وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة – يحيى فارس – المدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

البنية السردية في رواية حارة اليهود
لـ نجيب الكيلاني

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: – نقد حديث ومعاصر –

إعـــداد الطالبتين:

مليكة صفراني

أحلام بوعمرة

إشـــراف الأستـــاذ:

د/ محمد بوزواوي

السنة الجامعية: 2022/2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكروعرفان

إن الشكر الأول لله سبحانه وتعالى الذي غرس في قلبنا حب العلم والإيمان والذي وفقنا وسدد خطانا لإنجاز هذا العمل المتواضع .

نستغل الفرصة لتقديم جزيل الشكر و التقدير الى كل من علمنا حرفاً، كلمةً، فجملةً من سنة الأولى ابتدائي إلى يومنا هذا، إنها فرصة جعلتنا نتعرف على أساتذة قمة العطاء ونبراسًا في العلم و المعرفة إلى الشمعة الأكثر إيضاءا الأستاذ "**محمد بوزواوي**" الذي نتقدم له بخالص شكر و التقدير على كل المجهودات التي بذلها والإرشادات التي قدمها لنا حيث كان خير معين في سبيل البناء النهجي والدراسة العلمية و الموضوعية و إلى من زرعوا فينا كل ماهو جميل و ماهو رائع إلى من علمونا كيف نكون، و إلى من كانوا لنا نعمة السند ونعمة التوفيق في كل الدروب و إلى من مد لنا يد العون لإنجاز هذا العمل المتواضع من قريب ومن بعيد.

كما نتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي الذين لم يدخروا جهدًا في سبيل تكويننا و إرشادنا وإلى كل خريجي اللغة والأدب العربي .

إهـــــداء

لم تكن الرحلة قصيرة ولا ينبغي لهما ان تكون ، لم يكن الحلم قريبا ولا الطريق كان محفوفا بالتسهيلات لكن فعلتها

الى قدوتي بالحياة ونراسي الذي ينير دربي ، الى من اعطاني ولم يزل يعطيني بلا حدود

الى من احمل اسمه بكل فخر "ابي الغالي حفظه الله ورعاه "

بعد فضل الله ، ما انا فيه يعود الى ابي الرجل الذي لم ينل ولو جزء بسيط مما حصلنا عليه ، والرجل الذي سعى طوال حياته لكي نكون افضل منه .

الى اليد الخفية التي ازالت عن طريق الاشواك الى الظل الذي اوي اليه في كل حين الى الامية التي علمتني مالم تعلمني اياه الجامعات مدينة لها انا ب "انا" علمتني كيف ابتلع الحياة " امي حفظها الله"

الى الشموع التي تنير الطريق { الهام ، اسماء ، اسحاق ، اسماعيل }

الى صديقات العمر { عبير ، فاتي ، امينة ، اخلاص ، مرام } .

الى التي تحملت معي الصعوبات والعوائق بعد كل المطبات التي واجهتنا في هذه المسيرة الزميلة مليكة " صفراني" .

اخيرا اهدي هذا العمل المتواضع الى كل من يتكبد على قراءته سواءا لتقييمه او نقده او لزيادة علمه او لاشباع فضوله.

اهداء

الحمدلله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى واله وصحبه ومن وفى الحمد لله الذي بفضله وتوفيقه استطعنا تخطي العقبات واتمام المشوار الدراسي يتسليم مذكرة التخرج اما بعد :

فاهدي تمرة النجاح التي لم تقطف الا بعد العناء وتعب وجهد الى من كلله الله بالهيبة والوقار الى من علمني العطاء دون انتظار الى من احمل اسمه بكل افتخار ارجوا من الله ان يمد عمرك والدي العزيز و يرزقك سعادة الدارين والى ملاكي في الحياة الى معاني الحب والحنان بسمة حياتي وسرور وجودي الى من كان دعاؤها كفة نجاحي الى اغلى الحبايب امي الحبيبة والى سندي في الحياة اخي "جمال " حفظه الله وسدد خطاه والى من ارى التفاؤل باعينهم والسعادة في ابتسامتهم حياة وزوجها واولادها فضيلة لخضر ،اية .

الى صديقات عمري الوفيات وفقهم الله

والى من تقاسمت معها مسيرة بحثنا هذا زميلتي احلام بوعمرة

وسيرو الى الامام وافتخرو بما انجزتم من نجاحات

مقدمة:

إن الأدب في عالمنا المعاصر أصبح قاربا شراعيا لا تركبه لأجل أن تصل للضفة الأخرى من النظر، ولكن لكي تأخذ استراحة قصيرة من ثقل الحياة المادية، حتى تعود بنعومة إلى إنسانيتنا التي لا تطفو إلى سطح أنفسنا إلا بخلوة مع الأدب، ومنه فالعمل الأدبي يضع ما هو مهما في الأولوية فيكون دوره أن يعلمنا الحقيقة المختبئة خلف حياتنا العادية، ووظيفتها دفع الإنسان ليسير في طريق السمو العقلي والوجداني.

وعليه أصبحت الساحة الأدبية تعج بالكثير من الأجناس التي تنوعت بين المقال، والشعر، والمسرح، والرواية.

وهذه الأخيرة هي من أهم الفنون النثرية الحديثة والمعاصرة التي ساهمت في بناء العمل الفني، فهي الوعاء الذي يحمل هموم ومشاكل المجتمع ويحاول معالجتها في شتى المجالات، ومن خلالها يرى المجتمع صورته منعكسة داخل النص الروائي، كما أنها تعتبر المتنفس الذي يتخذ منه الأدباء فضاءا لنقل أفكارهم وتجاربهم، ويعبرون من خلاله عما يختلجهم من أحاسيس ووجهات نظر، لذا فقد عمل النقاد على ترقيتها وتطويرها من خلال دراسة وتحليل عناصرها، حيث أن ما يحكم جمال الرواية هو بنيتها وخاصة السردية، إذ ظهر روائيون عرفوا من ينبوع الكتاب "نجيب الكيلاني" الذي أبدع في كتابة العديد من الروايات وفي نختلف موضوعاتها، وبهذا تكون قد مهدنا لموضوعنا المعنون بدراسة: "البنية السردية في رواية حارة اليهود" لنجيب الكيلاني، ووقع اختيارنا على هذه الرواية لتكون محل دراستنا لأنها تعالج قضية اجتماعية تلامس الواقع المعيش في دمشق عام 1840، ويرجع اهتمامنا لهذا الموضوع هو إعجابنا الشديد بالرواية والمواضيع المطروحة فيها، ورغبتنا في إبراز أهم التقنيات السردية الحديثة التي انجذبت إليها الرواية المعاصرة وهذا كله من أجل إشباع فضولنا المعرفي بالدرجة الأولى، وفضول من يريد الاستزادة بالدرجة الثانية، لذلك فنحن مضطرون لطرح جملة من التساؤلات ومن أبرزها:

- إلى ماذا تهدف الرواية؟
- ما هي أهم المفارقات الزمنية في الزمن الروائي؟
- هل أحاط الكاتب بالسرد وأركانه بطريقة ناجحة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قسمنا بحثنا هذا ابتدأناه بمقدمة وثلاثة فصول وخاتمة توصلنا فيها إلى أهم النتائج المتوصل إليها بعد الدراسة.

أما الفصل الأول تحت عنوان "الرواية العربية المعاصرة": وتطرقنا فيه إلى تعريف الرواية، وظهور الرواية العربية المعاصرة وبداية الرواية والرواية الإسلامية.

والفصل الثاني "ماهية البنية السردية" حاولنا فيه رصد أهم التعاريف والمفاهيم النظرية لكل من البنية والسرد والشخصية والفضاء والزمن.

أما الفصل الثالث الذي يتضمن دراسة تطبيقية عالجنا فيه ظواهر البنى السردية في الرواية المدروسة.

وطبيعة الدراسة فرضت علينا المنهج البنيوي لأنه هو الأنسب في دراستنا التي تقوم على تفكيك بنى النص السردي، كما أمتعنا بالمنهج الوصفي الذي يتلائم مع رواية "حارة اليهود" التي تتكئ على الوصف.

كما لا يفوتنا أن نذكر بعض المصادر والمراجع التي استقينا منها موضوع دراستنا ومن أهمها:

- حميد الحمداني: بنيت النص السردي.
- نجيب الكيلاني: "حارة اليهود"".
- سيزا قاسم: بناء الرواية.
- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية.

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي.

وعند خوضنا غمار هذا البحث صادفتنا بعض العراقيل وهذا أمر عادي ومتوقع في كل بحث علمي، لكن تمكنا من تجاوزها مهام بالصبر والمثابرة والحمد لله ومنه بينه:

صعوبة التعامل مع المادة العلمية نظرا لاتساعها فلم نستطع الإلمام بجميع جوانب الموضوع وكان هذا لعدم تضييقنا للعنوان.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث، بدءًا بالأستاذ المشرف "محمد بوزواوي" الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته القيمة التي كانت عونا لنا في هذا المسار، نسأل الله أن يجازيه عنا من خير ما يجازي به عباده الصالحين.

نرجوا أن نكون قد وفقنا ولو بقدر بسيط في فتح دراسات أخرى مستقبلية تكون أكثر عمقا وإلماما بهذا الموضوع.

الفصل التمهيدي

مولده ونشأته:

ولد نجيب الكيلاني في فاتحة يونيو 1931 بقرية شرشابة التي تقع على بعد 90كلم من مدينة القاهرة و20 كلم من مدينة طنطا أقرب المدن الكبرى إليهما وهي أرض زراعية خصبة تجود بمختلف المحاصيل كالقطن والقمح والفول والخضروات المتنوعة ولكنها تعاني القهر والحرمان والأمراض والجهل وهي نسبيا معزولة إذ أن وسيلة النقل الوحيدة آنذاك منها وإليها هي الحمير[1].

انتقل منذ نعومة أظافره إلى مكتب تحفيظ القرآن حيث تعلم القراءة والكتابة ومبادئ الحساب وحفظ نصيب من القرآن الكريم، في السابعة من عمره التحق بالمدرسة الإلزامية الوحيدة بالقرية واستكمل فيها بعض معارفه في التاريخ والجغرافيا والعلوم ثم التحق بالمدرسة الأمريكية الابتدائية، وهي مدرسة تبشيرية بإحدى القرى المجاورة من مزاياها أنها تهيئ لتلاميذها حصصا في اللغة الانجليزية فضلا عن المواد التعليمية العادية وتمنح شهادة إتمام الدراسة الابتدائية في مدينة طنطا، التحق بكلية الطب بجامعة القاهرة[2].

ولكن كيف انتقل نجيب الكيلاني إلى عالم الفن والأدب وهو الرجل الذي درس الطب وتخصص فيه؟ وما هي العوامل المختلفة والظروف والمؤثرات التي جعلته يحقق النجاح ويحظى بالبروز في اختصاص غير اختصاصه؟.

والإجابة عن هته الأسئلة نشير إلى نقاط عدة:

أ. **حبه للقراءة:** يذكر نجيب الكيلاني وسعادته الفائقة إنما كان يجدها في القراءة إذ لم يكن يشبع منها أبدا حتى استحالت عنده، إلى نوع من الإدمان فكان يقرأ كل شيء

[1]– نجيب الكيلاني: لمحات من حياتي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، 1/8-11.

[2]– المصدر نفسه 1/28-105-11-117.

تقع عليه يره كقصص الجيب والروايات البوليسية والشخصيات المختلفة وكتب الشعر القديم والحديث والنصوص البلاغية وسير القدماء والمحدثين والقادة والزعماء، لم يكن يجد حرجا أو تضايق من الكتب القديمة أو الكتب الصفراء بل كان يحرص على اقتنائها وقراءتها وحين يتعذر عليه الوصول إلى بعض الكتب المهمة كان يشترك مع بعض زملاءه لشرائها، وكان حظه من هذه القراءة في عطلة الصيف يتعاظم ونصيبه منها يزداد فتصبح هي ملاذه وهي مأواه[1] ولقد كانت فترة التعليم الثانوي في طنطا فترة خصبة من فترات القراءة والتحصيل إذ تهيأ فيها الكيلاني الإطلاع على إنتاج كبار الكتاب والأدباء كما كان يختلف إلى العديد من النوادي الثقافية ويتابع محاضراتها المختلفة في الفكر والأدب والتاريخ والسياسة والاقتصاد[2].

ويذكر الكيلاني أنه في فترة الحبس الانفرادي ذات الليالي الطويل القاسية والنهار الممدود، حين كان في وحدته، يجالس الوحشة ويتجرع الآلام كان يأمل لو منه من طعامه، وأعطي كتابا يعينه على تجاوز ما يلقاه من آلام وتعاسة وكمدا.[3]

والجدير بالذكر،، الإشارة إلى بعض قراءات الكيلاني في هذه السنين والإشارة إلى طائفة من الذين قرأ لهم وتأثر بهم أو ما قاده الأقدار إلى لقائهم، فعلى صفحات مجلة (الرسالة) كان يتابع كتابات حسن الزيات، وصادق الرفاعي وزكي مبارك، ودريني خشبة، وصدقي الزهاوي، وأنور المعداوي، وغيرهم وعلى صفحات مجلة (الهلال) كان يتذوق أدب عبد القادر المازني وطه حسين وأحمد أمين وعباس محمود العقاد وعلي الجارم وفكري أباضة.

---

[1]- المصدر نفسه 56/1-59، وتجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص15-16.

[2]- المصدر نفسه 58/1-59.

[3]- نجيب الكيلاني، لمحة من حياتي، 133/3.

ويعترف أن كتابات توفيق الحكيم كانت تستهويه لأسلوبه الجميل وحواره الذكي الذي يفتح أمام القارئ آفاقا واسعة من الفهم، لا يخفي أنه أحب في عبد القادر المازني خفة روحه وصوره الساخرة وقدرته الفائقة على كشف خبايا النفس وأسرارها.[1]

أما محمود تيمور، كاتب الروايات والقصص والمسرحيات فقد جالسه الكيلاني وحاوره وأعجب بشخصيته المتميزة وحرصه الشديد في كتاباته، على جمال الأسلوب ونقاء العبارة وانتقاداته من التراث بذكاء واقتدار، وكذلك قرأ كثيرا لطه حسين ذي الأسلوب المتميز بين كتاب العربية الذي خلق إنتاجا ضخما، أما العقاد فقد كان له في نفسه مكانة خاصة إذ أعجب بثقته الكبيرة بنفسه وشغف بدراسات التحليلية الكثيرة. [2]

يمكن القول بأن هذه القراءة أو هذا الإدمان على القراءة لم يكن فقط، وسيلة وغاية بل كان معراجه ومرقاته: فهو ابن القرية النائية المعزولة التي تعاني الجوع والحرمان وهو أكبر أبناء والديه وبؤرة اهتمام عائلته الذي توسموا فيه نباهة ونجابة أو تميز واجتهادا فأعفوه من العمل الشاق في الحقول ومشاركته لهم في أعمال الزراعة والحصاد ولم يأتوا جهدا في تهيئة كل الظروف المادية ولم يدخروا وسعا في العناية به وإحاطته بكل أنواع الرعاية والاهتمام ليكمل تعليمه. [3]

ولقد كان عليه، لهذه الأسباب مجتمعة، واجب كبير هو النجاح بل كان مطالبا أكثر من غيره بإدراك النجاح وتحقيق التفوق والنسق والبروز.

ب. المؤثرات: وينقلنا الحديث عن ولع نجيب الكيلاني بالقراءة وسعيه الحثيث للاستزادة من المعارف والتحصيل إلى الوقوف عند عامل المؤثرات في حياته لبيان "مجموع الظروف والأحوال التي صاحبت طفولته ورافقنا نشأته ونموه فصفات طاقته وشحذت

[1]– المصدر نفسه، 164/1 وتجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص 16.

[2]– المصدر نفسه، 164/1.

[3]– في المعجم الوسيط 36/1 "البؤرة العدسة في الطب ملتقى الأشعة المتوازنة أو امتدادها بعد نفوذها من العدسة.

مواهبه وعمقت شعوره بالحياة وأصلت وعيه بمن حوله من الأحياء والأحداث وأضافت أطيافا وألوانا إلى موهبته الفنية ورصيده الأدبي وجعبته الفكرية والثقافية. يمكن القول أن أول المؤثرات إنما تلقاها الكيلاني في قريتنه وهو طفل يلهو ويمرح مع أترابه متنقلا بين حقولها الخضراء أو مشاركا لأهله في زراعة القطن والقمح ومختلف المحاصيل وإن القارئ لأدبه ليجد هذا الحضور الكبير للقرية ومناشيرها مبثوثا في قصصه والوصف الدقيق لحدائقها وحقولها وأزقتها وأبارها ومصادر العيش فيها ومظاهر الحياة وأنماط السلوك والتفكير والعادات والمعتقدات كما يجسد تصويرا لأهل القرية واهتماماتهم وصراعاتهم وآمالهم وآلامهم والأحداث التي عايشوها وكابدوها والأفراح والأعياد والمواسم والحفلات[1]. ومن هذه المؤثرات يمكن ذكر مناسبات المولد النبوي وليلة الإسراء وعاشق زاد والهجرة النبوية وحفلات مولد الأولياء الصالحين. فقد كانت هذه الحفلات تشحن مخيلة الكيلاني الصغير بعديد من الصور والأفكار والمعاني فتختزنها وتنميها. ولعل الحدث الأهم من بين هته الاحتفالات، الاحتفال بمولد السيد أحمد البدوي في طنطا. كونه حدث ضخم تستعد له كل القرى المجاورة لتدوم هذه المناسبة أكثر من أسبوعين لتتعطل المدارس ويشحذ مئات الألوف في هذه المدينة وتنصب الخيام في الساحات العامة وتشترك الطرق الصوتية المختلفة في إقامة حلقات الذكر والقراءة والإنشاد.

وإلى جانب هذه المؤثرات العامة هناك مؤثرات خاصة كانت تحيط بطفولة الكيلاني وتنمي ميولاته الفنية وتتفز موهبته القصصية. وبيان هذا الأمر أن البيئة التي ولد فيها الكيلاني تهتم بالقصة وتحتفل بها وتوليها اهتماما كبيرا إذ لم يكن في القرية سوى مذياع واحد ولم تكن الصحف والمجلات تصل إليها إلا لماما ومن ثم أصبحت القصة هي المرصد الإعلامي والثقافي الوحيد لأهل القرية فهم يروون أي شيء عن أي شيء.

[1]– مجموعته القصصية عند الرحيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط، جريدة منطحة، 1999.

ومن الآثار الخاصة لنجيب الكيلاني في طفولته القصص والحكايات التي كان يسمعها من ذويه في محيطه القريب. فقد كان والده يروي له قصص السيرة الشعبية شعرا كقصص أبي زيد الهلالي وعزيزة ويونس والزير سالم وعنترة بن شداد.

وكانت أمه هي أكثر أهل البيت علما وثقافة تروي له من قصص ألف ليلة وليلة وقصص الحياة اليومية والواقع المعيشي وأكثر هذا كان الخيانات والغدر ومكايد النساء وخسة النفوس والظلم والقهر والمظلومين كما وردت له الكثير عن الملوك والوزراء والباشوات[1].

أما جدته فقد كانت تطرب آذانه بقصص القرآن في أمسيات الجميلة. وهو في حضنها الدافئ فوق سطح المنزل، فقد كان يستمتع بقصة سيدنا موسى الرضيع مع فرعون وقصة نوع عليه السلام مع قومه المعاندين وقصة يوسف وحسد إخوته له وفي نفس السياق قصص الجن والجنيات والعفاريت التي كانت ترويها له عمته وكل هذه القصص كانت تجذب الكيلاني الصغير وتسحره وتستهويه[2].

وفي مقام القصص هذه يجيء ذكر قصص الوعاظ في المسجد إذ كانت تمتهن لها نفس نجيب الكيلاني الصغير فيتابعها بشغف واهتمام وكانت هذه القصة تتناول جملة من مواقف الأبطال الصالحين والزهاد والنساء العفيفات والرجال الأتقياء والأبناء المخلصين ... الخ.

ويثبت نجيب الكيلاني أن مجموعة من كتاب القصة كان لهم تأثير عليه وعلى موهبته الفنية منهم الأوائل كمحمد المويلحي ولطفي المنفلوطي أو الذي جاءوا من بعدهم كنجيب محفوظ وأحمد باكتير ومحمد عبد الحليم عبد الله أو أبناء الجيل الثالث كيوسف إدريس ومصطفى محمود وإحسان عبد القدوس. ويجيء بعد هؤلاء في التأثير كتاب وأدباء

[1]– تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص 9–10.

[2]– تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص 10–12.

أجانب دور شهرة وصيت قد ترجمت أعمالهم آنذاك أمثال حكيم جوركي وتولستوي وجوجول ويستويفسكي وإميل أولا ومارثر وكامو وهيمنحواي وأجانا كريستي... [1]

يمكن القول أن كل هذه المؤثرات المختلفة التي تعرض لها نجيب الكيلاني وكل حمولتها من القيم والأفكار والعواطف والأحاسيس والخواطر والهواجس والمعاني والدلالات والألحان والنغمات والأبعاد والأنماط والأوصاف والنعوت... كل أولئك تلقاه الكيلاني في طفولته الأولى ومراحل نشأته وتأثر به وصاحبه فترة من حياته بل فترات فكان له رصيدا وعونا وزادا ومنهلا.

آدابه وإبداعه:

لقد كان نجيب الكيلاني مقلا في كتابة القصة شغوفا بالشعر وكتاباته. ولكن حدثا كبيرا عاناه وظروفا عصيبة قاساها أحيت موهبته القصصية وبعثتها من مرقدها. لقد كانت فترة السجن فترة الميلاد الحقيقي لفن القصة عنده، وثبت الكيلاني أنه لم يلتفت إلى فن القصة الثقافة جادة إلا بعد أن حوكم في إحدى القضايا السياسية الكبرى، صدر الحكم ضده بعشر سنين، ويضيف بأنه في يوم حين كان هنالك خلف الأسوار والقضبان فاضت آلامه على الورق حروفا وكلمات وكتب أول رواياته وهي "الطريق الطويل" وهو جالس القرفصاء على حصير من سعف النخل.

