية لغوية تراكمية متعددة الأصوات.

وقد عدّ بعض النقاد والباحثون التناص شيئًا من التكرار، ومنهم عبد الله الغذامي الذي يقول فيه: "كل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد، وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص "[2]، والمقصود بالتكرار هو التكرار التجديدي القائم على التلاعب اللغوي بما فيه من إضافة وحذف.

استخدم محمد بنيس مصطلح التداخل النصي، وحدد ثلاث آليات لإنتاج النص الغائب بناء على تصور "كريستيفا" و"تودوروف"، وتتمثل في الاجترار والامتصاص والحوار، أما الاجترار فيظل النص الغائب فيه جامدًا، وفي الامتصاص يكون قابلًا للحركة والتحويل، وفي الحوار يكون قابلًا للتخريب والتفجير.[3]

تناولت الدراسات النقدية الحديثة التناص، وركزت على ديناميته حيث يرادفه التفاعل النصي، ولد مصطلح التناص على يد "جوليا كرستيفا" عام 1969م، حيث استنبطته من كتابات باختين في دراسته لشعرية "ديستوفسكي"، فقد وضع تعددية الأصوات والحوارية، لكنه لم يستخدم مصطلح التناص، ثم جاء من بعدها "رولان بارت" و"تودوروف" وغيرهم[4].

يرى "رولان بارت" أن النص يقيم نظامًا لا ينتمي إلى النظام اللغوي، ولكنه على صلة وشيجة معه، صلة تماس وتشابه في الوقت نفسه، فالنص يحتوي منقولات متضمنة وإشارات وأصداء للغات وثقافات أخرى [5].

---

(1) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (ص ص134-135).

(2) الغذامي، الخطيئة والتكفير (ص58).

(3) انظر: جبريل، التناص في شعر يوسف الخطيب (ص15).

(4) انظر: عزام، النص الغائب (ص28).

(5) انظر: البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (ص 14).

يمكن القول بأن التناص قد فتح بوابة المعرفة أمام النص الأدبي دون حرج، فلم يعد الأمر موقوفًا على ذاتية النص أو كينونته، فالنص عابرٌ للزمن، مُتقبِلٌ للنصوص الأخرى، فضفاض يتسع لأجساد نصية بغية الالتحام معها، فلم يعد جسد النص مُحرَّمًا، يمتلك قدسية الوحدوية والانفراد والعزلة.

رأى باختين النص مادة أولية تقوم بتحليلها الألسنية، والفلسفة والنقد الأدبي، وعلى الباحث أن يقف على النص للوصول إلى التناص [1]، فالنص في نظره يتبع لعدة مسارات وعلى الباحث أن يخوض غمار الألسنية، إذ هي المكون الأساس للنص والتي من خلالها يُتوصل إلى النتوءات الثقافية المختلفة في النص، أو الجينات اللغوية المتناسلة، والتي تمثل علامات ودلالات. وناقش "رولان بارت" فكرة النص، فعدّه كالنسيج والحياكة، وبالتالي فالتناص يعتمد على شكل التشابك وخيوط النسج في النص [2]، وعليه فالتناص هو الوميض الشاذ عن ضوء متحد اللون، والشاذ هنا هو النص المختلف الآتي من سياق ماضٍ لكاتب ما، والمتحد اللون هو النص الحاضر الخاص بالكاتب طارح النص الآني، ثم يحدث تناغم بين النص الماضي والنص الحاضر؛ لينتجا معًا نصًا جديدًا.

وظائف التناص

للتناص وظائف عدة يقوم بها داخل النص[3]:

1- الوظيفة المرجعية: إحالة النص لنص آخر معروف لدى القارئ.

2- الوظيفة الأخلاقية: إظهار ثقافة الراوي، ومدى موثوقية النص.

3- الوظيفة الحجاجية: إحالة النص لنص ذي سلطة كتسويغ لحدث.

4- الوظيفة التأويلية: يفضي تداخل النص مع آخر إلى معنى، فيعقد أو يضبط النص المقروء.

5- الوظيفة اللعبية: والتي تحدث تواطؤًا ثقافيًا بين المؤلف وجمهوره.

6-الوظيفة النقدية: تقوم بالمعارضة الساخرة أو الإدانة لنص آخر.

7-الوظيفة الميتاخطابية: نظرة النص لنص آخر للتعليق على اشتغاله الخاص.

---

(1) انظر: البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (ص14).
(2) انظر: ألان، نظرية التناص (ص15).
(3) جوف، شعرية الرواية (ص160).

من خلال الوظائف التي يؤديها التناص، فهو يلعب دورًا في حوارية الرواية، أو العلاقات الناتجة عن الحوارية، هذه الحوارية التي تحدث عنها "باختين" في كتابه (المبدأ الحواري)، وأقرَّ فيه أنّ الحوارية تقوم على مبدأ العلامات، حيث إن "العلامات ليست عبارات إيجابية، لأنها ليست مرجعية، فهي تمتلك المعنى بسبب علاقتها الجمعية والترابطية مع العلامات الأخرى، وليست للعلامة معنى خاص بها، فالعلامات موجودة ضمن نظام ينتج المعنى من خلال تماثلها مع العلامات الأخرى واختلافها عنها"[1]، ثم جاءت "جوليا كريستيفا" لتقنن الحديث عن الحوارية وعلاماتها، لتختصرها في مصطلح (التناص)، فهي ترى أن "الممارسات النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة علمية ما... إنها تقوم بزحزحة ذات الخطاب عن مركزها لتتبني هي"[2].

ترى الباحثة أن "باختين" في حواريته قصد مقابلة العلامة بالعلامة، فلم يكن مقصوده العلامة اللغوية بل العلامات الأيديولوجية التي تنبئ عن الأفكار، فتحقق بذلك الحوارية بالتعددية اللغوية والفكرية والصوتية والثقافية، فينشأ النص المتعدد الملامح أو المهجن، بينما ركزت "كريستيفا" على تداخل النصوص بشكلها اللغوي المفصح عن انتماء دخيل، وبذا فقد اقتبست فكرة "باختين"، وبلورتها بمصطلح أكثر تحديدًا، فهو لا يعدو عن كونه جزءًا من حوارية "باختين" الواسعة.

ثالثًا: مصادر التناص في روايات العتوم

تعددت مصادر التناص التي استقى منها (أيمن العتوم) مادته التناصية ما بين المصادر الدينية والتراثية، والتي غلبت عليها المصادر الدينية، الأمر الذي يعكس مدى تأثر الروائي بثقافته الدينية، حيث كان التناص مع القرآن الكريم الأكثر حضورًا في الروايات الثلاث.

1- مصادر دينية:

تتعدد المصادر الدينية ما بين الكتب السماوية والسنة النبوية والثقافة الدينية، وتنوعت المصادر الدينية عند (العتوم) ما بين القرآن الكريم والسنة النبوية والثقافة الدينية الإسلامية.

---

(1) ألان، نظرية التناص (ص22).

(2) كريستيفا، علم النص (ص13).

أ- القرآن الكريم:

والذي سجل حضورًا واضحًا في روايات (العتوم)، إذ "إن المهمة التي يؤديها التناص تنبع من خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤية الدينية في سياق التجربة الوجودية الإنسانية"[1]، والملاحظ أن (أيمن العتوم) لجأ إلى القرآن الكريم في مادته الروائية بطريقين: الطريق الأول: هو إيراد النص القرآني بشكل اقتباس بحرفيته وبهيئته التي لا يتداخل فيها مع النص الأدبي، وبذلك خرجت هذه الطريق من دائرة التناص، فالتناص هو تفاعل النصوص، حتى تبدو خيوط نسيجها اللغوي نسجًا واحدًا، لكن استخدام الاقتباس القرآني الكامل لا يعدّ تناصًا، فهو يُخرج لنا نصًا مركبًا، هذا النص المركب يمكن فصل أجزائه بسهولة، لأن كلًا منهما نصٌ مستقلٌ بذاته لا يضيره الفصل، فالنص المأخوذ بعيد عن التلاعب اللغوي أو الأسلوبي، جاء كمداخلة محتفظة باستقلاليتها وهيئتها، ويتضح هذا في رواية (يا صاحبي السجن)، فقد أكثر (العتوم) من الاقتباسات القرآنية في حركة منه لتدعيم نصه بالحجة والبرهان وإكسابه دعمًا دينيًا، ومن هذا ﴿**أَلَمْ نَخْلُقكُّم مِّن مَّاءٍ مَّهِينٍ**﴾[2]، جاء بالآية بعد حديثه عن خلق الإنسان. ﴿ **يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا** ﴾[3]، وقد أوردها في رد أصحابه عليه في السجن، بالإضافة إلى مواضع كثيرة غير هذه إضافة إلى أسماء الفصول أيضًا كما جاء في (يا صاحبي السجن) والتي جاءت عبارة عن اقتباسات قرآنية بنصها.

وقد ظهر التناص القرآني في الروايات الثلاث، ومنه:

- **(يا صاحبي السجن)** هو عنوان الرواية، لم يأت اقتباسًا بين شولتين، قصده الكاتب كتناص، العنوان مقتبس من سورة (يوسف)، جاء ليؤكد على مضمون ومحتوى الرواية ألا وهو تجربة السجن التي مرّ بها (العتوم).

وورد العنوان بنصه في الآية رقم (39) من سورة (يوسف): ﴿**يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَأَرْبَابٌ مُتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ**﴾[4].

- "**الله مولانا ولا مولى لهم**"[5]. الجملة التي أوردها (العتوم) في هتافات السجناء، هذا الهتاف في أصله آية قرآنية من سورة (محمد):﴿ **ذَلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ مَوْلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَأَنَّ**

---

(1) البادي، التناص في الشعر العربي الحديث (ص38).

(2) العتوم، يا صاحبي السجن (ص59)، [المرسلات:20]

(3) المصدر السابق ص94، [يوسف:46]

(4) [يوسف:39]

(5) العتوم، يا صاحبي السجن (ص220).

الْكَافِرِينَ لَا مَوْلَىٰ لَهُمْ ﴾[1]، وهي تلتقي بذات الوقت مع مصدر ديني آخر وهو الحديث الشريف، في قول الرسول ﷺ بعد أُحد، حيث كان ينادي أبو سفيان: **(لنا العزى ولا عزى لكم)**، فقال النبي ﷺ لأصحابه: **(ألا تجيبوه؟)** قالوا: ماذا نقول؟ قال: الله مولانا ولا مولى لكم. جاء التناص ليؤدي وظيفة حجاجية، فالتناص هنا مقتبس من نص قرآني ذي سلطة وموثوقية كبيرة، وبالتالي جاءت ثقة البطل في رده من حجم ثقته بالنص الأصل.

- "**زنزانتي خير من صاحبت في زمنٍ ... الحاكمون به أحفاد هامان**"[2]. جاء (العتوم) برمز من رموز الجبروت والطغيان (هامان) والذي ورد ذكره في سورة (غافر): **﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَّعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ ﴾**[3]. عبر بالتناص الديني هنا ب **(أحفاد هامان)** وصفًا للحكام العرب وبهذا قربهم من شخصية الطاغية التي وردت في القرآن الكريم، متقصدًا بذلك التأويل الذي يكمن خلف التناص.

- "**كان شعري أنا، صورتي في مرآة قلبي، ومن دماء مشاعري انفضت قصائدي عروسًا حية، ... بل هو شاعرٌ فليأتنا بآية!!** "[4] . قول (العتوم): **(بل هو شاعر فليأتنا بآية)** تناص قرآني من سورة (الأنبياء): **﴿ بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ ﴾**[5]، قرن قول الشاعر بما قيل عن الشعراء في القرآن الكريم، وفي التناص دلالة أخلاقية حيث الإشارة إلى ثقافة الراوي ومدى تعلقها بالبعد الديني.

- "**واحسرتاه على عمري الذي ضاع وأنا أبحث عنه!! واحسرتاه على ساعة ضيعتها وكانت تحت يدي غير أن يديَّ خانتاني. فلم تغنيا عني من الله شيئًا**"[6]. التقى هذا التناص مع قوله تعالى: **﴿ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا لِّلَّذِينَ كَفَرُوا امْرَأَتَ نُوحٍ وَامْرَأَتَ لُوطٍ ۖ كَانَتَا تَحْتَ عَبْدَيْنِ مِنْ عِبَادِنَا صَالِحَيْنِ فَخَانَتَاهُمَا فَلَمْ يُغْنِيَا عَنْهُمَا مِنَ اللَّهِ شَيْئًا ﴾**[7]. **(وكانت تحت يدي غير أن يديَّ خانتاني. فلم تغنيا عني من الله شيئًا)** استعار الصورة القرآنية

---

(1) [محمد:11]

(2) العتوم، يا صاحبي السجن (ص222).

(3) [غافر:36]

(4) العتوم، يا صاحبي السجن (ص240).

(5) [الأنبياء:5]

(6) العتوم، يا صاحبي السجن (ص147).

(7) [التحريم:10]

وألفاظها محدثًا استبدالًا لعناصر الصورة، لإكساب العبارة بلاغة، فمنح خيانة الأيدي رابطًا تاريخيًا أنثويًا.

- "**وإذا كانت هذه الدار ستصبح يوم الحقيقة هباءً منثورًا**"[1]. التناص هنا من سورة (الفرقان): ﴿**وَقَدِمْنَا إِلَىٰ مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَّنثُورًا**﴾[2]. حديث الراوي عن حقيقة الحياة اجترّ وصفها الذي لم يخل منه القرآن الكريم، وكأن الروائي يدعم لغة الرواية ببراهين ربانية لا يمكن الجدال فيها.

وفي رواية (**خاوية**) لم يغب التناص القرآني، بل بدا باسطًا جناحه على شتى أجزاء الرواية.

- "**جاءه صوت عادل هادئًا مطمئنًا: لا تحبسها، إنها جلاء ما في الصدور**"[3]. جاء التناص في ثنايا حديث (جلال) مع صديقه الطبيب السوري (عادل) عن حادثة استشهاد جميع أفراد أسرته (**جلاء ما في الصدور**)، وقد استوحت العبارة المعنى واللفظ من سورة (يونس): ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ قَدْ جَاءَتْكُم مَّوْعِظَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَشِفَاءٌ لِّمَا فِي الصُّدُورِ**﴾ [4]. جاء العتوم (**بالجلاء**) بدل (الشفاء)، معبرًا بذلك عن قدرة البوح في شفاء الصدور من ألم الصمت والحبس مستعينًا بآية الشفاء التي تتناسب والمقام، فتكسب المشهد دعمًا وجدانيًا من خلال طرح الطرف المعالج ذاته (**الصدور**).

- "**أرأيت المدينة كم هي خاوية**"[5]. جاء الروائي بلفظة (**خاوية**) مستوحاة من القرآن الكريم، وقد التقى هذا التناص مع عتبة الرواية التي مثلت العنوان (**خاوية**)، ودلالته الخواء والخراب والفراغ، الأمر الذي أوحى بمضمون الرواية، التي تحدثت عن الحرب وشكل المدينة بعدها، جاء هذا التناص من سورة (الحاقة): ﴿**سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ**﴾[6]. ليس شرطًا أن يكون ذكر كلمة "خاوية" دلالة تناص، لكن السياق التي جاءت فيه متحدًا مع مقصدية الروائي يدلل على وجود هذا التناص.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص 247).

(2) [الفرقان:23]

(3) العتوم، خاوية (ص381).

(4) [يونس:57]

(5) العتوم، خاوية (ص220).

(6) [الحاقة:7]

- "**يعني هل أرجع أحد أصدقائك مكانك؟! "كلا، لنكن أحد عشر كوكبًا**"[1]. جاء التناص في معرض حديث ليث مع أبي دجانة عند الاتفاق على عملية، يأتي التناص متفقًا مع العدد في القرآن الكريم، ومتفقًا مع المُفسر من ناحية التمييز، وقد قصد به (الأشخاص) كما قصد إخوة يوسف ولم يكن القصد (الكواكب) بذاتها، وجاء هذا التناص من سورة (يوسف): ﴿ **إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ** ﴾[2]. وبما أن العدد المتفق عليه من الأشخاص لإتمام العملية هو (عشرة) طلب ليث أن يكونوا (أحد عشر) وبهذا أدخل على النص دلالة جمالية من القرآن، وغاية رجاء باستخدام التأثير للنص القرآني.

_ في رواية (**اسمه أحمد**) [3]. بدأ التناص بعنوان الرواية، فجاء اسم الرواية دالًا على اسم الشخصية (البطل)، إضافة إلى ما اكتسبه الاسم من مدلولات الآية التي أُخذ منها التناص بما فيها من البشريات والخلاص، والتناص من سورة (الصف): ﴿**وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ**﴾ [4]. التقت الدلالة الأدبية مع الدلالة القرآنية باختلاف الرتب، إنما أريد ما وراء الاسم ما وراءه من البشريات التي تضمنت الخلاص وفتح نافذة للنور، فجاء التناص هنا داعمًا للفكرة.

- "**إن المسؤول لو غش في فلس فإنه سيكون بمثابة الثقب الذي يثقب في جدار الأمة، وسيتدفق من بعده الفسدة والجشعون وأولاد الحرام كما ستتدفق يأجوج ومأجوج من السد المنيع**"[5]. التقى التناص: (**ستتدفق يأجوج ومأجوج من السد المنيع**) مع سورة (الكهف) في القصص القرآني الذي تحدث عن فساد يأجوج ومأجوج، ففساد المسؤولين وانصبابه على الأمة كما تدفُق فساد يأجوج ومأجوج الذي سيكون: ﴿ **قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا**﴾[6]، وفي التناص دلالة على ثقافة الراوي الدينية، وإيمانه بها، وبذلك استخدم

---

(1) العتوم، خاوية (ص215).

(2) [يوسف:4]

(3) العتوم، اسمه أحمد (الغلاف)

(4) (الصف: 6]

(5) العتوم، اسمه أحمد (ص559).

(6) (الكهف:94]

الروائي المرجعية الدينية لوصف الحدث؛ ليمنحه شارة تخيل الغائب، المطروح كواقع لا محالة منه.

- "**معلش يا ابني ... صبرٌ جميل يورث رضا أجمل**"[1]، حين كان أحمد الدقامسة يحدث أمه، جاء التناص أثناء حديثهما عن الصبر، أصبح دارجًا على الألسنة، وأصله نصٌ قرآني من سورة (يوسف): ﴿ **وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ** ﴾[2]، وذكر مقام الصبر بالتحفيز على مزيدٍ منه إذ إنه يورث الرضا، ولا أجلَّ من مقام الصبر في سورة يوسف عليه السلام، فالتناص هنا تأكيد على القيمة الأخلاقية المستوحاة من المرجعية الدينية ذات المصداقية التامة التي لا ينتابها شك أبدًا.
- "**ليس طريقًا محفوفًا بالورود، فلا تيأس مما يصيبك منه؛ فلن يصيبك إلا ما كتب لك...**"[3].

برز هذا التناص في الحوار المتخيل من (أحمد الدقامسة) مع الشيخ (عبد الرازق) تناص من سورة (التوبة): ﴿ **قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا ۚ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ**﴾ [4]، استخدم الروائي اللفظ القرآني بصيغة الخطاب لا بالصيغة الواردة في الآية، صيغة المتكلم، يعكس هذا التناص مدى العمق الإيماني بالقضاء والقدر خيره وشره لدى الشخصية المتحدثة، فجاء التناص ليخدم المشهد الروائي وجعله أكثر واقعية حيث الحديث على لسان إمام جامع.

- "**فلا تقل أصابني وأصابني ... وقل: كفى بالله شهيدًا بيني وبينكم** "[5]، وفي ذات سياق الحديث السابق مع الشيخ (عبد الرازق) يستمر إيحاء اللفظ القرآني، فيضيء تناص آخر (**كفى بالله شهيدًا بيني وبينكم**)، وهو تناص من سورة (الإسراء): ﴿ **قُلْ كَفَىٰ بِاللَّهِ شَهِيدًا بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ ۚ إِنَّهُ كَانَ بِعِبَادِهِ خَبِيرًا بَصِيرًا** ﴾[6]. الإكثار من التناص القرآني في الحوار

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص564).
(2) [يوسف:18]
(3) العتوم، اسمه أحمد (ص565).
(4) [التوبة:51]
(5) العتوم، اسمه أحمد (ص565).
(6) [الإسراء:96]

جاء من منطلق ماهية الشخصية المتحدثة وهي (عبد الرازق) شيخ الجامع في قرية (إبدر) وجاء التناص مدعمًا للمشهد الأدبي.

- "**ورعت حدائق بهجتي حتى أحالتها هشيمًا تذروه الرياح**"[1]، ورد التناص في حديث (أحمد الدقامسة) مع نفسه بعد ارتقاء الشهيد (سعيد العمرو) من الكرك على باب العمود. **(هشيمًا تذروه الرياح)** أتى الروائي بالتناص القرآني في الحديث عن العمر الذي ضاع في السجن من (أحمد) والذي يلتقي مع سورة (الكهف): ﴿ **وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُقْتَدِرًا** ﴾[2].

جاء التناص في اقتناص صورة التشبيه من القرآن، والتي بلغت من البلاغة ما يُمكِّن القارئ من تصور ضياع العمر، واستحضار الروائي الآية القرآنية وسياقها جاء لتحقيق غاية جمالية، فلم يأت به ليبرهن على شيء ما أو ليدعم فكرة، بل لدعم جمالية النص الأدبي.

- "**... إنه غارق في الخراب منذ أُهبط آدم على الأرض، ومنذ أن سَنَّ قابيل شريعة القتل...**"[3]. التناص مستوحى من قصة آدم عليه السلام التي وردت في سورة (البقرة) قصة هبوطه للأرض، إضافة لقصة قابيل وهابيل، وقتل قابيل لهابيل، جاء التناص فضفاضًا، فلم يتقيد بجملة أو نص بعينه، بل أخذ عنوان قصة، وقرنها ببعض الكلمات التي وردت في الآيات بلفظها أو لفظ مشتق (اهبط آدم)، نجد هذا في: ﴿ **فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ** ﴾[4]، في حين أنّ التناص الثاني كان في رمزية القتل على الأرض، والتي بُدِئت ملامحها على يد (قابيل) فجاءت مستوحاة من القصص القرآني: ﴿ **لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ** ﴾[5].

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص614).

(2) [الكهف:45]

(3) العتوم، اسمه أحمد (ص623).

(4) [البقرة:36]

(5) [المائدة:28]

- "**بعد أن رأيت بهاءك الذي وهبني العزيمة والعشق، ثم رافقني في السنوات العجاف إلى زمان العتق الجميل**"[1]. التناص القرآني في لفظة (**عجاف**) كوصف (**للسنوات**)، فاستل أبلغ وصف للسنوات الحالكات، فقال (**السنوات العجاف**)، الوصف جاء به النص القرآني في سورة (يوسف): ﴿ **يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ** ﴾[2]. الوصف القرآني (عجاف) كان للبقرات، بينما الوصف عند الأديب جاء (للسنوات)، وقصد بذلك رسم درجة قحطهن وفقرهن، بالذات أنه أورد بعد ذلك عبارة: (**زمان العتق الجميل**) التي تقابل (سبع بقرات سمان)، التناص يحقق غاية جمالية وغاية تأثيرية.
- "**نعم، لست نادمًا، صحيح أنها عشرون عامًا من زهرة شبابي ذهبت في غيابة الجب، لكن أعوذ بالله أن أندم على ما فعلت**"[3]. أتى الروائي بالتناص من سورة (يوسف) (**غيابة الجب**) في حديثه عن سنين عمره التي قضاها في السجن، فأمسك بلفظ جاء في سياق قرآني يحدّث عن يوسف –عليه السلام– حين ألقاه إخوته في عمق البئر المظلم وظلام السجن، فغيابه عن الحياة يشبه غيابة الجب التي ألقي فيها يوسف عليه السلام: ﴿ **قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ** ﴾[4]، والتناص الثاني من سورة (البقرة): ﴿ **وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوًا قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَاهِلِينَ** ﴾[5]، (أعوذ بالله) وهو لفظ من ألفاظ العبادات الإسلامية إضافة لكونه تناصًا قرآنيًا.

ب_ الحديث الشريف:

الحديث الشريف أقل حضورًا من التناص القرآني، وقد شكل مصدرًا من المصادر الدينية المهمة ضمن منظومة التناص في روايات (العتوم) المختارة، إذ إن الروائي أولى الاهتمام للتناص القرآني، لا يقلل هذا الأمر من شأن التناص من الحديث، بل إن التعبيرات الدينية التي جاءت ضمن منظومة التناص الديني يرجع أصل معظمها إلى روافد الحديث

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص640).

(2) [يوسف:46]

(3) العتوم، اسمه أحمد (ص641)

(4) [يوسف:10]

(5) [البقرة:67]

الشريف، إلا أن صورته لم تكتمل كتناص واضح الملامح منتمٍ للحديث الشريف، وقد ورد واضح الملامح في بعض المواضع، كان الحديث فيها ضعيفاً لكنه يُتداول "**الرسول قال: النظافة من الإيمان**"[1].

هو حديث ضعيف، جيء به في النص الأدبي مسندًا للرسول –عليه السلام– بالتصريح: **(الرسول قال)**.

- **(الله مولانا ولا مولى لهم)** [2]، ورد في موضع سابق مع التناص القرآني، سبق الحديث عنه، لكنه تقاطع مع حديث الرسول ﷺ بعد معركة أحد، حاثًا صحابته على الرد على أبي سفيان الذي كان ينادي آلهته اللات والعزى ويفاخر بها، فقال الرسول لصحابته: "(ألا تجيبونه؟) قالوا: يا رسول الله ما نقول: قال: قولوا: (الله أعلى وأجل) قال_يعني أبو سفيان_ إن العزى لنا ولا عزى لكم، فقال رسول الله ﷺ (ألا تجيبونه؟) قالوا: يا رسول الله وما نقول؟ قال: قولوا: االله مولانا ولا مولى لكم"[3].

في رواية **(خاوية)**:

– "**كل ما استطاعت أن تفعله هو أن تقرّب له صحن اليبرق الواسع، وتضع له الملعقة في زبدية الشوربة، وتهمس بصوت لا يكاد يسمع (بسم الله). مدّ يده**"[4].

يقع التناص في جملة **(بسم الله)** حين حثت (حنين) زوجها (زياد) على بدء الطعام، ويتلاقى التناص هنا مع قول رسولنا الكريم ﷺ في حديثه: عن عمر بن أبي سلمة_ رضي الله عنهما_ قال: قال رسول اللهﷺ " سم الله، وكل بيمينك، وكل مما يليك"[5] . متفق عليه. استعان الروائي بالتناص متوافقًا مع حديث الرسول ﷺ في حثه على البدء باسم الله عند نية تناول الطعام، مرسخًا بذلك العادات والتقاليد المعروفة عند العرب المسلمين، والتي منشؤها السنة النبوية، لم يأتِ الروائي بالتناص عبثًا، بل جاء به ليكمل صورة المشهد المستوحى من الثقافة الإسلامية، مدعمًا حيثيات مشهد تناول الطعام، فالطعام المختار (اليبرق) هو أكلة عربية

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص141).
(2) المصدر السابق (ص220).
(3) المصري: سيرة الرسول (ص334).
(4) العتوم، خاوية (ص171).
(5) الدمشقي، رياض الصالحين (ص215).

بامتياز، والجلسة كانت تستدعي أبجديات العادات العربية عند تناول الطعام، ويحقق التناص هنا الوظيفة اللعبية حيث تتواطأ ثقافة الروائي مع ثقافة الجمهور الذي يكتب إليه.

- "**إنهن أخواتنا وبناتنا... حين تضربون لا ترقبوا فيهم إلا ولا ذمة كما لا يرقبون فينا إلا ولا ذمة، استحضروا النية، وتوكلوا على الله**"[1].

يتجلى التناص في عبارة: **(استحضروا النية وتوكلوا على الله)** في حديث أبي دجانة مع جنوده قبل تنفيذ عملية ضد النظام، التناص مستوحى من حديث رسول الله ﷺ "إنما الأعمال بالنيات، وإنما لكل امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها، أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه"[2].

إن استحضار الروائي لهذا التناص في هذا المقام يعدّ اختيارًا موفقًا منه، فالتناص جاء يدعم الفكرة_ فكرة الجهاد_ فاستحضار النية الخالصة لله عند محاربة الظلم يقوي من العزيمة كما هو معروف في العقيدة الإسلامية، والإتيان بهذا التناص في هذا المقام يستدعي مؤثرات عقدية كامنة في نفوس الجنود، الأمر الذي يتناسب والمشهد المرصود، وبهذا يمنح الروائي القارئ انطباعًا عن الأيديولوجية الفكرية للثوار المحاربين، بالوقوف على منطلقاتهم العقدية. نجح الروائي في جذب هذا التناص الذي يتوافق مع المشهد الواقعي للمحاربين، الذين ينتمون لفكر الجماعات الإسلامية، حيث يغذون الدافع لجنودهم من وعاء العقيدة الدينية.

- **كانت مئذنة مسجد (أبو قورة) للقادم من جهة جريدة الدستور تبدو كأنها تشق مساكن عمان... سماعات المسجد تصدح بأذان العشاء. ردد في سره: لا حول ولا قوة إلا بالله. واصل سيره...**".[3]

ويلتقي التناص **(ردد في سره: لا حول ولا قوة إلا بالله)** مع حديث رسول الله ﷺ المأخوذ عن صحابته أنه قال: "يا عبد الله بن قيس، ألا أعلمك كلمة من كنوز الجنة، لا حول ولا قوة إلا بالله"[4]. جذب الروائي التناص المذكور نحو المشهد ليؤكد على أهمية الذكر، بالذات عند حالة التيه، حيث كانت تسيطر على (جلال) في هذه اللحظات، وبذلك فهو يستخدم التناص في تدعيم حالة الشخصية، إذ إن الأذكار والمناجاة للإله تُستدعى في وقت

---

(1) العتوم، خاوية (ص228).

(2) الدمشقي، رياض الصالحين (ص11).

(3) العتوم، خاوية (ص29).

(4) البخاري، صحيح البخاري (ص1638).

التعب والعثرات، لينفض الذاكر عن نفسه الهموم، إضافة إلى محاولة الروائي إيجاد مفارقة في الحالة، فرواد المقهى في حالة تسرية عن النفس، واختراق هذا الجو بصوت الأذان ينقل المرء من حالة إلى حالة، وبذا يكون الروائي قد سخر التناص في خدمة المشهد.

ج_ تعابير الثقافة الإسلامية:

وردت الكثير من العبارات المستوحاة من الديانة الإسلامية وثقافتها، إذ تعدّ الموروث الديني الذي يستقي منه الكاتب جُلَّ مبادئه، فظهرت ملامح الثقافة الإسلامية في الألفاظ والمعاني التي تطغى على ثقافة النص الأدبي، ومنها:

- "**حدث جلال نفسه وهو يقترب من حمص: إن كان لا حي فيها إلا الله، فلِمَ أدخلها؟!**"[1]. فاستخدام الروائي عبارة (**لا حي فيها إلا الله**) مستوحى من ركن الشهادتين، الذي يعدّ أول ركن من أركان الإسلام (أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدًا رسول الله).
- "**أقسم بالله ... قاطعته قائلة: لا تقسم بالله كاذبًا ...**"[2]. القسم بالله من عادات المسلم، فهو لا يقسم بغير الله، ولا يجوز القسم بالله كذبًا، وهي جملة اعتاد المجتمع العربي ترديدها عند ذكر القسم.

ورد عدد من النماذج المليئة بالألفاظ الدالة على الثقافة الإسلامية، فشعرية التناص الديني جاءت معززة للغة الأدبية الروائية من ثلاث زوايا: زاوية حجاج وبرهان لتقوية وتدعيم الفكرة أو الموقف، وزاوية جمالية بلاغية تأتي النص بلفظ قوي بليغ، فلا أبلغ من لغة القرآن، فهو يكسب النص قوة ومتانة، والزاوية الثالثة: الانتماء الثقافي الإسلامي، فالتناص الديني الذي يغذي النص يعكس ثقافة الروائي، وثقافة المجتمع الذي تشكلت في رحمه الرواية، وتزخر روايات (العتوم) بالتناص الديني –بالذات القرآني– مما أكسب نصوصه طابع الالتزام.

2– مصادر تراثية

إن (التراث) بكافة أشكاله مكون من أهم مكونات الحضارة الإنسانية، حيث يعدّ من أهم الروافد التي يستقي منها الكتاب والأدباء خيوط نسيج نصوصهم، فالتراث "تجربة إنسانية،

---

(1) العتوم، خاوية (ص 378).

(2) المصدر السابق (ص41).

ومكتسبات ومعارف لها القدرة على الديمومة والامتداد في الزمان"[1]، فالنسيج النصي لا يخلو من خيوط التراث بأنواعه كافة، وقد تعددت المصادر التراثية التي كانت منبع التناص عند (العتوم) ما بين (التراث الشعري والحكايات والأغاني الشعبية والأمثال والتعبيرات).

أ_ التراث الشعري

الشعر العربي مصدر زاخر باللغة والجماليات والمواقف أيضًا، فهو حلقة وصل، "إذ يرتبط ارتباطًا عضويًا بالحركات الإبداعية في التراث العربي، وبما أنتجته العبقرية الإنسانية على مرّ العصور حتى العصر الحالي"[2]، وبذلك لا يمكن للنصوص الأدبية الحديثة أن تتخطى حقبًا من الإبداع وإرثًا من الأدب دون أن تتأثر بها، وقد تأثر (العتوم) بهذا الإرث:

"أبُدِّلَ الليلُ لا تسري كواكبُهُ أم طالَ حتّى حسبْتُ النجمَ حيرانا! [3]

في رواية **(يا صاحبي السجن)** حيث قضى البطل معظم زمن الرواية داخل السجن، فكان ينظم الشعر في الليل الطويل، ومنه البيت المذكور آنفًا، والذي يتشابه مع بيت (النابغة الذبياني):

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصبِ وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ [4]

استعار الروائي معنى البطء في وقت الليل من بطء الكواكب من بيت النابغة الذبياني، ليعمق مشهد مأساة البطل في السجن.

_ "**كان الظلام سيد الموقف، لم أرَ شيئًا، خلت أنني أسبح في أمواج الليل**"[5]. تلتقي **(أمواج الليل)** عند (العتوم) بأمواج الليل عند (امرئ القيس)، في بيته المشهور المتحدث عن الليل:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي [6]

(1) البادي، التناص في الشعر الحديث (ص51).
(2) المرجع السابق (ص58).
(3) العتوم، يا صاحبي السجن (ص244).
(4) الذبياني، ديوان النابغة (ص40).
(5) العتوم، يا صاحبي السجن (ص23).
(6) القيس، الديوان (ص29).

ـ " **وردد: حريتي لا تشترى بالذهب**"[1]، أورد الروائي هذه العبارة في رواية **(خاوية)** مستحضرًا كلمات (أمل دنقل) من قصيدة (لا تصالح) عندما كان مدرس المخيم يلقن الأولاد القصائد والأناشيد، ورد في قصيدة (أمل دنقل) "لا تصالح! ... ولو منحوك الذهب"[2]. الحال التي أوردها الروائي ضمن المشهد استدعت جذب خيوط التناص مع (أمل دنقل) لمشابهة الموقف، وبذا يمثل التناص دعمًا للمشهد الأدبي.

ـ "**وأنا بطبعي ثرثار، لكن نزار لم يرني كنت أقف الساعات الطوال في تلك الدخلة الشهيرة لأقف أمام حسنك صامتًا!!**"[3]، التناص مستوحى من شعر (نزار قباني)، وقد صرح الراوي بذلك في محتوى النص: **(لكن نزار لم يرني)** في حديث (زياد) عن (حنين)، التناص من قصيدة (إلى تلميذة):

فـــإذا وقفـــت أمـــام حســـنك صـــامتًا فالصمت في حرم الجمال ... جمال[4]

ـ "**ما كل قلب تصافيه الوداد صفا ... ولا جميع الذي تهواه يهواكا** "[5].

تلتقي هذه العبارات مع بيت الشافعي –رحمه الله–:

فما كـــل مـــن تهـــواه يهـــواك قلبـــه ولا كل من صافيته لك قـــد صـــفا [6]

استعار الروائي المعاني والألفاظ من بيت (الشافعي) في وصفه للعلاقات والحياة، فالمرجعية لنص قوي، يعرف صاحبه بالخبرة والحكمة.

وترى الباحثة أن (العتوم) قد أورد التناص الشعري متكئًا على الموروث الشعري العربي منذ بداياته، فقطار الاستعارات التناصية الشعرية بدأ السير من محطة الشعر الجاهلي حتى وصل محطة الشعر الحديث، إن استخدامه للتناص الشعري ورد في معظمه في لغة الوصف، فصال وجال أرض الوصف التي حرثها غيره من الشعراء والأدباء، قاطفًا من حقولها ما يتناسب والمقام، وأكثر الأوصاف التي استعارها منهم هي أوصاف الليل، إذ إن

---

(1) العتوم، خاوية (ص289).
(2) دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة (ص334).
(3) العتوم، خاوية (ص163).
(4) قباني، أحلى قصائدي (ص51).
(5) العتوم، يا صاحبي السجن (ص242).
(6) الشافعي، ديوان الإمام الشافعي (ص98).

العرب برعت في وصف الليل قديمًا، واستخدم الاستعارة النصية في مقام الثورة والوطن من شعراء اتسموا بثورية شعرهم ك (أمل دنقل)، وفي أوصاف الحب لجأ لمن تحدث عن الحب والمرأة باستفاضة (نزار قباني).

يتمتع الروائي بذائقة انتقائية عالية، يستحضر النماذج التي أجادت نوعًا معينًا من الشعر في مشاهد معينة، ليكون الأمر جليًا أمام القارئ الواعي عند تناوله للنص، فيستطيع تمييز الحضور الأدبي المغاير الممزوج مع بنية النص، والذي خلف نسيجًا أدبيًا بنكهة المغايرة وحبكة الانسجام.

ب_ الموروث الشعبي والثقافة العربية

المقصود بالموروث الشعبي هو العادات والتقاليد والتعابير التي تستخدمها الشعوب، بكل ما تحمله من أبعاد ثقافية سواء قديمة أو حديثة.

استخدم الروائي التناص من الموروث الشعبي بأشكاله المتعددة: (أمثال شعبية، تعابير شعبية مشهورة، عادات عربية قديمة، ...) وغير ذلك، منها:

_ "**ممنوع النوم ... أول الغيث قطرة ثم ينهمر ...**"[1]. العبارة (**أول الغيث قطرة**) هي عبارة متداولة في المجتمع العربي، تؤخذ من باب الحكمة في التصبر، فيقال:

(أول الغيث قطر، وأول النار شرر) فسارت العبارة مجرى المثل، النصوص المتناصة تتماهى مع ثقافة الروائي وثقافة جمهوره.

_ "**قالوا لي: إن القافلة لا يمكن أن يستخفها الطرب بدون حادٍ يحفظ أغنياته ...**"[2].

استلهم الروائي عباراته من عادات العرب في الترحال قديمًا، فركب الراحلة يسير والحادي يغني حتى يستأنس القوم، وهو تناص مع الموروث الشعبي من عادات وتقاليد العرب.

_ "**بيد أن الإدارة كان لها –مع تلك الصيحات– أذن من طين وأذن من عجين...**"[3].

تلاقى التعبير عن التجاهل بموروث المثل الشعبي المستخدم في عديد من الدول العربية (ودن من طين وودن من عجين)، وفي هذا دلالة على قمة الإغراق في التجاهل، وباستدعاء الروائي دلالة مثل شعبي يقلص المسافة بينه وبين القراء من ذات البيئة.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص48).

(2) المصدر السابق (ص14).

(3) المصدر نفسه (ص150).

ـ "**لا تصح مثلي على طلل: أضعت عمري على الأواب واخجلي**"[1].

التناص مأخوذ من عادات الشعراء العرب القدامى، والمعروف عنهم الوقوف على الأطلال والبكاء عليها، وأورد الروائي النهي عن الصياح على الأطلال، متقصدًا عادات قديمة كانت متداولة، ومستحضرًا بذلك تدرج اندثارها الذي يتماهى مع اندثار العمر.

ـ "**أخبرنا الحمام الزاجل في هذا اليوم أن كثيرًا من الأمور قد استجدت ...** "[2].

ورد التعبير على نمط بدء الحكايات الشعبية عند روايتها، فالكاتب يسير بوتيرة الحكايات الشعبية القديمة، التي تعدّ موروثًا عربيًا معروفًا عن رواية الحكايات على لسان (الحكواتي)، عازفًا بذلك على وتر البنية المجتمعية وثقافتها.

الملاحظ بأن شعرية التناص مزجت مع مقادير النص فأكسبته تنوعًا ثقافيًا، فأسهمت في إعطاء النص حركة تفاعلية، تُشاهد في طيات النص كفقاعات ثقافية متنوعة تتطاير في مبنى المتن، محققةً درجة من التحام الحاضر بالماضي، مكسبةً النص الروائي نكهة التمازج مع نصوص متعددة، في ذات الوقت كانت تمزج بين أجناس أدبية متنوعة، فأقامت احتفالية أدبية متباينة الأطراف، أسهمت في تشكيل بنية الجمال الإيقاعي للنص.

وترصد الباحثة حركة التناص في روايات أيمن العتوم، فترى أن الهيمنة التناصية للمصدر الديني الأول (القرآن الكريم)، يعقب هذه الهيمنة (سلطة التراث الشعري)، ثم (الموروث الشعبي). إن هيمنة التناص القرآني لم تأت من فراغ، لأن الحديث الروائي مرتبط بالواقع العربي، وكان لا بد للغة الأديب أن تكون مقنعة بدرجة قد يصعب على البشر أن يقنعوا أقرانهم البشر بأمور تتخذ فيها العقليات البشرية مبدأ التحجر، فكان الروائي ذكيًا، يستحضر البراهين والحجج، ويقتنص ما يشد من عضد النص، إضافة إلى ثقافة الروائي التي برزت جلية واضحة في سطور الروايات الثلاث.

لم يتنصل الروائي من الموروثات الشعبية التي رسخت في ذهنه، فأقام جسرًا بين النص وبين الموروث الشعبي بواسطة المساحات التناصية التي رسمت ثقافة المجتمع التي تدور فيه أحداث الروايات، فأكسب النص طبيعة الواقعية والبساطة، وبذلك كان يدنو بالنص

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص242).

(2) المصدر السابق (ص276).

من فهم القارئ. افتقدت الروايات الثلاث التناص بالأسطورة، لم يلجأ إليها الكاتب، وربما يرجع هذا إلى حجم الزخم التناصي المستخدم ونوعيته، ألا وهو التناص الديني، يضاف إلى هذا كله استحضار الروائي للتاريخ، لكنه لم يشكل تناصًا مكتملًا، بقدر ما كان ذكر لأحداث سابقة بهيئتها التاريخية.

الفصل الرابع
شعرية الشخصية

المبحث الأول
الشخصية وذبذبات المفهوم

تعد الشخصية ركنًا مهمًا من أركان الرواية، وأساسًا تقوم عليه البنية الروائية، ستتناول الباحثة في هذا الفصل شعرية الشخصية في روايات أيمن العتوم، لتقف على أبعاد الشخصية وأنواعها وسماتها، وآليات تقديمها في الرواية، وتكشف النقاب عن جيولوجيا الشخصيات وثنائياتها التي قدمها (العتوم) بوقوفها على (صورة الرجل، صورة المرأة، صورة الطفل) محاولةً بذلك القبض على ناصية الشعرية التي جعلت من هذه الشخصيات عناصر مهمة في الرواية.

أولًا: الشخصية لغةً [1]

والشخصية من مادة (شَخَصَ)، وشخص الشيء شخوصًا: ارتفع وبدا من بعيد.

وشخص الشيء: عينه وميزه عن سواه، والشاخص: الشيء الماثل، ويطلق على الهدف والعلاقة البارزة.

(الشخص): كل جسم له ارتفاع وظهور ما وغلب في الإنسان.

(الشخصي): أمر شخصي يخص إنسانًا بعينه.

(الشخصية): صفات تميز الشخص من غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية، ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل.

ثانيًا: الشخصية اصطلاحًا

تعدد مفهوم الشخصية بتعدد المنظور الذي نظر إليها منه، وبالنظر لتعريف الشخصية الروائية، تلحظ الباحثة آراء متباينة، ومنها:

1. الشخصية في الرواية هي "كيان فارغ، أي (بياض دلالي) لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات فيها، وهو منطلق تلقيها أيضًا"[2].

---

(1) انظر: أنيس وآخرون، المعجم الوسيط (ص494).

(2) هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية (ص13).

2. عرفت الشخصية الروائية بأنها "كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءًا من الوصف. فالشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[1].

3. واختزلها بعضهم في زمر كلامية: "الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي: شيئًا التفافيًا أو (خديعة أدبية) يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية، ويكسبها قدرة إيحائية "[2].

4. عرفت بعيدًا عن المرجعيات الواقعية: "فالشخصية ليست مجرد صورة لشخص مرجعي، وإن كانت بتكونها تميل عليه، وهي بهذا المعنى ليست إعادة تركيب نسخي لما هو في الواقع المرجعي، كما أنها ليست تسخيرًا لموقف جاهز يعينه المؤلف، بل هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة، عند القراءة، على عالم الواقع المرجعي "[3].

5. يرى "ديستوفسكي" أن الشخصية تتمثل في البطل الذي يكون لنفسه هالة تحدد واقعه وموقفه من العالم لا موقف العالم منه، وموقفه من ذاته وطريقته في تكوين ذاته [4].

تخلص الباحثة إلى تعريف للشخصية الروائية:

إن الشخصية عنصر من عناصر الرواية، يبتكرها الكاتب، تعمل بفاعلية في إطار النص الأدبي بتموجات مختلفة، يتحكم فيها الكاتب، تصاغ بواسطة اللغة التي تعبر عن تكوينها الداخلي والخارجي بطرق متعددة، ذات تأثير فعال في المكان، تسير بمحاذاة المتتالية الزمنية.

