وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

عناصر السرد في النتاج القصصي لجابر خليفة جابر

رسالة تقدّمت بها الطالبة

(طيبة طالب بدر الخفاجي)

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية في جامعة كربلاء قسم اللغة العربية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

بإشراف

أ. د . محمد عبد الرسول

١٤٤٣هـ

٢٠٢٢م

الآية القرآنية الكريمة

(بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ)

قال تعالى : { فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ}

صدقَ اللهُ العليُّ العظيم

(سورة القصص)

الآية: ٣٠

إقرار المشرف

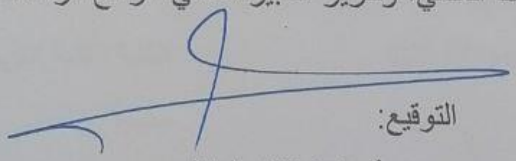
أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ(عناصر السرد في النتاج القصصي لجابر خليفة جابر) التي قدمتها الطالبة (طيبة طالب بدر) قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية للعلوم الانسانية جامعة كربلاء _ قسم اللغة العربية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها فرع الأدب، وبناء عليه أرشحها للمناقشة.

التوقيع:

الاسم: أ.د محمد عبد الرسول السعدي

التاريخ ٧/ ١٠/ ٢٠٢٢ م

بناء على توصيات المشرف العلمي، وتقرير الخبير العلمي، أرشح الرسالة للمناقشة.



التوقيع:

الاسم: أ.د ليث قابل الوائلي

التاريخ ١٤/ ١٠/ ٢٠٢٢ م

قرار لجنة المناقشة

نشهد بأننا أعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ(**عناصر السرد في النتاج القصصي لجابر خليفة جابر**) وقد ناقشنا الطالبة (**طيبة طالب بدر عبد الكاظم**) في محتوياتها وفيما لها علاقة بها ونعتقد بأنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في قسم اللغة العربية | فرع الادب بتقدير ( ) .

التوقيع :

الاسم: أ.د سرحان جفات سلمان

الكلية :كلية التربية

رئيساً

التاريخ : /٦/١٢/2022

التوقيع :

الاسم : أ.م.د بشرى حنون محسن

الكلية : كلية العلوم الاسلامية

عضواً

التاريخ : /١/١٢/2022

التوقيع :

الاسم :أ.م.د عهود ثعبان يوسف

الكلية : كلية التربية للعلوم الانسانية

عضواً

التاريخ : /٤/١٢/2022

التوقيع:

الاسم :أ.د محمد عبد الرسول جاسم

الكلية: كلية التربية للعلوم الانسانية

عضواً

التاريخ: /٧/١٢/2022

مصادقة مجلس الكلية :

صادق مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية / جامعة كربلاء في جلسته ( ) بتاريخ ( ) على قرار لجنة المناقشة .

الاستاذ الدكتور حسن حبيب عزر الكريطي

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة كربلاء

التاريخ: /14/12/2022

الإهداء

إلى أثري في الحياة... أبي (رحمه الله)

إلى الشيبة المجاهدة... أُمّي الغالية (روحي في الحياة)

إلى سندي ورباط قوتي... زوجي الغالي وأولادي

إلى قرة عيني أخوتي وأخواتي

إلى أرضي المخضرّة بماء الحياة... صديقاتي

شكر وعرفان

بـدءًا مـن قولـه تعـالى ((لَـئِن شَـكَرْتُمْ لَأَزِيـدَنَّكُمْ))، الحمـد لله علـى فضـله ونعمـه التـي لا منتهى لحدودها، حمدًا لا ينقطع أبدًا،

ولا منتهى، وبعد...

اتقدم بالشكر الجزيل لأسانيدي في قسم اللغة العربية / جامعة كربلاء ، فلهم مني جميعًا خالص الدعاء بدوام الصحة والعافية ... والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة المحترمين الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الدراسة وبذلوا الوقت والجهد في التدقيق وإثراء هذا البحث شكلًا ومضمونًا.

ومن دواعي غبطتي وسعادتي وبكل عبارات الشكر وعظائم العرفان، وبكل ما تحتويه من معاني الكلمات والمفردات بكل شموخ المعزة وبكل معاني الحب، وبكل أوجه التقدير إلى الأستاذ الدكتور(محمد عبد الرسول السعدي)بكل سمات الإحترام الذي وقف معي كثيرًا من خلال الملاحظ العلمية السديدة ،فجزاه الله خير الجزاء على رؤيته وبصيرته الثاقبة.كما أتقدم بالشكر والامتنان إلى (الأديب جابر خليفة جابر) الأنسان المعطاء المتعاون، إن دل على شيء، فإنما يدل على نبله وكرم أخلاقه.

والشكر الموصول لأصدقائي الذين وقفوا معي ، فلهم مني جزيل الشكر ، و أتقدم بالشكر إلى عائلتي وكلّ من مد في بيت العون من قريب أو بعيد و ساعدني على انجاز هذا العمل بتعاونهم وتشجيعهم لي.

فأسال الله أن يثيب هؤلاء جميل الذكر في الدنيا ، وجزيل الأجر في الآخرة ، واطلب منه سبحانه وتعالى التوفيق من اجل خدمة أدبنا العربي ولغتنا العربية...

الباحثة

الملخص

شغل الفنُّ القصصيُّ اهتمامَ الكتّابِ والقرّاءِ على حدٍّ سواء؛ لما له من أهمية في سرد الوقائع، واستشراف المستقبل بأسلوب فني قادرٍ على رصد التغييرات والتحوّلات التي يمر بها أي مجتمع من خلال اللغة وبلاغتها .

وقد كَثُرت الكتابات القصصية باللغة العربية، وكثُرت الدراسات التي تناولتها بالنقد والبحث، وبالتالي أصبحت دراسة عناصر السرد محط اهتمام الباحثين على اختلاف مشاربهم، لذلك توجَّهَتْ هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على النتاج القصصي للكاتب العراقي "جابر خليفة جابر" الذي فضَّل القصّ السرديّ بوصفه هواية يحبّها، فأبدع في نسج عناصر السرد في قصصه، التي احتوت قضايا إنسانيّة مختلفة، وقد استطاع أن يسرد علينا ما لم يستطع إخبارنا به أي شخص آخر في الحياة الواقعية.

هذا وقد أقتضت ضرورة البحث أن يقع البحث في ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد، وتعقبها خاتمة؛ رصد التمهيد مفهومي السرد والقصة لغةً واصطلاحاً، ثم عرض مدخلاً تعريفيّاً بالقاص من خلال رصد سيرته الذاتيّة، والاطّلاع على ثقافته الأدبية، ومؤلفاته، ومخطوطاته .

أما الفصول، فقد جاء الفصل الأول بعنوان: (الحدث)، وبدوره قسِّم إلى ثلاثة مباحث؛ ركّز المبحث الأول على أنواع الحدث وأنساقه، وخُصِّص المبحث الثاني للحديث عن طرق عرض الأحداث، وتطرّق المبحث الثالث إلى الحبكة القصصية .

في حين جاء الفصل الثاني بعنوان: (الشخصية)، وذلك في مبحثين رئيسين؛ درس المبحث الأوّل مفهوم الشخصيّة وأبعادها، وطرق تقديمها، وتتبّع المبحث الثاني تصنيفات الشخصية ومرجعياتها عن طريق الولوج في أصنافها، وعرض بعض نماذج الشخصية في القصة، وتوضيح مرجعياتها عند القاص "جابر خليفة جابر ."

ثم يأتي الفصل الثالث الموسوم بـ (الزمان والمكان)، وقد انقسم إلى مبحثين؛ تناول المبحث الأول الزمان وأنواعه، وعلاقات الترتيب الزمني، والحركة الزمنية وتقنيتي الإسراع والإبطاء، ودرس المبحث الثاني مفهوم المكان، وتصنيفاته في نتاج القاص. وتتضمن الخاتمة ما توصّل إليه البحث من نتائج.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الاية الكريمة	أ
الاهداء	ب
شكر والعرفان	ج
الملخص	د
المحتويات	هـ – و – ز
المقدمة	١
تمهيد	٦
اولاً: تحديد المفاهيم (السرد والقصة)	٧
السرد	٧
القصة	١١
ثانياً: مدخل تعريفي بالأديب	١٥
السيرة الذاتية	١٥
ثقافته الادبية	١٥
مؤلفاته	١٧
مخطوطاته	١٨
كتب جاهزة للطبع	١٨
الفصل الاول: الحدث	٢٠
المبحث الاول: انواع الحدث وانساقه	٢٣
١-انواع الحدث	٢٣
أ- الحدث الخارجي	٢٣
ب- الحدث الداخلي	٢٧
٢-انساق الحدث	٢٩
أ- نسق التتابع (التسلسل)	٣٠
ب- نسق التضمين	٣٤
ج- نسق الدائري	٣٨
المبحث الثاني: طرق عرض الاحداث	٤٢
١-الراوي العالم (العليم)	٤٣
٢-الراوي محدود العلم	٤٣
أ- الحدث الكامل	٤٤
ب- الحدث المجمل	٤٧

المبحث الثالث: الحبكة	٥١
١-المفهوم اللغوي للحبكة	٥١
٢-المفهوم الاصطلاحي	٥١
انواع الحبكة في قصص جابر خليفة جابر	٥٤
١-الحبكة المتغيرة نحو الاسوأ	٥٤
٢-الحبكة الخارجية	٥٥
٣-الحبكة الداخلية	٥٨
٤-الحبكة البسيطة	٦٠
٥-الحبكة المعقدة	٦٢
الفصل الثاني: الشخصية	٦٧
المبحث الاول: الشخصية في السرد مفهومها وابعادها وطرق تقديمها	٦٨
أ- مفهوم الشخصية لغة	٧١
ب- مفهوم الشخصية اصطلاحاً	٧٢
ثانياً: ابعاد الشخصية	٧٣
أ- البعد الخارجي	٧٣
ب- البعد النفسي	٧٤
ثالثاً: طرق تقديم الشخصية	٧٧
الطريقة الاولى طريقة الاخبار (الطريقة المباشرة)	٧٨
الطريقة الثانية طريقة الاظهار او الكشف (الطريقة غير المباشرة)	٨٣
المبحث الثاني: تصنيفات الشخصية ومرجعياتها	٨٨
اولاً: تصنيفات الشخصية	٨٨
١-من حيث الدور والمساحة	٨٨
أ- الشخصية المحورية	٨٨
ب- الشخصيات الرئيسية	٩٠
ج- الشخصية الثانوية	٩٢
٢-من حيث البناء	٩٦
أ- الشخصية المتحركة النامية	٩٧
ب- الشخصية الثابتة (المسطحة)	٩٨
ج- الشخصية الهامشية	٩٨
٣-بعض نماذج الشخصية الهامشية	٩٩
أ- شخصيات سلبية غير فاعلة	٩٩

ب- شخصيات ايجابية فاعلة	٩٩
ج- شخصيات تاريخية او اسطورية	١٠٠
د- شخصيات مغتربة	١٠١
ثانياً: مرجعيات الشخصية	١٠٢
الفصل الثالث: الزمان والمكان	**١٠٩**
المبحث الاول: الزمان	**١١٣**
الزمن الحقيقي	١١٣
الزمن النفسي السيكولوجي	١١٣
اولاً: انواع الزمن	١١٥
الزمن الحقيقي	١١٦
الزمن النفسي	١١٩
ثانياً: علاقات الترتيب الزمني	١٢٢
الاسترجاع	١٢٣
الاستباق	١٢٧
الحركة الزمنية	١٣٢
تقنيات تسريع السرد	١٣٣
الحذف	١٣٣
التلخيص	١٣٨
تقنيات ابطاء السرد	١٤١
الوقفة	١٤١
المشهد	١٤١
المبحث الثاني: المكان	**١٤٧**
المكان الاليف	١٤٩
المكان المعادي	١٥٥
الخاتمة	**١٦٢**
المصادر	**١٦٦**

مقدمة:

شغل الفنُّ القصصيُّ اهتمامَ الكتّابِ والقرّاءِ على حدٍّ سواء؛ لما له من أهمية في سرد الوقائع، واستشراف المستقبل بأسلوب فني قادرٍ على رصد التغييرات والتحوّلات التي يمر بها أي مجتمع من خلال اللغة وبلاغتها.

وقد كَثُرت الكتابات القصصية باللغة العربية، وكثُرت الدراسات التي تناولتها بالنقد والبحث، وبالتالي أصبحت دراسة عناصر السرد محط اهتمام الباحثين على اختلاف مشاربهم، لذلك توجَّهَتْ هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على النتاج القصصي للكاتب العراقي "جابر خليفة جابر" الذي فضَّل القصّ السرديّ بوصفه هواية يحبّها، فأبدع في نسج عناصر السرد في قصصه، التي احتوت قضايا إنسانيّة مختلفة، وقد استطاع أن يسردَ علينا ما لم يستطع إخبارنا به أي شخص آخر في الحياة الواقعية.

وانطلاقًا من أهمية نتاجه القصصي، آثر الباحث الكشف عن التقنيات السرديّة التي اعتمدها، وتحليلها، بوصفها الأدوات التي يستخدمها القاص لتحميل نصوصه بالمضامين والدلالات، التي تبلور رؤيته للعالم من خلال بنائها الفني العميق.

وتجدر الإشارة إلى أن الباحث توخَّى اتباع الأسلوب الذي يعتمد على طرح القصة بوصفها كيانًا واحدًا مترابطًا، فدرس الجوانب الفنية المتعلقة بكل عنصر سردي على حدة، ثم درس ارتباطه بالبناء الكلي للقصة، كما ألقى الضوء على

طريقة تعامل القاصّ مع عنصري الزمان والمكان اللذين يتمتَّعان بخصوصية في توضيح علاقة المجتمع المصوَّر بالبيئة التي تعالَج في القصة.

يقع البحث في ثلاثة فصول، يسبقها تمهيد، وتعقبها خاتمة؛ رصد التمهيد مفهومي السرد والقصة لغةً واصطلاحاً، ثم عرض مدخلاً تعريفيّاً بالقاص من خلال رصد سيرته الذاتيّة، والاطّلاع على ثقافته الأدبية، ومؤلفاته، ومخطوطاته.

أما الفصول، فقد جاء الفصل الأول بعنوان: (الحدث)، وبدوره قسِّم إلى ثلاثة مباحث؛ ركّز المبحث الأول على أنواع الحدث وأنساقه، وخُصِّص المبحث الثاني للحديث عن طرق عرض الأحداث، وتطرّق المبحث الثالث إلى الحبكة القصصية.

في حين جاء الفصل الثاني بعنوان: (الشخصية)، وذلك في مبحثين رئيسين؛ درس المبحث الأوّل مفهوم الشخصيّة وأبعادها، وطرق تقديمها، وتتبّع المبحث الثاني تصنيفات الشخصية ومرجعياتها عن طريق الولوج في أصنافها، وعرض بعض نماذج الشخصية في القصة، وتوضيح مرجعياتها عند القاص "جابر خليفة جابر".

ثم يأتي الفصل الثالث الموسوم بـ (الزمان والمكان)، وقد انقسم إلى مبحثين؛ تناول المبحث الأول الزمان وأنواعه، وعلاقات الترتيب الزمني، والحركة الزمنية وتقنيتي الإسراع والإبطاء، ودرس المبحث الثاني مفهوم المكان، وتصنيفاته في نتاج القاص. وتتضمن الخاتمة ما توصّل إليه البحث من نتائج.

اعتمد البحث في هذه الدراسة على مجموعة من قصص الكاتب "جابر خليفة جابر"، وهي: (زيد النار)، (طريدون)، (مجموعة الرجل الغريق)، (جيم جديد)،(وأصوات أجنحة جيم). كما اعتمد على عدد من المصادر والمراجع التي أفادت البحث، والتي تنوعت بين عربية وغربية، ومنها _على سبيل المثال، لا الحصر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (للناقد شجاع العاني) ، في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، بنية النص السردي (لحميد الحمداني)، بنية الشكل الروائي لـ (حسن بحراوي)، وبنية الخطاب السردي في القصة القصيرة لـ (هاشم ميرغني)، وتحليل النص السردي لـ (محمد بو عزة)، وخطاب الحكاية لـ (جيرار جنيت)، و جماليات المكان لـ (غاستون باشلار)، وبحوث في الرواية الجديدة لـ (ميشال بوتور)، وفكرة الزمان عبر التاريخ لـ (كولن ولسون)، وغيرها، فضلاً عن عدد من المقالات والدوريات التي أغنت البحث.

أما المنهج المتبع في الرسالة هو المنهج الوصفي التحليلي للتغول في بنية موطن الشاهد .

أما الصعوبات التي واجهتاها أثناء فترة البحث فهي إصابتي بمرض القلب الذي أثر عليه كثيرًا ،لكن بفضل الله أعطاني القوة لأُكمل مسيرتي العلمية.

وبعد الانتهاء من عرض فحوى الرسالة ، لاوسيلة للباحثة إلاّ الشكر لله أولاً، ومن ثم للمشرفي الدكتور(محمد عبد الرسول) الذي كان حاضرًا معي في كلّ

صغيرة وكبيرة بالبحث من خلال تدعيمه الملاحظ القوية التي ترفع من قيمة البحث العلمي، وأيضًا لا أنسى الفضل الكبير الذي قدمه لي أساتيذي الأفاضل خلال فترة الدراسة والبحث، والشكر موصول لكل من رفدني بالمصادر وساعدني لأحقق حلمي...

وبعد، فإني آمل أن أكون قد وُفِّقتُ في هذه الدراسة، وأن يكون الجهد المبذول فيها محمودًا، علَّني أضيف إلى الدراسات السابقة دراسة تصب اهتمامها على الفن القصصي، وتضيف شيئاً، ولو كان متواضعاً، يفيد البحث العلمي والأكاديمي، ويخدم أصحابه، وآخر دعونا أن الحمد لله ربّ العالمينَ والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآل بيته الطيبين الطاهرين.

التمهيد:

أولاً: تحديد المفاهيم (السرد، القصة)

ثانياً: مدخل تعريفي بالأديب

تمهيد

يتّفق النقّاد بأنّ فنّ القصّة ظهر في بلدين متباعدين، وعلى أيدي اثنين من الكتاب الغربيين هما إدجار ألن بو في أمريكا، وجو جول في روسيا، ثم جاء بعدهما موباسان في فرنسا.

يرى فوستر أن القصّة: "حكاية فحسب تتابع أحداثها في حلقات مثلما تتسلسل فقرات"[١]. وذهب الناقد الإنكليزي والتر إلى أن " القصة من أكثر الأنواع الأدبية فعاليّة في عصرنا الحديث، فعن طريق فكرتها وفنياتها تتمكن من جذب القارئ إلى عالمها"[٢].

لم تكن القصة في الأدب العربي الحديث امتدادا للقصة العربية القديمة، بل كانت نتيجة احتكاكها وتأثرها بالقصص الغربي، وذلك إثر اتصال الشرق بالغرب منذ منتصف القرن التاسع عشر، فالقصة بشكلها الحالي جديدة على الأدب العربي، ويُعتقد أن العرب لم يكونوا في حاجةٍ إلى القصّة أو المسرح، فقد كانوا بعيدين كلَّ البُعد عن مَنابِت هذَين الفنَّين، وإن كانت الرحلات التجاريّة قد قامت بدَور كبير في تناقُل الحضارات، فالتُّجار من العرب لم يكونوا يَهتمُّون بمجال القصّة أو المسرح؛ فقد كان شعرُهم يُغنيهم عن الفنون الأدبية الأخرى غَناءً كاملًا، فالنثر الأدبي نفسُه لم يزدهِر إلَّا حين نزل القرآن على النبي صلى الله عليه وآله وسلم، وقد كان الشِّعر يُشيع في نفوسهم النَّزعة التي تنزِع بعُشَّاق القصّة اليوم إلى قراءتها[٣].

(١) اتجاهات القصة المصرية نظريا وتطبيقيا، سيد حامد النساج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨،٤٠.
(٢) المصدر نفسه، ٤٠.
(٣) ينظر: القصّة في الشعر العربي، ثروت أباظة. مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧ت.ط: ٧.

أولاً: تحديد المفاهيم (السرد، القصة)

السرد

وردت كلمة السَّرْدُ فِي اللُّغَةِ: تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إلى شَيْءٍ تأْتي بِهِ متَّسقاً بعضُه فِي أَثر بَعْضٍ مُتَتَابِعًا. سَرَد الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْداً إِذا تَابَعَهُ. وَفُلَانٌ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذا كَانَ جَيِّد السِّيَاقِ لَهُ. وَفِي صِفَةِ كَلَامِهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وآله وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا أَي يُتَابِعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ. وسَرَد الْقُرْآنَ: تَابِعٌ قراءَته فِي حَدْر منه. والسَّرَد: المُتتابع. وَسَرَدَ فُلَانٌ الصَّوْمَ إِذا وَالَاهُ وَتَابَعَهُ".[١]

وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم (وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدِ أن اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ)[٢]

اصطلاحاً عرّفه الشكلانيونَ بأنّه: "وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي وهو الراوي"[٣]" ويعدّ " مفهوم أو مصطلح علم السرد طفلا للبنيوية الفرنسية narratologie وحفيدًا للشكلية الروسية والتشيكية"[٤].

بدأ هذا الفن مع ظهور المدرسية الشكلانية أو بالأخص مع الشكلانيين الروس "وبالتحديد فلاديمير بروب في علمه الموسوم بمورفولوجيا الخرافة الذي حلل فيه

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة السَّرْدُ ٣ / ٢١١.
(٢) سبأ: ١٠-١١
(٣) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، لشركة المغربة للناشرين المتحد ين، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط ١، ١٩٨٢ م: ١٥٣ -١٧٢.
(٤) السرد والهوية، دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، جيينز بروكم ير ودونال كربو، تر: عبد المقصود عبد الكريم، ع ٢٣٠٣، ط ١، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥ م:١٢.

تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف. قدمت هذه المدرسة بعض المفاهيم صاغها توماشيفسكي كبداية أولية لعلم السرد".[١]

كثرت التعاريف حوله، بين ما هو خطاب لفعل منجز أو طريقة في الرواية، وذهب جنيت إلى تعريفه من خلال تمييزه للقصة " أي مجموعة الأحداث المروية من الحكاية أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة يسرد روايتها بالذات " [٢].

أما في الثقافة العربيّة الحديثة التي نقلت هذا المفهوم عن الدراسات الغربية بهذا الصدد، ويسرد الناقد والروائي "عبد الملك مرتاض" أن السرد هو الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كلما خالف الحوار، ثم تتطور مفهوم السرد في الغرب، إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل حيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، ... فكان السرد إذن نسيج الكلام ولكن في صورة حكي"[٣]

والسرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوم على دعامتينِ أساسيتينِ:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، والسرد هو: "الكيفية التي تروى

(١) علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، تر: أماني أبو رحمة، ط ١، دار نينوى، سوريا، دمشق، ٢٠١١ م، ٧.
(٢) عودة إلى خطاب الحكاية، جنيت جيرار، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠ م، ١٣.
(٣) مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم. دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، ٢٠٠٩، ٧٣.

بها القصة عن طريق قناة الراوي، والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الأخرى متعلق بالقصة ذاتها"[١].

هو الذي يشتمل على قصّ أو حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أو من الخيال[٢].

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[٣].وقد عرفه "رولان بارت: "إنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة"[٤].

وبالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنه واسع جدًا لارتباطه بالحياة لتنوعها وسرعة تقلبها وارتباطها بالإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون ومن ثمة كانت الحاجة الماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية[٥].

ويعرّفه سعيد يقطين في كتابه "الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي " كما يلي: "فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان، ويصرح رولان بارت قائلا: يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة"[٦].

---

(١) بنية النص السردي من منظور أدبي، حميد لحميداني. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٣، ٤٥.
(٢)في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، ١٩٨.
(٣) تقنيات السرد في النظريّة والتطبيق، آمنة يوسف. دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ١٩٩٧، ٢٨.
(٤) البنية السردية في القصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي. مكتبة الآداب، ط٣، د.ت، ١٣.
(٥) المصدر نفسه، ١٣.
(٦) مقدّمة السرد العربي الكلام والخبر مقدّمة السرد العربي، سعيد يقطين. المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ١٩.

فجوهر البناء السردي للشكل أو الواقعة الخيالية أو الحقيقية تقف على وصف الأفعال وعلاقة بعضها ببعض مع تشعبها، فهو نسيج من الكلام والأحداث يقوم على التغيرات لا الثبات، مهمة انتقاء الآليات التي يتم بها بناء الروح للأفعال لإيصالها إلى المتلقي وإشراكه ضمن العملية كونه العنصر الثالث في فعل الحدث. وقد "استعمله النقاد ليكون المفهوم الجامع لكلّ التجليات المتصلة بالعمل الروائي أو الحكائي، وتأتي أهميته باعتباره مصطلحاً وجنسًا يستدعي أن تكون له أنواع"(١).

يسعى القاص من خلال رؤيته القاري ضمن نسقية الأفعال التي تمضي سرديًا في تصوير الأحداث وتنقلاتها ووصفها وفق زمان ومكان، والسرد يكون نسيج العلاقات بين عناصر النص القصصي مستندًا على سماتها الخاصة، وحبكتها التي تركز على الأسباب وعلاقات الصراع.

قد يكون السرد في القصة سرد غير حدثي مرآة للمشاعر والعواطف والأفكار تنعكس إلى القارئ ليغور في أعماق القصة، يختفي الكاتب خلفها وقد يكون بناء القصة معقدًا بحوادث وأمكنة وأزمنة، وأزمات، وتنبع فيها قيمة الشخصية من علاقتها بالحدث وتحولاته، وقد يأتي نسيج السرد ترتيبًا من البداية إلى النهاية.

السرد التابع: هو السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي وهو النوع الأكثر انتشارًا على الإطلاق.

فهذا السرد هو النوع الشائع في أساليب السرد التقليدية التي حافظت عليه السرديات في كتابة القصة في جميع الأماكن التي أنتجت مثل هذا السرد الذي يزودنا بالبعد الحكائي لأن الأشكال الأخرى تكاد تنحو بهذا البعد إلى أشكال تعبيرية قد تقضي

(١) مصطلحات النقد العربي الأشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، ٢٠٠٣، ٢٥١.

القصة عن مسارها أحيانا[١]،وبما أنّ علم السرد خضع لتغيرات جذرية بعد أن كان تقليديًا وقد أتجه أتجاهات أتسمت بالحداثة أدت الى هذا النحو[٢].

السرد المتقدم: وهو سرد استطلاعي وغالبا ما يكون بصيغة المستقبل، وهو من أكثر أشكال السرد ندرة في تاريخ الأدب، وهو زمن استباقي من حيث الكينونة الزمانية وأحداثه لم تقع بعد، ولكن نوع السرد فيه غالبا ما يكون من نوع السرد نفسه[٣].

السرد الآني: هو سرد يصاغ بصيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية المسرودة أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدوران في وقت واحد، كأن يصف السارد حدثا يدور في تلك اللحظة، ثم يترك الحدث ليتحدث بأسلوب السرد التابع من حدث متعلق بإحدى الشخصيات.[٤]

السرد المدرج في ثنايا الزمن الحكائي: وهو أكثر أنواع السرد تعقيدًا، لأنّه ينبثق من أطراف عديدة وأكثر ما يظهر في الروايات القائمة على تبادل الرسائل بين شخوص العمل السردي، إذ تكون الرسالة في الوقت نفسه وسيطًا للسرد وعنصرًا في العقدة بمعنى أن الرسالة تكون ذات قيمة إنجازيه كوسيلة من وسائل التأثير في المرسل إليه[٥].

القصة

تعريف القصّة لغة واصطلاحاً:

القصّة لغة: ورد في لسان العرب: "والقَصُّ: أَخذ الشَّعْرِ بالمِقَصّ، وأَصل القَصِّ القَطْعُ. يُقَالُ: قصَصْت مَا بَيْنَهُمَا أَي قَطَعْتُ. والمِقَصُّ: مَا قصَصْت بِهِ أَي قَطَعْتُ.

(١) السرد العربي، محمد عبيد الله. رابطة الكتاب الأردنيين، ط١، ٢٠١١، ٣٢٨.
(٢) ينظر تقنيات السرد ودلالات حضورها في أعمال سعدون جبار البيضاني، بسام علي حسين زايد:٤
(٣) مدخل إلى نظرية القصة ـ سمير المرزوق وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ١٩٨٦، :٩٦
(٤) السرد العربي: ٣٣١.
(٥) مدخل إلى نظرية القصة: ٩٨.

قَالَ أَبو مَنْصُورٍ: القِصاص فِي الجِراح مأْخوذ مِنْ هَذَا إِذا اقْتُصَّ لَهُ مِنْهُ بِجرحِه مثْلَ جَرْحِه إِيّاه أَو قتْله بِهِ. اللَّيْثُ: القَصُّ فِعْلُ الْقَاصِّ إِذا قَصَّ القِصَصَ، وَالْقِصَّةُ مَعْرُوفَةٌ. وَيُقَالُ: فِي رأْسه قِصّةٌ يَعْنِي الْجُمْلَةَ مِنَ الْكَلَامِ، ونحوُه قَوْلُهُ تَعَالَى: {نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ}؛ أَي نُبَيّن لَكَ أَحسن الْبَيَانِ.

وَالْقَاصُّ: الَّذِي يأْتي بالقِصّة مِنْ فَصِّها. وَيُقَالُ: قَصَصْت الشَّيْءَ إِذا تتبّعْت أَثره شَيْئًا بَعْدَ شَيْءٍ؛ وَمِنْهُ قَوْلُهُ تَعَالَى: وَقالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ"[١].

وجاء في المعجم الوسيط: "(اقْتصّ) فلَان أَخذ الْقصاص وتتبعه وَالْخَبَر عَلَيْهِ رَوَاهُ على وَجهه (تقاص) الْقَوْم قاص كل وَاحِد مِنْهُم صَاحبه فِي حِسَاب أو غَيره (تقصص) أَثَره تتبعه وَيُقَال تقصص أثر الْقَوْم وتقصص الْخَبَر تتبعه وَالْكَلَام حفظه (استقصه) سَأَلَهُ أن يقصه مِمَّن جنى عَلَيْهِ (الأقصوصة) الْقِصَّة القصيرة (ج) أقاصيص (مو) (التَّقَاصّ) فِي الْجِرَاحَات جرح بِمثلِهِ (الْقَاص) الَّذِي يروي الْقِصَّة على وَجهَهَا"[٢].

ب: القصّة اصطلاحاً:

الأدب القصصي: وهو نثر يبدأ من الحكاية المبسطة وينتهي بالرواية مرورًا بالقصة القصيرة[٣].

وجاء في معجم المصطلحات الأدبية:

القصّة" سرد مكتوب أو شفوي يدور حول أحداث محدودة، وهي ممارسة فنية محدودة في الزمان والمكان والفضاء والكتابة[٤]"وذلك من أجل أهداف عدّة منها تثقيف السامعين أو إمتاعهم أو أخذ العبرة.

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة قصص ٧، ٤٤.
(٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار، دار الدعوة، ٢، ٧٣٩.
(٣) ينظر في القصّة في الشعر العربي، ٧، ٢٣.
(٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، الدار البيضاء، دار الكتاب اللبناني، ١٨٧.

ج: عناصر القصة:

الحدث: يُعدّ الحدث من العناصر المهمة في القصة القصيرة، والأحداث تسهم بشكل كبير في تحريك الشخصيات، ونمو الموضوعات، وكذلك تنشط الزمان، وتبعث الحياة في المكان وهي" سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة الدالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية "[١]، فيه تنمو المواقف، وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور حوله القصة[٢]، وهو " كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء"[٣].

الحبكة: الحبكة سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية،وهي لا تنفصل عن الشخصيات إلا فصلًا مصطنعًا مؤقتًا[٤] وهي النظام أو القاعدة التي تربط سلسلة أحداث القصة، والنظام الذي يميز قصة عن أخرى " وتربط الحبكة الأحداث ربطًا وثيقًا لتشكيل كائنًا عضويًا ناميًا متآزرًاولتحقيق ذلك فإنها تستند على تعليل الأحداث ومنطقيتها"[٥]. وفيها تتأزّم فيها الأحداث وتتصاعد.

الشخصيّة: تعدّ الشخصية من العناصر المهمة في البناء القصصي، وكانت ومازالت محل اهتمام الدراسات الأدبية والنقديّة، وهي" كلّ مشارك في أحداث الحبكة سلبًا وإيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، فالشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[٦]، وهي

(١) المصطلح السردي، جيرالد برنس. ترجمة، عايد خزندار، مراجعة، محمد بريري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣، ١٩.
(٢)- ينظر في القصة والرواية، عزيزة مريدن، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٢، ٢٥.
(٣) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني. بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٢٠، ٧١.
(٤)- ينظر في فن القصة، محمد يوسف نجم،دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩، ٦٣.
(٥) بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان. القاهرة– مصر، مكتبة الشباب ١٩٨٢، ٤٤.
(٦) معجم مصطلحات نقد الرواية، ١١٣-١١٤

ذلك المجموع المتكامل المترابط للعلاقات الداخلية، الممتزجة بواسطة كل المؤثرات الخارجية[١].

الحوار: وهو نوعان: الأول: الحوار مع الغير(أقوال لشخصيّة): وفي هذه الحالة تكشف كلّ الشخصية عن نفسها من خلال التخاطب مع الآخرين " وهذا الحوار لا بدّ له من توافر شروط حتى يؤدي وظيفته البنائية، ومنها: أن يكون صادراً عن الشخصية، أي يعبّر عن مستواها، وأنْ يكون مناسباً لطبيعة المشهد الذي يؤدى فيه، ولابدّ أن يعمل على تنمية الحكاية وتصعيد الصراع"[٢]، وفيه تتناوب الشخصيّات الحديث في المشهد.

الثاني: الحوار الداخلي (المونولوج الداخلي): ويعد هذا النوع من الحوار من أكثر الوسائل التي يستخدمها الكاتب للكشف عن الشخصية، ورسم ملامحها النفسيّة.

٥- المكان: للمكان دور أساسي في البناء القصصي فهو العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل القصصي، ولا يمكن تجاوز المكان في العمل الفني؛ لأنه يعمق صلة الواصل بين المتلقّي والنص، مما يجعل المتلقّي يشارك الكاتب في بحثه عن المكان واستعادة الذات والهوية، فلذلك يعد المكان حاضنًا الوجود الإنساني وشرطه الرئيس[٣]. والعمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد الخصوصية وبالتالي يفقد أصالته[٤].

٦-الزمان: ويدلّ على مدّة زمنيّة وقعد فيها مجمل أحداث القصّة، ويمثّل الزمان الرابط الفني الأساس بين العناصر الفنية في القصة ولاسيّما أحداث القصّة، وهو " من يجمع كلّ العناصر السردية إذ أن الإشارات الزمنية في أي نص سردي تشترك

(١) ينظر في فن القصة بين النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم. دار غريب، القاهرة، ١٩٨٠، ٢٨
(٢) فنون الأدب أصول نصوص قراءات، محمد حسن عبد الله. الكويت، دار الكتب الثقافية، ط٢، ١٩٧٨، ١٤١.
(٣) جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الحديثة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١، ٢٠.
(٤) جماليات المكان، غاستوف باشلار. ترجمة غالب هلسا، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٨، ٦.

مع جميع العناصر السردية الأخرى والموجودة في النص مؤثرًا فيها ومنعكسًا عليها[١].

ثانيًا: مدخل تعريفي بالأديب

أ- السيرة الذاتية:

اسمه ونسبه: جابر خليفة جابر

ولادته: ولد القاص الروائي عام ١٩٥٧ في الفاو في محافظة البصرة في العراق.

تحصيله الدراسي: بكالوريوس علوم سياسية وحصل على شهادة الماجستير في التأريخ الأندلسي.

الوظائف التي شغلها: عمل القاص مدير فني في شركة غاز الجنوب، ثم تولى منصب عضو مجلس النواب أما حاليًا يشغل مدير مكتب إحدى شركات النفط الأجنبية.

نشأته: عاش القاص في مدينة الفاو حيث الطبيعة الخلّابة والخضرة الكثيفة والنخيل، والأنهار وسواحل شط بما تزخر به من سفن وقوارب صيد. وفيها عاش خمسة عشر عاماً كان لها بالغ الأثر في تكوينه النفسي ورسم ملامح شخصيته حيث نفي للفاو الكثير من المثقفين الوطنين فكان ذلك سبب لتكون حركة أدبية.

ب: ثقافته الأدبية:

شغف القاص في المطالعة والجو الثقافي في البصرة وحب المعرفة والفضول والقراءة المستمرة ووجود أساتذة كبار في الأوساط الأدبية والتواصل معهم ومن ابرزهم (صالح حبيب مكي، محمود عبد الوهاب، كاظم الاحمدي، محمد خضير، مهدي عيسى صقر) وتمثل البصرة أول السرد العربي حيث يعتبر (ابن المقفع) السارد العربي الأول ثم أنتجت البصرة حكايات عربية أولى تجسدت (حكاية سندباد) كلّ هذا ساهم وساعد على تنمية المواهب في البصرة، حيث وجدت نفسي

(١) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي. المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٠، ١١٣.

في عالم القصص اكتب القصص ونشرت أول قصة قصيرة عام ١٩٨٦ م التي منحتني فرصة للتعبير عن ثقافتي ومعلوماتي ومرجعياتي الفكرية كما تقدم رسمًا مفصلاً عن الواقع خلافًا عن الشعر الذي بدأت به عام ١٩٨١م من خلال ننشر أول قصيدي لي في مجلة الطليعة الأدبية لكنني وجدت أن الشعر لا يستطيع أن يمثلني كما تمثلني القصة والرواية الأدبية.

كان للقص دورًا بارزًا في الحراك الثقافي في البصرة، فقد كان أحد مؤسسي جماعة البصرة أواخر القرن العشرين، كما يعدّ أحد مؤسسي المشغل السردي في البصرة.

وقد كان أديبنا من المشاركين في كتاب المشهد القصصي الجديد في العراق الصادر عن دار الأمد في بغداد(١).

يحكي الكاتب القاص الروائي سبب اهتمامه بالتأريخ ودخول التأريخ على الأدب في قصصه حيث تجسدت الكثير من الشخصيات التاريخية في كتاباته وكانت العملية الكبرى التي مزج القاص التأريخ بالأدب في رواياته هي (رواية المواركا) التي صدرت عام ٢٠١٢ وكذلك رواية (نور خضر خان) التي صدرت عام ٢٠٢٢، وهناك علاقة كبرى بين التأريخ والأدب حيث أن الرواية ترمم الفراغات أو تملأ الفجوات التي يتركها التأريخ.

عادة التأريخ خاصة القديم وحتى الحديث يتخذ الجانب الرسمي والمرضي عنه أما الرواية برأي يجب أن تتجه إلى المسكوت عنه وتكشف ما أخفاه التأريخ وأما في الوقت الحالي تتجه سياسة الجوائز العالمية لشراء الرواية وتأجيرها وجعلها في صالح مؤسسات خاصة.

(١) جابر خليفة جابر والكتابة السرديّة الجديدة: ٣٥٥.

لقد وضح القاص أن أكثر قصة سردية وجميع قصصه تعكس شخصيته وهو موجود في كل القصص التي تتحدث عن الهامش والمسكوت عنه والمضطهدين لكن أقرب قصة إلى نفسي قصة (ساعة آمنه).

لقد فضل القاص السرد القصصي كهواية وشيء يعيش معه ويحبه بينما يعتبر التأريخ ثقافة تأتي بالدرجة الثانية بعد السرد القصصي[١].

بين عامي ١٩٩٩ و٢٠٠٣ نشر العديد من الحكايات ذات الأسلوب الواضح المباشر وبأسماء مستعارة من ذلك:

حكايات آمنة ومؤمل (ثلاثة أجزاء) باسم عمار علي جعفر.

تكتم وتبارك ورواية "هدى والطواهر" باسم هدى محمد صادق.

غدا الصدر كتاب قصصي باسم محمد ياسر شرف الدين[٢].

بعد التغيير انتخب ضمن أوّل هيئة إداريّة لاتّحاد الأدباء العراقيّين في البصرة، وقد أسس ملتقى الأمل الإبداعي فيها [٣].

ج: مؤلّفاته:

"حدائق فاطمة" (رواية، ٢٠٠٥)

"طريدون" (قصص، ٢٠٠٦)

"الرجل الغريق" (قصص، ٢٠٠٩)

"أصوات أجنحة جيم" (قصص، ٢٠٠٩)

"الفاو تُحتضر" (سرد، ٢٠٠٩)

---

(١) مقابلة شخصية، ٢٠٢٢/٨/٣١ يوم الأربعاء، الساعة ٢:٣

(٢) نفسه، ٣٥٥- ٣٥٦.

(٣) مجلة العربي الجديد، https://www.alaraby.co.uk/culture/%D٩٪٨٨٪D٩٪٨٢٪D٩٪٨١٪D٨٪A٩-%D٩٪٨٥٪D٨٪B٩-%D٨٪AC%D٨٪A٧٪D٨٪A٨٪D٨٪B١-

"مخيّم المواركة" (رواية، ٢٠١٢)

و"بنو مردنيش" (تاريخ، ٢٠١٦)

"زيد النار" (قصص، ٢٠١٧)

"جيم جديد" (قصص، ٢٠١٧)

"سقوط غرناطة" (تاريخ، ٢٠١٩)

"نور خضر خان" (رواية، ٢٠٢١)

د: مخطوطاته[١]:

تأمّلات في القرآن الكريم

(الرجل الغريق) كتاب قصصي يمثّل البدايات.

(صدر الزمان) كتاب قصصي

(حمائم النور) حكايات أطفال عن السيرة النبوية

(باب جديد) مقالات مصاغة قصصيّاً

(قراءات) كتابات في النقد السردي

هـ: كتب جاهزة للطبع:

عمار إشبيليو/سرد

كورنيش الرواية / نقد

الرواية بصرة/ نقد

هكذا الأندلس/ تاريخ

فضل الشاعرة البصراوية

كتاب الاسترسالات

يوم في مدريد

(١) جابر خليفة جابر والكتابة السرديّة الجديدة، ٣٥٦

الفصل الاول

الحدث

الفصل الاول: الحدث

مدخل:

إنَّ الحياة الإنسانية عبارة عن سلسلة من الأفراح والأحزان والأحداث السّعيدة والمآسي والنّجاحات والإخفاقات تبدأ بالولادة وتنتهي بالموت، والرّواية حلقة أو حلقات مقتطعة من هذه السّلسلة، فهي تروي أحداثاً حدثت لشخصيات في مرحلة معينة، وتجعلنا نرافقها في آمالها وآلامها وطموحها ونجاحها وإخفاقها، وصراعاتها الدّاخلية والخارجية.

الحدث في المنهج السردي يعني، الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة واقعية كانت أم متخيلة، فهو "مجموعة من الوقائع والجزئيات مرتبطة ومنظمة على نحوٍ خاصٍ"(١)، وتكمن أهمية الحدث بما يقوم به من دور فاعل في عملية البناء السردي إذ يشكل فعلًا مهمًا وعنصرًا فاعلًا، فعن طريقه يتم تمييز النص الأدبي عن باقي النصوص، مثل المعاجم وغيرها(٢)، ويتكون كلّ عملٍ قصصي من مجموعة من الأحداث وليس هناك حد اقصى للأحداث التي قد ترد في السرد المفترض حكاية واحدة يمكن أن تروي خمسينَ حدثًا وقد تروي حكاية أخرى خمسمائة حدثًا ويمكن أن تروي ثالثة عشرة آلاف حدثًا وكذا ولكن هناك حد أَدنى لعدد الأحداث ما دام أن السرد هو تسجيل لحدثين على الأقل،(٣)فالقاص أو منشئ النص يجمل ويختار لنا ما هو مناسب من مخزونه وفكره فيمكن بذلك أدراك الحدث كفعل متتابع فردي أو جماعي حدثاً تلو الحدث بحتمية درامية وصولاً به إلى الحبكة أو العقدة (٤). وترتبط الحبكة مع الحدث بعلاقة تكسب القصة طابعًا تشويقيًا يعطي الحدّث دلالة محدودة(٥)،

(١) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٦، ١٩٧٦ م، ١٠٤.
(٢) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، ط١ ٢٠١٠، دار معمر على للنشر، تونس، ١٤٥.
(٣) علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفرد، تر: اماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠م، ٨٨
(٤)ينظر: البنى السردية في شعر سعدي يوسف، محمد داخل الخزعلي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م، ٥٠.
(٥) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م ٠ ٠، ١٤.

وتعتمد الحبكة على الحركة في تصاعد الحدث بوصفها العنصر الجوهري في العمل القصصي[١]، والذي يلعب الدور الرئيسي في تنظيم عناصر السّرد الأخرى في المبنى الحكائي كله[٢]، وقد أولى أرسطو مصطلح الحبكة عناية كبيرة، إذ يرى بان مهمة كاتب النص لا تكمن في رواية ما وقع فعلاً، بل في رواية ما يمكن أن يقع، فصانع الحبكة يختلف عن المؤرخ الذي يتوجب عليه أن يروي ما وقع بحيادية تامة[٣].

لا يمكن لأحد أن ينكر العلاقة القائمة بين السرديات والتأريخ إذ لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر وذلك بسبب التعالق والترابط الزمني فيما بينهما، وإذا كان النقد الحديث يستبعد الأطر التأريخية للأحداث وواقعية الأعمال الأدبية لا يمكنها التملص والهروب من الزمن، فالزمن ضرب من التاريخ وكذلك التاريخ ضربًا منه[٤]، وإذا تصفحنا قصص جابر خليفه جابر، ونظرنا إلى صفة الأحداث فيها، نجدها جاءت بشكل متراكم ومكثف، وربما يعود السبب في ذلك إلى أن الراوي اعتمد في رواية أحداثه على مرجعيات تاريخيه متعددة ما كثّف مضامين نصوصه، وغزر معانيها هذا من جانب ومن جانب آخر أن الراوي متعدد وجهات النظر ما يجعله يسرد كل حدث من الزاوية التي يراها مناسبه له وبأساليب مختلفة تلائم تلك الأحداث.

ولغرض تسهيل دراسة الحدث في قصص القاص ارتأيت تقسيم هذا الفصل إلى ثلاث محاور هي:

المبحث الأول: الحدث وأنساقه
المبحث الثاني: طرق تقديم الحدث
المبحث الثالث: الحبكة

---

(١) ينظر: تيارات فلسفية حديثة ومعاصرة، د. علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٤م، ٢٩٣.
(٢) ينظر: تيار الشخصية في المعلقات، ١٧.
(٣) ينظر: فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣م، ٢٦-١١٤
(٤) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ٤٢٤٠ شعبان، ١٩٩٨م، ١٨٠.

المبحث الأول: أنواعُ الحدث وأنساقُه

المبحث الثاني: طرق عرض الأحداث

المبحث الثالث: الحبكة

المبحث الأول: أنواعُ الحدث وأنساقُه

١ـ أنواعُ الحدث

يقسم الحدث على وفق ما ورد في النتاج القصصي على نوعين:

أ ـ الحدث الخارجي

يرتكز هذا النوع من الأحداث ما قامت به أو تقوله الشخصية[١]، أيّ أَنه يرسم المعالم الخارجية لها معتمدًا على ما تظهره تلك الشخصية من أفعالٍ أو ما تقوم به من تصرفات.

وقد شكل هذا النوع من الأحداث حضورًا لافتًا في قصص الروائي، إذ كان يربط أعماله بأحداث واقعية أو مواقف معرفية متوارثة عند المتلقي، كما في قوله: "تسرب إلى أذهان العراقيينَ وأرتكز فيها اقتران الحج بالشيخوخة، بينما مناسكه الرياضية الدقيقة والمرسومة بانضباط عالٍ، تحتاج إلى الأبدان الشابة والأرواح البريئة والأذهان المتوقدة لاستلهام سيمياء دواله وإشاراته"[٢]، فهنا ربط المؤلف هذا الحدث قبل أن يبدأ بسرد قصته بنظرة واقعية استقاها من المشهد الواقعي الذي عايشه المجتمع العراقي في نظرتهم إلى أعمار من يذهب إلى حج بيت الله، وأتمم قوله بمثلٍ شعبي يؤكد ما ذهبنا إليه من واقعية الحدث والموقف في قوله: ماكو عجاج –أي غبار- يهب إلا من أرض بابل في إشارة إلى تكرر اجتياح الجيوش العراقية عبر التّاريخ لممالك اليهود، انتبه صاحبي وهو عراقي أيضًا، لكنه مقيم في مدينة مشهد الإيرانية وقال: هناك مثل آخر، جميلٌ ومعبر، كنا نستخدمه ونحن نجتاز الحدود العراقية هاربين من بطش الطاغية، نقوله حين نطمئن لسلامة الطريق: (ماكو وراء عبادان قرية) وهذا المثل الشعبي مستقى موروث من قصة

(١) ينظر: قاموس السرديات: ٩٦.
(٢) جيم جديد، جابر خليفة جابر، دار أمل الجديدة، ط١، ٢٠١٧م: ٤٧.