ويوضح الكيلاني أن الشعر الذي شغف به طويلا والقصيدة التي كان يمارس كتابتها أصبحت حينئذ أخيف من أن تحمل كل ما يحمل في نفسه من مشاعر الغضب والثورة. [2]

نأخذ بعض أمثلة عن إبداعات الكيلاني:

[1]– المصدر السابق، تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص 38–39..

[2]– تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص 144–145.

أ. **الطريق الطويل:** في وسط هذه المعاناة والآلام إذن ولدت أول رواية له وهو في سجن أسيوط بجنوب مصر[1]. ولقد أحاطت بها ظروف وملابسات يحسن ذكرها في هذا المقام لدلالتها وفي مغزاها.

لقد علم الكيلاني، وهو نزيل السجن، بأمر المسابقة السنوية التي تقيمها وزارة التربية والتعليم فعقد العزم على المشاركة فيها حيث قدم عملين: أحدهما هو دراسة أدبية عنوانها "إقبال الشاعر الثائر" والثاني هو رواية "الطريق الطويل" التي تناول الأوضاع العامة في مصر إبان الحرب العالمية الثانية وانعكاساتها على سكان القرى وتمتد أحداثها إلى معركة قناة السويس[2].

ويذكر أنه انتهى من كتباتها في أقل من شهر، ويفسر هذه القدرة وسرعة ذلك الإنجاز، بالاستعداد النفسي الذي أوتيه، في ذلك الوقت، ووفرة الأحداث والتجارب التي كان قد عاينها قبل وعايشها في قريته[3].

وقد فاز بجائزة التراجم والسير عن كتابه حول إقبال كما فاز بجائزة الرواية عن "الطريق الطويل"، وتوصل إليه الخبر وهو في سجن القناطر الخيرية في أكتوبر 1957[4]. وقامت وزارة الثقافة والإرشاد بنشرها "الطريق الطويل" في نحو عشر آلاف نسخة مع مكافأة مالية لصاحبها، وذهب الكيلاني من سجنه إلى نادي القصة لتسلم جائزته من وزير التربية والتعليم آنذاك السيد كمال الدين حسين في جمهرة كبيرة من

[1]– المصدر نفسه، ص 25.

[2]– لمحات من حياتي، 200/3، 199، وتجربتي الذاتية، ص 27.

[3]– المصدر نفسه، 200/3، 202، وتجربتي الذاتية، ص 27.

[4]– المصدر نفسه، 235/3.

الأدباء والكتاب والمفكرين أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله وأنيس منصور... [1]

ولم يقف نجاح هذه الرواية عند هذا الحد إذ اختيرت من بين ثماني روايات لترجمتها إلى اللغة الإيطالية في إطار مشروع التبادل الثقافي بين مصر وإيطاليا في الستينات من القرن الماضي وفي مؤتمر كتاب آسيا وإفريقيا سنة 1963 أخذ أحد ركاب الروس هذه الرواية ضمن روايات أخرى، وقام أحد المستشرقين الروس، فيما بعد بنشرها وقد طبعت خمس عشرة طبعة حرة باستثناء الطبعات الحكومية التي تعد بمئات الألوف من النسخ وأصبحت من مواد التدريس في مصر وسوريا وفي قطر. [2]

ب. عمر يظهر في القدس: وتتناول هذه الرواية ظهور عمر بن الخطاب الصحابي الجليل في مدينة القدس التي يحتلها اليهود من عام 1967، وقد اطلع هذا الصحابي على أوضاع العرب والمسلمين البائسة في القدس وحاول إصلاحها وجمع كلمتهم. والنهوض بهم متوسلا بصرامته المعهودة وقوة شخصيته التي عرف بها. وكانت الرؤيا أو الحلم هي الحيلة الفنية التي اهتدى إليها الكيلاني لبعث شخصية عمر بن الخطاب واستحضارها في القرن العشرين[3]. وقد امتنع بعض الناشرين عن نشرها فطبعها طبعة أولى على نفسه الخاصة وبعد نفاذها من الأسواق تسابقت دور النشر للفوز بإذن طبعها وترجمت إلى الإنجليزية أيضا. والعجاب أن بعض الدول العربية منعت نشرها وتناولها بعدما وزعتها على الطلبة في المدارس ثماني سنين. وكذلك منعت هذه الرواية ورواية (دم لفطير الصهيون) وكتب أخرى من النشر والتداول في إسرائيل[4].

---

[1]– لمحات من حياتي، 235/3.

[2]– تجربتي الذاتية في القصة الإسلامية، ص 28.

[3]– المصدر نفسه، ص 63–64. 66–67.

[4]– مصدر سابق، تجربتي الذاتية، ص 65–66.

ت. دم لفطير الصهيون: وهي رواية تعتمد على أحداث تاريخية وتتناول قضية ذبح الأب توما ورجل الدين المسيحي وخاصة إبراهيم عمار في حارة اليهود في دمشق عام 1840. وقد قام حلاق اسمه (سليمان) بذبح الأب توما وخادمه للحصول على دمهما وإرساله إلى رفاقهم في بغداد لاستعماله في عجين فطير عبد الفصح بناء على عقيدة عنهم، مفادها أن لدم المسيحي فعل السحر إذ ما أكل ممزوجا بهذا الفطير في بعض الأحوال والمناسبات.

وقد كان الأستاذ راتب عرحوش صاحب دار النفاس قد عرض على الكيلاني كتابة هذه القصة عن جرائم اليهود وسلمه كل المستندات والوثائق المتعلقة بهذه الجريمة وكذلك محاضر التحقيق المختلفة مع المتهمين أمثال الحاخام موسى أبو العافية والحاخام البلانكلي[1]. وقامت دار النفاس بطبع هذه الرواية عدة مرات وحظيت بنجاح كبير وكان لها صدى كبير وتناولتها الصحف والمجلات. وأبدى صلاح أبو سيف المخرج السينما في التشهير اهتمامه بها ورغبته في نقلها إلى السينما.

وتكفل أحد رجال الأعمال المصريين بالكويت بالتمويل ولكنه عزل عن هذا الأمر لأنه لم يجد بلد عربيا واحدا يوافق على إنتاجها فيه[2].

ث. قاتل حمزة: وفي هذه الرواية يعود نجيب الكيلاني إلى التاريخ ليستمد منه فيختار استحضار حدث تاريخي كبير وهو قتل وحشي بن حرب حمزة بن عبد المطلب عمّ الرسول صلى الله عليه وسلم يوم معركة أحد ليقيم بناء عمله الفني على نمط الوقعة أما الناحية الفنية فإن هذه الرواية في تصوير المعاناة إنسانية وسياحية في نفس هذا العبد المملوك الذي يعاني العبودية ويقتات القهر ولكنه يفكر يحلم بالحرية والعتق ولا يخفي استعداده لإنجاز أي عمل ولو كان القتل لنيل حريته.

[1]– المصدر نفسه، ص 55–57.

[2]– المصدر السابق، ص 60.

ورواية (قاتل حمزة) موضوع فني عن القرية وسبل امتلاكها والحصول عليها من خلال تجربة رجل من العبيد لا يفتأ يفكر في وضعه صباح مساء وهو لا يتورع من القيام بأي عمل تمنع أو يرفضه لذا كان ثمنا للحرية ولكنه يكشف فيما بعد أنه وضعه لم يتغير لأن حريته لت تكن حقيقته أو لم تكن كاملة[1]. وقد لاقت هذه الرواية نجاحا كبيرا إذ نالت جائزة مجمع اللغة العربية، وقد كان اللجنة التحكيمية نخبة من رجال الفكر والأدب من بينهم شيخ الأزهر وطه حسين ومحمود تيمور وغيرهم. وقد طبعت ثلاث عشرة طبعة كما ترجمت إلى العديد من لغات العالم الإسلامي[2].

ج. **ليالي تركستان:** وهي تتناول مقاومة أهل تركستان المسلمين. في خمسينيات القرن الماضي، للهيمنة السوفياتية وقد كانت تركستان مقدمة بين الاتحاد السوفياتي التي استولى على الجزء الغربي منها كما استولت الصين على الجزء الشرقي أو ما يعرف فإقليم سينكيانج أو الأرض الجديدة[3].

ح. **عذراء جاكرتا:** وموضوع هذه الرواية هو الصراع الرائد في اندونيسيا بين الشيوعيين من جهة وجيش البلاد بقيادة سوكارتو من جهة أخرى[4].

[1]– تجربتي الذاتية، ص 83–84.

[2]– المصدر نفسه، ص 86.

[3]– المصدر نفسه، ص 48–50.

[4]– المصدر نفسه، ص 59.

الفصل الأول

الرواية العربية المعاصرة

تعد الرواية من أحسن فنون الأدب النثري وأجملها، وتعد الأكثر حداثة في الشكل والمضمون، كما أن للرواية تأثيرا كبيرا في المجتمع، حيث تتحدث عن مواقف وتجارب بشرية في زمان ومكان معين، لتعطينا عبرة ونصيحة، أو قصة ودرس تستفيد منه في المواضيع العاطفية والتاريخية والاجتماعية والنفسية ... إلى غير ذلك، وصفها نجيب محفوظ "بالفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال، وما بين غنى الحقيقة وجموح الخيال".

ولذلك وجب علينا البحث في مصطلح الرواية، ما الرواية؟ هذا ما سنتطرق إلى توضيحه لغة واصطلاحا.

أولا: تعريف الرواية.

1. **لغة:** جاء في المعاجم العربية تعريف الرواية، ففي معجم "القاموس المحيط" نجد: "رَوَى من الماء واللّبن، كرمني، ريّا وريّا وروى، وتروى، وارتوى بمعنى، والشعر: كتروى والانم: الريّ، بالكسر، وأرواني، وهو ريّان، روى الحديث يروي رواية وتروّاه بمعنى راوية للمبالغة، و: القتل: قتله".

وارتوى، و: على أهله و: لكم أتاهم بالماء على الرتل: شده على التعبير لئلا يسقط، و: القوم: استقى لهم ورويته الشعر حملته على روايته كأرويته، و: في الأمر: نظرت، وفكرت، والاسم الروية"[1].

[1]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط1، بيروت، د ت، دار الكتب العلمية، ج4، ص 395.

وروى الحديث والشعر يرويه رواية وترواه، وفي حديث عائشة (رضي الله عنها) أنها قالت: "تروا شعر حجيه بن المضرب فإنه يعين على البّر"، ورويته الشعر ترويه أي حملته على روايته[1].

إن الأصل في مادة "**روى**" في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على **المَزَادة*** الرَاوية، لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء فهو ذو علاقة ذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الراوية[2].

جاء في لسان العرب: وماء رَوِيٌّ ورِوىً ورَوَاء: كثير مُرْوٍ؛ قال:

تَبَشّرِي بالرّفْه والماء الرّوَى وفَرَجٍ مِنكِ قريب قد أتى.

وماء رَواء: أي عذب. ويسمّى البعير راوية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه.[3]

ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر، فقالوا: راوية؛ وذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أوّلا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العب في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ ويقمع الصَّدَى. وقد لاحظ العربي الأول العلاقة بين

---

[1]– أبي الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، ط1، بيروت، 2002، دار الكتب العلمية، مج14، مادة روى.

* هي الوعاء كالقربة، يحمل فيها الماء عند السفر، ج: مَزاد ومَزَايد ومَزَادَات.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، دط، 1992، ص 22.

[3]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت –دط –دت –مجلد 14، مادة :(روي).

الماء والشعر، لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء ثم الشعر. وواضح أن أصل معنى "الرواية" في العربية القديمة إنما هو **الاستظهار**. [1]

وفي مصباح المنير، في مادة (روى) يقول العلامة أحمد بن محمد بن علي القيومي: "(روى) من الماء يروي ريّا والاسم الريُّ بالكسر وهو ريان والمرأة ريا...، وروى البعير الماء ويرويه من باب رمى حمله فهو رواية، الهاء فيه للمبالغة ثم أطلقت الرواية على كل دانية يشفي الماء عليها ومنه يقال رويت الحديث إذا حملته ونقلته". [2]

إذن فالمداولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعة عملية للانتقال والجريان والارتواء المادي "الماء" أو "الروي" "النصوص والأخبار" وكلا النوعين كان ذا أهمية في حياة العربي، فلقد كان الماء هدفهم المنشود من اجلهم يرحلون ويرتحلون، وكانت رواية الشعر الضرورة اللازمة لكل شاعر، كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحقها الأشعار والأخبار والسير.

وبالقدر الذي تبدو فيه الرواية معروفة، فإن تعريفها ليس بالأمر الهين نظرا لحداثتها ولتطورها، وهنا ممكن الصعوبة". [3]

ولقد أشار إلى ذلك عبد المالك مرتاض (في نظرية الرواية): "تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها جامعا مانعا"[4].

2. اصطلاحا: الرواية في صورة عامة، نص نثري تخيلي سردي واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص22 .

[2]– المصباح المنير، أحمد بن محمد بن علي القيومي، ط1، 2000م، دار الحديث، القاهرة، مادة (روى)، ص 149.

[3]– المصباح المنير، احمد محمد بن علي المقري، ط1، 2000، دار الحديث، القاهرة، مادة (روى)، ص 50.

[4]– في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، بحث في تقنيات السرد، شعبان 1998م، 240، ص 11.

بشكل الحدث والوصف واكتشاف عناصر مهمة تسمى الشخصية الروائية، فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل نص وعلاقتها فيما بينها[1].

الرواية من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكل أدبيا جميلا بعتزي إلى هذا الجنس الخطي والأدب السري[2].

ويقول الدكتور مرتاض مشيرا إلى صعوبة تعريف الرواية: "والحق بأنَّنا بدون خجل ولا تردد، نبادر إلى الإجابة عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة". وهو يقدم لها وصفا بدلا من تعريفها إذ يقول: "الرواية؛ هذه العجائبية؛ هذا العالم السحري الجميل؛ بلغتها، وشخصيتها، وأزماتها، وأحيازها وأحداثها، وما يعتَوِر كلّ ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال"[3].

الرواية وعد بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاتها القيمة المتعددة[4]. فهي تعالج قطاعا من المجتمع وحاجة واسعة، الشخصيات تختلف اتجاهاتها ومشار بها وتتفرع تجاربها وتتصارع أهوائها ومواقفها وتتطلب لغة طبيعية مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة[5].

[1]– لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002، ص 99.

[2]– في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، بحث في تقنيات السرد، ص 27.

[3]– المرجع نفسه، ص 07.

[4]– سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربته والمعنى دار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 152.

[5]– عبد الله التركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2009، ص 238.

والرواية هي كتابة كلية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة"[1].

وقد أشار عبد الملك مرتاض إلى أن الأدباء الجزائريين كانوا يطلقون على كل مسرحية مصطلح "رواية، ونلاحظ بهذا الكيف أن اللغة النقدية العربية ظلت أمدا طويلا حائرة في العثور على المصطلح الملائم للمفاهيم الغربية الوافدة[2].

ومهما قيل في الرواية، فإنّنا سنجد أن مفهومها يختلف باختلاف المناهج النقدية التي تنتمي إليها رواية ما؛ تاريخية أو رومانسية أو واقعية، أو فلسفية أو رمزية[3].

إنّ الرواية - حسب باختين -لا تخضع لأي قانون؛ فيقول: "إنها المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار، ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع."[4]

من هنا نخلص إلى نتيجة مفادها - بعد جملة من المفاهيم والتعاريف التي خص بها النقاد الغرب والعرب فن الرواية - إلى أنَّ الرواية بناء سردي لغوي وهي عالم تخييلي أولا وقبل كل شيء، تسرد أحداثا لا يمكن للقارئ التأكد من كذبها أو صدقها، أو إسنادها إلى مرجع واقعي محدد، و لعلَّ هذا ما أشار إليه محمد زهير في مستهل دراسته" من المتخيل الروائي في ضحكة زرقاء"، إذ يقول: "أشير في البداية إلى أن كل الأعمال الروائية هي

[1]– عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة عيساني محمد، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص275.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 23.

[3]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2015، ص28.

[4]– آلن روجر، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ص19 .

أعمال تخييلية بمعنى عام، وأنا أقصد هنا تحديدا الأعمال السردية الإبداعية المؤطَّرة ضمن جنس أدبي معين، هو جنس الرواية..."[1]

ثالثا: ظهور الرواية العربية المعاصرة وتطورها (الحساسية الجديدة).

إن الرواية ليست مجرد شكل أو تقنيات بقدر ما هي تصور ووجهة نظر حول الذات والعالم المحيط من حولهما فهي إذن تتصل بمرجع اجتماعي تاريخي ما، وقد يكون ذلك المرجع حداً فاصلاً أو مرحلة. ويشكل هذا المرجع الإطار الزمني المحدد والإطار البشري والبيئي الذي لا يستوي خلق الرواية دونه، بكل أبعاده الشعورية واللاشعورية، الفردية والجمعية، الفكرية والسياسية والفلكلورية. فالعالم الروائي يولد من الرحم الاجتماعي. [2]

والشكل الروائي العربي الحديث - اليوم – هو الفن الذي يحدِّد النقاد عمره بأزيد من مائة عام[3]، ولم تظهر الرواية العربية بمفهومها الحديث إلاّ في أوائل هذا القرن في مصر حيث اتخذت مع شيء من التعميم، اتجاهات ثلاثة:

أ. **اتجاه رومانتيكي عاطفي:** تمثله أول رواية مصرية، وهي"زينب" لمحمد حسين هيكل سنة 1913، ورواية "إبراهيم الكاتب" لإبراهيم عبد القادر المازني سنة1931 .

ب. **اتجاه تاريخي:** ظهر في الروايات التاريخية لعلي الجارم وعلي باكثير ومحمد فريد أبو حديد التي تأثرت كلها بالقصص التاريخية لجرجي زيدان.

ج. **اتجاه واقعي:** وهو الغالب في الرواية العربية إلى الآن، ويتمثل في "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم سنة 1937، و"سارة" لعباس محمود العقاد سنة 1938،

[1]– محمد زهير، من المتخيل الروائي في "ضحكة زرقاء"، دراسة موجودة في "التخيل والعالم غي روايات محمد عز الدين التازي، في نقد التجربة الروائية، جماعة من النقاد والباحثين، ص 142.

[2]– أسماء أحمد هيكل، الأصالة والتخريب في الرواية العربية (روايات حيدر نموديا، دراسة تطبيعية)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 1432ه/2011، ص 35–36.

[3]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 24.

و"شجرة البؤس" لطه حسين 1944، و"سلوى في مهبّ الريح" 1944 لمحمود تيمور، وفي ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة "بين القصرين" 1956، وقصر الشوق والسكرية سنة 1957"

وهذا ما نجده عند السعيد الورقي حين قسم مراحل نشأة الرواية العربية إلى ثلاث مراحل وهي:

- المحاولات التجريبية في التأليف والتعريب والترجمة.
- البدايات الرائدة، والتي ضمت قصص التعليم والتسلية المتمثلة في المقامات والقصص التاريخي الذي وقف بين التعليم والتسلية والقصة الفنية، ثم البدايات الفنية التي ترددت بين الترجمة الذاتية وبين التسجيل المقترب من الأرضية الاجتماعية[1].
- أما المرحلة الثالثة فهي الرواية الاجتماعية.

وقد تشكلت الرواية العربية نتيجة احتكاك المجتمع العربي بالثقافة الغربية والتأثر بفن الرواية الغربية. وتتميز الرواية العربية عن الرواية في المجتمعات والثقافات الأخرى نتيجة لتميز واقع المجتمع العربي.

وقد ازداد تأثر الرواية العربية بالرواية الغربية مترجمة وغير مترجمة في فترة ما بين الحربين وفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ثم سادت في بلاد الشام الرواية بالتراث الشعبي وبالرواية الخيالية الغربية في أواخر القرن العشرين[2].

[1]– السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعة، جامعة الإسكندرية، جامعة الإسكندرية، مصر، دط، 2014، ص 15.

[2]– أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، ص 36.

وتعني المعاصرة زمنيا ما تمّ إنتاجه في المرحلة المزامنة لنا، أي في أية القرن أو النصف الثاني من القرن العشرين[1].

أمّا من الناحية الفكرية، فإنّ مفهومها يقترن بمفهوم الأصالة، وهي تنطوي على ثلاثة عناصر: عنصر زماني أي الارتباط بالحاضر في مقابل التعلق بالماضي، وعنصر يتعلق بالمضمون؛ يرى فيه وقوع تغيرات نوعية كبيرة تفصل الحاضر عن الماضي، وعنصر إقليمي يفترض أن الحاضر أفضل من الماضي، أو أنّ الارتباط به أكثر مشروعية وجدوى باعتباره منطويا على قدر من التقدم الذي ولّدته حركة الاكتشاف المستمر والتجربة التاريخية المتراكمة[2].

والرواية العربية المعاصرة هي التي تنتمي زمنيا إلى نهايات القرن العشرين وحتى الوقت الحاضر. أمّا فكريا فهي الروايات التي يدرك أصحابها أن الأصالة لا تعني القوقعة والانزواء، مثلما تعني المعاصرة التفتح والتغريب، بل إن الهوية لا تكون بعيدة عن روح العصر[3].

الحساسية الجديدة:

بدأت بذورها الأولى في التشكل في أعقاب الحرب العالمية الثانية، بعد هزيمة يونيو 1967م، حيث نزع الكتاب العرب إلى تجديد الرواية العربية وتحديثها. إنّ هذه الفترة شكّلت انقلابا ضدّ ما يسمّى الكتابة التقليدية، نتيجة شعور الكتاب بأنّ المواجهة التي حدثت ذلك

[1]– أسماء أحمد معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص 26.

[2]– أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، ص 16.

[3]– أسماء أحمد معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص 28.