ثالثًا: حول المفهوم

الشخصية في حقيقة الأمر خيط مهم من نسيج الرواية، تحرك الحدث الروائي، وتنشط المشاهد الراكدة سواء أكان التنشيط بالأفعال أم الأقوال من خلال الحوارات.

---

(1) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (ص ص113-114)

(2) بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص213)

(3) العيد، الرواية العربية- المستحيل وبنيته الفنية (ص44)

(4) انظر: باختين، شعرية ديستوفسكي (ص ص67-68)

تقوم الشخصية بدور اليد الفاعلة والمحركة الأولى للأحداث، التي تكون هالتها بأبعادها المتعددة: النفسية، الاجتماعية، المادية، إضافة إلى دورها البارز في تنظيم عملية السرد الأخرى[1].

ظلت الشخصية الروائية محطّ خلاف بين النقاد والباحثين، لما لها من ارتباطات بحقيقية الشخصية التي يعرف عنها تركيبها النفسي والسيكولوجي، ففي "النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرًا سيكولوجيًا، وتصير فردًا، شخصًا، أي ببساطة (كائنات إنسانية)[2]، وتختلف الشخصية من منطلق المنظور الاجتماعي، الذي ينظر إليها على أنها عنصر من مكونات النسيج الاجتماعي، فيرى أنها "نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيًا أيديولوجيًا، بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرًا، ولا نمطًا اجتماعيًا، وإنما باعتبارها علامة، يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه"[3].

ومنذ القدم أخذت الشخصية حيزًا واسعًا من الاهتمام، فقد رأى أرسطو أن الشخوص لا تكون ضرورية إلا للفعل [4]، وبذلك فهي من ضرورات العمل الروائي، فالرواية لا تقوم بغير أفعال، ولو صنفنا أدناها: فيكون فعل القول والرواية، "فالأشياء والأحداث توجد... بسبب من الشخصية والواقع أنها لا تمتلك صفات التماسك والمعقولية فيما يتعلق بالشخصية، الشيء الذي يمنحها معنى "[5]، فلا يمكن أن يقوم الحدث بلا فاعل يفتعله، ويتحرك به نحو الأمام، وبهذا تتحرك المنظومة الروائية برمتها نحو نقطة الانتهاء شيئًا فشيئًا.

وقد تناولت "فرجينا وولف "سنة 1925م موضوع الشخصية في مقالتها المعروفة حول الشخصية الروائية، والتي وقفت فيه على إهمال النقاد للشخصية، وحذرت من الخطر المحدق بالنقد الروائي إذا ظل على تجاهله لمفهوم الشخصية [6].

---

(1) تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي (ص61).
(2) بوعزة، تحليل النص السردي (ص38).
(3) المرجع السابق (ص38).
(4) انظر: كنعان، التخييل القصصي (ص55).
(5) المرجع السابق (ص ص57-58)
(6) انظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص207).

لا شك أن الدراسات التي وقفت على الشخصية منحت مفهومها أهمية كبيرة، "أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسًا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات ولتقديم شخصيات جديدة "[1].

وقد عدَّ "تودوروف" أن الشخصية تنتمي لعائلة اللسان، "فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنها ليست سوى كائنات من ورق، ومع ذلك فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرًا لا معنى له: وذلك أن الشخصيات تمثل الأشخاص فعلًا ولكن يتم ذلك طبقًا لصياغات خاصة [2].

حاول "تودوروف" التقليل من شأن الشخصية، بل تجاوز هذا إلى إمكانية إقصائها، فقال: "ليس البطل ضروريًا بالنسبة إلى الحكاية، فالحكاية كمنظومة من الحوافز يمكنها الاستغناء عن البطل وعن ملامحه المميزة "[3]، لا يمكن التسليم بهذا الأمر، فالرواية في جوهرها أحداث تفاعلية، والأحداث التفاعلية لا ترضخ للركود، فهي تحتاج يدًا فاعلة تحركها وتنظمها، وتخلق فيها روح الدينامية، "فالتشخيص هو محور التجربة الروائية "[4]، ومن الذين أنكروا وجود الشخصية "مارفن مودريك" فهو يعدها جزءًا من الصور والأحداث ولا يمكن استخراجها من سياقها ومناقشتها كأنها كائنات بشرية[5]، ويدور رأي "لوكاتش" في الشخصية في إطار من أنكروها، فمن وجهة نظره "لا وجود للشخصية بذاتها بل تجسد رؤية للعالم "[6]، بهذا عدوا الشخصية جزءًا من النص الروائي، وليست عنصرًا بل مجرد أفعال وأقوال من نص مقفل على هيئتة ككل، لا يمكن استخراج الشخصية منه، فهي ذائبة في نسيجه، محالة التجلي والاستقلالية بذاتها.

ترى الباحثة أن هذا المفهوم يتناقض مع حيثيات الرواية التي تبدأ رؤيتها من خلال الراوي الذي يمثل فعل القول، ثم من تشكيل أحداثها تستطيع أن تختلق كيمياء تفاعلية تكاملية بين الشخصيات وعناصر الرواية الأخرى.

---

(1) بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص208).

(2) المرجع السابق (ص213).

(3) تودوروف، الأدب والدلالة (ص55).

(4) بوعزة، تحليل النص السردي (ص38).

(5) انظر: كنعان، التخييل القصصي (ص52).

(6) العيد، الرواية العربية – المتخيل وبنيتة الفنية (ص45).

إن الشخصيات لا تأتي النص من تلقاء نفسها، فهي تحتاج تشكيلًا وبناءً يتناسب والمبنى الحكائي، "فالأديب يواجه مهمة الإبداع الفني، وهو يدرك أن شخوصه ذكورًا أم إناثًا ينبغي أن تمتاز بخصائص إنسانية تحقق واقعية السلوك الإنساني، وطبيعة التناقضات في المواقف المختلفة"[1]، لتكتسب الشخصية ملمحها الاجتماعي، فتعود بذلك إلى أصلها المنبثق عن إنسانيتها، فتثبت أنها ليست فراغًا مملوءًا بالكلام فقط.

من أجل اتساق الشخصية الروائية مع منظورها الاجتماعي يقوم الروائي بمنح الشخصية الشكل الجسدي والحركات والأفعال والمشاعر والأحاسيس بشكل مدروس ؛ لتكتسب الجنسية الحياتية، وتتمظهر بالإنسانية بحيث تؤثر على القارئ فيما بعد[2]، ويتم التأثير في القارئ من خلال الشخصية بحسب أبعادها، فكل قارئ "له علاقات تعاطفية بشخصية معينة، وهذا الارتباط العاطفي يتم استخلاصه من الشيفرات المختلفة والقابلة للتحديد من خلال التحليل"[3]، والمقصود بالشيفرات تلك الأبعاد التي يشكلها الروائي في بنية الشخصية، كالبعد العاطفي والبعد الثقافي، والبعد الأخلاقي، ويتمّ جَدْل هذه الأبعاد كلها في كلٍ يتمثل الشخصية بواسطة السرد، الذي يتنقل بين هذه الأبعاد بتكنيك أدبي متناغم، ويمكننا ملاحظة دور السرد في تنمية الشخصية أو دفنها، وغالبًا نرى أن "السرد في معالجته للماضي... لا يهتم بالشخصيات أو التطور الحي أو العملي للمشهد "[4]، بعكس السرد الذي يعالج البناء التصاعدي في الزمن، الذي يركز فيه على كشف النقاب عن الشخصيات أو تمددها.

يستطيع القارئ إصدار أحكامه على الشخصيات من خلال انطباعه الذي تشكل عن سمات الشخصية وطبائعها، "فإن طابع الشخصية يسمح للقارئ بالحكم عليها بأن يحبها أو يمقتها، وبفضل هذا الطابع تستلم الشخصية اسمها في المستقبل إلى نمط إنساني "[5]، هذا ما يهدف إليه الروائي في نهاية المطاف، إعطاء الشخصية المظهر الإنساني، ودمجها بالواقع المجتمعي.

---

(1) السعافين، تحولات السرد (ص138).
(2) انظر: ساروت، عصر الشك (ص43).
(3) جوف، شعرية الرواية (ص137).
(4) موير، بناء الرواية (ص118).
(5) جربيه، نحو رواية جديدة (ص35).

يتخذ الروائي العديد من الأدوات الفنية التي باستطاعتها التعبير عن الشخصية التي يريدها بطريقة إخراج ملائمة، "لذلك جعل بنتلي في كتابه (الحياة في الدراما) الشخصية أكثر من فكرة تعبر عن تصور الكاتب نحو قضية معينة "[1]، فالشخصية الواحدة قد تحمل أكثر من مضمون، وتهيمن على العديد من القضايا، تسكبها في أحداث الرواية، وتبلورها في إطار مشكلة اجتماعية، والكاتب المبدع كما عرفه "جولدمان" هو الكاتب الذي يتجاوز ذاته الفردية، ليعبر عن وعي جمعي، هو وعي الطبقة الاجتماعية[2]، على الكاتب إذن أن يحول الشخصية الورقية إلى كائن حي مكتمل المادة، يضاهي قرينه المتحرك على أرض الواقع، وذلك لأن الشخصية "كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي: بلزاك – إيميل زولا – نجيب محفوظ... ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصية أو بنائها في العمل الروائي كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الأيديولوجيا السياسية من وجهة أخرى"[3]، هذا يعزز الانتماء الاجتماعي للشخصية، بجانب انتمائها النفسي الذي لا يمكن إنكاره، فالشخصية الروائية كلٌ متكامل، يأخذ عدة مضامين من علم النفس وعلم الاجتماع وفنية الأدب، "وسواء كانت الشخصية – حتى في تصور بعض الروائيين أو النقاد – كائناً ورقيًا أو بنية تخيلية، فإنها تجد مرجعها في العالم الواقعي، باعتبار أن الرواية تنهض من المجتمع، أي أن ثمة معادلًا لها في الكون الواقعي، وهذا المرجع هو الكائن البشري "[4].

للشخصية أهمية كبرى لا يمكن تجاوزها، فإن "قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة يجعلها في وضع ممتاز حقًا، بحيث بواسطتها يمكن تعرية أي نقص، و إظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع، و حين يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة يقتنعون أو يخادعون أنفسهم أنهم مقتنعون بأن تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما "[5]، وبذلك فإن الشخصية الروائية صورة من صور الشخصية البشرية على أرض الواقع، فهي تنوب عن نوع ما من شخصيات الواقع، لتضعها في محور المدّ والجزر الذي يعرض لمشكلة ما تحيط بالشخصية، فتكشف عن مثال منقول من المجتمع بكافة تفاصيله وعلائقه مع شخصيات

---

(1) جودي، شعرية الشخصية والمكان الروائي في "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني (ص32).

(2) انظر: سلامة، نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ (ص34).

(3) مرتاض، في نظرية الرواية (ص76).

(4) جوف، أثر الشخصية في الرواية (ص8).

(5) مرتاض، في نظرية الرواية (ص79).

مغايرة حوله، إما بقصد تنفير القارئ من الشخصية أو جذب القارئ نحو المثال المقدم في البنية الروائية، فيتعاطف معها، فيكشف عن ميله الشخصي تجاه شخصيات الواقع الاجتماعي.

وظائف الشخصية الروائية

إن كان للشخصية أهمية، فهي نابعة من الدور الذي تقوم به في المتن الروائي، فهي تقوم بعديد من الوظائف، وبحسب "غريماس" الذي "يستخدم بدلًا من مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما: العامل والممثل، وهو يدرس الشخصية انطلاقًا من ستة أدوار ثابتة"[1]، هذه الأدوار تحدد مكانة الشخصية في الرواية تبعًا لمدى فعاليتها في الأحداث، فتتقلد منصبًا رئيسًا أو ثانويًا. وقد كان "الشكلانيون الروس هم من فتحوا الطريق لذلك في وقت مبكر... واستخلص (فلاديمير بروب) إحدى وثلاثين وظيفة للشخصيات في الخرافات "[2].

إن تعدد وظائف الشخصية في الرواية ناتج عن تغير موقعها على خارطة الرواية، "فقد تكون عنصرًا من عناصر المشهد الوصفي، أو شخصية مشاركة في الحدث، أو ناطقة باسم الكاتب "[3]. وهكذا فإن الشخصية لها وظائف لا يمكن الاستغناء عنها، بل صلب الرواية وقوامها قائم على تفاعلاتها داخل المتن الروائي.

أنواع الشخصيات

لا يمكن أن تتساوى الشخصيات في تشكيلها، فهي تتنوع كتنوعها في الواقع، وأهم أنواع الشخصيات [4]:

1. شخصيات مرجعية: تنتمي لعوالم مألوفة ومحددة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ (الشخصي أو الجماعي). إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزئية زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل.
2. شخصيات إشارية: هي آثار انفلتت من المؤلف، وتسربت للنص بالملفوظ الروائي، هي شخصيات ناطقة باسمه، شخصيات عابرة.

---

(1) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (ص115).

(2) جوف، أثر الشخصية في الرواية (ص13).

(3) زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (ص13).

(4) انظر: هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية (ص ص14-15).

3. شخصيات استذكارية: تربط أجزاء العمل السردي ببعضه البعض وتنظم الملفوظ السردي.

وكل شخصية من هذه الشخصيات تحتاج تحديدًا، ويتم هذا التحديد من خلال الكاتب، "فالشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها "[1]، إن الشخصية جنين السياق الأدبي الذي يتغذى في بنيته التكوينية على الأفعال التي رصدت من الكاتب لتقوم بها، ومن الصفات التي يكدسها الكاتب في الحيز المسمى (شخصية).

مظاهر الشخصية وسماتها

لكل شخصية سمات محددة، تكشف عنها، فتتيح للقارئ أخذ موقف منها، تمثل هذه السمات والمظاهر مدلولات تقود القارئ، وأهمها [2]:

1. مواصفات سيكولوجية: تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية مثل: (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف).
2. مواصفات خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية مثل: (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس).
3. مواصفات اجتماعية: تتعلق بوضع الشخصية الاجتماعي وأيدولوجيتها، وعلاقاتها الاجتماعية والمهنة والطبقة الاجتماعية مثل: (الغنى، الفقر، رأسمالي، أصولي).

إن تحليل الشخصية قادر على التمييز بين صفات الشخصيات وبين أفعالها وبين وظائفها، وبهذا يتبين مدى عمق الدور الذي تؤديه الشخصية، ومنصبها في العمل الأدبي (رئيس، ثانوي، نامٍ، ثابت).

---

(1) هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية (ص39).

(2) انظر: بوعزة، تحليل النص السردي (ص40).

المبحث الثاني:

آليات تقديم الشخصيات

يعد تقديم الشخصية للقارئ أمرًا معقدًا، فليس من السهل على الكاتب أن يزج بالشخصية في متن الرواية هكذا، عليه أن ينتقي الآلية المناسبة لتقديم شخصياته الروائية، فيكشف عن معالمها، وقد تعددت الآليات المستخدمة عند (العتوم) ما بين الوصف والحوار و"المونولوج"، هذا التعدد نابع من تنوع التكوين الداخلي والخارجي للشخصيات، ومرتبط بعامل الإقناع الذي يمارسه الكاتب مع القارئ.

أولًا: آلية الوصف

يلاحظ أن الروائي استخدم آلية الوصف ليكشف عن البعد المادي للشخصية، فكان يتولى الراوي زمام تقديم البعد الخارجي للشخصية بالوصف، أو رصدها من الداخل باعتبار أن الوصف الأداة البصرية التي تصف التفاصيل، "والتفاصيل تتبع في نظامها نظام الرؤية داخل وعي الشخصيات. ومن ثم فإن عمليتي الانتقاء والاختيار تتعالقان مع المنتخب اللاشعوري للشخصيات، كما أن التجزيء الذي يطرأ على الوصف... يتعالق مع التعاقب اللاشعوري للعناصر الحواسية أو الحديثة أو التأملية... تبعًا لما يجري داخل وعي الشخصية"[(1)]، بذلك؛ فإن الوصف يسهم بشكل كبير في تكوين صورة الشخصية، فهو قطعة دالة من قطع صورة الشخصية الكبيرة، التي يقوم القارئ بتجميعها.

من هذا: **(رواية خاوية):**

"**رأى طفلة تدلت خصلة من الشعر ما بين حاجبيها واستقرت فوق أنفها... تركت طفلًا آخر شعره الكث يتوزع في قمع رأسه كخوذة بدا أنه أخوها**"[(2)].

في هذا الوصف قدم الكاتب شخصية الطفل السوري اللاجئ في المخيمات الأردنية، فرسم ملامح الطفلة والطفل بطريقة الوصف، امتازت لغة الوصف بشعرية واضحة، تجسدت في اللغة المستخدمة **(شعره الكث يتوزع في قمع رأسه كخوذة)**، رسم حال الطفل السوري اللاجئ بالكلمات، فعبر عن حاله المهملة بما يتناسب مع هيئة الطفل الذي يعيش في مخيم دون مقومات الحياة الطبيعية، بلوحة من فسيفساء الكلمات الموحية.

---

(1) محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية (ص ص78–79).

(2) العتوم، خاوية (ص291).

وفي وصف آخر للطفل اللاجئ:

"**كان هيكلًا عظميًا على الحقيقة، وجمجمة تبحلق في وسطها عينان، وفم تمنع سنّان من انطباقه انطباقًا كاملًا، جرّته، جرّت ما تبقى منه، لم يكن قادرًا على الوقوف، ولا أن يستوي بجذعه، فاضطرت إلى أن تسحبه سحبًا لكي يقضي حاجته بعيدًا** "[1].

يلاحظ أن الروائي قدم أبعادًا مادية لشخصية الطفل السوري اللاجئ _أيضًا_ بآلية الوصف والتي تناول فيها الشكل، بوصف الملامح الجسدية للطفل، ثم انتقل لوصف القدرة عند الطفل من خلال وصف المشهد (**جرت ما تبقى منه، لم يكن قادرًا على الوقوف، ولا أن يستوي بجذعه، فاضطرت...**) وصف الحالة الصحية التي وصل إليها الطفل من خلال الأفعال التي قامت بها أخته، وبذا انتقل الروائي من الوصف الظاهري للشكل بشكل واضح صريح إلى الوصف بالتمليح، حيث دلالة الفعل تشير إلى القدرة الجسدية للطفل، لتتجلى شعرية الوصف واضحة في المزاوجة بين التصريح والتلميح، بين وصف الشكل ووصف الفعل، لتتشكل ملامح الشخصية من عنقود المعاني الذي يلتف حول الموصوف (الطفل اللاجئ) لتتكامل الأبعاد الخارجية مع الداخلية.

في رواية (**يا صاحبي السجن**) كان الوصف حاضرًا في التقديم والتعريف بالشخصيات:

"**كان الشاويش يملك قلمًا، ويملك حرية أن يشتري قلمًا... وكان الشاويش يستمال من بعض المساجين ببضعة قروش يدفعونها له، مقابل أن يخدمهم في مشترياتهم... لم تكن أحلام الشاويش تتجاوز سقف سجائر الدخان... هو الذي يسجل أسماء المساجين الذين لهم زيارات، وفي يوم الزيارة كان يستطيع التمتع بالوقوف مع بعض رجال الشرطة...**"[2].

اعتمد الروائي آلية الوصف بنكهة السرد في تقديم الشخصية (شاويش السجن)، فحاول أن يصف للقارئ مكانة هذه الشخصية في مجتمعها الموجودة فيه، ثم وصف امتيازاتها الوظيفية، التي تترك لدى القارئ تصورًا عن نفسية هذا الشاويش، فهو يتفوق على أقرانه السجناء، والتفوق في الغالب يمنح الإنسان بعدًا داخليًا، ألا وهو الشعور بالنشوة، حتى لو كان وضعه غير طبيعي، يقول الراوي: (**كان الشاويش يملك قلمًا، ويملك حرية أن يشتري قلمًا**) إذن، لدى الشاويش أملاك خاصة، له الحرية في التمتع بها بعكس أقرانه، إن مساحة الحرية مع القدرة على التملك تؤثر في الشعور الإنساني، الذي يميل بطبعه لحب

(1) العتوم، خاوية (ص291).

(2) العتوم، يا صاحبي السجن (ص82).

الاقتناء، ويسعد بما ينتج عنه من الشعور، ثم يعدل إلى علاقة الشاويش بالسجناء، ومدى تأثيرهم فيه بالنقود التي يدفعونها إليه.

يصف الروائي مكنونات داخلية للشاويش وهي (الأحلام): **(لم تكن أحلام الشاويش تتجاوز سقف سجائر الدخان...)** إن أحلام الشاويش بسيطة جدًا، فالوصف الذي قدمه الراوي يمنح القارئ القدرة على تخيل هذه الشخصية ببساطة (سجين، له امتيازات، أحلامه بسيطة، تنم عن تدنٍ في مستوى الفكر والتطلعات بسبب الواقع المعيش)، في المقابل يستطيع القارئ مقارنة بقية السجناء بهذا الشاويش (لا حرية، لا امتيازات).

تتجلى الشعرية في قدرة الروائي على تقديم شخصية الشاويش بسهولة دون أن يقحمه في إطار الأفعال والحدث، فكان نصيب الوصف أكبر للشخصيات العابرة التي لا تشكل منحى كبيرًا في الأحداث، لكنها تخدم الوصف الكبير أي: المشهد الروائي الكبير، الذي يختزل عديدًا من المشاهد المتراصة التي تكون صورته.

ثانيًا: آلية الحوار الخارجي

قدم العتوم شخصياته عبر آلية الحوار أيضًا، فالروائي المبدع لا يعتمد على آلية واحدة في تقديم شخصياته، فلا يسير على وتيرة واحدة تشعر القارئ بالرتابة والملل، و"لا شك أن الحوار ركن أساسي تتكون عن طريقه ملامح الشخصية، وتكتسب المواقف قوة الإقناع أو التبرير، ومن إحدى الإشكاليات أو التحديات التي تواجه الروائي وكيفية التعامل مع اللغة، وكيفية إجراء حوار بين الشخصيات "[1]، فعلى الروائي أن يختار طريقة الحوار المناسبة، حتى لا يشعر القارئ أن الحوار جاء مقحمًا في المشهد.

تحتاج الرواية تقنية الحوار بسبب وجود الشخصيات فيها، "والحوار تكنيك مسرحي... مرتبط ارتباطًا وثيقًا بتكنيك تعدد الشخصيات"[2]، فلا يمكن التعرف على جميع الشخصيات بكافة أبعادها دون اللجوء إلى الحوار من وقت لآخر. لم يحاول الروائي أن يقصي دور الشخصية، التي يمكن أن تقدم للقارئ ذاتها بواسطة الحوار مع الآخر، فيستطيع القارئ أن يرصد ردّات فعلها؛ لتتكشف له شيئًا فشيئًا، ومن هذا ما رصدته الباحثة في رواية **(خاوية):**

---

(1) حسين، الحوار في الرواية، (موقع إلكتروني).

(2) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص198).

"**ها أنا أعتذر.. هل يكفي هذا؟!!... أنا آسف...** "[1].

يكشف الروائي عن شخصية (جلال)، بتقديمه سمة فكرية يتمتع بها جلال، وذلك من خلال حواره مع زوجه (سلوى).

(ها أنا أعتذر!)، تبدو شخصية (جلال) شخصية واعية متفهمة، فهو لا يتوانى عن الاعتذار لزوجه؛ ليحل خلافًا قام بينهما، فثقافة الاعتذار لا يمتلكها الكل، بالذات الرجال؛ لأنهم يرون فيها تنازلًا، والكبرياء لدى الرجال عالٍ. إن اعتذار(جلال) قد كشف للقارئ عن نوعية الفكر الذي يتمتع به من خلال حواره مع الطرف الآخر. الملاحظ أن الراوي لم يتبع آلية الوصف في هذا المشهد، فغالبًا ما تتطلب البنية الفكرية للشخصية تدخل الشخصية ذاتها بأفعالها وأقوالها؛ لتكشف النقاب عن ذاتها بنفسها. لم يكن بوسع القارئ أن يتوصل لمدى تفاهم (جلال) في تعامله مع (سلوى) بالوصف المباشر، لكن بمقدوره أن يحصل عليه من طريقة أسلوبه في تعامله مع زوجه، فيكتشف طريقة تفكيره بالفعل المباشر الذي يصدر منه أثناء حواره مع الطرف الآخر، وقد تمثلت الشعرية في ردّات الفعل التي قدمت للقارئ أبعادًا غير ظاهرة عن شخصية (جلال).

في رواية **(يا صاحبي السجن)** كان الحوار حاضرًا كآلية فاعلة في الكشف عن الشخصية: "**قال لي الضابط يومها: ما رأيك في أن تفك إضرابك عن الطعام، وتعود إلى جماعتك، فهم ينتظرونك، ولا يفتؤون يسألون عنك!!**

- لن أفعل.

- ولماذا؟! أنت رجل مهندس، وتفهم الأمور بشكل جيد، وأنا لا أريد إلا مصلحتك

- مصلحتي مع زملائي المضربين"[2].

في الحوار الدائر بين الضابط والبطل يتكشف للقارئ بعدان، بعد خارجي (اجتماعي) وبعد داخلي (فكري). **(أنت رجل مهندس)**، لقد حصل القارئ على التوصيف الوظيفي للبطل بواسطة كلام الضابط الموجه للبطل، وبهذا حدد مهنته الشخصية.

(ما رأيك أن تفك إضرابك عن الطعام. لن أفعل. ولماذا ؟!... مصلحتي مع زملائي المضربين).

---

(1) العتوم، خاوية (ص41).

(2) العتوم، يا صاحبي السجن (ص271).

هنا يتكشف للقارئ البعد الفكري في أمرين: أولهما مدى صلابة البطل وثباته على رأيه برفضه فك الإضراب، والآخر: خصلة الوفاء التي يتمتع بها البطل، فرفضه من أجل زملائه دليل وفائه، كان باستطاعته أن يفك إضرابه أمام المغريات التي قدمها له الضابط، لكنه لم يفعل.

نجح الروائي في تقديم شخصية البطل باستخدامه آلية الحوار دون تدخل الراوي مع تنوع في السمات المعلن عنها خلال الحوار ما بين خارجية (اجتماعية) وداخلية (فكرية)، إضافة إلى منح القارئ قدرة على أن يستشف سمات أكثر عن الشخصية من التقاطعات الدائرة في الحوار، فبمقدوره أن يكون فكرته عن شخصية الضابط، فيلخص رؤيته لها بأنها شخصية (جامدة، مخادعة تمتلك أساليب الحيلة).

في رواية (**اسمه أحمد**) كان الحوار يقدم للقارئ سمات الشخصيات: "**إنه مؤبد يا فاطمة، وإنها عشرون عامًا، وقد أقضيها كاملة دون عفو... أنت ما زلت صبية... علا صوتها بالبكاء، قالت وكلماتها تبكي معها: لا تكمل.. لا تقل شيئًا أرجوك... سوف أنتظرك لو بقيت مائة سنة...** "[1].

في الحوار الدائر بين (أحمد) وزوجه (فاطمة) من خلف قضبان السجن تتكشف أبعاد خارجية وداخلية للشخصيات: (**إنه مؤبد يا فاطمة... أنت ما زلت صبية**) الواضح من كلام البطل (أحمد) أنه إنسان لا يعرف الأنانية في الحب، فهو يعطي الإشارة لـــ(فاطمة) لبدء حياتها من جديد بعيدًا عن التعاسة التي تنتظرها إن ظلت تنتظره. بالنسبة لـــ(فاطمة)، فقد ظهر البعد الخارجي ماديًا في وصفها (**أنت ما زلت صبية**)، وبهذا وصلت للقارئ معلومة عمرها فهي لم تزل شابة، إضافة إلى بعد فكري داخلي ألا وهو (الوفاء والحب)، فرفض (فاطمة) لكلام أحمد يعبر عن مدى حبها له: (**سوف أنتظرك لو بقيت مائة سنة**) إضافة إلى حجم الوفاء في قلبها تجاه زوجها.

استطاع الروائي التنقل بين مظاهر الشخصيات الخارجية والداخلية بآلية الحوار التي تتولى زمامها الشخصيات نفسها، إضافة لهذا نجح الروائي في نقل السمة بشكل أكثر إقناعًا للقارئ بواسطة تعليقات الراوي الي كانت تقطع خط سير الحوار؛ لترسم المشهد بحرفية بالغة، ليتناسب والسمة المنوي الكشف عنها: (**علا صوتها بالبكاء، وقالت وكلماتها تبكي معها**)، التعليق يخدم المشهد الحواري، ويسهم في إضفاء تأثير وجداني على المشهد والقارئ.

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص ص353-354).

الملاحظ أن (العتوم) برع في استخدامه الحوار كآلية تكشف عن ملامح أكثر من شخصية في آن واحد، فمن أهم عوامل نجاح الحوار: "عمل الكاتب على تحقيق المواءمة بين الحوار وطبيعة الشخصيات وعدم تكلفه "[1]، الواضح من الأمثلة السابقة أن الروائي استطاع فعل هذا بعيدًا عن التكلف، بل جاء الحوار بشكل سلس طبيعي بعد أن عبّد الحدث الطريق له، فانبسط بلغة بسيطة تعبر عن الشخصية ذاتها، لا تشعر القارئ أن للروائي يدٌ في الحوار، بل تقنعه بأن الشخصية تتحدث من تلقاء ذاتها بعيدًا عن أي تدخل، تتكلم بعقلها من منطلق ثقافتها.

ثالثًا: آلية المونولوج

لم تقتصر آليات تقديم الشخصية عند (العتوم) على الوصف والحوار فقط، بل لجأ إلى آلية (المونولوج)؛ ليكشف للقارئ عن الأبعاد النفسية للشخصية، (فالمونولوج الداخلي) بالأصل هو "ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي – وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[2]. ومن هنا تظهر أهمية آلية (المونولوج) في الكشف عن أبعاد الشخصيات التي لا يمكن للقارئ أن يتوصل إليها إلا من الحوارات الداخلية للشخصية_ بالذات عند ردود أفعالها على مواقف معينة_ وفي الحالات التي تكون فيها الشخصية أقرب للغموض في معظم المشاهد. والعنصر النفسي عنصر مهم في تكوين الصورة المتكاملة عن الشخصية من الداخل، و(المونولوج) بمثابة الأشعة التي تخترق الملامح الخارجية لتوصل القارئ إلى تحليلات بعض أفعال الشخصية التي تسكن داخلها، وإلى تاريخها النفسي السابق أو الحالة النفسية المتوقعة منها لمواقف قادمة.

وقد استخدم (العتوم) هذا في رواية (**خاوية**):

"**قالت لنفسها كأنما تبوح بسر: فليذهب جلال إلى الجحيم، أنا لا أريد أن أنتظره أكثر من ذلك، إن هذا الرجل يبدو أنه طبيب ومتعلم، لا يوجد بينه وبين هذه الطاولة فرق، إنه متبلد الأحاسيس، لا مشاعر لديه البتة، ألم يفكر بي للحظة وأنا أعد له هذه المائدة منذ**

(1) كاظم، اشتراطات الحوار الروائي، (موقع الكتروني)

(2) همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة (ص46).

الصباح؟ ... أنا متأكدة من أنه لو جاء في منتصف الليل، فسيأكل مثل الثور، ثم يستلقي على الفراش دون أن يقول كلمة شكر واحدة... "[1].

إن الحوار الداخلي الذي تدور رحاه في ذات (سلوى) الداخلية كشف للقارئ طبيعتها العميقة، الكامنة في اللامكشوف، فهي تتضايق من تصرفات (جلال). يرصد هذا الحوار نفسية المرأة الداخلية بشكل عام حين تشعر بالإهمال من زوجها، ولو كان الإهمال غير مقصود. إن تقديم الراوي (للمونولوج) خدم الحوار بتعزيزه قناعة القارئ بتذمر (سلوى) من إهمال (جلال)، فتعبير الراوي: **(قالت لنفسها كأنها تبوح لها بسر)** يعبر عن الكبت الذي تعانيه (سلوى) جراء ما يحدث من جلال، فالسر يمثل ضغطًا على النفس البشرية، والتخفف منه بالبوح يعطي شعورًا بالراحة، وفي الوصف التقديمي للحوار توطئة لإقناع القارئ بتقبل ما يدور داخل (سلوى)، وربما كان سبيلًا للتعاطف معها بعد أن مرّ أكثر من مشهد يدلل على عصبيتها وتنمرها على زوجها.

لم يكشف (المونولوج) هنا عن مشاعر (سلوى) الداخلية فقط، بل بحوارها مع نفسها التي كانت تنتقد فيه شخصية (زوجها) أعطى القارئ انطباعًا عن شخصية الزوج المهمل لزوجه المتمثلة في (جلال).

تجلت خيوط الشعرية في (المونولوج) السابق في تعدد المحطات التي وُقِف عندها، فتارة يتوقف القارئ في محطة شخصية (سلوى) وتارة في محطة شخصية (جلال) مع العلم أن القارئ سار بذات الوقت نحو الشخصيتين بخطٍ متوازٍ حسب الحوار الذي خرج من مركز واحد (نفسية سلوى)، ثم تفرع باتجاهين (سلوى وجلال) بتناغم دقيق، استخدم فيه الروائي تقنية سينمائية، هي المونتاج، وذلك بدمج خلفية مؤثرة مع صوت رئيس (موسيقى تصويرية)، فكان الصوت الرئيس هو كينونة (سلوى) الداخلية، والمؤثرات الصوتية الأخرى كانت ملامح (جلال) المتناثرة في الفضاء الداخلي لـــ(سلوى)، وكأن القارئ يستمع لقصيدة شعرية بصوت شاعر، تتردد معه موسيقى، تزيد من حجم التأثير في المتلقي، فيكون الجذب من خلال بؤرتي ضوء لا واحدة.

وفي رواية **(اسمه أحمد)** كان لـــ(لمونولوج) دور بارز في إظهار شخصية البطل في مشهد اختبار البطل بفحص طبي، لاختبار قدراته العقلية: "**بدأ وقت اللعب، خربطوا قطع**

---

(1) العتوم، خاوية (ص38).

البازل وطلبوا مني إعادة ترتيبها... ضحكت في سري وأنا أجمعها، لا أدري إن كان الأطباء يتعاملون مع المرضى بهذا الغباء..."[1].

الواضح من الحوار الداخلي السابق الذي يقوده الراوي نفسه (البطل) تتجلى شخصية (أحمد)، فهو يتمتع بقدرات عقلية سليمة، يظهر هذا من مدى استخفافه بالاختبار المقدم له من الأطباء، وهو اختبار ترتيب قطع البازل، فعدَّ (أحمد) هذه الطريقة محض غباء من الأطباء، وبهذا تظهر شخصية (أحمد) إذ إنه يتمتع بالقدرة على استيعاب ما يدور حوله، هذا الملمح لشخصيته أمر مسلم به من خلال ما صرح به هو في ذاته، إضافة إلى ملمح آخر هو طريقة نظرته للأمور حوله، وكيفية تقديرها بشكل شخصي، حتى لو كان هذا التقدير بعيدًا عن النظريات العلمية.

الحوار لم يخلُ من الشعرية، فالمقدمة التي سبقت الحوار **(ضحكت في سري)** تعبر عن ملمح آخر من شخصية (أحمد) إذ إنه قادر على أن يتحكم بتعابير وجهه الناتجة عن الانفعالات الداخلية، فالضحك في السر قد يتسرب منه شيء للخارج، حتى لو جلس المرء مع نفسه، يظهر عليه بعض ذلك من ملامح الوجه، لكن (أحمد) كان يدير عواطفه وانفعالاته بشكل جيد. (المونولوج) في الفقرة السابقة كان متصلًا بخيط السرد الذي يمسك به الراوي نفسه (البطل)، فكان من السهل على الراوي أن يعقد عقدة في هذا الخيط السردي بوقفة حوار داخلية دون أدنى تعب.

ترى الباحثة أن الروائي (العتوم) لديه رؤية ناضجة حول طريقة تقديم شخصياته، حيث كان يقدمها بآليات وأدوات متنوعة، يتم من خلالها التركيز على مدى ارتباط الشخصية بدور معين في المشهد الروائي، فكان يركز على الشخصية التي تحرك المشهد، يمر بخط الضوء سريعًا على جوقة الشخصيات التي جاءت بصوتها مساندة للشخصيات الأهم والأبرز.

استطاع الروائي أن يصب كمًا هائلًا من الملامح في الحوار الواحد أحيانًا، إضافة إلى استخدامه اللغة لتخدمه في آلية الوصف، فكانت طوع قلمه، وكأنها ترسم ملامح الشخصية في لوحة أمام القارئ بتفاصيلها كافة، وبألوانها أحيانًا، وهذا يحسب للروائي.

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص276).

المبحث الثالث:

صورة الرجل من زاويتي الجيولوجيا والثنائية

في هذا المبحث تتناول الباحثة صورة الشخصية بطريقتين مختلفتين، طريقة رسم الشخصية بكافة أبعادها: (جيولوجيا الشخصية) وطريقة (الثنائيات الضدية في الشخصيات)، حيث توقفت عند الشخصية وضدها، بعد أن لاحظت أن الروائي قد أبدع في جلب شخصيات ثنائية على مدّ نظر المتن الروائي، وقد كانت رواية (خاوية) أكثر الروايات المتناولة احتواءً لهذه الثنائيات. تجلت شعرية الشخصية في تنوع تناول الشخصيات ما بين جيولوجيا الشخصية التي تبحث في طبقات الشخصيات خارجيًا وداخليًا وبين ثنائية الشخصيات المتمثلة بضديتها، والتي تجر القارئ نحو إيجاد مفارقات بين الشخصيات المتعددة، وعقد مقارنات بينها.

تعد روايات (العتوم) غنية جدًا بالشخصيات، وبالذات شخصية الرجل، ويرجع ذلك لنوعية الأدب الذي يتناوله، فهو في معظمه أدب سجون، أو أدب الحالة الواقعة، التي يغلب عليها المشهد السياسي، فكانت شخصية الرجل حاضرة بكثافة في الروايات الثلاث، وربما كانت رواية (خاوية) الأكثر زخمًا في هذا الأمر، يرجع هذا الأمر من وجهة نظر الباحثة إلى وجود ثلاثة أقسام في الرواية، حيث درات تفاصيلها في المجتمع وهو بحالته الطبيعية قبل أن يخوض غمار تفاصيل الحرب والسجون، فجمعت نماذج متعددة لشخصية الرجل، فقدم (العتوم) صورًا متعددة ما بين صورة الطبيب، وصورة الأب، وصورة القائد، وصورة الثائر وغيرها.

تناولت الباحثة نماذج من صورة الرجل في الروايات الثلاث ما بين صور رسمت بالجيولوجيا وصور عُزِّزَت بمقابلتها بشخصية أخرى تعاكسها.

أولًا: جيولوجيا (الرجل الطبيب)

قدم العتوم صورة الطبيب في ثلاثة نماذج (جلال، عادل، هنريش+ الطبيب الألماني المتطوع) بعض هذه الصور كانت شخصيات محورية مثل (جلال) وبعضها ثانوي مثل (عادل) وبعضها عبارة عن جوقة متممة للمشهد الروائي مثل (هنريش والطبيب الألماني) الطبيبين المتطوعين.

شخصية (جلال)

عمد الروائي إلى رسم ملامح شخصية الطبيب المتمثلة في (جلال)، بتناوله جيولوجية هذه الشخصية، واصفًا الطبقة الخارجية منها (الشكل الخارجي والطبقة الاجتماعية) والطبقة الداخلية (الأبعاد النفسية والفكرية).

البعد المادي: يظهر من (**غسل وجهه بالماء وراح يراقب تساقط القطرات المتبقية من خلال لحيته المشذبة السوداء التي شابها شيء من الشقرة عند أسفل الذقن**) [1]. يتضح مما سبق أن (جلال) ذو لحية سوداء تميل للشقرة.

"**هذا الشاب الوسيم ذو الأعوام الثلاثة والعشرين تخرج في أرقى الجامعات من بريطانيا**"[2]. كشف الروائي عن عمر (جلال) في بداية الرواية حيث كان يبلغ ثلاثة وعشرين عامًا، وبأنه درس في بريطانيا، وبذلك فهو إنسان متعلم، اختلط ببيئات ثقافية مختلفة عن بيئته الأصلية، الأمر الذي يترك أثرًا في الشخصية.

البعد الاجتماعي: كشف الروائي عن مهنة (جلال): "**إن هذا الرجل يبدو أنه طبيب ومتعلم...**"[3]. الحديث عن (جلال) فهو يعمل طبيبًا، "**كان طبيبًا حديث التخرج...**"[4]، وبتمدد الزمن صعودًا، فالعمر المعطى والمدة الزمنية المكشوف عنها قابلة للتغير عبر المدً الزمني للرواية.

البعد النفسي: ويعد البعد النفسي البعد الأهم في صورة الطبيب حيث يكشف عن إنسانيته ومدى اتزانه: "**لقد اختارك قلبي، والقلب لا يكذب ولا يخون**"[5]. الطبيب هنا يؤمن بمشاعر القلب، مسؤول يتمتع بحس إنساني: "**ما الذي دفعك إلى أن تذهب إلى آخر الدنيا؟!، الواجب الإنساني**"[6]، ويظهر ذلك أيضًا من تعامله مع زوج إنصاف: "**لقد رعى زوجي في سنواته الأربع الأخيرة خير رعاية... كان يأتي لزوجي بالدواء مجاناً**"[7]. صبور، ويتحكم في انفعالاته "**هم أن يقذف في وجهها بسؤال ليخفف كتلة الاحتقان التي تسببت بها، وأنت**

---

(1) العتوم، خاوية (ص30).
(2) المصدر السابق (ص22).
(3) المصدر نفسه (ص38).
(4) المصدر نفسه (ص18).
(5) المصدر نفسه (ص15).
(6) المصدر نفسه (ص ص54-55).
(7) المصدر نفسه (ص103).

من تكونين؟! ابنة باريس؟ أنت أيضًا ابنة المخيمات قبلها، لكنه تراجع فورًا، لام نفسه بشدة على خاطر وضيع كهذا..."[1]، فرغم رد (سلوى) القاسي إلا أنه تحكم في أعصابه، فلم يرد عليها بردّ جارح.

قدم الروائي شخصية الطبيب بأبعادها المتكاملة للقارئ، بالذات أن شخصية الطبيب هنا شخصية محورية في الراوية، فهو الإنسان المتعلم، المتفاني في عمله، مرهف الإحساس، يتمتع بالحس الإنساني، الزوج المحب، المتأني في علاقاته، هذا كله يدعم الشخصية الحقيقية للطبيب على أرض الواقع، فلم تكن الشخصية هنا مناقضة للواقع المعروف بغض النظر عن بعض النماذج الشاذة.

شخصية الطبيب (عادل)

قدم الروائي شخصية الطبيب **(عادل)** وشخصيته لا تبتعد كثيرًا عن شخصية (جلال) إلا أن ظروفها الحياتية تختلف، فهو الطبيب الذي فقد عائلته في الحرب، ولكنه حافظ مع كل هذا على حلمه في تصدير اختراع ينفع البشرية. قدم الروائي لهذه الشخصية بأبعاد مادية ونفسية: "**تذكر زميله في جامعة (كامبيريدج) في الدرب المرصوفة... يناقشه في أحدث النظريات الطبية... يكشف له عن أمله في أن يختص هو بواحدة يقدم فيها خدمة للبشرية والإنسانية، كان حالمًا وواثقًا وعبقريًا**"[2]. نموذج الطبيب _هنا_ حالم وواثق وعبقري، لديه حس إنساني، لم تختلف صورة الطبيب في الرواية عن الصورة الواقعية للطبيب، أو المتوقع من الطبيب من قبل المجتمع، بل فاقتها ربما في القدرات الذاتية من حيث العبقرية والطموح، إضافة إلى الأوصاف المادية التي رسمها لشخصية (عادل) الطبيب: "**كان صديقًا وفيًا بالفعل، نحيلًا وطويلًا لدرجة أن ظهره في الأعلى كان يبدو فيه انحناءة خفيفة بسبب هذا الطول الفارع... دائم البسمة... أكثر ما يميزه تلك الشامة الكبيرة التي تستقر في الجانب الأيمن من جبينه الوضاح كأنه ليل وسط النهار، كان الأول على دفعتنا، وكان يحب العربية..**"[3].

---

(1) العتوم، خاوية (ص326).

(2) المصدر السابق (ص111).

(3) المصدر نفسه (ص16).

لم يأت وصف الروائي لشخصية (الطبيب عادل) بكافة أبعادها من فراغ، فالشعرية تجلّت عبر البعد الإنساني الذي تناول وصف كل هذه الملامح ألا وهو الصداقة، فالذي يصف هذه الشخصية في الرواية هو الصديق، والعلاقة في الصداقة تبنى على الوفاء ومتانة الحب، كل التفاصيل التي سردت عن (عادل) كانت على لسان صديق ملأ مستودع قلبه بفيض من الشعور الإنساني.

الملاحظ أن (العتوم) قدم وصفًا خارجيًا دقيقًا لشخصية (عادل) إضافة إلى أبعادها النفسية والفكرية، كما أظهر اعتناءً واضحًا بشخصياته المؤثرة في متن الرواية، فكان يرسم الشخصية بدقة، فيسهّل على القارئ تخيل هذا الشخص بطوله وهيئته ولون بشرته وابتسامته بملامحها الدقيقة، الأمر الذي يعزز التأثير على القارئ، ويعزز انسجامه مع الرواية.

