الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـــم العالي والبحث العلمي

جـامعة الشهيد حمه لخضـر ـ الـوادي

كلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي

شعرية الخطاب السردي في رواية "الذين يحترقون" لنجيب الكيلاني

مذكرة تخرج تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

في اللغة والأدب العربي تخصص أدب حديث ومعاصر

إعـداد الطالبتين:

- سمية مرغني
- صونية ديوان

إشـراف الدكتور:

يوسف العايب

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
د. كمال بن عمر	جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي	رئيسا
د. يوسف العايب	جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي	مشرفا ومقررا
د. علي كرباع	جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي	مناقشا

السنة الجامعية: 1438–1439 هـ/ 2017–2018 م

الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـــم العالي والبحث العلمي

جـامعة الشهيد حمه لخضـر ـ الـوادي

كلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي

شعرية الخطاب السردي في رواية "الذين يحترقون" لنجيب الكيلاني

مذكرة تخرج تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

في اللغة والأدب العربي تخصص أدب حديث ومعاصر

إعـداد الطالبتين:

- سمية مرغني
- صونية ديوان

إشـراف الدكتور:

يوسف العايب

السنة الجامعية: 1438-1439 هـ/ 2017-2018 م

بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ
وَالْمُؤْمِنُونَ ۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ
وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

[التوبة: 105]

شكر وعرفان

الشكر لله الذي وفقنا وأعاننا في طلب العلم وأبلغنا ما يحب ويرضى

الحمد لله الذي يسّر لنا أمورنا

سبحانه نعم المرشد والمعين

أسمى معاني الشكر والتقدير والامتنان نقدمها إلى

أستاذنا المشرف الدكتور يوسف العايب على ما جاد به علينا

من توجيه ونصح ورعاية علمية لإنجاح هذا العمل

إلى الذين لم يبخلوا علينا بحرف واحد

جميع أساتذة قسم اللغة العربية بجامعة حمه لخضر بالوادي

نتقدم بامتناننا لكل من ساهم من بعيد أو قريب في إخراج هذا العمل إلى النور.

إهداء

إلى من يسعد قلبي بلقياها

أمي

إلى من دفعني إلى العلم وبه أزداد افتخارا

أبي

إلى من هم أقرب من روحي . . .

إخوتي وأخواتي

إلى روح جدّتي الطاهرة

والتي طالما تمنت أن ترى ثمرة هذا البحث

فلم تمهلها المنية

تغمّدها الله برحمته الواسعة

إلى من شاركني ثمرة هذا العمل المتواضع زميلتي صونية

إلى الذين لم يبخلوا عليّ في طلب العلم، وزرعوا في نفسي بذرة الأمل

الطاقم الاداري والتربوي بمؤسسة العمل

إلى تلاميذي الذين تمنوا من أستاذتهم أن تكون القدوة، والاهتداء والأسوة.

إلى كل هؤلاء أهدي لهم هذا الجهد المتواضع.

سميـــة

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من كانت سببا في وجودي و نجاحي

أمي الغالية أطال الله في عمرها و أمدها بالصحة و العافية

إلى إخوتي و أخواتي و إلى براعم البيت مريم و ميمونة وعبد القادر ومروان

إلى من تحملت معي هذا العمل وشاركتني متاعبه سمية مرغني و إلى عائلتها الكريمة

إلى كلّ زميلاتي وزملائي بالعمل على تشجعيهم المتواصل لي

إلى كل من وقف بجانبي و ساعدني ولو بابتسامة.

صونيـــــة

مقدمة

ملخص

شعرية السرد من القضايا التي لا زالت تثير جدلا واسعا في الدراسات النقدية المعاصرة، فهي لم تكن ابنة لحظة تاريخية عابرة، بل لقد تمخضت عبر عمل دؤوب وجهود علمية مطردة لم تنقطع أمشاجها عبر سنوات طويلة، منذ زمن الفلسفة الإغريقية شعرية أرسطو وأفلاطون فنظرية الأجناس الأدبية ثم الشكلانية الروسية التي يعود لها الفضل في إرساء الطابع المنهجي المنظم لمعالم الشعرية، كونه موضوعا يبحث عن فرادة العمل الأدبي؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

وعليه فإن الرواية من أهم الفنون السردية التي شهدها الأدب، وتمكنت في فترة قصيرة من بسط سيطرتها على الساحة الأدبية، فقد شغلت أقلام المبدعين والنقاد على حدّ السواء رغم أنها تأخرت في الظهور عن بقية الفنون الأدبية الأخرى كالملحمة والسيرة والقصة القصيرة وغيرها، إلا أنها احتلت مكانة مرموقة واكتسحت رفوف المكتبات بقوة، وهذا يعود بالأساس إلى كون الرواية أقرب الفنون التي تلامس الواقع مما يجعلها قريبة من القارئ معبرة من خلال أحداثها عن صراعاته الداخلية والخارجية، مستفيدة من كل الأبحاث والدراسات التاريخية والنفسية والاجتماعية، وتساير العصر سواء في لغتها التي انتقلت من لغة تسجيلية إلى لغة شعرية أو في طريقة طرحها واختيارها للموضوعات وكذلك انسجام تام بين مكوناتها السردية.

ويعد نجيب الكيلاني واحدا من أكثر الروائيين العرب المغمورين في العصر الحديث لتميزه بوضع بعض الأسس العامة للأدب الاسلامي ومعالجته للقضايا السياسية والاجتماعية في العالم العربي والإسلامي في أسلوب سردي متميز كشف عن مواهبه الإبداعية لذلك استحق الصدارة والتألق في فضاء الفن الروائي العربي والعالمي.

لذا كان موضوع بحثنا موسوما بـ: **شعرية الخطاب السردي في رواية "الذين يحترقون" لنجيب الكيلاني.**

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع لعدة أسباب:

- رغبة الخوض في غمار التجربة الروائية.
- حبنا للفن الروائي الإسلامي بصفة عامة وروايات نجيب الكيلاني بصفة خاصة.

– قلة الدراسات التي تحاول الكشف عن شعرية السرد في روايات نجيب الكيلاني.

وقد انطلق بحثنا من اشكالية مفادها: فيم تتمثل شعرية الخطاب السردي في رواية "الذين يحترقون"؟، وما هي دلالات مكوناتها السردية؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على خطة تتكون من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

جاء **المدخل** بعنوان: الشعرية "الأصول والمفاهيم" حيث تناولنا فيه مفهوم الشعرية وجذورها في الدراسات الغربية والعربية. فأما **الفصل الأول** الذي حمل عنوان: "ماهية السرد" تطرقنا فيه لمفهوم السرد واتجاهاته وعناصره وأقسامه، إضافة إلى مكوناته. ثمّ **الفصل الثاني** الموسوم بشعرية السرد والتلقي في رواية "الذين يحترقون" تعرضنا فيه لشعرية السرد عبر (شخصيات الرواية– الفضاءالمكاني– الزمن الروائي) وشعرية التلقي من خلال (العتبات النصية– التناص–المفارقة) والتي ساهمت وبشكل فعّال في إشراك المتلقي في النص الروائي.

وفي الأخير جاءت الخاتمة لترصد لنا أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة، وترسم آفاقها.

ومما لا شك فيه أن الظاهرة الأدبية الشعرية في الرواية متعددة الجوانب والزوايا فقد احتجنا إلى منهج نتبعه في دراستنا لذا زاوجنا بين المنهج البنيوي الذي يساعد في تحديد بعض المكونات السردية والمنهج السيميائي باعتباره الأقدر إلى الوصول للدلالات الكامنة التي تختفي خلف النصوص السردية، دون أن ننفي انفتاح البحث على مناهج أخرى أملتها طبيعة الدراسة واشكالياتها بين الحين والآخر كالتاريخي والأسلوبي.

وكما لا يفوتنا أن ننوه إلى جملة من المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها والتي يسرت لنا الطريق في دراستنا من بينها:

– مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم) لحسن ناظم.

– بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية) لحسن بحراوي.

– خطاب الحكاية (بحث في المنهج) لجيرار جنيت.

– شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية لليندة خراب.

- فضاء الكون السردي (جماليات التشكيل القصصي والروائي) لمحمد صابر عبيد وآخرين.
- بنية السرد في القصص الصوفي لناهضة ستار.

وككل بحث فقد واجهتنا جملة من الصعوبات لعلّ أبرزها تراكم المعلومات وضيق الوقت نظرا لظغوط الحياة المهنية. إلا أن هذا لم يثن من عزمنا واصرارنا على مواصلة البحث والمضي فيه قدما نحو هدفنا المرجو بل زادت من قوة ارادتنا إلى أن قطفنا ثمرة مجهوداتنا.

هذا هو جهدنا قد يصيب وقد يعتريه الخطأ كأي عمل إنساني فهذه الدراسة لا تزعم لنفسها الكمال، لأن الكمال لله وحده.

وففي الأخير لن نبرح أسفار هذا البحث، حتى نشكر الله عز وجل لإعانته لنا في هذا البحث، كما نشكر من له علينا حق الشكر وواجب الاعتراف بالجميل الدكتور المشرف **يوسف العايب** الذي تبنى هذا العمل ولم يبخل علينا بدعمه وتوجيهاته السديدة التي قدمها لنا، حتى استوى على ما هو عليه، فله كامل الاحترام والتقدير.

كما نقدم شكرنا إلى أعضاء اللّجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث وتقويمه إلى ما هو أفضل. والشكر أيضا إلى من قدّم إلينا دعما أيّا كان والحمد لله رب العالمين.

مدخل: الشعرية – الأصول والمفاهيم –

أولا: مفهوم الشعـــــرية

1- لـــــــــغـــــــة

2- اصـــــطـــــلاحـــــا

ثانيا: جـــــذورهـــــــا:

1- الشعرية في الدراسات الغربية

أ- عند القدامى

ب- عند المحدثين

2- الشعرية في الدراسات العربية

أ- عند القدامى

ب- عند المحدثين

أولا: مفهوم الشعرية

1- لغة:

ذكر في لسان العرب لابن منظور: الشعرية من شَعُرَ يشعُر شِعراً وشعْراً وشِعْرى، ومشعوراء، كله علم، ويقال شعرت بالشيء أي فطنت له، وليت شعري: أي ليتني علمت وفي قاموس المحيط: شعر شِعراً وشعْراً وشعرة وشِعْرى....وشعورَة: أي علم به، وفطن له وأشعره الأمر وبه: أعلمه والشّعْرُ: غلب على منظوم القول. لشرفه بالوزن والقافية[1].

وفي قاموس المحيط: شعر شِعراً وشعْراً وشعرة وشِعْرى...وشعورة: أي علم به، وفطن له وأشعره الأمر وبه: أعلمه والشّعْرُ: غلب على منظوم القول. لشرفه بالوزن والقافية[2].

وجاء في الصّحاح شعرت بالشيء بالفتح أشْعُرُ به شِعْراً، فطنت له ومنه قولي: ليت شعري؛ أي ليتني علمت، وسمي شاعراً لفطنته[3].

أما في المعاجم الحديثة نذكر منها معجم الوسيط (شعر) فلان شعراً قال الشعر ويقال شعر له قال شعراً وبه شعورا أحسن به وعلم، وشعر فلان شعراً اكتسب ملكة الشعر فأجاده[4].

ومن خلال التعريفات اللغوية في المعاجم القديمة والحديثة فإن مصطلح الشعرية جاء بمعنى العلم والفطنة، والإجادة في منظوم القول.

2- اصطلاحا:

ما زالت الشعرية تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية بسبب اشتباك معانيها وتنوع تعريفاتها واكتناف كثير من الالتباس لها، فنجد جاسم خلف إلياس يعرفها بقوله: "تعد

---

[1]- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج4، مادة (شعر)،دار صادر بيروت، لبنان، (د-ط)،(د-ت)، ص 409-416.

[2]- ينظر، الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح، أنس مُحَمَّد الشامي، زكرياء جابير أحمد، دار الحديث، القاهرة، (د-ط)، 2008، ص 866-868.

[3]- ينظر، أبو نصر الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح، أحمد عبد الغفور عطار، ج2، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987، ص 698.

[4]- ينظر، إبراهيم مصطفى أحمد الزيات وآخرون، معجم الوسيط، مج2،دار الدعوة، (د-ط)، (د-ت)، ص 484.

من مرتكزات المناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تَحقق وظيفته الاتصالية والجمالية، أي إنها تعني بشكل عام (قوانين الإبداع الأدبي)"[1].

والشعرية (Poetics) كما يعدّها حسن ناظم مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته "هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب، بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية"[2]،"كما إنها مجموع المبادئ الجمالية التي توجه كاتبا ما في عمله، أي مجموعة من القواعد المتبناة من قبل مدرسة ما، أو من قبل كاتب معين محترم"[3]. ويعرفها تزفيطان طودوروف: "هي مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[4]. وهناك من يقصر هذا المصطلح أي الشعرية ويضيقه على معرفة قواعد الشعر ومبادئه العامة[5].

ومن خلال ما تقدم نستطيع القول أن الشعرية هي مجموعة من المبادئ والقوانين والقواعد التي تبحث في جمالية وإبداعية الخطاب الأدبي بشتى أجناسه الشعرية والنثرية.

ثانيا: جذورها

1– الشعرية في الدراسات الغربية:

بدأت الشعرية الغربية منذ العصور اليونانية القديمة ابتداء من أفلاطون و أرسطو طاليس، ويعد هذا الأخير الأب الروحي للشعرية الغربية من خلال كتابه "فن الشعر" الذي عدّ أول كتاب اعتمده النقاد لوضع الأسس والقوانين الخاصة بالكتابة، ومن هذا الأساس انطلقت الشعرية في تطورها عبر العصور إلى أن بلغت أوجّها في الدراسات النقدية المعاصرة، مشكّلة في ذلك اتجاهات عديدة كشعرية جاكبسون –شعرية تودوروف– شعرية جان كوهن–شعرية رولان بارت...وسنحاول استعراض ذلك على ضوء هذا النحو:

---

[1]– جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، (د–ط)، (د–ت)، ص 13.

[2]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 09.

[3]– جمال بوطيب، السردي والشعري (مساءلات نصية)، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 17.

[4]– تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 23.

[5]– ينظر، ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، (خط الاستواء– مقامة ليلية– سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا) عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص 51.

أ– عند القدامى:

"وضع أرسطو قواعد الشعرية متمثلة في المحاكاة، والحكاية، والعرض والتعبير، والنشيد، وتحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا)"[1]. فالفن عامة – حسب أرسطو – محاكاة، فمن جهة هو محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة ومن جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي[2].

إن الشعرية عند أرسطو لا تتجسد في كونها شعرا أو وزنا، بل هي في القدرة على المحاكاة وفي ذلك يقول رمضان الصباغ في كتابه "في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية–"، فأرسطو يرى أن الإنسان يمكن أن يكون شاعرا وهو لا يكتب إلا نثرا، وأن يكون ناثرا وهو لا يكتب إلا شعرا أي نظما...مؤكدا على أن الوزن لا يكفي وحده ليجعل من الإنسان شاعرا[3].

وتذكر أميرة حلمي فيما ذكره أرسطو في كتابه فن الشعر أن موضوع المحاكاة "هو أخلاق البشر وأفعالهم المظهرة لهذه الأخلاق، والشاعر إما أن يصدر الشخصيات أحسن مما هي في الواقع أو كما هي عليه[4]"؛ "فالشعر يصبح أكثر جودة إذا حاكى ما يمكن أن يقع فعنده أن المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل، وهذا يعني أن الشاعر يحاكي ما يرى وقد يحاكي مالا يرى بشرط أن يقنع أنه يمكن أن يوجد"[5].

ومن مفهوم المحاكاة يحدد أرسطو ماهية المأساة بوصفها "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية؛ وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي"[6]، فالتراجيديا تتيح

[1]– مشري بن خليفة، الشعرية العربيّة (مرجعياتها وإبدالاتها النصية)، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، (د–ط)، 2007، ص 22.

[2]– ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 21.

[3]– ينظر، رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص 25–26.

[4]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د–ط)، 1998، ص 71.

[5]– شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيرت، ط1، 1993، ص 33.

[6]– أرسطو، فن الشعر، تر، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د–ط)، (د–ت) ص 9.

لنا تصريف العواطف المكبوتة الزائدة، أي تجعلنا أكثر توازنا من الناحية الانفعالية والعاطفية، وبالتالي فإن المشاهد يشعر بالراحة وبالقوة"[1].

فمن هذا القول يتضح أن غاية التراجيديا عند أرسطو هي حدوث التطهير؛ أي تخليص النفس الإنسانية وتفريغها من الشحنات العاطفية الزائدة مما يجعل المشاهد أكثر قوة وانسجاما.

وخلاصة القول فإن الشعرية عند أرسطو تتمثل في محاكاة أفعال الشخصيات، لا في الشخصيات في حد ذاتها كما كانت عند أفلاطون من قبله، كما أن شعريته ليست قائمة على محاكاة الواقع فحسب بل على الخيالي الذي يقبله الواقع أيضا.

ب– عند المحدثين:

– رومان جاكوبسن (Roman Jakobson)

ربط جاكبسون الشعرية باللسانيات إذ يقول: "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة"[2]، ويطرح جاكبسون تعريفا آخر للشعرية يمتاز بالإيجاز: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما و في الشعر على وجه الخصوص"[3].

وتعد الوظيفة الشعرية هي أحد أهم وظائف الإتصال الستة المتمثلة في ما يلي:

1- المرسل (وظيفة معرفية)

2- المرسل إليه (وظيفة انفعالية)

3- السياق (وظيفة مرجعية)

4- الرسالة (وظيفة شعرية)

5- وسيلة اتصال (وظيفة لغوية)

[1]- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 42.

[2]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 35.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 90.

6- الشفرة (وظيفة ميتالغوية) [1].

وبناء على ما سبق أولى جاكبسون عناية خاصة بوظيفة الشعرية كونها تمثل أرقى حساسيات الأدبية، التي يصل اليها الأثر الأدبي الذي يرفع القول الأدبي من مرجعيته العادية إلى سياق جمالي يتجسد فيه تحول هذا القول اللغوي من رسالة إلى نص. ولا يقتصر هدف نقل الأفكار أو المعاني وحدها من المرسل إلى المرسل اليه، ولكن الرسالة تصبح الغاية نفسها في الخطاب الأدبي[2]. كما أن الوظيفة الشعرية عند جاكبسون لا تقتصر على الشعر وحده بل تتجاوزه إلى كل ضروب الفن وأصناف التعبير المختلفة، فهيمنة إحدى الوظائف الست، حيث لا تنفي وجود الوظائف الأخرى يسهم في تعيين جنس الخطاب ونوع الرسالة.

وبهذا يكون الموضوع الرئيسي للشاعرية هو تمايز الفن اللغوى واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضوع الصدارة للدراسات الأدبية[3]، أي أن "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[4].

– تودوروف (Tzvetan Todorov)

يذهب تودوروف إلى أن الشعرية ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره، ولا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية، إذ لا يهمها الأثر الادبي في ذاته بقدر ما يهمها الخطاب الأدبي، ليس بعد حضوره زمنيا وفضائيا، أي هي اتجاه يتأسس موضوعه على قاعدة المفهوم الإجرائي[5].

وهكذا فشعرية تودوروف بنيوية تهتم بالبنيات المجردة للأدب، وتتخذ من العلوم الأخرى عونا لها ما دامت تتقاطع معها في مجال واحد هو الكلام[6].

---

[1]- ينظر، ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص 52-53.

[2]- ينظر، خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013، ص 370.

[3]- ينظر، عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص 22.

[4]- إبراهيم الحجري، شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2012، ص 25.

[5]- ينظر، رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، الجزائر، (د-ط)، (د-ت)، ص 60.

[6]- ينظر، المرجع نفسه، ص 60.

كما أن الشعرية عنده جاءت لتضع حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التى تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التى هي علم النفس وعلم الإجتماع...، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذ مقاربة الأدب "مجردة" و"باطنة" في الآن نفسه. ويقول أيضا "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي..."[1].

وبهذا يكون موضوع الشعرية عند تودوروف هو البحث عن الأدبية والفرادة التى تصنع من العمل الأدبي عملا أدبيا.

إن مجال الشعرية في مفهوم تودوروف يفوق الموجود ويتجاوزه إلى تصور يمكن أن يأتي، هذا ما يسمى بالأدب المحتمل والمفترض، يجعل هذا النوع من الخطابات اللغوية مميزا ويملك خصوصيات الفردية والاستقلال[2].

ويذكر الغذامي أن مجالات الشعرية عند تودوروف هي كالآتي:

1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب

2- تحليل أساليب النصوص

3- تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التى ينطلق منها الجنس الأدبي ولذلك فإن الشاعرية تحتل مساحة كبيرة لعلم الأدب[3].

إن ما يميز شعرية تودوروف هو تجاوزها لما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون وبالتالي يكون قد حلق بشعريته إلى سماء الممكنات الأخرى باحثا عن أدبية اللغة الإنحرافي الذي لا يعرف حدودا ولا انغلاقا.

[1]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 23.

[2]- ينظر، نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د-ط)، 2008، ص 18.

[3] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 23.

– جان كوهن (Jon Cohn)

عرف جان كوهن الشعرية بقوله: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[1]، وبالتالي يكون قد حدد وفق هذا التعريف خطوة رئيسية في دراسة الشعرية تمثلت في استخلاص الخصائص والسمات التى تحقق النظم فرداته مثل: الوزن، القافية، الإسناد اللغوي المخصوص، النظم والإستعارة وغيرها[2]، فالشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسيها أسلوبا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري[3]، وهذا القول الأخير هو أهم ما يميز شعرية كوهن أي أنها قائمة على مبدأ الإنزياح إذ يقول: إذ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقولوإن دلّ هذا القول على شيء فإنما يدل على أن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين، الأول مستواها المثالي في الأداء العادي والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها[4].

وقد فرق بين الشعر والنثر في قوله "أن النظم ليس مختلفا عن النثر وحسب بل هو معارض له وليس شأنه أن يكون مما ليس نثرا، بل هو نقيض النثر، فالخطاب النثري يعبر عن الفكر الذي هو نفسه استطرادي أي ينتقل من فكرة إلى أخرى"[5].

وقد ميّز كوهن بين ثلاثة أنماط شعرية مستندا في ذلك إلى أنماط التحليل الآتية[6]:

[1]– جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد عبد الولي ،محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، (د–ت)، ص 09.

[2]– ينظر، خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص 371.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 06.

[4]– ينظر، عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص 268.

[5]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 112.

[6]– بشير تاوريت، رحيق الشعرية الحداثية (في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين) ، مطبعة مزوار، الجزائر، 2008، ص 71.

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	–	+
النثر الموزون	+	–
الشعر التام	+	+
النثر التام	–	–

ويعلق كوهن على النص الأدبي من خلال الجدول فيقول: "وتسمى القصيدة النثرية (قصيدة دلالية) لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعريا، وللدلالة على أن العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما، ويستدل – عبر هذه العناية بالمستوى الدلالي– على أن قصيدة النثر موجودة شعريا، على الرغم من أنها تبدو شعرا أبتر لإهمالها الإمكانات الصوتية. ويسمى الصنف الثاني (قصيدة صوتية) لتضمنها الوزن والقافية، في حين أنها –دلاليا– لا تعدو أن تكون نثرا، فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري، وإنما موسيقي فحسب. أمّا الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص، ويسمى هذا (الشعر الصوتي الدلالي) أو (الشعر الكامل) وهو النمط الذي تبنى عليه نظرية كوهن»[1]

2– الشعرية في الدراسات العربية:

أ– عند القدامى:

لقد نشأ مفهوم الشعرية العربية خلال فترات وأحقاب كان الشعر العربي يتشكل فيها عبر العصور المختلفة ومن أهم الشواهد على ذلك، هذه التعاريف المأثورة عن بعضهم:

[1]– المرجع السابق، ص 311.

– **الفارابي (339هـ)**[1]: "...والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطيبة أوّلا ثم الشعرية قليلا قليلا."[2]، ويقول في موضع آخر: "والأقاويل الشعرية هي التي تتركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس وذلك إمّا جمالا أو قبحا أو جلالا أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[3].

يتضح أن قوام الشعرية عند الفارابي هو ضرب من التخييل والتصوير، ذلك أن الشعر يقوم بتصوير شيء ما أفضل مما هو عليه أو أقبح مما هو عليه.

– **ابن سينا:** يقول حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشعرية ذاكرا شعرية ابن سينا في قوله: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان:

أحدهما: الإلتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية ..."[4].

إن الملاحظ في قول ابن سينا أن سبب الإنسان في قول الشعر هو شعوره باللّذة ولمتعة عند المحاكاة وحب الناس للتأليف الموزون المناسب للحن.

– **ابن رشد:** يذكر رمضان الصباغ شعرية ابن رشد في كتابه "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، وأصناف التشبيه والتخييل ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب، منهما والصناعة المخيلة التي تفعل فعل التخييل ثلاثة؛ صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية"[5].

تعد شعرية ابن رشد كمثيلتها عند الفارابي الذي وضع مقياسا أساسا لقول الشعر وهو التخييل، كما اعتد بشعرية ابن سينا باعتبار الشعر هو ضرب من المحاكاة.

---

[1]– سعد بوفلاقة، الشعريات العربية (المفاهيم والأنواع والأنماط)، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2007، ص 18.

[2]– أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح، محسن مهدي، دار المشرق، ط2، بيروت، لبنان، 1990، ص 141.

[3]– الفارابي، إحصاء العلوم، تح، عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968، ص 83.

[4]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 12.

[5]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 40.

– **حازم القرطاجني:** يذهب حازم في تعريفه للشعر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قويّ انفعالها وتأثيرها"[1]. ويقول أيضا: "أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع وإنما المعتبر عند اجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية"[2].

إن الوزن والقافية في شعرية حازم وحدهما لا يشكلان شعرا، بل اشترط عناصر أخرى تظهر شعرية النص المتمثلة في الآتي: التخييل – المحاكاة – الصدق في القول – الإغراب والتأليف.

– **ابن طباطبا:**

إن الشعر من منظور ابن طباطبا هو"كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود..."[3]. كما أن الشعر عنده ليس "مجرد نظم في موضوع من الموضوعات وتوالي أبيات يجمعها الوزن والقافية، بل هو صناعة يلعب فيها الفكر دوره الرائد المميز فهو الذي ينظم المعاني ويرتب الأبيات ويحبك السياق ويهّب العبارات وينقح الصور والتشابيه والاستعارات..."[4].

إن ابن طباطبا في هذا القول لم يغفل دور العاطفة في الصناعة الشعرية بل أكّد دورها الهام في موقع آخر من كتابه.

[1]– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمّد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص 63.

[2]– سعد بوفلاقة، الشعريات العربية، ص 21.

[3]– عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2009، ص 32.

[4]– محمّد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح، عباس الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 5.

– الجرجاني:

تتجسد الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، على المستويين التركيبي والدلالي، إذ يقول في دلائله:

"في نظم الكلم – تقتفي الحروف في نظمها – آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو نظم يعبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك..."[1]، ويقول أيضا: "...لا يتصور للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل فكرك هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها. وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها،ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[2].

"...ولهذا كانت المعاني لا الألفاظ هي المقصودة في إحداث النظم والتأليف، فلا نظم في الكلم ولا تأليف حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وبهذا يكون اللفظ تابعا للمعنى بحسب ما يتم ترتب المعنى في النفس"[3].

ومما تقدم ذكره نلاحظ أن الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني تتجسد في شعرية النظم من خلال أسبقية المعنى على اللفظ، بالإضافة إلى أن الشعرية في الشعر تكمن أيضا في الاستعارات والمجازات والتخييل و توخي معاني النحو...

وكخلاصة للشعرية العربية القديمة نجد أنها قد مالت إلى جنس أدبي واحد، ألا وهو الشعر، تاركة في ذلك جنس النثر، ذلك أن الشعر هو الجنس الأدبي الطاغي في العصور العربية القديمة، فالعرب

[1]– بسام قطوس، استراتجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د–ط)، 1998، ص 206–207.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، مطبعة المدني، (د–ط)، (د–ت)، ص 53–54.

[3]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، در الثقافة ، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص 420.

كانت آنذاك تعتمد على المشافهة، كما أن الشعر هو ضرب من الوزن والموسيقى وبالتالي فهو سريع الحفظ للإنسان العربي.

ب– عند المحدثين :

لاقى مصطلح الشعرية إشكاليات عديدة في ترجمته كونه مصطلح غربي الأصل، فاختلف النقّاد في ترجمته، فقد ترجمه سعيد علوش (poetics) إلى الشاعرية، كما دافع عن هذه الترجمة الغذامي إذ استخدم الترجمة نفسها "أي الشاعرية". كما ترجمت (poetics) إلى الإنشائية وإلى البويطيقيا وعرّبت بويتيك، وترجمت أيضا إلى نظرية الشعر، أو إلى فن الشعر وفن النظم أو الفن الإبداعي وإلى علم الأدب، والترجمة الأخيرة لـ(poetics) هي الشعرية[1].

وقد تبنى هذه الترجمة كثير من المهتمين بقضاياها ومنهم مُحَمَّد الولي و مُحَمَّد العمري في ترجمتهما كتاب جون كوهن "بنية اللغة الشعرية" وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتهما كتاب تودوروف "الشعرية " ...[2].

أما في ما يخص نظرة النقاد العرب المحدثين للشعرية وموضوعها نقوم بتلخيصها فيما يلي:

– كمال أبو ديب:

تستند شعرية أبو ديب في مفهوم الفجوة: مسافة التوتر بدءا إلى مفهومين نظريين هما: **العلائقية والكلية**، فالشعرية[3] "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية بنيتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية نفسها يتحوّل إلى فاعلية خلق الشعريات، ومؤشر على وجودها"[4].

[1]– ينظر، حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب والنقد (مخطوط)، إشراف سامح الرواشدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006، ص 45.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 45.

[3]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

[4]– رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 60-61.

وعلى الرغم من التصور السابق الذي يحصر كشف الشعرية في مجال البنيات اللغوية إلّا أن أبو ديب يؤكد في تطبيقاته بالذات أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية، فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصويرية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[1]. وفي ذلك يقول أبو ديب: "الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان العالم... والشعرية هي نزوع الإنسان إلى الخلق الممكن"[2].

إن مفهوم الفجوة ومسافة التوتر لدى أبو ديب هو ما يعرف بالإنزياح لدى جون كوهن أو تشابههما، وهذا ما ذكره حسن ناظم في قوله: "هو جعل الإنزياح بمفهومه العام خالقا للفجوة: مسافة التوتر، ذلك" أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه (أبو ديب) الفجوة: مسافة التوتر"[3].