(الغربة الغريبة) للسهروردي الشيخ والشاب العارف الشهيد [١] "، ثم يربط هذه الأحداث مع قصته التي يرويها، ليضيف لها سمة الواقعية ويجعلها أكثر مصداقية.

وقد يستقي المؤلف مادته من حياته التي عاشها والتي يشاطرها معه جميع العراقيين كما في قوله: "لم تكن المرة الأولى التي يستقل فيها القطار، إنها السابعة أو الثامنة، لكنها الأولى التي دفع فيها ثمن البطاقة، فقد كان السفر للجنود مجانًا أيام الحرب" [٢]

ففي قوله: (كان السّفر للجنود مجانًا أيام الحرب) أضاف لقصته مصداقية وواقعية استقاها المؤلف من الحياة الاجتماعية التي كانت سائدة أيام الحرب، مما يجعل المتلقي يعتقد بأن هذه القصة حقيقية أو قريبة من الحقيقة.

وقد يطالعنا في بعض مجاميعه القصصية ألفاظًا تحيلنا إلى الواقع، والتّعبير عن حقيقة عاشها وعرّفها المجتمع العراقي كما جاء في مجموعته أصوات أجنحة جيم إذ قال: "كنت وحيدًا من أبناء القبيلة الذي تسنى له ركوب البحر، حيث عملت في سفري بحّارًا وكذلك عند عودتي وبينهما تعلّمت الطّب والحكمة وأتقنت المداواة والتّشريح في بلاد أكثر ارتفاعًا من ربوعنا بعشرات البوصلات والحيازيم والأشرعة"[٣]

فقد أحالنا المؤلف إلى واقعية النّص من خلال ألفاظه التي تعبر عن عادات مجتمعية سائدة، فلفظ القبيلة يحيلنا إلى قبلية المجتمع العراقي وهو واقع معيش، كما أن حدث ركوب البحر أيضًا من الأحداث التي تحيلنا إلى الواقع فقليل هم من ركبوا البحر في مجتمعنا العراقي المتوارث، وبذلك فقد مزج المؤلف بين أحداث القصة وألفاظها لينقل لنا صورة وافية وواقعية لها، لان الحدث والفعل لا يتم إلاّ عن طريق أداة تجسيد واقعة ليكون حدثاً واقعياً وفنياً في أن واحد ومن الملاحظ على الحدث الخارجي عند المؤلف ارتباطه بالحرب التي كان يخوضها العراق ضد ايران، إذ

(١) جيم جديد: ٤٧-٤٨.
(٢) الرجل الغريق: ٣٣.
(٣) أصوات أجنحة جيم، جابر خليفة جابر، إصدارات جيم، ط١، ٢٠٠٩م: ٤٨.

كانت تظهر هذه الفكرة الأسلوبية بين مدة ومدة وبشكل مضطرد، ومن ذلك قوله: " انتهت الحرب لا نزوح ولا رسائل عنها، أتصدق هذا؟ ألوان البارود خنقت، لكنها لم تختفِ، استبصر العاج بعمقٍ واخترق البلور بقلبك، الطيف صادق والصّورة وضوح، ثمة رسائل تنقصنا لكن كلَّ رسالة أمليتها عليك أبرقت مكوناتها وأدت الدّور كاملاً من خفاء وتجل، أعراض وكمون ورسمت لك ولأمناء المختبر من بعدك صورة للسادن الأول باك وهو يتنفس الحرب مكرهاً" (١)

فمظاهر الحرب تراود المؤلف في أغلب مفاصل قصصه إذ وضع نفسه محل راوٍ عليم يسرد الأحداث، مشيرًا إلى بعض التفصيلات أبان تلك الحقبة الزمنية الصعبة على الشعب العراقي، وهذا ما لمسنا كنهه في بعض النّصوص السّابقة كما أنه يذكر بعض الشخصيات التّاريخية المعروفة مما يضفي صفة الواقعية في نصوصه ومن ذلك ذكره لغاليليو في قوله: " زمان محاكمة غاليلو، وفي روما تحديدًا وبعد أن تم انتخاب مثقف(ما) لكرسي سلطة (ما)، أمر بإعدام كل العصافير في حدائق قصره المقدس، لأنها ببساطة كانت تزعج (قداسته/ثقافته) بزقزقتها!"(٢)، فشخصية غاليلو وحادثة قتله كلها أحداث واقعية حقيقية ذكرها هنا المؤلف لإضفاء صفة الواقعية لنصه هذا من جانب، ومن جانب آخر أراد من شخصية غاليلو وحادثة مقتله والمحاكمة الظالمة له أن تكون معادلاً موضوعياً لحال المؤلف وحال كل من يقول كلمة (لا) أمام السلطان الجائر والحكومات الظالمة إذ سيكون مصيره كمصير غاليلو وما حصل معه.

وقد يعتمد في بناء حدثه على الموروث الثقافي لمجتمعه كما في قوله: "نسميه في أقصى الجنوب: الغاق، وفي الكتب ومناطق أخرى يسمونه النورس، ولكننا كنا نتناغم غريزيًا مع بيئتنا ونرسم الاسم الجنوبي المبارك على سبوراتنا الملونة، التي كنا نحملها أينما ذهبنا، ويحدث أحيانا أن تحملنا هي وتطير بنا من نخلة إلى أخرى، ومن حوز لأخر، ونحن نتماوج ونتأرجح أو نغفو بأحضانها الدافئة بين مداد الشط

(١)أصوات أجنحة جيم جديد: ٤١.
(٢)جيم جديد: ١٩.

والمياه المالحة، حيث كانت طيور الغاق ناصعة البياض ترفرف فوقنا تحط ثم تطير، لتحط ثانية، ذائبة ومتلاشية في أسمائها الجنوبية المرسومة على سبوراتنا" [١]، فتسمية هذا الطائر أعتمد فيه على ما موروث اجتماعياً في الحياة العامة لبيئته الجنوبية، ثم عمد إلى تعريف المتلقي باسم ذلك الطائر الحقيقي وهو طائر النورس المعروف ثم ربط ذلك الطائر بذكريات الطفولة واللحظات السعيدة التي عاشها المؤلف ورفاقه وهو يراقبون ذلك الطائر متنقلين بين النخيل ومداد الشواطئ بسبوراتهم الملونة، وبذلك فقد اسهم الوصف الخارجي في إضفاء وتكثيف دلالة الحدث في الصورة المرسومة للنص، وقد عمل المؤلف على تقنية تلخيص الأحداث بما كان يحصل معه أيام طفولته بقصد تسريع القص وتكثيف الأحداث[٢]، من دون أن يكثر في التفصيلات الكثيرة التي حدثت معهم.

وقد يرتبط الحدث الخارجي بحادثة ماضية سمعها المؤلف من شخص معين وبقيت في ذاكرته كما في قوله عن قصة الهولندي الطائر "وألتصق هذا اللقب به، الهولندي الطائر، تناقلته عرب الخليج، صيادو الأسماك والغواصون، وتندر بع العبيد، وشاع بين البحارة الهولنديين الأسرى، واقترن في ذاكرتهم بأسرهم وبقفزة قبطانهم الخائف.. لا أدري أن كان الشيخ قد سمع بالأسطورة كما أن أبا راشد لم يحدثني عنها، لكن حكايته عن القرصان الهولندي الطائر وكيف أُسرَ هو ورجاله ومدافعه، وكيف قُطرت سفينته إلى المياه الضحلة، بقيت في ذاكرتي منذ رواها لي"[٣]، فهذه القصة الغريبة ارتبطت بذاكرة المؤلف فأجمل الأحداث التي حصلت بها بشكل مجمل ومن دون تفصيل لنقل صورة عامة مجملة عنها وعن تلك الشخصية التي يمكن أن تكون خرافية نوعًا ما.

وبذلك فقد عمل الحدث الخارجي على إبراز ملامح أحداث المؤلف جابر خليفة جابر في أغلب مواضع قصصه.

---

(١) الرجل الغريق: ٣٨.
(٢) ينظر: السرد القصصي في الشعر الجاهلي: ٨٢.
(٣) زيد النار: ٤٣.

ب ــ الحدث الداخلي

يعرف هذا النوع بأنه الحدث الذي يصف ما تُفكر به الشخصية وتشعر به نفسها من الآلام والأفراح[١]، وهو بذلك يمثل محاكاة المؤلف لنفسه وما يدور في داخله من أحاسيس ومشاعر وجدانية، ونجد هذا النّوع من الأحداث قد ظهر جلياً في بعض نصوص المؤلف، إذ أخذ المؤلف في بعض المواقع من محادثة نفسه وإظهار ما يدور بداخلها، وما يختلجها من مشاعر في لحظة آنية محددة، ومن ذلك قوله: "قال لي: نحن الآن داخل أسوار الفاتيكان نلتقط صورًا عند تمثال غاليلو الذي تم نصبه في حديقة الفاتيكان عام ٢٠٠٨ تراءى لي أن رمزي كان يقول: جميل اعتذار الفاتيكان لغاليلو، لكن نحن أدباء العراق ومبدعوه، من سيعتذر لنا عما خسرناه طيلة عقود مضت، والى الآن؟ من يرد الاعتبار لنا؟ ومن سيحمي حقوقنا كمبدعين؟ ولماذا ما زلنا غرباء في وطننا، وغرباء في الشتات أيضاً، وأحدنا كذاك البحار الهولندي الطائر، لا يختلف في التيه عنه، لا عشّ لنا لنحط فيه، ولا ميناء يستقبلنا لنرسو على أرصفته؟" [٢] وهو يتحدث عن اعتذار الفاتيكان لغاليليو ونصبهم لتمثاله في حديقتهم، هنا تطالعنا الهواجس النّفسية التي أحس بها المؤلف في تلك اللحظة وهو يعيش في تيه الاغتراب والابتعاد عن الوطن، وهو هنا لا يتحدث عن نفسه فحسب، إنما يصف حال كلّ مثقف عراقي عاش في غربة وابتعد عن وطنه دون أن يحفظ له حق، أو تراعى قيمة وطنيته وانتمائه لبلده، فيمكن أن نقول هنا أنها مشاعر جماعية وليست فردية ونجده في مواضع أخرى يتناول مشاعر فردية تخص نفسه وروحه فقط كما في قوله: "كان رياض قد توفي مطاردًا في زاخو، ما لذي جمعني وإياه وكل منا من عالم مختلف؟ قلت لنفسي، وكان مشغولاً عني يتصفح كتب الهندسة الوراثية وعناوين الجينات المعدلة وكيف ولدت النعجة المستنسخة دولي، وفجأة وقعت عيني على كتاب صغير لقصص الخيال العلمي ترجمة عبد الكريم خليفة، وكان عنوانه(أنا وذاتي ونفسي) طُبع بطريقة الاستنساخ المحدودة بداية

(١) ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد أمام، مريت للنشر والمعلومات، ط١، القاهرة ٢٠٠٣ م.: ٩٦.
(٢) جيم جديد: ٢٠.

تسعينات القرن الماضي"[١] فالمؤلف هنا قد أثار فكرة معينة وهو يتحدث عن صديقه (رياض) قد ترد في ذهن المتلقي وهو يقرأ، فسردها على طريقة الحدث الداخلي في قوله: "ما الذي جمعني وإياه وكل منا من عالم مختلف"، فأخذ يسرد الأحداث التي أثرت في هذا اللقاء، وهنا تظهر شخصية الراوي العليم لدى المؤلف فهو هنا على دراية ومعرفة كلية بجميع ما دار من أحداث بل استطاع أن ينفذ إلى أعماق تلك الشخصية وأفعالها بوصفه معاصراً لها وشاهداً على ما حصل معها، ومتعاطفاً معها.

ونجده يظهر هواجسه، وهمومه في بعض المواضع، كما في قوله: "البارحة تراءى لي أنني اهتديتُ إلى سبيل للتخلص من مخلفات عملي السابق، ملابسي التي تكدست في صرر غصّت بها حجرتي وتحولت كابوساً يحاصرني ويأخذُ بخناقي، إذ لم يكن ممكناً بيعها ولا حتى إهداؤها إلى الآخرين، فلدائرتي حاسة شمٍّ حادة وستعلم بذلك حالاً، كنت حذراً لم استشر أحداً ولم أفض بهمومي لأي شخص"[٢].

من خلال السياق السردي أظهر المؤلف مسار الأحداث مسترجعاً ما حصل معه عن طريق رواية الأحداث، وما كان يخالج نفسه من هواجس ومخاوف تجاه دائرته، ثم أبرز لنا شخصية (زميله) الذي أخذ على عاتقه تصاعد الحدث، وإكمال الصورة التي أراد إيصالها جابر خليفة جابر.

وقد تغمره العاطفة ويعمه السرور وهو يصف لنا موقفاً مرَّ به، كما في قوله: "راوده إحساس بليونة المرمر تحته وبأن تلك الدقائق الفاصلة طوفانات من الأوقات الرقيقة السائلة وفيضانات مسالمة من الأزمنة المتسربة مع آفاق هذه الليلة الرائعة، إحساس بالسيولة في كل شيء، في الزمان وفي المكان، الأمتار القلائل سالت، وعصير فواكه وسوائل مثلجة غادرت علبها وقنانيها لتذوب في دفء أطفال تنحى بهم آباؤهم بعيداً عن كافتريا المحطة، وأقداح شاي مهيل عادت إلى أباريقها متلوية لان حامليها لم يرتشفوها برفق، بينما كانت عربات القطار وعجلاته المعدنية الباردة

(١) جيم جديد: ٢٥-٥٣.
(٢) أصوات أجنة جيم: ٥٩.

تتميع وتتهدل ذائبة كسلسة من التلال الشمعية الملونة"[١]، وصف المؤلف ليلة جميلة كان يقضيها في محطة القطار وهو ينظر باستمتاع إلى جزئيات تلك الليلة وتفصيلات الناس الذين اجتمعوا في ذلك المكان فقام بمحاكاة نفسه من خلال الحدث الرئيس عبر مادة حكائية مصاغة صوغًا سرديًا للكشف عما يختلج نفسه من مشاعر، وهو يلامس ذلك المرمر اللين ويستمتع بالنظر إلى الأطفال وهو يشربون العصائر المثلجة بعيدًا عن كافتريا المحطة، مع تصاعد رائحة الشاي المهيل الذي ملئ المكان واستثار مشاعر المؤلف فاستمتع به.

وبذلك فقد عمل الحدث الداخلي على بيان المشاعر الداخلية للمؤلف، وما كان يشعر به تجاه أحداث معينة وفي لحظات محدودة أراد إيصال شعوره وهواجسه وأحاسيسه إلى المتلقي، ليبين موقفه تجاه كل تلك اللحظات وبذلك يمكن أن نستبين شخصية الراوي وكنه نفسه وحقيقة مشاهره تجاه تلك المواقف.

٢ــ أنساق الحدث:

تتشكل أنساق الحدث عندما يقوم الروائي بالتلاعب بالمتن الحكائي الذي هو "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع أخبارنا بها خلال العمل، أن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الوقتي والسببي للأحداث"[٢]، أي في نظامها الطبيعي، وهذا التلاعب الذي يحدث في شكل المبنى الحكائي هو "صياغة الأحداث وتنظيمها بطريقة جديدة تختلف عن الطريقة التي وجدت فيها في الواقع" [٣]، فالانضمام الذي يحصل من اندراج الجزئيات في سياق ما، يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، والتي يجمعها نظامٌ مُعَيَّنٌ يمكن ملاحظته وكشفه[٤]، وعملية التلاعب هذه يتولّد عنها مجموعة من الانساق، وقد أعتنى النقاد

(١) الرجل الغريق: ٣٢.
(٢) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: ١٨٠.
(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، القسم الأول، بناء السرد، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م، ٩.
(٤) ينظر: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، ط١، شركة المطبوعات اللبنانية، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٠م.،: ٣٢٠.

والباحثون بهذه الانساق، ولاسيما الشكلانيون الروس، فكان من أبرز هذه الانساق التتابع والتضمين والتأطير والتنضيد والتوازي والنسق الدائري ونسق الخلط[١]، بينما نجد تزفيتان تودروف قد حصر الانساق البنائية في ثلاثة انساق بحسب العلاقات الموجودة بين الروايات والقصص، إذ وضع المتشابهات في نظام توالي، كالتضمين والتناوب والتتابع وتستطيع هذه النماذج الأساسية أن تؤلف فيما بينها أو مع عبارات أخرى من الانموذج نفسه، فالتسلسل الإجمالي للتتابعات ينتج العقدة في داخل النص[٢]، والواضح من ذلك أن الدافع الذي دفع تودروف إلى أن يدمج بين الانساق هو التشابه بين هذه الانساق[٣]، ولغرض تسهيل دراسة انساق الحدث عند الروائي جابر خليفة جابر ارتأينا تقسيم هذا المبحث على ثلاثة محاور:

نسق التتابع (التسلسل).

نسق التضمين.

النسق الدائري.

أـ نسق التتابع (التسلسل):

ويسمى النسق الزمني الصاعد أو السرد التسلسلي[٤]، فهو توالي سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود رابط بينهما[٥]، ويمكننا تلمس هذا النوع من البناء السردي من خلال البداية والوسط والنهاية[٦]، ويحدث التتابع في هذا النوع من دون

(١) ينظر نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة، إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، ط١، ١٩٨٢م.، ٣١ -٤٩.
(٢) ينظر: العلاماتية وعلم النص، تودورف، ترجمة، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٩م، ١١٥.
(٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق الوصف وبناء المكان، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ٢٠٠٠ م، ١٢.
(٤) ينظر: ملامح في الرواية السورية، د. سمر روحي الفيصل، ٩١.
(٥) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ٢٨.
(٦) ينظر: البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة، مجيد الماشطة، مراجعة، ناصر الحلاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م، ٨٩.

ارتداد أو عودة إلى الخلف[١]، إذ تسرد فيه الوقائع بحسب ترتيبها الزمني[٢]، فيقدم لمتلقيه في خطٍ متسلسلٍ زمنيًا، أيّ يروي الأحداث جزءًا بعد آخر دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيء من قصة أخرى[٣]، ويتميز هذا النسق بالاستهلال الذي "يقدم إطارًا عامًا يحدد بوساطته زمن الحدث ومكانه ويرصد في الوقت نفسه تطور الأحداث"[٤]، وهذا الاستهلال يعمل على تأطير المادة الحكائية وليس الفعالية الإخبارية المرتبطة بالشخصيات، فضلاً عن تحديده الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله[٥]، وهذا النسق هو النسق المهيمن على متون الروايات العربية، وهذا ربما يعود إلى التأثر بالخبر التاريخي وطريقة عرضه في الفن القصصي، لأنه يسعى إلى تأكيد الواقعة الإخبارية نقلاً متتابعاً[٦].

يعد هذا النسق من أكثر أنواع الانساق ورودًا عند المؤلف، وهذا شيء بديهي، فهذا النسق هو أحد لوازم التسلسل في الفن القصصي منذ بداية نشأته، وقد ظهر هذا النسق بوضوح في قول المؤلف: "عبرتُ الجسر، كان حصاننا يحاول تقليد حصان السيرك وثمة أعداد غفيرة تحاصر عربتنا، حاول الحوذي إفهامهم أنها ليست عربة سيرك فلم يصدقوه، بل ألحوا عليه بفتح الأبواب وهددوا بتحطيمها، فاستشاط غضباً وشق طريقه بين المتجمهرين في اللحظة التي قفزت فيها إلى جانبه، أحسست أن العربة داست أجسادًا عديدة وهي تنطلق باتجاه سدة ترابية عالية ارتقى الحصان سفحها بجهد واضح رغم صعوده على درب ممهد فقد كان السفح شديد الانحدار، والجموع الهائجة خلفنا"[٧]، مهد المؤلف قبل الشروع بسرد ما حدث عندما وصف الحصان وهو يحاول تقليد حصان السيرك، إذ توقف قليلًا ثم شرع بوصف الأحداث، إذ أخذ الحدث بالتصاعد تدريجيًا وبنوع من الإثارة والحماسة ما شدَّ انتباه

(١) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ٢٧.
(٢) ينظر: حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث، خالدة سعيد، ٢٤٣.
(٣) ينظر: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ١٠٨.
(٤) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ٢٩.
(٥) ينظر: المتخيّل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة،عبد الله ابراهيم، ١٠٨.
(٦) ينظر: المصدر نفسه :١٠٩.
(٧) الرجل الغريق: ٦١-٦٢.

المتلقي، وشحذ ذهنه إلى الأحداث الحماسية المتسلسلة والتي أخذت بالتصاعد تدريجيًا وصولًا إلى الذروة، ويبدو أن المؤلف عمد إلى هذا النسق لان الحدث يحتم عليه التسلسل في سردها توخياً للسهولة لا

سيما وإن هذا النسق كان سائدًا ومهيمنًا منذ القدم في سرد الملاحم والسير(١)، لان المؤلف هنا سرد حدثاً حماسياً مثيراً يتناسب معه الحدث المتسلسل التصاعدي، وقد تتسارع الأحداث لتصور لنا مشهدًا مثيرًا

الجاذبية فكوا أحزمة الأمان واتجهوا إلى النوافذ ليتمتعوا بمنظر كوكبهم الذي بدأ ككرة قدم حمراء لاهبة أثارت عقولهم فانقسموا إلى فريقين ولعبوا بالكرة في الفضاء، وحولهم كانت ملايين النجوم والنيازك والثقوب السود تواصل التشجيع والهتاف، بينما الكرة الأرضية تتدحرج وتتقافز بين أقدامهم وتلطخ المجرات بحمرتها"(٢)، فقد صور لنا مشهدًا أخاذًا وجميلًا ومترابطًا في أحداثه وبشكل متسلسل ما أثار فضول المتلقي في متابعة الحدث وتمنيه أن يكون أحد أولئك الرواد، لبراعة وصف المؤلف للأحداث، إذ سرد أكثر من حدث في وقت واحد وبشكل مترابط إلا أن هذا لم يمنعه أن يأخذ الخيال مجالاً رحبًا في وصفه في تشبيهه للكرة الأرضية بكرة قدم حمراء لاهبة وانقسامهم على فريقين كفريقي كرة القدم الحقيقية ما جعل الأحداث أكثر إثارة وجمال.

وقد يتداخل تصاعد الحدث وتسلسله مع الحدث الداخلي ليصور لنا مشهدًا مثيرًا ومؤثرًا ومن ذلك قوله وهو يتحدث عن دفتر يوميات وقع في يده "قرأته مراراً وبعد كل مرة كنت أضمه إلى صدري بألفة غريبة، وحين عدت إلى البيت لففته بقماشة خضراء لامعة وعزفت عن الكلام، ثمة قوة تشدني إليه، تيار يشبه السحر، وعندما أعطيته الدليل بعد أيام ذكر لي إحساسًا مشابهًا، قال انّه لا يشعر بآلام لذيذة وجاذبية مخدرة، بقي لديه ثلاثة أيام جهزت خلالها ما تحتاجه الرحلة من متاع ومؤونة"(٣)،

(١) ينظر: الزمن والسرد الحبكة والسرد التاريخي:٢٣٩/١
(٢) الرجل الغريق: ٢٩.
(٣) أصوات أجنحة جيم: ٢٣.

فقد اختلط تصاعد الأحداث مع المشاعر التي أحس بها الشاعر تجاه ذلك الدفتر أبان تلك اللحظة إذ صور لنا حرصه على ذلك الدفتر وتعلق روحة به حتى انه لفه بقماشة خضراء لامعة للدلالة على عمق أهميته، ثم تحول الحديث لينقل لنا مشاعر داخلية لشخصية أخرى أخذت ذات الدفتر، إذ صور لنا مشاعر (الدليل) الذي اخذ الدفتر وبقى عنده ثلاثة أيام، فاختلاط الحدث التصاعدي مع المشاعر الداخلية للشخصيات جعلت النص ينبض بالحياة والنشاط.

وقد نجده يصف الحدث بشكل تفصيلي متسلسل ومن ذلك قوله وهو يصف أحد البحارة: "وقف سعفة أعترضته، فأبعد طرفها بيده والتفت إلى الخلف-تجاه (طريدون)-وقال كأنه يسألها، لماذا وقفت؟ ثم استدار ثانية وأفلت السعفة فحفت وجهه، مال عنها وخاطب النخلة غاضبًا، ترى، لماذا وقفت؟ كانت العثوق تتدلى قريبة منه فانتزع حبة خضراء، غير ناضجة ومضى، سياج الحوطة وراءه والجدول أيضاً وإلى يساره مجرى صغير رائق فمضغ الحبة ولم يرم نواته، احتفظ بها على لسانه"(١)، فلم يترك الراوي تفصيلة ولا جزئية من جزئيات ذلك الحدث إلا وفصل القول فيها لغرض إيصال الفكرة كاملة لدى المتلقي، ويبدو أن هذه التفصيلات والأحداث الإنسانية كانت لها تأثير مباشر في حياة الراوي، إذ بعث لنا إحساسًا يؤكد لنا به بأنه عاشها فعلًا وسُرَّ بتلك اللحظات أو لحظات مشابهة.

وقد يتخذ النص عنده عدة مشاهد يرويها بشكل متتابع ومتسلسل بشكل تصاعدي وصولًا إلى ذروة الحدث وقمته، كما فعل في قصص زيد النار الموسومة بـ (كاليري ماريا)(٢)، إذ قسم تلك القصة إلى ستة مشاهد متسلسلة، متتابعة في عرض أحداث تلك الحزينة التي انتهت نهاية مؤلمة جاء في نهايتها "صبيان هربا من معسكر الحسين بعد إحراقه، لكن هذا الحراس ذبحهما واحدًا بعد الآخر ليقم رأسيهما تقرباً للأمير..، اختصرت لم استطع الإطالة، كنت أحكي وأبكي، لكن المترجم أطال الترجمة وكانت ماريا تبكي، عرفت أن اسمه آرام وأنه من كردستان ورأيت

(١) طريدون، جابر خليفة جابر، دار الينابيع، ط١، ٢٠١٠م، :٥٩.
(٢) زيد النار: ٢٣.

دموعه..، امتلأت اللوحة بالدموع، دموعنا نحن الثلاثة ودموع الصبي الصغير وهو يُجرُ إلى الذبح فوق جثة أخيه الذبيح.."[١] فالمؤلف هنا رسم تلك الأحداث بكل صدق وواقعية، مستعملًا هذا النسق توخيًا للسهولة في سرد الأحداث لاسيما وهو يصف ملحمة بطولية معروفة حدثت في واقعة الطف الأليمة، لا سيما وان هذا النسق كان سائدًا ومهيمنًا منذ القدم في سرد الملاحم والسير[٢].

نخلص مما تقدم بان الروائي جابر خليفة جابر عمد إلى نسق التتابع بشكل كبير في قصصه-موضع الدراسة- وهذا شيء بديهي فنسق التتابع من أكثر الانساق اعتمادًا في القصص والروايات، وعمد إليه بطريقين هما إما أن يكون بشكله المعتاد المتعارف عليه في داخل المبنى الحكائي، أو تقسيم الأحداث على مشاهد متتابعة، وبفصول منفصلة يتشكل بواسطتها المبنى العام للقص.

ب ــ نسق التضمين:

يعد نسق التضمين من الانساق البنائية، ويأتي بعد نسق التتابع، ولعل خير مثال عليه حكايات ألف ليلة وليلة التي جاءت متضمنة حكايات عدة، فشكلت حكاية شهرزاد مع شهريار الإطار الرئيس للحكايات التي جاءت بداخلها[٣]، والتضمين في البناء السردي أوسع من إدخال قصة بقصة أخرى وذلك " لأنه يمتد ليشمل مواد أخرى يمكن تضمينها في السرد كبعض الأشعار أو الأقوال المأثورة "[٤]، وللتضمين فائدة يلجأ إليها الراوي في " محاولة لتضخيم حجم العمل الفني، على مستوى آخر، انه يبحث عن التنوع "[٥]، في طريقة عرض الأحداث ورسم الملامح بصورة جيدة

(١) زيد النار : ٣٢.
(٢) ينظر، البنية السردية في شعر الصعاليك، أ. د ضياء غني لفته دار الحامد، للنشر والتوزيع، ط١، عمان ٢٠١٠م، ١٩٠.
(٣) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط١، دار النهار للنشر، لبنان، ٢٠٠٢م، ٥٨
(٤) نظرية المنهج الشكلي: ١٤٢.
(٥) نظرية الأدب، اوستن ورينيه ويليك، أوستن وآرن، تعريب، د. عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.، ٣٠٧.

لشخصياته ثم دفع الملل عن القارئ وتشويقه لمتابعة أحداث الرواية[١]، ويرى بعض النقاد أن التضمين "هو تعالق الدخول في علاقة النصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٢]،

وقد ظهر هذا النسق في مواضع متعددة من مؤلفات جابر خليفة جابر، إذ نجده يسرد قصة معينة ويسترسل في وصف أحداثها ثم يقحم قصة أخرى في سياق الحديث وفي درج الكلام فيوصلهما بلحمة ازدواجية تؤدي أغراضًا سردية ودلالية تعمد إظهارها والوصول إلى دلالاتها المقصودة، ونجده سار على هذا النسق في قوله: "وتذكرت كم فرح مبدعو العراق واستبشروا كما فرح الشعب كله، واستبشر خيرًا بالتغيير، لكني في الوقت ذاته، وحين كان رمزي يحادثني، تذكرت فرح غاليلو بتصاعد الدخان الأبيض معلنًا عن ارتقاء صديقه الكاردينال المثقف بالرباريني لكرسي البابوية، حتى انه من فرحته تصرف بجرأة-كما تصرف أغلب مبدعي العراق بعد ٢٠٠٣- وأعلن تأييده لنظريات كوبر نيكوس، معتمداً على حماية صديقه بالرباريني الذي أصبح البابا أوريان الثامن"[٣]، فقد كان المؤلف يتحدث عن مبدعي العراق واستبشروا خيراً بالتغيير، ثم عرج لسرد أحداث أخرى لقصة أخرى وهي فرح غاليلو بتصاعد الدخان الأبيض، وكان غرض المؤلف من إيراد هذه القصة ليضمنها القصة الأصلية، بيان التشابه الحاصل بين فرح مثقفو العراق، وفرح غاليلو الذي لم يكلل بنتيجة إيجابية بل عاد فرحه تعاسة وهذا ما تحقق مع مثقفي العراق أيضاً وفقدانهم الأمل في التغيير الذي تأملوا فيه خيرًا.

وقد يسرد واقعة تأريخية ليضمنها أحداث قصته، ومن ذلك قوله: "كنت أقف أمام لوحة ولدي مسلم وأبكي، أرى الحارس بقميصه وسرواله الزيتوني وهو يباشر ذبح الصبي الأول، طرحه أرضاً على وجهه وذبحه، بينما أخوه الأصغر ينتظر دوره، ينظر إليه ويبكي، سروال الحرس كان ملطخًا بدماء الولد الذبيح، يداه ملطختان بالدم

(١) ينظر: البنى السردية في رسائل الشريف الرضي الشعرية، عبير جمعان عايض، ١١٠،(رسالة ماجستير)
(٢) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص: ١٢١.
(٣) جيم جديد، :٢٠-٢١.

أيضًا وسكينه الطويلة، وكانت الحمرة تنتشر في مياه الجدول شيئًا فشيئًا، وكنت أنشج بحدة وابكي..

- عيناك محمرتان؟

- التفتُ إليها..

- اسمي ماريا، قالت وسألتني:

- ما تعني لك هذه اللوحة؟ لماذا تبكيك؟

كنت أبكي حين سألت، أبكي بحرقة"[١]، فالمؤلف هنا سرد قصة عن عرض لصورٍ مختلفة على جانبي طريق كربلاء لزيارة الإمام الحسين (عليه السلام) ثم يضمن هذه القصة قصة أخرى يصف بها لوحة ولدي مسلم بن عقيل عندما ذبحا بوحشية وقسوة، فالمؤلف سعى في إيراد هذه القصة الضمنة، لإظهار مظلومية الطفلين الذبيحين وإظهار فاجعة كربلاء وما حصل فيها من مآسي ونوائب.

وقد يسرد المؤلف قصة بكل تفصيلاتها ويضمنها داخل القصة الأم كما في قوله: "اعمل الآن كابتن بحري، قبطان سفينة وكان النوخذة الذي تعرفت عليه وأنا طالب في الابتدائية اسمه مشاري أيضًا، هذا الرجل الأشيب هو الذي جعلني أتمنى أن أكون نوخذة مثله، كذلك مرورنا اليومي أنا وأنتَ كلما دق جرس الخروج من المدرسة بالسفن الشراعية واللنجات والبحارة جعلني أحب السفن واعشق الحياة في البحر، تعرفت على شعوب وموانئ كثيرة اعرف عدة لغات وأقمت سنوات عديدة- سنوات الحصار- في الإمارات اعمل في دبي وأقيم في الشارقة، الأجواء هناك هادئة وعائلية وتوجد عدة أحياء تحمل أسماء عراقية، الحيرة، واسط، الناصرية"[٢]، أستعرض لنا المؤلف قصة سردها على لسان أحد شخصياتها لتتحدث عن كثير من الأمور عن طريق البريد الإلكتروني الذي بعثه لصديقه القديم تضمن في تلك القصة مجموعة استرجاعات زمنية قديمة، ثم وصف ما آل إليه حاله في الوقت الذي كتبت

(١) زيد النار، جابر خليفة جابر، دار المكتبة الأهلية، ٢٠١٧م:٣١.
(٢) المصدر نفسه : ٣٦-٣٧.

فيه الرسالة، وهو بذلك أعطى صورة متكاملة للأحداث التي مرَّ بها وما يعيشه الآن بشكل مكثف وسريع.

وقد نجده يضمن مجموعة قصص بشكل متداخل في داخل القصة الأم، وهذا ما نجده وهو يتحدث عن قصة (هاري) داخل القصة الأساس التي قال فيها: "وقتها (١٨٨٦) وتحت ظل تمثال الحرية المطل على خليج نيويورك، وحين كانت الجموع الحاشدة تصفق تتعالى صيحاتها وصفيرها، سحب هاري سلسلة ساعته الفضية التي غنمها جده لأمه في حرب الاستقلال من جندي إنكليزي قتيل، اخرج هادي سلفريدج ساعته، نظر إلى أرقامها بتركيز، قرأ الوقت، وربما قرأ معه سنوات كثر مقبلات، قرأها بومضة خيال حاد ملتهب، ثم أغمض عينيه لثواني، وقرر الهجرة إلى لندن، حاملاً معه روح التغيير وأفكار الثورة أيضاً، لكن إلى إنكلترا.."[١]، ثم يضمنها قصة أخرى في ذات الوقت، إذ قال: "والى بغداد هاجر عمار يوما ما سنة (١٩٩٩) بعد أن وقف عند ظل بيته المهدم، وقف لدقائق، وكان الوقت ظهراً-قرأ الوقت في ساعة يده، ولعله قرأ أيضاً سنواته القادمة ــ ك

إن الموقف خطير قد يعتقل في أية لحظة، وربما في اقل من دقيقة، كما قيل لي، قرأ – بحزم – وقرر مغادرة البصرة، قصد سوق حنا الشيخ أولاً أشترى بعض الملابس، واختفى ببغداد بعيدًا عمن يعرفونه من عيون السلطة، ليبدأ من جديد..."[٢]، فالسرد هنا يتناول شخصية (عمار) وهو مناضل عراقي سرد لنا جزءًا من معاناته النضالية ضد النظام الفاسد هو وعائلته، ثم عاد إلى هاري ذلك المغامر الأمريكي الذي عاش في لندن لسنوات ليحقق نجاحًا اقتصاديًا باهرًا حتى صار حديث الناس في وقتها، لكن النجاح سرعان ما خسره ذلك الشخص، بسبب تضييع أمواله في صالات القمار الخاسرة، ثم يعود ليضع لنا تساؤلاً يجمع عبرة القصتين بأسلوب حجاجي يقنع به المتلقي في تضمينه القصتين لما قال: "ترى هل ضاعت نضالات عمار أيضًا؟ تساءلت، وهمس صاحبي: قد يغتصبون وطنك منك، ثم

(١) زيد النار: ١١.
(٢) زيد النار :١٢.

يعتبرونك سارقًا، وقد يشنقونك بتهمة الخيانة، كل هذا لكي لا تقوم بأي سعيٍّ لإيقاف سرقتهم للوطن، ألم يحدث هذا مع أسرة حنا الشيخ، والحاج حسين جيتا، وعراقيين كثر وأسر أحرى، وغيرهم؟"[١]، نلحظ من هذا التساؤل ما السبب الذي دفع المؤلف لاستعمال نسق التضمين في سرده، يبدو السبب في ذلك أنه أراد المقارنة بين ما فعله ذلك الأمريكي وما حصل عليه من أموال ثم سرعان ما خسر تلك الأموال في مراهنات القمار، وبين ما فعله ذلك العراقي من نضال وكفاح ضد الحكم الظالم والمستبد، وان استعماله للتضمين متأت من أن (التضمين لا يغير من حقيقة الحكايات في تداخلها وتناسلها بين الماضي والحاضر، بل يضفي عليها خصوصية في تجديد الأسلوب وبعث الحيوية بطريقة مؤثرة ومثيرة في القصة)[٢]

وبذلك فقد عمل نسق التضمين على إثراء نصوص المؤلف وبيان معانٍ دلالية دفينة لا يمكن أن تظهر بأسلوب آخر غير أسلوب تضمين الحدث بشكل روائي متداخل.

ج- النسق الدائري:

يتميز هذا النسق بان الراوي يبدأ بسرد الأحداث من نقطة تمثل خاتمة الحدث، ثم يعرض ما سبقها لينتهي عند نقطة بدايتها، أي انه يبدأ بسرد الأحداث متتابعة حتى يصل إلى النقطة الأولى في سرد الحدث التي استهل بها سرده[٣]، وتبرز أهمية هذا النسق عبر تسليط الضوء على الحدث والاهتمام به، إذ انه يستبق الحدث بجملة استهلال وهي في الحقيقة تمثل خاتمة الحدث التي تمثل بدايته متدرجًا حتى النهاية إلى النقطة التي سبقت نقطة بداية السرد ما يجد القارئ نفسه بإزاء دورات زمنية

(١) المصدر نفسه: ١٣.
(٢) القصة القصيرة عند احمد خلف دراسة فنية، سرور يونس احمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٤م:٧٦.
(٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق الوصف وبناء المكان، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ٢٠٠٠ م. ، ٤١/١.

تعجز أن تشكل خطًا ناميًا ومتطورًا، وإن خروج النص السردي من النمط التقليدي المعروف في ترتيب الأحداث ترتيبًا زمنيًا، إنما يكون لدلالة فنية يقصدها الكاتب(١).

ولو تصفحنا قصص جابر خليفة جابر نجده عمد إلى هذا النسق في بعضها، ففي قصة زيد النار في قصة (الكابتن مشاري) فقال في بدايتها: "لم ينتبه المستشرق الروسي وهو ينسخ على الآلة الطابعة إحدى المخطوطات الفاطمية في مكتبة خان الخليلي إلى انزعاج نسّاخي الكتب المصريين منه وقلقهم على مصدر رزقهم من آلته الطابعة، لم ينتبه لهم لكنه كتب في مذكراته -أوائل القرن العشرين- " لعل هؤلاء الذين أراهم في مكتبات القاهرة ينسخون الكتب والمخطوطات بأيديهم مقابل أجرة هم آخر ما تبقى من أجيال مهنة النسّاخين"(٢)، فكرة القصة هنا بدأت بالكلام عن مهنة النساخين وإتيان الآلة الكاتبة التي حلت محل النسخ اليدوي ثم انهى الراوي قصته فقال: "لعله حاول إنقاذ اكبر عدد ممكن من ركاب السفينة وكان آخر من بقي على متنها كما تقتضي أعراف البحر..، قد أكون أنا أيضًا آخر كتاب العصر الورقي، ربما..، سأكتب -إذن- حكاية صاحبي الكابتن مع النوخذة مشاري، آخر النواخذة، سأكتبها، لعلنا نبقى"(٣)، هنا كرر ذات الفكرة ولكن بوسيلة أخرى، إذ وصف نهاية العصر الورقي للكتاب وحلول الكتب الإلكترونية محله، وهو بذلك عاد بالقصة إلى بدايتها ألا وهي انتهاء وظيفة بعض الأشياء وحلول أشياء أخرى محلها تبعًا للتقدم العلمي، والتغير المجتمعي وهذا هو حال الدنيا وتقلباتها وتغير بعض تفاصيلها، فبعض الأشياء تناسب مرحلة معينة، وهي لا تناسب مرحلة أخرى.

أما في قصة الغاق فقد بدأها بقوله: "نسميه في أقصى الجنوب: الغاق، وفي الكتب ومناطق أخرى يسمونه النورس، ولكننا كنا نتناغم غريزيًا مع بيئتنا ونرسم الاسم الجنوبي المبارك على سبوراتنا الملونة، التي كنا نحملها أينما ذهبنا"(٤)، فقد

(١) ينظر: بناء الرواية، د. عبد الفتاح عثمان، منشورات دار الشباب، مطبعة التقدم، مصر، ١٩٨٢م، ٢٩١.
(٢) زيد النار: ٣٣.
(٣) زيد النار: ٤٠.
(٤) الرجل الغريق: ٣٨.

قصته بذكر اسم ذلك الطائر الذي اعتاد الراوي على مشاهدته في مدينته أيام طفولته، ثم ختم القصة بذات الفكرة وذات الطائر وذات التسمية فقال: "إلى حروفه الثلاثة المنقوشة على سبوراتنا عاد الغاق المبارك وكنا معًا في السماء، أنا وأنت –يا بني عمار- وطيري وابن الرملة، أربعة أسماء لأربع غاقات ناصعات البياض هبطنَّ بالفرح على سبورتي بينما كانت الأرض أمامنا خضراء.. خضراء كسدرةٍ مباركة"(١)، عاد الراوي بالفكرة إلى بدايتها مستعملًا ذات الألفاظ وذات الأفكار، إذ نجده كرر فكرة (الغاق والسبورة) وبنفس الألفاظ وكأنه يعود بنا إلى بدايتها ويعكس لنا فرحه وسروره وهو ينظر إلى تلك الطيور البيضاء الجميلة التي ألفها في طفولته، ونجده يعمد إلى ذات الأسلوب في قوله: "البارحة تراءى لي أنني اهتديتُ إلى سبيل للتخلص من مخلفات عملي السابق، ملابسي التي تكدست في صرر غصّت بها حجرتي وتحولت كابوسًا يحاصرني ويأخذُ بخناقي، لدائرتي حاسة شمٍّ حادة وستعلم بذلك حالًا، كنت حذرًا لم استشر أحدًا ولم أفض بهمومي لأي شخص"(٢)، ففكرة التخلص من ملابسه المتخلفة من عمله السابق هي من أراد الراوي مناقشتها وتوضيحها ليبين لنا هاجسه وكرهه لذلك العمل، حتى أنه أراد التخلص من الملابس التي من شأنها تذكيره بذلك العمل، ثم أنهى القصة في قوله: "قذفتني الصدمة بعيدًا عن الحوذي وعن الخزانة الخشبية التي رأيتها تتدحرج متهشمة مع العربة والحصان وأعداد من حيوانات السيرك والأحصنة الصغيرة تتساقط منها متدحرجة على المنحدر، بينما شرعت رغم آلامي ورضوضي في صعود السدة ثانية وفي نيتي شراء خزانة أخرى للتخلص من ملابسي"(٣)، وبذلك ختم قصته بذات الهاجس مستعملاً نفس الألفاظ وكأنه بعد ما مر به من أحداث في هذه القصة إلا انه لم يتمكن من التخلص من تلك الملابس، وهو بذلك يعود بنا ليذكرنا بهاجسه وخوفه من ذلك العمل الذي ارتبط بتلك الملابس التي لم يتخلص منها بعد.

---

(١) المصدر نفسه: ٤٢.
(٣) المصدر نفسه: ٥٥.
(٤) الرجل الغريق: ٦٢.

أما في قصة الرجل الغريق بدأ الراوي نصه بقوله: "رجل حارب من الدائرة درجة، فتكالبت عليه تسع وخمسون وثلاثمائة درجة، فتح صدره... فتناثرت محتوياته، حوصر فأبدع، وعزل فاعتزل وتمزَّق، حاول اختراق الفراغ فسقط فيه، له حفرته التي يمتطي، وللآخرين الجياد، نراه في كل مكان وزمان ونعرفه، كما عرف الأسماك وروادها عن نفسها، وكما خَبطَ الماء وتخبّط فيه، انه رجل ما.."[١]، وصف لنا الراوي ذلك الرجل المحارب الذي تناثرت أعضاء صدره وسقطت في الماء ليني حياته، ففكرة الغرق هي الفكرة الأولى التي تناولها الراوي في هذه القصة، ثم يعود بنا في نهايتها ليناقش ذات الفكرة ويذكرها في قوله: "وما أن انتهت العين الجنوبية من نقل ما رأت وعادت إلى وجهه، حتى أدرك الرجل الغريق ما ينتظره على أيدي هؤلاء، فحزَم أوراقه وغادر المستشفى عائدًا بأقصى سرعتهِ إلى أعماق النهر"[٢]، فمن يقرأ بداية هذه الخاتمة يعتقد بن الراوي سيتحدث عن رجل حي، لكنه حالما يكمل القراءة يجد نفسه أمام رجل غريق غرق في أعماق النهر وهي فكرة مجازية منذ بداية القصة أراد بها الراوي إظهار وحشية بعض البشر وبشاعتهم في استعمال سلطتهم وفرضها على الضعفاء التي جعلت ذلك المحارب يفضل العودة إلى النهر ويموت فيه غرقًا على أن يعيش تحت رحمة مشارطهم الطبية.

نخلص مما تقدم بان النسق الدائري كان له حضور مميز في قصص جابر خليفة جابر كان الغرض منه التأكيد على فكرة معينة، وإصابة معنى محدود يعزز من الدلالة ويكثف من معناها، وكان بعضها حقيقي وبعضها الآخر مجازي

(١) الرجل الاغريق: ٩.
(٢) المصدر نفسه: ١٧.

المبحث الثاني: طرق عرض الأحداث

لكل أديب طريقته في عرض الأحداث، فقد يتبع أسلوباً واحداً، أو يتَّبع أكثر من أسلوب، ويطلق على هذه الطريقة بما يعرف بـ (وجهة النظر)، أو(الرؤية السردية)، أو(زاوية الرؤية)[١]، والذي يقصد به من يقص علينا القصة، على درجات كلية أو جزئية[٢]، ولا يعني أن تتبع كلَّ قصةٍ وجهة نظرٍ واحدةٍ على طول القصة، إنما قد تعتمد على المناورة في طرائق سرد متعددة حتى تخدم الغايات الاستقبالية عند المروي له[٣]، فالراوي هو الذي يخلق النسق أو يتحكم به أكثر من غيره بترتيب الأحداث واللغة التي تكوّن بنية السرد[٤]، وقد يكون الراوي أحد الأشخاص المشاركين في الرواية، أو قد يكون متقنعًا بضمير أو يرمز له بحرف[٥]، فمن يضع هذا الاختلاف في طرق عرض الأحداث هو الراوي، الذي قد لا يكون هو الكاتب في الحقيقة[٦]، إنّما هو (الأنا الثانية للكاتب)[٧]، ويصنف الراوي بحسب ظهوره في النص على نوعين هما:

الراوي العالم (العليم).

الراوي محدود العلم.

وسنحاول في هذا المبحث دراسة هذين النوعين وتفصليهما من خلال أنواع الحدث في قصص جابر خليفة جابر وعلى النحو الآتي:

---

(١) ينظر: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات ـ والوظائف ـ والتقنيات، د. ناهضة ستار، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م٠، ١٠٦.
(٢)، ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ١٢٦.
(٣)، ينظر: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات ـ والوظائف ـ والتقنيات، ١٠٧.
(٤) ينظر: التحليل
البنيوي للسرد، رولان بارت، ٣٢.
(٥) ينظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، ٨٥.
(٦) ينظر: روايات عبد الهادي احمد الفرطوسي دراسة في الخطاب الروائي، د. عهود ثعبان يوسف الأسدي، ٢٦٧.
(٧) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا قاسم، ١٧٩.