العام بين إسرائيل والجيوش العربية لم تكن هزيمة عسكرية بالقدر الذي كانت هزيمة للثقافة التقليدية الراكدة، فلا بدّ من تجديدها في جميع عناصرها، ومنها الرواية والقصة والشعر... [1]

لقد تناولت محاولات التجديد والتغيير الرواية بجوانبها كافة: **المحتوى – الشكل - الفكرة العامة – البنية - الزمان والمكان - اللغة والأسلوب - الراوي وحتى القارئ**، حيث كسرت القواعد الفنية المألوفة، وانتُهك جسد الكتابة بتجاوز التنميط والنمذجة، في قفزة نوعية للرواية من خلال نقلها من أفق اليقين الهادئ القار إلى أفق الشك المضطرب، وذلك بتشكيل صيغ جديدة للتحرر من قيود الرواية التقليدية وهكذا يبدع المبدع وينقده الناقد، ليحصل القارئ على الغذاء الثقافي الذي يحتاج إليه[2].

1. مفهوم الحساسية الجديدة:

اصطلاح يراد منه أن يشير لا أن يحصر ويقصر، إلى نقلة في التطور الإبداعي، تعني كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها بشكل جديد، وهي توحي بمرونة متجددة وتدفق مستمر كالتذوق مثلا[3]، لذلك فإنّ الخرّاط على استعداد لاستبدال هذا الاصطلاح باصطلاحات أخرى إذا كان لهذه الاصطلاحات أن تعبر بصورة أدق عن الكتابات الجديدة في مصر والوطن العربي، وهو يورد تعبيرات مثل: "البلاغة الجديدة" و "الكتابة الجديدة"، وهي اصطلاحات شائعة في الكتابة النقدية العربية، يقصد منها وصف الكتابات نفسها التي يطلق عليها الخرّاط وصف "الحساسية الجديدة"، ومن ثمّ فإن الخرّاط يسبغ على تعبير "الحساسية الجديدة" بعدا متغيرا، فهو اصطلاح، وكل اصطلاح قابل للتغير إذا كان

[1]– أيمن الحسن، الحساسية الجديدة في القصة والرواية،جريدة الأسبوع الأدبي، دبي، العدد 1325، 16 صفر 1434هـ والموافق لـ 2012/12/29، ص 05.

[2]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

بإمكاننا أن نحِلَّ محلّه اصطلاحا يسدّ مسدّه أو يساهم في كشف الظاهرة التي يصفها بصورة أفضل[1].

2. تقنيات الحساسية الجديدة:

ترتبط الحساسية الجديدة بالبحث المفضي إلى التجريب بأشكال أدبية غير مطروقة سابقا، ولعلّ الكاتب يقصد من وراء هذا أن يترك بصمة إذا جرّب طريقا لم يجرّبه غيره، وهي ليست فكرة شكلية؛ بل ترتبط بالتطور الاجتماعي والتاريخي[2].

ويمكن أن نلخص أهمّ تقنيات الحساسية الجديدة عموما في كسر الترتيب السردي والإطّرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال (المضارع والماضي والمحتمل معا)، تهديد بنية اللغة المكرسة ورميها –نهائيا– خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة "الواقع" لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة – إن لم تكن مداهمة - الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة "الأنا " لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات[3].

أمّا الحوار فلم يعد تقليديا سواء كتب بالفصحى أم العامية، وأصبح للصوت الواحد أكثر من مستوى، ولا حواجز بين الحلم والصوت، والواقع والخيال مع استخدام الحلم والكابوس والهذيانات، وهذا يعطي صدقا فنيا أعلى ممّا كان في الحساسية القديمة[4].

الحساسية الجديدة ساحة مغامَرة تعبّر عن القدرة في التجديد والإضافة فيها، وعلى الروائي أن يمتلك قوة السرد لإحداث المفاجأة لدى القارئ وكسر أفق توقعه، وترك مساحة

---

[1]– فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص 195–196.

[2]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[3]– إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 11.

[4]– أيمن الحسن، الحساسية الجديدة في القصة والرواية، ص 05.

في النص له كي يملأها بنفسه. كما ينبغي له أن يتمتع بالوعي الذاتي بضرورة الحساسية الجديدة، أي أن يكون شخصا ملاحظا لبيئته وما يطرأ فيها من تغيرات، حتى يواكب بإبداعه التغيرات التي تحصل في الواقع، وأن تكون له القابلية للنضج والمغامرة، لأن الحساسية القديمة نضبت منابعها ولم تعد تجدي وليس من مزيد فيها، بمعنى أنها أدّت دورها التاريخي وعليها أن تفسح الحساسية الجديدة[1].

[1]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

بداية الرواية:

بدأت الرواية في ظروف اجتماعية وتاريخية حتمت ظهورها، فالطبقة الوسطى برزت وعلى يديها تفاوت صروح الإقطاع، فكان لابدّ من أدب يخدم هذه المرحلة الاجتماعية، ولأنّ الطبقة الوسطى تعلي من شأن الفرد (البطل) فقد كانت الرواية - التي تقوم على مفهوم البطل- النوع الأدبي الملائم لهذا الوضع الاجتماعي، والتاريخي الجديد، ولقد كان تطور الرواية في القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين مطابقا لتطور البورجوازية[1]، وقد ربط **هيغل** بين ظهور الرواية وتطور المجتمع البورجوازي وذلك في إطار بحثه عن الخصائص النوعية للشكل الروائي وعلاقتها بالشكل الملحمي البائد وبالمجتمع البورجوازي الحديث[2].

والرواية نوع أدبي غربي كباقي الأنواع وهي متطورة عن الملحمة ولذلك تردّد عبارات كثيرة تؤكد صلة الرواية بالملحمة مع وجود بعض الفوارق بينهما. فالرواية سليلة الملاحم الكلاسيكية، وهي تعالج الكثير من المواضيع التي تغذي الملاحم، من الصراع بين الأفراد والجماعات، إلى البطولة والشهامة والخيانة وغيرها. ولكن الفرق بين الملحمة والرواية يكمن في أن معظم الملاحم والمآسي كانت تدور حول الملوك والأمراء في حين أنّ أبطال الرواية يكونون أناسا عاديين[3]، ولهذا يمكن القول إنّ الرواية قد ظهرت كردّة فعل ضدّ الملحمة

[1]– إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص (بحوث وقراءات)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 1431هـ/2010، ص 58.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 2009، ص 05.

[3]– أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية (روايات حيدر حيدر نموذجا -دراسة تطبيقية)،عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 1432هـ/2011، ص30.

وقصص الخرافات التي عرفتها القرون الوسطى في أوربا، التي كانت تنزع عن الإنسان مقوّماته وقدراته لتنسبها إلى غيبيّات وبطل أسطوري وهمي خرافي[1].

وقد ظهرت الرواية باعتبارها أكثر نُظُم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكانياتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية، ومن حيث إمكانياتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقية، ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلّى– في الوقت نفسه–عن وظيفتها التمثيلية، وهذه الميزة تكون الرواية قد تخطّت أزمة الأنواع الأدبية القديمة، التي كانت تسعى إلى تثبيت أركان العوالم التي تحيل عليها، وتكون أمينة في التعبير عن قيمتها الثقافية، بما يجعلها تندرج في علاقة محاكاة لها، وقد يفسّر هذا جانبا من الحيوية والتجدد اللذين تتصف مهما الرواية التي لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة. وعلى هذا فالرواية أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعلية والتواصلية بين العوالم الخارجية والعوالم النصية، وذلك على سبيل التمثيل السردي، الأمر الذي جعلها نوعا متجددا له القدرة على إعادة النظر في كل ما يتصل بالوسائل التي يستعين بها[2].

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015، ص32.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية في الدراسة العربية، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 50.

الرواية الإسلامية:

إن الكتاب الروائيين ذوي التوجه الإسلامي، قد استلهموا قيمة الرواية في نشر الأفكار الإسلامية والتعبير عن آلام الأمة وآمالها من خلال ما شاهدوه في الروايات الأخرى ذات التوجيهات غير الإسلامية بل يمكن القول مثلا إن "جرجي زيدان" كان له تأثيره المضاد لدى العديد من الكتاب في الرواد والبناة في فن الرواية، بعدما شاع أنه يشوه التاريخ الإسلامي في رواياته الشهيرة عن تاريخ الإسلام. فوجدنا ((مثلا علي الجارم)) يكتب بعض رواياته التاريخية عن الأندلس والشام والعراق ومضر من خلال بعض الشعراء والأبطال المشهورين والأحداث البارزة في العصر الحديث مثل رواياته عن ابن زيدون وأبي فراس الحمداني وخماروية بن أحمد بن طولون والحملة الإنجليزية على مصر[1].

إن الرواية الإسلامية المعاصرة قليلة أيضا من حيث الكم، فالذين يكتبونها بتصور إسلامي صاف قليلون وروايتهم من حيث العدد محدودة وقد رصد "عبد الباسط بدر" في دليل مكتبة الأدب الإسلامي عددا من الروايات الإسلامية والروائيون الإسلاميين[2] ونظرة سريعة إلى عدد أعضاء رابطة الأدب الإسلامي مثلا وظهر أن أغلبيتهم شعراء ونقاد ودارسو أدب، والقلة القليلة منهم لها صلة بفن الرواية الإسلامية. كما أن الروائيون الجيدون يعدون على الأصابع فالقيمة الفنية أغلبهم تتفاوت بين القيمة المتوسطة والقيمة المتواضعة.

[1]– حلمي محمد القاعود، الرواية الإسلامية المعاصرة، دراسات تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 16.

[2]– عبد الباسط بدر، دليل مكتبة الأدب الإسلامي، دار النشر، عمان (الأردن)، 1403 هـ-1993.

وفي مقدمة الروائيون الجيدون نجد نجيب الكيلاني الذي يعد رائد الرواية الإسلامية المعاصرة وقد قدم للمكتبة الأدبية أكبر عدد من الروايات يكتبه روائي عربي معاصر حتى الآن[1].

لقد أحصيت له أكثر من أربعين رواية وفقا لما أتيح ولقد تنوعت رواياته فكتب الرواية التاريخية، والرواية الرومانسية والرواية الاستشراقية التي تتناول مآسي المسلمين في أصقاع مختلفة من العالم وتتوقع لهم الانتصار وتجاوز المحن، كما كتب الرواية الواقعية الإسلامية التي اختتم بها حياته الحافلة، وكانت تتويجا لفنه الرفيع، وقد وفقت بفضل الله إلى كتابه بحث مطول عن الواقعية الإسلامية في رواياته الأخيرة، ورأيته قد استطاع أن يوظف الفن لخدمة المجتمع الإسلامي ومعالجة عيوبه، وترقيته نحو الأفضل...

وعلى سبيل المثال، فإن روايته (مملكة البلعوطي) التي صدرت قبيل وفاته بأسابيع تعالج فكرة ((القرية الفاصلة)) وسعى لقيام المجتمع الإسلامي الذي ينهض على أساس الحرية والشورى والعدل والتكافل الاجتماعي والوقاية من الأمراض الاجتماعية الخبيثة... [2]. ولعب الفن الذي يملك الكيلاني ناصيته دوره في تقديم الرواية بتفوق ...

كانت تجربة نجيب الكيلاني القصصية بعامة، والروائية بخاصة، نموذجا رائدا للرواية الإسلامية، فقد تنوعت مجالاتها لديه. واستطاع أن يعالج كثيرا من قضايا الإسلام والمسلمين بنهج الفن الجيد والإبداع المتميز لذا ظل اسمه يتردد على ألسنة الداعين إلى الأدب الإسلامي والمخالفين لهذا الأدب على السواء... اعترافا منهم بفضله وقيمته الفنية لدرجة أن الناس ظنوا أنه وحده ممثل الأدب الإسلامي وخاصة في مجال الرواية... [3]

---

[1]– حلمي محمد القاعود، المرجع السابق، ص 21.

[2]– حلمي محمد القاعود، الرواية الإسلامية المعاصرة، دراسات تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 30–31.

[3]– المرجع نفسه، ص 25.

يبدو أن واقع الرواية الإسلامية بعد أن كشفت مسابقة رابطة الأدب الإسلامي العالمية عن موهوبين جدد، يؤكد أن هناك عددا من الكتاب نتوقع لهم مستقبلا طيبا في مجال الرواية الإسلامية، لأنهم يكتبونها بروح وثابتة وعقل متفتح وثقافة عميقة وإن تفاوت مستوياتهم الفنية ومواهبهم التعبيرية على سبيل المثال علي أبو المكارم، وعبد الله عيسى السلامة، وسلامة أحمد إدريس، وعماد الدين خليل ومحمد عبده يماني وعبد الرزاق وغيرهم...، ولم نذكر في هذا السياق رموز الجيل الماضي لأننا نتكلم ونركز عن المعاصرين.

ولا ريب أن دراسة الرواية تبدو محدودة لأن الإنتاج الروائي الإسلامي محدود من ناحية، ولأن الدارسين يتوجهون عادة نحو الشعر بوصفه الفن الأول والمهيمن على الساحة الأدبية الإسلامية ولكن هذا الأمر يدعوها إلى تأكيد الدعوة للاهتمام بالرواية وتوجيه كتابها، وإبراز الأعمال الجيدة على وجه الخصوص، ورعاية الموهوبين من الشباب خاصة، ولعل هذه الدراسة تعبت في السياق أملا في نشوء جيل جديد من كتاب الرواية الإسلامية يملكون سلامة التصور وتفوق الأداء[1].

[1]– حلمي محمد القاعود، الرواية الإسلامية المعاصرة، المرجع السابق، ص 23.

الرواية العربية المعاصرة:

إن نشأة الرواية في الأدب العربي ترتبط ارتباطا وثيقا مباشرا بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية في العالم العربي خاصة مصر، وبعد العصر العباسي وبداية الحكومية العثمانية وبعده في القرون الثلاثة التي يسطر عليها الحكم التركي على مصر.

الرواية قصة طويلة أو هي تجربة أدبية تصور بنشر حياة مجموعة من الشخصيات، تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عالم متخيل غير أن هذا العالم المتخيل الذي شكله الكاتب ينبغي أن يكون قريبا مما يحدث في الواقع الذي يعيش فيه، أي أن الحياة الشخصيات في الرواية يجب أن تكون ممكنة الحدوث في واقع الكاتب[1].

فإنها نوع من الأنواع القصصية التي ظهرت في مصر منذ الحملة الفرنسية على مصر عام (1798م) وإن تدخل الأجنبي وحضوره في الشرق أدى إلى إشارة روح العصبية في نفوس الشعب ثم ظهور الوعي القومي ولاح تأثير هذا الاستيقاظ في الحياة الفكرية، إذ تأثر الأدب العربي بالغربي وظهر بعض الروائيين الذين كان هدفهم تعليم العلوم الغربية كـ(رفاعة طهطاوي) و(علي مبارك) مما دفع الرواد الآخرين إلى إحياء الأدب العربي القديم والاهتمام به، فامتدت محاولة رواد الحركة الفكرية إلى بعث التراث الفكري والأدبي العربي، فتطور الرواية العربية في مصر يعود إلى حد كبير إلى محاولات اكتشاف المصريين لشخصيتهم ومقومات حياتهم الفكرية والأدبية وترددهم في هذه المحاولات بين التأثر بتراثهم العربي القديم وبين التأثر بالحضارة العربية المتفوقة[2].

فمع عصر النهضة ظهرت الحاجة إلى ضرورة بعث التراث وإحيائه محاولة استرجاع المقومات التي بنت عليها الأمة العربية الإسلامية مجدهما وتاريخهما وذلك

[1]– أحمد القضاة، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000م، ص 33.

[2]– سيد عبد التواب، بواكير الرواية، دراسة في تشكيل الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2007م، ص 87.

بهدف تأسيس كيان مستقل وإعادة بناء هوية ضائعة فبعث المقامة وكانت مصدر استلهام وحي الرواية العربية الحديثة[1]. ويعتقد محمود أمين العالم "أن الرواية هي امتداد متطور الأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية والقصص والمقامات[2]. ومن أهم الأعمال القصصية التي كانت تستلهم التراث آنذاك ولها لون اجتماعي الغاية المقامة الأسلوب الروائي البناء هي حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي هو الذي استلهم في صدور هذا الأثر هذا الأثر من المقامة لكنه اتخذها كإطار والتقت إلى بعض أشكالها.

والأخرى من المتأثرات التي قد تأثرت الرواية بها كانت الذوق الشعبي إذ أن الرواد كانوا يلحظون إلى حد بناء الأحداث وبناء الشخصيات في تنظيم الروايات متطابقا مع ذوق الشعب لذلك ترى أن التراث العربي القديم والشعبي كانت له تأثيرات بعيدة المدى في نشأة الرواية ومنها كما أشير المؤثر الغربي ويمكن اعتبار دور الترجمة والتعريب في هذه الرائدة، كما كان كتاب الرواية في ذلك القرن متأثرين في نتاجهم بالتراث القصصي، والذوق الشعبي من حيث البناء، وحركة الأحداث ورسم الشخصيات فكان المعربون أيضا يختارون من الروايات الغربية تلك التي تتوفق نسق الأدب الشعبي وبخاصة حركة الأحداث التي تمتلئ بالمغامرة والحركة بالإضافة إلى الموضوعات الرومانية التي تتخللها حكاية حي لها مغزى أخلاقي وتجسد بصورة ما هو الصراع بين الخير والشر وهو الموضوع الأثير لدى الجمهورية[3]. وأيضا وجود المهاجرين السوريين الذي جعلوا من تقليد النماذج العربية وسيلة إلى التجارة وإرضاء الذوق الشعبي، وكان لهم دور مهم فإننا نجد معظم المهاجرين الأدباء جاءوا مصر بعد عصر محمد علي.

وهكذا أسهموا في تنشيط المناخ الثقافي في مصر وبخاصة في تنشيط التعريب والتأليف في هذا التطور الروائي انتقلت الرواية المصرية من طور الترفيه والتسلية إلى

[1]– طه بدر عبد المحسن، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، 1977، ص 51.

[2]– محفوظ نجيب، أتحدث إليكم، بيروت، دار العودة، 2006م، ص 37.

[3]– محمد عطية أحمد، مع نجيب محفوظ، بيروت، دار السبيل، 1977، ص 141.

التعبير عن تجربة مصرية... ومحمد حسن هيكل أول من انتقل بالرواية المصرية إلى هذا الاتجاه وبجمع النقاد أن رواية زينب 1912م هي أول رواية فنية ظهرت في البيئة المصرية[1]. وعد صدور رواية زينب عام 1912 تعددت الروايات وقد اشتغل بكتابة الرواية الفنية طائفة من الكتاب ومن هؤلاء "عيسى عبيد الزي أصدر رواية ثريا عام 1922م، محمود تمور الذي أصدر رواية رجب أفندي عام 1928م وقد اختار أبطال، وأيهما من البيئة الشعبية المصرية وفي عام 1929 ظهر كتاب الأيام لطه حسين وهو أقرب إلى السيرة الذاتية منه إلى الرواية، قد ظهرت رواية "إبراهيم الكاتب" لإبراهيم المازني سنة 1931 ومع ظهور عودة الروح لتوفيق الحكيم سنة 1931م تكون الرواية المصرية قد تخطت مرحلة السرد إلى الرواية الفنية واتجه الحكيم في روايته إلى الواقعية في معالجة قضايا مجتمعه وهموم الإنسان المصري[2].

بعد هذه السنوات دخلت الرواية في مرحلة جديدة من التطور وهي مرحلة تأصيل الفن الروائي ولعل هذه المرحلة هي أقوى المراحل من حيث التجارب بالنسبة إلى الفترات السابقة إذا انفتحت الآفاق أمام كتاب هذه المرحلة وتيسرت لهم الأسباب التي أعانت على التجديد[3].

[1]– ياغي عبد الرحمن، في الجهود الرواية من السليم البستاني إلى نجيب محفوظ، بيروت، دار الفارابي، 1999، ص85.

[2]– المصدر نفسه، ص 87.

[3]– المصدر نفسه، ص 91.

الفصل الثاني

ماهية البنية السردية

البنية السردية:

تعد البنية السردية قرينة البنية الشعرية والدرامية، وهي العلم الذي يبحث عن صياغة نظريات العلاقات بين النص السردي والقصة والحكاية[1]، وقد تعرضت في مفهومها في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة ومتنوعة فالبنية السردية عند فورستر مرادفة للحبكة، وعند" رولاف بارت" تعني التعاقب أو التتابع والسببية والمنطق في النص السردي وعند أدوين موير (Edvin Muir) تعني الخروج عن التسجيلية السببية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانيين تعني التغريب، وعند سائر البنيوين تتخذ أشكالا متنوعة، ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة بل هناك بنية سردية متعددة الأنواع تختلف باختلاف المادة المعالجة الفنية لكل منها[2]."

من كل هذا يمكننا القول أنه من الصعب تحديد مفهوم البنية السردية بسبب تنوع الدراسات والآراء حوله، والتي لم تقف على مفهوم واحد.

أوقد تكون البنية السردية هي ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة[3].

وهذا المفهوم يتوقف على السياق بشكل واضح، فنجد نوع أول تستخدم فيه البنية عن قصد ولهذا نقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة وسياق آخر تستخدم فيه البنية بطريقة عملية فحسب.

---

[1]– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص 17.

[2]– المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3]– عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1، 2019، ص 16.

يرى (جيرالد برنس) صاحب قاموس السرديات أن البنية: هي شبكة العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين كل مكون على حدة والكل[1].

ومنه فإن هناك بنية سردية عبارة مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه فهناك بنية سردية روائية وهناك بنية درامية ... كما أن هناك بنى أخرى لأنواع غير السردية كالبنية الشعرية وبنية المقال[2].

مفاهيم أولية البنية والسرد:

تشكل كثرة المصطلحات في المجال النقدي ظاهرة شائعة، سنتطرق لبعضها قبل الخوض في غمار البحث، ومن هذه المصطلحات البنية والسرد، ولا نريد الولوج في تخوم الآراء التي طبعت الساحة النقدية، وإنما سنذكر بعضها لإزالة الغموض خلف هذين المصطلحين.

وسنبدأ بمصطلح البنية ثم السرد.

1. البنية (la structure)

لغة: "البنى: نقيض الهدم ومنه بنى البناء، بنيا وبنى وبنيانا، وبنية والبناء جمعه أبنية وأبنيات، جمع الجمع والبنية والبنية ما بنيته، وهو والبُنى والبني، ويقال: البنى هو الكرم بقول الحطبة.

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى وقد تكون البناية في الشرف لقول لبدي

فبنى لنا بيتا رفيعا سمكه قسما إليه كهلهما وغلاهما

[1]– المرجع نفسه، ص 18.