ومن خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر يلغي الإمتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معيارا للشعر، إنهما أصلان متوازيان "سويّان...إن ما يلغي هنا ليس فقط المفاضلة القيمية بين الشعر والنثر، وإنما يلغي مفهوم" الأصل – الإنحراف[4].

وبذلك تكون شعرية كمال أبو ديب شعرية قائمة على مبدأ الإنزياح والخروج بالمفردات من طبيعتها المألوفة إلى أفق كسر التوقعات، وبالتالي تكون شعريته أقرب إلى مثيلتها في وجهها العام عند جون كوهن بالرغم من وجود فروقات مفاهمية خاصة بينهما.

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

[2]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 143.

[3]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 125.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص 124.

– الغذامي:

يفرق الغذامي في تعريفه للشعرية بين مصطلحين "الشعرية" و "الشاعرية"، يقول : "...وبدلا من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر"[1].

وبهذا يعرف الغذامي الشعرية بقوله: "فالشاعرية إذا هي الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له"[2]. أي أن الشاعرية عند الغذامي تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي: لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موجبات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مشاربها، وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية[3].

وقد ربط الغذامي الشعرية بالأسلوبية، فهي تحتويها وتتجاوزها إذ يقول: "فالشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي (استعارة) النص؛ كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تعبير بياني"[4].

إن الملاحظ والمدقق في شعرية الغذامي يجد أنها شعرية مرتبطة بالأسلوبية؛ نابعة من اللغة ذاتها، قائمة على مبدأ التمرد والإدهاش وكسر كل ماهو مألوف وإنتهاكه.

– أدونيس:

يعرف أدونيس الشعرية بقوله: "هي خطاب حصر القول الشعري في قاعدة نظمية معينة بدلا من أن يضل حرًا ومرتبطا بالفاعلية الإبداعية، فالشعرية عنده هي التي تعتمد على الغموض والفجائية

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 21.
[2]– المرجع نفسه، ص 23.
[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 22.
[4]– المرجع نفسه، ص 23.

والاختلاف والرؤيا فهي تتسم بالتعدد."[1]، كما ربط أدونيس الشعرية بالفكر حيث يقول: "تكمن الشعرية في الكشف عن طاقات الإنسان، وعن رغباته المكبوتة، وفي تفجيرها بحيث تزول الهوة التي تفصل بين انفعاله وفعله، بين رغبته وقدرته، تكمن كذلك فيما يفترضه هذا التفجير أعني تهديم الحواجز التي تغلق فضاء الحرية"[2]. كما يعد الوزن عند أدونيس ليس مقياسا وافيا أو حازما للتميز بين الشعر والنثر، وأن هذا المقياس كامن بالأحرى في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية[3]. بمعنى أن الشاعر "يحاول أن يقول شيئا لم تقله بطرائق لم تألفها، فهو يتساءل دوما ويبحث...وهو في ذلك يغير الرؤية السائدة للعالم عبر الشعر. وهنا ينحصر الدور التعبيري للشعر، فيما يغير الشاعر أشكال التعبير يغير طرائق الإدراك والرؤية في العلاقة بالأشياء والزمن"[4].

ومن هنا نشير إلى أن سرّ جمالية الشعرية عند أدونيس هو في مدى غموض النصوص وفي مقدرة الشاعر الفذّة تفجير حروف الكلمات وتعدد معانيها وتأويلات.

[1]– بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 401.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 62.

[3]– ينظر، بالعجال، عبد السلام، الشعرية الحداثية(مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية)، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، ع24، مارس، 2016، ص 14.

[4]– أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، (د–ط)، (د–ت)، ص 166.

الفصل الأول: ماهية السرد

أولا: مفهوم السرد

ثانيا: اتجاهات السرد

ثالثا: عناصر الخطاب السردي

رابعا: أقسام الرؤية السردية

خامسا: مكونات الخطاب السردي

أولا: مفهوم السرد (La narration)

يعتبر السرد من أبرز أدوات التعبير الإنساني، يتخذ من اللغة وسيلة له خلال حكي وسرد أحداث ناتجة عن تجربة وتأملات، ونظرا لأهمية السرد في حياة الإنسان، واستقطابه للباحثين والمهتمين بالدراسات الأدبية، ارتأينا التعرف عليه وعلى أهم مكوناته.

1– لغة:

ورد في لسان العرب أن "السَّرْدُ في اللغة تقدِمةُ شيء إلى شيء تأتي به متَّسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرداً إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق له"[1] بمعنى أنه الترابط والتتابع في الحديث وإجادة السياق.

وكما جاء في مختار الصحاح "(السّرْدُ) الثقب و(المِسْرودة) المثقوبة. وفلان (يَسْرد) الحديث إذا كان جيد السياق. و(سرد) الصوم تابعه. وقولهم في الأشهر الحُرُم: ثلاثة (سردُ) أي متتابعة وهي ذو القعدة، ذو الحجة، والمحرم وواحد فرد وهو رجب"[2].

من هنا نجده قد اتفق مع ما ورد في لسان العرب كونه يعني التتابع وحسن السياق أيضا.

أما في معجم مقاييس اللغة جاء فيه أن السّرد "هو كلّ ما يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[3].

ويظهر بوضوح على أن السرد في معناه اللغوي هو التوالي والترابط.

2– اصطلاحا:

والسّرد كمصطلح نقدي حديث يعني: "نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى صورة لغوية"[4]. أي إعادة الحادثة التي وقعت لكن من خلال كتابتها، كما يؤكد رولان بارت باعتبار السرد كفعل لساني

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج3، مادة (سرد)، ص 211–212.

[2]– محمّد بن القادر الرازي، مختار الصحاح، مادة (سرد)، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان،(د–ط)، 1988، ص 294.

[3]– أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مج3، دار الجيل بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 157.

[4]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص 38.

ظهر منذ القديم: "السرد يوجد في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة، ويبدأ السرد مع التاريخ فلكل الطبقات والتجمعات الإنسانية سرداتها، وقد يسعى أناس من ثقافات وبيئات مختلفة لتذوق السردات"[1].

كما يطلق اسم السرد على "الفعل السردي، المنتج بالتّوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[2]. هنا جعل عملية السرد مفتوحة على الواقع على أنها حقيقية أو أن الأحداث من نسج الخيال لا وجود لها.

ونجد للسّرد تعريفات كثيرة لم يتفق أصحابها على مفهوم واحد بينهم ويعود السبب في ذلك كون "السّرد فعل لا حدود له ومتاهة تتسع لتشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أوغير أدبية، يبدعه الإنسان أينما كان وحيثما وُجد، وهو طريقة استدعاء الماضي القريب أو البعيد بجميع الصيغ الممكنة عن طريق الحكي أو القصّ لإثراء الواقع على أساس منطقي وهو إلى جانب ذلك يتخذ من التخييل سبيلا لذلك"[3].

وبالإضافة لذلك فالسرد يدخل في جميع الأجناس الأدبية فهو "حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوان، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، وفي الملحمة، والتاريخ وفي المأساة والدراما والملهاة، واللوحة المرسومة"[4].

ويمكن القول بأن السرد ما هو إلا إعادة تشكيل الواقعة سواء أكانت حقيقية أم متخيلة من خلال مكونات اللغة المنطوقة، أو المقروءة أو المكتوبة، في عملية صياغة وعرض وإعادة لإنتاج وفق نظام يحدده السارد مشكلا الحبكة التي تمتلك نظامها الخاص في إظهار الحدث وكيفية بنائه وتشكيل مواده الأولية ضمن نظام زمني جديد[5]. وكما يبدو فالسرد ما هو إلا تكرار حادثة أو مجموعة من

[1]- علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 36.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر، محمّد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص 39.

[3]- شوقي بدر يوسف، متاهات السرد (دراسة تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة)، مطبوعات المعاصرة، ط1، 2000، ص 5.

[4]- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر، حسن بحراوي وآخرون، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 25-26.

[5]- ينظر، ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية (في كتاب الإمتاع والمؤانسة)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د-ط)، 2011، ص 12.

الحوادث سواء كانت حقيقية أم من نسج الخيال ولكن وفق نظام تعتمده العملية السردية يعطيه حلة جديدة.

كما أن السرد يتحدد بـ"الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤشرات بعضها متعلق بالرأوي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[1].

ثانيا: اتجاهات السرد

"ظهرت عدّة اتجاهات في علم السرد عملت بمجملها على استيفاء ما سكتت عنه الاتجاهات الأخرى فبدت وكأنها تكمل إحداها الأخرى، صنفت هذه الاتجاهات إلى ثلاثة بحسب رؤية الناقد "عبد الجبار البصري" على اعتبار مستويات القصة الثلاثة: الحكائي والسردي والدلالي"[2].

– **الاتجاه الأول**: الخاص (بمستوى الحكاية)، وترجع جذوره إلى ما قبل بروب وبالظبط إلى (فلكوف) في تحليل الخرافات إلى حوافز، وهذه الدراسات كانت تمهيدا لـ(فلادمير بروب) بعد أن اعتمد مئة خرافة روسية وركز فيها على الوظائف. ثم أعقبه (توماشفسكي) حيث ركز على دراسة (الحدث) وليس (الشخصية) في دراسة (نظرية الأغراض) عام 1925. وكانت هذه الدراسة خير تمهيد لفكرة الوظائف عند (فلاديمير بروب) في إصداره لكتابه (موروفولوجيا الخرافة) عام 1928، في دراسة بنية الحكاية من خلال تفكيك أجزائها المكونة لها وكشف العلاقة بينها وبين مجمل الكيان العام للخرافة[3].

أما (تزفيتان تودوروف) فقد دعا إلى دراسة وتشريح القصة من خلال ما يلي:

1- دراسة الشخصيات وتقييمها ووصفها.

2- دراسة الأفعال الخيالية والواقعية.

3- تركيب النص ووحداته الصغرى والكبرى.

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 45.

[2]- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات- والوظائف- والتقنيات) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د-ط)، 2003، ص 64.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 65.

4- ظبط العلامات الرابطة حيث الشخصيات والأفعال وفقا لمظهري القصة (الخطاب والحكاية)[1]

– الاتجاه الثاني: يعنى بطرائق السرد وأساليب أداء الحكاية، وكان أشهر من تصدى لهذا الاتجاه هو (جيرار جنيت)، و(رولان بارت)، أسس الأول نظريته على رواية (بحثا عن الزمن الضائع) لـ(مارسيل بروست)، واقترح أبعادا ثلاثة لتحليل الرواية وهي، القصة، والسرد، والخطاب (النص) فعنى بمكونات البنية السردية، وموضوع الراوي والمروي له والزمن، والصوت السردي، وغير ذلك[2].

أما (رولان بارت) فقد ركز عنايته على المستويات السردية، وهي الوظائف والأفعال والسرد والنظام القصصي، وقسّم الوحدات السردية إلى نمطين: توزيعي، وتكميلي، الأول يقابل الوظائف عند بروب، والثاني هو الإشارات أو القرائن التي تصنف الشخصيات وأفعالها والزمان والمكان والمناخ العام للقصة[3].

الاتجاه الثالث: "مستوى الدلالة، (كريماس) إلى أن مجمل القواعد والأسس التي تنظم العملية السردية هي (النحوالسردي). فيرى أن السردية تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل .السنيا. جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع، وبنى رؤيته أن المسرود يتصف بمستويين: سطحي وعميق، الأول يختص بالفواعل والثاني يعتمد نظام الوحدات المعنوية الصغرى"[4].

وكان أهم ما أنجزه كريماس في نظريته الدلالية (المربع الدلالي) الذي تتأسس فكرته على أن الدلالة تستخلص من علاقات الاختلاف والتقابل القائمة بين حزمة من الوحدات الدالة[5].

[1]- المرجع السابق، ص 66.
[2]- المرجع نفسه، ص 66.
[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 66.
[4]- المرجع نفسه، ص 67.
[5]- ينظر، المرجع نفسه، ص 67.

ثالثا: عناصر الخطاب السردي

وطالما أن السرد هو: "الكيفية التي تروى بها القصة وما تخضع له من مؤثرات، وبعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[1]. فهذا يعني و من خلال التعريف نستشف العناصر الأساسية التي ينطوي عليها الخطاب السردي و دونها لا تقوم له قائمة ألا و هي :

ومن خلال هذا التعريف نستشف العناصر الأساسية للخطاب السردي وهي:

1- الراوي:

هو "ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو متخيلة"[2]. وهو "شخصية من ورق – على حد تعبير بارت – وهو وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الراوي (المؤلف) ليكشف بها عن عالم روايته"[3].

2- المروي:

فهو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطره فضاء من الزمان والمكان[4]. وفي المروي (الرواية) يبرز طرفا ثنائية المبنى/ المتن الحكائي لدى الشكلانيين الروس، كما يبرز طرفا ثنائية الخطاب/ الحكاية أو السرد. وقد اصطلح الشكلانيون الروس على هذا المستوى بـ"المبنى" والثاني بـ"المتن"، فالمبنى يحيل على الانتظام الخطابي للأحداث في سياق البنية السردية، أما المتن فيحيل إلى المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث، في سياقها التاريخي وعلى اعتبار أن السرد والحكاية هما وجها المروي، المتلازمان أو اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر في بنية الرواية[5].

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 45.

[2]- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية، ص 26.

[3]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 40.

[4]- ينظر، عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د-ط)، 2008، ص 10.

[5]- ينظر، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 41.

3- المروى له:

فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية أم شخصا مجهولا ويرى برنس "إن السرود سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية، وسواء أخبرت عن حكاية أو ردت متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راويا فحسب، بل مرويا له أيضا. والمروي له شخص يوجه إليه الراوي خطابه، وفي السرود الخيالية –كالحكاية، والملحمة، والرواية – يكون الراوي كائنا متخيلا، شأن المروي له"[1].

رابعا: أقسام الرؤية السردية

تتعدد الرؤيا في الخطاب الروائي "لهذا نظر بعض النقاد الفرنسيين إلى السارد في القصة كفعل الخلق الإلهي: يجب على السارد أن يقلد الله في إبداعه، أي يفعل ويصمت"[2].

1- الرؤية من الوراء (أو الخلف): وهي الرؤية التي يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصيات الروائية. وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة، إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، فليس لشخصياته الروائية أسرار[3].

2- الرؤية مع: وهي الرؤية التي يتساوى فيها (أو تتصاحب) معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية أي أن السارد لا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية[4].

3- الرؤية من الخارج: وهي "الرؤية التي يكون فيها معرفة السارد أقل من معرفة الشخصيات الروائية"[5]، أي أنه "لا يستطيع أن يصف سوى ما نراه وما نسمعه وترى البطل يمارس أعمالا دون أن نعرف فيما يفكر ولا بما يشعر..."[6].

---

[1]- المرجع السابق، ص 41.

[2]- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 34.

[3]- ينظر، جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،ط1، 1989، ص 59.

[4]- ينظر، تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر، الحسين سحبان، فؤاد الصفا، مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب، ع8، ص 45.

[5]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 48.

[6]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع146، ص 309.

خامسا: مكونات الخطاب السردي

وينطوي الخطاب السردي على "مجموعة العناصر التي تتفاعل فيما بينها وتتآزر في مجملها لتشكيل جملة الأحداث التي تقوم بها الشخصيات داخل المكان أو الحيز الذي يعد بؤرة البنية السردية، والزمن الذي يتحدد وفقه كل مجريات الرواية وأحداثها، وإضافة إلى عنصر اللغة فهي أهم ما ينهض عليه البناء الفني للرواية، فالشخصية تستعمل اللغة أو توصف بها أو تصف هي بها مثلها مثل المكان أوالحيز والزمان والحدث..."[1].

1- الشّخصيّة:

"وتمثل الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن أن نتصور رواية بدون شخصيات ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية"[2].

1-1- مفهوم الشخصية:

تلعب الشخصية دورا مهما في العمل الأدبي، وذلك لشدّة تأثيرها في الحدث داخل الرواية، حتى يصل بالقارئ يتقمص دورها وينفعل لانفعالاتها.

أ- لغة:

جاء في لسان العرب مادة (ش.خ.ص) لفظة الشخصية وتعني "سواء الإنسان وغيره نراه من بعيد كل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصيته والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور وجمعه أشخاص وشخوص شُخاص وشخص تعني ارتفاع الشخوص ضد الهبوط كما يعني السير من بلد إلى البلد وشخص ببصره تعني أي رفعه فلم يطرق عند الموت"[3]. وفي قوله تعالى: ﴿وَٱقْتَرَبَ ٱلْوَعْدُ ٱلْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَٰخِصَةٌ أَبْصَٰرُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ يَٰوَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِى غَفْلَةٍ مِّنْ هَٰذَا بَلْ كُنَّا ظَٰلِمِينَ﴾[4].

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د-ط)، 1998، ص 125.

[2]- روجر ب هينكل، قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، تر، صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ط1، 1995، ص 231.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مج7، مادة (زمن)، ص 45-46.

[4]- سورة الأنبياء، الآية97.

والشخصية قد حملت دلالات متعددة منها الجسمانية التي تدل على معالم خارجية بالنسبة للشخص، كما تضمنت معنى آخر متعلق بانفعالاتها، وهكذا فهي تعكس الجانب الداخلي لها أيضا.

ب– اصطلاحا:

وباعتبار الشخصية الروائية أمر حتمي في لعب دور مهم داخل السرد فقد وردت العديد من التعريفات لها، من أجل ضبطها حيث "أنه ليس ثمّة قصّة واحدة في العالم من غير شخصيات"[1] حسب تصرّيح بارت. ويمكن القول بأن الشخصية "كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا، فهي عنصر موضوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصوّر أفعالها وينقل أفكارها"[2]. بالإضافة إلى ذلك "تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها من الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنموالخطاب الروائي"[3]. فالشخصية هي محرك الأحداث متنقلة عبر المكان خاضعة للزمن.

وقد التفت إليها "الشكلانيين الروس بظهورهم سنة 1915، وأثناء بحثهم عن العلاقة بين نماذج التحليل اللغوي والأدبي، رفضوا كل المجالات الخارجية، لاهتمامهم بالجانب الشكلي والعلاقات الداخلية التي تربط بين بنياته، كما أشاروا إلى الشخصية"[4].

ولقد نظر أرسطو إلى الشخصية باعتبارها مفهوما ثانويا، خاضعا كليا لمفهوم الكلية[5]. أي أن الشخصية ليست بذات ثقل في العمل الفني إن لم يكن هامشيا، إن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة[6]، وما يؤكد ذلك أنها "تتألف من سمات ذات طابع معين تضفي على الوسيط لتحدد سماته الشخصية"[7] ونجد أيضا أن فلاديمير بروب يقلل من شأن الشخصية ويعتبر أن

[1]– رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002، ص 64.

[2]– عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط1، 2009، ص 73.

[3]– لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية (عربي، إنكليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 113.

[4]– بسام قطوس، شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي، مجلة أبحاث، جامعة اليرموك، الأردن، ع2، 1996، ص 75.

[5]– ينظر، أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 34.

[6]– ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د–ط)، 1973، ص 50.

[7]– جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ص 43.

لا قيمة لها ولهذا "فالأجدر للدراسات السردية إذن أن تتخلى عن الشخصيات، وأن تبحث عن بنية الحكاية فيما تقدمه من الوظائف لا فيما توهم به الشخصيات"[1].

وهي نفس الرؤية التي رآها رولان بارت كون "الشخصية في التحليل البنيوي مجرد عنصر يساهم في تكوين بنية النص، بوصفها كائنا موجودا دون اعتبار للجواهر النفسية"[2].

وبارت يجد الشخصية ما هي إلا حركات وأدوار تؤديها داخل العمل الأدبي دون النظر لمكنوناتها الداخلية، فقط هي تكملة للعمل الأدبي مع بقية المكونات.

وتختلف الشخصية الروائية عن نظيرتها الواقعية على اعتبار "أن الشخصية الروائية هي نقطة تقاطع والتقاء مستويين سردي وخطابي، فالمبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات والمؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات"[3].

1-2- أصناف الشخصية:

تتعدد أصناف الشخصيات من خلال الدور الذي تلعبه في العمل الأدبي، ولاسيما أن الشخصية هي التي تقوم بتفعيل الأحداث، ومن هنا تقسم الشخصية في الغالب إلى ما يلي:

أ- الشخصية الرئيسية: ولهذه الشخصية حصّة الأسد في العمل الروائي والتي يسلط عليها الضوء في سيرورة مجريات الرواية وهناك من يطلق عليها تسمية (الشخصية النامية، المتطورة، المعقدة)[4] كونها تتطور مع الأحداث ولا يكتمل نموها إلا عند نهاية العمل الروائي.

---

[1]- سعيد بنكراد، سميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 10.

[2]- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 64.

[3]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 154.

[4]- ينظر، خلف الله حنان، السرد العربي القديم (الأشكال والمضامين)، اليوم الدراسي الوطني الثاني، جامعة البشير الابراهيمي، برج بوعريريج، الثلاثاء2016/2/26، ص 6.

والشخصية الرئيسية "هي شخصية فنية يختارها القاص لتمثل ما أراد تصوره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس وتتمتع هذه الشخصية الفنية المحكم بنائها باستقلالية الرأي وحرية الحركة داخل مجال النصّ القصصي"[1].

فهو يعطيها أكثر حرية ويوليها عناية فائقة لأنها محرك العمل الروائي.

ب– الشخصية الثانوية: فبالرغم من الأدوار البسيطة أو السطحية التي تؤديها هذه الشخصية إلا أنها مهمة في تحريك عجلة الأحداث ولا يمكن الاستغناء عنها، وهي التي لا تتغير صفاتها ومواقفها من بداية النّص إلى نهايته، فهي مكملة للشخصيات الكثيفة أو الدينامية، لكن دورها محصور في غايات حكائية محدودة[2] وهي تقوم ببعض الأحداث مساهمة منها في تحريك عجلة الأحداث الرئيسية

ج– الشخصيات المشاركة: "وهي شخصيات نادرا ما تظهر على مسرح الأحداث، ويكون ظهورها عابرا مرهونا بسدّ الثغرة السردية محدّدة جدا، ولقد قدمت هذه الشخصيات عن طريق الاستذكار"[3].

ويجدر بنا الإشارة إلى بعض التصنيفات الأخرى للشخصيات الروائية منها على سبيل المثال لا الحصر:

1– تصنيف فليب هامون (Phillipe Hamon):

أ– الشخصية المرجعية:

وهي التي تحيل على معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائما مقترنة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، ومن هنا يمكن القول أن الشخصية المرجعية تحيل على واقع خارج نصي يفرزه سياق اجتماعي معين[4].

وتنقسم بدورها إلى:

– شخصيات تاريخية: مثل نابليون الثالث.

---

[1]– أحمد شريبط، الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د–ط)، 1998، ص 36.

[2]– ينظر، ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية، ص 212.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 44.

[4]– فليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بنكراد، دار الكلام، القبة، الجزائر، (د–ط)، 2012، ص 29.

– **شخصيات أسطورية:** مثل زوس، أفروديت.

– **شخصيات مجازية:** مثل الكراهية، الحب.

– **شخصيات اجتماعية:** مثل الفرس، العامل.

إن هذه الشخصيات تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته الثقافة، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة. كما أنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة[1].

ب– الشخصيات الإشارية:

إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، وهي الشخصيات الناطقة باسم المؤلف وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين، شخصيات عابرة...[2].

ج– الشخصيات الاستذكارية:

هذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكر، بأجزاء ملفوظة ذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة، فقرة)، ووظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ مثل: مشهد الاعتراف والتمني والذكرى ...[3].

2– تصنيف حسن البحراوي:

والذي صنفها إلى ثلاث أنواع:

أ– الشخصية الجاذبية: وجعلها تتمثل في نموذج الشيخ، المناضل، والمرأة.

ب– الشخصية المرهوبة الجانب: والتي تتمثل في نموذج الأب والإقطاعي والمستعمر.

ج– الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية: وقسمها إلى نموذج اللقيط، ونموذج الشاذ جنسيا، ونموذج الشخصية المركبة[4]. وهنا حكم عليها من الناحية الإجابية أو السلبية للشخصية داخل العمل السردي.

---

[1]– المرجع السابق، 29.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 30.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 30.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 355-356.

وما يمكن أن نخلص إليه أن تصنيف الشخصيات يكون بحسب الدور الذي تلعبه داخل أحداث العمل الروائي سواء إلى شخصية محورية أو ثانوية.

ومهما تعددت رؤية المهتمين للشخصية والتصنيفات التي يرونها ملائمة لدور الذي تلعبه داخل العمل السردي فإنها تتفق جميعها على أن هناك شخصيات بارزة في الرواية تتحرك الأحداث من خلالها وتفعّل بقية مكونات الخطاب السردي، وتساعدها شخصيات ثانوية، التي لا يمكن أن نهمل تواجدها ومساهمتها في بناء العمل الروائي، ومن هنا لا يمكن تصور عمل روائي دون شخصيات مهما كان دورها.

1-3- أبعاد الشخصية في الرواية:

كل روائي أثناء بناء شخصياته يجب أن يراعي أبعاد رئيسية ذلك لأن الشخصية هي نسيج مركب من ثلاثة مقومات وهي الجانب النفسي الذي يشمل الحياة الباطنية الخاصة بالشخصية، والجانب الاجتماعي الذي يعكس واقع الشخصية وأخيرا الجانب الجسمي لها.

أ- البعد الفيزيولوجي: والجانب المادي للشخصية حيث "تحدد فيه الملامح والصفات الخارجية للشخصية، حيث نجد الجنس بنوعيه: الذكر والأنثى، وشكل الإنسان من طوله أو قصره وحسنه، ووسامته أو ذمامته ..."[1].

ب- البعد النفسي: أو كما يعرف بالبعد السيكولوحي إن "الشخصية من أصعب معاني علم النفس تعقيدا وتركيبا وذلك لأنها تشمل الصفات الجسمية والوجدانية، والخلقية في حالة تفاعلها مع لا بعضها البعض لشخص معين بعيش في بيئة اجتماعية معينة"[2].

ج- البعد الاجتماعي: وفي هذا الجانب يهتم برسم الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تعيش فيه، حيث أنه "بإمكاننا أن نعرف من خلاله كل ما يتعلق بحياة الشخصية كالمستوى التعليمي، وأحوالها المادية وعلاقتها بكل ما حولها..." [3].

---

[1]- عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، ط4، 2008، ص 23.

[2]- عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، (د-ط)، 2006، ص 25.

[3]- محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 614.

2- المكان:

يمثل المكان آلية مهمة في بنية الخطاب السردي، بحيث لا يمكن تصور عمل روائي بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين. والمكان في العمل الروائي رحلة على حد تعبير **ميشال بوتور** "إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ ضمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يوجد فيه القارئ"[1].

2-1- مفهوم المكان:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور لفظة مكان تحت الجذر (كوّن) من (الكون) الحدث إلا أنه سرعان ما أعاد الحديث عنه تحت الجذر (مكّن) فقال: والمكان، الموضع، والجمع أمكنة. وأماكن جمع مكان، قال ثعلب: يبطل أن يكون المكان، فعلا، لأن العرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من مكان أو موضع منه.وهو المكان الواسع من الأرض والفضاء، فضاء يقضوا فيه فهو فاض وقد فضى المكان وأفضى المكان وأفضى إذا اتسع[2]. والواضح أن صاحب التعريف قد اقتصر على مفهوم المكان الجغرافي وأسقط باقي الأمكنة.

ب- اصطلاحا:

عند تطرقنا للمفهوم الاصطلاحي للمكان نقف أمام مشكلة تعدد المصطلح، حيث نجد مصطلح (الفضاء) وقد ظهر حديثا في الدراسات النقدية خلال الربع الأخير من القرن العشرين عند جوليا كريستفيا، وجيرار جينيت، رولان بارت وغيرهم فيعرفه جيرار جينيت بأنه "يخلق نظاما داخل النصّ، مهما بدا في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج النصّ الذي يدعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 27.

[2]- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج3، مادة (مكّن)، ص 412-415.

الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا الآثار التشخيصية"[1]. أي لا قيمة للمكان إلا من خلال الشخصيات التي تنتقل عليه.

كما يعرفه الباحث السيميائي (لوتمان) بقوله: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال، المسافة...) "[2].

ويتفق حميد لحمداني في إطلاق لفظ (الفضاء) على المكان "إن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنيّة مع كل حركة حكائية" [3]. يحصره في المكان الجغرافي الذي تؤدي فيه الشخصيات أدوارها.

في حين نجد حسن بحراوي جعل من المصطلح المكان والفضاء متطابقين " أن الفضاء الروائي مثل المكونات الأخر، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز...إنه لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا.لمبدأ المكان نفسه"[4].

أما عبد المالك مرتاض فقد رفض استعمال مصطلح (الحيز) وفضل عليه مصطلح (الفضاء) لأنه يرى أن هذا الأخير "قاصر بالقياس إلى الحيز لأن الفضاء من الضرورة أن يكون جاريا في الخواء والفراغ بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[5].

أما غاستون باشلار (Gzston Bashlar) فقد استخدم مصطلح (المكان) على أنه "هو المكان الأليف، وذلك البيت الذي والديا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام

[1]- جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر، عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، (د-ط)، 2002، ص 20.

[2]- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر، سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، ع8، 1987، ص 20

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 64.

[4]- المرجع نفسه، ص 64.

[5]- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 141.

اليقظة، وتشكل فيه خاليا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول المحور"[1].

والملاحظ أن باشلار حصر المكان في البيت لما له يحمله من حميمية وحنين الذكريات.

2-2- أنواع المكان:

لقد أخذ المكان مرتبة مهمة في الأعمال الأدبية، سواء كان حقيقيا أم متخيلا، وكثيرا ما تصادفنا البدايات في الرواية منطلقة من وصفها للمكان، ومن هنا فليس غريبا أن نجد أنواعا متعدد تبعا لرؤية أصحابها.

وأورد مُحَّد عزام تقسيم "غالب هلسا" من خلال كتاب هذا الأخير (المكان في الرواية العربية) أن المكان أربعة أنواع وهي:

أ- المكان المجازي: "وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي إنه سلبي، مستسلم، يخضع لأفكار الشخصيات"[2].

ب- المكان الهندسي: "وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد، من خلال أبعاده الخارجية"[3].

ج- المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي: "وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي"[4].

