الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–

كلّية الأدب العربي والفنون قسم الأدب العربي

العنوان:

بنيـــة الســـرد في روايـــة حـــائـــط المبكـــــى لعـــز الديـــن جـــلاوجي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في النّقد الأدبيّ الحديث والمعاصر

إعداد الطّالبةالباحثة: مباركة صابر

إشراف: أ.د.عبد القادر مزاري

أعضاء اللّجنة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	المؤسسة	الصفة
حمودي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس ـمستغانم .	رئيسا
مزاري عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة مستغانم	مشرفا مقررا
سعيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس . مستغانم	عضوا مناقشا
عبد الحليم بن عيسى	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا
بن عبد الله مفلاح	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي –غليزان	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2018-2019

الإهـــداء

إهـــداء

الى الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم محبة وإجلالا وانتماء..

إلى الأقلام الجريئة ... وكل الشموع التي تحترق لتنير دروب الآخرين.

إلى من حطمت أسطورة الفشل في نفسي "أمي".

إلى من كان خير عون لي "أبي".

إلى من أظهروا ما هو أجمل من الحياة "إخوتي".

الى من كان سندي في كل المحن ومعي في كل مكان الذي كان وجوده في حياتي حافزا للنجاح استاذي المشرف...

ثم إلى كل من علمني حرفا أصبح سندا برقه يضيء الطريق أمامي .

صابر آمال

شكر وتقدير

أتقدم بجميل الشكر والتقدير والامتنان من والدّي الكريمين لصبرهما ودعواتهما .

كما أتقدم بالشكر والعرفان الى أستاذي الدكتور مزاري عبد القادر الذي أمدني بالعون والمساعدة والاهتمام بإشرافه على هذه الدراسة فله كل التقدير والاحترام.

وأتقدم بالشكر الموصول الى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بقبول مناقشة دراستي وإثراء البحث من فيض علمهم الغزير

فجزاهم الله كل خير

صابر آمال

المقدمة

المقدمة:

إن الولوج إلى عوالم الرواية، مع تطور المفاهيم للرواية الجديدة، يحتاج إلى مهارة فنية نقدية مدروسة، وذلك عن طريق الإعتماد على القراءة العميقة والدقيقة للتصورات النقدية وهذه القراءة تنسب إلى نوع القراءة الخلاقة التي أظهرها أمرسون.

عرفت الرواية العربية المعاصرة تطوراً سريعا عبر تاريخها، اذ تعد واحدة من الأجناس الأدبية التي تحظى بمنزلة بارزة ومرموقة في مضمار الأدب، حيث أصبحت تستقطب إهتمام الكتاب والأدباء والنقاد ليعبروا بها عن مشاكل المجتمع ويعالجوا علاته، فقد تنوعت أساليبها وتقنياتها من الرواية التقليدية الى الحديثة، وهذا ما نلمسه في الرواية الجزائرية، فقد فرضت نفسها على الساحة الأدبية، من حيث شكلها ومضمونها، كما هدفت إلى تصوير الواقع ومعالجة قضاياه في قالب فني بسيط أحيانا ومعقد أحيانا أخرى، فبقدر مايكون الواقع جديداً، يكون النص الروائي الذي يكشف عن هذا الواقع جديد وغير مألوف.

ولعل أهم مايميز الرواية الجزائرية المعاصرة، هو تبنيها لعنصر الايحاء والتأثير، فقد أصبح مظهرا من مظاهرها وحلة جديدة تكتسيها، صورة المعاناة الانسانية المعاصرة في شكل درامي، فأصبحت في حد ذاتها تستوحي ظهور الرمز لما يحمله من طاقات الغموض والابهام والايحاء.ان نص رواية حائط المبكى زاخر بثقافة شمولية يسردها الكاتب من خلال مشاهده السردية، انه لا يثقل على القارئ هو يسرد مشاهد سريعة وهي مكتنزة بالحيوية لا تجعل القارئ يمل وهو يتابع سير الرواية وهو بهذا كسر رتابة السرد.

اختار عز الدين جلاوجي لغة السرد الروائي ليمنح حرية أكبر لنصوصه السردية لتكتنز بالشعرية ،وليمنح للبطل الذي فيه جزءا من شخصية الروائي متسعا من سرد أفكاره،اذ قلما يسمح للآخر أن يتحدث أو يقول.

ومن هنا نلمس أهمية البنية في السياق السردي التي لا تنفصل عن طبيعة رؤية السارد ومعتقداته الفكرية والآيدولوجية العصرية، فأي تجربة سردية نجد فيها تظافرالمستوى البنائي بالمستوى السردي هما اللذان يجعلان الرواية تتلاشى أو تحيا

وقد اخترت هذه الدراسة **(بنية السرد في رواية حائط المبكى)**، لأن هذه الرواية تمثل واحدة من الروايات الجزائرية المعاصرة التي تكسر نمط التقليد وتبحث عن انماط حداثية جديدة، وأسس جلاوجي سرده ضمن التراث بوصفه تراثا خالدا وعلى الأديب أن يشكل منه فضاءات متعددة بكل أدواته الأدبية والفنية من جهة.وميلنا إلى فن الرواية عموما من جهة أخرى.

لعل اشكاليتنا تمثلت في جملة الأسئلة التي نأمل إيجاد إجابات واضحة من خلال تناولنا للمدونة فجاءت كالآتي **: ماهو السرد؟ ماهي البنية؟ إلى أي مدى رصد بنية السرد في رواية حائط المبكى؟ وكيف تجلت هذه البنية في الروايةّ؟ كيف تصرف الروائي في الزمن؟ وماهي مختلف تمظهراته ؟وإلى أي مدى ساهم المكان والشخصيات في تصعيد أحداث الرواية؟ماهي مختلف الأبعاد التي أعطاها الروائي لشخصياته ؟ وهل بهذه البنية ما ميزها عن غيرها من ألأنواع البنيات التي تأسس عليها فن القص العربي الحديث؟ وهل وظف الروائي في روايته التقنيات السردية الحديثة؟ وما مدى توفيقه في ذلك؟ وهل استطاع الروائي أن ينهج منهج المغايرة في استثمار هذه الآليات الحداثية مما يضمن له تفرده؟**

إلى أي مدى تصل علاقة غلاف وعنوان الرواية بالنص؟ هل وقف مصمم الغلاف في اختصار محتوى الرواية أوايصاله للمتلقي؟

وللاجابة عنها لقد اعتمدت في دراستي الموسومة بنية السرد في رواية حائط المبكى المنهج البنيوي والمنهج التحليلي الوصفي إيمانا منا بأن المنهج كالروح للكائن النصي، فما تعارف منهما ائتلف وما تنافر منهما اختلف لأنه اقرب المناهج الى الدراسات السردية وأكثرها امكانية في التعامل مع النص الروائي، فقد كان قائما على

القراءة التحليلية للنص الروائي وعلى مجموعة من المراجع العربية والأجنبية المترجمة لبناء المعرفة النظرية للدخول الى بنية النص السردي وتلمس بنية السرد في أكمل صورها.

وقد تتبعت طرق سبر اغوار النصوص وتحليلها وقسمت رسالتي على مدخل وثلاثة فصول وخاتمة ونتائج.

فقد عرضنا في التمهيد مفهوم البنية السردية اي مفهومي البنية والسرد وملخص الرواية.

وتناولت في الفصل الاول البنية الزمنية للسرد وتقنيات حركة السرد وتقنيات أنساق السرد الزمنية.

ودرست في الفصل الثاني الشخصيات في رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي.

وأنواع الشخصية الروائية ودراسة الشخصيات. وتقديم الشخصيات عبر السرد. مع نماذج مختارة من رواية حائط المبكى

ويجيء الفصل الثالث لمعالجة أنواع الرواة وأنواع الراوي ومعنى وجهة النظر وتطبيقاتها في الرواية.

ثم أتبعت ذلك بالخاتمة نوجز فيها أهم النتائج التي أمكن الوصول اليها

وأثناء انجاز البحث اعتمدت على جملة من المراجع والمصادر التي تخدم موضوع السرد منها أحمد العدواني، بداية النص الروائي(مقاربة لاليات تشكل الدلالة)و باسم صالح الرواية الدرامية و تزفيتان تودوروف الأدب والدلالة و حميد الحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي و رولان بارت من البنيوية الى الشعرية و سعيد يقطين السرد العربي – قضايا وإشكالات و يمنى العيد تقتنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي وسيزر قاسم بناء الرواية و غيرها...الخ.

ولا يخلو البحث العلمي من الصعوبات الذي تعترض طريقه، ولعل أبرز الصعوبات التي واجهتني أثناء انجاز البحث :فوضى المصطلحات التي تعج بها الدراسات النقدية وكثرتها بسبب تعدد الترجمات التي تتسم في بعض الأحيان بعدم الدقة، فأحدث خلطا في تحديد المفاهيم ، وعلى الرغم من الصعوبة التي يثيرها هذا التعدد فقد حاولت إضاءته بالتوظيف الأبسط والأكثر استعمالا

وملخصا باللغة الفرنسية والانجليزية

المدخل:

- مفهوم بنية السرد
- مفهوم البنية
- مفهوم مصطلح السرد

التمهيد:

أولا:مفهوم بنية السَّرْد:

مفهوم البنية (la structure):

البنية لغة:

تنوعت وجهات النظر لعدة ميادين التي وظفت فيها مفهوم البنية فهي تختلف من ميدان لآخر وعلى الرغم من هذه الاختلافات فإن المفهوم العام للبنية تشترك فيه الكثير من الحقول المعرفية ولكن ما نسعى إليه هو تحديدنا لمفهوم البنية من حيث علاقتها بالجنس الروائي.

بدأ مصطلح البنية في الدراسات النقدية الحديثة المعاصرة بظهور المنهج البنيوي، فمن المؤكد أن البنية هي امتداد لجملة من المفاهيم الموزعة على حقول معرفية مختلفة الذي يراه جون بياجيه «La definition des structures présentée sous 1 ،ilsemble incontestable que la plus ancienne structure connue et étudiéecommetelle a été.. »[1]-"

كما نجد لها حضورا في الموروث العربي خاصة ما تعلق بالمعاجم اللغوية القديمة مثل لسان العرب بنى يبنى بنية[2] وهي نقيض الهدم ودالة على البناء **"والبِنْيَة والبَّنية أما بنيته وهو البنى والبُنى والبنى الأبنية من المدر أوالصوف"[3]** وثمة رأي لغوي دقيق ورد في القاموس المحيط ما يميز بين **البِنية (بالكسر) والبُنية (بالضم)، إذا جعلوها بالكسر في المحسوسات وبالضم في المعاني"[4].**

1 -jean.piaget :le structuralisme ;6eme éd.puf، paris ، 1974.p17

2-ابن منظور، لسان العرب:مادة (بنى) ،دار صادر ،بيروت ،المجلد السابع ،ط الاولى ص160.

3- المصدرنفسه،ص161.

4- مجد الدين فيروز آبادي ، القاموس المحيط . دط ،دار الحديث القاهرة ،2008،ص 165.

كلمة البنية في أصلها تحمل معنى الكل المؤلف من عناصر متماسكة **"وبنيَة وبناية البيت عكس هدمه، البنية :ما بُنَيتَّهُ "** [1]يقال :**بنى مجده وبنى الرجال** [2] وبالمعنى نفسه قال أحمد بن فارس **:"بنيت البناء أبنيته إذا ضممت بعضه الى البعض**[3] فدلالات البنية تؤدي إلى التكامل في طبيعة الشيء .

وجاء في الصحاح قوله:**"أبن بالمكان: أقام به.بني بنى فلان بيتا من البنيان وبنى على أهله بناء فيهما، أي زفها وبنى قصور(شدد للكثرة)، وابتنى دارا وبنى بمعنى.والبنيان :الحائط وقوس بانية، بنت على وترها، إذا لصقت به حتى يكاد ينقطع والبنية على فعلية الكعبة. ويقال بنية وبنى بكسر الباء مقصور، وفلان صحيح البنية أي الفطرة**[4].

يتضح لنا أن كلمة بنية بكل مدلولاتها التي تنتظم وفقها العناصر داخل البناء للمفهوم اللغوي لكلمة بنية، يقول عبد الوهاب جعفر في تعريفه للبنية انها**" البناء أو البينة، وبنية الشيء في العربية هي تكوينية، وهي تعني الكيفية التيشيد نحوها هذا البناء أو ذلك"** [5]. تعددت مفاهيم البنية في المعاجم العربية لكنها تبقى ذلك المفهوم العام للبناء وضم البعض ببعض .

1- المنجد في اللغة والاعلام ،دار المشرق ،بيروت ،1986،ص 50.

2- المعجم الوسيط ،اشراف عبد السلام هارون،مادة (بنى) .

3- معجم مقاييس اللغة ،مادة (بنى)

4- الجوهري ،تاج اللغة وصحاح العربية ،تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار،دار العلم للملايين بيروت.

5- عبد الوهاب جعفر ،البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو ،دار المعارف ،1989،ص 02.

البنية اصطلاحا:

تعتبر البينة في الاصطلاح منهجا لغويا يدرس النص في تكامل عناصره لإبراز أهم المظاهر الجمالية، والفنية **"وهي ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيها بينه بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة "**[1] تعني البنية هنا البناء أي التفاصيل الدقيقة للنص بحيث تتفحص اندماج مكونات النص الفنية لتؤكد على مدى انسجامها مع بعضها البعض **(structure)** لدى جان موكاروفسكي الذي عرف الأثر الفني بأنه **"بنية أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينهما سيادة عنصر معين على باقي العناصر"**[2] أي أن البنية هي بنية جمالية .

أما بالنسبة **لجان بياجيه** فيرى في كتابه البنيوية أن**"البنية تبدو بتقدير أولي مجموعة تحولات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تعتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية"**[3] فهي عبارة عن **"نظام تحويلات له قوانين من حيث أنه مجموع، وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي"**[4] فالبنية هنا تقوم بتحليل النص تحليلا بعيدا عن كل السياقات الخارجية ، هذا النسق يظل قائما ويزداد ثراء بالدور الذي تقوم به هذه التحويلات نفسها، دون الخروج عن حدود ذلك النسق والأخذ بعناصر خارجية.

ويعرفها الناقد الأمريكي **"قرانسون j.granson" "بأنها المعنى العام للأثر الادبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الاثر بحذافيرها إلى القارئ بحيث يمكن**

1- صلاح فضل :نظرية البنائية في النقد الادبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ،لبنان. ط 3 1985،ص 122.

2- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ،ط1،دار النهار ،لبنان ،2002،ص 37.

3- جان بياجيه ، البنيوية ،تر عارف منيمة ،بشير اوبري ،منشورات عويدات ،بيروت ،باريس ط1985،4 ،ص 80.

4- المرجع نفسه ،ص81.

التعبير عنها بطرق شتى عبر التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور "[1] تقوم البنية للأثر الأدبي إذ هي رسالة تتجه مباشرة إلى المتلقي ويمكنه من التعبير عنها بمختلف الأساليب التعبيرية.

ويحددها **الزاوي بغوره** بقوله **:"تعني البنية الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموعة العناصر**[2]البنية هنا عبارة عن مجموعة عناصر مترابطة ومتداخلة فيما بينها ولا ينفصل العنصر عن الكل بل يبقى كل عنصر منها مرتبط بالعناصر الباقية داخل المجموعة كوحدة واحدة **"فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء أو هيكلة أو تصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب وإنما هب القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته"**[3] فالبنية مجموعة من القوانين التي تحكم كل العناصر المرتبطة المتجانسة فيما بينها.

ويعرفها **لالاند** قائلا **:"بمعنى خاص وجديد تستعمل البنية من أجل تعيين كل مكون من مظاهر متضامنة، بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الاخرى ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل "**[4]فالبنية هي الأثر الأدبي كما هي للقارئ.

ويرى **ليفي شتراوس"أن البنية تحمل أولا قبل كل شيء طابع النسق والنظام فالبنية تتألف من عناصر إذا تعرض الواحد منها للتغيير أو التحول تحولت**

1- عبد القادر شرشال ،تحليل الخطاب السردي وقضايا النص ،دار القدس العربي للنشر والتوزيع ط1.2009 ،ص 150 .

2- الزاوي بغوره ،مفهوم البنية مجلة المناظرة ،ع5 ،1992،ص 95.

3- أ حمد مرشد :البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ،ط 1 ،2005،ص 19.

4-عمر المهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ،ديوان المطبوعات الجامعية ،ط1993.3 ص 16.

باقي العناصر الأخرى، ذلك أنه رغم التنافر الظاهر الذي نلاحظه بين البنى، والظواهر في المجال الانساني فان هناك قواسم مشتركة، وروابط تربط بينها[1]ومما تجدر الاشارة اليه هو أن للبنية شروطا لا تستقم إلا بها اذ أنها تتميز بخصائص حددها بعض الغربيين من بينهم ليفي شتراوس أنها تتسم بطابع المنظومة، فهي تتألف من عناصر يستنتج تغير أحدها تغير العناصر وأن كل نموذج ينتمي الى مجموعة من التحولات التي تطابق كل منها نموذجا من أصل واحد بحيث أن مجموعة التحولات يشكل مجموعة من الخارج.

لقد أخذت كلمة البنية أبعادا وأفاقا واسعا في النقد الحديث وهذا ما زاد في غموضها وتعدد دلالاتها فالبنية هي **" شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حده والكل"** [2]

وهناك تعريفات كثيرة للبنية، ربما بعدد ما تحدثوا عنها فالبنية عند يُمنى العيد "الهيكل نسبة الى البنية هو كنسبة الهيكل العظمي إلى جسم الإنسان وهو بالتالي عبارة عن العناصر المكونة لهذه البنية في حدود وظائف هذه العناصر الدخيلة والكلام على الهيكل هو الكلام على هذه الوظائف، وفي هذه الحدود دون التطرق الى الدلالات والمعاني أو القيمة التي من المفترض أن تحملها هذه البنية [3] بحيث تربط البنية بالهيكل فينصرف الى مفهوم الاطار الشكلي الخرجي وذلك أن البنية ليست مجموع عناصرها وإنما هي هذه العناصر والعلاقات التي بينها.

وإذا عدنا إلى أصل البنية نجدها مشتقة من الفعل اللاتيني **"Struer"**الذي يعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة منظمة ومتكاملة فيما

1- المرجع السابق البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر،،ص 17.

2-جيرار برنس ،قاموس السرديات.،تر السيد امام ،ط1،بيروت للنشر والمعلومات ،القاهرة 2003 ،ص 191 .

3- يمنى العيد ،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،دار الفارابي ،بيروت،ط1، 1990 ص 193.

بينـها، حـيث لا يتحـدد لـها معنـى في ذاتها الا بحسب المجـموعة التي تنظمها[1]أمـا الضـبط الذاتي فيتـعلق بكـون **البـنية لا تعـتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملـيات وإجراءاتها التحويلية"**[2]فالجزء لا يكتـسب قيمة إلا داخـل البنـية الكليـة، ولكي نفهم هـذه الـبنية أكـثر يجـب البحث عن مـا تحـمله من دلالات تربطها بخارج النص، وبهذا المعـنى نـجد أن البنية تتعلق عـلى ذاتـها أي أنـها منعزلة عن الخارج أساسها العلاقـات الـتي تعقدها الوحدات فيما بينها على أساس الإختلاف وهذا الإخـتلاف والتـمايز هو الـذي يعطيها قيمتها.

وعليه فان دارس البنية يجب أن يركز على الجوهر والأساس الداخلي للنص الادبي وضرورة التعامل معه دون أية افتراضات سابقة من أي نوع مثل العلاقة بالواقع الاجتماعي لان العمل الادبي له وجود خاص وله منطقه ونظامه، أي له بنية مستقلة فالبينة نسق من التحولات الداخلية التي تحتوي على قوانينها الخاصة وأن هذا النسق يظل قائما ولا يحتاج لأي عنصر خارجي، فهو يتطور ويتحول من الداخل مما يضمن للبنية استقلالها ويزداد ثراء يفضل هذه التحولات التي تطرأ على البنية دون أن تخرجها عن حدود ذلك النسق. وإذا كانت هذه البنية فإن البنية السردية تتطلب معرفة.

1- يوسف وغليسي ،النقد الجزائري المعاصر من اللا نسونية الى الألنسية ،اصدارات رابطة ابداع الثقافة الجزائر ،د ط،2002،ص 119.

2- عبد الله الغدامي ،الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،د ط ،2006،ص 34.

مفهوم مصـطلح السـَّرد:

نشأته:

تطور المصطلح السردي ضمن جهود النقاد والباحثين العرب وانتقاله من الأخبار والقص وأشكال النثر القصصي المتعددة في التراث العربي إلى السرد وعلمه بتأثير المناهج النقدية الحديثة، فقد نشأ هذا المصطلح على يد **(ايخنباوم)** سنة 1918 م [1]، ثم ظهر **(فلادمير بروب)** سنة 1928 م بكتابه "مرفولوجيا الحكاية" ليكـون رائداً فـيه [2] وهكذا استمر هذا المصطلح في صيرورته النقـدية علـى يد بروب **" progenyproop"** مثـل **غريـماس** و **بريمـون و تودوروف وجنـيت** **"[3]** وغيـرهم مـن الباحـثين إلى أن تبلور على يد تودوروف سنة 1929 م، ليكون فرعـا من أصـل كـبير هو الشعرية **poetics[4]**.

والسؤال الذي يبقى مطروح هو كيف تطور المصطلح المفهوم في السَّرديات وفي النَّقد الروائي العربي؟

السَّرد في اللغة والمصطلح:

السَّرد في اللغة :(la narration)

تتدافر الـدلالات المعجمية المتعددة للسرد من معناه الاصطلاحي دون ان تطابقه فقد جاء في لسـان العـرب والسّرد لغة : "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، و فـلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له،وفي

1- ستار ناهضة ، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات ،الوظائف ،التقنيات ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،د ط 2003 م ،ص 63

2- وغليسي يوسف،الشعريات و السرديات ؛قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم ،دار أقطاب الفكر ،د ط 2007 ،ص 29.

3 -ابراهيم عبد الله ـ السردية العربية :بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 1992 ص 10 - 11.

4- وغليسي يوسف : الشعريات السردية ، ص29.

صفة كلام **رسـول الله (صـلى الله عليه وسـلم):** لم يكن يـسرد الحـديث، أي يتابعه ويستعجل فيه، **وقال الله تـعالى {قَدِّرْ فِي السَّرْدِ}، قيل هو أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف، ربما جعله على قصد وقدر و حاجة"**[1]. ويقول **الزبيدي:"فلان يسرد الحديث سرداً وسرده إذا كان جيد السياق، وسرد القرآن تابع قراءته في حدْرٍ منه"**[2]. أما **الزمخشري** فيقول في **(أساسالبلاغة):"نجومٌ سَرْدٌ: متتابعة، وتسرَّد الدَّرُّ: تتابع في النظام، وسرَدَ الحديث والقراءة: جاء بهما على وِلاَء، وماشٍ مِسْرِدٌ: يُتابع خطاه في مشيه"**[3] وهكذا فالـسّرد يـدل على التتابع والإتساق الذي يعـقد التلاحم مع البنية.