ثانيا: جيولوجيا الرجل المُعلم:(المُعلم الكهل، المُعلم الشاب)

تعد شخصية المعلم من أهم الشخصيات في المجتمع، وقد تناولها الكاتب في رواية (خاوية) بوميض سريع، وربما رسم بعض أبعادها، رغم أن تمثيلها على خط الشخصيات يقع ما بين ثانوية وغائبة، جاء بها الكاتب ليدعم الفكرة ويدعم الحدث، فذكر صفات لمعلمة اللغة العربية ومعلمة التربية الإسلامية ومعلمة الرياضيات في سياق حديث (سلوى) مع صديقتها (فريال) بمقتطفات من كلام كل معلمة، الأمر الذي أوضح مدى تأثير تخصصاتهن على مناهج حياتهن، فكان لا بد من الوقوف على شخصية المعلم لوجود حياة اجتماعية متكاملة في النص الروائي، يدخل في إطارها مكانان، كان للمعلم دور فيهما: (المدرسة) و(المخيم) الذي يريد الكاتب وصف الحياة في أحشائه، فوقفت الباحثة على أبرز نموذجين للمعلم في الرواية (زوج إنصاف، الشاب صبري مدرس في المخيم).

ذكر الروائي شخصية المعلم الغائبة (زوج إنصاف)، المعلم الكهل الذي أفنى عمره في التعليم، فركز على طريقة تعامله مع الرسالة التي يحملها، في المقابل رصد شخصية المعلم الشاب، المتحمس الذي يلقى خذلان الواقع، وذلك في شخصية (صبري) معلم المخيم.

شخصية المعلم (زوج إنصاف)

يلاحظ أن الروائي عمد إلى الطبقات الأهم في تركيبة المعلم، بالذات أن مرور الشخصية كان مرورًا عابرًا في الرواية، فرسم البعد الاجتماعي لشخصية (زوج إنصاف) المعلم المتوفى، إضافة إلى البعد النفسي والفكري، واستند على الطبقة الخارجية – بوصفه نتائج المرض وتأثيرها على شكل الشخصية – ليدعم التكوين الداخلي للشخصية بما فيها من

عزيمة وإصرار: "**كان أستاذًا للعلوم للمرحلة المتوسطة في مدرسة الحسين، قبل سبعة سنوات، اكتشفت إصابته بمرض السكري، بدأ العلاج، وقاوم المرض، ومني بخسارات عديدة في معركته الطويلة معه، قطعت رجله اليمنى فاستعاض عنها بعكاز، ولم يتغيب عن المدرسة، وكان يذهب إليها بساق واحدة... كان يبدو أنشط منهم، يمازح هذا وينصح ذاك... زادته رجله المقطوعة إصرارًا على أن يستغل كل لحظة من حياته... صار يتنقل على الكرسي المتحرك، ولم يثنه ذلك على أن يظل على العهد مع طلابه**"[1] . يبدأ الكاتب بالبعد الاجتماعي واصفًا مهنته الشخصية: **(كان أستاذًا للعلوم)** ثم يتتبع شكل الشخصية الخارجي بمرور زمني سريع، لكن هذه السمات لم تكن سمات خلقية أصيلة، بل هي سمات مستجدة طارئة **(قطعت رجله اليمنى، صار يتنقل على الكرسي المتحرك)**، الواضح أن المعلم كان في صراع مع المرض، لكن شخصية المعلم لم ترضخ للظروف بل كانت تزيد عزيمة وإصرارًا، يتضح هذا من خلال وصف الكاتب لنفسيته **(كان يبدو أنشط منهم، يمازح هذا وينصح ذاك، زادته رجله المقطوعة إصرارًا... لم يثنه ذلك على أن يظل على العهد)**، فهو يتمتع بروح رياضية، ناصح لغيره، مليء بالإصرار، قوي العزيمة، النموذج المقدم للمعلم نموذج إيجابي.

المعلم الشاب (صبري)

قدم الروائي نموذج المعلم الشاب المليء بالحماسة لكن الواقع يخذله، هذا الواقع مرتبط بالواقع العربي ككل، حيث تصطف البطالة على جانبي طريق أحلام الشباب، فتقتل حماستهم. إن اختيار الروائي لهذه الشخصية كان اختيارًا موفقًا، رغم أن الشخصية هنا تعد من أثاث الرواية الذي يملأ ركنًا في بهو الرواية الكبير، وتساهم في تشكيل الحدث.

"**وقف المعلم صبري أمام خليط من الطلاب لا يدري ماذا يفعل؟ قيل له أنه يستطيع أن يكسب بعض المال مقابل بعض الدروس التي سيعطيها لهؤلاء الطلاب في هذا المخيم، لم يكن قد مضى على تخرجه بضعة أشهر حين طلب إليه ذلك... لعن الحاجة. كان يمكنه أن يعمل (كاشير) في المفرق، كما طلب منه ابن عمه الذي يملك مخبزًا، عزت عليه نفسه، لم تعب في تحصيل الشهادة اللامعة أربع سنوات**"[2].

---

(1) العتوم، خاوية (ص105).

(2) المصدر السابق (ص285).

ولج الروائي إلى المسمى الوظيفي مباشرة، مبتعدًا عن الطبقة الشكلية الخارجية، ثم انتقل لرسم الطبقة الاجتماعية للمعلم الشاب، حديث التخرج، فوصف حاجته للمال، ووصف تكسر أحلامه على عتبة الواقع الذي يعيشه الشباب، **(قيل له أنه يستطيع أن يكسب بعض المال مقابل بعض الدروس، كان يمكنه أن يعمل (كاشير)، عزت عليه نفسه)**، ثم يظهر الكاتب مدى استياء المعلم حين يُدرس في غير تخصصه "**يعرف أنه يدرس العربية وهو خريج علم اجتماع**"[(1)].

اهتم الكاتب أيضًا بالبعد الإنساني للمعلم فأظهره من خلال ردة فعل المعلم (صبري) عند رؤيته حال أطفال المخيم: "**وهو أجبن من أن يواجه نظرات الأطفال التي تنفذ كخنجر إلى الفؤاد لتطرح سؤالًا عدميًا**"[(2)]. رصد الروائي حالة التيه التي يعيشها المعلم الشاب في خضم الواقع السياسي والاقتصادي، وبذلك منح الشخصية بعدًا داخليًا وهو (الجبن)، وفي الحقيقة أن هذه الصفة تلائم الواقع المعيش للمعلمين بعد تغيير المناهج بحسب الرؤى السياسية، وليس بحسب الرسالة والثقافة الإسلامية، إضافة إلى عدم استقرار الشخصية بسبب الصراع الدائر في داخلها، ودلّ على هذا مدى جبنها في مواجهة نظرات الأطفال، وهو نابع من شعور داخلي بالعجز لديه.

ثالثًا: جيولوجيا شخصية (السجين السياسي)

زخرت روايات (العتوم) بشخصيات متنوعة، تنتمي لشخصية (السجين السياسي)، تناول في رواياته الواقع العربي السياسي، السجن مفردة من مفردات هذا الواقع، وبذلك وقف على عدد كبير من الشخصيات داخل السجن، اقتبست الباحثة بعضها كنماذج لصورة الرجل (السجين السياسي)، من هذه الشخصيات شخصية (أيمن العتوم) بطل رواية **(يا صاحبي السجن)**، معظم أحداثها كانت تدور داخل السجن، تتحدث عن مدة زمنية من حياة (أيمن العتوم)، فكانت أقرب للمذكرات أو اليوميات. مثل الروائي (العتوم) شخصية البطل، فكانت الشخصية حقيقية واقعية بكل تفاصيلها ومشاعرها وأحداثها.

تناول الروائي جيولوجيا الشخصية بدءًا بالطبقة الخارجية بشقيها (الشكلي والاجتماعي)، ثم دلف إلى الطبقة الداخلية بشقيها أيضًا (النفسي والفكري):

---

(1) العتوم، خاوية (ص287).

(2) المصدر السابق (ص292).

"**اسمك؟ أيمن العتوم**"[1]، "**يا أيمن يا باش مهندس... شو بدك بوجع الراس**"[2]، "**أنا شاعر يحب وطنه وهذا الحب أوصله إلى هنا!!**"[3]. "**نعم كنت هناك بين الذئاب والضباع والفهود والثعالب والأسود العجوزة...**"[4].

قدم الروائي بطاقة تعريفه عن البطل في مواضع متعددة، فأفصح عن اسمه (**أيمن العتوم**)، كما أفصح عن مسماه الوظيفي (**باش مهندس**)، ثم كشف عن أنشطته المجتمعية (**أنا شاعر يحب وطنه**)، ثم انتقل من المكانة المجتمعية الأصلية إلى المكانة المجتمعية الطارئة (**نعم كنت هناك بين الذئاب...**)، وهي حالة انتقالية في الوضع الاجتماعي حيث أصبح (سجيناً)، هذه التفاصيل لم تأتِ عبثًا، والشخصية هنا تمثل شخصية (البطل) المسجون على خلفية (التطاول) في مسمى الحكومات، فالبطل قال قصيدة في وطنه، أودت به إلى غياهب السجن.

ينتقل الروائي إلى الطبقة الظاهرة من البطل السجين، ليكشف عن ملامحها، يعرض إلى سمات الشكل في وضعيتين (قبل وبعد):

"**وبخفة فراشة –وأنا السجين الثقيل– بل برشاقة آيل**"[5]. "**بدأت أفكر... بالتخلص من كرشي، إن وزني عند دخولي السجن يقارب (120) كجم. وطولي (180) سم. وأنا أعاني سمنة وانتفاخاً**"[6]. "**طالت لحيتي خلال تلك الفترة**"[7]. "**بدأت كتل الشحم المستقرة على بطني تتضاءل**"[8].

صفات (البطل) الشكلية: سمين ثقيل، صاحب كرش، وزنه (120) كجم، طوله (180) سم، يعاني من فرط السمنة، قدم الروائي هذه الصفات، ثم قدم للقارئ تغيرات الشكل التي طرأت على الشخصية، فالشخصية مرتبطة بالزمان والمكان، تتحرك بمحاذاتهما، والتغير الشكلي مرتبط بالمد الزمني وبعنصر المكان الذي أثر في الشخصية: (**طالت لحيتي**)

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص45).
(2) المصدر السابق (ص57).
(3) المصدر نفسه (ص23).
(4) المصدر نفسه (ص156).
(5) المصدر نفسه (ص85).
(6) المصدر نفسه (ص94).
(7) المصدر نفسه (ص130).
(8) المصدر نفسه (ص136).

فأصبح ذا لحية طويلة، ولم يكن كذلك، ونحل عوده، ولم يكن كذلك من قبل **(بدأ كتل الشحم على بطني تتضاءل)**.

تجلت شعرية "جيولوجيا" الشخصية بتقديم بطاقة تعريفية كاملة عن صورة (السجين السياسي المهندس، الشاعر)، لم يغفل الروائي الحياة الداخلية لشخصية هذا السجين: "**شو عاملي محاضرات في السجن. مفكر حالك أستاذ جامعي!! يا محترم هذول مجموعة من الحمقى والمجرمين**"[1]. "**كم حزنت وأنا أستمع إلى الكثير من المساجين هنا وهم يخططون لمرحلة ما بعد السجن...**"[2]. "**ما رأيك في أن تفك إضرابك عن الطعام، وتعود إلى جماعتك... لن أفعل. ولماذا؟! أنت رجل مهندس... وأنا لا أريد إلا مصلحتك. مصلحتي مع زملائي**"[3].

كشف الروائي عن عقلية الشخصية، إذ إنها عقلية تؤمن بقدرة العلم والثقافة على إحداث التغيير، تتمتع بالشعور الإنساني بتأثرها بحال الآخرين، فحزن الشخصية على سجناء يفكرون بحياة خارج السجن_ تبدو هذه الحياة بعيدة المنال، وربما مستحيلة_ يدلل على رهافة الحس الإنساني، فهذا الشعور ليس متوفرًا عند كل البشر، فهناك من لا يبالي بمن حوله مهما كان حالهم، ويكون أنانيًا حتى في مشاعره، فهي تصب في اتجاهه فقط.

يبدو أن الشخصية واقعية جدًا، فهي ترصد الواقع ولا تأمل كثيرًا في تغيرات تغيره، هذا الشيء فيه من اليأس ما فيه، لكن الروائي يطرق وتر (الواقعية) عند الشخصية، الشخصية تتمتع بوفاءٍ وإصرار، فإضراب البطل عن الطعام وإصراره عليه يكشف عن عزيمة قوية ذات جلد، إضافة إلى الوفاء الذي يحمله تجاه زملائه السجناء.

شخصية (السجين السياسي على خلفية تنظيميه)

مثل هذه الشخصية (أبو محمد المقدسي)، وقدم الروائي شخصية (المقدسي) كقائد لتنظيم مصنف على أنه تنظيم إرهابي، الشخصية شخصية ثانوية لسجين، وتعزز هذه الشخصية من مشهد تفاصيل المكان ومفرداته، فهو قائم على عناصره الأساسية (السجناء)، تناولها الروائي بطبقتيها (الخارجية والداخلية):

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص158).

(2) المصدر السابق (ص122).

(3) المصدر نفسه (ص271).

"**كان أبو محمد المقدسي رجلًا يميل إلى الطول، دخل السجن بدينًا إلى حد ما، ثم صار إلى النحول بعد أشهر قليلة... خفيف اللحية غير أنها طويلة بشعراتها التي تميل إلى الشقرة، أبيض الوجه، ذا عينين لوزيتين، عسليتين، واسعتين... كان يطيل شعر رأسه... وكان يعتمر على رأسه طاقية ملونة سوداء أحيانًا وزرقاء أخرى... ربما اعتمر عمامة بيضاء يلفها على رأسه... كان كثير التكحل، كثير الحديث**"[1].

الأوصاف الشكلية للشخصية جاءت مفصلة، ترسم الملامح بدقة، فهذا الرجل (**يميل إلى الطول، بدين في الأصل لكنه نحل، لحيته خفيفة، طويلة، تميل إلى الشقرة، أبيض الوجه، عيناه واسعتين، لوزيتين، عسليتين، شعر رأسه طويل**) بهذا الوصف رسم الروائي ملامح (أبي محمد المقدسي) لدرجة تساعد القارئ على تخيلها كشخصية واقعية، ثم يسرد الروائي شكليات خارجية في المظهر: (**يعتمر طاقية ملونة، اعتمر عمامة**) فيصف بعض مظاهر اللباس التي اعتادها، بعض هذه الأوصاف هي ذات الأوصاف المعروفة على أرض الواقع عن مثل هذه الشخصيات (**طول اللحية، طول الشعر، الطاقية، العمامة**)**.**، لم يحاول الروائي أن يستحدث تغييرات على الشخصية من حيث ارتباطها بالواقع، بل جاءت مقتبسة منه.

ينتقل الروائي إلى الطبقات الداخلية للشخصية: "**كان على علم وإيمان، شديد راسخ بما يقول... لم يترك (أبو محمد المقدسي) بلدًا في العالم إلا تنقل منه، كما أنه لم يترك في الأردن سجنًا إلا دخله، ولعله أطول السجناء مكوثًا في السجون...**"[2].

يتميز (أبو محمد المقدسي) بثقافته وعمق إيمانه، وقد صرح الروائي بهذا الأمر تصريحًا، ولم يترك الأحداث تكشف ذلك؛ لأن الشخصية لم تكن محورية. الملاحظ أن الروائي عرّف عن الشخصية بالاسم ثم الشكل ثم الوضع الراهن لها في المجتمع (سجين سياسي)، ثم كشف عن دلالات فكرية ونفسية.

اسم الشخصية يتناسب مع موقعها المختار لها في الرواية (أبو محمد المقدسي) وهو يشابه ما درج في الواقع على غرار مسميات الشخصيات التي تقود التنظيمات الإسلامية في الغالب، إضافة إلى أن الأحداث بالأصل واقعية.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص221).

(2) المصدر السابق (ص222).

رابعًا: جيولوجيا صورة (البطل) فدائي الوطن

في رواية (اسمه أحمد) سلط الروائي الضوء على شخصية (البطل) بما فيها من معنى معروف في بند الوطنية، فكانت صورة الرجل المضحي من أجل الوطن، الذي دفع ثمنًا باهظًا مقابل وطنيته. شخصية البطل هنا شخصية نامية، امتدت تصاعديًا منذ مولدها حتى دخولها السجن وخروجها منه، وبذلك فإن الأوصاف الشكلية تتغير حسب المراحل العمرية، كذلك السمات الفكرية للشخصية، فارتباط الشخصية بالزمن كان ارتباطًا وثيقًا، تأثير المكان في الشخصية كبير جدًا، والملاحظ أن الروائي لم يولِ الطبقة الخارجية اهتمامًا بل ركز في جيولوجية الشخصية على الطبقة الداخلية ببعديها (النفسي والفكري).

شخصية (البطل) فضولية، تتوق لمعرفة الحقائق منذ الصغر "**ومن المسؤول عن قتلها إذًا؟!. اليهود. لا أريد إجابات عامة. أريد أن تحدد لي اسم الذي قتلها...**"[1]. فهي شخصية تركض خلف الحقائق، إضافة إلى كونها شخصية تتمتع بالإيمان العميق، هذا يدلل على طبيعة الأيديولوجيا التي تتمتع بها تجاه الدين: "**لم يكن يستوطن قلبي أكثر من آيات الله، كانت تأتي في المقام الأول**"[2]. إن هذه الإيمانيات لدى الشخصية عمقت لديها الفكر تجاه أمور محددة، فكانت تعمق فكرتها حول خيانات اليهود، لدرجة تتبع جميع الآيات التي تتحدث عنهم، فكان (أحمد) يطلب من شيخه في المسجد تفسير الآيات التي تتحدث عن اليهود رغم صغر سنه: "**كنت أسأله عن الآيات التي تتحدث عن اليهود وأسجلها خلفه في دفتري الخاص... وأبدأ في حفظها**". كان فكر شخصية البطل فكرًا ناضجًا تجاه مصطلح الوطنية، فالمدافع عن وطنه ليس من الضروري أن تدفعه لذلك جهة خارجية، بل إن دافعه الأساس الذات، وإحساسها بالانتماء، يظهر هذا في مرحلة التحقيق معه بعد اعتقاله وسؤاله عمن كان وراءه في العملية: "**مللت الأسئلة المتكررة في كل تحقيق: لأي منظمة إرهابية تنتمي؟! كنت أتساءل فيما إذا كان كل ما يصدر من أفعال البشر يصدر دائمًا بسبب انتمائهم لجهة ما. ألا يمكن أن يقوموا بما يرغبون... دون أن يكونوا مدفوعين من جهة خارجية**"[3].

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص36).

(2) المصدر السابق (ص51).

(3) المصدر نفسه (ص113).

تجاه اتفاقيات السلام، ويعبر هذا عن قيمة وطنية مغروسة في داخله: "**وقعت اتفاقية أوسلو. ليست خيانة، إنها خيانة للخيانة. مرضت، هل أنا وحدي التي تمرضني الاتفاقيات!!**"[1].

إن الفكر الذي يتمتع به البطل منبته الانتماء الديني والحس الوطني: "**ولكني سأعمل بمروءتي، وبشعوري الديني والقومي والعروبي، لن أسمح للناس أن يقولوا إنه قتل أطفالًا وذبح صغارًا**"[2]. يرصد الروائي ما يتمتع به (أحمد) من الخلق، فقد عدل عن تنفيذ العملية في المرة الأولى بسبب وجود أطفال، وهذا ما لم يرضه لنفسه ولا يقبله على وطنيته.

كان البطل يمتلك روحًا فدائية: "**هتفت وأنا أشد على الكلمات، ودمائي تغلي في عروقي: لم تكن أذكى مني... حولت مبدلة الرمي على الإطلاق (الأوتوماتيكي) من أجل أن أحظى بعدد كبير منهن**"[3]، تظهر فدائية الشخصية من خلال الفعل، هذا الفعل الذي قدمه بطريقته الخاصة كقربان لحب الوطن، إضافةً إلى الذكاء الذي تتمتع به شخصية البطل، كان سريع البديهة في تصرفه، عنده القدرة على استدراك المواقف.

وقد تجلت وطنيته في موقفه من التطبيع "**أتعرف حكومة الكباريتي قد استقالت بسبب عمليتك؟ فأجبته: من الطبيعي أن تنتحر لا أن تستقيل فحسب، إنها حكومة تطبيع، والتطبيع في عرفي خيانة**"[4].

في مشهد جمع الأم بابنها في السجن، تقول له معاتبة: "**أجبتها مثل متهم يدافع عن نفسه، والله ما كتبت استرحامًا لأحد يا أمي، وهذه إشاعة تريد النيل من عزيمتي... لن أطلب العفو إلا من الله**"[5].

نقل الروائي أبعادًا اجتماعية للشخصية تخص تعليمه، استخدم فيها نقل الصورة (قبل وبعد) وكأنه يستخدم تقنية الصورة الفتوغرافية المعدلة، فالصورة الأصلية غالبًا هي قابلة للتعديل، لم يكن البطل في البداية حاصلًا على الثانوية العامة: "**يا فاطمة، إنني لم أتمّ تعليمي في المدرسة... إنني أعلم نفسي بنفسي**"[6] ، تتعدل الصورة الاجتماعية الملتقطة سابقًا،

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص146).
(2) المصدر السابق (ص218).
(3) المصدر نفسه (ص223).
(4) المصدر نفسه (ص295).
(5) المصدر نفسه (ص414).
(6) المصدر نفسه (ص347).

فيحصل البطل على الثانوية العامة، وصف الروائي مستواه التعليمي **بعد ذلك: "كانت حماستي شديدة، كنت أريد أن أسابق الزمن للحصول على الثانوية"**[1].

والذي نتج عن رحلة السجن المريرة: "**استعدت وعيي، أخذوا عينات الدم، وقاسوا الضغط والسكري، قالت التقارير إنني مصاب بتصلب في الشرايين وجلطة في القلب**"[2]. البطل يعاني تصلب الشرايين وجلطة في القلب، وهذا يعطي القارئ تخيلًا عن قدرته الجسمانية والصحية وعن أسباب وصوله إلى هذا المستوى الصحي.

ركز الروائي في صورة الفدائي البطل على الأبعاد الأيديولوجية والنفسية، باعتبارها المحور الأساس في شخصية البطل، فطريقة تفكيره والبعد الديني الذي ينتهجه يؤثران على عقليته وبالتالي يؤثر ذلك على ترتيب الأحداث ويعمل على منطقتها.

قدم الروائي شخصية (أحمد الدقامسة) في قالب المواطن العادي الذي يغار على وطنه، فيسعى بطرق شتى ليكون في موقع يؤهله للثأر من العدو. تتكبد شخصية البطل _وهي شخصية حقيقية ممثلة بالمواطن الأردني (أحمد الدقامسة) _ خسائر فادحة نتيجة وطنيتها، تتمثل في قضائه عشرين عامًا من عمره في السجن، لم ينكسر فيها (الدقامسة) ولم تهزم روحه، حتى خرج من غيابات السجن إلى النور.

لم تكن شخصية البطل متخيلة، فالمثل والقدوة شخصية موجودة بالفعل على أرض الواقع. تمثلت الشعرية في قدرة الروائي على ربط الشخصية بالمكان والزمان، وطريقة التنقل بين الطبقات الداخلية والخارجية للشخصية بأسلوب (مونتاج المشهد) حيث القطع والوصل، فهو يتنقل بين طبقتين داخلية وخارجية، فيقطع المشهد الداخلي ليسلط الكاميرا على المشهد الخارجي ليوحد المشاهد بعد ذلك عبر رؤية كلية أمام القارئ، وقد غلّب الروائي إبراز الطبقة الداخلية للشخصية، لإعطاء القارئ رؤية عميقة عن الحياة الداخلية للبطل.

الثنائيات الضدية في شخصية الرجل

اعتنى الروائي بالشخصيات اعتناءً فائقًا، فحظيت رواياته بحضور مكثف لشخصية الرجل لما للشخصية من أهمية في صياغة الأحداث ونسجها بما يتلاءم والقصة المروية، حيث "تعتمد الحبكة على الشخصية، لأن رد فعل الناس يختلف في الظرف الواحد"[3]. وقد

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص462).

(2) المصدر السابق (ص503).

(3) كريس، تقنيات كتابة الرواية (ص9).

كان حضور الرجل بارزًا في أكثر من صورة، لكن الحضور للصورة الواحدة يعتمد على مدى أهمية الدور المناط بالشخصية، وحجم كثافة حضورها أو حجم دورها في مساندة الشخصيات المحورية أو دورها في زحزحة الركود المشهدي في العرض، "فلا تتمتع جميع الشخصيات بالأهمية نفسها في القصة"[1].

كانت وقفات الروائي عند الشخصيات متماوجة، ذبذباتها بين صعود وهبوط، تدور حول مركز رئيس، وهي الشخصيات المحورية، وقد لاحظت الباحثة عدة ثنائيات في صورة الرجل، فكان الروائي يقدم ذات الشخصية في نمطين متضادين ومثل هذا ما جاء في رواية **(خاوية)** في صورة (الرجل القائد) و(الثائر الشاب)، ومدير السجن (موظف جهاز الأمن)، وقد قدمت الباحثة نموذجين على هذه الثنائيات.

(1) كريس، تقنيات كتابة الرواية (ص19).

خامسا: القائد/ ثنائية (أبي دجانة وأبي القعقاع)

في الجدول الآتي تمثيل على هذه الثنائيات:

جدول (1): ثنائية شخصية القائد في رواية خاوية

صورة الرجل القائد	سمات الصورة في نموذجي (الثنائية)	
قائد الثورة (أبو دجانة × أبو القعقاع)	**أبو دجانة:** كانت شخصية (أبو دجانة) الشخصية الإيجابية للقائد، فكان القائد الذي يلزم الميدان، يحافظ على وجوده بين الجنود. يشد أزر الجنود بالمساندة المعنوية، يحرص على التواصل الجسدي مع جنوده (السلام، العناق)، يُطلع جنوده على الخطط والتفاصيل، يخيرهم عند وجود عملية بالمشاركة فيها أو لا. كان حريصًا على تأدية دوره كقائد، لا يخرج أمر إلا بإذنه. يؤمن بالوحدة، وصفاء النوايا في تحقيق النصر، يستمع لجنوده وانتقاداتهم، لكنه حاسم في بعض الأمور حتى لا تحدث بلبلة في الصفوف. قُتل وهو على أرض الميدان، كل هذا يدلل على أنه مثال القائد الذي لا يتخلف عن المعركة.	**أبو القعقاع:** كانت شخصيه (أبو القعقاع) تمثل شخصية القائد السلبية، الذي يسكن برجًا عاجيًا، ويشير بالأوامر لمن حوله من برجه. يرى أن الحرب سوق للربح المادي، قاسي القلب، يفرض سيطرته على جنوده بقوة السلاح لا بالحب والمساندة، خائن لمن ائتمنه. يستلذ بسجن النساء وتعذيبهن لأنه يعاني من عقدة نفسية جراء نقص في فحولته. يعيش في بذخ وترف، ظالم، مستبد برأيه. كان يتاجر بالإنسانية عبر تجارته بالنساء، يأمر باغتصابهن، ويتلذذ بتعذيبهن. يخوض الحرب لا لنصرة عقيدة أو مبدأ بل للحصول على غنائم وسلطة ونفوذ، صاحب نفسية مريضة، ميت الشعور لا يملك منه الحد الأدنى، يتلذذ بتعذيب الآخرين من حوله.

نسج الروائي شخصية الرجل (القائد) في نمطين مختلفين (سلبي، وإيجابي) فأعطى القارئ فرصة إيجاد المفارقة بين الشخصيتين، وفي الواقع أن شخصية القائد التي نسجها الروائي وُجدت في تناقض دائم في الحقيقة والواقع، كما التناقض بين النموذجين المقدمين (أبو دجانة وأبو القعقاع).

(أبو دجانة) والذي مثّل النمط الإيجابي:

"**أغلقوا اللاسلكيات يا شباب. وفرد أمامهم خريطة... صار يخاطب كل من في الغرفة... أود أن أعرفكم على طبيعة المعركة...**"[1]. "**يا شباب فيه حدا تأذى؟! تكرر صوت أبو دجانة من جديد: فيه إصابات؟**"[2]. "**سأله أبو دجانة (شو معك؟!)، فلافل، بطاطا مسلوقة، بيض... عدّ أبو دجانة المجتمعين... هات ثماني عشر ساندويشة**"[3]. الملاحظ أن (أبو دجانة) حافظ على وجوده ميدانيًا بين جنوده، فكان حريصًا عليهم، وهذه صفات القائد الحق.

"**قال لهم أبو دجانة: لا رصاصة واحدة تطلق إلا بإشارة مني**"[4]. يتحمل مسؤولية أي حركة وأي خطأ، وبذلك يحافظ على موقعه ودوره كقائد مسؤول، يمارس واجباته في العمل باهتمام.

"**الحرب لمن غلب. رد زياد. انتبه أبو دجانة لما قال... ولكننا إخوة، نصرنا واحد وهزيمتنا واحدة. واهم. ماذا؟! الحرب مثل يوم القيامة، اللهم نفسي. قطب أبو دجانة جبينه**"[5]. كان يؤمن بالوحدة، وأخلاقيات المقاتل: **(ولكننا إخوة، نصرنا واحد وهزيمتنا واحدة)** لم يفكر بمصالح شخصية، بل كان ينظر للهدف الجماعي، والمصلحة العامة الكلية لا مصلحته الشخصية

"**احتضنه القائد أبو دجانة: لا بأس يا بني... إنه زمن غربتنا**"[6]، يحافظ على علاقته مع جنوده بالاحتواء والمساندة، والدعم المعنوي، والنصح.

---

(1) العتوم، خاوية (ص202).
(2) المصدر السابق (ص202).
(3) المصدر نفسه (ص214).
(4) المصدر نفسه (ص217).
(5) المصدر نفسه (ص218).
(6) المصدر نفسه (ص203).

"**قرب أبو دجانة وجهه من وجه زياد: سننتصر حين ينتهي الخبث من الصفوف**"[1]. قائد يؤمن بتنظيف الصف الواحد من الخونة حتى يتم النصر ويتحقق. "**جاءته رصاصة في الرأس فسقط مضرجًا بدمائه**"[2]، لا يغادر الميدان، ويكون بين جنوده مهما كلفه الأمر.

في المقابل كانت شخصية (أبو القعقاع) تمثل النقيض تمامًا، فكانت سلبية، ظالمة، مستبدة، ويظهر ذلك من دلالات النص: "**هذه الدبابات تتبع لقوات أبي القعقاع غنمها بعد تحرير معرة النعمان... ويتركها بلا استخدام، بل ويحرم على أحد أن يستخدمها**"[3]. "**في الداخل كان أبو القعقاع يجلس إلى كرسي العرش وبطانته من الحرس والخدم... يتحلقون حوله**"[4]. "**انظر إلى الحرب من هذه الزاوية، إنها سوق رائجة في كل شيء**"[5]. "**أتعرف يا زياد ما معنى أن تنتفي تمامًا. معناه أن أذبحك بيدي وأتلذذ بمنظر دمائك**"[6].

من الواضح أن شخصية (أبي القعقاع) شخصية أنانية، مادية، فاسدة، تحب الترف والبذخ وهذا لا يليق بقائد ثورة، يعدّ الحرب مجال ربح حياتي، وليس مجال كسب مبادئ وقيم، قاسٍ مع جنوده، علاقته بهم سيئة، تقوم على السوط. "**شد أبو دجانة على أسنانه: أين أنت يا أبا القعقاع، أين قذائفك، سنسحق تحت الجنازير**"[7]، ناقض للعهد، وخائن للإخوة، فهو الذي ترك أخوته بعد اتفاق يُحصدون بمنجل الموت، ليحقق مكاسب سلطوية ومادية، وينفرد بالنفوذ، وهذه قمة الخيانة للثورة ذاتها، قبل أن تكون لإخوته الذين حاربوا معه في خندق واحد.

"**أريدهن أن يتذكرن ما حدث في كل حين، التي تباع منهن فيما بعد أعطوها نسخة من الفلم للذكرى**"[8] إنه مريض بمرض التلذذ بعذابات وتعذيب الآخرين، يعاني من عقدة نفسية: "**نعم أنت عاجز، تستمتع بأن ترى النساء يفقدن شرفهن أمامك لأنك لا تستطيع أن**

---

(1) العتوم، خاوية (ص218).
(2) المصدر السابق (ص232).
(3) المصدر نفسه (ص218).
(4) المصدر نفسه (ص222).
(5) المصدر نفسه (ص225).
(6) المصدر نفسه (ص225).
(7) المصدر نفسه (ص231).
(8) المصدر نفسه (ص253).

تفعل أنت ذلك بنفسك... لتأثر لفحولتك، لرجولتك الناقصة"[1]، وعلى هذا فإن هذا القائد لديه نقص في مادة الرجولة المعنوية بكل ما تحتويه الكلمة، ويمكنه أن يصنف ذكرًا لا رجلًا.

تجلت الشعرية في المفارقة بين شخصيتي قائد الثورة الإيجابي والقائد السلبي حيث تصب هذه المفارقة في صالح النص الروائي، الذي تلمس الواقع، ودق وتر الحقيقة المرّة، استخدم الروائي الأفعال التي تخدم بروز هذه المفارقة باستخدامه رسم الصورة مرتين مع ترك الفرصة للقارئ لإيجاد الفروق، وترك الخيط العاطفي مترنحًا في يد القارئ.

سادسًا: الشاب الثائر/ثنائية (ليث+شادي وزياد)

في نموذج آخر تتجلى صورة (الشاب الثائر) في ثنائية، أطرافها ثلاثة، الطرف الأول مكون من شخصيتين (ليث+ شادي)، وهي صورة الثائر المجاهد الذي يرنو لهدفه بشرف وعقيدة ثابتة، والطرف الثاني مكون من شخصية (زياد) (الشاب الثائر) الذي يبيع ضميره، ويبيع مبادئه، على الرغم من أن هذه الشخصيات جميعها يربطها رابط واحد في البداية رابط (الصداقة) إلا أنهم افترقوا بسبب تباينات الفكر والسلوك.

جدول (2): ثنائية شخصية الشاب الثائر في رواية خاوية

صورة (الشاب الثائر)	سمات الصورة في نموذجي (الثنائية)	
(ليث+ شادي) × (زياد)	**(ليث+شادي)** مثلت شخصيتا (ليث وشادي) ثنائية مع شخصية زياد، فكانا بمثابة شخصية واحدة، شخصية الشاب الثائر، المتحمل للمسؤولية، الحريص على المبدأ الذي ثار من أجله، الوفي مع أصدقائه، وفي لقائده ومجموعته التي ينتمي إليها، ومن قبل كل هذا مثل الشخصية الشابة المتحملة للمسؤولية في حياتها اليومية.	**زياد:** مثلت شخصية (زياد) صورة الشاب الثائر، الذي ينحرف عن مساره، فيبيع مبادئه، سيئ الخلق، استطاع أن يخون قائده وأصدقاءه، ورفاق دربه في الثورة ببرود تام ويبيعهم بلذة الحياة ومتعتها، يغرق في الذنوب، ثم يموت منتحرًا بسبب الصراع الذي يدور داخله.

(1) العتوم، خاوية (ص256).

قدم الروائي صورة (الشاب الثائر) ملامسًا بذلك الواقع الحياتي، الذي يزخر بالفصائل السياسية والتنظيمات والثورات والحروب، الشاب الذي يندفع نحو الثورة بدافع عقيدة بغض النظر عن صوابها أو خطئها، فيحارب لأجلها والدفاع عنها.

مثلت شخصية (ليث) طرف في الشخصية الثورية الإيجابية: "**أما ليث فتابع دراسته، وحصَّل مجموعًا في البكالوريا يؤهله دخول كلية الهندسة...**"[1]. "**أما ليث فشغله تحصيله الدراسي من أن يمشي في درب الضياع والإهمال**"[2].

"**أمجنون أنا... أقتل نفسي... ها هو صوته آتيًا عبر الظلام والغمام: كل نفس ذائقة الموت، غمره الصوت بالطمأنينة، أعادت إليه الآية اتزانه.. ومضى خلف رفقائه في الخط المستقيم**"[3].

يظهر لنا الروائي سمات (الشاب الثائر) بشخصية (ليث) فهو شاب متعلم، مهندس مسؤول، لا تغريه طرق الضياع، التحق بالثورة، تنازعه نفسه في الهدف الذي يسعى إليه، لكنه سرعان ما يعود للتشبث بمبادئه من خلال صوت صدى لآية قرآنية، تكشف عن مدى العمق الإيماني عند (ليث) وبهذا يكشف الكاتب عن نوع التربية التي تلقاها (ليث)، وقد جاء في المتن الروائي أن والده إمام مسجد، هذه إشارة إلى مدى تأثير التربية على الشباب، بالذات تأثرهم بفكر معين، هذا التأثر ناتج عن مدى عمق تأثير هذه التربية فيهم. لم يتخلف (ليث) عن رفاقه في الثورة، قذف كل الوساوس التي كانت تلوح له بتركهم، وبهذا مضى على طريق الوفاء للمبدأ الذي انتهجه من البداية.

أما شخصية (شادي) وهي الطرف الثاني في القيمة الأولى من المعادلة، لا تختلف كثيرًا عن شخصية (ليث) إلا في بند التعليم، الذي لم يستطع تحقيقه بسبب وفاة والده، تحمل المسؤولية تجاه والدته وإخوته وبهذا؛ فهو يشبه (ليث) من حيث تحمله المسؤولية، فكان إنساناً مسؤولًا بما تحمله الكلمة من معاني المسؤولية.

"**كبر شادي بسرعة، رعايته لعائلة كبيرة من أخواته الخمس وأمه وأخيه الصغير الذي كان لا يتجاوز سنة... جعله يفكر كالكبار ويتصرف مثلهم**"[4]. كانت الظروف سببًا

---

(1) العتوم، خاوية (ص156).

(2) المصدر السابق (ص156).

(3) المصدر نفسه (ص230).

(4) المصدر نفسه (ص156).

في بناء الشخصية المسؤولة لدى (شادي). "**ما أردت قوله يا سيدي أن المال الذي جمعته عبر هذه السنوات من أجلهن أنا أتبرع به للثورة عن أرواحهن**"[1]. "**ظل شادي متمركزًا مكانه، كان يبدو أنه مستمتع بما يفعل، شيء ما في داخله كان يشعر بأنه يعيد الاعتبار لذاته وأخواته**"[2].

"**نحن نقاتل عن عقيدة. وهم كذلك يقاتلون عن عقيدة... يتساوى الخروج وتختلف العقائد**"[3]. تظهر شخصية (الشاب الثائر) بسمة المضحي الذي لا يتوانى عن تقديم أي شيء للثورة، بذات الوقت يتضح أن بداخل هذا الشباب الثائر عقائد مختلفة خرج من أجلها، وقد كان (شادي) فطنًا لهذا الأمر، في داخله دافع الثأر ممن قتل عائلته، يعدّ هذا نبشًا في نفسيات الشباب ودوافعهم التي تجري بهم نحو الانضمام إلى الجماعات والتنظيمات أو خوض غمار المعارك والثورات، وقد عمد الروائي إلى تسليط الضوء على هذا الأمر؛ لأن العامل النفسي يعدّ مؤثرًا فاعلًا في الشخصية الثائرة.

"**ركض شادي نحوهما، كان الأول قد انشطر نصفين... سجّى عينيه، وعاد إلى المصاب الثاني، كان ينطق الشهادتين، تركه يتمها، ثم أسبل عينيه**"[4]. **هرب آخرون من جنود أبي دجانة، نادى عليهم شادي: توقفوا... قاتلوا يا جبناء.. عودوا يا نساء**"[5]. "**كاد يصرخ من الفرحة! إنه حي... سحب ذراعه اليمنى فوق كتفه... ومضى بصاحبه نحو النجاة... وظل يهتف في أعماق نفسه: ليث، لا تمت يا صديقي**"[6].

رسم الروائي أبعاد الشخصية الثائرة المتمثلة في شخصية (شادي)، فهي شخصية تتميز بالإيمان والشجاعة والإقدام والوفاء للأصدقاء ورفاق الدرب، والوفاء للمجموع الذي ينتمي إليه، إذ إنه يقاوم حتى آخر لحظة قبل أن يُقصف هو وزملاؤه. اهتمام (شادي) بالمصابين من زملائه ينُمّ عن أخلاقيات المقاوم الحقيقي، ثباته وشجاعته في المعركة يدللان على إقدامه، وتمسكه بالهدف الذي جاء من أجله، رغم كل هذا يظل داخل الشاب الثائر دوافع أخرى للمعركة غير تلك الظاهرة أو كما يقال الفرع الرئيس، فكل من (ليث وشادي) فقدا

---

(1) العتوم، خاوية (ص203).
(2) المصدر السابق (ص209).
(3) المصدر نفسه (ص288).
(4) المصدر نفسه (ص233).
(5) المصدر نفسه (ص233).
(6) المصدر نفسه (ص235).

العائلة ودفئها، وبذلك تتأجج الثورة داخل قلب الشباب، فيندفعون نحوها بعقيدة دفاع عن الحق من جهة ودوافع شخصية من جهة أخرى، بكل الأحوال فإن سمات (ليث وشادي) شكلتا أنموذجًا إيجابيًا للشاب الثائر.

أما صورة (الثائر) السلبية فتمثلت في شخصية (زياد) الشاب الذي ترك الدراسة والمدرسة، ليتزوج من فتاة أحبها، تُقتل عائلته في الحرب، فيندفع نحو صفوف الثوار، ليلتقي بصديقي الدراسة (ليث وشادي)، ينضم معهما إلى صفوف مجموعة (أبو دجانة) لكنه يخون المجموعة، فينتقل إلى مجموعة (أبو القعقاع) وهناك يمارس الفساد بشتى أنواعه.

"**لم يكن زياد مستعدًا أن يحاور أباه خاصة في أمر المدرسة، إنه يكرهها، ويتمنى في كل يوم أن تنهد على رؤوس الأساتذة والمدير**"[1]. "**أما زياد فكان أكثرهم تفلتًا، ونزوعًا إلى التحرر من كل قيد**"[2]. "**ولماذا جئت إلى هنا إذا؟! جئت لأنتقم. تنتقم ممن؟! ممن قتلوا زوجتي**"[3]. "**ماذا تفعل؟! أريد قبلة واحدة. تراجعت في المساحة الممكنة، انخلع قلبها... وقال له الشيطان: أسرع... هي من حقك الآن إنها جاريتك**"[4]. كانت شخصية (زياد) شخصية بسيطة، لم تكمل تعليمها، لكن ذلك كان بإرادتها، كانت شخصية متفلتة نوعًا ما، تنزع إلى التحرر، وفي هذا إشارة إلى نوع التربية، فلم تكن بيئة التربية بيئة التزام. الدافع الأساس لولوجه صفوف الثوار هو الانتقام ممن قتل زوجه.

بعد خيانته لمجموعة (أبو دجانة) وانضمامه إلى صفوف (أبو القعقاع) يظهر الفساد الذي يكمن داخل الشخصية، والذي ساعد على ظهوره المحفزات الخارجية، فشخصية كشخصية (زياد) لديها القابلية للانصياع لأي فساد خارجي، فهي شخصية لم تنشأ على نهج التربية القويم الذي تحتاجه نشأة المقاوم أو الثائر. "**قفز قلب زياد من أعماقه إلى حنجرته، همّ أن يقف، لكن الحشيشة كانت قد فعلت فعلتها فأرخت مفاصله**"[5].

---

(1) العتوم، خاوية (ص145).
(2) المصدر السابق (ص156).
(3) المصدر نفسه (ص196).
(4) المصدر نفسه (ص239).
(5) المصدر نفسه (ص247).

"**صف زياد كل عشرين منهن مقيدات إلى أعمدة من أيديهن، وحسر على رؤوسهن، وجهز كاميرات الديجتال التي تصور... وأوقف خلفهن عشرين مقاتلًا متعطشًا... كان على كل مقاتل أن ينزع بطريقة وحشية اللباس**"[1]. إن الفساد الذي تتمتع به شخصية (زياد) يقصيه عن تصنيفه ضمن بند (ثائر أو مقاوم) بل يصنف تحت بند (مجرم) فهو الذي يتعاطى الحشيش، ويغتصب، ويفعل كل ما لا يخطر على بال الإنسانية من شر، فكان يساعد قائده على التلذذ بعذابات النساء المغتصبات ويمارس تعذيبهن.

كانت الثنائيات الضدية في شخصية (الثائر الشاب) مثار جدل يفرض نفسه على القارئ، ليوجد مفارقة بين نوعيات الشباب في صفوف الثورة، إضافة إلى إحداث هزة فكرية عند القارئ لمراجعة الواقع المعيش والوقوف على حال الشباب في هذا الواقع. رغم أن الشباب الثلاثة كانوا أصدقاءً، وكانوا ضمن مجموعة واحدة بدايةً، إلا أن الظروف الحياتية لكل منهم كان لها بالغ الأثر في توجيه سلوكياتهم.

نجح (العتوم) في رصد عدد من الشخصيات الواقعية، ورصد سماتها بطريقة الجيولوجيا الشخصية وطريقة الثنائيات الضدية، مرتكزًا على الأبعاد النفسية بالدرجة الأولى، مختلقًا خيط شعريته من الخطوط المتوازية في الشخصيات التي لا يمكن أن تلتقي في اتجاه واحد.

---

(1) العتوم، خاوية (ص252).

المبحث الرابع:

صورة المرأة من زاويتي الجيولوجيا والثنائية

لم يكن نصيب شخصية المرأة من الحضور في روايات (العتوم) الثلاث المتناولة بحجم نصيب حضور شخصية الرجل. غابت شخصية المرأة تقريبًا في رواية (يا صاحبي السجن)، وكان حضورها خجولًا في رواية (اسمه أحمد)، لكن الحضور الأبرز والملفت لها كان في رواية (خاوية). في رواية (اسمه أحمد) تمثل حضور المرأة في شخصيتين: (الأم) و (الزوجة)، الأم التي مثلت القوة والسند للبطل، والزوجة (زوجة البطل) التي كانت تدعم زوجها طيلة فترة سجنه، كانت وفية له، فانتظرته عمرًا. في رواية (خاوية) تعددت صورة المرأة ما بين المرأة (العصرية المتعلمة، المرأة التقليدية، الصديقة الحسود)، تناولت الباحثة هذه النماذج الثلاث من حيث جيولوجيا الشخصية والثنائية الضدية.

