الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر _الوادي _

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

بنية النص الروائي النسوي

رواية" بيروت 75 " لغادة السمان _ انموذجا _

مذكرة معدّة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- حياة رزيق
- عفاف ميسة

إشراف الدكتور:

نهيان هواوي

لجنة المناقشة

سهيلة بن عمر	أستاذ بجامعة الشهيد حمة لخضر	رئيسا
نهيان هواوي	أستاذ بجامعة الشهيد حمة لخضر	مشرفا ومقررا
ياسمينة عوادي	أستاذ بجامعة الشهيد حمة لخضر	مناقشا

السنة الجامعية :(1440-1441هـ/2019-2020م)

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمّد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد

فإننا نشكر الله تعالى الذي هدانا وعلمنا ما لم نعلم ووفقنا وسدد خطانا حيث أتاح لنا إنجاز هذا العمل بفضله، فله الحمد أولا وآخرا

وإعترافا منا بالفضل وتقدير للجميل لا يسعنا ونحن ننهي إعداد هذا البحث أن نتوجه بجزيل الشكر والإمتنان إلى أولئك الأخيار الذين مدوا لنا يد المساعدة خلال هذه الفترة، وفي مقدمتهم أستاذنا المشرف الدكتور " **نهيان زهواوي** " الذي كان له عظيم الشرف أن يقبل الإشراف على مذكرتنا والذي تابع عملنا خطوة بخطوة رغم الظروف الصعبة التي مر بها ولم يدخر جهده وأمده لنا في توجيهاته القيمة التي شملت كل جوانب البحث وتساؤلاته المستمرة التي كان يحثنا بها على البحث ويرغّبنا فيه ويقوي عزيمتنا عليه فله من الله الأجر ومنا كل تقدير حفظه الله ومتعه بالصحة والعافية ونفع بعلومه .

كما نثني ثناءا حسنا على كل أساتذة كلية اللغة والأدب العربي لما قدموه لنا من معلومات، ولا يسعنا إلا أن نشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين تولوا عناء قراءة بحثنا وتقييمه فلكم منا فائق الإحترام والتقدير

ونسأل الله التوفيق والسداد .

المقدمة

مقـــدمـــــة

تعد الرواية النسوية العربية بؤرة النواة التي استطاعت بواسطتها المرأة العربية أن تنطلق خلالها لتحاكي واقعها المتأزم في شتى المجالات فمع نهاية القرن التاسع عشر وبداية النهضة العربية التي تعتبر نهضة ثقافية كبرى في التاريخ العربي، خصوصا أقطار بلاد الشام، ومنها سوريا، إذ لعبت دورا هاما من حيث تأسيس الإتحاد النسائي فكان نشاطهن على وتيرة متواصلة مع الأحداث واستغللن أقلامهن من أجل وطنهن فكتبن بكل مصداقية عن تلك الفترة فبرزت لهن العديد من الروايات التي لاقت نجاحا رهيبا، بل وأصبحت تنافس الرجل فيما أصدره آنذاك. وتزايدت الأعمال النسائية لتصنع لنفسها حضورا متميزا على المستوى المحلي والعربي.

ونظرا لما لاقته الروائيات السوريات من نقد لاذع من طرف مجتمعهن ذلك لمحاولتهن تعرية الواقع وكشفه، استطعن إبداع لغة خاصة بهن يتخفين ورائها لمواجهة الآخر لطرح التابو بمختلف أشكاله فتميزت أعمالهن بآليات فنية تختلف من مبدعة إلى أخرى، ساهمت في اثراء الساحة الأدبية والصعود بالرواية العربية. ومن بين الروائيات اللواتي برزن بكل قوة في الساحة الأدبية نجد، **وداد السكاكيني، ألفة ادلبي، وغادة السمان** التي هي محور دراستنا في بحثنا هذا، إذ تسجل في حياتها الخاصة أدبها من منطلق أنه حياة الجيل الجديد لتشكل خيط نسيج بين ذاتيتها وقلمها عن طريق انتمائها للفن والحب والحرية.

فتقدم كل رواياتها بأسلوب سردي خالص ينم عن حالة من التكامل في الإبداع الروائي بين الفن والوعي من خلال تقديم ذلك في جملة عواطف وأفكار وتطلعات لتضع القارئ أمام حقيقة مكشوفة و واضحة، ومن هنا وقع اختيارنا على احدى أهم رواياتها لترافقنا طيلة مسيرة بحثنا حول **بنية النص الروائي النسوي** ألا وهي "**بيروت 75**" حيث كتبت ونشرت في عام 1975م إذ ناقشت من خلالها واقع الحياة في لبنان وسطرت تاريخا أدبيا هاما وتم ترجمتها إلى العديد من اللغات، حيث جعلت هذه الرواية ذات علاقة بالواقع المعاش من خلال الرابط الخفي بين المجتمع والوعي السردي.

مقــدمة

وقد كان سبب اختيارنا لموضوع "**بنية النص الروائي النسوي بيروت 75 لغادة السمان انموذجا**" هي رغبتنا في الاطلاع على عالم السرد النسوي وكيفية تجسيد الروائية لموضوعاتها في دراسة بنية الرواية والتوغل في أسرارها ومزاياها.

ويبقى الهدف المرجو من هذه الدراسة محاولة اكتشاف ومعرفة كيفية تجلي المكونات السردية وتفاعلها فيما بينها عن طريق الخوض في غمارها للكشف أكثر عن عالم المرأة ومكوناتها من خلال لغة انثوية ذات دلالات يريد المؤلف إيصالها للمتلقي.

واستنادا لهاته الأسباب والأهداف قمنا بطرح الإشكال الآتي:

- فيما تمثلت البنية السردية في رواية بيروت 75؟
- وكيف رسمت غادة السمان مستوياتها داخل النص السردي والذي ينضوي تحته مجموعة من التساؤلات؟
- ماالقضايا التي تطرقت إليها الروائيات السوريات وماأثرها على جنس الرواية شكلا ومضمونا؟ وما العراقيل التي واجهت الرواية السورية عبر مراحل تطورها؟
- وماالذي تريد غادة السمان إيصاله من رواية بيروت 75؟
- وماالنمط الذي اشتملت عليه كل شخصية في هذه الرواية ؟ وكيف تجلت البنية الزمانية والمكانية فيها ؟

كما اعتمدنا في دراستنا على المنهج التاريخي في نشأة وتطور الرواية النسوية والعربية والمنهج البنيوي الذي يبحث في مكونات النص السردي والانتقال إلى مستوياته لرؤية العالم من الرواية زمانيا ومكانيا ومن بناء الشخصيات حيث سهل علينا مسيرة الوصول إلى ما تحمله هذه الرواية من خبايا.

وقد اتبعنا خطة تحيط بجميع جوانب بحثنا وترسم معالمه من خلالها نتوصل إلى حلول لتلك الأسئلة وقد اشتملت على مدخل وفصلين وخاتمة، انقسم بحثنا هذا بين النظري والتطبيقي حيث تطرقنا في المدخل إلى نشأة الرواية النسوية السورية بمراحلها واتجاهاتها وقضاياها، أما

مقــدمة

الفصل الأول عالجنا فيه بنية الشخصية في الرواية وما يندرج تحتها وفق أربعة محاور، أولها مفهومها عند الغرب والعرب، وثانيها حول أنواعها وثالثها كان عن علاقة السارد بالشخصيات ورابعها في بناء الشخصيات داخليا و خارجيا، في حين تعرضنا في الفصل الثاني إلى قسمين "**بنية الزمان والمكان**" القسم الأول عرجنا فيه إلى بنية الزمان بحيث عرفنا بالزمن عند الغرب والعرب كما عرجنا إلى مسألة الترتيب الزمني أو النظام الزمني الذي يضم كل من الإستباق والإسترجاع، بالاضافة إلى المدة أو الديمومة التي تنقسم إلى قسمين، الأول بتسريع السرد ويضم كل من الحذف بأنواعه (الصريح، الافتراضي، الضمني) والخلاصة والثاني يعرف بإبطاء السرد و يضم كل من الوقفة و المشهد، بالاضافة إلى التواتر بأنواعه الأربعة، وأما القسم الثاني تناولنا فيه بنية المكان، في العنصر الأول مفهومه عند الغرب و العرب وفي العنصر الثاني جغرافية الرواية والثالث أنواع الأمكنة (المغلقة والمفتوحة) والعنصر الرابع الفضاء النصي.

وفي الأخير كانت الخاتمة التي هي حوصلة لأهم نتائج البحث.

وقد استندنا في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- رواية "بيروت 75" لغادة السمان وهي المصدر الرئيسي للدراسة وبجانبه جملة من المراجع منها:
  - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد).
  - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية).
  - حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي).

وبحثنا كأي بحث لا يخلو من الصعوبات والتي أهمها غياب بعض المراجع العلمية في المكتبة الجامعية كذلك صعوبة انتقاء المعلومات المهمة نظرا لتشعب الموضوع وغزارته وصعوبة الإلمام به لكن بالرغم من وجود العديد من العراقيل إلا أنها زادت العمل متعة ولم تفقده تشويقه.

مقــدمة

وبحمد الله وبفضله علينا وتوفيقه استطعنا تجاوز هذه العراقيل فقد سخر لنا الدكتور المشرف "**نهيان هواوي**" الذي ساعدنا في كل كبيرة وصغيرة طيلة مسيرة بحثنا هذا، فكان موجها ومرشدا وناقدا ومقوما، ولم يبخل علينا بعلمه وسعة ثقافته وجهده المبذول في كل صفحة من صفحات هذا البحث الذي استقام وبلغ ذروته بإذن المولى عز وجل. فله منا جزيل الشكر وعظيم الامتنان وكل الاحترام والتقدير، كما لا ننسى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد.

وأخيرا يبقى هذا الجهد جهدا بشريا لابد أن تعتريه أخطاء ونقائص فيبقى قابلا للملاحظات والتقويم وإن أصبنا فيه ونال غايته فبتوفيق من الله وهديه.

ميسة عفاف رزيق حياة.
الوادي في 2020/05/18م،
على الساعة: 00:24

مدخل تمهيدي

الرواية النسوية السورية

1. نشأتهـــــا
2. مراحلـــــها
3. اتجاهاتـــها
4. موضوعاتــها

مدخل تمهيدي: الرواية النسوية السورية

1. نـشأتـــها:

من المعروف أن الروائيات السوريات انسكبن في بادئ الأمر على فن القصة القصيرة وأبدعن فيها، إلا أنها تزامنت مع إقبالهن على فن الرواية أيضا، إذ تعد "**وداد السكاكيني** " أول قاصة في الأدب النسوي في سوريا، بيد أنها لم تبدع في فن القصة فحسب وإنما ظهرت أقلامها في العديد من من الروايات وذلك في فترة الأربعينيات إذ تعتبر:(رواية **(أروى بنت الخطوب 1949 م) لوداد السكاكيني** هي الرواية النسوية الأولى في تاريخ فن الرواية العربية)[1]، يعني أن الإرهاصات الأولى للكتابة النسوية في سوريا بدأت على شكل قصص قصيرة:(وقد ذكر الأستاذ **عادل أبوشنب** ذلك في حديثه عن فترة الأربعينات إذ قال: ولعل أهم مايلفت النظر في هذه الفترة نشر قصة بقلم قاصة، فالقصة النسائية، بمعنى أن الكاتب امرأة لم تكن قد عرفت في سورية من قبل، وهو أمر ليس جديرا بالتسجيل فحسب، وإنما هو جدير بالتريث والتحليل أيضا، كانت الريادة في هذا الميدان للسيدة **وداد السكاكيني** ، فقد كتبت قصتها(**المرحلة الأولى**) في ركن (**قصة الأسبوع**) على امتداد نصف صفحة فهي قصة قصيرة إذ ما قورنت بقصص ذلك الوقت، لكنها بسردها وأشخاصها وعقدتها تحمل كل مميزات قصة تلك المرحلة)[2]، وبالتالي في هاته الفترة ظهرت العديد من الكاتبات إلا أنهن لم يستطعن إثبات وجودهن في الساحة الأدبية وسرعان ما انسحبن، فيعتبر ضعف الإنتاج آنذاك أكبر عائق لاستمرارهن إضافة إلى ضغوط الحياة اليومية، فاكتفت بعضهن برواية أو روايتين أمثال: " **ماجدة بوظو**"، " **إبتسام شاكوش**"،(ولعل قلة النتاج الروائي هي الظاهرة الأولى التي يقف عليها الدراس للرواية النسوية، أما الظاهرة الثانية التي لا يفلت منها إلا عدد قليل من الكاتبات فهي الإنقطاع وعدم الاستمرار، فقد تصدر الكاتبة عملا أو عملين، ثم تتوقف بعد ذلك)[3]، وهنا يمكننا القول أن هذا التأخر راجع

---

[1] اسماعيل ملحم، مقال تأريخ الرواية النسائية، موقع عالية ممدوح، 2012م، www.alghulama.com .

[2] فاروق ابراهيم مغربي، رودتن أسمر مرعي، القص النسائي النسوري حتى التسعينات، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الانسانية، سوريا، المجلد 29، العدد2، 2007م، ص 71.

[3] إيمان القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام " السمات الفنية والنفسية "، 1950-1985م، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992م، ص 29.

إلى رفض الكتابات النسوية في واقع تسوده السلطة الذكورية على المرأة في كمجالات حياتها، حيث كان دور المرأة في الرواية في فترتها الأولى مغيبا ومهمشا، ويقابل بالنقد اللاذع وعدم القبول ومن هنا فإننا عندما نتحدث عن موضوع الكتابة النسوية في سوريا، فإننا نفتح إشكاليات وجدليات كثيرة قائمة بذاتها حول تأخر هذا الصنف من الكتابات اذ يجعلنا نطرح تساؤلات عديدة في أنفسنا حول بوادر ظهور الكتابة النسوية في سوريا رغم التهميش القوي الذي لاقته من طرف السلطة الذكورية إلا أنها دخلت ميدان الأدب تدريجيا إلى أن تمكنت من إعلاء صوت الرجل في روايات يتخللها التفرد والتمرد ضد الواقع.

ولعل هذا التفجر والإندفاع القوي لدى الروائيات السوريات راجع إلى أن جل الروائيات من الطبقة البرجوازية التي تدعم تعليم الأنثى وتشجع الكتابة النسوية، وعليه:(تلاحظ الدكتورة **حمود** أن معظم الرائدات في الرواية السورية ينتمين إلى الطبقة الغنية (**ألفت ادلبي، سلمى الحفار الكزبري، كوليت خوري**)....، فقد كانت هذه الطبقة أكثر انفتاحا من غيرها وأكثر احتكاكا بالغرب فشجعت تعليم الفتاة، كما كانت ملتحمة بقضايا الوطن السياسية والاجتماعية لهذا يكاد يكون من الصعب أن نجد روائية تنتمي إلى طبقة معدمة في تلك الفترة)[1]، ثم إن هذه المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي طالت أقطار بلاد الشام في فترة الخمسينات دفعت بها إلى الانفتاح على الغرب والاحتكاك بالثقافات المغايرة، وهذا ما ساعد في تطور الكتابة النسوية السورية كونها تأثرت بالمرأة الغربية بل كانت تستمد قوتها من الأدب النسوي الغربي أذ يقول الدكتور" **حسام خطيب**":(أدت التطورات السياسية والاجتماعية إلى فتح أبواب سوريا لمختلف المؤثرات وقد تخللت هذه المرحلة فترة ذهبية من الديمقراطية بين **1954م-1958م**، وحتى السنوات الأربع التي سبقت الديمقراطية والتي اتصفت بالدكتاتورية كانت مفتوحة لمختلف التأثيرات الفكرية لأن الديكتاتورية العسكرية في

[1] نماذج من سوريا، الخطاب القصصي النسوي، موقع بيان الكتب، مؤسسة دبي للإعلام، الظهر 12:07، 10 يونيو 2002م.

أوائل الخمسينات لم تتبين ايديولوجية معينة، ولم تتدخل تدخلا مباشرا في المسائل الثقافية)[1]، بمعنى أن الحروب الأهلية والثورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية كانت سببا في تغيير الواقع الأدبي آنذاك من خلال مشاركة العديد من النساء في تلك الثورات واشتعلت أقلام الرائدات في الرواية النسوية بدم الثورة فارتبط هذا الصنف من الكتابات بالحرب الأهلية في لبنان:(.... فكان لها النصيب الأكبر من الروايات التي صدرت – بعد اشتعالها– في سوريا ولبنان وفلسطين من مثل: **كوابيس بيروت، حكاية زهرة، الآتي من المسافات، بستان الكرز، قلعة الأسطة، جسر الحجر، تلك الذكريات، الاقلاع عكس الزمن، الحرب والحب**....الخ)[2]، وهنا يجدر بنا التوضيح أنه قبل الثورة كان هناك قصور في قدرة المرأة السورية على إيصال صوتها والتعبير عن أفكارها إذ تغير الوضع بعد الثورة حيث أصبحت النساء تتمتع بالحرية حيث قمن بإنجازات كبيرة بعد الثورة وعليه فإن الدكتورة " **ماجدة حمود**" ترصد الرواية النسوية السورية خلال فترة الريادة التي حددتها من عام **1950**م حتى **1973** م وفي تلك الفترة لمع العديد من الروائيات "**كوداد السكاكيني**" و"**سلمى حفار الكزبري**" و" **هيام نويلاتي**" و"**أمل جراح**" و"**غادة السمان**".... وغيرهم، إذ ازداد انفجار الإنتاج النسوي الروائي في فترة السبعينات وما بعدها، ومن هنا نتسائل: ماهي المراحل التي أدت إلى تطور هذا الصنف من الكتابات؟

وللإجابة على هذه الأسئلة سنحاول استخلاص مراحل تطور الرواية النسوية السورية حسب ما حددها النقاد والأدباء، إذ مرت بثلاث مراحل رئيسية وهي: مرحلة التأسيس، مرحلة التأصيل، مرحلة التجريب.

2. مراحـلهـــا:

1.2 مرحلة التأسيس (1950م–1970م): في بدايات هذه المرحلة صدر ما يقارب خمس روايات نسوية واجتاحت الساحة الأدبية بكل قوتها منها:(**وداد السكاكيني** التي

---

[1] حسام خطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة، دراسات تطبيقية في الأدب المقارن، المكتب الغربي للتنسيق والترجمة والنشر، دمشق، ط5، 1991م، ص 69.

[2] إيمان القاضي، المرجع السابق، ص 39.

أصدرت:(**أروى بنت الخطوب_1950م**)، و(**الحب المحرم_1952م**)، ثم **كولكيت خوري:**(**أيام معه_1959م**)، ثم **جورجيت حنوش:**(**ذهب بعيدا_1961م**) و(**عشيقة حبيبي_1964م**)، و**قمر الكيـــلاني:**

(**أيام مغربية_1965م**))[1]، وغيرها من الروايات التي كانت في موضوع المرأة وماتعيشه من ظلم واستقصاء من طرف الرجل فتحاول في كتاباتها كشف المستور وانفتاحه على المسكوت الاجتماعي وما تجاوزه ذلك الى تجربتها الذاتية، فالمتمعن في هذا الصنف من الكتابات يجده مختلفا كل الاختلاف عن المنجز السردي الذكوري بحيث نجد الروائيات يحاولن الخروج عن هذا النص الذكوري من خلال تشكيل نوع جديد من الخطاب الفني ممزوج بخصوصية أنثوية متفردة و(قد شكلت تجربة **جورجيت حنوش** في روايتها ملمحا خاصا في "**تذويت الكتابة**" تعبيرا عن الرؤية الأنثوية الجديدة في الكتابة السردية، وهي الرواية المتعالقة مع مرجعيتها)[2]، أي أن الروائيات أضفن على كتاباتهن الصبغة الأنثوية عن طريق إبراز الذات فجائت كتاباتهن بحلة جديدة تكون فيها المرأة هي المركز الأول بدل الرجل الذي كان دوما المهيمن على الخطاب سواء خطابا أنثويا أو ذكوريا، فاشملت كتاباتهن على خصوصية تختلف بها عن الكتابات الذكورية.

2.2 مرحلة التأصيل (1970م-1990م): إذ ازداد عدد الروايات إلى ثلاث عشر رواية وفيها استمرت الروائيات في تسليط الضوء على نفس الموضوعات التي تمس المرأة من خلال الولوج أكثر إلى قضاياها الحساسة فقمنا فيا بتعرية الواقع وذلك عبر ربط موقفهن النفسي وتجربتهن الذاتية بالموقف الفني ليشكلن بنية سردية متكاملة خاصة بهن، وعندما نقول التجربة الذاتية فإننا نربط الكتابة النسوية مباشرة بكل ما تعيشه الروائية من تجارب تحيط بها، فكان لـ(حرب تشرين، والحرب الأهلية اللبنانية، والصراع بين السلطة والمعارضة بتياراتها المتعددة، وما تلاها من اعتقالات واسعة في صفوفها رجالا، ونساء، والعلاقات المتميزة مع المعسكر الإشتراكي، وما تبعها من انفتاح ثقافي وتطور علمي، ونشاط في

[1] رامي قطيني، خطاب الروائي النسوي (عتبة جديدة لتخييل)، موقع قراءات ودراسات الثقافة ،01_12_2011م.

[2] المرجع نفسه.

الترجمة عن اللغات الأجنبية ولا سيما الروسية منها)[1] تأثير كبير على موقف الروائيات، انعكس بشكل جلي على الرواية آنذاك: إذ ظهرت لدى بعض الكاتبات جرأة واضحة في طرح ونقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة)[2]، وعليه طرحنا موضوعات جديدة تمجد الثورة والإستقلال وتدعوا إلى تغير الواقع المعاش، إضافة إلى تطور الكتابة النسوية من خلال تأثرهن بالنزعة الفكرية السائدة والآداب العالمية التي انتشرت عن طريق الترجمة والنقل في عصر النهضة إذ انعكست إيجابا على فكرهن وساعدت في بروز عدد كبير من الأعمال الروائية النسوية:(اسهمت في تأصيل الجنس الروائي وإكسابه خصوصيته الفنية. وبدأت هذه المرحلة زمنيا مع رواية **غادة السمان (بيروت75_1975م** ، و**حميدة نعنع: (الوطن في العينين_1979م)**، و**ألفة إدلبي:(دمشق يابسمة الحزن_1980م)**، و**صبيحة عنداني:(إعترافات إمرأة فاشلة_1983م)**، و**ملاحة الخاني :(خطوات في الضباب 1984م)**، و**نادرة بركات الحفار:(الغروب الأخير_1985م))**[3]، يعني أن الرواية النسوية كان لها دور في نضج وتطور الجنس الروائي بصفة عامة كونها نوع جديد بأساليب وأشكال وتقنيات جديدة ساهمت في تأصيل فن الرواية وأضفت عليه نوعا حديثا في الجمالية السردية.

3.2 مرحلة التجريب (1990م-2010م): في هذه المرحلة ازداد الإقبال أكثر على كتابة الرواية النسوية من جميع الأجيال إذ إتسع مجال النشر وأصبحت الرواية النسوية تحضى بقبول كبير سواء من حيث فئة الجماهير العادية أو فئة النقاد والأدباء وتم تقديمها كدروس في جامعات كبرى في سوريا، وليس هذا فحسب بل تطور نوع الكتابة وامتزجت بأساليب معاصرة وأحدثت تغيرا جذريا على مستوى الشكل والمضمون وعليه:(ظهور إتجاهات جديدة على مستوى الشكل والمحتوى متأثرة بالواقعية السحرية في رواية أمريكا اللاتينية وبرواية تيار الوعي على وجه الخصوص...تكون جيل جديد من الكاتبات اللواتي

---

[1] نذير جعفر، ملامح الخطاب الروائي النسوي في سوريا، natherg@scs_net.org/arabicstory.net.

[2] مية الرحبي، المرأة في المشهد الثقافي السوري، موقع المساواة، 2013م.

[3] رامي قطيني، المرجع السابق.

خضن تجارب سياسية وكان لها أثر في صقل مواهبهن، وفي اتجاههن للكتابة الروائية وسيلة للتعبير عن تلك التجارب مثل: **مي حافظ، وسمر يزبك...)**[1]، يعني أن هذه المرحلة خاض فيها السرد النسوي تجربة جديدة كسرت من خلالها الروائيات المألوف المتعارف عليه في أساليب الكتابة وطرق الحبك الروائي بلغة منحت النص الروائي مشروعيته التي أكسبته صفة الإبداع وهذا راجع إلى السمات النفسية والفنية التي يعكسها الواقع: (ومما يلاحظ في هذه المرحلة ذهاب بعض الأعمال إلى مدى بعيد في التجريب على مستوى اللغة وتقنيات السرد، فتحطم مفهوم الحبكة التقليدية القائم على التتابع الزمني، واستعيض عنه بمفهوم الحبكة المتشظية بتشظي الزمان والمكان والحدث والشخصية، والتي ينسج المتلقي خيوطها عبر الربط الذهني بين مجمل عناصرها ومكوناتها...ولعبت تقنيات الاستباق والاسترجاع والرسائل و...دورها في الانتقال ما بين الحاضر والماضي، وبرزت نزعة استلهام التاريخ البعيد والقريب والتعامل معه بوصفه الماضي المستمر الذي أوصلنا بكل ما فيه إلى مانحن عليه الآن)[2].

أدت هذه المراحل التي مرت بها الرواية النسوية في سوريا إلى انفتاحها عن العالم الخارجي وخروجها من قوقعة الذات، إذ بلغت ذروتها القصوى وأسهمت في نضج الرواية من خلال استخدامها للمونولوج والمناجاة والتداعي والحلم والرمز والإيحاءات وتوظيف الأسطورة واستخدام لغة ذات جمل قصيرة وعبارات متقطعة تحمل معاني متباعدة، إضافة إلى أنها اقتربت من الواقع المعيش ومن خلاله تطرقن إلى اتجاهات عديدة وبرعن فيها.

فماهي هذه الاتجاهات؟ وماهي دوافع ظهورها؟ وهل أحدثت تطورا غير في مضمون الرواية السورية بصفة عامة؟

من خلال هذه الإشكاليات يمكننا القول أن الرواية السورية بصفة عامة خاضت في اتجاهات عديدة كما حددها جملة من نقاد ودارسي الأدب السوري.