فـدلالة اللغوية للسرد متعددة يمكن أن تـحمل في الاتساق التتـابع، جودة سياق الحديث حسن التقدير، كما تجدر الإشارة إلى أن دلالة السرد على السرعة لغة تتفق مع صفته في النثر القصصي عموما.

الـسَّرد في المصــطلح:

أما السّرد في الإصطلاح، فهو ميدان خلاف بـين النقاد والدارسين، ويعزى ذلك الخلاف لعدة أسباب، نوجزها في أمرين اثنين، الأمرالأول: مرجعيته إلى المصطلحات الأجنبية، واختلاف المدارس الأجنبية، من فرنسية وأمريكية وإنجليزية، التي كانت أرضاً خصبة لدراسته وبحثه. والأمر الثاني: يعود للترجمات العربية، وتخبطها واضطرابها في البحث عن معادل لفظي يعبر عن مصطلح السرد. وبهذا نصبح عرضة لمصطلحات كثيرة يقول بها الناقد العربي عن عموم السرد، وقد كان

❖ القرآن الكريم سورة سبأ آية 11

1- ابن منظور (جمال الدين محمد) لسان العرب دار الصادر بيروت ،ط 6 ، 1997 مادة سرد3 ص 221.

2- تاج العروس، مادة (سرد).

3- أساس البلاغة ،مادة (سرد).

للسرد وجهتان، الأولى علم السرد والثانية السردية، فما كان من يوسف وغليسي إلاّ أن بادر إلى محاولة فك هذا الالتباس الذي وقع فيه الكثير من النقاد، فالسرد علماً عنده يُعنى بـ "تحليل مكونات الحكي وآلياته، هذا الحكي الذي يمثل حكاية منقولة بفعل سردي... وهي تُعنى بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية، إنها تجيب عن هذا السؤال: مَنْ؟ وماذا يُحكى؟ وكيف؟... ويمثله ستنزال وتودوروف وجينيت بصفة خاصة"[1]، فيدرس مكونات الحكي من راوٍ ومرويٍّ، وما يتضمن من شخصيات وحدث وزمان ومكان، ليشمل بدراسته طريقة ذلك الحكي.

وعرّف **جيرار جينيت** السرد **بأنه "المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية"**[2]، وهو يفرّق بين الحكي والحكاية، فالحكاية تكون في مختلف الأعمال الأدبية، وليس فقط في الرواية، مثل المسرح، والرسوم المتحركة، والسينما... وغيرها، وهي ما يماثل المدلول في الخطاب الحكائي، فتكون بمستوى المحتوى الحكائي. أما الحكي، فهو الملفوظ أو ما يمثل مستوى الدال أو الخطاب، أو لنقل النص السردي بعينه. نجد **"رولان بارت** يعرف السرد أنه **"تحملة اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة أم متحركة والإيماء"** [3]أي أن السرد أداة قصصية يتم فيها نقل الأحداث والأفعال تختلف باختلاف الأنواع القصصية، والسرد موجود في كل نص حقيقي أو متخيل. أما الناقدة الألمانية مونيكا فلودرنك، فتعرّف السرد بأنه **"تمثيل لعالم ممكن بوسيلة لغوية ورؤى بصرية، في مركزه هناك بطل أو عدة أبطال بطبيعة إنسانية مثبتين وجودياً، بإدراك زماني ومكاني والذين يؤدون (غالبا)أفعالاً ذات أهداف مباشرة (تركيب الفعل والحبكة)"** [4]. ويعرّفه **شوفسكي**

1- يوسف وغليسي ، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، 2007، ص31-32.

2-مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص75.

3- أحمد رحيم كريم الخفاجي ،المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ،دار صادق الثقافية عمان ،ط1، 2012.ص 38.

4 - مدخل إلى علم السرد مونيكا فلودرنك، ترجمة: باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، بيروت،2012، ص22

بالقول: **"لكي تجعل من شيء ما واقعة فنية فيجب عليك إخراجه من متوالية وقائع الحياة"[1]**، وهو يشير هنا ضمنا إلى أن إخراج الشيء لجعله واقعه فنية من متوالية وقائع الحياة، يجب تمثله بمتوالية سردية، ويتمثل فيها المستوى التقليدي لمراحل الحكاية والالتزام الصارم بالمقدمة والعقدة والحل النهائي.

أما **يان مانفريد**، فيصفه قبل تعريفه، بأنه يعرض لنا قصة. وأن القصة، هي تتابع أحداثٍ تستلزم شخصيات. ويعرّف بعد ذلك السرد بأنه **"وسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها أو جربتها الشخصيات"[2]**، فيعتبر السارد هنا المحور الرئيس فيه، ويذكر بأن القارئ يستطيع أن يسمع صوت النص بأذني عقله، تماماً كما أنه يرى أحداث الرواية بعيني عقله [3]، فيكون صوت السارد بارزاً في كل الروايات.

والسّـرد فعل لا حـدود له، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان ويتسع ليشمل أنواعاً كثيرةً من الخطابات، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يقـول رولان بارت: **"يمكن أن يؤدَّى الحكي بواسطة اللـغة المستعملة، شفاهيةً كانت أو كتابيةً، وبـواسطة الصـورة ثابتة أو متـحركة وبالحركة، وبـواسطة الإمـتزاج المنتـظم لكل هـذه المواد"[4].**

---

1 - مجموعة الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشـكلانـيين الروس، مؤسـسة الأبحـاث العربيـة، بيروت، 1982، ص16.

2- علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد يانمانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، نينوى، سوريا، 2011، ص 12 .

3- يُنظر : المصدر نفسه : ص13.

4 - الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص19.

فيحضر في**"الأسطورة، والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوق والسينما و والأنشوطات والمنوعات والمحادثات"**[1]

فالسّرد له تعاريف عديدة إذ تختلف من التوجه الدراسي للسارد وكذا بحسب تفاوت درجة الإهتمام بعنصر دون الآخر من عناصر العملية السّردية**"فحين يكون البحث محور حول الراوي يحتل السارد في التعريف موقعا لا يحتله في تعريف آخر معني بدراسة المحكي أو المتلقي وما شابه ذلك"**[2].

أما البحث في ماهية مصطلح السّرد وتطوره ضمن جهود النقاد والباحثين العرب المحدثين منهم، فقد أدى إلى تعدد التعاريف التي تناولت مصطلح السّرد، إذا كان السّرد متجليا في كل شيء عند بعض الغربيين، فإن **عز الدين إسماعيل** يعبر عن واحدة من موجهات النظر في السرد العربي، فهو يرى أن مهمة السرد إنما تكمن في **"نقل الحادثة من صورتها الواقعية، إلى صورة لغوية"**[3]. غير أن هذا النقل، بمفهوم السرد الحديث، لم يستعمله العرب فيما كانوا يشتغلون عليه، إلا أن تجلياته في التراث العربي المنجز قديمة قدم الإنسان؛ ذلك أن المفاهيم وليدة الوعي بالظاهرة وامتلاك القدرة على فهمها وتفسيرها وهذه المفاهيم تتصل بتسمية الأشياء ووضعها في نسق ينظم علاقتها بغيرها ويحدد موقعها منها، أما التجليات فهي الصورة التي تتحقق بها الأشياء ومن ثم تتحول إلى ظواهر ثابتة لها وجودها واستقرارها [4] والسّردهو **"عرض موجة لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيلة، بواسطة اللغة المكتوبة فالعرض يعني يقديم الحوادث والشخصيات**

1- الكلام والخبر ،المصدر السابق ص19.
2- المعاصرة ،المجلس الأعلى للثقافة صلاح صالح ،سرديات الرواية العربية ط1 القاهرة 2003 ص 09.
3- الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، 1976، ص187.
4- يُنظر : سعيد يقطين، السرد العربي– قضايا واشكالات، ، علامات في النقد، جدّة، مج7، ج29، 117، 1999

متتابعةعلى نحو معين والتوجه يعني اجادة تقديم الحوادث والشخصيات، بحيث تكون مقنـعة للمروي لـه" [1]

وهـذا يعني أن السـّرد هو أحد أبرز المكونات وبواسطته يتم التحـامها فيما بينها لتشكل جميعا نـسيج القص.

كما يُعدُّ الـسَّرد من أهمّ مكونات العمل الرّوائي، فهو قوام الرواية، وهو فــرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات الحكي ولكل محكي موضوع.إنه يجب أن يحكي عن شيء ما، هذا الموضوع هو الحكاية التي يجب أن تُنقل إلى" المتلقي "، بواسطة فعل سردي هو "الـسُّرد".

السّرد مصطلح نقدي حديث يعني:"نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[2].أي أن السرد هنا ينقل الأحداث كما هي تجسد من حدث واقعي إلى حدث لغوي **"بث الصوّت والصور بواسطة اللغة، وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية، لوحة حيزية، ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا "[3] التواصل المستمر الذّي من خلاله يبدو الحكي"Narrative" كمرسلة يتم إرسالها من مُرسِلٍ إلى مُرْسَلٍ إليه. والسـَّردُ ذو طبيعة لفظيَّة"Verbal"لنقل المُرسلةِ وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية "الفيلم ـ الرَّقص" أما الأحداث فهي الأشياء التي وقعت"[4].**

يقوم الـسّرد على دعامتين أساسيتين:

1- د سمير روحي الفيصل ،بناء الرواية العربية السورية (1980-1990)، اتحاد الكتّاب العرب دمشق 1995،ص290.

2- اسماعيل عز الدين ،الأدب وفنونه،القاهرة ،دار الفكر العربي ،1976،الطبعة السادسة ،ص 187.

3- عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد .الكويت ،مجلة عالم المعرفة الكويتية 1998،العدد240، ص 206.

4- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، "الزمن – السـرد – التبئير " ،بيروت / الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ،1993، الطبعة الثانية ،ص 41.

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثاً معينة.

ثانيتهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة. تسمى هذه الطريقة **"سَرداً"**، ذلك أن قصة واحدةَ تُحكى بطرقٍ متعددةٍ؛ ولهذا السّبب فإنَّ السّرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي ".[1]

أما علم السرد فدخل نطاق التوظيف النقدي بتأثير البنيوية، وكان الهدف منه: هو توفير الوصف المنهجي للنصوص السردية عن طريق الخصائص التفاضلية بينها، ثم اتسع ليشمل الجانبين - النظري والتطبيقي - بدراسة منهجية عن السرد وبنيته. البداية كانت من ايخنباوم سنة 1918، لكن رائدها الفعلي هو فلاديمير بروب في (مورفولوجية الحكاية الخرافية) 1928[2]. فكان الأخير رائداً في هذا المجال بوضعه تشكيلا مفاهيميا للأساس النظري الذي أكمل جيرار جينيت إنشاءه بعده،بيد أن بروب هو الذي حلل، في عمله، تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف، و(الوظيفة) عنده هي (عمل) الشخصية، وقد حصر الوظائف في (31) وظيفة في جميع القصص. دون ان يركز على الطريقة ونوعها التي تسرد بها،فكان تياراً خاصاً في معالجة النصوص السردية، مستنداً على سيميولوجيا دو سوسير، وأشهر من استوحوا أعمال بروب وكونوا هذا التيار الخاص بهم غريماس، وكلود، وبريمون، وتودورف.

1 - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر .2000، الطبعة الثالثة ،ص 45.

2- يُنظر: بنية السرد القصصي الصوفي، والوظائف، والتقنيات، ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص63.

أما **تودوروف** فصاغ مصطلح علم السرد لأول مرة في كتابه **(قواعد الديكاميرون)**، عام 1969[1]، وعرّفه بعلم القصة، ثم بعد ذلك توالت الأعمال كنتيجة للنظرية البنيوية، حتى بدأ

علم السرد يتحول إلى مشروع علمي، كما في علم السرد المرتكز على الخطاب لجينت وبال وستانزل [2]. أما جيرار جينيت الذي عرَّف السرد بأنه "المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية"[3]، فيفرق بين الحكي والحكاية، ففي نظره ليس ثمة شيء اسمه (محتوى حكائي)، بل ليس هناك إلا تسلسل لأفعال وأحداث يسمح بتحقيق شكل معين من ضمن أشكال العرض.

أصبح السرد بعد ذلك أرضاً خصبة للكثير من الطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية، ككتب التاريخ والدين والصحافة والسياسة وغير ذلك، حيث يُلتفت في الكثير من الأحيان إلى الوظيفة السردية في الكتابة في هذه الحقول وغيرها. فالواقع الذي حولنا لا يكسب الشكل والمعنى إلاّ بالتمثل السرديّ. وهكذا يتفق كل من: ميجان الرويلي، وسعد البازعي على تعريف موحد للسرد وهو: **"دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"[4].** والمختص بالسرد عند المؤلفين، هو من يقوم باستخراج الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة. أما محمد معتصم، فيجعل رغبة الكاتب أساساً في ظهور الصيغ السردية المختلفة والمتعددة في السرد العربي، ويقول: السرد "متوالية من الأحداث والأفعال الكلامية ترتبط وتتركب مكوناتها عبرالانسجام أوعبر التفكك أوعبر التداخل بحسب رغبة الكاتب وما يشترطه منطق

1- يُنظر : المصدر السابق،بنية السرد القصصي الصوفي،ص63.
2 - يُنظر : المصدر السابق
3 - طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة من المؤلفين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2012، ص75.
4 - دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 2002، ص174.

ونظام الخطاب، وزمن الأفعال والأحداث، ومن ثمة ظهور الصيغ السردية المختلفة والمتعددة"[1].

فـ(السردية) **"فرع من أصل كبير هو الشعرية Poetics التي تُعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها"**[2]. والسردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ، ومروٍ، ومروٍ له، وهي **" ظاهرة تعاقب حالات وتحولات، مدونة في الخطاب ومسؤولة عن إنتاج المعنى "**[3]. فصيغة التتابع التي تمثلها الانزياحات والاختلافات، بعد الكشف عن تلك الحالات والتحولات، لا تتم إلاّ بالتحليل السردي، لأن التحليل السردي هو تحليل موضوعي يتوجه نحو المعنى، ويركز على المحتويات السردية، بعد علمنا أن الشكل هو شكل للمعنى، وهذا الشكل هو الذي يؤسس (هندسة النص) [4]، وبهذا تكون السردية باختصار هي خطاب سردي يُعنى بالأسلوب والبناء والدلالة.

إن للسردية تيارين رئيسين، الأول دلالي، وهو يُعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونه، ويمثل هذا التيار بروب، وبريمون، وغريماس؛ والثاني السردية اللسانية، وهي تُعنى بمظاهر اللغة في الخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي، ومن بين ممثليه بارت، وتودوروف، وجينيت، وهناك من جمع بين هذين التيارين، وهما جاتمان وبرنس [5].

وبالانتقال إلى الأشكال الأدبية التي تُعنى بها السردية، نجدها تشمل القصة الحديثة والرواية والقصة القصيرة، بعدما كان اهتمامها مقصوراً على الحكاية

1- المرأة والسرد، محمد معتصم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004، ص182.
2- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، ص23.
3- حول مفهوم السرديات والسردية، بقلم علوط محمد، مجلة (الفيصل)، ع136، ص40.
4- حول مفهوم السرديات والسردية : ص40 .
5- يُنظر : السردية العربية : ص 8.

الخرافية والأسطورة، فكان جل اهتمام باختين، واوسبنسكي، وامبرتو إيكو، وجوليا كرستيفا، وفردمان، وشولز، وفاولر، وغيرهم، بتلك الأشكال. إن الذي يعنينا من مكتبتنا السردية، السرد الذي يكون فيه صوت السارد هو صاحب الحضور البارز في الكتابة السردية ولا سيما سرد المرأة؛ فهي ميدان دراستنا التطبيقية، وقبل ذلك؛ لأنها مشحونة بالقيم وشدة الحساسية تجاه ما يقع في عالمنا الذي نعيشه بما فيه من، ظلم، وقساوة، وألم، وتجاهل لـدور المـرأة. والسرد هو الذي يعكس ذلك؛ لأن السرد يعد مرجعاً دراسياً وشاهداً في دراسة كل تحول اجتماعي أو فكري أو سلوكي في مجتمعنا العربي عموماً والعراقي خصوصاً، ويمكن أن نزعم أن ولادة العالم كان من المرأة، وستكون عودة العالم لأحضانها.

وقد يعد البعض من صيغ الحداثة في الرواية النزول الى اللغة اليومية غير أن هذا لا يعني أن تتدنى لمستوى الكلام العادي، بل تكون لغتها ذات مستوىً عالٍ، يقدم الشخصيات والأحداث والأماكن والأشياء، كما ينقل المشاعر والعواطف ووجهات النظر، بطرق مختلفة، ولغة متنوعة في مستوياتها، مثل الأخبار والوصف والرمز [1]. ونعلم بأن السرد يُعنى بالطريقة التي تحكمها عناصر تحكي بها القصة والتي تتكون من:

الراوي ـــ (المروي)القصة ـــ المَرْوي له

فيتكون السرد عن طريق هذه العناصر، والمؤثرات التي تؤثر فيها، بما يتعلق منها بالراوي والمروي له، وبالقصة ذاتها [2].

هذه العناصر في مجموعها، مضافاً إليها زمان ومكان الإرسال والتلقي، جميعها تشكل مكونات العملية السردية، التي تحاول اَحيانا **"الاختفاء إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية. حينئذ سينسى القارئ وجود السارد...، وسيشعر وكأنه إزاء**

1- يُنظر: المصدر نفسه : ص132-134.
2- يُنظر : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص113.

سرد شفاف، يعبره مباشرة ليجد نفسه داخل عالم الأحداث المستحضرة. سيشعر وكأن هذه الأحداث (واقعية)"[1]. كبدايةٍ، يمكن أن يقص عليك المؤلف قصته من خلال الراوي، القاص، **"الذي يعرفه القارئ كشخص مميز ذي صفات فردية إنسانية محددة"**[2]، **تتغير في داخله الشخصية باستمرار في المستوى السردي المشغول "بعلامات السرد، وهي مجموع العوامل التي تعيد دمج الوظائف والأفعال في الاتصال السردي المرتكز على مانحه ومتلقيه"**[3]، فيختفي الكاتب خلف الراوي، الذي**"هو وسيلة،أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبثّ القصة التي يروي"**[4]، وكثيراً ما يلجأ الكاتب الروائي إلى تنويع الروي ضمن العمل الروائي الواحد، وحسب ما يتطلبه سياق السرد، "كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه، في مفصل ما ضمن مفاصل العمل الروائي، إلى الراوي الشاهد، أو كأن يتحول هذا الراوي الذي يروي بضمير الأنا، من راوٍ حاضر يعرف أموراً كثيرة (لأنه معنيٌّ بها)، إلى مجرد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه نظره"[5]، ولقد قدمت يمنى العيد لوحة شاملة تلخص فيها أنواع الرواة، وكل نوع من هذه الأنواع [6].

في العمل السردي يكون السارد متحكماً بحركة العالم في قصته عن طريق أدوات، ربما يظل خارجها يراقب حركته وهو على الحياد؛ لأن **"السرد خطاب السارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النص، فالسرد هو الطريقة"**[7]،و**"المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهم هو طريقة الراوي... أي**

1- نظرية السرد، جينيت وآخرون، ترجمة : ناجي مصطفى، ص98.
2- مدخل لدراسة الرواية، جيرمي هوثورن، ترجمة : غازي درويش عطية، بغداد، 1996، ص48.
3-من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت وجيرارجينيت،ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، 2001، ص47.
4- تقنيات السرد الروائي : ص90.
5- المصدر نفسه : ص90-91.
6- يُنظر : المصدر نفسه : ص91-106.
7-آليات السرد (في الشعر العربي المعاصر)،عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006، ص25.

طريقة نقل القصة"[1]، فالراوي هو واحد من شخوص القصة، لكنه ينتمي إلى عالم آخر، غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياته، ولا هو المؤلف للرواية أو القصة، ولكنه من خيال المؤلف وبلغته في داخل النص، قد يخالف رأي المؤلف أو يوافقه [2].

أما القصة، أو لنقل كيف يتخصص القول اللغوي قصصياً، فيفترض لذلك وجود قاص/ راو، وسامع/ قارئ، مع وجود ما يحكيه القاص (القص)، فالقص هو كلام ذو طبيعة ثنائية، **"فكل كلام هو... علاقة بين طرفين. والعلاقة تنهض في فضاء مكاني، (في مجتمع) وعلى أرض... يصير منطوقاً، تعود هذه المقولة فتدخل في التخاطب في علاقة جديدة، أو تُنقل كخبر، تُقَصّ"**[3]. وقد يستعمل الراوي (الكاتب) في خلق هذا العالم الخيالي، لعبة الرجوع بالقصّ إلى الوراء، وذلك بواسطة التذكر أو الاسترجاع، فيكون هذا الوراء هو الماضي في الزمن، والقص هو حاضر الزمن ليعود منه الراوي لهذا الماضي، ويتخلل ذلك الشعور، الواقعية والتوهم بحقيقة ذلك القص، عن طريق خلق هذا الحقيقي عن طريق الإيهام، **"وخلق هذا الحقيقي عن طريق الإيهام به هو قدرته الفنية"**[4]. ويكون في القص أيضاً حركة سردية **"تقومعلى أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما، فيكون أستباق "**[5]، وهو دليل على على نفاد صبر السارد السردي.

أما المروي له (المتلقي المتخيَّل)، فهو ذات واعية في النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه، فالمروي له يساعد **في "تحديد الإطار العام لهذا التوجه النقدي بقدر ما يكون هو أساس التشعب"**[6]. وقد جاءالاهتمام بالقارئ ليشير ضمناً وصراحه إلى هذا (المتلقي المتخيَّل)، الذي يستقبل النص المكتوب أو المقروء.

1- المصدر نفسه.
2- يُنظر : آليات السرد : ص46.
3- تقنيات السرد الروائي : ص169.
4- المصدر نفسه : ص174.
5- المصدر نفسه،تقنيات السرد الروائي،ص175 .
6- دليل الناقد الأدبي : ص202.

أن نتحدث ضمن هذه العناصر عن المنظور الروائي، الذي يعكس المادة القصصية التي تُقدم في العمل الروائي، **"من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها...، بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدم بواسطته روايته، وموقفه الذي يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان لكل من أحداث الرواية والقارئ"**[1].

وكأنما يتجلى لنا هنا دوستويفسكي بوصفه للقصة وكيف تتضخم، إذ يقول: **"القصة تتضخم باستمرار وحسب اجتهادات كل راوٍ ومدى تمتعه بموهبة السرد الأدبي ومدى ما يتحلى به من خيال خصب"**[2]. فالقصة المحكية في الرواية وطريقتها هي التي تحدد الشكل من - بداية، ووسط، ونهاية - والراوي هو الذي يختار وسائل الشكل؛ كي يقدم بها مادته القصصية ليتمتع بها المروي له، فـ **"الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضاً بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط، ونهاية"**[3]، وبكيفية معينة.

هذه العناصر في مجموعها مضاف إليها زمان ومكان الإرسال والتلقي تشكل مكونات العملية السردية التي سنتطرق إليها بشيء من التفصيل في الفصول اللاحقة، بوصفها معايير للبنية السردية.