أولا: جيولوجيا شخصية (الأم)

إن شخصية الأم في رواية (اسمه أحمد) تمثل نموذج الأم الصابرة التي ربت ابنها على المبادئ والقيم وحب الوطن، فكانت قوّته التي يتقوى بها على أيام السجن، في تكوين هذه الشخصية لم يهتم الروائي بالطبقة الخارجية لشخصية (أم أحمد)، فتناول الطبقة الخارجية الشكلية بشيء من الوصف البسيط العابر كوصف طولها، ووصف شكلها الخارجي كمظهر من خلال وصف لباسها، لا تفاصيل الجسد وملامحه، وهي تفاصيل مظهرية طارئة تتغير، لكنه ركز في هذا المظهر على عادتها في اللباس: "**قامتها الفارعة لم تنحن ولو لالتقاط ثمرة من الطرق، إما أنا تأتيها الثمرة من الأعلى، أو لا ثمرة أبدًا**"[1] . ربط الروائي الوصف الشكلي بوصف من الطبقة الداخلية النفسية، فهي عزيزة النفس، طولها الفارع الذي تتمتع به لا ينحني أبدًا، مهما كانت الحاجة، فكان الوصف الخارجي توطئة لوصف داخلي، ففي لفظة (الفارعة) دلالة شموخ وعلو.

"**كانت تلبس (شرشتها) السوداء وتغطي جيدها (باللفع) الأسود، ورأسها بمنديل تعقده إلى الخلف مثل كل نساء القرية...**"[2]. كانت الأم قروية لها طريقة معينة في لباسها، هذا اللباس الذي يصنف لباسًا ملتزمًا، هذه الأوصاف التي رصدها الروائي مرتبطة بالمظهر الخارجي، لكن الاهتمام الأكبر كان لوصف شخصية الأم من الداخل عن طريق تفكيرها

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص41).

(2) المصدر السابق (ص53).

وأبعاد نفسيتها ورصد خصالها التي لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال جيولوجيا الطبقة الداخلية.

"**لم يكن فاجعة بعد الحربين اللتين عاشتهما أمي أكثر وطأة عليها من مرض أخي. وفي الليل يهرب النوم من عينيها بعيدًا**"[1]. كانت الأم تعيش حياة صعبة إذ لديها ابن مريض، وهذا الأمر صعب على كل أم، غير أنه يرتبط بعاطفتها، وبالتالي يشكل حملًا يؤثر على نفسيتها، ومع ذلك كانت الأم قوية متزنة، لقد ساعدها قلبها الصوفي على تخطي المحن: "**كانت أمي من النوع الذي لا يؤمن بكثير من الخزعبلات التي انتشرت بين نساء قرية إبدر... لها قلب صوفي، وروح نوراني، ونظرة مريد**"[2].

تمتعت بجرعة من الإيمانيات والإرادة: "**علمتني أمي أن أكون حمامة المسجد، في البدايات كانت هي من تأخذ بيدي وتقودني إلى بوابة المسجد**"[3]. حريصة على تربية أبنائها تربية إسلامية ملتزمة، زرعت في أبنائها حب الوطن، علمتهم ماذا يعني الانتماء، وماذا تعني الوطنية: "**قالت أمي: لو لم تفعل هذا لما عرفتك. أنت الآن ابني**"[4]، تفخر بوطنية أبنائها مهما كلفها هذا الأمر من غياب وفراق، فهي تدرك أن على الأم أن تضحي من أجل الوطن، تضحيتها بتقديم أبنائها فداء للوطن.

"**ارفع رأسك يا أحمد... ولا يهمك... لست أنت الذي يطأطئ رأسه، هؤلاء... وأشارت إلى القضاة**"[5]. "**هل تريد أن تنكس رؤوسنا يا ولد!! تطلب عفوًا!!**"[6]، كانت صابرة، فخورة بأبنائها، حازمة في المواقف التي لا جدال فيها، قوية، جريئة في قول الحق. إن شخصية الأم التي رسمها الروائي هنا هي شخصية الأم المثالية التي ربت وضحت وصبرت، الشخصية الناضجة فكريًا رغم بساطتها، الثابتة على مبادئ الصلاح والتربية القويمة، كتومة، يغشى قلبها جلد ينتصر على كل أنواع الحزن والهم، مثابرة، لا تسأم من مدافعة مآسي الحياة. إن هذه الشخصية هي شخصية الأم العربية الأصيلة بكل ما عُرف عنها من تضحيات وأخلاق منذ سالف الزمن، اختار الروائي أبعاد الشخصية وما يتناسب مع واقع

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص28).
(2) المصدر السابق (ص130).
(3) المصدر نفسه (ص42).
(4) المصدر نفسه (ص315).
(5) المصدر نفسه (ص319).
(6) المصدر نفسه (ص414).

الرواية، فهي أم لبطل، كانت تمثل الحقل الذي خرج من أرضه شجرة مثمرة (البطل) وبذا كانت النموذج الإيجابي لصورة الأم.

ثانيًا: جيولوجيا شخصية (الصديقة الحسود)

قدم الروائي صورة مختلفة للمرأة عن تلك الصورة المتمثلة في شخصية الأم، فجاء بشخصية (الصديقة الحسود) التي تستكثر على صديقتها الحياة الرغيدة، فتحاول أن تجرحها بكل الوسائل، هذه الصورة تخالف صورة الصديق المتوقعة، فالصداقة لا تقوم على حسد أو بغض، لكن النموذج المقدم هو نموذج واقعي بالذات عند الصنف الأنثوي الذي تحكمه الغيرة غالبًا.

مثل الروائي لهذه الشخصية بشخصية (فريال) صديقة (سلوى)، لم يرصد الروائي فسيفساء الشكل لهذه الشخصية الثانوية، وبذا يبتعد عن الطبقة الخارجية، ليدلف مباشرة إلى الطبقة الداخلية، باسطًا سماتها من خلال المواقف والأحداث: "**قالت: يبدو أنني أسير في أقصر الطرق... ردت عليها صديقتها... يبدو أن طريق الأحلام ليس قصيرًا كما تظنين. أجابتها: هل أفهم من ذلك أن أعزّ صديقاتي تحسدني على ما حدث معي اليوم، أليس من المفروض أن تفرحي لفرحي**"[(1)].

الواضح أن (فريال) كانت شخصية حسودة، لا تحب أن ترى غيرها يحصل على ما لم تحصل عليه هي، الأمر بالنسبة (لسلوى) كان مكشوفًا، يرصد الروائي كمّ الحسد الذي كان يملأ نفسها لدرجة وضوحه أمام العيان: "**هل فقدت عقلك يا سلوى! من سينظر إلى بنت فقيرة... من سيلتفت إلى طالبة قادمة من قعر المخيم... استيقظي يا صديقتي، هذا الشاب الوسيم ذو الأعوام الثلاثة والعشرين...**"[(2)]. تحاول (فريال) تكسير أحلام صديقتها، بل حاولت أن ترسم لها صورة (الغبي) الذي يجب عليه أن يفيق من غفوته.

"**ستخبر أولًا فريال صديقتها التي زارتها قبل ما يقرب من ستة أشهر، وكانت تحمل بين يديها رضيعًا، قالت لها فريال وهي تهز رأسها لتغيظها: سنواتك الخمس ذهبت سدى يا سلوى، كل هذا التظاهر بالعشق بينكما، ولم يجد ماؤه أرضًا خصبة؟!**"[(3)]، تمثل (فريال) شخصية الجاحد للنعم أيضًا، فرغم أنها تزوجت وأنجبت، لكن هذا لم يمنعها من أن

---

(1) العتوم، خاوية (ص20).

(2) المصدر السابق (ص22).

(3) المصدر نفسه (ص47).

تغار من حب (جلال) لـــ(سلوى)، تحاول أن تعيّرها بعدم إنجابها، وقد عبر الروائي عن هذا في مقدمة الحوار (**لتغيظها**)، ثم ترك للراوي سرد المواقف المتعددة التي تثبت هذه الغيرة وهذا الحسد.

"**لا تصدقي يا سلوى أن الشهادات تغني عن الأمومة شيئًا، الأمومة غريزة والشهادة كذبة كبرى... ها هي شهادتي كلها لا تساوي عندي رائحة طفلي**"[(1)]، تصنف الشخصية الحسودة هنا ضمن الشخصيات الفاقدة للمشاعر، فهي لا تحافظ على شعور صديقتها، ولا تكف عن جرحها، فتتباهى بأمر هو من عند الله، ومع ذلك لا تكفّ عن الحسد رغم ما تملكه من النعم.

"**أجابتها فريال لماذا تريد واحدة مثلك أن يعود، إنه ماضي البؤس والحرمان وعيشة أهل المخيم المقرفة؟ أنت الآن تتمتعين بحياة غاية في الرفاهية**"[(2)]، بالإضافة إلى إنكار النعم، والحسد، وتبلد الشعور، تتمتع هذه الشخصية بوقاحة المجاهرة بهذا الحسد: "**أجابتها فريال: ولماذا تضطر مثلك إلى وظيفة أو مال، وعندها طبيب مشهور يأخذ راتب وزير**"[(3)].

اختار الروائي هذه الشخصية الحاسدة بما يتوافق مع علاقات المقربين (الأقارب والأصدقاء) ففي الغالب تكون هذه الشخصية موجودة ضمن علاقات الجميع، لكن وجودها في المجتمع النسائي يكون بصورة أكبر. حاول الروائي تسليط الضوء على الشخصيات السلبية، فاختار أكثرها انتشارًا في المجتمع النسائي (الحاسدة، الغيور)، ورغم أن الشخصية ثانوية لكنها أسهمت بشكل كبير في كشف المعاناة التي كانت تعانيها إحدى شخصيات الرواية المحورية (سلوى) الزوجة التي لم ترزق بالأبناء رغم أنها تعيش في رفاهية مع زوج محبّ.

إن هذه الآفة المتفشية في المجتمع تمثل مرضًا نفسيًا لدى البعض، ينظرون إلى ما في أيدي غيرهم، ولا ينظرون إلى ما حرمت منه هذه الأيدي، مثل هذه الشخصيات لا تعرف الرضا أبدًا، فتعيش حياة تعيسة، فهم منشغلون بالآخرين طيلة الوقت، ولا يعيشون لحظات حياتهم السعيدة، يملأ الحقد قلوبهم، وتفتك بها الغيرة والحسد، فتتآكل قلوبهم شيئًا فشيئًا، غالبًا ما تكون قلوبهم جرداء مقفرة.

---

(1) العتوم، خاوية (ص48).

(2) المصدر السابق (ص75).

(3) المصدر نفسه (ص76).

تجلت الشعرية في قدرة الروائي على رسم أبعاد شخصية الحسود من خلال الحوار فقط، هذا الحوار الذي أخرج كل صفات الحاسد لتطفو على السطح، بحيث ينفر القارئ من هذه الشخصية من ملفوظاتها التي تعبر عن فضائها الداخلي، فاستخدم الروائي الخيط اللغوي لإعانته على رسم هذه الشخصية السلبية.

ثالثًا: جيولوجيا شخصية (زوجة الفدائي السجين)

في رواية (اسمه أحمد) قدم الروائي شخصية المرأة بنموذجين إيجابيين: (صورة الأم، صورة الزوجة) فكانت كل منها تمثل مثالًا خيرًا. في صورة (زوجة الفدائي السجين) وهي شخصية (فاطمة) زوجة السجين السياسي (أحمد الدقامسة) الذي قام بعملية فدائية، فقتل عددًا من الصهاينة، حوكم على إثرها مدة عشرين عامًا، قضى كامل المدة في السجن.

شخصية (فاطمة) شخصية الزوجة المساندة، الداعمة لزوجها، الوفية لحبه، القائمة على تربية أولاده في غيابه، صلبة العزيمة، قوية في مواجهة مصاعب الحياة. استعرض الروائي الطبقة الداخلية لشخصية (فاطمة) ولم يتطرق إلى سماتها الشكلية، هذا يرجع إلى أهمية الجانب الذي ركز عليه الروائي، فهو نابع من الكينونة النسائية التي يبحثها الكاتب من خلال دور المرأة هنا، لذا اتجه إلى أبعاد الشخصية الداخلية للمرأة (زوجة الفدائي) أو (زوجة الأسير) وربما يرتبط هذا الأمر بالواقع الحياتي للمرأة الفلسطينية وبواقع النساء العربيات اللاتي تعيش بلادهن ظروف حرب أو ظروفًا سياسية صعبة.

"**قالت فاطمة بوجهها النبوي، وصوتها الحنون**"[1]. لم يرصد الروائي تفاصيل شكل الوجه لكنه أعطى القارئ انطباعًا عن شكل فاطمة بإيحاء معين (**وجهها النبوي**) وفيه دلالة جمال، ثم جاء على المادة الصوتية التي تمتلكها (**وصوتها حنون**)، فهي تمتلك صوتًا أنثويًا نديًا، والصوت الحنون هو الصوت الهادئ، الرخيم، أراد الروائي بذلك منح الشخصية أبعاد الاحتواء والطمأنينة.

"**كانت فاطمة كثيرًا ما تسأل أمي عن هذا الحلم، لديها فضول كبير في أن تعرف**"[2].

شخصية الزوجة فضولية، وهي سمة تمتاز بها النساء في الغالب، هذا الفضول نابع من الحب الذي تكنه لزوجها، فكانت حريصة على أن تعرف كل شيء يخصه، حتى لو كان هذا الشيء حلمًا لم يرقَ للواقع.

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص320).

(2) المصدر السابق (ص124).

"**غارت مني زوجتي لكثرة ترددي على المستشفى. الممرضات يسحبن الرجل مثل الحيّات، والرجال عيونهم فارغة. تقول وهي تردف: لماذا عليك أن تظل سائقًا لسيارة الموتى!**"[1].

يصرّ الروائي على وصف الطبيعة الفطرية للمرأة، فهي شديدة الغيرة على زوجها، بالذات إن كانت تحبه، إضافة إلى أنها لا تثق كثيرًا بالرجال، تؤمن بفراغ عيونهم.

"**وهتفت بكلمات يتغازل أمامها أشجع الرجال، فقالت: ارفع رأسك يا (أبو سيف)، أولادك يسلمون عليك وفخورون بوالدهم، ولا تهتم لهؤلاء الخونة عملاء اليهود**"[2]. تبدو الشخصية متوافقة مع الموقف الذي وضعت فيه، فهي زوجة فدائي، تساند زوجها، لديها عزيمة، تفخر بما قدمه زوجها للوطن، ربّت أولاده على هذا الفخر، إضافة إلى موقفها من التطبيع، والذي يظهر من خلال حديثها السابق، فهي جريئة، قادرة على أن تتلفظ باتهامهم بالخونة في قاعة المحكمة.

"**إنه مؤبد يا فاطمة، وإنها عشرون عامًا... علا صوتها بالبكاء، قالت وكلماتها تبكي معها: لا تكمل... لا تقل شيئًا أرجوك... سوف أنتظرك لو بقيت مائة سنة**"[3]. شخصية الزوجة (فاطمة) تتمتع بوفاء كبير، فهي التي قررت موقفها من سجن زوجها بانتظارها إياه، ومع مدة (**عشرين عامًا**) يظهر كم الصبر والاحتمال الذي تحملته هذه الزوجة، وبهذا فإن نموذج (زوجة الفدائي) الذي قدمه (العتوم) يعدّ نموذجًا مشرفًا لا تتمثله كل النساء في مثل هذا الموقف، إضافة إلى كشف الروائي عن البعد العاطفي: (حجم حب فاطمة لزوجها أحمد).

رغم مرور الروائي على شخصية (فاطمة) بشكل عابر إلا أنه استطاع من خلال حوارات قصيرة للشخصية_تخللتها أفعال قليلة_ أن يعطي صورة متكاملة عن هذا النموذج من الشخصيات، وتعدّ هذه براعة يتمتع بها الروائي، فلم ينجرّ وراء تفاصيل كثيرة ليثبت ماهية الشخصية وكينونتها، بل ركز على حبكة الحوار وتقعيد الأفعال الدلالية الموحية في الحوار، مكتفيًا بذلك.

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص157).

(2) المصدر السابق (ص320).

(3) المصدر نفسه (ص ص353-354).

الثنائيات الضدية في شخصية المرأة

قدم الروائي ثنائيات ضدية_أيضًا_ في صورة المرأة، فكانت الشخصية النسوية وضدها حاضرة في ذات المتن، فقدم للقارئ صورة **(الزوجة العصرية)**، وصورة **(الزوجة التقليدية)**، وحضرت هذه الشخصيات في رواية **(خاوية)**، التي شكلت الحقل الأكثر خصوبة من بين الروايات الثلاث باحتضانها للشخصية النسوية.

رابعًا: الزوجة/ ثنائية (الزوجة العصرية والزوجة التقليدية)

تمثلت صورة (المرأة العصرية المتعلمة) في شخصية (سلوى)، و(المرأة التقليدية) في شخصية (حنين)، وصورة (الزوجة العصبية) في شخصية (سلوى) أيضًا، وصورة (الزوجة الهادئة) في شخصية (حنين)، وقد كانت هذه المفارقات واضحة بين الشخصيتين عبر المتن الروائي.

الجدول الآتي يمثل هذه الثنائيات الضدية:

جدول (3): ثنائية شخصية الزوجة العصرية والتقليدية في رواية خاوية

الصورة	سمات الصورة في النموذجين (الثنائية)	
صورة الزوجة	**الزوجة التقليدية: (حنين)** كانت تمثل شخصية الزوجة غير المتعلمة، التي اكتفت بالتعليم الأساسي، زوجة بسيطة جدًا في حياتها اليومية، وفي تعاملاتها مع زوجها. تقليدية في تصرفاتها البيتية، لا طموح لها، هادئة لا تتحدث، تنتظر الأوامر من زوجها، لا تناقشه ولا تعترض على أي شيء يقوله. تقضي أوقاتها مع روتين الحياة غير آبهة بأي تجديد.	**الزوجة العصرية: (سلوى)** كانت الشخصية هنا أكبر سنًا من الشخصية الضدية لها (حنين) ومع ذلك مثلت شخصية المرأة العصرية، التي تلقت تعليمًا جامعيًا، واكبت تطورات الحياة، أثر عليها تخصصها في حياتها اليومية كأخصائية تغذية. كانت شديدة التذمر من زوجها. عصبية، على خلاف دائم معه عند أي عثرة يتعثر بها. لها عالمها الخاص من الرومانسية، والحياة التي ترسمها لنفسها، لا يرضيها أي شيء، وليس إقناعها بشيء بالأمر الهين.

الشخصيتان متناقضتان رغم أنهما تقلدتا ذات الدور (الزوجة)، إحداهن تتزوج بطبيب (سلوى) والأخرى تتزوج ب(نجار)، وبرصد دلالات الشخصيتين ظهرت المفارقة: "**وماذا أعددت لنا اليوم من طعام الغذاء؟؟!. أووووف... أنت لا تسأل إلا عن بطنك... أعمال البيت كثيرة وأنت لا هم لك إلا الطعام**"[1].

من الواضح أن عمل (سلوى) كموظفة كان يؤثر على عملها البيتي، فهي تشكو ضيق الوقت، وتتذمر من أعمال البيت، إضافة إلى عصبيتها الواضحة، وطريقة حديثها مع زوجها تدلل على قوة شخصيتها وحدتها معه.

"**أما أنت فأستاذة في الطبخ الصحي، لا دهون، ولا زيوت قلي، والرز يسلق بالماء... إنها طريقة تليق بأخصائية تغذية مثابرة، قاومت أول زواجنا هذا النوع من الطبخ، لكن أشهد أن صبرك عليَّ ودأبك جعلاني أعتاد عليه...**"[2]. يبدو تأثر (سلوى) بتخصصها في حياتها واضحًا، فقد طبقت دور أخصائية التغذية في بيتها، ففرضت شروطًا صارمة على الطعام، كانت مثابرة، صبورة لأمر هي تريده، وهو تعويد زوجها على هذا النوع من الطعام، تتمتع بالنفس الطويل لتحقيق ما تصبو إليه، وقد كشف الروائي عن بعد اجتماعي لشخصية سلوى (**أخصائية تغذية**). لم تكن عصبية سلوى مبررة إلا من جانبين (تأخر إنجابها، وضغط العمل) مما انعكس سلبًا على شخصيتها التي برزت كشخصية حادة، صارمة، متذمرة، شديدة العصبية.

"**صرخت في وجهه قبل أن يطرح السلام عليها: أين كنت أيها العبقري... أنا أنتظرك يا عديم الإحساس**"[3]. "**هذا ما تتقنه أيها الفاشل... تخرج من البيت**"[4]. "**رأت العجلة الاحتياطية تتربع وسط الصندوق... وعلبتا زيت نصف فارغتين، هتفت: أووووف... ما هذه القذارة**"[5]. "**فلتذهب إلى أنجولا أيها الفاشل...**"[6].

من الواضح أن شخصية (سلوى) تمثل شخصية الزوجة التي تعاني ضغوط الحياة، فتفرغ حمولتها النفسية فيمن حولها، بالذات أن زوجها كان يعاملها بحب واحترام، لكنها دائمة

---

(1) العتوم، خاوية (ص15).
(2) المصدر السابق (ص16).
(3) المصدر نفسه (ص40).
(4) المصدر نفسه (ص41).
(5) المصدر نفسه (ص51).
(6) المصدر نفسه (ص55).

العصبية معه، تنعته بالفاشل، وهنا يبرز دور الزوجة المسيطرة، التي تطغى شخصيتها على زوجها في النقاش، فلا تترك له مجالًا، إلى جانب كل هذه الصفات السلبية في شخصية (الزوجة العصرية) كانت هناك صفات إيجابية لهذه الزوجة، منها: صفة الإنسانية، وصفة الغيرة وهي صفة طبيعية في كل امرأة، والغريب رغم حدة شخصية (سلوى) إلا أنها ظهرت كامرأة تضعف عند الغيرة، فتبرز مخالبها، كي لا تقترب أي امرأة أخرى من زوجها: "**قاطعته: لماذا لا يكونوا في الشقة المقابلة لنا؟... هي شاغرة الآن، وقربهم منا قد يمكنني من المساعدة**"[1]. هذه اللمسة الإنسانية التي تحاول (سلوى) إخفاءها، فلا يظهر منها إلا الوجه المتذمر، تُلاحظ في تلك البقعة الحانية المختبئة خلف صلابة شخصيتها عند شعورها باحتياج (ليلاس وسميرة) للمساعدة، فتطلب من زوجها أن يحضرهما لتكونا قريبتين منها، فتتمكن من مساعدتهما.

تتذمر سلوى في المواقف التي تُخدش فيها أنوثتها: "**ذهبت معها إلى الطبيب وحدك؟!!... من تقصدين؟! سميرة؟! كلا، كانت معنا ليلاس... كيف سمحت لنفسك أن تجلس إلى جانبك!**"[2]. رصد الروائي للقارئ ما يدلل على غيرة (سلوى)، هذه الصفة لا تتعلق بامرأة عصرية أو تقليدية، فهي من المكونات الأساسية لشخصية المرأة، فكيف بالزوجة! لم يغفل الروائي أن يمد القارئ بفسيفساء الطبقة الخارجية لهذه الشخصية، بالذات أنها تمثل دور شخصية رئيسة، شخصية امرأة، وعند المرأة يتوقف العقل، ويختزل الخيال الصور في شكلها، لذا أولى الروائي الطبقة الخارجية اهتمامًا ملحوظًا: "**كانت (سلوى) ذات العينين الواسعتين الخروبيتين تلبس معطفًا كحليًا**"[3]. "**فتكشف عن صف منتظم من اللآلئ، وخدين زادا امتلاءً مع اتساق الابتسامة، وغمازتان لوزيتان كعيون المها عميقتان بشكل سافر**"[4]. "**خرجت سمراء، فاتنة مصقولة، لبست أحسن ثيابها لزوجها**"[5].

في وصف الطبقة الخارجية لشخصية (الزوجة) جاء الروائي بالوصف متفرقًا، لم يأت به دفعة واحدة في المتن الروائي، فكان التركيز على وصف ملامح الوجه، إذ هو سمة الجمال الأولى في المرأة، فوصف الروائي لون بشرتها، وشكل عينيها ولونهما وهيئة خديها

---

(1) العتوم، خاوية (ص318).
(2) المصدر السابق (ص325).
(3) المصدر نفسه (ص18).
(4) المصدر نفسه (ص19).
(5) المصدر نفسه (ص36).

وجمال الغمازتين فيهما، مضيفًا بعض الأوصاف المتعلقة بالمظهر الخارجي كاللباس، جاء وصفه للطبقة الاجتماعية الأساسية لهذه الشخصية كنوع من إيجاد مفارقة لدى القارئ بين الطبقة الاجتماعية الأساس التي تنتمي إليها وبين الطبقة الاجتماعية التي انضمت إليها فيما بعد: "**من سيلتفت إلى طالبة قادمة من قعر المخيم**"[1]. "**نحن فقراء، حالنا يغني عن الشرح**"[2].

من الواضح أن (سلوى) من طبقة فقيرة كما جاء على لسان والدها، وكانت تقطن في المخيم كما جاء على لسان صديقتها، تتحول هذه الطبقة بزواجها لتنتقل إلى طبقة اجتماعية أرقى وأوفر حظًا في الحياة: "**أما التحف والكريستالات فقد أخفيت من البيت بعد أن كسر عددًا منها**"[3]، فهي تعيش في بيت باذخ الأثاث، إن هذا الانتقال يحدث كثيرًا في عالم النساء بفعل الزواج، إما بهذا الشكل الإيجابي أو باتجاه عكسي.

ركزت الباحثة على شخصية (سلوى) كزوجة عصرية، ولم تتناول شخصيتها كأم، إذ رزقت بعد ذلك بـــ(بدر)، لأن الثنائية المتناولة تكمن في نموذج (الزوجة) وليس الأم.

على النقيض من شخصية (سلوى) كانت شخصية (حنين)، حتى على صعيد تناول الروائي للشخصية، فكانت (سلوى) شخصية محورية، بينما (حنين) شخصية ثانوية، شخصية (حنين) لم تتعرض إلى انتقال طبقي اجتماعي، فقد تزوجت من ذات الفئة التي تنتمي إليها، تزوجت بـــ(زياد) الذي لم يكمل تعليمه، وكان يعمل نجارًا، أما (سلوى) فتعرضت للانتقال الطبقي الاجتماعي.

كانت (سلوى) تمثل المرأة الناضجة عمريًا، بينما كانت (حنين) فتاة في مقتبل العمر، لم تنه المرحلة الثانوية، تتعامل مع الحياة بقدر نضج عقلها، فكانت بسيطة جدًا، وادعة.

ترى الباحثة أن الاعتناء بالطبقة الداخلية لشخصية (الزوجة) أكثر أهمية من الطبقة الخارجية، إذ تمثل هذه الطبقة نقطة الانطلاق نحو معرفة مدى صلاح الزوجة، وإمكاناتها الفكرية، عبر النبش في معاقل نفسيتها، واستنباط طريقة تعاملها مع الآخرين، بالذات الزوج، كان للطبقة الخارجية دور في ثقل الشخصية ك(زوجة) لأنها تعدّ شارات تفوّق أحيانًا.

---

(1) العتوم، خاوية (ص22).

(2) المصدر السابق (ص23).

(3) المصدر نفسه (ص91).

مثلت (حنين) الزوجة التقليدية، بناء على العمر الذي تزوجت فيه، ومدى النضج الحياتي لديها، فقد توقفت عن الدراسة لتتزوج، لذا كان الانطلاق نحو شخصيتها يبدأ من نقطة خارجية وهو الأنسب لرصد تقاسيم شخصيتها: "**قلت لي كم عمرها؟! سبعة عشر عامًا، وأنت؟ واحد وعشرون عامًا**"[1]. كان عمر (حنين) عند الزواج سبعة عشر عامًا، اقترنت بزوج لا يكبرها بكثير، ولم تكمل مراحلها الدراسية التي كان من الممكن أن تسهم في نضجها وصقل شخصيتها.

"**كانت حنطية اللون، وعسلية العينين واسعتهما في محجرين غائرين، ومهذبة الأنف، وخفيفة الحواجب، ورقيقة الشفتين، وبريئة النظرة... وكانت إلى ذلك تميل إلى الطول بالنسبة لفتاة في سنها... تلم شعث شعرها الطويل الثرثار بقوس تنزرع عليها زهرات الياسمين**"[2]. "**من يطلب أن يقترن بفتاة مثل خيط المصيص**"[3].

كأن الأوصاف المادية المشكلة لملامح (حنين) جاءت كدلالة إشارية على شخصيتها الداخلية، وربما جاءت متوافقة مع بساطة الشخصية وهدوئها ورقتها: **(حنطية اللون، عسلية العينين، مهذبة الأنف، خفيفة الحواجب، رقيقة الشفتين، بريئة النظرة، نحيفة)**، لو وقف على معظم هذه الصفات، لوجد أنها تتسم بـــ(التهذيب، الخفة، الرقة، البراءة، الشيء النحيف الخفيف)، وهذا بالفعل ينسجم مع شخصية (حنين) الداخلية، بل يبدو أن هناك تناغمًا واضحًا بين الملامح الخارجية والملامح الداخلية.

"**وقفت دون أن تقول كلمة واحدة، هي في حالتها الطبيعية قليلة الكلام**"[4]. "**لم يغير الزواج كثيرًا من طباعهاــ ظلت على هدوئها وقلة كلامها**"[5]. "**أكل أول لقمة فأعجبته... نظر إليها، لم تفعل شيئًا غير ابتسامة يتيمة**"[6]. "**إنها أشد صمتًا من الحجر**"[7]. تظهر معالم شخصية (حنين) كزوجة هادئة بطبعها، قليلة الكلام، بسيطة التصرف، علاقتها بزوجها تتسم بالطاعة والهدوء، فرغم تذمره منها إلا أنها لا تتقن ما يتقنه النساء من الثرثرة ومجاملات الزوج.

---

(1) العتوم، خاوية (ص158).
(2) المصدر السابق (ص150).
(3) المصدر نفسه (ص157).
(4) المصدر نفسه (ص153).
(5) المصدر نفسه (ص167).
(6) المصدر نفسه (ص168).
(7) المصدر نفسه (ص170).

"**عرف أن زوجته من النوع الماهر في الطبخ**"[1]. "**كل ما أريده أن أشعر أنني متزوج من امرأة مفعمة لا امرأة باردة... امرأة تحسن التصرف في المواقف، تحكي، تقول، تضحك، تفرح، تحزن... تغضب وتثور تعبر عن مشاعرها**"[2]. تدلل هذه المشاهد الروائية على شخصية (الزوجة التقليدية) التي تهتم بإعداد الطعام بالدرجة الأولى، بسيطة في التعامل، يمثل لها الزوج السلطة والرهبة، لدرجة أنها بالكاد تتحدث أو تنطق في وجوده، هي الشخصية التي لم تحظ بحظ وافر من التعليم، لم تتغير أفكارها المنقولة عن مثالها التي كانت تحيا معه (أمها)، الزوجة التقليدية أيضًا، وبذا يتضح الفرق الشاسع بين شخصيتي (الزوجة العصرية) التي حظيت بالتعليم، وواكبت تطورات الحياة والمجتمع، وتأثرت بكل هذا وبين (الزوجة التقليدية) التي لم تختلط بالحياة، ولم تشرق لديها شمس المعرفة المجتمعية، فبقيت على ذات الشخصية الطفولية الوادعة التي كانت عليها قبل الزواج، لا تعرف العصبية ولا التذمر ولا التنمر على زوجها.

وفي انتقاء الروائي لهاتين الشخصيتين تتجلى شعرية المفارقة، والتضاد، فكل سمة عند شخصية لها ضدها عند الأخرى.

---

(1) العتوم، خاوية (ص168).

(2) المصدر السابق (ص171).

المبحث الخامس:

صورة الطفل بين التركيز والوميض

إن الطفل صورة مهمة من صور الحركة المجتمعية، بل هي أصل الحركة، فهو المكوّن المجتمعي في طوره الأول، فالمجتمع عبارة عن الأطفال والشباب والشيوخ، والطفل أصل العنصرين الآخرين. تناول الروائي صورة الطفل في روايتي (اسمه أحمد) وراوية (خاوية)، ضمت رواية (اسمه أحمد) شخصية الطفل البطل (أحمد) في مرحلة عمرية مبكرة، لم تكن شخصية الطفل هنا ثابتة، بل كانت مرحلة من المراحل العمرية لشخصية البطل، كما ضمت صورة (الطفل ابن البطل السجين)، لكن في رواية (خاوية) تناول الروائي أربعة نماذج لصورة الطفل، منها صور عابرة، تناولها بتقنية الوميض (الفلاش)، فكانت تتلقّى ومضة سريعة من الروائي، تعدّ جوقة مساندة لتفعيل حيوية الحدث، منها صورة الطفل المشرد، وتمثلت في عدة نماذج، ومنها صور اتخذت دورًا أساسيًا في المتن الروائي، وقد تناولها الروائي بتقنية التركيز (الزووم)، فكان يركز عدسة المشهد عليها كبؤرة مركزية، ينقلها بكافة أبعادها لما لها من دور مهم في تفعيل دينامية الحدث، من هذه الصور (الطفل المصاب بالتوحد)، المتمثلة في شخصية (بدر)، وصورة (الطفل الذي فقد أهله) المصاب بصدمة نفسية، والمتمثلة في شخصية (ليلاس)، لم يشكل حضور شخصية الطفل حضورًا كبيرًا في روايات (العتوم)، رغم ضعف هذا الحضور إلا أن صور الطفل الحاضرة في الرواية شكلت تنوعًا لا بأس به.

أولًا: (الطفل المصاب بالتوحد) بتقنية التركيز

من الشخصيات الفريدة التي استخدمها الروائي في رواية (**خاوية**) شخصية (الطفل المصاب بالتوحد)، وقد استخدم معها تقنية (الزووم)، تمثل هذه الشخصية شريحة من الأطفال في المجتمع، وقد نجح الروائي برسم تفاصيل هذا النوع من الشخصيات، ووصف كل ما يتعلق بأعراض هذه الحالة، بالوقوف على تصرفاتها الخاصة بها، وطرق التعامل معها، الأمر الذي يعطي القارئ جرعة معرفية عن مثل هذه الحالات، ويحسب هذا للروائي، فقد مثل الشخصية كما لو كانت ماثلة أمامه، إن وضع شخصية كهذه في المتن الروائي يُعدّ عدولًا عن المألوف في روايات العتوم.

شخصية (الطفل المصاب بالتوحد) تمثلت في شخصية (بدر)، الطفل الذي رزق به أبواه (جلال وسلوى) بعد مدة طويلة من عدم الإنجاب، لم يكن (بدر) طفلًا عاديًا، بل كان

حالة خاصة، تتطلب تعاملًا خاصًا، وتتطلب فهمًا لسيكولوجيته الخاصة، حيث تتبني المعاملة الخارجية معه بناء على فهم الطبقة الداخلية لشخصيته.

"**والآن أيها الحكيم الخبير، ما هو الوصف العلمي لحالة ابني؟ ابنكم مصاب بالتوحد**"[1]. لم يترك الروائي القارئ في حيرة من أمره إزاء حالة (بدر)، فلم يترك له فرصة تبرير تصرفاته، فمنحه الروائي تصنيفًا مرضيًا (**ابنكم مصاب بالتوحد**)، وبذلك وضح أنه من الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة، الذين يحتاجون معاملة خاصة، الأمر الذي يحفز القارئ على تتبع هذه الحالة المرضية للتعرف عليها أكثر عبر المشاهد الروائية.

"**كان بدر يجثم على صدر الطفل الآخر، وقد ضغط عليه بمقص من طرفه الحاد في عنقه، وراح يضربه به ضربات متتالية، والطفل يصرخ ويستغيث**"[2]. لم تكن هذه التصرفات لتصدر من طفل طبيعي، لذا فإن مبررها هو الطاقة الكبيرة التي يتمتع بها (بدر)، فهي قوة يتمتع بها (طفل التوحد) بشكل عام، ليست عنفًا بقدر ما هي طاقة يفرغها (طفل التوحد) في أي شيء أمامه دون وعي منه بحسب درجة حالته.

"**رسم العربة والخزانة عشرين مرة، كانت اللوحة الأخيرة واضحة الخطوط، متقنة التفاصيل... كما لو أنه تدرب كثيرًا**"[3]. (طفل التوحد) لديه علاقة وطيدة مع التكرار، تكرار الحركة الواحدة، أو تكرار فعل الشيء الواحد (**رسم العربة والخزانة عشرين مرة**) فهو يكرر الحركات والأفعال دون وعي منه، ينسجم مع الشيء المكرر، ويختزل تركيزه في الحركة التكرارية.

"**اكتشفت سلوى أن له خيالًا جبارًا، بدا الخيال الذي يسبح فيه طفل التوحد لا نهاية له**"[4]. رغم أن بدرًا كان عاجزًا عن التفاعل مع الآخرين – إذ إن حالته تعدّ درجة عميقة من درجات التوحد – إلا أنه كان يملك خيالًا خصبًا، يدونه عبر الرسومات، التي تعبر عن شعوره بمن حوله، وهذا يوضح مدى القدرات التي يتمتع بها طفل التوحد.

---

(1) العتوم، خاوية (ص84).

(2) المصدر السابق (ص76).

(3) المصدر نفسه (ص78).

(4) المصدر نفسه (ص120).

"**أشار إلى اللوحة وهو واقف مكانه، ثم دعاها بإشارة من يده كي تقترب... كانت اللوحة ناطقة، لم يجتمع هذا الكم من المشاعر البادية في الوجوه والعيون في أي لوحة من اللوحات السابقة التي رسمها**"[1]. بدر يمتلك موهبة فذة في الرسم، كان يتفاعل مع من حوله، وإن كانت استجابته صامتة، إلا أنه كان يترجمها بالفرشاة والألوان عبر رسم الشخصيات بكافة تفاصيلها، وكأنه يشعر بها وبكل ما فيها من حزن أو فرح.

"**ركضت نحوه سلوى، لفت ذراعيها حول كتفيه بقوة، وراحت تلثم رأسه وتهتف... أنت فنان... استسلم لعاطفته الدفاقة**"[2]. استجابة بدر كانت تنحصر في المقربين منه (والده ووالدته)، والواضح أن (طفل التوحد) حذر في مشاعره، لا يتفاعل إلا مع من استطاعوا أن يخترقوا جدار روحه، وهذا ما حدث مع (بدر)، فالتفسير الطبيعي لاستجابته الشعورية نحو (ليلاس) هو اتصاله الروحي مع حزنها، واستشعاره معاناتها.

أعطى الروائي ملمحًا خارجيًا عن شخصية (بدر) في نهاية الرواية تتعلق بعمره، رغم أن شخصيته شخصية نامية، متطورة، متشابكة مع زمن الرواية، لكنها تلبسّت آخر ملمح عمري لها في الرواية: (**الرابعة عشرة**)، "**إنه ما يزال في الرابعة عشرة...**"[3]، العمر الذي رصده الروائي وأفصح عنه للقارئ يعطي القارئ انطباعًا عن تصرفات (طفل التوحد) في هذه المرحلة العمرية، فالتصرفات النابعة من الشخصية تتعلق بالمرحلة العمرية، حيث وصل (بدر) مرحلة تحرك شعوري واضحة، لا يمكن الجزم بأنه تحرك شعوري نحو الجنس الآخر، فربما كانت حركة نضج تفاعلي مع الآخرين بشكل عام.

نجح الروائي في تقديم نموذج فريد عن صورة الطفل، محاولًا بذلك رسم صورة مغايرة عن تلك التي يعرفها الجميع عن (طفل التوحد)، فاستطاع أن يرسم صورة إيجابية عن عائلة هذا الطفل، التي ساعدته بكل الطرق والوسائل، لينخرط في الحياة، فلم تشعر بأنه عالة عليها، فكانت حاضنته التي تدعمه وتحتويه، نقل تفاصيل الشخصية بحالتها المرضية بالتركيز عليها بدرجة عالية، إذ إن الراوائي كان معنيًا بالشخصية التي مثلت لبنة أساسية في هيكل الشخصيات التي ترتكز عليه الرواية.

---

(1) العتوم، خاوية (ص330).

(2) المصدر السابق (ص331).

(3) المصدر نفسه (ص331).

ثانيًا: (الطفل المصاب بالصدمة النفسية) بتقنية التركيز

لم يتوقف الروائي عن رصد حالة مرضية واحدة لشخصية الطفل، بل رصد أكثر من حالة، فاتجه نحو (الطفل المصاب بالصدمة النفسية)، هذه الحالة التي نتجت عن مأساة الحرب، تمثلت في شخصية (ليلاس)، الطفلة التي فقدت أهلها على دفعتين، ثم بقيت وحيدة تعاني الآثار النفسية الناتجة عن هول المشاهد التي رأتها بأم عينيها. لم تكن هذه الشخصية تعاني مرضًا نفسيًا فحسب، بل عانت من تشوهات جسدية أيضًا، فكانت الشخصية مزدوجة الألم، (الألم النفسي، والألم الجسدي) وكلاهما كلٌ متكامل، فالأذى الجسدي الشديد يلازمه الألم النفسي، والألم النفسي المتعلق بمشاهد حياتية يظل ذكريات مؤلمة تؤثر في عافية الشخصية.

وقد عرض الكاتب لشخصية الطفل بحالتها الأساسية (بدر) طفل التوحد، ولشخصية الطفل بحالتها الطارئة، فإصابة (ليلاس) بصدمة نفسية (الفزع الليلي) هي حالة طارئة، لم تخلق بها ليلاس:

"**إنها في العاشرة تقريبًا تستيقظ في الليلة فجأة، وتبدأ بالصراخ بشكل مخيف، كانت تخبئ فيما مضى سكينًا تحت رأسها، استطعنا أن نبعد السكاكين عن محيطها ومتناول أيديها، فكفت عن البحث، لكنها ما زالت تستيقظ كل ليلة لتبدأ صراخها**"[1]. "**قال لزميله: ... إنها مصابة بالفزع الليلي، الذاكرة المتخمة بصور الحرب**"[2].

أعطى الروائي عمرًا ل(ليلاس) بعد أن استقر مدّ شخصيتها في الرواية، فهي في (العاشرة) من عمرها، مصابة بالفزع الليلي، الناتج عن مشاهد الحرب، وصف الروائي أعراض حالتها من خلال المشاهد، فهذا النوع من الصدمات النفسية يحتاج علاجًا وصبرًا، فليس من السهل على طفل مفزوع التخلص من صور مخيفة، مليئة بالدم.

"**وقفت واستدارت نصف دورة، ظهر له رقبتها المتغضنة الشوهاء، جفل قليلًا، نهض، رشقته بالإجابة الجديدة وهي ترمقه بعينيها الزرقاوين بتحدٍ فظيع**"[3]. "**وقد تدلت ضفيرة من شعرها الأشقر خلف ظهرها، وذراعها المكشوفة تظهر آثار الحرق البليغة...**

---

(1) العتوم، خاوية (ص331).

(2) المصدر السابق (ص276).

(3) المصدر نفسه (ص289).

كفها السليمة كانت تقبض بالإبهام والسبابة على طرف البلوزة... في هيئة توحي بالبكاء... وقد ظهرت من الأعلى صفحة وجهها الشوهاء"[1].

قدم الروائي فسيفساء الشكل الأصلي قبل أن تطرأ عليه التغيرات، وفي ذات الوقت قدم التغيرات الطارئة على هذا الشكل، كما قدم التأثير النفسي جراء هذه التغيرات. (ليلاس) طفلة شقراء جميلة، ذات عينين زرقاوين، أصيبت بحروق بالغة في الحرب، فكان جزء من وجهها قد نالته الحروق، إضافة إلى رقبتها وذراعها، كل هذا أثر في نفسيتها، وصف الروائي بعض هذا التأثير من خلال طريقة وقفتها، فالطفل المتوتر أو الفزِع يتمسك بثيابه أو يجذبها طيلة الوقت، وغالبًا تكون نظراته حائرة، إن هذه الشخصية التي قدمها الروائي للقارئ تمثل جرعة ثقافية عن مريض (الصدمة النفسية) وتحديدًا (الفزع الليلي)، إيراد مثل هذه الشخصية يُعد إلمامًا واعيًا بمحتوى الشخصيات التي ينبغي عليها الحضور في المتن الروائي، فصورة (الطفل المصاب بالصدمة النفسية) حضور طبيعي في رواية تتحدث عن حرب شعواء تأكل الأخضر واليابس، يغذيها القتل، والطفل جزء من المجتمع الذي تتغذى عليه هذه الحرب، فكانت الشخصية تمثل عددًا كبيرًا من أطفال المجتمع الذين يعانون ما تعانيه (ليلاس)، وقد سلط الروائي عدسته على الشخصية (ليلاس) وركز على تفاصيلها، فنقلها باحترافية متناهية، وقد تقاطعت شخصية (ليلاس) مع شخصية (بدر) من وجوه متعددة، حتى أن الشخصيتين حازتا ذات الحجم _تقريبًا_ من تركيز عدسة الروائي

ثالثًا: (الطفل العامل) بتقنية الوميض

في ظل الأوضاع الاقتصادية السيئة يتجه الأطفال نحو العمالة؛ لتوفير بعضٍ من حياة لذويهم. إن عمالة الأطفال مرفوضة من العالم الحرّ بأسره، على المجتمع أن يحافظ على حقوق الطفل، فكيف كانت حال الطفل السوري تحت قصف المدافع؟ اتجه الروائي نحو نموذج (الطفل العامل) في ظرف يختلف عن ظروف الوضع الطبيعي، فهو الطفل الذي يعمل تحت المدافع، وتحت سماء الحرب التي تمطر القذائف والرصاص، فيتجول في الشوارع بدراجته، ليبيع (الساندويتشات) لأولئك الذين بقوا في الشوارع وحدهم تتقاذفهم المدافع (الثوار)، هذه الصورة مرت في المتن الروائي بلمحة عابرة عبر تقنية الوميض (الفلاش) السريع، فالمشاهد أحادية غير متكررة مع ذات الشخصية، لكن الروائي لم يغفل عنها،

(1) العتوم، خاوية (ص329).