---

[1] نذير جعفر، المرجع السابق.

[2] رامي قطيني، المرجع السابق.

3. اتجـاهاتـهـــا:

جاءت الكتابة النسوية السورية في بادئ الأمر على شكل سيرة ذاتية وتمخض عنها المشهد الروائي النسوي مثل: **رواية (الوطن في العينين)** "**الحميدة نعنع**" وكذلك روايات "**صبيحة عدنان**" و"**انيسة عبود**" "**ماري رشو**" ....**الخ**، نظرا لأن الروائيات في البدايات الأولى من كتاباتهن لم ينسلخن من حياتهن اليومية، فدوما ما يكتبن عن معاناتهن وبؤسهن، ويعبرن عن حالات الحب والسعادة تاره، والسخط والحزن تارة أخرى، وهنا:(يقدم ابراهيم خليل أمثلة على العلاقة بالذات/ في الرواية النسوية العربية "**مذكرات امرأة غير واقعية**": **سحر الخليفة، و**"**امرأة الفصول الخمسة**" **لليلى الاطرش**، ويقول: نحن إن أسقطنا بعض الإشارات من الرواية وجدناها في الحقيقة أشبه بسيرة ذاتية للمؤلفة، سيرة غير مكتملة.....**فسحر خليفة** تكتب ذاتها وتكتب حكاية عفاف وهي تقيم علاقتها بالذات بهذه الرواية بطريقة مكشوفة تخلو من التستر، فالرواية أشبه بشهادة وليس حكاية سردية تعج بالمتخيل واللاواقعي)[1]، من هنا نفهم أن بداية التجربة الروائية النسوية السورية كانت مجرد كتابات متعثرة تحاول أن تصل الى مستوى الرواية الحقة إلا أنها لم تستطيع أن تخرج عن منهج السيرة الذاتية كونها انطلقت من الكتابة كوسيلة للبوح عن خلجات مشاعرها وما تحمله من أحاسيس مكبوتة فجرتها بين سطور هذه الروايات، فلم تكن سوى نصوص طويلة لم ترقى إلى مصاف الرواية العربية إلا بعد حين وذلك:(مع حركة الترجمة، والإطلاع على أعمال الغرب برزت أسماء جديدة تأثرت بتيارات الرواية العالمية، وبالمدارس الفكرية الوجودية والقومية)[2]، فالمتغيرات التي مست جميع نواحي الحياة في القطر السوري نتيجة انفتاحها على الثقافات الأجنبية ابرزت جملة من التيارات الجديدة وبالتالي:(بدأت المدارس والتجمعات الأدبية تظهر على الساحة ولاسيما ما كان منها متصلا بالواقعية والإشتراكية

---

[1] نبيلة فايز السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية ، تحت إشراف سمير قطامي، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا ، الجامعة الأردنية، آب2002م، ص 39.

[2] رياض معسعس، الرواية السورية في عامها الثمنين، موقع الشرط الاوسط ، الشركة السعودية لأبحاث والنشر، رقم العدد[14196]، الثلاثاء 10 أكتوبر 2017م.

والوجودية .... كانت أهم الموضوعات: العدالة الاجتماعية...والقضية الفلسطينية، والنضال القومي)[1]، فقد ساعدت هذه الانقلابات على إطلاع الأدباء السوريين على الثقافات الأخرى وتأثروا بها مثلما تأثرت كتابات تلك الفترة بالمرأة الغربية متفتحين بذلك على المدارس الأوروبية والأمريكية وما تحمله من اتجاهات واقعية ووجودية، إضافة الى إنتشار الواقعية السحرية وبروز رواية التيار الوعي مثل: روايات "**غادة السمان**" "**ومي حافظ**" "**وروزا ياسين حسن**" "**وسمر يزبك**"...وغيرهن.

ورغم أن جل الروائيات جعلنا من الاتجاه الواقعي ملاذا لكتاباتهن إلا أن هذا لا ينفي أسبقية الاتجاه الرومانسي فقد:(ضلت الرواية الرومنسية هي الإطار الغالب على الرواية السورية، حتى سيطرا التيار الواقعي سيطرة شبه تامة على الرواية النسوية في الخمسينات والستينات من القرن العشرين)[2]، يعني أن الإتجاه الرومانسي كان له حق السبق في هذا المضمار ذلك أن الروائيات لم تهمش هذا النمط بوجود التيار الواقعي بل حاولن المزج بينهما مثل: "**وداد السكاكيني**" و"**جورجيت حنوش**" و"**كوليت خوري**".....إلخ، ولا يمكننا أن نغفل على ما طرأ في أقطار بلاد الشام من ثورات وحروب قد دفع العديد من النسوه الى اعتناق الاتجاه الثوري فجاءت:(بعض الروايات على أساس سياسي وطني قومي، بحس جمالي انثوي.... معلنة خرقها جدار الصمت الذي فرضه الرقيب السياسي)[3]، إذ شكل هذا الاتجاه علامة فارقة في منحى السرد النسوي كونه تم فيه خرق التابو السياسي فتمردت الروائيات على السلطة الرقابية وتجرأت على الخوض في غمارها وكسر حدودها بشكل أجرأ من الكتابة الرجالية ومن بين الروائيات اللواتي خضن في هذه الاتجاه نذكر: "**ألفة الأدلبي**"، "**قمر الكيلاني**"، "**ليلى الأطرش**"، "**حميدة نعنع**"، "**غادة السمان**"...إلخ.

---

[1] حسام الخطيب، المرجع السابق، ص 40.

[2] رياض كامل، نشأة الرواية السورية الحديثة، موقع الحوار المتمدن، 6_9_2018م.

[3] رنا عبد الحميد سلمان الضمور، الرقيب آليات التعبير في الرواية النسوية العربية، ، تحت إشراف سامح الرواشدة، رسالة دكتوراء، قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة مؤته، الأردن، 2009م، ص 78.

من خلال هذه الاتجاهات عالجت الروائيات جملة من القضايا والموضوعات فما هي هذه القضايا؟ وهل تشعين في مضمونها أم أنها ظلت تدور حول فكرة واحدة ؟ وكيف طرحت الروائيات هذه القضايا وما آثرها على الواقع النسوي آنذاك؟

4. قضاياها وموضوعاتها:

تناولت الروائيات العديد من القضايا التي تخص المرأة وذلك لتغيير واقعها المعاش من جهة، والتحمت بهموم الوطن كونها جزء منه من جهة أخرى وبالتالي توغلت في شتى المجالات عبر طرحها لجملة من القضايا كان أهمها:

1.4. موضوع الحب والجنس: إن ما تعانيه المرأة من إحاطة وتضييق الخناق عليها من طرف المجتمع ومنعها من البوح بمشاعرها وممارسة كل أنواع الظلم والقهر ضدها جعلها تطالب بالحرية ذلك لأن:(موضوع القهر هو الوجه الآخر لموضوع الحرية)[1]، فنتيجة هذا القهر تحدت الروائيات المفاهيم الاجتماعية وتمردت عليها من خلال مطالبتهن بالجنس، وذلك راجع إلى تأثرهن بالثقافة الغربية وعلى هذا جاءت كتاباتهن عبارة عن إعترافات جنسية مثل: رواية (**رائحة القرفة**) " **لسمر يزبك**"، إلا أن جعلن من الإباحية وسيلة لجذب القراء بحيث:(حيث تهتم الأديبات السوريات.... بالاعتماد على الجنس كوسيلة لترويج كتاباتهن بالوصول إلى القارئ عبر مخاطبة غرائزه واللعب على أوتار كتبه الجنسي)[2]، يعني أن هذا البوح جاء كردة فعل على الكبت الذي تعانيه المرأة إثر حصار المجتمع لها، اذ كان يمنعها من مخالطة الجنس الآخر ويفرض عليها زوجا لا ترغب به، وبالتالي إن إصرار البطلات على التمرد الجنسي ما هو إلا عملية تطهير لذلك الكبت جعلها تفضح الغلالات الساترة، فما كانت هذه المطالبة إلا وسيلة للبحث عن السعادة المطلقة المتمثلة في الحب الحقيقي الذي تجده في رجل يقدر رغبتها في التحرر من كل القيود الاجتماعية البالية، ولذلك فإن (معضم الكاتبات في الخمسينات والستينات اتخذت من حرية الحرب والجنس عنوان لحرية

---

[1] نبيلة فايز السيوف، المرجع السابق، ص 45.

[2] محمد ديبو، أوس عباس، مقال البوح الجنسي في الرواية السورية، موقع ألف www.alefoday.info ، 19-06-2009م.

المرأة)[1]، وعليه فإنه لا يخلو نص من النصوص النسوية من موضوع الحب والجنس إذ يشغل الجزء الكبير فيها، تفجر من خلاله الروائية كل مكبوتاتها رغم المحظورات المفروضة عليها فهي بهذا تشعر أنها حققت ذاتها وعبرت عنها، كما شكل هاجس الحب أهم فنون الرواية وعبر عن لغة معانات المرأة.

2.4. موضوع المساواة بين الرجل والمرأة:(إنبثقت الحركات النسوية في القرن العشرين محتجة ورافضة من أجل إحداث نوع من التوازن في المواقع لكل من المرأة والرجل)[2]، إذ ترى الروائيات أن المرأة والرجل قرينتين متلازمتين منذ الأزل يحملان سويا متاعب المستر التاريخي في تطور ورقي الحياة ولهذا لا يمكن التفرقة بينهما، فهي ترى نفسها قادرة على منافسة الرجل في شتى مجالات الحياة وأنها ند له وتماثله في نفس الخصائص بعيدا عن الفروق الفيزيولوجية التي ليست بتلك الأهمية التي تمنع المرأة من تكافئها مع الرجل ومنافسته، فهي:(لا ترى نفسها كائنا ضعيفا، يستند إلى الرجل بل صنوا له، تقيم معه علاقة متكافئة متوازنة)[3]، وبالتالي حاولت الروائيات في كتاباتهن رد ثنائية الرجل والمرأة وإذابتها في دوامة المساواة.

3.4. موضوع التعليم "تعليم المرأة": تعددت أسباب التي أدت إلى رفض المجتمع تعليم المرأة، كالأعراف السائدة وتقاليدها خوفا من فتنة اختلاط الإناث بالذكور، وربما يكون هذا تحفظ راجع إلى الفهم الخاطئ للدين في حديثه عن المرأة، وبالتالي كانت الكثير من المجتمعات تمنع الفتاة من التحصيل الدراسي فمتى جاء العريس توقف العلم، ومتى حدث احتكاك بالكذور حكم عليها بالبقاء في البيت لتسيير شؤونه، ومن هنا كانت المرأة تعاني من الشعور بالغبنة لما يلحق بها من تحمل أعباء المسؤولية في المنزل بمفردها، أثار فيها هذا الشعور نوعا من النفور والسخط على وضعها وبالتالي كانت الكثيرات تصر أشد الإصرار

---

[1] إيمان القاضي، المرجع السابق، ص 46.

[2] بشرى البستاني، ملامح النسوية في الرواية العربية.... رواية (المحبوبات)، لعالية ممدوح نموذجا، صحيفة المثقف، العدد 3142، 13_04_2015م.

[3] إيمان القاضي، المرجع السابق، ص 145.

على إكمال تعليمها هروبا من ضغوطات البيت:(ففي بداية القرن العشرين دعت الحركات النسوية إلى إتاحة الفرص المناسبة إلى تعليم المرأة، معتقدة أنه سيؤدي إلى تطوير وضعها الاجتماعي)[1]، وهكذا دعت الروائيات في مجمل كتاباتهن المرأة إلى التعليم والتثقف والكتابة ومواصلة هذا الطريق إلى النهاية حيث:(انفتحت أمام المرأة مجالات العلم والعمل والمعرفة حتى وجدنا الكثير من المبدعات اللواتي أكدن قدرات ومهارة في الميادين التي فتحت الأبواب أمامهن)[2]، أي أن التعليم أسهم في تعليم المرأة من حيث فكرها ونفسيتها فأصبحت أكثر وعيا بذاتها وواقعها من حقوق ووجبات مفروضة عليها، مما سمح لها المناخ الثقافي فاستطاعت أن تتمرد في شتى المجالات.

3.4. موضوع تهميش المرأة: منذ الأزل كانت المرأة تعاني الطمس من قبل الرجل والنظر إليها بدونية وأنها مجرد أداة لتلبية رغباته متناسيا أنها لها حقوق متله، إذ اعتبرها على مر العصور كائنا منحطا أقل منه في كل شيء، أنه المركز وله السلطة، وبالتالي لم يعطي احتراما لدورها الرئيسي في حياته، من هنا نزفت أقلام النسوة في كافة الوطن العربي وخاصة في سوريا، بكتابات ترفض فيها هذه النظرة الدونية، منطلقا من أنه لا دين ولا قانون على وجه الأرض ينفي حقوق المرأة، مستدلة في ذلك بدور الإسلام الذي كرم المرأة وحفظ حقوقها بعدما كانت في الحضارات القديمة وعند الفلاسفة وأهل الرأي:(مجرد مخلوق مشوه أنتجته الطبيعة .... لم تخلق لا للعلم وللحكمة، وإنما لإشباع غرائز الرجل وإقناعه بحسنها وجمالها.....وأن عقل المرأة لا يرقى إلى عقل الرجل ...أن المرأة لا تزال في أفضل الأحوال حيوانا....وهكذا كانت الصورة السوداء للمرأة على طول تاريخ الفلاسفة، ثم انعكست هذه التصورات على واقع المرأة ...)[3]، وبالتالي فإن هذه الأفكار انعكست أيضا على الفكر العربي وأورثتها له وطبعت في ذهنه، رغم أن الإسلام أعاد للمرأة اعتبارها، إلا ان تلك الأعراف الشائعة التي جبل عنها الفكر الإنساني ساهمت في بقاء صورة المرأة بتلك النمطية

---

[1] المرجع السابق، ص 20.

[2] بشرى البستاني، المرجع السابق.

[3] عبد الله الشتوي، دونية المرأة عند الفلاسفة بين التارخ والواقع، موقع اليقين، 06_03_2018م.

السابقة، وسكوت هذه المرأة على تسلط الرجل أسهم في تجدر هذا المنطق الذي لا صحة له في فكر الرجل، ومع تطور العصور زاد الوعي الثقافي عند المرأة فتجردت من المسكوت وتمردت عن هذه النزعة.

4.4. موضوع علاقة المرأة: استخدمت الكاتبة صورة الرجل كمكمل لعالم المرأة المشحون بالآلام التي يخلقها الرجل، إذ صورت علاقتها به في جملة من المفاهيم استأصلتها من واقعها وجعلتها أهم مشاغلها في الكتابة الروائية لما تعانيه من عدم تكافؤ بينهما، فحددت صورة الرجل على أنواع من حيث موقفه معها فهناك الرجل السلفي:(...الرجل الذي يصدر عن ذهنية ماضوية متكئة على الموروث الذكري الذي صاغه أجداده، وكرسوا من خلاله عبودية المرأة واستلابها...لأنها ذات عقل ناقص وجسد فاضح)[1]، إذ صورت العلاقة من حيث تسلط الأب أو الزوج في المنزل والتي كانت قائمة على الخوف والحذر وتفتقر للمحبة، وهناك الرجل المضطهد ومن:(وجهة نظره أن المرأة يجب أن تبقى رهينة ومستعبدة من الرجل وأن عليها أن تعتمد عليه اعتماد كامل)[2]، إذ ترى أن هذا النوع من الرجال لا يعترف بإنسانية المرأة ومساواتها له، بل يجدها مجرد أداة لتلبية رغباته تعكس علاقة مليئة بالسخط والنفور، أما:(الرجل الوصولي الذي يستغل المرأة لتحقيق مآربه...)[3]، فهو مجرد شخص استغلالي، وأما الرجل المثقف فكان طاغيا في الرواية كونه يتشارك معها في كثير من صفات التأزم والإزدواجية، فكانت علاقتها معه متذبذبة كونه ضائع بين الرفض والقبول لواقعها، خلافا للرجل النهضوي الذي لم يكن له بروز كبير في الرواية، هذا الأخير رجل مثقف تغلب على العادات والتقاليد وبنى لنفسه قيم جديدة ترى أن المرأة ركن هام في المجتمع، إلا أن الأنواع الأخرى من الرجال كانت تغلب عليه من حيث الحضور، ذلك لرغبة المرأة في اظهار معاناتها من خلال تسليط الضوء على علاقتها مع الرجل من حيث

---

[1] إيمان القاضي، المرجع السابق، ص 165.

[2] نبيل العدوان، حقوق المرأة ومساواتها الكاملة في كافة المجالات، موقع الحوار المتمدن، 03_04_2012م، www.m.ahwar.org

[3] إيمان القاضي، المرجع السابق، ص 180.

جانبه الظلم، وبالتالي كان نموذج العلاقة بينهما مشوه وفيه خلخلة، لذا كانت الشخصيات النسوية تغلب على الشخصيات الذكورية، لتبين أن المرأة قادرة على تغيير حياتها وحياة من حولها.

5.4. موضوع الثورة: اتسعت معرفة الروائيات أكثر وازدادت شمولية وأدركن أن مشاكلهن الشخصية ليست العالم كله، وإنما جزء صغير من آلامه، فانخرطت في مصيره وتفاصيل البلاد الدقيقة، تنقب في الماضي وتصوغ حاضره وتطرح رؤاها حول المستقبل العربي، حيث برز:(الجيل النسوي الجديد في السرديات السورية هو الأكثر التصاقا بموضوعات الحرب، بل هو ظاهرة تفرزها المطابع قبل أن يفرزها الواقع)[1]، وبالتالي أخذت الروائيات تكشفن الأقنعة السياسية وتفضحن مظاهر الخوف الذي يطارد الناس من حكم الإعدام وشاركن في التوجهات السياسية وشجعن الشعب على النهوض والثورة، فحققن قفزة هامة تمثلت في عمق تفهمهن للأوضاع السياسية وفي النهج الذي يستند إلى مقولة أن ما هو شخصي هو سياسي في النهاية.

من خلال هذه المواضيع التي تطرح قضية المرأة التي تتمرد فيها على واقعها وتتخطى كل محظور وتدعوا بنات جنسها إلى كسر الصمت، تبادر في أذهاننا السؤال التالي: هل استطاعت الكاتبات السوريات وضع خط حاسم للصراع القائم بينها وبين ذاتها ومجتمعها؟

وهنا يمكننا القول أن هناك بعض الدراسات التي تقر بأن المرأة العربية بصفة عامة والسورية بصفة خاصة مازالت لحد الساعة تعاني من أزمة الهوية.

[1] السرد المؤنث، الكاتبات السوريات والحرب، موقع الجديد، 01_09_2018م.

1 الفصل الأول

الشخصية في رواية بيروت 75 لغادة السمان

1. تعريف الشخصية
2. أنواع الشخصية
3. البناء الداخلي والخارجي للشخصية
4. علاقة السارد بالشخصية

1. تعريف الشخصية:

اختلف المفهوم الاصطلاحي للشخصية باختلاف وجهات نظر الباحثين فيه، إذ يواجه البحث في موضوعها صعوبات معرفية متعددة، ففي المنظور الاجتماعي تكون الشخصية نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، وفي النظرية السيكولوجية تتخذ الشخصية نمطا سيكولوجيا، وتصبح كائنا إنسانيا، أما من حيث المنظور البنيوي فقد جرد الشخصية من طابعها السيكولوجي ومرجعها الاجتماعي ونظرت إليها باعتبارها فاعلا له وظيفته في حكاية ما، وهذا ما يجعل التحليل البنيوي يتعامل مع الشخصية بوصفها فردا يتفاعل مع الدور الذي يؤديه في الحكاية،وبالتالي كانت الشخصية لديهم:(بمثابة (دليل) **singe** له وجهان: أحدهما دال **signifiant** وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة ولكنها تحول إلى دليل ساعة بنائها في النص، وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها، بواسطة تصريحاتها وأقوالها، وسلوكها وهكذا فصورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع)[1]، أي أن الشخصية تحمل وجهين أحدهما يمثل صورة لفظية من صفات وأسماء، وأخرى صورة ذهنية من سلوكيات وأفعال وتأخذ حيويتها من فعل العمل الروائي، ومن هنا كانت الشخصية كائن رمزي يترجم مواقف الكاتب بأمانة فهي:(عنصرا محوريا في كل سرد بحيث لا يمكن تصور رواية من دون شخصيات)[2].

فقد تبلور مفهوم الشخصية عند الغرب من خلال مجهودات النقد الشكلاني ونقد علم الدلالة، تمثلت في أبحاث "**فيلاديمير بروب**" **(VladimirPropp)** و"**غريماس**" **(Greimas)**.

---

[1] شعبان عبد الحكيم، الرواية العربية الجديدة(دراسات في آليات السرد وقراءات نصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014م، ص 72.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص 39.

حيث يرى "**بـروب**" أن هناك:(قيما ثابته وأخرى متغيرة. وما يتغير هو أسماء الشخصيات(وصفاتها في الوقت نفسه). و مالا يتغير هو أفعالها**<< action>>** أو وظائفها **<<fonctions>>**...وهذا ما يسمح لنا بدراسة القصص انطلاقا من وظائف الشخصيات)[1]، هذا يعني أن "**بـروب**" أعطى الأولوية لوظيفة الأفعال على حساب الشخصيات فاهتم بما تؤديه الشخصية من وظائف داخل حكاية ما، فقد قام بتحويل الشخصيات إلى:(نمذجة بسيطة لا تقوم على نفسية الشخصيات، ولكنها تقوم على وحدة الأفعال التي تتوزع عليها داخل الحكاية)[2]، فحصر"**بروب**" الشخصية في أفعالها وسلوكاتها التي يحددها لها المنحى السردي، وبالتالي تغيرت النظرة إلى الشخصية وأصبحت تدرس من حيث العامل الوظيفي الذي يحكم البنية وعلى هذا أصبح:(مفهومها يلتقي بمفهوم العلامة اللغوية أو المورفيم، ويأتي فارغا، ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قرأتنا للنص)[3]، بمعنى أن الشخصية تكسب دلالتها من النص كونها عنصر أساسي فيه وتتأسس عبر عناصره وبالتالي أصبح يتعامل معها تعاملا خاصا.

ومن إنجازات "**بروب**" انطلق "**غريماس**" يستبقي ويلغي ويطرح ويفضل ما توصل إليه بروب من آراء حول الشخصية حيث:(بنى **غريماس** نموذجه العاملي، الذي يقوم على ستة عوامل وفق ثلاث أصناف، يضم الأول عامل الذات أو فاعلا مقابل موضوع...والثاني مخبرا أو مرسلا مقابل مرسل إليه...والثالث مساعدا مقابل معارض...)[4]، إذ استخرج "**غريماس**" ستة أنماط من العوامل صنفها ضمن ثنائيات ضدية وحدد علاقة الذوات الفاعلة بالموضوعات التي تسعى لتحقيقها بناءا على رسالة المرسل للمرسل إليه وذلك بوجود

---

[1] فيلاديمير بروب، مورفلوجية القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، الشراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996م، ص37.

[2] بول ريكو، الزمان والسرد(التصوير في السرد القصصي)، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، د.ب، ط1، 2006م، ص 63.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي للنشر، المغرب، ط2، 2009م، ص 283.

[4] بسمة الغلا، سيميائية الشخصية الروائية، منتديات ستار تايمز، الساعة 16:19، 18_02_2010.

مساعدين يساندونها في تحقيق البرنامج، في المقابل وجود معارضين يحاولون إفشال هذا البرنامج، ومن هنا

(مفهوم نظام الشخصية في النظام العاملي، هو مجرد دور ما يؤدى في السلسة السردية، بغض النظر عمن يؤديه...يميز بين مستويين: المستوى العاملي، والمستوى التمثيلي، ففي المستوى العاملي، يكون مفهوم الشخصية فيها مجردا أو شموليا، وتركيزه يكون على الأدوار وليس على الذوات التي تنجزه أما المستوى التمثيلي...فالشخصية تأخذ فيه شكل فرد يقوم بدور ما في المسار السردي، ويكون بهذا مجرد شخص فاعل يشارك غيره في تحديد دور عاملي واحد. أو عدة أدوار عامليه)[1]، وبالتالي ميز "**غريماس**" بين العامل والممثل وهو ما يمكننا تسميته بالشخصية المعنوية أو المجردة، فليس ضروريا أن تكون الشخصية شخصا واحدا فقط ذلك أن العامل يمكن تأديته من طرف جملة من الممثلين.

ومن خلال هذه الجهود الجبارة للدراس والمفكرين الغربيين في تحديد مفهوم للشخصية، أخذ بعض الدراس العرب منهم غايتهم في الوصول إلى تعريف شامل يضبط معنى الشخصية في الرواية والحكاية بصفة خاصة.

ففي مجال النص الأدبي عرف جملة من النقاد والباحثين العرب الشخصية باعتبارها عنصر رئيسي في النص، فنجد الشخصية عند "**يوسف مراد**" هي:(الصورة المنظمة المتكاملة لسلوك فرد ما، يشعر بتميزه عن الغير، وليس مجموعة من الصفات، وإنما تشمل في الآن نفسه ما يجمعها وهي الذات الشاعرة وكل صفة مهما كانت ثانوية تعبر إلى حد ما عن الشخصية بكاملها...)[2]، وبالتالي أخذ "**يوسف مراد**" الشخصية من حيث سلوكاتها وصفاتها التي تتميز بها عن غيرها من الشخصيات، ومن هذه المواصفات حدد مفهوم الشخصية، حيث مثلها في ثلاث أنماط، فيها ما يتعلق بالكينونة الداخلية، أي ما تحمله الشخصية من أفكار ومشاعر وانفعالات وغيرها، ومنها ما يتعلق بالمظهر الخارجي للشخصية من طول

---

[1] فوزية عساسلة، صفوة الكتاب في اللغات والآداب، دار خالد اللحياني للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017م، ص 146.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م، ص 44.