وتعد الرواية، الفن الذي أستطاع أن يفرض وجوده ويغطي على باقي الفنون النثرية؛ لاستيعابه مشكلات الانسان وعصره وقضاياه، ولكونه أصبح معبراً عن كثير من القضايا المهيمنة على الواقع البشري، ولإمكانيته على الحركة الحرة والواسعة

1- بناء الرواية : ص177.
2- الأبله : دوستويفسكي، ترجمة: عوض حسين، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص 275.
3- يُنظر : بنية النص السردي : ص114.

إن الكاتب يسرد حكاياته بأسلوب خاص ولكنه مألوف، يجعلنا نعرج في البنية السردية على سلسلة من الجهود التي استند بعضها إلى البعض الآخر في تناول السرد لتكون أدوات في أيدينا لتحليلها. نبدأ من الباحث الروسي المعروف فلاديمير بروب (1895-1970) الذي حدد للأفعال في الحكاية الشعبية وظائفها، ووضع قوانين علم بنية الحكاية، بينما اشتغل غريماس (1917) الناقد والباحث الفرنسي على سيميوطيقا السرد، فقدم كشوفا تخص زمن القص ومفهوم الراوي وصوت من يروي، وصولا إلى تودوروف، الذي اوضح معنى (الشعرية) وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي، كما أسهم في تطوير بعض المفاهيم الخاصة في العمل الروائي السردي، فنظم مجموعة الحوافز التي تحكم العلاقة بين الشخصيات، كما عمل تسهيلا لتحليل هيكل البنية، على التمييز النظري بين العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية، و(قول) او (خطاب). أما أهم كتب السرد فهو خطاب الحكاية لجينيت، ويركز اهتمامه على صوت السارد للرواية بمعنى (من المتحدث؟)،ونعلم يقينا ان المتحدث في رواية (حائط المبكى) هو عز الدين جلاوجي الذي اتسمت روايته بالرومانسية التي اختلطت بقليل او بلمسات من الواقعية.

عند الحديث عن بنية العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية يمكن القول: إن**"الترابط بين أفعال الحكاية هو، وبالنظر الى هيكل البنية، ترابط وظيفي، أي أنالأفعال تترابط فيما بينها بعلاقات وظيفية"**[1]. فيكون الكشف عن البنية الزمنية للسرد، وهو الخطوة الأولى من خطوات دراستنا لرواية حائط المبكى وذلك لأن الزمن السردي هو الرئيس في تشكيل النص الروائي، **و"يكاد يكون مستحيلاً إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد"**[2] فالزمن هو الذي ينظم سير العملية السردية في النصوص .

1- تقنيات السرد الروائي : ص31.
2- بنية الشكل الروائي : ص117.

وقد يعمد الراوي إلى اعتبارات غير مباشرة؛ كي يؤثر في الشخصيات الروائية تأثيراً ينعكس على الرواية، مثل الحدث والاسترجاع والاستباق، فتعتمد الشخصية الى أن تتجاوز عالمها المغلق، بأن تعمد إلى التذكر أو التنبؤ، لتستطيع أن تلم أطراف الشخصيات. أما الراوي (الشخصية)، في رواية حائط المبكى فيكون مشاركاً في الأحداث التي يرويها، ثم نجد تغير الراوي حسب السرد المعُطى في تلك الروايات. ويتغير الراوي حسب نوع الرؤية و**"العكس صحيح أيضاً"**[1]، كما نأمل أن نفصل الكلام فيه بما يكفي للكشف عن تنوعاته.

أما الفضاء الروائي فهو إشكالية بحد ذاته؛ لما له من تعريفات كثيرة. منها أن: **"الفضاء الروائي هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء ملتبس بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب (أو الروائي)، وعلى هذا فالفضاء يتسع اصطلاحاً ليحتوي أشياء متباينة، ومتعددة لا حصر لها...، المكان والأشياء، اللغة/ الأحداث، التي تقع تحت سلطة ادراكنا عبر أنماط السرد، والتي تجسد عالم الرواية"**[2]. فعالم الرواية هذا بفضائه الروائي، نجد فيه، الفضاء الجغرافي ويدعى المكان، والفضاء النصي ويدعى العتبات النصية، والفضاء المنظور على الشخصية وحركتها في الفضاء الروائي.

1-البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ص175.
2-الفضاء الروائي في الغربة الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي، دار النشر المغربية، ص21.

الفصل الأول:
البنية الزمنية للسرد والفضاء الروائي

- تمهيد
- تقنيات حركة السرد
- تقنيات أنساق السردالزمنية
- الفضاء الروائي

تمهيد:

يقول القديس أوغسطين عن الزمن: **" إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإنني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه"**[1] ، فكان الزمن على الدوام لغزاً عظيماً، يمكن إدراكه والإحساس به، عبر علاقته بالأحياء والأشياء وتأثيره فيهما، ومعلوم لدينا أن أكثر الكائنات الحية إحساساً بالزمن هو الإنسان وذلك الإحساس يختلف من شخص لآخر ولكن حين نريد أن نشرحه ندرك صعوبته . إن الزمن مفهوم إشكالي، صعب على التعريف وهو سهل ممتنع، يقترب من متأمله فيشعر بأنه يلامسه من خلال تأثيره فيه وفي الموجودات من حوله، ويتوهم أنه أدركه، ولكنه يفاجأ بنفسه يجهل ماهيته وآلية عمله وتساميه على المدركات الحسية، يقول بول ريكور: **" إن تحليل الزمان يرتكز على التأمل في العلاقات...، فإن عزل تحليل الزمان عن التأمل يعني ممارسة العنف على النص "**[2]. فالزمن بطبيعة الحال لا يأتي على مستوى فهمه وإدراكه، وتمثل معطياته وفلسفته ورؤيته من فراغ لأنه معروف ومحسوس ومعيش ومتداول ومرئي ومسموع على نطاقٍ واسعٍ عميق في جميع مفاصل الحياة منذ نشأة البشريةً، فلا يستطيع الإنسان ببدائيته وعفويته أن يعزل الزمن من فضاء حياته ومصيره، ببساطة لأنه هو من يحكم الإنسـان وليس العكس .

تتعدد مفهومات الزمن في حقول المعرفة والابداع المختلفة [3] ، وسيكون تناولنا للمفهوم السردي بالطبع، وهو حقل إبداعي، أكثر رواجاً عند الأدباء والفنانين باعتباره **" المنطلق الأساسي الذي يصاغ بواسطته العمل الحكائي، وتنسج أحداث السرد بأسلوب واقعي أو يقرب إلى الواقع من خلال تمكنه من آلية الزمن وحركية**

1- الزمن والرواية ، أ.أ مندولا، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997 ، ص182-183.
2- الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ج 1،2006 ، ص23.
3- فهناك مفهوم معجمي، ومفهوم فيزياوي، ومفهوم كوني (فلكي)، ومفهوم عقائدي (ديني)، ومفهوم فلسفي، ومفهوم ميثولوجي (خرافي)، ومفهوم سردي . يُنظر : حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية، مشتاق عباس معن، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001 ، ص24.

التوقيت اللتين يرجع أثيلهما للواقع. المعاش "[1] . ويقول بويون **: " إن الزمن المنسوج في العمل الروائي يظل أمراً محتملاً حتماً، حالـه حال الزمن الشخصي"**[2] . أما جيرالد برنس فالزمن لديه هو الذي يميز بين واقعتين أو موقفين مميزين في جملة واحدة[3] . ولقد وصف رولان بارت الزمن القائم على أساس الواقعي والوهمي، بقوله: **" فالزمن السردي هو زمن دلالي، يعمد إليه الروائي للتوصيف البنائي القائم على أساس الإيهام الزمني"**[4].ومفهوم الزمن السردي هو المهم في دراستنا، لأنه الرئيس في تشكيل النص الروائي ، فيمكن لنا **" أن نروي قصة دون أنْ نسعى الى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلا إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد. فلا بد لنا من أنْ نحكي القصة في زمن معين: ماض أو حاضر أو مستقبل ... ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية بالنسبة لمقتضيات السرد "**[5] . **ولقد ميز جون ريكاردو بين زمن الحكاية وزمن السرد (القص) ، إذ يقول : "إذا كان كل عمل روائي ، غير مستقل عن السرد الروائي الذي يبنيه، فينبغي أنْ نلاحظ زمنيته حينئذ على المستويين اللذين يحددان كل من زمن السرد الروائي، وزمن القصة المتخيلة "**[6] . ونحن بدورنا نقول إن الزمن مهم ولا يمكن التغاضي عنه، ولكن لا يمكن أن تكون هنالك قيمة حقيقية له إلا عن طريق السرد.

وقد حدد بارت أنماط الزمن السردي بالتالي :

1- المصدر السابق،حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية، مشتاق عباس معن. ص 24.
2- المصدر نفسه ،حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية : ص24.
3- ينظر : المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص153.
4- حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية : ص 24 .
5- بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1990، ص117.
6 - قضايا الرواية الجديدة ، جون ريكاردو، ترجمة : كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية بغداد، 2004 ، ص249؛ ويُنظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994، ص64، والتحليل البنيوي للرواية العربية فوزية لعيوس غازي الجابري، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، 2011، ص 155 .

1 – " زمن الحكاية ، أو زمن المحكي ، وهو زمنية تتمخض للعالم الروائي المنشإ "[1].

2 – " زمن الكتابة ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما، فإن هذا المسعى في رأينا يشابه فعل الكتابة، وإفراغ النص السردي على القرطاس ؛ إذ إفراغ هذا النص على القرطاس لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي، الشفوي على الآذان المتلقية "[2] . ويرى تودوروف أن هذا الزمن مرتبط بصيرورة التلفظ القائم داخل النص .

3– زمن القراءة : وهو **"الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي "[3].** ومهما أدَّعى الروائي أو الناقد بأنَّه، في الخطاب الروائي، يكشف عن الزمن ويحدد مساره فإنه يكون غير دقيق؛ لأن السارد عندما يسرد حكاية ما ، عبر أي نص روائي ، **" لا يستطيع الاجتزاء باصطناع زمن معين يتسم بالرتابة والوحدة بل تراه، برضاه أو بغير رضاه، يضطر إلى اصطناع كل الأزمنة الممكنة، متفرقة متباعدة، أو متزامنة متقاربة " [4]** . وفي كل الاحوال لا يمكن لأيّ دارس للرواية أنْ يكون الزمن بعيداً عن دراسته؛ لأن الزمن يشبه **"الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة، فمنذ أعمال بروست وكافكا ، والعودة إلى الماضي ، وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساسيا في تكوين الحكاية ومعمارها " [5]** . ويتحدد الزمن في فن الرواية بوصفه الضابط المركزي والمحوري لحركية السرد ونشاطه في العمل فمن دون نشاط فعالية التشكيل الزمني داخل الفضاء الروائي ، بأعلى وأمثل درجة ممكنة من الإنضباط والصيرورة والتماسك، يتعرض حتما للكثير من احتمالات الضعف والتشتت والإنفراط على النحو الذي يجعل خطابها ومكوناتها النصية عرضة

1 - في نظرية الرواية : ص 179 .
2 - المصدر نفسه : ص 178 - 179 ؛وينظر : حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية : ص25
3- في نظرية الرواية : ص178- 179 .
4 - المصدر نفسه : ص179.
5 - البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ص60.

للإنهيار . فهو مكوّن أساس للنسيج المركزي للهيكل الروائي ، والعمود الفقري للتكوين السردي في النص فأمكن وصفه بماء السرد [1] . ويرى بول ريكور إمكانية **" التمييز بين زمنين : الزمن الذي يستغرقه فعل السرد وزمن مادة السرد"[2] فالأول زمن متعاقب يساوي عدد الصفحات، أما الثاني فهو زمنية الحياة " إنها عملية حياة، والحياة لا تسرد نفسها"[3]** . ونحن نعلم أَنَّ الرواية إنما تـمتاز بالزمن الخاص بـها؛ لأن الزمـن هو **" مــحور البنية الروائية وجوهر تشكلها "** [4]، بل أن القص عموماً هو أكثر أنواع الكلام التصاقاً به، فهكذا يكتسب الزمن أهميته في الرواية مما يأتي:

1- تترتب عليه الاستمرارية والتشويق في الرواية، وتعتمد عليه الاختيارية في الأحداث والسببية، وكيفية التتابع .

2- يتطور الزمن في الفن القصصي من ماضٍ وحاضر ومستقبل، حتى أصبح التلاحم في المستويات الثلاثة، ينعكس على القارئ وصعوبة تتابع النص. فيكون الزمن بذلك هو الذي يحدد شكل الرواية وطبيعتها.

3- الرواية والزمن متلاحمان ومترابطان ارتباطاً وثيقاً لا يمكن فصلهما؛ لأنَّه يتخلل الرواية كلها وتنعدم استقلاليته عند وجوده فيها، فهو العمود الفقري الذي تحيا به ويضمن حركة الشخصيات فيها، بأمان ودون تخلخل أو شذوذ.

مع هذا، ظلّ عنصر الزمن في بناء الرواية مثار جدل وخلاف وتباين في فهم طبيعة حضوره في فضاء السرد . ويمكن القول: إنَّ **" الجدل بين التقليديين**

---

1 - يُنظر: آفاق النص، (قضايا أدبية في الشعر والسرد والنقد)، فليح مضحي أحمد، وسلمان علوان العبيدي، عالم الكتب الحديث، إربد ،2013، ص92.

2 - الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي) ، بول ريكور، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، طرابلس، 2006، ج2 ، ص137.

3 - الزمان والسرد :ص 137 .

4 - البناء السردي في روايات إلياس خوري،عالية محمود صالح،دارالازمنة، عمان، 2005 ص18.

والتجريبيين في الرواية الحديثة هو إلى حدّ ما جدل حول الزمن " [1]. وقبل أن نستطيع تحديد الأزمنة وأنواعها في الرواية، يجب أنْ نعرف أنّ عناصر القص أو الحكي نقدياً في الرواية هي:

1- الحكاية : وهي جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني، وتتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد عادةَ.

2- السرد: وهو العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، وينتج عنها النص القصصي .

3- الخطاب أو النص القصصي: وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد [2].

بناءً على هذا يمكننا القول: إنَّ بناء الزمن وتنوعه في السرد، يؤدي إلى أنْ يجعل السرد متعدداً ومتنوعاً. ونعلم جيداً أن الدراسات البنيوية للسرد المعتمد على الثنائية التي صاغها الشكلانيون الروس ، وهم **" الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة"** [3] ؛ قد أدّت إلى انطلاقة الدراسات السردية من التفريق بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، الذي أقامه توماشفسكي[4] . فالمتن الحكائي هو المادة التي تتحقق بها الأحداث في الزمان ، أما المبنى الحكائي، فهو آلية صياغة هذه الأحداث داخل الزمن، وعلى هذا الأساس الثنائي ، صار أمام الباحثين ثنائية "الخطاب/الحكاية" فالخطاب يقابل المبنى الحكائي، والحكاية تقابل المتن الحكائي. ومع أن تودوروف قد استلهم ، في رؤيته للزمن، مفاهيم الشكلانيين الروس، فهو

1 - الزمن و الرواية : ص19 .
2 - يُنظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ص61.
3 - بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ص107.
4 - يُنظر : نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص180.

يرى **"أن زمنية الخطاب أحادية البعد، وزمنية الحكاية متعددة"**[1] . فالزمن الخطي التتابعي، الذي يراعي نظام ظهور الأحداث في العمل، وما يتبعها من معلومات، هو زمن الخطاب، أما زمن الحكاية ، فهو يتراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل ويمكن للكثير من الأحداث في القصة أن تحدث في وقت واحد، إلاّ إنها في الخطاب لا يمكنها أن تكون مرتبة الواحدة بعد الأخرى، وهي السبب في **" الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني"**[2]. أما جينيت فيرى**" أن الحكاية مقطوعة زمنياَ مرتين... فهناك من جهة زمن الحكي (الدال)".**

ونجد البنية الزمنية تكتسب عنده بعداً جديداً، فقد أظهر العلاقة التي تربط بين نوعي الزمن، قائلاً بلا زمنية النص السردي، وأنَّ زمن الحكاية زمن كاذب وزائف **" يقوم مقام زمن حقيقي "** [3] ، ثم يحدد العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية الكاذب في ثلاث صلات، تكون في: (الترتيب ، والمدة أو السرعة السردية والتواتر) . وجينيت في هذا سيكون بَوصلتنا النقدية وعماد منهجنا في دراسة وتحليل رواية حائط المبكى .

والزمن في الخطاب الروائي ينقسم إلى أفقي وعمودي، والروائي يستخدم فيهما ما يخدم رؤيته ومغزاه الذي يهدف إليه . فالزمن الأفقي يكون تركيز الروائي فيه على أزمان محددة، أو يسرع بقفزات يقفزها زمنياً، استشرافاً أو استرجاعاً، فيتعامل مع التغيرات الزمنية العارضة . أما الزمن العمودي فنلمسه في الإنقطاع الزمني في السرد، وهي التسريع في سير الأحداث، كما في تقنية التلخيص، أو قفزات زمنية، قصيرة أو طويلة، كما في تقنية الحذف . ولا يسير الزمن في الرواية مع الزمن في

1 - الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، 1990، ص48.
2 - تحليل الخطاب الروائي : ص73.
3 - خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة : محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى الثقافي 1997، ص45.

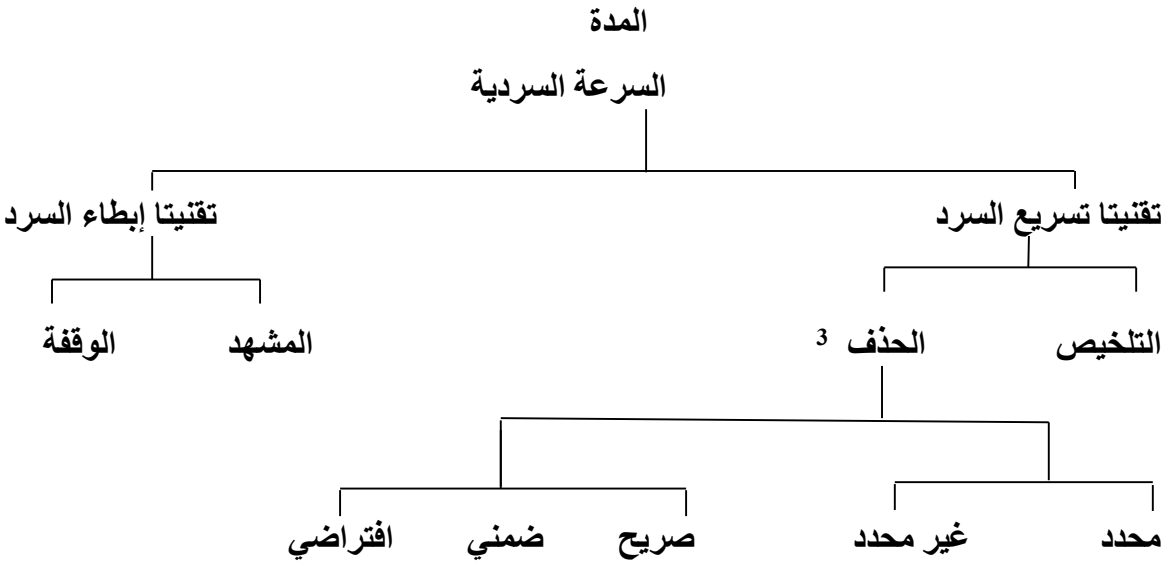
الواقع بخط متوازٍ، سوى في الحوار الذي تكون فيه الأحداث عند كاتبها بطيئة أو متوقفة . أما الزمن المقطع حسب حاجات السرد الروائي، فهو عالم مغلق، في أمَسِّ الحاجة لهذا التقطيع، فالتسريع هو لاختصار كثافة الأحداث ويتجلى في تقنيتي الخلاصة والحذف، والإبطاء في الحركة السردية ببعدها العمودي، تكون بتقنيتي المشهد والوقفة الوصفية للشخوص [1] .

إزاء هذا التنوع الكبير في التقنيات الزمنية وسعة مفهوم الزمان، وجدنا أنْ ندرس البنية الزمنية من جهة التركيز على علاقة الزمن بمكوناته الأساسية وتقنياته: حركة السرد، وأنساق السرد، وذلك عن طريق تنبه جينيت للطبيعة العلائقية في النص الروائي، فتختلف طبيعة النص الروائي من حيث العلاقة بين الزمن الروائي والمقاطع النصية التي تشمل هذه الفترة ويسمي هذه العلاقة بـ " سرعة النص"[2] ويكون قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة الحدث) مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات، أما الطـول (طول النص) فمقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحـات[3] . قد يضطر الكاتب إلى استعمال طرق متعددة لصرف النظر عن عجزه في قول كل شيء، وذلك باللجوء للمختصرات، قفزات فجائية في الزمن، والحذف، والتسريع، ... وغير ذلك . فالسرد في أبسط أنواعه يستخدم هيكلاً زمنياً معقداً نسبياً يجري التعبير عنه بوساطة الاستباق أو العودة الى الوراء أو تراكيب الأحداث، أو التداخل وهكذا... [4] .

1- يُنظر : بنية الشكل الروائ، حسن بحراوي: ص107-131.
2- بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت 1985 ، ص73.
3- يُنظر : المصدر نفسه .
4- يُنظر: عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أوئيليه، ترجمة : نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991 ، ص120- 121 .

تقنيات حركة السرد:

سنعتمد في هذا المبحث تحليل البنية الزمنية لنص رواية" حائط المبكى" السردي بحسب العلاقة عند جينيت بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، والتركيز على حركة السرد بعد تحليل النسبة والمقصود بها نسبة الزمن الحكائي إلى الزمن القصصي، والتي ترتكز على الوتيرة السريعة أو البطيئة التي يتخذها السرد في مباشرة الأحداث، ذلك عبر مظهريها الأساسيين: تسريع سرد الأحداث[1]، الذي يشمل تقنيتي المجمل أو التلخيصوالحذف ، ثم تعطيل أو إبطاء السرد، ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة، ويحدد جينيت تلك الاشكال الأربعة لحركة السرد، ويطلق على تلك الحركة اسم (المدة) أو (السرعة السردية)، ويعني بها أن نقارب مدة حكاية ما بمدة القصة التي يرويها [2] . وسنقتفي أثره في تلك الحركة حسب التخطيط الآتي:



1- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ص144.
2- يُنظر : خطاب الحكاية : ص101.
3- أجرينا تعديلاً بسيطاً في مخطط شبكة العلاقات السردية، وتحديداً في تقنية الحذف، ففي رسالة الدكتوراه ، (البنية السردية في شعر يوسف الصائغ) لمحمد أحمد عبد الوهاب الشريدة، جعل للحذف ثلاثة أقسام (محدد وغير محدد وضمني)، يُنظر : ص 44، بينما الحذف حسب رأينا ينقسم من حيث التحديد إلى قسمين ومن حيث التصريح به إلى ثلاثة وحسب المخطط الذي ذكرنا

تسريع السرد

1) **التلخيص** :

التلخيص هو تسريع لزمنية السرد ، كأنْ يتجسد في سرد **" بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال "**[1] . ويتحقق التلخيص عندما نختزل ، في أسطر أو صفحات، أحداثا دامت سنوات دون التعرض للتفاصيل [2] ، ويقوم بدور خاص، أول من حدّده (فيلدنج) [3] حين رأى أن التلخيص يعنى المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف لها أهمية عند القارئ . لذلك يكون زمن الخطاب أقصر من زمن القص . فالراوي يضغط الزمن عبر تجاوزه لبعض الأزمنة لينتقل بسرعة إلى زمن لاحق ، أو يقدم حدثاً من دون الوقوف على تفاصيله .