د- ثم أضاف "هلسا" (المكان المعادي): "كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة، ويدخل تحت السلطة الأبوية، بخلاف الأمكنة الثلاثة السابقة فيراها أماكن أمومية"[5].

أما أولئك الذين استخدموا مصطلح (الفضاء) بدل المكان فقد قسموه بدورهم إلى خمسة أقسام هي:

أ- الفضاء النصي/الطباعي (L'espace tesctuel):

---

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 6.

[2]- مُحَّد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005(د-ط)، ص 66.

[3]- المرجع نفسه، ص 66.

[4]- المرجع نفسه، ص 67.

[5]- المرجع نفسه، ص 67.

والفضاء الطباعي يرتبط مباشرة بالرواية وما تتضمنه ف"هو أيضا فضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه على الأصح عين القارئ إذن بكل بساطة ففضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[1]. وهذا الفضاء ليس له علاقة بالفضاء الجغرافي الذي تدور فوقه الأحداث إنما طريقة عرض العمل الروائي.

وقد تطرق "ميشال بوتور" إلى الفضاء النصي وإلى مكوناته الأساسية وهي: "الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية، الهوامش، الرسوم، والأشكال ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس وغيرها"[2].

ب– الفضاء الدلالي (L'espace sémantique):

ويطلق عليه بعض الباحثين بالمظهر الخلفي وهذا الفضاء مرتبط بالمعنى، ذلك لأن التعبير الأدنى لا يحمل معنى واحد وهنا يعرفه جيرار جينيت "يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب"[3]. كما أن هذا الفضاء ليس له مجال مكاني ملموس في العمل الروائي فهو مسألة معنوية.

ج– الفضاء الجغرافي (L'espace géographique):

وهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات الروائية، وما يحمله من تأثيرات لأن الفضاء يحمل أبعاد اجتماعية ونفسية وعقائدية، حتى أننا "نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه، أو ما يرتبط به"[4]. والفضاء الجغرافي يشمل كل الأماكن التي تتحرك فيها الشخصيات سواء كانت مدنا أو أريافا أو قرى أو بيوتا أو وسائل نقل أو إقامة...

د– الفضاء كمنظور أو كرؤية (L'espace Comme vision):

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 56.

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 112.

[3]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 61.

[4]– فتيحة كحلوش، بلاغة المكان(قراءة في شعرية المكان)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 24.

وبخصوص هذا الفضاء تقول جوليا كريستيفيا: "هذا الفضاء مُحوّل إلى كلّ، إنه واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهي من على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله مجتمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي" [1].

يشير إلى الطريقة التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يهي من على عالمه الحكائي، بما فيه أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.

هـ- الفضاء الروائي (L'espase Fiction):

"هو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو بالبصر. وتشكله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها. ولما كانت الألفاظ قاصرة على تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود فإن ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف داخل النص المطبوع. وهكذا فإن (الفضاء الروائي) يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية، وهو المظهر التخييلي أو الحكائي، ويرتبط بزمان القصة، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية فهذا الارتباط بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي يعطي الرواية تماسكها. يقول (فيليب هامون): "إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث"[2].

وفي الأخير بعد تطرقنا لدراسة المكان فقد لاحظنا أن المهتمين بمجال الدراسات الأدبية قد اختلفوا في تصوراتهم فيما يتعلق بالتسمية من جهة وضبط المفهوم وما يحمله في طياته من جهة أخرى، وهذا ما فتح الباب أمام تعدد المصطلحات والمفاهيم، وفي هذا الخصوص يقول سعيد يقطين: "إذا كانت الدراسات اللسانية قد حققت أرضية خصبة لتصور دراسة زمان الحكي فإن الفضاء ظلّ مجالا مفتوحا

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 61.

[2]- محمّد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 73.

للاجتهادات، والتطورات المتعددة التي لم تصل إلى بلورة نظرية عامة للفضاء".[1] وهكذا ستستمر الدراسات في المكان حتى يتوصلوا إلى وضع نظرية موحدة له.

2-3- التقاطبات المكانية:

وهذه التقاطبات تأتي في شكل ثنائيات ضدية التي تعبر عن الشخصيات وتفاعلها بالمكان والأحداث، وهنا نورد ما قام به **يوري لوتمان** اطلاقا من دراسته التي تتعلق بهذه التقاطبات إذ انطلق من فرضية أساسية بنى عليها رؤيته وهي أن الفضاء مجموعة الأشياء المتجانسة، من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة، من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل: الأعلى/ الأسفل، القريب/البعيد، المنفتح /المنغلق...كلّها أدوات لبناء نماذج ثقافية، اجتماعية، دينية، سياسية، وأخلاقية في عمومها تتضمن وبنسب متفأوتة صفات مكانية تقدم لنا نموذجا إديولوجيا متكاملا يكون خصبا بنمط ثقافي معطى[2].

وما يمكن قوله بعد استعراضنا لمفهومه وأنواعه أن للمكان دور فعّال في العمل الروائي لا يمكن أن نغفل عنه، وعادة ما نجد المكان ذو صلة وثيقة بالزمان لما لهما من تأثير مباشر على الشخصيات ومن خلاله تتضح للقارئ طبيعة تكوينها كما أن للمكان جمالية على العمل الروائي تتلخص في حمل القارئ على السفر عبرها.

3- الـــزمـــن:

يعتبر الزمن أحد المكونات الأساسية للخطاب الروائي لأن "الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[3]. كما يؤثر عن الشكلانيين الروس أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة"[4].

---

[1]- روجر ب هينكل، قراءة الرواية، ص 231.

[2]- ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 33-34.

[3]- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج23، الكويت، 1994، ص 445.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 107.

3-1- مفهوم الزمن:

يبقى الزمن أكثر المكونات تعقيدا، وتحوّل إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء، فمنهم من أنكر وجوده ومنهم من وصفه المحير، ولكنه يبقى أحد المكونات الرئيسية للعمل الأدبي لا يمكن الاستغناء عنه.

أ- لغة:

وقد جاء في لسان العرب لابن منظور في تعريفه له قوله: "أن الزمان اسم لقليل الزمان أو كثيره...الزّمان زمان الرّطب والفاكهة، وزمان الحرّ والبرد. ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، الزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدّة ولاية الرجل وما أشبهه. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان. وأزمن بالمكان: أقام به زمانا"[1].

كما جاء تعريفه في قاموس المحيط: "الزمن والجمع أزمان وأزمنة وأزمن بالمكان أقام به زمانا والشيء أطال عليه الزمن"[2]. بمعنى البقاء والمكوث بالمكان.

تجمع المعاجم العربية في تعريفها للزمن على معنى واحد وهو الوقت وربطه بالأحداث التي تقع فيه كلما حلّ فصلها.

ب- اصطلاحا:

ويبقى الزمن من الأمور التي يصعب تحديد ماهيته، وهذا بسبب حقيقته المجردة، وأورد القديس أغوسطينوس" فما الوقت إذن؟ إذا لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع"[3]. فالزمن مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كلّ حركة من حركاتنا، غير أننا لا نحسّ به، ولا نستطيع أن نراه،

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج13، مادة (زمن)، ص 199.

[2]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (زمن)، ص 720.

[3]- اعترافات القديس اغوسطينوس، تر، الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط4، 1991، ص 239.

ولا نسمع حركته الوهميّة على كل حال، ولا أن نشمّ رائحته ولا رائحة له، وإنما تتوهم أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسدا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وسقوط شعره"[1].

ويظل الزمن أكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره حقيقة مجردة لا ندركها بصورة صريحة ولكن نعلمها من خلال ما حولنا من الأحياء والأشياء.

كما يمكن القول أيضا "هو ذلك الكل المركب من ماضي وحاضر ومستقبل، فهو ينتظم لبنية ثلاثية وهي: الماضي والحاضر والمستقبل، كون الحياة سلسلة متصلة من الأمس واليوم والغد"[2].

3-2- أقسام الزمن:

لقد حظي الزمن بعدة وجهات نظر فيما يخص تقسيمه ومن هذه التقسيمات اخترنا بعضها:

قد قسم "تدوروف" الزمن إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي: "زمن القصة، زمن الكتابة، زمن القراءة"[3].

وهذه الأزمنة داخلية حسب تدودروف، "فزمن القصة هو الزمن الخاص بالعام التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ ثم زمن القراءة أي ذلك زمن الضروري لقراءة النص"[4]. لأن هناك أزمنة أخرى خارجية، وهي "زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة، أخيرا زمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع"[5].

كما يرى من الضروري التمييز بين زمن الخطاب وزمن القصة: "فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 192-193.

[2]- سيزا قاسم، القارئ والنص (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د-ط)، 2002، ص 86.

[3]- محمّد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 106.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 114.

[5]- المرجع نفسه، ص 114.

تجري في آن واحد، غير أن ما يحصل في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي، لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية"[1].

أما "بوتور" رأى تقسيما آخر وجاء على النحو التالي "زمن المغامرة، وزمن الكتابة وزمن القراءة"[2].

والملاحظ أن هناك تقريبا اتفاق في عدد تقسيم الزمن وحتى في التسمية.

وعلى هذا الأساس نشير إلى أن أي نص يقيم علاقة بين زمني القصة والخطاب، ويمكن أن ينظر إليها من ثلاث محاور وهي:

1- الترتيب (L'ordre):

ونعني به "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[3]. ويرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه: عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإنّنا نقول إن الراوي يولّد مفارقات سردية (Anachronies narratives)، والمفارقة إمّا أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو استباقا لأحداث لاحقة[4].

أ- الاسترجاع (L' analepse):

"مصطلح روائي حديث يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيدة أو القريبة"[5]. أو يمكن القول بأنه: "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع قبل اللحظة الراهنة"[6].

كما يعتبر الاسترجاع في السرد مهم لأنه يقوم بربط الأحداث أو نوع من سدّ الثغرات والاسترجاع سواء كان خارجيا أو داخليا أو مختلطا.

---

[1]- نصيرة زوزو، صالح مفقودة، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، مجلة الأثر، جامعة الآداب واللغات، ورقلة ، الجزائر، ع4، ماي2005، ص 55.

[2]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 101.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 46.

[4]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 74.

[5]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 103.

[6]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 25.

ب- الاستباق (Prolepse):

وهو القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية. وتكمن وظيفته في تمهيد لأحداث لاحقة يجري الاعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات...، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات وملء الثغرات الحكائية[1].

2- المدة الزمنية (Durré):

هي العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني. فستحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة) مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطول (هو طول النص) المقيس بالسطر والصفحات.[2] لذا يقترح "جيرار جنيت" أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة – الحذف – الوقفة- المشهد، وذلك عبر آليتي تسريع السرد وابطائه.

أ- تسريع السرد:

"يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا"[3].

- الخلاصة (Sommaire):

وتكون بإختصار عدة أيام أو أشهر أو سنوات في مقاطع أو صفحات معدودة دون الدخول لتفاصيلها، ويكون زمن السرد أقل من زمن القصة. بحيث يعبر مقطع قصير عدة فترات زمنية طويلة فيحدث تسريع في وتيرة السرد. ويمكن الرمز لها بالشكل التالي:

التلخيص= زمن السرد< زمن الحكاية[4].

---

[1]- ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[2]- ينظر، ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص .160

[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 93.

[4]- ينظر، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 121.

– الحذف (ellipse):

ويقوم كذلك على تسريع أحداث السرد ولكن المؤلف يتعمد إسقاط فترات زمنية من القصة، وعدم الإشارة لما جرى فيها من وقائع، ويكفي بتحديد العبارات الزمنية التي تدل على حذف الفترة المحكية، وفيها يصبح:

الحذف= زمن السرد<بكثير من زمن الحكاية[1].

ب– إبطاء السرد:

ينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، أهمها المشهد والوقفة[2].

– المشهد (Scéne):

ويقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد. إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد تتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق. والمشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف[3].

والإبطاء المفرط الذي يقوم به المشهد على حساب حركة السرد لا يأتي عبثا أو بهدف إيقاف نمو حركة السرد، بل هو إبطاء فني يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي.

– الوقفة (Pause):

هي ما يحدث من توقعات وتعليق للسرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات. فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن[4].

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص 126.

[2]– ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 94.

[3]– ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 78.

[4]– ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 96.

والوصف يعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية إلى الحد الذي يبدو معه كأن السرد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام الراوي بضمير الهو، كي يقدم الكثير من التفاصيل الجزئية المرتبطة بوصف الشخصيات الروائية[1] وهو ما تمثله المعادلة التالية:

الوقفة الوصفية = زمن السرد < بكثير من زمن الحكاية.

كما يصعب أن تخلومنها رواية ما فإذا كان من الممكن –حسب جينيت– الحصول على نصوص خالصة في الوصف، فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا[2].

3– التواتر (Frequencies):

وهو العلاقة بين تكرار الحدث، أو الأحداث المتعددة في الحكاية، وتكررها في القصة، بأخذ هذا التكرار أوجه متعددة، ويخضع لقواعد وأطر تنظمه.

وقد حدد أربعة حالات للتواتر وهي:

أ– التواتر المفرد: الراوي يقص مرة واحدة على مستوى القول ما وقع أو حدث، مرة واحدة على مستوى الوقائع. مثال ذلك: "أمس نمت باكرا": أي أن العبارة الواحدة تعادل الفعل الواحد الذي جرى.

ب– التواتر التكراري: الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه مرة واحدة. مثال ذلك: "أمس نمت باكرا، أمس أويت إلى فراشي باكرا، أمس استسلمت للنوم باكرا..."[3].

ج– التواتر النمطي: الراوي يقص في مرة واحدة ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات. مثال ذلك: "كنت كل مساء أنام باكرا" أو "كنت طيلة أيام الأسبوع أنام باكرا".[4]

---

[1]– ينظر، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 139.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 138.

[3]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص 130-131.

[4]– المرجع نفسه، ص 130.

د- التواتر المتشابه: الراوي يقص عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات.كقوله: "الأثنين نمت باكرا، الثلاثاء نمت باكرا، الأربعاء نمت باكرا،..."، أي أنه يكرر على مستوى القول ما جرى تكراره على مستوى الوقائع[1].

وفي ختام جولتنا حول السرد والذي يعد من المصطلحات الأدبية التي لقيت رواجا كبيرا من قبل المهتمين بالمجال الأدبي ولا سيما مع ظهور الرواية، كان ولابد من ايجاد نظرية لضبط مفهومه وقواعده وخصائصه، فكانت الانطلاقة من قبل الشكلانيين الروس من خلال جهود فلاديمير بروب، والتي استمرت على يد الكثير من الباحثين والنقاد الغرب حتى تم وضع أسسه ومكوناته التي يجب أن يتوفر عليها والتي من دونها لا يمكن اعتبار العمل الروائي ذا قيمة والمتمثلة في الشخصيات والمكان والزمان وغيرها مما يزيد في نضج العملية الإبداعية وتميزها.

[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 130-131.

الفصل الثاني: شعرية السرد والتلقي في "رواية الذين يحترقون" لنجيب الكيلاني

أولا: شعرية السرد

- توطئة

1- شخصيات الرواية

2- الفضاء المكاني

3- الزمن الروائي

ثانيا: شعرية التلقي

- توطئة

1- العتبات النصية

2- التناص

3- المفارقة

أولا: شعرية السرد

– توطئة:

شعرية السرد هي فرع من الشعرية، أو هو شعرية مقيدة، تختص بأشكال السرد المختلفة، وعلى رأسها جميعا الرواية، التى تحتكم إلى مجموعة من القواعد وإجراءات التحليل الخاصة، التى هي قوانين للنوع، مثل الأنساق الزمانية والتبئيرية والصيغية[1]، وعليه فإن شعرية السرد هي إختصاص جزئي بالنسبة إلى الشعرية العامة، ثم تطورت بعد ذلك فأصبحت اختصاصا كليا عاما، يندرج تحتها اختصاصات متعددة؛ بسبب تطور مفهوم السرد وتوسعه الذي أصبح يوجد في كل مكان: السنيما والصورة والتاريخ والرسم والرواية والقصة...فأصبح هناك شعرية السرد الصوري، وشعرية السرد السينمائي، وشعرية السرد الخطابي — الذي اقتصرت شعرية السرد في بدايتها على دراسة، أي دراسة الخطاب السردي – وغير ذلك من الشعريات السردية الأخرى[2].

ومادامت الشعرية تعنى بتحديد مسوغات أدبية العمل الفني، فإن شعرية السرد تعنى بدراسة السرد لاستنباط المسوغات التى جعلت منه عملا فنيا؛ لذلك فإنها من "المفترض أن تدرس كل القصص التخييلية وغير التخييلية، لكنها قد اتجهت بشكل شبه تام الى السرد التخييلي".

إذن شعرية السرد علم يسعى الى استباط القوانين التى يقوم عليها السرد من خلال دراسة أعمال نموذجية، ثم تعمم القوانين المستنبطة على النصوص الأخرى، فهي عملية محايثة مجردة داخلية من داخل النصوص السردية[3].

ومن هنا سنحاول في هذا الفصل الكشف عن العلاقة التي تربط الشعرية بالسرد في رواية "الذين يحترقون" لنجيب الكيلاني، بوصفها مهمة تبرز القيمة الجمالية والإبداعية داخل العمل الروائي.

---

[1]– ينظر، ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص 71.

[2]– ينظر، وليد حامد محمّد الجعل، شعرية السرد في روايات ليلى عثمان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، (مخطوط)، إشراف وليد محمود أبو ندى،كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015، ص 24.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 25.

1- شخصيات الرواية:

إن دراسة الشخصية من المواضيع الأساسية في الإنتاج الأدبي فهي تمثل موضع اهتمام كونها يتمحور حولها الخطاب السردي.

والشخصيات في رواية "الذين يحترقون" يكتشفها القارئ من خلال "...طريقتين مختلفتين في التقديم تشكلان في نفس الوقت مصدرين مختلفين للمعلومات المقدمة حول الشخصية، فهناك أولا المعلومات التي تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة وذلك باستعمال ضمير المتكلم ثم، هناك المعلومات التي تأتينا بطريقة غير مباشرة عبر تعليقات الشخصيات الأخرى أو عبر خطاب المؤلف"[1].

أ- الشخصيات الرئيسية:

- مُحَمَّد صادق: مما لا شك فيه أن اسم مُحَمَّد أصبح منتشرا كثيرا عند المسلمين و هذا ليس غريبا عليهم إذا عرفنا أنه اسم نبيهم صل الله عليه و سلم ، إذا فهو " اسم عربي ، يسمى به المذكر ، وهو صيغة مبالغة من الحمد ، و من صفات الشخصية التي تحمل هذا الاسم : لديه إصرار واضح للوصول لهدفه ،حنون على أهل بيته ، يحافظ على العادات و التقاليد ، ليه بعض الغموض لكن هذا يمنحه نوع من المهابة ، سديد الرأي و يملك الحكمة و عمق التفكير " من خلال هذه المواصفات لحامل هذا لاسم يتبين لنا التطابق الكبير بينها و بين شخصية مُحَمَّد بالرواية ، وهذا يعطني لنا إنطباع على دقة اختيار المؤلف لهذا الاسم و تماشيه مع الدور الذي لعبته الشخصية بالرواية.

وهو بطل الرواية لأن مجمل الأحداث ومجريات تدور حوله فمن جهة الحالة الاجتماعية فهو رجل متزوج وأب لطفلين، سيعمل طبيبا في قريته الفقيرة التي ولد ونشأ فيها وحيث يعيش أفراد عائلته، وهذا بعد أن تم تحويل عمله إليها، ولم تتغير حالته المادية رغم كونه طبيبا "العجيب أن مرتبه محدود...وصاحب أسرة ومسؤوليات...أبوه كما نعلم فقير...ودخله لا يكفي..."[2].

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 232.

[2]- نجيب الكيلاني، الذين يحترقون، الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1 ، 2005، ص 34.

كما وصفه الكاتب على لسان كامليا: "دمه خفيف، عيناه وادعتان...وشعره المنسق والأسمر الغزير يوحي بالوقار، لكنه مرتبك...يبدوا وأنه رجل عاطفي..."[1] وهو شاب يهتم بأناقته. مما جعل كامليا تطلق عليه ولشدة وسامته وصف الشخصيات المشهورة في الروايات "أقسم إنه روميو كبير..."، كما أنه كان "على مستوى خلقي ممتاز..."[2].

وعلى الرغم من حبه لمهنته التي يعطي لها جلّ وقته إلا أن "له بعض المؤلفات التي تدر عليه قدرا من المال...إنه يمارس الكتابة كهواية ويزعم أنه صاحب وجهة نظر..."[3]. ورغم ما يمتلكه من زاد ثقافي ورؤية جديدة للأمور إلا أنه بقي "طيبا لحدّ السذاجة في أحكامه و تصرفاته"[4] اتجاه خصومه والمكائد التي كانت تحيط به، فكان من السهل استغلاله والإيقاع به، ومع ذلك كان يلتمس لخصومه الأعذار حتى بعد معرفته لدنائتهم.

إن ظهور الشخصية الضدية (الدكتور موريس) كذات معارضة في ساحة الأحداث أدت إلى حالة عدم التوازن، وحالة الإضطراب قد أثرت سلبا على شخصية (مُحَمَّد)، وهذا ما أدى إلى ازدواجية نابعة من انقسام الشخصية بين الحلم والواقع، ولعل هذه الحالة التي تشكل عمق وعي هذه الشخصية هي التي جعلتها تتميز بهذه الانشطارية، لذلك ركز البرنامج السردي الرئيسي على التمسك بأحلامها. وهنا نجد أن العملية السردية قائمة على قناعة السارد حول الصراع الدائر حول ثنائيات (الفقر والغنى) و(الإنسانية والجشع) و (الأخلاق والتمرد) و (مُحَمَّد وموريس)، ولجوء موريس إلى محاولات عديدة لتقوية نفوذه والسيطرة على طموحات مُحَمَّد وإيقافها رغم عدم تكافؤ الجانبين لأن قوة (موريس) أكبر من قوة مُحَمَّد.

أما مُحَمَّد فهو رجل يحمل في جعبته الخير الكثير لأهل قريته، رغم أن والده لا يوافقه الرأي بمجيئه للقرية نظرا لكون أهل القرية يعرفونه وسيؤثر ذلك على الدخل الذي سيجنيه منهم ويظهر جليلا في

[1]- الرواية، ص 34.

[2]- الرواية، ص 4.

[3]- الرواية، ص 34.

[4]- الرواية، ص 166.

قوله: "ستكون العيون مفتوحة عليك، وكل مليم تأخذه سيكون نارا، والحسد والحقد سيتعبانك كظلك، فلا تخدعنّك الابتسامات والاستقبالات الكاذبة، هذا بالإضافة إلى أن معك طبيبا آخر وسينعكس هذا على دخلك، وأخيرا أهل (العشم) كثيرون جدا...هذه خالتك، وهذا ابن بنت عمتك، وآخر يمت إلى جدتك بصلة موغلة في القدم. بالاختصار...أهل قريتنا لا يحتملون والطيبون قلة جدا..." [1].

لقد تمكن مُحَمَّد وبعد تعب كبير من جعل أهل قريته يثقون فيه ويؤمنون بأفكاره التي كانت في وقت ما غريبة عنهم، وحصل على محبة الجميع وتقديرهم، وقفوا إلى جانبه أمام دسائس موريس ونصروه.

– **موريس:** إن أول ما يلفت الانتباه في هذه الشخصية الاسم الذي تحمله ، فهو " اسم علم مذكر فرنسي MAURICE لاتيني الأصل معناه ذو النفسية السودانية ، الرجل ذو الشعر الأسود القاتم و العينين اللماعتين ، كخمر باخوس (إله) "[2] وهذه الأوصاف تنطبق على موريس و لا سيما فيما يتعلق بسواد قلبه ، في حين أن المؤلف لم يتطرق لا جنسيته و لا لديانته ، أ هو مصري مسيحي أم ذا أصول أجنبية .

وهو الشخصية الثانية البارزة في الرواية والذي يمثل الوجه السلبي في الرواية أو نقل الشخصية المعارضة، عمل على تغيير الأحداث، حيث يعمل طبيا منذ سنوات في مستشفى القرية، رجل متزوج وأب لطفلة، صاحب "ابتسامة شبه ثابتة لا تنقص أو تزيد، كأنه أكلشية لا يتغير، ابتسامة ذات طابع بارد ميت لا تقبلها النفس ولا تتغلغل إلى الأعماق كفقاعة من رغوة الصابون الرخيص"[3]. رجل شجع يقوم باستغلال أهل القرية فيأخذ منهم ثمن الكشوف الخصوصية، ومن لا يمتلك ثمن مصاريف المستشفى يطرده منها على الرغم من أنها مستشفى عمومي وهو طبيب متفرغ وللجميع الحق في العلاج بها، وهذا ما بدّل حالته المادية والاجتماعية "بالطبع...هذا الإنسان له رصيد في البنك خمسة

[1]– الرواية، ص 7.

[2] -www.altkia.com

[3]– الرواية، ص 13.

الآف جنيه...لقد جاءنا نحيفا عاريا، الآن متزوج...وربى كرشا...وأصبح صاحب رصيد...إنه لا يرحم أحدا..."[1].

يثير المتاعب وينسج المؤامرات ضد الدكتور مُحَمَّد وهذا بالتحريض من زوجته (أم لولا)، وبمساعدة التومرجي(حامد)، بالإضافة إلى أولئك الذي يسهلون له أعماله مقابل الأموال التي يسكتهم بها فأصبحت القوة والسلطة بيده.

وهذه الشخصية لم تعد تقتصر على مفهومها الضيق المتمثل في كونه طبيب انتهازي تجرد من قيمه الإنسانية و لا في تخليه عن قسم المهنة ، بل توسع لمفهوم فساد السلطة الذي يفتك بشعوبها ، و إنما تجاوزه ليصل للفساد العالمي فهو يمثل هنا عالم ما وراء البحار الذين بيدهم السلطة و القوة و المتحكمين بمصير الشعوب الضعيفة و هنا تكمن جمالية الشخصيات من خلال براعة المؤلف في حسن اختياره لها سواء من الاسم الذي تحمله إلى الدور الذي تلعبه إلى الدلالة التي تحملها في طياتها بصورة خفية فتعطي إيحاءات عديدة و قراءات مختلفة

–كامليا: : و هذا الاسم الأعجمي الثاني في الرواية ، فهو " اسم مؤنث لاتيني CAMILLA و بالإنجليزية CAMILLE و معناه النقية البريئة ، و في الأصل اسم شجرة دائمة الخضرة ، أزهارها حمراء أو وردية اللون "[2] ، وهنا نجد مفارقة صارخة بين الاسم و الشخصية التي تحمله في الرواية فهي فتاة لعوب و منحرفة ، ولكن لا يعني أنها لم تكن تتمتع بالبراءة في وقت ما و لكن الظروف هي من لعبت لعبتها و أفقدتها إياها حينما كانت في بداية حياتها بشاب أوهمها بالحب و كأي فتاة صدقته فسلمته نفسها و تركها فانقلبت حياتها لتصبح على ماهي عليه و مُحَمَّد بالنسبة لها طوق نجاتها و بوابة أحلامها و التي كانت تحاصره أينما كان ، و تصر عليه لأنها وجدته يختلف عن بقية من عرفتهم من الرجال فهو لم يطمع بها و بل احترمها و امتنع عنها .

فهي تمثل الطرف الثالث البارز بالرواية ،تحمل بداخلها الأحلام والانكسار، تسببت في الكثير من المتاعب لمحمد واضطرابه النفسي أمامها، فيحاول الهروب منها ومن تأثيرها الأنثوي عليه وخصوصا في

[1]– الرواية، ص 14.

[2] - www.almaany.com

فترة بعده عن زوجته. فقد كانت "واسعة العينين تطل منهما صراحة وجرأة، وفي وجهها المستدير، وخطواتها المعجبة سمات جمال مثير واستعداد للمعابثة"[1]. فهي فتاة تنتمي لعائلة فقيرة "لم تستطع أن تنسى عائلتها الفقيرة، وأمها التي تربو على الخمسين، وأخاها شيال بالميناء، وأخويها الصغيرين والمسكن المتهالك المتواضع في حي (بحري)، وضيق ذات اليد الذي يلازمها منذ فجر نشأتها حتى الآن ..."[2]؛ وهذا كان سببا في تمردها وعبثها والبحث عن الفارس الذي ينتشلها من فقرها "ولطالما حملت بحياة أفضل، لكن مرتبها الضئيل لم يلبس أحلامها ثوب الحقيقة، وأملت يوما أن تتزوج رجلا ثريا تعطيه الشباب والجمال والمتعة وتأخذ منه المال، لكن هذا الرجل لم يأت بعد، لم يحم حولها إلا الفقراء مثلها، ابن خالها ترزى صغير، ابن الجيران عامل بسيط بشركة (سباهى)، سعيد سلطان كاتب المستشفى، كلهم بلا رصيد...هي كما هي منذ سنوات، وأتعس كثيرا عن ذي قبل، كلمات الإعجاب والثناء تطاردها، وعبارات الغزل تطرب أذنيها..."[3]. يصفها زميلاتها بالفاجرة، فهي فتاة تمشي دائما عارية الساقين، تعيش رفقتهن بالسكن التابع للمستشفى، لأن عائلتها تعيش بالإسكندرية، تعاني من نوبة تشنجية (الصرع) تعاودها من حين إلى آخر وهذا ما يدعو الدكتور مُحَمَّد يتعامل معها بحذر حتى لا تتأزم حالتها إذا صدها بطريقة مباشرة. تهم بإرسال المال لأخويها الصغيرين رغم حاجتها له. وبالرغم من ظروفها الصعبة إلا أنها دائمة الابتسامة حتى تنتصر على بؤسها. محاولاتها البائسة في جذب انتباه الدكتور مُحَمَّد الذي كان يصدها وهذا ما جعلها تتمسك به وتطارده فكان يصفها بالملعونة. ميزاجية وتصرفاتها تنقلب بسرعة" إنها متمردة ضيقة الصدر، ولا تفتأ تثير المشاكل مع الدكتور موريس وتفر من العمل وتصرخ في وجوه المرضى بل تضربهم أحيانا"[4]، فيطلق عليها سعيد بينه وبين نفسه بالجنون "أقسم إنها لمجنونة...مجنونة...ورب العزة"[5].

[1]- الرواية، ص 12.

[2]- الرواية، ص 23.

[3]- الرواية ص 23-24.

[4]- الرواية، ص 47-48.

[5]- الرواية، ص 45.