[2]– المرجع السابق، عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 18.

ويقال فلان صحيح البنية أي الفطرة، وسمي البناء بناءا من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره"[1]، ومنه كان البناء يعني إقامة شيء ما بحيث يتميز بالثبات ولا يتحول إلى غيره.

وهو البناء مصدر تبقى وهو لأبنية أي البيوت، وتسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان وهو اسم كل عمود في البيت أي التي يقوم عليها البناء"[2].

فالبناء هنا يعني المكونات التي يقوم عليها البيت، ومنه انتقل إلى الأشكال السردية، خاصة الرواية لأنها تقوم على مجموعة من المكونات البنائية.

وقد كان " تنيانوف (Tinyanov) "أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينيات وتبعه" رومان جاكبسوف Roman Jakob "الذي استخدم كلمة بنيوية لأول مرة عام 1929. [3]

كان أول ظهور الاصطلاح البنيوي مع "الشكلانيين الروس Russes Formalistes) أثناء بحثهم الذي تقرر عنده تحليل القوانين البنائية للغة والأدب[4]، أي التوجه نحو العناصر الداخلية البانية والمكونة للعمل الأدبي.

ومع أن مصطلح البنية جاء متقدما فهو لا يحمل معنى لوحده، بل يكتسب معناه ضمن البنيوية (Structuralisme) التي ظهرت كمنهج نقدي وفق قوانين وآليات خاصة بتحليل النصوص بالرغم من أن البنيوية جاءت من لفظ البنية على حد تعريف "ليفي

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب، ن، ء)، ص 258.

[2]– نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية رسالة دكتوراه، إشراف محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2008 ، ص 5.

[3]– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(دط)، 1978، ص 163.

[4]– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر، (دط)، 2002، ص118 .

ستروس Levi Strauss" للبنيوية: "لقد جاء لفظ البنيوية من البنية، وهي كلمة تعني الكيفية التي شيد عليها بناء ما"[1]. فهي تهتم بطريقة بناء ما.

ومنه كانت" البنيوية تعنى بشكل الإبداع لا بمضمونه، وتعد المضمون أمرا واقعا وشيئا حاصلا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله"[2]، أي أن مجال الاهتمام بحدها هو شكل الإبداع ومكوناته أما المضمون فترى أنه شيء حاصل بالضرورة من عنايتها بالشكل.

وإذا عدنا إلى أصل البنية نجدها مشتقة من الفعل اللاتيني Struer" الذي يعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لمجموعة منظمة ومتكاملة فيما بينها، حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها"[3].

هي المجموعة المنتظمة فيما بينها، هي التي تسمى البنية، ولا يكتسب العنصر معنى في ذاته إلى بعلاقته بالعناصر الأخرى داخل المجموعة.

كما وصفت بأنها نظام أو نسق من المعقولية، أي هي وضع لنظام رمزي مستقل وخارج عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منها[4]، حيث تحكم تلك المكونات قوانين خاصة بنظام يجعلها تألف ضمنه في تعايش وتتميز بذلك من بقية الأنظمة الأخرى.

فالبنية هي "ذلك النظام المتسق الذي تحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات، ويحدد بعضها بعضا على

---

[1]– نزيهة زاغز، معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة البحث عن الزمن الضائع، رسالة دكتوراه، إشراف صالح مفقودة، جامعة بسكرة 2008/2007، ص 63.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2002، ص194 .

[3]– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص119 .

[4]–جمال شحيد، في البنية التكوينية، دراسة في منهج لوسياف غولدماف، دار ابن رشد، بيروت، (د.ط)، 1986، ص6.

سبيل التبادل"، فهي إذن عبارة عن نظام يتكون من أجزاء ووحدات متماسكة، بحيث يتحدد كل جزء بعلاقته مع الأجزاء الأخرى.

مما يعني أن النظام يتميز بخصائص ثلاث حسب" جان بياجيه Jean Piaget" وهي الشمولية وتعني التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها، والتحول الذي يعني أن البنية غير ثابتة، وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التحول. أما الضبط الذاتي فيتعمق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية".[1]

فالجزء لا يكتسب قيمة إلا داخل البنية، كما تعمل هذه البنية على خلق بنى جديدة لا تخرج عن قواعدها، وهذا ما يكشف مدى قدرتها على التحكم في ذاتها ومن داخلها دون مساعدة العوامل الخارجية، مما يؤكد تمييزها عن بقية العناصر الأخرى.

وانطلاقا من كل هذا أصبحت مهمة الناقد البنيوي تكمن في النظر إلى النص كبنية لغوية مكتفية ومنغلقة على ذاتها، وذلك البحث والتقصي على مدلولاتها ومعانيها التي تضمنها الدوال لها في إطار رؤية تنظر إلى النص مستقلا ومنعزلا عن شتى السياقات الخارجية، حيث يمكن البحث في النظر إليه في حد ذاته بوصف وتفسير شكله بعيدا عن العالم الخارجي.

[1]– عبد الله الغزامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية التشريحي، قراءة نقدية لنموذج معاصر، العينة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 2006، ص 34.

2. مفهوم السرد:

السرد لغة: وردت كلمة السرد في (القرآن الكريم) على شكل توجيه للنبي "داوود عليه السلام" يعلمه فيها صناعة الدروع، يقول الله تعالى: "أن أعمل سابغات وقدر في السرد واعملوا صالحا إني بما تعملون بصير"[1].

فسرها الزمخشري بـ "نسيج الدروع" وهو تداخل الحلق بعضها بعض[2]، وورد في لسان العرب لـ ابن منظور في مادة س ر د، عن السرد في اللغة "السرد في اللغة تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه سرده سردا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السياق له"[3]. وقد جاء في (محيط المحيط) في مادة س.ر.د الأديم وسرده سردا يسرده خرزه والشيء يسرده سردا تقيه، والدرع ونسجه ... والسرد مصدر واسم جامع للدروع وسائر الحلق، لأنه مسرد فيتقص طرفا كل حلقه بالمسار[4].

والسرد كما عرفته المعاجم الغربية هو عبارة عن "عرض مكتوب لحدث أو مجموعة أحداث متعاقبة"[5]، وهذا التعريف لا يخرج عن المعنى الذي وضعته المعاجم العربية، أي أنها تشترك مع المعاجم الأجنبية في إعطاء معنى واحد للسرد لا تحيد عنه، ألا وهو التتابع والتوالي وكذا الاتساق.

والسرد بهذا المعنى لا يختلف كثيرا عن منظور غريماس Grimas الذي يرى بأن اللمسار السردي، هو عبارة عن تتابع وحدات سردية تجمع بينها علاقات تراثية إما

---

[1]– سورة سبأ، الآية: 11.

[2]– الزمخشري، تفسير الكشاف، مج02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1955، ص 554.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مج ش، ص 1.

[4]– بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، رياض، بيروت، 1998، ص 263.

[5]–Dictionnaire du français référence apprentissage sous la direction de Joset Rey délove le robert, p 6693

بسيطة وإما معقدة، هذه الوحدات السردية هي عبارة عن تعاقب جمل نحوية بسيطة[1]، وكلمة السرد لها معاني كثيرة تدور معظمها في فلك واحد.

ولقد اقتحم مصطلح السرد (Narration) النقد الروائي الحديث، بحيث أصبح سمة مميزة للكثير من الدراسات الروائية، وينصب جيرالد برنس "في قاموسه (المصطلح السردي) إلى أن السرد "هو ذلك الحديث أو الأخبار كمنج، وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية لرواية من واحد أو اثنين أو أكثر غالبا ما يكون ظاهرا من الساردين، وذلك واحد أو اثنين أو أكثر ظاهرين من المسرود لهم[2].

من خلال هذه التعريفات نستطيع القول بإجمال أن السرد يشمل أية حكاية أو خير يتم التبليغ عنه بواسطة راوي يروي لها ما حدث.

"والسرد موجود منذ وجود الإنسان وفي كل المجتمعات ونجده في اللغة المكتوبة وفي اللغة الشفوية، كما نجده في لغة الإشارات والإماء وفي الرسم والتاريخ وفي كل ما نقرأه أو نسمعه سواء كان كلاما عاديا أو فنيا فهو بذلك عام ومتعدد ومتنوع ومنه انحدرت لأجناس السردية الأدبية المعروفة قديما وحديثا كالأساطير والخرافات والحكايات الشعبية والمقامات والقصص والروايات ... "[3].

كما يشكل السرد آلية أخرى من آليات المنهج الشكلي، وقد عني بدراسة السرد العديد من النقاد والأوربيين والعرب بداية من العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهايته وربما يصعب حصر كل الدراسات الأوربية والعربية التي عنيت بالسرد ونظريا وتطبيقيا لأن هذه الآلية لها نصيب الأسد قياسا بالآليات الأخرى للمنهج الشكلي كالمتن الحكائي

[1]– حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موقم للنشر، الجزائر، 2008، ص 110.

[2]– جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر عابد خزندار، ص 32.

[3]– محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السردبات العدد 1، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص 7.

أو النسق أو التحفيز"[1]، ومعنى هذا الكلام أن السرد كان له النصيب الأكبر من حيث الدراسة والبحث كونه حظي بالتفافة كبيرة من طرف الشكلانيين الروس وكذا العرب.

وقد ارتبط لفظ الرواية قديما باستظهار الأخبار والتحديث بهما، وارتبط لفظ السرد في وعينا الحديث برواية القصص والحوادث وما إلى ذلك من الوقائع والأخبار، لكن رواية أدبية ذات تقنيات، وجماليات خاصة تؤمن إعجاب المستمع بها وانشداده إليها، وتنتج الافتنان بها والسحر الذي نشده بها"[2]، أي أن مفهوم السرد تطور من عصر لآخر حتى أصبح يطلق على كل الأعمال الروائية أو القصصية يحكيها الراوي في صورة فنية جميلة.

ويعد السرد من أهم العناصر الفنية في الرواية فهو الوسيط القائم بين المؤلف والمتلقي وكل سرد يتطلب عقد يجتمع فيه أربعة أقطاب: الكاتب، القارئ، الشخصية، اللغة. كلما اختفى واحد من هذه الأقطاب إلا وانتفى العقد وبطل السرد"[3]، إن الطريقة التي تحكى بها القصة تسمى "سردا" لأنه – كما أشرنا سابقا – يمكن أن تحكى بشكل أساسي، والرواية أو القصة تمر عبر القناة التالية: الراوي – القصة – المروي له، "والسرد هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[4].

كما أن مصطلح السرد مثلما أشار إليه (جيرالد برنس) ليس انعكاسا لما جرى في الواقع وإنما هو شكل من أشكال المعرفة، لأنه يكشف ويخترع من يمكن أن يحدث وهو لا

---

[1]– مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء الدين للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 28.

[2]– إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 32.

[3]– محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات العدد 1، ص 17.

[4]– حميد الحمداني، بنية السردي من منظور النقد الأدبي، ص 45.

يحكي تغيرات في الحالة، إنه يشكلها ويفسرها كأجزاء ذات دلالة لدال كلي، وعلى هذا فالسرد يمكن أن يلغي الضوء على قدر فردي أو مصير جماعي وعلى وحدة النفس وطبيعة الجماعة ورغم أنه يوضح أن الواقع والمواقف والمتغايرة جانبيا يمكن أن تشكل بنية دلالية واحدة (أو العكس) على وجه التحديد من خلال إعطائها سمتها الخاصة، من النظام والالتحام لواقع (محتمل) فإنها تزودت بأمثلة تحوله أو إعادة تعريفه[1].

[1]– ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 148.

بنية الشخصية:

الشخصيات بين المفهوم والبناء:

تعد الشخصية من مكونات العمل الأدبي الرئيسية "وقد وردت عدة تعريفات للشخصية" نورد بعض منها:

أرسطو (ARISTOTE) يعد الشخصية مفهوما ثانويا، خاضعا كليا لمفهوم الفعل[1]، حيث كانت تمثل عنده ظلا للأحداث[2]، فيعني ذلك أن اهتمامه كان منصبا على الحدث أو الفعل الذي تقوم به الشخصية التي لا معنى لها إلا بأفعالها.

ومع ظهور الشكلانيين الروس سنة 1915، وأثناء بحثهم عن العلاقة بين نماذج التحليل اللغوي والأدبي، رفضوا كل المجالات الخارجية، لاهتمامهم بالجانب الشكلي والعلاقات الداخلية التي تربط بين بنياته، كما أشاروا إلى دور الشخصية[3].

فجاء فلاديمير بروب ورؤى أن القصة تحتوي عناصر ثابتة وأخرى متغيرة والذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات وما لا يتغير هي أفعالهم أي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، وهي تمثل العناصر الأساسية الثابتة في الحكي[4]. حيث كان امتداده لرأي أرسطو هو الاهتمام بالوظائف، مع اعتبار أنها تشكل الثوابت في الحكي ولا تتغير أبدا، أما الذي يتغير فهو الصفات والخصائص التي تحدد الشخصية باعتبارها ذاتا.

---

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

[2]– ناصر الجحيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2009، ص 56.

[3]– بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 75.

[4]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 24.

بروب إذن يهمل ويقلل من عنصر الشخصية ويعتبر أن لا قيمة لها في الحكاية ولذلك "فلا جدوى للدراسات السردية إذن أن تتخلى عن الشخصيات، وأن يتحدث عن بنية الحكاية فيما تقدمه الوظائف لا فربما توهم به الشخصيات[1]، وقد دعوا إلى التخلي عن الشخصية مما يمنع حضورها في الحكاية باعتبارها ذاتا ودعوا إلى البحث فيما تقوم به من الوظائف التي أصبحت تبنى عليها الحكاية ولا شيء غيره.

من هنا بدأ الاهتمام بالوظيفة التي تقوم بها الشخصية في الحكي، أي منذ الشكلانيين الروس، حيث سمى توماتشوفيسكي (TOMACHEVISK) أصغر وحدة في الحكاية بالحافز الذي يتمثل في الفعل الواحد الذي تقوم به الشخصية[2]. وهذا الحافز عندما يرتبط أو يلتصق بالشخصية يسهل عملية انتباه واكتشاف القارئ لها، كما أن الشخصية تقوم بدور المرشد لمجموعة من الحوافز تشكل نظام يسمى مميزات عن ارتباطه بالشخصية، ذلك لأنه يحدد نفسيتهما ومرادهما[3].

وتوماتشوفيسكي يقلل أيضا من عنصر الشخصية، واعتبر الحافز هو الفعل الذي تظهر من خلاله، ونعنى عنها كل حضور لها بصفاتها التي تميزها عن غيرها إلا بالفعل الذي تقوم به، وأكد ذلك بقوله: "إن البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي وهذا المتن باعتباره نظام حوافز يمكن أن يستثى كليا عن البطل وعن خصائصه المميزة[4]. فالقصة عنده يمكن أن تقوم بدون منح صفات البطل لأنه عنصر ضروري والمهم هنا أن يتم نقل الخبر أو الحدث من خلال ما يقوم به من أفعال.

---

[1]– سعيد بكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجد ولاوي، عمان، ط1، 2003، ص 10.

[2]– ناصر الجحيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، ص 189.

[3]– روماس جاكسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، تر إبراهيم خطيب، مؤسسة الأبحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ط1، 1982، ص 201–205.

[4]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص 207.

إلا أنه في خضم تلك الدراسات أصيب عنصر الشخصية بالغموض، فأصبح من الصعب تحديد تعريف له، وقد فسر تودروف الإعراض عن دراسة الشخصية كونها ذات طبيعة مطاطية، جعلتها خاضعة لكثير من المقولات والتفسيرات دون أن تستقر على واحدة منها[1]، حيث كانت الشخصية عرضة لكثير من الدراسات، وهذا ما حال دون وضع تعريف محدد لها.

وفي الإطار صرح ميشال زيرافا (MICHEL ZERAFA) "بأنه من الصعب تحديد تعبير الشخصية الأدبي"، فأصبحت الشخصية غامضة من الناحية الأدبية وصعب تحديدها بصفتها عنصر أدبيا.

ولو كانت النظرة إلى الشخصية لا تقوم إلا في إطار علاقتها بالوظيفة التي تؤديها في العمل الأدبي، فإن تودروف يجرد الشخصية من محتواها السيكولوجي لإبراز وظيفتها النحوية، حيث يجعلها فاعلا في السرد[2].

كما يعرفها فيليب هامون (PHILIPPE HAMON) بأنها وحدة دلالية ... تولد من وحدات المعنى. ولا شيء إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها"[3]، حيث ليكن التعرف على الشخصية من خلال السلوكات والأقوال الواردة عنها في النص. ومن ثم تم الانتباه إلى الشخصية وإعطائها مكانتها في السرد، ذلك لأن "الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة"، حيث بدأ الاهتمام بالشخصية كبنية أساسية لما تحمله من دور في تأدية معاني وأفكار النص.

ومن هنا لاحظ تودوروف أن عناصر الحكي تنتظم انطلاقا منها، ولهذا اقتصرت دراسة الرواية (العلاقات الأخيرة) على علاقات الشخصية التي حصرها في ثلاثة قواعد

[1]– مرجع سابق ناصر الجحيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، ص 49–50.

[2]– محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 1996، ص 85.

[3]– فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بن كراد، دار كرم الله، الجزائر، (د.ط)، 2012، ص34.

وهي: الرغبة التواصل والمشاركة[1]، فيتم اكتشاف الشخصية انطلاقا من العلاقات التي تربطها بعناصر الحكي.

في حين أن هناك من يحول الشخصية إلى ضمائر أمثال ريكاردو (RICARDO) الذي يقول: "إذا كنا نحرص على الشخصيات، فيجب أن تقرر بتحويلها إلى ضمائر"[2]. فلكي تكشف عن الشخصية ونوليها عناية خاصة، يجب أن نحولها إلى ضمائر تخيل عليها وثبت وجودها في الحكي.

إلى أن اهتمام غريماس بالشخصية جعله يطورها إلى نموذج عاملي، باعتبارها شخصية مجردة، وما يهم هو الدور الذي نقوم به فجعله ذلك يميز بين العامل والتمثيل على أساس مستويين:

مستوى عاملي، وتعتبر فيه الشخصية هنا مجردة.

ومستوى ممثلي، تعتبر فيه الشخصية فاعلا قد يؤدي دورا أو عدة أدوار عاملية[3]، ذلك لأن العامل بين الفعل الذي تقوم به الشخصية بغض النظر عن الذي يؤدي ذلك الفعل، ومنه أصبحت الشخصية مجردة، أما الممثل فهو الشخص الذي يؤدي ذلك الفعل أو العامل.

ونجد الشخصية المجردة في العمل الروائي تختلف عن الإنسان الواقعي على اعتبار "أن الشخصية الروائية هي نقطة تقاطع والتقاء مستويين سردي وخطابي، فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض وتنظم الحركات والوظائف

[1]– أحمد مرشد، البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، ص 34.

[2]– المرجع نفسه، ص 35.

[3]– حميد الحمداني، بنية السردي من منظور النقد الأدبي، ص 25.

والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات والمؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات."[1]

فيتم إذن بناء الشخصية الروائية على أساس سردي يهتم فقط بالوظائف "أو البرامج التي تقوم بها الشخصية على مدار الحي وتنظيمها، وعلى أساس خطابي فيما يقدمه من صفات ومؤهلات تحملها هذه الشخصية"، مما يمكنها من تأدية عملها في النص يبدو أن طبيعة الدور الذي تنهض به الشخصية يساعد في بنائها أيضا، حيث تتضح بفعل الحدث الذي تمارسه داخل القصة كما تؤثر في بلورة وطبقتها السردية[2]، وهذا ما يؤكده التحليل النحوي الذي يعتبر الشخصية "علامة تشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه"[3]، حيث تمثل الشخصية علامة يتحدد مضمونها بمعناها من خلال الأفعال التي تقوم بها داخل النص السردي.

يقول محمد يوسف نجم أن الشخصية في القصة نختلف عنها في الحياة لأن الشخصية في القصة لا تظهر إلا في الأوقات التي ينتظر منها أن تؤدي أو تقوم بعمل ما[4].

فتكون حينئذ مهمة الشخصية القصصية هي تأدية عمل معين يمكنها من الظهور عبر مسار الحكي.

وما يلاحظ أنه تم رفض الصفات الخارجية التي حضت بها النظرة التقليدية وتم التركيز فقط على ما تقوم الشخصية من أعمال، مما يسمح لهذه الوظائف بأن تساهم في

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

[2]– محمد صابر عبيد وسوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيل الروائي، إربد، ط1، 2012، ص 114.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص 39.

[4]– محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص 77.

تحديد هويتها، ذلك لأن الشخصية في الرواية لا تحدد بالعلامة التي تعلم بها، وإنما بالوظيفة التي توكل إليها وتؤديها عبر المسار السردي[1].

وهناك تعدد في الآراء وتضارب فيها حول مفهوم الشخصية وبنائها لكن تبنى مجرد وحدة دلالية قابلة للتحليل من حيث هي ذات حال ومدلول والدال يتحدد بمجموعة من الأوصاف والأسماء، أما المدلول فيتمثل في مكوناتها وتصرفاتها وكل ما يقال عنها[2]. ولذلك قيل في هذا المضمار "أن الشخصية تتكون من أوصاف صريحة تعلن عن وجودها كبناء شكلي مميز بوجوده وأوصاف ضمنية تفهم من خلال سلوكاتها وأقوالها مما يعطي مدلولا لها ومضمونا خاص بها.

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 87.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء -الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 213.

تصنيفات الشخصية للرواية:

مهما اختلفت الآراء حول تحديد ماهية الشخصية فإنها تبقى عنصرا أساسيا ومكونا من مكونات العمل الروائي، فهي التي تنهض بالحدث وتجعله ينمو عبر المسار السردي إلا أن توظيف الروائيون لكثير من الشخصيات جعلها تختلف من حيث درجة تؤثرها في النص، مما جعل النقاد يختلفون أيضا قي تقسيم وتصنيف هذه الشخصيات إلى فئات مختلفة، ويمكن أن نشير إلى بعض هذه التصنيفات فيما يلي:

1. تصنيف فلاديمير بروب:

اعتمد بروب على الوظائف التي تقوم بها هذه الشخصيات في الحكايات التي حددها بإحدى وثلاثين وظيفة، رأى أن الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات: المعتدي (الشرير) والراهب والمساعد والأميرة والباعث والبطل والزائف[1]، حيث يمكن لهذه الشخصيات أن تحضر في جميع الحكايات وأن تقوم بتأدية تلك الوظائف مع فارق سطر أسمائها وأوصافها.