ومن الواضح أَننا لا نستطيع أنْ نلخص الأحداث إلاَّ عند حصولها فعلاً، أي عندما تصبح ماضياً، ولكن يجوز افتراضاً أنْ نلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة [4] . أما استغراق مدة التلخيص فتكون مختلفة حسب روايات الكاتب ، فمنها ما يلخصّ ما يحدث في سنوات ، ومنها ما يلخصّ ما يحدث في شهور، ومنها ما يُلخِّص ماضياً طويلاً، فيعكس سلبياته على مجتمعه. وهذا ما ينطبق على رواية حائط المبكى شأنها شأن روايات أي كاتب .

فحين ننظر الى الصفحة الأولى من الرواية رواية حائط المبكى نجد فيها استشعارا لأهمية الزمن لدى الروائي فهو يلخص علاقة طويلة أمدها أعوام من البكاء

1- خطاب الحكاية: ص 109؛ ويُنظر: نظرية السرد: ص120.
2- يُنظر: النقد النصي وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات) ، نبيل أيوب، مكتبة لبنان، 2011 ص78.
3- يُنظر: بناء الرواية: ص 77.
4 - يُنظر: بنية الشكل الروائي: ص 145.

والضحك والفرح والحزن في أسطر معدودة، أو بالأحرى استعمل الروائي التقنية المشهدية من أجل تلخيص علاقة البطل بالسمراء الفتاة الغنية المترفة:

((ظلت ملامحها تحاصرني بشكل مدهش ،سعيت أول الأمر أن أتحداها وأنا أنقل طرفي بين عشرات الطلبة الذين اكتظ بهم النادي غير أني ما أكاد أغوص في تفاصيل وجه من الوجوه حتى أعود اليها)) [1]

وقد يلجأ الروائي إلى التلخيص أو إلى (السرد البانورامي)[2]، وهو ضروري لتقديم المعلومات أو لإقامة روابط بين المواقف المختلفة، وللتغاضي عن وقائع قليلة الأهمية في منظور السرد. أو لإستباق المستقبل ولتخيل ما هو ممكن، وأيضاً ليتمكن الروائي من مزج تعليقاته وأحكامه عن الشخصيات بمشهد يُرى من مسافة وبارتداد إلى الوراء[3]،ومن أمثلة التلخيص النص الذي يقفز فيه الراوي عشر سنوات مرة واحدة وكأنه يريد القول ان هذه السنوات مجرد حشو وليس فيها من أحداث مهمة تثير القارئ أو أن تجعله متفاعلا مع النص:**((سنوات عشر مرت ظللت أتردد فيها على هذا المكان ،اجلس في النادي ،في الحديقة ،اعتكف في المكتبة استدر كتب الفن ،امارس في المرسم جنوني الفني،اعزف الموسيقى ،أرقص أحيانا أتحدى الحياة ،اريد ان احياها بايقاعي ،قابلت مئات الجميلات ،ابدا لم اهتز من أعماقي كما وقع لي اللحظة ،اي سحر تحمله هذه الملاك السماوي؟ وأي عبق صوفي آسر يجذبني اليه))**[4].

ونجد في صفحة واحدة من الرواية أربع فقرات تبدأ بأداة الزمان حين وكأن الراوي يريد حذف الشئ الذي قبلها لأنه لايكترث به ،فهو يقول **((وحين وصلنا**

1- رواية حائط المبكى ،عز الدين جلاوجي ،ط2،منشورات المنتهى ،السداسي الاول ،2016 دار المنتهى للنشر والتوزيع ،الجزائر،1.
2- يُنظر: عالم الرواية: ص 53.
3 - المصدر نفسه : ص 54 .
4- حائط المبكى ، ص 8.

،وحين لملمت شتات نفسي،وحين دخلت البيت)) أجد في هذه القفزات الزمانية تلخيصا واضحا ،جعله الراوي لعبته في التركيز على مايريد تسليط الضوء عليه:

((حين دخلت بيتي كان الظلام الدامس قد لف الكون كله،وكانت الامطار قد ازدادت هيجانا،كأنما ترقص على ايقاع صفير الريح الغربي البارد،لم اشعل النور الا بقدر ماغيرت ثيابي المبللة ،لست تحت المرش الدافئ ساعة من الزمن))[1]

ومن أمثلة التلخيص أيضا ،المفاجأة التي ابتكرها الراوي البطل حيث اكتشف أن الشرطة قد ألقت القبض على المجرم الذي قتل الفتاة ،وقوله **((كيف حصل ذلك لا أدري))** هو نوع من أنواع التلخيص إذ ما يأتي بعد هذه العبارة هو التلخيص الحقيقي لحادثة إلقاء القبض على المجرم إذ يتضح دهاء الشرطة وخبرتهم العالية في التعامل مع رجال مجرمين كهؤلاء:

((لم تمض إلا أيام قليلة حتى توصلت الشرطة الى قاتل الفتاة ،كيف حصل ذلك لا أدري بالضبط ،كل ما علمته أن فرقة هاجمت سيارة كانت متوقفة قرب ملهى ليلي واقتادوا صاحبها لتوجه إليه في الحين تهمة القتل ،تهاوى كل شئ فيّ ،حاصرتني آلاف الهواجس الملعونة ،أي قدر ساقني إليه أو ساقه إلي ،هل كان لقاؤنا في تلك الليلة الماطرة مجرد صدفة ؟وهل كان عبور الفتاة أيضا مجرد صدفة))[2].

ومن أمثلة التلخيص أيضا ،ما يقدمه الراوي البطل عن حادثة العثور على جثة أبيه وهو مسجى على الارض ،وسبب قتله ما يزال مجهولا ،والجميع في دهشة عارمة ،كأن هناك وزيرا أو مسؤولا هو المقتول وليس ضابطا عسكريا عاديا من ضمن آلاف الضباط،صرخة الأم هي التي جعلت الجميع يصحوا من تلك الصدمة والصمت:

1- حائط المبكى،ص 12.
2- حائط المبكى،ص23.

((في الوقت الذي تهاوى الباب وقد تضافر الجميع على هّذه ،تعالت صفارات الإنذار ،وصلت على التو سيارة للشرطة وأخرى للإسعاف،كنت قد دخلت وتفرق الجمع في الغرف ،فجأة ندت من احدهم وكان ـ فتى ـ صيحة سحبتني للتو اليه أدفع كل من يقف أمامي،وشقت صرخة أمي الفضاء الساكن ،وهي تمد صوتها بإسمه :كمال،ثم هوت على الأرض هامدة ،كان والدي مسجى على بلاط الشرفة ،رجلاه الحافيتان داخل قاعة الاستقبال،يتجه برأسه الى السماء كأنما يناجي خالقه ،وقد امتزجت زرقة وصفرة على ملامحه ،وانتفش شاربه الكث الطويل كنبتة صحراوية امتص الهجير دمها))[1] .

2) **الحذف أو القطع** :

يمثل الحذف **"جزءاً من النص منعدماً عمليا"**[2] ، لأنه يتعلق بمدة زمنية من الحكاية يسكت الراوي عنها أو عن أحداثها ومجريات الحياة خلالها، ويقول تودوروف عنه بأنَّهُ : **" وحدة من الزمن لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة "**[3] ويعني أيضاً **" إغفال مرحلة زمنية كاملة كلياً من الحكاية، وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث"**[4] . فالروائي مضطر لأنْ يختار، في خضم أحداث الحياة الاجتماعية أو النفسية، عدداً محدداً من الشخصيات والحوادث والتفاصيل، فكما يقول موبسان في مقدمة قصته (بييروجان) : **" إنَّ روايـة كل شيء أمر مستحيل تقريبا إذْ يلزم عندئذ مجلد على الأقل لكلّ يوم، لتعداد حشد الوقائع التافهة التي تملأ وجودنا "**[5].

ويعد حيز الفراغ الذي يتكون من الإنتقال بين الفقرات والفصول خير موقع يمكن أنْ يرد فيه الحذف، مع محافظة السرد على تماسكه، ودون وقوع أي أثر سلبي فيه

1- حائط المبكى،ص 34.
2- خطاب الحكاية: ص 120.
3- التحليل البنيوي للرواية العربية: ص157.
4- النقد النصي وتحليل الخطاب: ص 78.
5- عالم الرواية: ص119.

وكأن الانتقال زمنياً من فترة إلى أخرى في الحذف، يتجسد في الإنتقال نصياً من فقرة الى أخرى، ومن فصل إلى آخر . فالحذف يقوم على أساس **"حذف الأَحداث التي تقع في فترة معينة، والإشارة إلى هذه الفترة، مثل القول: (ومرَّ عام على الأحداث)"**[1]. فهي تقنية زمانية تعمل على تسريع حركة السرد حين لا يذكر الشيء الذي يظهر في العالم التخييلي على الإطلاق على مستوى الخطاب السردي، و**"يوظف مثل هذا الحذف السردي بصورة رئيسة لخلق الترقب"**[2] . والحذف-إِنْ جاز لنا قول ذلك- هو التسريع المتطرف جداً، ويكون بشكل انتقائي؛ فنستطيع أنْ نتخلص من المعلومات الثقيلة بتفاصيلها على السرد عن طريق هذه التقنية، فهو يمثل **"أقصى سرعة إيقاعية يجاوز فيها السارد فترات زمنية بأكملها دون ذكر لما حدث فيها من وقائع"**[3].

يعمد الراوي في الحذف، إذن، إلى إسقاط مدة زمنية من زمن القص من دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها من أحداث، فيكون زمن الخطاب بذلك أقل بكثير من زمن القص . وقد ميز جينيت بين ثلاثة أنواع

من الحذف [4] : -

1 - البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ص65.
2- مدخل الى علم السرد: ص74.
3- التداخل الثقافي في سرديات احسان عبد القدوس (مدخل نقدي) ، شريف الجيار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2005: ص307.
4 - قد يسمى الحذف بالخلاصة، وللحذف أشكال كثيرة اصطلح نقدنا عليها بـ : (أ) الثغرة المميزة المذكورة والثغرة الضمنية (يُنظر : بناء الرواية : ص 89) (ب) والحذف المحدد وغير المحدد (ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع ،1997 ص، 84 – 85؛ وبنية الشكل الروائي: ص 157) ، (ت) والحذف الصريح غير المحدد (يُنظر: الرواية والزمن، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية ، يحيى عارف الكبيسي ، كلية الآداب جامعة بغداد ، 1991 ، ص 467 – 468) ، (ث) والحذف المعلن (يُنظر: بنية الشكل الروائي: ص 159) ، (ح) والحذف المؤجل (يُنظر: تحليل الخطاب الروائي: ص 77)، (خ) والحذف غير المباشر (يُنظر : تحليل الخطاب الروائي: ص 115)، (د) والحذف المضـمر (يُنظر: الرواية والزمن)، (ذ) والحذف الظاهري (يُنظر : نظرية الرواية ، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، السيد ابراهيم ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1998 ، ص148).

1- **الحذف الصريح**: وهوالحذف الذي يصدر" **عن إشارة (محددة أوغير محددة)**[1] **إلى ردح الزمن الذي تحذفه**"[2]، على نمط " **مضت بضع سنين** "[3]، فتكون إشارة الراوي فيه بصراحة وبعبارات مقتضبة إلى الزمن المحذوف من دون أن يشير إلى ذلك المحذوف، ويستطيع القارئ أن يستنتج هذا الحذف .

2- **الحذف الضمني** : ولا يُصرَّح في النص بوجوده بالذات [4] ، إنّما يمكن للقارئ أنْ يستدل عليه من " **ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية** "[5] .

3- الحذف الافتراضي : وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية، ويستحيل تحديد وضعه ويُدل عنه بتقنية الاسترجاع، ويتمثل في رحلة تقوم بها شخصية ما، دون ذكر التفاصيل عن تلك الرحلة [6].

الحذف الأكثر ظهوراً في رواية حائط المبكى هو الحذف الصريح المحدّد ، وقبل البدء في الكشف عن تلك الحذوفات يجب أن نعلم أنَّ الحذف في حالات الإسترجاع يكون أخف وطأة على السرد منه في حالات العرض المشهدي، وذلك لأنَّ الحذف من طبيعة الذكريات التي لا تشمل الماضي كله، وإنما تكون بلقطات منه وقد تكون غير واضحة، أما في العرض المشهدي، فالأغلب في السرد يكون متصلاً، والحذف يضعف تماسكه . لذلك كثيراً ما نجد الحذف ممزوجاً بالاسترجاع ،فالراوي عندما يسعى إلى حذف تفاصيل مشهد الجريمة فهو بالتالي يحذف حقبة مهمة من الزمن لأن حذف الفعل يؤدي بالتالي إلى حذف الزمن الذي حصل فيه الفعل وتراكم الحذف يعني

1- يقصد جينيت بالإشارة المحددة وغير المحددة ، هي إشارة لوجود الحذف المحدد والحذف غير المحدد ضمن الحذف الصريح وهما نوعان آخران من الحذف أشار إليهما جينيت. يُنظر : خطاب الحكاية : ص 117 – 119 .
2- خطاب الحكاية: ص 118.
3- المصدر نفسه. - خطاب الحكاية ،ص118.
4- يُنظر: حائط المبكى: ص 119.
5-المصدر نفسه: ص119.
6- يُنظر: المصدر نفسه.

حذف مساحة زمنية كبيرة فمطاردة الفتاة واصطدامها بالسيارة وفصل الجسد عن رأسها كل هذه يقول عنه الراوي حصل في لمح البصر :

((عجيب أمره ،قام بكل شئ في لمح البصر ،قبل أن ألحق به كانت الفتاة جثة هامدة ،كأنما قضت قبل أن يصل إليها، لا شك أنه مجرم محترف،هل هو خائف الآن مثلي؟،لا أظن))[1].

هي فترة محذوفة في زمن الفعل ولكنها باقية كلفظ في زمن الحكي ،وعلى ذلك تكون جميع الاحداث التي تليها محذوفة ايضا ،سوى ما يتعلق بعلاقة البطل (الراوي)بالسمراء وقصتهما التي هي في ظاهرها رومانسية لكنها في حقيقة الأمر،تتحول بسرعة إلى علاقة واقعية فقدت رونقها :

((قضيت أياما لا أخرج من البيت ،حتى أهلي لم يسألوا عني ،هاتف واحد،وصلني من والدتي ،أقنعتها انني مشغول بإنجاز لوحات جديدة طلبها بعض زبائني،لم تكتف بهذا أو تدعو لي بالتوفيق كعادتها ،بل انهمرت علي ثرثرة ،وهي تعيد حكاية القاتل الشرس))[2]

ونجد مثالا آخر للحذف في تسريع الزمن من خلال لفظتين حين يقول الراوي:**((قضيت أياما لا أخرج من البيت))**على لسان بطله،فالأيام المحذوفة هي نفسها حذف من زمن أفعال الرواية الواقعية المتخيلة وقول الراوي بعد ذلك فهو بهذه العبارة يحذف أحداث الوفاة والحداد على والده الضابط العسكري الذي كان يرى الجميع عبيدا عنده ،أو جنودا تحت خدمته،حتى الأم لم تكن تستطيع أن تبوح بما في داخلها من مكنونات ،أو مشاعر،وبوفاته أو قتله حسب ما استنبطناه من خلال السرد،أصبحت أجواء الحرية تملأ البيت وكأن الزمن ثار على نفسه ،وتغير من حال إلى حال آخر:

1- حائط المبكى،ص 17.
2- حائط المبكى،ص 22.

((بعد ذلك تغيرت كل حياتي ،صرت اكثر سعادة ،وصارت والدتي أكثر حرية ،اتصل بي بعض رفاق ابي واغروني بأن ازج بنفسي في الحياة العسكرية ،لاكون كما ظلوا يلوكون خير خلف لخير سلف))[1]

إبطاء السرد:

1) المشهد :

المشهد من حيث طبيعته يناقض التلخيص؛ فالمشهد لا يمر سريعاً على الأحداث ليبرز دلالتها أو يعللها، كما هي وظيفة التلخيص، بل هو السرد بمطابقة بين زمن القصة وزمن الحكاية [2]. وهو **" موضع تركيز درامي متحرر تماما... من العوائق الوصفية والخطابية وأكثر تحرراً من التداخلات المفارقة زمنياً "** [3] وهو **" أُسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر"**[4] ، فسميت **"هذه الحركة بالمشهد، لأنَها تخص الحوار"**[5]. وغني عن القول ، أنَّ وجود المشاهد الحوارية وبثها في تضاعيف العملية السردية ، يُكسب الرواية مزيداً من التنويع على محور السرد ، وبعد ذلك تكسّر رتابته **" فالإبطاء المفرط الذي يقوم به المشهد ، على حساب حركة السرد الروائي لا يأتي عبثاً أو بهدف إيقاف نمو حركة السرد بل هو ابطاء فنُّي، من شأنه أَنْ يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي عرضاً مسرحياً مباشراً أو تلقائياً "**[6]. فالأمر الذي يجعل السرد في أشد حالة من البطء،هو

1- حائط المبكى ،ص 35.
2- التحليل البنيوي للرواية العربية: ص157.
3- خطاب الحكاية: ص121 ؛ ويُنظر: التحليل البنيوي للرواية العربية: ص157.
4- معجم مصطلحات نقد الرواية: ص154.
5- تقنيات السرد الروائي: ص83.
6 - تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنه يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق 1997، ص89.

عندما يتم ذكر الأحداث بكل تفصيلاتها، وفيه تتم المساواة بين السرد والحكاية أو القصة المتخيلة [1].

وتعد تقنية المشهد من الناحية الزمنية، وسيلة تحد من انطلاقة السرد، وتبطئ بالنتيجة من حركية إيقاعه المتدفق على طول الفاعلية السردية ، فيحدث بذلك نوع من التطابق بين زمن السرد وزمن القصة، والمشهد لأنَّه يقدم اللحظات المشحونة بشحنة خاصة ، ويقول لوبوك بأَنَّ في المشهد يشاهد القارئ القصة وكأَنَّها مسرح يتتبع عليه الشخصيات وهي تتحرك[2] ، وهو يمثل الانتقال من العام الى الخاص ويمتاز بتزامن الحدث والنص حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم ، لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة ، ولهذا صحيح القول: إن الراوي يقدم **"ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في المشهد** [3] **" فـ" نصبح إزاء حركة زمنية متطابقة تنبئ بتعطيل الزمن في الرواية وتعلن عن تعليقه إلى حين انتهاء المشهد واستعادة السرد لوتيرته الطبيعية"** [4] .

ومن المشاهد المهمة التي تستدعي توقف السرد او التقليل من وطأته ،هو مشهد اللقاء بين الحبيبين السمراء الثرية والرسام التشكيلي الذي ظل على طول الرواية من غير اسم وانما يمنحه الراوي رموزا أو حروفا للاستدلال عليه ميم مرة ونون مرة أخرى ،فهو لاينظر اليها كحبيبة تملؤهالشهوة من اجلها بل هي بالنسبة له لوحة فنية جميلة :

((مساء وأنا أهم بالخروج من النادي لمحتها عند البوابة تنتظرني بابتسامتها الساحرة ،كانت اليوم أكثر أناقة بقميصها الأبيض وسروالها الأسود ،وبالظفيرة التي تفننت في إسدالها على جنبها الأيسر،وقبل أن أصل إليها لاحظتها تلف بشريط

1- يُنظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ص65.
2- يُنظر: بناء الرواية: ص90.
3- المصدر السابق: ص90-91.
4- بنية الشكل الروائي: ص174.

حريري أحمر ورقة بيضاء ،قد تكون احدى لوحاتها ،صافحتها محييا ،هربت مني الكلمات أمامها))[1]

وقد يتعلق المشهد في بعض الأحيان بميول الروائي الذي يقدمه ، ليجذب انتباه القارئ وإن كان في أغلب الأحيان يستجيب لضرورة باطنية في الرواية وخاصة اذا كان المشهد عاطفيا اقصد بين ذكر وأنثى،ولا يمنعني الحياء من قولك ذلك فالحقيقة والواقع ان اشد المشاهد اثارة هي عندما يتوقف السرد لتنطلق ملامح المشهد الذي يبذل جهدا فيه الراوي لايصاله الى القارئ كما يريد الروائي نفسه:

((كانت الدهشة تغمرني تفيض على كل ملامحي ،لقد عرفت اسمي ،يعني هذا انها كانت مهتمة بي أيضا ،وساورني الشك مرة ثانية ،هل أنا فعلا من رسمت على جيدها هذا العقد الأحمر ؟،ماكنت حريصا عليه هو التدقيق في يافطة قميصها التي فتحت منه زرين لم أهتم بما هو أسفل منهما ،كنت حريصا في تلك اللحظات ان انقل دفء الاحاسيس كما عبرت هي عنها وكما قراتها أنا ،التشكيل أحاسيس ومشاعر وروح ترفعك الى اعلى تغوص بك الى الاعماق ،تكشف لك كل مجاهيل الحياة))[2]

2) الوقفة الوصفية :

وجدنا من المناسب جداً أن نُسمي الوقف هنا بالوقفة الوصفية؛ لأننا فيه لا نهتم بالوصف ولا نقف مع كل وقفة ، ولكننا نهتم تحديداً **" بالوقفة الوصفية التي لا تلتبس إذن بكل وقفةٍ ولا بكل وصف "** [3]. وهذه الوقفة ثاني مظاهر تباطؤ السرد، وتكاد تكون **" ابطأ سرعات السرد "** [4] ، هي ليست واحدة من أشكال السرد ، وإنما هي حالة يتوقف أو ينعدم فيها الوصف ، لتحل هي مكانه ، لأن الوقفة الوصفية هي: الأداة الوصفية التي تجّمد حركة الزمن في الحكي، أما إذا امتزج الوصف بنحو ما بالسرد ، فيتخلّق من إمتزاجهما ما يسمى بـ(الصورة السردية) [5].

1- حائط المبكى،ص 13.
2- حائط المبكى،ص15.
3 - خطاب الحكاية : هامش 11 ص124؛ ويُنظر : من المصدر نفسه : ص112.
4- معجم مصطلحات نقد الرواية: ص175.
5- البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ص66.