والدور المثير و المتناقض في بعض الأحيان الذي أدته يحيلك إلى ملذات الحياة و إغراءاتها و شهوات النفس فهذه حال الدنيا تبسط لك أجنحتها لتسلبك إرادتك و ألاخلاقك و إلتزماتك ، ولهذا وجب الحذر عند التعامل معها و هنا تكمن جمالية هذه الشخصية التي أدت دورها بشكل جعل القارئ يتعاطف معها أحيانا و يغضب و يبغضها حينا أخر

ب– الشخصيات الثانوية:

– سعيد مهران: فالاسم يحمل دلالة أن صاحبه يعيش بسعادة ، و فهو " اسم عربي و هو معناه ذو الحظ الحسن " [1] و لكن تشاء الأقدار أنه يعيش على النقيض و خصوصا على الصعيد العاطفي فبالرغم من عشقه لكاميليا و حالة الصراع التي لازمته في معرفة شعورها ناحيته و سمعتها السيئة إلا ، أنه بالأخير تخلى عنها و تحركها حينما عرف بماضيها الذي لم يستطع تجاوزه مما جعله يتألم لخسارتها و تركه لها .

كان ظهوره في بداية الأحداث محتشما ولكن بتطورها خرج ليصبح فاعلا إيجابيا يقف بجانب الدكتور مُحَمَّد، ويستنكر أفعال موريس الذي حاول أن يجعله حليفا له بعد أن جعله يعتقد أن مُحَمَّد أصبح غريما له في حبه لكامليا، وخصوصا وأنه كان في صراع دائم بينه وبين نفسه الذي أدى به للإرهاق النفسي الذي تسببه كامليا له. يعمل كاتب بالمستشفى، وهو شاب في العشرين من عمره، يتميز بوجهه الأسمر ذي البثرات، وهذا ما "جعله شاب جميل ووسيم...و...دمه خفيف..."[2]. بالإضافة لكونه شابا ظريفا ذا مستقبل، صاحب عينين باسمتين، يعيش بعيدا عن أهله، لكن ألم الغربة التي كان يشعر بها ولّى منذ أن تمكنت كامليا من ملئ هذا الفراغ فقد أحبها رغم سمعتها السيئة التي كانت تصل إليه. يغار عليها كثير وهذا سبب تشاجرهما المتواصل رزانته وهدوءه مكناه من تحكيم عقله والاقتراب من مُحَمَّد والوقوف إلى جانبه وتأييد مواقفه فكان مُحَمَّد بالنسبة له الأخ والصديق وقدوته.

شعرية هذه الشخصية تمثلت في كونها شخصية مساعدة لمحمد تحيلك للدول الشقشقة و الصديقة التي تقف مع بقية الدول في السراء و الضراء

[1] -https//ar.m.wikipedia.org

[2] – الرواية، ص 82.

– **أم لولا**: أول ما يخطر ببالنا عند رؤية هذا الاسم عادة أنه يستخدم لدلع الأسماء التي بها حرف اللام مثل ليلى ، و لكن أصبح منتشرا ، وعند العودة لأصل الاسم فهو " اسم إسباني LOLA و هو مختصر دولوريس DOLORES يعني الأحزان و الأسى ، كما أنه اسم مؤنث لا يجوز تسميته للأولاد " [1].

و صاحبة هذا الاسم بعيدة كل البعد عن الحزن بل هي ملكة و مدللة زوجها موريس ، و لكن تعاستها بدأت تطفو على سطح حياتها بظهور مُحَمَّد الذي بات يهدد مكانة زوجا و بتالي مكانتها هي كالسيدة الأولى بالقرية . فالمؤلف لم يتطرق لاسمها هي و إنما عرّفها من خلال اسم ابنتها ، ولكن أبدع المؤلف في اختياره لهذا الاسم لأن صاحبته تحمل من الدلال الكثير و من تأثيرها على زوجها موريس و الذي لا يرد لها طلب إذا لم نقل أنها نقطة ضعفة فهو يقع أسير دلاعها و قوة شخصيتها . وهي لا تختلف على زوجها، شخصية مادية جشعة، تقف وراء موريس وتأيد أعماله القذرة وتحرضه على ذلك، بل هي من تدفعه لهذه الأعمال، شخصيتها الآمرة المسيطرة "لاشك أنها أقوى عزيمة منه، وأصلب مراسا منه"[2]. على الرغم من جمالها الخارجي، والذي عبر عليه الراوي بقوله: عينيها جميلتين القاهرتين كعيني قطة شرسة، وجهها الأشقر، فهي أم لطفلة وحيدة صغيرة، تحمل الكثير من الكره اتجاه الدكتور مُحَمَّد وزوجته لأنها ترى أنهما يشكلان خطرا على مكانتها "إني لأتخيل هذا المغرور، وقد صدر أمر بنقله بعد بضعة أيام، وأتخيله وهو يحمل (كراكيب) بيته، وأتصور زوجته تجُر خطا الخزي والهزيمة وتمشي في أثره وكأنها تشيع عزيزا اختطفه الموت...أتصور قلبي يرقص قلبي من الفرح، ويعود السكون إلى نفسي القلقة الزينة...آه ياموريس اا أنت لا تعرف ما يشغل في فؤادي من نار الحنق والكراهية لهؤلاء المغرورين الأنجاس..."[3].

فإذا وسعنا دائرة هذه الشخصية في مجتمعاتنا ستجدها تمثل أصحاب النفوذ و أرباب الأعمال الذين يتقاسمون الانتهازية و استغلال المناصب و المكانة و الحفاظ عليها بكل الطريق و الوسائل فالغاية

[1] - www.almaany.com

[2] – الرواية، ص 152.

[3] – الرواية، ص 151.

عندهم تبرر الوسيلة ، و لكن دلالة الدور تحملنا لأعمق من ذلك إلى الغرب دائما فهم تجمعهم المصالح دائما و أم لولا تمثل الكيان الصهيوني الذي يعتبر الطفلة المدللة لهم و طلباتها أوامر فهم كذلك يخططون و يدعمون الغرب في انتهاكهم لحقوق الشعوب و تهديد السلام العالمي في سبيل تحقيق أغراضهم و لو كان ذلك على حساب تعاسة البقية

– **التومرجي حامد:** أول الأمر نلاحظ أن الشخصية تحمل اسم " علم مذكر عربي ، من الحمد و هو الثناء " [1] و لكن للأسف فكان على النقيض من اسمه ، فقد تمتع بالشجع و الطمع الذي اكتسبهما من خلال عمله بجانب موريس ، فهو ذراع موريس ولسانه الناطق و الذي يفاوض و يساوم مُحَمَّد أحيانا بدل موريس "جئت من طرف الدكتور موريس... سأتكلم بلسانه أنا وهو واحد... فلتأخذ كلامي بمنتهى الثقة..."[2]. بالرغم من أنه من أهل القرية إلا أن ما يجنيه من وراء موريس جعله ينسى أصله كما لا يتوقف على تهديده لمحمد، يتميز "بعوده القصير النحيل وقفا في شبه انحناءة لكن نظراته النفاذة الحادة كانت تشيء بالمكر والدهاء، ووجهه المستطيل وفمه شبه المتفرج يوهم بالسذاجة الكاذبة، كان يلبس جلبابا ريفيا مخططا، وطاقية من الصوف الأبيض"[3].

وهذه الأفعال لها دلالتها العميقة داخل الشعوب العربية و هنا سرّ جمالية دور حامد فبالرغم من انتمائه لأهل القرية إلا أنه قام بالتخلي عنهم و خيانتهم و وضع يده بيد موريس في سبيل تحقيق منفعته الخاصة منكرا صلة الدم و الدين و المكان و هذا حال الأمة العربية التي تخلت عن و حدتها ومصالحها المشتركة بأنيتها و تخليهم عن الوقوف بجانب بعضهم البعض و قت الأزمات و من قبل خيانتهم للقضية الفلسطنية فحامد ما هو إلا صورة مصغرة للواقع الذي نعيشه اليوم .

[1] - www.almaany.com

[2] – الرواية، ص 51.

[3] – الرواية، ص 50.

ج – الشخصيات المشاركة (السّكونيّة):

– عم صادق: والد الدكتور مُحَمَّد، رجل بسيط من أهالي القرية، يعمل بالفلاحة كبقية أهلها، يركب (حمارة) عرجاء...ولايركب السيارة إلا في المناسبات..."[1]. كان يحلم بالكثير فقد "دفع بابنه إلى كلية الطّب لأن خرّجيه لامع المستقبل، كثير الموارد، ولا ينكر أنه حلم الليالي الطوال بالمال الكثيرة التي سوف يشتريها، فتتسع رقعة أرضه، ويصبح من الأثرياء، يصبح صاحب عزبة".[2] ولكنه انتهى ذلك أمام رفض مُحَمَّد العمل بأخذ أموال بطرق غير شريعة أو استغلال للمرضى ،ورغم ذلك فإن عم صادق قد كان سعيدا بما يسمعه من كلمات أهل القرية تدعو له ولابنه بالخير ، ولكن كان قلبه يدق خوفا على ابنه من دسائس موريس.

– الأم: والدة الدكتور مُحَمَّد لم يتطرق الكاتب لذكر ملامحها الجسمية، فقط تصرفاتها أو إلى طريقة تفكيرها أو بعض تعابيرها الظاهرة "ويلهج لسانها بالدعاء المتصل، والسعادة تشرق من عينيها، وتتراقص على ملامحها الشقراء التي لوحتها الشمس..."[3].

– هدى: ممرضة بالمستشفى، مطلقة، وهذا ما يجعلها انطوائية فقد أصبح الطلاق وصمة وعقبة ملعونة في صفحة حياتها.

وهي أكبرهن سنا تقيم معهن بالمسكن وتحظى باحترام الجميع، وتحيط الجميع بعطفها، قليلة الكلام، لا تعطي إحداهن فرصة لنيل منها، تكن في داخلها حب سعيد كاتب المستشفى رغم علما بعشقه لكامليا، وقد عرضت عليه الزواج منها وأخرته بما تمتلكه "لدي في صندوق التوفير ثلاثمائة جنيه، وأمي تمتلك نصف البيت الذي نقيم فيه، ومرتبي مضافا إلى مرتبك يجعلنا في بحبوحة من العيش..."[4].

[1]– الرواية، ص 33.

[2]– الرواية، ص 17.

[3]– الرواية، ص 5.

[4]– الرواية، ص 163.

– **زكية:** وتعمل أيضا بالمستشفى ممرضة وتقيم رفقة زميلاتها بنفس الغرفة، وقد منحها المؤلف عدّة ملامح جعلتها قريبة من شخصيتها، فقد كانت زكية ضخمة الجثة، "مصابة باضطراب هرموني يسبب لها نمو شاربها وبعض الشعيرات في ذقنها...كان هذا الأمر يؤلم نفسه، ويرهق أعصابها"[1]. فضت التعامل من المرضى وتصرخ بوجههم، كما عرف عنها حبها للمال أكثر من الدكتور موريس، ولهذا يتهمونها بالبخل، فآخر اهتماماتها التفكير في الزواج" عندي أن العشرة جنيهات مرتبي أحسن من عشرة رجال...الجنيه برقبة الرجل...ما الذي أستفيده من الرجل غير الهم ووجع القلب ؟؟؟"[2]. وهي لا تفكر إلا "في أكل البطاطا التي تعشقها عشقا، وفي كميات الزبدة التي تحليها إلى مسلى فيدر عليها ذلك ربحا مجزيا"[3]. ومنطق تفكيرها مادي بالدرجة الأولى و لهذا لا تكترث لأحد و ترى أفكار مُحَمَّد غريب و لا يجني منها إلا الخسارة و أن موريس أفضل من هذه الناحية ، و هو منطق الكثير (سواء أفراد أو شعوب) يسير خلف أي شخص يجني من وراءه مصلحة و لا قيمة للعواطف و المبادئ الإنسانية طالما لا تدر قيمة مادية .

– **الست حكيمة:** لم يتطرق أليها المؤلف إلا ومضات قليلة وهذا عند اجتماع الممرضات بالغرفة التي تجمعهن، فقد قشت سنوات طويلة في الخدمة، فكانت تناصر البعض وتخاصم آخرين، تزوجت وأنجبت فلم تعد تهتم بما يجري من صراع بين موريس ومُحَمَّد، فقد أصبح ما يعنيها هو تنتقل إلى مكان قريب من مقر عمل زوجها..."[4].

– **رجل من القرية:** وهو نموذج مما يعانيه المرضى من إجحاف في حقهم ومنع عنهم العلاج إلا بدفع المال لموريس بالرغم أن العلاج مجاني وحقه في المكوث بالمستشفى لتلقي العلاج، فقد كان الرجل "منتفخ البطن، متورم الساقين، شاحب الوجه، والدموع تنسكب على خده"[5].

[1]– الرواية، ص 26.

[2]– الرواية، ص 80-81.

[3]– الرواية، ص 204.

[4]– الرواية، ص 205.

[5]– الرواية، ص 80.

– **أحد أقرباء مُحَمَّد:** صورة من الواقع المزري الذي تعيشه الفئة المضطهدة في المجتمع وتموت بصمت دون أن يكترث لها أحد، فقد مات بعد معاناته مع المرض الذي جعله "يبيع ما لديه من الأواني النحاسية، وبعض أخشاب سقف البيت، ويرهن أرضه بضعة قراريط ليشتري الدواء"[1].

– **صاحب المقهى وصبي المقهى وعم علي البواب:** المتواجد بالشارع الذي يسكنه مُحَمَّد بالقاهرة، لم يتطرق المؤلف لهم إلا مرة واحدة رسم من خلالها العلاقة التي تربطهم بمحمد، "كان يرى في أعينهم الحب، ويلمح على وجوههم الإخلاص واللهفة...إنهم مثل أهل قريته تماما لا يكذبون أمام المواقف المجردة من الهوى، تلك التي لا بيع فيها ولا شراء"[2].

– **تومرجي التذاكر:** ذكره المؤلف مرة واحدة عبر عمله الروائي ولكن رغم دوره البسيط في المستشفى إلا أن لديه هو الآخر طرق الاستغلال والسرقة التي استحلها لنفسه حيث أنه قسم التذاكر إلى "قسم المجان: لموظفي الوحدة وللمعدمين من الأهالي، وقسم: يدفع رسوما قدرها أربعة قروش وهم الغالبية"[3].

– **تومرجي مستشفى القرية المجاورة:** رجل "أكبر سنا من التومرجي حامد، بعد أن عبث الشيب برأسه العاري وشاربه المبروم"[4]. يقوم بنفس أعماله يأخذ عملات على الكشف الخصوصي "ثلاث حالات...كشف خصوصي..."[5]. وهو عين دكتور المستشفى بعد أن أخذ عطلة مرضية لمدّة شهر، حيث كان لموريس يد في حيث جعل الدكتور مُحَمَّد يعوض غيابه ليتفرغ موريس للمستشفى والمرضى وينتقم منهم لتفضيلهم لمحمد على حسابه.

– **أهل القرية:** كانوا يعيشون لفترة من الزمن يجهلون حقوقهم حتى أنهم استسلموا لمنطق موريس وأصبح أمرا عاديا بل وأن ما يفعله بهم قانونيا ولا غبار عليه، فقد اندهشوا واستغربوا في بادئ الأمر ما فعله مُحَمَّد معهم ورفض أخذ أجرة على الفحص ، وعند انتقال مُحَمَّد للعمل في مستشفى القرية فرحوا

[1]– الرواية، ص 49.

[2]– الرواية، ص 88.

[3]– الرواية، ص 178.

[4]– الرواية، ص 124.

[5]– الرواية، ص 124.

كثيرا لأنه ابنهم "... وبدا الجميع في يوم مشهود... قد يكون من الأمور العادية أن تنجب القرية طبيبا، ولكن الأمر الذي أطربهم هو أن ابنهم سيكون طبيب مستشفاهم "[1]. ولم يخيب مُحَمَّد ظن أهل قريته فقد أعطاهم جلّ وقته لهم فلم يعد له وقت للراحة معلوم، رغم حلم عم صادق بالثروة التي سيغدقهم بها ابنه من عمله كطبيب إلا أن مُحَمَّد رفض العمل بأجرة إضافية مما حطم تلك الأماني، لكن ما أراح نفسه تلك الدعوات التي كانت ترفع بصدق لابنه التي "نفت عنه نوازع الطمع..."[2]. صدقه وأمانته في العمل جعلتهم يلتفون حوله ويتضامنون ويحتجون رافضين لسياسة موريس واستغلاله لهم "لكننا لن نتركك تسافر، لأمر أمرنا، ونحن أصحاب المصلحة المباشرة وندرك جيدا من ينفعنا ومن يضرنا...لن نتركك...أنت ابننا..."[3]. وهكذا فقد أتت جهوده بالثمار وأدرك أهل القرية مصلحتهم وحقوقهم وأصبحوا يدافعون عنها.

– **شرطي نقطة المرور**: ذكره الراوي في الرواية مرة واحدة ليبين أحد طرق الاستغلال للمناصب وسرقة الناس من خلالها دون أن يجدوا رادعا لهم حينما أوقف سائق العربة لتسجيل مخالفة في حقه لأنه خالف القانون "وعلى عمك ؟؟ أنا لا أخدع يا أسطى...لقد رأيتك وأنت تنزل الركاب من بعيد...بشرفي لن أتركك دون مخالفة، أرك العربة وتعال معي...وهات الرخصة..."[4]. والظاهر أنه كان يؤدي عمله وهذا لأن السائق خالف قوانين المرور، لكن حقيقة الأمر نطق بها أحد الركاب "قال في صوت خافت: أم خمسة تحلّ الإشكال...حركات قديمة...كلّ نقط المرور لصوص بطنهم واسعة ..."[5]. ولم يتأخر السائق فقد عاد هو يبتسم.

– **العمدة**: شخصية ورد ذكرها من قبل الراوي مرة واحد عندما تم انتداب الدكتور مُحَمَّد بالقرية المجاورة فقد حاول العمدة مساعدته في جمعه بأهل القرية من أجل تبيين حقوقهم ولكن رفضت أفكاره مما

[1]– الرواية، ص 6.

[2]– الرواية، ص 18.

[3]– الرواية، ص 122.

[4]– الرواية، ص 109.

[5]– الرواية، ص 109.

دعا العمدة لأخذه باللين وهو يوجّه له الحديث "هيا يا دكتور...من المستحيل أن يصغ هؤلاء الأغنام السمع لصوتك"[1].

بعد تعرضنا لشخصيات رواية "الذين يحترقون"، نجد أن المؤلف قد أحسن اختيارها؛ فشخصية الدكتور "مُحَمَّد صادق" شخصية الرئيسية في الرواية تمتعت بخصال جمالية جعلته يستقطب اهتمام القارئ و يتعاطف معه من خلال ما يحمله من أفكار نبيلة اتجاه أهل القرية و المعاناة التي تكبدها جراء تحقيقها، والمعركة الشرسة التي واجهها من طرف الدكتور "موريس" من أجل إحباطه وتراجعه، في المقابل دخول شخصية "كامليا" إلى أحداث الرواية قد ساهم في تأزمها وإدخال الدكتور مُحَمَّد في دوامة جديدة بسبب رغبتها في إيقاعه في شباكها إلا أنه انتصر عليها بصدها و الوفاء لزوجته، فكل الشخصيات قد حملت صفات خارجية وداخلية سواء كانت رئيسية أو ثانوية أو مشاركة قد تماشت وطبيعة الدور الذي لعبته فزاد من جمالية الرواية وتماسكها.

2- الفضاء المكاني:

إن المؤلف اختار الفضاء بعناية حتى يتماشى وموضوع روايته، وكما هو معلوم مدى تأثير الفضاء على تكوين الشخصية وردود أفعالها وعلى سير الأحداث الروائية. إن هذه الأنواع أضافت شعرية وجمال والذي يدركه القارئ بعد قراءته للرواية مما يعطي له انطباع يجعل منه أحد أبطالها وتشويقا لما سوف تؤول له الأحداث. فرواية الذين يحترقون جعلت من الفضاء اختزال لما هو واقع معاش في أغلب المجتمعات، فهي تحكي عن الحرمان والعزلة والجهل وانعدام أبسط أمور الحياة الضرورية التي تحفظ للمواطن كرامته من خلال تصوريه للبيوت والطرقات ووسائل النقل...

وسنخصص في دراستنا هذه التركيز على الفضاء النّصي والفضاء الدلالي والفضاء الجغرافي .

2-1- الفضاء النّصي/ الطباعي:

وفي روايتنا "الذين يحترقون" تتميز بغلافها الخارجي الذي يحمل عنوان الرواية فقد كتب بأسفل الغلاف بالخط العريض باللون الأبيض كما أنه يتوسط الغلاف وتحته كتب عنوان الرواية بخط صغير

[1]- الرواية، ص128.

باللغة الإنجليزية أما الخلفية فكانت باللون الأسود، وأما اسم المؤلف فقد كتب بأعلى الرواية وأعيد كتابته باللغة إنجليزية بشكل أفقي من ناحية اليمين من العنوان، أما المنتصف العلوي للرواية فقد حمل صورة للنار تلتهب يتوافق مع العنوان. وبخصوص صفحاتها فقد بلغت ثلاثمائة وثلاث صفحات كتبت بخط صغير نوعا ما، كما اعتمد في ترقيم الصفحات على الأرقام العربية.

في الصفحة الأولى توسط العنوان الذي كتب بالخط الكوفي باللون الأسود، وتحته على اليسار وبين مزدوجتين كتب رواية وبمسافة بالمنتصف كتب اسم المؤلف وقد تم تأطير الصفحة.

أما داخل الرواية فنجده قسمها فصول والتي بلغت ثلاثون فصل وقد وضعها في إطار وكتب عدد الفصول بخط أكبر حجم من خط المتن يترك قبله مسافة بيضاء من الصفحة،كما تختم الفصول بثلاثة نقاط باللون الأسود وبالحجم المتوسط، إلى جانب ذلك بقية الصفحات وضع عنوان الرواية الذي كتب بالمنتصف وفصل بينه وبين المتن بخط على امتداد الصفحة.

وعندما نتصفح الرواية نجد أن هناك أمور أخرى لم يتطرق لها ميشال بوتور، ولكن تطرق لها حميد لحميداني لأنه يرى أنها مهمة في الخطاب السري وتزيده جمالا ألا وهي:

أ- الكتابة الأفقية:

الكتابة العادية التي تعودنا عليها حيث أنها تكون من اليمين إلى اليسار وتشغل مساحة الورقة، والتي عادة ما تترجم حالة الاستمرار دون انقطاع إما للوصف أو حين تكون الشخصية مسترسلة في أفكارها، وهذا ما نجدة في الرواية[1]:

> وأفاق الدكتور موريس من أحلامه الهادرة على خطوات زوجه التي قدمت وهي تهدهد طفلتها الصغيرة الوحيدة، وانتفض عندما تناهى إلى سمعه وقع خطواتها. . . لماذا انتفض؟ لا يدرى. . كل ما شعر به هو أنه يرتكب شيئًا. . يأتي شيئًا محرمًا. . وقطعة الجبن تفتت في الطبق وجاءه صوتها من خلفه. .

[1]- الرواية، ص 31.

ب- الكتابة العمودية:

وفي الغالب أن هذه الكتابة تكون للحوار حيث أن الكتابة تكون في أقصى اليمين ويبقى البياض من نصيب الجانب اليسار. ومثل هذا نجده في الرواية[1]:

- «أتعني حقًا ما تقول؟؟».
- «وهل هذا يغضبك؟؟».
- «من قال ذلك.. لا..لا..أبدًا.. لكن..».
- «لكن ماذا؟؟».

ج- التأطير:

وهذا ما قصد به مشال بوتور "الصفحة داخل الصفحة"[2]؛ أي أن المؤلف يتخذ من الإطارات في الخطاب السردي من أجل لفت انتباه القارئ وفي هذه الرواية لم يتخذه ضمن أحداث الرواية أي داخل المتن وإنما جعل التأطير من نصيب كتابة عدد الفصل وجعل بجانبي الإطار خط سميك الحجم[3].

الفصل الخامس

كما أن في رواية "الذين يحترقون" نجد أن متن الرواية قد أحيط بهامش من الأعلى الذي كتب فوقه عنوان الرواية وهامش من الأسفل الذي كتب تحته رقم الصفحات في كل الرواية باستثناء صفحة بداية الفصل[4]:

[1]- الرواية، ص 8.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 57.

[3]- الرواية، ص 39.

[4]- الرواية، ص 31

الذين يحترقون

بين الصديق وغير الصديق، القاعدة الوحيدة التي يسير عليها «من يدفع يكرم وينال الرعاية» ولطول عهده بهذا السلوك أصبح أمرًا مشروعًا، أصبح حقًا له من يحاول أن يعترضه كان مجترمًا ظالمًا، ثم جاءه «الدكتور محمد صادق» . . يا للمفاجأة المحزنة . . جاء يحمل في جعبته التبشير برسالة جديدة . . هذا المأفون يريد أن يكون عالمًا وسط هؤلاء الجهلاء، ويريد أن يحطم العرف السائد طول الدهر، أيعتقد هذا المجنون أن ثلاثين جنيهًا تكفي كمرتب؟ ثم أيظن نفسه قادرًا عل المضي في سياسته تلك حتى النهاية؟؟ أم أنها خدعة يستميل بها قلوب الناس ويجمعهم من حوله حتى يستولي على مشاعرهم ويحوز ثقتهم التامة ويبعدني من هنا، ويبقى هو وحده السيد الأمر ويسكن في الفيلا كقيصر صغير، وينسى أنه نبي مزعوم وأنه صاحب مبدأ ورسالة . . . وينسى الناس رسالته ثم يأتي المتألمون والمعذبون ولا يفكرون في شيء سوى أن يتخففوا من آلامهم، ويدفعوا كل ما يطلب منهم . . تمامًا كما يفعلون معي وكما يفعل جميع المرضى مع مختلف الأطباء في آلاف القرى؟؟

وأفاق الدكتور موريس من أحلامه الهادرة على خطوات زوجه التي قدمت وهي تهدهد طفلتها الصغيرة الوحيدة، وانتفض عندما تناهى إلى سمعه وقع خطواتها . . . لماذا انتفض؟ لا يدري . . كل ما شعر به هو أنه يرتكب شيئًا . . يأتي شيئًا محرمًا . . وقطعة الجبن تفتت في الطبق وجاءه صوتها من خلفه . .

– «ألم تبدأ في تناول الطعام بعد؟» .

٣١

د– البياض:

ويقول بهذا الصدد حميد لحميداني: "يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة من الزمن أو المكان"[1].

لقد شغل البياض في رواية "الذين يحترقون" مساحة كبير، حيث نجده في بداية ونهاية الفصول[2].

الذين يحترقون

منهما، وظلاّ صامتين، ونبرات المؤذن الحنونة تتغلغل إلى أعماقها، وتمتم سعيد وهو يختصب ابتسامة مرتعشة :

– «الآن آذان العشاء وبعد ساعات ثمان ينطلق صوت المؤذن في الفجر معلنًا بدء يوم جديد . . يوم رائق طلق الأسارير . . » .

●●●

٣٠٠

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 57.

[2]– الرواية، ص 300

هـ- ألواح الكتابة:

وهذه تخصّ ما يتم إضافته من ألفاظ أجنبية أو من الحديث العامي الذي يتخذه الناس للتواصل بينهم داخل النص المكتوب باللغة الفصحى، وهي في عادة تعطينا فكرة على طبيعة الشخصية وبيئتها وما تأثرها بالوسط الذي تنتمي إليه ومثل هذه الألفاظ وجدناها في رواية "الذين يحترقون": "يا سعادة البك دعك من هذا الكلام..."[1]. وكذلك استعمل ألفاظ خاصة بالبيئة القروية "وظووظ [لهجة عامية في بعض القرى المصرية تعني: أنه شاب جميل ووسيم]..."[2].

2-2- الفضاء الدلالي: وجد الفضاء الدلالي مكان له في الرواية لأنه ما توحي به الرواية وترمي إليه من أهداف، ففي رواية "الذين يحترقون" فقد كانت تحمل لنا رسالة وهذا من خلال انتقال الدكتور مُحَمَّد إلى قريته للعمل بها، ووقائع الأحداث التي جعلت الجميع يحترق فيها ولاسيما الدكتور مُحَمَّد الذي كان يحترق خدمة لأهل قريته فلم يكن له وقت للراحة ومن جهة أخرى محاربته للاستغلال الذي يمارسه الدكتور موريس ضدهم ومحاولة مُحَمَّد توعيتهم بحقوقهم. فالقرية نموذج مصغر للشعوب المضطهدة حقوقها في غياب الوعي واستفحال الجهل وظلم دوي السلطة.

وحاول "نجيب الكيلاني" من خلال هذه الرواية أنه لابد استمرار المحاولة للنهوض مهما كانت السلطة التي تحيط بنا ترفض ذلك، كما أن الوصول للتغير يبدأ من الفرد بداخله وإدراكه لما يحيط به ثم من إتحاد الجميع على الهدف الواحد.

2-3- الفضاء الجغرافي: إنه من أهم العناصر التي يختارها المؤلف بعناية باعتباره عاملا مساعدا في بناء أحداث الرواية وفاعلا فيها. وفي روايتنا تدور الأحداث في بين مكانين رئيسيين وهما القرية والقاهرة، بالإضافة إلى المستشفى والطرقات...

وسنقسم الفضاء الجغرافي في دراستنا للرواية إلى قسمين وهما: أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة.

[1]- الرواية، ص 11.

[2]- الرواية، ص 82.

أ- أماكن مفتوحة:

- القرية: وتعد أغلب أحداث الرواية قد وقعت فيها، فقد أولى المؤلف اهتماما واضحا من خلال وصفه وتصويره لكل ما تحتويه القرية من أماكن وهذا حتى تضع القارئ في الصورة التي تدور بها الأحداث.

تتمتع القرية بطبيعة خلابة وهادئة، "السماء الزرقاء جميلة والأرض الخضراء تمتد إلى بعيد، ومباني القرية ترقد في الجهة البحرية في تواضع جمّ، وأشجار الصفصاف والنخيل التي تحيط بها"[1]. اختيار الكاتب أثناء سرده لها أوصافا هادئة توحي بنمط عيشتها المسالمة والمستسلمة في الوقت ذاته.

كما صور المؤلف توقف الحركة بها "حينما انتصف الليل، وساد السكون، ولم يعد يسمع غير نباح كلاب بعيدة"[2].

ويدل هذا على انعدام الإنارة في الليل ولافتقار القرية على دور الترفيه أو الحركة التجارية وهذه الحالة لا تكون إلا في الأماكن المنعدمة الفقيرة والتي جعلت السارد يعود بذاكرة بطلها "ومُحَمَّد لا ينسى أن قريته فقيرة كأبيه، وأيامها جافة شحيحة"[3]، كما تدل على أن أهل القرية يفضلون النوم مبكرا.