١ـ الراوي العالم (العليم):

وهو الراوي الذي يملك حرية التنقل من شخصية لأخرى، ولديه القدرة على إعطاء المعلومات والتعليق على الشخصيات مادحاً أو قادحاً[١]، فيستطيع أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، التي ليس لهم بها وعي[٢]، فيغطي معظم الإنتاج القصصي، لأنه يمتلك زمام القص فيه بتجرد موضوعي[٣]، فهو ليس من شخصيات القصة، ولكنه يعرف بالإطار الخارجي والهواجس الداخلية للشخصيات[٤]، فيروي الأحداث من الخارج من خلال رؤية "محيطة بكل شيء، تتيح للراوي حرية واسعة في سرد قصته، فيستطيع أن يظهر أي شيء مفيد من الأمور من غير أن يضطر إلى تفسير كيفية الحصول عليه، ويستطيع أن يتحرك كما يشاء في ميدان العمل القصصي وحوله ليعطي القارئ صورة حية ومفصلة ومتطورة تطوراً تاماً" [٥]

٢ــ الراوي محدود العلم:

يطلق عليه الراوي الانتقائي أو الاصطفائي، لأنه ينتقي الأحداث والمعلومات التي يراها مناسبة له، ويكون أحد شخوص الرواية[٦]، وربما تتساوى معرفته مع معرفة الشخصيات لأنه فاعل في الأحداث وموجّه لها في أغلب الأحيان، فتغلب انطباعاته ووجهة نظره على الشخصيات والأحداث[٧]، لذلك على القارئ أن يكون حذراً أمام هذا الراوي، لأنه يقدم معلومات منتقاة من زاويته، فيكون غير صادق أو

---

(١) ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، د. عبد القادر ابو شريفة، حسين لافي قزق، دار الفكر، عمان، الاردن، ط٤، ٢٠٠٨م.: ١٢٦.
(٢) ينظر: بلاغة السرد احمد خلفصصي في القران الكريم قصة يوسف انموذجاً، إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، ٩٥، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٧.
(٣) ينظر: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات ـ والوظائف ـ والتقنيات: ١٠٧.
(٤) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت، ٤٣، قال الراوي، د. سعيد يقطين: ٩٨.
(٥)، الوجيز في دراسة القصص، لين اولبتنيرند وليزلي لويس، ترجمة، عبد الجبار المطلبي، منشورات دار الشؤون الثقافية، سلسلة الموسوعة الصغيرة ١٣٧، بغداد، ١٩٨٣. ١٦٨-وظيفة:١٤٧.
(٦) ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: ١٢٦.
(٧) ينظر: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ٤٨، المتخيّل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة: ١١٩.

دقيق[١]، إذ يعطي تأويلاً يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به[٢]، لذلك يتطلب هذا النوع قاصاً يمتلك خيالاً واسعاً[٣].

لذلك نجد بعض الرواة يضيف أو يضخم أو ينقص، على أساس أن الحدث التاريخي حسن بحرايمكن أن يروى أكثر من مرة من قبل رواة عدة يحملون رؤى متنوعة، فَتُقَدّم المادّة التاريخية بثوب سردي يخفف من حدّة المسؤولية التاريخية المناطة بالراوي [٤]، وهذا التنوع افضى إلى مجيء الأحداث على صورتين هما:

الحدث المتكامل.

الحدث المجمل.

أـ الحدث المتكامل:

ويعنى به أن يبنى النص السردي على حدثٍ واحدٍ رئيس، من أوله إلى آخره، مع شخصيات محددة[٥]، وهذه الشخصيات هي "العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال، التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي "[٦]، واكتمال عناصر البناء السردي يأتي من ارتباط المكونات السردية، بروابط متينة متماسكة، فالعمل السردي ما هو إلاَّ مجموعة الأحداث المترابطة، التي ترد على وفق التسلسل الزمني والترتيب السببي للوقائع[٧]، التي تقع حركتها وتنتظم في المحور المكاني، الذي يمثل أداةً فاعلةً في التعبير عن الأفكار والمشاعر والمواقف التي تسعى الشخصية إلى البوح بها[٨]، فالراوي هو الذي يقوم بعملية ربط هذه العناصر حاملاً على عاتقه

(١) ينظر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: ١٢٦.
(٢) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي:٤٧
(٣) ينظر: السرد القصصي في الشعر الجاهلي:٣٤٦.
(٤) ينظر: المص، نفسة :٢١٨.
(٥) ينظر: البنية السردية في شعر العصر العباسي الثاني، ١٩، سردية الخبر العجائبي دراسة في اخبار الزمان للمسعودي، احمد قاسم حميد: ١١٢(رسالة ماجستير).
(٦) قال الراوي، ٨٧.
(٧) ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، : ٤٢.
(٨) ينظر: بنية الشكل الروائي، ٣١ــ ٣٥، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي:٧٠.

سرد الأحداث، وتقديم الشخصيات وتحليلها، ونقل حوارها مع الشخصيات الأخرى أو مع نفسها[١] معتمداً على عنصري السرد والوصف.

وفي أعمال الكاتب جابر خليفة جابر نجد عددًا ليس بقليل من قصصه قد بنى أحداثها على النسق الحكائي للأحداث، من ذلك قوله: "قادنا الطريق إلى حارات عتيقة ومر بنا في دروب متعرجة ولم يحدنا عائق في المسافات الأول وكنا نسير منومين باتجاه محدد، لكن زقاقاً قصيرًامغلقًا جذبنا إلى ظلال جدرانه بعيدًا عن المدخل، أعلى كل باب استقبلتنا كف خضراء حارسة من الحسد، تومي إلينا، وشرفات الخشب تختزل الزمان في زخارفها وتعيده رسومًا وكتابات تتداخل حروفها ونقوشها، التواءات لا مبتدأ لها ولا قفل؛ تدور حواسنا وتتمركز حول قبضة طرق نحاسية تصدرت أحد الأبواب؛ أقف بين الخضرة الحارسة والنحاس، حلم غامض شفيف ونداءات دافئة"[٢]، نلحظ أن المؤلف قد بنى أحداث النص على حدث واحد بشكل متكامل، إذ فصَّل القول عنه بشكل أعطى صورة متكاملة للحدث الذي هو في صدده، فكان العمود الفقري الذي يستند إليه النص، وهذا ما تحقق أيضاً في قوله: "بين رتلين متوازيين من أشجار الأثل اكتشفت مملكتي، كانت جزيرة خضراء صغيرة وسط احتراق البادية، بعيدة عن الظمأ وعن أنظار الجنود علي مسافة ثلاثمائة متر تقريباً من موضع البطرية وعلى أرضها تراكمت طبقة كثيفة من أوراق الأثل الإبرية الميتة، تتخللها حشائش وأعشاب نظرة وأخرى حائلة تنتهي عند أجمة قصب تعترض الرتلين لتحد المملكة شرقاً"[٣]، دار محور الحدث في النص عن جزيرة خضراء وصفها المؤلف وسماها (مملكة الغائط) فكان المحور الرئيس للحدث، هنا هو تلك المملكة التي أخذه الحديث عنها ليصف شكلها ومواضعها وأوراق الأثل الإبرية فيها، وقد امتزج هنا صوت الراوي مع صوت الشخصية التي تصف ذلك المكان فكان اتصال مباشر لوصف ملامح الحدث المتكامل فيها.

(١) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، : ١٥٨.
(٢) طريدون: ٤٥.
(٣) أصوات أجنحة، جيم: ٢٥.

نلحظ عند الراوي (جابر خليفة جابر) سمة بنائية للحدث المتكامل قد ظهرت بشكل واضح في قصة طريدون، إذ نجده بنى كل روايته على فكرة الحزن الذي يصبغ كل شيء وتخنق ذراته الثقال حواس الراوي والآخرين والتي ستمتد متسيدة على أجواء النص وعلاماته[١]، وهذا ما نجده في اغلب أحداث هذه القصة، ومن ذلك قوله: "داخل الظلام، بين أحضان البحر في قاع مركب صيد أو غوص أو تجارة منذ زمن، كنا نرتدي ملابس غوص متشابهة ونتحرى طريقتنا وسط عمى كامل عشنا فيه جماعة، غرق ومتفرقين، بين عنابر المركب وكابيناته، وسنبقى إلى زمان قادم"[٢]، وفي موضع آخر منها قال: "يقول الكابتن: أمرت ضابط السطح بإعادته إلى اعلى الباخرة وعدت إلى كابينة القيادة أتساءل: متى سنبحر؟ متى...؟ انتزعت الورقة الأولى من سجل طريدون، مزقتها قصاصات وقذفت بها على شاشة التوجيه، كان المؤشر متشبثاً بالدرجة (٦١) وعبر الواجهة الزجاجية كان الجرف الغربي يطفوا هادئاً وبهياً وأطياف من الغبطة تفيض من زوارق الزفة وتخفف عني وحشة الظلام"[٣]، فلفظ الظلام قد تكرر في مواقع كثيرة من هذه القصة حتى يكاد يكون الدعامة الأساسية للحدث المتكامل في نص الرواية حتى وان ابتعد عن الظلام ظهر لنا شبح التشاؤم أو الخوف أو الرعب في القصة، ليحاكي ويطابق المغزى الرئيس للبناء الحكائي فيها ومن ذلك قوله: "اطرقت تهدجت حنجرتها وغادرها الصوت خفيفاً مختنقًا "أخي.. هنا قضي أخي... أسأل الكابتن يعرفه قل له صانع الطبول لقد ترك دمه على هذا الدار ومضى" أشارت إلى الخدوش فانتشرت الإضاءة أغرقت اللوحة كلها وتألق بيت طين تحف به عشر حجرات وتدور حول باحته ورأيتها تكنس أرضية السدرة والقبطان يدخل وبدلته ملطخة بالوحل"[٤]، فملامح التشاؤم والخوف تبدو واضحة في النص بما يتناسب مع المعنى العام لنص الرواية الذي يحاكي الحزن، في النص كله.

(١) جابر خليفة جابر والكتابة السردية الجديدة: ٢٣.
(٢) طريدون: ٣٩.
(٣) المصدر نفسه: ٦٧.
(٤) طريديون: ٨٠.

أما في قصة (الكابتن مشاري) فقد كان محور تطور الأحداث عن ذلك الصديق القديم الذي أرسل مجموعة من الرسائل عن طريق البريد الإلكتروني ليبني لنا المؤلف الحدث بناءً متكاملاً إذ قال: "أخي: أنا مشاري أحد اصدقائك من سنوات الطفولة، عرفت بريدك من الإنترنت، ما شاء الله أصبحت شهيراً، أخي اعرض عليك باختصار حكاية تلح عليَّ لعلك تستطيع صياغتها بطريقتك، أنت قاص معروف وأنا الآن في عرض البحر قبالة الساحل الهندي"(١)، لينهي قصته بذات الحدث عندما قال: "الأمر غريب فعلاً، يبدو أنهم غرقوا قبل أن يرسل مشاري رسالته عبر الإنترنت، فأرسلتها هذه الجدة من الهند"(٢)، فمحور الأحداث في هذه القصة دار حول تلك الرسائل والإيميلات الإلكترونية التي أرسلها ذلك الشخص إلى الراوي.

ومن الملاحظ على قصص جابر خليفة جابر أن بعض قصصه قد بناها على موضوع واحد في العرض فشكل الحدث فيها عنصراً فاعلاً ومهمًا إلى نهايتها كما أوضحنا في النصوص السابقة، وبعضها لم يلتزم فيها موضوعاً واحدًا إذ تنوعت الموضوعات، وتباينت الأفكار فيها وتعددت، فجاء الحدث مجملاً للعملية السردية وهذا ما سنتناوله في الأسطر القادمة.

ب ــ الحدث المجمل

وهو الذي يبنى على أكثر من حدثٍ واحدٍ، مكوناً بنيات صغيرة، تقوم بها شخصيات غير محددة، مما يجعلها تهيئ للحدث فرصة لسرد التفصيلات الدقيقة ثم جذب انتباه المتلقي بتكثيف واقعية الحدث(٣)، وهذا يأتي من (تعدد الشخصيات الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود)(٤)، على اعتبار أن هذه

(١) زيد النار:٣٥-٣٦.
(٣)المصدر نفسه:٤٠.
(٣) ينظر: البنية السردية في شعر العصر العباسي الثاني، ٤٥، سردية الخبر العجائبي دراسة في كتاب أخبار الزمان للمسعودي: ١١٢.
(٤) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: ٧٣.

الشخصيات في حقيقتها عبارة عن (مجموعة من العلاقات والبنيات التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي تكسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي)[١]، فتسهم هذه الشخصيات في تكثيف بناء الحدث.

وقد ظهر هذا النوع من الأحداث على أشكال عدة منها ما كان حدثاً مطولاً يسرد به الراوي كقصة متكاملة الأحداث، ومنها ما كان عرضياً فيه إشارة ولمح بسيط لحدث سريع ومفاجئ سرعان ما يتركه ويعود إلى الحكاية الأم، ومن النوع الأول قوله: "كان صغيرًا ومتكورًا جنب علبة سجائر داكنة الزرقة وهو يرنو بعينين حمراوين إلى الأشباح المارة أمامه منتظراً –كعادته كل يوم- ظهور الملاك من بينهم ليأخذه بعيداً عن الرصيف وعن الغبار يذهبان للتنزه في شوارع المدينة أو في أزقتها العتيقة، يسيران جنباً إلى جنب يمسكه الملاك من سبابته الصغيرة وهو يتقافز جذلا، وأحياناً يحمله على ظهره أو على كتفيه ويطير به إلى فناء البيت"[٢]، فالراوي هنا وهو يسرد قصة مجموعة باعة يعرضون بضاعتهم على رصيف الشارع أدخلنا في قصة أخرى نسجتها مخيلة أحد شخصيات القصة الأصل لينقلنا معه إلى قصة أخرى هادئة جميلة بعيد عن صخب وضوضاء ذلك الشارع المليء بأصوات الباعة والمشترين، قصة سرح بها بخياله وهو يفتقد حنان والديه في ذلك المكان الصاخب فتمنى أن يصعد ظهر أبيه ويتسلق كتفيه وهما يمازحان والدته بفرح ونشوى، لكنه سرعان ما عاد إلى واقعه ليرجع بنا إلى ذلك الشارع الصافي، والراوي هنا أراد بهذه القصة الدخيلة أن يصور لنا معاناة ذلك الطفل وهو في مكان الذي لا يليق بعمره وطفولته.

(١)قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧م: ٨٨.
(٢) الرجل الغريق:٤٦-٤٧.

وهذه السمة الأسلوبية في الحدث نجدها قد تحققت في قوله: "كان والدي يحتضنني بذراعه في ليالي الفاو المقمرة وهو يحكي لي عن سالمين، الحمامة الصغيرة، ناصعة البياض والتي تطير بين أشجار البمبر الباسقة والمنازل والنجوم والقمر والنخيل، وتحط على أكتاف الافال وأكفهم وهي تنقل لهم تمرات القنطار المائعة كالعسل وحلاوة نهر خوز والجكليت الهولندي ثمة قبطان هولندي كان صديقاً لوالدي وكلما رست باخرته في ميناء الفاو، كان يأتي وزوجته إلى حدائق نادي الميناء حيث يعمل أبي ومعه صندوقة جكليت معدنية جميلة ومزينة بأزهار الزنبق والبنفسج يقدمها هدية لأبي، وبدوره يهديه أبي شتلات من ورود الفاو الرائعة وزكية العطر ليربيها هناك في بلاده"[١]، فهذه الحكاية التي وصفها الراوي بشكل تفصيلي أخرجتنا من الموضوع الأساس أو من القصة الأصلية التي هو بصدد الحديث عنها إلى قصة أخرى بها تفاصيل وأحداث تخص طفولة البطل وما كان يشعر به وهو في أحضان والده، فابعدنا عن قصته الأصلية التي تناول بها المقالات الأمريكية والأقلام المغرضة التي تريد التأثير سلباً على عقول الأطفال وتغير من تفكيرهم فتقودهم إلى السيء فلأسوء.

وأما المعنى الثاني الذي عمد إليه المؤلف فكان بطريقة الإشارة واللمح البسيط إلى حدث آخر يختلف عن القصة الأصلية التي يسرد في أحداثها، وهذا ما نجده في قصة قارئ الدم، فبينما كان الراوي يسرد لنا مراسيم حفل الوداع البهيج الذي أعده له زملاؤه من البحارة والصيادين تداعى لنا حدث بشكل مجمل وبطريقة الإشارة السريعة لمّا قال: "وعلى كتفه الشمال وقفت الببغاء مزهوة بعد أن وشمت ريشها بلون قفصها الزيتوني، أفراد القبيلة جميعاً – الذكور يمين المائدة والنساء يساراً"[٢]، فحدَّثَ الببغاء ووصف الراوي لوقوفها ولون ريشها جاء بشكل الحدث المجمل دون أن يفصل القول فيه ليعود ويكمل أحداث قصته الأصلية، وهو تفصيل بسيط قد لا يكون له أثر كبير على مسار أحداث الرواية إلاّ أن الراوي عمد إليه لغرض التنوع،

(١) جيم جديد: ٨٢.
(٢) أصوات أجنحة جيم:٥١.

ولغرض لفت انتباه المتلقي إلى بعض الالتفاتات التي قد تؤثر في مسار الحدث كله وتفتح آفاقًا جديدة وموسوعية للأحداث يتفكر بها المتلقي ويضفي إلى الرواية أفكاراً جديدة فيكون مشاركاً في العمل، وفاعلاً معه، وقد يعمد إلى فتح آفاق فكرية ذات مرجعيات دينية وروحية لدى المتلقي، كما في قوله: " وحده آرام لم يرها ولم يلتفت، عيناه كانتا دامعتين، ينظر إلى صورة العذراء مريم وطفلها المسيح ويبكي، رآهما يشاركانه البكاء، وعلى حالته هذه رأته ماريا فتسمرت أمامه، غير عابئة بالآخرين ونظراتهم"[١]، فالراوي هنا في صدد وصف حالة وجدانية المت بالشخصية وهي تنظر إلى صورة مريم العذراء وولدها المسيح، للتعبير عن حالة الاسى والترجي والعمق الروحي المستمد من الاعتقاد الديني لها وهذا ما أراد المؤلف إيصاله للمتلقي، فالجوانب الروحية التي ترتبط بالأيمان والمعتقد الديني يكون لها عظيم الأثر في نفوس المتلقين ووجدانهم، لهذا كان اللمح بسيطًا وعلى عجالة ليعود إلى القصة الأصلية لإكمال سرده لأحداثها فيستميل قلب المتلقي ويستدر عواطفه بتلك اللمحة البسيطة فيبقى مركزاً في الحدث مترقباً لما سيأتي فيه وبذلك يمكننا أن نعد الوصف لتلك الحالات وسيلة للسرد (فيبين الوصف البنائي كيف تنتظم الأحداث لخلق مسافات صغيرة تتحد بدورها لتشكل مسافات كبيرة وهه تخلق معاً القصة الكاملة)[٢]

نخلص مما تقدم بان الحدث المجمل قد أسهم في بيان ملامح بعض فقرات قصص جابر خليفة جابر، أو قد يسهم في بيان بعض المشاعر التي ألمت في شخصيات قصصه في جزئية معينة أو فقرة محددة، لبيان أفكارها أو أفكار الراوي التي أظهرها عبر تلك الشخصيات.

(١) زيد النار:٢٣.
(٢) التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة لحسن إحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م:٣١.

المبحث الثالث: الحبكة

الحبكة واحدةٌ من أهم العناصر التي يقوم عليها البناء السردي في القصة، ولها مفهومان:

١ـ المفهوم اللغوي للحبكة:

"الحُبْكة: الحبل يُشَدُّ به على الوسط. والتحْبِيك: التوثيق. وقد حَبَّكْتُ العقدة أَي وثَّقتها. والحِباكُ: أن يُجمع خشب كالحَظيرة ثم يُشد في وسطه بحبل يجمعه؛ والجمع حُبَك وحُبُك، والمَحْبُوك: ما أُجيد عمله. والمَحْبُوك: المُحْكَمُ الخَلْق، من حَبَكْتُ الثوب إذا أَحكمت نسجه، وحَبَكَ الثوب يَحْبِكُه ويَحْبُكه حَبْكاً: أَجاد نسجه وحسَّن أَثر الصنعة فيه"(١).

نلاحظ من المفهوم المعجمي السابق أن الحبكة مفهومٌ مستمدٌ من حقل الصناعة النسيجيّة، وهو يرتبط بالطريقة التي تُشبَك بها خيوط النسج بعضها مع بعض، بصورة متداخلة تداخلاً تامّاً، بحيث لا يمكن فصم عراها، وهذا الحقل النسيجي يتقاطع في كثيرٍ من صفاته مع حقل السرد الذي تستند بنيته إلى الطريقة التي تتشابك فيها خيوط الأحداث، فتكوّن بمجملها الصورة الكلية للقصة، وتصنَّف طبيعتها وفقاً للتنوعات التي تُربط بها الأحداث ووفقاً لمواضع قوتها وضعفها ووجوه التركيز على أحد العناصر المكونة لها.

٢ـ المفهوم الاصطلاحي:

ظلَّ المفهوم الاصطلاحي للحبكة عدة قرون مستندًا إلى تعريف أرسطو لها في كتابه فن الشعر، إذ يعرِّفها أنها "تركيب درامي يؤلِّف فعلاً كاملاً تامّاً من الأحداث له بداية ووسط ونهاية، ويمكن للعقل أن يدركه دفعةً واحدةً"(٢)، والدراما "نوعٌ من أنواع الفن الأدبي ارتبطت بالرواية والقصة، واختلفت عنها في تصوير الصراع

---

(١) لسان العرب، مادة حبك :
(٢)، يُنظر أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة، عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة، ط١، ١٩٥٣:٦٤ ـ٦٥.

وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة"[١]، وقد رأى كثير من الباحثين أن هذا التعريف يقيد الحبكة بنمطٍ وحيدٍ يتصف بالتسلسل والحتمية، لأنه يُجبر كل مؤلف للحبكة أن يجعل "أي تطورٍ للموقف منذ بدايته هو التطور الوحيد المحتمل، ومن ناحيةٍ ثانية فإن الحدث الدرامي يكون جاداً بمعنى أن خطوات تطوره خطوات لا يمكن الرجوع فيها"[٢]، وهذا يتنافى مع طبيعة القَصّ التي تشمل صورة بانورامية شاملة يمكن أن تشتبك فيها الأحداث بطرائق متنوعة ومختلفة وغير متوقعة، ولذلك انتقد أ. م. فروستر وجهة نظر أرسطو في الحبكة ورأى أن "الحبكة سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج؛ فإذا قلنا: (مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك) فهذه حكاية، أما إذا قلنا: (مات الملك ثم ماتت الملكة بعدئذ حزناً) فهذه حبكة، وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني، ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه، ومثال آخر: (ماتت الملكة ولم يعرف أحد سبب موتها حتى اكتشف أنها ماتت حزناً على وفاة الملك)؛ فهذه حبكة فيها سرّ غامض، وهذا النوع نستطيع أن نتطور به كثيراً، وهو إذا ورد في حكاية سألنا: (وماذا حدث بعد ذلك؟) أما في الحبكة فنسأل: (لماذا حدث ذلك؟)، فالغموض أساس الحبكة ولا يمكن إدراكه دون ذكاءٍ"[٣]، وبهذا طوّر فورستر مفهوم الحبكة واستطاع أن يحدد ماهيتها، وأما إنريكي إمبرت فقد رأى أن المفهوم الذي قدمه فورستر بحاجةٍ إلى إعادة نظر، وأن فيه بعضاً من جوانب النقص في تحديد ماهية الحبكة وتعرّف أنواعها، إذ رأى أن "الحبكة ما هي إلا شبكة من العلاقات ذات الأبعاد المختلفة طولاً وعرضاً وعمقاً التي تتعقَّد بالمفاجآت والأمور الغامضة، والحبكة هي الجانب الثقافي من السرد القصصي، وقد عارض فورستر ما ذهب إليه أرسطو من ضرورة الربط السببي في الحبكة بين الأحداث العارضة، معلّلاً ذلك بأن بعض الأحداث قد تقع بصورةٍ غير منطقية، ومن ثم فإننا عند قراءة القصة نتلقّى الأحداث واحداً تلو الآخر ونحن ننظر إلى الأمام، غير أننا

(١) ينظر: س. و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة، جعفر الخليلي، بيروت ــ باريس، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٩: ٧ـ المقدمة.
(٢) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، القاهرة،الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٩٨، ص٥٤.
(٣) ينظر: أ. م. فرستر: أركان القصة، ترجمة، كمال جاد، مراجعة، حسن محمود، القاهرة، دار الكرنك، ط١، ١٩٦٠ :١٠٥ ــ ١٠٧.

نفهم الحبكة ونحن ننظر إلى الخلف، وكل حدث له حبكته مهما بلغت درجة بساطته، وتتشابك خيوط الأحداث لتكوّن الحبكة الكلية، وعلى الكاتب أن يغفل الأحداث العارضة ويقدم للقارئ الأحداث غير العادية من مثل الاغتيال والفضيحة والجريمة والخيانة والأزمة، وعلى القارئ أن يمتلك ذكاء حاداً وذاكرة قوية ومعرفة عميقة ليدرك الجانب الخفي في الحبكة ويستقرئ مواضع تقلباتها المختلفة"[١]، وقد استند إمبرت إلى هذه المفاهيم لوضع أقسام محددة للحبكة بحسب نقاط تركيزها على الجوانب الفكرية أو العاطفية للشخصية، أو على مستويات الصراع بين الشخصيات أو بين الشخصية الرئيسية، ومؤثرات الواقع الخارجي أو على المرجعيات الفكرية التي تنطلق منها الحبكة.

وقد أورد قاموس السرديات تعريفاً مكثّفاً للحبكة مستندًا إلى خلاصة التعريفات والمفاهيم التي قدمها الباحثون في هذا المضمار، وهو أن الحبكة هي جملة الأحداث الرئيسة في القصة التي تنتظم فيما بينها انتظاماً حركياً/ ديناميًا موجَّهًا نحو هدفٍ معينٍ"[٢].

(١) ينظر: إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ترجمة، علي منوفي، مراجعة، صلاح فضل، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ١٢٣:٢٠٠٠ ــ ١٢٧.
(٢) ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة، السيد إمام، القاهرة، دار ميريت، ط١، ٢٠٠٣ :١٤٨.

أنواع الحبكة في قصص جابر خليفة جابر:

بعد قراءة مجمل النتاج القصصي لدى جابر خليفة جابر، وبالاستناد إلى الأقسام التي وضعها الباحثون والنقاد، وبالنظر إلى طبيعة المتتاليات السردية وآلية الربط التي يستعملها في سرده للأحداث المستهدفة، نجد أن أنماط الحبكة لديه من حيث البنية تتوزع وفق الأقسام الآتية:

١ـ "الحبكة المتغيرة نحو الأسوأ: وهي نمط من أنماط الحبكة تظل فيها قوى الصراع قادرة على فرض نفسها فرضاً قهرياً على شخصيات القصة، وتتحكم في سير الأحداث فيها، لتتجه بها تدريجياً من عقدة تأزمٍ إلى عقدةٍ أشد تأزماً"[١]، ونجد مثل هذه الحبكة لدى جابر خليفة جابر في قصة (المقعد الثامن) من مجموعة الرجل الغريق، إذ نجد أن خيوط الحبكة فيها تتشابك من خلال حوارية خيالية افتراضية بين شخصية البطل الذي يتمثل في الراكب المسافر بالقطار والذي يجلس فيه على مقعد يحمل الرقم (٨)، فيبوح كلٌّ منهما إلى الآخر بذكرياته وشجونه بوساطة بوحٍ استرجاعي يسرد فيه واحداً من المشاهد المؤثرة في شخصياتهما من الناحية العاطفية، في حين تبدو المشاهد الحالية مشاهد تخيلية تعبر عن إحساس المؤلف العليم بأن كل شيء في مجموع الأمكنة التي سبقت صعوده إلى القطار والتي مرَّ بها القطار في أثناء رحلته تخضع لمبدأ السيولة، أي وكأنها مجرد إلماحات ضبابية غير مستقرة قابلة للتلاشي في أي لحظة، إذ يقول: "إحساس بالسيولة في كل شيء، في الزمان وفي المكان. الأمتار القلائل سالت، وعصير فواكه وسوائل مثلجة غادرت علبها وقنانيها لتذوب في دفء أطفال تنحى بهم آباؤهم بعيداً عن كافتريا المحطة"[٢]، فالحبكة التي تستند إليها القصة لا تخضع لمبدأ التتالي والسببية المنطقية، ولا يوجد صراعات بين الشخصية الأساسية وسائر شخصيات القصة، وإنما يقدم السارد نظرة بانورامية من وجهة نظره لمجموعة من المشاهد التي يمر بها في أثناء انتظاره في المحطة وفي أثناء الرحلة، مضيفاً إليها ما يخبره به المقعد

(١) ينظر: قاموس السرديات: ١٤٩.
(٢) الرجل الغريق: ١٦.

من تصورات مزعجة عما جرى وسيجري في هذا المكان، وغايته من ذلك هو ربط الحالة التي عليها هذه المنطقة الآن بالحالات التي كانت عليها سابقاً والتي تزداد سوءاً مع مرور الزمن، بدليل أن خاتمة السياق السردي تنتهي بمشهد نزول مجموعة من جنود السلطة القامعة الذين هم بمنزلة أذرع الفساد التي تسببت بتدهور حال الناس وانحدارها من سيئٍ إلى أسوأ: "روي عن المقعد الثامن فيما بعد أن جموعاً من قبضات الصبيان الصغيرة واصلت تطريز الفراغ بالتوتر، وأن جنوداً حاسري الرؤوس أُنزلوا من القطار عند منتصف تلك الرحلة تحيط بهم أردية زيتونية باردة"(١)، فالقارئ في حبكة هذه القصة لا يترقب التطورات التي سوف تجري مع الشخصيات أو مع الشخصية الرئيسية، ولا يطرح الأسئلة الفكرية عما ستؤول إليه مجريات الأحداث، وإنما هو يترقب سيرورة المشاهد الحالية والاسترجاعية التي يقدمها له السرد، ليحاول أن يستقرئ بوساطتها الغاية النهائية التي سوف تنتهي إليها المشاهد المسرودة بما تحمله من إشارات تخييلية وعلامات دلالية.

٢ـ **"الحبكة الخارجية:** وهي الحبكة التي ترتكز فيها بنية السرد على الأحداث والتجارب الخارجية"(٢)، فلا نجد فيها غوصاً في أعماق الشخصيات أو في مشاعرها أثناء تفاعلها مع الأحداث، كما لا نجد فيها دوراً فاعلاً للشخصيات في صناعة الأحداث الرئيسية أو العارضة واشتباكها بعضها مع بعض لتكوين الحبكة الكلية التي يسعى القاص لتقديمها إلى القارئ، فتبدو المقتضيات السردية وكأنها خاضعة لإملاءات حبكة قد أُعدت سلفاً هي التي تتحكم بسيرورة الأحداث ومجرياتها، كما في قصة (خارطة وادي الجمل) لدى جابر خليفة جابر، إذ نجد أن الروبوتات التي تلتهم جِمال أهل المنطقة قد دخلت السرد وكوَّنت فيه عقدة غير قابلة للحل، فلم يستطع الطالب (جيم) بتساؤلاته المعترضة على وجود هذه الروبوتات ولا الأستاذ بما قدَّمه من تسويغات لوجودها أن يصلا إلى طريقة مناسبة للتخلص منها

(١) الرجل الاغريق: ١٨.
(٢) قاموس السرديات، جيرالد برنس: ١٤٩.

أو للتخفيف من أثرها، فظل وجودها هو الحبكة المهيمنة على مسار القصة من بدايتها حتى نهايتها، بل بدت الشخصيات لا حول لها ولا قوة في التعامل معها، ولا سيما الأستاذ المحاضِر الذي راح يقنع طلابه بضرورة الإبقاء عليها، بل راح يقنعهم بضرورة الاحتفاء بها والنظر إلى وجودها نظرة إيجابية في نوع من التماهي مع الأمر الواقع ومن ثم القبول به في جميع الأحوال، إذ يقول: "إننا لن نجني أية فائدة من أية مشاريع تطويرية، أن لم نضع في حساباتنا الحفاظ على حياة جِمالنا التي تمثل الشريان الحيوي للحياة في وادي الجمل، وإن ما قصده الأستاذ بتطويرنا هو من دون شك تطوير لحياة جمالنا وتوفير للأجواء الملائمة لتكاثرها لتزداد عدداً وتعيش أعماراً أطول"(١)، والحبكة بسبب خضوعها لمعطى مسبق تسير وفق مسار وحيد بصورة إخبارية مستندة إلى جمل متتالية تُروى على لسان الأستاذ الذي يستنفر جميع مقدراته لصياغة الحجج والبراهين على الفوائد العظيمة التي سيجنيها أهل وادي الجمال من بقاء الروبوتات بينهم وتغذيتها على جِمالهم: "إن فقدان بضعة جِمال كل يوم ليس بذاك الخطر الكبير الذي تتصورونه أو صورته لكم الإشاعات التي لا يُراد منها سوى خلق الفوضى بين صفوفنا وبلبلة وادينا؛ وعلينا يا صغاري أن نكون واقعيين ونقرّ أنه لابد للروبوتات من غذاء لتستمر في إدامة وتسيير شؤون البقع المضيئة وبالتالي إسعافنا بمزيد من الأشعة المفعمة بالطاقة القادرة على إذابة هذه الطبقات الجليدية المتراكمة التي تغلِّف عقولنا"(٢)، ويستمر في تقديم هذه الحجج الزائفة غير المنطقية التي تجعل الحبكة تراوح في مكانها دون أن تقدم للقارئ سوى الحالة الإخبارية التي نتعرف بوساطتها إلى طبيعة حياة أهل وادي الجمال وما يعانونه من وجود هذه الروبوتات في واديهم وتغذيتها على جِمالهم وما تتركه خلفها من بقع سوداء تؤدي إلى كثير من الأضرار الجسيمة بالمكان وبالقاطنين فيه، وتتجه الحبكة إلى منحى آخر لتكون بؤرة للصراع المتواتر حينما يدخل إلى سيرورتها المفهوم المغاير الذي يحمله الطالب (جيم) بتساؤلاته الاستنكارية عن طبيعة تلك

(١) الرجل الغريق: ١٢.
(٢) المصدر نفسه:١١.

الروبوتات والغرض من وجودها، مفنِّداً مزاعم الأستاذ فيما يحاول أن يقنع به طلابه وأهل وادي الجمال عن كاشفاً أساليب المغالطات المنطقية التي يسير وفقها: "دار رأس تلميذنا الصغير ــ جِيم ــ واهتزت قناعاته بعد أن أجرى إحصائية بسيطة استخلص من خلالها أنه بتقادم الزمن وبواقع فقدان بضعة جمال كل يوم سيتناقص عدد الجمال في الوادي إلى حد يهدد بانقراضها، إذ أن نسبة الوفيات إلى الولادات ستكون ١/٤ وهذا يعني أننا لن نجني أية فائدة من أية مشاريع تطويرية...

وما يزيد المسألة غموضاً أنه لا يرى في البقع السوداء أو المضيئة كما يسميها الأستاذ ما يراه أستاذه؛ فالإشعاعات الصادرة عنها ليست إلا إشعاعات ذات حرارة حارقة لا تحمل أي قدر من الإضاءة والدليل على ذلك ما تتركه مساراتها من خطوط متفحمة تزداد عمقاً وسعة وطولاً باطراد"[١]، وبذلك يتحفز القارئ لتتبع ما سيحدث بعد أن يعرض الطالب (جيم) تساؤلاته على الأستاذ، وتهتز قاعدة الحبكة الخارجية التي ظلت محافظة على مسارها منذ بداية القصة إلى أن ظهر الطالب (جيم) في مسار السرد، ولكن هذا الاهتزاز لا يطول، إذ تظل الحبكة وفية لسلطتها الخارجية التي تحرص على جعلها مهيمنة على مسار الأحداث في السرد فقد أُعِدَّت مسبقاً لهذا الغرض، إذ يتم القضاء على الصوت الوحيد المفكر والمعارض لهذه الروبوتات حينما يقتحم واحد من الروبوتات القاعة ويلقي القبض على الطالب (جيم): "وفيما كان الأستاذ يواصل تقريع (جِيم) وتعنيفه اقتحم القاعة أحد الروبوتات وهو يقول أن معلومات وردت حول تمرد وشيك وأنه مكلف من قبل العدالة باعتقال زعيم هذا التمرد"[٢]، فاستمرار هيمنة العوامل الخارجية القاهرة في الحبكة كان مقصوداً بذاته من السارد، لأنه يريد أن يوصل إلى القارئ الرسالة التي مفادها: أن إسكات الأصوات الناطقة بالحق والعدل التي تقف في وجه الأخطاء وتنبه على خطورتها سيكون له نتائج كارثية أن آجلاً أو عاجلاً، فبعد أن اعتُقل (جيم) مباشرة: "وفي الوقت الذي كان فيه الروبوت يضع الأصفاد الفولاذ حول معصمي (جِيم)

(١) الرجل الغريق: ١٢.
(٢) المصدر نفسه:١٣.

الصغيرين، كانت خارطة وادي الجمل قد تجزأت إلى أكثر من عشرين قطعة وراحت كل قطعة تبتعد عن شقيقاتها متنافرة معها، فيما أحاطت بكل قطعة مجموعة من الروبوتات والكواسر المبتهجة وهي ترقص فرحاً"[١]، فالحالة الرمزية ــ التي تضمنتها القصة والتي يمثل فيها وادي الجمال قطراً ما ــ لا على التعيين ــ من أقطار العالم العربي، ويمثل الأستاذ شريحة المثقفين المساندين للسلطة الجائرة، وترمز الروبوتات إلى جيوش الغزو الخارجي بشقيه المادي والمعنوي ــ تدعم توجه الحبكة الخارجية التي تفضي أحداثها وفق هذا المسار إلى إسكات قوى الخير الناطقة بالحق وكبتها، مما يؤدي إلى الحالة المأساوية الحتمية وهي التفرقة والضعف والاقتتال بين أبناء الوطن الواحد، وليس غرض القاص من ذلك بث مشاعر الإحباط، بل غرضه هو التبصر بالأسباب التي توصل إلى مثل هذه النتائج لتلافيها وتحفيز القارئ لاستنكارها والوقوف ضدها.

٣ـ **"الحبكة الداخلية:** وهي الحبكة التي تستند فيها بنية السرد إلى المشاعر والأفعال الداخلية"[٢]، بحيث يكون تطور الأحداث أو تغيرها أو وقوعها ناشئاً عن تغيير أو تطور أو تحوّل في طبيعة المشاعر التي تحملها شخصيات القصة، أو التي يكون فيها الربط السببي بين طبيعة الحدث ونتائجه ربطاً عاطفياً أكثر من كونه ربطاً عقلانياً أو منطقياً، ففي قصة (لوحة زيت) لجابر خليفة جابر تتحد الملامح الأولية لحبكة القصة بالاعتماد على المتتاليات الإخبارية التي تنقلها إلينا الأنا الساردة وحسب، وتتمثل هذه الأنا في راوٍ عليم يسقط مشاعره الذاتية على الأشياء والموجودات من حوله وينقل إلى القارئ انطباعاته عنها، فتظهر أمامنا وكأنها آتية من عوالم حُلُمية غامضة، وتبتعد عن الحالة التي يفترض أن تكون عليها في الواقع الحقيقي، فهي قد تبلورت في منطقة اللاوعي لدى السارد، ومن ثم انتقلت بوساطة التوصيف اللغوي لتخاطب مشاعر القارئ ووجدانه قبل عقله.

---

(١) الرجل الغريق: ١٣.
(٢) قاموس السرديات: ١٤٩.

وبهذا تصبح مهمة القارئ أن يتتبع ترميزاتها الدلالية وعلاماتها الإشارية للكشف عما تخفيه من تأويلات متعددة ذات الصبغة المجازية، مما يستدعي طرح الأسئلة لمقاربة الغايات الكامنة خلف ما يورده السارد من مشاهد وصور، فلوحة الزيت تتكون بصورة عجائبية من الزيت الذي ينسكب على البساط المدود على متن السفينة، وتبدو من الانعكاسات اللونية التي يرسلها صورة لسفينة يسميها السارد (طريدون): "من الكوة كان ينتظر الفجر، وعلى طول البساط وحواشيه ساح الزيت وطشَّ بكثافات مختلفة كما لو أن أحداً اشتغل عليه بفرشاة رسم، ومن انعكاساته تراءت طريدون"[١]، فالزيت الذي يورده السارد في القصة ليس زيتاً عادياً وتبع أهميته بدءاً من العنوان بوصفه يكون الحد الثاني من الجملة الإضافية التي عنون القاص بها قصته (لوحة زيت)، ولا يمكن واقعياً أن تتكون لوحة من مجرد انسكاب الزيت على بساط من القماش، وبهذا يستحث القاص القارئ على اكتشاف لغز الحبكة الكامن في معرفة أسباب الأهمية الهائلة التي يوليها السارد لهذا الزيت، ومن ثم لتلك اللوحة العجيبة التي سيكون جزءاً أساسياً من أجزائها.

يتحد اللغز الخفي لهذا الزيت مع سؤال سوف يستقر في ذهن القارئ محاولاً الإجابة عنه ألا وهو: ما سر هذا الزيت؟ وما سر اللوحة التي ستتكون بوساطته؟ وستكون الإجابات بالضرورة منتمية إلى عوالم المشاعر غير الخاضعة لمنطق السببية، إذ قد بدا واضحاً للقارئ أن دلالة هذا الزيت هي دلالة مجازية تأويلية، لا تستقر عند معنى وحيد واقعي، فالزيت في القصة هو زيت سحري مستخلص من عالم تخييلي قادر على صنع الأعاجيب وكشف الحقائق: "وقفت عند أقدام شاعر أحاط به طين الحدائق ومنحه البرونز لوناً جنائزياً، لكني رأيته على لوحة الزيت لوناً مرحاً بصفرة ناعمة وشكل ليِّن ملأني بدفئه وطراوته"[٢]، فلعل هذا الزيت هو زيت الحقيقة أو هو الانعكاس الكاشف لها أو هو السائل القادر على النفاذ إلى بواطن الأشياء وإخراج كوامنها سواء كانت كوامن خير أم شر، وفي جميع الأحوال فإن

(١) طريدون: ٢٧.
(٢) المصدر نفسه:٣٠.

الركون إلى الإيهام القصصي الذي تقدمه الحبكة لن يكون قابلاً للتوظيف والفهم، إلا إذا أُخذ في الحسبان أنه مستمد من عالم المشاعر والانفعالات الداخلية وليس من عالم الوقائع المادية المحسوسة.

٤ـ **"الحبكة البسيطة**: وهي الحبكة التي تفتقر إلى الانقلاب أو التعرف"[١]، والتعرف هو مفهوم وضعه أرسطو في كتاب فن الشعر والمقصود به "انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهية إلى المحبة أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاء"[٢]، أي أن جملة الأحداث في هذه الحبكة تظل ثابتة على مسار مستقيم دون انحناءات أو التواءات أو حتى تغيير في المسار نفسه، فلا يقع فيها حوادث مفاجئة ولا يحصل فيها انكسار لأفق التوقع لدى القارئ سواء بالنسبة إلى تطورات القصة أم بالنسبة إلى حالة الشخصيات، ومن أمثلة هذا النوع من الحبكة في قصص جابر خليفة جابر قصة (مباراة لم تنتهِ).

فحبكة القصة تقوم على عرض مستوى من مستويات الصراع بين طرفين؛ أحدهما أحد المواطنين العرب والآخر سعدان أمريكي، يخوضان صراعاً عجائبياً في لعبة شطرنج، وهذا الصراع هو معادل موضوعي لصراعٍ أشد ضراوة واتساعاً وقرباً من الواقع ألا وهو الصراع بين الحضارتين العربية والأمريكية، بكل ما تمثل كل منهما من اختلاف في الإمكانات والتوجهات والغايات، وبجميع ما يتضمنه من تفصيلات الربح والخسارة ومحاولات الطرف الأمريكي إجبار الطرف العربي على القبول بمبدأ حق القوة لا بمبدأ قوة الحق، إضافة إلى أن هذا الصراع يشمل وجود أغلبية صامتة وسلبية وحيادية من الطرف العربي ليس لها من همٍّ سوى البحث عن الحلول الفردية للنجاة بنفسها، لتجتنب الوقوع في أتون ما قد تجرّه هذه الصراعات من معارك ستؤدي بالضرورة إلى إلحاق الضرر بهم وبمصالحهم، والشخصية الأساسية في القصة/شخصية لاعب الشطرنج لا تأبه لخساراتها الهامشية مع لاعبين

(١) قاموس السرديات: ١٤٩.
(٢) فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي:٣٢.

غير أمريكيين، في حين تستغرق في سرد التفصيلات المتعلقة بلعبتها مع السعدان الأمريكي، لتؤكد أن القضية الأهم هي قضية الصراع مع المعتدي الأمريكي، وتتجلى أهميتها على مستويين: مستوى واقع القصة، ومستوى الواقع الحقيقي المعيش خارج القصة، فحالة الصراع تتجلى للاعب الشطرنج في أحلامه؛ مما يدل على شدة تأثيرها العميق والخفي في أن معاً في بنيته النفسية، فالأحلام هي مستودع المكبوتات التي يحاول المرء أن يخفيها عن نفسه وعن الآخرين في أثناء اليقظة: "وغادر المقهى ليأوي إلى فراشه مبكراً، على غير عادته، إذ لم يزل مستاءً من خسارته تلك المباراة.. رأى أنه يخوض مباراة شطرنجية كان خصمه فيها سعداناً أمريكياً تبعث هيأته على الريبة وتثير التقزز، إذ إنه لا يشبه القرود إلا بوجهه، أما جسمه فقد كان أخطبوطياً تنساب أذرعه العديدة إلى كل شبر في الصالة كأنها تبحث بلهفة عن شيء ما"[١].

وعلى الرغم من غايات الشر التي تبدو واضحة في أفعال هذا السعدان وتصرفاته، فإنه يجد بين الناس الذين يفترض أن يكونوا من خصومه مَن يسانده ويتقرب إليه: "لاحظ أن أذرع السعدان الأخطبوطي تلتصق أو تلتف حول أرجل المتفرجين الذين حاولت قلة منهم التخلص منها بالتنقل قفزاً هنا وهناك أو ركلها أحياناً.. دون أن ينجحوا في إبعادها، إذ أن أغلب المتفرجين كانوا يتوددون إليها مع أنهم يتوقعون الأذى منها.."[٢]، ولاعب الشطرنج على الرغم مما يقدمه من تضحيات في سبيل هزيمة خصمه/ السعدان الأمريكي يجد من أبناء جلدته مَن لا يصدقه ولا يبالي بما يفعله، ولكنه يظل ثابتًا على موقفه مسببًا للسعدان أعلى درجات الغيظ والقهر: "استمات في دفاعه واستطاع أن يغير الموقف لصالحه بعد جهد وتضحيات رائعة أربكت خصمه وكبّدته قلعةً وعدة بيادق... تلفت حوله محاولا قراءة تأثير ما قام به على وجوه المتفرجين، اغرورقت عيناه بالدموع وهو يرى بعضهم مسروراً، بينما لم يكترث الآخرون بما حدث ولم يصدقوه وراحوا يستخفون

(١) الرجل الغريق:١٠.
(٢) المصدر نفسه : ١١.

به وبما حققه في المباراة مؤكدين أن ما يجري ليس إلا لعبة ماكرة من ألاعيب السعدان العظيم... أما السعدان ذاته فقد تنحى عن كرسيّه وهو يتقافز غيظاً مثل حشرة نطّاطة"[١]، وبهذا يكون مسار ترابط الأحداث المكون للحبكة قد أفضى إلى غايته النهائية التي تتمثل في استمرار جميع أطراف الصراع (لاعب الشطرنج، والسعدان الأخطبوطي الأمريكي، والمشاهدون المتعاطفون مع لا عب الشطرنج، والمشاهدون الحياديون، والمشاهدون المتعاطفون مع السعدان الأمريكي) في الثبات على مواقفها، وهو مسار متوقع منذ البداية، إلا أن الحبكة السردية قد قدّمته تقديماً تمثيلياً بتحويل الشخوص إلى معادِلات موضوعية للمواقف والأفكار، مع التنويه على أن وصف الحبكة بالبسيطة لا يدل على أنها حبكة ساذجة أو مستهلكة مسبقاً، وإنما المقصود بالبساطة هو عدم حدوث انعطاف في مجرى الأحداث أو في علاقات الصراع أو في مشاعر الشخصيات، بحيث يؤدي إلى انقلاب المواقف أو أحداث المفاجآت غير المتوقعة، إضافة إلى أنها لا تحمل طابعاً إلغازياً يقتضي كثيراً من التأمل والتفكير للكشف عن مقاصده وأبعاده.

٥ــ **"الحبكة المعقدة**: وهي الحبكة الملحمية أو الدرامية"[٢]، والملحمة هي "حكاية تخييلية تُكتب نثراً وشعراً، تصف حياة بطل أو مجموعة من الأبطال الخارقين في صراعهم الممتد على فترة زمنية كبيرة ومساحة جغرافية واسعة من أجل تحقيق مصالح شعوبهم والدفاع عنها"[٣]، والدرامية هي "أسلوب في سرد القصة أو تمثيلها على المسرح يرتكز ارتكازاً كليّاً على أي شكل من أشكال الصراع بين الشخصيات فيما بينها أو بين الشخصيات وأقدارها، ويتجلى ذلك في أثناء الحوار أو في تطورات الحدث"[٤].

---

(١) الرجل الغريق:١٠ ــ ١١.
(٢) قاموس السرديات، ينظر جيرالد برنس، مرجع مذكور:١٤٩.
(٣) ينظر: الدراما ومذاهب الأدب، فايز ترحيني، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، ط١، ١٩٨٨: ١٧.
(٤) الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، بيروت، دار الثقافة، ط١، ١٩٦٦، ص٢٧٩، وينظر كذلك، جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، بغداد، دار الرشيد، ط١، ١٩٨٢ :١١.

ومما تقدم نستنتج أن الحبكة المعقدة يجب أن تتضمن خيوطاً درامية كثيرة من جهة ومتصارعة فيما بينها من جهة أخرى، فتعدد الأحداث وتشابكها في عدة مفاصل سردية وتناقضها مع تشابكات الأحداث الأخرى هو من الشروط اللازمة لوجود الحبكة المعقدة.