بناءً وتقنيةً، الوقفة هي إنتاج مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية [1] ، وعن طريق الاختلال الزمني يكون التوقف في الحكاية، أما الاستمرارية فتتحقق مع السرد ولا يكون التوقف سوى في الوصف **"الذي يقوم في ضرب من الثبات "**[2] . فالوقفة كتقنيةٍ زمنيةٍ، لها علاقة بالإيقاع السردي ، لأَنَّها تقوم بتعطيل زمن السرد وتساعد على إبطاء وتيرته، فتجعل القصة تتوقف فترة ما ، قبل أَنْ يعود السرد لنقطة انطلاق جديدة . ولكننا يجب أن ندرك هنا جيداً أنَّ الغاية من الوصف ليست إبطاءَ السرد أو ايقافه فقط ، بل يأتي الكاتب ليضع القارئ في جوّ الرواية، لأنَّ المعلومات التي يقدمها للقارئ مهمةً وتساعد في فهم الحوار والسرد، إذا ما كان القصد من هذه المعلومات المماطلة والتشويق، أو يعين القارئ من العناء خلف معرفة الأَحداث، فيكون الهدف من الوصف، في هذه الحالة،إعادة الهدوء للقارئ،وقد وجدت من خلال قراءتي المتفحصة لرواية حائط المبكى ان الوصف قد اقتصرفي أجمل لوحاته على وصف أو توصيف ملامح السمراء حبيبة الفنان التشكيلي فقد وصففها بما يزيد عن عشرين صفحة متفرقة ،واستغرب انه يصف نفس المرأة ولكن تختلف لديه تقاسيم الجمال وملامحه في كل مقطع وصفي :

((كنت أعصر ملامحها كأني استدر حبة برتقال شهية ،وهي حالة لم تسكني من قبل مع كل الملامح التي رسمتها ،العادة ان اسمح لها بالاختيار في ذهني اياما وربما شهورا ،هذه السمراء المدهشة المارقة عصفت بكل عاداتي ،وراحت عشرات الوضعيات للوحتها تصر على الحضور ،وظللت اطارد ملمح الجيد المذبوح ،لينتصب في خيالي مرمريا لاشية فيه ،وراحت الصورة تسفر عن نفسها ،صورة متعددة ،او صورة الصور كما اسميها ،وظلت اصابعي تعبث بشعري الكث الحالك)) [3]

1- يُنظر: الرواية الدرامية (دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة) ،باسم صالح حميد وزارة الثقافة، بغداد، 2013، ص110.
2- قضايا الرواية الحديثة: ص254.
3- حائط المبكى،ص 8.

ولا يكتفي الراوي البطل بالوصف المتوفر أمام عينيه لهيئة الحبيبة السمراء بل أن وصفه يتداخل مع لمسات من خياله الخصب فهو يتخيلها بكل ما فيها من أنوثة وسحر وكأنها ضحية لأعماله الإجرامية فطالما حلم هذا البطل بأن يفصل رأسها عن جسدها في خياله ،ولكنه تقارب الخيال لديه لدرجة انه بدأت هذه الصورة بالثبات في حين زالت صورة الأنثى المغرية :

((عشرات اللوحات للفتاة السمراء ،مختلفة الاشكال والابعاد ،متزاحمة تأبى الا ان تجد طريقها الى التجسيد ،وبدا لي رأسها مفصولا عن جسدها وقد امتلأ دماء،استدرت في مكاني ،تمددت على بطني ،ضغطت على عيني امنع تسلل تلك الصور الشنيعة الي ،دون جدوى،هي حالات تنتابني من حين لآخر ،تزلزلني من الاعماق ،تثير في نفسي الرعب،حتى ارتجف وأتفصد عرقا))[1]

ونجد للسمراء وصفا آخر فهي كل ما يلفت ويشغل انتباه الراوي البطل الفنان التشكيلي فهو مولع بالوصف لدرجة أنني وجدت مساحة واسعة من النصوص تستغرق في الوصف ،في الرواية كوصف الأماكن والمدن والشخصيات ومنها شخصية ام السمراء:

((كانت مدهشة في أناقتها ،لا يمكن أن تضيف اليها شيئا مهما أوتيت من عبقرية الخلق والإبداع ،تعبق بها العطور،وتتزين بها الفساتين ،وتزهو بها الالوان،وتحاصرها العيون إعجابا وحسدا ،ورغم اعتدال قامتها ،إلا أنها كانت ممتدة الهامة ،معتدة بنفسها ،نقلت والدها الى مصاف الطبقة الأرستقراطية ،فتغير ملبسه ومطعمه ومسكنه ،ومع كل ذلك تغيرت نظرته للحياة وللناس من حوله))[2]

وينتقل الراوي من وصف الحبيبة السمراء إلى وصف المجرم الرابض في خياله يطارده في كل مكان وزمان ،هو يراه لكنه لا يعرفه يأمره بفعل اشياء لم يفعلها من

1- حائط المبكى ،ص 10.
2- حائط المبكى،ص 68.

قبل كقتل النساء يريد منه ان يكون انسان منحرفا عن الانسانية ،لذلك هو يصر على تعليمه طريق الجريمة :

((لم اتذكر جيدا ملامح القاتل ،محت الدهشة كل التفاصيل في ذاكرتي ،كان طويلا مفتول العضلات ،متناسق الملامح ،اميل إلى البياض ،كل ملابسه سوداء،قميصه،سرواله،جاكتته،ضيعت عينيه خلف النظارة السوداء الكبيرة ،عجبا حتى سيارته كانت سوداء ،هل يمكن أن يسمى السفاح الأسود ،ليس الأمر صعبا علي،سأقوم اللحظة برسمه كما شاهدته بالضبط،واختلط الأمر علي،هل كان له شارب أسود أيضا أم كان دون ذلك،عجيب ما الذي جعلني أفقد تذكر هذه الجزيئة))[1]

وينتقل الراوي إلى وصف المكان أو المدينة التي كانت حلما كبيرا بدأ يضمحل أمام عين السمراء ،هذه المدينة التي تحتوي على أزقة صغيرة ملتوية ودكاكين ،لا يصل عمق الواحد منها أكثر من متر ونصف ،وأناس يتجولون ،هنا التخفيف من تتابع السرد أصبح أساسا وهو ما يسميه النقاد استراحة السارد:

((تجاوزت محلا صغيرا اكثر ما يغريك بولوجه زقزقة طيور مختلفة ،غير أن الدهشة قد تملكني وعيناي تحتضنان مملكة للإبداع لم ار لها مثيلا من قبل ،اسلوب يتيم،وتفاصيل متناهية في الدقة ،عوالم للحلم والخيال ،عوالم للغريب والعجيب ،يطوح بك إلى أعماق أعماق الإنسان الأولى ،ذكرتني بنظرية اللاوعي الجمعي ليونغ))[2].

وفي وصف الأب نجد مقاطع وصفية متعددة في الرواية ولكن الراوي البطل يدمج مابين الوصف والتفاخر وكأن والده هو الذي حرر أرض الجولان وفلسطين

1- حائط المبكى،ص 19 .
2- حائط المبكى،ص 61.

لكنه ضابط عسكري عادي همه الشاغل في الحياة اطاعة الأوامر وجعل كل أسرته تكرهه بسبب ذلك:

((كان والدي يتمتع بصحة جيدة ،ما شكى قط من علة ،يقف منتصب القامة كأيام فتوته الأولى يتحرك بخفة رغم بروز بطنه قليلا ،والذي اعتاد أن يمرر عليه راحة يمناه ،كالمفتخر به،يشرب الخمرة بإسراف منتقيا أجودها ،ويدخن بإسراف أيضا اجود أنواع السجائر ،التي يمتصها بنشوة كبيرة ،يجذب نفسا بعمق حتى تمتلئ رئتاه ،ثم يدفعه على مهل حتى يتشكل فوق رأسه سحابا مركوما))[1] .

تقنيات أنساق السرد الزمنية:

التقنيات هي الوسائل التي يلجأ اليها المبدع لتحقيق الشكل الفني للرواية ولتحريك زمن السرد ، مع الأخذ بنظر الاعتبار التنوع في زوايا الرؤيا لدى مبدعي السرد ، مع تنوع مهاراتهم ووعيهم في توظيف تقنياته. أما النسق فهو: " ما يتولّد عن اندراج الجزئيات في سياق [2] ، أو هو، بنيوياً ، ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكوّنة، باعتبار أن لهذه الحركة انتظام معين يمكن ملاحظته وكشفه "[3].

ومن هذا الأساس ننطلق في دراسة تقنيات أنساق السرد الزمنية؛ لكي نبيّن ضرورة وجود علاقة تعود بالشخصية إلى الماضي في الاسترجاع وتذهب بها إلى المستقبل في الاستباق مع التركيز على طبيعة كلٍّ منهما وجمالياته، من حيث إسهامه في خدمة السرد . وهكذا ينقسم هذا المبحث إلى: الإسترجاع والإستباق .

1- حائط المبكى،ص 36.
2- السياق: "هو التتابع والترابط لآجزاء ووفق معنى يحمله النص،أو يؤديه بهذا التابع الخاص به " تقنيات السرد الروائي: ص194.
3- تقنيات السرد الروائي: ص 194.

1) الاسترجاع[1] :

بفضل دراسة جينيت (خطاب الحكاية) ، تنبه علماء السرد إلى المفارقة الزمنية ، أو بعبارة أخرى إلى الإنحراف عن الترتيب التاريخي للأحداث . الشكل المنتشر كثيراً لهذا هو العودة إلى الخلف ، ويسمى بالاسترجاع وهو تقنية سردية يعمد إليها الراوي؛ لإضافة بنى سردية لخط سير أحداثه الآنية يهدف من خلالها : توسيع رقعة نصه المنتج (بنائيا) وتنويع أحداثه (دلالياً) ، وهي غاية أساسية أغفلها أغلب السرديين ونقاد السرد[2]. فالاسترجاع يدل على **" ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة "** [3] .أماالغرض منه فلشرح أحداث غير متوقعة رويت للتو [4] . فيكون الإسترجاع من خلال ذلك هو عندما **" يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها "[5].** وينبغي على الروائي أنْ يراعي في الاسترجاع وجود علاقة تعود بالشخصية الروائية الراوية إلى الماضي، حتى لا يكون الانتقال إليه مفاجئاً يصدم القارئ ويخلخل السرد [6] ، أو مرتبكاً ومربكاً للسياق السردي .

1- لم تقتصر تقنية الاسترجاع على هذه التسمية ، فهناك من أطلق عليها: الارتجاع ، والارجاع والارتداد ، والبعدية ، والاستحضار. والتسميات الأكثر شيوعا اليوم هي الاسترجاع والارتجاع والإرجاع، الارتداد . ونحن بدورنا نميل للتسمية الأولى لأنها أكثر قربا للقارئ .

2- يُنظر: حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية: ص 34.

3- خطاب الحكاية: ص 51؛ وينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ص 62.

4- يُنظر: مدخل إلى علم السرد: ص 76.

5- بناء الرواية: ص 54.

6- ولقد عاب مشتاق عباس على حسن بحراوي، جَعْلَهُ الاسترجاع الذي يسميه بـ(الاستذكار) يسهم في الاقتصاد في السرد الروائي ككل فيقول: "لقد قصدنا من وراء إيراد... الطول الخطي للاستذكار... ملاحظة وظيفته البنائية في الرواية فهو يملأ الثغرات الحكائية التي خلفها الخطاب بواسطة تقديم المعلومات حول ماضي الشخصيات أو الإشارة إلى أحداث سابقة على بداية السرد الأصلي ... وبذلك تصبح للاستذكار قيمة توضيحية إلى جونب دوره التشييدي في اقتصاد السرد الروائي ككل"، فيقول مشتاق عباس : "لا أدري كيف تسهم هذه الإضافات التي يعمد لها المنتج (السارد) إلى الاقتصاد، فالمعروف أنَّ الإضافات توسع لا تقلل وتقتصد" ، ونحن بدورنا نقول إنَّ الإحساس بالسرعة في الاسترجاع أو الاستذكار هو شيء نسبي أساسا، وهو يتعلق بالطريقة التي يتصرف بها الروائي في الرواية. يُنظر : بنية الشكل الروائي : ص 130؛ حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية : ص 34.

قسم جينيت الاسترجاع لثلاثة أصناف تبعا لدرجة قربه أو بعده عن**"لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية"**[1]، وهي :

1 - استرجاعٌ خارجيٌّ: وهو الاسترجاع **" الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"** [2].

2 - استرجاعٌ داخليٌّ : واقترح جينيت تسميته بـ **"غيرية القصة"** [3] ، ويعني به العودة إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص [4].

ويُشير جينيت إلى أنَّ هاتين هما وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية، مع البديهية في عدم اتباع التوافق الزمني في كلا الاسترجاعين تداخلاً سردياً حقيقياً مع الالتحاق بالخط الرئيسي للقصة [5].

3 - استرجاعٌ مختلطٌ: وهو الاسترجاع الذي تكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعته لاحقة لها [6] ، فهو يجمع بين النوعين .

قد يُحدد الراوي مدى الاسترجاع من أجل تصوير أثر الزمن، وفي نمط آخر لا يُحدد مداه، لذلك يمكن الاستعانة بالقرائن المصاحبة للنص حتى يمكن التعرف على طول المدة التي يغطيها [7] . وتحديد السعة والمساحة المكانية التي يشغلها الاسترجاع نقدياً لا يكون لغايةٍ حسابيةٍ فقط وإنما لتحديد نوعه إن كان استرجاعاً خارجياً أم داخلياً، ومن شأن هذا التحديد **" أن يدلنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي**

1- خطاب الحكاية: ص 59.
2- المصدر نفسه: ص 60.
3- حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية: ص 61.
4- يُنظر: بناء الرواية: ص 54.
5- تشير د. فوزية لعيوس الى ان الاسترجاع الداخلي فقط هو ما يتميز بـ "وظيفة تقليدية عادة" مع علمنا أنَّ جينيت جعل التقليدية كما ذكرنا سابقاً لكلا الاسترجاعين الخارجي والداخلي. يُنظر : خطاب الحكاية، ص 61؛ التحليل البنيوي للرواية العربية : ص 156.
6- خطاب الحكاية: ص61.
7- يُنظر: بنية الشكل الروائي: ص 123.

والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه كما بوسعه أن يوضح لنا طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل إنسياب الاستذكار وتحد من وتيرته بحيث يصبح معها عبارة عن كتل منفصلة عن بعضها بواسطة توقفات عارضة وذات إيقاع تصعب مراقبته "[1].

ومن أمثلة الاسترجاع في رواية حائط المبكى ،مجموعة من الإستذكارات عن الطفولة والشباب والعصيان والحب عن أيام مرت سريعة في حياة الروائي البطل في مدينتي مراكش والصويرة،ولا تخلو الاسترجاعات عامة من لوحات وصفية وهو مايبدع فيه هذا الروائي :

((وغرقت في خيالاتي استرجع شريط الايام الدافئة التي قضيتها بين مراكش والصويرة،هناك عشقت وأبدعت وتمردت ،وهناك احتسيت خمرا من كل الدوالي،هناك كنت كنورس بحري تنسم الجنون ملء رئتيه ،راحت ذاكرتي تسترجع بعض لحظات الهيام وقد توشحت المراكشية بجلبابها المطرز وانهمرت تغني بصوتها العندليبي الساحر))[2]

ومن أمثلة الاسترجاع الحديث عن طفولة الراوي البطل الفنان التشكيلي ،وكيف استقبلت عائلة هذا الفنان،عندما استقبلت عائلته بنتا لتغير نظام التشكيل في الأسرة والحياة ،وقد حاول البطل المشاغب في طفولته ان يفقأ عين هذه البنت المولودة الجديدة من غيرته منها:

((لم أكن قد بلغت السادسة من عمري حين أنجبت والدتي بنتا،قبلها بأسابيع كان الجميع فرحا استعدادا للحدث العظيم ،رغم حيرتي الكبيرة جعلتني اتقوقع مفكرا،وأنا اتخيل بطن أمي قد انفجر وخرجت منه التي سأسميها أختي ،فقد كنت أيضا انتظر الحدث ببالغ الصبر ،التصق كثيرا بأمي ،وارتمي في حضنها ،تنتابني

1- بنية الشكل الروائي: ص 126.
2 - حائط المبكى،ص 64.

مشاعر شيطانية ،سأخنق الصغيرة حتما ،حلمت ذات مساء – وأنا اندس بين الجدار والخزانة دون ان انام – اني فقأت عينيها ،وأن والدتي بمجرد أن اكتشفت فعلتي قبلتني كثيرا وهي سعيدة))[1]

ومن أمثلة الاسترجاع حين يستذكر الراوي البطل حياته مع والده ،وتصرفاته ،وعنجهيته،وهو يحول البيت الى ثكنة عسكرية ،وكل من في البيت أصبحوا تحت امرته ،جنودا مأمورين ،هو يبحث عن تحقيق الذات عبر السيادة المطلقة:

((تذكرت والدي العسكري في هذه اللحظة ،برز أمامي بعنجيته وغطرسته ،رغم احتقاري له دوما،غير أني تمنيت عودته اللحظة إلى الحياة ليسد فمها ويقطع لسانها ،في حياته ما كانت حتى تحسن استعمال الهاتف،واليوم صارت لا تكف عن استعماله،تبا لها لقد ضاعفت آلامي،كدت أصرخ فيها أن تسكت ،هممت أن أغلق الهاتف ،انقذتني وهي تنهي مكالمتها))[2]

ويستذكر الراوي حياته وشبابه وهو يبدأ برسم لوحاته الأولى عبر الاسترجاع الذي جعل من حياة الشباب والفتوة ،تعالقا مع الحي والبيت والمنزل ،بيتهم القديم الذي نشأ وتربى فيه قبل سنوات ،والاسترجاع نفسه يتخلل مشاهد الوصف لهذا المنزل وحديقته ،حيث كان ابوه يقيم فيه حفلات الصخب مع صديقاته ،وعشيقاته:

((دوما كنت اتغلب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم ،الج محرابه لأتطهر من ادران الحياة ومآسيها ،أصب في اللوحة كل آلامي وآمالي،كل احلامي وانكساراتي ،أقضي الأيام بلياليها في صومعتي هذه،بيتنا القديم الواقع في أحد اطراف المدينة ،تعانقه حديقة على صغرها رتبت بعناية فائقة ،وطرزت بأنواع من الورود والأشجار ،وكان أبي قد اتخذه من سنوات مستراحا له،يقصده في عطله خاصة

1- حائط المبكى،ص 70.
2- حائط المبكى،ص 24.

،يشرب فيه خمره ،ويستقبل فيه عشيقاته بعيدا ،عن عيني أمي ،التي ربما تناهى اليها بعض من ذلك ،لكنها كانت تضع رأسها في الرمل وتسكت))[1]

2) الاستباق:

يُقصد بالاستباق **" كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق ، أو يُذكر مقدماً "** [2] فهو إذن عرض للأحداث المستقبلية في وقت يسبق الوقت الذي ستقع فيه ، وهو **أيضاً " تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها حمل القارئ على توقع حدث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات "**[3] . فالاستباق مجموعة من الإشارات التي يقدمها الراوي للمروي له ، ليمهد من خلالها لأحداث سيجري سردها لاحقاً للقارئ أو يستشرف ما ستؤول إليه مصائر الشخصيات أو للتعريف بها أو لزيادة التشويق أو لأسباب أخرى .

وحسب جينيت **" أن الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للإستشراف ، من أي حكاية أخرى ، وذلك بسبب طابعها ... الاستعادي**[4]**، المصرح به بالذات، والذي يرخص للراوي في تلميحات إلى المستقبل ... لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما "**[5]، ويذهب جينيت إلى أنه قليل الورود في الروايات التقليدية ويقسمه إلى نوعين[6] أيضاً :

1- حائط المبكى،ص24.
2- خطاب الحكاية : ص 51 .
3- بنية الشكل الروائي : ص 132 .
4- يصوب محمد أحمد عبد الوهاب الشريدة (الاستعادي) إلى (الإستشرافي) ويذكر السبب أن جينيت هنا بصدد (استباقات) وليس (استرجاعات) ، وغلبه الظن أنه خطأ في الترجمة ، وهذا حسب رأيي ليس خطأً في الترجمة وإنما عدم فهم الباحث . يُنظر: خطاب الحكاية: ص 76
5- خطاب الحكاية : ص 76 .
6- تعددت أنواع الإستباق عند جينيت وتشابكت ، لذا آثرنا أن نتحدد بالاستباق الخارجي والداخلي من أنواعه، لأنهما ينطبقان ويتجسدان في روايات سميرة المانع أكثر من غيرهما . ويميز جينيت بين نوعين آخرين من الاستباق وهما، استباقات (غيرية القصة) وهو النوع الذي أهمله جينيت في دراسته. واستباقات (مثلية القصة): والتي يقسمها بدوره إلى قسمين: الأول، استباقات تكميلية، والثاني استباقات تكرارية، وقد اشار جينيت الى وجود استباقات ترددية . كما يميز جينيت بين الاستباقات السردية عن طريق (سعتها)، فميز بين نوعين: استباقات جزئية

1 ـ استباق داخلي: وهو أن يورد الراوي أو الشخصية حدثاً لم يتحقق ينتمي إلى مجرى السرد أو القصة ولا يتجاوزها[1]، ويطرح الاستباق الداخلي نوع المشاكل نفسها الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه ألا وهو مشكل التداخل مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي[2] .

2 ـ استباق خارجي: وهو أن يورد الرواي أو الشخصية حدثا لم يتحقق، ولا يصله مجرى أحداث القصة في الخاتمة، فهي قد تتحقق أو لا تتحقق [3] ، ووظيفة الاستباق الخارجي **" خاتمية في أغلب الأحيان " [4].**

والاستباق[5] أقل توظيفاً من الاسترجاع بكثير، وكان قد ظهر أكثر تواتراً، إلى حد ما، في روايات القرن التاسع عشر[6]، فالمفارقة الزمنية بين زمن القصة وزمن السرد تتأسس هنا على مفارقة استباقية، فينشأ الفعل المتصارع بوصفه مع المستقبل

واستباقات كاملة . ينظر: خطاب الحكاية: ص 76 ـ 255. ولقد كان لفوزية لعيوس رأي بأنواع الاستباق عند جينيت، في كتابها التحليل البنيوي للرواية العربية، فاقتصرت أنواع الاستباق عند جينيت بأربعة أنواع فقط (خارجي وداخلي وتكميلي وتكراري) دون أن تشير إلى وجود أنواع أخرى لهذه التقنية، وربما نعزو السبب في ذلك إلى تشابك الأنواع فيما بينها وتداخلها مع بعضها في كتاب خطاب الحكاية لجينيت، التي يلاقي الباحث صعوبة في جرد تلك الأنواع للسبب ذاته وقد نضيف سببا آخر هو أسلوب النقل والترجمة والأنواع هي حسب ما ذكرناها في هذا الهامش. ينظر: التحليل البنيوي للرواية العربية: ص 156 ـ 175 .

1- يُنظر: المصطلح السردي في النقد: ص 361.

2- يُنظر: خطاب الحكاية: ص 79.

3- يُنظر: المصطلح السردي في النقد: ص 361.

4- خطاب الحكاية: ص 77 .

5- يفرق دارسو السرد ومن زاوية أخرى بين نوعين من الاستباق وهما: ـ

ـ الاول تمهيدي ، يتمثل في إيحاءات أولية لما هو محتمل أو متوقع الحدوث .