- القاهرة: الراوي في الرواية لم يتطرق لتفاصيلها إلا لبعض ما كان يشاهد مُحَمَّد من مناظرها، ويعود ذلك لكون القاهرة ما هي إلا فترات قصيرة يقضيها برفقة أسرته الصغيرة ولم تكن بها أحداث بارزة حتى يركز على تفاصيلها" وعندما بلغ مدخل القاهرة بانت مآذنها، ومبانيها الشاهقة ومداخن المصانع والعربات المتزاحمة..."[4]. ومن مدخلها نلاحظ المفارقة الصارخة بين القاهرة والقرية الريفية النائية الغارقة في سكونها بعيدا كلّ البعد عن المدنية ومظاهرها.

- الطريق: عند وصفه للطريق المؤدية للقرية حاول أن تكون لغته دقيقة يعبر فيها بما تحمله من إيحاءات تنم عن المعاناة التي يتكبدها وعلى الطريق الطويل والمحفوف بالمتاعب التي تنتظره في القرية

[1]- الرواية، ص 3.

[2]- الرواية، ص 6.

[3]- الرواية، ص 49.

[4]- الرواية، ص 86.

فالراوي ينقل ماسيعانيه مُحَمَّد خلال مسيره باتجاه القرية، "إن أمامه عشرين كيلومترا وليس هناك قطار أو عربات منتظمة"[1]. ويضيف الراوي وصفه، ولا تتوقف معاناته مع المسافة فقط بل أن عليه أن يواصل المسير على قدميه حوالي ثلاثة كيلومترات بين الحقول تحت أشعة الشمس الحارقة، عبر الممرّ الضيق المترب والذي تبلله المياه للوصول للمستشفى.

وتكمن شعرية الطريق في الدلالة التي يحملها ألى المعاناة المتجددة لمحمد و إلى دلالة أعمق و هي صعوبة المشوار في الخروج بالأمم الضعيفة و المغلوبة على أمرها و معرفتها بحقوقها المضطهدة و المحرومة منها من خلال نشر الوعي .

– **المحطة:** اكتفى الراوي بوصف اللحظات التي يقضيها الدكتور مُحَمَّد بها في انتظار القطار أو العربات التي تقله باتجاه القرية، والمحطة لا تحتوي على مرافق أو أي وسيلة من شأنها التخفيف من معاناة الانتظار لساعات طويلة"... وتضايق من الوقوف تحت وهج الشمس الحارقة في انتظار عربات الأجرة التي لن تأتي إلا مصادفة..."[2]. وكأنها المحطة تهيئ مُحَمَّد للمتاعب التي بانتظاره قبل وصوله للقرية.

– **الجسر:** والرابط الذي يربط بين آخر محطة وبين الطريق المؤدي للقرية ، محطة قصيرة تعبر عن السلام الذي يمضي بسرعة قبل العودة للمعاناة .

ب– أماكن مغلقة:

– **المستشفى:** وهي بؤرة الأحداث تبدأ منها وتنتهي فيها، وهي نقطة التحوّل في الأحداث وصراعات الثنائيات بين الحق والباطل وبين الظلم والعدل وبين الأخلاق وانعدامها وبين الحب والكره، فاسم المكان يوحي لك بانتشار المرض والذي بحاجة لمعالجته قبل هلاك صاحبه. حتى تصميمها لم يسلم من هذه الثنائيات أبواب رئيسية وأخرى جانبية "لكن باب الحجرة الجانبي فتح فجأة فانتفض

[1]– الرواية، ص 107.

[2]– الرواية، ص 107.

من مكانه، وفي الوقت نفسه دقت على الباب الثاني قرعات"[1]، وبين داخل الحجرات وخلف الجدران، انقسام العاملين به بين مؤيد لموريس ومؤيد لمحمد.

و المستشفى ماهي إلا صورة جميلة تشخص حالة العالم الذي يعيش تحت حالة مرضية عويصة ، تتمثل في مرض النفوس و سواد القلوب و لا سيما الكبار الذين تجردوا من قيمهم الإنسانية فحولوا العالم إلى خراب و دمار بسبب أفكارهم.

– **مسكن الممرضات:** وهو مكان رسمه المؤلف يحمل نماذج لمعاناة قاطنيه الذي اختار المؤلف أن يتم التعريف به على لسان كامليا إحدى المقيمات به "وجدت الأسرة الخمسة متراصة، ويكاد كلّ سرير يلاصق الآخر"[2] فقد اختار له اسم "سجن العازبات" وقد استحق ذلك الاسم لانعدام الراحة فيه والعدد الكبير في الغرفة الواحدة وضياع حريتهن بداخله. وهو مكان تتجمع فيه أمالهن وآلامهن، فقد أصبحن بفضله يعشن في عزلة عمن حولهن من الأهل والأصدقاء وذقن فيه مرارة الغربة فليس عجيبا أن يطلق عليه السارد تلك التسمية.

– **الفيلا:** من اسمها تدلّ على المستوى المعيشي لصاحبها وهو الدكتور موريس والذي تحصل عليها من خلال امتصاصه لأموال الناس بسبب جهلهم لحقوقهم واستغلاله حاجتهم إليه، وهي حالة أولئك بيدهم القوة العيش في رفاهية تميزهم عن البقية وتجعل من يعرف أن صاحبها يمتلك منزلة مرموقة.

– **الشقة:** تعبر في الرواية عن الأمن والاستقرار والدفء الأسري، تصميمها وأثاثها تعطي صورة لصاحبها الدكتور مُحَمَّد، تعتمد الرواية إلى لغة الإيحاء وهي تقنية كتابية تنم عن لغة شعرية ورمزية، خاصة أثناء وصف أثاث المنزل، فهو يوحي بالمستوى الاجتماعي والثقافي المكون للشخصية ولكون "المكان المسكون يتجاوز المكان الهندسي"[3].كما أن الأثاث يلعب دورا شعريا ودورا إيحائيا على ذوق صاحبها في جعل المكان ملاذا له من أعباء الحياة فالراوي وصف جوانب منها وينقل ما يراه مُحَمَّد "فتبعها وهو يتجوّل بنظراته في أركان الشقة، هذه هي مكتبته التي تغصّ بمئات الكتب الدينية والأدبية

[1]– الرواية، ص 61.

[2]– الرواية، ص 24.

[3]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 67-68.

والفلسفية، وتلك هي صورة الإمام مُحَمَّد عبده وجمال الدين الأفغاني، وفي ركن آخر صورة الفيلسوف الشعر مُحَمَّد إقبال..."[1].

– **العربة:** وهي من الوسائل التي يتم استخدامها للوصول إلى مشارف القرية، والوصف الذي وصفه الراوي لم يكن أحسن حالا من حالة القرية فقد كانت متهالكة لا تتسع إلا سبعة من الركاب إلا أن عدد راكبيها قد تجاوز الضعف وهي صورة من صور استغلال الناس بعضهم، وكذا أنانيتهم. تتوقف عند أخر محطة للقرية التي تبعد عنها بثلاثة كلومترات بسبب انعدام الطرق المعبدة نظرا لأن القرية ريفية لا تحظى بأدنى الوسائل التي تحفظ للمواطن كرمته.

– **القطار:** وسيلة النقل التي تنقلهم باتجاه القاهرة، فالدكتور مُحَمَّد يركبه كلّما ذهب لزيارة أسرته الساكنة بأحد أحياء الجيزة بالقاهرة، لكنه كان يختار القطار من الدرجة الثالثة بما يناسب دخله الذي يرفض أن يزيد عليه باستغلال الناس كما يفعل موريس ويتمنى حينئذ من ركوب القطار من الدرجة الأولى، بدل الأخير الذي يكتظ براكبيه، "وصفر القطار و دقت عجلاته، واندفع عبر الحقول الخضراء ذات الأريج المنعش"[2].

لاحظنا أن المكان في رواية "الذين يحترقون" قد حمل دلالات عدة فالقرية التي دارت أغلب الأحداث على أراضيها قد وفق المؤلف في اختيارها فهي تحمل شعرية مميزة كونها تدل على الهدوء والعزلة وعلى الألفة والدفيء، رغم افتقارها لأساسيات الحياة، تشبه الشقة لأن تمثل العائلة والاستقرار على عكس الفيلا رغم فخامتها إلا أنها متطرفة.

أما القطار والعربة أثناء حركتهما تعزفان جانب من المعاناة اليومية في سيرهما على الطرقات. غير معبدة. كل هذه الأمكنة وغيرها أعطت إيقاع شعري جميل داخل الرواية يحملك للعيش داخلها.

[1]– الرواية، ص 91.

[2]– الرواية، ص 131.

ثالثا: الزمن الروائي

إذا كان المكان هو أحد الركائز الأساسية التي ينبني عليها الخطاب السردي في تجسيد شعريته، فإن الزمن هو العنصر الفعال والمكون الأساسي الذي تترتب عليه شعرية الخطاب الروائي خصوصا والسردي عموما؛ ذلك أن الزمن يعد بمثابة العمود الفقري للرواية وتطورات أحداثها. وفي ذلك يقول حسن بحراوي: "ومن المتعذر أن نحصل على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغى الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[1]. فلا تتضح أي شعرية في خطاب ما إلا عند اقترانها بشعرية الزمن باعتباره نقطة التحول الكبرى في الحدث الروائي.

وتعد رواية "الذين يحترقون" لنجيب الكيلاني رواية تمفصلت فيها جميع أشكال الزمن السردية من خلال الأحداث والشخصيات والأمكنة، ووفقا لذلك سننطلق للكشف عن شعريته وجماليته من خلال ما يلي:

1-الترتيب الزمني:

ويحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه.[2]

ولقد هيمنت شعرية المفارقات الزمنية على الرواية، متجاوزة في ذلك منطق التتابع وذلك عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق:

أ- الاسترجاع: وهو توقف الراوي عن السرد في اللحظة الراهنة والعودة إلى أحداث وذكريات وقعت في الزمن السابق وتجلى حدوثه في الرواية عبر أنواعه الثلاث:

- استرجاع خارجي: وهو الاسترجاع الذي يعيد الأحداث إلى ما قبل بداية سردها لملء الفراغات التي تساعد على فهم مسارات الأحداث.[3]

ونجد ذلك في الرواية قوله: "ومُحَمَّد يذكر أن أباه ظل شهرا كاملا تحت وطأة حمى الملاريا...يالها من أيام قاسية،كان آنذاك بالمدرسة الابتدائية، والحرب دائرة الرحى، وأسواق القطن راكدة، والجيوب

[1]- ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 177.

[2]- ينظر، مُحَمَّد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 88.

[3]- ينظر، مُحَمَّد صابر عبيد وآخرين، فضاء الكون السردي (جماليات التشكيل القصصي والروائي)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان،الأردن، 2015، ص 135.

خاوية من أي مليم..."[1]، وقد دل هذا الاسترجاع على أهمية هذا الحدث الذي بقي منقوشا في ذاكرة البطل وتأثيره الانطباعي في شخصيته؛ والذي جعله يعمل على تحقيق الهدف الانساني النبيل الذي جاء من أجله.

ونلمس استرجاعا آخر في قوله: "لم تستطع أن تنسى أسرتها الفقيرة، وأمها التي تربو على الخمسين، وأخاها الشيال بالميناء، وأخويها الصغيرين والمسكن المتهالك المتواضع في حي "بحري"..."[2]. ففي هذا المقطع الحكائي استرجاع يصور لنا حجم المعاناة التي تعيشها كاميليا وتحملها بعد المسافات من أجل الاسترزاق وتوفير الحاجيات الضرورية لعائلتها.

وتتيح لنا الرواية هذا النوع من الاسترجاعات في موضع آخر في قوله: "وأين هو من الأيام الوادعة التي كان يقضيها في المستشفى العام بالجيزة،كانت الليالي تمضي بلا ضيق أو مشاكل وعشرات الأطباء يعملون في صمت، مشاكل تافهة تلك التي كانت تعترضه وسرعان ما تذوب..."[3]، ففي هذا المقطع يثبت السارد مدى عيش البطل بين متناقضات زمانية، فبالأمس كان يعمل في مستشفى الجيزة القائم على مبدأ العمل والأخوة والمساواة؛ واليوم في مستشفى القرية القائم على مبدأ الجشع والظلم واللانسانية، فشتان بين المستشفين.

– **استرجاع داخلي**: "وهو بخلاف الخارجي تظل سعته كلها داخل سعة الحكاية الأولى"[4]، ومن أمثلته في الرواية قوله:" وتذكر مُحَّد العشرات الملتفين حوله وهو خارج من المستشفى، كانوا يودعونه في حرارة، وأحدهم بكى بصوت عال، وثان أمسك بيده قائلا "لكنا لن نتركك تسافر، الأمر أمرنا، ونحن أصحاب المصلحة المباشرة وندرك جيدا من ينفعنا ومن يضرنا..لن نتركك..أنت ابننا.."[5].إن هذا المقطع الاسترجاعي يعيدنا إلى أحداث وقعت في الماضي القريب مستحضرا تفاصيل مجرياتها، فيتذكر مُحَّد الاحتجاج الذي قام به أبناء قريته عندما جاءه قرار الانتداب إلى إحدى القرى المجاورة.

ونذكر استرجاعا آخر في قوله: "..و رأى الدكتور مُحَّد قادم من بعيد فارتبك وشحب وجهه وحاول أن يتنحى جانبا أو يخفي وجهه بعيدا عن طريقه، لا يصح أن يراه مُحَّد على هذه الصورة، بالأمس

[1]– الرواية ، ص 49.

[2]– الرواية، ص 23.

[3]– الرواية، ص 237

[4]– لندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، ص 148.

[5]– الرواية، ص 122.

كان يخاطب مُحَمَّد في صفافة، ويغلظ في القول، ويساومه ويحذره من التمادي في خطته البلهاء ويحاول أن يدخل في روعه أن موريس قوي لا يهزم، كاسح، لا يصح أن يعترض أحد طريقه لكنه اليوم لا شيء.."[1]. وقد جاء هذا الاسترجاع على لسان شخصية حامد، ويكشف عن ما تعيشه من قلق وأزمة نفسية، جراء تقلبات الدهر عليه، فيعمل السارد على تعميق أفكاره وإبلاغ رسالة خفية للمتلقي أن لا سبيل للظلم والجبروت على سبيل العدل والمساواة.

ويظل الزمن الماضي منفتحا أمام الراوي، إذ يقول على لسان "أم لولو" زوجة موريس: "كفى..إذا لم تفعل ما آمرك به، فسوف أحمل ابنتي ونرحل، لقد دفعنا للمفتش "إياه" مبلغا من المال، وقد حرضت "حامد" بالأمس أن يخدع الناس في قرية مجاورة ويجمع توقيعاتهم مطالبين بنقل الدكتور مُحَمَّد لخلاف قديم بين البلدين، وزعم حامد للأهالي الأميين أن هذه الشكوى- على العكس تماما من حقيقتها- تطالب بتثبيت مُحَمَّد في القرية..وقد فعلها، كما أرسلت شكوى من مجهول تؤكد أن مُحَمَّد يستغل الناس ويأخذ المال مقابل العلاج..."[2]، فمن خلال هذا المقطع الاسترجاعي لعبت هذه الشخصية الدور الحاسم في اقناع زوجها والتراجع عن رأيه، الرأي الذي يدعو إلى السكينة والحب والتعايش السلمي مع الآخرين.

ونذكر استرجاعا آخر في قوله: "وتذكر مُحَمَّد على الفور حامد، هنا حامد مثله، الطريقة نفسها والهمسات والنظرات وإن كان هذا الرجل أكبر سنا، بعد أن عبث الشيب برأسه العاري وشاربه المبروم-ولا يدري مُحَمَّد لماذا توهمه هذه الهمسات والنظرات المريبة بتجارة المخدرات، وعاد إحساس الغربة المؤلم يعذبه من جديد..."[3]. وقد جاء هذا الاستذكار بمثابة المؤشر لما ستؤول إليه الأحداث الراهنة في المستشفى الجديد.

- الاسترجاع المزجي: "وهو استرجاع يجمع بين النمطين السابقين، ويستحضر فيه زمنين ماضيين، أحدهما يعود إلى ما قبل الأحداث؛ والآخر إلى ما بعد بدئها"[4].

ومن أمثلته في الرواية قوله على لسان أحد التومرجية: "بالطبع.. هذا الانسان له رصيد في البنك خمسة آلاف جنيه..لقد جاءنا نحيفا عاريا، وهو الآن متزوج..ربى كرشا..وأصبح صاحب رصيد..إنه

[1]- الرواية، ص 277.

[2]- الرواية، ص 170.

[3]- الرواية، ص 124.

[4]- مُحَمَّد صابر عبيد وآخرين، فضاء الكون السردي، ص 137.

لا يرحم أحدا.."[1]. تسترجع الشخصية الأحداث عبر نمطين من الاسترجاع؛ الأول يعود إلى ما قبل زمن الحكي، فيذكر شخصية موريس أنه كان نحيفا عاريا قبل أن يستغل في مستشفى القرية؛ والثاني يعود بأحداث الرواية داخل إطار الحكي، وأنه أصبح صاحب رصيد بالبنك وأنه قاس في معاملته مع المرضى وموظفي المستشفى.

ب– الاستباق: وهو الإشارة أو توقع أحداث ستقع في الزمن اللاحق للسرد.

وإن أول ما يمكن أن نسجله في هذه المدونة الروائية هو كثافة الاستباقات مقارنة مع الاسترجاعات الموجودة فيها للإعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات والتنويه إلى محطات أساسية مقبلة في حياتها، ويمكن أن نقدم أمثلة عن بعض الاستباقات الموجودة في المدونة بنوعيها الداخلي الخارجي كالآتي:

– الاستباق الداخلي: "وهو الاستباق الذي يتناول حدثا واقعا ضمن السرد الأولي وضمن موضوع الحكاية"[2].

ونلمس ذلك في الرواية في قوله:"ستكون العيون مفتوحة عليك، وكل مليم تأخذه سيكون نارا، والحسد والحقد سيتبعانك كظلك، فلا تخدعنك الابتسامات والاستقبالات الكاذبة هذا بالإضافة إلى أن معك طبيبا آخر، وسينعكس هذا على دخلك..."[3]، ويشير الراوي في هذا الاستباق إلى ماستؤول إليه الأحداث تجاه الشخصية البطلة وما ستكابده من متاعب ومشاق ستتحقق في نصوص سردية لاحقة.

وقد أورد السارد استباقا آخر يشترك في نفس الدلالة للاستباق السابق، عندما اقترب ذلك الشيخ من الدكتور مُحَمَّد وقال له: "بارك الله فيك يا بني، لكنك ستقاسى الأهوال..."[4].

ونلتمس أيضا استباقا آخر يستشرف فيه السارد ما ستؤول به الأحداث لشخصية موريس في حواره مع المفتش"س":

"مصيبة يابك!وماذا سيكون حكمهم علي

– قال المفتش في شيء من الضيق:

[1]– الرواية، ص14.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 17.

[3]– الرواية، ص 7.

[4]– الرواية، ص 18.

"من البراءة حتى الفصل من العمل.."[1].

وبعد توالي الأحداث وتواصل الحكي تحقق قول السارد عندما جاء سعيد سلطان إلى بيت مُحَمَّد وأخبره قائلا: "عدت لتوى من المدينة..آخر الأنباء الحاسمة..هنا في رأسه ..لقد أدانت المحكمة موريس وأوقفته عن العمل.."[2].

– الاستباق الخارجي:

وهو الذي:"يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة للوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها"[3].

ونجد هذا النوع يتجسد في الرواية على لسان بطلها "مُحَمَّد"الذي خاطب حامد لمواساته والتخفيف من حدة التوتر والقلق الذي ينتابه في قوله: "وغدا تعود ..وحياتنا بلا خلود"[4].ويأتي هذا الاستباق في إطار التنبؤ بمستقبل شخصية حامد،كما أخبره مُحَمَّد في ذلك بأنه سيعود حتما للعمل في مستشفى القرية.

ونلمس استباقا آخر في قوله:"هون على نفسك ..لم تزل صغيرا..وستجد في مستقبل حياتك فرصا أروع وأمتع.."[5].ففي هذا المقطع السردي نجد مُحَمَّد يهون من حجم المصاب الذي ألم بشخصية سعيد سلطان لعدم إتاحة فرصة الزواج من ممرضة المستشفى"كاميليا"بمواساته وتقديم الإعانة المعنوية من خلال التنبؤ الإيجابي لمستقبله.

ويقول السارد في موضع آخر: "الآن آذان العشاء وبعد ساعات ثمان ينطلق صوت المؤذن في الفجر معلنا بدء يوم جديد..يوم رائق طلق الأسارير"[6].ففي هذا الاستشراف يتنبأ السارد بالمستقبل المشرق للقرية، خالعة في ذلك حلل الاحتراق والعبودية مكتسبة حللا ذهبية مرصعة بنور العدل والمساواة، معلنة بداية فجر جديد.

---

[1]– الرواية، ص 268.

[2]– الرواية ص 297.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 17

[4]– الرواية، ص 278.

[5]– الرواية، ص 299.

[6]– الرواية، ص 300.

ومن خلال توظيف الروائي لتقنيتي الاسترجاع والاستباق تبرز شعرية المفارقات الزمنية عبر تجاوزهما للقانون السردي للزمن والرجوع بالحكاية إلى الزمن السابق أو اللاحق، فتصبح الرواية عبارة عن مزيج من الأزمنة المختلطة فلا تسير على وتيرة واحدة كما هو الحال في الرواية التقليدية، فتخلق أفقا جديدا لدى القارئ، وتجعل خياله منفتحا وعضوا فاعلا ومشاركا في العملية الإبداعية.

2- المدة الزمنية:

وتعني كما ذكرنا سابقا "وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث سرعتها وبطئها"[1]. وتكمن شعرية المدة الزمنية في الرواية عبر آليتين مختلفتين:

أ- تسريع السرد: ويتضمن تقنيتي الخلاصة والحذف:

- الخلاصة

وهي لا تشغل مساحة سردية كبيرة في الخطاب مما تعمل على تقليصه والحد من امتداده الزمني، ومن الأمثلة الدالة على ذلك في الرواية قوله:"...كان مجيء الدكتور مُحَمَّد بداية لمتاعب لا تنتهي، لقد عشنا قبله سنوات خمس لم يحدث ما يعكر الصفو، وكان الأهالي راضين، يدفعون وينالون الرعاية، لكن مُحَمَّد جاء حامل المبادئ الجديدة، ورأى أنه لم يحمل إلينا غير المتاعب والقلق والشجار..."[2].

يختزل السرد في هذه الأسطر فترة طويلة تقدر بخمس سنوات تمر سريعا أمام أعيننا لخصّها السارد في سطر أو أقل من السطر، تاركا الخوض في تفاصيل الأحداث.

وقد تجلت الخلاصة في موضع آخر من الرواية عند قوله"...شهور ثلاثة قضاها هنا، وجدت أمور، وجرت أحداث جسام، ماذا لو بقى هنا عاما كاملا مثلا..."[3].فقد تم تلخيص ما حدث في ثلاثة أشهر، حيث أشار السارد بشكل سريع وموجز للأحداث التي ألمت بالشخصية البطلة دون الخوض في التفاصيل الدقيقة.كما أكسبت هذه الخلاصة السرد طابعا جماليا تجسدت فيه شعرية الزمن بامتياز؛ فالأحداث والوقائع لمحمد خلال ثلاثة أشهر كان السرد قد ذكرها بالتفصيل في مواقع أخرى من الرواية، لذلك لجأ إلى تسريع السرد كي لا يشعر القارئ بالملل والرتابة اللّذان يدفعانه إلى الكف والتوقف عن متابعة الأحداث السردية اللاحقة.

---

[1]- حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص 119.

[2]- الرواية، ص 207.

[3]- الرواية، ص 231 .

ومن أمثلتها أيضا في الرواية قوله: "...وبأنها عاشت طوال الفترة التي قضتها في القرية مثال الهدوء والصبر والخلق الحميد..."[1].ففي هذا السياق الحكائي يعرض السارد شخصية هدى الثانوية عرضا سريعا، مجملا الفترة التي عاشتها في القرية في بضعة أسطر، مكتفيا ببعض الأوصاف والإيحاءات، وهذا ما يجعل المتلقي يشعر بشيء من اللبس والغموض تجاه هذه الشخصية. وهنا تكمن الشاعرية؛ شاعرية الصمت التي كسرت أفق توقع القارئ، تاركا السرد له الحرية في تصور الأحداث والتفاصيل.

ويبدو التلخيص واضحا عندما يقوم السارد بوصف شخصية موريس طوال سنين مضت في قوله: "ثم مرت السنون وهو على هذه الحال، قيصر صغير، ورصيده في البنك يربو دائما وإمعانه في خطته لا يتردد، لا يفرق في معاملته بين الصديق وغير الصديق، القاعدة الوحيدة التي يسير عليها من يدفع يكرم وينال الرعاية"..."[2].فعبارة "ثم مرت السنون وهو على هذه الحال"كافية لتقديم الأحداث باختصار، حيث جسد حب الجشع والطمع لدى شخصية موريس على حساب أهالي القرية،.وقد حملت هاته الخلاصة في طياتها وظيفة تهييئية وتحفيزية لحكايات شخصية موريس ومجريات أحداثها التي سوف يسهب السرد فيها لاحقا.

– الحذف

وهو إسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن السرد، وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث ووقائع[3]. وقد تمثل في الرواية عبر أنواعه الثلاثة:

1– الحذف المعلن: "وهو الذي ينص الراوي على مدته الزمنية المسقطة وذلك بمؤشرات زمنية واضحة"[4]، ويتمثل ذلك في قوله:"وعندما عاد مُحَمَّد من القاهرة بعد يومين، وقصد لتوه المستشفى المنتدب فيها..."[5]، ففي هذا المثال أسقط الروائي الأحداث أثناء مكوث "مُحَمَّد"في القاهرة، فلم يذكر مجريات الأحداث التي وقعت له هناك، فالخوض في تفاصيل هذه الوقائع وذكرها تعتبر من الأعمال الثانوية في العمل الروائي.

---

[1]– الرواية، ص 201 .

[2]– الرواية، ص 31.

[3]– ينظر، مُحَمَّد بوعزة،تحليل النص السردي، ص 94.

[4]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 140.

[5]– الرواية، ص 131.

ونلمس حذفا آخر في قوله:"لم يقف الأمر عند هذا الحد، فبعد أن نفذ الدكتور مُحَمَّد أمر الانتداب وعاد بعد أيام عشرة، فوجئ بانتدابه للمرة الثالثة إلى مستشفى آخر..."[1]، لقد أضمر الروائي الأحداث التي وقعت لمحمد أثناء فترة الانتداب الثانية للعمل بالوحدة المجمعة بأحد القرى المجاورة واكتفى بذكر المدة الزمنية فقط،وذلك لعدم أهمية هذه الأحداث من جهة، ولتسريع وتيرة السرد من جهة أخرى.

2- الحذف الضمني: وهو الذي لا يتم التصريح عنه في النص، وإنما يقوم القارئ باكتشافه، اعتمادا على فجوة في التتابع الزمني أو انقطاع في الصيرورة الزمنية[2]، ويتضح ذلك في الرواية قوله: "لو أخذ كل مريض دقيقتين في فحصه لاحتجنا إلى ست ساعات كاملة."[3]،فالروائي في هذا المقطع فتح المجال للقارئ باعتباره عضوا مشاركا في العملية السردية، فيقوم هذا الأخير بحساب ذهني؛ فيجد أن عدد المرضى الذين سيقوم بعلاجهم خلال ست ساعات هو مائة وثمانون مريضا.

3- الحذف الافتراضي: ويشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه[4]، ومن أمثلته في الرواية قوله:"...وكانت زميلتها الثانية المطلقة منذ سنوات "هدى" تستلقى مفجعة على سريرها نصف مضجعة، تسند مؤخرة رأسها على كفيها..."[5]، ففي هذا الحذف لا نستطيع تحديد عدد السنوات التي قضتها هدى وهي مطلقة.

كما نلمس حذفا افتراضيا آخر في قوله:"فعن يمينه يجلس أبوه الذي لم يره من مدة طويلة..."[6].

ففي هذا المثال يصعب علينا تحديد المدة الزمنية التي لم ير فيها مُحَمَّد والده، والتي حددها السارد بالمدة الطويلة،كما لا يمكن معرفة الأحداث التي جرت أثناء غيابه عن القرية.

وبهذا يكون نجيب الكيلاني قد أحسن توظيف تسريع السرد عبر تقنيتيه "الخلاصة -والحذف"، مما أكسب الرواية طابعا جماليا متميزا تبرز مدى قدرة الروائي اللغوية الفذة في الكتابة من خلال عنصري

[1]- الرواية، ص 192.

[2]- ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 162.

[3]- الرواية، ص 15.

[4]- ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 164.

[5]- الرواية، ص 25.

[6]- الرواية، ص 05.

التكثيف والايحاء بوصفهما قد أعطيا للقارئ الدور الإيجابي في الكتابة باعتباره مؤلف ثان وذلك بترك مجال الحرية له في التخييل وفتح أبواب التأويل أمامه.

ب- إبطاء السرد:

شغلت رواية "الذين يحترقون"حيزا نصيا كبيرا لهذا النمط من الاستغراق الزمني، حيث يقوم السارد بتعطيل زمن السرد عبر تقنيتي "الوقفة والمشهد" وسنقوم بتوضيح ذلك من خلال ما يلي:

- الوقفة: وهي تقنية تحدث عند انقطاع السيرورة الزمنية للأحداث؛ وقد استهل الكيلاني روايته بوقفة وصفية وذلك في مطلع الفصل الأول:"تطلعت "كاميليا" من نافذة مسكنها وقت الأصيل،كانت السماء الزرقاء جميلة والأرض والأرض الخضراء تمتد من بعيد، ومباني القرية ترقد في الجهة البحرية في تواضع جم، وأشجار الصفصاف والنخيل التي تحيط بها تتمايل في كسل وكأنها تتمطى بعد غفوة قصيرة، وفتحت "كاميليا صدرها لهواء الصيف الشحيح لعلها تخفف من الضيق الذي كثيرا ما يلمّ بها، وما أجمل الجو هنا لكن الغربة والقلق الغامض رجوعها إلى أشياء كثيرة، تشوب هذا الجمال، وتحيله إلى نغم حزين يثير الشجن أكثر مما يبعث على النشوة والرضا"[1]، حمل هذه الوقفة في طياتها طابعا رومانسيا حزينا، يمهد فيه الكاتب لأحداث الرواية والأجواء المحيطة بها من خلال التلميح لشخصية "كاميليا" وما ينتابها من غموض وقلق، والتي سيورد لها السرد لاحقا حيزا كبيرا من مساحته الزمنية.، وتتجلى شعرية هذا المقطع من خلال براعة الكاتب في الوصف الدقيق والتشبيهات البليغة واللغة المحسوسة التي تأسر المتلقي وتوقعه في مصيدة جمالية السرد وجعله يتجاوب معه وكأنه يشاهد المنظر أو يعيشه.