وقامة وعمر...إلخ، وهناك ما يتعلق بوضع الشخصية الاجتماعي والأيديولوجي أكانت فقيرة أو غنية أو إقطاعية...إلخ، وبالتالي فالشخصية تقوم على جانبين مهمين ألا وهما، **الجانب المادي** و**الجانب المعنوي**، كما أن هاته الصفات ثابتة ومتغيرة تمنح كل فرد مميزاته الخاصة به.

أما الشخصية عند عبد "**الملك مرتاض**" :(أداة من أدوات الأداء القصصي، يصفها القاص لبناء عمله الفني، كما يضع اللغة والزمان، وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعة لتشكل فنية واحدة وهي الإبداع الفني)[1]، فتعتبر الشخصية أحد أدوات القصة الرئيسية إذ تساهم في بناء النص السردي وعنصر متحرك في تسلسل الأحداث وتطورها:(فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي العمود الفقري، الذي ترتكز عليه)[2].

فلا يمكن تصور أي عمل سردي بدون شخصيات فهي من العناصر الثابتة في النظام السردي.

2.أنواع الشخصية:

(الشخصية في الرواية شخصية تخيلية لسانية فهي من مادة اللغة لا من الواقع، ثابتة أو متغيرة، محورية رئيسية أو غير محورية، أي ثانوية على هامش من الشخصيات الأخر)[3] إذ تعتبر الشخصية مكونا أساسيا وعنصرا هاما في الرواية فهي وسيلة يعتمد عليها الكاتب في نقل أفكاره و إبراز توجهه فهي محرك الأحداث، فالشخصيات تتنوع وتختلف باختلاف وظائفها وأدوارها في العمل الروائي وبحسب أفعالها وصفاتها وهذا من منظور تصنيف الباحثين لها.

---

[1] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 71.

[2] جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، كلية الأداب واللغات، جامعة منتوري، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، ع13، 2000م، ص 195.

[3] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، دار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010م، ص195.

1.2. الشخصية السكونية:(هي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد...فالشخصيات السطحية تقتصر على سمات قارة ومحدودة، وهذا لا يمنعها من القيام بأدوار حاسمة في بعض الأحيان)[1] ، فهي الشخصية الساكنة في العمل السردي، التي تبقى على نفس الطبائع والمواصفات والمواقف، لا تتطور من بداية الرواية إلى نهايتها، ونذكر على سبيل المثال:

✓**شخصية النسوة الثلاث:** وتمثل دورهن في السلفيات والملتزمات ويظهر ذلك في المقطع التالي(احتلت المقعد الخلفي نسوة ثلاث محجبات يغطيهن السواد من الرأس حتى أخمص القدمين)[2]، حيث ظلت هذه الشخصيات الثلاث ثابتة في سلوكاتها التي تمثلت في الندبة والنواح منذ صعودهن إلى السيارة (هنالك بكاء خافت...النسوة الثلاث في المقعد الخلفي يبكين)[3] ليتصاعد نواحهن:

(تعالى نواح نسوة المقعد الخلفي)[4] وظللن على هذه الحالة إلى غاية اختفائهن : (هبط الجميع لإنجاز معاملاتهم. عادت ياسمينة وفرح، ولكن الندابات الثلاث لم يعدن...وتحركت السيارة دون الندابات المختفيات)[5] وانتهاء دورهن في الرواية.

✓ **شخصية السائق:** تمثل دوره في صورة سائق لا يتجاوب مع الركاب بقدر ما يتجاوب مع قيادة سيارته، إذ ظلت حالة الصمت تخيم عليه(لا يرد السائق ذو الوجه الغامض الأسى...السائق المأساوي لا يرد)[6]، إذ لم يبدي أي ردة فعل تجاه الركاب(يسأل السائق عن الطقس هناك مستدرجا إياه للحوار عن أسرار بيروت ومفاتنها. السائق لا يرد. السائق

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات) ، المركز الثقافي العربي، د.ب، ط1، د.ت، ص 215_216.

[2] غادة السمان، رواية بيروت75، منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 1975م، ص 6.

[3] الرواية، ص 7.

[4] الرواية، ص 8.

[5] الرواية، ص 9.

[6] الرواية، ص 7.

أخرس، له وجه يذكّر بسائقي عربات دفـــــن الموتى)[1]، وبالتالي ظل طول الرواية متخذا سلوكا واحدا ثابتا في تصرفاته (السائق وحده بدا لا مباليا وحياديا مثل ملك الموت)[2].

✓ **شخصية نيشان:** هو شخصية احتكارية وانتهازية، رجل المصالح الذي ينظر إلى كل من حوله من منظور عملي، إذ ظل ثابتا في تصرفاته المتعجرفة ويظهر ذلك في(كان نيشان يرتجف وهو يصرخ:<< أنا الذي صنعتك وأنا الذي يستطيع تدميرك...>> في صوت نيشان شيء شرس وصارم مثل فرقعة السياط في << السرك>> على أجساد الحيوانات أثناء التدريب)[3]، فتخلى عن المبادئ الأخلاقية التي يفرضها عمله، وبهذا تصرفاته لم تتغير إلى أخر الرواية ويتضح ذلك في

(فنيشان مصمم على الانتقام بكل ما تبقى له من نفوذ ومال)[4].

✓ **شخصية البيك فاضل السلموني:** وهو شخصية ذات منصب وجاه يتميز بثراءه ومكانته وسلطته كعضو في البرلمان، متعجرف وخائن لوطنه ويتمظهر ذلك في المقطع التالي(رد البيك بصوت هادئ كالقضاء...نصحتك مرارا أنت وأهل القرية بعدم إيواء المخربين ولم ترتعدوا ...تسمونهم "فدائيين" وهم سبب خراب القرية)[5]، حيث ظلت هذه الشخصية ثابتة في سلوكاتها في ظل سير أحداث الرجل السياسي الذي يبحث عن مصالحه حتى ولو كانت على حساب أغلى ما يملك وهي ابنته "**نائلة**" التي كان يسعى إلى تزويجها من ابن غريمه السياسي "**نمر بك السكيني**" لمصالح عملية وسياسية ومالية ويتبين ذلك في المقطع التالي(نائلة، ابنتي...ونمر السكيني؟ ما رأيك؟ هل يتم الزواج؟)[6]، وحدث هذا دون سماع رأيها وبقيت هذه الشخصية تتصف بالغطرسة والأنانية والظلم إلى غاية نهاية الرواية.

---

[1] الرواية، ص 8.

[2] الرواية، ص 12.

[3] الرواية، ص 44.

[4] الرواية، ص 108.

[5] الرواية، ص 46.

[6] الرواية، ص 48.

✓**شخصية فايزة:** فهي ساكنة منذ الرواية لم تغير فيها الأحداث ولم تغير في الأحداث، تتميز بعملها كبصارة قارئة للمستقبل التي يتردد عليها "**فاضل السلموني**" لمعرفة ما سيأتيه حسب اعتقاده أو للمشورة والنصح ويظهر ذلك في(تأملته بعينين ثاقبتين فخفض نظره احتراما لقواها الخفية ولحضور كائناتها السرية)[1]، فيرى فيها الخير والبركة والحكمة والمعرفة وهذا ما نلاحظه في (هذه المرأة تعرف كل شيء وهو يعتمد عليها أكثر من كل شيء)[2]، فقد كانت تتردد بعض الشخصيات المهمة عليها على طول الرواية و بالتالي ظلت تعمل كبصارة إلى نهاية الرواية.

2.2. الشخصية النامية: وهي الشخصية التي:(تمتاز بالتغيير الدائم داخل السرد)[3]، كونها من الشخصيات الفاعلة في الرواية لديناميكيتها وتحركها الدائم على طول الخطاب السردي فهي تتحول بشكل مفاجئ أو تدرجي من سلوك إلى أخر ف:(تنمو وتتطور شيئا فشيئا في صراعها مع الأحداث)[4]، إذ تتسم روايتنا بالكثير من الشخصيات النامية نذكر على سبيل المثال:

✓**شخصية ياسمينة:** هي فتاة بسيطة تعيش حياة معدمة، كانت ترى بأنها لن تعود من بيروت إلا ثرية كونها ترى فيها بريق الأمل والحرية والحياة الجميلة بعيدا عن ضغوطات العادات والتقاليد بدمشق، ومع مرور الأحداث أصبحت ثرية بفضل علاقتها مع رجل الأعمال المشهور "**نمر بك**" الذي أعجب بجسدها الفاتن فمنحها من ثروته مقابل أن تمنحه إياه، لتجد نفسها معه في دوامة من الغدر لمحاولته التخلص منها بعد أن اكتفى من علاقتهما لتتحول هذه الشخصية مع تسارع الأحداث إلى شخصية وحيدة منسية محبطة ويظهر ذلك في الملفوظ السردي التالي(لم تعد ياسمينة الدمشقية تنشر عطرها وفرحها وأغانيها...صارت كالسلحفاة، لكن صدفتها محشوة بالعذاب...)[5]، لتخير في الأخير العودة

---

[1] الرواية، ص 47.

[2] الرواية، ص 56.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق، ط1، 2005م، ص 13.

[4] محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991م، ص 74.

[5] الرواية، ص 71.

إلى منزل شقيقها بعد أن تخلى عنها "**نمر بك**" وينتهي بها المطاف مقتولة على يد أخيها بحجة الشرف(لقد قتلت أختي دفاعا عن شرفي)[1]، وهنا نلاحظ كيفية تحول هذه الشخصية في سلوكها وأفعالها من شخصية مستقرة منضبطة مع نفسها كابته لعواطفها محبة للحياة، إلى شخصية منحلة واهمة بالحرية أدت بها للبؤس والحزن والاضطراب ثم الهرب من الحال الذي آلت عليه والهلاك بعد ذلك.

✓ **شخصية أبو الملا:** كانت هذه الشخصية في بداية الرواية شخصية حزينة معذبة غير أنها قانعة راضية بالقدر والمكتوب وهذا ما يوضحه المقطع التالي(...فقد عاش حياته كلها راضيا بالقدر والمكتوب، مقيما للصلاة وحريصا كل الحرص على راحة البال والتقوى)[2]، لتصبح هذه الشخصية مع سير الأحداث غير قانعة ومستقرة داخليا، متطاولة ومتمردة متعدية على القانون والنظام في تفكيره وقراره سرقة التمثال آملا في تغيير حياته عند بيعه له والحصول على ثروة كبيرة وإعادة بناته، ويتبين ذلك في(الآن تبدل منذ إضطرته ضروريات العيش القاهرة إلى حمل إبنته الثالثة لتعمل خادمة...سأسرق التمثال)[3] وحالما سرق التمثال استولى عليه الجشع والطمع ويتجلى ذلك في الملفوظ السردي الموالي(من الآن فصاعدا سيعرف درب اللذات ...سيسرق ثانية سيجرب كل شيء قبل فوات الأوان. سيجرب القتل أيضا)[4] وينتهي به الحال ميتا بسكته قلبية من ألم وعذاب الضمير حول سرقته للتمثال الذي تخيله هو من قام بالانتقام منه (يمد التمثال أصابعه إلى عنقه، يا إلهي إنه يحاول خنقي! يريد قتلي!)[5].

---

[1] الرواية، ص 89.

[2] الرواية، ص 66.

[3] الرواية، ص 66.

[4] الرواية، ص 69.

[5] الرواية، ص 69.

3.2. الشخصية المجازية: هي الشخصية التي تتظاهر بشيء وتبطن شيء آخر بداخلها، (ويترتب عن كل ذلك إنبثاق الشخصية وعلاميتها)[1]، ومنها:

✓ **شخصية نمر بك السكيني:** وهي شخصية مخادعة مراوغة في تظاهره بحبه "**لياسمينة**" وفي حقيقة الأمر يخفي عكس ذلك تماما، باستغلالها لإشباع رغباته الجنسية والتلاعب بمشاعرها ويظهر ذلك في (في البداية كان نمر معجب بعادتها تلك، وكان يتأمل جسدها الأبيض الشديد الامتلاء وهو يتحرك بين الوسائد المخملية والرياش...ثم يحملها فورا إلى الفراش)[2] يراها فقط جسد بلا روح وذلك في قوله (كل ما يربطني بها أنها شهية في الفراش)[3] كما كان يتظاهر بسعادته معها في قوله(بأنه لم يستمتع مع امرأة كما معها...وبأنه مؤمن بحبها له)[4] إلا أن حقيقته تبطن الخداع والكذب ويظهر هذا في(هل تصدقين أنني أستطيع أن أتزوج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزواج؟)[5]، وفي موضع آخر(تراها تتوهم أنها تحبني حقا و أن الحب موجود حقا؟!)[6]، كما خان وعده لها باحتوائها وخذلها وذلك في الملفوظة السردية الآتية(يصطحبها لمدينة العري بدلا من أن يحتفظ بها لنفسه، إنها النهاية)[7] لتكون نهاية هذه الشخصية المخادعة الإفلات من العقاب والتحرر بفضل نفوذه(أنا نمر السكيني يا كلب...إذ لم تنفذ ما أقوله لن يتسنى لك حتى المثول أمام المحكمة)[8].

✓ **شخصية شقيق ياسمينة:** وهي شخصية جشعة التي تظهر في البداية الصمت عن شرفه من أجل المال، لكنه يخفي بداخله الجشع والبغض والإجرام وانعدام الشرف وهذا ما يتبين

---

[1] شريبط أحمد شريبط، سيميائية الشخصية الروائية، مجلة السيميائية والنص الأدبي، عنابة، ماي 2002م، عدد13، ص 220.

[2] الرواية، ص37.

[3] الرواية، ص 74.

[4] الرواية، ص 51.

[5] الرواية، ص 52.

[6] الرواية، ص 73.

[7] الرواية، ص 75.

[8] الرواية، ص 90_91.

في المقطع التالي(هجم عليها انتزع حقيبة يدها...أين النقود أيتها الساقطة؟)[1] وتظاهر بعد هذا العنف بالدفاع عن الشرف وقام بقتلها عندما لم ينل ما يريد(لقد قتلت أختي دفاعا عن شرفي وأريد أن أدلي باعترافاتي كاملة)[2] غير أن نهاية هذه الشخصية الدنيئة التي ليس لها مكانة وكرامة هي الرضوخ للذل وتضليل الحقيقة في مقابل التهديدات التي تلقاها داخل السجن من سلطة أعلى منه ويتضح ذلك في (لن تعيش لتلطخ سمعتي، والآن أترك لك أن تختار، صفعتان...هل اخترت؟ أنا زلمتك يا بيك..اخترت..اخترت..نسيت اسمك. وينهار شقيق ياسمينة باكيا)[3].

4.2. الشخصية الإشارية: هي العلامة والدليل يشير إليها السارد عن طريق الوصف أو التعليق، للإشارة إلى شيء معين، وأن الشخصية تلك موضعها ليس الوضع التي هي عليه لخلل ناتج عن ظروف واقع مرير، ونذكر على سبيل المثال:

✓**شخصية طعان:** شاب مثقف حامل لشهادة الصيدلة كان رقيق القلب مرهف الحس يحب مساعدة غيره ويتجلى ذلك في (...قرر أن يفتح ببعلبك صيدلية يسميها صيدلية الحنان...لقد اختار أن يكون صيدليا، انطلاقا من رقة قلبه المفرطة التي حرمته حتى من أن يكون طبيبا أو جراحا، إنه منذ طفولته يكره منظر الدم...المسالم الذي لم يقتل في عمره نملة)[4] ليتفاجأ بنفسه رغم مكانته بأنه ملاحق مطارد في قضية ثأر من قبل عشيرة الخرذلية ذلك أن ابن عمه قتل أحدا من أفرادهم وكان يحمل شهادة جامعية وبالتالي الثأر يكون من شخص يحمل شهادة جامعية أيضا وهكذا وقع الاختيار على "**طعان**" ، فأصبح هذا الأخير مضطرب متخفي من شارع إلى أخر ويعيش حالة هلع في كل الأوقات وهذا ما تبينه المقطع التالي(ارتمى في مقعد وهو يرتجف، لقد نجوة منهم هذه المرة، لقد استطعت الإفلات من مراقبتهم وضاعت رصاصاتهم في الهواء...)[5]، وظل يشك في كل شيء من حوله،

---

[1] الرواية، ص 88.

[2] الرواية، ص 89.

[3] الرواية، ص 91.

[4] الرواية، ص 60.

[5] الرواية، ص 11.

كالركاب في السيارة(...كان يتأمل الراكب الجديد أبو مصطفى بذعر تراه منهم؟ تراه شاهدوني استقل هذا التاكسي فسبقوني إلى الحازمية ودسوا أحد عملائهم؟ ...)[1]، كذلك شكوكه للناس في الشوارع أثناء سيرهم على أنهم يراقبونه ومتأهبين لقتله (لست واهما هناك من يلاحقني، وانفجر الرعد وانفجر الخوف من قلبه...هناك من سيقتلني)[2]، وفي خضم هذا كله كان في صراع داخلي مع نفسه ويظهر ذلك في المقطع السردي(لماذا أموت هكذا ميتة كلب أجرب وأنا لم أقترف ذنبا غير أنني استطعت أن أتابع دراستي وأصير صيدليا، دون أن أدري أنني يوم تخرجت وحملت شهادتي كنت أحكم بالإعدام على نفسي)![3]، فقد بات شخصية متعبة ضائعة مهلوسة مرهقة لا تفكر في شيء سوى أشباح أهل العشيرة من حوله الذين حكموا عليه بالموت ويتجلى هذا في قوله (لقد مت منذ حكموا عليا بالموت انتقاما لرجل لم أقتله ولم أشارك في قتله و لم أرى وجهه من قبل. وها أنا أجرجر جسد ايامي المهدورة .)[4]، وهذا ما أدى به إلى قتل رجل لم يرى وجهه قط ظنّا منه أنه يلاحقه للانتقام منه، وفي كل الأحوال مخاوفه التي أدت به إلى قتل رجل لا يعرفه نتيجة ناجحة حققها أهل العشيرة لأخذ الثأر منه بنفس الطريقة التي خططوا لها ذلك أنه تم إعدامه على جريمته.

والنص بالإشارة إلى هذه الشخصية يرى أن مكانها ليس في المطاردة والترصد والقتل وسحق العلم وعدم تقديره، بل في موضع عكس ماهي عليه، أن يكون صيدليا في مكان محترم، هادئ ومستقر، يساعد فيه الناس ويكون وسيلة لشفائهم وبث الروح والأمل فيهم.

✓**شخصية مصطفى:** الفتى المتمدرس الشاعري المرهف الرحيم، الذي يرى كل ما حوله كتله من المشاعر والأحاسيس، صاحب القلم والورق والكلمة الحية والقصيدة الصادقة، المحب لشعر والمعبر به عن كل ما يدور حوله، لكن كان لحياته وجهة أخرى (كان والده قد أقسم منذ مولده أن لا يحمله للبحر حتى ولو نزهة وأن يبقيه بعيدا عن بؤسه ومصيره، وأن

---

[1] الرواية، ص 12.

[2] الرواية، ص 59.

[3] الرواية، ص 59.

[4] الرواية، ص 61_62.

يعده لحياة أفضل ويعلمه)[1]، ليجد نفسه مقحما في ميدان لا خبرة له فيه، وهذا من طرف والده الذي أراده أن يحل محل أخيه المرحوم "**علي**" غير أن "**مصطفى**" لم يخلق للصيد والبحار:(لقد اقترب الخريف وبدلا من المدرسة سيكون علي أن أدخل في عالم أبي الوحشي...لقد بدأ خريف عمري دون أن أحيا ربيعي، هكذا نحن نعيش خلسة، نتعلم خلسة، ونموت خلسة)[2]، ورغم أمل أبيه في مساعدته وإنقاذ أسرته لكن مصطفى صار يتأرجح بين أن يكون صيدا فاشلا كأبيه أو شاعر دون قصيدة، ويظهر ذلك في(لن أصلح صيادا، أنا شاعر مصاب بدوار البحر؟)[3]، ولكنه حاول تجربة هذه المهنة فلا مجال للهرب منها إلا أنه وجد نفسه لا يصلح لها أبدا بعد معرفته بها وبفضاعتها، ويتجلى ذلك في(يالها من جريمة ! لن أعمل صيادا من وجهة نظر البحر والشاعر ليس هناك فرق بين مصرع سمكة ومصرع انسان كلاهما روح حية أزهقت)[4]، ويضيف والده قائلا(لن يصير أبدا صيادا فحلا كشقيقه المرحوم علي...لقد كنت مخطئا حين أرغمته على ترك المدرسة والانضمام إلي)[5].

والهدف المراد إيصاله من خلال الوصف والتعليق حول هذه الشخصية هو عدم هدم الطموح والموهبة وتسليط الضوء على ظاهرة التخلي عن التعليم في المدرسة وعمالة الصغار التي هي جريمة يفتعلها الآباء بحق أبنائهم، كما تشير بأن تكون هذه الشخصية الصغيرة الطموحة في مكان أفضل مستقر ممارسا لموهبته الشعرية وتعليمه وطرح أفكاره الأخلاقية بعيدا عن صخب الحياة.

5.2. الشخصية المرجعية: وهي الشخصية التي تندرج إلى شخصية ما، تحمل ثقافة ما(ضمنها الشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية والشخصيات الاجتماعية، وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكلها)[6]، فالشخصية

---

[1] الرواية، ص 27.

[2] الرواية، ص 27.

[3] الرواية، ص 29.

[4] الرواية، ص 32.

[5] الرواية، ص 35.

[6] محمد عزام، المرجع السابق، ص 13.

المرجعية في العمل الروائي هي إحالة لشخصية سابقة وإعادة صياغتها والقارئ هو من يتفطن لها. إذ تظهر في روايتنا شخصيات مرجعية، نذكر منها:

✓**شخصية أبو مصطفى:** وهذه الشخصية تمثل هذا النمط في العمل السردي، فهو صائد سمك يسعى خلف حلمه وهو إيجاد المصباح السحري في شباك صيده، لتحقيق أمانيه، تحيلنا إلى الكثير من الشخصيات في قصص وأساطير ألف ليلة وليلة وغيرها التي تتحدث عن الفانوس السحري أو مصباح علاء الدين السحري، بحيث تتقاطع هذه الشخصية مع شخصية "**الصياد و الفانوس السحري**" الذي يحصل عليه هذا الصياد الفقير المعدم ويظهر له مارد خادم الفانوس السحري ويلبي طلباته كإعطائه المال والجاه، فكلاهما يعيشان حياة صعبة وفقر مدقع في قرية صغيرة على شاطئ البحر، وليس الصيد سهلا ومتوفرا دائما فأحيانا يكون صاد الكثير من الأسماك وأحيانا يعود وشباكه خاوية، فـ"**أبو مصطفى**" يحلم باصطياد المصباح السحري الذي سيغير حياته بأكملها والمارد الذي سيمنحه كل أمنياته، مما دفعه إلى المسارعة للقاءه مثلما يتوضح خلال المقطع السردي (ثلاثون عاما وهو يحلم بأن المصباح السحري سيخرج ذات يوم من البحر ويعلق في شباكه...سيدعكه ثلاث مرات فينتصب جني المصباح ثم يركع بين يديه ويقول له شبيك لبيك عبدك بين يديك! وسيطلب أمنياته الصغيرة كلها، بيت، دخل معقول، رزق يكفي الأولاد)[1]، فهو يرى بأنه صياد الفانوس السحري، وكذلك يظهر التحاكي في شخصية علاء الدين والفانوس السحري الذي وجده في الغار وحقق له المارد ما يريد بإخراجه من المصباح، بعد أن كان فقيرا تحولت حياته إلى سعادة دائمة، مما دفع "**أبو مصطفى**" للهوس بفكرة امتلاكه لهذا المصباح ويظهر ذلك في(هوسه بحكاية المصباح السحري بدأت تتحول إلى جنون مطبق أنه واثق من لقاء الجني قبل موته)[2]، غير أن هذه الشخصية المنهكة كلما ازدادت مرضا ازداد إحساسها بقرب جني المارد القابع في تفكيره وخياله، وهذا ما يتبين في المقطع السردي(ثلاثون عاما وهو يركض على الأمواج بحثا عن الجني، ثلاثون عاما وهو يرمي بشباكه ثم يتحسس بيده

[1] الرواية، ص 25.

[2] الرواية، ص 78.

محتواها لعله يجد المصباح)![1]، إضافة إلى التقاطع أيضا في شخصية السندباد البحري فكلاهما مغامر، مرّا بالعديد من المخاطر وبذلا الكثير من الجهد المضني، وعدم الخوف من الموت والكفاح ، ويتمثل ذلك في(لوالده وجه مقامر الليلة، ربما كانت الحمى. وربما كان شيء آخر)[2]، والسعي إلى طلب الرزق وإن تطلب ذلك المغامرة في عرض البحر ومقاومة كل الظروف رغبة في الوصول للمبتغى، كما يتضح في المقطع التالي(رمى بشباكه، اشعل فتيل الديناميت، الحزمة كلها دفعة واحدة وقبل أن يسمع صرخة ابنه والرجال قفز بها إلى الماء، هاهو جسده كله حزمة ديناميت لصيد المصباح)[3]، وبهذا نشير إلى أن شخصية "**أبو مصطفى**" تحيلنا إلى مرجعية أسطورية خرافية متمثلة في شخصيات خرافية ممزوجة فيما بينها، تمثلت في: شخصية الصياد والفانوس السحري، وشخصية علاء الدين والمصباح السحري، وشخصية السندباد البحري، من خلال تقاطعهما في العديد من النقاط المشتركة وهي امتلاك المصباح السحري لتحقيق الأمنيات وتغيير الواقع المرير بمواجهة المخاطر من دون مهابة الموت والمغامرة صوب البحر.