ـ الثاني إعلاني ، يخبر عما سيشهده السرد مستقبلا بطريقة مباشرة وصحيحة والفرق بينهما يتمثل في صراحة الإعلاني وضمنية التمهيدي الذي يكون " بذرة غير دالة بل خفية، لن تعرف قيمتها البذرية إلا فيما بعد وبكيفية استعادية . لكن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار، كفاءة القارئ السردية المحتملة " . خطاب الحكاية: ص 84. ويضيف مشتاق عباس معن نوعا ثالثا هو:

ـ الثالث المشفر: وهو خلاف الاستشراف التمهيدي . يُنظر: حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية : ص 59 .

6 ـ يُنظر: مدخل إلى السرد: ص 76.

وليس الماضي[1] . فالاستباق يتولى أحياناً مهمة التمهيد لأحداث قد يؤدي وقوعها المفاجئ إلى صدم القارئ لذلك فهو يهيئه لاستقبالها، وقد يكون عاملاً يساعد على التشويق ، غير معيق لإدراك القارئ، فتحققه ليس حتمياً في الرواية ، وليس بعيداً من المتوقع والممكن ، وربما يأتي خادعاً له ، فيجعله يعيش حالة من الترقب والانتظار مما يجره إلى متابعة القراءة تطلعا لصدق الاستباق ، الذي يوجّه اهتمام القارئ نحو ما هو أهم مما سيحدث وإلى سبب الحدوث وكيفيته.

وتقنية الاستباق ترتبط بما " **أسماه تودوروف عقدة القدر المكتوب** "[2] ، فهذه التقنية تتنافى ظاهرياً مع فكرة التشويق في ترقب الأحداث ومفهوم الراوي الذي " **يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه ويُفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة** " [3] . وعليه فإن الاعتماد على التقنيات المستحدثة بتداعي الأفكار مع تقنيات استخدام المنولوج الداخلي مع الماضي في رواية تيار الوعي يخلق لقطة استباقية تعرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها الصحيح .

وقد صار الاستباق يتم بأكثر من طريقة بعد أنْ كان يتم بطريقة واحدة في القصص القديمة ، فقد يكون تلخيص الأحداث القادمة عن طريق الراوي كلي العلم كما في الملحمة مثلاً أو عن طريق الراوي بضمير المتكلم (الذي يعرف الأحداث قبل البدء بقصها وبالتالي يستطيع أنْ يعرف كل الوقائع بغض النظر عن ترتيبها الزمني ، أو عن طريق توقعات إحدى الشخصيات لما سيحدث ، أو تخطيط هذه الشخصية للمستقبل في ضوء الحاضر) وهذا يكون في القص الحديث تحديداً[4]، وهو ما نجده في رواية حائط المبكى ولكنه يبقى أقل من الاسترجاع – كما قلنا – لأنَّه يقتضي

1- يُنظر: الأدبية السردية كفعالية تنويرية (مقاربات سوسير- دلالية في الرواية العربية) ، عبد الرزاق عيد، جداول، لبنان، 2011 ، ص 290.
2- بناء الرواية: ص 61.
3- المصدر نفسه ص 61.
4 - يُنظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ص 63.

استدعاء بُنى سردية لم يحن سردها بعد لتحلَّ محلّ بنى سردية قائمة فيحدث بهذا تداخل بنائي (مورفولوجي) بين مقاطع السرد وأزمنته [1].

ومن أمثلة الاستباق في رواية حائط المبكى ما تراءى للراوي البطل الفنان التشكيلي الذي وجد في رسالة الرجل المجرم تكهنات فظيعة لا يمكن للعقل البشري ان يتنبأ بها،لكن هذه التكهنات مشروعة لاستقبال ما سيكون من خطورة على حياته وهو يفتح رسالة من مجرم عتيد،قد يطلب منه أن يقتل رجلا أو امرأة اخرى كما فعل سابقا،ومن الاشارات التي تستوضح مستوى المجرم يجد الراوي رسالته وقد كتبت بخط ضعيف جدا:

((كانت الرسالة التي وصلتني اليوم مريبة ،ظللت اقلبها بين يدي دون ان افتحها ،ليس من العادة أن تصلني رسائل ،رحت اتلمسها جيدا ثم اقوم برميها على المكتب ،يظهر أن بها صورة أو بطاقة ،كانت صغيرة الحجم،بيضاء اللون ،خالية من عنوان المرسل ،وكان عنواني مكتوبا بخط لا يكاد يفهم ،يظهر ان صاحبه قد كتبه على عجل ،اما لان وقته كان ضيقا ،وإما أنه كان يسعى لإخفاء خطه ،لا اظن ان هناك دافعا ثالثا لذلك))[2]

وفي استباق آخر نجد الراوي البطل يتكهن اشياء مكنونة في داخله وهو يفتش عن فضاء واسع ليتحرك بحرية ،يتمنى ان يكون خارج الزمن ،وهو يسافر الى الدار البيضاء ،ولا يتجاوز وصف المدينة على لسانه،هو الخروج من دائرة الواقع الى دائرة الحرية المطلقة:

((بعد موت والدي أحسست نفسي طائرا مكبلا ،كنت في حاجة الى أن اكسر القيد وأحلق بعيدا ،كلما ارتفعت بي الطائرة احسست بحرية اكثر،كنت ارغب أن تمخر بعيدا في أعماق الفضاء ،ان تخرج بي من كل الدوائرالتي يعرفها البشر،حتى من

1- يُنظر: حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية: ص 55-69 ؛ بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة) ، أحمد العدواني، الدار البيضاء، 2011، ص 206.
2- حائط المبكى،ص 32.

خارج المجرة من خارج المجرة ،من خارج الكون كله،حين نزلت بنا الطائرة مساءا في الدارالبيضاء لم اطق حتى دخولها،هذه المدينة لا تثير شهيتي ،باحيائها الاسمنتية الميتة الباردة))[1]

ويمتزج الواقع بالخيال بالشهوة المطلقة حين يحاول الراوي البطل وضع سيناريو لعلاقته المستقبلية مع سكرتيرته في العمل ،وهو يتجاوز بذلك كل حدود اللياقة ويكسر حاجز العاطفة والاخلاص للسمراء التي اصبحت زوجته ،واستغل هو فرصة غيابها او تغيبها عن حياته،ليجعل من نفسه بطلا من ابطال الليالي الحمراء مع سكرتيرته :

((رغبتي الجنسية كانت مجنونة ،حاولت طردها الحت على الحضور ،تقلبت في فراشي ،ازداد صراخها ،تهيأت لي السكرتيرة في ثوب شفاف تتلوى راقصة رقصا شرقيا شبقيا،أغمضت عيني ،خلتها تسلل الى فراشي،تناهى الي دق خفيف على الباب هي دون شك ،اللعنة وقعت في المصيدة ،فتحت الباب ،اشرقت علي ابتسامة ساحرة،وامتدت الى يدي اصابع بضة ،ولكن للاسف لم يكن سوى صفي الدين))[2]

1- حائط المبكى،ص 53.
2- حائط المبكى،ص 126.

الفضاء الروائي:

تمهيد:

لم يحظ الفضاء الروائي، بوصفه عنصراً روائياً، بالمكانة نفسها التي منحها النقد البنيوي لعنصر الزمن أو للمنظور الروائي مثلاً ، يقول هنري متران: **" لا وجود لنظرية مشكّلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة كما توجد هناك مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة"**[1] ، ويبدو علّة ذلك حسب رأينا، ترتبط بالتحول الذي شهدته الرواية من الكتابة الواقعية إلى التثوير الخطير الذي أحدثته رواية تيار الوعي في البنية الروائية، فتراجعت معظم العناصر أمام الزمن وانسحبت قيمة الفضاء والمكان أمام هيمنة العنصر الزمني بجعله بطلاً فاعلاً في النص . ومن هنا فإننا، تعلقاً بالسؤال: ما المقصود بالفضاء الروائي ؟ لا نستطيع أن نتلمس مفهوماً واحداً وحاسماً له في الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع، بسبب تعدد الآراء، واختلافها في تقديم هذا المصطلح وفي تعدد تصوراته لدى النقاد العرب وتداخله مع المكان .

من بين النقاد الذين تبنوا مصطلح الفضاء حميد لحمداني الذي يراه: " أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية في سيرورة الحكي سواء تلك التي يتم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تُدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية ، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد ، فإدراكه ليس مشروطاً بالسيرورة الزمنية للقصة "[2] . فالفضاء لديه **" يشير إلى(مسرح) النص بأكمله ، والمكان يكون جزءاً من ذلك المسرح "**[3] . ويتفق مع هذا الرأي الناقد المغربي سعيد يقطين

1 - بنية النص السردي : ص 53 .
2 - المصدر نفسه : ص 64 .
3- المصدر نفسه .ص 64.

فهو لديه **"لا يفيد إلّا التمثيل الذهني المتخيل في ذهن المتلقي وهو لا يطابق الفضاء الجغرافي الخارجي ، وذلك لأن أساسه اللغة"**[1] . ويمكن أن نختصر إشكالية الفضاء بما وصل إليه منيب محمد بوريمي حين يقول: **"الفضاء الروائي هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب (أو الروائي)، وعلى هذا فالفضاء يتسع اصطلاحاً ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها، بدءاً... من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة ، إلى المكان والزمان، الأشياء، اللغة، الأحداث ، التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد ، والتي تجسّد عالم الرواية"**[2] . فالبوريمي هنا يدرج تحت مصطلح (الفضاء) الفضاء النصي، وما يحتويه من (مكان وزمان وشخصيات وأحداث وأشياء ولغة ورؤية كاتب).

ثمة آراء أخرى واعتبارات لها تأثيرها في الفضاء وتغير دلالته ، فمنها ما نراه يتكون **"من خلال وجهات نظر متعددة؛ لأنه يُعاش على مستويات عدة، إذ يعيشه الراوي بوصفه كائناً شخصياً تخييلياً أساسياً، ومن اللغة التي يستعملها، إذ لكل لغة**

1- قال الراوي، سعيد يقطين،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي،بيروت، 1997،ص ،24.

لقد تعددت المصطلحات بهذا الشأن، فكان هناك اشتباك اصطلاحي وتعاضل مفهومي لمصطلحَيْ (الفضاء، والمكان)،والفضاء أوسع من المكان، لأن (الفضاء في الرواية هو اوسع وأشمل من المكان) وهو رأي قال به نقادنا العرب منهم حميد لحمداني ووافقه الكثير بعد ذلك كسعيد يقطين وغيره الكثيرون، فاصبح لدلالة لفظة الفضاء في الاصطلاح وفي النص مدلول أوسع من المكان، وذلك بسبب كثرة الاستعمال والتوظيف من جهة نقادنا فاستطاعت لفظة الفضاء أن تحوي مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية في العمل الروائي . ونزعم هنا من منظورنا على الأقل أن المكان بالقياس إلى الفضاء يكون قاصراً،لأن الفضاء ينصرف إلى الشمولية في العمل الروائي بصورة أكبرمن المكان حسب الاستعمال النقدي لهذا المصطلح وما اعتدنا عليه، على حين أن المكان نريد أن نتوقف معه في رواية حائط المبكى على مفهوم الفضاء الجغرافي وحده . يُنظر: (المكان، الفضاء، الحيز) من أجل فك الاشتباك الاصطلاحي، كريم رشيد، عمان، الأردن،ع (43)، 1999، ص 8؛والمصطلح السردي في النقد : ص 428 – 429؛ وبنية النص السردي : ص 64، وقال الراوي : ص 24 .

2- الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة) ، منيب محمد البوريمي ، دار النشر المغربية ، ص 21 .

صفات خاصة لتحديد المكان، وتعيشه الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان وفي المقام الأخير يعيشه القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر غاية في الدقة ويسهم في تشكيل الفضاء، وتحديد دلالته وإبراز جماليته "[1] .

أما المكان فلقد اختلف النقاد في تحديد مصطلحه، كل بحسب ثقافته وتوجهاته وعينات بحثه، فخرجوا بعدة أنواع له، واصطلحوا عليها مصطلحات تختلف من ناقد إلى آخر . وهو يشاطر الفضاء في عدم تمتعه بالمكانة التي يتمتع بها عنصر الزمن أو المنظور الروائي من الاهتمام. فالمكان**" في الرواية ، بدلاً من أن يكون عنصراً لا يكترث به، يعبر إذن عن نفسه من خلال أشكال معينة ويتخذ معاني متعددة بحيث يؤسس أحياناً علّة وجود الأثر"[2]** ، فالمكان إذن **"سواء أكان (واقعياً) أم (خيالياً) يبدو مرتبطاً بل مندمجاً بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن"[3]** . إن الموقف من المكان مرهون بذاكرة المبدع والقارئ، ومتأرجح بين الألفة والعداء، ويخضع لنسبية النظرة إليه بين شخص وآخر، فباشلار الذي أكسب المكان أهمية زائدة عن الزمن بحكم بأن الزمن خطي في سيره نحو الأمام وعليه فنحن **"عاجزون عن معايشة الاستمرارية التي تحطمت . نستطيع أن نفكر فيها فقط بمستوى تجريدي خال من الكثافة ... الذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان اكثر تأكيداً كلما أصبحت أوضح" [4].**

ويعرّف سعيد يقطين المكان، بأنه " يوحي إلى البعد الجغرافي ، ... الذي يشكل ديكوراً، أو إطار الأفعال أو الأحداث"[5] فيذكر المكان بكل تفاصيله وجزئياته على نحو يبدو فيه صورة حسية عن الواقع الحقيقي، ونرجح هنا الاعتماد على تقنية

1- سيميائية الفضاء الروائي، صالح ولعة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،ع 456، س 37، نيسان، 2009، ص 70 .
2- عالم الرواية : ص 92 .
3- المصدر نفسه : 92 .
4- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص 39 .
5- قال الراوي :ص 240،على هذا الاساس تكون لغة النقد العربي، تنطق بسعة الفضاء، والفضاء الجغرافي جزء منه .

الرؤى الموضوعية في التقديم للمكان، إذ **" تكشف هذه الرؤية عن اهتمام كبير بالتفاصيل المكانية، ويكون المكان أقرب إلى الطابع الهندسي ، وغالباً ما يغيب الإنسان وتهيمن الاشياء على ساحة الخطاب، وتقترب اللوحة الوصفية الروائية من الصورة السينمائية "** [1]؛ لأنها تكشف كل شيء دفعة واحدة وبالتفصيل، فتقمع خيال القارئ فلا يتمكن من استكمال الصور الناقصة في المشهد الروائي .

والمكان مهم للفضاء لأن الأخير يقوم على البنية المكانية المتوالدة **" المتميزة باستدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء، فالباب أو النافذة تستدعي وجود جدار والأخير يحدد المكان ، لذا فإن توالدية البنى المكانية هي استمرار ظهور العناصر المكانية وتدرج حضورها من خلال سلسلة ... ، فالجوهري في هذه البنية هو تكثيفها للمكان واقتصارها على الأساسي من العناصر "**[2] ؛ تحفيزاً لخيال القارئ الذي يميل لملء الفراغات المكانية التي يخلفها الفضاء . والمكان الروائي يحضر **" بأبعاده الفيزياوية والهندسية والجغرافية والنفسية والموضوعية والذهنية والجمالية ، وهو غير المكان الواقعي حتى وإن كان صورة عنه، إذ إنه يمتاز عنه بفضائه التخيلي ، وبموته ، وخلوده وإمكانية تأويله وسهولة التواصل معه "**[3] . على هذا الأساس يكون المكان في الرواية بخيال المتلقي، وليس في العالم الواقعييساعد على ذلك الايحاء عن طريق اللغة ، فيتكون المكان اللفظي المتخيل . أما أهمية المكان فقد اختلف النقاد في تحديد موقفهم من تلك الأهمية ، ويمكننا تشخيص موقفين متضادين إزاءه :

الموقف الأول : يرى ضرورة إظهار ملامح محددة للمكان في النص الروائي فيؤكد جون برين على أهمية تكوين مكان حقيقي في الرواية، فيقول: " لا يكفي أن ننشئ في المكان ما يشبه خشبة المسرح يتحرك عليها الممثلون، فتأثير الأمكنة يتباين

1- شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً) ، خالد حسين حسين ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، ع 83 – اكتوبر 2000 ، ص 115 .
2- المكان في النص المسرحي ، منصور نعمان نجم الدليمي ، دار الكندي ، 1998 ، ص 92 .
3- قضايا المكان الروائي في الادب المعاصر ، صلاح صالح ، دار الشرقيات ، 2010 ، ص 25 .

قوةً بين شخص وآخر ، ولكن الذي لا يتباين هو الوجود المادي لتلك الأمكنة "[1] ويقول مؤلفا كتاب (عالم الرواية) في ذلك التباين أو التغيرات وبحثنا عنها: " ونحن إذا بحثنا عن تكرار تغيرات الأمكنة في رواية ما وعن إيقاعها ونظامها وبصورة خاصة سببها، ... تبدو هذه التغيرات مهمة لتضمن للقصة وحدتها وحركتها في الوقت ذاته، كم يتضامن المكان مع عناصره الاخرى المؤسسة "[2] ، لأن المكان " **يعبر إذن عن نفسه من خلال أشكال معينة ويتخذ معاني متعددة بحيث يؤسس أحياناً علة وجود الأثر "**[3] ، وقد تكون للمكان قيمة كبيرة ليصبح " قوة فعالة مؤثرة في حياة الشخوص "[4] .

الموقف الثاني : ويمثّله من دعوا إلى التقليل من شأن عنصر المكان في الرواية لأنهم يعدونه من العناصر الهامشية فيها مقارنةً مع العناصر الأخرى . فالزمن عند فوستر **" أكثر خطراً من المكان "**[5] ، ووافقه على ذلك أوسبنسكي الذي حدد أهمية المكان في فن التصوير[6] ، وفي الأدب يكون الإدراك متمثلاً **" قبل كل شيء في سياق زماني "**[7] ، فيكون الأدب مرتبطاً **" جوهرياً لا بالمكان بل بالزمان"**[8].

ويوضح باختين منهجيته في تناول الرواية اليونانية قائلاً: **" سنركز اهتمامنا كله ... على مسألة الزمان (هذا العنصر الرئيسي في الزمكان)"**[9] ، بعدما أثاره

1- كيف نكتب رواية، جون برين، ترجمة: محمد شاهين، مجلة الآداب الاجنبية،ع 1، السنة 5، تموز 1978، ص 188 .
2- عالم الرواية : ص 95 .
3- المصدر نفسه : ص 92 .
4- الوجيز في دراسة القصص، ألين أولتبنر وليندل لويس، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983 ، ص 168 .
5-أركان الرواية ، أ . م . فورستر ، ترجمة : موسى عاصي ، جروس برس ، طرابلس، 1994 ، ص 26
6- يُنظر : شعرية التأليف : ص 85 .
7- المصدر نفسه : ص 86 .
8- المصدر نفسه : ص 85 .
9- أشكال الزمان والمكان في الرواية : ص 8 .

بمصطلح (الزمان والمكان)، وهو مصطلح يطلقه "على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً "[1].

إن فرضية الإحاطة بكل الصور المكانية في النص الروائي ، شبه مستحيلة ، بسبب كثرتها وتنوعها ، ولم يقدم النقد البنيوي موقفاً محدداً في طبيعة التعامل مع عنصر المكان، فلا يمكن تجاهل ظاهراتية غاستون باشلار، والأهمية التي أحاط بها المكان في دراسته (جماليات المكان)، بأسلوب معالج فلسفي، وكأن اهتمام باشلار هو بعلاقة الشخصية بالمحيط المكاني وإظهار مكانته في العمل الأدبي . فقدان عنصر المكان عند باشلار في العمل " يفقد خصوصيته ، وبالتالي أصالته"[2]؛ لأن المكانية "تتصل بجوهر العمل الفني، وأعني به الصورة الفنية"[3] . وسيكون تركيزنا على نوعي المكان الأليف والمعادي؛ لتجسيدهما في رواية حائط المبكى.

الفضاء الجغرافي (المكان)

تعد دلالات الفضاء المتعددة :(أليف / معادي، مفتوح /مغلق، جبري /اختياري خصوصي /عمومي...الخ) من أبرز اشكالياته . فهي غالبا تكون خارجة عنه تحددها ايديولوجيا الشخصية الروائية وحالتها النفسية ؛ لأن "اسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه من أغلال الوصف "[4] فدلالة الفضاء تكون رهن الشخصية الروائية بالدرجة الأولى.

1- أشكال الزمان والمكان في الرواية: المصدر نفسه ص 5 .
2- جماليات المكان ، غاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا ، بيروت ، 1984 ، ص 5 – 6 .
3- المصدر نفسه : جماليات المكان :ص 6 .
4- لحمداني حميد ،.بنية النص السردي من منظور التقد الروائي ص71.

تتوالد وتتفرع الأمكنة حسب الأحداث والشخصيات معطية مكانا مؤقتا وللإحاطة بها حسب اتساعها وضيقها نقسمها الى أمكنة مغلقة و أمكنة مفتوحة.

1- **الأمكنة المغلقة:** هي الأماكن التي تتسم بالضيق والمحدودية ، كلما كان المكان مغلقا نجد أن الشخصية محبة للعزلة تقاسي الهموم والأحزان أو تتلقى مشاعر الحب والحنان[1]

2-**الأمكنة المفتوحة:**هي أوسع من الأماكن المغلقة ، تحمل ايحاءات عميقة تدل على الرحابة والاتساع كالشارع والطريق ،وكلما كان المكان مفتوحا كانت الشخصية أكثر حركة[2]

ويقوم هذا التقسيم على أساس المفتوح والمغلق ، وذلك طبعا بالنسبة للشخصية لأنه من الممكن أن يكون المكان المنتفتح لشخصية ما هو نفسه مكان مغلق بالنسبة لشخصية أخرى والمقياس هنا هو مدى تأثيرها ،ومدى تأثرها ،ومدى حريتها وتقييدها فيه وكأمثلة من النص يمكن أن ندرج المدرسة والبيت باعتبارهما أمكنة مغلقة ، كما يمكن أن ندرج وهران تلمسان مراكش البحر كمفهوم عام للمكان المفتوح .

استطاع عز الدين جلاوجي أن يوظف المكان توظيفا فنيا جماليا ، ويبرز لنا أهميته في حياته ،فلم يكن اختياره له في المدونة اعتباطيا فنجد من الأمكنة المغلقة "مدرسة الفنون"يقصده الطلاب بغرض تعلم الفن أو تطويره وصقل مواهبهم الفنية وفتح آفاق المستقبل أمامهم وتلبية وتنمية ميولهم وهوياتهم وإبداعاتهم في مختلف المجالات سواءاً كانت هذه المواهب رسما أو موسيقى أو تمثيلا أو رقصا أو غناء من

1- فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان في مكانية النص الشعري ،دار الانتشار العربي ،لبنان ط1 2008، ص24.

2-المرجع نفسه ص 24.