فاستخدمها كأنموذج موجود بالفعل وبكثرة في المجتمعات المتنازعة التي لا ترعى إلًا ولا ذمة في أطفالها، فخدمت أهداف المشهد الروائي الكبير:

"**مرّ طفل في الثانية عشرة من عمره على دراجة هوائية، كان يحمل في مقدمة الدراجة سلة بلاستيكية مليئة بالسندويتشات الملفوفة بالورق الرمادي الخشن، كان صوت الحياة في روحه أعلى من صوت الموت، إرادته أقوى من الرصاص المنهمر في الفضاء... أوقف دراجته حين رأى المقاتلين، ونادى وهو يمسك مقبضي القيادة ويستند على رجله اليسرى: ساندويتشات يا شباب؟!... مضى الطفل يبحث عن الرزق من فم النسر...**"[1].

بدأ الروائي بتحديد عمر الطفل بإعطائه التوصيف العمري: **(طفل في الثانية عشرة)** وبهذا تتهيأ نفسية القارئ لتصرفات هذه الشخصية بحسب عمرها، والتي مثلتها شخصية طفل سوري يعيش في مدينته الخرِبة التي أنهكتها الحرب دمارًا، خرج هذا الطفل يصارع الموت، ليأتي بالرزق لذويه، صوته مليء بالحياة والأمل، إرادته قوية، وفي هذا إشارة إلى الموقف الرجولي الذي كان عليه الطفل، فخروجه في أجواء الحرب أمر قد يعجز عنه الرجال، لكن الحياة صنعت منه رجلًا أو طفلًا رجلًا، يجابه الموت من أجل الحياة، لا يعرف خبث الحياة ولا يدرك الفائدة من وراء تلك الحرب، كل ما يعرفه كيف يقود دراجته بقلبه وعزيمته لا بيديه.

الشخصية شخصية واقعية، لا يخلو منها المجتمع الطفولي، وقد تجلت شعرية وصف هذه الشخصية عبر جمال اللغة واتساق مفرداتها مع المناخ الروائي، حيث طوع الروائي اللفظ لخدمة الإيحاء: **(بالورق الرمادي الخشن)**، فاللون الرمادي لون باهت غامض، يدل على عدم وضوح الرؤية، فلا هو بالأبيض ولا الأسود، وبهذا فهو يمثل المصير المجهول لهذا الطفل، **و(الخشن)** لفظ معبر عن صلف الحياة وجحودها، وخشونة الواقع التي لا تتلاءم والأيدي الناعمة للطفولة، والتقاء اللفظين مع بعضهما يعبران عن قتامة المصير، رغم مرور الروائي بوميض عابر على صورة الطفل العامل إلا أنه منحها التماعة عبر التكثيف اللغوي والبعد الوصفي.

رابعًا: (الطفل اللاجئ) بتقنية الوميض

جنح الروائي في تعامله مع شخصياته نحو الواقعية التامة، فمناخ الرواية هيأ لوجود مثل هذه الشخصيات، فالحرب تعني التشرد واللجوء. قدم الروائي شخصية (الطفل اللاجئ)

(1) العتوم، خاوية (ص214).

بنماذج عابرة ومتعددة، لكنها استطاعت أن ترسم معاناة الطفل في اللجوء. "**كان هيكلًا عظميًا على الحقيقة، تبحلق في وسطها عينان... لم يكن قادرًا على الوقوف**"[1] هذا النموذج أحد النماذج المقدمة عن طفل المخيم، فهو اللاجئ الذي وجد نفسه مشردًا يحتويه مخيم لا يصلح للحياة. والوصف الذي قدمه الروائي يدلل على الجوع والحرمان، وقلة العناية الصحية، وسوء الحالة الصحية التي وصل إليها هذا الطفل.

"**رأى طفلة... هم أن يسألها عن اسمها لولا أنه شاهد في يدها اليسرى كيسًا شفافًا يحمل قطعًا بلاستيكية ظن أنها صافرات، ولها اسطوانة نحاسية في آخرها، عدل عن سؤاله الأول للثاني: ماذا تحملين يا صغيرتي؟!. هذه؟!... أجابها نعم. إنها لعبتي... هذه فوارغ طلقات الرصاص والمقذوفات**"[2]. عالج الروائي شخصية الطفل اللاجئ من الناحية النفسية، فما هي نفسية هذا الطفل المشرد، إنها نفسية بائسة، تجمع بقايا حروب الكبار كي تصنع منها لعبة، تزودها بأحلام عنيفة ربما، وربما تعزز فيها روح الانتقام. فهذه الطفلة أخذت إرثًا من ذاكرة الحرب، ومن الواضح أن الروائي قصد رصد التأثير المحيط على الأطفال.

"**سأل الأب وهو يشد على يديه مباركًا: كم عمرها؟! خفض الأب نظره، وخفتت ابتسامته... إنها لم تتجاوز الثالثة عشرة**"[3].

نموذج آخر (الطفل اللاجئ) في صورة الطفلة التي تعيش في مخيم اللجوء، وعمرها أربعة عشرة عامًا، تتزوج في هذا العمر!، يعرض الروائي لمثل هذه الشخصية في إشارة تحذيرية منه لكل الذي يحدث في مخيمات اللجوء، فالأب يزوج ابنته الطفلة منعًا للتحرش بها، أو ليقبض ثمنها ويعتاش منه، إن هذه الفاجعة التي ترتكب بحق الطفولة يتناولها الروائي في وقفة مطولة، رغم أن الشخصية هي شخصية غائبة وعابرة أيضًا، كل هذا يدلل على وعي الروائي في استخدامه هذه الومضات، فكانت وقفته عند هذه الشخصية وقفة مطولة، تمثلت في حوار طويل جدًا بين الطبيب (جلال) ووالد البنت (الطفلة) يوم زفافها.

يبدو أن الروائي ركز على شخصية الطفل اللاجئ في المخيم، مدللًا بذلك على أنها الفئة الأكثر تضررًا في الحروب، مستخدمًا تنوعًا ملحوظًا في الزوايا المتناولة.

---

(1) العتوم، خاوية (ص291).

(2) المصدر السابق (ص292).

(3) المصدر نفسه (ص294).

خامسًا: (الطفل الذي غاب أبوه) بتقنية الوميض

في رواية (**اسمه أحمد**) تناول (العتوم) شخصية (**الطفل ابن الفدائي**) الذي غاب عنه أبوه، فكانت شخصية جماعية متمثلة في ثلاث شخصيات (سيف الدين، نور الدين، بتول) أبناء السجين السياسي (أحمد الدقامسة)، الذين تربوا وترعرعوا بعيدًا عن حضن الأب الدافئ، هذا الأمر يلامس الواقع بشكل كبير: "**مضى من عمر سيف الدين أربع سنوات، ونور الدين سنتان، وبتول شهر واحد، كانوا أسرجة العتمة الطاغية، بهم شعرت أن للحياة معنى في حمأة فقداني لقيمة الأشياء ومعناها...**"[(1)].

لم يرصد الروائي أي ملمح خارجي للشخصيات هنا، لكنه تناول المجموع كشخصية واحدة مرتبطة بشخصية البطل، تمثل له الحافز والدافع للحياة، فهي الأمل والحياة في عالم اللاحياة بالنسبة للأسير أو السجين، حيث ترتبط نبضاته بأبنائه في الخارج، فيستمد منهم القوة والقدرة على الاستمرارية، معالجًا بذلك قضية الفقد الذي يعاني منه هذا النموذج في صورة الطفل.

"**تقول لي فاطمة في الزيارة الأخيرة عن سيف الدين ونور الدين في العيد... رأوا وهم خارجون من البيت أولادًا يضعون أيديهم في أيدي آبائهم، فحزنوا، راح نور يبكي، جلس على قارعة الطريق، وخلع قميصه الجديد، وهتف بغضب وحزن: أنا لا أريد أن أعيد، أبي ليس موجودًا معنا لكي يأخذ بأيدينا مثل بقية الأطفال، وشاركه سيف حزنه**"[(2)]. رصد الروائي الحالة النفسية لأطفال الأسير أو السجين، كيف يقضون أوقاتهم في المناسبات، متحدثًا عن شعورهم، وحجم افتقادهم للحضن الدافئ، وبهذا قدم الروائي نموذج الطفل الذي يعيش في بيئة غير طبيعية، تنعكس ظروفها على نفسيته. الشخصيات هنا شخصيات نامية، ثانوية، لكنها مثلت صورة مهمة من صور الطفل في المجتمع.

ترى الباحثة أن الروائي تفنن في اختيار شخصياته الروائية، وإن غلب عليها الحضور الذكوري، لكنه استطاع أن يمسك بتلابيب التنوع، فتعددت الشخصيات، وتنوعت سماتها، فبعضها كان محورًا رئيسًا في الرواية وبعضها مثل جوقة تتميمية لصورة الرواية الكاملة، فجاءت تساند الشخصيات الرئيسة. كان الروائي دقيقًا في اختياره السمات الشكلية والسمات الداخلية، غلب على السمات الشكلية للشخصيات التي مثلت شخصية (السجين

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص184).

(2) المصدر السابق (ص384).

السياسي) النحول كصفة خارجية، رغم تعددها مع أكثر من شخصية، وفي هذا إشارة إلى حياة السجن التقشفية، إضافة إلى اعتناء الروائي بالمظهر الخارجي للشخصيات من ناحية اللباس والحركات، الأمر الذي يسهم في تقريب الصورة للقارئ.

يلاحظ على الروائي أنه كان يقدم بطاقة تعريفية عن معظم الشخصيات تحت بند (السجين السياسي)، يرجع هذا إلى إشارة الروائي للتنوع الفكري والأيديولوجي للسجناء في مجتمع السجن الذي يضم بشرًا مختلفي العقول والبيئات. تمثلت شعرية الشخصيات في رصد الروائي لانفعالات الشخصيات والكشف عن أقنعتها العاطفية، والتلاعب بواقعها وإعطائها معطفًا مغزولًا من خصوصية المكان وامتداد الزمن، ورصد اضطرابها ورغباتها، إضافة إلى رصد نمو بعض الشخصيات على مد نظر المتن الروائي، كما ركز الروائي على الطبقة الداخلية من "جيولوجيا" الشخصيات في صورة الطفل تحديدًا، إذ إنه كان معنيًا برصد العامل النفسي بالدرجة الأولى، وتمثلت الشعرية هنا في الارتباطات الإنسانية وإظهارها كمعامل مثير للقارئ. تنوعت هيئة الصور الملتقطة للشخصيات عبر النص الروائي ما بين الوميض السريع (الفلاش) وبين التركيز (الزووم)، الأمر الذي ساعد الروائي على جلب أكبر عدد من الشخصيات، وإعطاء كل شخصية دورها في تفعيل الحدث.

يؤخذ على الروائي التفصيل الدقيق لملامح بعض الشخصيات العابرة التي لم تشكل وزنًا حضوريًا أو ثقلًا في متتالية الحدث الروائي، حيث كان يعتني بتفاصيلها بشكل مبالغ، وهذا الأمر يقود إلى الإطالة والوقفة التي تخرج القارئ عن زوايا الحدث الرئيس، وتقطع عليه حبل الانسجام القرائي.

استطاع الروائي أن يدعم الشخصية في الرواية بأخرى تقابلها، مستخدمًا بذلك تقنية الثنائيات الضدية، التي سهلت على القارئ استيعاب السمات الخاصة بكل شخصية باصطدامه بضدها عبر المتن الروائي، والمعنى_ كما هو معروف_ يتعمق ويتضح بالضد، وتعدّ هذه التقنية من تقنيات الشعرية التي تؤثر في القارئ بشكل كبير.

الفصل الخامس:
شعرية المكان

الفصل الخامس:

شعرية المكان

يُعدّ المكان أحد أهم عناصر البناء الروائي، حيث لا يمكن أن يُخلق هذا الجسد دون فضاء تتحرك فيه كافة عناصر الرواية، ولا شك أن المكان يمثل محورًا أساسيًا من محاور الشعرية في الرواية. تتناول الباحثة في هذا الفصل مفهوم المكان، ثم تقف على شعرية المكان التي تجلّت في التناسل المكاني والتقابلات المكانية، ثم تتناول تأثير المكان على الشخصية الروائية وبحث العلائق التفاعلية بين المكان والشخصية.

المبحث الأول:

مفهوم المكان

للوصول لمفهوم المكان الروائي كان لا بد من المرور على مفهوم المكان لغة واصطلاحًا في أكثر من دائرة معرفية، حيث عُرّف المكان بتعريفات متعددة ومختلفة، يرجع اختلافها إلى اختلاف منطلقاتها التي تعددت بين فلسفية واجتماعية وفنية، لكن الباحثة توقفت عند المفهوم الأدبي للمكان.

المكان لغة

المكان كما عرفّه الفيروز أبادي هو: "الموضع، كالمكانة. والجمع: أمكنة، وأماكن"[1].

المكان اصطلاحًا

تجاوز المكان خصوصية المفهوم الجغرافي له، فلم يعد قاصرًا على الحدود والمساحات فقط، فقد ارتبط بالعديد من الرؤى التي صنعت له أقيسة أخرى تتواءم واتجاهات البشر من حوله.

المكان في الاصطلاح الفلسفي

تعددت الآراء الفلسفية تجاه المكان، فرأى أفلاطون أن "المكان هو الخلاء، والمكان هو المسافة الممتدة والمتناهية لتناهي الجسم"[2].

وعرّفه الفلاسفة الإسلاميون على أنه "السطح الباطن للجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي"[3]. لم يخرج المفهوم الفلسفي عن كون المكان مساحة ملموسة وممتدة، غايتها الاحتواء.

---

(1) الفيروز أبادي، القاموس المحيط (ص 1585).

(2) عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (ص 28).

(3) المرجع السابق (ص28).

المفهوم الاجتماعي للمكان

هو "البيئة الاجتماعية وتشمل أثر العادات والعرف والتقاليد، ونوع العمل السائد في المجتمع وأثر الحضارة عامة على الفن"[1].

الملاحظ أن المفهوم الاجتماعي تطور عن المفهوم الفلسفي، فأضاف إلى المفهوم الفلسفي (الحيز المادي الممتد) الأثر البشري وهو (العادات والعرف والتقاليد)، وبهذا فإن المفهوم الاجتماعي للمكان أكثر شمولية وتطورًا.

المفهوم الأدبي الروائي للمكان

للمكان مفاهيم متعددة أدبيًا، يُعرّفه "باشلار" أنه: "المكان الملموس بواسطة الخيال، لن يظل مكانًا محايدًا، خاضعًا لقياسات وتقسيم مساح الأراضي، لقد عيش فيه بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو شكل خاص، في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه"[2]، إذا كان المكان من وجهة نظر "باشلار" ملموسًا بواسطة الخيال، فهو مُولّد من الواقع إذن، لكن غير مقيد بالأقيسة المعروفة للمكان، التي تنطبق على حدود الجغرافيا، خلق في الفضاء الروائي لاحتواء العناصر الروائية بكافة تنقلاتها وتفاعلاتها، فهو قطب ذو مجال فعّال، يجذب العناصر باتجاهه؛ لتخضع لسلطته فيؤثر فيها، وتؤثر فيه.

المكان "بنية تحتية مهمة في أي عمل روائي يدخل في تكوينه؛ فهو المنطلق الأساسي لتشكيل رؤية العمل ووحدته المفهومية، وهو أيضًا بنية فوقية تشكل الفضاء الروائي العالم، وأثناء اختراقه من الشخصيات يتسع ليشمل العلاقات بينها وبين الأمكنة التي تمارس فيها نشاطها المعتاد، ليصبح في النهاية نوعًا من الإيقاع المنظم لها ومتجاوزًا المفاهيم التي عدّته مجرد ديكورًا أو مسرحًا للأحداث"[3]، بذلك فهو يشكل بنيتين، بنية سطحية تحمل الرواية بكامل جزيئياتها وعناصرها، وبنية عميقة تدور في فلكها العلائق التفاعلية بين هذه العناصر.

يمثل المكان إيقاعًا منتظمًا في العمل الروائي، فالمتتالية المكانية ليست شكلية، إنها مقادير مكانية مجتزأة من الواقع، ملتحمة ببعضها ومنضبطة بمعايير المتن الروائي.

---

(1) عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (ص30).

(2) باشلار، جماليات المكان (ص60).

(3) جودي، شعرية الشخصية والمكان الروائي في عائد إلى حيفا (ص63).

يرى بدر عثمان أن "المكان الروائي والطابع اللفظي منه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ذلك أن المكان في الرواية ليس المكان الطبيعي أو الموضوعي، وإنما يخلقه المؤلف في النص الروائي ويجعل منه شيئًا خياليًا"[1]، في رؤية (بدر عثمان) يكتسب التعريف بالمكان بعدًا وجدانيًا، باكتسابه الكسوة اللغوية التي تحيله إلى الوجود النصي.

يعرف (ياسين النصير) المكان بأنه "شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية؛ ولذا لا يصبح غطاءً خارجيًا، أو شيئًا ثانويًا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته لما كان متداخلًا بالعمل الفني "[2]. يلاحظ أن (ياسين النصير) أعطى المكان تأشيرة لدخول حيز البطولة من خلال شخصنته، والتنبيه على انتقاء المكان بعناية ليبدو فعالًا؛ ليكسب العمل الفني جمالًا فلا يكون مجرد إطار خارجي أو مجرد حشوات داخلية غير فعالة.

وقد عُرف أيضًا بأنه "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه؛ لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحل جزءًا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"[3]، وبهذا يلتقي تعريف (النصير) بالتعريف الاجتماعي للمكان إلا أنه يضيف جزئية تفسير البعد الأخلاقي للمكان، والذي يندرج ضمن تأثير المكان على من يقطنه.

وعدّه "ويلك" أنه "تعبير مجازي يكنّي عن الشخصية. فبيت الرجل امتداد لذاته، إذا وصفته فقد وصفت الرجل"[4].

تخلص الباحثة إلى تعريف للمكان الروائي:

فهو الحيز المتخيل في ذهن الكاتب، والمتخلق بواسطة اللغة، يكتسب ملامحه من تعالقاته بالزمان والشخصيات، وتبرز نتوءاته في سيكولوجية الشخصية ومظهرها الخارجي، متأثرًا بالقالب الاجتماعي الواقعي، وهو بمثابة قبضة اليد التي تحتوي على خطوط العمل الروائي في باطنها، فلا يمكن لأي عنصر من عناصره أن يعمل خارجها.

---

(1) عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ (ص ص28–29).

(2) النصير، الرواية والمكان (ص17).

(3) المرجع السابق (ص ص16–17).

(4) ويلك، وآرن، أوستن، نظرية الآدب (ص305).

"منذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه ومخاوفه وآماله وأسراره وكل ما يتصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل"[1]، وبذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهل المكان أو إقصائه والعمل من خارجه، إذ إن ذاك الخارج هو أيضًا مكان مستخدم، وطالما أُشير إليه فهو إطار للمحتوى، وقد اُختلف في المسمى للمكان ما بين حيز وفضاء ومكان، وغلب على مفهوم المكان الروائي مصطلح (المكان)، "وقد اختار هذا المصطلح كل من غالب هلسا، وسيزا قاسم وشجاع العاني وعبد الله إبراهيم وياسين النصير ومهند يونس"[2] وغيرهم، وتبنى حميد لحميداني وسعيد يقطين وحسن بحراوي وغيرهم مصطلح (الفضاء) إلا أن لحميداني فرق بين (الفضاء والمكان)، فالأخير مرتبط بلحظات وصفه في النص السردي[3].

يعدّ" الفضاء بمثابة الوعاء الضخم الذي يستوعب بداخله الأمكنة المختلفة، الكون بمجراته ونجومه وكواكبه، والأرض بما عليها، وإن كانت دلالة الفضاء تعني في الذهنية العربية: الفراغ والخواء"[4]، والمكان جزء من هذا الفضاء الكبير، وبهذا فإن الفضاء أعمّ وأشمل من المكان بغض النظر عن مفهومه اللغوي الذي يعبر عن الخواء.

إن مفهوم المكان في الأدب "لا يُفهم من خلال الوصف العادي فحسب، وإنما في العلاقة الجدلية التي بين الإنسان (البطل/ الأديب) والمكان، وفي العلاقة الدافئة أو الحادة التي تستشعرها الذات الأديبة في علاقتها بالمكان"[5]، وتتحدد هذه العلاقات بتحديد الأماكن وهيئاتها وطوبوغرافيتها، فتعيين "المكان في الراوية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في عمل تخيلي"[6]، إنه الإطار الذي أُعِدَّ لاحتواء الشخصيات في رحمه، وبذلك فإن تكونها مرتبطٌ به ارتباطًا وثيقًا "بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية وإنما أيضًا لصفاته الدلالية"[7]، ولأنَّ المكان ذو قيمة دلالية مهيمنة في العمل

---

(1) النصير، الرواية والمكان (ص17).

(2) الخفاجي، المصطلح السردي في النقد (ص421).

(3) انظر: الخفاجي، المصطلح السردي في النقد (ص ص 424_427).

(4) جمعة، مصطلح «المكان» ... المفهوم والسيميوطيقا (موقع الكتروني)

(5) المرجع السابق (موقع إلكتروني).

(6) بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص29).

(7) المرجع السابق (ص30).

الروائي "فإن وصف المكان تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحي، وهي نوع من التصوير الفوتوغرافي لما تراه العين"[1]، هذا التصوير "الفوتوغرافي" يفتح للقارئ مجال التنبؤ بأفعال الشخصيات أو نفسياتها، ويربط القارئ بزمن الرواية، فالمكان ملتصق بالزمن الروائي، وكل مرحلة زمنية تشكل تطورًا في المكان، فإن لم يكن على صعيد وصفه الشكلي فهو على صعيد علاقاته بمن فيه، فكل وصف له دلالة، "فالمكان علامة كالعلامة اللغوية، قائمة على وجهين غير متفارقين، الدال والمدلول، وكما تخرج الكلمة من نظامها اللغوي إلى النظام السيميولوجي حين تدخل القصيدة فتغدو علامة سيميولوجية عبر المجاز، فإن المكان(علامة) يخرج من نظامه الدلالي والعادي إلى النظام السيميولوجي حين يدخل النص السردي"[2].

إن العلامة المكانية تُفسر في سياقها النصي فحسب، فلا يمكن أن تترك العلامة المكانية مطلقة في قالبها اللغوي المتعارف، فالنطق باسم مكان معين يسمح للخيال بتخيل أشكال مختلفة له، لكن تقييده في سياق نصي فُصّل خصيصًا له، يجعله أكثر تحديدًا، ويجرّ القارئ نحو إيجاد سيميائيات موازية للسياق، تمثل خصوصية له.

للمكان الروائي أهمية في إنشاء العمل الروائي، فهو يمثل إحداثيات الموقع الروائي، "فالحدث الروائي لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته المكانية"[3]، فهو الذي يمنح الأحداث منطقيتها ويعمل على حملها للقارئ، حيث " يتسرب منطق الحكاية إلى منطقة أخطر في بناء الرواية وهي منطقة النمو المنطقي للأحداث"[4]، والأحداث ليس بوسعها أن تنمو إلا عبر المكان، فهي تنتقل تمامًا كالشخصيات فيه.

يمثل المكان دورًا أساسيا في بناء الأحداث، فالحدث يقوم بمنطق المكان، فحدوث عنف مثلًا منطقيتة وجود مكان يسمح بذلك، مأهول بمن فيه، يُحدث تصادمًا مع من فيه، فيولدّ حدثًا بتأثير الجو العام، والحدث يصطدم بمؤثر لينشطر ويتكاثر، فتنتقل شرارته بالتتابع.

---

(1) عزام، فضاء النص الروائي (ص115).

(2) زيتون، في مدار النقد الأدبي (ص67).

(3) بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص29).

(4) درويش، تقنيات الفن القصصي (ص278).

بالإمكان القول: إن المكان هو " العامل المهم في بلورة معالم تلك الأحداث والشخوص بما تضفيه على عنصر الشخصية خاصة من سمات تتعلق بالرفعة المكانية ذاتها، ومن هنا فإن الشخصية تبدو أكثر منطقية وقبولًا من حيث ارتباطها أو انفصالها عن المكان باعتباره أحد العوامل التي يرتكز الكاتب عليها لتحديده هوية أحداثه وفكرته" [1].

يُعد المكان العامل الأول لوجود الشخصية، "فلا يمكن أن نتمكن من تصور شخص يتكلم دون تمثيل للمكان والزمان"[2]، فهو القالب الأول الذي يتخيله الكاتب، ومن ثم يملؤه بالشخصيات والأحداث والتفاعلات الدائرة في النص الروائي. للمكان دور في الإشارات القيمية المجتمعية، فهو "يؤثر في البشر بنفس قدر تأثيرهم فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طياته قيمًا تُنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كل مكان سلوكًا خاصًا على الناس الذين يلجون إليه"[3]، وبهذا فهو الإشارة الكاشفة عن القيمة المراد بثها في النص الروائي، ومن خلال أبعاده المعطاة يُتحكم في هذه القيمة سواء بالسلب أو الإيجاب.

قسم الناقد العراقي (ياسين النصير) المكان إلى (مكان موضوعي) ذي خصائص اجتماعية (ومكان مفترض) من تخيل المؤلف[4].

وقد تعددت تقسيمات المكان فمنها: المكان المغلق والمكان المفتوح ومكان الإقامة ومكان الانتقال... وبهذا فالتحليل لأبعاد المكان يتوقف على الزاوية التي وُلجَ منها إليه.

وقفت الباحثة على شعرية المكان، فتناولت شعرية (التناسل المكاني) في رواية (يا صاحبي السجن)، ثم شعرية التقابلات المكانية في راوية (خاوية)، ووقفت على شعرية العلائق التفاعلية للمكان مع الشخصيات في رواية (اسمه أحمد).

---

(1) عباس، الشخصية وأثرها في البناء الفني الروايات نجيب محفوظ (ص323).

(2) مجموعة كتّاب، الزمان والمكان اليوم (ص196).

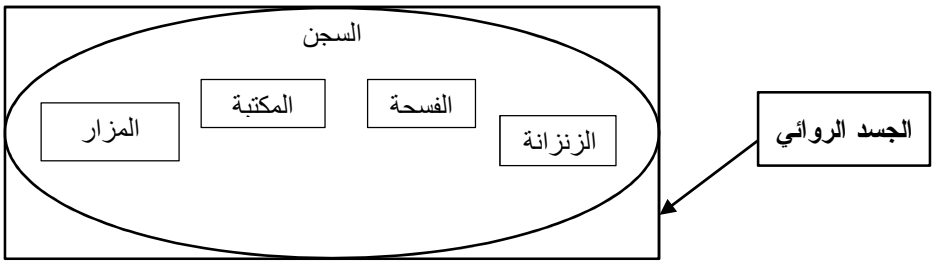
(3) نور الدين، البداية في النص الروائي (ص47).

(4) انظر: الخفاجي، مصطلح السردي في النقد ص424).

المبحث الثاني:

التناسل المكاني

تجلت شعرية المكان في روايات (العتوم) في مقدرته على إيجاد علائق مكانية مؤثرة مُوّلدة من نواة واحدة، تعمل كلها بتأثير واحد، رغم اختلاف التأثير الآني المرتبط بلحظة الوجود، هذه الأماكن تُعد أماكن انشطارية قادرة على الانشطار لأكثر من عنصر، وكل عنصر يحمل خصائص النواة الأم، كما في (السجن)، الذي اختاره العتوم في روايتي (اسمه أحمد) و (يا صاحبي السجن)، حيث كان السجن بمثابة الرحم المكاني الذي أنجب مرافقه المتمثلة ب (الزنزانة، الفسحة، المزار، مكتبة السجن)، وهذا الأمر ينسجم مع التحليل البنيوي من زاوية نظرية الجزء والكل، وقد مثلت الباحثة هذا التناسل المكاني في المخطط الآتي:



شكل (6): التناسل المكاني للسجن في رواية يا صاحبي السجن

والملاحظ أن حيز السجن في كلا الروايتين أخذ جزءًا كبيرًا من فضاء الرواية، فجُلّ الأحداث دائرة في هذا المكان، والأمكنة التي تخلّقت في رحمه.

أولًا: السجن

هذا المكان المغلق الذي يمثل رمزًا لوأد الحريات، وقمع الخصوصيات حيث "يشكل السجن... نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال كاهله بالإلزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفًا وراءه عالم الحرية، حتى تبدأ سلسلة العذابات، لن تنتهي سوى بالإفراج عنه"[1].

(1) بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص55).

يعدّ السجن مكان إقامة جبرية، فليس بمقدور النزيل أن يختار ما يريد، أو يرتدي ما يريد، أو يتحرك كيفما شاء، أو يأكل ما يطلب أو يشتهي، إنه بقعة محاصرة بالجدران، يملؤها زيت القوانين. إن نظرة الإنسان للسجن ثابتة، فهي نظرة الكُره والنفور، فلا إنسان يحب السجن، بعكس أماكن أخرى قد تتباين تجاهها المشاعر، فقد "تتحول نظرة الإنسان للمكان الواحد من الودّ إلى الضدّ في ظل ظروف معيشية"[1]معينة، فعلاقة الإنسان بالمكان تتولد من رحم الظروف التي يعيشها في هذا المكان، والسجين تسير مشاعره تجاه السجن باتجاه واحد هو البغض.

تجلت شعرية المكان في رواية **(يا صاحبي السجن)** في (التناسل المكاني) للسجن، الذي أعطى كل مكان داخل السجن نسب الأبوة للمكان الكبير، فلم تكن المشاعر تجاه المكان الصغير بمنأى عن المشاعر تجاه المكان الكبير، ولم يكن وصف المكان (الابن) بمنأى عن وصف المكان (الأب) الذي حمَّل تلك الأمكنة الصغيرة جيناته المكانية، فحملت من صفاته الكثير.

"لم تكن الطريق من محكمة أمن الدولة إلى سجن الجويدة بعيدة بالمعنى الجغرافي الحرفي... لكنها بالمعنى النفسي طالت كما لو كنا نسير في التيه ... بدا الأكبر من سجن (الباستيل) وأعلى شموخاً من سجن (ليمان طرّة)، بل أوسع من سجن (تزمامارت) غير أن الفرق بينه وبين سجن (تزمامارت) لم يُبنَ في الصحراء ... فتح الباب الكبير وتأكدت أنني دخلت الجنة للتو..."[2].

يعالج الروائي الشعور المتولد داخل البطل تجاه السجن، هذا الشعور وُلد بداخله وهو في طريقه إلى السجن، وقد رصد الروائي الشعور لدى البطل؛ ليقيس النبض الشعوري وتغيراته فيما بعد. بدأ الروائي برصد مسميات لسجون عرفها التاريخ، بمجرد ذكر اسمها تُستحضر الرهبة، وتستحضر صور العذاب، "**الباستيل**" هذا السجن الكبير في فرنسا، الذي حفظ التاريخ أبجدياته وعرف محتوياته الآدمية التي تُوسَم بالمعارضة السياسية، ثم ينتقل إلى مسمى ثانٍ **(ليمان طرة)** هذا السجن الذي يقع في القاهرة بمصر، خصص للسجناء السياسيين الذين عارضوا سياسة الحكم، أو مسوها بنقد ما، والمعروف عن هذا السجن صرامته، وحدّته مع السجناء، إضافة إلى حراسته المشددة، ثم ينتقل إلى مسمى**(تيزمامارت)** هذا السجن

---

(1) المحاسنة، المكان الروائي ودلالته (موقع إلكتروني).

(2) العتوم، يا صاحبي السجن، ص65

المغربي عرف بسريته الكبيرة وأساليب تعذيبه، كان يأوي السجناء السياسيين، إن استحضار هذه الأسماء للسجون كان استحضارًا موفقًا، فمعظمها سجون خصصت للسجناء السياسيين، وبهذا فإن الانطباع لدى القارئ عن قضية البطل هو انطباع القضية السياسية، إضافة إلى تكثيف لحضور المكان رغم تعدد المسميات.

(فتح الباب الكبير) لقد دلف الروائي إلى عالم السجن بهذه الجملة، فانفتاح باب السجن يعني إغلاق باب العالم الخارجي، والولوج إلى عالم السجن الخاص، فما الذي يحدث في داخل ذاك العالم المغلق!؟

"**أيقظني من الخيالات اللذيذة شرطي قدم من جهة الإدارة... أعطاني لباس السجن، وهو عبارة عن قطعتين زرقاوين، واحدة للجزء الأعلى وأخرى للجزء الأسفل، وحين فردتهما أمام عيني... إنهما ضيقتان، وأنا سمين لحيم!! فأشار إلى مجموعة من (الأفرهولات الزرقاء) مكومة خلفه، وقال مستظرفًا: قرمز ونقي!! ... كلما رفعت قطعة استخبرها أجد أنها إما أن تكون قصيرة الأرجل، أو ضيقة الوسط، أو مشقوقة، أو ذات رجل واحدة، أو بمطاط تالف، أو بغير مطاط**"[1].

إن الولوج إلى عالم السجن هو بداية فقد ملكية الذات، فالسجين لا يقرر ما يريد، **(أعطاني لباس السجن)** عليه أن يخضع للقوانين، أول هذه القوانين نزع حرية الاختيار في اللباس، على السجين أن يرتدي لباس السجن المقرر، إضافة إلى وجوب الصمت إزاء هذا الرداء مهما كانت هيئته أو لونه، الواضح من الفقرة السابقة أن الحارس (الشرطي) القائم على السجن يمارس سلطته على السجناء بتلذذ **(قال مستظرفًا: قرمز ونقي)** وبهذا فإن حياة السجن تخضع إلى الأوامر فقط من اتجاه واحد، والواضح أيضًا أن السجناء يعانون إهمالًا في أبسط حقوقهم ألا وهي قضية (اللباس) فالوصف الذي قام عليه الروائي بالنسبة لملابس السجن يؤكد عل إهمال كبير من إدارة السجن تجاه السجناء، فالثياب ممزقة، لا تناسب مقاسات بعض السجناء، بل على السجين أن يتكيف مع مقاس الثوب.

"**فتح الشرطي الباب الخارجي المغلق القفل ومزلاج حديدي؛ ودفعني إلى الداخل، فدخلت مكان دخولي إلى غرفة المستودع وبداية عهدي الجديد في السجن**"[2] .

---

(1) العتوم يا صاحبي السجن (ص66).

(2) المصدر السابق (ص67).

استخدم الروائي أبجديات السجن المعروفة: **(الباب الخارجي المغلق القفل، ومزلاج حديدي)** فلا يمكن تخيل سجن من غير هذه المفردات الدلالية، والتي تحدد هيئته التي ينتابها الحرص، والتحكم، فالأبواب الحديدية والأقفال والمزاليج دلالات إحكام إغلاق المكان. **(دفعني إلى الداخل)**، إن السجن مكان إقامة جبرية، لا اختيارية، ومعاملة القائمين على السجن تتجلى في العبارات التي انتقاها الروائي، لتدلل على أن الإقامة في هذا المكان بالجبر والإكراه، ولا مجال للسجين حتى لأن يشرد بذهنه ولو للحظات عند أي أمر من سلطة السجن، فهو مدفوع للإقامة فيه من قبل السلطة التي أقرت هذا.

" **صوت أقفال الباب من الخارج، وصرير الباب كانا قد أيقظاني، الحارس الذي دخل مشى خطوتين ثقيلتين، ووضع أمامي صينية صغيرة، وخرج دون أن يتفوه بكلمة، أغلق الباب خلفه، وتركني مع فطوري: قطعة خبز صغيرة، وبيضة مسلوقة، ولا شيء آخر....**"[1].

تترد مفردات السجن في كل مقام يُتحدث فيه عنه **(صوت أقفال الباب من الخارج، وصرير الباب)** فالأقفال دلالة تشديد الإغلاق، والمغالاة في التغليق، وصرير الباب دلالة كسر جمود الصمت. في السجن يبدو صرير الباب انفراجة صوت، ولكنها في ذات الوقت دلالة نفسية مؤثرة سلبًا، ففي كل سماع للصرير تذكرة بالإغلاق المحكم. **(الحارس الذي دخل)** يبدو أن الروائي يتفنن في استحضار مفردات السجن لتهيمن على الجو العام للمشهد، فالحارس يعني القيد المزروع حول أنفاس السجين.

(وضع أمامي صينية صغيرة، وقطعة خبز صغيرة، وبيضة مسلوقة) ومن مفردات السجن نوعية الأطعمة المقدمة للسجين، ولا يحق للسجين أن يبدى رغبته في طعام ما، أو يعترض على طعام ما، فالطعام زهيد في السجن يستقبله السجين استقبال الملهوف، لذا وصف الروائي مشهد السجين داخل غرفة السجن الصغيرة قبل أن ينتقل إلى السجن الجماعي الكبير.

(أغلق الباب خلفه) الملاحظ أن مفردة **(الباب)** تُلحّ بشكل كبير على مشهد جو السجن، بل إن حدود السجن تبدأ من عند الباب **(البوابة الكبرى)** وبهذا أحكم الروائي سيطرة ألفاظ السجن على الجو العام، فالباب يعني الحدود، والحدود هنا تعني الجدران المقفلة الجامدة التي لا تتحرك أبدًا إلا بفتحة طارئة الحركة**(الباب)**.

---

(1) العتوم يا صاحبي السجن (ص29).

أما الحديث عن مجتمع السجن فكان حاضرًا، لم يغفل عنه الروائي، فهذا المكان الكبير المتخم بالعذابات، المليء بالوجوه من كل حد وصوب، المزدحم بالأيديولوجيات المختلفة عليه أن يتوقف عند ساكنيه في معظم المشاهد: "**كم يلزمني من الوقت لأدقق النظر في الوجوه وأقرأها كي أتواصل معها. إن للوجوه حكايات لا يستكنهها إلا المتأملون... بدأنا حفلة التعارف الأولى... كنا كأصحاب الكهف، جمع بيننا سوط السلطة**"[1] .

استطاع الروائي أن يعبر عن عالم السجن ومجتمعه في عبارات موجزة، موحية، باذخة الدلالة، فارهة التعبير: **(كم يلزمني من الوقت لأدقق النظر)** دلالة كثرة للوقت، تلحقها هنا دلالة أخرى ترصد عدد الوجوه، وإشارة إلى تعدد الحكايا واختلافها **(أقرأها كي أتواصل معها)** والتواصل لا يمكن أن يحدث إلا بالفهم، والفهم لا يحدث إلا بالتعرف على الشخصية وخلفيتها الفكرية، التي حاول الروائي أن يعبر عن اختلافاتها بـــــــ **(للوجوه حكايات لا يستكنهها إلا المتأملون)** فعلى السجين سبر غور رفيقه في السجن وتحليل شخصيته؛ كي يصل إلى فهمها، ويستطيع التعامل معه فيما بعد.

استطاع الروائي أن يعبر عن حجم الصخب الفكري وتنوعه في السجن بـــــــ **(بدأنا حفلة التعارف الأولى)**، إن مفردة **(الحفلة)** تنبئ بمدى حجم الصخب والحضور المكثف. لم يغب عن الروائي تصوير الواقع الطبيعي لحياة السجناء **(كنا كأصحاب الكهف)**، إن استخدامه لجملة **(أصحاب الكهف)** يستدعي النبش في عمق الذاكرة للإمساك بحجم غفلة السنين، وغفلة الأيام، فالسجناء في سجنهم كأهل الكهف، تمرّ أيامهم وسنونهم وهم لا يشعرون، تضيع زهرات شبابهم دون أن يشعروا بها. **(جمع بيننا سوط السلطة)** الجامع بين السجناء هو المكان الواحد، الذي تملكه يدٌ واحدة، ألا وهي السلطة.

"**مجتمع السجن مجتمع تتدنى فيه الكرامة إلى أقل مستوياتها، وليس من هدف للشرطي هنا إلا أن يحترف الطرق التي يهين بها السجناء**"[2].

لم يَفتْ الروائي وصف الحالة الإنسانية لمجتمع السجن، فالمكان يفرض هيمنته على مجتمعه: **(مجتمع السجن مجتمع تتدنى فيه الكرامة إلى أقل مستوياتها)** فالسجين في هذا المكان لا يملك نفسه، وبالتالي فإن كرامته الإنسانية تُخدش كل يوم بيد السلطة: **(ليس من**

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص69).

(2) المصدر السابق (ص112).

هدف للشرطي هنا إلا أن يحترف الطرق التي يهين بها السجناء) هو لا يجرؤ أن يطالب بحفظ كرامته، فقد خلقت السجون لتنال من كرامة الإنسان، وتقصيه عن نفسه.

إن وصف الروائي لمجتمع المكان ذو شقين، الشق الأول: القائمون على المكان(الشرطة)، والشق الثاني: المقيمون في المكان(السجناء)، الشق الأول مسجون عند الشق الثاني، فالسجان أسير حراسته وحرصه عل السجين باختلاف الوضعيات التي تمثل الحقوق وكمية الحريات المتاحة، ومن أجل محافظة القائم على السجن على سلطته وهيمنته لا ينفك عن إشعار المقيم في السجن بدونيته، فلا يتوانى عن سلخه عن إنسانيته، فيتطاول عليها بشتى الطرق.

لم يغب عن الروائي أن يقدم للسجن وصفًا طبوغرافيًا، ينقل فيه تضاريس هذه السجون للقارئ، فيقحمه داخل المشهد الأدبي؛ ليكون لديه القدرة على معايشة المكان مع شخصيات الرواية.

"**عقلية المهندس الذي بنى سجن سواقة تختلف كلية عن عقلية المهندس الذي بنى سجن الجويدة. اعتمد مهندس سجن الجويدة على الامتداد الأفقي المنبسط، واعتمد مهندس سواقة على الامتداد العمودي المنكمش!! مهاجع سجن الجويدة متلاصقة، ومهاجع سجن سواقة متراكبة، ساحات سجن الجويدة حرة مفتوحة على السماء، وساحات سجن سواقة مقيدة داخل المهجع نفسه، ومغلقة على السماء**"[1].

يرصد الروائي مفارقة بين سجنين، والمفارقة هنا تضاريسية بحته، حيث أن الجو العام للسجن لا يتغير، فالمناخ قمع الحرية، وتذويب الذاتية، لكن حدود المفارقة لذات المكان تعطي طابع المفاضلة بالإضافة إلى نوعية الفكر الذي اصطنع هذا المكان، كلما كان السجن محكم الإغلاق، موغلًا في التقييد كانت طبيعته أقرب إلى مسماه، والرؤية من وراء الاختلاف عند من صمموا المكان تختلف عن رؤية السجين لهذا الاختلاف، فهو ينظر إليه من منظور حجم فتحات الحرية الموجودة فيه: **(ساحات سجن الجويدة حرة مفتوحة على السماء، وساحات سجن سواقة مقيدة داخل المهجع نفسه، ومغلقة على السماء)** رصد الروائي منظور السجين لهندسة بناء السجن: **(حرة مفتوحة على السماء، مقيدة داخل المهجع نفسه، مغلقة على السماء)** فاستخدام التضاد هنا يوحي بحجم اختلاف المقياس الهندسي للبناءين، إن ما يهم السجين رؤيته زرقة السماء، واستشعاره المساحات المفتوحة، فأكثر ما يُعّل قلب

(1) العتوم يا صاحبي السجن (ص143).

السجين رؤيته الجدران والظلمة، واستشعار السجين المفارقة بين السجنين يدلل على حجم الحرمان الذي يعيشه، لدرجة أوصلته استشعار الأفضلية في أمكان لا أفضلية فيها لأي شيء.

يلاحظ اهتمام الروائي برؤية السجين الفكرية تجاه التصميم الهندسي للمكان:

"**ويبدو أن المهندس المدني الذي صممه، اعتمد فكرة الامتداد الأفقي، مما أعطى بعض الحرية في إرسال الطرف في الفراغ، وهو أمر في غاية الأهمية بالنسبة لمن فقد حريته، ويحاول أن يستعيدها، أو يستعيد بعضها..... فوق أسطح هذه الغرف الأفقية التي ترتفع حوالي أربعة أمتار تتوزع الأسلاك الشائكة تحاول أن توقع في شركها كل من تسول له نفسه التفكير بالهرب... ويتمركز على الأسطح... قناصة مستعدون لأي ظرف طارئ، وتتوزع كاميرات المراقبة على جوانب المهاجع**"[(1)]. إن ما يهم السجين في هندسة المكان تلك المساحات التي تفتح له على العالم الخارجي فهو يتعلق بأي أثر من أثار الحرية الغائبة.

برع الروائي في استخدام الوصف المكاني لخدمة (القيمة المكانية): **(ترتفع حوالي أربعة أمتار)** فالارتفاع للأماكن يعطى انطباعًا عن صعوبة تجاوزها. **(تتوزع الأسلاك الشائكة)** يحاول الروائي إعطاء المكان الخصوصية المتعارف عليها، فالأسلاك نوع من معيقات الحركة غالبًا ما توضع أعلى أسوار السجون، فكيف إن كانت شائكة! ووجودها على الأسطح يمثل نوعًا من القيود على مقيمي المكان. **(يتمركز على الأسطح قناصة)** قيد آدمي آخر يضاف إلى قيود السجن، خصص هذا القيد لرصد أي حركة تصدر عن السجناء في غير موضعها. **(تتوزع كاميرات المراقبة)** وزيادة في إمعان تقييد الحريات تنصب الكاميرات التي تحد من تفكير السجين كيلا يذهب فكره تجاه الفرار.

إن تضاريس المكان التي قدمها الروائي تخدم المكان من حيث تقديمها ملامحه متكاملة للقارئ، فتوازي المكان الواقعي ذا السمة الدلالية ذاتها، وتعطي لمحة عن كم القيود التي يعانيها السجين.