✓**شخصية فرح:** تتقاطع شخصية "**فرح**" مع شخصية الأسطورة "**فاوست**"(كان ذكيا و والده فقيرا معدما، فتبناه عمه...وأدخله الجامعة ليدرس اللاهوت...ثم اتجه إلى كتب السحر والتنجيم و استحضار الأرواح...أقدم على استحضار روح ميفستوفيليس أحد الشياطين السبعة في القرون الوسطى ووقع معه عقدا بدمه، يقوم ميفستوفيليس بموجبه بتلبية كافة طلباته وتحقيق طموحه العلمي مقابل أن يهبه روحه...وعندما حانت الساعة...قتله ميفستوفيليس وشوه جسده بطريقة تقشعر لها الأبدان)[4]، وهنا نلاحظ التشابه الكبير بين قصتي "**فاوست**" و "**فرح**" وتقارب تفاصيل حياتهما الشخصية، ذلك أن "**فرح**" كان موهوبا أيضا وذهب إلى أحد أقاربه "**نيشان**" رجل الأعمال الغني بمعية والده الذي كان فقيرا

---

[1] الرواية، ص 79.

[2] الرواية، ص 79.

[3] الرواية، ص 79.

[4] فريد نعمة، <<فوست>> عقد مع الشيطان مآله الضياع، موقع البيان، ساعة: 05:36، تاريخ: 14 يونيو2013م.

جدا(سأسلمك لابن خالتي نيشان ليصبك في القالب المناسب)[1]، فأرسله إليه ليحقق له نجاحه و شهرته(لن أعود إلا ثريا و مشهورا)[2]، وعندما تعامل "**فرح**" مع "**نيشان**" حقق مبتغاه من شهرة ومال، غير أنه فقد كل حقوقه فلم يعد يمتلك نفسه لأنه أصبح مجرد آلة تفعل ما يملى عليها من قبل مديره(احسست بأنني لم أعد أملك نفسي. لقد بعتها وإلى الأبد...إلى...الشيطان!)[3]، وبالتالي فقد "**فرح**" نفسه ولم يعد له السلطة على تصرفاته فشعر بالندم والحسرة وهذا أدى به إلى فقدان عقله أي موته وهو على قيد الحياة(ولا يدري لماذا تذكر فرح حكاية ذلك الرجل الذي وقع مع الشطان عقدا بدمه يمنح فيه نفسه للشيطان مقابل تلبية رغباته كلها...ربما كان اسمه فرح...أم تراه فاوست؟)[4]،فما حدث معه حدث مع "**فاوست**" الذي صار للشيطان سلطة عليه فأحس بالندم لكن كانت نهايته أن شوه الشيطان جسده وفقد حياته.

ومن هنا نستنتج أن شخصيتي "**فرح**" و "**فاوست**" لهما نفس القصة ونفس النهاية الوحشية وبالتالي أحالتنا شخصية "**فرح**" وقصة حياتي من الوهلة الأولى لشخصية "**فاوست**" والتي يتبين من خلالها الطمع هو سبب هلاك البشرية وعلى الإنسان أن يكون قنوعا بما كتبه الله له.

6.2. الشخصية الغائبة: إذ تلعب هذه الشخصية دورا هاما في ثنائية الحضور والغياب، فغيابها لا يعني العدم وإنما هي حاضرة فنيا من خلال ذكر اسمها وتفاصيل حياتها على لسان الراوي أو أحد الشخصيات في ظل غياب برنامجها السردي، حيث تعج هذه الرواية بكم هائل من الشخصيات الغائبة، إذ نذكر بعضا منها:

✓ **شخصية علي:** حيث تم ذكر اسمه وصفاته دون أن يكون له برنامج سردي وذلك عندما تذكر "**أبو مصطفى**" كيف كان ابنه "**علي**" سندا له، فكانت ذكراه دائما تمر بخاطره كونه

---

[1] الرواية، ص 20.

[2] الرواية، ص 7.

[3] الرواية، ص 65.

[4] الرواية، ص 44_45.

يشعر بالأسى والحسرة إثر مصرعه الذي خلف وراه صدمة وفراغ كبيرين في حياته، إذ يتبين ذلك في المقطع التالي(كان ابنه علي يساعده، ولكن بعد فاجعة موته لم يبق أمام أبو مصطفى إلا ابنه البكر يعينه)[1]، وتم ذكره في مقطع أخر(لن يصير أبدا صيادا فحلا كشقيقه المرحوم علي...إنه لن يقدر أبدا على ملء فراغه...علي خلق للبحر مثلي...ولكن سمكة قتلته. مازالت حتى اليوم لا أصدق كيف قتلته سمكة! أستعيد الأمر وأكاد أجن...كنا نصطاد أول هذا الصيف يوم جرب حظه للمرة الأولى مع اصبع الديناميت...كان <<الضرب>> موفقا وخرجت له عشرات الأسماك طفت على وجه الماء...ولكثرة ما استبد به الفرح حمل في كل يد سمكة كبيرة، و قبض بأسنانه على سمكة ثالثة وسبح بها نحو القارب. السمكة في فمه لم تكن قد ماتت بعد. كانت تتخبط. انزلقت إلى حلقه...واختنق...اختنق فعلا...مات. بكل بساطة اصطادته سمكة بدلا من أن يصطادها)[2].

✓ **شخصية أبو فرح:** حيث استرجع "**فرح**" ذكرياته مع والده في دمشق وبدأ يتذكر ويروي بينه وبين نفسه كيف كان يعامله بقسوة، ويظهر ذلك في قوله(ابي. ذلك القروي القوي، كان دوما يتلاعب بقدري. دوما يرمي بكتبي التي أدمنها إلى النيران التي يحرق بها أعشاب الحقل الطفيلية والضارة صارخا: يجب أن تعمل كنيشان، لا أن تقضي عمرك بالتفكير والوسوسة)[3]، ويذكر اسمه في مقطع أخر(ابي عاشور عاشور من قرية دوما)[4].

✓ **شخصية ابنة أبو الملا:** وتم ذكر حالتها من خلال تفكير "**أبو الملا**" بها، ذلك أنه أرسلها للعمل كخادمة في بيوت الأثرياء، فظلت الحسرة والندم يلازمانه(هو الذي جعله يعود لتو وقد خلفها، وهي الصغيرة الحلوة. هناك في أحد قصور الأثرياء الصيفية بعالية)[5]، ويشار إليها

---

[1] الرواية، ص27_28.

[2] الرواية، ص 35.

[3] الرواية، ص 19_20.

[4] الرواية، ص 22.

[5] الرواية، ص 11.

مـرة أخـرى بقولـه(اضـطرته ضـرورات العـيش القـاهرة إلـى حمـل ابنتـه الثالثـة لتعمـل كخادمة...منذ وطئت قدماه قصر الجازمية، حيث تركها)[1].

✓**شخصية نائلة السلموني:** وهي خطيبة "**نمر بك**" إلا أنه لم يظهر دورها في البرنامج السردي و إنما كان يتم ذكر اسمها و صفاتها من قبل شخصية "**ياسمينة**" عشيقة "**نمر بك**" وتجلى ذلك في قولها(تحدث ذات يوم عن خطبته من نائلة السلموني، ابنة غريم والده السياسي فاضل السلموني، ظننته يمزح)[2]، وتضيف قائلتا(تقدم منا <<بيك>> هام سلم عليه وعرفه إلى ابنته، وهي فتاة عادية الوجه، ترتدي مجوهرات غير عادية، وحين سمعت اسمها. الآنسة نائلة السلموني، كريمة فاضل بك السلموني النائب_تحجرت_ إنها هي...ابنة خصمه السياسي والخطيبة المرشحة)[3]، وأيضا(ربما سيكتب اسم نائلة)[4]، كما يتوالى ذكر اسمها مرة أخرى على لسان "**نمر بك**" في قوله(أنا أيضا أحب النقود، وإلا لما قبلت بالزواج من نائلة، تلك السنجابة البليدة)[5].

3.البناء الداخلي والخارجي للشخصية:

1.3. البناء الداخلي للشخصية:

✓**الحب والغيرة:** تتجلى مظاهر الحب والغيرة بالنسبة "**لياسمينة**" من خلال حبها "**لنمر بك**" (مازالت أحبه. وحبي العظيم لجسده منعني دوما من مجرد رؤيته بوضوح)[6]، فكانت تجتاحها نوبات الغيرة كلما اقتربت منه فتاة أخرى (ترى أين هو الآن ؟ ومع من ؟ وعلى من ينثر حضوره الأشقر الجميل المضيء؟)[7]، فهي التي منحته جسدها وشرفها وأحاسيسها إذ جعلت منه زوجا لها تشاركه أفراحه وأحزانه وحتى شقته وفراشه(تفترسه كل ليلة كمخلوقات

---

[1] الرواية، ص 66.
[2] الرواية، ص 39.
[3] الرواية، ص 39_40.
[4] الرواية، ص 41.
[5] الرواية، ص 74.
[6] الرواية، ص 39.
[7] الرواية، ص 49.

الطبيعة التي تلتهم ذكرها أثناء مضاجعته، فهي تحبه، ولا تحس بأنها تمتلكه حقا إلا في الفراش)[1]، وبالتالي كانت تضمر في داخلها عشقها الكبير له(...كان جسدها يحبه .. يحبه ...وتمسكت بصدر نمر، كانت تغرق ،يجرفها المطر بعيدا)[2]، ولكن دائما تفضحها غيرتها التي تظهر في تفكيرها وتصرفاتها (ولا شيء أكثر نشاطا من مخيلة امرأه تشعر بالغيرة)[3].

✓ **الإنسانية:** تمتع "**مصطفى**" بشخصية تنبع منها الصفات الإنسانية تنبذ الظلم وتبحث عن الخير والعدل في العالم(الجريمة في نظر الناس هي فقط قتل كائن من فصيلتنا البشرية...كم أشتاق إلى الفلسفات الهندية والأسيوية التي تحرم قتل أي شيء حي، حتى البعوضة!)[4]، حيث كان يعطف على الكائنات إذ لا يقبل بالمبدأ الذي يخول لك أن تقتل كائنا حيا مثلك على حساب رزقك(ألم يحدث أن شعرت مرة بالحزن لموت سمكة وأعدتها إلى البحر رحمة بأنينها؟)[5]، فكان يشعر بالشفقة والأسى اتجاه الأسماك التي يتم صيدها ويرفض ذلك المنطق الذي يسمح بأكل القوي للضعيف (يالها من جريمة !...ليس هنالك فرق بين مصرع سمكة ومصرع إنسان. كلاهما روح حية أزهقت!)[6]، إلا أن إنسانيته من جديد توقظ فيه نوعا من الحزن إزاء الصيادين لكونهم يعانون أيضا في رحلة البحث عن العيش في هذا البحر المخيف الغامض(لعبة الحياة ككل هي التي تعذبني. الصياد والسمكة. الموت هو وحده الصياد الذي لا يرحم والذي يتساوى في شبكته القاتل والقتيل)[7].

✓ **الطيبة:** فقد تمتعت شخصية "**طعان**" بالطيبة الزائدة عن حدها حيث كان مسالما مع العالم بأسره(وأنا المسالم الذي لم يقتل في عمره نملة)[8]، إذ يمقت كل أنواع الكره والبغض

---

[1] الرواية، ص 51.
[2] الرواية، ص 53.
[3] الرواية، ص 51.
[4] الرواية، ص 33.
[5] الرواية، ص 34.
[6] الرواية، ص 32.
[7] الرواية، ص 36.
[8] الرواية، ص 60.

فكان رحيما محبا للخير(رقة قلبه المفرطة)[1]، وهذه الصفات دفعت به إلى دراسة الطب ليكون له مجال واسع لمساعدة غيره(لقد اختار أن يكون صيدليا)[2].

✓ **الحزن:** التحم الحزن بشخصية "**أبو مصطفى**" فكان يخيم على حياته الشقاء والبؤس(لم أكن أظن أن في بيروت بؤسا أو عجائز)[3]، إذ يكتم حزنه الذي يرتسم على ملامحه(أبو مصطفى صامت تماما)[4]، (وجهه محموم منذ الصباح)[5] و(العرق يتصفد من ملامح)[6]، إذ اختلط حزنه بتعب وسقم يلازمانه (سعل بشدة وأحس بأن مفاصله ضعيفة لن تقوى على حمله)[7]، وهذا بسبب ما يعانيه من فقر وحرمان طوال حياته(عشرة الأفواه تفتح ثلاث مرات في النهار طالبة العلف، والغلاء والمرابيين والقسوة والشقاء...وأخيرا المرض...)[8].

✓ **الطمع:** اجتاحت شخصية "**أبو الملا**" كل مظاهر الطمع بعد أن أغرته أحلامه لجمع المال فقام بسرقة التمثال من المتحف فشعر بالطمع الشديد بعد استحواذه عليه ذلك راجع لما يعيشه من عوز واحتياج (من الآن فصاعدا سيعرف درب اللذات وسيعيش_ سيسرق تانية_ سيجرب كل شيء قبل فوات الآوان. سيجرب القتل أيضا)[9]، فأصبح لا يبالي لمبادئه منذ سيطر عليه الطمع صار أنانيا، وأفكاره شيطانية، فراحت نفسه تشتهي وتتلذذ مشتاقة إلى الحياة الرغيدة والرفاهية التي لا تنتهي(إنه يدفع كل حياته ثمنا ليعاوده ذلك الشعور المدهش لحظة القبض على التمثال)[10].

✓ **الذل والهوان:** طغت سمة الذل التي خلفت العجز والهوان في نفسية "**فرح**" فانعكست بحذافيرها على شخصيته كلها، "**فرح**" الذي وجد نفسه نقطة صغيرة في هذه المدينة

---

[1] الرواية، ص 60.
[2] الرواية، ص 60.
[3] الرواية، ص 11.
[4] الرواية، ص 79.
[5] الرواية، ص 78.
[6] الرواية، ص 79.
[7] الرواية، ص 25.
[8] الرواية، ص 27.
[9] الرواية، ص 69.
[10] الرواية، ص69.

الكبيرة(لا يدري كم من الزمن انقضى وهو تائه في شارع الحمراء والأزقة المتفرعة عنه)[1]، إنه يشعر بالعجز والضياع والخيبة في أرجائها الموحشة التي كان فيها وحيدا ومتشائما (آه كم أنا ضائع ووحيد)[2]، ذلك العجز أدى به إلى بيع نفسه وخضوعه للذل مقابل المال والشهرة(أحسست أني لم أعد أملك نفسي. لقد بعتها وإلى الأبد)[3]، وهذا العجز أيضا زج به في سجن الشهرة التي طالما اعتقد أنها ستمنحه السعادة فلم تمنحه إلا الذل والهوان (المال...الشهرة...النساء...مخدرات سيجربها لينسى غرقه الأكيد، وإن كان ليس واثقا من مفعولها)[4]، وبالتالي ظلت شخصيته تتأرجح بين الوهن والعجز تارة، وبين التشاؤم والغم والإذلال تارة أخرى.

✓ **الخداع:** تمظهرت سمات الخداع في شخصية "**نمر بك**" حيث كان دوما يخفي نواياه الحقيقية ويعتمد تصرفات مصطنعة في تعامله مع الناس حفاظا على مركزه (العمل أولا ! في سباق الذئاب لا مكان للحب أو الرحمة)[5]، إذ تجلى هذا الخداع في تعامله مع عشيقته "**ياسمينة**" من خلال كلامه المعسول(لقد أقسم لها على إخلاصه)[6]، وحبه الكاذب تجاهها(نمر تحدد موعد زواجه لم يصارحها بذلك لكنها قرأت النبأ في الصحف)[7]، فكانت ذاته تخبئ السفاهة والزيف ليظهر لها مشاعره المغلفة بالمكر والخداع(أنا أحب فتاة فقيرة...أسلمتني جسدها بلا زواج؟)[8]، فكان يتآمر عليها من أجل صفقاته في العمل(ماهذه الطلاقة في الكذب؟ كدت أقول لك: ولكن السهرة كلها أقيمت لتسليم البضاعة...عفوا المدموزيل)[9]، وبالتالي كان "**نمر**" يتعامل مع المحيطين به بخبث فنجده يلبس ثوب المثالية

---

[1] الرواية، ص 22.
[2] الرواية، ص 24.
[3] الرواية، ص 65.
[4] الرواية، ص 20.
[5] الرواية، ص 75.
[6] الرواية، ص 38.
[7] الرواية، ص 71.
[8] الرواية، ص 73.
[9] الرواية، ص 76.

أمامهم فقط من أجل مصالحه (مصالح والده الإنتخابية تفيد الكثير من هذه المصاهرة مع أسرة خصمه السياسي)[1].

✓ **التسلط والغرور**: تتميز شخصية "**نيشان**" بالتسلط والجبروت(الطاعة أولا...الطاعة المطلقة لي)[2]، فتسلطه هذا جعله يشتري الكل بماله ويمتلك كل من يلجأ إليه أو يعمل تحت جناحه(وابني أيضا ستفك الخطبة...نعم أمتلكها وأمتلكك)[3]، فثروته الهائلة صنعت منه كائنا مستبدا ودكتاتوريا يدمر كل من حاول مخالفته(أنا الذي صنعتك وأنا الذي يستطيع تدميرك)[4]، وغروره بمركزه انتزع منه كل أنواع الرحمة والشفقة(كان نيشان قد استشاط غيضا...وبدا أبشع من الصورة...أشد قسوة وفظاظة)[5].

2.3. البناء الخارجي للشخصية:

✓ **الجمال والجاذبية:**

*ياسمينة: فتاة دمشقية في مقتبل العمر(لعلها في الخامسة والعشرين)[6] كانت تمتهن التدريس(تعبت من العمل أستاذة في مدارس الراهبات)[7]، لكنها تحلم بجمع ثروة طائلة تجعل منها شخصية مرموقة في المجتمع لذلك تخلت عن مهنتها وسافرة إلى بيروت لتحقيق حلمها(تحلم ياسمينة: (لن أعود إلا ثرية ومشهورة))[8]، حيث وصفت بالحسن والجمال (هاهي ناصعة متوردة نقية كياسمينة دمشقية)[9]، إذ تمتلك قواما جميلا (تأتي صبية حلوة...ترتدي

[1] الرواية، ص 42.
[2] الرواية، ص 44.
[3] الرواية، ص 44.
[4] الرواية، ص 44.
[5] الرواية، ص 43.
[6] الرواية، ص 8.
[7] الرواية، ص 9.
[8] الرواية، ص 7.
[9] الرواية، ص 14.

ثوبا قصيرا جدا يكشف عن ساقين شديدتي البياض والإمتلاء)[1]، فكانت تفتن كل من رآها(يتأملها جيدا. بيضاء جدا. ممتلئة جدا. سوداء العينين جدا)[2].

*فرح: شاب دمشقي قروي يمتلك صوتا جميلا، حلمه أن يصير نجما من خلال صوته العذب، فلجأ إلى بيروت بمعية والده من أجل تحقيق الشهرة والمال، حيث كان يتمتع بقدر كافي من الوسامة(ما أشد وسامة الشاب الجالس بجانبي)[3]، إذ كان يمتلك بينة قوية اكتسبها من حياة القرى والأرياف (جسد فحل)[4]، فكان ذو بشرة بيضاء(ممنوع الانطواء كي لا تبقى في جسدي مواضع بيضاء البشرة)[5]، وله شعر كثيف(شعر كث عند فتحة العنق)[6].

*نمر بك السكيني: هو أحد رجال الأعمال المهمين في المجال السياسي ببيروت، حيث وصف بالوسامة والجاذبية المطلقة فكانت كل النساء تعشّقنه ويظهر ذلك في المقطع :

(شعره الأشقر يضيء في الشمس...جسده الأشقر الملوح بالشمس...جسده الصلب الرشيق...فالعضلات ليست متورمة ...وإنما هي ممتلئة في انسياب بديع ...ذلك الانسجام المذهل التكوين...قدمه ناعمة وليست فيها آية تورمات أو تشويهات... وجلد كعبيه كبشرة الأطفال، لا شقوق فيه.. كل مافي ثيابه يعلن عن ثرائه ...جسده المعطر بزيت البحر الثمين وبنعومة الرفاهية ...لا شيء في العالم يشبه نشوة الالتصاق برجل محبوب)[7]، فبنيته الجسدية ذو عضلات المفتولة والبشرة الناعمة نابعة من ثروته الهائلة والحياة الرفاهية التي يحيها(تدور ياسمينة بين أثاث شقة نمر...تتحسس المقاعد المخملية ... مقابض الأبواب المهذبة، زجاجات العطر على التواليت ... الفرو الثمين ... فتستقر أخيرا بين ذراعي نمر وجسده المذهل التكوين والجمال)[8].

---

[1] الرواية، ص 5.

[2] الرواية، ص 8.

[3] الرواية، ص 8.

[4] الرواية، ص 63.

[5] الرواية، ص 64.

[6] الرواية، ص 63.

[7] الرواية، ص 14_15.

[8] الرواية، ص 50.

✓ **القبح والبشاعة:**

*نيشان: هو أحد النجوم المشهورين في مجال الفن والإخراج (يتعاطى أحيانا إنتاج بعض الأفلام التجارية الناجحة (وخلق) الفنانين الجدد)[1]، نجاحه هذا جعله يكتسب ثروة جعلت منه شخصا متسلطا ومتعجرفا، وتعجرفه ينعكس على هيئته: (بدا أشبع من الصورة وأكبر سنا)[2]، إذ وصف بالبشاعة من خلال بطنه المكتنز وجسمه الغليظ الذي ينم عن ثراءه الفاحش(أصابعه ... رقيقة ومرهفة... ثم إستحالت قاسية شرسة ...كان حمله الكثيف المترهل يرتعش)[3]، فكانت كل قطعة من جسده لزجة بسبب العرق والكريمات التي يستخدمها على جسمه البدني (كان ليديه المترهلة ملمس ضفدعه ميته لزجة!)[4].

*أبو مصطفى: هو أحد أفراد الشعب الفقراء، يعمل صيادا منذ ثلاثون عاما، يسعى ليوفر لقمة عيش لعائلته، ودوما يحلم بالمصباح السحري الذي سيخرجه من عالم الذل(عشرة أفواه تفتوح ثلاث مرات في النهار طالبة العلف، والغلاء والمرابين والقسوة والشقاء...وأخيرا المرض)[5]، حيث ظهر لنا على أنه شيخ كبير ضخم الجثة يرعب كل من يرى هيئته المخيفة، كما وصف شمل أصابعه المتورمة من شدة التعب والعناء اليومي في الصيد(إستند بيده الخشنة الى المقعد الأمامي وهو يرمي بجسده الضخم في المقعد الخلفي ... يده الكبيرة ذات الأصابع الثلاث، وموضع الأصبع المبتورة بأكملها ونصف الأصبع الأخرى الباقية...لاحظ أبو مصطفى أن الفتاة تتأمله بذعر فلمها في جيبه ففاحت من ثيابه العتيقة رائحة السمك)[6]، إذ كان ذو وجه شاحب يعكس ملامح الشقاء والتعب والعبوس(لم أكن أظن أن في بيروت بؤسا أوعجائز) [7]، فكانت كل تفاصيل جسمه متجلدة ومترهلة، إضافة الى إنحنا ظهره الدال على عجزه ومرضه وكبر سنه ليجعله يبدو قصير القامة(ثلاثون عاما هو

---

[1] الرواية، ص 19.

[2] الرواية، ص 43.

[3] الرواية، ص 64_65.

[4] الرواية، ص 75.

[5] الرواية، ص27.

[6] الرواية، ص 11.

[7] الرواية، ص 11.

يزداد تقزما، ومصاعب الحياة تجلده... يشعر بأنه يتضاءل ويذوي مثل عملاق مسجون في قمقم الجسد)[1].

4.علاقة السارد بالشخصية:

السرد هو تلك الثمرة التي أنتجت من خلال عناية الكاتب لفكرته، فهو الذي يروي النص(يوجد راو واحد على الأقل لكل سرد يتموقع في "مستوى الحكي"...شأنه شأن "المروي له" الذي يخاطبه. ويمكن بالطبع وجود عدة رواة في سرد معين. يخاطب كل منهم "مرويا له" مختلفا، أو نفس المروي له...وعلاوة على ذلك، يمكن لرواي أن يكون غير متجانس الحكي...أو متجانس الحكي.)[2]، وعلى هذا الأساس قسم "**غريماس**" السرد في ثلاث أنواع من خلال علاقة السارد بالشخصيات، وهي كالآتي:

*السارد أكبر من الشخصية.

* السارد أصغر من الشخصية.

* السارد يساوي الشخصية.

1.4. السارد أكبر من الشخصية: وهنا نجد الراوي يصف لنا الشخصيات ويحدثنا عنها، حيث توالت العديد من الشخصيات على لسانه، فعلى سبيل المثال نجده أعطانا صورة عن "**ياسمينة**" على أنها فائقة الجمال: (تأتي صبية حلوة تودعها أمها)[3] ويضيف (ناصعة متوردة)[4]، بحيث يتقاطع جمال جسدها مع طلاقتها وحبها للحرية التي يوضحها السارد في تصرفاتها، فيقول عنها:(تشعر ياسمينة بأنها غابة، والموسيقى رياح تتخللها)[5]، وخلافا "**لياسمينة**" نجد شخصية "**أبو الملا**" الذي أظهره السارد على أنه عجوز مريض بالقلب من شدة الحسرة التي تعتصر قلبه على حالة عائلته التي أكل منها الفقر حتى شبع، ويوضح ذلك

---

[1] الرواية، ص 25.

[2] جيرالدبرنس، قاموس السرديات، تر: السيد امام، ميريت لنشر المعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص 134.

[3] الرواية، ص 5.

[4] الرواية، ص 14.

[5] الرواية، ص 8.

في قوله:(كان يبدو متعبا وحزين و رث الثياب...وأطلق من صدره أنة عالية الصوت...إنه يحس بقلبه مذبوحا)[1]، كما وصفه الراوي بعفته وقوة إيمانه:(فقد عاش حياته كلها راضيا بالمقدر والمكتوب، مقيما لصلاة وحريصا كل الحرص على راحة البال والتقوى)[2].