طرف أساتذة مختصين تضم هذه المدرسة عدة مرافق كالمكتبة **"اعتكف في المكتبة استدر كتب الفن ، أمارس في المرسم جنوني الفني ،أعزف الموسيقى ،أرقص أحيانا "**[1] كانت المدرسة كشجرة استظل بظلالها ، وشمسا سار بنورها ،لأنها غيرت حياته من ضيق الألم والحزن والكآبة التي تغلغلت فيه بسبب والده إلى سعة الأمل والتطلع نحو غد أفضل حيث قال **"نناقش قضايا الفن ،نعانق أحلامنا ،نزرع بساتين من فرح لمستقبل واعد"**[2]

من الأماكن المغلقة التي رسمت لنا جدرانها في المدونة ذات الألوان الحزينة والتعيسة والذكريات المؤلمة **"ان بيت الانسان امتداد له فإذا وصفت البيت وصفت الانسان"**[3]

أي أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان ،والذي يضفي عليه طابعا مميزا يرتبط بنفسيته وطرق تفكيره ،فالإنسان الذي يعاني ظروفا قاسية يضفي على البيت طابع الكآبة ،أما إذا كان سعيدا فإنه يضفي عليه طابع السعادة والسرور ورث الفنان البيت عن ابيه بعد وفاته ليمارس فيه شغفه وجنونه للفن **"فأنا سعيد ،لقد صار لي بيت خاص اتخذه خلوة لأمارس طقوس الفن ، وأحاول أن أفجر عبقريتي الإبداعية"**[4] فصار أكثر سعادة لأنه يبفجر ابداعه بحرية دون أن يضايقه أحد **" هو المكان الذي أمارس فيه سلطتي ، ويكون بالنسبة لي مكانا حميميا وأليفا وبعد اختراق هذا المكان من أشد أنواع التهجم على الحرية الشخصية "**[5]

1-حائط المبكى ص 8.
2-المصدر نفسه ص 38.
3-عالية صالح ،مقاربات في الخطاب الروائي ،دار كنوز المعرفة العلمية الأردن ،ط1 2011.ص 24.
4- حائط المبكى ص 36.
5- سيزاقاسم، القارئ والنص ،العلاقة والدلالة ، الشركة الدولية للطباعة ،القاهرة ،2002،ص 41.

حضور البحر كان بارزا في حياة الأديب باعتباره فضاء للراحة والانبساط ،وظفه للدلالة على الإنفتاح والاتساع هروبا من عالمه الضيق "كانت لي رغبة جامحة في أن نزور البحر هذا الصباح ،يتملكني حد النخاع وأنا أقف أمامه هائجا ،مستعرضا لقوته ومهارته القتالية أمقته حين يستسلم رخوا صيفا "[1] فهيجان البحر يبعث فيه روح الكفاح والنضال ،ورخوه سيعث فيه الاستسلام والفشل ،فيفضله دوما هائجا كي يؤنس وحدته .

كما جعل منه ملاذا للراحة لما بعث في نفسه من رحابة صدر ،وبرودة أعصاب وصفاء قلب بفضل اتساع زرقته اللامتناهية"تعودت أن أقصده ،تحس فيه بالراحة المطلقة وأنت تتأمل صفحة البحر أمامك تمتد إلى مالا نهاية "[2] فبمجرد المظر اليه ينسى آلامه وأحزانه ويشعر بالطمأنينة والارتياح .كما أنه لا يوجد مكانا مناسبا للعشاق أفضل منه "ضمتنا كافتيريا الأحلام ،مباشرة على شاطئ البحر ،تقابلنا وجها لوجه ،سرحت عبر الزجاج أتأمل الأمواج العاتية ،حين عدت ببصري إليها ،انسحبت من دهشتها وقد كانت تتأملني ،دفعت برأسي أقترب منها ،وكذلك فعلت وقد امتلأ وجهها فرحا، غمرني عطر جسدها ..روحها ،رقصت نفسي على إيقاع قلبها الجميل اكتشفت لأول مرة روعة أسنانها بهاء ابتسامتها ،يكفي ذلك وحده ليلهمني ما لا نهاية من الأعمال الخالدة "[3]

اذ جعلا هذا الفضاء الرحب فرصة للتغزل ببعضهما البعض واكتشاف ما يتميزان به من صفات.

حلق بنا سارد الرواية في سماء وهران عندما رافق محبوبته أثناء زيارته بهذه المدينة التي تفيض ابداعا وجمالا ،فبمجرد أن وطأت قدمه أرضها صاح قائلا:

1- حائط المبكى ص 20.
2-حائط المبكى ص 47.
3- حائط المبكى ص 20.

"انها وهران أميرة المدائن وسحر الجنائن"[1]

"وهران هي أندلس الفن وهران جنة الخلد بملائكة الأرض "[2] فهي منبع الفن أو الفن بعينه "سافجر وهران عبقريتي الفنية ،سأخوض هاهنا تجارب لا نهاية لهافي الرسم"[3]

سافر بنا السارد في رحلة سياحـية واستكشافية الى بلد المغرب العريق ، عراقة مدنه وأهله حيث تظهر عبقرية وابداع الإنـسان في كل شبرمن أراضيها ،ومن بين هذه المدن التي تعج بالحياة وتعقب الفن "مراكش " **"لقد حجزت في الطائرة المتجهة إلى مراكش ،كانت رغبتي جامحة فـي أن أمخر عباب التاريخ ، أتنشق عبق الإنسان الذي لم تشوهه المدينة البائسة"[4] "أيها الخلق حجوا إلى مراكش من استطاع اليها سبيلا ومن لم يستطع ،بائسة هي المدن التي فقدت عذريتها ،الويل للمكان يبيع شذاه"[5]**

جـعل زيارتها من مقام زيارته البقاع المـقدسة لما تتزين من ابـداع وفن .

يقول جول فاليه: **" المكان أحالني دوماً إلى الصمت "[6]** وهذا الصمت يُثير في الفرد أما الشعور بالألفة، أو الشعور بالعداوة، وهما شعوران توفرا لدى الشخصيات الروائية في حائط المبكى، فكان المكان بنوعين :

1- مكان أليف: وهوالمكان الذي نحب وممتدح لأسباب متعددة، ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها، وهي قيمة إيجابية [7].

1 - حائط المبكى، ص 87
2- حائط المبكى، ص 103.
3- المصدر نفسه، ص 104.
4-المصدر نفسه، ص 52.
5- المصدر نفسه ،ص 53.
6- جماليات المكان : ص 170 .
7 - يُنظر : المصدر نفسه : ص 31 .

2- مكان معادٍ: وهو المكان الذي لا نحبه ومذموم لأسباب متعددة ويرتبط بقيمة عدم الأمان ، وهي قيمة سلبية . أي المكان الذي تتجسد فيه الكراهية والصراع والكوابيس والألم [1] .

ويتمثل المكان الأليف في رواية حائط المبكى في نادي المعهد الذي كان يدرس فيه البطل المكان الذي التقى فيه حبيبته اول مرة ،وكان هذا اللقاء هو شرارة النار التي اصبحت علاقة تجمع بين حبيبين:

((سنوات عشر مرت ظللت اتردد فيها على هذا المكان ،اجلس في النادي نفي الحديقة ،اعتكف في المكتبة استدر كتب الفن ،امارس في المرسم جنوني الفني ،اعزف الموسيقى ،ارقص احيانا ،اتحدى الحياة ،اريد ان احياها بايقاعي ،قابلت مئات الجميلات ،ابدا لم اهتز من اعماقي كما وقع لي اللحظة ،اي سحر تحمله هذه الملاك السماوي ؟واي عبق صوفي آسر يجذبني اليه))[2]

ثم حين نتصفح الرواية مانلبث أن نجد مكانا آخر وهي مدينة وهران التي عاشت البطلة الحبيبة السمراء فيها ،فهو يراها اجمل المدن واروعها:

((هل يمكن ان تكون وهران خزان الماس الاوحد في تجربتي الفنية ،على كثرة مارسمت من ملامح لم اشهد لها مثالا ،وأنا اراها بروحي ،باعماقي))[3]

ومن ناحية اخرى يرى البطل هذه المدينة ويصفها وكانها جنة الله في الارض:

((انها وهران اميرة المدائن وسحر الجنائن))[4]

1 - يُنظر : جماليات المكان; ص31.
2- حائط المبكى،ص8.
3- حائط المبكى،ص 16.
4- حائط المبكى،ص 86.

و ننتقل من هذا المكان العام لنتعرف على المكان الخاص وهو منزل البطل البيت المتواضع الذي يصنف حتما ضمن المكان الأليف لان البطل الرسام عاش وترعرع فيه:

((وأخيرا اقتنعتها بزيارتي في بيتي المتواضع ،برغم ما نشأ بيننا من اعجاب متبادل ،تطور سريعا ليصير حبا وتعلقا ،ظلت مسحة من الحياء تجللها دوما ،وظلت تتحفظ في كثير من تصرفاتها معي،قضيت مساء يومي في تنظيف البيت واعداده،اتأمل كل زاوية فيه ،احاول ان ازرع فيه فرحا يبهجها))[1]

ومن وهران والبيت الى مدينة الصويرة التي يجدها البطل موطن والفن ولا بد لكل فنان ان يكون على تواصل دائم بها:

((مساء رحنا نوغل في ازقة المدينة القديمة ،التي تظل تدهشك كلما امعنت في مراودتها ،مدينة تفيض ابداعا وجمالا خلاقا،حتى لتكاد تجزم ان فن الكون كله هنا منبعه ،وأن لكل مبدع شريان يوصله بالصويرة))[2]

ولتزيد أهمية المكان يجب أن يكون **"كأية شخصية أخرى يجب أن يكون عاملا وفعالا وبنّاءاً في الرواية، وإلا أصبح كتلة شحمية لا تضيف الا الترهل ومن هنا كان المكان يلعب في بعض الروايات الرشيقة دور البطولة وليس عنصر البطالة .(3)"**

حائط المبكى فضاء كبير متعدد الأبعاد وفي ثناياه درس طويل عن فن الموسيقى والفن التسكيلي وتاريخ الفن وعراقة الإنسان والمكان ،فكثيرا ما تظهر صور وتعريفات لعباقرة الفن الكبار عربا وغير عرب وكذا عن فضاءات المكان كمشهد

1- حائط المبكى،ص 26.
2- حائط المبكى،ص 61.
3- شاكرالنابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1994 ص 275.

في المغرب وفي الجزائر ويوحي الروائي بشيئ ما حين يشير الى تلمسان ووهران ومراكش ويحاول ربط علاقة روحية وتاريخية بينهم .

الفضـــاء النصـــي:

ويقصد بالفضاء النصي المساحة التي تشغلها الأحرف الطباعية على الورق فهو فضاء طباعي يوظفه الكاتب لكتابة نصه، وهو مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات . وهو يشـتمل على الآتي: العـنوان- الغـلاف (التشكيل وعلاقته بالنص) أو لوحة الغلاف- الاهداء- دار النشر وكلمة الناشر- عتبة الاستهلال أو الافتتاحية- الإخراج الطباعي - الكتابة الأفقية والكتابة العمودية- الهوامش- الفهارس

فنية الاشتغال تكمن في كيفية توظيف الرمز في النص الروائي وإلى أي مدى يحقق جمالية خالصة، فهو **"الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودا أيضا"** [1]أي أن القارئ لا يفهم إلا ظاهريا ولكن عند التأمل في النص فانه يستشف ما وراء الدلالة الظاهرية مع أن الكاتب يعبر ما ظهر من الدلالات مقصودا أيضا ، فالرمز هو سلاح الكاتب يعبر به عن أفكاره ومقاصده تحت غطاء أدبي رمزي أخاد لا يمكن لأي كان أن يستشف خفايا مقاصده ومعانيه.

وهو كذلك وسيلة في يد الكاتب والاديب يستخدمها في التلميح لمقاصده من دون التصريح بها ، مما يجعل عمله يكتسي عمقا فكريا وفنيا عاليا ، يرى جيرار جنيت أن بنية العنوان ودلالته لا تنفصل عن خصوصية العمل الادبي إذ **"يعد بنية معادلية**

1-احسان عباس ،فن الشعر ،دار صادر ،ودار الشروق،عمان ،الطبعة الاولى 1996،ص 200.

كبرى: طرفاها العنوان النص، وربما شكل بنية رحمية تتولد معظم دلالات النص"[1]

والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل كان عنوان حائط المبكى مناسبا متماشيا مع أحداث الرواية أم أنه كان مجرد رمزا من الرموز التي أدمن عليها الكاتب؟ شكل الرمز في رواية "حائط المبكى "حيزا كبيرا بداية من العنوان الذي يعد عتبة أساسية في تحديد الأثر الأدبي وقراءته ، فمن خلاله تتجلى جوانب جوهرية تحدد الدلالة العميقة لأي نص والذي يعد من بين أبرز التقنيات التي يحرص على تفعيلها الروائي ولعل أول عتبة تعترض الباحث في قراءة أي رواية هو العنوان وذلك لأنه يشكل عتبة لابد من تحليلها والوقوف عليها حتى يمكننا ولوج عوالم الرواية المراد قراءتها، فصدق من شبه العنوان بالأهداب الطويلة التي لها ظلال على نصوص الرواية ويشبه الدكتور محمد مفتاح العنوان بمثابة الرأس للجسد.

يتخذ عنوان رواية "حائط المبكى" لنفسه وضعا خاصا في الشكل والاشتغال انه نواة الحكاية وبؤرتها التخيلية وهو أيضا عتبة نلج من خلالها عوالم النص وهو ما يشير على الأغلب في دلالاته الى ثيمة الرواية ولكن مع ذلك نحاول أن نلمس من خلال العمل الروائي مدلولات هذا العنوان.

عتبة العنوان:

يمكن عد العنوان وتشكيله، داخلاً في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، وهو ينطوي على دلالة جمالية أو قيمية، تتسبب بنوع من التأثيرات الخفية في القارئ وبردود فعل معينة منه . وهو تركيب يصوغه الكاتب على نحو جمالي، مراعياً فيه ضرورة أن يكون مغرياً يجذب القارئ، ساعياً لأن يكون مختزلاً معبراً خير تعبير

1- جميل حمداوي ،السميوطيقا والعنونة ،مجلة عالم الفكر ،مجلد 25،عدد 35،الكويت 1997 ص 102.

عن العمل، فـ **" العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرَف، وبفضله يُتداول، يُشار به إليه، ويُدل به عليه، وفي الوقت نفسه يَسِمُه العنوان ـ بإيجاز يناسب البداية ـ علامة ليست من الكتاب جُعلت منه لكي تدل عليه"**[1]، فيصبح جزءاً منه يحدده ويعيّنه ويحدد مضمونه .

عنوان الرواية من حيث النمط **"يلعب دورا مهما في تكوين بعض عناصر العمل الروائي"**[2] ، ويحدد نوع الرواية، في حائط المبكى قد يكون العنوان غير مباشر الدلالة فيها بل **"يؤسس دلالته بطريقة تأويلية يقوم بها القارئ أثناء قراءته للرواية ، ويمكن أن نطلق على هذا النمط من العنونة النص الحاذي لأنه يمهد للنص المتن المتمثل في الرواية في كليتها الشاملة"**[3]

العنوان يقدم دلالة جزئية غير متكاملة عن مضمون الرواية، يدع القارئ يكشف عنه كلما تعمق في القراءة ، ويتمثل هذا كله في عنوان رواية " حائط المبكى" اذ تتكشف دلالته تدريجيا في أثناء القراءة ، فعتبة العنوان ليست كباقي العتبات نظرا لأهمـيتها التي استمدتها **"العنوان عنصر خارج نصي يسمح بتمييز عمل أدبي عن الأعمال الأدبية الأخرى "**[4]

من مكانها الجوهري على غلاف العنوان كونه المرآة التي تنعكس عليها كل الآليات والعناصر الفنية التي تميز العمل الفني، يعد تركيب العنوان من أهم المفاتيح التي تساعد القارئ على فهمه وادراك دلالاته وايحاءاته.

1- محمد فكري الجزار ،العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1998،ص 15.

2- مجموعة من المؤلفين،الرواية العربية –ممكنات السرد-،المجلس الوطني للثقافة والأدب الكويت 2008، ج1،ص،73.

3- المرجع نفسه ،ص72.

4-Tamine-joelle Garde. Hubeet Marie Claude، DICTIONNAIRE DE CRIYIQUE LITTERAIRE، ED ARMOND COLIN TUNISIE 2001، P316.

وردت صياغة العنوان تركيبا اسميا فهي متكونة من وحدتين حائط و مبكى فحائط وردت اسم نكرة (مبتدأ لخبر محذوف) ومبكى اسم معرف (مضاف اليه) وتضطلع الجمل الاسمية اجمالا بدور الاستقرار والثبوت لأن **" الفعل يدل على التجدد والحدوث ، والاسم على الاستقرار والثبوت "**[1].

لا ريب أن **"اختيار الروائي العنوان ينطوي على شيء من القصدية حين يجئ معبرا عن المتن دلاليا أو متضمنا فيه ، فالعنوان الخارجي هو من النوع المعبر بالرمز والدلالة عن فكرة ما "**[2].

فعنوان حائط المبكى يثير كل من يقرأه ، لأنه يدل على واقع مشؤوم حزين عاشه بطل هذه الرواية وبالتالي فهو قابل للتأويل أي لقراءات متعددة، وهنا قد يكون تعبيرا أو اشارة الى الهم بكل أنواعه وعن الحزن والحسرة والألم والضياع والشتات والقنوط واليأس بشتى أنواعه.

نستنتج أن العنوان الحديث في الكتابات الحديثة ليس هو ذلك العنوان المقيد بفكرة واحدة في النص وانما هو عنوان متعدد الدلالات قابل للتأويل ويفتح آفاق متعددة ولكن كلها تدور في فلك واحد وبعد **"العنوان علامة فانه يحيل على مجموعة من العلامات المشكلة للعلاقة كمعنى"**[3].

1-الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله)، البرهان في علوم القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط3، 1980، ص 66.

2-سليمان كاصد، علم النص دراسة بنيوية في الأسلوبية السردية، دار المكندي، الأردن،2003، ص18.

3-grivel. Production de l'intérêt et romanes mouton. 1973.p168

هنا نجد العنوان أقرب الى الشاعرية أو الفلسفية أي أن العنوان أيضا أصبح له دلالة فنية بحيث أنه يعطينا آفاق صور رحبة نلمس فيها أحاسيس، ومشاعر، واختلاف، وتنوع..

فالعنوان **"لا يحكي النص ،بل على العكس انه يمظهر ويعلن نية (قصدية) النص"**[1].

ومن الجدير بالذكر أن في الوهلة الاولى يتبادر لنا ان "حائط المبكى " من خلال دلالته التي نستشفها في البداية أنه المكان الذي يعتريه الناس للبكاء عليه أي النواح والنديب وذلك بإخراج كل المكبوتات التي تدعي الحزن والبكاء... لكن اختيار العنوان فيه انتقالة حرفية للمبدع راوغ فيها وتعددت الدلالة فلم يأت بعشوائية **"إن اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الاجناسي للنص ،انها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية ليصبح العنوان هو الاثر الذي يتوالد ويتامى ويعيد انتاج نفسه"**[2].

وما حائط المبكى إلا حاجزا وضعه الكاتب بين غد مشرق وواقع موجود عاشه بطل الرواية في مسار حياته كما ورد عنوان هذه الرواية أقرب الى العناوين الرمزية الاسطورية لأن حائط المبكى في الأصل هو حائط غربي موجود في المسجد الأقصى، يزعم اليهود أنه من بقايا الحائط الغربي للهيكل الثاني في القدس، فيخصونه بالعبادة والبكاء ، وأن مضمون الرواية يقترب كثيرا من هذا المعنى، كأن الأديب يبكي على ماضيه فهو يتحدث في روايته عن ذلك الشاب الحالم الذي ربط بين الفن الادب والحب [3] فعتبات النص الادبي : اسم المؤلف، العناوين ،الاهداءات جميعها

1- عيسى القدومي، مقال شهاب اليهود وأباطيرهم (حائط الراق)، مجلة الفرقان ع914، كويت 2015، ص01.
2-حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت ط1، 1991ص 59.
3 - حائط المبكى ص 4 ،6 .

ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات تحقق نوعا من الاستباق ، هذه العتبات المتكاملة هي التي تشكل النص الروائي.

- لوحة الغلاف:

يعد الغلاف من بين الشروط التي يجب الالمام والاهتمام بها لدى الكتاب في انتاج عملهم الفني، فعليه ان يكون قادرا على جلب انتباه واثارة المتلقي ، اذ يعتبر من العتبات الدلالية الموجهة له يرى جينيت أن الغلاف هو كغيره من عتبات النص موازي "يضع به النص من نفسه كتابا ،ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه ،وعموما على الجمهور ،أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية"[1]

التشكيل وعلاقته بالنص: او (لوحة الغلاف) وهو يرتكز في تشكيل الغلاف الأمامي

الخارجي للنص الروائي، وله أنماط مختلفة يمكن تصنيفها إلى نمطين :

أ- **تشكيل :"يشير بشكل مباشر الى أحداث القصة أو على الأقل مشهد مجسد من هذه الأحداث"**[(2)] ويمثل في اختيار الرسام لموقف أساسي في الرواية عادة ما يتميز بتأزمه في مجرى الأحداث، وبقوة جذبه لانتباه القارئ لسرعة الربط بين النص والتشكيل، فلا يحتاج القارئ الى عناء كبير في هذا الربط بسبب دلالته المباشرة.

ب- تشكيل تجريدي: وهي رسومات تجريدية تعتمد على تأويل المتلقي لها.

فقد يكتشف المتلقي علاقات تمثل بين العنوان والنص، وقد تظل العلاقة غائمة في ذهنه [(3)].

فنجد جيرار جينت يعرف تصدير الكتاب **:"كقتباس يتموضع عامة على رأس الكتاب أو جزء منه ويعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة ذو قيمة تداولية**

1-Gerand Genette : poétique ; Ed. Seuil. Paris 1987.p ;6

2- بنية النص السردي ص 168.

3- محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987، ص 72.

واضعة بطريقة تسنّن بها القراءة الواقعة، فيقلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع اليها الكاتب كما يمكن للتصدير أيضا ، أن يكون أيقونا : كالتصدير بالرسوم والنقوش"[1] أي أن الغلاف هو الواجهة الأولى التي يقف عليها المتلقي بمثابة بوابة العبور التي تمنحه فتنة اكتشاف الكتاب وأغواره، فالغلاف يفتن متلقيه، كما يعد من أهم عناصر النص الموازي المساعد على فهم الرواية بصفة خاصة دلالة وبناء وتشكيلا أدبيا فهو:**"أول من ما يقف عنده وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا، بمجرد حملنا ورؤيته للرواية لأنه العتبة الاولى من عتبات النص بغيره من النصوص"**[2].