2. تصنيف غريماس:

انطلاقا من أبحاث بروب جاء غريماس بالنموذج العاملي فأطلق على الشخصية اسم العامل، وحددها في ستة عوامل هي: المرسل، المرسل إليه، والذات،و الموضوع، والمساعد والمعارض[2].

3. تصنيفات تودروف:

الذي يقسم الشخصيات حسب الوظيفة التي تؤديها كل شخصية وهي:

[1]– حميد الحمداني، بنية النص الروائي، ص 25.

[2]– المرجع نفسه، ص 33–52.

- **الشخصية العميقة:** التي تتوفر على أوصاف متناقضة وهي شبيهة بالشخصيات الدينامية.
- **الشخصية المسطحة:** التي تقتصر على سمات محدودة وتقدم بأدوارها حاسمة في بعض الأحيان[1].
- **والشخصية العميقة:** متطورة وحركية أما المسطحة فهي ثابتة لا تتغير.

4. تصنيفات فروستر (Forster):

ويقسمها إلى شخصيات معقدة متعددة الأبعاد[2]، وهي الشخصية المدورة باصطلاح عبد المالك مرتاض الذي يرى أنها تشكل عالما كليا ومعقدا تتمتع بمظاهر كثيرة مت تتسم بالتناقض، فهي لا تستقر على حال لكثرة تغيرها كما تظهر في قدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى والتأثير فيها، حيث أنها تملأ الحياة بوجودها والشخصية المسطحة هي تلك البسيطة التي تمضي على حال لا تتغير في مواقفها وأطوار حياتها[3]، وهذه التصنيفات لا تختلف عن تصنيفات تودروف من حيث أن هناك شخصية متطورة ومتغيرة وشخصية ثابتة.

5. تنيفات هنري جيمس (Henry James) :

الذي يصنفها من حيث علاقتها بالحبكة إلى شكلين من الشخصيات:

أولا: الشخصيات الخاضعة للحبكة ويسميها بالخيط الرابط (F icelle) فتظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث والشخصيات التي تخضع لها الحبكة وهي التي تكون خاصة بالسرد السيكولوجي وتكون غاية الحلقات الأساسية في السرد إبراز

[1]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 215–216.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 88–89.

[3]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 215.

خصائص الشخصية[1]، فهناك إذن الشخصيات التي تقوم بوظيفة الربط بين الأحداث والشخصيات التي تعمل في السرد على إظهار ما لتميز به من خصائص.

6. تصنيفات إدوين موير (Edwyn Mur):

يصنف الشخصيات وفقا لعلاقتها بالحدث فرأى أن هناك ثلاثة أنواع من الروايات: رواية الحدث التي تكون فيها السيادة على حساب الشخصية ورواية الشخصية حيث تكون كل المواقف مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات والرواية الدرامية التي تتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث، فتكون سمة الشخصيات تحدد الحدث والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إياها[2]، وهذا يعني أنه بحسب درجة حضور الشخصية وعلاقتها بالحدث تقسم الرواية إلى ثلاثة أنواع، كما تصنف الشخصيات حسب الدور الذي تقوم به في السرد فتكون إما رئيسية أو محورية، وإما شخصية ثانوية مكتفية بوظيفة مرحلية[3].

7. **تصنيف حسن البحراوي:** الذي صنف الشخصيات إلى ثلاثة أنواع:

أولا: نموذج الشخصية الجاذبية: وجعلها تتمثل في نموذج الشيخ، والمناضل، والمرأة.

ثانيا: نموذج الشخصية المرهوبة الجانب: التي تتمثل في نموذج الأب والإقطاعي والمستعمر.

---

[1]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 216.

[2]– حسن الأسلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، بيروت، (د.ط)، 2006، ص48.

[3]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 215.

ثالثا: نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية: وقسمها إلى نموذج اللقيط، ونموذج الشاذ جنسيا، ونموذج الشخصية المركبة[1]، كان تقسيمه بحسب علاقاتها وتصرفاتها فتكون إما جاذبية أو مرهوبة الجانب أو خاضعة لعوامله النفسية.

8. تصنيف فيليب هامون: وهي ثلاث فئات[2]:

- **فئة الشخصيات المرجعية:** وتدخل ضمن هذه الفئة الشخصيات التاريخية نابليون الثالث عند ألكسندر ديما)، والشخصيات الأسطورية (فينوس وزيوس)، والشخصيات المجازية (الحب، الكراهية)، والشخصيات الاجتماعية (العامل، الفارس والمحتال)، المرجعية تحيل على الواقع الخارجي أو السياق الاجتماعي والتاريخي مما يدل على ثقافة المبدع.
- **فئة الشخصيات الإشارية:** هي الدليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص كالشخصيات الناطقة باسمه في التراجيدي، والمحدثون السقراطيون والشخصيات العابرة كالرواة مثلا.
- **فئة الشخصيات الاستذكارية:** تتعلق بالنسق الخاص بالعمل وهو كاف لتحديد هويتها حيث تكون وظيفتها تنظيمية ترابطية تنشط ذاكرة القارئ وهي شخصيات للتبشير كالعلم، والاعتراف.

وعموما فقد كانت هناك تصنيفات كثيرة لا نستطيع أن نلم بها جميعا وإنما حاولنا الوقوف على أهم التصنيفات.

[1]– مرجع نفسه، ص 335–336.

[2]– فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار كرم الله، الجزائر، (د.ط)، 2012، ص29–31.

أنواع الشخصيات:

تعتبر الشخصيات محور الرواية الرئيس، بحيث تبث فيها الحركة وتمنحها الحياة إذ قبل أن يستطيع الكاتب جعل القارئ يتعاطف وجدانيا مع الشخصية فعلية أن يجعلها حية متحركة ومتطورة.

والشخصيات عموما قسمت إلى عدة تقسيمات فمنهم من يقول بالشخصية نوعان [متحركة وساكنة أي ثابتة]، وهناك من يقول أن الشخصية تنقسم إلى [مركبة وبسيطة]، إضافة إلى التقسيم القائل بأن الشخصية الروائية أربعة أنواع :[الشخصية الرئيسية، المساعدة، المعارضة، والثانوية] وهذه التقسيمات تختلف فيما بينها لاختلاف منطلقات النقاد ومرجعياتهم، إذ يمكن تقسيم الشخصيات إلى رئيسية وثانوية حسب مشاركتها وارتباطها بأحداث الرواية، كما يمكن تقسيم الشخصيات إلى متحركة وثابتة حسب تطورها.

1. ارتباط الشخصيات بالأحداث:

ويمكن أن نقسمها إلى قسمين: (شخصيات رئيسية وأخرى شخصيات ثانوية).

أ. الشخصيات الروائية الرئيسية:

«يوجد في كل عمل روائي شخصيات تقوم بعمل رئيسي إلى جانب شخصيات تقوم بأدوار ثانوية، فالشخصيات الرئيسية هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية[1]» أي أنها لها حضور في العمل الروائي بنسبة كبيرة. توصف الشخصية بأنها رئيسية من خلال الوظائف المسندة إليها «تسند للبطل وظائف وأدوار لا تسند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه

[1]– صبحية عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 131–132.

الوظائف مثمنة (مفصلة) داخل الثقافة والمجتمع»[1]، حيث تحظى«بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة مرموقة»[2] أي أن الكاتب أولاها عناية كبرى وجعلها تتصدر قائمة الشخصيات الموجودة في العمل الروائي.

يمكن أن نطلق على الشخصية الرئيسية اسم «الشخصية البؤرية، لأن بؤرة الإدراك تتجسد فيها، فتنقل المعلومات السردية من خلال وجهة نظرها الخاصة[3]» .

ب. الشخصية الروائية الثانوية:

فهي تحمل أدوارا قليلة في الرواية وأقل فاعلية، إذ ما قارناها بالشخصية الرئيسية «فهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية تكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل سلوكها إما تابعة لها، تدور في فلكها أو تنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها.[4]» على الرغم من أنها لا تحظى بالاهتمام الكبير، إلاّ أنها تبقى عنصر هام في الرواية «قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين الحين والآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لا في الحكي[5]». أي أن لها دور تابع في مجرى الحكي ويقول محمد غنيمي هلال: « ... إذا كانت الشخصيات ذات الأدوار الثانوية أقل في تفاصيل شؤونها فليست أقل حيوية وعناية

[1]– محمد بوعزة، تحليل تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 53.

[2]– المرجع نفسه، ص 56.

[3]– محمد القاضي، معجم السرديات، (د.ب)، الرابطة الدولية للناشرين الفلسطينيين، (د.ط)، ص271 .

[4]– صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 132.

[5]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 57.

من القاص وكثيرا ما تحمل الشخصيات آراء المؤلف[1]». فوجودها أساسي لتكتمل الأحداث فهي «تصعد إلى مسرح الأحداث بين الحين والآخر وفقا للدور المنوط[2]».

ولتوضيح أكثر يلخص محمد بوعزة أهم الخصائص التي تتميز بها الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية وندرجها في الجدول الآتي[3]:

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية
معقدة	مسطحة
مركبة	أحادية
متغيرة	ثابتة
دينامية	ساكنة
غامضة	واضحة
لها القدرة على الإقناع	ليست لها جاذبية
تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي	تقوم تابع عرضي
تستأثر بالاهتمام	لا أهمية لها
يتوقف عليها العمل الروائي	لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1973 ، ص205 .

[2]– أحمد شعث، بناء الشخصية في رواية "الحواف" لعزت العداوي، مجلة جامعة الخليلي للبحوث، المجلد 5، العدد، 2010، ص3 .

[3]– مصدر سابق، محمد بوعزة، ص 58.

2. ارتباط الشخصيات بالتطور: ونقسمها إلى قسمين: (الشخصيات النامية، الشخصيات المسطحة).

أ. شخصيات نامية (متحركة، متطورة، مدورة):

يوجد في كل عمل روائي شخصيات نامية، وتقوم بوظيفة في العمل، فيعرفها محمد يوسف نجم «هي التي تنكشف لنا تدريجيا وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها ظاهرا أو خفيا وقد ينتهي بالغلبة أو بالإخفاق، والمحك الذي نميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا ولم تقنعنا ... فمعنى ذلك أنها شخصيات مسطحة تسعى لأن تكون نامية[1]». أي أنها شخصيات متطورة ومتحركة ليست ثابتة «وهي التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف إلى موقف، وهي كل موقف يظهر لنا تصرف جديد يكشف جانبا منها، فهي تثير دهشتنا وتحرك انتباهنا[2]».

ويصفها "محمد غنيمي هلا: «بأنها تتطور وتنمو بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، فتتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة، وتفاجئه بما تعني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة، ويقدمها القاص على النحو مقنع فنيا»[3].

ب. شخصيات ثابتة (مسطحة):

تحمل مسميات عديدة كالشخصيات الجامدة أو النمطية «وهي التي تبنى حول فكرة واحدة، ولا تتغير طوال الرواية وتفتقد الترتيب ولا تدهش القارئ أبدا بما تقوله أو

[1]– نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين على أحمد وباكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والأدباء للنشر والتوزيع، مصر، 2009، ص35.

[2]– ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الجامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2010، ص181.

[3]– صبيحة عودة زينب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص121.

تفعله»[1] أي أنها ثابتة يعرفها "فورستر" الشخصية المسطحة بأنها التي «ترسم في أنقى صيغها، وتدور حول فكرة أو خاصة واحدة، عندما لا يتوافر فيها أكثر من عامل[2]».

ويعرفها "عبد الملك مرتاض" «هي تلك البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة[3]». أي أنها شخصية جامدة لا تقوم بأي حركة وتطور.

[1]– فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس، (د.ط)، 1988، ص212.

[2]– ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، ص63 .

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص 89 .

1. تعريف الزمن:

أ. لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة: "زمن" أن الزمن والزمان اسم لقليل من الوقت وكثيرة وفي "المحكم": الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن، .....، أزمنة بالمكان.

أقام به زمانا: والزمن يقع على فصل من فصول السنة وعلى البرهنة والزمان: يقع على جميع الظهر وبعضه[1].

وجاء في مختار الصحاح، جمعه (أزمان)، (أزمنة) و(أزمن وعامله) (مزامنة) من الزمن كما يقال مشاهرة من الشهر و(الزمانة) آفة من الحيوانات ورحل (زمن) أي مبتلى بين الزمان، وقد (زمن) من باب السلم[2].

ب. اصطلاحا: إن مصطلح الزمن شقاق ومفيد ودقيق ومليء بالمعاني أو المدلولات وربما يعد ولفا وهو يشكل مفهوما مهما، الذي ليس من السهولة إيجاد تعريف واحد ومحدود، فالأدب الحديث مهووس بمشكلة الزمن. فالكتاب الذين يختلفون في كل شيء آخر يشتركون في هذا التشاغل ويهتمون بالزمن بصورة غريبة[3].

لذلك ارتأينا العديد من المفاهيم من قبل الفلاسفة ودارسي الأدب وغريهم.

فالزمن لدى أفلاطون: "مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق"[4]. بينما الزمن عند الأشاعرة: "أنه متجدد معلوم، يقدر به متجدد آخر مفهوم"[5].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة الزمن، ج13، ص 199.

[2]– الرازي، مختار الصحاح، ص 144.

[3]– أ. أ مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ذ1، 1977، ص 20.

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

[5]– المرجع نفسه، ص 172.

مكان الزمن عند عبد المالك مرتاض هو: "خيوطا ممزقة، أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية"[1].

وتعرفه سيزا قاسم: "أنه يحدد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن"[2].

والزمن في الاصطلاح السردي "مجموع العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد، ...، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكى الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة"[3].

إن وجود الزمن ضروري أو العكس في السرد لا وجود للسرد في الزمن "فمن المعتذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افترضنا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن ملغي الزمن من السرد[4]. وحيز تعريف للزمن الروائي الذي قدمه نعيم عطية: "إن الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أدائه الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة النهاية فليس للزمن الروائي مجرد لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب فأخذ هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن"[5].

توجد عدّة أزمنة تتعلق بفن القص: أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة – زمن القراءة – وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يُكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة

---

[1]– المرجع السابق، ص 177.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، (د.ط)، 2010، ص 38.

[3]– عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط1، 2009، ص 103.

[4]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 117.

[5]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د.ط)، 2010، ص 41.

التي يقرأ عنها. وأزمنة داخلية/تخييلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدّة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول وغير ذلك[1].

يعدّ الشكلانيون الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها. وهم يرون أنّ عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين: فإمّا أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإمّا أن يتخلّى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي[2].

ميز الشكلانيون الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وبالمقابل فهم يميزون بين نوعين من الزمن في العمل السردي؛ هما: زمن المتن الحكائي، وزمن الحكي، فالأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه. أمّا زمن الحكي، فهو الوقت الضروري لقراءة العمل، وبالتالي يصبح الزمن الأخير متعلقا بالقارئ[3]، ويسمّى كذلك زمن الملفوظ أو المكتوب. ولنأخذ مثالا على ذلك، الزمن الذي استغرقته الحوادث في رواية **الحرب والسلام "لتولستوي"** يقارب المئة عام، ولا يعقل أن يقضي القارئ مئة عام ليقرأ تلك الحوادث، أو أن يجلس تولستوي مئة عام في مكتبه يروي لنا بالدقة الحرفية ما وقع في تلك المدة، لهذا يلجأ كلّ من الكاتب والقارئ على السواء لاختزال الوقت،

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص37.

[2]– ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 107.

[3]– ينظر: الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط 1، 1988، ص 160.

والتلاعب بالزمن، وحذف غير الضروري لسرد الحوادث سردا قابلا للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن[1].

ويقسّم جيرار جينت الزمن إلى ثلاثة أقسام:

- النظام /الترتيب.
- المدّة.
- التواتر.

❖ الترتيب الزمني :(L'ordre Temporel)

يحدد الزمن طبيعة الرواية، مثلما يحدد شكلها الفني إلى حدّ بعيد، ذلك لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته وتوظيفه لعامل الزمن، وتلك الطرائق هي التي تميز مدرسة أدبية عن أخرى، وكاتب عن كاتب[2].

ويقصد بالنظام الزمني أو الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[3].

ومن هنا نستنتج أن الترتيب عند جينت هو المفارقات الزمنية والمتمثلة في الاسترجاع بأجزائه: "الاسترجاعات الخارجية، الاسترجاعات الداخلية، الاسترجاعات الخرج حكائية (غير القصة)، الاسترجاعات الداخل (مسلية القصة)، الاسترجاعات التكميلية، الاسترجاعات التكرارية، الاسترجاعات الجزئية، الاسترجاعات الكاملة،

---

[1]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 2010/1431، ض 100–101.

[2]– المرجع نفسه، ص 97.

[3]– جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 47.

الاسترجاعات المختلطة"، وكذلك نجد الاستباق بأجزائه أيضا: "استباقات خارجية، استباقات داخلية، الاستباقات الخارج حكائية، الاستباقات الداخل حكائية، الاستباقات التكميلية، الاستباقات التكرارية".

ويرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية إنّ الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أنّ الراوي قد يبتدئ في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة. فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ← ج ← ب [1]

أ. الاسترجاع:

كما يطلق عليه أيضا (استدراك، ارتداد، استحضار، أو المصطلح الحديث الفلاش باك FLASH BLAK).

يعتبر الاسترجاع تقنية زمنية، وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين يستطيع السارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء الماضي القريب أو

[1]– المرجع نفسه، صفحة نفسها.

الماضي البعيد[1]، وأن يترك الراوي مستوى النص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لحدوثها[2].

اتفق معظم الباحثين على أنواع الاسترجاع ثلاثة:

- **استرجاع خارجي (Analepsie Externe):** ويعرفه جيرار جينت: "ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى[3]، وبعبارة أوضح يمثل الاسترجاع الخارجي ليعود إلى ما قبل بداية الرواية[4].
- **استرجاع داخلي (Analepsie Interne):** يعود إلى ما من لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.
- **استرجاع مزجي (Analepsie Mixte):** وهو ما يجمع بين النوعين[5]، ويستحضر في هذا النمط زمنان ماضيان أحدهما يعود إلى ما قبل الأحداث، والآخر إلى ما بعد بدئها[6].

ب. الاستباق:

أحد الأشكال المفارقة الزمنية الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر[7]، الاستباق أو التطلع إلى الأمام أو الاختبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا

---

[1]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 217.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 58.

[3]– جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 60.

[4]– فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي، ص 54.

[5]– سيزا قاسم، المرجع السابق، صفحة نفسها.

[6]– نهان حسون السعدون، بنية تشكيل الخطاب (قراءات في الرواية العربية المعاصرة)، دار غيداء، عمان، ط1، 2015، ص 106.

[7]– جيرالد برانس، قاموس السرديات، ص 108.

حكائيا يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، وهو تطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث[1].

ويقول جيرار جينت: "الاستشراق الزمني أقل تواتر من المحسن النقيض (استرجاع) وذلك في التقاليد السردية القريبة على الأقل"[2].

يعرفه سعيد يقطين بأنه "حكي شيء قبل وقوعه"[3]، ويعني هذا قول الشيء قبل وقوعه والاستباق إلى قوله قبل أوانه، ومن أبرز خصائصه "هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله"[4]، والاستباق محاولة يلجأ إليها السارد لكسر الترتيب المتسلسل للأحداث الزمنية، وهو نوعان:

- **استباق داخلي:** وهو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني أي أنه لا يخرج عن آخر حدث في الرواية من حيث التسلسل الزمني للأحداث.
- **استباق خارجي:** وهو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية يبدأ بعد الخاتمة للكشف عن المواقف والأحداث المهمة[5].

❖ **المدّة أو الاستغراق الزمني:**

والقصد "قياس السرعة، فقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطِّي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، وبين عدّة أيّام قد تذكر في

---

[1]– ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية (في كتاب الامتناع والمؤانسة)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2011، ص 830.

[2]– جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 76.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 2005، ص 97.

[4]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 132.

[5]– لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002، ص 15.

بضعة أسطر؛ الأمر الذي ينشأ عنه ظهور ما يسمّى حركات السّرد أو تقنياته الأربع، وهي: التلخيص والحذف فيما يسمّى بتسريع حركات السرد، والمشهد والوصف فيما يسمّى بإبطاء حركة السرد"[1].

يعني بها جيرار جينت مقارنة "مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية، وهي عملية أكثر صعوبة، وذلك بمجرد ألا احد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات وما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته"[2].

"المدة الزمنية يقارن بها بين زمن القصة وزمن السرد، من حيث تسارع الأحداث أو تباطئها ليتم اكتشاف المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث متناسبة مع الطول الطبيعي أم غير متناسقة، ومن هنا اقترح جينت لدراسة الديمومة التقنيات التالية وهي: تسريع الحكي، تبطئ الحكي، الخلاصة، الحذف، الوقفة، المشهد.

- **الخلاصة:** ويسميها بعضهم التخليص أو الإيجاز أو المجمل، بأنها السرد في بعض فقرات، أو بضع صفحات لعدة أيام وشهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال وأقوال[3]. فهي نوع من التشريع الذي يلحق القصة في أجزائها بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل[4].
- **الحذف:** إن الحذف هو التقنية التي من خلالها تتسارع حركة الأحداث في الرواية، تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 102.

[2]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2006، ص 101.

[3]– لونيس بن علي، الفضاء السردي (رواية الأميرة الموريكسية)، لمحمد ديب نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص 168.

[4]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 112.

لما جرى فيها من وقائع الأحداث[1]، فيتم بذلك القفز على مرحلة أو مراحل زمنية، وكتفي بعبارات مثل: (بعد مدة زمنية)، أو مثل (مرت سنوات عديدة) [2].