2.4.السارد أصغر من الشخصية: وفي هذا النوع نتعرف على الشخصيات من خلال شخصية أخرى في الرواية فنجد "**ياسمينة**" تعرفنا ببعض الشخصيات التي تلتقي بهم في السيارة خلال رحلتها إلى بيروت، حيث تصف لنا شخصية "**فرح**" بالحزن والكآبة التي تخيم على وجهه رغم وسامته، ويظهر ذلك في:(ما أشد وسامة الشاب الجالس إلى جانبي. ولكنه يبدو كئيبا بطريقة ما)[3]، ثم تبين لنا مدى توتر "**طعان**" وخوفه وقلقه في قولها:(إنه يبدو مذعورا)[4]، لتتأمل "**أبو مصطفى**" قائلتا:(لم أكن أظن أن في بيروت بؤسا أو عجائز)[5]، كما عرفتنا بحالة "**نمر**"، بقولها:(إنه ليس فقير مثلي لقد ولد وفي فمه دفتر شيكات)[6]، ثم وصف "**ياسمينة**" لمستواها الطبقي من خلال حديث "**نمر**" عليها:(فتاة فقيرة، جاهلة بقواعد السلوك الاجتماعي، سيئة الذوق في إختيار ثيابها)[7]، لتمتزج الرواية بالعديد من الشخصيات عرفتنا ببعضها البعض على طول هذا الخطاب السردي.

3.4.السارد يساوي الشخصية: حيث يتساوى السارد والشخصية في تعريف الشخصيات لنا، إذ يظهر هذا النمط كثيرا في روايتنا، ويتجلى ذلك في شخصية "**ياسمينة**" التي عرفنا بها السارد في المقطع التالي:(يتأملها جيدا. بيضاء جدا، ممتلئة جدا، سوداء العينين جدا، كأكثر الدمشقيات)[8]، لتكمل شخصية "**فرح**" عن السارد وصف هذه الشخصية لنا في المقطع الذي يليه تماما:(تراها تلميذة في بيروت؟ إنها أكبر من ذلك. لعلها في الخامسة والعشرين. تراها

---

[1] الرواية، ص 10_11.
[2] الرواية، ص 66.
[3] الرواية، ص 8.
[4] الرواية، ص 11.
[5] الرواية، ص 11.
[6] الرواية، ص 15.
[7] الرواية، ص 73.
[8] الرواية، ص 8.

ذاهبة لتشتري ثيابها كالبورجوازيات الدمشقيات؟...تراها مثلي تفتش عن المجد.)[1]، فعلى طول الرواية نلاحظ التبادلات بين السارد والشخصيات حول وصف شخصية ما وتفاصيل حياتها.

وهنا نلاحظ أن النوع الثالث هو الطاغي في الرواية، إذ جاءت الأحداث متسلسلة على لسان السارد لتنتقل بسلاسة إلى لسان أحد الشخصيات، ليبدأ من النقطة التي انتهى منها السارد بكل مرونة لميتزج سردي الراوي والشخصية فيصوغ لنا الرواية بأسلوب متناغم ومنسجم.

[1] الرواية، ص 8.

2 الفصـــل الثـــانـــي

الـزمان والمكان في رواية بيروت 75 لغادة السمان

1.الـــــزمـــــــان

1.1.تعريف الزمـــــان

2.1.المفارقات الزمنية

3.1.المـــــدة

4.1.التـــــواتر

2.المـكـــــــان

1.2.تعريف المكـان

2.2.جغرافية الرواية

3.2.أنواع الأمكنـــة

4.2.الفضاء النصي

الفصل الثانـــي : الزمان والمكان في رواية بيروت 75 لغادة السمان

1.الزمـــــان:

1.1.تعريف الزمـــــان:

يعد الزمان من الأمور التي شغلت النقاد والفلاسفة منذ القدم فهو ذو أبعاد مختلفة لكونه مرتبط بمظاهر الوجود الطبيعي والإنساني ويؤثر في حركته، حيث أصبح قضية قائمة بذاتها لتشعب الآراء حوله، لكل منهم منظوره الخاص فنجد المفكر "**أوغسطين**" **(Augustine)** يقول (لا يمكن حجز الزمن في الأبعاد المعروفة...لأنها مجرد صفات توظفها اللغة لتقليل من الغموض الذي يطرحه الزمن، فالمستقبل مجال منتظر لم يحن بعد، والماضي انقضى ولم يعد له وجود والحاضر يتميز بعدم الثبات وامتداده لاحدود له...)[1]، فنفى وجود الماضي كونه فات وانقضى، والمستقبل لأنه لم يأتي بعد أما الحاضر فهو اللحظة التي يصعب امساكها، لذا فالزمن غامض وحقيقته لا وجود لها، على خلاف "**أندري لالاند**" **(Andre Lalande)** فهو عنده(متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر)[2]، أي الزمن عنده خيط ينقل الأحداث ويشترط وجود مشاهد يقوم بمواجهة الحاضر، وعند "**غيو**" **(Guyau)** (ينظر إلى الزمن على أنه لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيئة على خط بحيث لا يكون إلا بعد واحد هو الطول)[3]، وهنا الزمن يكون من خلال خط تنتظم عليه الأشياء والأحداث وتجري فيه، وهو طول المدة الزمنية، وعند "**جورج لوكاتش**"

---

[1]عمر عيلان، توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني والنصي في رواية بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة، www.ben hadouga.com

[2]عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة_ سلسلة الكتب الشعرية التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د.ط، 1988م ص 172.

[3]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(**Georg Lukacs**) (الزمن هو عملية انحطاط متواصلة وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق)[1]، أي ليس للزمن تحديد وقيمة كما يتوقعها الناس.

وإذ انتقلنا إلى الدارسين العرب فنجد أن الزمن تحول إلى إشكالية كبرى تضاربت بشأنها الآراء وهذا ما جعلهم في موضع لبس حياله، إذ يظهر هذا المصطلح في عدة مجالات نذكر منها: الفيزياء والرياضيات والفلك والفلسفة واللغة والأدب تحديدا في القصة والرواية، ذلك أن القص أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، ومنها كان الزمن أحد ركائز البناء الروائي (فالرواية هي فن زمني، والزمن الروائي تعبير عن رؤيا تجاه الكون والحياة والإنسان...إذ أن الزمن الأول يتقدم بصورة خطية مباشرة ومن الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، في حين يتوسع الزمن الروائي ويتقلص، ومهمته تتمثل في خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية)[2]، فالزمن الواقعي يعني التعاقب المنطقي للأحداث والذي يختلف عن الزمن السردي، فالراوي فيه يلعب بالزمن كما يحلو له فربما يبدأ بسرد أحداث من المستقبل ثم يعود إلى الماضي وينتقل للحاضر، ومن هنا سعى "**عبد الملك مرتاض**" إلى تقصي ماهيته بقوله (الزمن مظهر وهمي يزمنن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس. والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نلمسه، ولا أن نراه...و إنما نتوهم)[3]، فالزمن ذو أهمية قصوى في حياتنا نعايشه ونتفاعل معه ولا ندركه، ذلك أنه مرتبط بالعوالم التي تحيط به وتكسبه وجوده كونه مجرد.

---

[1] حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 109.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مؤسسة دبي للإعلام، موقع البيان، ساعة: 18:19، 25 يوليو 2005م، https://www.albayn.ae.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 172_173.

وفي هذا الصدد ينخرط "**سعيد يقطين**" في تحديده لمفهوم الزمن الروائي من خلال اتباعه التصور النقدي الغربي ومحاولته لإسقاطه نظريا وتطبيقيا على الزمن الروائي في النص العربي، إذ قسمه إلى ثلاث أزمنة، وهي:

***زمن القصة. *زمن الخطاب. *زمن النص.**

وفيه يقول (إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري)[1]، أي أن الزمن ذو دلالات متشعبة يصبغ بصبغة المجال الذي يتناوله ويأخذ مفهومه حسب الحيز الذي ينتمي إليه، أما عند "**عبد الصمد زايد**" فهو(تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، والحق أنها ليست مجرد إطار بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات)[2]، إذ نجده حصر الزمن في الوجود والموجودات خلافا ل"**عبدالله سرور**" الذي يرى أن الزمن هو(الفترة التي تقع فيها الأحداث وتنمو، وهي التي يتحرك فيها الأبطال، وهي فترة زمنية يحددها الكاتب، وقد تمتد من لحظة واحدة إلى عقود طويلة)[3].

2.1.المفارقات الزمنية:

إن الزمن هو الهيكل المحدد للعمل الروائي ولا وجود لرواية دون زمن، إنطلاقا من هذه العبارة سنقوم بتسليط الضوء على التشكيلات الزمنية التي ترسمها روايتنا هذه، إذ تقودنا مقولة "**جيرار جينيت**" (**G.Genette**) بأن (دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية

---

[1]سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي لطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1997، ص 61.

[2]عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1988م، ص 7.

[3]عبدالله سرور البيطاش، النثر الأدبي الحديث، نشر للنشر والتوزيع _الملتقى المصري للإبداع، مصر، د.ط، د.ت، ص 108.

نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما، وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية القصوى)[1]، فهناك تضارب بين ترتيب الأحداث في الرواية وتتابعها في القصة وعدم التطابق بينهما يحدث انحرافا زمنيا ينتج عنه نوعان من المفارقات الزمنية حسب "**جيرار**" وهما: الاستباق والاسترجاع.

1.2.1.السوابـــــق (الاستباق): هي الإشارة إلى اللأحداث قبل وقوعها أي التنبؤ بما سيقع مستقبلا، حيث تعرفه "**ميساء سليمان**" على أنه(التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعها حكائيا، يتضمن أحداث لها مؤشرات مستقبلية)[2]، فالاستباق عملية سردية يحاول من خلالها السارد كسر الترتيب الخطي للزمن وهناك نوعان من الاستباق، وهما استباق **داخلي** وأخر **خارجي** حيث تتجلى هذه الثنائيتين في روايتنا بشكل واضح، إذ تم فيها طرح تصور مستقبلي وذلك عن طريق استباق الحدث المهم في الرواية بأحداث أولية تمهيدا له ويتضح ذلك في (سيظل يدور في الشوارع محاذرا الخلفية منها أو المظلمة. سيظل مجرجرا جسده من مقهى إلى أخر. محاذرا الانفراد. سيظل مسفوحا على اسفلت المدينة)[3]، ثم تتواصل تأويلاتهـــا (سيثقبه الرصاص في كل موضع من جسده وسيرتجف)[4]، ففي المقطع السابق جاءت التأويلات كمحاولة لتنبؤ بما سيحدث مع "**طعان**" إلا أن معظم هذه التنبؤات لم تصدق حقا ذلك أن القصد من تأويل الأحداث تشويق القارئ وبث فيه الفضول لمواصلة الأحداث إلى نهايتها، وفي موضع أخر من الرواية يرد نوع أخر من الاستباق وذلك عندما كانت "**ياسمينة**"

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط3، 2003م، ص 47.

[2] ميساء سليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م، ص 203.

[3] الرواية، ص 59.

[4] الرواية، ص 61.

تفكر بينها وبين نفسها قائلة (حين يأتي لن أسأله أين كان، ولن أعاتب ولن أقول شيئا...سأتابع خطة الانتظار والصمت...انتظار سقوط المصقلة فوق رقبتي...)[1]، فمن خلال هذه التطلعات تحاول "**ياسمينة** كشف المجهول من خلال ما سيحدث معها عند مقابلتها لعشيقها وفعلا حدث ما فكرت به حيث أنها لم تصارحه بشيء عند عودته وطال صمتها إلى أن خسرت حياتها.

2.2.1.اللواحق (الاسترجاع): ونعني به (تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر...أو في اللحظة الآنية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغة الماضية لكونه يسرد أحداث ماضية، على أن هذه الصيغ تتغير وفقا لطريقة السرد)[2]، إذن فهو عملية سردية تعمل على استدعاء الماضي بما فيه من أحداث ووقائع وشخصيات ودمجها في الحاضر الحكائي، وهنا مفارقة زمنية يتوقف فيها القص الزمني للأحداث في اللحظة الراهنة والعودة للماضي واسترجاعه، وللاسترجاع مظهرين كالاستباق، فهو أيضا **داخلي** و**خارجي**، ويتجسد الاسترجاع بشكل عام في النص السردي بكشفه الماضي لنا وجاء بشكل مفصل في الرواية وذلك من خلال تذكر "**أبو الملا**" ابنته بحسره (آه يا زمن...كيف تركتك هناك أيتها الصغيرة؟ كيف ينام هذا القلب الليلة)[3]، و"**فرح**" أثناء تذكره والده الذي كان يحفزه ليصبح نجما(أبي ذلك القروي القوي، كان دوما يتلاعب بقدري، دوما يرمي بكتبي التي أدمنتها...صارخا يجب أن تعمل كنيشان...كان يصرخ بي: هذا الصوت تستطيع تحويله إلى ثروة...سأسلمك لابن خالتي نيشان ليصبك في القالب المناسب!..قالب من ذهب)[4].

---

[1]الرواية، ص 51.

[2]مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نوذجا 1968_1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998م، ص 24.

[3]الرواية، ص 11.

[4]الرواية، ص 19_20.

3.1.المـــــــدة (الديمومة):

والمقصود بها الإيقاع الزمني للسرد الذي يقوم على المقارنة الزمنية بين سرعة القصة والنص السردي من خلال التفاوت بين عدد الصفحات والأسطر في زمن الخطاب لربطه زمنيا في علاقة مع القصة من حيث زمن دوام الحدث الذي يستغرق لحظات وساعات وأيام وشهور في سطر أو في عدد من الصفحات، إذ يعتبر "**جيرار**" أول من اصطلح عليها بالمدة والذي يعرفها بقوله (هي مدة القصة المقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين...وطول النص، المقيس بالسطور والصفحات)[1]، وعليه نستنتج أن زمن السرد ينحصر في تقنيتين هما:

1.3.1.تقنيـة تسريــع الـسرد:

1.1.3.1.الحـــــذف:(هو أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ويتمثل في تخطيه للحظات الحكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي)[2]، فالحذف يسمى كذلك الإضمار والقطع والإخفاء فهو المقطع المسقط من زمن الحكاية وهذا لتجاوز بعض الراحل لتجنب الإطالة ليحقق السرعة لعرض بعض الوقائع بالغة الأهمية، وهو أنواع:

1.1.1.3.1.حـذف صريــح أو محـدد: وهو الحذف المعلن ويعني (الاسقاط الزمني الصريح أي المصحوب بإشارة...فهو إعلان الفترة المحذوفة على نحو صريح)[3]، أي يكون الإسقاط مكشوف في النص ومدته معلومة، ولهذا النوع حضور داخل النص السردي ويتمظهر في (نصف ساعة... ثم دخل الشقيق إلى أقرب مخفر)[4] الحذف الصريح هنا متمثل في الوقت

---

[1]جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 102.

[2]عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999م، ص 164.

[3]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 157.

[4]الرواية، ص 89.

المقدر بنصف ساعة محذوفة معلنة للمدة الزمنية في سير أخ ياسمينة لقسم الشرطة، وفي موضع أخر نجد(حفلته القادمة بعدعشرين يوما) [1]، أي تحديد الأيام المحذوفة بدقة للدلالة على القادم وتسريع الحدث المتمثل في حفلة فرح.

2.1.1.3.1.حـــــذف افتـــــراضي: هو الحدف الذي لايصرح به الراوي وإنما يكون غامض ذو فترة زمنية غير محددة (مما يجعل القارئ في موقف يصعب التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة)[2]، مثال على ذلك نذكر (كيف حملت جسدها طيلة هذه السنين كعبء)[3]، ففي هذا المقطع لم يمدنا النص بعدد السنوات التي عاشتها الشخصية بدقة وإنما جعلها في مجال مفتوح ليتكهن القارئ بالمدة الزمنية التي لا حصر لها، كذلك(منذ أيام وهي تحس بحاجة إلى البكاء)[4]، هنا لا نستطيع تحديد كم يوم مر عليها وهي تحس برغبة في البكاء، هل هو يوم أو يومان أو يتعدى إلى أكثر، فهذا النوع من الحذف يصعب تحديده كونه غامض جدا ويكاد يتقارب مع الحذف الضمني لذلك يستحيل حصره لعدم وجود دلالات تحدده بشكل واضح.

3.1.1.3.1.حذف ضمني أو غير محدد: هو(الذي لا يكشف عن نفسه في النص وإنما يستدل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد)[5]، وهذا الحذف يدركه القارئ عن طريق الربط بين المواقف والأحداث من خلال عملية حسابية يسقطها الراوي في روايته والذي يتجسد فيما يلي (أنا الذي قضيت ثلاثين عاما في البحر)[6]، وفي حديث ياسمينة على أبو مصطفى (فكرت بدهشة وهي تتأمل وجهه الستيني المرهق لم أكن أظن أن في

---

[1] الرواية، ص 94.

[2] حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 57.

[3] الرواية، ص 14.

[4] الرواية، ص 37.

[5] حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 159.

[6] الرواية، ص 34.

بيروت بؤسا أو عجائز)[1]، وهذا دليل على أن أبو مصطفى عمره ستين سنة وقضى ثلاثين منها في أمله صيد الفانوس السحري وبالتالي المدة الزمنية المحذوفة هي ثلاثين سنة قبل أن يصبح صياد.

2.1.3.1.الخـــلاصة:(هي سرد الأحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض لتفاصيل)[2]، فالخلاصة هي استعراض أحداث دون الخوض في التفاصيل ومرور السريع والاختصار لها لكونها ليست جديرة بالاهتمام، وتتجلى هذه التقنية في الملفوظ السردي الآتي (كل شيء ضدنا، البحر ملوث، وسائلنا للصيد بدائية، ولذا نصطاد في اليل ونعجز عن الصيد أكثر أيام السنة)[3]، أي تلخيص الحالة التي يمر بها الصيادين على مر الليالي والسنوات واختزالها بعيدا عن الدقة في التفاصيل باشتمالها على أزمنة ملخصة.

2.3.1.تقنيـة إبطـاء الـسرد:

1.2.3.1.المشهـــد:(المقصود بالمشهد تلك المقاطع الحوارية التي تأتي في تضاعيف السرد...حيث يعمد إلى توظيف المشهد لخلق توازن إيقاعي بين زمن القصة وزمن الخطاب..)[4]، فهو من أهم الحركات الإيقاعية في الرواية إذ يختلف عنهم في كونه أحد التقنيات المساهمة في تعطيل السرد فيفصح لنا عن توجهات الشخصية ورؤاها من حيث الحوار، إذ تتضمن روايتنا عدة مشاهد ويظهر أطول مشهد بعنوان (**كابوس**) ويتم فيه سرد جملة من الكوابيس التي تلاحق "**فرح**" في غفوته وصحوته، ويقوم هذا المشهد على الحوار بين شخصيتي

---

[1] الرواية، ص 11.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000م، ص 76.

[3] الرواية، ص 54.

[4] رشيد سلطاني، الزمن في الرواية الجزائرية (دراسة بنيوية ودلالته من خلال نماذج)، تحت إشراف الأستاذ رشيد الرايس، مذكرة لنيل شهادة دكتوراء، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014م، ص 177.

"**فرح**" و"**نيشان**"، وبين "**فرح**" ونفسه، حيث تعدى المشهد إلى (14) صفحة، إذ تمتد من الصفحة (95) إلى غاية الصفحة (108)، إذ تظهر تصرفات "**فرح**" الجنونية ومحاولات "**نيشان**" السيطرة عليها من خلال معالجته حرصا منه على إعادته لوعيه (كنت أعوي وأعوي على الجمهور...أقسمت له أنني كنت أغني...لم يصدقني أحد. نقلوني إلى المستشفى وقالوا أنني مجنون...)[1]، حيث فقد عقله تماما في هذا المشهد وصار يثرثر بينه وبين نفسه مسترجعا ماجرى معه على طول الرواية من أحداث بالتفصيل (آه يوم جئت إلى بيروت...كان يخيل إلي أنها ستضيق عن استيعاب طموحي...و كل نساء بيروت لن تكفيني...كل صحفها لن ترضي غروري)[2]، وهكذا فإن هذا المشهد احتل النسبة الأكبر في الرواية وعمل على إبطاء حركة السرد وتقليلها نتيجة الاستطرادات داخل الخطاب للغوص في التفاصيل الصغيرة والتوسع فيها عن طريق حركات وتصرفات الشخصيات، في حين يظهر أقصر مشهد **(أبو الملا)** بين شخصية "**نديم أفندي**" وشخصية "**أبو الملأ**" من خلال حوارهما عن التمثال (وحين جاء نديم أفندي سأله أبو الملا بلهفة: << متى تنقلون هذا التمثال إلى المتحف؟ إني أخاف من مسؤوليته >> رد نديم أفندي بلا مبالاة: << آه، التمثال؟ لقد نسيته_ نعم _ سننقله قريبا. الأمر في حاجة إلى روتين وتنظيم >>)[3]، إذ لم تتجاوز أربعة أسطر، حيث جاء هذا المشهد ليبين الدافع لسرقة أبو الملا التمثال ولتقديم بعض الشخصيات التي لم تسمح لها الفرصة بالظهور في الرواية بشكل كبير، ومن هنا نستنتج أن المشاهد تحقق إيهاما بالحاضر ذلك لأنه يتخلل داخلها عنصر الحوار والإيقاع وكذا الدراما فتساهم هذه العناصر في سير الأحداث تجعل القارئ يعايشها.

---

[1] الرواية، ص 106.

[2] الرواية، ص 108.

[3] الرواية، ص 68.

2.2.3.1.الوقفـــة: وتقوم على:(الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية)[1]، فالوقفة تسمى الإستراحة تقوم بإبطاء وتعطيل زمنية السرد، والوقفة ترتبط بالوصف وتعليق الذي يؤدي دور بالغ الأهمية في بناء النص السردي من خلال عرض تفاصيل مظاهر الأشياء والأماكن والشخصيات التي من شأنها جذب القارئ والتأثير فيه، فقد وُظِفت هذا العنصر في النص، حيث جاء ذلك في وصف مدينة بيروت في (بيروت تبدو في قاع الظلمة، مضيئة وبراقة مثل مجوهرات ساحرة هبطت تستحم في البحر ليلا، وخلفت على الشاطئ لألئها وموجوهراتها...وصناديق الشر والسعادة...)[2]، وبالتالي جاءت هذه الوقفة لتصف لنا حال بيروت ليلا بسحرها وجوها الأخاذ فنجد الحركة الوصفية تعج بكثرة وهذا راجع إلى تبطئة السرد، إضافة إلى التعليق على بعض الأحداث التي تتطلب الوقوف عندها للتوضيح والتفسير أكثر، أو ربما لزيادة عنصر التشويق والدراما لسير الأحداث ويتبين ذلك في (ولكن، هل هو حليف الصيادين أم حليف الأسماك؟ لقد نسي أنه سيكون صيادا وأن التغزل بالأسماك أو رثائها لن يجديه...لقمة العيش هي الأهم)[3].

إذ تزخر هذه الرواية بالعديد من الوقفات والمشاهد التي يبرز من خلالها النص توجهات شخوصه وأحداثه وأفكاره، وتصف الأمكنة وتعلق على الأحداث عن طريق الإستطرادات والتفسيرات، وبالتالي فإن هاتين التقنيتين تساهمان في تشكيل الإيقاع الداخلي في الرواية من خلال إبراز العلاقة بين المكان والزمان بواسطة الوصف والحوار.

[1] عبد العالي بوطيب، المرجع السابق، ص 170.

[2] الرواية، ص 10.

[3] الرواية، ص 29.

4.1.التواتر أو التكرار:

الزمن يتميز في جوهره بالتواتر والتكرار في تعاقب الأحداث وعلى هذا ندرك التشابه والتماثل فيمابينها داخل النص السردي فالتواتر هو(بناء العلاقات بين تكرر الحدث أو الأحداث المتعددة في الحكاية، وتكرارها في القصة)[1]، بمعنى إنه يدرس تكرار الحدث في الحكاية من خلال وقوعه مرة واحدة أو عدة مرات وقد حدد "**جيرار**" التواتر من خلال علاقته في أربع محاور:

1.4.1.النص يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة:(اختصارها في شكل صيغة شبه رياضية(ج1/ ق1) لنأخذ على سبيل المثال منطوقا كالآتي: أمس نمت باكرا، فلاشك أن هذا الشكل من الحكاية، الذي يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع الحدث المسرود...فهو أكثر شيوعا بما لا يقاس...إني أسميه من الآن فصاعدا الحكاية التفردية فنقول مشهد تفردي أو مفرد)[2]، أن يروى فيه على مستوى الخطاب مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وعلى سبيل المثال نذكر:(السبت بعد الظهر في شارع الحمراء بيروت: وقف فرح يتأمل الكرنفال وقد ألصق ظهره على العمود الرخامي قرب مقهى كافيه دي باري)[3]، بحيث أن هذا المشهد روي مرة واحدة ولم يتكرر في باقي صفحات الرواية أي وقع مرة واحدة وارتبط بيوم السبت وبالتحديد فترة بعد الظهر أثناء بحث "**فرح**" عن "**نيشان**"، وفي موضع أخر (غدا يغير الطلاء سيأتي عامل ويمسح عنه إسمي ويكتب فوقه اسم أخر)[4]، ما تخيلته "**ياسمينة**" في هذا المقطع المرتبط بالغد لم تكرر وقوعه وذكره سوى مرة واحدة.

---

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م، ص 90.

[2] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 130.

[3] الرواية، ص 17.

[4] الرواية، ص 41.

2.4.1.النص يروي مرة واحدة ما وقع عدة مرات:(سنجد في هذه الحالة صياغة استخدامية مثل كل يوم أو الأسبوع كله...هذا النمط من الحكاية، الذي يتولى فيه بث فردي وحيد عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد...سنسميه حكاية ترددية)[1]، أي عرض ما يقام به مرارا وتكرارا في خطاب واحد، ويتمظهر في(دوما يتلاعب بقدري، دوما يرمي بكتبي)[2]، و(يقضي كل مساء في بيت العروس)[3]، وأيضا(كل ليلة تستقبليني بالدموع والصمت)[4]، في المقاطع السابقة نلاحظ أحداث الفعل جاءت بصيغة الجمع الكثير المروية دفعة واحدة فكانت هذه الأحداث مجموعة من التصرفات والأفعال التي يتكرر وقوعها يوميا فهذا النوع يقوم على التكثيف السردي كما يتنوع بين صغتي الماضي والحاضر.