إي يمكننا أن نصف قصة (ساعة آمنة) من قصص جابر خليفة جابر بأنها ذات حبكة من النوع المعقد، فهي قصة يتقاطع فيها كثير من الخيوط درامية، إذ نجد خيطاً درامياً يتحدث عن قصة صاحب أول محل لبيع العطور في شارع أكسفورد وهو (هاري سلفريدج): "قرر المهاجر الطموح هاري سلفريدج إقامة محل التسوق التاريخي سنة ١٩٠٨م وعند هذا الركن تحديداً كان أكسفورد ستريت ينتهي بالإسطبلات"[١]، وخيطاً آخر يتحدث عن السارد وهو في لندن يشتري ساعة من نوع storm فتذكره بسؤال ابنته (آمنة) عما إذا كان العراق قادراً على صنع ساعات مثل هذه الساعة، وخيط درامي يتعلق بقصة إهداء فرنسا تمثال الحرية إلى أمريكا، وآخر يتحدث عن الغزو البريطاني للعراق وعن صديق القاص (عمار) أول المقاومين لذلك الغزو والذي انتهت حياته بالشهادة مدافعاً عن العراق: "استلقى سنة ٢٠٠٦ بجسده على سفح دجلة، في الجادرية، مقابل جزيرة الأعراس تماماً، وكما لو كان عريساً، سقى الشاطئ بدمه الشاب ومضى..."[٢] وآخر يوضح مصير كل من (هاري سلفريدج) و(عمار) صديق السارد.

وهناك خيوط تمر بصورة عابرة تتناول الانتفاضة الفلسطينية والحرب العراقية الإيرانية، وما يجمع هذه الخيوط هو عمليات الاستذكار التي تتم بوساطة علاقات المشابَهَة بين الأحداث الحالية وأحداث أخرى مشابهة لها وقعت في الزمن الماضي، وتظل العقدة الرابطة لها هو لقاء السارد مع (آمنة) ومجموعة التساؤلات التي تطرحها عليه، والتي تستنفر في أعماق وجدانه شجوناً متعددة؛ منها ما يرتبط بالماضي البعيد، ومنها ما يستحضر الماضي القريب، ومنها ما يذهب إلى استشراف

(١)زيد النار: ٩.
(٢) المصدر نفسه:١٢.

المستقبل الذي يبدو مجهولاً وغامضاً وغير مبشِّر بالخير بسبب وجود المحتل الأجنبي على الأرض العراق آنذاك.

والثيمة الأساسية التي تحاول هذه الحبكة المعقدة بجميع تفرعاتها إيصالها إلى القارئ هي قضية العناية بتطوير العراق والإعلاء من شأنه ليكون في مصاف الدول الحديثة قادراً على إنتاج صناعاته الخاصة به، كي لا يكون دماء أبنائه الذين دافعوا عنه ــ ومنهم (عمار) صديق السارد ــ قد ذهبت سدى، ولتترسخ القناعة لدى القارئ بأن العراق الذي استطاع أن يصنع من الشخصية العراقية شخصية مضحيّة في سبيل تحرره، قادر كذلك على إنتاج الصناعات الحديثة والمتطورة: "صناعات لدول عديدة تجدها هنا، ولكل صناعة تاريخها، لكن لا وجود لعبارة صنع في العراق طبعاً، لذا حين سألتني آمنة: هل توجد ساعة منقوش عليها صنع في العراق؟ سكتُّ، لكنها لم تنسَ سؤالها وأعادت طرحه الآن وهي تحمل صينية الشاي، فقلت لها: لدينا من هو أجمل من ساعتك، وقد صُنع في العراق! لم تزل واقفة، تنتظر توضيحاً فقلت: عمّار، عمّار صُنع في العراق، وسكتنا معاً"(١).

وقد قدمت الحبكة هذه الثيمة بوساطة انتقالات زمانية ومكانية ذات امتدادات واسعة، وكانت ملامح التطورات وغايات السرد فيها تتجلى بصورة تدريجية، فـ (عمار) مثلاً ظهر في بدايات السرد حينما كان صغيراً في السن بوصفه صاحب أول ضربة بحجر (الطابوق) أصابت دبابة من دبابات المحتل البريطاني، ومن ثم ظهر وهو أكبر سناً حينما أصبح يحفظ مقاطع شعرية من أشعار المناضلين العالميين، ثم كشفت لنا الحبكة عن مصيره بوصفه شهيداً، وفي أثناء ذلك كانت كل مرحلة تشير إليه ترتبط بحدث معين أو بقضايا معينة، مثل قضية ضرورة دخول العراق مجال التصنيع، وقضية الاحتلال، وقضية مقاومة هذا الاحتلال.

هذا التدريج مع ما تضمنه من علاقات سردية قد حافظ على عنصر التشويق في تتبع تفرعات الحبكة المستندة إلى سؤالين دائمين ظلّا يرافقان القارئ عبر رحلته

(١) زيد النار: ٢١.

السردية هما: (ماذا سيحدث؟ وما الغاية التي أرادها السارد العليم من إخبارنا عما حدث؟).

الفصل الثاني: الشخصيّة

المبحث الأول: الشخصية في السرد مفهومها وأبعادها وطرق تقديمها.

المبحث الثاني: تصنيفات الشخصية ومرجعياتها

الفصل الثاني: الشخصية

مدخل :

تعد الشخصية من العناصر المهمة في بناء السرد إذ تشكل منظومة متكاملة للقصة فهي اداة لتصوير الواقع القصصي من خلال حركتها مع باقي العناصر. أذ تعكس حياه الناس بحيوية وفعالية و تنظم وترتب اجزاء القصة من خلال انسجامها مع باقي العناصر فهي تربط النص في علاقات وتحكم أبعاده وتحدد هويتة .

تمثل الشخصية العنصر الذي تتقاطع معه باقي العناصر لترسم نواة تدور حولها القصة في فلك متوازي يخلق نص ابداعي تشكلها عناصر البنية السردية وبما ان القصة تستمر لتكوين المعاني الانسانية فمن الطبيعي أن تكون الشخصية محورها قد تكون القصة خيالية او واقعية فلا بد ان تبنى على احداث ترتكز على شخصيات متنوعة تتمايز فيما بينها من حيث البناء و التقنيات والتصنيفات لتشكل نص واقعي يزخر بالخيال الفني.

عملية الابداع التي اتخذها القاص شكلت انماطًا من الشخصيات تلونت حسب بنية النص نقلت من خلال حركة ريشيتهِ في رسم الشخصيات بطريقة الاستشراف عكست مستقبل تتطور البناء السردي .

قبل أن نشرع في الحديث عن الشخصية في العمل القصصيّ لابد أن نقف قليلًا مع لفظة الشخصية وما تعنيه في معاجم اللغة العربيّة:

المبحث الأول: الشخصية في السرد مفهومها وأبعادها وطرق تقديمها

تعدّ الشخصيّة أبرز عناصر القصّة وأهمّها، فهي النقطة المركزيّة أو البؤرة الأساسيّة التي يرتكز عليها العمل القصصي، وهي عموده الفقري "فلا يمكن تصور قصة بلا أعمال كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات([1]).

والشخصيّة في المتن الحكائي تبرز قدرة الكاتب الفنيّة وسعة خياله ، فهي تتعدّد بتعدّد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطوابع البشريّة الّتي ليس لتنوّعها ولا لاختلافها من حدود[2].

فقد ظلّ مفهوم الشخصيّة غفلاً ولمدة طويلة من كل تحديد نظري دقيق ممّا جعلها من أكثر الجوانب الشعرية غموضاً وأقلّها إثارة لاهتمام الباحثين[3]، ذلك أنّ الشعريّة الأرسطيّة كانت تعدّ الشخصيّة عنصراً ثانويّاً بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخييلي، فعند أرسطو تتحكّم الأحداث في رسم الشخصيّات وإعطائها أبعادها الضروريّة والمحتمل تخضع خضوعاً تامّاً للحدث، وقد انتقل هذا التصوّر إلى

المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصيّة سوى مجرد اسم للقائم بالحدث [4].

عندما جاء القرن التاسع عشر احتلت الشخصيّة مكاناً بارزًا ، وأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث ، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيّات أو لتقديم شخصيّات جديدة [5]، فغدت الشخصيّة ركناً مهمّاً من أركان العمل السردي الروائي أو القصصي وواحدة من عناصره الأساسيّة " تتجلّى عبر أفعالها الأحداث وتتضّح الأفكار وتتخلّق من خلال شبكة علاقاتها حياة خاصّة،

---

(١) بناء الشخصيّة في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي مقاربة في السيميائيّات : جويدة حماش. منشورات الأوراس .د(ط،ت) :٩٦.

(٢) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩ :٧٣

(٣) ينظر: بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي: ٢٠٧.

(٤) بنية الشكل الروائي : ٢٠٨.

(٥) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي :٢٠٨

تكون مادة هذا العمل، فهي تمثّل العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافّة العناصر الشكليّة الأخرى بما فيها الإحداثيّات الزمنيّة والمكانيّة الضروريّة [١]

يرى "عبد المالك مرتاض" أنّ الشخصيّة مهمّة بشكل كبير؛ لأنها قادرة على ما لا يقدر عليه أي عنصر آخر..... إن قدرة الشخصية على تقمّص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقًا [٢]، وبهذا فالشخصية هي المحرّك الأساس لأحداث القصّة، والرئيسي لها ، ويرى محمد غنيمي هلال بأنّ أهميّة الشخصيّة ترتكز على وجوب كونها " من صميم الواقع وملابساته التي يعيشها الكاتب، ولا يمكن أنْ يكون داخليًّا ولا خارجيًّا، بل يسعى أن يكون حيًا بواقع الملابسات والحدث يكون الصراع الدرامي [٣]

يؤكد حسين قباني أهميّة الشخصيّة بقوله:" يجب على القاص ألا يغفل أهمية الشخصية والكيفية التي يرسم بها تلك الشخصيات، وذلك أن العجز عن رسمها بوضوح في ذهن القارئ يجعلها باهتة وضعيفة، وكأنه أتى بها من عالم آخر[٤]، ويؤكد نجم أهمية الشخصية في العمل القصصي وتأثيرها في القارئ، فيرى أنّها مركز إمتاع وتشويق، لعدة أسباب، فهناك ميلٌ عند كلّ إنسان إلى التحليل النفسي، وقد تكون قراءة القصّة بالنسبة إليه عمليّة بوح واعتراف، فضلًا عن لذة التعرف إلى شخصيات جديدة لا سيما إنْ كانت من النوع الذي يعكس بعض الصفات، وكثيرًا ما يتشبه القارئ ببعض الشخصيات التي يقابلها في القصة دون أن يشعر[٥] ، وهي في كل ما تقوم به من أفعال، وأقوال، ينبغي أن تكون ممكنة الحدوث، أو التماثل مع واقع الحياة اليومية التي يحياها البشر.

---

(١) البنية السردية في شعر الصعاليك: ضياء غني لفتة. دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠: ١٧٩.
(٢) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩: ٧٩.
(٣) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال: ٥٧١.
(٤) فن كتابة القصة: حسين قباني، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٩: ٦٨
(٥) ينظر: فن القصة: محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، :٥١-٥٣.

القاصّ المتفرّد هو الذي يستطيع أن يوجد شخصيّات متفردة ذات ملامح فنيّة خاصة تجعل الشخصية خالدة في ساحة الأدب العظيم[١] ، ومن أسباب نجاح القاص كتابته عن موضوع يحس به، فيخلق شخصيات واقعّية من ذلك الإحساس، مما يجعل ذلك العمل القصصي أكثر تأثيرًا في نفس المتلقّي حيث إن الشخصيّة تؤدي "دوراً رئيساً، ومهماً في تجسيد فكرة القاص[٢] .

يمكن تقسيم الشخصيّات القصصيّة في إطار سعي الكاتب عند تقديمها إلى نمطين رئيسين:.

١- خلق تلك الشخصيات في مجال السعي في تطوير ذواتها في جميع النواحي.
٢- شخصيات الواقع الاجتماعي: إن كتاب القصة في العالم بدؤوا يركزون على الفرد الذي يمثل بشكل أو بآخر محور العمل... باعتبار الإنسان الفرد أساس المجتمع.

فكان لزام أن تنعكس تلك المفاهيم على الأدب القصصي[٣]. التي قد تحمل الكثير أو القليل من ملامح القاصّ أو من واقعه الذي يعيش فيه؛ يقول ميشال بوتور: "يعلم كل منا أن الروائي يبني شخصياته شاء أم أبى... انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلاَّ أقنعة يروي من ورائها قصته، من خلالها بنفسه، وأن القارئ لا يقف موقفاً سلبياً محضاً، بل يعيد من جديد بناء رؤيا، أو مغامرة، ابتداءً من العلاقات العامة على الصفحة، مستعيناً هو أيضاً بالمواد التي في متناول يده، أي ذاكرته، فيضيء الحُلم الذي وصل إليه، بطريقته هذه كل ما كان يغشاه من الإبهام"[٤]. وقد يمزج الكاتب في أثناء بنائه لشخصيآته بين الواقعي والمتخيّل.

(١) دراسات في نقد الرواية: طه الوادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩: ٢٧-٢٨.
(٢) البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة: نصر محمد عباس، مطبوعات دار العلوم، الرياض،١٩٨٣ ، ١٩.
(٣) البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة: ٢٠.
(٤) بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بوتور، ترجمة: أنطونيوس، منشورات عويدان، ط ١، بيروت، ١٩٧١، ٦٤.

أ. **مفهوم الشخصيّة : لغة:**

قبل أن نشرع في الحديث عن الشخصية في العمل القصصيّ لابد أن نقف قليلا مع لفظة الشخصية وما تعنيه في معاجم اللغة العربيّة:

جاء في لسان العرب أن :" الشَّخْصُ: سوادُ الإِنسان وَغَيْرُهُ تَرَاهُ مِنْ بَعِيدٍ، تَقُولُ ثَلَاثَةُ أَشْخُصٍ. وَكُلُّ شَيْءٍ رأَيت جُسْمانَه، فَقَدْ رأَيتَ شَخْصَه. وَفِي الْحَدِيثِ: لَا شَخْصَ أَغْيَرُ مِنَ اللَّهِ؛ الشَّخْص: كلُّ جِسْمٍ لَهُ ارْتِفَاعٌ وَظُهُورٌ، والمرادُ بِهِ إِثباتُ الذَّاتِ فاسْتُعير لَهَا لفظُ الشَّخْصِ. وَالْجَمْعُ أَشْخاصٌ وشُخُوصٌ وشِخاص [١]

جاء في المعجم الوسيط: (شخص) فلَان شخاصة ضخم وَعظم جِسْمه فَهُوَ شخيص وَهِي شخيصة (أشخص) فلَان حَان سيره والرامي شخص سَهْمه وَيُقَال أشخص سَهْمه وبسهمه وَفُلَانًا من بَلَده أخرجه وَفُلَانًا إِلَيْهِ بعث بِهِ (شخص) الشَّيْء عينه وميزه مِمَّا سواهُ وَيُقَال شخص الدَّاء وشخص المشكلة (تشخص) الْأَمر تعين وتميز(الشاخص) الشَّيْء الماثل وَيُطلق على الهدف والعلامة البارزة للحد وللقائم يحدد بِهِ الْقيَاس. "[٢].

أما الشخصيّة عند علماء النفس جانبان:

الجانب الأول: ذاتي: هو الذي يعبّرّ عنه الفرد بقوله: (أنا)، مشيرًا بذلك إلى حياته العقليّة، والعاطفية، والإدراكيّة والإراديّة، والجسميّة، من حيث هي موحّدة ومستمرّة، ومعنى ذلك أنّ إدراك الذات ليس إدراكاً أوليّاً؛ وإنّما هو إدراك تدريجي.

الجانب الثاني: موضوعي: فيتألّف من مجموع ردود الفعل النفسيّة والاجتماعيّة التي يواجه بها الفرد بيئته، أو من أنماط السلوك التي تعينه على تكييف نفسه وفق بيئته الطبيعيّة والاجتماعيّة" [٣].

(١) لسان العرب: محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى. دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة،١٤١٤، ٧، مادة (شخص).
(٢) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة (إبراهيم مصطفى/ أحمد الزيات/ حامد عبد القادر/ محمد النجار): دار الدعوة، مادة (شخص).
(٣) المعجم الفلسفي: جميل صليبا. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢:٦٩٢-٦٩٣

ب- مفهوم الشخصيّة اصطلاحًا:

تعدّدت المفاهيم والتعريفات لكلمة الشخصية عرفت: بأنها أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة، وعدها النقاد أحد ركائز العمل السردي، لذلك لا يمكن ان تتصور أحداثًا من دون أن يشارك في أحداثها شخص أو أشخاص واقعيون أو هم من ابتداع الراوي(١)

أما جيرالد برنس فيعرفها: "هي كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة حيث تخضع للتغيير، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة أو معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ" (٢).

يقول "حميد لحميداني" أن رولاند بارت في تعريفه للشخصية الحكائية والذي عرفها على أنها: "نتاج عمل تأليفي؛ كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي" (٣)،

ويرى خليل رزق أن الشخصيّة "هي إنسان يتمتّع بخصال وسمات خلقية محددة ينجز حدثا مدفوعا بدوافع شخصية وسيكولوجية واجتماعية كامنة وراء الحدث" (٤)

أما الدكتورة (صبيحة عودة زعرب) تقول في حديثها عن هذا المكون (الشخصيّة) لقد "اكتسبت كلمة (الشخصيّة) في الرواية مفاهيم متعدّدة بتعدّد وجهات نظر الأدباء والنقاد، ولكن المعنى الشائع لها هو أنها مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي... وهي تسير إلى الصفات الخلقية والمعايير

(١) في السرد الروائي، عادل ضرغام: ٤١
(٢) المصطلح السردي: جيرالد برنس. تر: عابد خزندار، مر: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٣، ٤٣.
(٣) بنية النص السردي: حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٣، ٥٠.
(٤) تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية: خليل رزق، مؤسسة الشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١٩٩٨،١: ٦٣.

والمبادئ الأخلاقية. وهناك من يرى أن الشخصية "كائن بشري من لجم ودم، تعيش في مكان وزمان معينين، ويرى آخرون بأنها هيكل أجوف ووعاء مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي فهو الذي يمده بهويته [١].

أما التعريف الاجرائي عند الباحث فيرى أن الشخصية هي : هي التفاعل الكميائي الذي يكون القصة من خلال تفاعلها مع العناصر الأخرى ليكون معادلة نتاجها أفراد لها صفات وأفعال وردود أفعال تسير في تجارب مختلفة لتشكل نصًا سرديًا متكاملاً.

ثانيًا: أبعاد الشخصية

أن الراوي الجيد لا يعتمد في بناء شخصيات عمله الأدبي على السرد الجاف غير المقنع؛ بل يفعل ذلك بطرق أكثر فعالية وإقناعاً، أما عن طريق التشخيص أو التفسير " ويعمد الكاتب في رسم شخصيات قصصه إلى وسائل مباشرة (الطريقة التحليلية) وأخرى غير مباشرة الطريقة التمثيلية " [٢]

ولغرض تسهيل دراسة البناء العام لشخصيات قصص جابر خليفة جابر أرتأينا دراسة أبعاد هذه الشخصيات على محورين هما:

أ: البعد الخارجي

ب: البعد النفسي

أ- البعد الخارجي

يشمل هذا البعد المظهر العام للشخصية وشكلها الظاهري، التي يذكر فيها الراوي شكل الشخصية وملابسها وملامحها وما إلى ذلك [٣]" وتكمن أهمية هذا البعد على إعطاء فكرة عامة للمتلقي عن الشخصية ليتمكن من تخيل شكلها، وملامحها، كي يربط ذلك الشكل مع الأحداث العامة للقصة.

(١) غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي: صبيحة عودة زعرب، دار مجدلاوي، ط١، ٢٠٠٥، ١١٧.
(٢) فن القصة: ٨١.
(٣) ينظر: تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل: ٥٠.

وعمد الراوي جابر خليفة جابر إلى هذا البعد في بعض مفاصل قصصه ومن ذلك قوله وهو يصف ربان احدى السفن فقال: " أراه منتصبًا يمد بيتُ الابره بيسراه وينقل بصره بينها وبين جدول لمنازل القمر يخدج بمجراة ويبحر إلى بر الزنج محملًا بالمسالح وقناصة العبيد يعتمد في ابحارة وسبر اعماقه على لون طين القاع ورائحته وأنواع اسماكه وطيوره، وصخوره، ومجاريه " [١]

تعمد القاص وصف الشكل الخارجي بشخصية ذلك الربان الذي كان يقف منتصبًا وبيده بيت الابره وينقل بصره في ذلك المكان متحسساً؛ ليتعرف على موقعهم في عرض البحر فهذا الوصف قد بين لنا قوة شخصية ذلك الربان، وتمكنه من عمله.

وقد يعمد الراوي إلى الوصف الخارجي لمجموعة من الشخصيات في قوله وهو يصف مروضي حيوانات السيرك" بملابسهم الزاهية المزركشة وبعصيهم الطويلة المدببة، وأسواطهم ذوات المقابض المفضضة"[٢]

وصف أشكال تلك الشخصيات بدقة بملابسهم المزركشة، وعصيهم، وأسواطهم؛ لينقل المتلقي لذلك المشهد بسردٍ تمثيلي ليجعله يتخيل ذلك المكان وتلك الشخصيات ويتفاعل مع الحدث الذي يسرده.

ب ـ البعد النفسي:

وفي هذا البعد يحاول القاص أن يبرز الحالة النفسية والذهنية للشخصية وتحديد مدى الغرائز في سلوكها راصدًا ما يظهر منها من انفعال أو هدوء أو انتقام أو حب أو كره أو تسامح وفيه يدرس الراوي مشكلات الشخصية النفسية والعقد التي تعاني منها[٣]" كما يوضح بعض غرائزها" كغريزة حب البقاء والغريزة الجنسية والخضوع والمقاتلة إلى غير ذلك من الاستعدادات الفطرية النفسية والدوافع

(١) زيد النار: ٩.
(٢) فن القصة: ٥٨.
(٣) ينظر: تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل: ٥٠.

السيكولوجية التي تدفع الفرد إلى إدراك من نوع معين، والشعور بانفعال خاص عند الإدراك أو أن يسلك نحوها مسلكًا بذاته يجد في نفسه على الأقل دافعًا اليه"[١]

ونجد هذا البعد قد ظهر كثيرًا في مفاصل قصص جابر خليفة جابر، ففي قصة (طريدون) نجد مشاعر الخوف ظهرت على لسان أحد البحارة لما قال "واجهة المقهى خلفي تتبعد وانا أمشي وبطة الزيت معي صفراء ممتلئة، والى جانبي ظهرت صورته وهو يحث خطاه ليسايرني فألتفت اليه، عيناه واسعتان، لم أراهما في المقهى، سوادهما أسود خالص وبياضهما.. قلت: في أمان الله، وقال: في أمان الله لا تخف ولا تتأخر اجلب أي شيء من الباخرة وسأدفع لك نقدًا..

غاب من جواري أخفته اللوحة بين طياتها كغريق، أخذت منه سواد عينيه وبياضها وعادته ثانيةً هيكلًا فارغًا وانسحب الأصفر الزيتي وبدت ألوان الصدأ تصبغ كل شيء".[٢]

ففي وصف الراوي للمشهد السابق ما يثير عند المتلقي مشاعر الخوف والترقب التي شعر بها ذلك البحار وهو يتابع خطى تلك الشخصية التي تتبع خطواته ليلًا والظلام يسدل ستارة في كل مكان ما زاد من رعب الموقف وإظهار مشاعر الخوف فيه.

ونجد إحساس الحب يظهر جليًا عند آرام وهو يصف أم حمد في قوله "أم حمد، من عرب السماوة، هي التي أنقذتني وحمتني وداوت جراحي، كانت تسهر على الليل كله وأخفقتني عن أنظارهم كانت أمي، بل أكثر.

وأضاف وعينه دامعة: لقد أكملت مهمة أمي الأولى، نركس رحمها الله، وبكى بحرقة."[٣]

(١) اتجاهات القصة المصريه الحديثة، سيد حامد النساج: ١٤٣.
(٢) طريدون: ٨٥.
(٣) زيد النار: ٢٤ - ٢٥

ظهرت في النص مشاعر الحب الكبيرة التي كان يكنها البطل آرام إلى تلك المرأة العراقية وقد أرتبطت هذه المشاعر بغريزة البقاء فتلك المرأة هي من قدمت له العون ليبقى على قيد الحياة وقدمت له الحماية والخلاص من أزلام النظام السابق فمشاعر الحب تلك ارتبطت بغريزة البقاء وحب الحياة لذلك ظهرت المشاعر صادقة ومؤثرة ومكلله بالدموع والحسرات، فضلًا عن استحضاره لمشاعر الألم والخوف وهو يستذكر تلك اللحظات لذا دمعت عيناه تأثرًا ورهبه من تلك الأوقات العصيبة التي عاشها مسبقًا.

أما في قصة طريدون فيطالعنا البعد النفسي في قول الراوي "ورأيتها تنحني وتكنس الأرضية زهراء في ظلال السدر، ثوبها ممتلئ ومورق وعليه جديلتان رفعت وجهها الي وبان على جذع السدرة قلبها، حارًا لا قطرة فيه وانفرجت سعفتان، فحطت على صدرها قطعة شمس وتساقط النبق فما ذقته كنت واقفاً في ظل البرحية، رطبها مائع وعثوقها ثقال تتدلى قريبه وكانت سعفتها تحف وجهي فأميل وقلبي معي في الظل أيضًا يمتلئ بدمها ويدق، مطارق تدوي فيه ومدافع بالجملة فالتقت الدماء وحركت لساني فقلت: صباح الخير، كان فمها مضموماً كحبة كشمش فلم ترد ولكني رأيت رمشة عينها تهمس لي: صباح النور، ثم خفت إلى إحدى الحجرات واختفت"[١]

نلاحظ مشاعر الحب التي كان تحملها الشخصية لتلك الفتاة التي تميزت بجمالها وظهور مفاتنها الأنثوية التي أثارت مشاعر النفسية قد ارتبطت بغريزة الجنس عند ذلك الرجل لذا وصفها بأوصاف رومانسية جميلة فشبهها بنباتات جميلة ونخلة مثمرة عثوقها متدلية ورطبها مائع.

نخلص من ذلك أن القاص جابر خليفة جابر قد استثمر البعد الخارجي والبعد النفسي لإظهار بعض الجوانب والجزئيات في مفاصل قصصه التي لا يمكن إظهارها إلا بهذه الطرق المثمرة.

---

(١): طريدون: ٦٠

ثالثًا: طرق تقديم الشخصيّة:

تعدّ الشخصيّة عند جابر خليفة جابر العنصر النشط الذي ينجز الأفعال ويتقبّل وقوعها عندما تمتد وتترابط وتتداخل على طول المسار الحكائي وتشكيل نسيج السرد فهي" تعطي القصة بعدها الحكائي"[١]. ومن أجل أن تقوم الشخصية بملء دورها الزمني والمكاني المسند إليها تأليفيا في السرد، وتفهم الواقع المجسد في الأحداث، وتمتلئ بروح الحياة يعمل القاصّ على "بنائها بناء مميزا، محاولا أن يجسّد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليّات الحياة الاجتماعية" [٢].

إنّ الموهبة الفذّة للقاصّ جابر خليفة مكّنته من إبداع شخصيّاته؛ لأّن الكاتب المتميّز" يتخيّل أبطاله يحسون ويتكلمون ويتحرّكون، وتبدأ ملامحهم بالاتضاح، وكثيراً ما يستعير الكاتب نماذج شخصياته من الواقع... يمزجها بملامح أخرى من خياله وحين يتخيّل الكاتب شخصيّات الرواية، يبدأ بفتح ملفّ كلّ شخصياته حيث يصف كلّ شخصيّة وصفًا دقيقًا وكأنّها شخصيّة حقيقيّة، ويضع له سيرة وتاريخاً، ونسباً يفوته شيء من الوصف الخارجي بما في ذلك البيئة الّتي عاش فيها والمدارس الّتي تلقّى تعلميه بها "[٣].

اختلفت طريقة تقديم الشخصية عند جابر خليفة جابر؛ لأنّ طرق تقديمها تعتمد على ثقافة القاص، وعلى التقنيات القصصيّة التي ينتهجها فنراه يراوح حيناً بين التركيز على إبراز ملامح الشخصيّة ومظهرها وحركتها، وحيناً آخر يترك المجال للشخصيّة بأن تكشف عن نفسها، ويمكن أن تقدّم الشخصيّة الروائيّة عمومًا " بأربعة طرق؛ بواسطة نفسها، بواسطة شخصية أخرى، بواسطة راوٍ يكون

(١) المعجم المفصل في الأدب: محمد التونجي. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٩٢، ج ٢، ٥

(٢) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية): حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠، ٢٠

(٣) تقنيّة الدّراسة في الرّواية، "الشخصيّة": عبد الله خمّار، دار الكتاب العربي، انزائر، (د/ط)، ديسمبر ١٩٩٩، ٢٣:

موضعه خارج القصّة، بواسطة الشخصية نفسها، وشخصيّة أخرى والرّاوي[١]. ولغرض تسهيل دراسة الطرق التي عرض بها الراوي جابر خليفة جابر تقديم شخصياته القصصية ارتأينا تقسيم هذه الفقرة على محورين هما:

الطريقة الأولى: طريقة الأخبار (الطريقة المباشرة):

وتسمّى أيضا الطريقة التحليلية وهي الّتي يفسح الكاتب فيما المجال للشخصية نفسها للتعبير عن أفكارها وعواطفها [٢]، ويقدّمها بشكل مباشر مع حرصه على إبراز طباعها وتعينٌ ملامحها وإن كان ذلك عبر شخصية تخيليّة[٣]. و" وتعتمد على الوصف الخارجي للشخصيّة، وتحليل عواطفها، وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقّب على بعض تصرّفاتها، ويفسّر البعض الآخر، وكثيراً ما يعطينا رأيه فيها صريحاً دونما التواء[٤].

تسمّى هذه الطريقة بالأخبار وترتبط بالوصف وهذا الوصف إمّا أن يأتي عن طريق الراوي فيشرح الشخصيّة، وقد تقوم شخصيّة أخرى في الرواية، فتخبر عنها ، من أمثلة الأول ما جاء في قصّته الرجل الغريق حيث بدأ الراوي وهو الكاتب القصّة بوصف شخصيّة البطل: "رجل حارب من الدائرة درجة؛ فتكالبت عليه تسع وخمسون وثلاثمئة درجة.. فتح صدره فتناثرت محتوياته. حوصر فأبدع وعزل فاعتزل وتمزّق، حاول اختراق الفراغ فسقط فيه"[٥].

فهنا قدّمت الشخصيّة تقديمًا مباشرًا، وفرضت على القارئ فرضًا بحيث حرمته من متعة الاكتشاف المتدرّج لها "وترتبط هذه الطريقة بالراوي العليم[٦]. وفي هذه الطريقة يقوم القاص برسم شخصيّاته من الخارج فيكشف عن خلال

(١) جماليات التّشكيل الروائي: محمد صابر عبيد وسوسن البيابُي. دار الحوار للطّباعة والنّشر، اللاذقيّة، سوريا، (د/ط)، ١٧٨
(٢) جماليات السّرد في أن خطاب الرّوائي: صبيحة عودة زعرب: ١١٨.
(٣) سيميولوجيّة الشّخصيّة الرّوائيّة: فيليب هامون، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، الرياض: ١٩٩٠، ص٨٠
(٤) فن القصة: محمد يوسف نجم: ٨١
(٥) الرجل الغريق: ٩
(٦) البنية السردية في شعر الصعاليك: ضياء غني لفتة: ١٨٧.

صفاتها الجسدية أو النفسية، ثم يلتفت إلى أفعالها وتصرفاتها ويشرحها ويعقب عليها دون أنْ يشعر بالحرج من إبداء رأيه بشكل صريح. ومن أمثلة الثاني: ما جاء من وصف النوخذة البحار العراقي على لسان الكابتن مشاري بطل إحدى قصص كاتبنا: " ابتسم بأبوة، أتذكر ابتسامته الحانية إلى الآن، لمعت عيناه"

فقد قدّمت هذه الشخصيّ من خلال شخصيّة أخرى مشاركة لها في العمل القصصي، حيث كُشفت جوانب الطيبة والحنيّة عن شخصيّة النوخذة.

فنجد أنّ" أوّل ما يشغل بال الكاتب عند بداية كتابة قصته هو طريقة تقديم شخوصه إلى القارئ، وتعريفه به، ولما كان القاص على بينة من أن القارئ لم يندمج بعد في جو القصة، لذلك يبذل قصارى جهده في أن يقدّمهم بطريقة مشوقة، تستهوي القارئ[١]

ومن الوسائل التي اتبعها القاص جابر خليفة جابر في هذه الطريقة:

أ- الوصف الجسدي للشخصيّة:

القاص عندما يصف الشخصية جسديًا، يجعلها نابضة بالحياة، وهذا يرجع إلى دقة الوصف وتركيزه على الجزئيات مع اقتران ذلك بالحركة " فالشخصية في القصة هي محور الفكر الإنساني، ومدار قضايا البشرية ومشكلاتها، فهي تحيا مع هذه القضايا والمشكلات، وتمثل قيم المجتمع ومواصفاته، وتجسد واقعه وتصور بيئته[٢].

حيث تستمد الشخصية حيويتها من العناية بالتفاصيل ممّا يشعر القارئ بأنه يراها ويعايشها.

(١) القصة من خلال تجربتي الذاتية: عبدالحميد جودة السحار، دار مصر للطباعة، مصر، ط ١،١٩٩٨، ١٠١.

(٢) القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث: مصطفى علي عمر، الإسكندرية، دار المعارف، ط١، ١٩٨٦، ١٢٥

ومن مثل ذلك ما ذكره جابر خليفة جابر في قصته (أصوات أجنحة جيم) من خلال وصف البطل لشخصيّة الدليل، معلّلاً سبب اختياره " كان رجلا فارعاً جاوز الأربعين بعدة خرائف، مشدود البنية، مخيفا كصلٍّ حماد، حاد الذكاء، ذي نظرات قلقة ومتوجسة وشهرة جعلتني أختاره من بين أدلاء كثيرين يقطنون حدود الصحراء[١]

إنّ الملامح الجسمية لوصف شخصيّة الدليل هي البعد الأول الذي يخطر على ذهن القارئ حين يعمد إلى التعرف على مكونات هذه الشخصية القصصيّة بوضعها في صورة امتزج فيها الواقع بالخيال فهذا الوصف هو الذي "يمنحها تفرّدها الأول الظاهر[٢]

وإنّ هذا " البعد الجسمانيّ أو الخارجي والحالة الجسمانيّة التي يولد بها الإنسان وهو يتعلق بتركيبة جسم الإنسان وما أصاب هذا الجسم من تغيرات سواء أكانت بفقد عضو من أعضاء الجسد أو إصابة مثل الأعور، أو الأعرج أو الأخرس... إلخ، وكلها تؤثر في نفسية الإنسان ويتعلق أيضا البعد المادي بنوع الإنسان هل هو رجل أو أنثى، أهو طويل أم قصير[٣]

من ذلك وصف الجنود كما ورد في قصّة أصوات أجنحة جيم: "في البدء لم ير سوى أعناق المدافع ثم بدت حافات الخنادق...

خوذهم / تروس سلاحف خضر غامقة او سلاحف من جنفاص باهت.

وجوههم / صابرون وضامرون بلحى خفيفة مشتعلة وشوارب ثخان.

بدلاتهم / خاكي وتراب، ظهروا يرحبون به ويستغربون لماذا أتيت؟[٤].

---

(١) أصوات أجنحة جيم: ٢٨
(٢) بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا: نبيل حمدي الشاهد، مؤسسة الورق للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٣: ٤٦.
(٣) النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية: شكري عبد الوهاب: الكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ١٩٩٧: ٥٧.
(٤) أجنحة جيم الجديدة: ٢٨.

فهنا عمد القاص جابر خليفة جابر إلى استخدام تقنية تصوير الملامح الخارجية للشخصيات، فعني بدراستها من الخارج للتعبير عن الداخل؛ حيث ذكر الكاتب تصرفاتها وشرح عواطفها وأحاسيسها بأسلوب صريح يكشف فيه شخصيات الجود كما ترد ملامحها الخارجية[١] فأشار إلى شكلها وملبسها وحركتها وهيئتها.

ب- الوصف الاجتماعي للشخصيّة:

نعني بذلك وصف "انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وكذلك في التعليم وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ثم الأسرة في داخلها الحياة الزوجية والمالية والفكرية، ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في مكان وتكوين الشخصية من حيث علاقات الشخص بحياته الاجتماعيّة"[٢].

من ذلك ما جاء في وصف جيم والجنود حيث بين هذا الوصف البيئة العراقيّة البصراوية:

"بعد دقائق ينهمكون بإعداد المقالب، بعضهم لبعض، ويرقصون كأطفال، رقصوا الهيوة والدبكة واعتادوا الصبر والسرقات، طيلة ستة أهلة رقصوا وسرقوا وثلاث جمع، وتراقص الجوع معهم والشاي المر وزوادة جيم، ولعبوا الكونكان"[٣]

فهنا تبدّت شخصيّة شباب البصرة وانتمائهم الاجتماعي إليها، وقد ذكر القاص بعض الأمور التي عزّزت هذا الانتماء الاجتماعي وأوثقت عراه، وجرّدت ملامحه للمتلقي من ذلك ذكر أشياء تعد من سمات المجتمع العراقي عامّة والبصراوي خاصّة كرقصة الهيوة والدبكة والشاي المر ولعبة الكونكان.

فلكلّ من انتماء الفرد الأسري أو الاجتماعي أو العملي دور في تشكيل شخصيّته الاجتماعيّة، ووصفها وسردها يكشف الجوانب الداخليّة للشخصيّات المقدّمة من قبل القاصّ.

---

(١) الشخصية القصصية: جميلة. قيسمون. مجلة العلوم الإنسانية، ا لعدد ١٣: ١٩٦.
(٢) في النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال: ٥٧٣.
(٣) أجنحة جيم الجديدة: ٤٤

ج. الوصف النفسي للشخصيّة:

ويتمثّل الوصف النفسي في التقلّبات النفسية والفكرية للشخصية ويتجلى في التعبير عما تحمله هذه الشخصية من فكر وعاطفة وطبع وطريقة تفكير.

يقول حسن بحراوي: إنّ " الأشكال الأكثر تعقيدًا في أي السرد قد أصبحت تقتضي أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصية منسجمة مع طبيعتها النفسية والمزاجية، ولأجل هذا الغرض، فإنه كان يجري إعطاء بعض الصفات السيكولوجية والطبائعية للشخصية مما يعطيها تماسكاً سيكولوجياً[١].

من ذلك ما جاء في قصّته "السلحفاة" حيث يصف الراوي الأمهات اللاتي كنّ في حالة جزع على مصير أبائه الذين تخطّفتهم الحروب "كان للأمهات عيونٌ لا تُرى من الطوفان سوى جهنّم المبسوطة تحت أقدامهنّ، وكانت أفواههن وآذانهنّ وعباءاتهنّ تتكوّم حول أية سيّارة عسكرية تتوقّف، وحول وفوق كلّ هيكل بشري حي ينجو من الحرب أو يقذه فوران التور قرباً منهن "[٢]

فهنا يصوّر القاص أمل كلّ الأمّهات العراقيّات في عودة أبنائهن ويصوّر قلقهن المشوب بالخوف على مصائر أولئك الشباب، فهنا يمزج في وصفه النفسي بين الوصف الجسدي والاجتماعي فوصف الأمهات وعيونهنّ مشرئبّة لالتقاط طيف الأبناء وأنوفهنّ التي تبحث عن رائحتهم المميّزة التي تعدّ أجمل روائح الكون؛ إنّها رائحة الحياة التي ستجد إلى أوصالهنّ سبيلا عند العودة المرجوة.

كما ذكر الكاتب الأصالة العراقيّة من خلال العباءة السوداء لباس المرأة العراقيّة العريقة وهو وصف اجتماعي.

ومن هنا نستطيع القول: إنّ البعد النفسي للشخصيّة هو محصلة البعدين الجسدي والاجتماعي في الاستعداد والسلوك من رغبات وآمال وعزيمة فكر، ويشمل أيضا

(١) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي:٢١١.
(٢) الرجل الغريق:٥٠

مزاج الشخصية من انفعال وهدوء، وإغلاق وانفتاح. وقد أحسن أديبا المزج بين هذين البعدين لتصل إلينا ملامح الشخصيّة متكاملة.

الطريقة الثانية: طريقة الإظهار أو الكشف (الطريقة غير المباشرة):

هنا لا " يحشر الكاتب نفسه في الحديث عن الجوانب الداخلية المتعلقة بقصص الترجمة بل عليه أن يترك الشخصية تعبر عن نفسها"[١]. بالاعتماد على الحوار أو الأفعال وردود الأفعال.

١ـ الحوار:

حيث تتكشّف الشخصيّة وتتبدّى معالمها من خلال أقوال الشخصيّة أو أقوالها مع غيرها من الشخصيّات أو من خلال حوار باقي الشخصيآت،عن طريق الحوار يمرر القاص أفكاره ويمرر مايرغب تمريره من رؤى والأفكار([٢]).

أـ أقوال الشخصيّة: حيث تعرّف الشخصّية عن نفسها فتذكر عملها مثلاُ أو الأشياء التي تحبّها كما فعل الكابتن مشاري بطل إحدى فصص جابر خليفة:

ومن ذلك: " أحبّ السفن وأعشق الحياة في البحر، تعرّفت على شعوب وموانئ كثيرة أعرف عدّة لغات، وأقمت سنوات عديدة سنوات الحصار في الإمارات. أعمل في دبي وأقيم في الشارقة، الأجواء هناك هادئة وعائلية"[٣].

فبهذا التعريف الموجز أجمل فيه البطل الكثير من صفاته النفسيّة وسماته الثقافية مشيرًا إلى مكان سكنه وسبب هجرته، فهذا التكثيف في المعنى يحمل دلالات عدّة منها عمق هذه الشخصيّة من جهة، والمهارة اللغويّة للقاص جابر خليفة من جهة أخرى

(١) في نظرة الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، دار المعارف، الكويت، ط١. ١٩٨٩ :٨٦.
(٢) بنية الشخصية في الرواية العرفانية عند عبد الألـه بن عرفة، نباح جمال (أطروحة دكتواره):١٧٤
(٣) زيد النار:٣٧.

ب ـ أقوال الشخصيّة وحوارها مع باقي الشخصيّات:

حيث تتبدّى الشخصيّة كاملة أو جانباً منها من خلال الحوار القائم بين الشخصيّة موضوع الدراسة مع باقي الشخصيّات، كما جاء في قصّة أصوات أجنحة جيم حيث كشف الحوار بين جيم والجنود عن شخصيّة جيم المثقّفة:

" ـ من البصرة ولا تلعب الورق!

أهتم بالكتب.

الكتب!! عليك بالمرشد الكيمياوي فقد حصل على كثير منها"[١].

فهنا تظهر شخصيّة جيم الشاب المثقّف الذي لا يلتفت إلى ما ينشغل به الشباب في عمره.

جـ ـ حوار باقي الشخصيّات:

قد يماط اللثام عن إحدى الشخصيّات من خلال الحوار الذي يجري بين شخصيّات أخرى من مثل ذلك: " سألتني آمنة: هل توجد ساعة منقوش عليها صنع في العراق؟

سكتُ، لكنها لم تنس سؤالها وأعادت طرحه الآن وهي تحمل صينية الشاي، فقلت لها: لدينا من هو أجمل من ساعتك، وقد صنع في العراق!..... لم تزل واقفة، تنتظر توضيحاً فقلت: عمّار، عمّار صنع في العراق، وسكتنا معاً"[٢]

فهذا الحوار يكشف أن العراق مصنع الرجال وأنّ عماراً أخا آمنة بطلٌ لا نظير له كيف لا وهو ناصب الشراك وصيّاد الإنكليز[٣].

(١) أجنحة جيم الجديدة: ٤٤
(٢) زيد النار ساعة آمنة:٢١.
(٣) المصدر نفسه:٢٠.

٢. سلوك الشخصيّة (أفعالها وردود أفعالها):

إنّ طريقة الفعل الدرامي الدال أفضل طريقة للكشف عن الشخصية. واذا رأينا حادثة كاشفة فإنها توضح لنا الشخصية الدرامية توضيحا أكثر ثباتا من الوصف[١]

فقد يكون الفعل أبلغ من القول، فتفصح الأفعال عن شخصيّة صاحبها ومن ذلك أيضا! ما جاء في قصّة أديبنا (كاليري ماريا) في مجموعته القصصيّة زيد النار: " ثمة رجل يحتضن آرام ويحمله، انزاحت كوفيته وهو يحمله، وخلفه امرأة تحمل فانوساً وتلطم خدها، عصبت رأسها بقماشة سوداء، رآها آرام جيداً، وكانت تسرع خلفهما وتلهث، لن ينسى نظراتها تلك، كانت مزيجاً من الهلع والحنان، الخوف والأمومة، ذكرته بنظرات أمه وهي تحمل آزاد وتركض"[٢].

فهنا يصوّر الكاتب شجاعة وإنسانيّة أم حمد وزوجها هاتين الشخصيّتين العربيّين - من عرب السماوة- اللتين أنقذتا هذا الطفل الكردي آرام بعد مقتل أفراد أسرته جميعهم ودفنهم في مقبرة جماعيّة. يصف الكاتب وهو الراوي في القصّة هيئتيهما وملابسهما وشدّة خوفهما وقمّة حنانهما ثمّ يفسح المجال لفعلهما الإنساني ليكمل رسم شخصيّة كلّ منهما، ربما هذا الوصف لفعلهما ولصفاتهما اختصر الكثير من الصفات الأخرى التي تنضوي تحت صفة الإنسانيّة والفعل النبيل الذي لم يبالَ بانتماء أو طائفيّة أو قوميّة فالجميع شركاء في الإنسانيّة.

٣- تقنيات تقديم الشخصيّة:

أ- الشخصية المقدّمة بضمير الغائب:

من ذلك ما جاء في قصّة مباراة لم تنته " مباراة لم تنته: " "ابتاع جريدةً بعد مغادرته صالة المباريات وهو يشعرُ بضيقٍ لخسارته هذا اليوم أيضا، إلا انه لم يلم

(١) صناعة المسرحية، ستورات كريفش، ترجمة عبد الله معتصم، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦:١١٣.
(٢) زيد النار كاليري ماريا، جابر خليفة جابر. دار المكتبة الأهليّة، البصرة، ٢٠١٧: ٢٩.

نفسه كثيرا كما فعل في خسارته السابقة، وعذره في ذلك أن خصمه لم يكن لاعباً عادياً كما انه لم يخسر بتلك السهولة التي توقعها هو والآخرون"[١].

فالراوي هنا ليس بطل القصّة ذاته فاستعمل ضمير الغائب في كلّ من (ابتاع، يشعر، لم يلم، فعل)، وتأتي المراوحة بين الأزمنة للفاعل الواحد إعطاء بعد زمني لهذه الشخصيّة فيكاد يكون وجودها حقيقيّاً، وتكاد تدبّ الحياة بين أوصالها؛ فقد رسم لنا القاصّ جابر خليفة جابر مشهدًا متكاملاً لحال البطل عبر الزمن القصصي.

ب- الشخصيّة المقدّمة بضمير المتكلّم:

وهو "شكل ابتدع خصوصا في الكتابات المتصلة بالسيرة الذاتية ثم عمم فاغتدى بعض الروائيين يختارونه لما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النفس من داخلها عبر خارجها"[٢].

وقد اعتمد الكاتب جابر خليفة جابر هذا المط في الكثير من قصصه من ذلك قصّة الحصان قائد العربة، التي بدأها بالقول: " البارحة تراءى لي أنني اهتديتُ إلى سبيل للتخلص من مخلفات عملي السابق، ملابسي التي تكدست في صرر غصّت بها حجرتي وتحولت كابوساً يحاصرني ويأخذُ بخناقي، إذ لم يكن ممكناً بيعها ولا حتى إهداؤها إلى الآخرين، لدائرتي حاسة شمٍّ حادة وستعلم بذلك حالاً، كنت حذراً لم استشر أحداً ولم أفض بهمومي لأي شخص"[٣].

فالراوي هنا هو المتكلّم وذلك باستعماله ضمير المتكلم في كلّ من (لي، اهتديتُ، ملابسي، كنتُ)، فهاهنا يجعل البطل نفسه تحت مجهر المتلقّي يكشف له خباياه النفسيّة ممّا يوثّق الصلة بين بطل القصّة وهو الراوي عينه وبين جمهور المتلقّين نتيجة التفاعل المباشر، ونقل الحكاية إليهم دونما وسيط. فضمير المتكلم في السرد يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، فيذوب

(١)الرجل الغريق :١١.
(٢) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض:٨٢
(٣) زيد النار:٣١.