ثانيا: الزنزانة:

تعد الزنزانة ابن شرعي ووريث أول للسجن، حيث تنفرد بخصائص أكثر تقييدًا وإمعاناً في قمع الحريات. يعالج الروائي فضاء الزنزانة بأبعاده الحدودية الخارجية والداخلية في الرواية.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص78).

كانت الزنازين تحتل جانبي الممر الطويل الذي سرنا فيه إلى ما قبل آخره... تقع على اليسار في تلك الزاوية زنزانة في الجدار المكشوفة، ولها باب بعرضها الذي يقرب من ستة أمتار، وقضبانها الحديدية التي تشكل الباب تمتد حتى السقف"[1].

إن الأبعاد الحدودية التي رسمها الروائي للزنزانة تسهم في رسم إحداثيات الأحداث التي تدور داخلها، "فالزنزانة ستكون مسرحًا تتحقق من مختلف فصائل الاضطهاد والإلزام والمصادرة على شخصية المنزل"[2]، فالزنزانة بحدودها الضيقة وعقوباتها المغالية ترفع من القيمة العقابية، فتسقط عنها درجة العمومية وتنقلها إلى درجة الخصوصية، حتى يفتقد السجين السجن العام، فهو يتلقى بداخلها أكبر كم من المصادرات تجاه شخصيته واحتياجاته، بدءًا من حجم المساحة التي ينتقل فيها انتهاء بمتطلباته الحياتية من النوم والراحة ورؤية ضوء الشمس، إنها التضاد العظيم الذي يقابل أي مكان يجد فيه المرء حريته. **(تقع على اليسار في تلك الزاوية زنزانة)** اختيار وموقع (زاوية) يوحي بالتهميش والابتعاد والإقصاء، فالسجين الذي يتعرض للحبس الانفرادي هو سجين يعاقب بالإقصاء، وتعد الزاوية مفردة تلائم هذا النوع من الأحكام. **(لها باب بعرضها، يقرب من ستة أمتار)**، يعود لذكر مفردة **(الباب)** حيث تعدّ المهيمنة اللفظية على مفردات السجن، فمنها تنطلق الحدود المكانية، هذا الباب الذي جاء موازيًا لعرض الزنزانة يوحي بمساحاتها، **(قضبانها الحديدية)** وذكر القضبان ضرورة ملحّة في مقام الزنزانة، فأكثر ما يميز السجن والزنزانة، الأبواب الحديدية والقضبان، ودلالة القضبان دلالة تحديد وقسوة، فكل قضيب يبتعد عن الآخر بمساحة معينة، يُرى منها ما خلفها، لكن لا يمكن الولوج من تلك الفراغات بينها إلى عالم الحرية، إضافة إلى المادة التي تصنع منها القضبان وهي الحديد، والتي تدلل على قسوة الظروف وقساوة التغليق.

"**الزنزانة طولها متران ونصف وبهذا العرض أيضًا، يااه إنها أصغر من الزنزانة في إربد... غير أن المسألة ليست بالحجم، ولا بالسعة... فهنا من الخدمات ما لا يمكن أن يقارن بما هو هناك... على يميني مقعد لقضاء الحاجة، وبجانبها مغسلة صغيرة جدًا بالكاد تتسع لوضع رجل... وعلى الأرض فرشة واحدة، والأرض حافية، وملابسي هي هي... بالقرب من الفرشة هناك مصحف، وكتاب تفسير للقرآن**"[3].

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص33).

(2) بحراوي، بنية التشكيل الروائي (ص69).

(3) العتوم، يا صاحبي السجن (ص34).

في كل موضع يتاح للروائي وصف أبعاد الزنزانة بحدودها يقدم هذا الوصف بتفاصيله، ليس من مبدأ التكرار بقدر ما هو تذكير بأبعاد المكان وتأثيره على المقيم فيه، وللمحافظة على استبقاء القارئ حيز متابعة التأثير المكاني على البطل.

إن دراسة المكان في الرواية تقوم على "تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه، في صور ولوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم والتصوير، أما تنظيم الفراغ إلى مناطق مختلفة تنفصل أو تتصل لتتقارع أو تتناغم فإنه يقترب من مفهوم تصميم البناء في فن العمارة"[1]، لذا كان الروائي يلجأ إلى رسم تفاصيل المكان بعمارته الخارجية، وتفاصيله الداخلية دون أي خلل في الوصف، لتتسق مع صفات المكان الأصل الذي انبثقت عنه، ألا وهو (السجن). **(المسألة ليست بالحجم، ولا بالسعة)** إن الزنزانة بالنسبة للسجين لا تحسب بحدودها ومساحتها، بل إن المفاضلة عنده تقوم على مبدأ حجم الخدمات المقدمة فيها، هذا ما حاول الروائي إيصاله للقارئ من خلال المقارنة التي عقدها البطل بين زنزانتين. **(على يميني مقعدة لقضاء الحاجة، وبجانبها مغسلة صغيرة، وعلى الأرض فرشة واحدة، الأرض حافية)** في الحديث عن الزنزانة حاول الروائي رصد تدني مستوى الآدمية في هذا المكان، فمكان قضاء الحاجة هو ذاته مكان النوم، وهو ذاته مكان تناول الطعام، كل هذا يحدث في مساحة ضيقة جدًا، والتعبير ب(حافية) إيحاء بأبعاد التجريد، فهي دلالة تجرد من كافة الحريات حتى يصير السجين حافي الإنسانية يفتقد كرامته. إن فرحة السجين التي تُرصد في مثل هذا المكان تتجلى في بعض الامتيازات التي قد يحصل عليها دون طلب منه **(ملابسي هي هي، هناك مصحف، وكتاب تفسير للقرآن)**، في عين السجين تبدو هذه الأمور بمثابة تذكرة للسجين بآدميته، فهو لايزال يلبس ملابسه دون أن يفرض عليه تغييرها، إضافة إلى قدرته على قراءة المصحف وكتاب للتفسير، هذه الامتيازات التي وجدها في هذه الزنزانة لم يجدها ربما في أخرى، وبذلك يهتم السجين بالأمور التي تحدث الفرق في حياته داخل الزنزانة حتى لو كانت بسيطة أو لا قيمة لها، لجأ الروائي لوصف كل هذه المحسوسات لرصد أبعاد معنوية كامنة في نفس السجين عبر تفسير نظرته للأشياء.

---

(1) قاسم، بناء الرواية (ص107).

"كانت زنانة فريدة من نوعها إذ لم تكن غير سريرٍ معدني يأكل نصف مساحتها البالغة مترين عرضًا، وثلاثة طوالًا، على هذا السرير استقرت (بطانية واحدة)، كان علىّ أن أجعلها غطائي أو فراشي، إذ لم تكن الفرشة الإسفنجية تقي من وخزات (رُفاس السرير) ... من تحت شقوق الباب تسرب كم ضئيل من الضوء ليخفف حدة الظلام الجارحة..."[1].

يتكئ الروائي على تقنية الوصف، بغية استحضار تفاصيل المكان لدى القارئ، واستنهاض شعوره بالمكان، فحاول الروائي وصف العديد من الزنازين، في كل مرة كان يحاول عقد مقارنة بينها، لكنه في ذات الوقت يستحضر المقاربات المسيطرة على المكان (الضيق، قسوة الظروف، الظلمة). **(من تحت شقوق الباب تسرب كم ضئيل من الضوء ليخفف حدة الظلام)** بعد أن أعطى الروائي وصفًا للزنزانة، وظروف الحياة فيها، انتقل إلى مفردتي **(الضوء، الظلام)**

حيث تعد مفردة الظلام من أشهر المفردات المعبرة عن السجن وفضاء الزنزانة، فحين يصف تسرب الضوء من شقوق الباب، فهو بذلك يذكي من حالة الحرمان التي يعاني منها السجين، فالضوء يمثل الحرية والحياة الخارجية، لكنه لا يتسرب نحو السجين إلا بشكل ضئيل جدًا، ومن أماكن ضيقة جدًا، لا يمكن للسجين أن يتلاقى من خلالها مع حريته، فهي تنسل من الشقوق، والكوة، فهي أماكن تدل على عمق الضيق، في المقابل يهيمن الظلام على فضاء الزنزانة بشكل واضح، لأن الظلام يمثل غياب الحرية، ويمثل ظلمات السجن بكل قساوتها، ينتشر في فضاء الزنزانة ويسيطر عليها. "**ما أجمل أشعة الشمس وهي تدخل عبر النافذة ذات القضبان الحديدية إلى زنزانتك، فتعلن دورة الحياة... كان ضوؤها يصلنا عبر النوافذ والشقوق**"[2]، إن تحديد دخول الضوء من أماكن صغيرة يعطي ملمح الظلمة المسيطرة على المكان، هذه الأماكن تتمثل في النوافذ والشقوق التي تمثل جزءًا من تضاريس الزنزانة، التي استفاض الروائي في ذكرها لفرض هيمنة تأثير المكان على القارئ، وبذلك يحظى المشهد ببسط سبل الإقناع من خلال الوقوف على تفاصيله وإيحاءاتها. لم يغفل الروائي عن إقحام القضبان الحديدية في كل حديث عن الزنزانة، والتي تعظّم من قبضة القيد وحجم سطوته.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص23).

(2) المصدر السابق (ص51).

حاول الروائي ربط المكان بساكنيه: "**الزنازين أوطان المعتقلين، وملاجئهم الاضطرارية، وحقول قمحهم. عندما تستقبل زنزانة ما، فإنها تمد لك ذراعيها بداهة، وهي تقول لك: إما أن تحبني أو تكرهني، الحب والكره قضية شخصية... ولكن عليك أن تعتاد التعايش معي... الزنزانة أنثى، إن عاندتها عاندتك، وإذا توددت إليها توددت إليك... الفرق بينهما أن الزنزانة لا تتكلم وحين تغيب في جوفها تتمنى أن تتكلم، ويقتلك صمتها**"[1].

ربط الروائي المكان (الزنزانة) بالمقيمين فيه (السجناء) وعالج العلاقة بينهما بالوقوف عليها، فوصف الزنزانة بأنها (**أوطان المعتقلين وملاجئهم الاضطرارية**) وبذا أوضح أن الإقامة في الزنزانة طارئة، فالأصل الإقامة في السجن، لكنها فرع من هذا السجن، تؤدي مهامًا خاصة لا يقوم بها السجن، فهي تزيد من إحكام القبضة على السجين فتعزله عن مجتمع السجن بالكلية، وتخرجه عن إطار الحياة، فلا يعرف الليل من النهار، إنها تتقبله ساخرة، فليس له الخيار بأن يرفضها: (**إما أن تحبني أو تكرهني، الحب والكره قضية شخصية**)، فإن قضية التعايش والتكيف بالنسبة للسجين فرض لا خيار مطروح. (**الزنزانة أنثى**) إن منح الروائي الزنزانة لقب (الأنثوية) قاسٍ بعض الشيء، ترى الباحثة أن الأنثى التي تقسو لابد أن تحنو، فلكل أنثى نقطة ضعف لكن الزنزانة لا تملك نقطة ضعف، فهي قوة العزل وقوة القسوة، لكن مخرج هذا بالنسبة للروائي اقتباسه صفات معينة من صفات الأنثى وإسقاطها على الزنزانة (**العناد، التودد**)، فالأنثى أكثر ما تكون قاسية عند العناد، ولكي تكسبها عليك أن تتودد إليها، وعلى السجين أن يتودد للزنزانة بتقبلها كي يتآلف معها.

أما الصمت فهو ثيمة مهيمنة من ثيمات الزنزانة، لا مفر منها، بل تعد من أقوى المؤثرات على من يرتاد الزنزانة، فالصمت القاتل ولأزمان طويلة يوصل المرء إلى الجنون أحيانًا، وذكر الصمت هو بمثابة ذكر أهم أنواع الأثاث المعنوي الذي يلف فضاء الزنزانة، فهو لا يتخذ له ركنًا بل يحتضن الزنزانة بأكملها.

ثالثا: مكتبة السجن

هو مكان انتقال، حيث يمكن للسجين زيارة المكتبة والانتقال من السجن إليها، والمعروف أن مكتبة السجن من نسل السجن نفسه، فهي ليست مستقلة عنه، وتعدّ المكتبة مكانًا خاصًا، بالذات حين يكون الحديث عن سجن، يحوي آلاف العقليات، والتي من ضمنها

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص33).

عقليات بعيدة كل البعد عن ثقافة الكتب والقراءة، وذكر المكتبة يستدعي ذكر الفكر والثقافة وبالتالي استدعاء تصور عن رواد المكتبة.

"**قررت إدارة السجن أن تشرع أبواب المكتبة يومًا واحدًا في الأسبوع لكل سجناء سواقة، غير أنه كان من النادر أن ترى سجينًا غير سياسي يرتاد المكتبة...**"[1].

تخضع المكتبة لإدارة السجن كباقي مرافق السجن، وبهذا فالسلطة المشرفة واحدة، لكن الاختلاف يكمن في خصوصية المكان، فالمكتبة تبدو أكثر تهذيبًا من باقي مرافق السجن، تمثل الجانب المضيء من السجن، كما أنها تقتصر على رواد معينين: **(من النادر أن ترى سجينًا غير سياسي يرتاد المكتبة)**، هذه الخصوصية لرواد المكتبة انبثقت من نوعية السجناء، المعروف أن السجين السياسي يحب الاطلاع، فهو معني بالفكر من حوله، متابع للتطورات الأيديولوجية المتعددة، وللوصول لمختلف التعدديات الفكرية وسياستها لا بد من المطالعة والاطلاع على ما أنتجته العقول وما تحدثت عنه، فالسياسي عليه أن يكون حاذقًا ومحنكًا، واسع الأفق، ولا سبيل لإشباع نهم الاطلاع عند السجين السياسي غير مكتبة السجن في ظل غياب الحرية.

(قررت إدارة السجن أن تشرع أبواب المكتبة يومًا واحدًا في الأسبوع)، على المكتبة قيود مفروضة، على إثرها تنصاع لقوانين السجن، ليست متاحة بحسب اختيار السجين، بل بحسب رؤية السلطة القائمة عليها (سلطة السجن) لتبرز مخالبها من جديد.

"**دخلت المكتبة يوم الثلاثاء ... سارعنا إلى الكتب المصفوفة بشكل فوضوي على الرفوف مثل: أطفال انفلتوا على قطع من الحلوى... بحثت في الرفوف عن الشعر، كان الشعر حاضرًا بفتور في كتب تلك المكتبة**"[2]. إن القيود المفروضة على المكتبة تبدأ بتحديد يوم معين لارتيادها من قبل السجناء، ولا تنتهي عند هذا، فارتياد المكتبة مرتبط بمزاج سلطة السجن. **(سارعنا إلى الكتب المصفوفة بشكل فوضوي على الرفوف)** الواضح أن المكتبة كانت تعاني من إهمال، ففوضوية الكتب على الرفوف دلالة على غياب الاهتمام بها، ليتجلى تهميش آخر، ينال من كرامة السجناء، إذ إن إهمال ما يتعلق بأدنى حقوقهم وهو الإبقاء على نبض عقولهم، يعدّ كل هذا تهميشاً لآدميتهم. **(مثل أطفال انفلتوا على قطع من الحلوى)**، وُفق الروائي في اختيار المتتالية اللغوية التي تعبر عن التعطش الذي تحياه نفوس السجناء، وحالة

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص283).

(2) المصدر السابق (ص283).

الحرمان التي يعانونها جراء فقدهم التواصل الخارجي. **(كان الشعر حاضرًا بفتور)** حاول الروائي أن يوصل للقارئ محتويات المكتبة، بتركيزه على الحضور الخافت لكتب الشعر، إذ يتبين أن كتب الشعر لا تحظى باهتمام مكتبة السجن، ولا بإقبال السجناء عليها، فمعظم كتب المكتبة تتحدث عن التاريخ والعقائد وأيديولوجيات الفكر، الأمر الذي يتناسب مع نوعية نزلاء السجن. أطلق الروائي لوصفه العنان، لينقل تفاصيل المكتبة وحال روادها وعلاقتهم بها والقوانين التي تعمل بها، وبذلك نقل التضاريس الساكنة والكائنات المتحركة، ودمج بينهما في إطار الوصف المكاني الذي لا ينسلخ عن مكوناته.

"**كانت مكتبة السجن فوق ما نرجو، وقريبًا مما نطمح، كانت فيها بعض الكتب التي تهمنا ونحن خارج السجن نطاردها لنمسك بها، وهي تتأبى علينا، إما لندرتها، أو لعدم توافرها بسهولة... أما هنا في السجن فقد وجدناها مبذولة موفورة... أما لماذا كانت مثل هذه الكتب النادرة وأحيانًا الممنوعة موجودة في السجن، فذلك لأن معظم الكتب هنا قد اختارتها لجنة من الصليب الأحمر**"[1].

يرصد الروائي العلاقة القائمة بين المكتبة وبين مرتاديها. إن العلاقة قائمة بين المكتبة ومرتاديها على النفع، إضافة إلى مساحة من الشعور بالوجود الإنساني عند السجناء، من المفارقة التي يرصدها الروائي توفر كتب نادرة في مكتبة السجن من غير الممكن العثور عليها في الخارج، حتى بعض الكتب التي يُمنع إدخالها للسجناء عبر ذويهم من الزوار. يبقى المحدد الرئيس لنوعية الكتب هي لجنة الصليب الأحمر، فالأمر مقيد بسلطة معينة. إن الانفلات من قيد السلطة في كافة مرافق السجن غير وارد إطلاقًا، مهما كان نوع المرفق، فكلها تتبع لسلطة السجن، وبهذا سيطرت لغة القيود على لغة الروائي، التي اعتنى بها في كل التفاصيل التي كان ينقلها عن كل مرفق من مرافق السجن.

"**نمت وبين يدي كتاب ظل يرافقني كأنه حلم في ليلة سرمدية، للكتب مذاق الخلود، ونكهة الأمل، ولمسة من شجن، ورفة من عشق... نعشق فنقرأ!! نجوع فنقرأ!! يباغتنا الحرمان فنهرب إلى القراءة، ويأكل الندم أصابعنا فنعيد ترميمها بتقليب صفحات كتاب استقيناه في ذاكرة حلوة لم تطل المكوث... أقاوم الكآبة بالنظر إلى صفحة واحدة...**"[2].

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص 283).

(2) المصدر السابق (ص285).

تبدو المكتبة في السجن بمثابة عيادة طبية نفسية، تعالج الكآبة التي تطفح من نفوس السجناء على إثر ما يلاقونه من الحرمان والتعذيب: **(أقاوم الكآبة بالنظر إلى صفحة واحدة)**، الملاحظ أن لغة الروائي في حديثه عن المكتبة اكتست ثوب الرقة **(مذاق الخلود، نكهة الأمل، لمسة من شجن، رفة من عشق)**، فهي تمثل المكان الأكثر تهذيبًا، والأكثر إنسانية في السجن؛ لذا خضعت لغة الروائي إلى التعبيرات التي تتناسب ومقام المكان، وبذات الوقت لم يغفل الروائي عن ربط هذه التعبيرات بسلسلة من العبارات التي تحوي في طياتها جفافًا مستمدًا من المناخ العام للسجن.

(نجوع فنقرأ، يباغتنا الحرمان، يأكل الندم أصابعنا) كل هذه الألفاظ تتناسب وجو السجن العام، والتي تمثل المكتبة جزءًا منه، فالجوع والحرمان مفردات من قاموس السجن، أما الندم فهو مفردة نسبية تخضع لنفسية السجين ومدى تصالحه مع نفسه ورضاه عن أفعاله، وبهذا تعدّ المكتبة انفراجة ضوء في ظلمة السجن القاتمة، منح الروائي المكان مداخلات شعورية (الجوع، الحرمان، الندم) هذه المداخلات نجحت في رصد الطقس اليومي للسجن، والذي لا يتغير مناخه العام بمرور الزمن.

رابعا: ساحة الفسحة

تعدّ فسحة السجن من أهم مرافق السجن بالنسبة للسجين، فهي تمثل له فسحة نحو الحياة، يستعيد فيها بعض إنسانيته التي ينهشها السجن كل يوم، والفسحة مكان انتقال مؤقت، محدود الحركة لا إقامة فيه، فالسجناء ينتقلون إليها في أوقات محددة بحسب ما تراه إدارة السجن وقوانينها.

"**تبعته... فأخذني إلى ساحة فسيحة... على شكل مثلث، ضلعاه أطول من الثالث فيهما.. تعلو كل أضلاعه بنايات ترتفع لخمسة طوابق أو ستة، وكل طابق فيه يبدو أنه صفّ متتالٍ من الزنازين... لم أعد أذكر أن الشبابيك التي رأيتها تصطف كعلب الكبريت على استقامة واحدة هي شبابيك الزنازين أو شبابيك غرف التحقيق أم مكاتب الضباط**"[(1)].

اعتاد الروائي وصف هندسة المكان، وقد اختار من الألفاظ ما يتناسب مع كينونة المكان وكيميائها الناتجة من تفاعلها مع السجين، فهي ساحة ليست كأي ساحة، هي رئة المكان، تنتمي للقيد الكبير (السجن)، فعبر الروائي عن قيود هذه الساحة: **(تعلو كل أضلاعه بنايات ترتفع لخمسة طوابق أو ستة)**، إن الارتفاع الشاهق من المباني والأسوار يعد ثيّمة

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص53).

من ثيمات السجن وبعدًا من أبعاده، فاللفظ يدلل على صعوبة تجاوز حدود هذه الفسحة. **(يبدو أنه صفّ متتالٍ من الزنازين)** يحاول الروائي فرض هيمنة جو السجن العام حتى على نطاق الفسحة، فهي محاطة بالزنازين، الأمر الذي يقيد انطلاق نفسيه السجين، فمن الطبيعي ألا تنفرج أسارير الإنسان في مكان محاط بالكآبة أو مؤشراتها.

(لم أعد أذكر أن الشبابيك التي رأيتها تصطف كعلب الكبريت هي شبابيك الزنازين أم شبابيك غرف التحقيق...) إن اختلاط الأمر على السجين في تمييز انتماءات الشبابيك يدلل على أن هندسة المكان تقوم على تراص مرافق السجن دون الفصل بينها عبر تشابه كبير في هندستها الخارجية، بحيث تحيط بالفسحة من جميع الاتجاهات، هذا التراص قائم على سدّ أي ثغرة يمكن أن تكون منفذ أمل للسجين، والإحاطة المتراصة تؤكد قيود السجن التي لا فكاك منها.

"**ذلك أن مثلث التشميس لا يفتح على أي باب، سوى الذي يدخلك الحارس منه، وتقف أمامه، أما بقية الزوايا فهي جدران تعلو أكثر من عشرين مترًا متلاصقة معًا... والباب الذي تدخل منه يفضي إلى بناء المخابرات من الداخل؛ فأين المفر**"[1] .

يحاول الروائي رصد ملمح الفسحة: (مثلث التشميس)، أعطى الفسحة نسب الشمس، فهي البقعة التي من خلالها يمكن للسجين رؤية وجه الشمس، ويستشعر الاحتكاك بأشعتها، لعلها تنقذ جسده من التعفن الذي ينتابه بين الجدران ورطوبتها. يعود الروائي إلى مفرده السجن الشهيرة (الباب): **(الباب الذي تدخل منه يفضي إلى بناء المخابرات)**، يناقش من خلال هذه المفردة أصعب قيد في السجن، فالباب يمثل حدًا فاصلًا بين السجين والعالم الخارجي، لكنه في هذا الموضع لا يفضي نحو العالم الخارجي، بل يفضي إلى السلطة التي قيدت حرية السجين **(بناء المخابرات)**، البناء يمثل جزءًا أول من عالم السجن، حيث التحقيقات والتوقيف قبل الولوج إلى عالم السجن.

"**كل ما يهمني في هذه اللحظة أنني شعرت بمساحة مذهلة من الحرية...إن أي قطعة زرقاء من السماء تساوي نصف حرية وثلاثة أرباع كرامة... رحت أمشي وأعدو في المثلث الفسيح كحصان جامح، أطلق من لجامه في السهول الخضراء**"[2].

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص53).

(2) المصدر السابق (ص53).

إن علاقة السجين بالفسحة علاقته بالحياة ذاتها **(شعرت بمساحة مذهلة من الحرية)** كونه يتحرك في مساحة أكبر، تظلها زرقة السماء، الهواء فيها متجدد، فخروجه للفسحة يعُدّ بمثابة حصوله على (فيزا) سياحية نحو الحياة، فهو يرى في رؤيته لجزء من السماء **(نصف حرية، وثلاثة أرباع كرامة)**، وقد أتى الروائي على ذكر الحرية والكرامة إذ إنهما تمثلان أبعاد الإنسانية الأولى، فالمرء دون حريته لا شيء، ودون كرامته الإنسانية يتجرد من أفضليته على الكائنات الأخرى، ذكر الأرقام دلالة تحديد وتحجيم. **(رحت أعدو... كحصان جامح)**، يرصد الروائي فرحة السجين بخروجه نحو الفسحة، فهو المحروم من اتساع المساحات، من أبعاد الفضاء اللامتناهية نحو السماء، فجموح روحه أمر طبيعي عند رؤيته كل هذا، ودلالة الجموح دلالة تمرد وانطلاق. الملاحظ أن الروائي استخدم مع (الفسحة) ألفاظ (الحرية، الكرامة، الجموح) وهي ألفاظ تليق بالمكان المفتوح الذي يسيطر عليه مكان موغل في الإغلاق، متشدد في الإبعاد والقيود.

"**بدأت المضايقات من إلغاء الخروج من الملعب، في البداية كنا نخرج إلى ساحة الملعب مرتين، وأحيانًا ثلاثة لنحرك أجسادنا التي أكلها طول البقاء على الأسرّة، ولنمتع أبصارنا بالمربع السماوي الأزرق... فكان هذا المشهد يعادل وجبة هنيئة لجائع مهترئ... وبعد أقل من أسبوع ألغي الخروج إلى الملعب نهائيًا.. صرنا محشورين في أقفاص كما تحشر الحيوانات**"[1].

تعد الفسحة النافذة الأوسع للضوء في السجن، ذلك الضوء الذي لا يعرفه السجين إلا عبر الشقوق وكوات السجن، لكنها بالنهاية تخضع لقيد السجن: **(بدأت المضايقات بإلغاء الخروج إلى الملعب)** هذه القيود يتحكم بها السجان بحسب رؤيته، فيحدد عدد المرات بحسب رضاه عن حالة السجن العامة، بهذا فهو يزيد من حجم انعكاس الأبعاد النفسية السيئة على السجناء: **(نحرك أجسادنا التي أكلها طول البقاء على الأسرة)**، فالقيد المكاني ينعكس على الجسد سلبًا، حيث الخمول، ارتخاء العضلات، وفتح نوافذ الجسد لاستقبال الأمراض، وحرمان السجين من الحركة التي تعني إعدام إنسانيته. **(نمتع أبصارنا بالمربع السماوي)** في السجن تحُرم عين السجين من رؤيتها للكثير من الأمور، فتصبح أقصى أمنياتها رؤية سعة الأفق ورحابة الفضاء، وبهذا فالفسحة تحقق للسجناء شيئًا من الرؤية الجمالية للحياة تتمثل في الاتساع وامتداد الأمل.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص232).

يعطي الروائي توصيفًا لحال السجناء حال حرمانهم من الفسحة، فهم مجردون من آدميتهم بتجريدهم من حقوقهم الإنسانية **(صرنا محشورين في أقفاص كما تحشر الحيوانات)**، وأهمها الحرية، متمثلة في أبسط حق وهو رؤية الفضاء واستشعار نور الشمس والتحرك في مضمار بقعة مناسبة للحركة، وبحرمانهم من كل ذلك يكونون أشبه بالحيوانات التي تسكن الأقفاص، فلا تنال من الطعام إلا ما يقذف لها، ولا ترى من الحياة إلا ما يسمح لها به.

خامسًا: المزار

يمثل المزار عنصرًا منشطرًا من النواة الأساسية (السجن)، هو مكان انتقال لا إقامة، فالسجناء لا ينتقلون إليه إلا عند موعد كل زيارة، يمثل هذا المكان بالنسبة للسجين حلقة وصل بينه وبين العالم الخارجي، ويمنحه شيئًا من الأمل الذي يبقيه على قيد الحياة، إلا أن هذا المكان كغيره من مرافق السجن يخضع لسطوة القوانين والقيود الصارمة فهو من نسل (السجن) المكان الكبير، وإن كان يحمل ملامح من العالم الخارجي، إلا أنها ملامح آنية تزول بزوال شمس الزيارة.

"**وصلت إلى شبك الزيارة، ورحت أتفحص الوجوه... يتكون شبك الزيارة من فاصلين شبكيين، واحدة من جهة السجن، والثاني من جهة الزائر، وهما فاصلان يرتفعان ثلاثة أمتار، يمتلئان بالثقوب التي بالكاد تستطيع أن تضع فيها إصبعك، وبينها فراغ بعمق (40) سم. يبدأ السجناء وكذلك الزوار بالمشي على الجانبين، وعيونهم مغلقة عن كل شيء ما عدا وجه من يتوقون إليه**"[(1)].

اهتم الروائي بطبوغرافيا المكان، فلم تتفلّت منه الهيئة الهندسية لأي من مرافق السجن، فكان يتتبعها بكافة تفاصيلها؛ ف(السجن) في رواية (يا صاحبي السجن) كان بمثابة المكان البطل الأوحد، فكان من الطبيعي أن يتوقف الروائي عند تضاريس كل مرافقه.

يصف الروائي (مزار السجن): **(يتكون شبك الزيارة من فاصلين شبكيين، واحد من جهة السجين، والثاني من جهة الزائر)** المكان ذو فاصل مزدوج، شبكي الملامح حتى يسمح بالرؤية، ازدواجية الشبك تذكي من حجم القيود في الزيارة بين السجين وذويه. **(هما فاصلان يرتفعان ثلاثة أمتار)**. يعود الروائي لاستخدام قياسات الارتفاع، التي تكاد أن تكون سمة للغته الوصفية لملامح وحدود السجن بكافة مرافقه، فالطول يتجاوز الأطوال البشرية، وبذلك لا يمكن لأي سجين أو زائر أن يتجاوزه برأسه. **(يمتلئان بالثقوب التي بالكاد تستطيع أن تضع**

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص85).

فيها إصبعك)، الثقوب المتناثرة في الشبك ثقوب صغيرة، اختيرت بهذا الحجم لتكون قادرة على عزل السجين عن الطرف الآخر (الزائر)، فهي مسخرة لخدمة قيد السجن الكبير لتقيّد الحرية. **(بينهما فراغ بعمق 40سم)** بين الشبكين فراغ تقارب مساحته النصف متر، الفراغ كفيل بزيادة حجم التنائي بين الطرفين رغم قرب المسافة بينهما، وفي الحقيقة أنه نوع من أنواع التعذيب النفسي، حيث تتشقق روح السجين وهي تحاول أن تنال لمسة من ذويه الذين يقفون على مقربة منه، إنه نوع من تقييد اللهفة والشوق والمشاعر. يوغل السجان في تقييد الحريات حتى على صعيد الشعور، إن الوصف لتضاريس المزار مرتبط بالتأثير الشعوري على السجين وعلى الزائر.

(يبدأ السجناء وكذلك الزوار بالمشي على الجانبين، وعيونهم مغلقة عن كل شيء ماعدا وجه من يتوقون إليه). يرصد الروائي علاقة المكان بالموجودين فيه من (زوار وسجناء)، إنهم في حركة موازية لخط الشبك، عيونهم معلقة خلف الشبك، غائبة عن الوعي البصري إلا من الوجه الذي يراقبونه من وراء هذا الشبك. إن اعتناء الروائي برصد العلاقة بين المكان والقائمين فيه أو الوافدين إليه تعدّ ضرورة في العمل الروائي، فالمكان لا يُجرد من ساكنيه، والسكان لا يمكنهم أن يوصفوا بعيدًا عن ظروف المكان المحيط حيث تبادلية التأثير والتي لا جدل فيها بالمطلق، فالقاطن يقع تحت تأثير المكان بشكل أو بآخر.

" **كان أبي يطل بوجه عبر شبك الزيارة، وشبك الزيارة يتكون من عدد (الكابينات) يقف السجين عندها، ويقف الزائر قبالته، ويرفعان السماعة ويتحدثان على الهاتف. كان زجاج الكابينة الفاصل بيننا يتيح لي أن أرى وجه أبي من خلاله...**"[1].

يعود الروائي لوصف (مزار السجن) بطريقة أخرى، التنوع في الوصف ناتج عن تنوع السجون، وعدد التنقلات التي شهدها البطل بين السجون التي تحتوي اختلافات متعددة في تركيب عمارتها، فالمزار هنا يحتوي كابينة، تحتوي فاصلًا زجاجيًا إضافة لشبك، والحديث بين السجين والزائر يكون عبر الهاتف، لا حركة للزائر والسجين بموازاة الشبك ، بل ثبوت كل من الزائر والسجين، فهما مقيدان بالهاتف، وبالرغم من أن المزار مكان انتقال إلا أنه مدجج بالقيود، لدرجة أن الزيارات تقيد بالوقت وطريقة الالتقاء، وحجم المسموح من نوعية التواصل، سواء صوتي أو جسدي.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص230).

"إلى اللقاء يا أبي. إلى اللقاء... كان يوم الجمعة عاطرًا، شذيًا، وظل عبقه يملأ جوانحي حتى أفقدني الوعي... عدت من الزيارة أمشي، كما لو أن أبي أزال عن عيني غشاوة..."[1].

يمثل المزار نبضًا للحياة لدى السجين، فهو بمثابة آلة ضخ الدم في جسد تكاد تموت فيه الحياة، فعلاقة السجين بالعالم الخارجي تتمثل بالوافدين إليه منه، وهم على صلة قوية به، أو من يقومون مقام النافذة نحو العالم الخارجي. يعد انتهاء موعد الزيارة بمثابة وخزة الإبرة التي تأتي فجأة، محدثة ألمًا، رغم صغر هيئته إلا أنه لا سبيل من الانكماش عند الإصابة به، وهذا ما يحدث مع البطل (أيمن) في السجن عند مغادرة والده وانتهاء موعد الزيارة، فبقدر ما تحمل هذه الزيارة من شحنات الأمل، وقيم التعزيز إلا أنها تترك في النفس جرحًا لا يزول، وهو جرح الفراق والبعد، والإلحاح على الذاكرة بسوط قيد السجن، وقساوة قوانين الحياة.

ترى الباحثة أن الروائي برع في إيراد عدد كبير من الأمكنة التي تنتمي لذات الرحم، وتحمل ذات الصفات، لكنها تتمايز عن هذا الرحم بسمات اكتسبتها من خصوصية كينونتها عند انفصالها عن جداره داخله، فالزنزانة أشد قساوة من السجن العام، والفسحة مكان انتقال محكوم بالقيود، لكنها نزهة السجناء في عالم الظلام، والمكتبة علاج الأرواح المتعبة، التي تكاد أن تذوب في أجساد أبلاها السجن، والمزار حركة انتقال من الخارج للداخل، لكنه نقطة تعذيب تقف عليها روح السجين مع روح ذويه، كل هذه الأمكنة محكومة بذات القيود وذات السطوة، سطوة القانون، بكل ما فيها من انتهاكات لحقوق الإنسان، إن المغزى من السجن تهذيب النفوس لا قتلها، وقد نجح الروائي في بسط جناح التأثير على القارئ من خلال وصفه الدقيق للمكان، وحجم التأثير النفسي له على القاطنين فيه.

---

(1) العتوم، يا صاحبي السجن (ص89).

المبحث الثالث:

التقابلات المكانية

تجلّت شعرية المكان في رواية **(خاوية)** في التقابلات المكانية التي أوجدها الروائي عبر جسد الرواية، شكلت ثنائيات مكانية حركت الأحداث، وأسهمت في تنظيم المتن الروائي الكبير، "الثنائيات المكانية التي طالما اهتم بها الباحثون في إطار تناول الثنائيات كجدليات متناقضة داخل النبض الروائي"[1]، جاءت في روايات (العتوم) لتفرض جدليتها، هذه الجدلية تحدث دينامية في الحدث الروائي، فالمكان عنصر مؤثر وفعال في الحدث الروائي بل يعد قالب الحدث الروائي، ومن هذه التقابلات المكانية:

أولا: الشارع/القبو

كان الشارع بمثابة المكان الذي لا يغيب عن رواية من روايات (العتوم) فقد كان حاضرًا في رواية **(خاوية)** في أكثر من موضع، ومثّل ثنائية مع القبو. إذ إنه يمثّل نبض الحياة، ويمثل الضجيج الذي يعجّ بالمتناقضات.

" **شارع الشهداء في حي الوعر كالشهداء أطول الشوارع امتدادًا وتاريخًا**"[2]. قد يمثل الشارع قيمة تاريخية أو ثقافية، فاكتساب الشارع مسمى**(الشهداء)** منحه قيمة عالية، اشتقت من قيمة المسمى، **(أطول الشوارع امتدادًا وتاريخًا)** إن امتداد الشارع التاريخي مكتسب من مكانة الأحداث التي دارت فيه أو في زمن وجوده، فهو يكتسب مسماه من مجتمعه، الشارع هنا يمثل تاريخاً وثقافة وقيمة، وذلك بإسقاط أحداث سابقة على المكان (الشارع).

يمثل الشارع رمزًا لصخب الحياة: "**كان شارع فراس مكتظًا، أضواء المحلات الساطعة جعلته يبدو كما لو كان في النهار، بعض (المولات) كانت تغني بأضوائها الصاخبة من أعمدة الشارع**"[3]. إن ازدحام الشوارع أمر نسبي يتوقف على موقع الشارع وجغرافيته، ومن الواضح أن **(شارع فراس)** كان شارعًا حيويًا، يضج بالصخب، مما يدلل على حجم نشاط الحياة القائمة فوق هذا المكان. يعود الروائي إلى مسميات الشوارع (شارع فراس)،

---

(1) العُدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات (ص31).

(2) العتوم، خاوية (ص145).

(3) المصدر السابق (ص50).

فيذكر الشارع المسمى باسم شخصية، يعدّ الشارع ساكنًا في مجتمعه، تنعكس عليه تأثيرات هذا المجتمع وأحداثه.

"**كان الشارع خاليًا إلا من بعض السيارات التي تقطعه بين فترة وأخرى، على الجانب المقابل بدت الساحة التي يلعب فيها أولاد الحارة كرة القدم غالبًا في عصاري الأيام ميتة لا حياة فيها**"[1]. للشارع ذروة حيوية ومن ثَمّ تتدحرج هذه الذروة تجاه التلاشي شيئًا فشيئًا، لكنها لا تنعدم بالمطلق إن كان الشارع حيويًا، قد تنعدم في حال كان الشارع ثانويًا، فالشارع ذو ملامح متغيرة ومتفاوتة، وقد يمثّل الشارع مكانًا للعب: **(على الجانب المقابل بدت الساحة التي يلعب فيها أولاد الحارة كرة القدم)** مما يجعل منه متنفسًا لصبية الحي باعتباره مكانًا مفتوحًا، مليئًا بالمشاهد المتنوعة التي تثير الفضول أو تعين المرء على أن يستمد نشاطه من النشاط المنتشر حوله في أرجاء المكان ومن الحركة التي تستنهض النفس الخاملة، وإن كانت على سبيل تحرك ذكرياتها.

"**يقود سيارته من الجهة الخلفية ليقف على إشارة المستشفى الإسلامي... تتفاعل في أعماقه آلاف الصور والكلمات والذكريات... يستمع إلى رباعيات الخيام بصوت أم كلثوم... كان الشارع أفعى كثيرة الالتواء، لا تجعله يستمتع بمناظر الطبيعة الخلابة من حوله، تحين منه التفاتة أحيانًا إلى سيارة، فيشاهد جبال فلسطين.. خطفته أشجار الصنوبر الشاهقة من نفسه... حين صادفته أول انعطافة في الطريق المتعرج**"[2].

الشارع بمثابة مكان للتفريغ العاطفي أو الامتلاء العاطفي، فالبطل كان يقود سيارته في الشارع وتقوده شحنات الذكريات نحو الماضي: **(تتفاعل في أعماقه آلاف الصور والكلمات..)**، إن الامتداد الأفقي للشارع يجعل منه مَسربًا ومحرّكًا للبحث في المشاعر، فالمسافات في الشوارع تقطع الطريق تجاه النفس الإنسانية بسهولة؛ لتتجول فيها، وتُخرج ما اصطفّ على الرفوف من مشاعر غفت حركتها أو ذكريات اختبأت في مكان قصيّ من العقل أو مواقف معلّقة على جدار الماضي أو تُشعل الخيال في مستودعات المستقبل، فعلاقة الشارع بالإنسان قائمة على حيوية الشعور وديناميته. يعتني الروائي بهندسة الأمكنة التي يختارها في روايته، فيصف شكل الشارع بوصف تضاريسه: **(كان الشارع أفعى كثيرة الالتواء، حين صادفته أول انعطافة في الطريق المتعرج)**، إن وصف الروائي الشارع

---

(1) العتوم، خاوية (ص32).

(2) المصدر السابق (ص26).

بالأفعى كثيرة الالتواء يدلل على شكل الشارع، فلم يكن مستقيمًا، حركة التوائه عشوائية غير منتظمة، فالأفعى تتحرك بسرعة وبحركات مختلفة تفاجئ بها خصمها، يعدّ الشارع خصم المتحرك عليه سواء كان راكبًا أو ماشيًا، فإن لم ينتبه جيدًا يلدغه الشارع على حين غرّة، بالذات إن كان خصم هذا الشارع على متن مركبة متحركة.

قد يمثل الشارع نافذة مفتوحة على أفق ما، فذكر بعض الأماكن مثل: **(جبال فلسطين)** يدلل على انفتاح الشارع على معالم الوطن بشكل عام، وينبش هذا الأمر في ماهية العلاقة بين الشارع والمتحرك فيه.

"كانت السيارة تمضي عبر شارع محفّر امتلأت حفره بالمجاري التي تبعث في الجو رائحة خانقة لا تطاق، وعلى جانبي الشارع اكتظت منازل متراصة من الإسمنت، ظهرت الحجارة الصغيرة التي خلطت معه على الجانبين، وكانت بعض الأسلاك الحديدية تظهر وتختفي... وقد علاها الصدأ، أما أسقف المنازل فقد كان بعضها لا يزال يحتفظ بعمارته الأولى من الزينكو"[1].

يعدّ الوصف المكاني نوعًا من أنواع محاولات الروائي إشراك القارئ الحيز المكاني المذكور، اختار الروائي الرائحة ضمن أبعاد الوصف هذه المرة؛ ليعطي طابعًا تأثيريًا أكبر: **(امتلأت حفره بالمجاري التي تبعث في الجو رائحة خانقة لا تطاق)**، ويُعدّ إشراك حاسة الشمّ في المشهد الروائي عاملًا مهمًا لمعايشة أجواء المكان بكافة تفاصيله، فالرائحة تنفرّ القارئ من المكان أو تجذبه إليه. إن الوصف المكاني متاحٌ لجميع المارة، باستطاعة أي مارّ فيه نقل كل هذه التفاصيل، فالشارع مكان مكشوف بكل تفاصيله، (الأبنية، البيوت، الحجارة، شكل الطريق)، علاقته علنية واضحة مع مرتاديه والمارين فيه.

القبو

يمثل القبو مكان إقامة جبرية مؤقتة في الغالب، حيث يُستخدم مكان إيواء في الحروب والكوارث، وهو مكان مغلق، بعيد عن ضجيج الحياة، يُنشأ تحت الأرض لا على سطحها، وهو ملكيه خاصة بالغالب وليست عامة، إذ يبُنى في معظم الأملاك الخاصة، سواء كانت مباني سكنية أو شركات خاصة، وفي بعض الأحيان يتبع لمبانٍ حكومية، لكن استخدامه في هذه الحالة يكون استخدامًا خاصًا، مقتصرًا على الفئة التي تعمل في المكان، وقد تقابل

(1) العتوم، خاوية (ص23).

(القبو) مع (الشارع) حيث شكل معه سلسلة من المفارقات الجدلية من حيث ماهيته وبنيته، فكان للقبو حظ الحضور في رواية (خاوية).

"**كان قد ولج إلى القبو أكثر من عشرة أشخاص، تدثروا بما استطاعوا أن يلفّوه حول أجسادهم من البطانيات والأغطية على وجه السرعة... احرص على ألا تشعلوا باتجاه الباب أي ضوء، الطائرات تقصف كل ما هو مضيء... أسكت الخوف كل من في القبو، لم يكن هناك إلا بعض النظرات المذعورة... انتظر المختبئون أن يعود الرجل الذي أنقذهم...لا طعام ولا شراب ولا مكان لقضاء الحاجة**"[1].

الواضح من النص السابق أن القبو مكان إقامة جبرية، دلف إليه عديد من الأشخاص كمكان اختباء، فهو مكان محكم الإغلاق، إنه مكان انتقال في ذات الوقت، فالإقامة فيه ليست دائمة إنما آنية اضطرارية، محكومة بظروف الحرب؛ لذا يلجأ إليه الناس قسرًا، أملًا في الحماية.(**أسكت الخوف كل من في القبو**): إن الحالة المسيطرة على قاطني القبو هي حالة الخوف والذعر، فليس هناك مجال للاستمتاع بمشاهد خارجية، وليس هناك وقت لشرود ذهني لفتح مسرح المشاعر الوجدانية ورسم خيالات المستقبل إلا في حالات طارئة، ليست بداعي المتعة الشعورية، بل بداعي الرعب الشعوري.(**انتظر المختبئون**)، يمثل القبو مكان اختباء، والاختباء في قانون الحياة بُعد عن الأنظار، وانزواء من أجل الحماية.

وعن وضع الجو العام في القبو، يصف الروائي: **(لم يكن في القبو طعام ولا شراب، ولا مكان لقضاء الحاجة)**، فالقبو يفتقر لأدنى مقومات الحياة، فهو مكان غير مأهول بالأصل وعليه فلا حياة فيه ولا نبض، فهو مكان صعب الإقامة، مُرّ المقام.