3.4.1.النص يروي عدة مرات ما وقع مرة واحدة: يعتبر من أكثر أنواع التكرار شيوعا في الرواية، إذ يتكرر فيه الزمن تبعا لتكرر السرد في كل مرة:(حيث لا تتوافق اجترارات المنطوق مع اجترار الأحداث. أطلق عليه اسم الحكاية التكرارية)[5]، ومثالا على ذلك نذكر (إنّها ليلة العمر وضربة العمر طوال عمره وهو شبه واثق من أن جني المصباح ليس بعيدا....اليوم أكثر من أي شيء مضى يحس بقرب جني المصباح .ثلاثون عام وهو يرمي شباكه ...لعله يجد المصباح)[6]، فهنا نجد الحدث وقع عدة مرات في شيء واحد في صفحة واحدة إذ تكرر خروجه للبحث عن المصباح عدة مرات .

4.4.1.النص يروي عدة مرات ما وقع عدة مرات: وهذا النوع ينتمي لتواتر التكراري إذ يسرد مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، ويظهر ذلك في عديد من صفحات الرواية، حيث

---

[1] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 131_132.

[2] الرواية، ص 20.

[3] الرواية، ص 50.

[4] الرواية، ص 52.

[5] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 131.

[6] الرواية، ص 79.

نجد (أنا الذي قضيت ثلاثين عاما من عمري في البحر محاولا صيد قمقم الجني وفانوسه)[1]، ويظيف أيضا (ثلاثون عاما وهو يركض على الأمواج بحثا عن الجني)[2]، فما نلاحظه في المقاطع السردية السابقة، أن النص يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات في مقاطع متفرقة من الرواية، إذ بين أن الصياد العجوز يخرج عدة مرات للصيد في العديد من الأوقات المختلفة وبالتالي فالنص يكررها بعدد السنوات التي خرج فيها لعرض البحر ليصطاد.

2.المكـــــــان:

1.2.تعريف المكـان:

يعد المكان عنصر أساسيا في العمل الأدبي والفني إلى جانب الشخصية والزمن لما له من شأن كبير في بناء أحداث الرواية والمساهمة في نموها وترابطها شأنه شأن الزمان في الرواية، لهذا فهو محل الإهتمام في الدراسات الأدبية. فقد اختلف النقاد والدارسين في تسميته فمنهم من يطلق عليه اسم **المكان** ومنهم من يسميه **الفضاء** وآخرون **الحيز** و**الرقعة** و**الفراغ** وكلها تصب في معنى واحد.

يرى "**اقليدس**" " **Euclide** " (المكان عنده ينبغي أن يكون ذا ثلاثة أبعاد وهي الطول والعرض والعمق)[3]، ويرى "**غريماس**" " **Greimas** " في تعريفه للمكان (إنه الهيكل يحتوي على عناصر متقطعة غير مستمرة وإن كانت منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسي متميز يسهم في تصوير التحولات والعلاقات المدركة المحسوسة بين الذوات الفاعلة في الخطاب

[1] الرواية، ص 34.

[2] الرواية، ص 79.

[3] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م، ص 171.

الروائي) [1]، أي أن المكان يعكس ويصور العلاقات في الخطاب وفق نظام من عناصر تجسد الحدث.

كما ذهب "**هنري متران**" " **Henri Mitterand** " (يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة)[2]، أي المكان هو الذي يؤسس للحكي ويضفي الصبغة الواقعية على الأعمال المتخيلة، فيكون المكان حقيقي والحدث خيالي، فهو يجسد الصورة إنطلاقا من الواقع بحيث أن الأماكن التي يقوم بوصفها الراوي قد تحمل مظهرا حقيقيا بحيث يقوم القارىء بعملية قياس بين الأماكن في الرواية والواقع.

ويعرفه "**لوتمان**" " **Lotman** " (الفضاء هو مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة ...فمفاهيم الأعلى/الأسفل، القريب/ البعيد، المنفتح /المنغلق، المحدود /اللامحدود، والمنقطع /المتصل، كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أي صفة مكانية، ويرى لوتمان أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن نسبا متفاوتة وصفات مكانية تارة على شكل تقابل السماء/ الأرض وتارة على نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية)[3]، فهذه المفاهيم يعني بها علاقات التطابقات المكانية والثنائيات الضدية مثل "فوق، تحت، يمين، يسار".

أما عند "**هيام شعبان**" ترى أن المكان يستخدمه الكاتب وسيلة يقدم من خلالها أفكار معينة بقولها (لم يعد المكان موقعا للحدث ولا بعدا جغرافيا لحركة الشخصيات، ولكنه يتجلى في كثير من الأعمال الروائية بطلا رئيسيا ينطلق المؤلف من خلاله لبلورة أفكاره وتوضيح وجهة نظره)[4]، أي أن يكون المكان حامل لدلالات وهو الأساس والهدف في العمل الروائي ككل.

---

[1] جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الحميد عزل، دار الخطاب للنشر، المغرب، د.ط، 2002م، ص 137.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط1، 1991م، ص 65.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 34.

[4] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال نصر الله، دار الكندي للنشر، الأردن، ط1، 2004م، ص 277.

وعند الناقد "**ياسين نصر**" ربط المكان بالكيان الاجتماعي وبالسلوك الإنساني البشري من عواطف ومشاعر في قوله (إنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أحلاقية وأفكار وعي سكانه)[1]، أي مرتبط بمشاعر الأفراد الذين سكنوا المكان وعاكس لهم.

ويذهب "**عبد الملك مرتاض**" في تعريفه للمكان أنه متضمن في الحيز الذي يشمل حتى مصطلح الفضاء فيقول (لقد خصنا في الأمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه "الحيز" مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (Eacpace; Space)...و لعل ما يمكن اعادة ذكره هنا...أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، وبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النتوء، والوزن والثقل والحجم والشكل...و على حين أن المكان يريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده)[2]، بحيث يرى أن الحيز أوسع وأشمل من لفظ الفضاء والمكان وهما متضمنان فيه، فالحيز هو الأصح والأنسب لأنه لا حدود له ولا انتهاء، بينما الفضاء والمكان أضيق وأقل مساحة.

كذلك ذهب "**حميد لحميداني**" إلى أن الفضاء معادل للمكان (الفضاء هو الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي، فالروائي مثلا في نظر البعض يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن...فالفضاء هنا معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي تكتب بها

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، ط1، 2010م، ص 190.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 121.

الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتنا المتخيلة)[1]، أي المكان جزء من الفضاء تدركه من خلال تلاحمه مع الزمن والشخصيات في تصويرها له.

إذن **المكان** أو **الفضاء** أو **الحيز** كلها مصطلحات تجسد شئ واحد ودلالة واحدة فهو عنصر ومحور أساسي تدور وتتحرك بداخله عناصر الرواية في العمل الأدبي معبرا عن نفسية الشخصيات والمنسجم مع رؤيتها للكون والحياة والحامل لأفكارها.

فهو يربط بين الحدث والزمن والشخصيات ويقيم علاقة معهم في تكوينه للرواية لهذا فهو حيز واسع يظهر فيه الكاتب قدراته الإبداعية التخيلية ويجسد وعيه ووجهة نظره، فقد يحمل دلالات وقد يكون هو الهدف والأساس المسلط عليه الضوء في العمل الأدبي ككل، فهو ضروري في البنية السردية.

2.2.جغـرافية الروايـــة:

وهي المساحة التي تنتقل فيها الشخصيات أو يفترض أنهم يتحركون فيها، إذ تتولد عن طريق السرد وتعتبر بنية كبرى تتضمن أبنية صغرى من مدن وأحياء وشوارع ومنازل وشواطئ وحتى السكان والمناخ والتضاريس...إلخ، وهي مقابل لمفهوم المكان فهو (المكان الذي يغري الأديب فيتحول إلى موضوع تخييل، هكذا ندرك أن التعامل مع المكان لا ينحصر في استعراض محتوياته وصوره بل ينبغي أن يعاش كتجربة)[2]، أي أن قيمة هذا الفضاء تكمن في معايشته ومنحه نوعا من الخيال الذي ينتج الإبداع وبالتالي يعكس تجربة الأديب وأفكاره في الواقع بصورة فنية.

إذ تحتوي روايتنا على بنيتان، بنية متغيرة وهي دمشق، وبنية ثابتة وهي بيروت والتي تمثل مجرى أحداث الرواية من منتصفها إلى نهايتها.

---

[1] حميد لحميداني، المرجع السابق، ص 64.

[2] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان (قراءات في مكانية النص الشعري)، مؤسسات الإنتشار العربي، لبنان، د.ط، 2008م، ص 13.

- ✓ **دمشق:** هي البؤرة المكانية التي يتناسل منها النص وينمو، إذ تعتبر أول محطة في الرواية تنطلق منها الأحداث، لكنها لا تظل على وتيرة واحدة من حيث استمراريتها على طول الخطاب، وإنما كانت مكان يدعو للهروب من الفقر والمعاناة "(دمشق. دمشق. وداعا دمشق"...والسيارة تغادر المدينة...تخلف الصخرة الشاهقة على مدخل دمشق...و تدخل في الصحراء...و تختفي دمشق تماما.)[1]، إذ يأتي حضور هذا المكان إنطلاقا من الشارع الدمشقي حيث يحمل دلالات الرفض من قبل الشخصيات ويظهر ذلك من خلال وصف مناخ دمشق القاسي (كل ما في ذلك الشارع الدمشقي كان ينزف غرقا ويلهث، الأبنية والأرصفة كانت ترتجف بالحمى وترتعش عبر أبخرة الحر المتصاعدة من كل شئ...حتى الأصوات كانت شديدة السمرة والإختناق)[2]، لكن رغم الهروب من دمشق إلا أن حب الوطن ظل يتغلغل داخل نفوس الشخصيات ذلك في قولهم:

(يفكر فرح:(لن أعود إلا ثريا ومشهورا)...

تحلم ياسمينة:(لن أعود إلا ثرية ومشهور)...)[3].

يعني أن هذا الهروب ليس بلا رجعة وإنما يطمحون للعودة إلى دمشق بعد تحقيق غاياتهم وأحلامهم في بيروت، فتظل دمشق هي الرحم الأول لهم ولذكرياتهم ومصدر طاقتهم (فنحت عليها عاشق ما " **أذكريني دائما** "...لعل اسم العاشق كان دمشق)[4]، فكل الأحداث التي جرت في دمشق تحفز لحتمية الهروب منها بحثا عن المنفذ الذي تمثل في بيروت.

- ✓ **بيروت:** بيروت هنا خارج حدود المكان والزمان، إذ يحمل اسم بيروت في الرواية دلالتين متضادتين، أحدهما ظاهر وهي بيروت الحلم، والآخر خفي وهي بيروت الكابوس، فبيروت من الخارج تبدو كأنها تجمع بداخلها كل أنواع السعادة والمحبة (بيروت تبدو في قاع الظلمة

---

[1] الرواية، ص 7.

[2] الرواية، ص 5.

[3] الرواية، ص 7.

[4] الرواية، ص 7.

مضيئة وبراقة مثل مجوهرات ساحرة هبطت تستحم في البحر ليلا)[1]، ومن الداخل هي مكان حاضن لظلم القدر والظلم الاجتماعي، ففيها تتداخل الدلالات لتوحي بمفارقات الحياة من واقع وحلم وخيال وموت وحياة، ويتضح ذلك في المقطع التالي (السبت بعد الظهر في شارع الحمراء ببيروت...وقف فرح يتأمل الكرنفال وقد ألصق ظهره على العمود الرخامي...و الفتيات باريسيات المظهر...و الشباب يسيرون كأنما يرقصون...و تفوح رائحة العرق...وقف فرح يتأمل كل ذلك بدهشة...منذ وصل بيروت وهو يتسكع مسكونا بالدهشة، كل تلك الأقذار في سوق الخضار، كل ذلك الفقر والبؤس في البرج أو أكثر الأحياء، كل تلك اللامبالات في شارع الحمراء...وكل ذلك الثراء...)[2]، فهي مسرح لأحداث مختلفة بإختلاف الشخصيات فيها (ولكنهم يدورون في فلك واحد...عيونهم متعلقة بتلك الغابة الحجرية المضيئة الممتدة أمام عيونهم المسماة بيروت...وكل منهم يتأملها بعين مختلفة...لم تكن هنالك بيروت واحدة...كانت هناك " 5 بيروتات ")[3]، فبيروت بالنسبة لهم هي الخلاص والحلم الكبير (كلهن وكلهم يحلم ببيروت)[4]، فبيروت في نظر "**فرح**" هي الشهرة والمال (ذهب..ذهب..و أنا أحب الذهب والمال. المال يعني الحرية)[5]، أما عند "**ياسمينة**" هي الأنوثة والحرية (إنها لا تستطيع أن تصدق كيف تركت جسدها يتحرك طيلة هذه الأعوام دون أن تكتشفه)[6]، حيث كانت تطمح إلى تفجير تلك النزعة الأنثوية التي حبستها طوال سنين داخلها، وارتبطت بالأصالة والتاريخ مع "**أبو الملأ**" (هذه آثار وطنكم العظيم لبنان..احموها من السرقة أو التلف أثناء الحفر إنها تاريخكم. وطنه؟ انه لا يزال يحمل في بطاقته الشخصية "جنسية قيد الدرس"...تاريخة؟..ثلاث من بناته صرن

---

[1] الرواية، ص 10.

[2] الرواية، ص 17.

[3] الرواية، ص 12.

[4] الرواية، ص 5.

[5] الرواية، ص 20.

[6] الرواية، ص 14.

يعملن خادمات في قصور الأثرياء)[1]، فمن التاريخ محاولته استعادة بناته اللواتي صرن خادمات لدى الأغنياء ولول على حساب أصالته.

أما إذ إرتبطت بيروت بـ"**طعان**" تفرز بيروت الهلع والثأر(استقل أول طائرة إلى بيروت. في المطار فوجئ بقبضات العشيرة في استقباله...كل رجل في الشارع أخاله يلاحقني)[2]، أما بالنسبة "**لأبو مصطفى**" فهي بيروت الرزق، حيث ظلت الشخصيات تسعى إلى تحقيق أهدافها الوهمية في الحياة الحقيقية لبيروت الحلم الذي يدعوا إلى تحطيم كل القيود الاحتماعية بغية التلذذ اللامحدود (لو لم تأت إلى بيروت لظلت إلى الأبد تجهل كيف تستطيع أن تشتعل، وأن تنتفض، وأن ترقص بجنون)[3]، وحتى إن تجاوزت حدود اللامعقول وكسرت القيم الأخلاقية، لكن سرعان ما تتلاشى بيروت في أعينهم وتضيق بهم ويتشتت الحلم (لقد أفسدتني بـيروت) [4]، فلما كانت بيروت حلم صارت كابوس مؤكد (آه يوم جئت إلى بيروت كانت قامتي أطول من الليل...آه كيف انشطرت...و ها أنا اليوم ألملم نفسي...لقد انحسرت عني بيروت...آه...بيروت كيف كيف كيف؟!)[5].

3.2.أنـــواع الأمكـنة:

1.3.2.الأمكـنة المغلـقة: وهي الأماكن المحصورة والمقيدة (المكان المغلق هو المكان المحصور من خلال خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع)[6] وقد يكون هذا المكان المحصور ملجأ للحماية وقد يكون مليء بالهموم والأحزان حسب طبيعة المكان وبحسب رؤية الشخصية له.

---

[1] الرواية، ص 67.

[2] الرواية، ص 60_61.

[3] الرواية، ص 14.

[4] الرواية، ص 52.

[5] الرواية، ص 108.

[6] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة الجامعية، ط1، 1994، ص 16.

فهو المكان المحصور في حيز محدود المساحة ويرتاد إليه الشخص اختياريا أو اجباريا كالبيت، السجن، المقبرة، المدرسة...

ومن الأماكن المغلقة في الرواية نذكر:

✓**البيت:** (البيت من الشعر، ما زاد عن طريقة واحدة يقع على الصغير والكبير، وقد يقال للمبنى من غير الأبنية التي هي الأخبية. بيت والخباء: بيت صغير...وبيت الرجل داره، وبيته قصره وبيت البيت: بنيته، والبيت من الشعر مشتق من بيت الخباء، وهو يقع على الصغير والكبير... وذلك لأنه يضم الكلام يضم البيت أهله...)[1]، فالبيت يدل على الطمأنينة والراحة والإستقرار وملجأ أمنا في حالة الشعور بالتعب ويعبر عن الحزن والألم والخوف إذ لم يجد الإنسان راحته فيه، يكون له ضوابط ومقيد بحدود، فقد إتخذ في الرواية منحى آخر حين إرتبط بشخصية "**ياسمينة**" في علاقتها مع "**نمر السكيني**" من مكان ذو ضوابط ومحترم إلى مكان دعارة ومحرمات وفجور، فلا يمكن تجاوز حدود البيت إلا أنه ظهر عكس ذلك في شقة "**نمر**" حيث أن "**ياسمينة**" تجاوزت كل حدود الأدب فيه، ويظهر ذلك في المقطع السردي التالي (تعرت ياسمينة للمرة الأولى في حياتها...لم أخلع ثيابي بأكملها من قبل إلا في الحمام!..وكنت دوما أرتديها قبل خروجي. بلى خلعتها كلها في بيت رجل في دمشق)[2]، هنا تحول دلالة البيت وانحرافه عن معناه العام بتعدي "**ياسمينة**" حدود الضوابط فيه مع عشيقها "**نمر بك**".

كذلك إتخذ البيت دلالة الحزن والعذاب الشديد عند ياسمينة التي كانت تستولي عليها حالة من البؤس والغم داخل بيت فاخر الذي يوحي بعكس ما آلت عليه، والمقطع الآتي يبين ذلك (تدور في شقة نمر الفاخرة وهي تتسأل بحزن وقفت أمام المرآة وغم غامض يستولي على نفسها تذكرت أنها لم تضحك منذ أكثر من أسبوع)[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ج2، ص 14.

[2] الرواية، ص 13.

[3] الرواية، ص 42.

كما تحول البيت إلى مكان للجريمة والهلع نتيجة الطمع وذلك عندما قررت "**ياسمينة**" العودة إلى بيت شقيقها بعد أن هربت من حاضرها المر مع " **نمر**" و"**نيشان**" إلا أنه حدث مالم تتوقعه وذلك في (عادت إلى شقة أخيها لم يكن في حقيبتها نقود...فتحت باب الشقة نصف الفقيرة...فرحت حين دخل شقيقها فوجئ بها وامتلأ وجهه غضبا...هجم عليها انتزع حقيبة يدها، لم يجد شيئا، اهتاج بدأ يضربها على وجهها ضربات سريعة ومتلاحقة ويشتمها، أين النقود أيتها الساقطة، وقبل أن تقول شيئا كانت السكين تغوص في صدرها)[1]

- ✓ **السجن:**(السّجنُ الحبسُ والسّجن: الحبَسُ، والسجن البيت الذي يحبس فيه السّجين: من أسماء جهنم)[2]، فالسجن هو المكان المغلق الذي يدل على تقييد الحرية ويجبر الإنسان على الإقامة فيه ويهان بداخله السجين وتذل كرامته ويضطهد، ويحكم عليه على أساس العدل بحسب الجريمة ويرتبط بما هو فضيع ومرعب، وفي الرواية أخذ منحى أخر عندما تحول إلى مكان لغياب العدل والتسلط وتضليل الحقيقة وللحرية والأمن برتباطه بشخصية "**نمر بك**" في تغيير مسار قضيته عندما كتم ضابط الشرطة المحضر ولم يكتب عنه، مؤيدا بذلك هذا الأخير الذي يتمتع في السجن بكل مظاهر التحرر والأمان والتعسف واضطهاد الأخرين دون خوف ،لسلطته ونفوذه وسيطرته ويتمثل ذلك في المقاطع التالية (كان الضابط ينصت اللأعترافات، وحينما سمع اسم نمر أين نائب منطقتهم، نهض إلى الهاتف في غرفة مجاورة، وبعد لحظات كان يفح كالأفعى...ثم ختم المحادثة بقوله: طبعا، طبعا سأحتفظ بالمحضر، لا لن أسربه إلى الصحف، ولن أكتب تقريري إلا بعد أن تحضر، أمرك سيدي، أمرك فارس بك أنا زلمتك)[3].

وفي تهديد "**نمر**" لـ "**أخو ياسمينة**"، بالصمت عن جريمة قتل أخته وتغيير الحقائق عندما كان يضربه داخل السجن دون إنصاف بعيدا عن الأحكام والقوانين، وذلك في(صفعتان على وجهه

---

[1] الرواية، ص 87_88_89.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح، مهدي المخزوي وابراهيم السرائي، دار ومكتب الهلال، ج6، د.ط، د.ت، ص 56.

[3] الرواية، ص 89.

سيعيدون الآن استجوابهم لك، ولكنك ستنسى إسمي تماما...سأوكل لك أفضل محامي البلد...ولن تحكم بأكثر من أشهر عديدة تنسى إسمي خلالها لافي المحكمة فحسب، بل داخل السجن وحين تغادر ستلتحق برجالي فنحن دوما في حاجة إلى الذين يتقنون إستعـمال السجن)[1] وهنا يتضح بأن السجن لا يحمل دلالة الرعب والتقيد والعدل بالنسبة لـ"**نمر**" بل عكس ذلك فهو يتمتع بداخله بكل مظاهر السيطرة والنفوذ والحرية المطلقة.

- ✓ **المطعم:** (الطعام والمكان يُقدم فيه الطعام بالثمن(**ج**) مَطَاعِم)[2]، ومطعم مشتق من جذر "(طَعَمَ"...طَعِمَ يَطْعَم مَطْعا، مصدر ميميٌّ والمطعَمُ : المأكلُ)[3].

و(المطعمُ) مكان اجتماعي لتقديم المأكولات والمشروبات والمواعيد، بحيث يلتقي فيه الناس لتبادل الأحاديث وإشباع حاجياتهم، ولتخفيف عن ضغوطات النفس وتغيير الحالة النفسية والراحة الاستعادة حيويتهم.

وفي الرواية ظهر عكس ذلك حيث كان بالنسبة لـ"**فرح**" عبارة عن مكان فوضوي جنوني مضطرب يتخيل ويرى فيه أشياء غير منطقية، وتبدأ هلوساته في هذا المكان لقي بسمكة تتحدث وتنظر له، ويظهر ذلك في المقطع الآتي(جأوو بالسمكة أمامي...تململت تحت الليمون والبقدونس الذي غطوها به ونهضت ضاحكة تتأملني بعينيها الواسعتين واللتين بلا رموش، هل ستأكلني حقا؟... احلمني وأعدني إلى البحر... هل ستفعل؟)[4].

وكذلك إتخذ (المطعم) وجهة ودلالة أخرى في قول "**ياسمينة**" عن "**نمر**" الذي لم يكن يرتد المطاعـم معهـا لتبادل الحـديث وتغيير الــجو والإستمتاع بل مكان من أجل التسلط والفخر بنفسه والتذليل وتحقيق الغايات والمقطع الأتي يوضح ذلك (يخرج معي للمطاعم الفخمة كي يرانا أصدقاؤه، أعرف أنه يحب إستعراض أمامهم في"الكاف دي ورا" وفي "الباناش" و"تامبوريل" وبقية

---

[1] الرواية، ص 90_91.

[2] مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، تح، إبراهيم مصطفى وأخورن، دار الدعوة، ج2، ص58.

[3] المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، ج39، ص19.

[4] الرواية، ص100.

مقاصف بيروت الفخمة، ويحب إذلالي أمامهم تذليلا على سحره الرجولي، أعرف أنه يهملني أحيانا ريثما يغزو أخرى يستعرضها أمامهم ولو ليلية واحدة)[1].

- ✓ **الفندق:** (نُزُلٌ يُهيا لإقامة المسافرين بالأجر ،(ج) فنادق)[2].

و(الفندق) هو المكان والمسكن الذي يستقطب الناس اللإقامة به مؤقتا يكون نظيف وفاخر ويوفر كل أنواع الراحة والرفاهية، لما فيه من أشياء متطورة وتقديم خدمات للزبائن، غير أنه انحرف في الرواية، حينما إتخذ مكان للقذارة والتقزز والبشع المتسخ والمهتري العتيق الأشبه بأماكن القمامة البعيدة عن كل سبل الراحة والرفاهية، وهذا يظهر عندما إتجه "**فرح**" للفندق أثناء وصوله بيروت في بحثه عن "**نيشان**" بوصفه للمكان في قوله (فندق العمل بساحة البرج، لا عسل فيه لاشيء غير المرارة تقطر من الجدران العفنة القذرة، ومن صرير الدرج الخشبي العتيق...و رائحة البق الحادة التي تفوح من كل شيء...الدخان يخنقني...إستيقضت مذعورا، كانت النار قد شبت في الفندق العتيق والزعيق يتعالى...و هعرت كالمجنون)[3].

2.3.2.الأمكنة المفتوحة: الأماكن المفتوحة تعبر عن حرية الإنسان وتنقلاته، فهو فضاء واسع يرتبط بالشخصيات وتتبادل الأحداث داخله (تخضع هذه الأماكن لإختلاف يفرضه الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها اذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى)[4]

وقد رصدنا في الرواية مجموعة من الأمكنة المفتوحة وكل مكان منها يرتدي ثوب شخصية ما ويختلف بإختلاف الشخصيات فيها، ومن بين هذه الأماكن نذكر:

- ✓ **المدينة:** هي (الجانب المادي من الحضارة كالعمران ووسائل الإتصال والترفيه يقابلها الجانب الفكري والروحي والخلقي من الحضارة...ج. مدائن ومدن...تجمع سكاني متحضر يزيد على

---

[1] الرواية، ص 38_39.

[2] مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ج2، ص703.

[3] الرواية، ص21_22.

[4] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص 244.