الحاجز الزمني ما بين زمن السرد وزمن السارد، كأن ضمير المتكلم يحيل على الذات ويستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي لا ما يجب أن يكون[١].

(١) ينظر، في نظرية الرواية:١٥٩-١٦٠

المبحث الثاني: تصنيفات الشخصيّة ومرجعيتها

أولًا: تصنيفات الشخصية

ينظر النقد المعاصر إلى الشخصيات على أنها كائنات من ورق لأنها متخيلة ولكنها تشبه في سلوكها داخل العالم المتخيل الإنسان في واقعه ولهذا قيل عنها أنها "كائن إنساني يتحرك في سبق[١].

وتكتسب الشخصيّات وظيفتها من خلال تحقيق التلاحم العضوي بين عناصر العمل الروائي، فهي تقوم بالحدث وتصطنع_ اللغة وتتحاور فيما بينها وتملأ المكان بحركاتها وسلوكها وتتفاعل مع الزمن وبناء الشخصيات في الرواية يحمل معاني ودلالات تعكس على الحياة. ولا يكون للشخصية الدور نفسه في تفاعلها مع الأحداث، لذلك تتنوّع الشخصيات؛ فـ:

١ـ من حيث الدور والمساحة:

من خلال ارتباط الشخصيات بالأحداث في العمل الروائي، يمكن أن نميز بين ثلاثة أنواع من الشخصيات: - شخصيّة محوريّة ٢-شخصيات رئيسة. ٣-شخصيات ثانوية.

أـ الشخصيّة المحوريّة:

هي شخصيّة لها دور رئيس حيث تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام فهي شخصية محورية تسهم في سيرورة العمل القصصي فـالشخصيّة المحوريّة " هي شخصية فنية يختارها القاص لتمثيل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار

(١) السرد الروائي في أعمال إبراهيم بصر الله: هيام شعبان، دار الكندي للنشر، الأردن، دط، ٢٠٠٤: ١٢٠

وأحاسيس وتتمتع هذه الشخصية الفنية المحكم بنائها باستقلالية الرأي وحرية الحركة داخل مجال النص القصصي(١).

فهي التي توجه الأحداث في الرواية وفق المجريات ولها ميزة التقدم بالعمل الروائي إذ أن حضورها بارز " وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية البطلة (٢).

وهذه الشخصيّة تدور حولها أو بها الأحداث وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها فلا تطغى أي شخصية عليها وانما تهدف جميعا لإبراز صفاتها ومن ثم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إلى المتلقّين(٣).

من ذلك شخصيّة أبو عمار الرجل المثقّف في قصّة (ساعة آمنة) حيث تنجلي ملامح هذه الشخصيّة وتتوضّح شيئاً فشيئاً وهو يستذكر ابنه ومآسي وطنه، ويعقد المقارنات الكثيرة فتارة ينقلنا إلى لندن وتارة يعيدنا إلى البصرة ليخلص مع ابنته أمنة إلى نتيجة أنّ عمار هو إنتاج العراق، فالعراق يصنع الرجال وهذا ما يجعله يتفوّق على صناعات كلّ الدول(٤).

فهنا نجد أنّ الشخصيّة المحوريّة تكون وسط العقدة النصيّة وتحلها ولها وظيفة أساسية يجب عليها أن تقوم بها داخل القصّة وهي " تجسيد معنى الحدث القصصي لذلك فهي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر(٥). غير أنّ جابر خليفة جابر أحسن نسج قصّته المحوريّة وأبدع في بنائها الشخصيّات الرئيسة:

(١) الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر: أحمد شربيط. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ٣٦.
(٢) غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي: صبيحة عودة زعرب: ١٣١
(٣) مدخل إلى تحليل النص الأدبي: عبد القادر أبو شريفة. دار الفكر، عمان، ط٣،٢٠٠٠م:١٣٥
(٤) ينظر: زيد النار: ٧ ـ ٢٢
(٥) الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر:أحمد شربيط: ٤٥

ب. الشخصيات الرئيسة

لها تأثير فعال في تقديم القضايا التي يهدف إليها الكاتب من خلال عمله تقديماً حيويّاً، فيقوم الكاتب بالتركيز على الشخصيات في منحها أدواراً أساسيّة في إنجاز الأحداث لتتقي انتباه القارئ بما تحمله من دلالات ومعانٍ مستعيناً في نفس الوقت بشخصيات تكون أدوارها اقل أهمية من الأولى في تفاعلها مع الأحداث وهذا لا يعني فصل الشخصيات الثانوية عن الشخصيات الرئيسية ولكن لابد أن يكون هناك تكامل في تصرفات ردود الأفعال بينها، "ولابدّ أن يقوم بينهم جميعا رباط يوحد اتجاه القصة على إثمار حركتها وعلى دعم الأفكار الجوهرية فيها [١].

تتميز هذه الشخصية بحضورها الكبير في العمل الروائي وتتصف بأنها شخصية رئيسية عبر الوظائف المسندة اليها "في داخل المبنى الحكائي إذ تحظى بقدرٍ من التميز حيث يمنحها حضورًا طاغيًا وتحظى بمكانةٍ مرموقة[٢] من ذلك شخصيّة أمينة الابنة في قصّة ساعة أمينة، حيث كانت أسئلتها المتكرّرة لولدها هي المحرّك الرئيس لعجلة الحوار وهذا ما نتلمّسه جليًّ فيما يأتي: " لكن آمنة باغتتني بسؤال مفاجئ: هل توجد ساعة مثلها صنعت في العراق؟... كثيرة الأسئلة آمنة"

كما كانت أسئلة آمنة محرّكاً تتابع الأحداث ولتحريض الذاكرة واستنطاق الماضي؛ جاء في القصّة:

"أطلّت علي وهي تلوّح بمعصمها لتريني ساعتها وتبتسم، ثم قالت: قصتنا، أنا وأبي والشاي، لا تنتهي.

أعادتني ساعة آمنة إلى أجواء لندن حيث اشتريتها من أكسفورد ستريت متجر سلفريدج تحديداً، ماركة عالمية طبعاً، صنع إنكلترا [٣].

(١) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال: ٥٣٣
(٢) تحليل تقنيات ومفاهيم، محمد بو عزه: ٥٦
(٣) زيد النار: ٨.

وكانت بعض الشخصيات الرئيسة في القصص موضع الدراسة تسيطر على العملية السردية بشكلٍ كبير جداً مثلما نجد في شخصية مشاري في القصة الموسومة باسم الكابتن مشاري إذ أرتبط الحدث برمته بهذه الشخصية فهذه الشخصية لم تكن في ذاتها الكابتن مشاري إنما هما شخصيتان تحملان ذات الاسم فمشاري هذا صديق الطفولة للراوي الذي أرسل له رسالة يذكره بها عن أيام طفولتهما وبعض تفاصيل تلك الحياة الجميلة، لتظهر لنا شخصية أخرى تحمل ذات الاسم في السياق السردي وهي الكابتن مشاري وهو يذكر البطل بالموقف الذي حصل مع ذلك الطفل مشاري والكابتن فكانت تلك الشخصية هي الشخصية الرئيسة المسطرة على السياق السردي في هذه القصة.

وتطالعنا شخصية آرام في قصة كاليري ماريا ذلك الشاب العراقي القادم من كردستان اللاجئ في شقة كاليري ماريا الذي يحمل معه آلام شعبه وما يعانيه من سطوة الحكم السياسي الظالم في ذلك الوقت فيسرد قصته الحزينة لجارته في السكن الجديد وما أصابه من حزن وآلم جراء ذلك الحكم الظالم ليعطينا صوره واضحة عن السياسة الظالمة المتبعة أبان تلك الحقبة إذ سيطر آرام على أغلب مفاصل السرد في هذه القصة عبر تنقلاته وهو يسرد ما حصل معه من أحداث كثيرة وما كان يشعر به أبان تلك اللحظات الصعبة من حياته وصولًا إلى الوقت الحاضر الذي يسرد فيه تلك الأحداث.

وفي بعض قصصه كانت الشخصية الرئيسة تأخذ على عاتقها زمام سرد الأحداث دون أن يذكر الراوي أسمها، بل يذكرها بصفة معينة تظل ملاصقة لتلك الشخصية كما في القصة الموسومة (جاذبية) وهي احد قصص مجموعة الرجل الغريق، إذ نعت الشخصية الرئيسة بصفة الشاعر وضلت هذه الصفة تشير إلى تلك الشخصية طوال سرد الراوي لإحداثها كما في قوله " لم يشاركهم الشاعر اللعب فقد أحس بضيقٍ في صدره وهو ينظر إلى كوكب الأرض الدامي، وشعر أن أربعة

مليارات قلب تدعوه وأن ملايين البيوت والشوارع وملايين الاحياء المنتشرة على طول الزمان وعرضة تصرخ مطالبين برجوعة [١].

وبذلك فقد عملت الشخصية الرئيسة دور كبير في صناعة الأحداث في قصص الراوي جابر خليفة جابر وأخذت على عاتقها تطورها وصولًا للذروة، ثم النهاية.

ج ـ الشخصيّة الثانويّة:

هي شخصيات تقوم بأدوار ثانوية، وهذا لا يعني التقليل من أهمية هذه الشخصيات، فرغم أدوارها البسيطة والثانوية، إلا أنها هي الأخرى تسهم في تحريك العمل الروائي ودفعه إلى الأمام. و"هي التي تضيء الجوانب الحقية للشخصية الرئيسية وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها وأما تبع لها تدور في فلكها، وتنطلق باسمها فوق أنها تضيء الضوء عليها وتكشف عن أبعادها [٢].

وتكون هذه الشخصية اقل فاعلية من الشخصية الرئيسة وتقع عليها مهمة جليلة في العملية السردية إذ وصفها محمد غنيمي هلال في قوله " اذا كانت الشخصيات ذات الأدوار الثانوية أقل في تفاصيل شؤونها فليس أقل حيوية وعناية من القاص وكثيرًا ما تحمل هذه الشخصيات أراء المؤلف [٣]

ومن الشخصيات الثانوية التي ظهرت في قصص جابر خليفة جابر والتي عملت على تصعيد أحداث قصة (المعلم أولًا) الصديق الجزائري الجميل الذي رافق بطل القصة في ذهابه إلى مهرجان البريكان الشعري والذي اصطحبه البطل إلى كورنيش شط العرب في البصرة، وقد عملت تلك الشخصية على إستدراج الشخصية الرئيسة وإظهار مشاعرها في تلك اللحظة الشعورية العميقة وإبراز أهم الأحداث التي مضت بها في الزمن الماضي وصولًا إلى اللحظة الآنية التي صورها لنا الراوي ومن ذلك قوله " يا صاحبي من يعد آلام هذي غير المعلم؟ ألا نتمنى أن

(١) الرجل الغريق:٢٩-٣٠
(٢) غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي: صبيحة عودة زغرب: ١٣٢
(٣) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيم هلال: ٢٠٥

تكون كل الأمهات العراقيات كبنت الهدى القاصة والروائية الشهيرة؟ الا نتمنى جميعًا قرة أعيننا بأولادنا أن نراهم أفذاذاً وصالحين؟ إلا نريد لبلادنا الخير؟ لا ولن تتحقق أمنياتنا من دون الالتفات للمعلم [١]

فقد عملت الشخصية الثانوية (الصديق الجزائري) على استفزاز مشاعر الشخصية الرئيسية وإظهار بعض المعتقدات والآراء التي كان يؤمن بها ويتمنى تطبيقها.

أما شخصية (الحوذي) قائد العربة التي ظهرت في قصة قائد العربة فقد كانت شخصية مهمة جداً عملت مع الشخصية الرئيسية على إظهار الأحداث وتصاعدها على الرغم من أن عنوان القصة كان (قائد العربة) ما يخيل إلى المتلقي إنها الشخصية الرئيسة في القصة وعند الاطلاع على النص الروائي نجد أن هذه الشخصية شخصية ثانوية إلا أنها كانت مؤثرة جدا على الأحداث إذ كانت الشخصية الرئيسة تلوذ بها في أحد الأحداث لما قال " وثمة أعداد غفيرة تحاصر عربتنا حاول الحوذي أفهامهم أنها ليست عربة سير فلم يصدقوا، بل الحو عليه بفتح الأبواب وهددوا بتحطيمها فأستشاط غضبًا وشق طريقه بين المتجمهرين في اللحظة التي قفزت فيها إلى جانبه، أحسست أن العربة داست أجسادًا عديدة وهي تنطلق باتجاه سدة ترابية عالية [٢]

من المشهد الماضي يتبين لنا الدور المهم الذي قامت به هذه الشخصية حتى أنها قد تحكمت في الشخصية الرئيسة عندما قام البطل بالاحتماء بقائد العربة وهو يقوم بدهس المتجمهرين قرب عربته.

ومن الشخصيات الثانوية الأخرى شخصيّة زوجة الابن في قصّة السلحفاة أو كما أطلق عليها القاصّ حمامته البيضاء.

فنحن لم نجدها ناطقة في العمل، ومع ذلك كان لها دور كبير في إبراز الحدث من خلال بحثها عن حضن دافئ يحتوي أحزانها بعد غياب زوجها وانتقالها من

(١) جيم جديد:٣١-٣٢
(٢) الرجل الغريق٦١:-٦٢.

حضن إلى آخر تاركة صغيرها وجدّته غارقين في حلم لُقيا ذلك الغائب؛ يقول الراوي " تفز العجوز مذعورة وتغادر فراشها لتتفقّد قنّ الطيور، لكنّها وجدته فارغاً، فقد غادرت الحمامة عشّها وراحت رغم حلّتها السوداء، ورغم برد الأزرق القارس تلعب وتتقلّب مع طيور أخرى متنقّلة بأساها من عش إلى آخر، ومن فراش إلى لغيره تاركة صغيرها يبيع السجائر مع جدّته وسط غبار الحرب والزرقة الداكنة[١]

فلا يمكن أن تكون الشخصية المحوريّة -وهي شخصيّة الجدّة- إلا بفضل الشخصيات الثانوية -مثل شخصيّة زوجة الابن " فكما أن الفقراء هم الذين يصنعون مجد الأغنياء فكذلك الأمر هنا[٢]. فدور زوجة الابن لا يقل أهميّة عن دور الشخصيّات الأخرى (الجدّة والابن والسلحفاة")؛ إذ إنّها ساعدتها في أداء مهمتها وإبراز الحدث[٣].

وعمومًا تأخذ الشخصيّات الثانوية أشكال عدة، فقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له،[٤] وهنا كانت شخصيّة زوجة الابن متحوّرة من الدور التكميلي إلى الدور المعيق لبطلة القصّة فقد كانت العجوز تعتقد أنّها الحامية لعش الطيور، لتكتشف أنّ العشّ قد هدم أساساً منذ غياب ابنها ثم أكملت عليه الزوجة بهروبها من أحزانها لتستقر عند رجال آخرين.

ويبدو أنّ القاص متعاطف بشكل أو بآخر مع هذه الشخصيّة؛ إذ يقول عنها: "غادرت الحمامة عشّها وراحت رغم حلّتها السوداء، ورغم برد الأزرق القارس"، ثم يقول " متنقّلة بأساها من عش إلى آخر" فشخصيّة الحمامة البيضاء هنا ليست شريرة وهذا ما أراد الكاتب إيصاله إلى متلقّيه كي لا يستعجب بإطلاق أحكامه على هذه الشخصيّة التي تبدو في ظاهرها شخصيّة لعوب لا مبالية.

---

(١) الرجل الغريق: ٥١

(٢) تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم: محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١٠: ٨٧.

(٣) غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي: صبيحة عودة زغرب: ١٣٣.

(٤) المصدر نفسه: ١٣٣.

ومن ذلك شخصيتا الرجلين في قصّة مباراة لم تنتهِ:" ودلف إلى أقرب مقهى منشغلا بتصفح جريدته، أعجبته قصيدة عن الأشجار التي تموت واقفة، أعاد قراءتها مرارا وأثناء ذلك دخل المقهى شابان جلسا حول طاولة مجاورة، وصاح أحدهما بالنادل - شطرنج رجاءً- فأبتسم في داخله وغادر المقهى ليأوي إلى فراشه مبكرا".

فهاتان الشخصيّتان من عوامل الكشف عن الشخصية المركزية؛ شخصية الرجل الذي خسر في مباراة الشطرنج وهرب إلى المقهى لينسى تلك الحادثة، لكن هذين الرجلان أسهما في تعديل سلوك الشخصيّة الرئيسة ودفعها إلى مغادرة المقهى ليأوي إلى فراشه مبكراً، على غير عادته هرباً من فكرة خسارة البطل للعبة مماثلة.

وقد يكون دور الشخصية الثانوية دورًا هامشيًا غير فاعلاً كثيرًا في مجرى الأحداث إذ يترك بصمة في مشاعر البطل فحسب مثلما نجد ذلك في قصة (المقعد الثامن) في قوله " وعصير فواكه وسوائل مثلجة غادرت عليها وقنانيها لتذوب في دفء أطفال تنحى بهم آبائهم بعيدًا عن كافيتيريا المحطة [١]

ظهر في النص مجموعة شخصيات ثانوية وهي شخصية الآباء والأطفال وهذه الشخصيات وإن كانت عابرة تظهر وتختفي في القصة بين الحين والحين، إلاّ أنها كانت المحفز الأساسي في شخصية البطل باستذكار بعض المواقف التي كان يمر بها سابقًا ويقارنها بما يحصل معه الآن وهو يركب القطار مع العائلات بأطفالهم وكيف تغيرت تفاصيل أحداث سفره بالقطار عن الزمن الماضي عندما كان يسافر مع الجنود بملابسهم المتسخة ومناظرهم آلتي اتحدت في لباس واحد ولون واحد وكانت هذه الشخصيات حافزًا لاستثارة مشاعر البطل؛ ليسرد لنا الأحداث الماضية وما كان يشعر به سابقًا وما يشعر به الآن.

(١) الرجل الغريق :٣٢.

٢ـ من حيث البناء:

أ ـ الشخصيّة المتحرّكة (النامية):

هي شخصيّة تتطوّر بمرور المواقف والأحداث ففي كلّ موقف يظهر لها تصرّف جديد، يكشف لنا جانباً مختلفاً مها، ويتم تكوينها في نهاية العمل القصصي(١).

هي شخصيّة تمتاز بالتعقيد، فقد صنّفها فوستر ضمن الفئة المعقدة؛ إذ تشكّل "عالماً كلياً ومعقداً في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة وتشع بمظاهر كثيرة ما تتسم بالتناقض"(٢).

من ذلك شخصّية الرجل وهو راوي القصّة في قصّة الحصان قائد العربة؛ إذ امتازت بأنّها شخصيّة ديناميّة رافقت تحوّلاتها تحوّلات الحصان قائد العربة الذي امتاز دوره بالنمو داخل البنية الحكائيّة؛ جاء في القصّة بعد شراء الرجل للخزانة واستئجاره للحوذي وعربته:

"رجوته التوجه إلى الساحة لأرى عربة السيرك على أن أضاعف له أجرته فوافق بلا تردد"(٣)

فصاحبنا شخصيّة معقّدة اشترى خزانة، واستأجر عربة لنقلها غير أنّ رغبته الجامحة في رؤية حصان السيرك جعلت من حصان العربة مقلّداً له دونما وعي وهذا ما أفقد الرجل خزانته وكاد يودي بحياته " عبرتُ الجسرّ، كان حصاننا يحاول تقليد حصان السيرك وثمة أعداد غفيرة تحاصر عربتنا، حاول الحوذي إفهامهم أنها ليست عربة سيرك فلم يصدقوه..... رمانا بعضهم بالحجارة وآخرون بالمفرقعات مما افزع الحصان..... فتعثر وكبا وتكسرت قوائمه، قذفتني الصدمة بعيداً عن الحوذي وعن الخزانة الخشبية التي رأيتها تتدحرج متهشمة مع العربة والحصان

(١) ينظر: الأدب وفنونه: عز الدين إسماعيل: ١١٧.
(٢) في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض: ١٣١.
(٣) زيد النار :٥٨.

وأعداد من حيوانات السيرك والأحصنة الصغيرة تتساقط منها متدحرجة على المنحدر، بينما شرعت رغم آلامي ورضوضي في صعود السدة ثانية وفي نيتي شراء خزانة أخرى للتخلص من ملابسي[١]

فشخصيّة الرجل الفضوليّة كادت تودي به بسبب ذاك الحصان الذي حسب نفسه حصاناً مستقلّاً كما حصان السيرك يستطيع أن يقوم بحركات وقفز كيفما يشاء بحيث أنه أغفل بأنه مسؤول عن العربة وما تحمله من أغراض إنّ هذا التنامي السريع والمفاجئ لفعل الحصان قابله تنامٍ في شخصيّة بطل القصّة الذي خسر خزانته وكاد أن يفقد حياته نتيجة أفعال الحصان الهوجاء، وهنا إشارات واضحة اتخذت شكل الرمز للوضع السياسي والاجتماعي عامّة في البلاد.

وهنا نجد القدرة للهائلة للقاصّ جابر خليفة جابر على رسم شخصيّته بإتقان بالغ، تبدو معه الشخصيّة متفاعلة، بل محرّكة للحدث.

ب ـ الشخصيّة الثابتة (المسطّحة):

وهي شخصيّة تمتاز بالثبات داخل السياق القصصي، وهي التي تكون في الغالب منمذجة وبدون عمق سيكولوجي، وقد جعل فوستر مقياس الحكم في عمق شخصيتة ما أو على سطحيتها يكمن في الوضع الذي تتخذه تلك الشخصية اتجاهنا... وتكون عند ذلك شخصية سطحية[٢].

من ذلك شخصيّة الابن الحالم في قصّة السلحفاة التي لم تنفعل بحث ما أو ربما لم يتح لها ذلك؛ جاء في القصّة أنّ ذلك الولد " الذي تقرفص على بلاطة رصيف ترتفع قليلا عن مستوى سطح الشارع..... كان الصغير متكورًا جنب علبة سجائر داكنة الزرقة وهو يرنو بعينين حمراوين إلى الأشباح المارة أمامه منتظرًا -كعادته كل يوم - ظهور الملاك من بينهم ليأخذه بعيدا عن الرصيف وعن الغبار[٣]

(١) زيد النار: ٦١-٦٢
(٢) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي: ٢١٥
(٣) الرجل الغريق : ٤٦

لم ينفعل هذا الطفل بحدث ما فقد ظلّ غارقًا في براءته، وحينما غادرته والدته لتجد لها ملاذاً في أحضان رجال آخرين ظلّ الطفل غارقاً في حلم عودة والده إليه: " غادرت الحمامة عشها وراحت رغم حلتها السوداء..... تاركة صغيرها يبيع السجائر مع جدته[١]

فهذه الشخصيّة مكتملة ظهر في القصة دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير، أي هي شخصية بسيطة تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة[٢].

فجابر خليفة غالبًا ما نجده إذا ذكر شخصّية نامية يذكر شخصيات مسطحة معها، وغالباً ما تكون ملتزمة بصفة واحدة، وتمتاز بالبساطة وسهولة التناول، فهي شخصيّة تطابق شخصيّات الواقع أو تكاد، نقابلها كثيرًا في حياتنا اليوميّة.

ج ـ الشخصيّة الهامشيّة:

ويعرّفها جيرالد برنس بقوله: بأنّها:" كائن ليس فعالا في المواقف والأحداث المرورية.... و يعد جزءا من الخلفية (الإطار)[٣]

من تلك الشخصيّات شخصيات البحّارة في قصّة الكابت مشاري الذين اقتصرت أدوارهم على إتمام المشهد، وكأنهم جزء ثابت من اللوحة التي رُسمت بريشة ذاكرة هذا الكابتن:

" وكانت الأبوام الشراعية واللنجات الراسية كثيرة والبحارة ما أكثرهم هنود وبلوش وعرب"[٤]

فدورهم اقتصر على إتمام المشهد فلم يسهموا بحوار أو حدث.

---

(١) المصدر نفسه: ٥١
(٢) في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض: ١٣٢
(٣) قاموس السرديات: جيراللد برنس. تر: السيد إمام، ط ميرتن للنشر والمعلومات، لقصر النيل، القاهرة، ٢٠٠٣، ١٥٩.
(٤) زيد النار :٣٧

ويرى بحراوي أن هذه الشخصيّات "نادراً ما تظهر بسد الثغرة السردية محددًا جدًا ولقد قدمت هذه الشخصيات عن طريق الاستذكار[١].

٣ـ بعض نماذج الشخصيّة في القصّة:

أ. شخصيّات سلبيّة (غير فاعلة):

هي شخصيّات لا تقتصر عدم فاعليّتهم والإسهام في تطوّر الأحداث على ذواتهم بل تنتقل سلبيّتهم من خلال اجتثاث حلم قدر يراود صاحبة كما جاء في رواية (الغريق):

"حال انتشاله من النهر، أُرسِلَ الرجل إلى مستشفى المدينة الكبير ووضعَ تحت العناية المركزة حيث أجريت له فحوصات دقيقة وشاملة وتخطيطات للقلب، قررَ بعدها كبار الأطباء إجراء عملية جراحية لاستئصال جسم إشعاعي غريب بدأ بالنمو سريعاً داخل أنسجة قلبه...أحاطَ الجراحون بقلبهِ الموضوع بعناية على صحيفة زجاجية تحت عدسات مجهر إلكتروني حيث شرعوا بتشريحهِ بمشارطهم بحثاً عن حلمٍ يشبه الورم الخبيث يزعمون أن قلب ذلك الغريق مصاب بهِ..." [٢]

فشخصيّات الأطباء عملت على إعاقة شخصيّة الغريق ووأد أحلامه في الانفلات من إسار الواقع.

ب. شخصيّات إيجابيّة فاعلة:

هي شخصيّات تقوم بفعل إيجابي يدفع وتيرة الأحداث إيجابيّاً إلى الأمام، وهي تقوم بدور وظيفي يختلف باختلاف الوظائف أو الأدوار للشخصيآت الأخرى. وهذا النمط يتكرّر بكثرة وفي روايات جابر خليفة جابر فأغلي القصص لديه تعتمد على هذا النمط من الشخصيّات التي قد تكون محوريّة أو رئيسة، ومن أمثلة ذلك شخصيّة الجدة في قصّة (الكابتن مشاري) والتي وجد حفيدها رسالة في البحر لشخص قضى

(١) بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي: ٢٤٤
(٢) الرجل الغريق : ١٦.

نحبه فكانت ردّة فعلها إيجابيّة، فأرسلتها إلى الوجهة التي ذكرت ضمن الرسالة، فأسهمت في تحريك عجلة الأحداث وبناء الحكاية.

ج. شخصيات (تاريخيّة أو أسطورية):

يبدو أن الواقعية العجائبية تسهم بشكل أو بآخر في إبداع أدب يخترق خيالية الواقع المعاصر والموروث التاريخي، وكأنّ الزمن حلقة مفرغة يدور الإنسان في داخلها.

ومِن الملحوظ أن القاص خليفة جابر، قد وعى هذا الأمر واستحضر شخصيّات عدّة تاريخيّة وأسطوريّة، ووظّفها في مواضع متناثرة من مجموعاته القصصيّة، فقد أسند بعض جوانب قصصه إلى شخصيّات تاريخية، فمنها من يتمّ ذكره ليربط بين الماضي والحاضر؛ كما جاء في قصّته زيد النار التي وجّهها إلى طه عبد الرزاق؛ يقول: " أهبط درجات السلم العباسي... وجه المتوكل عليه، بصمات العذارى الناعمات، سياط الأتراك القاسية، وروائح العبيد. أدوسها بحذائي وأهبط نازلاً إلى قصر البركة، سامراء فوقي، تتصاعد درجة، درجة، وأنا أهبط، وطه معي" (١)

يدخل عالم الشخصيّات العبّاسيّة ويبث الحياة فيها، وفي مدائنها حيث دخل قصر العباسيّين فانبعثوا من رقادهم، ليحمّلهم أفكاره التي أراد إيصالها إلى متلقّيه.

لكن لم الشخصيّات العبّاسيّة؟

ربما يعود الأمر إلى أنّ بني العباس جعلوا من بغداد عاصمة لدولتهم ومركزاً لحكمهم، ويختار شخصيّة من شخصياتهم ألا وهي شخصيّة المتوكّل... لكن لم المتوكّل؟

ربّما لأن عصره كان عصر تقلّبات وانقلابات والذي يعدّ اغتياله أول اغتيال سياسي في العصر العبّاسي.

---

(١) الرجل الغريق: ٤٥.

ثم يذكر بركته التي خلّدها البحتري في شعره. كلّ ذلك في إشارات سياسيّة واضحة فقد استعمل الشخصيّات التاريخيّة هرباً من التصريح بشخصيّات الواقع التي عناها في كلّ لفظة قصّته، فألمح إليها إلماحاً متجنّباً التصريح بها.

هذا الأمر يوحي بثقافة الشاعر واطّلاعه على التاريخ بشكل واسع، وإن لم يجد في التاريخ بغيته ذهب إلى الأسطورة، من ذاك ما جاء في قصّته (الهولندي الطائر): " لمع اسم المنتخب الهولندي ولاعبه المدهش كرويف الملقب بالهولندي الطائر، لم يكن مُحبباً إلي [١] ثمّ يتابع بطل القصّة قائلاً: "كنت فتى يافعاً وقتها ولم أكن قد سمعت بأسطورة (الهولندي الطائر) التي تتحدث عن قبطان أعجب بسفينته وتحدى الإرادة الإلهية فحكمت عليه بالتيه في البحار"[٢].

إنّ توظيف الأسطورة يكسب القصيدة بعدا أعمق ومجالًا أفسح وتأثيرًا أرحب[٣]. كذلك الأمر بالنسبة إلى القصّة، كما أنّ هذا التوظيف ينبئ عن ثقافة الكاتب الموسوعيّة فهنا وظّف القاص جابر خليفة جابر أساطير عدّة وشّى بها قصصه منها أسطورة الهولندي الطائر توظيفاً مبدعًا حيث أصبحت جزءًا لا يتجزّأ من النص ،قام عليها الحدث ودارت الشّخصيّات في فلكها ولم يترك القاص قارئه يتخبّط في جهله تلك الأسطورة بل قدم له شرحاً مبسطاً لم يخل ببنية القصة.

فهذه الأسطورة تعود إلى أواخر القرن الثامن عشر حيث أطلق القبطان هندريك فان ديريكن الذي أدى غروره إلى الضياع في البحر وتحوّل سفينته إلى سفينة أشباح استمرّ الملّاحون في رؤيتها ما يزيد عن ٢٥٠ عامًا.

د. شخصيّات مغتربة.

مثل شخصيّة مشاري الشاب الذي أجبر على ترك العراق بفعل الحرب فلم يستسلم بل ظلّ لاهثاً وراء حلمه في أن يصبح بحّاراً فكان له ما أراد:

---

(١) زيد النار : ٤١.
(٢) المصدر نفسه: ٤١.
(٣) تأملات نقدية في الحديقة الشعرية: محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩،: ١٠٥.

" أعمل الآن كابتن بحري، قبطان سفينة وكان النوخذة الذي تعرفت عليه وأنا طالب في الابتدائية اسمه مشاري أيضا، هذا الرجل الأشيب هو الذي جعلني أتمنى أن أكون نوخذة مثله..... أعمل الآن كابتن بحري، قبطان سفينة.... أعمل في دبي وأقيم في الشارقة"[١]

هنا تظهر لنا هذه الشخصيّة التي تركت الفاو في البصرة لتحقيق حلم الطفولة، ثمّ لتتخذ لها من بلد آخر مسكناً ومن أخر مكان عمل "أعمل في دبي وأقيم في الشارقة" هذه الشخصيّة تمثل شريحة واسعة من شباب العراق الذين أجبرتهم ظروف الحرب على الهجرة، وبناء حياة جدية على أنقاض حياتهم التي قوّضت الحروب أركانها، ومع ذلك فأنّ هذا المغترب لم ينسَ بلده ورفاق الصبا.

وبهذا نجد أنّ القاص جابر خليفة جابر عني برسم شخصيّته ونوّع فيها؛ حيث أدرك كنه وظيفتها "فهي تمثّل العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافّة العناصر الشكليّة الأخرى بما فيها الإحداثيّات الزمنيّة والمكانيّة الضروريّة "[٢]

ثانيًا ـ مرجعيات الشخصية

لكل قاص مرجع تأريخي أو أدبي أو اجتماعي يبني عليه بعض جزئيات شخصيات عملة الأدبي وأهم تلك المرجعيات هي المرجعية التاريخية، ولم يغفل الباحثون الدور الذي تؤديه المرجعية التاريخية في رسم ملامح الشخصيات، لذا قسم (فيليب هاملون) الشخصيات الاجتماعية على وفق تدرج يحيل على معنى ثبات تفرضه ثقافة ما، فعندما تندرج هذه الشخصيات في العمل الأدبي فإنها تعمل على إحالتنا إلى النص الكبير الذي تمثله الأيدولوجيات والثقافة [٣]

وقد وردت في قصص جابر خليفة جابر أنواعًا من الشخصيات منها ما أعتمد فيه القاص على مرجعية تاريخية حقيقية، أي ان هذه الشخصية كان ذات وجود

---

(١) زيد النار : ٣٦-٣٧

(٢) البنية السردية في شعر الصعاليك: ضياء غني لفتة. دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠، ١٧٩.

(٣) ينظر: سميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون: ١٣

واقعي وتاريخي ومن ذلك شخصية غاليلو التي وردت في قوله " زمان محاكمة غاليلو وفي روما تحديدًا وبعد أن انتخب مثقفًا ما لكرسي سلطة ما أمر بأعدام كل العصافير في حدائق قصره الجديد لأنها ببساطة كانت تزعج (ثقافته) بزقزقتها"[١]

فشخصية غاليلو ذلك العالم الذي اعتقل وقتل بسبب مخالفته لأقوال الكنيسة في ذلك الوقت استحضرها الراوي من تاريخها وجعلها معادلاً موضوعيًا لشخصية المثقف في هذا الوقت الذي يتعرض للظلم والاستبداد بسبب مخالفته لأقوال وسياسات الحكام، وكانت شخصية ذات تأثير إيجابي في القصة، وقد يأتي بشخصية سلبية التأثير كما في قوله " كان أرام فرحاً إيما فرح سقط طاغية بغداد، وكانت الشاشات تنقل صورًا لم ترَ ماريا مثلها من قبل"[٢]

رسم القاص أبعاد لشخصية تاريخية ذات تأثير سلبي على المجتمع العراقي ألا وهي شخصية الطاغية (صدام حسين) إذ أثارت انفعال الراوي عندما أظهر فرح أرام وهو ذاهب إلى إحياء زيارة الأربعين في العراق، لتظهر لنا شخصية أخرى في ذات النص تتميز بإيجابيتها وحب الراوي لها عندما قال: " كان ازدحام المشاة إلى الحسين شديدًا وتدفقهم لا ينقطع الآلاف يمشون دون توقف يمشون يمشون ويمشون وداخل الخيمة ثمة زحام أيضًا وقفت بشالها الأسود الذي ارتدته كحجاب وثوبها الخاط الطويل، وكانت كلما انزلق الشال قليلًا تعيد تغطية شعرها به تنظر اليهم مندهشة، إلى الحشود الماشية المغبرة، الباكية، والمتجهة إلى نهاية الطريق، تنظر اليهم من داخل الخيمة وتغطي شعرها: كنت اقف أمام لوحة ولدي مسلم وأبكي، أرى الحارس بقميصه وسرواله الزيتوني وهو يباشر ذبح الصبي الأول، طرحه أرضاً على وجهه وذبحه، بينما اخوه الأصغر ينتظر دوره ينظر اليه ويبكي"[٣]

(١) جيم جديد:١٩
(٢) زيد النار: ٣٠
(٣) زيد النار: ٣١.

فشخصية الإمام الحسين (عليه السلام) تلك الشخصية التاريخية ذات التأثير الإيجابي التي رسم الراوي أبعادها وأبعاد ذلك التأثير على الشخصيات الأخرى في النص والتي تروم زيارته وتحتشد في سبيل الذهاب إلى ضريحه المقدس لذا عمد الراوي إلى ذكر اسمه فكانت الشخصية المحورية في النص أما الشخصيات الأخرى فكانت ثم تطالعنا شخصيتان إيجابيتان في النص ألا وهما أولاد مسلم اللذان تحدث عنها الراوي على لسان البطل وهو ينظر إلى اللوحة التي تجسد حادثة مصرعهما وتصف طريقة قتلهما الوحشية، ما كان دافعًا للراوي لإظهار مساوئ الشخصية المخالفة في النص وهي شخصية الحارس بقميصه وسرواله الزيتوني، وإن في اختيار الراوي لملابس هذه الشخصية التي باشرت بذبح الولدين ما يحيل أذهاننا إلى اللباس واللون (الزيتوني) الذي كان يرتديه أزلام النظام السابق، (جيس صدام حسين) وفي ذلك إشارة خفية إلى التشابه الحاصل بين من قاموا بقتل الإمام الحسين (ع) وذبح الولدين، وبين جيش صدام حسين وأزلامه الذين تبعوا ذات السياسة، وذات القتل والتخريب.

وقد يأتي الراوي بشخصية ذات مرجعية تاريخية أدبية كما ورد في قوله [1] " ضحى الخميس ١١ كانون الأول ٢٠١١ وانطلاقًا من مقر اتحاد الدباء العراقيين في البصرة القديمة والى حيث يرقد السياب والبريكان في مقبرة الحسن البصري شيع القاص الرائد والمجدد محمود عبد الوهاب بتجمع حاشد، جامع وفريد نوعًا وكثرة من الأدباء والفنانين والمثقفين البصريين لم تشهد البصرة مثيلًا له من قبل."

قدم الراوي في النص شخصيتين تاريخيتين لهما أثر أدبي معروف في الآدب العراقي خاصة، وفي الآدب العربي عامة، وقد ظهر شعور الراوي بالحزن والأسى تجاه هاتين الشخصيتين بشكل واضح وجلي وهو ينعى شخصية أدبية أخرى وهي تُشيع إلى مرقدها الأخير لتدفن في مقبرة الحسن البصري في البصرة مع شخصية السياب والبريكان الشاعرين الكبيرين.

(١) جيم جديد:٢٥

وقد يعمد الراوي جابر خليفة جابر إلى شخصية مصطنعة مفترضة، يصنعها من نسيج خياله ولا يوجد لها جذور تاريخية، والسمة العامة على هذه الشخصية أن الراوي يجعلها مشتملة على مواصفات واقعية يقتنع بها المتلقي ويتفهم تفكيرها، لأن أسلوبها نابع من الواقع المعيش، ومن تلك الشخصيات شخصية آرام ذلك الشاب التركي الذي ذاق ظلم الطاغية صدام حسين وعاش معاناة الشعب العراقي وهو قابع تحت سيطرة النظام البائد، فذكر بعضًا من تلك المعاناة لما قال: "سألته - كيف جئت إلى الكاليري آرام؟ هل قرأت أعلانا عنه؟ أم دعاك أحدهم؟

- لا، مررت من أمامه وشدتني كلمة كاليري، ذكرتني بمنطقتنا كالرفي كردستان في العراق ووجدت نفسي أدخل:
- هكذا ببساطة؟
- نعم هكذا، وابتسمت ماريا.

قدم لها شايًا عراقيًا أسود وقال: أبكتني صورة السيدة العذراء وأبنها لأنها ذكرتني بأمي وهي تهرب منهم...أخرج صورة امرأة عراقية عجوز مجللة بالسواد ظنت ماريا أن الأسود لون مفضل عند العراقيين فسألته

- هذه أمك؟
- نعم، لكنها أمي الأخرى، أم حمد، من عرب السماوة، هي التي أنقذتني وحمتني وداوت جراحي، كانت تسهر علي الليل كله وأخفقتني عن أنظارهم كانت أمي، بل أكثر.

وأضاف وعينه دامعة: لقد أكملت مهمة أمي الأولى، نركس رحمها الله، وبكى بحرقة..

- أوه آرام حياتك كلها بكاء، قالت ماريا بألم وبكت. " [1]

(١) زيد النار: ٢٤

فشخصية أرام هذه وإن كانت مصطنعة من مخيلة الراوي إلاّ أنّها تروي معاناة أغلب الشباب العراقيين الذين ظلمهم النظام السابق وشردهم من بيوتهم وأوطانهم لما أودى بهم بالهرب من مكان إلى آخر من ظلم وبطش أولئك الشرذمة، ثم تظهر الينا شخصية مصطنعة أخرى في النص الا وهي شخصية (أم حمد) تلك المرأة الشجاعة من بادية السماوة التي أوت أرام وحمته في بيتها وعالجت جروحه واخفته من مخبري ذلك النظام، وهي شخصية قريبة من الواقع فكثيرًا ما عاش الشعب العراقي هذه التضحيات وقامت المرآة العراقية الأصيلة بمثل هذه المواقف المشرفة لغرض حماية الشباب من ظلم ذلك النظام المتكبر ومن يتصفح تاريخ العراق يجد مثل هذه المرأة قد تكررت مرارًا وتكرارًا، التي عرضت نفسها للخطر في سبيل حماية أولئك الشباب، ومن الشباب من عاش متخفيًا في بلده دون أن يهاجر منه، وهذا ما عمد إليه الراوي في قوله " والى بغداد هاجر عمار يومًا سنة (١٩٩٩) بعد أن وقف عند ظل بيته المهدم، وقف لدقائق، وكان الوقت ظهراً – قرأ الوقت في ساعة يده، ولعله قرأ أيضًا سنواته القادمة كان الموقف خطيرًا، قد يعتقل في أي لحظة، ربما في أقل من دقيقة، كما قيل لي قرأ – بحزم – وقرر مغادرة البصرة، قصد سوق حنا الشيخ أولاً، اشترى بعض الملابس وأختفى ببغداد بعيدًا عمن يعرفونه من عيون السلطة، ليبدأ من جديد."(١)

فشخصية عمار شخصية مصطنعة رسم الراوي أسسها من واقع العراق أبان تلك الحقبة الصعبة من تاريخه فكثيرًا من الشباب في ذلك الوقت كان يعيش متخفيًا في محافظة أخرى غير محافظته بغية الهروب من ظلم واستبداد حاكم العراق وحاشيته، فتأثير هذه الشخصية جعل النص أكثر مصداقية وواقعية لمشابهته للواقع المعيش في ذلك الوقت.

وفي موضعٍ أخر يرسم لنا صورة جندي في وقت الواجب في قوله: " كان الجندي النائم في بدن الشاحنة قريباً من موضع المراقبة وكانت النجوم كما تراءت

(١) زيد النار: ١١

له في متناول يديه إلا انه ركز أنظاره على مكان المروحة السقيفة التي احس من تيارات الهواء البارد أنها لم تزل معلقة في مكانها وحسب رغم عدم رؤيته لها أنها لم تنسحب مع الحصيرة الفولاذية إلى اعلى جدران الحجرة وأكتشف بعد لحظات حينما فرك عينيه نصف المفتوحتين أن شبكة العوارض الحديدية لبدن (السكس ويل) وليس جدران حجرته هي التي تحيط به على الطريق المعبد بين الجنوب وأواسط الفرات تتبع بنظره الغائم قليلًا خيوط الضوء التي خلفتها النجوم دليلًا إليها وقطع عدوا بهدي تلك الأدلة مسافات طويلة اعترضته خلالها مصاعب ومطبات وكاد في احدها أن يغرق في احد تلك الأنهار المنتشرة في الجنوب لولا أن (السكس ويل) كانت بعيده عن ذلك النهر بألاف الأيام ومئات الأميال كما كان هو بعيدًا عن جرف النهر وعن دكة جذوع النخل"[١].

فقد رسم لنا الراوي تفاصيل شخصية ذلك الجندي النائم في موضع المراقبة وهو يؤدي الواجب العسكري وكيف يعاني ذلك الجندي في تلك الأوقات الصعبة وهو بذلك يرسم ملامح لشخصية واقعية عاشها الجندي العراقي إبان الحرب العراقية الإيرانية.

نخلص من ذلك إلى أن الراوي عمد إلى استعمال الشخصيات الواقعية، والشخصيات المصطنعة التي جعل لها جذورًا واقعية لأثراء نصوصه وإبراز معانيه في القصص _ موضوع الدراسة.

(١) الرجل الغريق:٤٤.

الفصل الثالث

الزمان والمكان

الفصل الثالث: الزمان والمكان

توطئة

لا يتحدَّد الزمن بمرور الثواني والدقائق ومن ثم الساعات والأيام فحسب، فهذا المفهوم هو البنية السطحية الظاهرة التي يتمثل فيها الزمن، إذ أن للزمن محمولاً اجتماعياً تعايَش معه الإنسان منذ أقدم العصور وأثَّر في تنظيم حياته وفي تكريس كثير من عاداته

وتقاليده، ويتميز هذا المحمول "في جوهره بالتواتر والتكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث، وللميلاد والموت، وللنمو والانحلال، بحيث يعكس دورات الشمس والقمر والفصول، والوقت المناسب لأداء الأشياء، فيأتي مرة تلو الأخرى على فترات منتظمة"[١]، ولذلك اضطر الإنسان للتعبير عن الزمن وفق مفهومات متعددة، ومنها مثلاً المفهوم اللغوي للزمن الذي يُعبَّر عنه بوساطة الاستعمالات اللغوية، وهي استعمالات محدَّدة بقواعد النحو، التي يتمثل فيها الجانب الحقيقي للزمن والتي ينتج عنها الجانب الدلالي له، وفق العلاقات الإسنادية التي يتفاعل بعضها مع بعض لإنتاج التصورات النهائية للمعطيات الزمنية، فالزمن اللغوي "لا يعتمد على العد والقياس، ولا على المعاني المعجمية، ولا على الإدراك والإحساس، إنما يعتمد على التراكيب اللغوية وعلى الجملة المكتوبة أو المنطوقة، وما فيها من صيغ فعلية وأدوات وحروف ونواسخ؛ وقد يكون هذا الزمن اللغوي زمن فعل مفرد، وقد يكون زمن جملة تامة"[٢]، وحتى هذه التعبيرات اللغوية غير قادرة على منح الزمن صفة التحديد النهائي والتمثيل الدقيق، إذ يبقى للزمن مفهومه الغامض الذي لا يمكن الإحاطة به من جميع جوانبه، وقد عبّر عن هذا الغموض القديس أوغسطين حينما قال في اعترافاته في الكتاب الحادي عشر؛ سائلاً نفسه ومجيباً في الآن نفسه:

---

(١) فكرة الزمان عبر التاريخ، كولن ولسون، ترجمة، فؤاد كامل، مراجعة، شوقي جلال، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٥٩، ١٩٩٢: ١٢

(٢) الزمن النحوي في اللغة العربية، كمال رشيد، عمان، عالم الثقافة، ط٣، ٢٠٠٨، :١٢.

"ما هو الزمان، إذن؟ أن لم يسألني عنه أحد فأنا أعرفه، وإن أردت أن أفسِّره للسائلين لم أعرفْه، لكنني أجرؤ على القول: إني أعرف أنه لو لم يمضِ شيء لما كان زمنٌ ماضٍ، ولو لم يأتِ شيء لما كان زمنٌ مستقبل، ولو لم يكن شيء لما كان زمنٌ حاضر"(١)، وانطلاقاً من هذا التوصيف تبدأ التداخلات، فالزمن "لا يسير على وتيرة واحدة، بل تدور عجلته وفقاً لإيقاع حياتنا الداخلية، فيتباطأ في فترات الضجر والانتظار، ويتسارع في حالات الفرح والأحداث غير المنتظرة، ويجمد في أوقات الفراغ. إنه تأرجح دائم بين قطبَي الوجود والعدم، نسعد كلما اقتربنا من الأول... ونشقى كلما دنونا من الثاني"(٢)، فاللحظة الآنية لا تلبث أن توجد حتى تصبح ماضية، واللحظة التي كانت مستقبلية تصبح هي الحاضرة، ويظل الإنسان في حالة ترقُّب وتوقُّع لما ستكون عليه اللحظة المستقبلية، وهذا التصور هو تصوُّر مجرَّد للإحساس بمرور الزمن، أي بقياسه إلى محددات ثابتة، ولكن الأمر لا يجري هكذا في عقل الإنسان، إذ أن العقل الإنساني قادر في اللحظة الحاضرة على تذكر أحداث من الماضي، أو توقع حوادث في المستقبل وتخيُّل تفاصيلها والكيفية التي ستكون عليها، وبهذا يصبح الامتداد الزمني أمراً نسبياً، فالحركة الذهنية العقلية "ليست حركة فيزيائية تقتضي الزمان والمكان، بل تتم في مملكة الروح العالية بعيداً عن مملكة الطبيعة، وبهذا لا تخضع لمقولتَي الزمان والمكان، ما دام هذان لا ينطبقان إلا في مملكة الطبيعة أو التجربة الخارجية أو الظواهر"(٣)، فحينما "يكون الواقع خاصاً بي، وعندما يتداخل معي في زمن أو يحتوي أي جزء من أجزاء الزمن أو جانب من جوانب التدفق المستمر للتغير فإنه يعتبر حاضراً بالنسبة لي فقط... لكن هذا الحاضر لا يدوم لأنه يتركب من عنصرين أولهما التغيّر والثاني الـ(هنا) و(الآن)، ويعتبر هذا الحاضر الذي يدخل في الـ(هنا) و(الآن) حاضراً خاصاً جداً، حيث يدخل

(١) اعترافات القديس أغستينوس، ترجمة، إبراهيم الغربي، مراجعة، محمد الشاوش، تونس، قرطاج، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة، ط١، ٢٠١٢: ٣٧٥.
(٢) لحظة الأبدية ــ دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، ص٥.
(٣) الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ط١، ١٩٧٣، :١٦.