يعد من أهم التقنيات الزمنية التي تعطي السرد سرعة تمكنه من تجاوز الأحداث، وهو "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة"[3].

وللحذف أشكال ثلاثة:

- **الحذف المعلن (الصريح) Ellipse Explicite:** هو إعلان المدة الزمنية المحذوفة من الأحداث على نحو صريح، من خلال إشارة الكاتب إلى ذلك في عبارات مثل (ومضت عشر سنوات أو بعد عدة أسابيع) [4].
- **الحذف الضمني (غير صريح) Ellipse Implicite:** أي تلك الحذوف التي لا تصرح في النص بوجود ما بالذات، إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية[5].
- **الحذف الافتراضي Ellipse Hypothétique:** هو أكثر أشكال الحذوف ضمنية حيث يتخيل موقعته في الزمن، ولا يشار إليه من خلال قرائن واضحة، بل ليس هناك طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض ووقوعه بحسب سياقات النص[6].

---

[1]– لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية، ص 159.

[2]– إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، الثقافة العربية، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص 108.

[3]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 155.

[4]– نهان حسون السعدون، جماليات تشكيل الخطاب (قراءات في الرواية العربية المعاصرة)، دار غيداء، عمان، ط1، 2015، ص 61.

[5]– اونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، ص 161.

[6]– المرجع نفسه، ص 163.

- **المشهد:** لقد تعددت تعريفات المشهد فقد جاء تودوروف "هو حالة التوافق بين الزمنين ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك مشهد[1].

وهناك تعريف آخر للمشهد ويقصد به: "المقطع الحواري الذي يأتي فيه تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يطابق فيها السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[2]، والمشهد يتجلى في الحوار القائم بين الشخصيات في الرواية، ومن خلاله يتم إبطاء السرد.

- **الوقفة:** وهي العنصر الذي يشترك مع المشهد في إبطاء وتعطيل زمن السرد، وهي عبارة عن "توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها[3] لما يمكن أن نسمي الوقفة والاستراحة التي يتوقف فيها السارد فاسحا المجال أمام الوقف لتقديم الكثير من التفاصيل، ومعطلا بذلك حركة السرد.

وهي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات وتكون الغاية منها تعيق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة[4].

---

[1]– تر يفيطان طودوروف، الشعرية، ت شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار تويتال، المغرب، ط1، 1987، ط ح، 1990، ص 49.

[2]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 77.

[3]– المرجع نفسه، ص 78.

[4]– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المقاربية (دراسة في بنية الشكل الطاهر وطار)، ص 134.

❖ **التواتر (La fréquence):**

ويرتبط بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد، وهو ثلاثة أنواع:

- **القص المفرد:** حيث يستحضر خطابُ واحد حدثا واحدًا بعينه.
- **القص المكرر:** حيث تستحضر عدّة خطابات حدثا واحدا بعينه.
- **الخطاب المؤلف:** حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث المتشابهة.[1]

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 102–103.

2/ تعريف المكان:

أ. **لغة:** ورد في معجم الوسيط: (فضا) المكان وفضوا: اتسمى وخلا وأفضى المكان: فضا، وفلان خرج إلى الفضاء وإلى فلان وصل الأمر به إلى كذا، انتهى ويقال: هذا الكلام يقتضي إلى ذلك من النتائج، أي المكان واتسمه وأخلاه[1].

وفي تنزيل العزيز قال تعالى: **"وكيف تأخذونه وقد أفضى بعضكم إلى بعض وأخذن منكم ميثاقا غليظا".** [2]

(ف.ض.أ) الساحة وما اتسع من الأرض وقد "أفضى" خرج إلى الفضاء وأفضى إليه يسره وأفضى بيده إلى الأرض مسكا بباطن راحته في جسوده[3].

ب. **اصطلاحا:** اختلفت مفاهيم المكان من الناحية الاصطلاحية نتيجة لاختلاف الدراسات حوله "فالمكان يشير إلى المشهد أو البيئة الطبيعية أو الاصطناعية والبنايات بمختلف أنماطها ووظائفها الشوارع...، التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها[4]"، فهو المسرح الذي تجرى فهو الأحداث، المحيط الذي يتيح للشخصية التحرك وتقمص الأدوار، ويعرفه حسن البحراوي بأنه "شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجرى فيه الأحداث، فالمكان يكون منظما بالدقة نفسها التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية[5]"، أي أن المكان أحد أهم الأركان

---

[1]– مجمع اللغة العربية، المجمع الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 293.

[2]– القرآن الكريم، رواية حفص، الجزء 4، سورة النساء، الآية: 21.

[3]– محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (د.ط)، (د.س)، ص 259.

[4]– أسماء شاهين، جماليات المكان في الروايات جيرا إبراهيم جيرا، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص 12.

[5]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، ص 32.

التي تشكل بنية النص الروائي ولا بمكن الاستغناء عنه، فالسرد لا يكتمل إلا بحضوره.

يقول حميد لحمداني: "إن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية[1].

إنّ المكان الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلاّ من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز. ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه، ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه[2].

أنواع المكان:

ثمة تصنيفات كثيرة للمكان الروائي، ومن بين هذه التقسيمات افتراض ثلاثة أنواع من الأمكنة، وهي:

1. **المكان المجازي:** وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض، وهو مجرّد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث، مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون.

[1]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 64.

[2]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

2. **المكان الهندسي:** وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.
3. **مكان العيش:** المكان الأليف، وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، هو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه[1].

وتبقى الرواية أكثر الأنواع الأدبية التي لم يستطع النقاد إخضاعها وتقنينها باعتبارها نوعا يظل في حالة تشكل، إلاّ أن مكوناتها الجوهرية تتحول وتتشكل حسب معطيات الرؤى الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فهي من الفنون الأدبية التي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر ومتغيراته، وما يطرأ من تغيير في سلوك الناس وتفكيرهم[2]. والروائي يسعى دوما إلى إيهام قارئه بما يقدمه من عوالم متخيلة، مستعينا في ذلك بعناصر واقعية لأجل توضيح معالم روايته من خلال بنية محكمة التركيب مستقلة بأجزائها ومكوناتها، ومنها يبدأ الاستمتاع باللعبة الروائية.

[1]– إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 133.

[2]– مها حسن القصراوي، نظرية الأنواع الأدبية نظرية الرواية نموذجا، هادي نظر: تكامل العلوم اللغوية وتداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 24/22 تموز 2008 ، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ص741.

الفصل التطبيقي
تجليات البنية السردية
في رواية حارة اليهود لنجيب الكيلاني

بنية الشخصيات في رواية حارة اليهود:

من خلال دراستنا لطبيعة الشخصيات في رواية "حارة اليهود" يمكن تقسيمها من حيث الأدوار ومكانتها داخل الرواية.

أ. شخصيات رئيسية:

يحتوي كل عمل وإنتاج روائي على شخصيات محورية تدور حولها الوقائع والأحداث تسجل حضورا واسعا داخل العمل الروائي وتسمى شخصيات رئيسية وفي روايتنا هذه التي تطرقنا إليها لها شخصياتها الرئيسية هي: الأب توما وداود هراري وسليمان الحلاق كاميليا زوجة داود هرارة ومراد الفتال، فكل شخصية وظيفة تؤديها داخل العمل الروائي.

1. الأب توما أو البادري:

ليس هناك من لا يعرفه في مدينة دمشق فهو قسيس من سردينيا، إيطالي الأصل، له جنسية فرنسية يعيش في دمشق منذ أكثر من ثلاثين عاما. تجاوز الخامسة والخمسين من عمره، رجل محترم بين المسحيين وحتى اليهوديين.

وقته موزع بين العبادة والقراءة ومعالجة المرضى، لأنه يستطيع أن يجري بعض العمليات الجراحية الصغيرة وأن يداوي الكثير من الأمراض الباطنية باستعمال خلاصة الأوراق والنباتات التي يغليها فوق النار[1]، كما أنه لم يكن يتقاضى أجرا على مهنته هته، الأب توما رجل دين مخلص حتى أنه لم يتزوج فقد وصف نفسه بعاشق الحقيقة فقد كرس حياته لخدمة الدين، ثم ذبحه في حارة اليهود وتعذيبه كقربان في عيد الفصيح لليهوديين.

[1]– نجيب الكيلاني، حارة اليهود، ص 7.

2. داود هراري:

رجل ذي صيت رائع وثراء فاحش يعيش في منزل مبنى جديد يوحي بالعظمة، يعرفه الجميع في حارة اليهود[1]، داود بمقاييس رجال الدين اليهودي من المتدينين الأوائل الذين يحافظون على الصلاة، ويهتمون بالشعائر، ويظهرون احتراماً وتقديراً بالغين نحو الحاخامات، يجالس الأب توما متناقشان في أمور الذين، كونه صديقه المخلص.

وهو أيضا بمقاييس رجال التجارة مراوغ كبير وذو حاسة تجارية لا تخيب، فكان يحتكر بعض المواد أو يجمعها من التجار ثم يخفيها وعند استحكام الأزمات يوزعها في السوق السوداء، ليبيعها بأغلى الأسعار، داود رجل أسرة يقبض على زمام الأمور بيد حديدية، فلا تستطيع زوجته كاميليا ولا أولاده أو خدمه، أن يحيدوا عن السياسة التي يرسمها قيد أنملة[2]، وكما ذكرنا سابقا هو من رجال الدين ويقدس الطقوس الدينية اليهودية وعقيدتهم الدينية الأكثر تقديسا لهم وهي أن يخبزو مع الفطير دم مسيحي، وهذا الفطير كان له أهمية خاصة لداود هراري كونه يعيد له شبابه حسب اعتقاده ليحل مشاكله مع زوجته كاميليا، ومن هنا خان داود الأب توما واختطفه وعذبه واشترك معه في ذلك الحاخامات موسى وسلانيكلي وأخوه هارون وإسحاق ويوسف هراري ويوسف لينادو وسليمان الحلاق ومراد فتال فقاموا بإراقة دمه بضربه وذبحه ولم يكتفوا به بل حتى خادمه إبراهيم ومزقوا جبهته حتى لا يعرفه أحد. لكن تم كشف حقيقته ودخل السجن وقبع هناك فترة عصيبة. أشرف فيها على نهايته لكنه استطاع الإفلات من العقاب والخروج من السجن بواسطة دفع الرشاوي للمحققين.

[1]– الرواية، ص 4.

[2]– الرواية، ص 10.

3. سليمان الحلاق:

رجل ذرب اللسان حلو النكتة، يقّلد الأوربيين في قص الشعر، كما أنه بارع في عملية قص الدم، فكثيراً ما يحمل حقيبته، ويذهب إلى أحد البيوت لإجراء فصد الدم لبعض المرضى، وما يهمه في الأمر أن لا يخرج خال الوفاض، وكونه يحب المال ومنظر الدماء، فكان هذا العمل مناسب له لأنه يجمع الاثنين[1].

كان يكره الأب توما فحسب تعليمات اليهود، فاليهود وجب عليهم كره المسيحيين ويعتبرونهم وثنيين، ويستبيحون دماءهم وأموالهم، بل يضعونهم في مرتبة تساوي مرتبة الحيوانات والبهائم، لكن حقيقة كره للأب توما هو المهنة فكلاهما يزاول مهنة الطب، خاصة أن البيادري كان لا يتقاضى أجرا على عمله مما يجذب الناس أكثر إليه على عكس سليمان لذا كان يحقد عليه حقدا شديدا، لهذا لم يجد صعوبة في ذبحه يوم الفصيح، مما أدى إلى دخوله للسجن لاحقا وخروجه كغيره بعفو، ليعود إلى حياته وعمله رغم أنه كان منبوذا في حارة اليهود لأنه من أخبر المحققين بحقيقة تلك الواقعة.

4. كاميليا زوجة داود هراري:

امرأة جميلة صغيرة في السن بالنسبة لداود فهي لم تكن قد بلغت الثلاثين من عمرها، كانت تصنف بالنظام الآلي الذي وضعه زوجها بل تشمئز منه، لكنها في نفس الوقت كانت مهينة الجناح مستسلمة للأمر الواقع، في الحفلات والدعوات المنزلية التي يقيمها زوجها كانت تجلس وسط النسوة كالزهرة الندية، عيناها تنبضان بسحر جذاب فاتك، عليها مسحة من الحزن لا يكاد يبدو، يزيد رونقها بهاء وفتنة، كانت خجولة على ما يبدو لم تتعود الجرأة ولم يكن داود ليسمح لها بأن تغادر البيت وحدها، فلا تذهب مكانا إلا في صحبته، كان ظاهرها يتسم بالطاعة والرضى لزوجها، أما أعماقها فكانت تكتظ بكراهية زائدة

[1]– الرواية، ص 4–5.

له ولأسلوبه في الحياة، والسر الخطير الذي لم يعلمه أحد هو صلتها المريبة بخادم الأسرة (مراد الفتال)[1]، لكن اكتشف هذا السر لاحقا بواسطة الخادمة أستير، كما ترى أنها بعد دخول زوجها السجن لم تقف مكتوفة الأيدي بل حاولت جاهدة لتدخل واسطات لتنفذ سراح داود وهذا ما حدث فعلا.

5. مراد الفتال:

هو خادم داود الأمين ومحل ثقته يعرف عنه ما خفي عن أي أحد غيره حتى زوجته كاميليا، فقد كان مراد ملتزماً بالآداب المرعية، مخلص لسيده وكان متعلقاً بفتاة يهودية هي الأخرى خادمة في بيت داود هراري، وكان كل أمله أن يتزوجها، اسمها (أستير) رغم علاقته بزوجة سيدة، ومراد الفتال شارك أيضا في العملية الشنيعة التي تعتبر بمثابة العقيدة الدينية لديهم.

ب. شخصيات ثانوية:

1. إبراهيم عمار:

خادم البادري توما الذي يلازمه طوال الوقت ويسعى أن يكون تقيا مثله.

2. الخادمة أستير:

فتاة شابة لم تتجاوز التاسعة عشر من عمرها وهي خادمة في منزل داود هراري كانت تحب مراد الفتال.

3. الحاخام موسى أبو العافية:

من رجال الدين اليهوديين كان من بين من شاركوا في ذبح الأب توما لكنه اعتنق الإسلام بعد دخوله السجن وأصبح اسمه محمد أفندي.

[1]– الرواية، ص 17–18.

4. الحاخام موسى سلانيكلي:

هو الآخر رجل دين فكثيرا ما كانا يبدوان في الحارة وهما ذاهبان إلى الكنيست أو عائدان منه، يحوطهما الوقار والهدوء والغموض وهي من لزوميات رجال الدين لدى اليهود.

5. الخواجى (سانتا):

صيدلي بمستشفى دمشق العام وصديق الأب توما الذي هو أول من كثيرا ما كان يستعير منه الكتب ويقضي معه بعض السهرات الليلية يتدارسون فيها أمور العلم والدين والسياسة، وهو أول من لاحظ غياب الأب توما وخادمه إبراهيم.

6. إسحاق هراري وهارون ويوسف: أخوان لداود هراري وشريكاه في الجرم.

7. يوسف لينيادو: يهودي لأسرة هراري.

ج. الشخصيات المشاركة:

1. كراميو وموبز مونتيفيوري:

من كبار اليهود في فرنسا وأوروبا ومندوبان عن جمعية الاتحاد الإسرائيلي.

2. شريف باشا: محقق في القنصلية الفرنسية.

3. بتشوتو:

يهودي معروف ورجل داهية غريب الأطوار يعمل موظفاً كبيراً في القنصلية النمساوية، وأحد رعاياها، وكان يظن أنه وثيق الصلة بجريمتي البياردي وإبراهيم.

4. زوجة سليمان الحلاق:

د. الشخصيات الغائبة:

- **عساكر محمد علي:** الذين يمضون في الحارة ويحاصرون النسوة بنظراتهم والكلمات المغازلة لمعرفتهم بأن نسوة الحارة لا يكترثون بالآداب المرعية، بل تكون هذه المفاوضات بمثابة إطراء لهن.

بالإضافة إلى بعض الشرطة والمحققون وقناصل الدولة.

I. البنية الزمانية في رواية حارة اليهود:

أصبح الروائي يمارس نوعا من اللعب الفني بالزمن، وهذا اللعب محكوم بقواعد خاصة بعد دراسة جيرار جنيت التي كانت أكثر دقة أثناء تمييزه بين زمنين: زمن القصة، أي الزمن الذي وقعت فيه الأحداث خارج المحكي، وزمن الخطاب الذي يتجدد في الطريقة التي يتناول بها الروائي تلك الأحداث داخل المحكي.

1. زمن القصة:

تعلم أن زمن القصة هو زمن حقيقي، أي زمن الأحداث كمال وقعت في الواقع فهو الزمن الطبيعي الذي يمكن قياس فيزيائيا، أي زمن الأحداث المتصلة بالسياق الخارجي المحيط بالنص، حيث يعنى بتتبع الأحداث كما حصلت في الواقع والتاريخ.

"ويبدو أن الزمن التاريخي أبلغ الأزمنة الخارجية دلالة في المدونة الروائية"[1].

حيث ستفيد الرواية من التاريخ، وتجعل منه مرجعية لأحداثها فيختار الروائي حادثة معينة من تاريخ البلاد، وينتقل ها إلى العالم المتخيل ليعالجها بطريقته الخاصة، حتى يتكون لدينا نصا إبداعيا تظهر فيه براعة المبدع الفنية.

يبدو أن الروائي في رواية "حارة اليهود" قد أخذ من الواقع أو بالأحرى التاريخ، حدثا حاول من خلاله كشف ومعالجة الأوضاع (السياسية والاجتماعية والدينية والأمنية والاقتصادية)، ولما كان الإبداع الفني يستدعي الانزياح عن الواقعة حتى لا يكون العمل نقلا أمنيا للتاريخ أي عبارة عن سرد وتقرير لحقائق تاريخية، فإن الروائي في هذه المدونة عمل على مزج بين الواقعي والمتخيل لتظهر لنا جمالية هذا العمل من خلال إزاحة الستار عن زمن أحداث القصة.

[1]– عبد الوهاب، الرقيق في السرد، ص 28.

واللافت للانتباه في هذه الرواية هي الافتتاحية التي حددها الروائي وجعلها بداية للقصة:

"نحن في دمشق في أوائل عام (1840م)، بعد أن احتلت قوات (محمد علي باشا) الشام بقيادة ولده (إبراهيم باشا)، ذلك القائد المحنك، وهاهي دمشق تخضع للحكم المصري، ووواليها من قِبل الجيش المنتصر هو الرجل اليقظ (شريف باشا)"[1].

وكان الروائي أراد منذ البداية أن يضعها في صورة الحدث الكبير والرئيس في الرواية مع الإعلان على زمن وقوع الحدث، حيث كانت البداية معلومة زمنيا.

ومن خلال لحظة الحاضر التي بدأ فيها الحدث الأول والرئيسي، داخل القصة وعلاقته بما يجري بعده أحداث يمكن تحديد البداية الفعلية لزمن القصة من المقطع الأول في الفصل الأول أي عام 1840م.

2. الترتيب الزمني (المفارقات الزمنية):

يقول حميد الحمداني: "إن الراوي يولد مفارقات سردية والتي تكون تارة استرجاع وتارة أخرى استباق"[2].

أ. الاسترجاع:

يعتبر الاسترجاع تقنية زمنية، يستطيع السارد من خلالها الرجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد، ونجد حالات الاسترجاع كثيرة في رواية "حارة اليهود"، بحيث لعبت دورا هاما في تشكل الأحداث داخل الرواية، وتميز نوعين من الاسترجاع، داخلي وخارجي وفيما يلي سنحاول تقديم نماذج عن هذه الاسترجاعات:

[1]– نجيب الكيلاني، حارة اليهود، ص 5.

[2]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 74.

- **الاسترجاع الداخلي:** وهو استعادة لأحداث وقعت ضمن زمن الحكاية (داخل الرواية) أي بعد نقطة بداية الرواية، وقد استعملها "نجيب الكيلاني" في رواية "حارة اليهود" للتذكير ببعض الأحداث، ولتسليط الضوء على بعض الشخصيات ومن بين الاسترجاعات التي جاءت في الرواية:

"... ما زلت أذكر الأيام والليالي ... جزيرة ساردينيا ... ونحن أطفال ... الشاطئ الجميل ... الصغيرات اللطيفات يلعبن في المياه النقية كالأوزات ويتردد صدى ضحكاتهن البريئة في الآفاق ... وابتسامات الفتيات الجميلات في ظلال الخمائل ... كنا نأكل في نهم ... ونشرب ... ونلهو ... ونعب الحياة عباً ... كان كل شيء رائعاً وجميلاً ... ودخلت مدرسة اللاهوت ... وتفتحت عيناي على السطور الأولى من كتاب الحقيقة ... والكتب لا تضم كل شيء ... هناك أشياء كثيرة نتعلمها من التجربة وأشياء أخرى تنبثق من الذات ... آه يا سانتي ... أنت لا تشعر بما يعمر قلبي من مجد وروعة"[1].

يوضح لنا هذا المقطع السردي أن "الأب توما" تعود بعد الذاكرة إلى أيام الصبا، فسرد لنا كيف كان طفلا لا يعي شيئا قبل دخوله مدرسة اللاهوت وتفتحت عيناه عند دخول هذه الأخيرة، فهو في قمة السعادة حينما يتأمل الوجود.

ومن الأمثلة الواردة في الرواية، استرجاع "كاميليا" زوجة "داوود هراري" لصفات "الخادم" "مراد الفتال" التي كانت معجبة به "هذا الملعون لماذا لم يأتِ؟ لئن رأته عيناي لأنشب أظافري في جسده وفي عينيه لا.. لا.. إن عيونه جميلة تنضح بالحيوية والرجولة.. وليست ذابلة ميتة كعيون زوجي"[2].

كما نجد استرجاعا داخليا آخر، يستذكر سليمان ((الحلاق اليهودي، يزاول مهنة الطب لكنه محدود الكفاءة أغلب نشاطه يدور في مجال "فصد الدم")) الأب توما

[1]– نجيب الكيلاني، حارة اليهود، ص 13.