"**غرفة محفورة على عمق خمسة أمتار مربعة، رطبة الجدران، وخانقة لولا بعض الهواء الذي يدخل من شقوق الباب العلوي**"[2].

ينتقل الروائي لوصف هندسة المكان، الذي يُعدّ حاوية بشرية، شبيهة بسجن، يتفلّت من جنباتها الذعر، يتضح للقارئ اعتناء الروائي واهتمامه بوصف عمارة المكان وهيئته؛ ليؤكد على أثر المكان ودوره في منطقة الأحداث ونضجها، ومن ثمّ التأهب لتلقي تبعاتها. **(غرفة محفورة على عمق خمسة أمتار مربعة)**، إنه مكان في باطن الأرض، بعيد عن

(1) العتوم، خاوية (ص174).
(2) المصدر السابق (ص174).

صخب الحياة، والباطن يمثل روحًا مجهولة، تفضي إلى متاهات التساؤل لهذا العمق، لم يكن موغلًا في الأرض فحسب كان موغلًا في عمق المجهول المستقبلي أيضًا.

(رطبة الجدران) رطوبة الجدران تعني غياب الشمس والنور، وغياب الشمس يعني غياب الحياة. **(خانقة لولا الهواء الذي يدخل من شقوق الباب)** الجو في القبو خانق، وقد عرج الروائي على حاسة الشم متعمدًا، حتى يعطي القارئ انطباع الرائحة العفنة التي تفوح بين الجدران الرطبة، ليمنحه شعور النفور من المكان، إضافة إلى رسمه صورة عن كمية الضوء الواردة إليه، فهي ضئيلة تشبه نسبة الهواء فيه، إذ لا تدخل إليه إلا من الباب والشقوق التي فيه، مع كل هذه الأوصاف أراد الروائي أن يقول: كان هذا المكان مكان موت لا حياة، لكن من توجهوا إليه أملوا إيجاد الحياة فيه، طالبين الحماية، فكيف تطلب الحياة من مكان ميت؟ لكنها الحرب التي يصبح المنطق فيها مجنونًا.

" **كان القبو عبارة عن مساحة مفتوحة كبيرة لم يكتمل بناؤه ترقد تحت إحدى البنايات**"[1]. يصف الروائي جغرافية المكان الخارجية، فيصف موقعه: **(ترقد تحت إحدى البنايات)** فهو عبارة عن مكان في الأرض، يرقد أسفل بناية، ثم يحدد الروائي أبعاده الحدودية: **(عبارة عن مساحة مفتوحة كبيرة لم يكتمل بناؤه)** فالمساحة التحتية للبناية لم يكتمل إنشاؤها، وبذلك فهي غير صالحة لاستقبال الوافدين إليها.

" **خلال ربع ساعة أُخلي الناجون إلى قبو أسفل العمارة، ورحلت الجثث في السيارات**"[2]. كان القبو مكانًا للموت أكثر منه مكانًا للحياة، **(رحلت الجثث)** والواضح أن هذا المكان كان عند حسن ظن الذعر والخوف الذي تلبس الموجودين في المكان، فأخذ نصيبه من رائحة الموت.

يتضح من هذا التقابل المكاني بين (الشارع والقبو) أن المكانين قد شكلا قطبين مختلفين، فالشارع: مكان مفتوح، مكان انتقال حرّ وعام، يعج بالحياة والصخب، يحتوي العديد من المشاهد الحياتية بما فيها العاطفية، لديه القدرة على الجذب، يقع تحت مظلة السماء، ويتخضب بنور الشمس، أما القبو فهو: مكان مغلق، مكان انتقال اضطراري، وبذلك فالإقامة فيه جبرية، مقيد الحركة، خاص بأوقات معينة، ملكيتة شبه خاصة، يخلو من الحياة، لا نبض فيه، يستدعي كل قوائم الذعر والرعب، لا يبث إلا مشاهد الخوف، ويغذي الذاكرة

---

(1) العتوم، خاوية (ص189).

(2) المصدر السابق (ص188).

بعدد كبير منها، يفتقر لمقومات الحياة، لا نور ولا هواء ولا حرية، إضافة إلى كونه يمثل عُلبة مُعدّة لاحتمالية أن تكون مقبرة. تجلّت الشعرية في هذا التقابل المكاني، حيث فرضت المفارقات الشاسعة على القارئ السير في خط تخيل متوازٍ للمكانين، فلا يلتقيان أبدًا.

ثانيا: المسجد/ المقهى

إن ملامح التقابل عند المكانين مكثفة الحضور في رواية **(خاوية)**، لتطل عبر النص ثنائية مكانية جديدة، تضع القارئ أمام جدول مفارقات جديد بين (المسجد والمقهى)، هذه الثنائية شكلت علاقة تضاد واضحة.

المسجد: هو أحد الأماكن المغلقة، مكان انتقال له خصوصية معينة، يتميز بتضاريس متشابهة الملامح الأساسية مهما تعدد أو اختلفت أماكن إقامته، (مصلى، مئذنة، منبر)، كان المسجد حاضرًا في روايات (العتوم) ضمن قائمة الأماكن:

"**كانت مئذنة (أبو قورة) القادم من جهة جريدة الدستور تبدو كأنها تشق مساكن عمان نصفين... كانت سماعات المسجد تصدح بآذان العشاء...**"[1].

رصد الروائي ملامح المسجد: **(مئذنة أبوقورة)** والتي من أهمها المئذنة، والتي تعدّ ملمحًا أساسيًا لهذا المكان **(تشق مساكن عمان)**، يعبر الروائي عن طول المئذنة، فيلمّح إلى حجم ارتفاعها، لم يصرح بطولها، لكنه لمح إليه من خلال تعبيره بأنها تشق المساكن.

(سماعات المسجد تصدح بأذان العشاء)، منح الروائي الارتفاع لمئذنة المسجد، الارتفاع يمثل علوًا ورفعة شأن، وهذا بالفعل ما ينطبق على المكان الموصوف تحديدًا، ثم ينتقل بعد ذلك إلى عنصر الصوت المنبعث من هذا المكان، فيصف انتشار هذا الصوت، فهو صوت له كامل الحرية في الانطلاق عبر الفضاء، الذي يعمل على انتشاره في أكبر مدى هو استخدام السماعات؛ وذكر استخدام السماعات يدلل على أهمية انتشار الصوت، وذلك بالتركيز على ارتفاعه ومدى انتشاره، وبالتالي تشكيل دلالة على أهمية المكان المنبعث منه الصوت، إضافة إلى العمومية التي يتمتع بها هذا المكان. يخصص الروائي عنصر الصوت فيربطه ب **(أذان العشاء)** وبهذا فإن المكان مرتبط بالصلاة، إحدى شعائر الديانة الإسلامية، وبذلك يمثل المكان معلمًا دينيًا للمسلمين، هذه الخصوصية الدينية تكسب المكان هيبة ووقارًا.

---

(1) العتوم، خاوية (ص29).

" **كان الناس يتقاطرون أفواجًا في رمضان من ذلك العام، الحرب تدفع بالناس إلى أقصى طرف في مشاعرهم، مهما كانت تلك المشاعر من دين أو إلحاد، من حزن أو لا مبالاة... يسيحون في الشوارع إلى المسجد بحثًا عن الله الذي سينقذهم من الحرب التي لا ترحم... بحثا عن الطمأنينة، ولو كانت مؤقته في بضع ركعات، وهربا من الاحتمال المفاجئ للموت...كان بيت الله ملاذ العائذين من الجحيم، كان من يدخل المسجد يشعر بالأمان**" [(1)].

نجح الروائي في حشد هيبة كبيرة للمكان بالوقوف على قيمته الدينية، وبواسطة حشده اللغوي الذي حمل وصف إقبال الناس عليه: **(كان الناس يتقاطرون أفواجًا)**، المكان ملكية عامة للجميع، يتزاحم الناس عليه. **(مهما كانت تلك المشاعر من دين أو إلحاد)** يفتح المسجد ذراعيه للجميع، فلا يرد من أتاه لائذًا بحمى صاحبه، فهو بيت من بيوت الله عز وجل. **(يسيحون في الشوارع بحثًا عن الله)**، إن استخدام الروائي لفظة **(يسيحون)** توحي بكم التيه المسيطر على الناس في الوقت الذي يحتاجون فيه مَن يأويهم بغير عتب وبغير منّه ودون شروط، فلم يجدوا إلا الله عز وجل يفتح بيته لهم. **(بحثًا عن الطمأنينة)**، يمثل المسجد بؤرة أمن وأمان، فهو مُستقر الأرواح المبعثرة، تجمع فيه شتاتها، وتملأ منه خواءها.

(كان بيت الله ملاذ العائذين من الجحيم) إن اقتران هذا المكان باسم صاحب الجلالة الأعظم جلّ في علاه يمنح النفس السكينة والطمأنينة، ويعطيها شعورًا مختلفًا، ينبع من اختلاف المكان عن غيره من الأمكنة، بالرغم من أن الموت يأتي في أي زمان وأي مكان، لكن الخصوصية الدينية التي يتمتع بها المسجد قد أكسبته نكهة خاصة، تختلف عن نكهات الأماكن كلّها، فكأن يد الموت لا تطاله، يدلل هذا على حجم السكينة التي تكتنف ملامح هذا المكان. **(سينقذهم من الحرب، طمأنينة، ملاذ، يشعر بالأمان)** الملاحظ على المفردات كلّها بأنها مفردات دافئة، تدلل على الامتلاء الوجداني للمكان، وتذكي من رفعته وهيبته.

إن علاقة هذا المكان بمرتاديه علاقة طردية، فكلّما كان المرتاد على علاقة صادقة معه ومع صاحبه كان الشعور بالأمن والطمأنينة يزداد في داخله، وكلّما علق المرتاد قلبه بالمكان، اكتسب مزيدًا مما يستحق من السكينة.

لم يغب عن الروائي أن يصف العلاقة القائمة بين المسجد ورواده في أحوالهم الطبيعية: "**لم يتخلف أبو ليث عن الإمامة في المسجد منذ ثلاثين عامًا، ولا قبلها بخمس**

---

(1) العتوم، خاوية (ص ص181-182).

سنوات حين كان مؤذنًا فيه...حافظ على التزامه هذا طوال حياته، لم يثنه عن ذلك صيف حار ولا شتاء بارد، كان يقرأ على المقامات"[1].

من الواضح أن علاقة مرتاد المسجد تمثلت في **(أبو ليث)** إمام المسجد، الذي حافظ على علاقته ببيت الله سنوات طوال، ولولا أن العلاقة كانت قائمة على العطاء من كلا الطرفين: المكان**(المسجد)**، والمرتاد **(أبو ليث)** ما صمدت كل هذه السنين، فالمرتاد يعطي عبادة وإخلاص نية لصاحب المكان (لله عز وجل)، فيمنحه المسجد السكينة والطمأنينة، وأمان القرب بإذن صاحبه. إن متانة العلاقة بين المسجد ومرتاده تتوقف بالدرجة الأولى على (إخلاص النوايا) وقد برع الروائي في وصف العلاقة بين المرتاد والمكان من خلال استحضار شخصية الإمام، فهو أكثر الملتزمين بالمسجد، وأشدهم صله به، وأحرصهم على ديمومة الصلة.

المقهى

المقهى أحد الأماكن المغلقة، ذات الخصوصية الاجتماعية، وهو مكان انتقال لا إقامة، وبالغالب لا قوانين تحكمه، وقد كان المقهى حاضرًا كمقابل مكاني للمسجد في رواية **(خاوية).**

" **كان المقهى في القسم المكشوف خاليًا من الزبائن... سحب نفسًا تلو الآخر من الأرجيلة، شعر وهو ينفث دخانها في الهواء ويحركه يمنة ويسرةً أنه يتخفف بعض الشيء من أثقاله. بدأت الزبائن تفد إلى المقهى. تناهى إلى سمعه بعض أحاديثهم اليومية، وقهقهاتهم التي بلا معنى. فضل أن يقوم. البقاء لن يساعد على مزيد من الاسترخاء، نهض. نقد صاحب المقهى ثمن الأرجيلة والقهوة السادة وركب سيارته عائدًا"[2].**

يُعدّ المقهى مكان لهوٍ وتسريه عن النفس، هذا هو الشكل العام المتعارف عليه في المجتمع لمثل هذه الأماكن، وقد يكون هناك أشياء أخرى، لكنها تخفى عن العيون التي ترصدها. **(كان المقهى في القسم المكشوف خاليا من الزبائن)، إن** دلالة خلو القسم المكشوف من المقهى من الزبائن دلالة قياس للحالة النفسية لمرتادي المكان، حيث يفضلون الابتعاد عن المجتمع والانعزال في مكان مغلق، ليبتعدوا عن العيون؛ أو ينغمسوا في ترفهم أو عزلتهم.

---

(1) العتوم، خاوية (ص181).

(2) المصدر السابق (ص29).

(سحب نفسًا تلو الآخر من الأرجيلة)، مكان ذو ملكية خاصة، يرتاده العامة للترفيه أو لتضييع الوقت، يتناولون في هذا المكان **(الأرجيلة)** والقهوة وبعض المشروبات. **(شعر وهو ينفث دخانه... أنه يتخفف... من أثقاله)** معظم من يرتادون المقهى جاؤوا ليفرغوا حمولات أرواحهم في نفس من الأرجيلة أو في رشفة مشروب كما يظنون، بعكس الطريقة التي كان يتخفف بها مرتاد المسجد، فقد كان يتخفف بالتواصل مع ربه عبر العبادة والمناجاة. **(بدأت الزبائن تفد إلى المقهى)**، للمكان مواعيد محددة لبدء الحياة فيه وانتهائها، فهو محكوم بساعة فتحه وساعة إغلاقه، بعكس المسجد الذي لا تغلق أبوابه أبدًا، بل تظل مشرعة، تستقبل كل الوافدين في أي وقت. **(تناهى إلى سمعي بعض أحاديثهم اليومية وقهقهاتهم التي بلا معنى)**، المكان يملؤه العبث، لا وقار له ولا هيبة، لا تحكمه قوانين، تؤمه فئة من الناس ترى فيه ملاذها رغم ما فيه من سلبيات. **(البقاء لن يساعد على مزيد من الاسترخاء)**، الواضح أن المكان يضج بالفوضى والعبث، إذ لا يمكن أن يستشعر فيه المرء الهدوء والسكينة والطمأنينة التي تساعد على الاسترخاء.

(نقد صاحب المقهى ثمن الأرجيلة والقهوة)، يعبر الروائي عن نوعية المكان، فهو مكان نفعي، تجاري يقدم الخدمات مقابل المال وبذلك فملكيتة ملكية خاصة، ينتفع منها شخص واحد أو عدة أشخاص فقط. تبدو المفارقة واضحة بين المكانين (المسجد والمقهى)، فالمسجد ملكية عامة، فهو بيت من بيوت الله عزّ وجلّ، يؤمّه مَن يشاء من الناس، لا يردّ أحدًا، ذو خصوصية دينية، له احترامه وقوانينه التي تُستمد من الشريعة الإسلامية، ينتفع به الناس دون مقابل، يعدّ ملاذًا للتائهين، مهمته تغذية الروح، وإقصاء الخواء عنها، يكتنفه الهدوء وتغشاه الطمأنينة.

أما المقهى: فهو ملكية خاصة للانتفاع المادي، لا يؤمه كل الناس، يقتصر ارتياده على فئات معينة منهم، وقد لا يُسمح لبعضهم بدخوله لأسباب ما، فالأمر يخضع لمالك العقار، لا يتمتع بهيبة ولا وقار، بل في أغلب الأحوال تلتصق به خدوش السمعة التي تنتج عن الشجار أو الفوضى، قوانينه وضعية بحسب ما يرتئيها أصحابه، أما حركة الانتقال فيه فهي محددة بساعات بدء الدوام وانتهائه، لا يقدم غذاءً للروح، وربما يحاول إهدارها من خلال إسهابها في شرب كأس الضياع، بمحاولة تضييع الوقت. يحاول أن يقدم بعض ما يضر الإنسان مثل (الأرجيلة أو الدخان) وغيرها، بعكس ما كان يقدم المسجد من مقومات تحافظ على حياة الإنسان وتحافظ على روحه، يعُدّ مكانًا للصخب البشري والفوضى الناتجة عن الضحكات غير المحسوبة والأصوات غير المبالية وعبث الهاربين من الحياة.

ترى الباحثة أن ملامح المفارقة بين (المسجد والمقهى) أسهمت في إذكاء شعلة الجدل القائمة بين المكانين، فكل مكان منهما ذو خصوصية معينة، تسهم في متتالية الحدث بطريقتها الخاصة، وتؤثر في مرتادي المكان بواسطة ملامح المكان وهيكليته العامة بكل ما تحوي من تفاصيل.

ثالثًا: المعسكر/ المخيم

بالانتقال إلى ثنائية جديدة شكلت تقابلًا مكانيًا فعالًا ومؤثرًا في رواية **(خاوية)** إذ كان حضورها طاغيًا في الرواية، وهي ثنائية: (المعسكر والمخيم).

المعسكر:

هو أحد الأماكن المغلقة، التي تعد أماكن إقامة طارئة، تختص بالعسكريين في ظروف معينة: "**يحوي خمس معسكرات على الأقل هي من الشمال اتجاهًا إلى الجنوب، معسكر النيرب ومعسكر المسموطة، ومعسكر حاجز الزعلانة، ومعسكر وادي الضيف...**"[1].

تحمل المعسكرات مسميات مناطق، وفي الغالب اسم المنطقة التي ينتمي إليها المعسكر، ومن الواضح أن هناك عددًا كبيرًا من المعسكرات. "**حين أوغلوا باتجاه المعسكر بدا عدد من الثوار من خلال النافذة يتكئون في قاع صخرة ضخمة، وهم يهيئون بعض الحطب الناشف ويجاهدون لإيقاد النار من أجل إبريق شاي**"[2].

المكان (المعسكر) ذو خصوصية عسكرية، فهو ليس مكانًا عامًا، يقتصر ارتياده على العسكر أو الثوار فقط، الحياة في المعسكر تشبه حياة التخييم، فالمعسكرات الطارئة تقام في ظروف الحرب، لذلك فإن بعضها يقوم على قسوة العيش، وعلى هذا يتربى الجنود. **(بدا عدد من الثوار)**، القاطنين في المعسكر كانوا من الثوار كما يظهر في النص، في معظم المعسكرات التي ذكرت كان الحديث يدور فيها عن فرقتي: **(أبو دجانة)** و**(أبو القعقاع)**. **(يتكئون في قاع صخرة)**، من ملامح المعسكر المذكور أنه لم يكن مجهزًا بالأصل ليكون معسكرًا على ما يبدو، لكنه أقيم كواقع طارئ. **(يهيئون بعض الحطب الناشف)**، إن حياة المعسكر ليست كالحياة العادية، فهي تقوم على التقشف، وإقامة سبل الحياة مع أدنى مقومات العيش.

---

(1) العتوم، خاوية (ص207).

(2) المصدر السابق (ص212).

"**مرت قافلة من الناقلات تحمل جنودًا وعتادًا قادمة من معسكر النيرب باتجاه معسكر وادي الضيف الأكثر سخونة والتهابًا في المواجهات...** "[1]. المعسكر مخصص للجنود وعتادهم، هو بؤرة ساخنة، تقع في حيز المواجهة، الغرض الأساسي من إقامتها إيجاد بؤر جديدة للقتال، وخلق أمكنة عسكرية لصالح جهة ما، غالبًا ما تحظى هذه المعسكرات بلهيب المواجهة باختلاف النسب وتفاوتها بحسب موقعها كبؤرة مماس.

" **كان قد دخل في حمى المعسكر منذ أكثر من ربع ساعة ومراقبة الحارس منذ أن وطئت قدماه المكان... اقتيد إلى السجن في المعسكر... اكتشف أن أبا القعقاع يمتلك سجنًا داخل المعسكر...** "[2]. كل معسكر تقوم عليه حراسة مشددة، حتى لا يكون عرضه للاختراق من أي غريب، بذلك فهو عبارة عن ثكنة عسكرية. الملاحظ أن بعض المعسكرات تحوي سجونًا، هذه السجون لها غايات ترتبط بالأشخاص القائمين عليها أو الجهة المسؤولة عنها: **(اقتيد إلى سجن في المعسكر)** فالمعسكر له سجن خاص يتعامل فيه مع أطراف من الجهات المعادية له.

"**كان أبو القعقاع قد ولّى (زياد) على سجن النساء في المعسكر، كان السجن يضم حوالي خمسين امرأة أسيرة متفاوتات في الأعمار... كان العدد الأكبر قد تحول إلى زوجات لجنوده... كنّ أشبه بدجاجات محبوسات في قفص كبير أو نعاج في حظيرة قذره**"[3].

يبدو أن بعض المعسكرات المقامة في سوريا كانت تحوي سجونًا للنساء، هذه السجون لا تمت للإنسانية بصلة، بل تتناقض مع أخلاق العسكرية وأخلاق الثورة: **(السجن يضم حوالي خمسين امرأة، أشبه بدجاجات محبوسات في قفص كبير)** وتعدّ هذه سمة طارئة على المعسكر، فليس من سماته أن يحتوي سجونًا للنساء، إضافة إلى ماهية المغزى من هذه السجون ودلالتها. **(العدد الأكبر قد تحول إلى زوجات لجنوده)**، من خلال هذا الوصف يستطيع القارئ التنبؤ بالمشرفين على هذا المعسكر وطبيعة عقليتهم، من الطبيعي أن يربطه بالجماعات الإسلامية المتطرفة التي اعتادت الأخبار تداول مثل هذا عنها، فهي تجد لها حقًا في سبي النساء والتحكم بمصيرهن بطريق غير أخلاقي، إن ما كان يدور في المعسكر يخالف توقعات القارئ، فالمعسكر مكان إقامة طارئة للجنود أو الثوار، يمتلئ بالعتاد

---

(1) العتوم، خاوية (ص211).

(2) المصدر السابق (ص ص121-122).

(3) المصدر نفسه (ص ص237-238).

والأسلحة، تنطلق منه العمليات، يؤمّه المسلحون لا المدنيون، بذلك أعطى الروائي ملمحًا جديدًا عن المعسكر، ليس من سماته الأصيلة، واكتسب المعسكر المذكور في النص خصوصيته من خصوصية الظرف السياسي الطارئ في المكان الكبير (سوريا).

المخيم

هو بقعة جغرافية مرسّمة الحدود، مفتوحة المساحة بالنسبة لساكنيها، ومكان إقامة جبرية للاجئين، سكانه من المدنيين، تشرف عليه مؤسسات إنسانية وحقوقية مدنية، وقد حضر المخيم وبسط جناحه على مدّ الرواية كمكان فاعل في النص الروائي: (مخيمات أنغولا، مخيمات في بلاد منكوبة، ومخيم اللاجئين السوريين في الأردن)، وقد كان لهذا الأخير الحضور الأكبر.

"**حين أنشئ المخيم على بعد عشرين كيلو مترًا من المفرق في شمال الأردن لا أحد يعرف ماذا يمكن أن تخبئه الصحراء لمن كان غريبا عنها، عشرات الآلاف من اللاجئين من مناطق مختلفة جاؤوا من السهل والجبل والوادي والبوادي والريف، لينصهروا في بوتقة لا تعترف إلا بالصحراء، على كل تضاريس الأرض أن تدخل لهذه الصحراء العتيدة... وصلوا إلى المخيم الساعة الثالثة فجرًا، تلقاهم مرتّب الأمن المكلف مع الهيئات الإغاثية بتوزيعهم على المخيم**"[1].

يبدأ الروائي بتوصيف مكان المخيم: (**على بعد عشرين مترًا من المفرق**)، هذا التحديد يعدّ وصفًا مطلوبًا لإيضاح نقطة مهمة للقارئ، وهي الإشارة لطبيعة الأماكن التي تقام عليها المخيمات، فهي تُقام معزولة عزلًا تامًا عن المدن، وكأنها بعير أجرب مُستبعد، هذه هي الحقيقة الواقعة، فالدول المستقبلة تقيم المخيمات بعيدًا عن مدنها، وتحدد الحدود التي يسمح لأهل المخيم التنقل فيها، وبهذا يعدّ المخيم مكان إقامة جبرية طارئة، فالحال الذي أوصله إلى هذا هو حال طارئ (الحرب). (**ماذا يمكن أن تخبئه الصحراء، ينصهروا في بوتقة لا تعترف إلا بالصحراء**)، يقام هذا المخيم في الصحراء، ويكرر الروائي لفظ (**الصحراء**) أكثر من مرة، فالصحراء المترامية الأطراف، الممتدة مع مدّ البصر تحمل دلالة المجهول، ودلالة الضياع، فالصحراء لا حدود لها ولا معالم فيها، ولا علامات معرفية؛ وبذا فهي تمثل رمز التيه، وقد تاه قوم موسى –عليه السلام– من قبل في الصحراء، اكتسبت الصحراء رمزيتها من أبعادها وطبيعتها الجغرافية. المخيم قائم عليها، وبذلك فهو يأخذ من ملامحها. (**لمن كان**

(1) العتوم، خاوية (ص276).

غريبًا)، فاللاجئ في المخيم في غير أرضه هو مجرد غريب، ويظل غريبًا مهما بلغت مدة إقامته في أراضٍ جديدة، المكان هنا مكان غربه، لا ألفة معه ولا استقرار فيه.

(تلقّاهم مرتّب الأمن المكلف مع الهيئات الإغاثية بتوزيعهم على المخيم)، اللاجئ عبارة عن رقم يوزع على خيمة، والخيمة دلالة عدم استقرار، فهي قابلة للتنقل والانتقال، وبهذه الدلالة فإن المخيم يفتقر للاستقرار ويحمل ملامح الترحال والتشتت، غير قادر على منح ساكنيه الأمن والحياة المستقرة. يفصح الروائي عن الجهات القائمة على المخيم، وهي هيئات إغاثية، والإغاثة خدمة تُقدم للمنكوب، واللاجئون منكوبون في أوطانهم، فلم يأت هذا الإفصاح اعتباطًا من قبل الروائي، بل جاء لخدمة الصورة المراد إيصالها عبر النص الروائي.

" **المخيم الذي يبدو من الأعلى كما لو كان أحدهم قد نثر علبًا من الكبريت في أرضية ملعب مدرسي ترابي فسيح يشكل الحياة اليومية لأكثر من مئة ألف لاجئ** "[1]. إن وصف اللهيب الذي يعتري المخيم جراء المكان الموجود فيه، يُعد وصفًا دقيقًا، يدلل على حجم الإبعاد ونظرة المجتمع المضيف للاجئ. **(أكثر من مئة ألف لاجئ)** إن رصد العدد يصبّ في خدمة وصف المكان، حيث يعطي شكل مأهوليته، فهو مزدحم نسبيًا، إضافة إلى إعطائه دلالة حجم التشرد والتشظي نتيجة الحرب.

"**أمام الخيم التي تمتد في خطوط طولية وعرضية على مسافات بعيدة، يمكنك أن تشاهد الجالسين على حافة الذكرى يستعيدون صور أحبابهم... يحتوي المخيم اثنتي عشرة قطعة سكنية، لم توزع المدارس التابعة لليونيسف فيها إلا على ثلاث منها، كما أن المراكز الصحية حظيت بنقص مماثل**"[2].

كما اعتاد الروائي أن يتفنن في نقل هندسة المكان وطبوغرافيته، ينقل للقارئ شكل الخيم: **(أما الخيم التي تمتد في خطوط طولية وعرضية)**، وبهذا فالمكان عبارة عن مساحة مزدحمة.**(يحتوى المخيم على اثنتي عشرة قطعة سكنية)**، يستخدم الروائي لغة الأرقام مرة أخرى ليؤكد على أبعاد المكان، وتعدّ الأرقام لغة أكثر تحديدًا للواقع، وبذلك فهو يرصد واقعية المساحة وكيفية توزيع الخيام فيها، ليمنطق حديثه عن حجم القاطنين فيه.**(لم توزع المدارس، المراكز الصحية وحظيت بنقص مماثل)**، لم يغب عن الروائي أن يرصد الحالة

---

(1) العتوم، خاوية (ص281).

(2) المصدر السابق (ص283).

المجتمعية السائدة في المخيم، فوصف حالة التعليم التي تعاني، ويصف النقص في المرافق الصحية، ولم يغفل عن وصف الحالة النفسية لمجتمع المخيم: **(تشاهد الجالسين على حافة الذكرى يستعيدون صور أحبابهم)** فجاء بحالة أهل المخيم مرتبطة بصور الماضي لا تنفك عنه، والارتباط بالماضي والغياب المقصود عن الحاضر هو حالة رفض القبول بالواقع الحاضر، والحقيقة أن هذه هي الحالة الطبيعية للاجئ هُجر قسرًا من وطنه؛ ليستقر به الحال غريبًا في مخيم.

تخلص الباحثة إلى رصد أبعاد المفارقة التي تجلّت واضحة في كلا المكانين **(المعسكر، المخيم). فالمعسكر:** مكان إقامة اختياري، طارئ نوعًا ما، على المقاتل أن ينصاع للأوامر، فيلتحق بركب الحياة التي يقوم على أمرها قائدوه، المقيمون في المعسكر من الثوار والعسكريين، يُقام المعسكر في بقاع شتى من البلاد، تُشرف عليه جهات عسكرية، أُقيم ليغذي الحرب بالمقاتلين والسلاح، الحياة فيه عسكرية، تخضع لقوانين الحياة العسكرية، التحرك فيه محسوب، وقد يحتوي سجونًا، وقد يكون مجرد كذبة من كذبات السياسة.

أما المخيم: فهو مكان إقامة جبرية طارئة، خصص كمكان لجوء للهاربين من الحرب وويلاتها، قوانينه تخضع للدولة المضيفة، المقيمون فيه من المدنيين، وتشرف عليه هيئات دولية وإنسانية وإغاثية، تقدم فيه مساعدات إغاثية عاجلة، يُقام على الحدود بين الدول في الغالب، يُعدّ سجنًا كبيرًا، يحظى قاطنه بامتيازات التحرك فيه، العلاقة بينه وبين ساكنيه قائمة على شعور الغربة، فهم مغتربون فيه، وهو غريب عنهم.

ترى الباحثة أن الروائي قد برع في جلب ثنائياته المكانية، فجاءت تقابلات الأمكنة لتخدم الحدث، وتسهم في ديناميته، لم يغب عن وعي الروائي وصف تضاريس الأمكنة وربطها بساكنيها، وتحديد العلاقة بينهما، كما برع في استنطاق المكان من خلال تفاصيله، فكان قادرًا على احتواء المكان بكافة أجزائه بواسطة الوصف شبه المتكامل، والسيطرة على المشهد الروائي في إطار المكان الموقوف عليه، والتحكم في المسافة بين عناصر المكان الحية وغير الحية، وإحصاء أجزائه المتعددة، فكان الروائي يقدم معمارية المكان بشكل هندسي متناغم ومنسجم مع الواقع، وقد وُفق الروائي في اختياره البؤر المكانية التي تشكل جدلية المفارقة ومنها: **(الشارع/ القبو، المسجد/المقهى، المعسكر/المخيم)** وبهذا هَيجّ فعالية النص الروائي، ومنح الأمكنة دورًا في تفعيل مجال تنافر الأقطاب المكانية وإحداث ربكة مقصودة في متتالية المكان.

المبحث الرابع:

العلائق التفاعلية بين المكان والشخصيات

للمكان أهمية كبيرة في بناء الهيكلية النفسية للشخصيات، فهو لا يعمل بمعزل عنها، وارتباط المكان بالشخصيات ناتج عن كونه عاملًا مؤثرًا في الكائنات التي ترتاده أو تقطنه، وقد تناول النقاد والباحثون العلاقة بين المكان والشخصية بالدراسات، إدراكًا منهم لمدى عمق التحام هذين العنصرين في المُركب الروائي.

"إن الحدث الروائي عامل اتصال وثيق بين الشخصية والمكان، ويأخذ المكان دوره في تحديد معالم الشخصية الخارجية والباطنية ويتخذ الكاتب من المكان طريقًا لتصوير حيوات الشخوص ومفاهيمهم، وإيجابياتهم وسلبياتهم"[1]، فكان لا بد من الوقوف على علائق المكان بالشخصيات، والوقوف على حجم التفاعلات ونتائجها بين الطرفين، "فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه... وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي"[2]، لذا كان للشخصية أثر كبير على المكان، كما لها دور أساسي في بنية الأحداث التي تندرج تحت سلطته الحدودية، وقد تناولت الباحثة العلائق التفاعلية بين المكان والشخصيات برصد هذه العلاقات في رواية (**اسمه أحمد**).

أولًا: علاقة كينونة ووجود (القرية)

تتجلى هذه العلاقة بين المكان_(الموطن) في الغالب_ والبطل، حيث يشكل المكان معادلًا للوطن، العلاقة علاقة ألفة قوية بينه وبين الشخصية، إذ تمنح هذه العلاقة الشخصية بُعد الانتماء، وبذلك فهو يسهم في هندسة المكونات الأولى للشخصية، والتي من ضمنها الشعور بالوجود والقيمة، وقد شكلت القرية بالنسبة للبطل (أحمد الدقامسة) علاقة الوجود: "**كانت إبدر تموج بمزارع العنب، لم يكن من أحد في القرية الوادعة إلا ويستظل في بيته تحت عريشة من عرائشها، ولا من حقل إلا وتتزين صفحة بكرومها المنبسطة على الأرض انبساط السحب في السماء**"[3].

---

(1) عباس، الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ (ص226).

(2) بحراوي، بنية الشكل الروائي (ص32).

(3) العتوم، اسمه أحمد (ص39).

في حديث (أحمد) عن قريته (إبدر) يظهر حديثه بمظهر حديث العاشق عن معشوقته، فاللغة التي يتحدث بها هي لغة المُحبّ، فالوصف المبذول لها هو وصف جمال: **(تموج بمزارع العنب، يستظل في بيته تحت عريشه من عرائشها، تتزين صفحة بكرومها)**، كل هذه دلالات جمالية مقتبسة من أصل الطبيعة، تحتوي مساحات من العذوبة والدلال الوصفي للمكان.

إن واقع قرية (إبدر) بعدسة عين (أحمد) يدلل على أنها جزء من جنات الأرض، يصفها بـــ (الوادعة) والوصف وصف قلب أكثر منه وصف عين، وهو من أجمل الصفات وأرقها، فالوداعة تعني الهدوء والبراءة، فالبطل يمنح المكان الذي ينتمي إليه صفة الرقة والهدوء بدافع شعوره القلبي تجاه المكان. **(انبساط السحب في السماء)**، اختار فسحة السماء كنوع من الاتساع القادر على الاحتواء، وبهذا يفصح البطل عن أفق الحرية الممتد في قريته، ويذكر العرائش التي تمثل دلالة حنو، حيث يستظل الناس بالعريشة من الحر عندما تحتويهم تحتها، وبذا منح قريته معاني الحنو والاحتواء.

"**كان أكثر أولاد القرية لا يجدون طعامًا كافيًا، وقد يمر يوم كامل دون أن تدخل جوف أحدهم لقمة واحدة**"[1]. يرصد الروائي حال أطفال القرية محاولًا إيجاد مفارقة بين حالة الحب والتعلق والانتماء للقرية عند (أحمد) مع حالة الوضع الاقتصادي السائد في قريته التي يحب، وبذلك يعطي القارئ اتجاهات منحى الانتماء الذي يستشعره البطل تجاه قريته، وحجم تعلقه بالأرض الوطن، فأولاد القرية لا يكادون يجدون قوتهم، لكن هذا الأمر لم يغير من حجم ألفة البطل مع المكان، بل يعطي القارئ انطباعًا عن حجم الوفاء الكامن في نفس أهل القرية تجاهها باعتبارها الموطن رغم أي عيوب في هذا الموطن.

"**غنّت إبدر كلها ليلة فرحي. رقصت حتى الشياه في الزرائب. وغنت حتى العصافير على الأشجار. وشدت حتى المياه في الغدران. ولمعت أضواء الجولان وجبل الشيخ والغور وأم قيس وطبريه...**"[2]. يصف الروائي علاقة البطل بالمكان من خلال وصف تناغم الفرح الذي حدث بين كائنات المكان كلها **(بشياهها وعصافيرها ومياهها وأضوائها)** وبهذا التآزر بين كل عناصر القرية يعزز البطل عمق العلاقة، فلا يمكن أن يُستشعر كل هذا الفرح من كل هذا المجموع نحو شخص إلا ممن يحبه بكل جوارحه، فإن أحبّت تفاصيل المكان

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص50).

(2) المصدر السابق (ص120).

ومخلوقات الله القائمة فيه المقيمَ في هذا المكان فالعلاقة ممتدة مع كل محتويات المكان وهي علاقة الود والألفة، وهكذا نجح الروائي في رصد تبادلية العلاقة بين البطل والمكان، فهي علاقة حب متبادلة من كلا الطرفين.

(الجولان، جبل الشيخ، الغور، أم قيس، طبريه) يجذب الروائي أسماء أماكن تحرك الحس الوطني لدى البطل، فمعظمها أماكن محتلة، لم يأت بها الروائي عبثًا أو اعتباطًا، بل كان معنيًا برصد القيمة الوطنية لهذه الأماكن، وبالتالي تعزيز قيمة الانتماء والوجود عند البطل.

الملاحظ أن القرية شكلت بؤرة الوجود والاحتواء، والمكان (الوطن) يعمل بفاعلية تجاه من يستشعر كينونته فيه، فكان التناغم حاضرًا بين المكان والبطل، فتفاصيل المكان أثرت في الشخصية بتأثير حب الشخصية للمكان. عدّد البطل تفاصيل المكان بلغة العارف فيه، المتأمل لكافة نتوءاته الجمالية البارزة للعيان، والمستشعر للغائر منها، البعيد عن العين، المستقر في القلب مما يدلل على حجم الحب الذي يكنه البطل للمكان، هذا الحب الذي لا يمكن ان يتولد من فراغ، فالمرء يحب المكان الذي يجد نفسه فيه، ويستشعر قيمته فيه وبين أرجائه.

ثانيًا: علاقة عاطفية وجدانية (المدرسة)

تشكل المدرسة علاقة نفعية لكل من المعلم والمتعلم، وتزيد عند المعلم على المتعلم العلاقة الأخلاقية، إذ إنه يؤدي رسالة، ومع مرور الزمن تتطور العلاقة بين المدرسة والمتعلم لتصبح علاقة عاطفية بعيدة عن النفع: "**كانت المدرسة كعادة أكثر المدارس في القرى غير مهتمة بها، ولا فيها مرافق تساعد على التعليم أو التعلم بشكل صحيح، أنا لا أنتقدها هنا، فأنا أحب مدرستي، وما زلت بعد ثلاثين عامًا من مغادرتي لها أزورها بين الفينة والأخرى، أسترجع فيها ذكرياتي القديمة، ولولا أنني كدت أموت من البرد أكثر من مرة أنا وثلاثة أرباع زملائي في الصف في صباحات كانون المثلجة... كان البرد في إحدى تلك الصباحات يحزّ العظام**"[1].

يعود الروائي لأسلوب رصد المفارقة من خلال الحديث عن هيئة المكان وشعور الشخصية تجاه المكان، إن علاقة المدرسة ب (أحمد الدقامسة) علاقة عاطفية، تنبع من تعلق القلب بالمكان ونمو الحب في قلبه تجاه المدرسة، فرغم الأوضاع الصعبة التي كانت تهيمن على هذا المكان من عدم الاكتراث به، وعدم توفر الدفء فيه إلا أنه ارتبط به ارتباطًا وثيقًا

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص49).

من خلال علاقة الماضي، فالعلاقة قائمة على إرث الماضي لا الحاضر. يحاول البطل أن يبرر وصفه لحال المدرسة السلبي: **(أنا لا أنتقد هنا)**، وكأنه يلفظ التهم عن نفسه، فالوصف نابع من حفظ الذاكرة لكافة تفاصيل المكان حبًا لا انتقادًا، ثم يعود لتأكيد ماهية هذه العلاقة: **(فأنا أحب مدرستي)**، هذه العلاقة القائمة على الحب الصادق بين الشخصية والمكان لم تغيرها عوامل الزمن: **(ما زلت بعد ثلاثين عامًا من مغادرتي لها أزورها)**، زيارة المكان باستمرار دلالة على العلاقة الجيدة لدى البطل تجاه المدرسة، وإلا فما الداعي أن يزور المرء مكانًا انقطع عنه، ليس مطالبًا بزيارته؟ إنه الحنين المغلف بالحب.

(أسترجع فيها ذكرياتي القديمة)، العلاقة قائمة على استحضار الماضي والتلذذ بذكرياته، فالعلاقة قديمة جديدة، قديمة بماضيها، جديدة بديمومتها وتجددها. إن طبيعة الإنسان بالمكان تتجلى في نوعية ذكرياته في المكان ومدى ألفته له، وتعدّ ذكريات المدرسة بالنسبة لـــــــ(أحمد) من أجمل الذكريات بدلالات تعبيراته.

"**كانت المدرسة مكونة من طابقين، وفي كل طابق كان هناك عشر غرف صفية، خالية من كل شيء إلا من المقاعد الخشبية المهترئة التي كانت تتسع لاثنين... كانت الغرف بشبابيك زجاجية ذات حواف حديدية تفتح وتغلق بمقابض محدبة مركوزة في وسط الشباك حين تصدأ الحواف أو تنثني الأطراف لا يعود بالإمكان إغلاق المقبض بإحكام مما يتسبب بكوارث إنسانية في الشتاء**"[1].

يظهر الروائي كعادته مهتمًا بوصف هندسة المكان، وتفاصيل المكان هنا مهمة لوصف علاقة البطل بالمكان: **(المقاعد الخشبية المهترئة، حين تصدأ الحواف لا يعود بالإمكان إغلاق المقبض)** بكل هذه الأوصاف عن المكان إلا أن العلاقة العاطفية بين (أحمد) والمدرسة علاقة قوية جدًا. فالمحب يقبل الحبيب بكل عيوبه، يتغاضى عنها في سبيل الإبقاء على العلاقة، والمدرسة مثلت علاقة وجدانية تجلت في العاطفة التي يحتويها قلب البطل تجاه المدرسة، وبهذا فإن الحب هنا غير مشروط. عند الحديث عن المدرسة يُستدعى العمر الأول لحياة الإنسان بكافة تفاصيله من علاقته بالأصدقاء، أوقات لعبه، شغبه في المدرسة، علاقته بالمدرسين، إذن فعلاقة البطل بالمدرسة كانت علاقات متشعبة، منطلقها طبيعة المكان.

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص50).

ثالثًا: علاقة انتماء عقدي فكري (المسجد)

يُعد المسجد من الأماكن ذات الخصوصية الدينية، والعلاقة معه تمثل العلاقة بصاحب المكان (الله عزوجل)، وقد كانت العلاقة بين البطل (أحمد) والمسجد علاقة عقدية، مبنية على الانتماء للإسلام، والانتماء للفكر الملتزم.

"**علمتني أمي أن أكون حمامة المسجد... نعم لم تيأس أمي أن تغرس حب الله وحب بيته في قلبي، وصبرت على شجرة الحب تلك... فصار قلبي معلقًا به، وصرت أجد راحتي في الجلوس في زواياه، وكما نشأت علاقة متينة بيني وبين أشجار القرية... نشأت علاقة بيني وبين تلك الأحجار في المسجد، الزاوية اليمنى التي كنت أتلقى منها الدروس على يد شيخ المسجد، تحولت من مجرد زاوية تكاد تكون مهملة في غير أوقات الدروس إلى قطعة من قلبي، وخلية من روحي، كانت لي فيها جلسات طوال، وخلوات طوال**"[1].

علاقة (أحمد) بالمسجد بدأت منذ الصغر، والعلاقات التي تبدأ في الأعوام الأولى من نشأة الإنسان تعد من أقوى العلاقات: (**علمتني أمي أن أكون حمامة المسجد**)، النشأة الأولى لهذه العلاقة كانت على يد الأم، حيث إن مثل هذه العلاقات تحتاج رعاية في المراحل الأولى لتتطور: (**لم تيأس أمي أن تغرس حب الله وحب بيته في قلبي**)، يبدو أن البدايات كانت صعبة، فالطفل بالغالب يحب اللهو والعبث والحرية، وخصوصية المكان تحد من هذه الحرية، وتفرض على الطفل حياة مغايرة في داخل هذا المكان عن الحياة التي يعرفها (اللعب)، فهى علاقة تربية بالدرجة الأولى. (**فصار قلبي معلقًا به، وصرت أجد راحتي في الجلوس في زواياه**)، وتتضح صور التطور في هذه العلاقة في التحول من الإجبار إلى الاختيار، ليتعلق البطل بالمكان، فصار يجد فيه سلواه وراحته، هذه الراحة نابعة من كينونة المكان فهو (بيت الله)، وكل ما يبث فيه يتعلق بأمور الدين والتربية الدينية وأخلاقها وطرق بناء العلاقة مع الخالق جلّ في علاه، الأمر الذي ينفض الخواء الروحي لدى المرء، فيستشعر الراحة. تمثل العلاقة علاقة احتواء من طرف المكان تجاه الشخصية، فالمسجد احتوى الشخصية؛ لذا تعلقت الشخصية بالمكان. يصف البطل علاقته بالمسجد كعلاقته بالقرية، وبهذا فهو يمنح المسجد علاقة وجود، ليس وجود الجسد، بل وجود الروح، ويسهب البطل في رصد علاقته بالمكان: (**نشأت علاقة بيني وبين تلك الأحجار في المسجد، تحولت من مجرد زاوية... إلى قطعة من قلبي، خلية من روحي**)، فرصد علاقته بتفاصيل المكان والتي قرنها بـــــــ (**قلبه**

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص43).

وروحه)، وهذا الاقتران دلالة حب وانتماء، لكنه الحب الإيماني العقدي، وليس حب هوى. من أكثر العلاقات ديمومة هي القائمة على عقيدة أو فكر معين، فهي توغل في العقل ثم تمتد إلى القلب، وبذلك تحظى بقبول العقل والقلب وسيطرتهما معًا على الشخص، ودوامها يكون من حجم متانة خيوطها الموغلة في الشخصية.