كما استخدم الكاتب وقفات لوصف بعض الشخصيات وأحوالها ويظهر ذلك في وصف "كاميليا"لطبيب القرية الجديد:"دمه خفيف..عيناه وادعتان..وشعره المنسق والأسمر الغزير يوحي بالوقار، لكنه مرتبك..يبدو أنه رجل عاطفي.."[2].ففي هذا المثال تصف كاميليا الشخصية البطلة في الرواية من جميع مقوماتها الخارجية والداخلية من أجل التعريف بها واعطاء المتلقي صورة واضحة عنها.

[1]- الرواية، ص 03.

[2]- الرواية، ص 04.

– **المشهد:** ويتمثل في المقاطع الحوارية التي تدور بين شخصيات الرواية أو ردود أفعالهم، دون تدخل من السارد؛ وقد طغى هذا النمط السردي على كل فصول الرواية عبر تنوعه بين المشاهد الطويلة والقصيرة، وكمثال على ذلك قول "العم صادق"لابنه"مُحَّد":

–"ماكنت أود أن تعين في مستشفى قريتنا..."

فاعترت الدكتور مُحَّد دهشة طارئة،والتفت إلى أبيه قائلا.

–"ولماذا..؟؟"

–"إني أؤدى واجبى وكفى..".

فابتسم أبوه في سخرية مرة ،وقال:

–"ستكون العيون مفتوحة عليك، وكل مليم تأخذه سيكون نارا، والحسد والحقد سيتبعانك كظلك، فلا تخدعنك الابتسامات والاستقبالات الكاذبة، هذا بالإضافة إلى أن معك طبيبا آخر وسينعكس هذا على دخلك، وأخيرا أهل "العشم" كثيرون جدا..هذه خالتك، وهذا ابن بنت عمتك، وآخر يمت إلى جدتك بصلة موغلة في القدم. بالاختصار..أهل قريتنا ناس لا يحتملون والطيبون قلة جدا.."[1].

–"لكن يا أبي ليست هذه مشاكل على الإطلاق"

فسدد إليه عم صادق نظرات تتعطش إلى الإجابة:

–"كيف؟؟ إن ما أقوله عين الصواب.."

–"الحقيقة يا أبي أنى لن آخذ مليما واحدا..وبهذا تنتهى كل المشاكل..لكن يكون هناك حاسدون، ولا منافسة بينى وبين زميلي..وسأخدم الجميع بال مقابل..سواء أكانو يمتنون إلى بصلة القربى أم لا.."[2]....

يعد هذا المشهد عبارة عن حوار تمهيدي لأحداث الرواية ونقطة تأزمها، من خلال تلميح "العم صادق "لابنه" مُحَّد بأن يسير على خطى صديقه "موريس"، فلطالما راودته الأحلام بأن يكون رجلا ثريا؛ ذو سلطة ومال، لكن هيهات فأحلامه يبدو أنها تبددت من خلال جواب ابنه له؛ فمحمد قد علمته مدرسة الحياة أن لا علو لصوت الهوى والمصلحة الشخصية على صوت الضمير والمبادئ.

[1]– الرواية، ص 7.

[2]– الرواية، ص 8.

ونجد مشهدا حواريا آخر في قوله:

"هيا..سنرحل حالا..قبل أن تطلع الشمس، لو بقينا حتى الصباح لخرجنا في زفة من الشماتة والسخريات..يجب ألا يرانا أحد.."

قالت أم لولا بصوت جريح:

- "هل أحضرت العربة والحمالين ؟؟

- "ألا تسمعين الضجة بالخارج؟".

- "تمنيت أن أموت ولا أرى هذا اليوم"

فأردف في ضيق:

-"لا وقت للتفكير في شيئ سوى أن نرحل قبل أن تشرق الشمس.."[1]

ويختم الروائي أحداث السرد بمشهد حواري بصوت "عبد الواحد" الخفير الصوت الذي لا أثر له في أحداث الرواية، وذلك أثناء مغادرة موريس وزوجه القرية:

- قال موريس في حشرجة:

- "أسرع.."

وانتفض من شدة الخوف عندما سمع صوتا يقول:

- "مع السلامة يا سعادة البك".

فصرخ دون وعي:

- "من؟".

فصرخ دون وعي:

- "أنا عبد الواحد..الخفير.."

فلم يرد عليه موريس بكلمة، لكن زوجته صرخت في عصبية: -"امش يا كلب....."

وبقى الخفير وحده يتمتم:

- "إلى جهنم..قولى ما شئت..فقد رأيتكما وأنتما تخرجان ذليلين..تتسللون في الظلام كاللصوص.."[2]

[1]- الرواية، ص 301-302.

[2]- الرواية، ص 303.

ففي هذا المقطع نجد أن الروائي قد مزج بين نوعين من الحوار؛ الأول خارجي والذي وقع بين الشخصيات الثلاث "موريس-زوجه-عبد الواحد الخفير"، أما الثاني فهو حوار داخلي والذي كان بصوت الخفير.

ويعد هذا التمازج هو لب الشعرية في هذا المشهد الحواري من خلال تصادم مقطعين حواريين لايسيران وفق وتيرة واحدة، وهذا مايضفي للسرد حركيته وقدرته العجائبية في تبديد كيان القارئ وتوقعاته الروتينية للأحداث.

وبهذا تكون تقنية المشهد بؤرة أساسية في بناء أحداث الرواية وإبراز ملامح شعريتها عبر المواقف المتناقضة وتوترات الصراع القائمة بين الشخصيات وأدوارها المفارقتية.

3- التواتر:

وتتجسد علاقات التواتر في الرواية عبر أنواعه الأربعة:

أ- التواتر المفرد: وهو أن يروي الراوي مرة واحدة على مستوى القول ما حدث مرة واحدة على مستوى الوقائع، وفي الرواية نجد قوله: "...ودخل مُحَمَّد يتعثر في خطواته، والخجل يربك حركاته، هذه هي حاله كلما اظطرته الظروف لأن يذهب إلى بيوت الآخرين، وتمت في رقة صادقة لا رياء فيها: "سلامتك..ألف سلامة يادكتور موريس."[1]، فزيارة الدكتور مُحَمَّد لموريس حدثت مرة واحدة، وذكرت في السرد مرة واحدة أيضا.

ب- التواتر التكراري: وهو أن يروي الحدث عدة مرات على مستوى القول ما وقع مرة واحدة على مستوى الوقائع، ونجده في الرواية عند الافتراء الذي وضعه موريس لمحمد واتهامه بإقامة علاقة عاطفية مع كاميليا: "جلس الدكتور مُحَمَّد في حجرة الفحص الطبي انتظارا لبدء العمل بالعيادة في اليوم المخصص له وجلست قبالته كاميليا،كان الباب مغلقا، وأبدى الدكتور مُحَمَّد رغبته في أن يفتح الباب لكن كاميليا اعترضت زاعمة أن فتح الباب معناه تدفق المرضى قبل بدء العمل،...غير أن كاميليا حاولت أن تعابثه بقدميها تحت المنضدة، فظن أن ذلك مجرد مصادفة لا تحمل أي غرض خبيث ..لكن الحركة نفسها تكررت..."[2]، وقوله: "مُحَمَّد يا سيدى..مُحَمَّد الذي يتعفف عن المال..أتدرى ماذا فعل ؟؟ فتحت باب الحجرة فجأة فوجدته منفردا مع كاميليا.."[3]، ويكرر هذا الحدث في موقع آخر:

[1]- الرواية، ص 224.

[2]- الرواية، ص57.

[3]- الرواية، ص 65.

"لقد ظلمه موريس حينما رماه بالإثم وعقد صلات غامضة مع كاميليا...."[1]، ثم يطرد هذا القول بموضع آخر من الرواية: "شكوى تقول أنك على علاقة آثمة بمساعدة المرضة كاميليا..وموقع على الشكوى من بعض الشهود"[2].

فكل هذه المقاطع السردية تحكي عن حدث وقع مرة واحدة، لكنه تكرر عدة مرات على مستوى السرد كونها أضفت للطابع السردي قيمة دلالية وفنية مميزة، فكلما تكرر سرد الحدث كلما حمل دلالة جديدة بمجرد خضوعه للتكرار.

ج- التواتر النمطي: حيث يحكي الراوي ما حدث عدة مرات، مرة واحدة على مستوى السرد، ونجد ذلك في قوله على لسان زوجة مُحَمَّد: "كنت أقف الساعات الطوال خلف زجاج النافذة كل يوم.."[3].، فهذا الحدث يقع يوميا على مستوى الأحداث لكنه ذكر مرة واحدة على مستوى القول.

وقوله: "كنت أراكم في يقظتي ومنامي..أشعر بذراعي الصغيرين تحوطان عنقي، وبثغريهما الرقيقين يرطبان وجنتي ثم أفيق فلا أجد أحدا.."[4].، ويذكر أيضا: "والست حكيمة قضت في الخدمة سنوات طويلة، رأت خلالها كل شي، وسمعت الكثير، وأسمعت في معارك عديدة، وتدخلت فيما لا يعنيها وخاصمت أطباء وناصرت آخرين، وأحبت هذا وأغضبت ذاك واتخذت ضدها اجراءات قانونية، ونالت جزاءات كثيرة وإنذارات أكثر ثم..ومن ثم لم يعد يعنيها طهارة مُحَمَّد أو انحراف موريس، وإنما الذي يعنيها رجلها الغائب عنها الذي يقيم في بلد يبعد عن الوحدة المجمعة أكثر من أربعين كيلومترا، فلا تلتقي به إلا مرة كل أسبوع مساء الخميس ويوم الجمعة أيضا..."[5].

فالروائي هنا ذكر مرة واحدة ذهاب الست حكيمة إلى بيتها لملاقاة زوجها، على الرغم من أنها كانت تذهب كل أسبوع.

[1]- الرواية ص 118.

[2]- الرواية، ص 228.

[3]- الرواية، ص 89.

[4]- الرواية، ص 89.

[5]- الرواية، ص 205.

وجاء أيضا في قول آخر: "وماذا في ذلك؟ إنها تسافر كل شهر ونصف لتقضى أسبوعا لدى أمها..غير أنه زوجة الدكتور مُحَمَّد لا تنوى مفارقته أبدا.."[1]، ففي هذا المثال اختصر الراوي حدثا تكرر وقوعه، تاركا دلالة تدل على هذا التكرار، وهو الملفوظ السردي "كل شهر ونصف".

د- التواتر المتشابه: الراوي يروي عدة مرات ما وقع عدة مرات، وقد حظيت رواية "الذين يحترقون" بكم وافر من هذا النوع ومن ذلك نجد قوله في صرع كاميليا: "...وفي دقيقة واحدة كان سكن الحكيمات غاصا بالمرضى والتومرجية، وما إن استطاع المتجمهرون تخلصيهما حتى خرت "كاميليا" في نوبة تشنجية تعاودها من آن لآخر، فتصلب جسدها وسال الزبد من فمها، وصدرت عنها أصوات مميزة..."[2]، ونجد هذا الحدث تكرر مرة أخرى في قوله: "يبدو أن كاميليا تفكر في إعادة المأساة القريبة مرة أخرى، إن دموعها قريبة، ونوبات الصرع تلبي النداء بسرعة..."[3]، وقوله: "وانهمرت دموعها غزيرة، وامتقع وجهها، ثم ترنحت وقبل أن يفيقوا إلى حدث كانت ممددة على الأرض، وقد استسلمت لنوبة من الصرع قاسية تهز جسدها هزا عنيفا..."[4]، فحدث صرع كاميليا وقع مرات عديدة، كما ورد ذكره في الرواية عدة مرات لا متناهية.

لقد برع "نجيب الكيلاني" في توظيفه لآلية الزمن في رواية "الذين يحترقون" عبر تقنياته المختلفة، مما أكسبها وسام الشعرية الأدبية، وذلك لتوظيفه للمفارقات الزمنية من استرجاعات واستباقات، ومدة زمنية مختلفة بين سرعة وإبطاء وتواترات بأشكالها المختلفة، متجاوزا في ذلك خطية الزمن المستقيمة التي تسير فيها الرواية التقليدية، بين اعوجاج وانحراف وخرق لأفق التوقعات؛ وهذا ما يخلق الدافعية لدى القارئ وإيمانه بأن جمالية النص السردي تكمن في كسر رتابة كل ما هو مألوف ومتوقع.

[1]- الرواية، ص 206.

[2]- الرواية، ص 27.

[3]- الرواية، ص 115.

[4]- الرواية، ص 252.

ثانيا:شعرية التلقي

– توطئة:

إنّ انفتاح النص الأدبي على عوالم فكرية وثقافية متنوعة أسهم بشكل فعّال في تفعيل ممارسة القارئ، باعتباره مؤلف ثان وعنصرا فعّالا في عملية النقد والتأويل والتحليل، معتمدا بشكل كبير على كفاءته الثقافية والفنية وقدرته المعرفية في تفسير التجربة الأدبية.

وقد جاءت نظرية التلقي كرد فعل على إهمال السياق الخارجي، وصب الاهتمام عى النص ذاته، فجاء نقد التلقي ليقلب المقولة تماما، ويركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه، إذ أنّ النص لا يحمل دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي، ولهذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولايتحقق دون مساهمة القارئ الذي يقوم بعملية بناء المعنى وملء مجموعة من الفجوات أو الفراغات المتوقعة التي يتركها المؤلف. فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة، فهذا الفعل من المبدع هو الذي يسهم في توقيع شعرية النص من جهة، وشعرية التلقي من جهة أخرى؛ حين ينقل إلى المتلقي سلطة الابداع فيتحول مع فعل القراءة وهو يكتب النص ثانية متكئا على ذخيرته في إنطاق الصوامت وتسويد البياض واستنباط المسكوت عنه إلى باحث عن ذاته من خلال النص، متجاوزا سلبية المرايا القرائية العاكسة لما في النص من مفاهيم أراد المؤلف التعبير عنها إلى ايجابية تحويل النص إلى مرآة يتمرأى فيها قارئه، مستنطقا ذاته مستكشفا فيها، استنطاقه واستكشافه في النص، فتزدوج فاعليته حين يشتغل على ذواته وعلى النص في آن واحد[1].

[1]– ينظر، عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2017، ص 283 –296.

1- العتبات النصية:

"تعد العتبات النصية مفتاحا قرائيا بالغ الأهمية في سياق الاهتمام النقدي بها بوصفها فضاءا محيطا وبابا مستفزا يحيط بالبناء السردي، يوازيه ويتفاعل معه على مستويات متعددة في المتن إلى الخطاب، فهي تشرع أمام المتلقي الطريق لاقتحام النص ومن خلالها ينبني أول آفاق انتظاره وتوقعه، وهذه العتبات لها دلالات ووظائف متعددة ولها سياقات توظيفية تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا من منطق الكتابة. فهذه الرموز الاشارية المستفزة بقصد أو بغيره تعد بمجموعها مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للوصول إلى مرامي النص ومقصدياته وتوجيه أولي لطبيعة قراءته"[1].

وتتخذ العتبات النصية أشكالا مختلفة مثل اسم المؤلف والعنوان، العنوانات الفرعية، والإهداء والتقديم أو التصدير، والغلاف، واللوحات، والألوان...، كل هذه العتبات تحمل في ذاتها دلالات وثيقة العلاقة بالنص عن طريق تشفيرها وايحاءاتها التي تدفع باتجاه إثارة القارئ المندفع والمشغول بتأويله لهذه المداخل علها تعينه على فك رموز النص وإزاحة بعض أقنعته[2].

وعليه سنحاول أن نقدم إضاءة تطبيقية لشعرية العتبات النصية في رواية "الذين يحترقون" لنجيب الكيلاني وذلك عبر عتبتي: (الغلاف والعنوان)كون المدونة الروائية خالية من بقية العناصر العتباتية الأخرى (الإهداء- التقديم- العناوين الفرعية...).

أ- عتبة الغلاف:

"الغلاف هو نقطة الإبحار والإبهار الأولى، التي يمكن من خلالها تثوير جذوة الحبر الذي رسى على صفحات الكتاب وجعلها تستعيد لياقة التلقي والقدرة على الانفتاح والقابلية للمطاوعة القرائية، إنه الأيقونة البصرية التي يختارها الروائي أو الناشر لتختزل وتختزن كنزية المعنى الآتي ورساليته، إنه السهم البكر، الذي يصوبه الناص في ذائقة المتلقي التشكيلية"[3].

إن أول ما نلاحظه ونحن نقوم بقراءة بصرية لغلاف الرواية هو صورة النار المتأججة والملتهبة والتي تمثل نصا بصريا يعد البوابة الأولى للولوج إلى عالم الرواية، إن هذه اللوحة الفنية للغلاف تحيل مباشرة

[1]- محمد صابر عبيد وآخرين، فضاء الكون السردي، ص 273.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 273.

[3]- يسمينة عوادي، شعرية العتبات في رواية سيرة المنتهي (عشتها كما أشتهي)، واسيني الأعرج،ج2، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، الوادي، الجزائر، ع13، جانفي ، 2018، ص 234.

إلى معاني الأحداث المتضمنة في النص الروائي من عذاب واحتراق والمسالك والدروب الصعبة التي تعيشها شخصيات الرواية.

وقد تناصت ألوان الصورة مع قوله ﷺ في الحديث الشريف: «أوقد على النار ألف سنة حتى احمرت، ثم أوقد عليها ألف سنة حتى ابيضت، ، ثم أوقد عليها ألف سنة حتى أسودت فهي سوداء مظلمة»[1].

فألوان صورة الغلاف هي الأخرى جاءت متدرجة، الأحمر والذي يدل على الشدة والخطر والمأساة وبداية الاشتعال، ثم اللون البرتقالي الممزوج باللون الأصفر والذي يوحي بشدة اشتعال الأحداث أثر فأكثر، فما هو معروف أن اللون الأصفر يدل على المرض والعلّة عند كل الكائنات الحية. فاللون الأبيض ثم اللون البني المائل إلى السواد الذي أحدث مفارقة بصرية للحديث النبوي الشريف الذي ينص على السواد كمرحلة أخيرة لتدرج ألوان النار؛ إذ أن نهاية الرواية لن تكون مظلمة وسوداوية تماما، فيكون القارئ قد علم مسبقا حول ما ستؤول إليه الأحداث في الرواية.

ويجدر بنا القول بأن صورة الاحتراق قد شمل صورة الغلاف الخلفي للرواية أيضا، وهو إشارة معلنة إلى اشتعال وتسرب نار الفساد والبيروقراطية في كل أرجاء العالم العربي والإسلامي وليس في وطنه فحسب.

كما توحي صورة الاحتراق أن الكاتب يحمل صبغة تفاؤلية لهذا العالم الذي تكالبت عليه كل قوى الفساد من كل حد وصوب، إذ نجد أن صورة الاحتراق قد بدأ في طيها ومحاولة رسم عالم برتقالي أسفل منه مرصع بخطوط ذهبية تلميحا منه لانتصار صوت الحق على الباطل وإن طال.

وقد جاء قياس غلاف الرواية 19,5×11,7سم، وفي أعلى الغلاف يظهر اسم المؤلف بخط متوسط الحجم للإعلاء من شأنه ومكانته بلون بني والذي يدل على الحزن والشدة كما ذكرنا سابقا .

وقد ورد المؤشر الجنسي للكتاب بصيغة الجمع مقترنا باسم الكاتب وذلك لإزالة الغموض عن القارئ وتحديد العمل الأدبي الذي سوف يقوم بقراءته: "رواية، قصة، مسرحية، شعر..."، بالإضافة إلى ذكره لنوع الأدب الذي هو بصدده، وهو "من روائع الأدب الإسلامي"، الذي كتب باللون الأحمر إشارة منه إلى أن الإسلام والعروبة في خطر.

[1]- مُحَمَّد بن عيسى الترمذي، الجامع الكبير (سنن الترمذي)، تح، بشار عواد معروف، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، (د-ط)، ص 311 .

أما العنوان فقد احتل الجزء السفلي من الغلاف الأمامي، وهذا لم يأت اعتباطا، بل هو متعمد وقوعه أسفل صورة الاحتراق للدلالة على أن احتراق عالما اليوم لن يكون سرمديا بقدر ما هو آني فحسب. بالإضافة إلى رسمه باللون الأبيض فوق سطح بني اللون وهو دلالة على أن العمل والإخلاص للأوطان حتما سوف تؤتي ثمارها ولو بعد حين.

وتظهر الترجمة الحرفية للعنوان والمؤلف على سطح الغلاف الأمامي باللغة الإنجليزية باعتبارها اللغة السائدة التي يتعامل العالم معها اليوم أكثر من أي لغة أخرى، وذلك للتشهير بالرواية والتعاطف معها، وليدرك القارئ أنه أمام قضية إنسانية تحدث في كل زمان ومكان.

غير أنه تبدو أن هناك مفارقة بين الغلاف الخارجي والغلاف الداخلي للرواية، حيث سبق العنوان اسم المؤلف، وفي هذا دلالة على تقديم نجيب الكيلاني للقضايا الوطنية والقومية على حساب مصالحه الشخصية.

أما دار النشر فقد وردت على الحافة الجانبية والجزء الخلفي من الكتاب، لإحداث الإشهار والترويج، وخاصة عندما قرنت بإصدارات أخرى لنفس المؤلف.

بالإضافة إلى أن ورودها جاء تارة باللون الأبيض، ومرة أخرى باللون الأسود؛ وفي هذا إشارة إلى طبيعة الصراع الذي يحدث في العالم الإسلامي بين طبقتين أو قوتين غير متكافئتين، طبقة تقوم على النهب والتعسف للمال العام، وأخرى كادحة محرومة من أبسط حقوقها القانونية والمدنية.

وبهذا تكون صورة الغلاف قد اكتسبت شعريتها البصرية من خلال قدرتها واستطاعتها أن تؤثر في المتلقي وتستنطقه لتجعله عضوا مشاركا في الأحداث قبل الولوج إلى عالم الرواية.

ب– عتبة العنوان:

حظي العنوان باهتمام بالغ في الدراسات النقدية المعاصرة لاعتباره هو الأساس في إثارة إدراك المتلقي وانتباهه قبل قراءة مضمون النص الأدبي.

يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، إن فهما وإن تفسيرا، وإن تفكيكا وإن تركيبا، ومن ثم، فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة. كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص،

وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتالي، فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو علاقات تعيينية أو إيحائية، أو علاقات كلية أو جزئية...[1].

ومن الذين اهتموا بدراسة العتبات الناقد (ج.جنيت) الذي اعتبره جزء من المتعاليات النصية، التي تمثل موضوع الشعرية عنده. والتي تدرس التعالي النصي أو المتعاليات النصية، ومفهوم التعالي النصي هو حسب جنيت كل الذي يجعله في علاقة ظاهرة أو مخفية مع باقي النصوص[2].

والعنوان كما يراه ليوهيك (leohoek): "مجموع العلامات اللسانية (كلمات، مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود".

وأما جاك فونتاني (jaques fontanille) فيرى أن العنوان مع علامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص مواز له بل هونوع من أنواع التعالي النصي الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن لها أن" من الرواية الأولى للكتاب"[3].

وسنقف عند عنوان رواية "الذين يحترقون" عبر مستوياته المختلفة، والتي بواسطتها نستطيع أن نلج إلى عالم الرواية المتخيل.

– المستوى المعجمي:

تتألف الرواية من وحدتين معجميتين هما "الذين" و "يحترقون"، وقد ورد في المعاجم العربية كالآتي:

– الذين: جاء من "الذي" وهو اسم موصول مبهم وهو مبني معرفة ولا يتم إلا بصلة، وأصله لذي فأدخل عليه الألف واللام ويجوز أن ينزعا منه. وفي جمع الذي لغتان في الرفع والنصب والجر والذي بحذف النون ومنهم من يقول اللّذون في الرفع والذين في النصب والجر[4].

–يحترقون: من حرق الحرق، بالتحريك: النار، وقد تحرقت، والتحريق التأثير في الشيء، والحرق من حرق النار. ويقول ابن الأعرابي: حرق النار لهبه، وهو قوله ضالة المؤمن من حرق النار، أي لهيبها[5].

[1]– ينظر، جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان،ط1، 2015، ص 8.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 10-11.

[3]– عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، بسكرة، الجزائر، ع2، ع3، جانفي، جوان، 2008، ص 11.

[4]– ينظر، إبراهيم مصطفى أحمد الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، مج2، ص 822.

[5]– ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج10، مادة (حرق)، ص 41-42.

وجاء في معجم الوسيط: "حرق الحديد حرقا برده، ويقال حرقه بالنار فالفاعل حارق وحريق والمفعول محروق وحريق (حرق) حرقا انقطعت حارقته فهو محروق، وأحرقت النار الشيء...حرقته ويقال أحرقه بالنار والشيء أهلكه وأحرقه باللسان عابه وتنقصه[1].

إذن فالاحتراق في دلالته اللغوية نجده لا يخرج عن معنى الحريق بالنار، واللهب والاشتعال والهلاك.

– المستوى الصوتي:

لقد ركز العلماء القدامى على طبيعة الأصوات التي تتشكل منها اللغة من خلال الإشارة إلى البعد الدلالي لها فـ "راحوا يوزعونها على مخارجها ويصفونها بين الشدة واللين والجهر والهمس والرخاوة والاعتدال والإطباق والانفتاح والاستعلاء والانخفاض والصفير والاستطالة"[2].

وتحمل أصوات الحروف دلالات مشحونة، إذ تعبر عن أحاسيس ومشاعر المبدع لنفسه أو لواقعه وهذا ما يمكن تجسيده في رواية "الذين يحترقون" عبر الجدول الآتي:[3]

الحروف	مخارجها	صفاتها
الألف	أقصى الحلق	مجهور، شديد، منفتح، مرقق.
اللام	ما بين حافتي اللسان وما يحاذيها من اللثة	مجهور، متوسط، منفتح، مستفل.
الذال	ما بين طرف اللسان من جهة ظهره	مجهور، رخو، منفتح، منحرف، مستفل، مرقق.
الياء	وسط اللسان	مجهور، رخو، منفتح، مرقق.
النون	طرف اللسان وما يحاذيه من لثة الثنيتين العلييتين	مجهور، متوسط، منفتح، مستفل، مرقق.
الياء	من الجوف	مجهور، رخو، منفتح، مستفل، مرقق.
الحاء	وسط الحلق	مهموس، رخو، منفتح، مستفل، مرقق.
التاء	ما بين طرف اللسان	مهموس، شديد، منفتح، مستفل، مرقق.

[4]– إبراهيم مصطفى أحمد الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، مج1، ص 168.

[2]– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1983، ص 14.

[3]– ينظر، ابن الطّحّان، مخارج الحروف وصفاتها، تح، محمّد يعقوب تركستاني، مركز الصف الالكتروني، جدة، ط1، 1984،ص 79-97.

	وأصول الثنايا العليا مصعدا الى جهة الحنك الأعلى	
الراء	طرف اللسان مع ظهره مما يلي رأسه، وما يحاذيهما، ولثة الثنيتين العلييتين	مجهور، متوسط، منفتح، منحرف، مكرر، مستفل، مرقق.
القاف	أقصى اللسان مما يلي الحلق، وما فوقه الحنك الأعلى	مجهور، شديد، منفتح، مقلقل، استعلاء، مفخم.
الواو	من الجوف	مجهور، رخو، منفتح، مرقق.

إن المتأمل لأصوات عنوان الرواية، يلحظ غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، التي يتذبذب فيها الوتران الصوتيان عند إنتاجها مما يوحي بنفسية الكاتب الحزينة والمتأزمة لواقعها الأليم، فلعل الجهر بها يخفف عنه نار الاحتراق الذي يعيشه ويكتوي به يوما بعد يوم.

وبالرغم من وجود صوتين فحسب للهمس، إلا أنها أثرا في بناء العنوان وقيمته الدلالية؛ وذلك لورودهما مقترنين إذ يوحيان إلى تخبط الكاتب بين آهات وأنات وجدانية نبيلة، لتدل على الألم والتحسر على الحالة المزرية التي يعيشها عالمنا اليوم.

وقد غلبت صفتا (الانفتاح- الاستفال) على أغلب أصوات العنوان، وفيهما ينخفض اللسان إلى قاع الفم، تلميحا إلى الانخفاض والهبوط الّذي ألمّ بالأمة. بالإضافة إلى صفة مشتركة أخرى وهي "الترقيق" والّتي تحمل هي الأخرى معاني الهوان والضعف، غير أن المتمعن لصفات الحروف ومعانيها يجد أن الكاتب قد ترك نافذة تبعث على الأمل والطمأنينة من خلال صفة التفخيم لحرف "القاف" وما يحمله من غلظة فيمتلئ الفم بصداه، تفاءلا بخروج هذا العالم من روتينية الفساد، مستعيدا أمجاده وبوطولاته المعهودة، وهذا ما يمنحه تعظيما واجلالا.

وحمل العنوان صفة تكرار بعض الأصوات كاللاّم، وهو حرف جهري، يحمل صفة الانحراف، وإن دل على شيء فإنما يدل على مدى الانحرافات والانتهاكات التي يعيشها العالم العربي والإسلامي، فلعل الجهر بها وكشف الغطاء عنها ينقص من حدتها وغطرستها الجائرة.

وكما تكرر حرف النون في لفظة النار وتضاعف، نجده قد تكرر في عنوان الرواية، حيث يشتركان في حقل دلالي واحد "الاحتراق-النار" فتكرار الجهر بالمكبوتات، دلالة على نداء عاجل يطلب الخلاص والنجدة من هول الحريق والعذاب الذي ألمّ به.

وبهذا يكون الجانب الصوتي في العنوان قد أدى وظيفة ايحائية وقيمة موسيقية، إذ استطاعت أن تحقق قدرا كبيرا من التوافق بين الدلالة لمضمون الرواية والصوت، وهذا ما جعلها تقوم بدور الفاعل في إثراء شعرية العنوان ومشاركتها في إبراز القيمة الجمالية للنص الروائي.

- المستوى النحوي:

فالعنوان من الناحية التركيبية يتكون من جملة مختزلة مركبة قائمة على غير اسناد،حذف منها المبتدأ والخبر تقديره على سبيل المثال لا الحصر "هم الأشخاص الذين يحترقون" وقد ترك هذا الحذف ثغرة في العنوان ليثير انتباه المتلقي ويشوقه فيسعى باحثا ما يسد هذه الثغرة؛ وهو ما يولي على حذف وإقصاء وتهميش الضمير والمبادئ الانسانية لهذا العالم الميت؛ وبقي المنعوت المكون من موصول اسمي ومركب اسنادي فعلي صلة الموصول لا محل لها من الاعراب.