في بؤرة الشعور ويعبر عن اهتمامات وغايات شديدة التحديد والخصوصية"[١]، فمثلاً لا يكون الإحساس بالزمن واحداً بين المريض والإنسان المعافى ولا بين السجين والإنسان المتمتع بحريته، إذ يبدو الأمر وكأن كل واحد منهما يعيش في زمن خاص به مختلف عن الزمن الذي يعيش فيه الآخر.

وأما المكان فهو الحد الثاني من طرفَي ثنائية (الزمان/المكان)، وغالباً ما يتوحد المكان بالزمان ويتماهى معه، بحيث يكوّنان كلّاً موحَّداً لا ينفصل أحدهما عن الآخر، وسبب هذا الالتحام التامّ بينهما أن تأثير الزمان لا يظهر في الفراغ، بل لا بد من تجسيد ملموس لهذا الأثر، الذي يظهر في المكان والشخوص والأشياء، إذ أن للمكان من وجهة نظر فلسفية "امتثالاً ضرورياً قبلياً يقوم على أساس المرئيات الخارجية، فلا يمكن تصور عدم وجود المكان فهو يعد شرطاً لإمكان حدوث الظواهر"[٢]، ولا يتحدَّد المكان بالحضور الجغرافي فحسب، فللمكان حضور اجتماعي وثقافي وديني وأخلاقي، وهو عنصر فاعل في منح الشخوص التي تتحرك ضمنه هويتهم ونوعية أفكارهم، وله أيضاً حضور سردي لا يمكن الاستغناء عنه، وهو حضور لغوي يتأسس بوساطته الإيهام بالحضور الواقعي، بل قد يكون المكان عنصراً جامعاً لجميع عناصر السرد الأخرى من أزمنة شخصيات وأفكار ورؤى، فيصبح هو البطل الرئيسي في البناء السردي برمته، وقد يتداخل مفهوم المكان مع مفهوم آخر هو الفضاء، وقد حدد الدارسون والنقاد الفرق بينهما بأن "الفضاء أوسع من المكان، والفضاء هو حصيلة تقاطع جميع الأمكنة الواردة في المنظومة السردية القصصية أو الروائية"[٣]، وكلما زادت خبرة الروائي ومعرفته بالتفاصيل الظاهرية والعميقة للأمكنة استطاع أن يقدم للقارئ نماذج مكانية أعلى نضجاً وأشد تأثيراً، ولا

(١) مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة ــ دراسة في ميتافيزيقيا برادلي، حمد توفيق الضوى، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط١، ٢٠٠٣، :٧٠.
(٢) المكان في الرواية البحرينية، فهد حسين، دراسة في ثلاثة روايات الجدوة، حصار، أغنية الماء والنار، ط١ ، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ٢٠٠٣،: ٥٦.
(٣) بنية النص السردي، حميد لحمداني، وبنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، والبنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، أحمد مرشد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٥: ٢٩،٦٣،١٣٠.

ينفصل المكان أو الفضاء عن عناصر السرد الأخرى المكونة لبنية العمل السردي، وأما فصله في الدراسة عن سائر هذه العناصر فهو من أجل تسهيل دراسته.

وللزمان ارتباط وثيق بالأمكنة بحيث إننا يمكن أن نعدهما وجهين لعملة واحدة، فالزمن لا يمر في الفراغ وإنما يظهر أثر مروره فيما يخلفه وراءه من حوادث وتغييرات في الإنسان والموجودات والأمكنة، وقد عبَّر جان بياجيه عن شدة هذا التقارب بين الزمان والمكان حينما قال: "إن الزمان مكان متحرك، والمكان زمان ثابت"(١)، وكذلك اشتقَّ النقاد تركيب "الزمكاني" للتعبير عن مدى التصاق الزمان والمكان بعضهما ببعض، إذ لا يمكن التمييز بينهما إلا في مضمار الفنون، لأنها تبتكر حالة تخييلة قادرة على الفرز التجريدي لأثر كل منهما، فالفنون الزمانية ترتكز على تعاقب وتتالي الوحدات الفنية وفق إيقاع معين مثل الأدب والموسيقا، وأما الفنون المكانية فترتكز على تثبيت الإيقاع الزمني مجسَّداً في كتلة مشخَّصة ثابتة في مكان محدَّد مثل فنون الرسم والنحت والعمارة، ولكن في المستوى الواقعي يبقى المكان هو الحاضن الأساسي للوجود الإنساني، إذ تنشأ بينه وبين الإنسان مشاعر وعلاقات وذكريات، ويغدو المرور به أو مفارقته أو استحضاره بوساطة الذاكرة عاملاً رمزياً يستدعي لدى الإنسان جملة من المشاعر، منها ما هو إيجابي، ومنها ما هو سلبي، تبعاً لما تعرَّض له في أثناء مكوثه فيه.

والزمان والمكان مكوّنان أساسيان من مكونات اللغة السردية، ولكنهما يتخذان فيه هيئة لغوية هي التي تحدد ماهيتهما، إذ تعمل اللغة الأدبية على التعبير "عن وعيٍ ومعانٍ ومدلولات ونظم فكرية شاملة، وتقوم بتخليق عوالم جديدة من تعالق الدّالات اللغوية بعضها ببعض، ويقوم القارئ أو الناقد بكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص"(٢) ويفترض أن تكون هذه العوالم في البنية السردية مغايرة لما هي عليه في العالم الواقعي؛ إذ ليس من وظيفة السرد توصيف الوقائع

(١) الزمان في الفلسفة والعلم، يمنى طريف الخولي، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٩٩:١٩.

(٢) المتخيل السردي ــ مقاربات نقدية في الشعر والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، بيروت ــ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، :٨.

والأحداث تصويراً مرآوياً انعكاسياً، وإنما يفترض أن يقاربهما مقاربة أدبية تجعلنا نرى فيهما وندرك ما لا نراه وندركه ظاهرياً.

المبحث الأول: الزمان

استناداً إلى جملة المفاهيم التي ذكرناها عن الزمن والتي رأينا من خلالها أن المدة الزمنة نفسها تتعدد بتعدد الأفراد، إذ إنها لا تعني بالنسبة إلى كل واحد منهم المعنى أو الماهية نفسهما، فإنه "يمكننا التمييز بين نوعين أساسيين من الزمن:

١ـ الزمن الحقيقي/ الاصطلاحي: وهو الزمن الذي يُقاس بالساعات والأيام والمحدد بالتواريخ، فمثلاً نحن نغادر المكتب أو نجلس لتناول العشاء حسب زمن الساعة، ونقرأ عن الحوادث التاريخية التي وقعت في أزمنة خَلَت مؤرخّة باليوم والشهر والسنة.

٢ـ الزمن النفسي/ السيكولوجي: ويتمثل في الإحساس الذي تتركه التجارب التي تمر بنا في نفوسنا وأفكارنا وعواطفنا، إضافة إلى إحساسنا الداخلي بالمدة التي عشناها فيها من حيث الطول والقصر"[١].

فلكل إنسان زمانه الخاص به وحده، أي زمانه الذي لا يشترك فيه مع غيره، وهو مرتبط بما يجول في عقل كل فرد من مشاعر وعواطف وذكريات إزاء كل لحظة يعيشها، ومرتبط أيضاً بحجم المنجز الذي أنجزه عبر حياته وفاعليته، فالزمن الحقيقي لحياة الفرد لا يُقاس بتراكم السنين، كما أن الزمان يختلف أيضاً لدى الفرد نفسه بين لحظة وأخرى، فالإنسان يحمل "في داخله عدة أنوات خلقتها معرفة الآخرين عبر حركة الزمن، ففي اليوم الواحد قد يمتلك الإنسان أحاسيس متناقضة ومتضاربة بحسب معطيات الزمن الطبيعي أو الزمن النفسي، وهذا التقلُّب والتحوُّل يتم عبر الزمان"[٢]، وكل إنجاز ينجزه الإنسان عبر الزمن هو إنجاز مقيس بمستوى

(١) الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ترجمة، بكر عباس، مراجعة، إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧: ٧٧.
(٢) الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢،:١١.

فاعليته، ونوع تأثيره من حيث الإيجابية والسلبية، وهنا نكون قد اقتربنا من المفهوم الديني للزمن، الذي يرى بأن الزمن يسير سيراً خطياً مستمراً أي دون رجعة إلى الوراء، فقد "آمن البشر في معظم تاريخهم بنوع من الحياة بعد الموت متعلق بالقواعد الاجتماعية"(١)، انطلاقاً من أن الروح الإنسانية لا تفنى بالموت وإنما يوجد حياة أخرى بعد الموت سوف يُجازى فيها الإنسان على ما فعله سابقاً، أن خيراً فخير وإنْ شرّاً فشر، في حين تنظر الفلسفات الوضعية غير الدينية إلى الزمن بأنه يسير سيراً دائرياً، فيكون له نقطة بداية تبدأ بمولد الإنسان، ونقطة نهاية محددة بموت الإنسان.

وعموماً لا تخضع الحكايات للتراتبية الزمنية المتعاقبة، لأنها تتناول الزمان من منطلق الحاجة الحكائية إلى رواية الحدث، فهي تتناول قطعة من الحياة للتركيز على ما جرى فيها من أحداث وكيف تفاعل شخوصها مع التأثيرات التي تركتها هذه الأحداث بفاعليتها الزمنية في ذواتهم، ومن ثم فإنه "ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها... لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك"(٢)، فقد يلجأ كتاب القصص إلى الحذف الزمني أو إلى التنقل غير المتعاقب بين الأزمنة أو إلى الوقفات الزمنية عند مشهد معين لإشباعه بالوصف والتحليل أو إلى استشراف المستقبل، وقد تتطلب الحكاية البدء من منتصف الأحداث أو من نهايتها، فالزمن في السرد لا يتحدد بالماضي والحاضر والمستقبل فحسب، بل إننا نستطيع أن نرى فيه "حاضر الأشياء الماضية، وحاضر الأشياء الحاضرة، وحاضر الأشياء المستقبلية"(٣).

---

(١) الوجيز في تاريخ الموت، دوغلاس.ج. ديفيس، ترجمة، محمود منقذ الهاشمي، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، ٢٠١٤، :٧٩.

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، بيروت ـ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١ :٧٣.

(٣) الزمان والسرد ــ الحبكة والسرد التاريخي، بول ريكور، ج١، ترجمة، سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة، جورج زيناتي، ليبيا، طرابلس، دار أويا، ط١، ٢٠٠٦، :٣٢.

أولاً: أنواع الزمن:

ينقسم الزمن في السرد كما هي حاله في الواقع إلى نوعين أساسيين هما: الزمن الحقيقي والزمن النفسي، وكنا قد ذكرنا آنفاً تعريف كلٍّ منهما، ولكن هذه التعريفات لا تعطي توصيفات محددة بدقة لهذين النوعين، إذ يندرج تحت كل نوع منهما معرفة الأوقات الزمنية المحددة بالماضي والحاضر والمستقبل، وهذه التقسيمات الزمنية تتداخل بدورها في كل نوع منهما إذ كثيراً ما نجد حضوراً للزمن الماضي في لا وعي الشخصيات فيتحول الماضي حينئذ إلى حاضر فاعل ومؤثر في حركية الزمان السردي، وكذلك لم يعد من الممكن المضي بالزمن في الحكاية السردية وفق زمن خطي متتالٍ، إذ فرض الواقع الجديد تغييرات في البنية الزمنية جعلت البدء في زمن القص من نهاية الأحداث أو من وسطها أكثر ملائمة لطبيعة بعض الحكايات من البدء فيها بدءاً تعاقبياً مستمراً من نقطة زمنية محددة تبدأ فيها تاريخية الأحداث وفق زمن حقيقي إلى نقطة زمنية تنتهي عندها تاريخية السرد، وهذا يتعلق بالزمن الحقيقي، وأما في الزمن النفسي فيصبح الأمر أكثر تعقيداً، إذ لا توجد في الزمن النفسي نقاط محددة للبداية وللنهاية، بل ترتبط حركيته بإيقاعات المشاعر الداخلية في نفوس شخصيات الحكاية، أو يعبَّر عنها بوساطة الراوي الافتراضي بحسب تدفق الأحداث في ذاكرته وترتيبها فيها، وتظهر آثاره في الأشياء والأمكنة بحسب زاوية النظر التي يشعر بها السارد نحوها ويخبرنا بها، وهذا ما سماه "ميشيل بوتور بـــ(الإيهام الزمني)، مشيراً إلى صعوبة ترتيب الأحداث الروائية ترتيباً متسلسلاً كما هي في الواقع، وقد ورد في قصص جابر خليفة جابر أنماط زمنية مختلفة منها الحقيقي ومنها النفسي، وضمن هذين النوعين نجد الاستذكارات الزمنية والاستباقات والحذف والتلخيص والوقفات والمشاهد الوصفية والتصويرية، بنسب متفاوتة تعطي بمجملها تصوراً عاماً عن طبيعة الحركية الزمنية في كل قصة من قصصه على حدة.

١ـ الزمن الحقيقي:

يلجأ السارد في بعض الأحيان إلى ربط زمن حكايته بزمن خارجي محدَّد بيوم وشهر وسنة، ويختار في هذا الزمن حدثاً مهماً يمثل نقطة تحول تاريخية أو سياسية أو اجتماعية مثل أخبار الحروب أو الغزوات أو الكوارث أو الثورات أو... إلخ، مما يحقق له نسبة عالية من الإيهام بواقعية الأحداث التي يتناولها، إذ يجعل ما يتحدث عنه من وقائع يبدو حقيقياً إلى حد بعيد، ولكن ذلك لا يعني أن ما سيذكره من تفاصيل لهذه الأحداث هو حقيقي بالضرورة، فالسارد يورد تفصيلات هذه الأحداث ضمن مجال الزمن الحقيقي من وجهة نظره، ولا يعني ذلك بالضرورة أيضاً أنه سوف يلتزم بالتتابع المتسلسل لزمن الأحداث وتاريخيتها، "فحتى في السرد الروائي التقليدي الأكثر التزاماً بالتسلسل المنطقي للزمن، لا نعيش الزمن باعتباره استمراراً، حيث يخضع الزمن لتقنيات: القفز والحذف والوقفة والتلخيص وغيرها"[(١)]، وتحضر كل واحدة من هذه التقنيات في الحكاية بمقدارٍ يتناسب مع زمن التفكير فيها، ونوع الزمن الذي تعبر عنها، ففي قصة (ساعة آمنة) من مجموعة (زيد النار) نجد أن السارد يورد زمنين حقيقيين متوازيين تُبنى انطلاقاً منهما جميع تصورات الحكاية التي أراد جابر خليفة جابر أن يعبر عنها، والزمن الحقيقي الأول هو تاريخ بناء (هاري سيلفردج) لمحله التجاري الذي سمّاه باسمه (متجر سلفريدج) عام ١٩٠٨م، والذي اقتضى سرداً استرجاعياً لقصة هجرة (هاري سلفريدج) عام ١٨٨٦م إلى لندن: "أعادتني ساعة آمنة إلى أجواء لندن حيث اشتريتها من أكسفورد ستريت، متجر سلفريدج تحديداً، ماركة عالمية طبعاً، صنع إنكلترا. نحن الآن قبالة بوابة المتجر... عند نهاية الشارع قرر المهاجر الطموح هاري سلفريدج إقامة محل التسوق التاريخي هذا سنة (١٩٠٨م) وعند هذا الركن تحديداً كان أكسفورد ستريت ينتهي بالإسطبلات، إذ أقدم على جعل جناح العطور في مقدمة المتجر، وهذا ما لم يقم به أحد في ذاك الوقت... ولا أدري لم خطر ببالي أن هذا المغامر كان أحد الذين

(١) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة، فريد أنطونيوس، بيروت ــ باريس، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٢، ٩٩ ـ ١٠١.

حضروا عند خليج نيويورك احتفالاً بنصب تمثال الحرية سنة (١٨٨٦م) والذي أرسله الفرنسيون هدية إلى أمريكا بمناسبة الذكرى المئوية لاستقلالها وطرد الإنكليز سنة (١٧٨٣م)، وقتها عام (١٨٨٦م) وتحت ظل تمثال الحرية المطل على خليج نيويورك، وحين كانت الجموع الحاشدة تصفق وتتعالى صيحاتها وصفيرها، سحب هاري سلسلة ساعته الفضية التي غنمها جده لأمه في حرب الاستقلال من جندي إنكليزي قتيل"[١].

والزمن الثاني تاريخ المعركة التي سمّاها النظام العراقي السابق بـ (عاصفة الصحراء) عام ١٩٩٠م:

"وإلى بغداد هاجر عمار يوماً ما سنة (١٩٩٩م) بعد أن وقف عند ظل بيته المهدم، وقف لدقائق، وكان الوقت ظهراً، قرأ الوقت في ساعة يده، ولعله قرأ أيضاً سنواته القادمة. كان الموقف خطيرًا، قد يعتقل في أية لحظة، ربما في أقل من دقيقة، كما قيل لي، قرأ بحزم وقرر مغادرة البصرة، قصد سوق حنا الشيخ أولاً، اشترى بعض الملابس، واختفى ببغداد بعيداً عمن يعرفونه من عيون السلطة، ليبدأ من جديد".[٢]

فالقاص يستحضر زمناً حقيقياً بوساطة زمن آخر مختلف، فالزمن الذي يعيش فيه ذلك الشخص الغربي/الإنكليزي الذي يسعى دائماً نحو التفكير بزيادة رأس المال ويمثله هاري سلفريدج مغاير تماماً للزمن الذي يعيش فيه الإنسان العربي الذي يمثله عمّار بوصفه مطارداً من السلطة لما يحمله من أفكار تحررية يسعى بوساطتها لإقامة عالم أفضل وأكثر قابلية للعيش الكريم، ويستمر هذان الزمنان بما يحمله صاحب كل منهما في التأثير في الأشياء والعلاقات التي تحيط بكلٍّ منهما، وفي توجيه سلوكياتهما، تمهيداً للوصول إلى النتائج المتأتية من هذه السلوكيات، فأفكار عمار التحررية تقوده إلى محاربة الغازي الأمريكي وتنتهي به في عام (٢٠٠٦م) إلى الاستشهاد دفاعاً عن وطنه:

---

(١)زيد النار:٨ ـ ١١.
(٢) المصدر نفسه:١١.

"اصطحب معه، وقته الخاص، وسنواته، هواجسهُ بالتغيير، وأفكاره التحررية، ونقلها إلى مهجره الجديد، عاش عمّار معجوناً بالوجع العراقي، وبقي هكذا مشتعلاً بعنفوانه وتمرداته حتى استلقى سنة (٢٠٠٦م) بجسده على سفح دجلة، في الجادرية، مقابل جزيرة الأعراس تماماً، وكما لو كان عريساً، سقى الشاطئ بدمه الشاب ومضى..."[١]، في حين أن الأفكار الرأسمالية التي اعتقد بها سلفريدج أوصلته إلى امتلاك أفضل المحلات التجارية على مستوى العالم، ولكنه في نهاية المطاف يخسر ملكيتها لمصلحة اليهود:

"بينما اقتصر ما نقله سلفريدج من تحررٍ وأفكار ثوريةٍ على عالم التسوق والتجارة اللندني، لكن كل ما جمعه من ثروة طائلة سرعان ما ضاع وتبدد، صرفه على ملذاته، وفي صالات القمار، تماماً كما ضاع الاستقلال الأمريكي والدماء التي سالت من أجله، لتقع أمريكا العظيمة ببشرها وثرواتها الهائلة ومساحاتها القارية، بعد تلك التضحيات تحت سيطرة الاحتلال الاقتصادي والمالي لليهود، وكذلك سقط متجر سلفريدج التاريخي الشهير في يد رجال مال يهود"[٢]، وهنا يبدو الأثر الذي يتركه التقدم الزمني المتتالي وفق مسار خطي بفواصل زمنية حقيقية وأعوام ذات أحداث محدّدة ومعروفة عالميّاً في مصائر الشخصيات، فالزمن لا يظل محايداً في أثناء مرور السنوات وإلا لكان من دون أي قيمة، وتبدو فاعليته بما يتركه من تغييرات في مسار الأحداث ونفسية الشخصيات التي ينتقل بها من حال إلى حال، "فالزمن يتجه إلى الأمام، ولكنه يتقدَّم إما صاعداً نحو التقدم والتطور وإما هابطاً نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط"[٣]، وفي قصة (ساعة آمنة) وجدنا كيف أدى تقدم الزمن بالشخصيتين الرئيستين إلى مصائر مأساوية فقد انتهت حياة هاري سلفريدج إلى التشرد، وانتهت حياة عمار بالموت، فكلاهما قد مضى به الزمن نحو الفناء، أحدهما/عمار بصورة جسدية والآخر/هاري بصورة رمزية.

---

(١) زيد النار: ١١ ـ١٢.
(٢) المصدر نفسه : ١٢.
(٣) بناء الرواية ـ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، القاهرة، مكتبة الأسرة، ط١، ٢٠٠٤ :٧٠.

٢ـ الزمن النفسي:

يعيش الإنسان حياته الاجتماعية وفق مسار زمني متتالٍ، فتتراكم لديه بمرور الزمن مجموعة من التصورات والمفاهيم للأفعال أو السلوكيات، ويتواصل مع الآخرين ويشاركهم حيواتهم مشاركة جزئية، ولكنه يعيش بينه وبين نفسه زمناً خاصّاً، ينشأ من طبيعة ظروفه وبيئته وتجاربه وما مر عليه فيه من نجاحات وإخفاقات وأوقات سعيدة وأخرى بائسة أو حزينة، وهذه المدد الزمنية تختلف اختلافاً جذرياً من شخص إلى آخر، ولهذا فقد أطلق عليها الدارسون مصطلح الزمن النفسي أو الذاتي أو الداخلي، وهو الزمن الذي "يقوم على ائتلاف الأحاسيس وتداخلها، ويختلف باختلاف الذاتيات وتمايزها"[١]، فتتحرك فيه الأنا "وفق الإيقاع الداخلي للذات الإنسانية، حيث تستحضر الماضي عبر الذاكرة في لحظة الحضور وتتمثله ويتجسد أمامها، أو يتجلى المستقبل عبر الحلم والتوقع في لحظة الحاضر"[٢]، فيبرز في السياقات السردية بوساطة رصد السارد لما فيما يدور في ذهن الشخص من تداعيات فكرية واعية أو غير واعية أو في ما يصدر عنه من حوارات أو كلام مباشر، أو فيما يتحدث به بينه وبين نفسه فيما يسمى المونولوج أو الحوار الداخلي، وبناء عليه يكون للزمن النفسي امتداد خاص أيضاً فقد يدور في ذهن الشخصية في السرد في ساعة ما يساوي في الزمن الحقيقي عشرات بل مئات السنوات، وقد يحدث العكس فيسترجع الإنسان في ذكريات طويلة تفاصيل تتعلق بحادثة لم تستغرق في الزمن الحقيقي سوى بضع لحظات، إذن فالزمن النفسي هو "الديمومة أو شعور الإنسان بالزمن تبعاً لإيقاع حياته الداخلية"[٣]، وقد استعمل جابر خليفة جابر هذا النوع من الزمن/ الزمن النفسي في البنية السردية لقصصه في بعض الأحيان، لأنه كان يلجأ إلى الترميز والمعادلات الموضوعية السردية في بناء

(١) مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، عبد الصمد زايد، تونس، الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٨٨،:١١

(٢) حدس اللحظة، غاستون باشلار، ترجمة، رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، تونس، الدار التونسية للنشر، ط١، ١٩٨٦،:٤٨.

(٣) بناء الرواية العربية السورية ١٩٨٠ ـ ١٩٩٠، سمر روحي الفيصل، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١٩٩٥١،:١٥٧.

أحداث قصصه أكثر مما كان يركز على دواخل الشخصيات، ومن أمثلة استعمالاته للزمن النفسي ما جاء في مقدمة قصص (الرجل الغريق)، إذ يوصّف لنا الراوي توصيفاً تمهيدياً لما يدور في ذهن الرجل الغريق من انطباعات وقناعات مستعملاً عناوين تدل على هذه البداية التي يكوّنها تكويناً تدريجياً، وكأنه يعد صفحات كتاب، أي كأننا نقرأ عن سمات شخصية الرجل الغريق في كتاب؛ فنبدأ بالتعرف إليه في وجه الورقة الأولى ثم في خلفيتها، ثم في وجه الورقة الثانية ثم في خلفيتها، وهكذا... فنقرأ في الورقة الثانية ما يأتي:

"إحساس يشبه الفرح هو ما يراوده الآن.. هو الذي افتقد الفرح منذ زمان بعيد موغل في القدم.. منذ زمان الكهوف / القبائل / البطون / الأفخاذ / الأفراد / وأخيراً الآلهة.. الأمر سواء لديه ومشهد غرقه المتكرر، هوَ، هوَ، لم يتغير منذ الأزل، كل أشيائه تنكَّرت للفرح وطاردته إلى ما وراء غرقه وانتشاله، ثم عودته إلى أعماق النهر فيما بعد، إلا جعبة أوراقه فهي لم تزل تخبئ شيئاً، لنقل شيئاً شبيهاً به يقاسمه الرزق ويتجول معه أينما ذهب، إنه توأمه الذي لأجله تأبط الرجل الغريق عدة صيده وقصد النهر متلهفاً لمراودة حوريات الماء عن نفسها، وماسحاً بعينيه المتعبتَين أقدام الشيراتون وأرداف سمراواته؛ ولأجله أيضا استدار (١٨٠) درجة موليّاً عجيزته للجميع ثم ركل المشاهد كلها ــ بعصابية هي أقرب للجنون منها لأمر آخر ــ وقفز إلى قاع النهر ليمارس حياته في الماء كما اعتاد على ممارستها فوق اليابسة، تُساعده قدرة غامضة على التكيّف واستنشاق الأوكسجين المذاب"[١].

الرجل الغريق في جملة هذه القصص كما يظهر منذ بدايات التعريف به هو شخصية رمزية تمثل معادلاً موضوعياً للراوي، أو القاص نفسه، الذي يعمل على رصد بنيته النفسية الداخلية فيجعل منها نمطاً عاماً تعبر عن المشاعر الداخلية المؤلمة التي يحس بها الإنسان العربي في زمن الخيبات والخسارات والانكسارات الكبرى وضياع الأوطان في ظل الحكم الاستبدادي للسلطة القامعة التي تأخذ من هذا

(١) الرجل الغريق:٦.

الإنسان كل شيء، في حين ترفض أن تقدم له شيئاً سواء كان مادياً أم معنوياً، فتسلب منه حتى كرامته، وهو يعبر بصورة خاصة عن الإنسان العراقي الذي عانى ما عاناه منذ أقدم العصور من الظلم والاستبداد وخيانة المحيطين به، والإشارة الزمنية في المقطع السابق ألا وهي منذ زمان الكهوف / القبائل / البطون / الأفخاذ / الأفراد / وأخيراً الآلهة، والتي تعبر عن زمن نفسي طويل الأمد يبدأ منذ بدء الخليقة، ويؤثر في تكوين الرجل الغريق وبناء قناعاته وتصوراته التي جعلته يتنكَّر لكل القباحات الموجودة على سطح الأرض وينفرد بنفسه، حاملاً معه شهوته الشبقية إلى المرأة وحسب، وفارّاً إلى الماء الذي يجد فيه كينونته وقابليته للحياة.

ونقرأ في الورقة الثالثة/وجه الورقة:

"أصبح بإمكانه بعد أن استقر في الماء أن يبعث أي عضو أو أية حاسة من حواسه في مهمات بعيدة عن مكانه في قاع النهر، لتنقل إليه وبالألوان صوراً لما يجري على الشاطئ.

لم ينتظر الرجل طويلاً أو قصيراً بل سارع إلى استخدام قدراته لمعرفة أخبار أهل اليابسة، وأطلق حواسه بواسطة أمواج ودوائر من الإحساسات المشعة كانت تنطلق ثم تعود إليه محمَّلة بالأخبار المصورة عما يجري على الشاطئ/الكورنيش. كان الناس ــ باعة ومتنزهين وعشاقاً وجنوداً وأشكالاً آدمية أخرى ــ يروحون ويجيئون أمامه جماعات ومثنى وفرادى، وهم يتأبطون أو يحملون على ظهورهم أو في أحضانهم وطي ملابسهم وحتى تحت جلودهم، حيوانات شتى... ثعالب وأرانب وذئاب وببغاوات وحرباوات وأنواعًا غيرها، ولم ير قطعًا أي آدمي أو حوّائية من دون أن يكون معه أو معها حيوان من هذه الفصيلة أو تلك؛ ومما رآه وعرفه عبر أمواج حواسه المرتدة إليه من خارج النهر، أن عدد الثعالب هو الغالب بين أعداد بقية الحيوانات، وهذا ما يميز أهل زمانه عن آدميي الأزمنة الماضية لكنهم جميعاً منذ زمان الكهوف وحتى زمان الآلهة يتصفون بملازمة الحيوانات لهم."[1]

(١) الرجل الغريق: ٧.

إن الزمن الذي يشير إليه السارد وهو ذلك الزمن الذي سبق زمن غرقه، ليس زمناً حقيقياً، بل هو زمن افتراضي/ نفسي تراكمت فيه الصفات الحيوانية لدى أبناء آدم، فصاروا مراوغين كالثعالب والحرباءات، ومفترسين كالذئاب، وخانعين وخائفين كالأرانب، ومردِّدين لما يقوله له المتحكمّون بهم كالببغاوات، وظلوا على هذه الحال إلى أن انتفت عنهم الصفات الإنسانية بصورة تامّة، ومن ثم فليس بإمكان الرجل الغريق أن يعيش معم أو بينهم، لذلك هو مضطر للجوء إلى الماء كي ينأى بنفسه عن مكائدهم وشرورهم، وهنا يترسَّب الإيقاع الزمني النفسي في داخل البنية النفسية لشخصية الرجل الغريق، فالمسار الذي اتخذه الزمن الحقيقي حوَّل المحيطين به إلى حيوانات مفترسة، وهو يراقب هذا التحوّل التدريجي ويتوجَّس منه، وقد امتد مسار الزمن الحقيقي امتداداً طويلاً يبلغ مئات بل آلاف السنوات، في حين اختُزل الزمن لديه بالنتائج المكثفة التي تمخّضت عنه، "فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[1]، وقد برز هذا الأثر بالنسبة إلى الرجل الغريق في التحول طويل الأمد الذي انتهى بمن حوله ليصبحوا أقرب إلى الحيوانات منهم إلى البشر، وفي التحول المكثَّف قصير الأمد الذي اضطراره إلى اتخاذ حياة العزلة بعيداً عنهم، لأنه ما يزال يحمل بين جوارحه طباع الإنسان الحقيقي الأصيل.

ثانيا: علاقات الترتيب الزمني:

يبدو الزمن في الظاهر أنه يتقدم إلى الأمام دائماً وأنه من المستحيل أن يرجع إلى الوراء، ولكن الزمن في الواقع يخضع لكثير من حالات التوقف أو التقطع أو التشظي أو العودة إلى الوراء بوساطة استذكار الأحداث الماضية أو العيش وفقاً لنتائجها أو لما ترسَّخ فيها من قناعات وأفكار صار يصعب التخلص منها أو حتى مجرد التحول عنها، وما يزال كثير من أبناء العصر الحالي يعيشون بقناعات تنتمي إلى أزمنة ماضية، وقد "أطلق عليها عالم النفس كارل غوستاف يونغ صفة الأفكار

(١) بناء الرواية، سيزا قاسم:٣٨.

الجمعية الثابتة في لا وعي الشعوب، وهي تحضر حضوراً واضحاً في حياتهم الحالية وتوجه سلوكهم الواعي"[١]، ولربما تعرض الشخص لحدث مفجع فظل منجذباً إليه يستذكره في كل حين، ويتوقف عن متابعة الإنجاز في حياته بسبب هذا الحدث، فيصبح الجريان المتعاقب للزمن بوساطة الساعات والأيام والسنين جرياناً وهمياً، لأنه خالٍ من الفاعلية، والأمر مثل ذلك في السرد، بل هو فيه أكثر تعقيداً، لأن السارد مطالب بالخوض في تفاصيل ما يجري في لاوعي الشخصيات، مثلما هو مطال بتحليل الآثار النفسية التي تحل بشخصياته عقب كل موقف وحدث أو حوار يجري في أثناء السرد، إضافة إلى حاجته للوقوف عند الأمكنة المهمة لوصف انطباع الشخصيات عنها ولوصفها هي بحد ذاتها، وهذه المسارات الزمنية جميعها تجعل الزمن في حركية غير منتظمة، إذ "إن الأمر لا يتعلق بنظام تسلسل الكلمات ولا حتى العبارات، بل على الأرجح بنظام تسلسل الحوادث... وهذا الترتيب الخطي ــ على خشونته ــ يصطدم بجميع أنواع الصعوبات فينقطع الخيط ويعود إلى الالتفاف حول نفسه"[٢]، بنظام يتحرك الزمن نحو الأمام تارة ونحو الخلف تارة ويتوقف في بعض المفاصل السردية أحياناً، ففي البنى السردية الحديثة يبدأ الزمن في نقطة ما ومن ثم يعود إلى ما قبلها أو إلى ما بعدها عن طريق الاستذكار أو الاستشراف فيما يسمى (الزمن الدائري)، فلا يعود الماضي ماضياً بمعناه المعروف وإنما يصبح للماضي صلة بالحاضر والمستقبل بشكل متنامٍ، وهذه الطريقة أقرب ما تكون إلى الحياة الواقعية لأن الإنسان يعيش في كل لحظة عدة أزمنة، فاللحظة الحاضرة لا تلبث أن تصبح ماضية ثم بإمكانها أن تعود فيما بعد لتكون راهنة أو مستقبلية، وبناء على ما تقدم يمكننا أن نجد في البنية الزمنية للسرد التمفصلات الزمنية الآتية:

(١) البنية النفسية عند الإنسان، يونغ، ترجمة، نهاد خياطة، اللاذقية، دار الحوار، ط١، ١٩٩٤، ٧٧ ــ٧٨.

(٢) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور:٩٧.

أــ الاسترجاع:

وهو واحد من أكثر التقنيات المستعملة في التعبير عن حركية الزمن في السرد، ويعني "أن يرجع السارد في مسار حكايته إلى الوراء ليسرد أحداثاً أو أفعالاً أو أقوالاً وقعت في الماضي الروائي"[١]، ويستعمل السارد ألفاظاً معينة للدلالة عليه من مثل: وقد حدث فيما مضى، أو فاستذكر، أو كنت، أو فتذكَّر، أو تذكَّرتُ، أو كل ما يؤدي المعنى الدال على أن السارد يترك الحاضر الحالي في نقطة معينة من سرده للحكاية ويعود إلى ما قبلها ليذكر لنا أحداثاً جرت، لا يكون القارئ على علم بها، والاسترجاع يملأ الفراغات السردية التي تقتضيها الحكاية من حيث تقديم معلومات ضرورية عن سبب حادثة ما أو عن ماضي إحدى الشخصيات أو التذكير بحوادث مرَّت من أجل تكرارها أو تعديل دلالاتها أو تقديم تفسير لها.

فمثلاً في قصة (الرسام) يعود بنا السارد إلى ماضٍ تخييلي ليقص علينا كيف استطاع أن يتخفّى عن ركاب السفينة وقبطانها فيرسم لوحة للشهيد أو للمنقذ المنتظَر (مهدي)، ويحدثنا عن علاقته بنور التي تمثل بالنسبة للسارد رمزاً لانبلاج الفجر بعد طول الظلام، وإشارة للأمل المنشود من الأجيال الجديدة:

"رسمتُ التخطيطات الأوَّليّة للوحتي، رسمتها على الورقة الأولى من السجل، ثم أعدت رسم الممحوات على اللوحة، أعدتُها كي يروها، فأخذها القبطان واندهش، سَحَرَه حبرُ التخطيطات بزرقته المائجة، ورأى نفسه في التخطيط، رأى باخرته وبحّارته، فغادر طريدون بقاربي مجدِّفاً تجاه الجرف الغربي وغاب فيه.

ذبذباتٌ في المجال الفيزيائي القريب، وقلق على وجوه مراقبي الصالة. هل ستظهر (طريدون) أخيراً؟ وهل سأرى مهدي عليها؟

كنت أرى القلق بادياً على وجوه الطاقم. إقلاعهم تأخَّر لمرات وقبطانهم مهموم. غرائب في باخرته. القاربُ مَن أتى به؟ كانوا يتساءلون وكان البحّار أحد أكثره

(١) بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، حسن بحراوي، الدار البيضاء ــ بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠: ١١٩

تساؤلاً وإثارة، إذ تسللتُ إلى مقصورته وأخرجت بساط حرير من حقيبته، علَّقتُه على الباب من الداخل ثم قلبت الزيت عليه واشتغلته بالفرشاة.

وتذكَّرتُ (نور) نور التقيّة بحجابها الكشميري وبعباءتها وبوجهها المطمئن، يذبل ويضيء. في مستشفى (الكورنيش) التعليمي التقيتها آخر مرة، فقالت: أهلاً (باك) يا أخي، (وكانت قبلها تناديني بأخي يحيى). قالت: هنا قضى مهدي وغاب، صمتتْ وأضافتْ: لم يزل دمه دافئاً، وهذه خدوشهم ورصاصاتهم على الجدران، أقرؤها لك، لا تندهش، أنا أعرف ترجمتها؛ ترجمة الرصاص وترجمة الخدوش، صدِّقْ، أعرفها، حتى أرقّ الخدوش أجيد قراءتها، وأقرأ الدم الطازج الطريد... وغاضت الدموع".[1]

يشير استعمال صيغة الماضي بوساطة الملفوظ (كنت) التي تتكرر كثيراً في المقاطع السردية السابقة، إضافة إلى استعمال أفعال الماضي من مثل: (محوتُ، ورسمتُ، وتذكَّرتُ، وأعدتُ) إلى حالة الاسترجاعات الزمنية التي يريد جابر خليفة جابر من القارئ أن يطّلع على تفصيلاتها، والتي يتحدث لنا فيها عن مشاعره الذاتية في مقابل كل لحظة من لحظات تكوّن لوحة السفينة (طريدون) وأثر ذلك في صديقه (المهدي/باك) والفتاة نور التي كان يعرفها منذ الصغر، ولولا هذه الاسترجاعات لما استطاعت اللغة التصويرية المجازية أن تنقل لنا المناخ العام الذي كان يحيط بأجواء عرض اللوحة في المعرض، وما كان يدور في أذهان الشخصيات ــ ولا سيما شخصية القبطان ــ عن طبيعة هذه اللوحة وماهيتها، فقد استطاع القاص أن يجسِّر لنا الفجوات الزمنية التي تجاوزها السرد في بداية القصة عن جملة الأحداث التي ترافقت مع رسم اللوحة وكيفية المزج اللوني الذي أدى إلى ظهورها بالشكل الذي ظهرت عليه، وعن موقف القبطان منها، وموقف مهدي، ومشاعر نور، وعن الحوارات والتساؤلات التي طرحها كلٌّ منهم على السارد والتي حفَّزت حالة التشويق لدى القارئ لمتابعة حيثيات الحكاية وترقب أحداثها، وتعرفنا بوساطتها إلى

(١) طريدون: ٦٠ ـ٦١.

العالم الداخلي للشخصيات وإلى رؤاها وتصوراتها عن مجريات الأحداث وانعكاساتها النفسية عليها، ولا سيما نور التي رأينا أنها ماتزال تحمل في ذاكرتها صور الدم الذي نزف ممن قضوا نحبهم على تراب (طريدون)، فتشعر بمأساة فقدهم وتترقب مجيء موعد الانتقام لهم في كل حين.

وفي استرجاع آخر من قصة (قارئ الدم) نجد كيف يتوقف السرد عند لحظة مفصلية ليخبرنا السار كيف توجَّس وحده من بين أبناء قبيلته بما فيهم (أبوه) خطر التعاطي مع الببغاوات القادمة إلى مناطقهم والتي تشير رمزياً إلى أزلام النظام السابق ومن ساندهم من المغرَّر بهم، وما تبع ذلك من آثار كارثية على أهل المنطقة وممتلكاتهم وبساتينهم، إذ يجي فيه:

"فنشر الوراق رقاقهُ وكتب:

[ضحى يوم إبحاري نظم حفل وداع بهيج شرّفه (أبي) وشيّعني الصيادون المهرة عشرات الفراسخ حتى ركبت البحر، أما هذه المأدبة التي أقيمت لدى عودتي، فلم تكن كما أُعلن احتفاء بي، وإنما كانت تكريماً للببغاء حيث قعد (أبي) متصدّراً المائدة الطويلة التي كانت في الأصل زحافة سوِّيت بعجالة، وسمّرت بها عشرات القوائم لتفي بالغرض. وعلى كتفه الشمال وقفت الببغاء مزهوة بعد أن وشمت ريشها بلون قفصها الزيتوني.

أفراد القبيلة جميعًا ــ الذكور يمين المائدة والنساء يسارًا ــ اتجهت أنظارهم إليها وكذلك الكلاب التي احتلت أماكنها حول المائدة وعلى الأكمة والكثبان. كان الطبيخ وفيراً، إلا أن ما كوى ذاكرتي هو مشهد القارب المشدود إلى إحدى قوائم المائدة فقد رأيته مراراً في أحلامي الأخيرة، ركبته هارباً وهو يطفو بي على سرب من الكثبان الرملية سريعة الحركة مضلّلاً المطارِدين حتى انتهيت مُجهدًا، متوتر الأنفاس بمحاذاة مستشفى المدينة على ضفة النهر المواجهة للشروق فقصدته، لكن

ما أن وصلت جدار العيادة الخارجية حتى فوجئت بكلاب (أبي) وصياديه وقد أحاطوا بي من كل صوب.]][1].

ونلاحظ كيف يميز السارد هذه الفقرة الاسترجاعية بوضعها ضمن قوسين معقوفين تمييزاً لها عن مجمل مضمون الحكاية والحوادث السردية الأخرى، إذ يظهر فيها تفصيلات المواقف الترميزية وتوقيتاتها واستجابة أقاربه لها بالقبول والترحيب، بدليل إقامة المأدبة ووقوف إحدى الببغاوت على كتف (أبيه)/ وهو ليس أباه الحقيقي وإنما المقصود به الشخص المسؤول الذي كان مطلوباً منه الإشراف على هذه الوليمة وضمان قبول الناس لما سيترتَّب عليها من نتائج، وكيف حاول الشخص الذي يتحدث عنه السرد خاصة إبداء الرفض المطلق لهذا الاستقبال وذاك الترحيب، بمحاولته للهرب بوساطة قارب إلى النهر الذي يمثل بالنسبة إليه بوابة النجاة والخلاص وسبيلهما، ولكنه يفشل في ذلك، فيمسك به رجال (أبيه) ويعيدونه إلى المكان الذي فرَّ منه، ومسار السرد يثبت فيما بعد صحة موقف هذا الشخص بسبب الآثار الكارثية التي نتجت عن قبول أهل المنطقة بحكم الببغاوات.

ب ـ الاستباق:

وهو تقنية زمنية معاكسة لتقنية الاسترجاع وأقل استعمالاً منها وتسمّى أيضاً (الاستشراف)، وهو أن "يعلن السرد مسبقاً عما سيحدث قبل حدوثه"[2] وهذا يبدو غير مقبول أول وهلة، لأن هذا يضعف من عنصر التشويق في تتبع الحوادث في السرد، ولكن قد يلجأ السارد إلى هذه التقنية ليهيّئ القارئ لتقبُّل حدث من الأحداث، أو ليحفِّزه على التساؤل عن إمكان وقوع الحدث من عدمه، وتخيل الحال التي ستكون عليها الحكاية في حال وقوعه، كما فعل جابر خليفة جابر في قصة (ديك القراءات)، إذ انتقل بعد مقدمة تمهيدية في بضعة أسطر تتحدث عن استعمال الهولنديين لديك معدني يدلُّهم على اتجاه الرياح، ليعلن بصورة تمهيدية استشرافية

(١) الرجل الغريق: ٣٤.
(٢) تحليل النص السردي ـ تقنيات ومفاهيم، محمد بو عزة، بيروت، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١١: ٨٩

عن أنه يمكن أن نسمي هذا الديك بـ (ديك القراءات)، وهذا يسمّى الاستباق الصريح، فيقول:

"(قد أقترح عليكم تسميته بديك القراءات فيما بعد، لكن لننتظر قليلاً...)"[1]، ومن ثم يسرد قصة توضح السبب الذي دعاه إلى إطلاق هذه التسمية/ديك القراءات:

"في إحدى قصصه عن الحمراء كتب (واشنطن إيرفنغ) عن حارس يتحرك على محور فوق أعلى أبراج القلعة ويشير إلى جهة قدوم الأعداء، لكن هذا الحارس لم يفد الغرناطيين بشيء وهم يواجهون الجيوش الأوروبية الكاثوليكية وكانت تقضم أراضيهم قطعة قطعة، ولأن الحارس الغرناطي لم يؤدِّ دوره بصدّ الأعداء وإبادتهم كما كان يفعل في كل غزو، سيحول الإسبان حارس إيرفنغ الأمريكي إلى حارس آخر إنما برمح هذه المرة، لا يدور من ذاته، إنما تدوّره الرياح، نصبوه على محور، أعلى كاتدرائية إشبيلية، لكن بوشكين وكان بعيداً في روسيا لم يرَ تماثيلهم الحارسة، وربما أشاح بوجهه عنها وأنصت بكل مخيلته إلى ما قاله فرناندو على أسوار غرناطة فكتب قصته الشهيرة (الديك الذهبي) وجعله يلتقط حبات الرمانة حبة حبة!

عام ١٩٠٧م سينجز (ريمسي كورساكوف) الروسي أوبراه الشهيرة (الديك الذهبي) في الذكرى المئوية لولادة بوشكين وهو الذي أبدع أيضاً سمفونية شهرزاد ليعود بنا ثانية إلى ألف ليلة وليلة...

ولم تكن الصين بعد نهوضها الاقتصادي المهول بعيدة عما يجري من تحولات للديك الذهبي أو ديك الرياح، فقد قرر الحزب فيها التوسع في استخدام القوة اللينة (الثقافة) وخصص جوائز للسينما بعنوان (جوائز الديك الذهبي) لتنافس الأوسكار والسعفة الذهبية وغيرها.

والآن أرى ديك الرياح أعلى القبة الخضراء لدائرة الموانئ العراقية في الأبلة، لكنه كان أزرق غامقاً ويشير إلى الجنوب، إذن فالرياح شمالية ولا مطر...

(١) جيم جديد: ٤٩.

لوركا كتب عن دوارة الرياح قصيدة، هذا ما أتذكر، وثمة مبدعون من البصرة أخذوا دوارة الرياح، كتبوها شعراً وقصة، ومن تونس قرأت لإبراهيم درغوثي قصة قصيرة جداً بهذا العنوان...

ألا ينبغي علينا أن نعيد قراءاتنا، نعمِّقها ولو قليلاً، وأن نتعرف على ديكتنا جيداً، وننصت لصيحات الفجر من جديد؟!

أما أن لنا أن نستثمر في القوة اللينة؟

آما أن لنا أن نخصص جوائز لحكاياتنا وحرّاسنا، ونرسم لديكتنا ألواناً زاهية جديدة؟

وبعد كل هذا ألا يحق لي الآن أن أسمي ديك الرياح ذاك بـ (ديك القراءات)؟"[1]

فالسارد يعلن منذ بداية النص أنه سوف يطلق على الديك الذي كان يُستعمل لمعرفة اتجاه الرياح (ديك القراءات)، ومما يزيد التشويق لدى القارئ أن (ديك القراءات) هو عنوان القصة، أي إنه يمثل الثيمة الأساسية المحورية في القصة، فيصبح القارئ متحفزاً لمعرفة كيف سينتقل السار بالديك من التصور المادي الملموس إلى التصور المعنوي المجرَّد، فنجد أنه يطوف بنا بسرد تاريخي لمعلومات تاريخية غير معروفة إلى حد كبير، وتشمل كثيراً من الأمم والشعوب، ومنها الشعب الأمريكي والروسي والصيني والإسباني، التي كانت تتفنن في إيجاد الطريقة المناسبة لوضع الحراس على حدودها، وفي تبجيلهم وتمجيدهم في كتابة القصص والروايات والأشعار عنهم، فهي تعتز بمبدعيها، ليصل إلى المطالبة بأحقية المبدعين العرب والمثقفين القارئين منهم الذين يمثلون الحراس الحقيقين للشعوب العربية وحماة تراثها وتاريخها وحاضرها ومستقبلها من الضياع أو الاندثار تحت تأثير ضربات الغزو الثقافي من الأمم الأخرى، التي يسعى كلٌّ منها بشتى السبل إلى نشر ثقافته وجعلها تحل بديلاً أو تكون موازية لثقافة الآخرين، تمهيداً للحصول على أي مكسب منهم، ومن ثم السيطرة على مقدّرات بلادهم، وقد تتبعنا السارد في مساره السردي لتوضيح سبب الاستباق، الذي "يمثل حكاية تتلو حكاية سابقة

(١) جيم جديد: ٤٩ـ ٥١.