رابعًا: علاقة جبرية عقابية (الزنزانة)

تعد الزنزانة مكانًا للعقاب، فهي مكان قاسي الملامح، تفاصيله الهندسية ضئيلة، لكن تفاصيل قسوته كبيرة جدًا. وقد ظهرت علاقة الجبر والعقاب بين الزنزانة و(أحمد) كسجين في رواية (اسمه أحمد): "**كانت زنزانتي تشبه حفرة بابها السقف. كل شيء فيها يضغط على قلبك من كل جهة. الصمت الذابح. انعدام الحياة. لا صوت حتى لذبابة في الفراغ. الموت القابع في كل بوصة... النهارات تشبه الليالي، سواد يغطي بثوبه القاتم الغامض كل شيء، الجدران العميقة المحفورة بأظفار السابقين. العفن الذي يستقر على الأسطح ويتثاءب بملل. الرائحة الخائفة التي تتسكع في أجوائها باشمئزاز... لم يكن يزحزح الموت الرابض على كل شيء فيها سوى صرير بابها**"[1].

العلاقة القائمة بين البطل والزنزانة علاقة نفور، إذ إنها تمثل مكان عقاب، وبالتالي فهي تشكل علاقة تحامل متبادلة، فالزنزانة تمثل السلطة التي تتحامل على السجين (أحمد) فتعاقبه، وردة الفعل عند البطل على هذا هي التحامل أيضًا، حيث يتحامل على هذا العقاب المقدم بحقه. مبدأ العلاقة عقابي من طرف **(الزنزانة)** وتحامل من الطرفين (الزنزانة والبطل السجين).

لم يغفل الروائي عن وصف تفاصيل الزنزانة، فكل وصف لأي تفصيل أو أي قطعة أثاث في المكان يشكل بعدًا تأثيريًا على الشخصية: **(كانت زنزانتي تشبه حفرة بابها السقف)** وصف الزنزانة بالحفرة، وصف يشبه وصف القبر، والقبر عالم مجهول، بعيد عن عالم الواقع، مغدق في الظلمة، ويظهر هذا التأثير جليًا على نفسية البطل: **(كل شيء يضغط على قلبك من كل جهة)**، ذاك الجو الكئيب داخل الحفرة له أبعاد نفسية أثرت على رؤية البطل للمكان، فأصبح يراه ثقلًا يضغط على قلبه، وجود الإنسان في حفرة يرتبط بضغط ملموس من هذه الحفرة على الإنسان.**(الصمت الذابح، انعدام الحياة، لا صوت حتى لذبابة، الموت القابع في كل بوصة)** من المؤكد أن جو الحفرة الكئيب سيستدعي حالة البؤس عند البطل،

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص85).

والمعروف عن الحفر أنها لا تسكن إلا من الأموات، فالصمت سمة الحفرة، إذ لا حياة فيها، واقتران الصمت بوصف **(الذابح)** يشكل ثنائية مُفرزة من الجو العام، فالصمت ليس للاسترخاء ولا للحظات تجلٍ مع النفس، هو فرض من فروض حيثيات المكان، فهو يذبح النفس التي خُلقت بفطرتها اجتماعية.

اختيار الروائي **(للذبابة)** دلالة على خلو المكان من أي كائن حتى من صغار الكائنات المتوقع وجودها، فرغم ضآلة الذبابة إلا أنها ترفعت عن الحضور في المكان لتؤنس وحدة البطل وهذا يدل على جمود ووحشة المكان.

أما عن الموت فهو الشيء الحاضر بكثافة، حضوره ليس حضورًا ملموسًا، لكن رائحته تفوح في المكان الذي تأهب لاستقباله ومن ثمّ تركه يقيم فيه. **(النهارات التي تشبه الليالي)**، الزنزانة تمثل للسجين الجو الواحد، وهو جو الليل (الظلام)، فلا شمس ولا ضوء وبالتالي فالنهار يشبه الليل فعليًا، وإن لم يكن كذلك فهو على سبيل تشابه ساعات الليل بساعات النهار، فالصمت نفسه ورائحة الموت ذاتها، الساعات المترنحة التي لا تسير.

(الجدران العتيقة المحفورة بأظفار السابقين) حاول الروائي استحضار علاقة المكان بساكنيه الغائبين، الذين مضوا بعيدًا عنه باستحضار آثارهم وذكرها، فهذه الآثار تتمثل في الخربشات على الجدران التي لا سبيل لرسمها إلا بالأظفار، وبذلك فإن علاقة المكان بساكنيه علاقة سيئة السمعة والصيت، قائمة على البغض، حيث تُرسم حالة الكآبة على الجدران بمداد الشعور وأقلام من الجسد، فلا ألفة بين الزنزانة وساكنيها.

(الرائحة الخانقة التي تتسكع في أجوائها): في كل مرة يحاول الروائي وصف المكان من خلال عرض لوحة متكاملة له، تحوي (الحركة والصوت واللون والرائحة)، فوصف سواد الليل والصمت المخيم والرائحة العفنة.

(لم يكن يزحزح الموت... سوى صرير بابها): يشكل باب الزنزانة بالنسبة للسجين بوابة الحياة وبذات الوقت بوابة الموت، فحين يفتح ليخرج السجين من الزنزانة، فهو بوابة حياة، وحين يُقفل بعد أن يُزج بالسجين داخل الزنزانة فهو بمثابة البوابة التي فتحت على الموت.

كل هذه التفاصيل عن المكان تعطي انطباعًا عن علاقة ساكن المكان بالمكان ذاته، فلا يمكن لعاقل أن يعيش هذه الظروف ويمنح خالص مودته للمكان، أو يكوّن علاقة ألفة مع المكان، فالنفس البشرية لا تألف أماكن الموت. استخدم الروائي الألفاظ التي تتناسب والمناخ

السائد في الزنزانة، والذي يعكس حيثيات العلاقة بين الزنزانة والبطل **(حفرة، يضغط قلبك، الصمت الذابح، الموت القابع، القاتم الغامض، الجدران محفور بأظفار، العفن، ملل، رائحة خانقة، اشمئزاز، الموت الرابض)** جلّ الألفاظ من قاموس البؤس، فهي قاسية، منفرة، مرتبطة بالتأثير الشعوري أكثر من ارتباطها بالبعد المادي الملموس، وهي نتاج للبعد الملموس (الزنزانة).

"كنت أعود في كل مرة بوجبة تعذيب جديدة، كانت إنسانيتي تغادر شيئًا فشيئًا. ولحظة بلحظة. صرت أتحول إلى شيء غير مرغوب فيه من قبل مفردات الزنزانة التي رأت فيّ متطفلًا لم تكن قادرة على هضمة على هضمه، أو اعتباره أحد أجزائها. كنت شيئًا، شيئًا بدأ يرجع إلى حيوانيته الأولى. كان النفس يخرج من الرئتين بطيئًا هو الذي يذكرني بتعريفي كإنسان، لكن هذا النفس بدأ يتنكر لي هو الأخر، كنت أتحول بالتدريج إلى لا وجود وإلى لا إنسان"[1].

تشكل الزنزانة مكان عقاب طارئ، ذا حركة انتقالية نحو السجن الكبير: **(كنت أعود في كل مرة بوجبة تعذيب)**، فالعودة من الخارج تحمل تعذيبًا جسديًا، والمكوث داخل الزنزانة يحمل تعذيبًا نفسيًا. كانت الزنزانة تنتهك إنسانية (أحمد) البطل: **(كانت إنسانيتي تغادر، صرت أتحول إلى شيء غير مرغوب فيه)**، إنها تمثل دور السجان بحرفية متقنة. **(رأت فيّ متطفلًا لم تكن قادرة على هضمه)**، فالزنزانة مكان ميت، خالٍ من الحياة، فهي تلفظ الأحياء، لأنهم أجسام غريبة عنها غير قادرة على التكيف معهم كأحياء، تتفنن في تذويبهم لإيصالهم درجة الموت، حتى يتحدوا مع جسدها، ويذوبوا فيها ليصبحوا جزءًا من أجزائها الميتة، ومعلمًا من معالمها الجامدة

(شيئًا بدأ يرجع إلى حيوانيته) إنها تقتل معلم الحياة في البطل بقتل إنسانيته، ليستشعر دونيته، ومن ثم يذوب نفسيًا، ثم يخضع الجسد لقانون النفس، فيلقي حتفه على قارعة شعور اليأس.

إن العلاقة العقابية التي تشكلها الزنزانة بالنسبة للبطل تعدّ علاقة قسوة وهتك للإنسانية، لذا تشكلت عدواة بين السجن والمسجون (الزنزانة والبطل) بين (المكان الميت والكائن الحي).

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص85).

حظيت الزنزانة بهيمنة الحضور المكاني، فهي مفردة من مفردات السجن الذي حظي بدوره ببطولة المكان في رواية **(اسمه أحمد)**، العلاقة بينها وبين قاطنيها علاقة نفور تبادلية وعقابية من جهة واحدة.

خامسًا: العلاقة القائمة على الخوف والتوجس (المحكمة)

تعدّ المحكمة مكان انتقال خاص مقيد الحركة. شكّل حضور المحكمة حضورًا بارزاً في رواية **(اسمه أحمد)**، المحكمة ضرورة من ضرورات الحدث الروائي الذي دارت معظم تفاصيله في السجن، فالمحكمة هي التي تحدد حجم هيمنة السجن المكانية في المتن الروائي من خلال التحكم بالزمن المتعلق به، والزمن في الرواية ملازم للمكان، والمكان كان يفرض نفسه على المتن الروائي منذ بداية الرواية حتى نهايتها، فكان يسير بمحاذاة الزمن (عشرون عامًا) من السجن أثرت على الشخصية بكافة أبعادها الجسدية والنفسية، كما أثرت على الأحداث داخله، فهي أحداث متغيرة المعالم، علاقة المحكمة بالسجن علاقة سلطوية، فهي يد السلطة التي تمنح السجن ساكنيه، والعلاقة القائمة بين المحكمة والسجين علاقة يشوبها الخوف والتوجس من المجهول، فهي التي تقرر مصير السجين، فتتحكم في سنوات عمره، وتتحكم في سير عجلة أحلامه.

" **في العاشرة، أخرجت من النظارة، باتجاه قفص الاتهام في قلب المحكمة، وقبل أن أدخل القاعة التقيت بالمحامي، فقلت له معاتبًا غاضبًا: لماذا لم تحضر إلى النظارة عندما طلبت رؤيتك؟ فقال لي: لماذا؟ فازداد غضبي، وهتفت: لماذا!! لكي أعرف ما سأقوله في المحكمة يا سيادة المحامي!! فرد علي: لم يبلغني أحد بذلك... المحكمة انعقدت بالفعل ولكن إن سألك القاضي هل أنت مذنب؟ فأجب ب: لا**"[1].

المحكمة مكان مغلق، يخضع لقوانين الدولة، وهو مرفق يتبع للقضاء، والقضاء يقضي بين الناس، وبهذا فهي تتحكم في مصائر الناس من خلال قراراتها.

(أخرجت... باتجاه قفص الاتهام في قلب المحكمة)، للمحكمة تركيبة هندسية مختلفة من الداخل، فهي تحتوي على سجن مؤقت **(قفص الاتهام)** وكلمة **(قفص)** لها دلالات متعددة، فهي كلمة متداولة ذات خصوصية شائعة، تعني مكانًا لحبس الطيور أو الحيوانات، لكنها في المحكمة مكان لحبس البشر الذين ينتظرون تقرير مصيرهم من القاضي.

---

(1) العتوم، اسمه احمد (ص317).

(قبل أن أدخل القاعة التقيت بالمحامي): فالسجين يكون موقوفًا في السجن قبل أن يلج للمحاكمة، يخضع لتحقيقات ومن ثم المحاكمة، ويحق له تعيين محامٍ ليدافع عنه: **(فقلت له معاتبًا وغاضبًا: لماذا لم تحضر إلى النظارة... طلبت رؤيتك... فرد علي: لم يبلغني أحد)** البطل في قمة غضبه عند توجهه للمحكمة، فهو لم يقابل المحامي المكلف للدفاع عنه، وبهذا كان يتخبط، لا يعرف ماذا سيقول في المحكمة، في مقابل هذا يرد عليه المحامي بأنه لم يُبلغ بأنه طلب رؤيته، وهذا يكشف عن حجم هضم حقوق الموقوف أو السجين والتلاعب بأمر قد يحدد مصيره، قد يبدو أن الأمر سهل، لكنه أعقد مما يبدو عليه بكثير. **(إن سألك القاضي هل أنت مذنب؟ فأجب ب: لا)** هل الرد بنفي الذنب كافٍ لإثبات براءة المتهم؟ وهل هذا الرد يؤخذ بعين الاعتبار عند القضاة؟!

في ظل هذه التفاصيل يظل السجين الموقوف على أعصابه محجوزًا في قفص حديدي، مقيدًا لا يحق له التحرك بحرية، ولا يسمح له بالكلام إلا بإذن، ينتظر في هذا القفص بضع كلمات تخرج من فم القاضي، يتقرر بها مصير حياته بأكملها.

إن الحالة التي يكون عليها المحاكم في هذا المكان هي حالة ترقب وتوجس مشوب بالخوف، فالعلاقة مع المجهول دومًا تتمثل في الخوف والحذر، وقرار المحكمة بالنسبة للمحاكم مجهول قبل أن يغدو واقعًا، فإن غدا واقعًا باتجاه سلبي ازداد الخوف والتوجس مما هو قادم، وكيف سيكون هذا القادم؟ وكيف سيتعايش معه؟ هذا ما حدث مع (أحمد الدقامسة) في معظم جلسات المحكمة. جلسات المحكمة قد تمتد لأكثر من مرة، وبامتدادها تطول حالة التوجس والخوف، فلا يمكن للسجين داخل قاعة المحكمة أن يشعر بالطمأنينة التامة.

" **وصلنا إلى محيط المحكمة، كانت المحكمة قد تحولت إلى ثكنة عسكرية، يحيط بها القناصة والحرس من كل جهة، وينزرعون في كل شبر منها، أدخلت كالمعتاد إلى النظارة التي تقع خارج المبنى بانتظار انعقاد جلسة النطق بالقرار**"[1].

إن الأحداث الدائرة في المحكمة تدلل على حجم القضية أو أهميتها، وكانت قضية (أحمد الدقامسة) تمثل قضية رأي عام؛ لذا لم تكن التفاصيل التي تدور داخل المحكمة عادية، فعلاقة المحكمة بـــ (أحمد الدقامسة) مختلفة عن علاقتها بأي سجين عادي.

---

(1) العتوم، اسمه أحمد (ص340).

(تحولت إلى ثكنة عسكرية، يحيط بها القناصة والحرس من كل جهة، وينزرعون في كل شبر منها) ، المحكمة تعج بالعساكر والحراسات والقناصة، والواضح من التفصيل الذي تناوله الروائي: **(يحيط بها، من كل جهة، ينزرعون، في كل شبر)** أنها توحي بالحذر والتوجس، وكأن العلاقة بين المحكمة و(أحمد الدقامسة) أصبحت علاقة متبادلة، فكأن الخوف يدبّ في المحكمة، فكل هذه الحراسات والحيطة تدلل على توجس المحكمة من حدوث شيء ما متوقع.

وترى الباحثة أن العلاقة بين الموقوف (أحمد الدقامسة) والمحكمة تُقتبس من اسم المكان نفسه **(المحكمة)**، هذا الاسم المشتق من (الحكم) والذي يعني القرار، والقرارات تتخذ من الفرد تجاه نفسه بحرص شديد إن كان حريصًا وفطنًا، فهو يعلم أهمية الحرص في اتخاذ قرار في حياته، فكيف إن كان هذا الحكم أو القرار يُتخذ بشأن حياة الشخص من جهة أخرى؟! هذه الجهة ذات قرارات شبه معروفة، فجُلّها تتعلق بمصائر أعمار وحياة بشر، وبذلك كانت العلاقة القائمة بين (أحمد) والمحكمة على الخوف والتوجس علاقة طبيعية في منحاها المعتاد، لم تكن مُتكلفة ولا طارئة، بل هي الوضع الطبيعي.

ترى الباحثة أن الروائي (العتوم) استطاع أن يرصد أماكنه بعناية بالغة بدءًا من اختيارها بما يتناسب والنص الروائي، وانتهاء بوصف تفاصيلها التي تعطي انطباعًا كاملًا عنها، فتمنح القارئ القدرة التخيلية التي تساعده على معايشة الحدث داخلها، وتمنحه قدرة على التنبؤ بمتتالية الحدث المتوقعة.

وقد هيمن السجن كمكان مشترك في روايتي (يا صاحبي السجن) و(اسمه أحمد) حيث تدور أحداث الروايتين في فضاء السجن، الأمر الذي مكّن الروائي من توليد أمكنة أخرى من رحم السجن (الزنزانة، الفسحة، المزار، المحكمة، المكتبة)، مما أحدث تناسلًا مكانيًا طبيعيًا، فالأمكنة الصغيرة المولدة تحمل صفات المكان الكبير باختلاف طفيف يتعلق بالخصوصية، وقد مثل ذلك التحليل البنيوي لشعرية المكان.

واختار(العتوم) مكان (السجن) ليكون حاضرًا في عتبة النص **(يا صاحبي السجن)**، للمكان دلالة عميقة حين يتصدر عنوان الرواية، هذه الدلالة التي أشارت إلى السجن باستحضار قصة يوسف –عليه السلام– لم تتناقض مع المكان المختار في المتن الروائي، وبذلك فتحت نوافذ خيال القارئ نحو أفق التنبؤ بمضمون الرواية، الأمر الذي مثل سيميائية شعرية المكان.

برع الروائي في خلق ثنائيات مكانية من خلال التقابلات المكانية التي كانت تتناثر في رواية (خاوية) فقد كانت البنيوة حاضرة في استدعاء هذه التقابلات، فكان يسوق المكان إلى النص الروائي ثم يسوق نقيضه، وبذلك يُفعّل دينامية الأحداث، ويكسب النص الروائي حيوية من خلال التنوع المكاني: (الشارع/ القبو، المقهى/ المسجد، المعسكر/ المخيم).

لوحظ على الروائي أنه كان يحرّك النص بواسطة المكان، فالشخصية كانت تُبنى بكافة أبعادها الخارجية والداخلية من خلال علاقتها بالمكان، وتأثير هذا المكان عليها، فالمرض طبيعي في ظروف السجن القاسية، والنحول وارد في السجن مع سياسة الطعام التقشفية بحق السجناء، والكآبة سمة السجين في زنزانة يسكنها الموت، والعاطفة متأججة تجاه القرية التي تمثل الموطن، والقلب تتغشاه الطمأنينة في بيت الله (المسجد) إذ يمثل الشعور بالأمن بقرب الخالق. يمكن القول: إن الروائي (العتوم) أفلح في صنع التداخلات المنطقية بين المكان والزمان، فكان المكان يوازي التغيرات الزمنية بتغيير ملامحه عبر المراحل المختلفة، فكان يتغلغل في الشخصية فيؤثر في ردود أفعالها ومكونات هذه الأفعال التي تؤثر بدورها على الحدث الروائي.

برزت شعرية المكان من عمق العلاقات الإنسانية التي نشأت بين الشخصيات والمكان، والتي كانت تتقافز بين يدي الروائي عبر نصوصه بعد أن كشف اللثام عنها، فتركها تتجلى للقارئ عبر محطات الأحداث، فكان يقدم وصفاً مجتزءًا للمكان تارة، ووصفاً متكامل التفاصيل تارة أخرى، فتحدث توترات ما بين الصعود والهبوط على خط إحداث المكان.

الخاتمة

الحمد لله، نَحمدهُ حمدَ الشاكرين، ونشكرهُ شكرَ الحامدين، ونسألُه قبولَ عملنا هذا، وأن يجمعنا برسولنا الحبيبِ يومّ الدين.

بعد إجراء هذه الدراسة التحليلية حول شعرية السرد في روايات (أيمن العتوم) يمكن القول بأنه استطاع أن يكتب الرواية ذات المحتوى الواقعي بشكل إبداعي، محافظًا على عناصر الرواية وحبكتها، وموظفًا اللغة الشعرية التي تُعدّ كُحل النصّ الأدبي، فكانت رواياته أنموذجًا للأدب الواقعي الملتزم، فمعظمها تناقش قضايا الأمة العربية من منظور المجتمع العربي وواقعه، بما فيه من خبايا سياسية ومجتمعية، متناولًا قضايا سياسية ساخنة ومتنوعة، تراوحت ما بين التجربة الذاتية المتمثلة في رواية (يا صاحبي السجن)، وتجارب آخرين كما في رواية (اسمه أحمد) بعرض يوميات السجن للسجين الأردني السابق (أحمد الدقامسة)، بالإضافة إلى قضية انفراط العقد السياسي السوري في الحقبة الأخيرة في رواية (خاوية)، وتسليط الضوء على انعكاسات هذا الوضع على المجتمع العربي، وبذلك فهو يضع يده على قضايا جوهرية تمس الواقع المعيشي الذي قد يخشى البعض طرق بابه.

وقد تناولت الباحثة شعرية السرد في روايات (العتوم) الثلاث، فوقفت على أقنعة الراوي التي يتخفّى خلفها، لتستل منها شعرية السارد، ثم وقفت على اللغة التي كُتبت بها الروايات من خلال ثلاثة محاور: (لغة الحوار، لغة الترديد، التناص)، كما وقفت على شعرية الشخوص بما فيها من تركيبات جيولوجية وثنائيات ضدية، لتنتقل بعد ذلك إلى شعرية المكان الروائي وعلاقاته بشخوص الرواية، وبذلك اقتربت الباحثة من الإلمام بشعرية قدر كبير من زوايا شعرية السرد في الروايات المختارة، قدمت الباحثة قراءة معمقة عن هذه النصوص الروائية، قد تفسح للقارئ مجالاً واسعًا لفهم النص الروائي بأبعاده الشعرية للوصول إلى لذة النص ومتعة القراءة.

وقد خلصت الباحثة لعدة نتائج وتوصيات

نتائج الدراسة

1- إن مفهوم الشعرية مفهوم مائع، لم يُحصر حتى الآن بمحددات متفق عليها عند جميع النقاد والباحثين.

2- ألقت اللغة الشعرية بظلالها على روايات (أيمن العتوم)، حيث انعكس تخصصه الأكاديمي -كونه متخصصًا في اللغة العربية- على لغته الكتابية في الروايات، فكانت

اللغة طوع قلمه، إضافة إلى كونه شاعرًا، مما أسهم في كسوة لغة النص الروائي جماليات لغة الشعر بما فيها من الخيال والإبداع اللغوي، كما تأثر بدراسته للهندسة والتي انعكست على لغته الوصفية للشخصيات ووصفه لمعمارية الأماكن.

3- التجربة الروائية لدى (أيمن العتوم) تتركز في أدب السجون بشكل خاص وفي القضايا المنبثقة عن الوضع السياسي العربي بشكل عام، الأمر الذي كشف عن حجم الانتماء الذي يستشعره الروائي تجاه قضايا أمته العربية.

4- غلب على أسلوب الروائي أسلوب السرد بضمير المتكلم في معظم أجزاء روايتي (يا صاحبي السجن) و(اسمه أحمد) بينما كان الحضور الأكبر لضمير الغائب في رواية (خاوية).

5- لم يقتصر أسلوب الروائي على السرد فحسب، بل كان يلجأ إلى الحوار الذي يخدم الحدث الروائي ويعين القارئ على كشف مكنونات الشخصيات.

6- اتكأ الروائي على الترديد اللغوي لتفعيل شعرية النص من خلال عدة غايات حققها من وراء الترديد، مما فعّل حيوية الخيط اللغوي.

7- لجأ الروائي إلى التناص عبر لغته الروائية، متحيزًا إلى التناص مع القرآن الكريم بالدرجة الأولى، مما عكس الطبيعية الفكرية للروائي ومدى تأثره بالقرآن الكريم.

8- تناول الروائي شخصياته بطبقاتها المختلفة (الخارجية والداخلية) مستخدمًا آليات متنوعة في تقديمها، وبذلك نجح بتقديم معمارية الشخصيات بشكل متكامل، مستعرضًا نوعيات مختلفة من الشخصيات ما بين رئيسة وثانوية، كما لجأ الروائي إلى استخدام جوقة كبيرة من الشخصيات الثانوية الداعمة لصوت الشخصية الرئيسة، فاستثمر وجودها لصنع سلسلة متنوعة من النماذج المجتمعية بواسطة التركيز المكثف على الشخصية الثانوية من خلال مشاهد قصيرة ومحدودة جدًا مستخدمًا تقنية (الفلاش) في إبراز خصائص الشخصية.

9- برع الروائي في لغة الوصف، فسلك منها مدرجًا نحو القارئ؛ لإيصاله درجة التعايش مع الحدث والالتحام مع جو النص وتعميق التأثير الشعوري لديه.

10- يميل الروائي إلى وصف الأبعاد المادية لبعض الشخصيات الثانوية الهامشية التي لا تشكل هزة في المشهد الروائي، مما يحدث إرباكًا في المشهد القرائي لدى القارئ،

حيث ينقطع الانسجام التأثيري ثم يعاد وصله، الأمر الذي يحدث خلخلة في التركيز القرائي.

11- هيمن السجن كمفردة مكانية على روايتي (يا صاحبي السجن، اسمه أحمد)، بينما قلّصت هذه المفردة من حجم حضورها في رواية (خاوية)، وقد برع الروائي في اجترار الأماكن التي تتفق وطبيعة الحدث الروائي، فلم يُحدث انفصامًا بين الأماكن ومضمون الرواية الحكائي.

12- برع الروائي في استخدام لغة المفارقات، سواء على مستوى مفارقات الشخصيات أو الأمكنة، مما مكّنه من رصد جدلية العلاقات الضدية، ومنح القارئ فرصة عقد المقارنات والمفاضلة.

13- طغى حضور الشخصية الذكورية على الشخصية الأنثوية في روايتي (يا صاحبي السجن) و(اسمه أحمد) بينما كان الحضور متنوعًا وشبهَ متوازٍ بين الطرفين في (رواية خاوية)، يرجع هذا لطبيعة النص الروائي في الروايتين المذكورتين أعلاه، والتي دارت معظم أحداثهما في السجن.

14- استخدم الروائي تقنيات السينما في عرض نصه الروائي ما بين التركيز على لقطة معينة ب(الزووم) والتنقل في المشهد الواحد بين عدة زوايا ب(المونتاج) عبر قص ووصل المشاهد بما يتناسب والمشهد المعنيّ، واستخدام (الفلاش باك) في عرض المشاهد عند استرجاعات الذاكرة.

وتوصي الباحثة ب:

1- تناول الدارسين شعرية الزمن في روايات أيمن العتوم.

2- دراسة لغة السجن وثيماتها عند أيمن العتوم.

3- دراسة أدب السيرة ذي القالب الروائي عند أيمن العتوم.

4- عمل دراسة عن اللغة اللفظية المشتركة بين روايات العتوم ودواوينه الشعرية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

المصادر

إبراهيم، السيد. (1998م). *نظرية الرواية*. (د.ط). مصر: دار قباء للطباعة والنشر.

إبراهيم، عبد الله. (1990م). *المتخيل السردي*. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

الإبراهيمي، خولة طالب. (2006م). *مبادئ في اللسانيات*. ط2. الجزائر: دار القصبة للنشر.

ابن إدريس، الشافعي. (د.ت). *ديوان الإمام الشافعي*. تحقيق: محمد إبراهيم سليم. (د.ط). مكتبة ابن سينا.

أرسطو، طاليس. (1953م). *فن الشعر*. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. (د.ط). القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

أرسطو، طاليس. (2008م). *الخطابة*. ترجمة: عبد القادر قنيني. (د.ط). المغرب: أفريقيا الشرق.

إشنيبو، نجلاء إبراهيم محمد. (2013م). *الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت الرواية الليبية أنموذجًا*. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة مصراتة. ليبيا.

ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن عبد الواحد. (1995م). *تحرير التحبير*. تحقيق: حفني محمد شرف. (د.ط). القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

ألان، جراهام. (2011م). *نظرية التناص*. ترجمة: باسل المسالمة. ط1. دمشق: دار التكوين.

إلياس، جاسم خلف. (2008م). *مفاهيم الشعرية*. تاريخ الاطلاع: 2018/11/18م. الرابط: http://new.alnoor.se/article.asp?id=32498

أمبرت، إنريك أندرسون. (2001م). *مناهج النقد الأدبي*. ترجمة: الطاهر أحمد مكي. ط1. القاهرة: دار العالم العربي.

أنيس، إبراهيم، وآخرون. (1985). *المعجم الوسيط*. ط3. القاهرة: مجمع اللغة العربية.

إيجلتون، تيري. (1995م). *نظرية الأدب*. ترجمة: ثائر ديب. (د.ط). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

إيرليخ، فيكتور. (2000م). *الشكلانية الروسية*. ترجمة: محمد الولي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

أيوب، محمد. (2002م). *الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة*. ط1. مصر: دار سندباد للنشر والتوزيع.

باختين، ميخائيل. (1986م). شعرية ديستوفسكي. ترجمة: جميل نصيف التكريتي. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

البادي، حصة، (2009م). *التناص في الشعر العربي الحديث*. ط1. عمان: كنوز المعرفة.

بارت، رولان وآخرون. (2010م). *شعرية المسرود*. ترجمة: عدنان محمود محمد. (د.ط). دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

بارت، رولان وجينيت، جيرار. (2001م). *من البنيوية إلى الشعرية*. ترجمة: غسان السيد. ط1. (د.م): دار نينوى للدراسات والنشر.

بارت، رولان. (1992م). *لذة النص*. ترجمة: منذر عياشي. ط1. القاهرة: منتدى مكتبة الإسكندرية. "نسخة إلكترونية".

باشلار، غاستون. (1984م). *جماليات المكان*. ترجمة: غالب هلسا. ط2. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر.

بحراوي، حسن. (1990م). *بنية الشكل الروائي*. ط1. بيروت: المركز العربي الثقافي.

البخاري. (2002م). *صحيح البخاري*. ط1. دمشق: دار ابن كثير.

برادة، محمد. (2011م). *الرواية العربية ورهان التجديد*. ط1. (د.م): دار صدى للصحافة والنشر والتوزيع.

برنس، جيرالد. (2003م). *قاموس السرديات*. ترجمة: السيد إمام. ط1. القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات.

بشناق، فاضل. (2006م). *الحوار مفهومه وأهدافه وركائزه*. تاريخ الاطلاع: 2018/10/20م. الرابط: http://www.alhiwartoday.net/node/7278

بقشي، عبد القادر. (2007م). *التناص في الخطاب النقدي والبلاغي*. (د.ط). المغرب: أفريقيا الشرق.

بن سكران، بلقاسم. (2010م). *الترجمة الأدبية في ضوء سيميائيات التلقي*. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة السانيا، وهران.

بن مبروك، خولة. (2013م). الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم. *مجلة المخبر بجامعة بسكرة الجزائرية* (9)، 363-377.

بو عزة، محمد. (2010م). *تحليل النص السردي*. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

بوحوش، رابح. (2010م). *الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب*. تاريخ الاطلاع: 2018/11/2م. الرابط: http://www.startimes.com/f.aspx?t=9460229

تاوريرت، بشير. (2008م). *الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية*. ط1. دمشق: دار رسلان.

تحريشي، محمد. (2017م). *قراءات في الخطاب الروائي*. ط1. لندن: شركة بريطانية.

تودورف، تزفيتان. (1996م). *ميخائيل باختين المبدأ الحواري*. ترجمة: فخري صالح. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

تودورف، تزيفيتان. (د.ت). *الأدب والدلالة*. ترجمة: محمد نديم حسن. (د.ط). (د.م): (د.ن).

تودوروف، (مجموعة مؤلفين). (1992م). *طرائق تحليل السرد الأدبي*. ط1. الرباط: اتحاد الكتاب العرب.

تودوروف، تزيفيتان. (1990م). *الشعرية*. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط2. المغرب: دار توبقال.

جبريل، خميس محمد. (2015م). *التناص في شعر يوسف الخطيب*. (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة الأزهر، غزة.

جربيه، ألان، روب. (1999م). نحو *رواية* جديدة. ترجمة: مصفى إبراهيم مصطفى. (د.ط). مصر: دار المعارف.

الجعل، وليد حامد. (2015م). شعرية *السرد في روايات ليلى العثمان*. (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الإسلامية. غزة.

جمعة، مصطفى عطية. (2014م). *مصطلح «المكان» ... المفهوم والسيميوطيقا*. تاريخ الاطلاع: 2018/09/06م. الرابط: www.alraimedia.com/Home/Details?id=42a8930c-f19c-420c-9779-4a3c2040ba7c

الجهاد، هلال محمد. (2007م). دراسة نقدية في تحولات فكرة عربية. *مجلة أبحاث كلية التربية بجامعة قاريونس*، *5*، (1)، 137-174.

جودي، محمد. (2012م). شعرية *الشخصية والمكان الروائي في "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني*. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة الجزائر، الجزائر.

جوف، فانسون. (2012م). *أثر الشخصية في الرواية*. ترجمة: لحسن أحمامة. ط1. دمشق: دار التكوين.

جوف، فانسون، (2012). شعرية *الرواية*. ترجمة: لحسن أحمامة. ط1. دمشق: دار التكوين.

جينيت، جيرار. (1997م). *خطاب الحكاية*. ترجمة: محمد معتصم وآخرون. ط2. (د.م): المجلس الأعلى للثقافة.

جينيت، جيرار. (د.ت). *مدخل لجامع النص*. ترجمة: عبد الرحمن أيوب. (د.ط). بغداد: دار توبقال العامة.

حامدي، سامية. (2008م). شعرية *النص الروائي في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي*. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة الحاج لخضر. باتنة. الجزائر.

حسين. هيثم. (2008م). *الحوار في الرواية*. تاريخ الاطلاع: 2018/11/03م. الرابط: https://www.charbeldagher.com/cd/index.php/sard-wa-sard/al-anawin/512-2014-03-21-08-26-10

حطيني، يوسف. (1999م). مكونات *السرد في الرواية الفلسطينية*. (د.ط). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

خراب، ليندا. (2011م). *شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية*. (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة قسنطينة.

خفاجي وآخرون. (1992م). *الأسلوبية والبيان العربي*. ط1. بيروت: الدار المصرية اللبنانية.

الخفاجي، أحمد رحيم كريم. (2012م). *المصطلح السردي في النقد*. ط1. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

خليل، إبراهيم. (2002م). *أقنعة الراوي*. (د.ط). عمان: وزارة الثقافة.

خمري، حسين. (2011م). *سرديات النقد*. ط1. الرباط: دار الأمان.

درابسة، محمود. (2010م). *مفاهيم في الشعرية*. ط1. الأردن: دار جرير.

درويش، أحمد. (1998م). *تقنيات الفن القصصي*. ط1. القاهرة: الشركة المصرية العالمية.

الدمشقي، أبي زكريا النووي. (2005م). *رياض الصالحين*. تحقيق: محمد عصام الدين أمين. ط3. بيروت: مؤسسة الرسالة..

دنقل، أمل. (د.ت). *الأعمال الشعرية الكاملة*. (د.ط). القاهرة: مكتبة مدبولي.

الديهاجي، محمد. (2016م). *تودوروف والشعرية والأدب في خطر*. تاريخ الاطلاع: 2018/09/23م. الرابط: http://cutt.us/2ULYB

الذبياني، النابغة. (د.ت). *ديوان النابغة الذبياني*. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط2. (د.ت). دار المعارف.

الرواشدة، سامح.(1999). *فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل*. الأردن: المركز القومي للنشر. (د.ط).

زايد، علي عشري. (2002م). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. ط4. القاهرة: مكتبة ابن سينا.

الزمخشري، محمود بن عمرو أبوالقاسم. (2001م). *أساس البلاغة*. ط1. لبنان: دار إحياء التراث العربي.

زيتون، علي مهدي. (2011م). *في مدار النقد الأدبي*. ط1. بيروت. دار الفارابي.

زيتوني، لطيف. (2002م). معجم *مصطلحات نقد الرواية*. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

ساروت، نتالي. (2002م). *عصر الشك*. ترجمة: فتحي العشري. ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

السعافين، إبراهيم. (1996م). *تحولات السرد*. ط1. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

السعدني، مصطفى. (د.ت). *التناص الشعري*. (د.ط). الإسكندرية: دار المعارف.

سلامة، محمد علي. (2007م). *نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ*. ط1. الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة.

سوسير، فرديناند. (1985م). *علم اللغة العام*. ترجمة: يوئيل يوسف عزيز. مراجعة: مالك يوسف المطلبي. بغداد: دار آفاق.

أبو شريفة، عبد القادر ولافي، حسن. (2008م). *مدخل إلى تحليل النص الأدبي*. ط4. عمان: دار الفكر.

شعث، أحمد جبر. (2005م). *شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة*. ط1. فلسطين: مكتبة القادسية.

الشوابكة، علي. (2006م). *السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف*. (د.ط). الأردن: منشورات أمانة عمان الكبرى.

شولز، روبرت. (د.ت). *البنيوية في الأدب*. ترجمة: حنا عبود. (د.ط). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

عباس، نصر محمد إبراهيم. (1984م). *الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ*. ط1. الرياض: عكاظ للنشر والتوزيع.

العبد الرحمن، سعاد عبد الوهاب. (2011م). *النص الأدبي الشكل والتأويل*. ط1. عمان: دار جرير.

عبد السلام، فاتح. (1999م). *الحوار القصصي*. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات.

عبيدي، مهدي. (2011م). *جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا*. (د.ط). دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

العتوم، أيمن. (2016م). *خاوية*. ط1. مصر: دار المعرفة للنشر والتوزيع.

العتوم، أيمن. (2016م). *يا صاحبي السجن*. ط2. مصر: دار المعرفة.

العتوم، أيمن. (2017م). *اسمه أحمد*. ط1. مصر: دار المعرفة للنشر والتوزيع.

عثمان، بدر. (1986م). *بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ*. ط1. بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر.

العدواني، معجب. (2002م). *تشكيل المكان وظلال العتبات*. (د.ط). جدة: النادي الأدبي الثقافي.

عزام، محمد. (1996م). *فضاء النص الروائي*. ط1. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

عزام، محمد. (2001م). *النص الغائب*. (د.ط). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

عزام، محمد. (2005م). *شعرية الخطاب السردي*. (د.ط). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

العلوي، يحيى بن حمزة بن علي. (د.ت). *الطراز*. تحقيق: محمد شاهين. (د.ط). بيروت: دار الكتب العلمية.

عون، سعاد. (2014م). *شعرية السرد في قصص غادة السمان. المجموعة القصصية "القمر المربع" أنموذجا*. (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة الحاج لخضر. باتنة. الجزائر.

عياشي، منذر. (1998م). *الكتابة الثانية*. ط1. الدار البيضاء: المركز العربي.

عياشي، منذر. (2002م). *الأسلوبية وتحليل الخطاب*. ط1. حلب: مركز الاتحاد الحضاري.

العيد، يمنى. (2010م). *الرواية العربية*. ط1. بيروت: دار الفارابي.

العيد، يمنى. (2010م). *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*. ط3. بيروت: دار الفارابي.

عيلان، عمر. (2008م). *في مناهج تحليل الخطاب*. (د.ط). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الغذامي، عبد الله. (1998م). *الخطيئة والتكفير*. ط4. مصر: الهيئة المصرية للكتاب.

غنايم، محمود، (1993). *تيار الوعي في الرواية العربية*. ط2. بيروت: دار الجيل.

ابن فارس، أحمد بن زكريا. (1998م). معجم *المقاييس في اللغة*. تحقيق: شهاب الدين أبو عمرو. ط2. (د.م): دار الفكر.

فريحي، مليكة. (2014م). مفهوم *التناص المصطلح والإشكال*. تاريخ الاطلاع: 2018/09/12م. الرابط: https://www.oudnad.net/spip.php?article803

فضل، صلاح. (1996م). *بلاغة الخطاب وعلم النص*. ط1. مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر.

فضل، صلاح. (1998م). *أساليب الشعرية المعاصرة*. (د.ط). القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر.

الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب. (1986م). *القاموس المحيط*. ط1. سوريا: مؤسسة الرسالة.

قاسم، سيزا. (2004م). *بناء الرواية*. (د.ط). القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

القاضي، محمد وآخرون. (د.ت). معجم *السرديات*. ط1. لبنان: دار الفارابي.

قباني، نزار. (1999م). *أحلى قصائدي*. ط8. بيروت: منشورات نزار قباني.

القيرواني، ابن رشيق. (د.ت). *العمدة في نقد الشعر*. شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم. (د.ط). لبنان: دار صادر.

القيس، امرؤ. (2000م). *الديوان*. تحقيق: جاسم البياتي. (د.ط). بيروت: دار صادر.

كاظم، نجم عبد الله. (د.ت). *اشتراطات الحوار الروائي*. تاريخ الاطلاع: 2018/10/05م. الرابط: http://www.takweeen.com/?p=103

الكردي، عبد الرحيم. (1996م). *الراوي والنص القصصي*. ط2. القاهرة: دار النشر للجامعات.

الكردي، عبد الرحيم. (2005م). *البنية السردية للقصة القصيرة*. ط3. القاهرة: مكتبة الآداب.

كريس، نانسي. (2009م). *تقنيات كتابة الرواية*. ترجمة: زينة جابر إدريس. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

كريستيفا، جوليا. (1991م). *علم النص*. ترجمة: فريد الزاهي. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال.

كوهن، جان. (د.ت). *بنية اللغة الشعرية*. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. (د.ط). (د.م). دار توبقال للنشر.

كيوان، عبد العاطي. (2010م). *في النقد العام*. ط1. مصر: مكتبة النهضة.

لحمداني، حميد. (1989م). *أسلوبية الرواية*. ط1. الدار البيضاء: النجاح الجديدة.

لحمداني، حميد. (د.ت). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. (د.ط). بيروت: المركز الثقافي العربي.

مارتن، والاس. (1998م). *نظريات السرد الحديثة*. ترجمة: حياة محمد جاسم. المجلس الأعلى للثقافة.

المالكي، عبد الحكيم. (2008م). *جماليات الرواية الليبية*. ط1. ليبيا: منشورات جامعة 7أكتوبر.

مجموعة كتاب. (د.ت). *الزمان والمكان اليوم*. ترجمة: محمد وائل بشير الأتاس. (د.ط). (د.م): (د.ن).

مجموعة من الكتاب الروس. (2005م). *المدخل إلى علم الأدب*. ترجمة: أحمد علي الهمداني. ط1. عمان: دار المسيرة.

المحاسنة، شرحبيل. (2012م). *المكان الروائي ودلالته*. تاريخ الاطلاع: 2018/11/13م. الرابط: http://cutt.us/pN2HY

محفوظ، عبد اللطيف. (د.ت). *وظيفة الوصف في الرواية*. ط1. لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.

محمد، هدير. (2017م). *الروائي الأردني، ايمن العتوم*. تاريخ الاطلاع: 2018/11/13م. الرابط: https://www.almrsal.com/post/496045

مرتاض، عبد الملك. (1998م). *في نظرية الرواية*. (د.ط). الكويت: مطابع الرسالة.

المسدي، عبد السلام. (د.ت). *الأسلوب والأسلوبية*. ط3. تونس: الدار العربية للكتاب.

المصري، محمود. (2005). *سيرة الرسول*. ط1. القاهرة: مكتبة الصفا.

مصطفى، فائق. (2015م). *سحر السرد*. ط1. الأردن: الوراق للنشر والتوزيع.

مفتاح، محمد. (1992م). *تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص*. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

الملائكة: نازك. (1967م). *قضايا الشعر المعاصر*. ط3. القاهرة: مكتبة النهضة.

منصور، فؤاد. (1985م). *النقد البنيوي الحديث بين أوروبا ولبنان*. ط1. بيروت: دار الجيل.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (2003م). *لسان العرب*. (د.ط). القاهرة: دار الحديث.

ابن موسى، فريدة إبراهيم. (2012م). *زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية "دراسة نقدية"*. ط1. عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع.

موقع Arageek. (2018م). *من هو أيمن العتّوم*. تاريخ الاطلاع: 2018/09/24. الرابط: https://www.arageek.com/bio/ayman-otoum

موير، إديون. (د.ت). *بناء الرواية*. ترجمة: إبراهيم الصيرتي. (د.ط). مصر: المؤسسة العامة للتأليف والنشر.

ناظم، حسن. (1994م). *مفاهيم الشعرية*. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

النحوي، عدنان علي رضا. (1999م). *الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام*. ط1. دار النحوي للنشر والتوزيع.

النصير، ياسين. (د.ت). *الرواية والمكان* (د.ط). بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.

نور الدين، صدوق. (1994م). *البداية في النص الروائي*. ط1. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

هامون، فيليب. (2013م). *سميولوجية الشخصيات الروائية*. ترجمة: سعيد بنكراد. ط1. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

هلال، محمد غنيمي. (1996م). *النقد الأدبي الحديث*. (د.ط). مصر: دار النهضة للطباعة.

همفري، روبرت. (د.ت). *تيار الوعي في الرواية الحديثة*. ترجمة: محمود الربيعي. (د.ط). مصر: دار المعارف.

ويكيبيديا. (د.ت). *أيمن التوم*، تاريخ الاطلاع: 2018/10/17م. الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%8A%D9%85%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AA%D9%88%D9%85

ويلك، رينيه وآرن، أوستن. (1992م). نظرية *الأدب*. ترجمة: عادل سلامة. (د.ط). الرياض: دار المريخ.

ياكبسون، رومان. (1988م). *قضايا الشعرية*. ط1. المغرب: دار توبقال.

يقطين، سعيد. (2012م). *السرديات والتحليل السردي*. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.