تجمع القرية)[1]، ومن المعلوم أن المدينة توفر حاجيات ومستلزمات الفرد المختلفة وتمنحه الأمن والاستقرار ذلك أن شوارعها فيها متسع لرؤية الأشخاص والتعامل معهم وبالتالي يحس الفرد داخلها بالأمن كونها غاصة بالبشر، إلا أنها دخلت منحى أخر في الرواية عندما التحمت بشخصية طعان فجاءت توحي بالخطر والخوف والترصد لكثرة الجرائم فيها وهذا ما يبينه المقطع التالي (سيظل يدور في الشوارع محاذرا الخلفية منها أو المظلمة. سيظل مجرجرا جسده من مقهى إلى آخر، محاذرا الإنفراد. سيظل مسفوحا على اسفلت المدينة)[2]، فعدم الأمان داخلها نابع من وحشية البشر فيما بينهم، وتجلى ذلك في (لكن طفلا كان يقطع الشارع مثلها صدمته السيارة...لم تقوى على الذهاب إلى الطفل لترى ما حدث له...وجدت نفسها تنهار على الرصيف باكية...ما أقسى هذه المدينة...ما أقسى أهلها وسكانها ومالكي سياراتها)[3]، وبالتالي تظهر المدينة في الرواية مكان غير مستقر ومضمون كونها تعيش حالة خراب ودمار ويظهر ذلك في (تسمع دويا رهيبا لإنفجار عنيف...يهتز الزورق بأكمله وتعود دفعة واحدة من الأعماق إلى الواقع...و قبل أن تسأل ماذا حدث يدوي انفجار آخر. ويخيل إليها أن بيروت عند الأفق ترتجف كأنما ضربها زلزال...انها الطائرات الإسرائيلية تخترق جدار الصوت كعادتها)[4]

وعندما ترتبط الرواية بشخصية "**فرح**" نجدها تحمل دلالات نفسية واجتماعية من خلال احساس "**فرح**" بالحزن والضياع في أرجاءها اذ يبدو فضاء المدينة كئيبا يفتقر للحيوية رغم الجمع الغفير في كل زواياها، إذ تمحور هذا الضياع في المقاطع التالية (هناك مناخ من القسوة يحسه بشدة كلما تحرك في هذه المدينة العجيبة...إنه يسمع بإستمرار أصداء بكاء طويل تردده

---

[1] أحمد مضار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للتوزيع والنشر، القاهرة، المجلد الأول، ط1، 2008م، ص 2090.

[2] الرواية، ص 59.

[3] الرواية، ص 86.

[4] الرواية، ص 15_16.

جنبات المدينة)[1]، ومن هنا نلاحظ أن فضاء المدينة يشكل أرضية وقوع الأحداث بكل تفاصيلها في الرواية وتعكس صورة كل شخصية حسب انتقالها داخلها وبالتالي جاءت المدينة في الرواية كأنها مسرح جريمة.

- ✓ **الأحياء والشوارع:** وهي فضاء شاسع يعج بالفوضى والضجيج إذ يعتبر (الحي منطقة جغرافية تتواجد ضمن مدينة كبيرة)[2]، ودوما يعبر عن التحرر وانفتاح الأفراد من حيث تنقلاتهم وتحمل ذكريات وأوقات الطفولة المؤلمة والمفرحة بذلك تظل المنبع الأول للقرية والمدينة لدفء أماكنها، إذ نجد في الرواية العديد من الأحياء ولكنها لم تحمل المعنى نفسه فقد كان لكل منها منحى خاص بها، ومن بين هذه الأحياء نذكر:

*حي التنك: رغم فقر سكان هذا الحي إلا أنه يمثل كل أنواع الراحة والسكينة لتقارب الناس فيه. لكن عندما يرتبط الحي باسم "**أبو الملا**" تنعكس دلالته في الرواية تماما فرغم أنه المكان الذي يرتاح فيه إلا أنه كان يرى فيه مصدر شقاءه وتعبه فنجده ينبذه بشدة حيث صور الحي على أنه سجن لما يعيشه من فقر وبؤس، ويظهر ذلك في (وحينما كان عائدا ...إلى حي التنك حيث يقطن. خيل إليه أنه يشاهد المكان للمرة الأولى. بيوت جدرانها من التنك. سقفها من التنك. المطر يقطر من سقفها شتاء على الأمتعة القليلة المهترئة في البيت ذي الغرفة الواحدة. لا ماء لا نوافذ. ذباب فقط وفقر وصراخ الأطفال وشتائم النساء...)[3].

*حي اليزرة الاستقراطي: (خرج فاضل بك السلموني من باب قصره في حي اليزرة الاستقراطي في بيروت. فسرت في الحديقة حركة غير عادية... ركض سائق وجاء بـ"الكادبلاك" فورا من الكاراج...و التصق به مرافقوه يكشون عنه الناس...)[4]، إذ يظهر هذا الحي على عكس حي التنك ويتخذ دلالة الرقي لسكانه وثراءهم الفاحش، والهدف هنا هو الوصول إلى صورة غير

---

[1] الرواية، ص 20.

[2] أنور، الحي السكني، بحوث مدرسية تثقيفية، الجمعة 29_12_2014م، https:// www.mybowhouth.com

[3] الرواية، ص 66.

[4] الرواية، ص 46.

مرئية للأحياء في الحقيقة من خلال كشفها في الرواية واعطائها دلالة غير التي ألفناها في واقعنا عن سكان الأحياء الذين دوما يتشاركون أفراحهم وأحزانهم وهذا الحي كان يفتقر للإنسانية حيث كان السكان فيه يتعاملون بحسب ما يملكه الفرد من نفوذ وسلطة وكل من يرتقي بأمواله تكون له الغلبة كأنه مزاد علني، فالأحياء تقوم على ثنائيات ضدية من خلال التفاوت فيما بينهم، فهناك أحياء راقية يسكنها أصحاب النفوذ وهناك أحياء فقيرة ذات تجمعات سكانية ضيقة.

- ✓ **البحر:** (الماء الواسع الكثير، ويغلب في الملح..."البحرة" من الأرض، الواسعة والمنخفضة ومستنقع الماء...و الروضة المتسعة...ج. بحار، وبحرُ)[1]، فالبحر مكان للفسحة والاستجمام واستنشاق الهواء العليل الذي يبعث في النفس الراحة والطمأنينة، لكن في روايتنا اتخذ منحى آخر حيث جاءت بنية البحر مكانا للحروب بين الصيادين والسلطات لأجل الرزق والعمل في (النور القوي الكشاف ليخت نمر بك ابن فارس السكيني. التاجر الكبير ومحتكر بيع السمك وأشياء أخرى كثيرة...)[2]، فدوما ما تنشب منازعات بينهم تكاد تنتهي بموت أحد الطرفين من أجل الإستيلاء على البحر وشواطئه وبالتالي لم يعد البحر محل للراحة وإنما ميدان للحروب بين الأسماك والصيادين (بحر حقل الألغام والحرب بين الانسان وبقية مخلوقات الطبيعة من أجل البقاء)[3]، أو الإنسان مع الإنسان (يحزنه أن البحر صار في خاطر الناس في بيروت لوحة ميته...صار امتدادا أزرق لاسفلت الشارع الأسود...صار في الأذهان مجرد اعلان عن باخرة سياحية درجة أولى تضم مسبحا...و بارا ونساء شبه عاريات. صار سمكة مسجاة في الفرن)[4].

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشؤون الدولية لطباعة والنشر، مصر، ط4، 1425هـ_ 2014م، باب الجيم، ص 40.

[2] الرواية، ص 37.

[3] الرواية، ص 28.

[4] الرواية، ص 31.

✓ **الجبل:** جاء في معجم الوسيط أن الجبل (حاملا عن سطح الأرض واستطال وجاوز التل ارتفاعا)[1]، فالجبل مكان موجود في الطبيعة يتميز بالانفتاح والهدوء والسكينة كونه مرتفع عن فوضى الأرض غير أنه ظهر على عكس ذلك تماما في الرواية فنجده يجمع كل أنواع الصخب والضجيج ويتجلى ذلك في (السيارة تركض..مع الليل ..تصعد الجبل..في الجبال تشتعل النيران في الذرى. وتتوهج.. تتفجر الألعاب النارية وصخب الناس. احتفال عجيب يستقيل السيارة، كل هذه النيران ورائحة الحطب المحروق. كل هذه الذرى النائية المضيئة..إنه عيد الصليب)[2]، فالمتأمل في هذا المقطع يرى أن الجبل قد وُظف في غير موضعه الأصلي إذ رُبط بالحركة الانسانية من خلال اقامة الأعياد، وهنا تغيرت قيمة الجبل التي كانت تدل على القيم الأخلاقية من كفاح وثورة من أجل تحرير الوطن كما يفعل الثوار أثناء الحروب إلى مكان للإحتفالات والسمر.

4.2.الفضاء النصي:

(ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها. بإعتبارها أحرفا طباعية. على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف. ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها ولقد كان اهتمام " ميشال بوتور" (M.Buttur) بهذا الفضاء كبيرا...و عن طريق أنه يقدم تعريفا هندسيا خالصا للكتاب اذ يقول " إن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة. وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر. وعلو الصفحة ".. والبعد الثالث الذي يتحدث عنه هنا هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات)[3].

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، باب الجيم، ص 105.

[2] الرواية، ص 9.

[3] حميد لحميداني، المرجع السابق، ص 55.

ففي رواية **بيروت 75** تم بناء هذا المكان النصي على الغلاف الأمامي للرواية فكُتب في أعلاه بالبند العريض الأبيض اسم الكاتبة، ووضِع تحته تماما عنوان الرواية بشكل أقل اتساعا من الاسم وبلون مغاير له، إذ جاء باللون الأزرق السماوي، ليحتل وسط الغلاف صورة إمرأة متزينة ذات عينان مغمضتان ورأسها مقطوع ينزف وسط حفنة من التبن داخل صندوق في الظلام الحالك في حين يسطع الضوء على وجه هذه المرأة لتبرز ملامحها الجذابة وهذه الصورة تعكس حياة أهم شخصية في الرواية وهي "**ياسمينة**" والتي كانت فائقة الجمال فإستغلت جمالها على حساب شرفها وبالتالي لقيت حتفها من قبل شقيقها الذي قطع رأسها ووضعه داخل سطل باسم الشرف (دخل الشقيق إلى أقرب مخفر. كان يحمل معه سطلا مغطى بجريدة...كشف الجريدة عن السطل وأخرج منه رأس أخته المقطوع وهو لا يزال ينزف)[1]، حيث تم ذكر دار النشر في الأسفل في الجانب الأيسر من الغلاف ذو خط رقيق وباللون الأبيض وتم تحديدها بخط عريض وبنفس اللون بحيث يقف بجانب الخط بوم صغير وكان هذا الخط يخرج من جناحه وهذا البوم مجرد شعار لدار النشر التي تقوم بتوزيع رواياتها.

ليخيم الفراغ البياضي على الصفحة الأولى في الرواية وكان عنوان الرواية مكتوب بخط نسخ أسود رفيع أسفلها.

ويواصل هذا الفراغ في الصفحة الثانية لنجد في أسفلها أيضا ملاحظة من طرف المصمم حول ترتيب الأسماء في الرواية، أما في أعلى الصفحة الثالثة تم كتابة اسم المؤلفة بخط نسخ متوسط الحجم وبلون أسود، وفي وسط الصفحة عنوان الرواية بنفس اللون والخط، وتحته تماما عبارة **رواية** بخط عادي، أما في أسفل الصفحة مكتوب منشورات غادة السمان بخط جد رقيق ومسطر باللون الأسود الغليظ، وفي الصفحة التي تليها تبدأ الرواية بمساحة كافية من البياض لتشرع الكاتبة بسرد أحداث روايتها بعد ذلك.

[1] الرواية، ص 89.

وقد تضمنت الرواية على مائة واثنا عشر صفحة، وإحتوت هذه الصفحات على الترقيم العربي الشرقي، والذي تمظهر أسفلها وفي الوسط تحديدا، وتقدر المسافة بين أعلى الصفحة والمتن بحوالي 2.5سم، أما في الهامش فبلغت 3سم في أسفل الصفحة، أما في يمينها ويسارها كانت 1سم، وتباعد الأسطر فلم يكن بالكثير حيث قدر بـ0.5 سم، إذ جاءت الكتابة على نحو عادي بشكل أفقي تبدأ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وهذا النوع من الكتابات راجع إلى شحن الأسطر بالأحداث بطريقة مكثفة ويدل على ازدحام الأفكار في ذهن الشخصيات لتبدو صفحات الرواية مشحونة من الأعلى إلى الأسفل، كما استُغِلت بعضا من صفحات الرواية بطريقة عمودية جاءت فيها الكتابة على يمين الصفحة من خلال تضمن النص مقاطع شعرية مثل:

(وبقية المدن المسحورة المدفونة في الأعماق...

وصناديق المرجان والذهب اللآلي،

ذات الأقفال الصدئة.)[1] وجملة من المشاهد الحوارية مثل:

(_خير يا بيك؟

_جئت أسألك في قضية هامة.

_ اضمر.

_ضمرت.) [2]

إلا أنها وردت بشكل قصير لتنزاح قليلا عن نمط الكتابة المعتاد لتمنح مساحات النص لمسه شعرية.

وتجدر الإشارة إلى أن البياض احتل مساحات كبيرة في صفحات الرواية معلنا عن نهاية فصل وبداية فصل آخر، فمثلا في الرواية عند انتهاء فصل "**قصة فرح**" في الصفحة

[1] الرواية، ص 31.

[2] الرواية، ص 47.

(24) ظل البياض يسيطر على تلك الصفحة إلى غاية بداية فصل جديد وقصة جديدة في الصفحة الموالية، إضافة إلى بروز ثلاثة نجوم متتابعة (***) داخل هذا البياض وهي عبارة عن إشارات ختامية تدل على انقطاع الأحداث وانحرافها عن المنحى السردي بعد هذه الختمات الثلاث لتدل أيضا على تغير الحدث الزماني والمكاني من جهة، ولتعبر عن أحداث محذوفة داخل الأسطر من جهة أخرى، مثالا على ذلك نجد:

(كـــان يفكـر بحـزن في المـرابـي

***

لم يتبادل أحد من ركاب السيارة الخمسة كلمة واحدة)[1]

ولا تخلو هذه الرواية كغيرها من الروايات الحديثة من تقنيات الكتابة المختلفة في النص الواحد إذ تخللت ببعض العبارات الأجنبية المعربة كـ(البروتوكول)[2]،(التاكسي)[3]، وأخرى شعبية مثل (معك قرش بتسوى قرش)[4]، (زلمتك)[5]، و(غاوي)[6] حيث وردة بين قوسين أو شاولتين في الرواية ذلك الإختلافها عن اللغة الأصلية داخل النص فكان أسلوب الكتابة مزيج من الفصحى والعامية والأجنبية لتوحي بواقعية الرواية وتجذب القارئ وتجعله يتفاعل معها.

أما أحداث الرواية فقد توزعت على خمسة فصول، كل فصل منها يحكي قصة شخصية من شخصيات الرواية الخمس: فرح، ياسمينة، طعان، أبو مصطفى، أبو الملأ. ولتشمل أيضا مشاهد حوارية طويلة تثري بها الفضاء النصي للرواية وتساهم في تكثيف الأحداث وتسلسلها.

---

[1] الرواية، ص 12.

[2] الرواية، ص 63.

[3] الرواية، ص 61.

[4] الرواية، ص 22.

[5] الرواية، ص 91.

[6] الرواية، ص 71.

إذ انتهت الرواية في الصفحة مائة وثمنية، وفي نفس الصفحة التي انتهت فيها أحداث الرواية تمت الإشارة إلى تاريخ شروع الكاتبة في كتابتها للرواية وفترة التعديلات فيها والانتهاء منها في الأسفل على يسار الصفحة لتبيين أن الزمن الداخلي والزمن الخارجي للرواية كانا في نفس الوقت، واعتمدت تقنية التأطير في الصفحات التالية لتحتوي على ملاحق تضمنت أولها مجموعة من الأعمال غير الكاملة للكاتبة وفي أسفلها دار النشر، كما تم ايداع عنوان البريد ورقم الهاتف، ليتم كذلك جمع بعض من مؤلفاتها الأخرى في ثاني صفحة مزودة بمعلومات النشر مرة أخرى أسفل الصفحة في الوسط تحديدا، لتكون آخر صفحة في الكتاب ككل من نصيب النقاد حيث وردة فيها أرائهم حول روايتها هذه، فكانت هذه الصفحة على خلاف الصفحات الأخرى كونها اتسمت باللون الرمادي ونجد في أعلاها على اليمين صورة للكاتبة غادة السمان وفي أسفلها معلومات النشر من جديد.

الخاتمة

خاتمـــــــة

بعد البحث والدراسة في موضوع "**بنية النص الروائي النسوي _ رواية بيروت 75 لغادة السمان _ انموذجا**" نجمل ما توصلنا إليه في النتائج الآتية:

- الرواية النسوية ظهرت نتيجة تأثرها بالحروب الأهلية والثورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في أقطار بلاد الشام عموما وسوريا خصوصا، وازدهارها أكثر في فترة السبعينات.
- الرواية النسوية كانت في بادئ الأمر سيرة ذاتية وتعبير عن خلجات النفس والمشاعر المكبوتة، لكنها تطورت في قضاياها نتيجة للانفتاح على الثقافات الأخرى، ومواضيعها تدور حول "**تهميش المرأة، علاقة المرأة بالرجل و المساواة بينهما، موضوع الحب والجنس، والتعليم وكذلك موضوعات الثورة وهموم الوطن**".
- تعد الروائية والشاعرة والصحفية **غـادة السمـان** من أهم الأقلام السورية المبدعة ورمز للحرية والاستقلالية في القرن الماضي والتي فرضت نفسها وخطت بأناملها إلى رصد قضايا الواقع الاجتماعي والسياسي وتسليط الضوء على المرأة ومعاناتها وكل ما يحيط بها، متمردة بذلك على الأعراف بحديثها عن المسكوت عنه وكسر جدار الصمت انطلاقا من مجموعة أعمالها الروائية التي خرجت بها من الإطار الضيق لمشاكل المرأة والحركات النسوية إلى آفاق اجتماعية ونفسية وإنسانية، وبها استطاعت أن تقدم أدبا مختلفا ومميزا.
- ترجمت بعض أعمالها إلى سبعة عشر لغة حية ومن أبرزهم رواية "**بيروت 75**" التي أصدرت لها ستة طبعات وترجمة لعدة لغات كـالفرنسية والإيطالية والإنجليزية والإسبانية والرومانية، فقد حازت الرواية على **جائزة تكساس** للكتاب المترجم وفازت في النسخة الإسبانية **بجائزة أندلوسيا** لأحسن كتاب مترجم، وقد حازت فيها الروائية على **جائزة فولبرايت** حيث جعلت من بيروت مدينة الجنون والموت.
- **بيروت 75**" رواية بطابع مأساوي تكشف الجوانب الاجتماعية والسياسية بطبيعة الحياة في بيروت عبر شخصياتها الكثيرة، تلك المدينة التي باستطاعتها سحق كل من يأتي إليها

طامعا في المال والشهرة، حيث تجمع هذه الرواية حالات الفقر والمعاناة بمستشفى المجانين والسجن وقوارب الصيادين في مقابل تصوير حياة الأغنياء، لتسطر بها الروائية بؤرة انفجار الحرب الأهلية اللبنانية متنبئة بذلك كما جاء على لسان احدى شخصياتها "**فايزة**" التي صرخت أرى حزنا كثيرا أرى كثيرا من الدم.

- نلاحظ أن الحوارات الداخلية والخارجية للشخصيات في الرواية ساهمت في إتاحة فرصة تأويلية للقارئ.
- نلاحظ أيضا أن الشخصيات في البداية كانت آمله وحالمة بالمستقبل وتغيير حياتها للأفضل، لكن مع الأحداث وفي النهاية بدا عكس ذلك في مواجهة غير المتوقع، فالسيطرة والبقاء للأقوى كشخصية "**نيشان**" و "**نمر بك**" أما الضعيف يجب أن يتمسك بربه ومبادئه وأخلاقه، فالطيبة لوحدها لا تحقق شيئا كما لاحظناه مع أبطال الرواية الذين رغم طيبتهم تخلو عن مبادئهم و أخلاقهم فخسروا كل شيء.
- نجد كثرة الشخصيات واختلاف تصنيفاتهم فكل منها تدخل في نمط معين يعكسها، حسب أفعالها وردود أفعالها وسلوكاتها، مما يضفي تنويع وحركية وتنظيم يؤدي إلى بيان دور كل شخصية ودلالتها وما تحققه.
- في الرواية تركيز واضح على عنصر الزمن وما يحويه، ويظهر ذلك في توظيف **المفارقات الزمنية** من استباق في تقديم الأحداث قبل أوانها، واسترجاع في الرجوع للوراء واستذكار لأحداث مضت وانقضت، وهذا لتوضيح ما فات وربطه بالحدث الحالي.
- التلاعب بالزمن وعدم الحفاظ على نظامه **ماضي، حاضر، المستقبل**.
- الاعتماد على الإيقاع الزمني من خلال تسريع وتبطيء الأحداث، ويتم ذلك من خلال:

* التخليص في حوصلة فترات زمنية طويلة وتقديمها في سطر أو سطرين.
* الحذف بأنواعه من خلال القفز على الأحداث غير مهمة وتجاوزها في تسريع وتيرة السرد.
* الإبطاء في الوقفة من خلال الوصف والتعليق.
* المشهد الذي يعنى بالحوار بين الشخصيات بكل التفاصيل والجزئيات.

- تجسيد التواتر الزمني بأنواعه التفردي والتعدادي والتكراري والنمطي القائم على تكرار الحدث في الحكاية.
- الفضاء المكاني من دمشق الوطن إلى بيروت مسرح الأحداث المدينة الحلم التي تظهر الجمال والسحر وتبطن الظلام والبشاعة والموت.
- نجد الأماكن المغلقة والمفتوحة تأخذ دلالة عكس دلالتها العامة والمتوقع لها فنجد **البيت** الموحي بالراحة يأخذ دلالة مكان الجريمة والدعارة البعيد عن كل الضوابط والقيود، ونجد **الفندق** الدال على الرفاهية وكل سبل الراحة يتخذ دلالة مكان القذارة والتقزز، وكذلك البحر الذي هو مكان للاستجمام والهواء العليل، بُني على أنه مكان للحروب والصراعات ومصدر رزق لبعض الشخصيات في الرواية.
- نستنتج أن رواية "**بيروت 75**" تحيل وتكشف على واقع فضاء خلاف ما كان يتصور قائم على الطبقات الاجتماعية يحمل في طياته "**الاستغلال، الاضطهاد، الطمع، الاضطراب، الخوف، التسلط، والسعي وراء الحلم**" الذي لم يتحقق في بيروت.
- الفضاء النصي الذي هو التشكيل الفني للرواية، يحوي كل ما في الكتاب يضم أشكال مختلفة من حجم الخط واللون والفراغ والبياض وعدد الصفحات وتباعد الأسطر وكل ما شمله الكتاب وجسده في تشكيل الرواية، فدراسة الفضاء النصي تستوجب الدقة والملاحظة.

وفي الأخير نحمد الله رب العالمين الذي ذلل لنا كل الصعاب في عملنا المتواضع، فإن وفقنا فمن الله عز وجل ومن أستاذنا الدكتور المشرف

"**نهيان هواوي**" الذي كان دقيق الملاحظة في تصويباته وصبورا معنا فله جزيل الشكر.

قائمة الملاحق

ملحـــق

1.نبذة عن حياة غادة السمان:

(قد يكون ضروريا أن تضل هنالك أسئلة...! ؟

لا جـواب....

كي نستمر في الحيـاة والكفـاح والبـحث)

1.1. نشأتها وحياتها:

غادة أحمد السمان أديبة وكاتبة سورية، ولدت في دمشق عام 1942م من عائلة شامية عريقة وعلى درجة عالية من الثقافة، وهي تقرب من بعيد للشاعر " **نزار قباني** "، تولى والدها رعايتها بعد وفاة والدتها في سن مبكرة جدا، حيث كان رئيسا للجامعة السورية، وكان مهتما بالتراث الأدبي وبالتالي منح **غادة** شخصية قوية ومثيرة التي سرعان ما ترجمت في كتاباتها، توفى والدها وهي في سن متوسط من العمر وتركت وحدها في العالم فأحست بالحزن والوحدة، ولم يراعي المجتمع الظروف التي مرت بها، بل رآها "إمرأة ساقطة" لأنها في ذلك الوقت لم يكن لديها أب او زوج أو أسرة ترعاها، لذلك قررت أن تكتب عن النساء والحرية، وأصبح لها العديد من المدافعين، حيث واصلت كتاباتها وتحدثت عن المسكوت عنه، لذا إعتبرها النقاد إمرأة جريئة وقوية، وفي أواخر تزوجت من "**بشير دعوق**" وأنجبت منه طفلا واحدا، لكن هذا الزواج لم يكن موفقا من حيث إختلاف الطباع والسلوك الشخصي، إلا أنها ظلت معه أثناء لا أنها ظلت معه أثناء إصابته بالسرطان حتى وفاته، وقد ذاع صيتها كثيرا بعد أن نشرت الرسائل العاطفية التي بعثها إليها "**غسان الكنفاني**" عام 1993م، والتي بينت العلاقة العاطفية بينهما.

2.1. دراساتها وتنقلاتها:

درست اللغة الفرنسية وأنهت دراستها في المدرسة الفرنسية الموجودة في دمشق، ثم توجهت إلى دراسة الأدب الانجليزي وتخرجت الكلية عام 1963م وأكملت دراستها في بيروت وحصلت على شهادة الماجستير من جامعة لندن، ثم عملت في مجال الصحافة، وأطلقت مجموعتها القصصية الثانية عام 1965م بإسم(**لا بحر في بيروت**)، إذ جاء أول عمل قامت به بإسم(**عيناك قدري**) الذي تم إصداره عام 1962م ولاقى نجاحا مذهلا، ثم إنتقلت بعد ذلك إلى أوروبا وعواصمها فتأثرت بعلوم وثقافات مختلفة، وأطلقت مجموعتها القصصية الثالثة عام 1966م بإسم (**ليل الغرباء**) أظهرت من خلالها جوانب مذهلة مما جعل النقاد يعترفون بموهبتها.