لتشرحها أو توضح أسبابها فيما يسمى الاستباقات التكميلية"[١]، وقد كان المدى السردي بين الاستباق وتوضيحه في ختام السرد مدى مناسباً، بحيث لم يكون مطوّلاً فيقع القارئ في الملل من متابعة السرد، ولا قصيراً فيفقد عنصر التشويق، وهذا أمر مهم في الاستباقات لتحقيق غايتها والأهداف المرجوة منها.

وقد يحتاج معرفة أسباب الإعلان الاستباقي إلى مراجعة التفاصيل السردية التي وقعت قبله، لتحديد موجباته ومنطقيته، كما في قصة (السلحفاة) لدى جابر خليفة جابر:

"إدانة عميقة للبحر الصاخب الممتد طولياً أمامهما ككابوس مثقل بالعتمة يجثم بزرقته المخيفة على رئتي العجوز ويصادر الهواء الإلهي الطليق، محفزاً إحساس الأم بأن مكروهاً ما أصاب وحيدها، وأن الحرب الآكلة لليابس والأخضر أكلتْهُ، ففزعت هاربة بعيونها، أفزعها زعيق سيارة (زيل) توقفت ــ بقوة أمام الباعة الصغار ــ ببدنها وزجاجها الملطَّخ بالوحل عدا فتحات دائرية تسمح للسائق بالرؤية، قاطعة بوقوفها المفاجئ امتداد مجرى السيارات المتدفق مما أخاف أعين العجوز واضطرها إلى الطيران بعيداً عن الرصيف وعما يلقيه البحر الهائج من تراب وبشر وسيارات، ومع أن التوقف لم يدم سوى دقائق فقد تعالت الأبواق وهي تحث سائق الزيل على التحرك، لكن العجوز لم تعِ ما رأت إلا بعد أن دفع الجندي الجالس في صدر (الزيل) سعر علبة السجائر التي اشتراها وارتد برأسه إلى داخل قمارة السائق، تماماً كما تفعل السلحفاة حينما يداهمها خطر ما، عندها ركزت العجوز نظرها على صورة استلَّتها من طيات يوم قائظ أسمته إحداهن (حمارة القيظ)" [٢].

وفي هذا المقطع تتضح الإشارات الأولية لمعنى الدال الذي يحمله لفظ (السلحفاة) الذي يتموضع في مقدمة النص بوصفه عنواناً له، فالسارد يستعمل دال

(١) خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة، محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، جيرار جنيت، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧: ٨٠.
(٢) الرجل الغريق:٢٥.

(السلحفاة) بصفته رمزاً مركباً، يتفرع إلى عدد من الدلالات، منها: دلالته إلى سيارة (الزيل) بلونها الأخضر وسيرها البطيء، ومنها الخروج السريع لرأس السائق لالتقاط علبة لفافات التبغ من أحد الباعة، وإدخاله رأسه بسرعة إلى داخل حجرة القيادة، في حركة تشبه حركة رأس السلحفاة، حينما تُخرِج رأسها من قوقعتها الصدفية لالتقاط الطعام فتدخله إليها إدخالاً سريعاً، ومنها ما يشير إليه السارد في المقطع الآتي:

"كانت أرتال المدافع والمجنزرات تتدفق في طوفان النار دون أن تبالي بكتل العباءات المتكدّسة عند بوابات الحرب جزعاً على أبنائهن، ولا بالتبول الدموي الكبير، لكن العجوز استطاعت أن تجبره على تخفيف سرعة مجنزرته بعد أن عرفها كما عرفتْه رغم (حمارة القيظ) ورغم الغبار وخرائط الملح التي تزركش وجهيهما، عرف كل منهما صاحبه، مدَّ رأسه ليخبرها بما جرى لصديقه، ابنها الوحيد، قال وسط الدوي والغبار [رأيته يس... لم أستطع... كان الوقت جهنماً... لم...]، ثم ارتدَّ برأسه إلى درعه السلحفاتي المجنزر... كما فعل قبيل قليل بعد شرائه السجائر، عائداً إلى الطوفان المتلاطم بعد أن أجبرت الأرتال الثقيلة عربته الفولاذية على التحرك إلى الأعماق عبر بوابات النار"[1].

إذ يتحول لفظ السلحفاة من الدلالة على سيارة (الزيل) أو الحركة البطيئة لرأس سائقها، ليشير إلى الدبابات التي كانت تعبر في المنطقة آنذاك، وإلى حالة الترقب ذات الإيقاع البطيء والممل الذي تعيشه الأم، وهي تنظر مرور تلك الدبابات لتسأل سائقيها عن حال ابنها ومصيره، ويتتابع السرد لاستكمال دلالات الإشارة الاستباقية المتضمنة في دال (السلحفاة):

"سحلت العجوز أقدامها لتقضي بقايا العمر على الرصيف تترقب ظهور السلحفاة ثانية، وهي تجمع عيونها وتنشرها آلاف المرات في الرمشة الواحدة، علها تراه كما كانت ترى ابنها أحياناً متماوجاً مع دخان المبخرة كل ليلة جمعة وكما تراه

(١) الرجل الغريق:٢٥ ـ ٢٦.

أو تلمسه أحياناً غيرها في الشعاع المنبعث من دعواتها الحارة حتى تغوص بعيداً في أعماق شخيرها فتحذرها السلحفاة قائلة: [إن زوجة ابنك، حمامته البيضاء تحتاج إلى عش دافئ يضمها، فحذارِ].

تفز العجوز مذعورة وتغادر فراشها لتتفقد قن الطيور، لكنها وجدته فارغاً فقد غادرت الحمامة عشها وراحت رغم حلتها السوداء ورغم البرد الأزرق القارس تلعب وتتقلب مع طيور أخر متنقلة بأساها من عش إلى آخر ومن فراش لغيره تاركة صغيرها يبيع السجائر مع جدته وسط غبار الحرب والزرقة الداكنة".[١]

فالإعلان الاستباقي الذي تطلقه السلحفاة/أي الذي يصدر من قائد الدبابة المجنزرة، والمحصور بين (معقوفتين [ ]) يبدو غريباً، وهو هروب زوجة الابن التي يئست من عودة زوجها إليها، تاركة ابنها الوحيد يواجه مع أم زوجها/جدته مصيرهما المجهول، في ظل حرب طاحنة لا تبقي ولا تذر، ولكن الاستباق يُسبق بتمهيد سردي يوضح الحال المأساوية التي تعيشها هذه الأسرة، من دون أن يكون غرض السار تسويغ فعل الأم، وإنما غرضه إيضاح الآثار الفجائعية التي تجرها الحروب على العائلات والأسر، والتي لا تقتصر على الفقر والجوع وفقدان الأحبة، وإنما تتجاوز ذلك لتفكك البنية المركزية للأسرة وتفتتها تفتيتاً تاماً.

٣ــ الحركة الزمنية:

تتفاوت السرعة الزمنية في سرد الحوادث في أي بنية سردية سواء كانت قصصية أم روائية بين السرعة والبطء، ويطلق على ذلك (الإيقاع الزمني)، الذي يعبِّر عن "اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، فهذا الاختلاف يخلِّف لدى القارئ دائماً انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني، لذا يقترح جيرار جنيت أن يُدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية: (الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد)"[٢]، فقد يضطر السارد أن يسرِّع السرد في حكايته، وذلك بأن

(١) الرجل الغريق: ٢٥ ــ٢٦.
(٢) بنية النص السردي، حميد لحمداني:٧٦.

يتجاوز عن بعض الأحداث، أو يمر عليها مروراً عابراً لأنه يراها غير ذات أهمية بالنسبة للمنظور السردي الذي يريد إيصاله إلى القارئ، فيمر على عدة سنوات في أسطر معدودة أو يتجاوزها بتسريع كبير بعبارات من مثل: (وبعد مرور ستة أعوام، وبعد سنة، ومرَّ شهر على هذه الحال، وظلت العلاقة بينهم كذلك سنين طويلة، ...إلخ)، وقد يفعل السارد العكس فيتوقف عند بعد الأقوال أو التوصيفات الحوارية أو المكانية أو الشخصية، ويسبر أغوارها بعمق وتفصيل دقيق، لأنه يراها على درجة عالية من الأهمية في مسار السرد، وفي كلا الحالتين ينوس الزمن بين التسارع أو التباطؤ، وقد يكون أي منهما ذا مدى كبير أو صغير بحسب الحالة التي يختارها السارد، ولكل منهما وظائفه ودرجاته وتقنياته.

أ- تقنيات تسريع السرد:

يُسرَّع السرد باستعمال تقنيتَين أساسيتين هما الحذف والتلخيص ويفترض أن يستعملهما السارد لتحقيق غايات سردية محددة، وأن يوظفهما بطريقة لا تُخِلّ بتواتر الإيقاع الزمني في المسار السردي، ولا بمسار الأحداث فيه.

١- الحذف:

وهو "من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة ــ طويلة أو قصيرة ــ من زمن القصة وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع أو أحداث، وبمصطلحات تودوروف فالأمر يتعلق بالحذف كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة"[(١)]، ويلاحظ القارئ أن مدة معينة قد غاب ذكرها في مسار السرد فلا يعلم ما جرى فيها من أحداث، أو ما طرأ على الشخصيات فيها من تغييرات أو إذا ما كان قد ظهر فيها شخصيات جديدة، وللحذف أنواع منها:

أ- الحذف الظاهر المعلن: وهو "الحذف الذي إما يصدر عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردح من الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجمَلات سريعة جداً من نمط (مضت بضع سنين)، وفي هذه الحالة فإن الإشارة هي التي تشكل الحذف

(١) بنية الشكل الروائي، حسن بحرواي:١٥٦.

بما هو مقطع نصي، والذي لا يساوي عندئذ الصفر تماماً، وإما عن حذف مطلق (درجة الصفر في النص الحذفي) مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية، ونمطه هو (بعد ذلك بسنتين)... وهذا الشكل الأخير أكثر حذفيٌّ بصرامة أكبر"[١]، أي أن الحذف المعلن يكون بإيراد السارد إشارة صريحة تدل على الحذف ومدته، ولكن بعض أنماط الحذف يبقي على شيء من آثار المدة المحذوفة وبعضها الآخر لا يذكر منها شيئاً أبداً ويسمى بالحذف المطلق، ومن النمط الأول يورد جابر خليفة جابر هذه الإشارة في مطلع المقطع الآتي من قصة المقعد الثامن:

"دقائق معدودات تفصله عن موعد حركة القطار، وأمتار قلائل هي كل ما يفصل قاعة انتظار المسافرين عن القطار الرابض الآن على القضبان الفولاذية كأنه أنموذج عملاق لتمثال أسد بابل وقد مطَّته من نهايتيه قوى جبارة خفية، تملّاه للحظات، ثم وضع حقيبته وقفصاً لطيور الحب على دكَّة المرمر الممزوج بالأبيض والرماني وجلس بينهما. رأى وجوهاً نضرة وكرنفالاً زاهياً من الملابس والألوان، أطفالاً يتقافزون بفرح وابتهاج، حقائب بأشكال وأحجام مختلفة، وثمة بطاقات ملونة بأسعار متباينة لرحلة الساعة الثامنة، لم تبقَ بينها وبين قبضات أصحابها فواصل تذكر."[٢]

فالمقطع يبدأ بتحديد الوقت (دقائق معدودات) الذي لا ينبغي لبطل القصة أن يتجاوزه وإلا فاته القطار، فالحذف المعلن يفترض مرحلة سابقة تجهَّز فيها بطل القصة لركوب القطار، وأعدَّ ما سيحمله معه من حاجات السفر، وتوضيح سبب السفر ومكانه وغايته، وهل هو سفر اختياري أو اضطراري، والمكان الذي انطلق منه المسافر، وهل ودَّعه أحد أو لا، وما إلى ذلك من هذه التفصيلات التي لم يجد السارد من حاجة إلى ذكرها، لأنها ليست أساسية فيما يريد أن يوصله إلى القارئ من أفكار ورؤى بوساطة قصته.

---

(١) خطاب الحكاية، جيرار جينيت:١١٨.
(٢) الرجل الغريق:١٦.

ب ـ الحذف المحدد: الحذف المحدد في السرد هو "ذاك الذي تتحدَّد فيه المدة المحذوفة من السرد"[١]، مما يقتضي وجود محدد زمني ثابت تُقاس مدة الأحداث بالنسبة إليه، إذ ينتقل السرد بالحدث من هذا المحدد إلى ما قبله أو إلى ما بعده، مع اختزال طويل أو قصير في الأحداث التي تضمنها هذا الانتقال، ففي قصة (الغاق) يذكر السارد أن آخر عهده برؤية طير الغاق كانت في آخر ليلة من ليلة شعبان، وهو محدِّد زمني يحمل صفة مقدَّسة لدى المسلمين لأنه يبشِّر بقدوم رمضان شهر الصوم والطاعات والخير والرحمة، ومنذ ذلك الحين لم يعد يستطيع السارد رؤية طير (الغاق) بسبب تحطم شاشة التلفاز الذي كانوا يشاهدونه بوساطتها، ثم ينتقل السرد انتقالة غير محددة ليخبرنا السارد عن عودة طير الغاق، وتحول السارد وابنه وابن الرملة وطيره الخاص إلى أربعة غاقات في مشهد ترميزي يشير إلى استبشار السارد بدوام وجود الأمل، لأن الحياة مستمرة، وطير الغاق ما يزال يتابع رحلته ليحلِّق فوق سماء بلدته، دون أن نعلم مدة محددة لهذه العودة، سوى أنها جاءت بعد تلك الليلة الأخيرة من ليالي شعبان:

"كانت طيور الغاق ناصعة البياض ترفرف فوقنا، تحطُّ ثم تطير لتحطَّ ثانية كي تذوب في أسمائها، بينما ذكرت لي غاقة عجوز ــ تحمل بمنقارها سلة عامرة بالحجر الأسود ــ أن طيري المبارك جلب معه من صخورنا الممغنطة حجارة كثيرة، ثم ذاب وتلاشى معها في حروف اسمه المرسومة على سبورة الخليل ابن مدينة الرملة لليلة بقيت من شعبان. عاد الغاق المبارك وكنا معاً في السماء، أنا وأنت ــ يا بني عمار ــ وطيري وابن الرملة، أربعة أسماء لأربع غاقات ناصعات البياض هبطن بالفرح على سبورتي بينما كانت الأرض أمامنا خضراء... خضراء كسدرة مباركة"[٢].

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢، ٧٥.
(٢) الرجل الغريق: ٢٠ ـ ٢١.

ت ـ الحذف غير المحدد: ويتمثل في وجود مؤشر زمني عام في السرد، لا يقُاس بالنسبة إلى تاريخ محدَّد، "فتكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة بدقة (بعد سنوات طويلة... بعد عدة أشهر...)"[١]، وحينئذ يصعب على القارئ أن يعرف بالضبط المدة التي تفصل بين الأحداث وفقاً للانقطاع الزمني الوارد في السرد، ونجد مثل ذلك في قصة (الكابتن شهاب البحر) من مجموعة طريدون لجابر خليفة جابر، إذ يحدّثنا السارد بوساطة تصوير خيالي عن قبطان استطاع أن يغادر لوحة رُسمت فيها سفينته مع بحارته، وقد تمَّ له ذلك بالتدريج في فواصل زمنية متتابعة: فجراً، ضحًى، بعد دقائق، من دون أن يحدد السرد انتماء هذا الفجر أو ذاك الضحى إلى تاريخ محدد أو حقبة زمنية محددة، لأنه أراد أن يجعل منه زمناً مطلقاً؛ قابلاً للحدوث في جميع الأزمنة:

"فجراً: في قلب اللوحة، جنحت (طريدون) قبالة مصافي النفط، قريباً من الجرف الغربي ومالت نحوه قليلاًن فبدت (كابينة القيادة) مكعَّباً مائلاً ذا زرقة كثيفة، ساحت حافاتها وتلاشت في لازورد بهيج مسح الشاطئ والأفق وملأ الخليقة بتدرّجاته.

ضحًى تلاشت ألوان المشهد الخلفين غاصت مساحة اللازورد وتدرجاته الخفيفة وارتسمت زرقة (الكابينة) حادّة ذات التماعات آسرة جذبت البحّارة وقادتهم من العنابر والمقصورات إلى السطح.

بعد دقائق: غادر اللوحة كلها وغاب في متاهة من الأقنية الضيّقة المتعرّجة"[٢].

إن الغاية من التقسيمات الزمنية السابقة التي أوردها السارد في المقطع السابق هي الرصد التدريجي لحالات التحول الافتراضي التي تطرأ على اللوحة، وما ينتج عن ذلك من مؤثرات نفسية وشعورية لدى كل من يشاهدها، وهي مؤثرات تمهيدية للدخول إلى مضمون النص وتهيئة القارئ لاستقبال الأحداث التالية، لذلك لم تكن

(١) بنية الشكل الروائي، حسن بحرواي: ١٥٧.
(٢) طريدون:١٦.

محددة تحديداً دقيقاً، فالتحديد الدقيق في هذا السياق/سياق الفرجة ومتابعة تحولات اللوحة، لا يضيف إلى السرد وليس ضرورياً وجوده فيه.

ث ـ الحذف المضمر الضمني: وهو نوع من أنواع الحذف الزمني الذي لا يظهر في النص ظهوراً مباشراً، وإنما يُستنتج من متابعة السياق الزمني على مدار السرد، ويعرفه جيرار جينيت بأنه "الحذف الذي لا يُصرَّح بوجوده في النص، وإنما يمكن للقارئ أن يستدل على وجوده من ثغرة في التسلسل الزمني أو من انحلال في الاستمرارية السردية"[١]، ويستعمل جابر خليفة جابر هذه التقنية في قصة (الهولندي الطائر)، إذ يحدثنا عن قصة سمعها من شخص يدعى (أبا راشد) في عام ١٩٧٤م عن قرصان هولندي قفز من حجرة المراقبة في أعلى السفينة إلى البحر ليتفادى هجوم البحّارة العرب عليه وعلى طاقمه، ويربط هذه القصة بمهارات القفز التي يمتلكها أحد لاعبي كرة القدم الهولنديين ألا وهو (يوهان كرويف) الذي يمتلك مهارات كبيرة في الألعاب الهوائية لالتقاط الكرة وضربها بالرأس أو ركلها بالقدم وتسجيل الأهداف، إذ يفترض أن هذا اللاعب هو أحد أحفاد ذاك القرصان البحري الهولندي:

"من على الساحل الهولندي لبحر الشمال سرحتُ مع أمواجه ومياهه اللامتناهية، اتجهت إلى الجنوب العراقي الحزين، ورسوتُ عند موانئ الفاو بذاكرتي واستعرضت تاريخ الخليج، عدتُ إلى عام ١٩٧٤م، حين لمع اسم المنتخب الهولندي ولاعبه المدهش (كرويف) الملقب بالهولندي الطائر، كنت فتى يافعاً وقتها، ولم أكن قد سمعت بأسطورة (الهولندي الطائر) التي تتحدث عن قبطان أعجب بسفينته وتحدّى الإرادة الإلهية، فحكمت عليه بالتيه في البحار، ولم أقرأ عن مشاهدات البحّارة والناس عند شواطئ جنوب إفريقيا لهذه السفينة وقبطانها التائه، كل ما هنالك أن هذا اللقب الذي حمله اللاعب البارع (كرويف) اقترن في ذاكرتي بقرصان هولندي، قصَّ عليَّ حكايته البحّار (أبو راشد) ولازلت إلى الآن أتخيّل القفزة

(١) خطاب الحكاية، جيرار جينيت:١١٩.

الخطيرة لذاك القرصان من أعلى صاري سفينته إلى الماء، وأشبِّهها بقفزات (كرويف) وكراته الرأسية البديعة.

حين انطلقت البنادق من الساحل فجأة لتصدَّ الهولنديين عن النزول إلى البرّ، فاجأته اندفاعة الرجال، وهو أعلى الصارية يراقب البرّ بمنظاره، فانذعر وقفز إلى الماء، وحين أحضروه أمام الشيخ مقيّداً، سأله: لماذا أتيت لغزونا ونحن أناس مسالمون؟ وأضاف: قل لي لماذا يا هولندي يا طائر؟[1]"

نلاحظ في المقطع السابق أن المدة الزمنية التي يشير إليها السرد بين سماع السارد للقصة وما استدعى استحضاره لها في الحاضر في أثناء وجوده في هولندا، هي مدة محذوفة، لأن مقتضى السرد لا يتطلَّب تحديداً زمانياً لوقت استرجاع القصة بقدر ما يتطلَّب إيصال العِبرة من القصة التي تحفّز على المقارنة بين حال البحارة العرب في زمن القوة والانتصارات، وحالهم اليوم في زمن الضعف والانكسارات، فكأن قفزة ذاك القرصان الهولندي قد ترافقت مع قفزات في التطور الحضاري الذي ينعم به أحفادهم حاليًا، في حين ظل العرب يراوحون حضارياً في مكانهم، ولا يفعلون سوى مراقبة الأمم الأخرى وهي تقفز في سلم الحضارة، ويكتفون بالتصفيق لها والإعجاب بها.

٢ـ التلخيص:

وهو "سرد حوادث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو أيام أو ساعات، في صفحة أو فقرة أو سطر أو ما شابه ذلك، وهذا يسرِّع زمن السرد ويختزل الحوادث إلى الحدود الدنيا"[2]، إذ يرى السارد أنه لا ضرورة للتفصيل في هذه الأحداث، نظرًا لقلة أهميتها في نظره أو لانشغاله بغيرها عنها، أو لأسباب أخرى من مثل تجنب الإطالة التي قد تدفع بالقارئ إلى الملل والعزوف عن متابعة السرد، ففي قصة (مانشيت الجدران) لجابر جابر نقرأ ما يأتي:

(١) زيد النار:٤١ ـ ٤٣.
(٢) بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل:١٧٢.

"أجتازُ الزمن المزخرف وأدخل، يقودني طابوق الأرضية العريض، ويتبعني طابور المريدين إلى ذاكرة الشناشيل الأخرى الغائصة تحت الأرض، هناك في السراديب أو فوقها في الحجرات الظليلة الباردة، انتشرنا، ظلام لذيذ نتعرى فيه وتتشكَّل أمامنا الحكاية كتاباً للأرامل نُضِّد بطريقة (بريل)، تتصدَّر صفحاته أرملة طريدون الأولى، وأرملة ستكون على صفحات الختام، هنَّ جميعاً أرملة حزينة، عامرة بالسواد، تحدّها الجدران من كل صوب، جدران لمكاتب فخمة/لقاعات مكيّفة/لملاعب/لصالونات تجميل/لمراقص/لثلاجاتِ جثث، وجداران لأزقّة/ لمخادع بغايا/لمقاهٍ/لمطابخ/. جدران مصبغة بالأصفر الصديد أو مخدّشة، تصدّها وتحاصرها حتى اكتملت لها مع جدار كل حكاية"[١].

فنرى كيف يتوجه جابر بالسرد إلى هدفه مباشرة واصفاً حال هؤلاء الأرامل التي تعاني كل منها من قصة فقد مفجعة، من دون أن يطيل في وصف الأماكن التي مرَّ بها والعقبات التي قابلته حتى وصل إليهنَّ، فالسرد مشغول بوصف الانطباعات الداخلية بصورة تخييلة لهؤلاء النسوة الأرامل اللواتي اتَّشحن بالسواد، ووصف المحيط العام الذي يعشنَ فيه ببهارجه وزينته التي قامت على أرواح أحبائهن ومن فقدنَ، وهو محيط يتنكَّر الآن لهنَّ ويتركهنَّ تعايش كلٌّ منهنَّ آلامها وحدها وتواجه مصيرها دون سند أو معين.

وفي تلخيص آخر في قصة (جاذبية)، يُجمل السارد تفاصيل إرسال أحد الشعراء لقصائده إلى أهل الأرض، لأنه يسعى إلى إغناء الحالة الترميزية التي يتضمنها هذا الإرسال، وهو يعني شمولية النص الشعري وانفتاحه على كل المشاعر الإنسانية لدى الناس على اختلاف أوطانهم وأماكن وجودهم، لأن الشاعر يُعنى بالعالم الداخلي للإنسان وهو عالم يتشابه بين الناس في خطوطه العريضة من حيث آمالهم وآلامهم وإحساسهم بالجمال المتضمن في ثنايا النص الشعري:

(١) طريدون:١١.

"بعد خروجهم من مجال الجاذبية فكوا أحزمة الأمان واتجهوا إلى النوافذ ليتمتعوا بمنظر كوكبهم الذي بدا ككرة قدم حمراء لاهبة أثارت عقولهم فانقسموا إلى فريقين ولعبوا بالكرة في الفضاء، لم يشاركهم ــ الشاعر ــ اللعب فقد أحسَّ بضيق في صدره وهو ينظر إلى كوكب الأرض الدامي، وشعر أن أربعة مليارات قلب تدعوه إلى العودة، وأن ملايين البيوت والشوارع وبلايين الأحياء المنتشرة على طول الزمان وعرضه تصرخ مطالبة برجوعه، فانتفض وشرع بطيٍّ قصائده على شكل لفافات رفيعة وبدأ بدسها واحدة تلو الأخرى إلى خارج المركبة عبر ثقب صغير استطاع فتحه جوار النافذة بآلة فضائية حادة، فراحت لفافات القصائد تتلوّى في هبوطها منجذبة إلى الأصوات الأرضية الدافئة، عدا آخر قصائده فقد صنع منها قمعاً ورقياً ثبّته في الثقب، ثم شقَّ صدره بوحشية، وانتزع قلبه وعصره في القمع بقسوة وهو يراقب عبر زجاج النافذة قطراته القلبية المتوهجة وهي تتهادى في مساراتها المغناطيسية هابطة باتجاه الأرض".[١]

تقتضي طبيعة القص في المقطع السابق من قصة (جاذبية) تركيز السارد على الأثر الشعوري الذي سيتركه رواية الحدث في نفس القارئ ووجدانه، لذلك فإنه لا يطيل في تفصيلات الأحداث ويقتصر على شخصية أساسية في السرد هي شخصية الشاعر، وهذا يتطلب "كما يرى جيرار جنيت أن يكون زمن الخطاب أقل من زمن الحكاية"[٢]، إذ "يختزل السارد تفاصيل الحكاية في تفصيل عام للمشاهد ومرور سريع على المدد الزمنية الطويلة"[٣]، ويتقلّص زمن الحكي إلى أقصى درجة ممكنة، إلى الحد الذي يقترب فيه من الخبر دون أن يتطابق معه، "فالخبر يزودنا بالمعلومة وحسب، في حين تصف لنا القصة كيفية حدوث الخبر أو وقوعه"[٤]، وما يريد أن يوصله السارد إلى القارئ هو فكرة التضحية الكبيرة التي يبذلها الشاعر كي

(١) الرجل الغريق : ١٤.
(٢)إشكالات الزمن في النص السردي، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، العدد ١٢، ١٩٩٣،:١٣٩.
(٣) بناء الرواية، سيزا قاسم:٨٢.
(٤) فن القصة القصيرة، رشاد رشدي:١٨.

يقدم لجميع الناس خلاصة إحساسه ووجدانه، كي يرتقي بهم نحو عالم الجماليات بعيداً عن عوالم الماديات المحسوسة الجافّة.

ب ــ تقنيات إبطاء السرد:

مثلما يلجأ السارد في بعض الأحيان إلى تسريع السرد لتحقيق غايات فنية، يلجأ كذلك إلى تبطيئه فيتوقف عن سرد الأحداث أو إكمالها مستعملاً إحدى التقنيتَين الآتيتَين:

١ـ الوقفة: في الوقفة تنعدم سرعة الحكاية السردية، إذ يتوقف السارد عند لحظة معينة في القصة أو موقف أو حدث "بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[١]، و"يتحدث جينيت عن وظيفتين مختلفتين نسبياً من وظائف الوصف، أما الأولى فهي الوظيفة التزيينية الموروثة عن البلاغة التقليدية التي كانت تصنّف الوصف ضمن زخرف الخطاب أي كصورة أسلوبية، وتعتبره مجرد وقفة أو استراحة للسرد وليس له دور جمالي خالص... وأما الوظيفة الكبرى الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقتضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصراً أساسياً في العرض"[٢]، فمثلاً نجد السارد في قصة (قارئ الدم) يتوقف كي يسرد لنا حكاية المغامرة التي خاضها كاتب الأوراق التي كان يقرأها الشيخ حتى استطاع إحضار ببغاء هدية لـ(أبيه):

"كنت الوحيد من أبناء القبيلة الذي تسنى له ركوب البحر، حيث عملت في سفري بحّاراً، وكذلك عند عودتي، وبينهما تعلَّمت الطب والحكمة وأتقنت المداواة والتشريح في بلاد أكثر ارتفاعاً من ربوعنا بعشرات البوصلات والحيازيم والأشرعة، ومن هناك نظرت إلى مضاربنا في أخفض الأرض وأقصى الصحراء، فلم أرَ كما يرى

(١) بنية النص السردي، حميد لحمداني:٧٦.
(٢) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي:١٧٦.

الناظر من أعلى، أقزاماً مفلطحين ولا شياطين سوداً، وإنما رأيت فتياناً مُرداً وملائكة متلفِّعين بالبياض، فأدرتُ الدفة وعدتُ حاملاً الببغاء هدية لـ (أبي)"[١].

فالببغاء هنا رمز لكل فرد من أفراد المجتمع يعطِّل عقله فيصبح معدوم الشخصية، ويكتفي بترديد ما يسمعه من أقوال الذين في السلطة وبتنفيذ أوامرهم، والأب هو رمز لمن يكون أداة في يد هذه السلطة ليضع مكانته بين قومته ونفوذه لدى أبناء جلدته في خدمة غايات هذه السلطة وأهدافها، ونلاحظ هنا كيف يلجأ السارد بعد كل تفصيل لا يتجاوز بضعة أسطر إلى وقفة، ليفسِّر ما تحمله الأحداث التي جرت من دلالات، ولا سيما أن القصة ناضحة بالرموز، فكان لا بد من هذه الوقفات لإعطاء القارئ إشارات تلميحية تجعله على معرفة بمضمون الحكاية وغاياتها، وقد أكسب هذا التواتر بين المشاهد والاسترجاعات والوقفات إيقاعاً زمنياً منظماً إلى حد كبير، إذ كانت الوقفات تأتي بعد كل حدث سردي لتغنيه وتشرح أسبابه وتوضح المسار الذي سيكون عليه فيما هو قادم من أحداث، وقد عمل الوصف في أثناء الوقفة على "عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان، مما جعل اللغة السردية تتميز بنوع من التطابق الزمني مع الوصف"[٢]، دون أن يضطر السرد إلى دفع حركة الحدث نحو الأمام، ولا سيما أن الوصف في هذه الوقفة كان وصفاً تفسيرياً يسعى نحو شرح كثير من الرموز الواردة فيه، مما جعله مرتبطاً ارتباطاً عضوياً بأحداث القصة بحيث لا يمكن الاستغناء عنه.

ولدينا في قصة (الرسام) وقفة أخرى بين مشهدين يذكر فيهما القاص انطباعاته حول إحدى لوحاته فيتوقَّع كيف سيكون رأي أحد النقاد فيها، بعد أن عرضها في إحدى صالات العرض الفنية:

"كتب الخبير الفاحص في تقريره: (حرَّر فضاءاته من التجسُّد، موَّهها وأطلقها على اللوحة بلا حدود فتراءت مشاهد سطحها المستوي، كما لو كانت أشكالاً بثلاثة أبعاد،

(١) الرجل الغريق، ٣٣ ـ٣٤.
(٢) حدود السرد الأدبي، جيرار جنيت، ترجمة، بنعيسى بو حمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الرباط، اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٢:٧٨.

ومجاميع تتدفَّق من البروزات والحفر والاستطالات، تظهر من المجهول وتختفي في (اللاين)، لها إحاطاتها المظلَّلة أو المضاءة، وحوافها الحادّة أو النّخان، ثمة ألمٌ ما استخلصه من روح الألوان بدا من بين حرارتها المشعّة وبرودتها، يرافقه إيقاع حركة أو سكون فريد لأرواح منتقاة، خلقها من وحي الطين وحرَّره، فتألقت بالتفرّد الغريب لكائنات الرسم ضمن حدود الإطار"[١].

استثمر القاص في الوقفة السابقة خبرته الفنية في الرسم، ليجعل القارئ على دراية أكبر بطبيعة اللوحة التي يتحدث عنها، وليرفع من قيمتها الجمالية لديه بوصفها تمثِّل موضوعًا أساسيًا ترتكز عليها جميع مفاصل قصته ودلالاتها، ولتحقيق ذلك جعل يستغرق في وصف جميع تفاصيلها من خطوط وألوان وفضاءات وحواف واستطالات، فذكر أن الكتلة اللونية في اللوحة موزَّعة بحيث تتجاوز بما توحيه من إشعاعات دلالية حدود الإطار المستوي الذي وُضعت ضمنه، فأصبحت وكأنها مجسَّمة ماثلة أمام عين الرائي بأبعادٍ ثلاثة، مما قرَّبها من الحالة الحقيقية للأشياء الموجودة في الواقع، وقد أحسن الرسّام في استثمار مساحات الضوء والظلال، واستعمال التناسب الملائم بين الخطوط الرفيعة والثخينة، وتقسيم الألوان تقسيماً دقيقاً ما بين الألوان ذات الإيحاءات الحارة وذات الإيحاءات الباردة، فأصبحت وكأنها مقطوعة موسيقية وزِّعت فيها النغمات بدقة فيما بين الصوت والصمت والعلو والانخفاض والشدة والرخاوة، وانبعثت الروح في كائناتها الجامدة فأصبحت وكأنها كائنات حية قادرة على التحرك ضمن حدود إطار اللوحة، فتحققت في الوقفة الغاية الجمالية من الوصف وهي "أن يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات، فيحولها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي، إلى صورة أدبية قوامها نسيج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب"[٢]، وقد أسهم هذا الوصف التفصيلي للوحة في المقطع السابق في إعطاء القارئ فرصةً

(١) طريدون: ٥٢ ـ٥٣.
(٢) في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض:٢٤٥.

للتمهل في سرعة القراءة مقترنةً بمزيّات الاستمتاع بجماليات التصوير اللغوي، ولذة التأمل في دلالاته.

٢ـ المشهد: وهو التقنية الثانية الأساسية من تقنيات تبطيء السرد التي يستعملها السارد حينما تستدعي الحاجة الفنية إلى حدوث" حالة توافق تام بين زمن الفعل الروائي وزمن قراءته، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهداً"[١]، ويتحقق ذلك بإدخال البعد الدرامي المستند إلى الحوار في تفصيلات السرد، فيبدو القارئ قادراً على أن "يشاهد القصة وكأنها مسرح يتتبع عليه الشخصيات وهي تتحرك"[٢]، ولكن هذه المساواة هي مساواة اصطلاحية، لا حقيقية، لأن السرد لو نقل كل الكلام الذي قيل في الحوار، فإنه لا يستطيع أن ينقل سرعة الشخصيات في النطق، ولا أن يستعيد تماماً فترات الصمت التي تخلَّلها الحوار"[٣]، وبذلك يشترك القارئ مع السارد في معرفة العوالم الداخلية للشخصيات أو في الاطلاع على العلاقات السببية بين الأحداث وما يترتب عليها من نتائج، وهذا يسهم في تماسك نسيج الحبكة ويزيد من المستوى الجمالي للقصة أو الرواية، فعلى سبيل المثال في قصة (الرسام) لجابر جابر نجد كيف يسهم المشهد الذي يرسمه لنا السارد منذ بداية القصة عن لوحته المعلَّقة على الجدار في أحد المعارض الفنية، فيتحدث عن طبيعة الألوان المستعملة فيها، ومقدار الجهد والتعب الذي ناله كي يمزج هذه الألوان المزج المناسب المعبِّر عن الحالة التي تمثل آلام وآمال شعب (طريدون)، فيستهلُّ كلامه على اللوحة بوصف مشاعره الداخلية التي تتحرك في نفسه عن حالة الترقب التي تتزامن مع دقّات الساعة الموجودة في المعرض، وحالة اللهفة العارمة مع التوتر الشديدين اللذين يستفزّان الأسئلة لديه عن موعد ظهور اللوحة، وعن الانطباع الذي ستتركه في نفوس الذين سيشاهدونها من العامة من الناس والمتخصصين من النقاد، وهل ستنال رضاهم وإعجابهم؟ وهل المكان الذي وُضعت فيه مناسب أم كان يجب أن

(١) الشعرية، تودوروف:٤٩.
(٢) بناء الرواية، سيزا قاسم:٩٤.
(٣) معجم مصطلحات الرواية، لطيف زيتوني:١٥٥.

توضع في مكان آخر بحيث تظهر ظهوراً واضحاً؟ وهل سيدركون دلالات الاستعمالات اللونية فيها، والإشارات والإلماحات البعيدة التي ترمي إليها، وما وراء ذلك من أهداف بعيدة تتمثل بلفت انتباه المشاهدين إلى مقدار المعاناة التي تتمثل فيها على هيئة معادل موضوعي للناس في (طريدون)؟ وهل ستكون اللوحة لائقة بظهور المهدي عليها والإبحار بأهله ومناصريه إلى شاطئ الأمان؟ ولم يكن كل ما ذكر قابلاً للوصول إلى عقل القارئ ومشاعره لولا القيمة الوظيفية التي أدّاها المشهد التفصيلي الذي عبَّر به القاص عن ذلك:

"الساعة في صالة العرض تتكتك بمقصاته وتقارب لحظة الحضور المرتجى، وأنا أنتظر تكامل لوحتي وتجسُّد مشاهدها جميعاً في أن واحد، وأتساءل: متى ستعلن عن الظهور المبارك؟

أتفصَّح عن أسرارها، مكنونها الغامض الخفي، وهل سيظهر مهدي عليها أم...؟ كنتُ قربها أراقب عقربَي الساعة/أرقامها السود الغبارية/انعكاس لوحتي على مينائها وأنتظر لحظة، أوشّي الارتعاشية القصوى للألوان... هل ستبدو باخرتي على اللوحة بكامل أبّهتها؟

أيها سيتشكل أولاً؛ تخطيطات الحبر بزرقته أم مشاهد الزيت أم اشتعالات الشمع وطباشيريته؟

وأردّد مشكّكاً: هل ستخترق رسومي أردية هؤلاء؟ وهل ستكوي قلوبهم، كما أراد مهدي لقصته أن تفعل؟"[1].

فيصل في المشهد إلى غاية قصوى في التخييل، إذ تتحول السفينة المرسومة في اللوحة إلى سفينة حقيقة تبحر بالمستضعفين في الأرض إلى حيث لا يستطيع أحد بعد ذلك أن يحط من كرامتهم أو أن ينال من عزة نفوسهم، وتبرز في المشهد السابق حوارية الشخصية مع نفسها لتعبر عن حالة الصراع التي تعيشها والتي تظهر عن طريق قلق الأسئلة وتوترها، المتضمنة في المونولوج الذاتي المباشر الذي يكشف به

(١) طريدون: ٥١ ـ٥٢.

السارد عن "المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي"[١]، وهي تزيد من تماسك بنيته السردية وتضفي عليه نوعاً من الحركة التشويقية التي تدفع بالقارئ إلى متابعة التحولات النفسية في داخل الشخصية وترقُّب ما سوف تستقر عليه بعد هذه الحيرة بين الرفض والقبول والنجاح والإخفاق.

والملاحظ في قصص جابر خليفة جابر أن تبطيئه للسرد يستند في غالبيته إلى التوصيف سواء للشخصيات أم للأحداث، في حين يقل لديه استعمال التبطيء بوساطة الحوار، لأن قصصه ترتكز على بناء الأحداث بناء ترميزياً أو تخييلياً، ولا ترتكز في كثير منها على التعريف بطبيعة الشخصيات أو نوازعها الداخلية، مما يقلل من نسبة حضور الحوار في قصصه، ويزيد من نسبة حضور الوصف زيادة كبيرة.

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة، محمود الربيعي، القاهرة، مكتبة الشباب، ط١، ١٩٨٤: ٤٤.

المبحث الثاني: المكان.

توطئة:

يخضع المكان من حيث المفهوم لتصورات مختلفة بحسب العلوم التي تحدد ماهيته، إذ يوجد للمكان تصور فيزيائي وتجريدي وطبيعي وجغرافي ونفسي وسردي...إلخ، وبالتعريف العام المكان هو الموضع "الحاوي للشيء المستقر"(١)، ويتصف المكان من وجهة نظر علوم الرياضيات "بأنه ذو ثلاثة أبعاد أي الطول والعرض والارتفاع، وهي تجعل منه ذا طبائع ثابتة"(٢)، وفي المكان تحدث الأحداث وتجري الوقائع وتتحرك الشخصيات ومن هنا تنبع أهميته سواء على المستوى الحياتي العام أم على المستوى الأدبي، ولا سيما في السرد، والمكان هو الحيز الذي تلتقي ضمنه مجمل العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع، ولهذا فهو يؤثر في تحديد هوياتهم وقناعاتهم، إذ أن كثيراً من الأنساق الفكرية لدى كل شخص تستمد ماهيتها من ماهية المكان وأخلاقياته، وضمن المكان تنشأ الذكريات الأولى للإنسان وهي غالباً ذكريات تظل معه في سائر سنوات حياته، وفي حينها يتمثل المكان في بيت النشأة الأولى في سِنِيِّ الطفولة، إذ يكون هذا البيت هو "ركننا في العالم، إنه كما قيل مراراً كوننا الأول، كَونٌ حقيقيٌّ بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيتٍ جميلاً. أن مؤلفي كتب (البيوت المتواضعة) كثيراً ما يذكرون هذا الملمح من جماليات المكان، ولكن هذا الذكر مختصر جداً، فلأنهم لا يجدون إلا القليل يقولونه فإنهم يكتبون عنها باستعجال: إنهم يصفونها كما هي دون معالجة بدائيتها، تلك البدائية التي تسم كل البيوت ــ غنيّها وفقيرها ــ والتي يتم اكتشافها إذا رغبنا في أن نمارس أحلام اليقظة"(٣)، ففي أجزاء هذ البيت وبين جدرانه وفيما يحتويه من أشياء تختبأ مشاعر وأحاسيس ودموع وأفراح، وكل شيء

(١) الكليات، الكفوي، تحقيق، عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٩٨ :٨٢٦.
(٢) المعجم لفلسفي، مراد وهبة، القاهرة، دار قباء، ط٥، ٢٠٠٧ :٦١٨.
(٣) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة، غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، ط٢، ١٩٨٤ :٣٦.

فيه يذكر أصحابه بموقف معين أو حادثة ما وقعت لهم أو لجيرانهم، وبهذا يصير المكان محفّزا سردياً يحرض على تدوين هذه الآثار الذي تركها في نفوس من عاشوا فيه، بل إنه يصير في كثير من هذه السرديات هو البطل المحيط بالزمان والشخصيات والموجّه للأحداث والمنتج لعلاقات الصراع بين الشخصيات التي تعيش في نطاقه، وهذا ما جعل المكان مغرياً بالوصف لدى الروائيين وكتّاب القصص، وفي هذا السياق يجب التفريق بين نوعين أساسيين من المكان: "المكان الطبيعي والمكان السردي/الوارد في القصة أو الرواية، فالمكان الطبيعي هو المكان المحسوس الماثل في الواقع الخارجي الملموس، وأما المكان السردي فهو المكان الحقيقي أو المتخيَّل المحدَّد بالوصف اللغوي ضمن نطاق السرد، ولا يُشترط تطابق المكانين"(١)، فالسارد يذكر الأماكن مثل المدن والمقاهي والمنازل والشوارع والساحات والجسور والسجون والحدائق و...إلخ، كي يبني عالماً خاصاً للمكان يوهم فيه القارئ بالحقيقة، وقد يبرع السارد في هذا الإيهام فيجعل القارئ يحس وكأنه قد عايش هذه الأمكنة بصورة حقيقية وتعرف إلى جوانب فيها مسكوت عنها لا تقدمها له المشاهدة الحقيقية لها، لأن المكان يتكوَّن حينئذ بصورة سردية فيضاف إلى مقوماته المادية المقومات النفسية والانطباعات البشرية التي تجعل منه أكثر غنى وأعلى شاعرية، فالمكان في السرد يُدرك بالحدس ولا يُدرك بالبصر لأنه يتجاوز الحالة الحسية إلى الحالة الانطباعية التي ترتسم في ذهن القارئ عنه والتي تُدرك لديه بوساطة أعمال الجانب الذهني والتخييلي لتكوين الصورة الكلية عنه، والتي تتضمن العلاقات التي تنشأ بينه وبين الشخصيات وبين الشخصيات فيما بينها، وهو "مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في كتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر"(٢)، وبناء على ذلك تتعد تصنيفات المكان

(١) بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، :٢٥٠.
(٢) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ٢٧.

وتصنيفاته، ولا سيما في مستوى الثنائيات المتضادة؛ فمنها المكان المفتوح والمغلق، ومنها المكان الأساسي والهامشي، ومنها المكان الأليف والمعادي، ومنها المكان الواقعي والخيالي، وسوف نتناول في هذا المبحث بالدراسة والتحليل ثنائية المكان الأليف والمكان المعادي في قصص جابر خليفة جابر بوصفهما الأكثر بروزاً وتكراراً وحضوراً فيها، وسوف نبدأ بدراسة:

١ــ المكان الأليف:

يحمل أي مكان يعيش فيه الإنسان أو يمر به في مدة معينة طويلة أم قصيرة حمولة انطباعية تترك أثرها في وجدانه، وكثير من الأمكنة كذلك تحمل حمولة ثقافية، ولا سيما الأمكنة التاريخية، وإن هذه الحمولة تبدأ بالبروز والظهور إلى سطح الوعي بمجرد استذكار الإنسان للروابط المتعلقة بتلك الأمكنة عبر المرور الحقيقي بها أو تخيّلها أو الاسترجاع الذهني بوساطة الذاكرة للمشاعر والعواطف التي كان يحملها لموجودات المكان أو للشخصيات التي شاركته العيش فيها، ووفق هذا المفهوم يصبح المكان "شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتجدَّد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس خارجياً مرئياً، ولا حيّزاً محدد المساحة ولا تركيباً من غرفة وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغيّر المحتوي على تاريخ ما"[(١)]، ويعد البيت لدى معظم الناس هو مكان الألفة الأول، إذ يحمل الشخص عنه انطباع الشوق والحنين لأنه تعرَّض فيه لأولى المدركات الوجودية، وليست هذه الألفة ألفة عامة بصورة مطلقة، فقد يكون لدى الشخص ألفة مع بعض موجودات البيت الأول/مسقط الرأس، أو مع بعض الأشخاص الذين عاشوا معه فيه، وهم من عائلته غالباً، ولكن قد ينشأ لأسباب كثيرة نفور بينه وبين بعض موجوداته الأخرى أو بعض أفراده، فذلك متعلق بنسبة الراحة النفسية التي يقدمها له المكان ومَن فيه مِن أشخاص، وغالباً ما تكون الألفة أكثر ارتباطاً بالأماكن المفتوحة كالبيوت الواسعة والساحات الكبيرة في المدن والحدائق، أو بعض أماكن اللقاءات الحميمة

(١) الرواية والمكان ــ دراسة المكان الروائي، ياسين نصير، دمشق، دار نينوى، ط٢، ٢٠١٠، ٧٥.

كالمقاهي والملاهي، في حين يرتبط النفور بالأماكن الضيقة والواطئة والمظلمة مثل السجون، والنفس البشرية مجبولة على ألفة المكان الذي تلقى فيه التقدير والتكريم وتنفر من الأمكنة التي تتعرض فيها للإهانة والإذلال والتعذيب، ويمكننا أن نعرف المكان الأليف بأنه "الحيز من الفراغ الذي يعكس لدى الفرد معنى تصورياً أو رمزياً يبعث في نفسه مشاعر البهجة والسرور والأمان"[١]، وينطبق هذا التصور عن المكان في الحكايات السردية، إذ تظهر علاقات الشخوص بالأمكنة بوساطة الملفوظات اللغوية التي تصف الأمكنة أو تتحدث عن انطباعات كل منهم عنها، أو عما جرى لهم من أحداث وتجارب عايشوها فيها، ويتبدى الاحتفاء بالمكان بالتوصيف العميق له، أو بجعله مركزاً أساسياً تنبثق منه العلاقات والصراعات بين شخوص العمل السردي، وأما مجرد تسميته أو الإشارة الموجزة إليه فتشير إلى أن استحضاره إلى العمل لم يكن سوى لإيهام القارئ بواقعية الأحداث التي يقرؤها، فتكون الأماكن حينئذ أماكن تزيينية غير فاعلة أو أماكن عبور لا تترك أثراً فاعلاً في مقتضيات الحكاية، بمعنى أن "عدم إيلاء الأهمية لرؤية الإنسان لبيته أو فضائه المعاش والاكتفاء بالوصف الموضوعي سيتسبب ــ بتجاهله الحضور الإنساني الضروري ــ في التشويش على بناء المكان وهيئته التي يتشكل فيها"[٢].