فالعالم لن يستطيع أن يثبت صلته ووجوده مع بقية العوالم الحيّة، إلا إذا عالج ذاته واستنزافاته الداخلية بالحق والعدل والمساواة.

- المستوى الدلالي:

يتسم عنوان رواية "الذين يحترقون" بالطابع الرمزي والإيحائي. ففي الوهلة الأولى يعتقد القارئ أن المقصود بالعنوان هو الاحتراق المادّي؛ والمعنى الظاهر من الألفاظ، لكن ريثما يربط معناها بمضمون الرواية، فتنكشف له خدعة العنوان وبنيته السطحية الظاهرة، إذ يحيلنا إلى دلالة مكثفة وعميقة، كعمق الأحداث واشتباكاتها داخل العمل الروائي. فالقارئ المتمعن في الأحداث وكواليسها يجد أن المقصود بالاحتراق هو الاحتراق النفسي والاكتواء المعنوي لشخصيات الرواية وتمزق وحداتها وبروز نار الفرقة بينهم، وذلك عبر بؤرة من الأحداث العسيرة ودخولها في مستنقع جارف يصعب التخلص منه. وقد نقل لنا الكاتب هذا العنوان المستفز عبر مجموعة من الأحداث والتجارب التي قد عايشها وله ما يبرره في الرواية قوله: "هناك فرق بين ما يحدث فعلا، وبين ما يجب أن يكون، أنا تحت الاستدعاء دائما أعصابي وأحاسيسي متيقظة لأي قادم وإنني أحترق يا صديقي كلانا يحترق"[1].

[1]- الرواية، ص 188.

وقوله :"ألا تشعر بحالي؟ نار في قلبي يا دكتور، سوف يشيعني الأهالي باللّعنات، وستقتلني شماتتهم..."[1].

وقوله: "وهذا ما يعذبني..إنه يحترق يا سعيد ..أسبوع كامل وهو مصر على خطئه ...إنه يحترق ونحن نحترق معه..."[2].

وجاء في قوله: "...أحببت احتراقك من أجلي، وإصرارك على حبّي، وانتظارك لشعورك النبيل العارم نحوى..ولهذا أتقدم اليوم لأضع بين يديك قلبى..ومستقبلى.."[3].

إن هذه المقولات التي يقدمها المتن الروائي توحي كما أسلفنا سابقا إلى الاحتراق النفسي لكل شخوص الرواية، فشخصية البطل تحترق إثر القوانين والإجراءات التعسفية التي تمارس في مستشفى القرية من قبل شرذمة من الأجانب وآخرين مناوئين لهم، وأهالي القرية يحترقون نتيجة تهميشهم وحرمانهم من أبسط حقوقهم القانونية، كاميليا وسعيد يحترقان لولوجهما في مستنقع الحب، حامد تومرجي المستشفى هو الآخر يحترق نتيجة تحويله من مستشفى القرية، كما أن شخصية موريس تحترق وتحترق بسبب توظيف مُحَمَّد في مستشفى القرية وتطبيقه لديمقراطية العدل والمساواة، إلى غير ذلك من الاحتراقات والمتناقضات التي تدل على عمق الجراح التي يعيشها عالمنا العربي والإسلامي.

2- التناص:

لقد ظهرت نظرية "التناص" في ستينيات القرن الماضي، كنتيجة طبيعية للثورة النقدية التي اجتاحت الغرب، والتي انصبت على النص، تعتبر تلك الفترة العصر الذهبي لـ"البنيوية" التي تسللت إلى كل الحقول المعرفية، وهي تؤمن بانغلاق النص على نفسه مكتفيا بذاته، بعيدا عن سيرة الكاتب، وبيئته، وديناميكية الحياة، وظهرت فكرة "التناص" كتتويج لهذه الجهود التنظيرية[4].

وقد ظهر هذا المصطلح على يد "جوليا كريستيفيا" إذ ترى أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى[5].

---

[1]- الرواية، ص 274.

[2]- الرواية، ص 21.

[3]- الرواية، ص 284.

[4]- ينظر، الجمعي بن حركات، استراتجية التناص في روايات الهاشمي سعيداني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الوادي، الجزائر، ع8، سبتمبر، 2015، ص 241.

[5]- ينظر، شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص 197-198.

وقد استوحت "كريستيفا" التناص من "باختين" في دراسته لـ "دستويفيسكي" حين وضع تعددية الأصوات، والحوارية[1]؛ إذ يرى "أنه ليس هناك تلفظ مجرد من التناص" وأن كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل"[2].

ويعرفه جابر عصفور قائلا "يشير إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص، فيؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص"[3].

أما مُحَمَّد مفتاح فيقول عن التناص: "هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[4].

ولو تتبعنا أثر التناص في رواية "الذين يحترقون" لوجدناها تعج بأشكال مختلفة، كونه أضفى أثرا جماليا وقيمة فنية مؤثرة في بنية النص الروائي.

أ- التناص الديني:

ويعني استدعاء دوال ومدلولات من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والتفاعل معها، وإعادة تحويلها في نص أدبي معطى، حتى تغدو جزءا من مكوناته وشبكته النحوية والدلالية، فتكتمل حينئذ الدلالة بين النصين ويغدوان نصا واحد.[5]

ويعد هذا النوع من التناص حاضر بقوة، فكثيرا ما يستدعي الروائي قصصا وألفاظا ومعاني موحية من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وذلك لإرتباط الروائي العميق بروح الدين الإسلامي، ولإدراكه بمدى سرعة قابليته لدى جمهور القراء.

ومن نماذج التناص القرآني في الرواية تضمينها لقصة سيدنا يوسف عليه السلام في كل فصول الرواية بشكل ايحائي، فيشعر القارئ وكأن صورة نبي الله يوسف عليه السلام متجسدة أمامه، فبطل الرواية مُحَمَّد يتعرض للظلم والحصار والمضايقات من قبل الطاقم الطبي في مستشفى القرية، جزاء الإخلاص والوفاء في عمله، وعمل وشايات له هنا وهناك كادت أن تدخله السجن لولا وقوف ثلة من الأوفياء معه.

---

[1]- ينظر، الجمعي بن حركات، استراتجية التناص في روايات الهاشمي سعيداني، ص 241.

[2]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 338.

[3]- حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 100.

[4]- مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 119.

[5]-ينظر، عصام وائل، في تحليل الخطاب الشعري (دراسات سيميائية)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 91-92.

وتضمنت الرواية أيضا قصة سيدنا يوسف مع زوليخة، إثر مراودة كاميليا لمحمد فأبى واستعصم، واتهامه بالخيانة وإقامة علاقة عاطفية معها، لتدخل القضية حيز التحقيق بوشاية من موريس ومناصريه، فتشهد كاميليا ببراءة مُحَمَّد كما شهدت زوليخة ببراءة سيدنا يوسف عليه السلام.

وكما أنهت القصة القرآنية سيدنا يوسف سلطانا وملكا على خزائن مصر، أنهى نجيب الكيلاني روايته بتنصيب بطل الرواية "مُحَمَّد" رئيسا لمجلس القرية، لإخلاصه وتفانيه في حب الوطن. ويتمثل ذلك في قوله على لسان حامد: "لا تقاطعني..لم ينته شريط الأنباء بعد.. وقد علم المحافظ بالنبأ وقابل وفدا من الأهالي اليوم، وأعطاهم وعدا قاطعا ببقائك في القرية وتعيينك رئيسا لمجلس القرية..بعد إخلاء طرف موريس.."[1].

وتعالقت رواية "الذين يحترقون" مع قصة سيدنا عيسى عليه السلام في قوله: "..برسالة الحب جاء المسيح لكنهم على زعمهم دبروا صلبه..كانو أقوى منه، لكن ذلك لم ينقص من قيمة الحب كطريق خير ونور ورحمة..ليس المهم النتيجة بل الأهم هو ما يجب أن يكون.."[2]. فهذا النص تناص مع قوله تعالى: ﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ﴾[3].

فقد جاء هذا الموقف معبرا عن آهات الكاتب النفسية وواقعه الذي آل إليه عالمه اليوم في محاربة وطمس كل من يريد الحرية للأوطان.

وتناصت الرواية مع آيات من القرآن الكريم في قوله: "ألف مبروك يا دكتور ..جاء الحق وزهق الباطل ..يحيا العدل"[4]، وهذا القول تناص مع قوله تعالى:﴿ وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ ۚ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا ﴾[5].

يلمح الروائي من خلال هذا التناص أن لا بقاء للظلم والفساد؛ فالحق والعدل هو الذي يثبت لا محال.

[1]- الرواية، ص 298.

[2]- الرواية، ص 332.

[3]- سورة النساء، الآية-157-

[4]- الرواية، ص 291.

[5]- سورة الإسراء، الآية-81-

وجاء في قوله: "إنا لله وإنا إليه راجعون"[1]، وكانت هذه العبارة على لسان حامد حين جاءه القرار بتغيير مقر عمله وهو تناص مع قوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِينَ إِذَآ أَصَٰبَتۡهُم مُّصِيبَةٞ قَالُوٓاْ إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيۡهِ رَٰجِعُونَ ﴾[2].

وقوله على لسان سعيد "العين بالعين"[3] تناصا مع قوله تعالى: ﴿ وَكَتَبۡنَا عَلَيۡهِمۡ فِيهَآ أَنَّ ٱلنَّفۡسَ بِٱلنَّفۡسِ وَٱلۡعَيۡنَ بِٱلۡعَيۡنِ وَٱلۡأَنفَ بِٱلۡأَنفِ وَٱلۡأُذُنَ بِٱلۡأُذُنِ وَٱلسِّنَّ بِٱلسِّنِّ وَٱلۡجُرُوحَ قِصَاصٞۚ فَمَن تَصَدَّقَ بِهِۦ فَهُوَ كَفَّارَةٞ لَّهُۥۚ وَمَن لَّمۡ يَحۡكُم بِمَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴾[4].

ونلمس تعالقا نصيا آخر في قوله :"الآن فقط أدركت لماذا يثنى الله على المجاهدين في سبيل الله.."[5] تناص مع قوله تعالى: ﴿ لَّا يَسۡتَوِي ٱلۡقَٰعِدُونَ مِنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ غَيۡرُ أُوْلِي ٱلضَّرَرِ وَٱلۡمُجَٰهِدُونَ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ بِأَمۡوَٰلِهِمۡ وَأَنفُسِهِمۡۚ فَضَّلَ ٱللَّهُ ٱلۡمُجَٰهِدِينَ بِأَمۡوَٰلِهِمۡ وَأَنفُسِهِمۡ عَلَى ٱلۡقَٰعِدِينَ دَرَجَةٗۚ وَكُلّٗا وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلۡحُسۡنَىٰۚ وَفَضَّلَ ٱللَّهُ ٱلۡمُجَٰهِدِينَ عَلَى ٱلۡقَٰعِدِينَ أَجۡرًا عَظِيمٗا ﴾[6].

فالكاتب بمواقفه السمحة أراد أن يلمح إلينا كقراء إلى قيمة الإخلاص في العمل إلى أوطاننا إنه يئن أنين المتوجع على أوطان أضحت تأمل وتترقب فيمن يأتي ويخلصها من كيد الكائدين وغطرسة المتجبرين.

ولم يكتف الكاتب بتوظيف القرآن الكريم في نص الرواية، بل استعان بنصوص من السنة النبوية الشريفة حيث نجد التفاعل بين: "لو..وكلمة "لو" تفتح عمل الشيطان.."[7] وبين قوله ﷺ: «..**احرص على ما ينفعك واستعن بالله ولا تعجزن، فإن أصابك شيء فلا تقل لو أني فعلت كذا وكذا ولكن قل: قدر الله وما شاء فعل، فإن (لو) تفتح عمل الشيطان**»[8].

---

[1]- الرواية ، ص 279.

[2]- سورة البقرة، الآية- 157-

[3]- الرواية، ص 176.

[4]- سورة المائدة، الآية-45-.

[5]- الرواية، ص 96.

[6]- سورة النساء، الآية-95-.

[7] - الرواية، ص 48.

[8]- مسلم بن الحجاج النيسبوري، المسند الصحيح (صحيح مسلم) تح، مُحَمَّد فؤاد عبد الباقي، ج4، دار احياءالتراث العربي، بيروت، (د-ط)، (د-ت)، ص 2052.

وتناص آخر في قوله: "لكني أعرفهم ..كل شيء بالقرش، إنهم يدرسون اللوائح، وينصفون الظالم، ويحقرون المظلوم، كل ذلك بالقرش أو بالهدايا أو بالخدمات القذرة .."[1].

فنجد هذا التناص متعالق مع قوله ﷺ: «**سيأتي على الناس سنوات خداعات يصدق فيها الكاذب، ويكذب فيها الصادق، ويؤتمن فيها الخائن، ويخون فيها الأمين، وينطلق فيها الرويبضة، قيل: وما الرويبضة؟ قال: الرجل التافه في أمر العامة**»[2].

وقد ورد تناص آخر في قوله: "ألا هل بلغت؟؟ اللهم فاشهد..."[3] وهو تناص مع خطبة الرسول ﷺ في حجة الوداع عندما قال: «**أيها الناس إن دماءكم وأعراضكم حرام عليكم إلى أن تلقوا ربكم كحرقة يومكم هذا في شهركم هذا في بلدكم هذا–ألا هل بلغت اللهم فاشهد...**»[4].

جاء هذا التناص بمناسبة إلقاء مُحَمَّد خطبة بعد صلاة الجمعة لسكان القرية المجاورة، والكشف لهم عن كثير من المعميات والأوضاع الزائفة ومالهم من حقوق كفلها لهم القانون.

واقتبست الرواية حديثا آخر للرسول ﷺ «**ما رأيت من ناقصات عقل ودين، أغلب لذي لب منكن**»[5]، وذلك في قوله على لسان سعيد: "النساء ناقصات عقل ودين"[6] حين لحاقه بكاميليا والتحقق فيما تفعله أثناء سفرها إلى طنطا.

وهكذا تبدو العلاقات التناصية المتكررة مع النص الديني للكشف عن مواقف الكاتب الأيديولوجية، والمساهمة في إثراء لغة النص والزيادة من مدلولاته وتأويلاته، ومن ثم تتولد علاقة الربط بين النص والمتلقي، وهذا ما يزيد النص الروائي قدسية وارتقاء.

ب– التناص الأدبي:

وهو أن يستلهم المبدع أو الأديب نصوصا أدبية شعرية أو نثرية لأديب آخر أو لمجموعة من الأدباء ويوظفها في نصه الإبداعي الجديد.

---

[1]– الرواية، ص 114.

[2]– ابن ماجه بن يزيد القزويني، سنن ابن ماجه، تح، مُحَمَّد فؤاد عبد الباقي، ج9، دار احياء الكتب العربية، (د–ط)، (د–ت)، ص 36.

[3]– الرواية، ص 128.

[4]– مُحَمَّد بن اسماعيل البخاري الجعفي، الجامع المسند (صحيح البخاري)، تح، مُحَمَّد زهير بن ناصر الناصر، ج2، دار طوق النجاة، ط1، 1422هـ، ص 176.

[5]– أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح، شعيب الأرنؤوط وآخرون، ج9، مؤسسة الرسالة، ط1، 2001، ص 03.

[6]– الرواية، ص 138.

وقد ضمن نجيب الكيلاني روايته بكتابات أجناسية مختلفة منها ما ينتمي إلى المسرح والشعر...بالإضافة إلى تعالقها مع كتابات وآداب عالمية، وكمثال على هذا النوع من التناص في الرواية قوله "وخاصة أن مُحَمَّد هو الرجل الوحيد الذي وقف أمام إغراءها كالصخرة الشمّاء..."[1]، فهذا القول يتناص مع بيت شعري لأبي القاسم الشابي في قصيده "نشيد الجبار"، يقول:

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء[2]

إن استدعاء الكيلاني لأبيات الشابي في الرواية دلالة لتكرر المواقف وتشابهها، فقد شبه شخصية مُحَمَّد واعتصامه ورفضه لتلبية مطالب كاميليا بشخصية الشاعر التونسي الفذة التي لا تأبى لنفسها الاستسلام رغم تقلبات الدهر عليها.

كما تضمنت الرواية بيتا شعريا آخر مجهول النسب في قوله:

إن المدرس والطبيب كليهما لا ينصفان إذا هما لم يكرما[3]

فالأصل في البيت يقر بإنصاف المدرس والطبيب يكون بالإكرام لهما؛ لكن يبدو أن نجيب الكيلاني قد أضاف سمة دلالية جديدة للبيت، حيث يحاول أن يبث في نفوس قراءه أن المبدأ الأساسي لهاتين المهنتين النبيلتين، هو المبدأ الانساني الذي افتقدته الشعوب العربية والإسلامية وإغراقها في عالم من الماديات.

وعلى الرغم من أن البيت مجهول النسب، إلا أنه كان مفعما ومكثفا دلاليا يحمل في طياته صبغة إنسانية، مما جعله يساهم في شعرية النص الروائي.

وتعالقت الرواية أيضا مع مسرحية "روميو وجولييت" للكاتب البريطاني الكبير "وليام شكسبير" في قوله: "الدكتور مُحَمَّد وكاميليا..روميو وجولييت..يا جماله"[4].

لقد تجسدت هذه المسرحية في ذهن القارئ بكل أحداثها التراجدية ،وحركت كيانه في حبه الاطلاع على النهاية المأساوية لكلا البطلين، وذلك من خلال شخصية كاميليا ومحاولة إقامة علاقات عاطفية في مستشفى القرية، فتبوء كلها بالفشل فتثور ثائرتها وتحترق.

---

[1]- الرواية، ص 181.

[2]- أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، تونس، (د-ط)، 1983، ص 252.

[3]- الرواية، ص 128.

[4]- الرواية، ص 250.

ج- التناص التراثي:

وقد ورد هذا النوع من التناص في الرواية غالبا على شكل أمثال شعبية متداولة في البيئة المصرية والعربية القديمة، ويبدو جليا أن نجيب الكيلاني قد وظفها بكثرة في الرواية نظرا لتمسكه بثقافته وعاداته الشعبية والتراثية التي لا يمكن لأي زمن من الأزمان أن يمحوها.

ومن الأمثال الشائعة التي تضمنتها الرواية قوله: "الغربال الجديد له شدة"[1]. وهو مثل من الأمثال الشعبية المصرية التي تضرب على الإنسان النشيط عند بداية عمله. فالروائي استحضر هذا المثل على لسان أحد شخصيات الرواية وسخريته من الطبيب الجديد المتفاني في عمله.

ويقول أيضا: "كمن يؤذن في مالطة"[2]، وهو مثل مغربي الأصل يضرب لمن لم يجد اهتماما أو آذانا صاغية، فقد استعار الكاتب هذا المثل عندما رفض مُحَمَّد اختلاس المال العام للدولة، فجاء على لسان سعيد: "أنت كمن تؤذن في مالطة". وقوله في موضع آخر: "اليد قصيرة والعين بصيرة"[3].

ويضرب عند العجز وعدم القدرة، وذلك عند عجز مُحَمَّد عن مساعدة ادخال المريض في القسم الداخلي للمستشفى لعدة أيام، نظرا لعدم حاجته لذلك. ونلمس مثلا شعبيا آخر في قوله: "زامر الحي لا يطرب"[4]، وهو مثل عربي شهير، ومعناه أن مطرب الحارة لكثرة عزفه، تتعود الآذان عليه؛ وبالتالي لايطرب مهما فعل. وجاء هذا القول على لسان موريس عندما حاول مُحَمَّد طبيب القرية الجديد بأن يتخلى عن مثاليته التي سيستغلها أهل القرية على حد قوله.

كما ورد نوع آخر من التناص التراثي في الرواية وذلك في قوله على لسان الخفير عبد الواحد: "ثمّ أخذ يدندن بموال الأدهم الشرقاوي..."[5]، فالموال من القوالب الغنائية الشعبية، يزدهر على ألسنة الناس المتفكهين والظرفاء، وعلى ألسنة الشعراء الذين ينظمون الشعر الفصيح، وقد ذكر هذا المقطع السردي في الصفحة الأخيرة من الرواية كطرب ورمز للنصر وإلحاق الهزيمة لشخصية موريس وزوجه، وخروجها من القرية يجرّان أذيال الهزيمة.

---

[1]- الرواية، ص 17.

[2]- الرواية، ص 177.

[3]- الرواية، ص 183.

[4]- الرواية، ص 185.

[5]- الرواية، ص 303.

ومن خلال ما تقدم ذكره تتجسد شعرية التناص مع الأمثال الشعبية من خلال صدقها ودقة تعبيرها وتقريب الفكرة وإيصال معناها المراد تبليغه إلى المتلقي، كما تكمن شعريتها في تحقيقها لشروط البلاغة في الرواية من دقة وإيجاز مكثف وفصاحة وجمال.

ومن هنا نخلص إلى أن رواية الذين "الذين يحترقون" قد شكلت لوحة فسيفسائية جعلت من النص الروائي مجموعة من النصوص الأدبية والتاريخية والدينية والتراثية الشعبية...والتي يرجع لها الفضل في تجسيد شعرية التناص وجماليته في تلك العلاقة الرابطة بين النص والمتلقي، فيجد نفسه مشدودا شدا، فتقوم بإثارة انتباهه، وتوقظ فيه حس التأويل والاستنباط وبالتالي تدفعه إلى إنتاج نص جديد أو المشاركة في بنائه.

3- المفارقة:

تعد تقنية المفارقة السردية من أحد التقنيات التي يستخدمها فن السرد المعاصر، من خلال ما تحدثه من أثر مميز في النص الأدبي وشحنه بطاقات تعبيرية جديدة تحيي بها اللغة؛ فتفتح المجال للتأويل وتعددية القراءة.

"ومصطلح المفارقة بتحديداته النظرية هو من المصطلحات المستعارة من الثقافة الغربية على الرغم من وجودها في الكثير من النصوص العربية المختلفة على أشكال مختلفة، «فالمصطلح"irony" أي المفارقة والموجود في الثقافة الغربية تم تناوله داخل الكثير من الدراسات النقدية العربية، والتي منها ما يتعلق بالشعر، ومنها ما يتعلق بالسرد، وقد ذهب معظم من استخدموه إلى أن المفارقة تتحدد بعناصر عدة، أولهما وجود مستويين ظاهر وباطن للحوار. ثانيهما ارتباط المفارقة معظم الوقت بالغموض، لذا يجب ادراك حالات التعارض والتناقض بين الحقائق. أما ثالث تلك العناصر فهو ارتباط المفارقة أيضا بفكرة التظاهر بالبراءة، ورابعها هو وجود متعلق متورط في فعل "المفارقة" تلك التي تقع عليه أو بمعنى آخر "ضحية"»[1].

ويعرفها دي سي ميويك قوله: "أن فن المفارقة هو فن قول الشيء دون قوله حقيقة"[2].

أما مُحَمَّد العبد فيقول هي: "نوعا من التضاد بين المعنى المباشر لمنطوق والمعنى الغير مباشر له"[3].

---

[1]- مُحَمَّد صابر عبيد وآخرين، فضاء الكون السردي، ص 420.

[2]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 2001، ص 49.

[3]- مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006، ص 15.

كما نجدها في المعجم الأدبي أنها: "رأي غريب مفاجئ يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم في ما يسلمون به" أو هي "إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات"[1].

ومن خلال التعريفات السابقة لمصطلح المفارقة يتضح أنها شكل من أشكال انحراف اللغة، وتعدد دلالتها، بعد أن يقوم المبدع بإرسال المعنى عبر رسالته، ليقوم القارئ الفطن بتفسيره والكشف عن خباياه العميقة.

وقد تنوعت أشكال وأساليب المفارقة في "رواية الذين يحترقون"، مما أكسبها طابع الجمالية، من خلال التكثيف الدلالي والايحاءات اللغوية.

أ- مفارقة الموقف:

"ويقوم هذا النمط من المقابلة على التنافر بين ظاهرتين أو موقفين لخلق حالة من التوتر الفاعل بين طرفين متضادين"[2].

ويمكن اكتشاف هذا النمط في الرواية بسهولة، إذ أن الأحداث فيها بالأساس قائمة على التقابل بين أفعال الشخصيات، فشخصية مُحَمَّد ومواقفها السمحة القائمة على مبدأ القانون والضمير الإنساني تتقابل مع شخصية "موريس" القائمة على مبدأ التحايل على القانون والمصلحة الشخصية، ويتضح ذلك في قول موريس:

- "أتدري لماذا يتزاحمون عليك وينفضون من حولي..".
- " لماذا؟؟".
- " أتظن أنهم يفعلون، لأنك أكثر خبرة وعلما..".
- "لا أعتقد..".
- "إنهم ينكبون عليك لسبب آخر.."
- "الإخلاص؟؟؟"[3].
- "أنت طيب..".
- "ماذا تعني..؟".

[1]- مُحَمَّد صابر عبيد وآخرين، فضاء الكون السردي، ص 394.

[2]- المرجع نفسه، ص 409.

[3]- الرواية، ص 184-185.

لقد كشف هذا المقطع الحواري عن زيف الواقع المعاش، الذي ألغى وهمّش القيم والمبادئ الإنسانية النبيلة وخوضه في عالم قائم على الماديات. وبالتالي يكون هذا النوع من المفارقة قد خلق توترا للعمل الروائي وساهم في إخصاب دلالته وإثراءها بطاقات درامية مكثفة.

ب- مفارقة التحول:

"وينبني هذا النوع من المفارقة على البدء بدلالات إيجابية مفعمة بالصعود نحو ذروة الإتجاه الصحيح لكنه سرعان ما تنقلب سلبية. وما يميز مفارقة التحول أنها تمنح من إحساس بزيف المفاهيم ولا واقعيتها"[1]. ونجد ذلك في الرواية عند وصول رسالة شكر من طرف وزير الصحة إلى طبيب الوحدة المجمعة "مُحَمَّد صادق":

"كلفني السيد وزير الصحة أن أحمل إلى سيادتكم شكره العظيم وتقديره الفائق لخدمتكم الجليلة التي تقدمونها في صدق واخلاص للمواطنين من أهالى قريتكم والقرى المجاورة..والسيد الوزير يشد على أيديكم بحماسة، ويعتبر نضالكم المثالى قدوة لغيركم من الأطباء، وبشائر خير لهذا المجتمع الجديد الذي نعمل جادين على أن ترفرف عليه رايات السعادة والرفاهية. والله يوفقكم.." [2]، وذاع هذا الخبر المفعم بالإيجابية في كل أرجاء القرية، فاحتشد العشرات أمام باب العيادة يلوحون ويتفوهون بعبارات التهاني والتبريكات. لكن أثر هذا الخطاب لم يدم طويلا، إذ يلحق برسالة سلبية تقوم بفسخ ايجابيته في قوله: "تقرر نقل الدكتور مُحَمَّد صادق إلى الوحدة الصحية ببلدة"..." نظرا لخلوها من الأطباء، على أن يتم النقل فورا، ونحمل الطبيب المذكور كل مسئولية في حالة تخلفه عن التنفيذ..إمضاء.. مدير المنطقة الطبية.."[3].

وقد أسهم هذا النوع من المفارقة في مضاعفة شعرية الرواية وجماليات تشكيلها وتعبيرها من خلال قدرة الكاتب اللغوية الفذة في عرض أفكاره على نحو من الجدّة والابتكار وتلاعبه بالأحداث وتحريفها، في لحظة زمنية سريعة، فتحدث ادهاشا لدى المتلقي وتنكسر أفق توقعاته باعتباره شريكا في فك النصوص المفارقتية ومدلولاتها.

[1] - مُحَمَّد صابر عبيد وآخرين، فضاء الكون السردي، ص 402.

[2] - الرواية، ص 293.

[3] - الرواية، ص 294.

ج- مفارقة تبادل الأدوار:

"ينبني هذا النوع من المفارقة على مغايرة صاحب الدور لما هو معروف في الموروث الثقافي والذاكرة الجمعية، ليؤدي دورا جديدا مناقضا تماما بأن يلعب كل دور الآخر[1]. ومن أمثلة ذلك:

"ودقت أرض الغرفة خطوات الدكتور موريس، لم يكن كالعهد به آمرا عالى الصوت، بل كان يبتسم إبتسامة واسعة وإن بدا قليل من الشحوب على وجهه، ورجح سعيد وكاميليا أن الدكتور موريس سوف يحمل عليهما بلا رحمة، ويؤاخذهما على إنفرادهما بحديث خاص وعتاب وشغب أثناء العمل، وخاصة أنه كان قد أنذر سعيد وأنذر كاميليا قبل ذلك، وأمرهما بعدم الإنزلاق في العلاقات العاطفية حفظا لكرامة المستشفى، وضمانا لسير العمل: ومع كل هذا فقد بشّ موريس في وجهيهما وتجاهل ما لحظه عليهما من إنفعال وإرتباك..."[2].

لقد عمد السارد في هذا المقطع إلى استثارة عاطفة القارئ واستفزازه من خلال الموقف المتعارض لشخصية موريس وتناقضاتها في قلب الأدوار، من أجل أن يوقع بكاميليا وسعيد في شركه ويضمهما إلى حزبه لاستغلال الأوضاع السائدة في المستشفى.

د- مفارقة خداع النفس:

"ويتمثل هذا النوع من المفارقة حينما ينكشف شخص ما بشكل – غير واع- جهله أو ضعفه أو خطأه أو حماقته بما يقول أو بما يفعل"[3].

ويتجسد ذلك في الرواية من خلال شخصية كاميليا اثر كتابتها رسالة اعتذار لسعيد معترفة فيها بأخطائها الفادحة والجسيمة التي ارتكبتها في حق نفسها. كما تتجسد أيضا في وقفة "موريس" التأملية مع نفسه وندمه على الأفعال الماكرة التي يرتكبها ضد "مُحَمَّد" وذلك في قوله لزوجته: "...لقد ندمت على ما فعلته اليوم ضده في المنطقة، إن الله محبة يا زوجتى، وبالحب نعيش سعداء ونجنب أنفسنا الوقوع فى المشاكل والكوارث والخسائر المادية..إنى أؤمن بما أقول...لن أزوره خدعة، ولكن أزوره مودة وصفاء لنبدأ عهدا جديدا بلا مشاكل"[4].

---

[1]- مُحَمَّد صابر عبيد وآخرين، فضاء الكون السردي، ص 400.

[2]- الرواية، ص 44-45.

[3]- مُحَمَّد صابر عبيد وآخرين، فضاء الكون السردي، ص 419.