3.1. الأعمال التي شغلتها ومواقفها السياسية:

خلال فترة الدراسة عملت في مجال التدريس بمدرسة "**شارلز سعد**"، ثم شاركت ككاتبة في عدة مجالات منها: العربي والحدث....فعملت كمقدمة لعدة برامج إذاعية في الكويت، وأيضا عملت في عدة دول عربية وأجنبية، خاصة بعد سجنها لمدة ثلاثة أشهر بتهمة معاداة السلطة ومغادرتها لسوريا دون تصريح من الدولة، عام 1966م، إذ كانت نكسة حزيران عام 1967م، بمثابة صدمة أوجعت "**غادة**" ودفعتها لكتابة مجموعة جديدة بإسم(**أحمل عاري إلى لندن**)، إلا أنها عرفت في الكتابة لفترة من الزمن. لكن عملها في المجال الصحافي ساعدها لتكون قريبة من الشارع العربي وقضاياه وبعد فترة كتبت عدة روايات في مجال السياسة والوطنية من بينها رواية (**بيروت 75**) التي صدرت عام 1994م، وكذلك روايتين حققتا نقلة نوعية في أدب "**غادة السمان**"، (**كوابيس بيروت**) عام 1977م و(**ليلة المليار**) عام 1986م فجاءت دواوينها مميزة فقد شملت السياسة والحروب والوطن والحب، فكانت روايتها(**رسالة حنين إلى ياسمين**) عام 1996م، تصريحا لحبها لبلدها وشوقها للعودة إلى ربوعها.

4.1. مـــؤلفاتها:

***بعض الأعمال غير الكاملة:**

- ✓ مواطنة متلبسة بالقراءة، 1979م.
- ✓ أعلنت عليك الحب،1979م.
- ✓ الجسد حقيبة سفر، 1979م.
- ✓ السباحة في بحر الشيطان، 1979م.
- ✓ إعتقال لحظة هاربة، 1979م.
- ✓ ختم الذاكرة بالشمع الأحمر، 1979م.
- ✓ الرغيف ينبض كالقلب، 1979م.
- ✓ ع.غ تتفرس، 1980م.
- ✓ صفارة إنذار داخل رأسي،1980م.
- ✓ كتابات غير ملتزمة،1980م.
- ✓ الحب من الوريد إلى الوريد،1981م.
- ✓ القبيلة تستجوب القتيلة،1981م.
- ✓ البحر يحاكم السمكة،1986م.
- ✓ التسكع داخل جرح، 1988م.
- ✓ محاكمة حب، 2004م.

***المجمـــــوعات القصصيـــــة:**

- ✓ عيناك قدري، 1962م.
- ✓ لا بحر في بيروت، 1963م.
- ✓ ليل الغرباء، 1967م.
- ✓ رحيل المرافىء القديمة، 1973م.
- ✓ زمن الحب الآخر، 1978م.

- ✓ القمر المربع، 1998م.

***الرويـــات الكامـــــــــــلـة:**

- ✓ بيروت 75، 1975م.
- ✓ كوابيس بيروت، 1976م.
- ✓ ليلة المليار، 1986م.
- ✓ الرواية المستحيلة(فسيفساء دمشقية)، 1997م.
- ✓ سهرة تنكرية للموتى(موازييك الجنون البيروتي)،2003م.
- ✓ يا دمشق وداعا(فسيفساء دمشقية)، 2015م.

***المجمـــــوعات الشعريـــــة:**

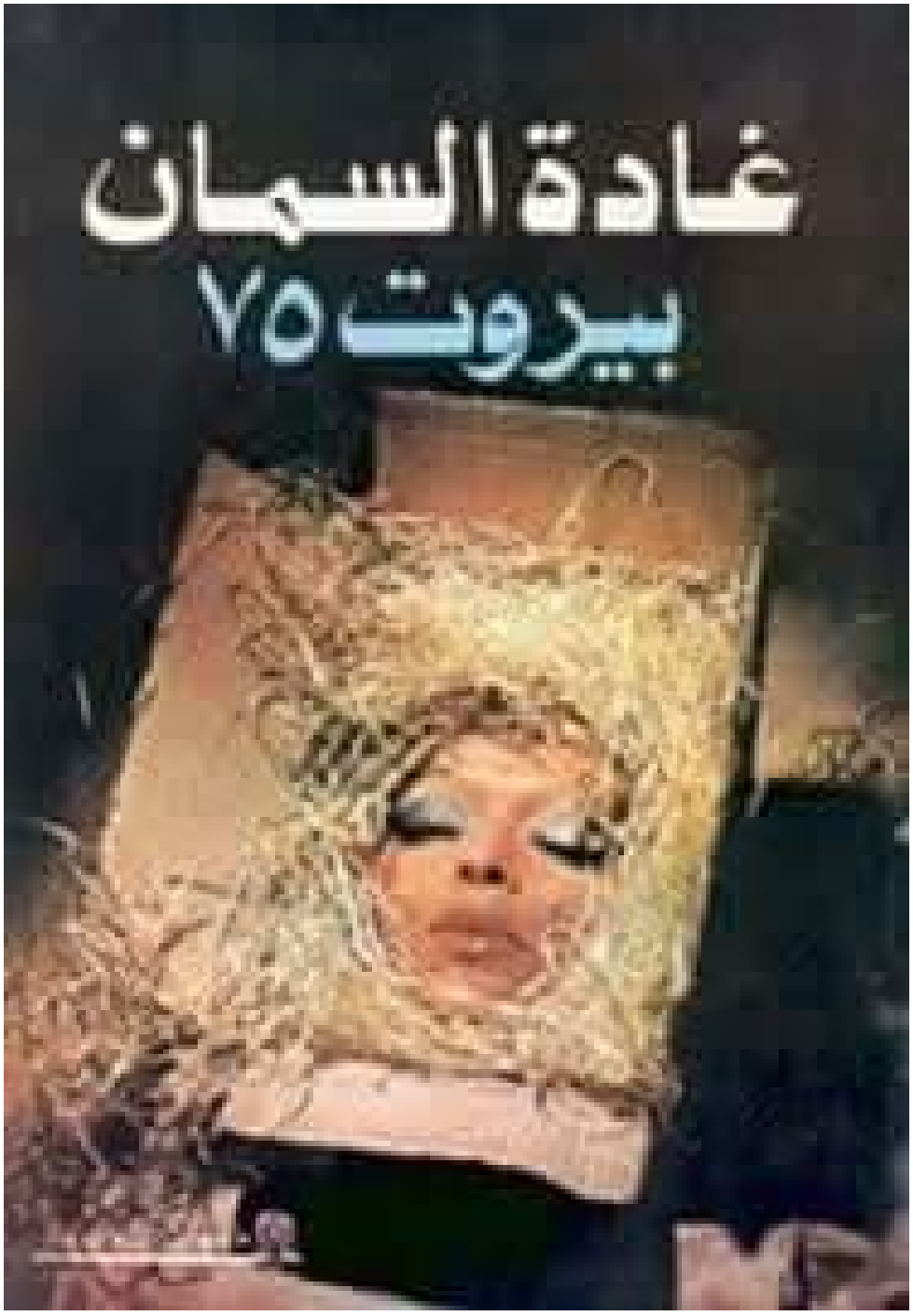
- ✓ حب، 1973م.
- ✓ أعلنت عليك الحب، 1976م.
- ✓ أشهد عكس الريح، 1987م.
- ✓ عاشقة في محبرة، 1995م.
- ✓ رسالة حنين إلى ياسمين، 1996م.
- ✓ الأبدية لحظة حب، 1999م.
- ✓ الرقص مع البوم، 2001م.
- ✓ الحبيب الإفتراضي، 2005م.

***مجمـــــوعة أدب الرحلـــــة:**

- ✓ الجسد حقيبة سفر، 1979م.
- ✓ غربة تحت الصفر، 1993م.
- ✓ شهوة الأجنحة، 1995م.
- ✓ القلب نورس وحيد، 1998م.
- ✓ رعشة حرية، 2003م.

***أعمـــــــــــال أخـــــرى:**

- ✓ الأعمال المحتلة، 1987م.
- ✓ رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، 1992م.



2.ملخـــــص الروايـــــة:

هي رواية رمزية بدأت "**غادة السمان**" كتابتها في 29 تشرين الأول 1974م، وعدلتها وأنهتها في 22 تشرين الثاني 1974م، لكنها نشرتها في 1975م بواسطة شركة "**منشورات غادة السمان**"، وقد أصدرت من الكتاب ستة طبعات إلى يومنا هذا. وتتألف من 108 صفحة، تمت ترجمتها إلى عدة لغات مثل: الإنجليزية والفرنسية وحازت على جائزة جامعة تكساس للكتاب المترجم، وتتميز الرواية بطابع مأساوي غامض، حيث تتحدث عن طبيعة الحياة في بيروت الواقع من الداخل بعيدا عن ما كان يتخيله الناس الذين يعيشون في قرى دمشق عن أنها باريس الشرق الأوسط، فتظهر لنا كيف أن هذه المدينة بإستطاعتها سحق من يأتي إليها طامعا بالشهرة والمال إن لم يلتزم بقواعدها وحرمتها، وهذا ما يحدث مع أبطال القصة، فنراهم ينتهون الواحد تلوى الآخر، بعد إندماجهم في السعي وراء المال وملذات الحياة في بيروت.

إذ تبدأ أحداث القصة من محطة نقل الركاب من دمشق إلى بيروت، حيث نجد البطلين"**فرح**" الشاب القروي الذي يمتلك صوت جميل والهارب من الفقر إلى بيروت بحثا عن الشهرة والمال، و"**ياسمينة**" الفتاة الدمشقية التي عانت من ضغط العادات والتقاليد فذهبت إلى بيروت بحثا عن المال وعن الحرية والحياة الجميلة، ويستقل البطلان سيارة أجرة واحدة ويركب معهم في الخلف ثلاث نساء يغلفهن السواد وينوحون نواحا مأساويا وينزلن عند حدود بيروت وكأنهن يزفون "**فرح**" و "**ياسمينة**" إلى الموت في بيروت وينذرانهما بنذير الشؤم وبعدها يستقل السيارة شخصيات أخرى، أولها "**أبو مصطفى**" صائد السمك الذي يسعى خلف حلم أن يجد المصباح السحري في شباك صيده، و"**أبو الملا**" حارس المتحف الفقير الذي يعيش في بيروت كان كل همه أن ينقذ عائلته من الذل والفقر، و"**طعان**" الذي هرب من القرية ليفر من الثأر الذي يلاحقه ليأخذ حياته دون ذنب، لتنتهي القصة بموت جميع الأبطال ماعدا "**فرح**" والذي يفقد عقله تماما مما يعني موته ولكن بطريقة أخرى أي باختلاف قصصهم التي تشترك في بحثهم عن الشهرة والمال.

فها هي "**ياسمينة**" تلوذ بالفرار إلى بيروت بحثا عن الشهرة والمال تاركتا ورائها مهنة التدريس، إلا أنها تنسى هدفها بعد أن تطأ قدمها بيروت "**ونست رغبتها في مقابلة النقاد والصحافين وأصحاب دور النشر**" حيث التقت بشاب غني يدعى "**نمر بك**" وأقامت معه علاقة غير شرعية مقابل المال، وكانت ترسل بعضا منها لأخيها لكي يتكتم على الأمر ولا يؤذيها "**صحيح أنه ينفق علي بكرم. وأنا أنفق على شقيقي الذي يغمض عينيه عما يدور إكراما لنقودي**" وبالتالي عاشت هذه الفتاة قصة حب خسرت خلالها شرفها وكل ما تملك لتكتشف في الأخير أنه يخدعها ويعتبرها إحدى صفقاته المعتادة، إذ قام ببيعها لرجل الأعمال المشهور"**نيشان**" وذلك بعدما قرر الزواج لمصالح السياسة، فشعرت"**ياسمينة**" بالخيبة والحزن وعادت إلى شقة شقيقها الذي نسته لأيام ولم ترسل له النقود، وما إن دخلت البيت هجم عليها يفتش في حقيبتها وأغراضها عن بعض النقود ليتعالى الصراخ بينهما وماهي إلا ثواني حتى تجد نفسها تغرق في دمها الذي تفجر من سكين أخيها الذي تحجج بقتلها دفاعا عن شرفه "**دخل الشقيق إلى أقرب مخفر. كان معه سطلا مغطى بجريدة ...كشف الجريدة عن السطل وأخرج منه رأس أخته المقطوع...و قال بصوت رجولي:<< لقد قتلت أختي دفاعا عن شرفي>>**"

أما "**أبو مصطفى**" فقد مضى ثلاثون عاما في البحر يبحث عن المصباح السحري الذي سيحقق له أمانيه، كان دوما يرافقه ابنه الأصغر"**علي**" الذي تعلم صنعته منذ نعومة أظافره إلا أنه لقي حذفه في البحر، فقرر أخذ ابنه الأكبر"**مصطفى**" الذي أقسم أن يتركه يكمل دراسته، وعندما أنهكه المرض لم يقدر على إعالة عائلته بمفرده فقام بفصله عن الدراسة ليساعده "**كان والده قد أقسم يوم مولده أن لا يحمله إلى البحر حتى ولو نزهة...و أن يعده لحياة أفضل ويعلمه. وهاهو العجوز ينهار أخيرا تحت وطأة رهن قاربه <<الفانوس السحري>> وعشرة أفواه تفتح ثلاث مرات في النهار طالبة العلف...كان ابنه علي يساعده، ولكن بعد فاجعة موته لم يبق أمام أبو مصطفى إلا ابنه الأكبر يعينه.**"

وفي إحدى الأيام خرج "**أبو مصطفى**" وابنه لصيد كعادتهما وإذا به يتهيأ له أنه رأى المصباح السحري فانفعل وقفز في عرض البحر بفتيل الديناميت المشتعل فانفجر به وطفت جثته على السطح لتتعالى صرخات ابنه وراءه.

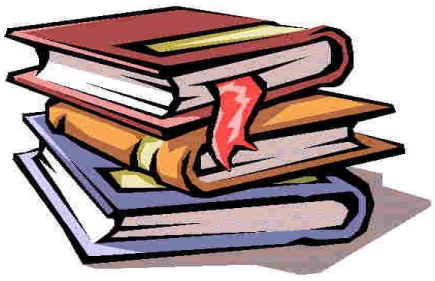
ولا تختلف معاناة "**أبو الملا**" عن معاناة "**أبو مصطفى**" فكلاهما يعيل عائلة كبيرة والفقر ينهشهما تدرجيا، إلا أن "**أبو الملا**" أعياه المرض بسبب حسرته على ابنته الصغيرة التي تركها تعمل كخادمة في بيوت الأثرياء لتساعده على توفير لقمة العيش لهم "**قلبه المريض هو الذي جره إلى هذه الحال...هو الذي جعله يعود لتو وقد خلفها، وهي الصغيرة الحلوة، هناك في أحد قصور الأثرياء الصيفية بعالية**" فظل "**أبو الملا**" يبحث عن طريقة تمنحه الحياة السعيدة، وفي إحدى الصبيحات كان "**أبو الملا** يحرس المتحف بمفرده كعادته فخطرت بباله أفكار شيطانية، فقرر أن يسرق التمثال ويبيعه لأحد الرجال الأثرياء وليصبح هو كذلك ثريا، وفي لحظة استحواذه على التمثال تسارعت ضربات قلبه وصار يتخيل أن التمثال يحاول قتله، فبدأ أنفاسه تنقطع تدريجيا ليتوقف قلبه من شدة الذعر ويفقد حياته" **التمثال يحدق به بشراسة ساخرة، قلبه يضرب مثل طبل مجنون...انفاسه تتسارع وقلبه المريض سينفجر...ويشهق ويشهق ثم...لا يشهق.**"

وكذلك "**طعان**" ذاك الشاب المثقف الذي انتقل خارج بلده ليدرس الطب وعندما عاد بشهادته ثم تم استقباله كأنه مجرم. فاستغرب" **طعان**" من هذا الاستقبال ثم علم أن ابن عمه أجذ بالثأر لعمه المقتول من قبل أحد أفراد عشيرة تدعى خردلية، والقتيل كان يحمل شهادة جامعية، لذا قررت هذه العشيرة الأخذ بالثأر من عشيرة "**طعان**" على أن يكون القتيل أول من يفوز بشهادة جامعية، ووقع الاختيار على "**طعان**" فلاذ الأخير بالفرار خوفا من القتل، وظل مذعورا يتسكع في شوارع بيروت ومختبئ منهم وخوفه هذا جعله يقتل سائحا أجنبيا وضع يده على كتفه بغيتا منه أن يسأله عن الطريق فرد عليه "**طعان**" برصاصة قتلته حتى قبل أن ينطق بكلمة، فألقت الشرطة القبض عليه وتم إعدامه "**قال المحامي لطعان: وضعك سيء جدا. لقد قتلت رجلا لا تعرفه دون أي مبرر! .... أثناء احتضاره في المستشفى قال إنه**

حاول سؤالك عن الدرب فرددت عليه برصاصة...ثم هاهم يشدونه إلى المشنقة ليقتله رجل لن يرى وجهه قط! "

فهذه الرواية تبين مدى اهتمام الكاتبة بمدينة بيروت، فتنقل لنا الواقع من خلال الصراع الطبقي والاجتماعي والسياسي، وتعكس أيضا ارهاصات ما قبل الحرب الأهلية اللبنانية التي اندلعت بعد بضعة أشهر من صدور الرواية، فقد أبدت الكاتبة حساسيتها الشديدة لما يجري على الساحة اللبنانية عامة، وبيروت خاصة، وعبرت عن صدق مجساتها من خلال العرافة التي لا شك أنها تمثل "**غادة**" نفسها التي تنبأت بالحرب في روايتها.

قائمة المصادر و المراجع



أولا: المصادر:

1.أحمد مضار عمر، المعجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للتوزيع والنشر، القاهرة، ط1، 2008م.

2.المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت).

3.الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي، ابراهيم السرائي، دار ومكتب الهلال، (د.ب)،(د.ط)،(د.ت).

4.مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، تح: ابراهيم مصطفى وآخرون، دار الدعوة، القاهرة،(د.ط)،(د.ت).

5.محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

6.غادة السمان، بيروت 75، منشورات بيروت، بيروت، ط1، 1975م.

ثالثا: المراجع:

7. ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، دار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010م.

8. ايمان القاضي،الرواية النسوية في بلاد الشام(السمات النفسية والفنية 1950_1985)، الأهالي للنشر والطباعة، دمشق، ط1، 1992م.

9. الشريف حبيله، بنية الخطاب الروائي (دراسات في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، ط1، 2010.

10.باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م.

11.حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، مركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992.

12.حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة (دراسات

تطبيقية في الادب المقارن)، المكتب الغربي للتنسيق والترجمة والنشر، دمشق، ط5، 1991.

13.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء _ الزمن _ الشخصية)، المركز الثقافي العربي للنشر، المغرب، ط2، 1990.

14.مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2011.

15.محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

16.محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005.

17.محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991.

18.ميساء سليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

19.سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن _السرد_ التبئير)، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط3، 1997.

20.عبد الله سرور بيطاش، النثر الأدبي الحديث، سنتر للنشر والتوزيع، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).

21. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

22. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في التقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة الكتب الشعرية التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998.

23. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط)،

1988.

24. فوزية عساسلة، صفوة الكتاب في اللغات والآداب، دار خالد اللحياني للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017.

25. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان (قراءات في مكانية النص الشعري)، مؤسسات الانتشار العربي، لبنان، (د.ط)، 2008.

26. شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط1، 1991.

27.شعبان عبد الحكيم، الرواية العربية، الجديدة (دراسات في آليات السرد وقراءات نصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014.

رابعا: المراجع المترجمة:

28.بول ريكول، (الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي)، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006.

29.جيرالدبرنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرين للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

30.جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الحميد عزل، دار الخطاب للنشر، المغرب، (د.ط)، 2002.

31.جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

32.فلاديمير بروب، مورفلوجية القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، الشراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.

خامسا: المجلات والدوريات:

***المجلات:**

33.باقر جواد رضا الزجاجي، "ثنائية الاسترجاع والاستباق في البناء السردي" لدى الطيب صالح رواية موسم الهجرة إلى الشمال _عرس الزين انموذجا_ أهل البيت، مجلة كلية التربية الأساسية، كلية الآداب واللغات، العراق، مجلد 19، عدد 81، (د.ت).

34.جميلة قيسمون، "الشخصية في القصة"، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب واللغات جامعة منتوري، قسنطينة، عدد 13، 2000.

35.فاروق إبراهيم مغربي وروردان أسمر مرعي، "القص النسائي السوري حتى السبعينات"، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، مجلد 39، عدد2، 2007.

36.رياض معسعس،" الرواية السورية في عامها الثمانين"، مجلة الشرق الأوسط، شركة السعودية للأبحاث والنشر، الرياض، العدد 14196، الثلاثاء، 2017/10/10.

37.شريبط أحمد شريبط، "سميائية الشخصية الروائية"، مجلة السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، العدد 13، 2002.

***المقالات:**

38. إسماعيل ملحم، "مقال تأريخ الرواية النسائية"، موقع عالية ممدوح، (د.ب)،2012.

39. محمد ديبو وأوس عباس، "مقال البوح الجنسي في الرواية السورية"، موقع ألف، (د.ب)، 19/06/2009.

40. مها حسن القصراوي، "مقال الزمن في الرواية العربية"، مؤسسة دبي للإعلام، موقع البيان، 25 يوليو 2005.

41. مية الرحبي، "مقال المرأة في المشهد الثقافي السوري"، موقع المساواة، (د.ب)،2013.

42. نبيل العدوان، "مقال حقوق المرأة ومساواتها الكاملة في كافة المجالات"، موقع الحوار المتمدن، (د.ب)، 2012/04/03.

43. نذير جعفر، "مقال ملامح الخطاب الروائي النسوي في سوريا"، موقع أربيك ستوري، (د.ب)، (د.ت).

44. عبد الله شتوي، "مقال دونية المرأة عند الفلاسفة بين التاريخ والواقع"، موقع اليقين، (د.ب)، 2018/03/06.

45. فريد نعمة، "مقال فاوست عقد مع الشيطان مآله الضياع"، موقع البيان، المغرب، 14 يونيو 2013.

46. رامي قطيني، "الخطاب الروائي النسوي عتبة جديدة للتخيل"، المجلة الثقافية الجزائرية، موقع قراءات ودراسات، 2011/12/01.

47. رياض كامل، "نشأة الرواية النسوية الحديثة"، موقع الحوار المتمدن، (د.ب)، 2018/09/06.

سادسا: الرسائل الجامعية:

48. نبيلة فايز السيوف، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية، تحت اشراف: سمير قطامي، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2002.

49. رنا عبد الحميد سلمان الضمور، الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، تحت إشراف: سامح رواشدة، رسالة دكتوراء، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2019.

50. رشيد سلطاني، الزمن في الرواية الجزائرية دراسة بنيوية ودلالية من خلال نماذج، تحت إشراف: رشيد رايس، رسالة دكتوراء، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2014.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

51.أنور الحي السكني، بحوث مدرسية تثقيفية، 2014/12/26،

https://www.mybouth.com

52.بسمة غلا، سيميائية الشخصية الروائية، منتديات ستار تايمز، 18/02/2010،

https://www.startimes.com16:19

53.وارد بدر السالم، السرد المؤنث (الكاتبات السوريات والحرب)، موقع الجديد، https://aljadeedmagazine.com ،01/09/2018

54.نماذج من سوريا، الخطاب القصصي النسوي، موقع بيان الكتب، مؤسسة دبي للإعلام، 10 يونيو 2002، 12:07. https://www.albayan.ae

فهـرس المحتـويـات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	
مقدمة	أ
المدخل التمهيدي الرواية النسوية السورية	
1.نـشأة الرواية النسوية السورية	02
2.مراحلهـــا	04
3.اتجاهاتها	08
4.قضاياها وموضوعاتها	10
الفصل الأول الشخصية في رواية بيروت 75 لغادة السمان	
1.تعريف الشخصية	16
2.أنواع الشخصية	19
1.2.الشخصية السكونية	20
2.2.الشخصية النامية	22
3.2.الشخصية المجازية	24
4.2.الشخصية الإشارية	25
5.2.الشخصية المرجعية	27
6.2.الشخصية الغائبـــة	30
3.البناء الداخلي والخارجي للشخصية	32
1.3.البناء الداخلي للشخصية	32
2.3.البناء الخارجي للشخصية	36
4.علاقة السارد بالشخصية	39
1.4.السارد أكبر من الشخصية	39

2.4.السارد أصغر من الشخصية	40
3.4.السارد يساوي الشخصية	40
الفصل الثاني الزمان والمكان في رواية بيروت 75 لغادة السمان	
1.1.تعريف الزمـــــان	43
2.1.المفارقات الزمنية	45
1.2.1.السوابـق(الاستباق، الاستشراف)	46
2.2.1.اللواحـق(الاسترجاع)	47
3.1.المـــــدة(الديمومة)	48
1.3.1.تقنية تسريع السرد	48
1.1.3.1.الحذف	48
1.1.1.3.1.حذف صريح	48
2.1.1.3.1.حذف افتراضي	49
3.1.1.3.1.حذف ضمني	49
2.1.3.1.الخلاصة	50
2.3.1.تقنية إبطاء السرد	50
1.2.3.1.المشهد	50
2.2.3.1.الوقفة	52
4.1.التـــواتر (التكرار)	53
1.4.1.النص يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة	53
2.4.1.النص يروي مرة واحدة ما وقع عدة مرات	54
3.4.1.النص يروي عدة مرات ما وقع مرة واحدة	54
4.4.1.النص يروي عدة مرات ما وقع عدة مرات	54
1.2.تعريف المكـان	55
2.2.جغرافية الرواية	58

3.2.أنواع الأمكنـــة	**61**
1.3.2.الأمكنة المغلقة	**61**
2.3.2.الأمكنة المفتوحة	**66**
4.2.الفضاء النصي	**69**
خاتمة	75
ملاحق	79
قائمة المصادر ومراجع	88
الفهرس	95