[2]– نجيب الكيلاني، حارة اليهود، ص 22.

((يمارس مهنة الطب على أسس على عكس سليمان)) يقول: "عندما أتذكر السنوات الطويلة التي قضاها هذا الأبله في خدمة الناس دون أجر أكاد أجن، لو تقاضى أجراً لكان الآن يملك مئات ألوف الألوف من الدنانير الذهبية..."[1].

كما نجد استرجاعا داخليا آخر، عندما سُئل سليمان حينما أحضروه أمام المحقق لاستجوابه في قضية مقتل "الأب توما" ((لقد رأيت الأب توما عند العصر يسير مع داود هراري وأخويه هارون وإسحاق ...)) [2].

وأيضا عند استجواب داوود هراري عندما وقف أمام الباشا ((لم أنظر الأب توما منذ شهرين أو ثلاثة، وليس من عادتي الاختلاط بهؤلاء الخواجات...)) [3].

((يوم الأربعاء 4ذي الحجة بعد المغرب بنصف ساعة.. وهارون أعطاني برشاناً للصق الإعلان وقد تم لصقه يوم الخميس عند الفجر.. دون أن يراني أحد)) [4].

- **الاسترجاع الخارجي:** "وهو ما كانت فسحته الزمنية واقعة خارج نطاق زمن الحكي"[5]. أي بمعنى أنه لا يدخل ضمن حدود نقطة البداية التي تنطلق منها القصة.

وإذا عدنا إلى الرواية نجد عدة استرجاعات من هذا النوع نذكر منها:

((ووقف أحد الرهبان من (دير تيرسانت) وأخذ يشرح للحاضرين كيف أن اليهود كانوا يشترون الأسرى المسيحيين من الفرس الذين غزوا القدس على أيام "هرقل" ملك الروم، وكيف أنه في أيام السلطان سليم الثالث اختطف اليهود طفلاً يونانياً وذلك

[1]– نجيب الكيلاني، حارة اليهود، ص 25–26.

[2]– المصدر نفسه، ص 61.

[3]– المصدر نفسه، ص 64.

[4]– المصدر نفسه، ص 75.

[5]– نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 48.

لاستنزاف دمه، وثبتت ضدهم التهمة باعترافهم، وشنق ستون منهم... وعلق كل عشرة في شارع من شوارع المدينة.. وحدث مثل ذلك في إنجلترا... وفي فرنسا ارتكبوا جريمة مماثلة، وقد حضر ملك فرنسا آنذاك "فيليب أوغسطوس" ... وأصدر مرسوماً بطرد جميع اليهود من فرنسا...)) [1].

قال شيخ ضرير يؤم المصلين بعد أن أدى فريضة الفجر:

((كل من عليها فان، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام، تذكروا يهود بني قريظة.. كانوا يا أبنائي حلفاء الرسول (ص)، اتفقوا معه على أن يردوا كل مهاجم أو معتدٍ على يثرب، وأن يمدوا الرسول (ص) بالمؤن والرجال، عند الضرورة، وجاء (الأحزاب) من كل مكان لحرب الرسول (ص)، أحاطوا بالمدينة، كان الرسول (ص) قد حفر هو وأصحابه خندقاً كبيراً فلم تستطع الأحزاب أن تعبره... وغدر اليهود نكثوا بالعهد ظنوا أن انحيازهم لقريش والأحزاب سيقضي على الإسلام والمسلمين إلى الأبد، ولكن الله سلم، وصمد المسلمون ...)) [2].

وبهذا يمكننا القول أن الاسترجاعات بنوعيها قد ساهمت في البناء العام لرواية "حارة اليهود" وذلك من خلال مساهمتها في تشكيل أحداث الرواية.

ب. الاستباق:

هو أن يرى الكاتب حدثا قبل أن تبع من باب التنبؤ، أو التمهيد لوقوعه[3].

وعلى هذا الأساس نجد أن وقوع الأحداث ليس أكيد بل محتمل، ولقد استطاع الروائي من خلال توظيفه لهذه التقنية أن يعيش بالزمن.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 49.

[2]– المصدر نفسه، ص 118.

[3]– إبراهيم خليل، بنية السرد الروائي، ص 297.

ومن الاستباقات الموظفة في هذه الرواية: جاء على لسان "سليمان الحلاق":

((...بيني وبين النصر خطوة واحدة... قال لي داوود هراري سوف نضرب يا سليمان ثلاثة عصافير بحجر واحد... أولاً سنحقق أمراً دينياً هاماً، ثانياً نقضي على منافسٍ خطير، ثالثاً ستربح يا سليمان أنت بالذات مالاً وفيراً ...)) [1].

فهذا الاستباق حدث عندما قرر سليمان أن يصبح غنيا بأيي طريقة كانت فالعمل الشريف برأيه وحده لا يستطيع أن يصعد إلى قمة المجد.

وفي حديث داود هراري مع البادري استباقا لما سيحدث "للبادري توما" عند مقتله أي مكان دقته فقال: ((لا تحزن... سأدفنك هنا في بيتي... سأقرؤك السلام كل يوم... ستبقى جثتك هنا إلى الأبد... سنظل أصدقاء برغم الموت وبرغم فظاظتي معك)) [2].

استباقا آ خر على لسان "كاميليا" عندما أمرها الموظف "بتشوتو" بقتل خادمها "مراد الفتال" لكي لا يعترف فأبدت اعتراضا وجيها:

((إن الأمور لا تعالج هكذا يا بتشوتو... سنجر أنفسنا إلى مزيد من المشاكل وسيعرف الجميع معنى ذلك... إننا بقتلنا سليمان أو مراد سنفتح ملفاً لقضية جديدة...)) [3].

جاء على لسان داود استباقا وهو يحدث "الأب توما" قبل ذبحه "... وعند ذبحه سنقول: (((هكذا فعلوا بنبي النصارى الذي ليس بنبي حقيقي... سيأتي في المستقبل أناس عظماء مع المسيح المنتظر راكبين الخيول والجمال فينقذوننا من الأسر...)) [4].

[1]– نجيب الكيلاني، حارة اليهود، ص 28.

[2]– المصدر نفسه، ص 46.

[3]– المصدر نفسه، ص 67-68.

[4]– المصدر نفسه، ص 37.

3. آليات تسريع السرد:

هو تقنية من تقنيات السرد الزمني يوظفها الكاتب لتسريع النص السردي لنتخلص في فترة زمنية محددة، كما أنه يقوم على تنقنيات مختلفة منها الخلاصة، الحذف.

أ. الخلاصة:

يطلق عليها أيضا التجاوز، وهي سرد مدة زمنية ما في أسطر قليلة دون التعرض للتفصيلات كما يختصر الفترات غير المهمة بحيث تسرد أحداثا يوم في صفحات[1].

يقوم الراوي بتوظيفها لاستعراض أحداث، ومثال ذلك ما نجده في الرواية عندما استجوب سليمان الحلاق حول حادثة قتل "الأب توما" "متى كان ذلك؟؟

"يوم الأربعاء 4 ذي الحجة بعد المغرب بنصف ساعة... وهارون أعطاني برشاناً للصق الإعلان وقد تم لصقه يوم الخميس عند الفجر دون أن يراني أحد...". [2]

وفي سياق آخر ظهرت هذه التقنية على لسان الحاخام موسى أبو العافية عندما جلس يقرأ ويقارن بين الديانة المسيحية والإسلام: ((جلس يقرأ ويقرأ. وكان يقارن ما يقرأه في الديانة المسيحية والإسلام بما قرأه طوال السنين الفائتة في التلمود (لماذا لم أفعل ذلك منذ زمن طويل؟؟)).[3]

[1]– سهام سديرة، بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، دراسة ماجستير في الأدب العربي، تخصص السرد العربي القديم، إشراف رابح دون، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006، ص 61.

[2]– الرواية، ص 75.

[3]– المصدر نفسه، ص 83.

((خرافات التلمود التي دبجها الحاقدون، وعشت في متاهاتها سنين طويلة، دون أن أسمح لنفسي بمعارضتها...)) [1].

ظهرت أيضا في الرسالة التي خطها الحاخام أبو العافية للوالي شريف باشا:

((... وبما أني قد صرت من المؤمنين بالله تعالى ورسوله سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام، يلزمنا أن نقول الحق... إن الحاخام العنتابي (ربي) ديانة اليهود في الشام، تكلم معنا قبل الجريمة بعشرة أو خمسة عشرة يوماً.. وقال إنه يلزم له دما...)) [2].

ب. الحذف:

هو قفز زمني وذلك بإسقاط مدة روائية طويلة أو قصيرة من غير إشارة إلى ما وقع فيها من حوادث ووقائع، ومن أمثلة الحذف التي وجدناها في رواية حارة اليهود ما يلي:

- **الحذف الصريح:** ((لقد لقد مضى على التحقيق حوالي تسعة أيام من دون فائدة تذكر...)) [3].

طيلة هذه الأيام لم ينفع التحقيق في شيء، أحاول أن يتجه القارئ بالفترة التي دامت فيها التحقيقات دون جدوى.

- **حذف ضمني:** ((... ولم يفارق "كاميليا" قلقها طوال هذه المدة... لأنها تخاف المفاجآت، ما يحدث لو فوجئت ذات يوم بجثة زوجها تسلم إليها كما حدث ليوسف هراري ...)) [4].

---

[1]– المصدر نفسه، صفحة نفسها.

[2]– المصدر نفسه، ص 89.

[3]– الرواية، ص 66.

[4]– المصدر نفسه، ص 110.

((وبعد فترة لا تدري أطالت أم قصرت، وجدت نفسها تقدس ذكرى زوجها ... آن لآخر تراودها خيالات اللذة الآثمة، لكنها سرعان ما تثوب إلى رشدها[1].

فالسارد وهو يحكي في هذا السياق عن الماضي تجاوز فترة زمنية لم تحدد بدقة وكل ما ذكر منها عبارة "ذات يوم" و "بعد فترة"، ففي الفترة لا تعلم بدايتها أو بكم تقدر أسفا السارد الكثير من الأحداث ومساحة نصية كبيرة.

- **الحذف الافتراضي:** هو أكثر أشكال الحذف ضمنية، لأن هذا النوع "تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان[2].

ولذلك يعد أكثر أنواع الحذف غموضا داخل الحكي الروائي، لعدم وجود قرينة تُمكن المتلقي من تحديد موقعه أو مدته الزمنية ولكن من خلال تمعن الحذف في الرواية وجدنا بعض المظاهر التي يمكن أن تُعد قرائن دالة على الحذف الافتراضي من دون أن تحدد مدته الزمنية، تتمثل في مظهرين هما: البياض والسواد.

فالسارد يتضمن طريقة الكتابة وترك بعض النقاط والفراغات وبعض الأشكال والرموز، أما في الرواية فنجد أن هذا المظاهر ينهض على نقاط الحذف التي تموضعت بين الجمل المحكية، أو في نكايات السياقات الحكائية التي لم يكتمل معناها.

ويتجلى هذا في مثل: "دمشق نائمة ... والظلام كالكابوس المرهق ..."[3].

فالراوي في هذا السياق الحكائي استعمل علامة الحذف مرتين مما جعل وثيرة الحكي تأخذ منحى السرعة، وقد كان بإمكانه أن يستغني عنها بعبارات حكائية، إلا أنه

---

[1]– المصدر نفسه، ص 111.

[2]– جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 119.

[3]– الرواية، ص 23–24.

إلى عالم النص، وبهذه المشاركة يرتقي المتلقي، من مستوى الاستهلاك إلى مستوى الإنتاج الذي يثري النص الروائي.

أما البياض فنجده في ذلك الفراغ الذي يتركه الروائي في أول الصفحات أو في آخرها وقد عمد الروائي إلى ترك مساحة واسعة من الفراغ الأبيض*، وهذه المساحات الفارغة لا تعني أنها تمثل جماليات طباعية، بقدر ما تعني أن الروائي قد سكت عن تقديم الأحداث الروائية، وعلى المتلقي أن يتمعن فيما قدم قد ليملأ الفراغ بما يراه مناسبا.

ومنه أن جماليات الحذف تبرز في أنه يساهم في اقتصاد الأحداث فتلجأ إليه لأنها لا يمكن الإحاطة بكل التفاصيل الحكائية على مدى هذا الفضاء الزمني الذي يقتضي مجلدات ضخمة، وسرد أيام وشهور في حياة الشخصية فالرواية حظيت بنصيب وافر من المحذوفات.

4. آليات إبطاء السرد:

وهو عكس التقنية الأولى (تسريع السرد)، كما أن هناك آليات يعتمد الراوي عليها ليدفع بالسرد إلى الأمام، فهناك آليات يعتمد عليها لتبطئ السرد، وليأخذ مساحة واسعة ضمن منظومة الحكي، فهذين الآليتين يعملان جنبا إلى جنب في كل النصوص الروائية، "ففي الوقت الذي تعمل فيه، الأول على تسريع الحركة أو تعجيلها، تعمل الثانية على تخفيفها أو إيقافها"[1].

أ. المشهد:

وهو عبارة عن حوار يعبر عنه لغويا وبطريقة مباشرة، حيث تمنح الشخصيات فرصة للتعبير عن نفسها أيضا هو: "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات

* – ينظر: على سبيل المثال: صفحات: 24–40–46–86–107.

[1] – نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 92.

في تضاعيف السرد"[1]، وقد نلتمس هذه التقنية في رواية "حارة اليهود" وسنأخذ أمثلة عن ذلك "الحوار الذي دار بين "سانتي" الصيدلي بالمستشفى العام و"الأب توما"، قال له سانتي ذات مساء:

- لماذا لم تتزوج؟.

ابتسم الأب توما وقال:

- من قال ذلك؟؟ لقد تزوجت...

نظر إليه سانتي باهتمام وقال:

- عهدتك تتحرى الصدق دائماً...

هز الأب توما رأسه وقال في شيء من الشرود:

- لقد تزوجت الحقيقة.

انفجر سانتي ضاحكاً وقال في معاتبة:

- المرأة أقوى حقيقة في حياتنا.

فهذا الحوار طويل إلى غاية الصفحة 13.

- الإنسان ليس الحقيقة كلها بل هو جزء منها... يا صديقي العزيز سانتي... لقد عشت لها... للحقيقة[2].

إما يوجد مشهد آخر يدور بين "قنصل فرنسا" والخادم "مراد الفتال".

---

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص 78.

[2]- الرواية، ص 10-11.

توجه قنصل فرنسا بسؤال إلى الخادم مراد:

- ما منفعة الدم عند اليهود؟؟.
- يستعملونه في الفطير.
- كيف علمت ذلك؟؟.
- سمعتهم يقولون... [1]

وفي سياق آخر المشهد الحواري الذي دار بين الحاخام أبو العافية والشيخ.

قال: رفاقي يريدون أن يخرجوا من هذا السجن الصغير، أما أنا فأريد الخروج من السجن الكبير.

هز الشيخ رأسه قائلاً:

- ماذا تقصد بالسجن الكبير؟
- خرافات التلمود التي دبجها الحاقدون، وعشت في متاهاتها سنين طويلة...

قال الشيخ ووجهه يشرق نوراً:

- ليس بينك وبين الحرية سوى كلمة واحدة.

قال الحاخام:

- ما هي؟

رد الشيخ:

- لا إله إلا الله، محمد رسول الله[2].

[1]– الرواية، ص 78.

[2]– المصدر نفسه، ص 84.

والحوار طويل إلى غاية الصفحة 76.

ونستخلص مما سبق أن المشهد قد لعب دورا كبيرا في تطوير الأحداث الروائية، لأن السارد عند حكي المشهد يحرص على نقل كل التفاصيل بصورة بطيئة وهذا يجذب القارئ فيحس نفسه أمام الأحداث مباشرة، كأن هذه الأحداث تجري أمامه وهذا ما يجعل المشهد أقرب إلى لحظة وقوع الأحداث.

ب. الوقفة:

تكون في مسار السرد الروائي توقعات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركاتها[1].

ومثال الوقفة الوصفية في رواية هذا المقطع الوصفي الذي يقول فيه الروائي:

((فإذا سرت في هذه الحارة، وقعت عيناك على رجال اليهود ونسائهم وأطفالهم، وعلى بيوتهم المتلاصقة المزدوجة: الأبواب تبدو صغيرة قليلة الارتفاع، لا يكاد المرء يدخلها إلا منحنياً، ولا تتسع لأكثر من واحد، وكأنها أبواب الدهاليز الغامضة، والباب يقودك إلى ممر ملتوٍ كالأفعى، يفضي إلى ساحة واسعة تنتثر فيها الأغنام والطيور، والأرانب، وقد تجد أشجاراً مثمرة كالتين والعنب، ومن آن لآخر ترى حانوتاً لبيع الخبز والمأكولات، وآخر يتلألأ فيه بريق الذهب والجواهر... [2]

فهذا الوصف طويل إلى غاية الصفحة 7.

وفي مقطع وصفي آخر نجده يصف "الأب توما" فيقول: ((ليس في مدينة دمشق كلها من لا يعرف الأب "توما"، أو "البادري توما" كما يسمونه، وهو قسيس من سردينيا، إيطالي الأصل، لقد تخطى آنذاك الخامسة والخمسين من عمره، ومع ذلك فإن وجهه الأشقر

[1]– حميد الحمداني، بالمرجع السابق، ص 76.

[2]– الرواية، ص 5.

يفيض بالحيوية والنشاط، وعينيه الصافيتين تنسكب منهما الطيبة والرضى واليقين، ولحيته الشقراء التي تناثرت فيها الشعيرات البيضاء تقطر سماحة وأمناً وثقة... ويبدون كثيراً من التقدير والمحبة للأب توما)) [1].

ووصف "كاميليا" قائلا: ((... كانت زوجه كاميليا تجلس وسط النسوة متألقة كالزهرة الندية، عيناها تنبضان بسحر جذاب فاتك، وعليها مسحة من حزن لا يكاد يبدو، يزيد رونقها بهاء وفتنة، وكان كل واحد من الحضور يتمنى أن يراقصها أو يجاذبها أطراف الأحاديث، لكنها على ما يبدو كانت خجولاً لم تتعود هذه الجرأة وذلك الاختلاط))[2].

من خلال المقاطع السردية اشتمل هذا السياق الحكائي على مجموعة من المواصفات، وكان ذلك من أجل توضيح الصورة أكثر فأكثر بالنسبة للقارئ، ولذلك عمل هذا السياق الوصفي على إيقاف التطور لأحداث الرواية.

5. التواتر:

هو مجموعة علاقات التكرار بين النص والحكاية، تتحدد في أربع علاقات رئيسية تتعلق طلها بمعدل التكرار، فقد يروي السارد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وقد يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، وأخيرا يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة[3].

ونحن في صدد دراستنا لرواية "حارة اليهود"، استطعنا استخراج ما يلي:

[1]– المصدر نفسه، ص 9.

[2]– المصدر نفسه، ص 15.

[3]– رشيد بن يمينة، بواكير الرواية الجزائرية، ص 59.

- **الراوي يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة:**

ومثال على ذلك ما جاء في الرواية: "وهنا حدث شيء ملفت للنظر، فقد صرخ أحد رجال الشرطة الواقفين، ثم أغمي عليه لهول ما سمع، وعندما أفاق كان يشهق باكياً، فأمر شريف باشا بإخراج الشرطي..."[1].

فهذا الحدث مرة واحدة ولم يتكرر بعد ذلك.

- **الراوي يروي عدة مرات ما وقع عدت مرات:**

ومثاله: "دمشق نائمة... والظلام كالكابوس المرهق... [2]

وأيضا: "ودمشق تنام، والعسس يمضون في الطرقات يحكمون ستراتهم لأن نذر البرد تلامس آذانهم المكشوفة، وعندما تنام دمشق فهو نوع من النوم الغريب"[3].

هذا التكرار لم يأتي عبثا وإنما كان للتأكيد على ما وقع.

ونستخلص مما سبق، أن التواتر يعني ببساطة، التكرار الذي قد يقع في الرواية فالحدث يمكن أن يتكرر وقوعه أو ذكره أكثر من مرة في الرواية ولكن بطرق وأساليب مختلفة.

[1]– الرواية، ص 77.

[2]– المصدر نفسه، ص 23–24.

[3]– المصدر نفسه، ص 44.

II.البنية المكانية في رواية حارة اليهود:

تصب جل الدراسات النقدية الحديثة في قالب واحد وهو الثنائية المكانية (مفتوح، مغلق)، فالمكان (فضاء مغلق رغم انفتاحه وفي الوقت نفسه مفتوح رغم انغلاقه) معادلة تستدعي النظر في أجزائها.

والمكان المفتوح هو إطار انتقال الشخصيات، والمكان المغلق هو مكان إقامتها رصدناه حسب هذا الترتيب:

- **الأماكن المغلقة:** البيت، الغرفة، الزنزانة.
- **الأماكن المفتوحة:** المدينة، شارع، حارة.

أ. **الأماكن المغلقة:** المتمثلة في:

1. البيت:

تعددت تسميات هذا المكان من أبرزها ملفوظ: المنزل، البيت، الدار، فإنها تلتقي جميعا في إبراز دلالة واحدة، فالبيت مكان يلتقي فيه أفراد الأسرة التي تتمتع بالاستقرار والراحة، وهو أبرز الأماكن المغلقة ذات التأثير البالغ إذ تشكل بينها وبين ساكنيها نوعا من الألفة والأنس، كيف لا وقد صنعها الإنسان بنفسه ولنفسه بأشكال هندسية مختلفة تلائم ظروفه، فالبيت ركننا في العالم إنه كما قيل مرارا كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، والبيت واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكارا وذكريات وأحلام الإنسانية، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مشتت، فالبيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول[1].

[1]– غاستون باشلار، جمالية المكان، ت، غالب هالسا، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص 36–38.

للبيت قائم على جدران ومقسم إلى عدة غرف، فنجد فيه الأثاث والأفرشة وغيرها من لوحات لتزيين كما ذكر في الرواية: "إن منزل (داود هراري) يعرفه الجميع، فهو بناء جديد يوحي بالعظمة والغنى والنفوذ، نوافذه الزجاجية ذات الستائر الحريرية تجذب إليه الأنظار، وطلاؤه الناصع البياض يوحي بالإعجاب والمتعة"[1].