وباستعراض مجمل قصص جابر خليفة جابر نجد أنه يفصِّل في ذكر أسماء الأماكن التي تجري فيها أحداث القصة، ولا سيما الأماكن الواقعة في البصرة جنوبي العراق، وهي في معظمها من أماكن الألفة التي يُلحظ من التوصيف السردي احتفاء القاص واعتزازه بها، إذ نجدها مترافقة مع وصف لحظات من الاستئناس والهدوء النفسي والمشاعر المحببة في أثناء المرور بها، إضافة إلى الإعلاء من قيمة إرثها التاريخي والإنساني كما في المقطع الآتي من قصة (إزار كلكامش):

(١) بناء الرواية، سيزا قاسم:١٠٤.
(٢) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي:٤٢.

"لم نمضِ بعيداً، فقط هدهدتنا المياه، عند شفاه البصرة، أو شفاه الخليج، أقصى الفاو الجنوبي، في حوز عيسى عبد العزيز، آخر ما خطته أقدام أور العراقية في مشيتها المائعة المتمنعة صوب البحر...

قال لي: أشمُّ رائحة كلكامش، ألا تراه؟

نظرت حيث أشار، كان الملاح مشاري ــ بإزاره ذي المربعات الملونة بالأحمر الباهت والبني والنازل كالثوب السومري إلى منتصف الساقين ــ يحيّينا مرحّباً"[١].

فالإسقاطات الحسية التي تزامنت مع مرور الأشخاص في المقطع السابق بمدينة الفاو في البصرة إسقاطات ذات طابع شاعري، ينضح باستجلاب دلائل المجد التاريخي الذي تحظى به المنطقة، فالمياه التي تهدهد الزائرين تذكِّرهم بأمجاد أور وكلكامش، وهي أمجاد محفورة في صفحات التاريخ منذ القِدَم.

وأما في قصة (خسارات) فنرى كيف يقدم جابر خليفة جابر نموذجاً من نماذج علاقة المثقف بالأمكنة ذات المرجعيات والإشارات الثقافية والتاريخية والوطنية المهمة، إذ يتحدث عن جيكور تلك القرية التي جعل منها السياب معلماً حضارياً مهماً حينما أضفى عليها بوساطة شعره صوراً فنية تتناول التفصيلات الحميمية التي عاشها فيها، فجعل منها أشبه ما تكون بالمكان الحلم، الذي يعيش فيه الإنسان دون هموم أو منغّصات، وكذلك يذكر ما يجاورها من مناطق من مثل: بويب[٢] وأبي الخصيب[٣] وبناء الشناشيلي[١] حيث تقع دارة الأدباء، فنرى كيف تكتسب الأماكن

---

(١) جيم جديد: ٥.

(٢) يقول السياب في قصيدة النهر والموت،

بويب...
بويب...
أجراس برج ضاع في قرارة البحرْ
الماء في الجرار والغروب في الشجرْ
وتنضح الجرار أجراساً من المطرْ

الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ج١، بيروت، دار العودة، ط١، ٢٠٠٠، ص٤٥٣.

(٣) أبو الخصيب هو مركز منطقة تقع على مسافة عشرين كيلو متراً تقريباً جنوب شرقي البصرة، وإلى الجنوب الشرقي منه على مسافة نحو ثلاثة كيلو مترات تقع قرية جيكور وسط طريق معبّد يتلوى في غابات النخيل، وفيها كثير من الجداول يملؤها شط العرب بالماء في حالة

أهميتها من حيث هي مكان ولادة لأحد المبدعين الكبار، ولا سيما حينما يذكرونها في إبداعاته الكتابية وأعمالهم الفنية، كالمكانة التي اكتسبتها جيكور بوصفها المكان الذي وُلد فيه بدر شاكر السياب[٢]، فيدعو إلى ضرورة الاهتمام بها، أسوة بما تفعله الدول المتحضرة التي تحوّل بيوت مبدعيها الكبار إلى متاحف وأماكن للزيارات الثقافية، لتعريف الأجيال الناشئة من أهل البلد نفسه، والآخرين من غير أهل البلد عرباً أو أجانب، إلى شخصيات هؤلاء المبدعين وما تركوه من إبداعات خالدة، فتنشأ حينئذ علاقة جدلية واقعية بينهم وبين تلك الأمكنة، فيصبح كل من الطرفين علامة يستدعي حضورُ أحد أطرافها حضورَ الطرف الآخر، بمعنى أن يصبح حضور الشخصية المبدعة مقتضيًا لحضور المكان الذي نشأت فيه، والذي أسهم من خلال طبيعة العلاقات الاجتماعية والثقافية السائدة فيه وخصوصيتها في تكوين شخصية المبدع، ومن ثم فإن له أثراً مباشراً أو غير مباشر في جعلها تصل إلى ما وصلت له، ومن ثم يصبح حضور المكان مقتضياً لحضور الشخصية كذلك، ولذلك فالسارد يطالب أن تكون هذه الأمكنة موضع اهتمام الجهات المعنية قبل أن تحدث الخسارة الثقافية لرمزيتها حينما يوافي الأجل هؤلاء المبدعين:

"لم لا يكون عندنا في البصرة كمثال، متحف لمبدعينا الكبار؟

لنسمِّه: دارة الأدباء، وليكن بيت السياب مقرّاً له...

ولم لا يُعاد ترميمه بشكل حضاري بعيداً عن المناقصات والمزايدات و(فيروس الكومنشن)؟

همس الأستاذ محمد بأذني:

ــ ترى كم من الأجيال ستحرم مما نراه الآن؟

المد، ومن هذه الجداول نهر بُوَيب وعرضه متران، وهو نهر يمر ضمن أراضي عائلة السياب، ينظر: السياب حياته وشعره، عيسى بلاطة، بيروت، دار النهار، ط١، ١٩٧٩، ص١٧ ــ١٨.

(١)، قصيدة شنانيل ابنة الجلبي، الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، ١، ٥٩٧ــ٦٠١.

(٢) ينظر: قصائد بدر شاكر السياب التي تحدث فيها عن قريته جيكور مثل، أفياء جيكور، وجيكور شابت، ومرثية جيكور، وتموز جيكور، وجيكور والمدينة، بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ١، :١٨،٢٠٥، ٤٠٣ن ٤١٠، ٤١٤، على الترتيب.

ومتى سنقيم متحفاً كمتحف بوشكين لمبدعينا، أو دارة للأدباء؟

معه ردَّدتُ: متى؟

ــ نعم أستاذنا، كما ذكرت، علينا أن نتحرك، نحن الأدباء قبل غيرنا، وإلا فليس أمامنا غير خساراتٍ وخسارات..."[1].

لم يقتصر جابر خليفة جابر على ذكر الأمكنة الأليفة الواقعية، بل اللافت للنظر أنه استطاع في مجموعة (طريدون) وعلى امتداد قصص المجموعة أن يبني مكاناً متخيّلاً له جذور واقعية تنطبق صفاته على كثير من الأماكن والقرى الواقعة في منطقة البصرة في جنوب العراق، ومنح لهذا المكان اسماً متخيّلاً (طريدون) مستمداً من سمة لازمتْ أهلَه، وهي مطاردة السلطة السابقة لأبنائها، بما كانت تفرضه على غالبية الناس من أساليب القمع والقهر، فصارت الصفة الوصفية بصيغة الجمع (طريدون) اسماً للمكان، وجعل يبني بالتدريج وفي مواضع متفرقة من قصصه، صورة ذهنية لهذا المكان، لها سمات عامة لما يماثلها من الأماكن الواقعة على سواحل الجنوب العراقي، ففيها حضور واضح للسفن ولتجارة المواد التي تُصدّر عادة عبر الموانئ كالتمور والتوابل والأقمشة، ولصيد الأسماك، ولكثير من التفصيلات الأخرى المرتبطة بأهل السواحل وعلاقتهم المميزة مع البحر:

"من طريدون أبحر هذا المركب لغرض ما، محملاً بخصاصيف التمور أو عدة الحرب أو شِباك الصيد، وغرق في عرض البحر بأفعال الريح أو المدافع أو الحيتان؛ ربما غرق قبل بلوغ غايته أو بعد أن قادته المحركات أو الأشرعة البيض الخفّاقة إلى السواحل القصية تحت الريح، وعاد منها بالتوابل والأقمشة والقرود أو الزنوج المقيّدين.

وربما كانت هناك عدة مراكب غرقى، تنشر هياكلها الخشبية مع امتداد الحكاية وعلى طول الزمان، يمثلها ويختصرها هذا المركب، قلب (طريدون) الغريق والنابض رغم عزّ الظلام وسطوته، كل آمالها وأحلامها تعيش بين الواحة ودسره،

(١)جيم جديد: ٤٦ ــ ٤٧.

وتنمو مدونة في دفاتر ربّانه؛ آمال الأزمنة الطريدونية وأهلها جميعاً، حسابات تجّارها، كسباً أو تناقصاً، الأمنيات البسيطة الدافئة لعتّالي الميناء وعمال المسطر، رُتَب رؤساء المراكب ومنافذها إلى البحر، تلهُّف النسوة لعودة بحّارتهنّ، حبّاً ترعرع في عشاريات الغرام أو حنيناً طاهراً أو اشتهاءً محضاً، وفي أوراق سرية خاصة أجد خطوطاً بيانية تؤشر إلى انفعالات حاكم المدينة/أميرها/واليها الباشا/جنرالها المتجهّم، تسجِّل بدقة ترقّبه للبريد الذي يحمل ترقيته أو نقله أو عزله وغالباً تعزيز جبروته"[١].

تتحول (طريدون) في البناء السردي لدى جابر خليفة جابر على طول مجموعة (طريدون) إلى مكان رمزي، بل تصبح رمزاً يتجاوز المكان، فهي مركَبٌ ومدينة ساحلية وقبطان ظالم متجبّر وانتظار للمهدي المخلّص، وهي مدينة تفرح بالبحر وتحتفي به وتعيش على ما يغدقه عليها من خيرات، وفي الوقت نفسه هي مدينة الظلام المتراكم والبواطن الخفية والأسرار المسكوت عنها والأضرحة المتلاصقة[٢]، وهذا يكسبها أهمية تتجاوز بها المكان الواقعي، إذ أن "عدم تعيين المكان هنا، هو أعمق تعيين له، بمعنى أن عدم التعيين هنا يمنح المكان طابعاً إنسانياً عاماً، فهو عدة أمكنة في وقت واحد، والمكان في هذه الحالة يمكن أن يُدعى بالمكان المتراكب"[٣]، فـ (طريدون) تمثل عدة أزمنة وأمكنة في مكان واحد، وهي مزيج من المكانَين الواقعي والمتخيَّل، وهي تمثل كثيراً من المدن في العالم العربي، مما يجعلها رمزاً قابلاً لعدد كبير من التأويلات التي تحفز ذهنية القارئ لرصدها في أثناء السرد، وهذا يغني النص السردي ويزيد من أبعاده الجمالية على مستويَي الشكل والمضمون.

---

(١) مجموعة طريدون:٦ ـ٧.
(٢) طريدون:١٢ــ١٣.
(٣) بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، هاشم ميرغني، الخرطوم، شركة مطابع السودان، ط١، ٢٠٠٨ :٢٠١.

٢ـ المكان المعادي:

وهو المكان المعاكس للمكان الأليف، الذي "لا يرغب الإنسان في العيش فيه كالسجون والمنافي، أو المكان الذي يشكل خطراً على حياته كساحات الوغى، فلا يشعر نحو هذه الأماكن بالألفة والطمأنينة والراحة، بل يشعر نحوها بالعداء والكراهية"[١]، بسبب ما قد يقع على الإنسان في مثل هذه الأمكنة من مآسٍ أو سوء معاملة أو ظلم أو قهر،أي شعور الأنسان بالخوف والقلق وأنعكاس المكان عليه[٢]، وقد لا يكون المكان بحد ذاته هو المعادي وإنما تنبثق عدائية المكان من سوء طبائع الشخصيات التي تحتك بها الشخصية الأساسية في السرد، وكذلك قد لا تكون العدائية نابعة من المكان برمته، وإنما ترتبط بجزء منه، سواء كان صغيراً أم كبيراً، ولكنه الجزء الذي وقعت فيه معاناة الشخصية من موقف معين أو الذي يحمل ذكرى غير محبَّبة بالنسبة إليها، فمثلاً في قصة (المقعد الثامن) يتحول المقعد الذي يحمل الرقم (٨) في أحد القطارات إلى محفّز لدى السارد لاستذكار الفظائع الأليمة التي وقعت في سنوات الحرب، حتى أن بطل القصة ينتقل بهذا المقعد من حالة الجماد إلى الحالة الإنسانية، وينشأ بينهما علاقة صداقة يفضي فيها كل منهما إلى الآخر بما لديه من ذكريات عن تلك المنطقة الصحراوية التي يمر عبرها القطار، وما حلَّ بها، بوساطة مشاهد تخييلية رمزية يتداخل فيها الزمان بالمكان والواقع بالخيال، بل تسيل فيها الأزمنة والأمكنة فيصبح من المستحيل تحديدها بدقة، ويبدأ السارد القصة بإخبارنا عن الحالة التي كان عليها المناخ العام الذي يحيط بالمكان في أثناء رحلته إلى محطة الشعيبة الصحراوية، أو في أثناء مروره بها:

"راوده إحساس بليونة المرمر تحته وبأن تلك الدقائق الفاصلة طوفانات من الأوقات الرقيقة السائلة وفيضانات مسالمة من الأزمنة المتسربة مع آفاق هذه الليلة الرائعة. إحساس بالسيولة في كل شيء؛ في الزمان وفي المكان. الأمتار القلائل سالت،

(١) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم الخفاجي، عمان، دار صفاء، ط١، ٢٠١٢، :٤٢٦.

(٢) ينظر بنية الشخصية في روايات هيثم الشويلي، فراس عباس شرشاب (رسالة ماجستير):٢٢٣

وعصير فواكه وسوائل مثلجة غادرت علبها وقنانيها لتذوب في دفء أطفال تنحّى بهم آباؤهم بعيداً عن كافيتريا المحطة، وأقداح شاي مهيل عادت إلى أباريقها متلوية لأن حامليها لم يرتشفوها برفق"[١].

يصف السارد المكان في المقطع السابق وفقاً لتصوره الذهني عنه، فيتحدث عن انطباعاته الشخصية عن مكوناته الكلية والجزئية بصورة تجريدية، فيتحول المكان في بنيته الحكائية إلى "نظام من العلاقات المجرَّدة يستخرج من الأشياء الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرّد"[٢]، إذ يرى ليونة في المرمر على الرغم من صلابته وسيولة في سائر الأشياء مادية كانت أم معنوية من مثل الزمان والمكان والذكريات، فكلها في حالة سائلة بما في ذلك عصير الأطفال ومثلجاتهم وكؤوس الشاي التي يرتشفها الأشخاص الذين ينتظرون دورهم في الصعود إلى قطاراتهم.

وبعد أن مهَّد السارد بوصف الأجواء العامة في أثناء انتظار ركوبه القطار، ينتقل ليصف لنا علاقته بالمكان الذي سيتجه إليه وما استرجعه من أفكار وتخيلات متعلقة به:

"لم تكن المرة الأولى التي يستقل فيها القطار، إنها السابعة أو الثامنة، لكنها الأولى التي دفع فيها ثمن البطاقة، فقد كان السفر للجنود مجاناً أيام الحرب، كما أنها أول سفرة يراوده فيها هذا الإحساس الغريب بالسيولة، ربما لاقتنائه لوحة رُسمت عليها ساعة سائلة، وربما لأنه اندهش بحرارة مرتفعة جداً عندما رأى محطة القطار الجديدة بأرديتها القشيبة المزركشة وركّابها المتأنقين. فقد اعتادت عيناه على صور لوجوه جنود مغبرة وأبعاد متورمة كانت ظلال قطار محطة الشعيبة الصحراوية الكئيبة ترسمها بقسوة وتحفرها في ذاكرته. لا يدري لم كانت تلك الأبعاد تبدو له ليلاً كساق منتفخة لجريح عملاق هائل الجثة ملأتها الغنغرينا بالقيح والدم الفاسد. ذكرى

(١) الرجل الغريق١٦.
(٢) جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة أقلام، العدد ٢، ١٩٨٦: ٧٦

موحشة طردتها الصور الجديدة لزمن السلم، وأدهشته بحرارة مرتفعة إلى درجة الانصهار."[1].

ونلاحظ كيف يؤدي وصف المكان المعادي إلى تعريف القارئ بحالة النفور التي يحملها البطل السارد له، إذ يذكره مروره بمحطة الشعيبة الصحراوية بمشاهد فجائعية لوجوه مغبرة للجنود، وتبدو المسافات التي يقطعها القطار مثل ساق منتفخة مصابة بانتفاخ مسموم مملوء بالقيح والدم، وهذه التصورات التخييلية للأفكار هي التي تعبر عن انطباعات الأفراد عن المكان، إذ كثيراً ما يلجأ "الإنسان إلى اللغة لإضفاء أحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية... وإن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتُستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقرّبه إلى الأفهام"[2]، إذ توصف الأمكنة بما يحدد طبيعتها وفقاً للمنظومة الاجتماعية المتعارف عليها، فيغدو المكان المرتفع أفضل من الواطئ، والواسع أفضل من الضيق، والمفتوح أفضل من المغلق... وهكذا.

وقد تنشأ في بعض الأحيان العدائية مع المكان بسبب اضطرار المرء للذهاب إليه فيتحول إلى مكان تقييد يُبعد الإنسان عن موطنه الأصلي حيث أهله وأقاربه ومحبوه، كما في قصة (زيد النار) التي يعبر فيه السارد عن انزعاجه من اضطراره للمكوث في (حفر الباطن) و(رفحاء) في السعودية، في حين زوجته وأولاده وبيته ومكتبته بعيدون عنه، ويزداد انزعاجه حين يتذكر قبر صديقه (زيد) الذي لا يستطيع الوصول إليه:

"وستجدني أجهد النفس بتذكركم ولا أفلح إلا نادراً، أنتم أصدقائي الطيبين، لا أتذكر وجوهكم، وأهلي وأطفالي لا أتذكرهم، سبحان الله، بيتي، مكتبتي العزيزة، زوجتي، أنساها أيضا أو أكاد.. ظلام حفر الباطن يلفّني، واسعاً كان وعنيفاً، وأسماؤكم أحرفٌ ملونةٌ ونقاطٌ لينات، تطفو على ظلامه وتنبض، تشرح القلب بهجة والصدر ينشرح، ربما من فرحٍ، أو من خفة تطفون، وربما من ألم، فأنقبض، تلتمّ روحي مختنقة

(١) الرجل الغريق :١٦.
(٢) بناء الرواية، سيزا قاسم، :١٠٤ ـ١٠٥.

ويتمزق الكبد لكم، أتضاءل حتى أغدو حبةَ رمل في مزارع الطماطة، أو حنطة حين تجوعون، وأتضرع) أمّن يجيبُ المضطر..(وأبكي...".[١]

ومن ثم يوجه القاص الخطاب إلى أهله عن طريق مجموعة من الأسئلة الاستفهامية التي تجمع ما بين الاستنكار لبعده عنهم، والرثاء لحالهم بسبب عدم قدرته على التواصل معهم من أجل أن يمد لهم يد العون، ولا سيما أنه في مكان آخر يعاني مظاهر الغربة والاغتراب من الناحيتَين الجغرافية والنفسية، إذ أن "المكان ليس حيزاً جغرافيًا فحسب بقدر ما هو علاقة جدلية في البنية الذهنية الثقافية وما يمتلئ به من مكونات محسوسة وغير محسوسة"[٢] والسارد المتحدث بضمير الـ(الأنا) يعيش ضمن مجتمع لا يتوافق معه في كثير من الأعراف والتصورات والعادات، ولذلك يتخيل أنه يسافر باتجاه بلاده ويحارب الجنود المعتدين على أرضه ويبعدهم عن صديقه (زيد)، ليستعيد ذكرياتهما الجميلة معًا:

"لكم الله يا أهلي، لكم الله، أما زلتم تجوعون؟ تأكلون أجسادكم وقلوبكم وتجوعون؟ وتشع أنت كلّك، تشع في ظل لا جاذبية فيه، لا يشدّك شيء إليه، ولا تنشد لشيء، طيفك وحده الآن يملأ المعسكر، يقطع الأسلاك، يمسحها والأسْرَ والباديةَ ويجيء، يمحوها فتأتي إليه، تتماوج وحدك من دون الجميع وتمضي، تنطفئ وتضيء فأسألك: لماذا يا أخي؟ أسألك وأصرخ: لماذا؟ وتحترق الذاكرة، رمال رفحا تحترق، مخيمات الأسر أيضاً، سياط الحرس الملكي ودم الجنوب، جميعا تحترق ويشبّ سؤالي، لا نار فيه، لكنه يحترق فأعطش، أعطش إليك أريدك، تغيب عني، أغيب معك، أغيب معك أيضاً وأمضي... تحضر بقوة وتحضر بوضوح، أُبعِدُ الجنود والبدو والمجندات، أشطب وجوههم وبنادقهم لأرى حضورك، كنا معاً يا صديقي، وكنت مع الضريح وتحت قبته"[٣].

---

(١) زيد النار: ٤٨.
(٢) شعرية المكان في الرواية الجديدة ــ الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، الرياض، مؤسسة اليمامة، كتاب الرياض ٨٣، ط١، ٢٠٠٠: ٣٥٨.
(٣) زيد النار: ٤٨ ــ٤٩.

وأما في قصة (خارطة وادي الجمل) فنرى كيف يتحول المكان من حالة الألفة أو الحيادية إلى الحالة المعادية، مما يؤكد أن الأمكنة لا تحمل صفات ثابتة، بل ترتبط صفاتها بموقف السارد منها، وهو موقف مُسوَّغ بالمواقف أو الأحداث التي يعايشها فيه، وهي معايشات تختلف من شخص إلى آخر كما تختلف أيضاً من سارد إلى آخر، فـ (وادي الجمل) كما يظهر في القصة مكان عاديّ في الأساس يمكن تعميمه على جميع المناطق الصحراوية في العالم العربي، وهو مكان أليف في الأصل لكن طبيعة السلطة الحاكمة له ــ التي تستجلب على الرغم من إرادة ساكنيه مجموعة من (الروبوتات) بحجة أنها قادرة على استخراج الثروات الباطنية من أراضيه وحراسة أماكن وجودها، والتي يظهر فيما بعد أنها تتغذى على جِمال أهل المنطقة ــ تحوِّله بظلمها وتسلطها وسعيها إلى تحقيق مصالحها الشخصية إلى مكان معادٍ، يسخط فيه أهله من وجودهم فيه، وتستنفر لإقناع أهلها بعكس ما يرونه بأم أعينهم مثقفيها المزيفين، الذين يمثلهم في القصة الأستاذ وهو يلقي على تلاميذه المحاضرة الآتية:

"عليكم يا تلامذتي الأعزاء ألا تتخوفوا من تواجد بعض (الروبوتات)... ثم أن فقدان بضعة جمال كل يوم ليس بذاك الخطر الكبير الذي تتصورونه أو صوَّرته لكم الإشاعات التي لا يُراد منها سوى خلق الفوضى بين صفوفنا وبلبلة وادينا؛ وعلينا يا صغاري أن نكون واقعيين ونقرّ أنه لابد للــ (روبوتات) من غذاء لتستمر في إدامة وتسيير شؤون البقع المضيئة وبالتالي إسعافنا بمزيد من الأشعة المفعمة بالطاقة القادرة على إذابة هذه الطبقات الجليدية المتراكمة التي تغلِّف عقولنا وهي السبب الوحيد لتفشي الجهل في ربوع وادينا، فبسبب حالة الجهل هذه عَمَّ الفقر وادي الجمل وعشَّشت الكائنات الطفيلية في واحتنا الخضراء التي تحتل موقع القلب من الوادي الكبير.

وأرجو ألا تنسوا ــ يا أولادي ــ أن من أصول الضيافة في وادي الجمل أن نحتفي بضيوفنا ونكرمهم أيما إكرام حتى أن كنا لا نجني من أولئك الضيوف فائدة تذكر؛ فما بالكم بهذه (الروبوتات) عظيمة الفائدة والضرورية لتطورنا. ولا أذيع

سراً أن قلت لكم يا صغاري أن حصول الروبوتات على فرائسها من الجِمال سيتم سواء أقبلنا أم لم نقبل، فَلِمَ لا نرضخ للأمر الواقع؟ ونظهر بمظهر الكرماء حتى وإن كنا غير ذلك، بدلاً من أن تأخذ منا ما تحتاجه بالقوة"[١].

استطاع جابر خليفة جابر في القصة السابقة أن ينهض ببناء رمزي تفصيلي يمثل المكان المعادي بجميع جوانبه، وذلك ناتج عن مقدرته اللغوية في صناعة التخييل المكاني، لأن "بناء المكان مرتبط بقدرة اللغة الروائية على التعبير عن العلاقات المكانية، وعلى ربط الحوادث بمنظور الشخصيات"[٢]، وقد منحته هذه الصفة التخييلية صفات الشمول التي تتجاوز سمات المكان الواقعي المحدَّد بأبعاد هندسية ثابتة، بحيث يصبح معبّراً عن رؤية السارد لطبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم في أغلب البلدان العربية القائمة على التسلط والاستغلال وتزوير الواقع والحرص على دوام الجهل والتخلف.

(١) الرجل الغريق:١١ ـ١٢.
(٢) بناء الرواية السورية، سمر روحي الفيصل:٢٦٠.

الخاتمة

الخاتمة

في نهاية المطاف، يختتم البحث مقاربته للعناصر السردية في النتاج القصصي لـ "جابر خليفة جابر"، وقد توصل إلى استنتاجات بعد دراسته لحيثيات التقنيات المستخدمة، يمكن إجمالها كالآتي:

١- إن الأحداث في نتاج القاص جاءت مكثفة، ومسرودة بشكل تراكمي؛ لأنه اعتمد على مرجعيات تاريخية متعددة، الأمر الذي كثّف مضامين نصوصه، وجعل معانيها متشابكة. وقد شكل الحدث الخارجي حضورًا ملفتاً في قصصه بشكل عام، وسم البناء النصي بنوع من الواقعية من خلال الألفاظ المستخدمة.

٢- اعتمد القاص في بناء أحداثه على الموروث الثقافي لمجتمعه، وقد عمل الحدث الخارجي على إبراز ملامح تلك الأحداث في أغلب مواضع قصصه.

٣- تمكّن القاص بوساطة الحدث الداخلي من بيان مشاعره الداخلية، ونقل ما كان يشعر به تجاه أحداث معينة بدقة، وقد أبدع في التعبير عن هواجسه وآماله وآلامه، واستطاع بيان موقفه تجاه كل تلك الأحداث، وبذلك اتضحت شخصيته، وحقيقة مشاعره من خلال مواقفه.

٤- يشكل نسقُ التتابع/ التسلسل النسقَ المهيمن على متون قصص "جابر"، وقد عمد إليه بطريقتين؛ أولهما أن يكون بشكله المعتاد المتعارف عليه في داخل المبنى الحكائي، وثانيهما أن تتقسم الأحداث إلى مشاهد متتابعة، وفصول منفصلة، يتشكل بواسطتها المبنى العام للقص.

٥- ظهر نسق التضمين في مواضع متعددة من مؤلفات "جابر"، وقد تمكن من إثراء نصوصه، وبيان معانيه الدلالية الدفينة التي لا يمكن أن تظهر بأسلوب آخر غير أسلوب تضمين الحدث بشكل روائي متداخل.

٦- تمتّع النسق الدائري بحضور مميز في قصص "جابر"، وكان الغرض منه التأكيد على فكرة معينة، وإصابة معنى محدود يعزز الدلالة ويكثف معناها، فكان بعضها حقيقي وبعضها الآخر مجازي.

٧- يلحظ أن بعض قصص "جابر"، بنيت على موضوع واحد في العرض، فشكل الحدث فيها عنصرًا فاعلاً ومهماً، من بدايتها إلى نهايتها، كما يلحظ أن بعضها الآخر لم يلتزم فيها القاص موضوعاً واحدًا؛ إذ تنوعت الموضوعات، وتباينت الأفكار فيها وتعددت، فجاء الحدث مجملاً للعملية السردية.

٨- أسهم الحدث المجمل في بيان ملامح بعض فقرات النتاج القصصي، كما أسهم في بيان بعض المشاعر التي ألمت بالشخصيات، إضافة إلى بيان أفكارها أو أفكار الراوي التي أظهرها عبر تلك الشخصيات.

٩- عمد القاص إلى استخدام تقنية تصوير الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات؛ حيث سرد تصرفاتها، وشرح عواطفها وأحاسيسها بأسلوب صريح. وقد اعتمد على تقنية الحوار في مواضع كثيرة من قصصه، كاشفًا عما في داخل الشخصيات من حزن أو فرح أو حب أو كره أو غضب أو أي مشاعرٍ أخرى .

١٠- كان للشخصية الرئيسة دوراً كبير في صناعة الأحداث في قصص الراوي "جابر"؛ إذ أخذت على عاتقها تطورها وصولًا للذروة، ثم النهاية. كما يلحظ ظهور مجموعة شخصيات ثانوية تظهر وتختفي في القصة بين الحين والآخر، كما كانت محفزاً أساسياً في حياة البطل. وقد استثمر القاص البعد الخارجي والبعد النفسي للشخصيات؛ بهدف إظهار بعض الجوانب والجزئيات في مفاصل قصصه التي لا يمكن إظهارها إلا بهذه الطرق المثمرة.

١١- يلحظ ورود أنماط زمنية مختلفة في نتاج القاص؛ منها الحقيقي ومنها النفسي، وضمن هذين النوعين نجد الاستذكارات الزمنية، والاستباقات، والحذف، والتلخيص، والوقفات، والمشاهد الوصفية والتصويرية، بنسب متفاوتة تعطي بمجملها تصوراً عاماً عن طبيعة الحركية الزمنية في كل قصة من قصصه على حدة. كما يلحظ أن المدى السردي بين الاستباق وتوضيحه في ختام السرد، جاء مدى مناسباً، بحيث لم يكن مطوّلاً فيقع القارئ في الملل من متابعة السرد، ولا قصيرًا فيفقد عنصر التشويق، وهذا أمر مهم في الاستباقات لتحقيق غايتها والأهداف المرجوة منها.

١٢- لجأ السارد في بعض الأحيان إلى تسريع السرد لتحقيق غايات فنية، ولجأ كذلك، في أحيان أخرى إلى تبطيئه؛ فيتوقف عن سرد الأحداث أو إكمالها مستعملاً إحدى التقنيتَين الآتيتَين: الوقفة، المشهد. والملحوظ أن تبطيئ للسرد يستند في غالبيته إلى التوصيف سواء للشخصيات أم للأحداث، في حين يقل استعمال التبطيء بوساطة الحوار؛ لأن قصصه ترتكز على بناء الأحداث بناء ترميزياً أو تخييلياً، ولا ترتكز في كثير منها على التعريف بطبيعة الشخصيات أو نوازعها الداخلية، مما يقلل من نسبة حضور الحوار في قصصه، ويزيد من نسبة حضور الوصف زيادة كبيرة.

١٣- تعددت تصنيفات المكان في نتاج "جابر" القصصي، ولا سيما في مستوى الثنائيات المتضادة؛ فمنها المكان المفتوح والمغلق، ومنها المكان الأساسي والهامشي، ومنا المكان الأليف والمعادي، ومنها المكان الواقعي والخيالي.

١٤- لقد كان لثقافة "جابر" أهميتها الفاعلة في طبع نتاجه القصصي بهوية جمالية وفنية خاصة؛ إذ كان له مذاق فني خاص في كل قصة على حدة، ظهر من خلال أسلوبه في التناول مع العناصر السردية فيها.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- القران الكريم
- أصوات أجنحة جيم جديد كتاب قصصي، ط١،٢٠٠٩،إصدارات جيم ، العراق البصرة
- جيم جديد ،جابر خليفة جابر، ، ط١،١،٢٠١٧،أمل الجديد للطباعة والنشر، سوريا، دمشق.
- الرجل الغريق جابر خليفة جابر، ، ط١ ،٢٠١٣.
- زيد النار جابر خليفة جابر، ، العراق، البصرة، المكتبة الأهلية، ط١، ٢٠١٧،تموز للطباعة والنشر، سوريا، دمشق.
- طريدون، جابر خليفة جابر، ط١، ٢٠١٠، دار الينابيع

ثانياً: المراجع:

١. اتجاهات القصة المصرية نظريا وتطبيقيا، سيد حامد النساج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.

٢. الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٦، ١٩٧٦ م.

٣. أركان القصة ،أ. م. فرستر: ، تر: كمال جاد، مراجعة، حسن محمود، القاهرة، دار الكرنك، ط١، ١٩٦٠.

٤. الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ياسين النصير، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م .

٥. الأصول الدرامية في الشعر العربي، جلال الخياط، بغداد، دار الرشيد، ط١،١٩٨٢.

٦. اعترافات القديس أغستينوس، تر: إبراهيم الغربي، مراجعة: محمد الشاوش، تونس، قرطاج، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، ط١، ٢٠١٢.

٧. الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، ط١، ٢٠٠٠.
٨. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس، بيروت ــ باريس، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٢.
٩. بلاغة السرد القصصي في القران الكريم قصة يوسف انموذجاً ، إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، ط١، الناشر القاهر مكتب الأداب.
١٠. بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠ ـ ١٩٩٠)،سمر روحي الفيصل، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٥.
١١. بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان. القاهرة– مصر، منشورات دار الشباب مطبعة التقدم، ١٩٨٢م.
١٢. بناء الزمن في الرواية المعاصرة ـ تقنية تيار الوعي، مراد عبد الرحمن مبروك، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨.
١٣. بناء الشخصيّة في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي مقاربة في السيميائيّات، جويدة حماش، منشورات الأوراس، د ط، ت.
١٤. البناء الفني في الرواية العربية في العراق الوصف وبناء المكان، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ٢٠٠٠ م .
١٥. البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، نصر محمد عباس، مطبوعات دار العلوم، الرياض، ١٩٨٣ م
١٦. البناء الفني لرواية الحرب في العراق (بناء السرد)، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤ م.
١٧. بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، هاشم ميرغني،الخرطوم، شركة مطابع السودان، ط١، ٢٠٠٨.
١٨. بنية السرد في القصة القصيرة، نبيل حمدي الشاهد، سليمان فياض نموذجا، مؤسسة الورق للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٣.
١٩. بنية السرد في القصص الصوفي المكونات ـ والوظائف ـ والتقنيات، ناهضة ستار،اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

٢٠. البنية السردية في القصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط٣، د.ت.
٢١. البنية السردية في شعر الصعاليك، ضياء غني لفته، دار الحامد، للنشر والتوزيع، ط١، عمان ٢٠١٠م.
٢٢. بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي،الدار البيضاء ـ بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.
٢٣. بنية النص السردي من منظور أدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٣.
٢٤. البنية النفسية عند الإنسان، يونغ، تر: نهاد خياطة، اللاذقية، دار الحوار، ط١، ١٩٩٤.
٢٥. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، أحمد مرشد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٥.
٢٦. البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، تر: مجيد الماشطة، مراجعة، ناصر الحلاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.
٢٧. تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
٢٨. التحليل البنيوي للسرد.رولان بارت، منشورات اتحاد المغرب، الرباط ط١،د.ت
٢٩. تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، جيرار جينيت،ديوان المطبوعات نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير الجامعية، بن عكنون، ط١، الجزائر، ١٩٩٥ م..
٣٠. تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص،د. محمد مفتاح،دار التنوير للطباعة والنشر،ط١،١٩٨٥،١
٣١. تحليل النص السردي ـ تقنيات ومفاهيم، محمد بو عزة، بيروت، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١١.

٣٢. تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، خالدة سعيد، خليل رزق، مؤسسة الشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٩٨.
٣٣. التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، تر: لحسن إحمامة، دار التكوين للتأليف والتر: دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.
٣٤. تقنيات السرد في النظريّة والتطبيق، آمنة يوسف دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ١٩٩٧.
٣٥. تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ط١، شركة المطبوعات اللبنانية، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٠م.
٣٦. تقنيّة الدّراسة في الرّواية، "الشخصيّة"، عبد الله خمّار، دار الكتاب العربي، انزائر، د/ط، ديسمبر ١٩٩٩.
٣٧. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، القاهرة، مكتبة الشباب، ط١، ١٩٨٤.
٣٨. تيارات فلسفية حديثة ومعاصرة، علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٤م.
٣٩. جابر خليفة جابر والكتابة السردية الجديدة، دحسين سرمك حسن،ط١، ٢٠١٢،دار ضفاف للطباعة والنشر، العراق بغداد
٤٠. جماليات التّشكيل الروائي، محمد صابر عبيد وسوسن البيابُي، دار الحوار للطّباعة والنّشر، اللاذقيّة، سوريا، د/ط.
٤١. جماليات السرد في الخطاب الروائي، صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، دار مجدلاوي، ط١، ٢٠٠٥.
٤٢. جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، ط٢، ١٩٨٤.
٤٣. حدس اللحظة، غاستون باشلار، ترجمة، رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، تونس، الدار التونسية للنشر، ط١، ٤٨:١٩٨٦.

٤٤. حدود السرد الأدبي، جيرار جنيت، تر: بنعيسى بو حمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الرباط، اتحاد كتاب المغرب، ط١، ١٩٩٢.
٤٥. حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث.
٤٦. حمودة، البناء الدرامي، عبد العزيز القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٩٨ .
٤٧. خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧.
٤٨. دراسات في نقد الرواية، طه الوادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ م.
٤٩. دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية ــ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠.
٥٠. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، بناء الرواية ــالقاهرة، مكتبة الأسرة، ط١، ٢٠٠٤.
٥١. الدراما والدرامية، س. و. داوسن، تر: جعفر الخليلي، بيروت ــ باريس، منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٩.
٥٢. الدراما ومذاهب الأدب، فايز ترحيني، بيروت، المؤسسة الجامعية للنشر، ط١، ١٩٨٨
٥٣. روايات عبد الهادي احمد الفرطوسي عهود ثعبان يوسف الأسدي، دراسة في الخطاب الروائي، مراجعة فاروق الحبوبي ،ط١،٢٠١٦
٥٤. الرواية والمكان ـ دراسة المكان الروائي، ياسين نصير، دمشق، دار نينوى، ط٢، ٢٠١٠.
٥٥. الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ط١، ١٩٧٣.
٥٦. الزمان في الفلسفة والعلم، يمنى طريف الخولي، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٩٩.
٥٧. الزمان والسرد ــ الحبكة والسرد التاريخي، بول ريكور، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، ليبيا، طرابلس، دار أويا، ط١، ٢٠٠٦.

٥٨. الزمن النحوي في اللغة العربية، كمال رشيد، عمان، عالم الثقافة، ط٣، ٢٠٠٨.

٥٩. الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ،: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧.

٦٠. السرد الروائي في أعمال إبراهيم بصر الله، رهيام شعبان، دار الكندي للنشر، الأردن، دط، ٢٠٠٤.

٦١. السرد العربي، محمد عبيد الله. رابطة الكتاب الأردنيين، ط١، ٢٠١١.

٦٢. السرد والهوية، جيينز بروكم ير ودونال كربو،دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، ع ٢٣٠٣، ط ١، القاهرة، المركز القومي للتر: ٢٠١٥ م.

٦٣. السياب حياته وشعره، عيسى بلاطة، بيروت، دار النهار، ط١، ١٩٧٩.

٦٤. سيميولوجيّة الشّخصيّة الرّوائيّة، فيليب هامون، تر: سعيد بنكراد، تقديم، عبد الفتاح كيليطو، الرياض، ١٩٩٠.

٦٥. الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، بيروت، دار الثقافة، ط١، ١٩٦٦.

٦٦. شعرية الخطاب السردي: دراسة، محمد عزام، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م

٦٧. شعرية المكان في الرواية الجديدة ــ الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، الرياض، مؤسسة اليمامة، كتاب الرياض (٨٣)، ط١، ٢٠٠٠.

٦٨. الشعرية، تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال، ط٢، ١٩٩٠.

٦٩. صناعة المسرحية، ستورات كريفش، ترجمة عبد الله معتصم، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦.

٧٠. العلاماتية ،تودورف، وعلم النص، تر: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٩م.

٧١. علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، تر: أماني أبو رحمة، ط ١، دار نينوى، سوريا، دمشق، ٢٠١١ م.

٧٢. عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠ م.

٧٣. فكرة الزمان عبر التاريخ، كولن ولسون، تر: فؤاد كامل، مراجعة: شوقي جلال، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع (١٥٩)، ١٩٩٢.

٧٤. فن الشعر، أرسطو طاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة، ط١، ١٩٥٣.

٧٥. فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣م، ٢٦-١١٤

٧٦. فن القصة القصيرة.رشاد رشدي،: ١٩٨٤/٠١/٠١،الناشر: دار العودة، د.ط

٧٧. الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، أحمد شربيط. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٨

٧٨. فن كتابة القصة، حسين قباني، دار الجيل، بيروت،ط٣، ١٩٧٩.

٧٩. فنون الأدب أصول نصوص قراءات، محمد حسن عبد الله، الكويت، دار الكتب الثقافية، ط٢، ١٩٧٨.

٨٠. في السرد الروائي عادل ضرغام، الناشر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،٢٠١٠،د.ط

٨١. في القصة والرواية، دمشق، عزيزة مريدن، دار الفكر، ١٩٨٢.

٨٢. في النقد الأدبي الحديث.محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،١٩٩٧

٨٣. في فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩،د.ط.

٨٤. في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، مطابع الرسالة، عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٩٨.
٨٥. قال الراوي، سعيد يقطين، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧م .
٨٦. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد أمام، مريت للنشر والمعلومات، ط١، القاهرة ٢٠٠٣ م.
٨٧. القصة القصيرة، النظرية والتقنية، إنريكي أندرسون إمبرت، تر: علي منوفي، مراجعة، صلاح فضل، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٠.
٨٨. القصّة في الشعر العربي، ثروت أباظة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧.
٨٩. القصة من خلال تجربتي الذاتية، عبدالحميد جودة السحار، دار مصر للطباعة، مصر، ط١، ١٩٩٨.
٩٠. الكليات، الكفوي، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٩٨.
٩١. المتخيّل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة،عبد الله إبراهيم،الناشر المركز الثقافي العربي،بيروت الدار البيضاء ،ط١،حزيران عام ١٩٩٠
٩٢. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر ابو شريفة، حسين لافي قزق، دار الفكر، عمان، الاردن، ط٤، ٢٠٠٨م
٩٣. مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوق وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية - بغداد -١٩٨٦.
٩٤. مصطفى علي عمر، الإسكندرية، دار المعارف، ط١، ١٩٨٦.
٩٥. المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم الخفاجي، عمان، دار صفاء، ط١، ٢٠١٢.
٩٦. مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، عبد الصمد زايد، تونس، الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٨٨.

٩٧. مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة محمد توفيق الضوى، ــ دراسة في ميتافيزيقيا برادلي، الإسكندرية، منشأة المعارف، ط١، ٢٠٠٣.
٩٨. مقاربات نقدية في الشعر والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي ــ بيروت ــ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.
٩٩. مقدّمة السرد العربي الكلام والخبر مقدّمة السرد العربي، سعيد يقطين المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
١٠٠. المكان في الرواية البحرينية، فهد حسين، دراسة في ثلاثة روايات (الجدوة، حصار، أغنية الماء والنار)، ط١ ، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ٢٠٠٣.
١٠١. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، ٢٠٠٩.
١٠٢. ملامح في الرواية السورية.سمر روحي الفيصل ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،١٩٧٩
١٠٣. نبيلة إبراهيم، دار غريب، القاهرة، ١٩٨٠.
١٠٤. النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، شكري عبد الوهاب، الناشر: المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ١٩٩٧.
١٠٥. الوجيز في تاريخ الموت، دوغلاس. ج. ديفيس، تر: محمود منقذ الهاشمي، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، ٢٠١٤.
١٠٦. الوجيز في دراسة القصص، لين اولبتنيرند وليزلي لويس، تر: عبد الجبار المطلبي، منشورات دار الشؤون الثقافية، سلسلة الموسوعة الصغيرة ١٣٧، بغداد، ١٩٨٣. ١٦٨- وظيفة

- **المعاجم**

١. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط١، ١٩٨٢.
٢. المعجم الفلسفي، مراد وهبة، القاهرة، دار قباء، ط٥، ٢٠٠٧.
٣. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، الدار البيضاء، دار الكتاب اللبناني ،بيروت،١٩٨٥م.
٤. معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتب لبنان ناشرون ط١،١٩٤٤
٥. المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٩٢.
٦. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار، دار الدعوة.
٧. معجم لسان العرب ابن منظور، للأمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، ط١، بيروت .د.ت.
٨. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢.

البحوث والدوريات:

١- إشكالات الزمن في النص السردي، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، العدد ١٢، ١٩٩٣،
٢- جماليات المكان، اعتدال عثمان، مجلة أقلام، العدد ٢، ١٩٨٦
٣- الشخصية القصصية، جميلة. قيسمون. مجلة العلوم الإنسانية، العدد ١٣: ١٩٦.

٤- الرسائل والأطاريح

١. بناء الشخصية في المعلقات، فارس نايف المشلب، جامعة واسط ،قسم اللغة العربية(رسالة ماجستير)
٢. البنى السردية في رسائل الشريف الرضي ،محمد عبير جمعان عايض، جامعة ذي قار، كلية الأداب، (رسالة ماجستير)
٣. البنى السردية في شعر سعدي يوسف، محمد داخل الخزعلي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م.(رسالة ماجستير)
٤. بنية الشخصية في الرواية العرفانية عند عبد الأله بن عرفة، نباح جمال، جامعة الجزائر٢،كلية اللغة العربية وأدابها واللغات الشرقية (أطروحة دكتواره):
٥. بنية الشخصية في روايات هيثم الشويلي، فراس عباس شرشاب جامعة ذي قار كلية الآداب (رسالة ماجستير):
٦. الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، احمد قاسم حميد، سردية الخبر العجائبي دراسة في اخبار الزمان للمسعودي(رسالة ماجستير)
٧. القصة القصيرة عند احمد خلف دراسة فنية، سرور يونس احمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٤م.
٨. القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث، مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢.
٩. ينظر الملامح السردية في شعر عمر بن أبي ربيعة، محمد صالح عبد الرضا(رسالة ماجستير)
١٠. ينظر تقنيات السرد ودلالات حضورها في أعمال سعدون جبار البيضاني، بسام علي حسين زايد، جامعة ميسان، كلية اللغة العربية وأدابها

الروابط الالكترونية:

٥- مجلة العربي الجديد

https://www.alaraby.co.uk/culture/%D٩٪٨٨٪D٩٪٨٢٪D٩٪٨١٪D٨٪A٩-%D٩٪٨٥٪D٨٪B٩-%D٨٪AC%D٨٪A٧٪D٨٪A٨٪D٨٪B١-

ABSTRACT

Narrative art has occupied the interest of writers and readers alike. Because of its importance in narrating the facts, and foreseeing the future in an artistic manner capable of monitoring the changes and transformations that any society is going through through language and its eloquence.

Narrative writings have increased in the Arabic language, and there have been many studies that dealt with criticism and research, and thus the study of the elements of narration became the focus of attention of researchers of all kinds, so this study aimed to shed light on the narrative production of the Iraqi writer “Jaber Khalifa Jaber”, who preferred narrative fiction as a hobby he loves. He excelled in weaving narrative elements into his stories, which contained various humanitarian issues, and he was able to tell us what no one else could tell us in real life.

The necessity of the research necessitated that the research be located in three chapters, preceded by a preface and followed by a conclusion. The preface monitored the concepts of narration and story, linguistically and idiomatically, then presented an introduction to the storyteller by monitoring his biography,

reviewing his literary culture, his writings, and his manuscripts.

As for the chapters, the first chapter was entitled: (The Event), and in turn, it was divided into three sections; The first topic focused on the types and formats of the event, the second section was devoted to talking about ways of presenting events, and the third section touched on the plot.

While the second chapter was entitled: (Personality), in two main topics; The first topic studied the concept of personality and its dimensions, and ways of presenting it, and the second topic followed the classifications of the personality and its references by accessing its types, presenting some models of the personality in the story, and clarifying its references to the storyteller "Jaber Khalifa Jaber".

Then comes the third chapter, marked with (time and place), and it is divided into two sections; The first topic dealt with time and its types, temporal arrangement relationships, temporal movement and the techniques of acceleration and deceleration, and the second topic studied the concept of place, and its classifications in the story's product. The conclusion includes the results of the research.

Ministry of Higher Education and

Scientific Research

University of Kerbala

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

The Narrative Elements in Jaber Khalifa Jaber's Story Collection

A thesis

Submitted to

The Council of the College of Education for Human Sciences , University of Kerbala a partial fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts in Arabic Language and Literature / Literature

By Teba Talib Badr Al-Khafaji

Under the Supervision of

Prof. Muhammad Abdulrasool (PHD)

1444 AH 2022 AD