[4]- الرواية، ص 168.

فأثر هذا القول يشعر القارئ بالدهشة والايجابية تجاه شخصية "موريس" وموقفها الإيجابي الداعي إلى التصالح والتعايش مع الآخرين.

هـ- مفارقة الفجاءة:

"وتقوم هذه المفارقة على مخالفة ما يتوقه المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ بحالة مغايرة تماما لما في ذهنه. وسميت بمفارقة الفجاءة لأن البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة"[1].

ومن أمثلة ذلك في الرواية طلب الممرضة "هدى" الزواج من "سعيد" حينما ذكرت له الخطاب الذي جاءها من أمها، حيث تريد تزويجها من ابن خالتها فرفضته فردّ سعيد قائلا: "اه..هنا يقع الكلام، ترى من السعيد الذى حظى بقلبك الثمين؟؟كل شيء جائز".

- " لكنك تعرفه كما تعرف نفسك..".
- " من..".[2]

واستجمعت شجاعتها، وألقت بكل ما تملك من طاقات فى المعركة، قالت والدموع تسبق كلماتها:

- " أنت يا سعيد!!".
- " أنا ؟؟؟".
- "أجل..."[3].

لقد برزت مفارقة الفجاءة في هذا المقطع الحواري من خلال الحدث اللامتوقع، والذّي قام بشحن النص بطاقة جمالية مميّزة، فسعيد لم يكن ينتظر ويتوقع أن تطلب "هدى" المطلقة الزواج منه، والبوح بحبها له؛ لكنها فعلت، ومن ثمّ يصاب المتلقي بالدهشة والانفعال الوجداني، لكونه ينجذب دائما إلى كل ما هو خارق للعادة وغير مألوف.

وبهذا تعد المفارقة إحدى آليات الشعرية في النص الأدبي، يعمد إليها المبدع لكسر الألفة وأشكال التعبير المعتادة؛ وهو ما يبرز قدرة "الكيلاني" على تحرير اللغة من قيودها وارتباطاتها النمطية، فتؤثر في المتلقي وتقوم على تحريك فكره وإثارة انتباهه وغوايته بتكثيفاتها وايحاءاتها وتعددها الدلالي، وهو ما يمنحها جدة متواصلة عبر الزمن.

---

[1]- سامح الرواشدة، فضاءات شعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، الأردن ، (د-ط)، 1999، ص 28.

[2]- الرواية، ص 161.

[3]- الرواية، ص 162.

خاتمة

وفي ختام هذه الدراسة حول شعرية الخطاب السردي في رواية "الذين يحترقون" لنجيب الكيلاني، تبقى الأسئلة مطروحة والكشف عن الجمالية مفتوحة، كون الشعرية مسألة نسبية وليست مطلقة، قائمة على التعدد والتأويل ومجالا خصبا لتصورات مختلفة. إلا أنه يمكن الخروج لبعض النتائج المتوصل إليها:

- موضوع الشعرية هو الكشف عن سر جمالية النصوص الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا. و لهذا عُدّ السرد فرعا من فروع الشعرية من خلال استنباطه القوانين والخصائص الأدبية التي ترتكز عليها هذه الأجناس الأدبية .

- للشعرية السردية جذور تاريخية وفلسفية ضاربة في القدم تزامنت مع الأعمال الابداعية والنقدية لأرسطو وأفلاطون، إلا أنّ تبلورها وقيامها على أسس وقوانين علمية كان على يد المدرسة الشكلانية الروسية وخصوصا جهود فلاديمير بروب ومن جاء بعده من أمثال غريماس، تودوروف، جيرار جنيت وغيرهم.

- اقتصرت الشعرية العربية القديمة على جنس الشعر دون النثر كون الموروث العربي قد سيطر عليه المنظوم من الكلام وذلك لسهولة حفظه ووقع جرسه في النفس فجعلوه ديوانا لهم يحكي أفراحهم قبل أحزانهم وآمالهم قبل آلامهم. فظهرت نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني والمحاكاة والتخييل لحازم القرطاجنّي وتفاصيل كتابة القصيدة أو صناعتها لابن طباطبا...

- يتوقف الخطاب السردي على جملة من المكونات والتي تتفاعل بدورها فيما بينها ولا يمكن أن يتواجد أحدهما على حساب الآخر.

- على الرغم من أنّ رواية "الذين يحترقون" تعالج قضية اجتماعية متغلغلة في العالم العربي والإسلامي، إلّا أنّ الكاتب أبدع بآلياته وميكانيزماته الفنية جعلها تبلغ مصاف الشعرية السردية.

- تكمل شعرية الشخصيات في تحريك بقية المكونات حولها وشدّ القارئ لها مما يجعله يأخذ مكانها في الرواية عن طريق التخيل ومحاولة استنطاق الآتي من مجريات العمل الروائي .

- شخصية البطل "مُحَمَّد "في الرواية تحمل في مضمونها دلالة سيميائية، فيحيلنا الاسم إلى خاتم المرسلين مُحَمَّد ﷺ الذي جاء نورا للأمه ويرفع عنها أغلال الظلم والعبودية، كذلك كانت شخصية مُحَمَّد فقد كان الطبيب المعالج، والمعلم الناصح، والأخ والصديق والزوج الرحيم، والابن البار بأهله وقريته.

- أسرت الأفكار الإنسانية السامية التي كانت تحملها شخصية مُحَمَّد المتلقي فتثير عاطفته وتجعل منه مثله الأعلى لكونها أفكار مخالفة تماما لأفكار موريس الذي لم يكن يهتم إلا بما سيجنيه من وراء استغلال منصبه كطبيب أو رئيس مجلس القرية فباع أخلاق مهنته وامتلأ قلبه بالقسوة، أما مُحَمَّد فهو صاحب رسالة يؤديها لا مصاص دماء الضعفاء واستغلال حاجتهم إليه، فهو يعطي ولا ينتظر من أحد المقابل. وهذا ما يعرف بنظرية التطهير عند أرسطو.

- يعتبر المكان من المكونات الرئيسية في الخطاب الأدبي فلا يمكن الاستغناء، وعلى الرغم من وجود مصطلحات وتعريفات عدة، ولكن تتفق كلها في الدور الذي يلعبه وتفاعل بقية المكونات معه.

- لم يعد المكان في الرواية الحديثة يقتصر على الجغرافي الجامد بل تعداه ليمنح العمل الأدبي جمالية تكمن في جعل القارئ يتفاعل معه وتأثيره في شخصيات العمل الروائي.

- إن ما يلفت الانتباه في رواية "الذين يحترقون" هو الاختيار الموفق للكاتب في المكان الذي تدور حوله الأحداث، فالمستشفى لم تعد ذلك المكان المغلق الذي تفوح منه رائحة الأدوية ولا أنين المرضى بل تعداه ليجعل منه مجتمع مصغر يعيش تحت سلطة الأقوى واضطهاد الضعيف باسم القانون، فكانت مكانا لشريح الداء ومحاولة حقنه بالدواء المناسب.

- تعددت دلالات المكان في رواية "الذين يحترقون"، فالمستشفى تحيلك إلى الألم والمعاناة، أما القرية فتعني العزلة والبعد عن المدنية من جهة وإلى السكون والهدوء من جهة أخرى، أما الشقة فهي المكان الحميمي الذي يقودك إلى السكينة والعائلة .

- يعتبر الزمن عنصرا حاسما في النص الروائي، من خلال التلاعب به وتجاوز خطيته المستقيمة المعهودة في الرواية التقليدية، وقد كشف عن حرفية الكاتب وقدرته على خلق شعرية الايقاع والتواتر والمفارقة الزمنية في النص السردي.

- تشكل عتبة الغلاف بؤرة أساسية في رواية "الذين يحترقون"، تجعل القارئ مشاركا في العملية الإبداعية عبر ملأه للبطاقة السيميائية لصور الغلاف وألوانه...مستشرفا خلالها للأحداث الدرامية داخل العمل الروائي.

- تبرز براعة الكيلاني في جعل العنوان ترجمة لحالاته الشعورية والوجدانية ووسيلة اتصال بينه وبين المتلقي، من خلال استنطاق جانبه الصوتي والدلالي وربطه بالأحداث داخل المتن الروائي.

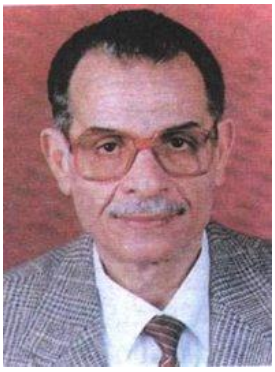
- يعد التناص الديني في رواية "الذين يحترقون" ملمحا أساسيا، ممّا أضفى إيقاعا ولمسة جمالية اغرائية تأسر القارئ والمتلقي.

- للمفارقة في الرواية دور فاعل في شحن النص بطاقة جمالية، وذلك عبر خلق الصراع والتوتر وخرقها لأفق الانتظار ومفاجأة القارئ بما لا يتوقع حدوثه .

- أخيرا، هاهي رحلتنا مع هذا الدراسة تشرف على نهايتها، ولسنا ننكر، بعد أن وفقنا الله إلى إتمامها، أنّ فيها نقائص ستحصى علينا، وتهدى لنا، فنحن نقبل النّقد البنّاء القمين بتخصيب الآفاق وتقويم الزلات ، ونسأل الله التوفيق، وعليه قصد السبيل.

ملخص

1- التعريف بالكاتب:



أ- حياته:

ولد نجيب الكيلاني عام (1350هـ-1931م) في قرية "شرشابة" في أسرة تعمل في الزراعة في الريف المصري، نال شهادة الثانوية عام 1949م في طنطا، ثم التحق بكلية الطب بجامعة القاهرة، وقد اعتقل وهو في السنة الجامعية الأخيرة، وحكم عليه بالسجن عشر سنوات، ثم افرج عنه سنة 1959م،فعاد يتابع دراسته الجامعية إلى أن تخرج في كلية الطب عام 1960م. ولقد كان لمعاناته في السجون أثر كبير في كراهيته للظلم والطغيان، ودعوته للحب والتسامح واحترام إنسانية الإنسان، مما طبع أدبه كله بهذا الطابع الإنساني الرفيع[1].

ب- انتاجه:

يعتبر الكيلاني عميد الأدب الإسلامي وهو على رأس الأدباء الإسلاميين المعاصرين من حيث غزارة الإنتاج والتنوع والتأليف. فهو ألف أكثر من سبعين كتابا في النقد والشعر والقصة القصيرة والرواية،كما نجد أنه يبعد عن الإسفاف والإباحية والعري، ويهتم بمشكلات الشعوب الإسلامية والعالم الإسلامي[2]. ففي عالم الرواية – وهو ميدانه الأخصب – استلهم التاريخ الإسلامي في كتبه: (نور الله)، و(قاتل حمزة)، و(عمر يظهر في القدس) وغيرها، واستلهم واقع الشعوب الإسلامية في كتبه: (عذراء جاكرتا)، التي تناولت الحرب الضروسا بين الشيوعية والشعب الإندونيسي المسلم، و(ليالي توركستان) التي عرض فيها لمشكلات شعب تركستان المسلم المظطهد، و(عمالقة الشمال) التي تناولت مشكلة المسلمين في نيجيريا، و(الظل الأسود) الذي تناولت مشكلة المسلمين في الحبشة.[3]

---

[1]- ينظر، عبد الله العقيل، من أعلام الدعوة والحركة الإسلامية المعاصرة، ج1، دار البشير، مصر، ط8، 2008م، ص 1203.

[2]- ينظر، محمد سيف الرحمان، اسهامات الدكتور نجيب الكيلاني في الأدب العربي والإسلامي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، ع24، 2017، ص 288.

[3]- ينظر، عبد الله العقيل، من أعلام الدعوة والحركة الإسلامية المعاصرة، ص 1208-1209.

هذا المنهج الرائع الذي كشف عن معاناة المسلمين في هذه الأقطار، منهج متفرد للكيلاني ويعتبر الرائد فيه.

وكما استلهم التاريخ الإسلامي وواقع المسلمين فإنه أيضا استلهم الواقع الاجتماعي المعاصر في رواياته: (امرأة عبد المتجلي)، و(مملكة العنب)، و(أقوال أبو الفتوح الشرقاوي)، وغيرها.

أما في القصة القصيرة فقد استلهم التاريخ والواقع والمهنة، كما نرى ذلك في كتبه: (فارس هوزان)، و(موعدنا غدا)، و(حكيات طبيب)...إلخ.

وفي الشعر ترك حوالي عشرة دواوين منها: (عصر الشهداء)، و(أغاني الغرباء)، و(كيف ألقاك)...

وفي ميدان النقد أصدر كتاب (الإسلامية والمذاهب الأدبية)، و (إقبال الشاعر الثائر)، و (مدخل إلى الأدب الإسلامي)...

وفي مجال المسرح: (على أسوار دمشق)، و(حول المسرح الإسلامي)، و(على أبواب خيبر)...

وفي ميدان الفكر أصدر: (تحت راية الإسلام)، و (الطريق إلى إتحاد إسلامي)، و (حول الدين والدولة)... وغيرها من المؤلفات الأخرى[1].

والأديب الكيلاني يرى أنه لا خصوصية بين الدين والفن والأدب، ويرى أنها خصومة مغرضة، يروج لها كل حاقد على الإسلام، أو غير فاهم لشريعته السمحة، لأن الإسلام لا يحارب الفن والأدب الراقي، بل إنه يشجعه ويحث عليه، فالمسلم روح وجسد لا يرفض المتعة والتسرية لكل منهما، ما لم يخرج عن الآداب والأخلاق الإسلامية[2].

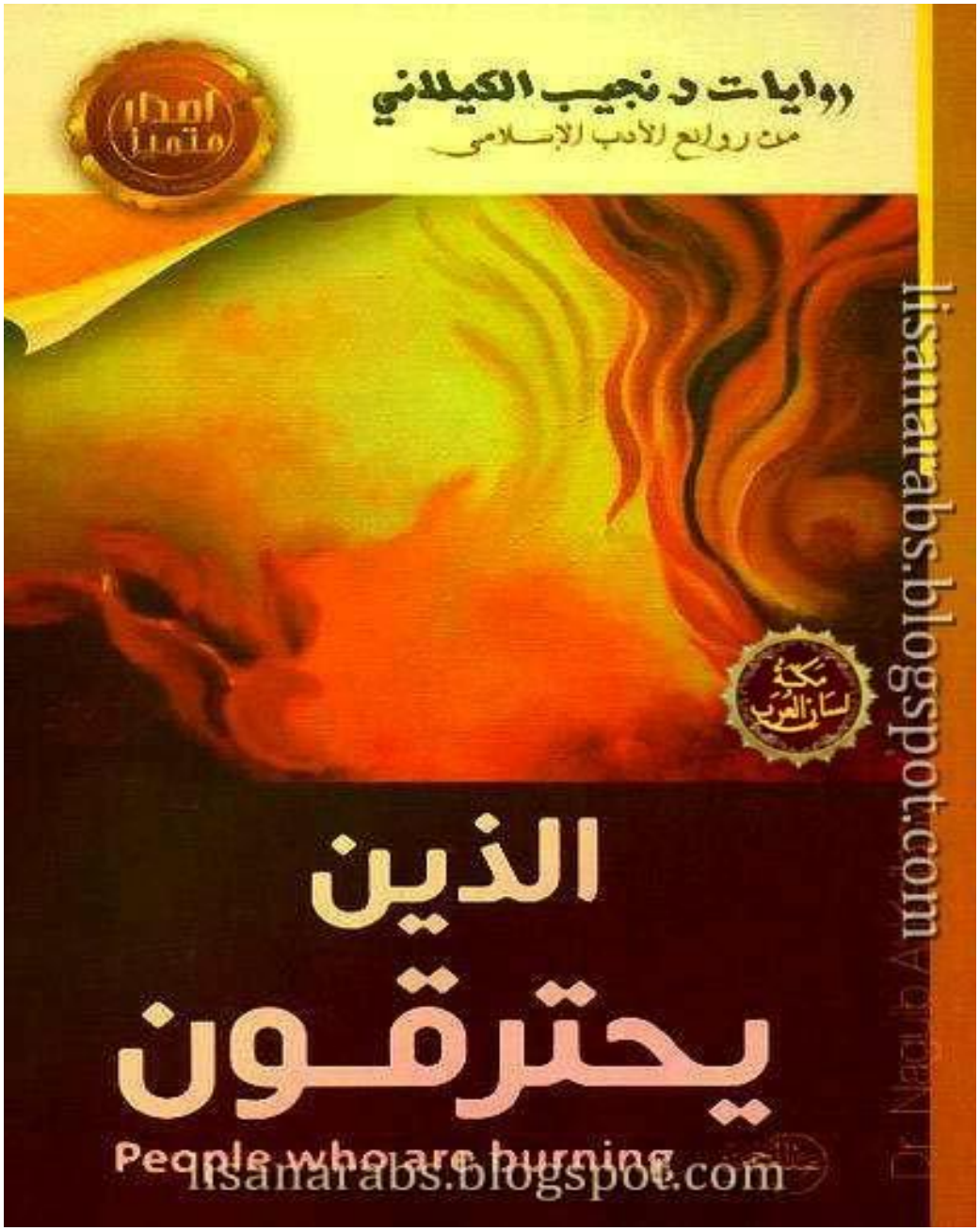
[1]- ينظر، المرجع السابق، ص 1209-.1210

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 1204.

2- ملخص الرواية:

تدور أحداث رواية "الذين يحترقون"حول الدكتور "مُحَمَّد" ابن القرية الذي يعمل طبيبا في القاهرة، لكن شاء القدر أن يتم تحويله إلى إحدى القرى لممارسة مهنته بها، فاختار قريته، فكان يحمل أفكارا كثيرة لهم من أجل دفع عجلة الوعي عندهم ولكن فور وصوله اصطدم بواقع مرّ، فالقرية كان بها طبيب آخر يدعى "موريس" استغلّ جهل أهل القرية بحقوقهم وما ضمنه القانون لهم من خدمات مجانية بالمستشفى فأصبحت الكشوفات والإقامة بالمستشفى للعلاج إلا بعد دفع المال له، وقد كان يساعده في ذلك التومرجي "حامد" على الرغم من أن الأخير من أهل القرية على عكس موريس الذي لا يمتون له بصلة، وأمام تهديد أفكار مُحَمَّد لمصالح موريس فقد كان يستغل منصبه ومعارفه وبتحريض من زوجته إيقاع مُحَمَّد في المشاكل ومحاولة لإبعاده عن القرية أو الدخول تحت جناح موريس والسير على خطاه التي رفضها مُحَمَّد وفضل مواصلة رسالته النبيلة والتي لقيت معارضة من والده الذي كان يحلم بما سيجنيه ابنه من العمل كطبيب وكيف ينقلب حالة ويصبح من أصحاب الأراضي أملاك ولكن انتهى كل ذلك حين رفض مُحَمَّد أخذ أي مال مقابل عمله إلا أُجْرَتَهُ التي يتقاضاها وأهل القرية الذين استغربوه بادئ الأمر ولكن سرعان ما التفوا حوله وساندوه، ولم يكن موريس وحده عقبة في طريقه بل ظهور الممرضة كامليا التي تعمل بذات المستشفى تحاول إغرائه وملاحقته ومحاولة صده لها إخلاصا لزوجته، وهذا التصرف جعل سعيد مهران الذي كان معجبا بكامليا يزيد من احترامه ومساندته في الوقوف ضد موريس، وبعد المدّ والجزر مع موريس وأعوانه يتغلب مُحَمَّد ويغادر موريس القرية بعد هزيمته في جنح الظلام.

3- غلاف الرواية:



روايات د. نجيب الكيلاني
من إصداراتنا
مسرحية
على أبواب
خيبر
رجال
وذئاب
إصدار
متميز
Design by Abdul Rahman Magdy
الصحوة
ALSAHOH
دار الصحوة للنشر والتوزيع
تليفاكس: 0060 2024210 +
Email: daralsahoh@gmail.com

قائمة المصادر

والمراجع

*القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا: المعاجم

1. إبراهيم مصطفى أحمد الزيات وآخرون، معجم الوسيط، مج1، مج2، دار الدعوة، (د-ط)، (د-ت).
2. ابن منظور، لسان العرب، مج3، مج4 ،مج7، مج13، دار صادر، بيروت، لبنان، (د-ت).
3. أبو نصر الفرابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح، أحمد عبد الغفور عطار، ج2، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987.
4. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مج3، دار الجيل بيروت، لبنان، ط1، 1991.
5. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح، أنس مُحَمَّد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، (د-ط)، 2008.
6. مُحَمَّد بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1988.

ثانيا: المصادر والمراجع

7. إبراهيم الحجري، شعرية الفضاء في الرحلة الأ ندلسية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2012.
8. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.
9. ابن الطّحّان، مخارج الحروف وصفاتها، تح، مُحَمَّد يعقوب تركستاني، مركز الصف الالكتروني، جدة، ط1، 1984.
10. ابن ماجه بن يزيد القزويني، سنن ابن ماجه، تح، مُحَمَّد فؤاد عبد الباقي، ج9، دار احياء الكتب العربية، (د-ط)، (د-ت).
11. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.
12. أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، (د-ط)، تونس، 1983.

13. أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح، محسن مهدي، دار المشرق، ط2، بيروت، لبنان، 1990.

14. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ط4، 1993.

15. أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح، شعيب الأرنؤوط وآخرون، ج9، مؤسسة الرسالة، ط1، 2001.

16. أحمد شريبط، الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د-ط)، 1998.

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

18. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

19. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، (د-ط)،(د-ت).

20. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

21. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د-ط)، 1998.

22. بسام قطوس، استراتجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن،(د-ط)،1998.

23. بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

24. بشير تاوريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2008.

25. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار،سوريا، ط1، 1983، ص14.

26. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، (د-ط)، (د-ت).

27. جمال بوطيب، السردي والشعري (مساءلات نصية)، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013.

28. جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015.

29. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

30. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

31. حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

32. حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991.

33. رابح بوحوش الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، الجزائر، (د-ط)، (د-ت).

34. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

35. سامح الرواشدة، فضاءات شعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، الأردن، (د-ط)، 1999.

36. سعد بوفلاقة، الشعريات العربية(المفاهيم و الأنواع و الأنماط)، منشورات بونة للبحوث و الدراسات، الجزائر، ط1، 2007.

37. سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003.

38. سيزا قاسم، القارئ والنص (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د-ط)، 2002.

39. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.

40. شوقي بدر يوسف،متاهات السرد (دراسة تطبيقية في الرواية والقصة القصة القصيرة)، مطبوعات المعاصرة، ط1، 2000.

41. عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، ط4، 2008.

42. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح، محمود شاكر، مطبعة المدني، (د-ط)، (د-ت).

43. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د-ط)، (د-ت).

44. عبد الله العقيل، من أعلام الدعوة والحركة الإسلامية المعاصرة، ج1، دار البشير، مصر، ط8، 2008م.

45. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط4، 1998.

46. عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2017.

47. عبد المطلب مُحَمَّد، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994.

48. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

49. عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

50. عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسماتها، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، (د-ط)، 2006.

51. عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط1، 2009.

52. عصام وائل، في تحليل الخطاب الشعري (دراسات سيميائية)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

53. علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

54. الفارابي، إحصاء العلوم، تح ،عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968.

55. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان (قراءة في شعرية المكان)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

56. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

57. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي-انجليزي-فرنسي)، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

58. ليندة خراب، شعرية السردفي الرواية العربية الجزائرية (خط الاستواء-مقامة ليلية- سرادق الحلم والفجيعة أنموذجا)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017.

59. مُحَمَّد أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، تح، عباس الستار،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2.

60. مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006.

61. مُحَمَّد بن اسماعيل البخاري الجعفي، الجامع المسند (صحيح البخاري)، تح، مُحَمَّد زهير بن ناصر الناصر، ج2، دار طوق النجاة، ط1، 1422هـ.

62. مُحَمَّد بن عيسى الترمذي، الجامع الكبير (سنن الترمذي)، تح، بشار عواد معروف، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.

63. مُحَمَّد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

64. مُحَمَّد صابر عبيد، فضاء الكون السردي (جماليات التشكيل القصصي والروائي)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2015.

65. مُحَمَّد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

66. مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

67. مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

68. مسلم بن الحجاج النيسبوري، المسند الصحيح (صحيح مسلم)، تح، مُحَمَّد فؤاد عبد الباقي، ج4، دار احياءالتراث العربي، بيروت، (د-ط)، (د-ت).

69. مشري بن خليفة، الشعرية العربيّة (مرجعياتها وإبدالاتها النصية)، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، (د-ط)، 2007.

70. ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية (في كتاب الإمتاع والمؤانسة)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د-ط)، 2011.

71. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 2001.

72. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د-ط)، 2003.

73. نجيب الكيلاني، الذين يحترقون، الصحوة للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

74. نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د-ط)، 2008.

75. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

ثالثا: الكتب المترجمة:

76. أرسطو، فن الشعر، تر، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د-ط)، (د-ت) .

77. أرسطو، فن الشعر، تر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د-ط)، 1973.

78. اعترافات القديس اغوسطينوس، تر، الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط4، 1991.

79. تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

80. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر، مُحَمَّد عبد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، (د-ت).

81. جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر، عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، (د-ط)، 2002.

82. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر، مُحَمَّد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

83. جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة.

84. روجورب هينكل، قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)، تر، صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ط1، 1995.

85. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر، حسن بحراوي وآخرون، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

86. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002.

87. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر، مُحَمَّد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

88. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

89. فليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بنكراد، دار الكلام، القبة، الجزائر، (د-ط)، 2012.

90. ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

رابعا: المجلات والملتقيات

91. بالعجال عبد السلام، الشعرية الحداثية (مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية)، مجلة الأثر، جامعة الوادي، الجزائر، ع24، مارس، 2016.

92. بسام قطوس، شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي، مجلة أبحاث، جامعة اليرموك، الأردن، ع2، 1996.

93. تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر، الحسين سحبان، فؤاد الصفا، مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب، ع8.

94. الجمعي بن حركات، استراتجية التناص في روايات الهاشمي سعيداني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الوادي، الجزائر، ع8، سبتمبر، 2015.

95. خلف الله حنان، السرد العربي القديم (الأشكال والمضامين)، اليوم الدراسي الوطني الثاني حول السرد العربي القديم، جامعة البشير الابراهيمي، برج بوعريريج، الثلاثاء2016/2/26.

96. خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013.

97. صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج23، الكويت، 1994.

98. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع146..

99. عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، بسكرة، الجزائر، ع2، ع3، جانفي، 2008.

100. مُحَمَّد سيف الرحمان، اسهامات الدكتور نجيب الكيلاني في الأدب العربي والإسلامي، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، ع24، 2017.

101. نصيرة زوزو، صالح مفقودة، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، مجلة الأثر، جامعة الآداب واللغات، ورقلة، الجزائر، ع4، ماي2005.

102. يسمينة عوادي، شعرية العتبات في رواية سيرة المنتهي (عشتها كما أشتهي)، لواسيني الأعرج، ج2، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الوادي، الجزائر، ع13، جانفي، 2018.

103. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر، سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، ع8، 1987.

خامسا: الرسائل الجامعية

104. حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب و النقد (مخطوط)،إشراف سامح الرواشدة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006.

وليد حامد مُحَمَّد الجعل، شعرية السرد في روايات ليلى عثمان، مذكرة لنيل شهادة الماجستير (مخطوط)،إشراف وليد محمود أبو ندى، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015.

سادسا: المواقع الإلكترونية

105. www.altkia.com
106. www.almaany.com
107. https//ar.m.wikipedia.org

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان **الصّفحة**

- شكر وعرفان

- إهداء

- مقدمة.....أ

مدخل: الشعرية – الأصول والمفاهيم –

أولا: مفهوم الشعرية..... 5

1-لغة:..... 5

2- اصطلاحا:..... 5

ثانيا: جذورها 6

1- الشعرية في الدراسات الغربية: 6

2**–** الشعرية في الدراسات العربية: **12**

الفصل الأول: ماهية السرد

أولا: مفهوم السرد 21

1– لغة: 21

2– اصطلاحا: 21

ثانيا: اتجاهات السرد 23

- الاتجاه الأول: 23

- الاتجاه الثاني: 24

الاتجاه الثالث:. 24

ثالثا: عناصر الخطاب السردي 25

1- الراوي: 25

2- المروي: 25

3-المروى له: 26

رابعا: أقسام الرؤية السردية 26

1- الرؤية من الوراء..... 26

2- الرؤية مع:..... 26

3- الرؤية من . الخارج:..... 26

خامسا: مكونات الخطاب السردي 27

1- الشّخصيّة: 27

1-1- مفهوم الشخصية:..... 27

1-2- أصناف الشخصية: 29

1-3- أبعاد الشخصية في الرواية: 32

2- المكان:..... 33

2-1- مفهوم المكان: 33

2-2– أنواع المكان: 35

2-3– التقاطبات المكانية:..... 38

3– الــزمـــن: 39

3-1- مفهوم الزمن:..... 39

3-2- أقسام الزمن: 40

الفصل الثاني: شعرية السرد والتلقي في "رواية الذين يحترقون"لنجيب الكيلاني

أولا: شعرية السرد 47

توطئة:.....47

1- شخصيات الرواية:.....48

2- الفضاء المكاني: 60

3- الزمن الروائي 69

ثانيا: شعرية التلقي 83

توطئة:.....83

1- العتبات النصية: 84

2- التناص: 91

3- المفارقة: 98

خاتمة 104

ملحق 108

قائمة المصادر والمراجع.....114

فهرس المحتويات 124

ملخص المذكرة

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن سر جمالية النص السردي في رواية الذين يحترقون لنجيب الكيلاني، وذلك من خلال استنباط القوانين والخصائص التي جعلت منها عملا أدبيا عبر شعريتي السرد والتلقي؛ إذ تكمن شعرية السرد في شخصيات الرواية والفضاء المكاني والزمن الروائي وشعرية التلقي التي لها الدور الفاعل في شحن النص بطاقة جمالية متبادلة بين المؤلف والنص والقارئ والمتمثلة في شعرية العتبات النصية والتناص وشعرية المفارقة.

Resume du memoire

Le but de cette étude est de révéler le secret de l'esthétique du texte narratif dans le roman de ceux qui brûlent à Najeeb al-Kilani, en concevant les lois et les caractéristiques qui en ont fait une œuvre littéraire à travers les récits de narration et de réception. Dans le texte du texte, une esthétique mutuelle entre l'auteur et le texte et le lecteur, représentée dans le treillis des seuils .du texte et de l'analogie et la poésie du paradoxe

تم بحمد الله