وأيضا: "ودير (البادري توما) رائق هادئ بسيط الأثاث تفوح في جنباته رائحة عطرية، نتيجة لاحتراق العيدان الرفيعة ذات الأريج، والتي تبعث بخيط رفيع من الدخان الأزرق[2].

2. الغرفة:

الغرفة هي المكان الأكثر احتواء للإنسان، والأكثر خصوصية، وفيها يمارس الإنسان حياته، ويحمي نفسه (وتصبح الغرفة غطاء للإنسان يدخلها فيقطع جزءا من ملابسه، ويدخلها ليرتدي جزءا آخر، وعندما يألفها يتحرك بحرية أكثر، وإذا ما اطمأن تماسكها بدأ بالتعري فيها، التعري الجسدي، والفكري، لكنه عندما تخرج منها يعيد تماسكه ويبدو كما لو أنه خرج من تحت غطاء خاص، وإن وصف الكاتب لأشياء الغرفة، حركة متسارعة، وجعلته يتعامل معها من متعلق جديد ويمنح الشاعر للغرفة الكيان والهوية من خلال وصف الغرفة بكل الأشياء الموجودة فيها) [3]، وفي الرواية وصف الراوي أحد الغرف الموجودة في بيت "هراري" فيقول: "وفي نهاية الدهليز حجرة صغيرة قذرة تمتلئ بالأتربة وبعض المخطوطات القديمة والكتب المقدسة، وغيرها من طبعات التلمود الصفراء الرثة وبعض الأغراض الأخرى... [4]

[1]– الرواية، ص 6.

[2]– الرواية، ص 30.

[3]– ياسين النصير، الرواية والمكان، ص 87.

[4]– الرواية، ص 20.

وجاء أيضا وصفا لها على لسان "كاميليا": "أحياناً كثيرة أحب القذارة... هذه الغرفة بما فيها من تراب وظلام وأتربة وصرارير وأغراض قديمة... تلذ لي... تبعث النشوة العارمة في كياني... أكاد أتقيأ من سرير داود النظيف وملمسه الحريري، وأكره الأثاث الفاخر في غرفة نومي". [1]

3. الزنزانة/ دار القضاء:

وهذين المكانين يمكن ربطهما بمكان واحد وهو ""السجن""، فإذ كان الإنسان يعيش في البيت بمحض وكامل إرادته، فهناك مكان آخر يقيم فيه ويكون مجبرا على ذلك، وبالفعل فالسجن هو مكان مغلق، ليس لأنه محدود، وإنما لأنه حقا يشكل عالما متناقضا لعالم الحرية، فهذا المكان تدخله الشخصية تاركة ورائها الحرية، الحياة، الناس... حتى تتفرد بذاتها في ذلك المكان المظلم، الذي سلب منها حياتها، فتدخل في دوامة العذاب وبالتالي فإذا كانت حرية الإنسان هي كل ما يملك في هذه الدنيا، فإن السجن بمثابة البحر الذي تفرق فيه الحرية، فالسجن عالم آخر يكون مغلقا محدودا والشخصية فيه تكون منطوية على نفسها، كونه مكانا للإقامة الجبرية التي تحكمها شروط عقابية صارمة.

وكد وخلق لنا "نجيب الكيلاني" في روايته، مكان الزنزانة والتي تخيل على العذاب والظلمة والمعاناة حيث يقول: "حينما جلس سليمان الحلاق وحيداً في زنزانته المظلمة حط على قلبه حزن ثقيل، الوحدة والانتظار والخوف تحالفت كلها لسحق مشاعره، وطمس معالم المستقبل أمامه، شعر بضيق بالغ، تذكر بيته وزوجه وأبناءه وأباه، تذكر اللحظات الهنيئة التي يقضيها في محله..."[2]

[1]– الرواية، ص 23.

[2]– الرواية، ص 58.

وقد وظف الكاتب لذلك مكانا آخر وهو دار القضاء، وهو ليس ببعيد هذا عن المكان الأول (الزنزانة) وإنما له علاقة به، فكما فضاء: "ودق شريف باشا بقبضته على منضدة صغيرة". "نحن مسؤولون عن حماية أرواح الناس ومحاصرة الجريمة "[1]. وأيضا: "سدد إليه شريف باشا نظرات ملتهبة وقال: سنعرف كيف ننطقك بالحقيقة خذوه"[2].

ونجد الكاتب قد أورد كثيرا من المصطلحات الدالة على هذا المكان (السجن) فنجد: "الزنزانة تحقيق، محاكمة، قضية، المتهمين، جريمة"، وغيرها من المصطلحات.

فهناك أماكن عديدة مغلقة لم يأتي السارد بوصف لها وإنما أشار إليها للضرورة ولم يكن لها أي تأثير في المتن الحكائي مثل: المسجد الأموي، كنيسة، دكان، محل ....

ب. الأماكن المفتوحة: المتمثلة في:

1. المدينة:

تشغل المدينة حيزا مكانيا كبيرا، فأصبحت ملتقى التيارات الفكرية والفلسفات العالمية الواردة من جهات مختلفة من العالم، وقد شكل هذا الاختلاف صراعا فكريا توازى مع الصراع الاجتماعي الذي ساد مجتمع المدينة، وتبقى المدينة هي مجموعة من المسافات لها أبعادها الاجتماعية والنفسية والفكرية والسياسية[3].

اختار الراوي مدينة دمشق كمكان لبث أحداث الرواية والشاهد على ذلك من الرواية: "نحن في دمشق في أواخر عام 1840..."[4].

---

[1]– الرواية، ص 57.

[2]– الرواية، ص 58.

[3]– شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 257.

[4]– الرواية، ص 5.

وأيضا: "ليلك يا دمشق تسكره الظلمات ...، وذكريات الأمس يا مدينة التاريخ العظيم تفيض بالدماء والجراح..."[1].

2. الشارع:

هو مكان مفتوح حيث تلتقي فيه مختلف فئات المجتمع وهو نقطة تواصل بين الشخصيات والحدث، "يعد فضاء الشارع جزء لا يتجزأ من فضاء المدينة، فهو ظلها ومرآتها فضاء تتفتح عليه كل الأبواب حيث يتحرك الناس في فضائه الواسع ويواصلون ديمومتهم ويسجلون نجاحهم أو فشلهم من خلاله"[2].

فمن الشوارع التي كانت حاضرة في الرواية "شارع الثلاج" يقول "داود هراري"، منزلي فعلاً في شارع الثلاج ولكني لا أعرف شيئا..."[3].

وأيضا: "ويقول العجوز يوسف هراري: "منزل في شارع الثلاج..."[4].

وفي عنصر آخر انتقل الجدل إلى أنحاء دمشق وإلى عدة شوارع لم يذكر الراوي أسمائها فيقول: "هذا الجدل الحامي الذي ساد أنحاء دمشق والشام، انتقل إلى شوارع القاهرة وبعض المجتمعات الأوروبية"[5].

3. الحارة:

(الحي) هو جزء من المدينة يشتمل على مجموعة من المباني والشوارع والطرق ويكون له اسم متعارف عليه ويحيا به غالبا شوارع رئيسية تفصله عن غيره من الأحياء.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 19.

[2]– أحمد زينبير، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، دار التوكيدي، الرباط، ط1، 2009، ص 49.

[3]– الرواية، ص 64.

[4]– مصدر نفسه، صفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص 87.

واستخدم الراوي "حارة اليهود" كمكان رئيسي فمنها تنطلق الأحداث فراح يصفها قائلا: "وليس في دمشق كلها من لا يعرف تلك الحارة الشهيرة المميزة، "حارة اليهود". فإذا سرت في هذه الحارة، وقعت عيناك على رجال اليهود ونسائهم وأطفالهم، وعلى بيوتهم المتلاصقة المزدوجة: الأبواب تبدو صغيرة قليلة الارتفاع، لا يكاد المرء يدخلها إلا منحنياً، ولا تتسع لأكثر من واحد، وكأنها أبواب الدهاليز الغامضة، والباب يقودك إلى ممر ملتوٍ كالأفعى، يفضي إلى ساحة واسعة تنتشر فيها الأغنام والطيور، والأرانب، ومن آن لآخر ترى حانوتاً لبيع الخبز والمأكولات، ... وهناك قرب النهاية تجد (كنيس الإفرنج) الذي يتردد عليه اليهود لتأدية شعائر دينهم في حرية تامة"[1].

وأيضا: "وفي حارة اليهود بدمشق تقيم أسرة (هراري) ذات الثراء الفاحش والتجارات الواسعة..."[2].

"هذه الحارة دولة داخل الدولة، هذه الحارة بحر عميق من الأسرار"[3].

[1]– الرواية، ص 5.

[2]– المصدر نفسه، ص 6.

[3]– المصدر نفسه، ص 48.

خاتـمــة

أخيرا ها نحن نطوي صفحة نهاية دراستنا لهذا البحث المتواضع لنخلص لأهم النتائج التي توصلنا إليها نذكرها فيما يلي:

1. مصطلح البناء مصطلح واسع من الصعب حصره في مفهوم واحد.
2. رواية "حارة اليهود" رواية إسلامية تتحدث عن قصة تاريخية حقيقية حدثت في دمشق عام 1840 تكشف بعض معتقدات التلمود اليهودي شدة عداوتهم للمسيحية والمسلمين دعت إلى حد من العداوة وتوقف النزيف الدموي.
3. استطاع الكاتب توظيف تقنيات السرد بمهارة من خلال أركان وعناصر السرد منها الزمان والمكان والشخصيات وحتى الأحداث وقد أتقن بترجمتها في قالب روائي مستعملا تقنيات الوصف بصورة تعبيرية جمالية.
4. وفق الكاتب في نسج الخيط الذي يجمع الزمن بالمكان منتقلا من مكان لآخر بتسلسل زمني فكل حدث لابد له من زمان ومكان معين.
5. أهم المفارقات الزمنية في النص الروائي هي ثنائية الاسترجاع والاستباق فالكاتب يرجع ذاك الماضي وتذكر كل ما جرى من أحداث ماضية ثم يجمع ويعود بها مرة أخرى مفترضا ما سيحصل له من أحداث.
6. اعتمد الكاتب على لغة سردية كثيفة تحمل إلى عالم شاسع من خلال ما تحمله من إيحاءات ودلالات تلزم قراءة تأويلية هذا ما أحدث جمالية سردية .
7. وظف الراوي في روايته حركات سردية عملت على تعطيل السرد مثل الوقفة والمشهد من جهة ومن جهة أخرى التلخيص والحذف التي عملت على تشريعي استطاع من خلالها إضفاء بعدا جماليا.
8. وما نختم به أن جماليات السرد في الرواية تجلت في البنيات السردية "الزمان والمكان والشخصيات"، والكل حسب نوعه أما نجيب الكيلاني فوقف إلى حد بعيد

في توظيف هذه الجماليات وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على خبرته لنقله للأحداث.

دراستنا هاته كانت محاولة للبحث في عالم خصب بمجال السرد حيث سمحت لنا بالغوص في فضاءاتها واستخراج كل ما يفيد في مضمار السرد والجدير بالذكر التنويه بالجهد الكبير الذي بذله الأستاذ المشرف في توجيهه. فقدم لنا العطاء بحبر موجه وفي النهاية يشرفنا وحسبنا الفخر أننا حاولنا .

القرآن الكريم:

سورة سبأ، الآية: 11.

سورة النساء، الآية: 21.

أولا: المصادر

أ. أ مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت، ذ1، 1977.

إبراهيم الخطيب، الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط 1، 1988.

إبراهيم خليل، بنية النص الروائي (دراسة)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 2010/1431.

إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص (بحوث وقراءات)، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 1431هـ/2010.

إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المقاربية (دراسة في بنية الشكل الطاهر وطار).

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب، ن، ء).

أبي الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، ط1، بيروت، 2002، دار الكتب العلمية، مج14.

أحمد القضاة، التشكيل الروائي عند نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000م.

أحمد زينبير، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، دار التوكيدي، الرباط، ط1، 2009.

أحمد شعث، بناء الشخصية في رواية "الحواف" لعزت العداوي، مجلة جامعة الخليلي للبحوث، المجلد 5، العدد، 2010.

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

إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات طاهر وطار، الثقافة العربية، الجزائر، (د.ط)، 2007.

أسماء أحمد معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010.

أسماء أحمد هيكل، الأصالة والتخريب في الرواية العربية (روايات حيدر نموديا، دراسة تطبيعية)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 1432هـ/2011.

أسماء شاهين، جماليات المكان في الروايات جيرا إبراهيم جيرا، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.

آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2015.

أيمن الحسن، الحساسية الجديدة في القصة والرواية، جريدة الأسبوع الأدبي، دبي، العدد 1325، 16 صفر 1434هـ والموافق لـ 2012/12/29.

بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006.

بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، رياض، بيروت، 1998.

جمال شحيد، في البنية التكوينية، دراسة في منهج لوسياف غولدماف، دار ابن رشد، بيروت، (د.ط)، 1986.

جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

حسن الأسلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، بيروت، (د.ط)، 2006.

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء -الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موقم للنشر، الجزائر، 2008.

حلمي محمد القاعود، الرواية الإسلامية المعاصرة، دراسات تطبيقية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

روماس جاكسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، تر إبراهيم خطيب، مؤسسة الأبحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ط1، 1982.

الزمخشري، تفسير الكشاف، مج02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1955.

السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعة، جامعة الإسكندرية، جامعة الإسكندرية، مصر، دط، 2014.

سعيد بكراد، سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجد ولاوي، عمان، ط1، 2003.

سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربته والمعنى دار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 2005.

سهام سديرة، بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، دراسة ماجستير في الأدب العربي، تخصص السرد العربي القديم، إشراف رابح دون، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006.

سيد عبد التواب، بواكير الرواية، دراسة في تشكيل الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2007م.

سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، (د.ط)، 2010.

الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د.ط)، 2010.

صبحية عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي.

ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الجامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2010.

طه بدر عبد المحسن، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، 1977.

عبد الباسط بدر، دليل مكتبة الأدب الإسلامي، دار النشر، عمان (الأردن)، 1403 هـ-1993.

عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،(دط)، 1978.

عبد الله إبراهيم، السردية في الدراسة العربية، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

عبد الله التركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 2009.

عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة عيساني محمد، دار الحقيقة، بيروت، 1970.

عبد الله الغزامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية التشريحي، قراءة نقدية لنموذج معاصر، العينة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 2006.

عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998.

عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2002.

عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط1، 2009.

غاستون باشلار، جمالية المكان، ت، غالب هالسا، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس، (د.ط)، 1989.

الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط1، بيروت، د ت، دار الكتب العلمية، ج4.

فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بن كراد، دار كرم الله، الجزائر، (د.ط)، 2012.

لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002.

لونيس بن علي، الفضاء السردي (رواية الأميرة الموريكسية)، لمحمد ديب نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

مجمع اللغة العربية، المجمع الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

محفوظ نجيب، أتحدث إليكم، بيروت، دار العودة، 2006م.

محمد القاضي، معجم السرديات، (د.ب)، الرابطة الدولية للناشرين الفلسطينيين، (د.ط).

محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (د.ط)، (د.س).

محمد بوعرة، تحليل النص السردي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

محمد بوعزة، تحليل تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

محمد زهير، من المتخيل الروائي في "ضحكة زرقاء"، دراسة موجودة في "التخيل والعالم غي روايات محمد عز الدين التازي، في نقد التجربة الروائية، جماعة من النقاد والباحثين.

محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السردبات العدد 1، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004.

محمد صابر عبيد وسوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيل الروائي، إربد، ط1، 2012.

محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 1996.

محمد عطية أحمد، مع نجيب محفوظ، بيروت، دار السبيل، 1977.

محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، (د.ط)،1973 .

محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.

مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء الدين للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

المصباح المنير، أحمد بن محمد بن علي القيومي، ط1، 2000م، دار الحديث، القاهرة، مادة (روى).

مها حسن القصراوي، نظرية الأنواع الأدبية نظرية الرواية نموذجا، هادي نظر: تكامل العلوم اللغوية وتداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 24/22 تموز 2008 ، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية (في كتاب الامتناع والمؤانسة)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2011.

نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين على أحمد وباكثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والأدباء للنشر والتوزيع، مصر، 2009.

ناصر الجحيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2009.

نجيب الكيلاني، لمحات من حياتي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

نزيهة زاغز، معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة البحث عن الزمن الضائع، رسالة دكتوراه، إشراف صالح مفقودة، جامعة بسكرة 2008/2007، ص 63.

نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2006.

نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني.

نهان حسون السعدون، جماليات تشكيل الخطاب (قراءات في الرواية العربية المعاصرة)، دار غيداء، عمان، ط1، 2015.

نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية رسالة دكتوراه، إشراف محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2008

ياغي عبد الرحمن، في الجهود الرواية من السليم البستاني إلى نجيب محفوظ، بيروت، دار الفارابي، 1999.

يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر، (دط)، 2002.

Dictionnaire du français référence apprentissage sous la direction de Joset Rey délove le robert

الفهرس:

الموضوع	الصفحة
كلمة شكر	
الإهداء	
الفهرس	
مقدمة	3-1
الفصل التمهيدي	
مولده ونشأته	10-5
آدابه وإبداعه	14 -10
الفصل الأول: الرواية العربية المعاصرة	
أولا: تعريف الرواية	16
لغة	18-16
اصطلاحا	21 -18
ثالثا: ظهور الرواية العربية المعاصرة وتطورها (الحساسية الجديدة).	21
الحساسية الجديدة	24-21
1. مفهوم الحساسية الجديدة	25-24
2. تقنيات الحساسية الجديدة	26-25
بداية الرواية	28-27

الرواية الإسلامية	31-29
الرواية العربية المعاصرة	34-32
الفصل الثاني: ماهية البنية السردية	
البنية السردية	37-36
مفاهيم أولية البنية والسرد	37
1. البنية	40-37
2. مفهوم السرد	44-41
بنية الشخصية	45
الشخصيات بين المفهوم والبناء	50-45
تصنيفات الشخصية للرواية	51
1. تصنيف فلاديمير بروب	51
2. تصنيف غريماس	51
3. تصنيفات تودروف	51
4. تصنيفات فروستر	52
5. تنيفات هنري جيمس	52
6. تصنيفات إدوين موير	53
7. تصنيف حسن البحراوي	54-53
8. تصنيف فيليب هامون	54

أنواع الشخصيات	55
1. ارتباط الشخصيات بالأحداث	55
أ. الشخصيات الروائية الرئيسية	55
ب.الشخصية الروائية الثانوية	56-57
2. ارتباط الشخصيات بالتطور	58
أ. شخصيات نامية (متحركة، متطورة، مدورة)	58
ب.شخصيات ثابتة (مسطحة)	58-59
تعريف الزمن	60
أ. لغة	60
ب.اصطلاحا	60-63
الترتيب الزمني	63-64
أ. الاسترجاع	64-65
ب.الاستباق	65-66
المدّة أو الاستغراق الزمني	66-67
الخلاصة	67
الحذف	67-70
التواتر	70
تعريف المكان	71

أ. لغة	71
ب.اصطلاحا	72-71
أنواع المكان	72
1. المكان المجازي	72
2. المكان الهندسي	73
3. مكان العيش	73
الفصل التطبيقي: تجليات البنية السردية في رواية حارة اليهود لنجيب الكيلاني	
بنية الشخصيات في رواية حارة اليهود	75
أ. شخصيات رئيسية	75
ب. شخصيات ثانوية	79-75
ج. الشخصيات المشاركة	80-79
د. الشخصيات الغائبة	80
I. البنية الزمانية في رواية حارة اليهود	81
1. زمن القصة	82-81
2. الترتيب الزمني (المفارقات الزمنية)	82
أ. الاسترجاع	85-82
ب.الاستباق	86-85
3. آليات تسريع السرد	87

أ. الخلاصة	88-87
ب. الحذف	90-88
4. آليات إبطاء السرد	90
أ. المشهد	93-90
ب. الوقفة	94-93
5. التواتر	95-94
II. البنية المكانية في رواية حارة اليهود	96
أ. الأماكن المغلقة	96
1. البيت	96
2. الغرفة	98-97
3. الزنزانة/ دار القضاء	98
ب. الأماكن المفتوحة	99
1. المدينة	100-99
2. الشارع	100
3. الحارة	101-100

الملخص:

تتبنى دراسة موضوع البنية السردية في رواية اليهود على مجموعة من الرؤى والتصورات، متخذة من آليات العمل السردي وسيلة للربط بين أجزاء العمل السردي الروائي ككل ولأن الرواية تعتبر واحدة من أهم أعمال الكاتب " نجيب الكيلاني" لأنها استطاعت الربط بين مكونات العمل الحكائي من جهة وبعض من آليات البناء السردي من جهة أخرى والتي تمثلت في: عنصر السرد والشخصية والزمن والمكان والأحداث.

هذا الأمر دفعنا لخوض هذه التجربة المتواضعة التي سعينا من خلالها إلى إبراز وتوضيح كيفية إشتغال عناصر لبنية السرد في الرواية بدءا من فعل السرد والشخصية والزمان والمكان.

الكلمات المفتاحية: السرد، البنية، نسيج البنية السردية، الآليات (السرد، الشخصية، الزمان، المكان) رواية حارة اليهود " الدكتور نجيب الكيلاني ".

Summary:

The study of the subject of the narrative structure in the novel by the Jews is based on a set of visions and perceptions, adopting the mechanisms of narrative work as a means to link the parts of the narrative work as a whole, and because the novel is considered one of the most important works of the writer "Naguib Al-Kilani" because it was able to link the components of the narrative work on the one hand and some of the On the other hand, the mechanisms of narrative construction, which were represented in: the element of narration, personality, time, place and events.

This prompted us to go through this modest experiment through which I sought to highlight and clarify how the elements of the narration structure work in the novel, starting with the act of narration, personality, time and place.

key words: Narration, Structure, Texture of Structure, Narrative, Mechanisms (Narration, Character, Time, Place) The Corner of the Jewish Quarter "Dr. Najeeb Al-Kilani."