جاء غلاف الرواية بشكل بسيط وواضح ، فقد وظف الأديب على الواجهة الأمامية كونها تمثل تشكيلا بصريا يعبر فيها عما يحتويه مضمون المدونة ، لأنها أعطت له لسمة فنية لا مثيل لها فتصميم الصور ليس أمرا اعتباطيا ،فالصورة عبارة عن لوحة فنية تحمل منظرا جميلا متمثلا في عصفور هادئ متأمل على شرفة النافذة ينظر من خلالها من الداخل، وسط ظلمة يتخللها بصيص أمل ، فأدى الى انعكاس صورته على زجاج النافذة ، يمكن القول اني أرى ذلك الفنان التشكيلي في العصفور في هدوءه وتأمله فالفنان مثل العصفور لا يتقيد بل طليق يسبح في الفن ويتأمل لغد أفضل ، وقد شغل اللوحة العديد من الألوان لأنها تحيل على نفسية الاديب المضطربة ،فمزج بين الألوان الداكنة الدالة على الحزن والأسى والألم .

والألوان الفاتحة الدالة على الفرح والسعادة والأمل **"فقد عاش الأديب بين عالمين عالم الحب وعالم الفن فالأول يرى فيه الغد المشرق أما الثاني هو الهرب**

1- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص الى المناص)، دار العربية للعلوم، الجزائر ط1، 2006، ص 44.
2-رضا عامر، سميائية العنوان في شعر هدى ميقاني، مجلة الواحات للبحوث والدراسات م7، ع2 الجزائر ،2014، ص93.

الذي يلجأ اليه من واقعه المشؤوم"[1]. فنجد الأبيض في كلا الوجهين الأمامي والخلفي دلالة على الهدوء والسكينة والسلام والحرية**"لقد صار لي بيت خاص اتخذه خلوة لأمارس طقوس الفن، وأحاول أن أفجر عبقريتي الابداعية"**[2].

وتأمل الرسام في بيته الصغير الذي يمارس فيه جنونه وكل شغفه وحبه للفن التشكيلي في قوله**" بعد ذلك تغيرت حياتي صرت أكثر سعادة وصارت والدتي أكثر حرية "**[3]. والأبيض يدل على النقاء والصفاء ويدل أيضا على الاستقرار والحب وقد ورد في الرواية على سبيل المثال"شعرها الحالك الذي عصمته بخيط أبيض طويل"[4] **"اليوم أكثر أناقة بقميصها الأبيض"**[5] وأيضا "شمس تتربع في عرش السماء فرحة مزهوة البيضاء مترعة بالخضرة"[6] **فالأبيض "رمز الطهارة والنقاء والصدق"**[7].

فقد استخدمه الأديب ليعبر عن مواقف وحالات نفسية متجددة ، شهدها ذلك الشاب الحالم في حياته رغم السواد الذي كان يكتسي حياته كما نجد اللون الرمادي أيضا الذي يرمز على الحياد**"محايد خال من أي اشارة أو اتجاه نفسي"**[8] كون أن شخصية الرسام المحايدة البعيدة عن المجتمع الذي لا يحتك بأحد ينعزل في بيته الصغير **"قضيت أياما لا أخرج من البيت حتى أهلي لم يسألوا عني، هاتف واحد وصلني من والدتي"**[9] **"دوما كنت أتغلب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم ألج**

1- أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية المعاصرة(تحت سماء كوبنهاغن انمودجا) مجلة المقاليد ،ع 07،دب،2014 ،ص293-294.
2- حائط المبكى ،ص 36.
3- المصدر نفسه ،ص 35.
4- المصدر نفسه ص 07.
5- المصدر نفسه ص 13.
6- ا لمصدرالسابق ،حائط المبكى، ص 35.
7- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب ،القاهرة ،مصر ،ط1، 1952،ص229.
8- المرجع نفسه،ص289.
9- حائط المبكى ص 22.

محرابه لأتطهر من أدران الحياة ومآسيها، أصب في اللوحة كل آلامي وآمالي كل أحلامي وانكساراتي، أقضي الأيام بلياليها في صومعتي هذه"(1).

تحمل صورة الغلاف الطائر الذي يعتري وجهه بشكل جزئي باللون الاصفر الذي يرمز في الغالب الى النور والاشعاع كما يرمز للفرح والتجدد "مرتبط بالتحفز والتهيؤ للنشاط"(2)

فقد عبر عن هذه الصورة بالحزن والجفاف في قوله**"لقد منحها اللون الأصفر خاصة حيث يبهت جفافا وحزنا ،الهاء هو اسمي"(3) وأيضا"لم تكن ابتسامتها الا صفراء باهتة ولم تكن نظرتها الا عليلة حزينة"(4)**

كما يرمز أيضا الى المرض والغيرة والغش والخداع - كما تُغطى اللوحة أيضا بالاخضرار الذي يحيله السواد فالأخضر الذي يرمز الى الربيع والسعادة والتفاؤل والأمل والفرح والسرور والحياة كونه لون يعبر عن الطمأنينة والراحة فهو متغير ومتجدد **"يمثل التجديد والنمو والايام الحافلة للنسيان الأغرار"(5)**

ومن أمثلة ذلك **"أشرقت علينا الصويرة، دخلتها مساء الخميس ،ترتدي ملاءة خضراء هاربة من جنان عدن"(6) "وفي الأعلى خضرة تكاد تستوي على العرش"(7).**

"الخضرة والزرقة راحة ودفء واسترخاء"(8).

1- حائط المبكى ص 23.
2- أحمد مختار عمر (المرجع السابق)، ص 229.
3- حائط المبكى، ص124.
4- حائط المبكى 75.
5- أحمد عمر مختار، ص122
6- حائط المبكى، ص 60.
7- حائط المبكى، ص 103.
8- حائط المبكى، ص 104.

أما الأسود فقد غطى الأرضية فهو يشكل الظلام الدامس كما يعبر عن الحزن والكآبة والأسى الذي يعيشها ذلك الشاب ،فهو **"يرمز الى الحزن والألم والموت"**[1] مثلما يرمز الى الخوف من المجهول والميل الى التكتم لم يأت اللون الأسود اعتباطيا بل يعبر عما مر به الفنان التشكيلي من اضطرابات نفسية كالوحشة التي تواجهه في الواقع والهم الذي كان يرافقه والتعاسة التي كانت تعتليه والاستياء الذي رافقه والحزن الكآبة التي عاشها في قوله **"حين دخلت بيتي كان الظلام الدامس قد لف الكون كله"**[2]، **"شعرها الأسود شلالا من الأحزان"**[3]. **"أربعة ألوان تتدرج في اللوحة الأخيرة كما أسمتها سمرائي ،سواد يستوي في الأسفل"**[4]. **"استوت الفرشاة في يدي وعانقت عيناي تفاصيل اللون الأخضر العميق الذي عانق في بعض أجزائه سوادا داكنا وحمرة قانية"**[5].

الإهــداء

يعتبر الإهداء تقليدا ثقافيا عريقا ، ويعد اجراء أوليا وضروريا لمساءلة هذه العتبة النصية في رواية **"حائط المبكى"يتخصص الاهداء باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدي اليه – اليهم"**[6].وجدت في الإهـداء اثرا ينبض بالحــب لإمرأة مجهولة يستنجد بها الكاتب للوصول الى رضاها وعاطفته

إليك ســيدتي.....

واقــف عند العتبات

أستــجدي البــركات

1- أحمد مختار، المرجع السابق ص 229.
2- حائط المبكى ص 12.
3- حائط المبكى ص 26.
4 -حائط المبكى ص 102.
5-حائط المبكى ص 31.
6-عبد الفتاح الحجري، عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابط، الدار البيضاء، ط1، 1996 ص 26.

يا أميــرة البـــهاء

والحـــسن والـنقاء

امــنحيني من دواليك كأسا

اســقيني من دفيك همــسا

شكــلني بالبياض وبالسواد

وبما شئت من ألوان الوهاد

لوحة للخلود

سهما لا يعود

مترع بالعشق حد الممات

مـثخن بالحلم والأمنيات[1].

يشير الاهداء في رواية **"حائط المبكى"** إلى لفتة تحول فيها لمسة الابداع الشاعري والمعنوي واضحة من حيث أنه لا يكرس المعنى التقليدي للإهداء فقد درج في العرف الكتابات الادبية أن الاهداء قد يكون تحية لحي أو تكريم رمز أو تخليد لحدث أو موقف. يتجلى ذلك في الكثير من الإهداءات إلى شخصيات أو ثورات أو مواقف أو يأتي أحيانا رسالة نهضوية أو توجيهية،**"ان اهداء نسخة ليس فقط فعلا رمزيا ولكنه أيضا فعل حقيقي(صادق)"**[2].

كـما أن الإهداء هنا أتى اشـارة إلى فضاء وجـداني لا يحدد امرأة بعينـها ليتـضح أنه موجه للأنثى أي امرأة بدون وصف لا يحدها مكان ولا زمان بل المرأة التي يقترن وجودها بالجمال والالهام وهذا يفسر على أنه ربط بين الابداع والالهام ويلتقي

1- حائط المبكى، ص05.
2- عتبات النص البنـية والدلالة، المرجع السابق، ص 28.

بفكرة أن المرأة مصدر الهام المبدع كما يرتبط الاهداء بين الالهام والخلود ويومئ الى ربط الابداع بالخلود أي أنه حركة للبقاء والاستمرار من خلال اعمال ابداعية تلهمها الأنثى للمبدع حيث تصبح الانثى بجمالها مصدر الالهام الذي يؤدي الى الخلود من خلال النص.وهذا الربط بين الالهام والخلود يعطي دلالة واضحة على ميثالية الروائي فالمرأة والجمال هما ما يستحوي منهما تللك النصوص الخالدة تللك النصوص التي تتجاوز المألوف الابداعي ويهلل لها الناقد والقارئ ويحتفظ بها التاريخ فتخلد ذكرى الاديب بعد رحيله وعلى مر الزمن مما يجعلنا نصل الى رؤية الروائي لهدف الكتابة وهو تحقيق النص الخالد الذي يطال الزمن ولا ينسى ولا يحيله الزمن على النسيان ،فالربط بين المرأة كالهام في النص هو ما يحقق غاية المبدع الانسانية.

الإستهلال

الإستهلال هو المدخل الذي منه يعبر القارئ إلى عالم الرواية، ومن خلاله يتعرف ويعيش في جوّها **" ومهما يكن التعريف الذي يضعه المرء لبداية رواية ما، فإنها تمثل عتبة تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوره الروائي على ذلك فإنها ينبغي – كما يجدر القول – أن تجذب القارئ إلى داخلها"**[1] من أول صفحة، لأن البداية الروائية تسهم في تأسيس بعض قوانين النص الروائي وموجهاته من خلال إسناد الكلام فيه، وتحديد طبيعة الراوي والإشارة إلى النوع الأدبي والأسلوب فالبداية الروائية بحكم موقعها تصرح بالكثير من علامات الرواية ، **" وربما تكون العلامات الأكثر أهمية هي العلامات غير الإرادية ، أي تلك التي لم تكن مقدرة لكي يُنظر إليها بما هي كذلك ، فلنفكر في السمات النصيّة التي لا تصبح مدركة إلّا بعد تحليلات بنيويّة جد معمقة "**[2]

1- ديفيد لودج، تر ماهر البطوطي،الفن الروائي ، الجلس الأعلى للثقافة ،2002، ص09.
2-أحمدالعدواني،بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)،المركزالثقافي العربي،بيروت 2011،ص 79-80.

لقد نال الاستهلال في النص الروائي، العناية الكبيرة من طرفين، هم، أصحاب نحو النص، وأصحاب دراسات تحليل الخطاب، والحكم الذي يلتزم به الطرفان وهو حكم علاقة التأثير المتبادلة بينها وبين متتالية الجمل التي تلحقها ، بافتراض أن أي نص روائي تؤثر فيه الجملة الأولى في الجمل التالية ، وأن كل جملة تفهم على حسب معطيات الجملة التي قبلها ، والسبب يكمن في الحركة التراكمية الخطية للنص فكانت الأوفر حظاً في جمل النص الروائي هي الجملة الأولى في التأثير فيما بعدها وتأويله ، ولا يقاس ذلك على مستوى الفقرة وإنما على النص بأكمله [1] .

يقول تودوروف : إن **" ما يوجد في البداية هو النص ، ولا شيء غيره، وبإخضاعنا له لنوع خاص من القراءة نحن نبني عالمه التخييلي، والرواية لا تحاكي الواقع ، ولكنها تخلقه "[2] .**

يسعى الروائي دائماً، في الاستهلال إلى تحقيق التشويق والانسياب والانسجام عندما يختار البداية، فكل ما يرد في الاستهلال، لا يكون بشكل اعتباطي، بل له وظيفة أو علاقة بما يأتي داخل النص الروائي، يقول تشيكوف **: " بأنه إذا ما قيل لنا، في بداية قصة قصيرة، بأن هناك مسماراً في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه، في النهاية "[3]** . ويركز الاستهلال على (مكان، وزمان) الحدث (أي فضائه) ويعرّف أحياناً بالشخصيات الرئيسة فيه، وهو بذلك يمهد، ويقدم للحدث، وهو ما يتحقق في رواية حائط المبكى اذ كان الاستهلال وئيدا وليس فيه استثارة عالية لمخيلة القارئ بل هو استذكار للقاء الأول بين الفنان التشكيلي ومن اصبحت حبيبته بعد مدة **((ظلت ملامحها تحاصرني بشكل مدهش ،سعيت اول الأمان اتحداها وأنا انقل طرفي بين عشرات الطلبة الذين اكتظ بهم النادي ، غير اني ما اكاد**

1- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء1991، ص 47.

2- بداية النص الروائي، ص 64.

3- تودروف، تر ابراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ،1982، ص 207.

اغوص في تفاصيل وجه من الوجوه حتى اعود اليها، سمرتها النظرة، عيناها اسوداوان الواسعتان وقد تغشاهما ذبول ، حاجباها المعقوفان كخطاف اعياه التجديف في الفضاء البعيد))[1].

ـ الشكل النصي :

لقد كان اهتمام ميشال بوتور بالفضاء النصي كبيراً، وقد أشار إلى مجموعة من مظاهر لا للرواية فحسب ، بل لجميع الكتب ، ومن أهمها الشكل الذي سنتحدد به روائياً بالطبع وهو إحدى وسائل الكاتب في **" الامساك بمادته الحكائية وإخضاعها للتقطيع والاختيار وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح ، في النهاية تركيباً فنياً منسجماً يتضمن نظامه وجماليته "**[2] ، ويكون مبدأ الاختيار والتعديل الذي يتم في الرواية ، محكوماً برؤية الراوي ومرجعيته ، لذا فالشكل النصي في الرواية يدل على تلك الجهة بالدرجة الأولى . ولقد أدرك النقاد أن ما يميز المبدع ليس القدرة على التفكير التجريدي فقط وإنما قدرته على خلق شكل تعبيري **"فالشكل بناء رمزي ، وليس تسجيلاً للحياة ، إنه تمثيل يزودنا بما ينبغي لكي نقوم بفهم أكثر امتلاءً لجوانب من الوجود تقع خارج الفن . الشكل تموضِعٌ للفكرة وكونه شكلاً ممتازاً يعتمد على انسجامه مع الفكرة "**[3] . لأن الشكل النصي يساعد على قيام الرواية بنمذجة الرواية والقيام بالدور التنسيقي فيها، في ظل علاقتها بتشكيل النص . وسيكون اهتمامنا بالشكل النصي في الرواية بفقرتين : الكتابة الأفقية ، والكتابة العمودية .

1- رواية حائط المبكى، ص07.
2- حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،1990، ص17.
3- وليام فان أوكونور، تر نجيب المانع، الرواية في عصرنا، ضمن كتاب أشكال الرواية الحديثة: مجموعة من المقالات دار الرشيد، بغداد ،1980، ص 08.

ـ الكتابة الأفقية :

يُقصد بالكتابة الأفقية **" استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ [في العربية الكتابة] من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ،... وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيس في النص الروائي أو القصصي"**[1] . وعند الحديث عن الكتابة الأفقية ، يجب التحدث عن استغلال الصفحة ويقابله انتشار البياض فيها ، فإذا تضاءلت المساحة الورقية التي تشغلها الأحرف الطباعية فإن لذلك دلالات كثيرة منها :ـ

1- قد تكون المساحة البيضاء إشارة إلى كلام مسكوت عنه ، وقد تكون أسباب ذلك سياسية أو دينية أو اجتماعية ... إلخ؛ لأن " المؤلف يخفي ما يريد أن يقوله في هذه الفراغات التي تنتشر هنا وهناك في جسد النص ، وهي التي تغري القارئ بالقراءة والحوار، ويكون التواصل بين القارئ والنص من خلال هذه الفراغات "[2] . أما حين تكون ما بين الفصول فهي لإراحة القارئ من عناء القراءة، وفرصة له كي يتوقع ما يحدث على ضوء ما قرأ، ولا سيما عندما تكون نهاية الفصل الذي فرغ من قراءته انعطافة في الحدث وكسراً لأفق توقعه ·

2 ـ قد تشير هذه البياضات إلى انقطاع حدثي أو زمني أو مكاني أو إليها جميعاً وتنتشر عادة بين الفصول والفقرات وبين الجمل وقد تتوسطها ، ويعبّر عنها بثلاث نقط أو بنقطتين بين الجمل، ويترك صفحة بيضاء مسبوقة بنجمات أو من دونها .

ـ تنظيم الفصول وعناوينها : لم أجد فصولا ،بل مايشبه الأبواب فقد أصبحت مقاطع يرتبها الروائي بترقيم متتالي أولاً، ثانيا،ثالثاً لكنه سرعان ماينتهي بخيبة أمل اخرى للقارئ ،اذ لم يجد مايفتش عنه من حدث يشد أو قصة تدخلى إلى أحداثها ، فكل مقطع

1- المرجع السابق، بنية النص السردي، ص56.
2- خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد المكتاب العرب، دمشق،2008، ص320.

يفضي إلى فضاء بلغة شاعرية لينتهي بتنهيدة شاعرة أي لحظة توقف ،يتنفس فيها القارئ ليستوعب أو يتمتع أو يتذكر أو يسترجع أو يحلل أو يناقش وهذه المقطعية أو البناء المقطعي يعطي نفسا للروائي ليجدد نفسه الابداعي ويعود من جديد فهو مهلة أو تمهل لإعادة الخلق الجديد كما تنص عليه نظرية الإبداع أي الخلق الجديد الذي يأتي بعد استراحة،وهو أكثر من مهم اذ كانت الكتابة الروائية تعتمد على النفس الإبداعي الشاعري في الحراك الروائي على غير عادة الكتابات الروائية التي تعتمد على السرد العادي للأفكار والمشاعر الاعتيادية.

- **الإخراج الطباعي** : ويشتمل على اللغة وتنوع الخطوط والتأطير والبياض وألواح الكتابة والتشكيل التيبوغرافي .وقد وجدت الرواية ذات لغة وصفية عالية لكنها تخلو من حدث يشد القارئ.

- **الهوامش** :لم اجد في الرواية هوامش وكان الروائي مازال تحت سلطة النص لم يتجاوزها لذا وجدت أن الرواية بكل ترتيبها ونسجها كلاسيكية.

- **الفهارس** :ليس هناك من فهارس اطلاقا ،بل كانت هناك سيرة ابداعية للمؤلف عز الدين جلاوجي ذكر فيها مؤلفاته وأعماله الأدبية.

- ما يزال قسم كبير من النقاد لا يهتم بالفضاء النصي لعدم إيمانهم بجدوى دراسته، ولا سيما أن معظم الكتاب لا يصدرون عن معرفة دقيقة بتقنياته ، لعدم دخول جزء كبير منه في عمل الكاتب أصلاً.

الفصل الثاني:
الشخصيات في رواية
حائط المبكى

- تمهيد
- الشخصية الروائية في النقد
- الشخصيات في رواية حائط المبكى
- بناء الشخصية عن طريق السرد

تمهيد:

الشخصية هي الجزء المهم في تكوين عناصر السرد الروائي لان((**كل سرد روائي يتألف من قصة وخطاب دون انفصال ،وتتكون القصة من احداث هي أفعال ،ووقائع في المكان والزمان ،بالاضافة الى الموجودات التي تتمثل في الشخصيات ومفردات المشهد،ومن خطاب،اي طرق،ووسائل تعبيره،او مايطلق عليه التقنيات ،التي تنقل المحتوى منصهرا بداخل وجودها وهندستها ،التقنية كمصطلح تجيب دائما عن الكيفية**))[1]

وإذا كانت الشخصية الأساس في الرواية هي نفسها الراوي فإن الراوي شغل الدراسات الحديثة كثيرا واختلفت الاراء حوله،لان الحكي يستقطب عنصرين هما القائم بالحكي والمروي له .وتتم العلاقة بينهما حول ما يروى(القصة)[2].

إن مفردة شخصية (character) تعني " **خصيصة – صفة أو طابع في مسرحية – خلق** "[3] والمعنى الشائع هو مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي "[4] وعرفت الشخصية الروائية بأنها " **كل مشارك في أحداث الحكاية ، سلبا أو أيجابا ، أما من لايشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات ، بل يكون جزءا من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع ،مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور افعالها، وينقل أفكارها وأقوالها.** "[5]

1-الرواية وتحرير المجتمع ،د.أماني فؤاد ،الدار المصرية اللبنانية،2014 م،16.
2- ينظر تحليل الخطاب الروائي،سعيد يقطين،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،الطبعة الرابعة ،2005 م ،ص283.
3 - معجم المصطلحات الأدبية، إعداد ،ابراهيم فتحي/ طابع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر – صفاقس – تونس / ألايداع القانوني عدد 1 -1986، الثلاثية والاولى 1986/ص :210
4 - المصدر نفسه / ص: 210.
5 - معجم مصطلحات نقد الرواية / د.لطيف زيتوني /ط 1/ دار النهار- لبنان/ 2002/ ص:113

كما وتعرف الشخصية بأنها **"كائن موهوب بصفات بشرية ولتزم بأحداث بشرية"[1].**

وان الشخصية في الادب هي جزء مهم من معمار الادب، وأن الشخصية الروائية ،بقيت على الرغم من وجهات النظر المتباينة التي وجهت إليها – سواء التي طالبت بتهميشها والحد من سطوتها أو التي عظمت من شأنها – أشبه بالعمود الفقري للرواية فهي **" محور إنتظام باقي العناصر الحكائية "[2]**،إذ تكون الشخصية الروائية **" بمثابة محور تتجسد المعاني فيه والأفكار التي تحيا بالأشخاص أو تحيا بها الأشخاص وسط مجموعة القيم الإنسانية التي يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام ... والشخصيات أيضا تجسد القيم الخلفية على إختلاف أنواعها في المجتمع وتدل عليها وتعمل على تفهمنا لها في أطار الإبداع الفني " [3].** وللشخصية دور مهم داخل الرواية إذ **" لايوجد سرد في العالم بلا شخصيات "[4]**. وهذا ما يشير اليه الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية) من أن الشخصية الروائية هي الخصوصية التي تتميز بها الأعمال السردية عن باقي الأجناس الاخرى فليس بين مقومات السرد الأخرى ما يمكن أن يؤدي ما تؤديه الشخصية داخل النص.[5] لأنها هي التي تضطلع بمهمة الأفعال السردية ودفقها نحو نهايتها المطلوبة[6].والشخصية هي المصطلح او العنصر الوحيد الذي لابد من دراسته عند التعامل مع اي نص روائي للتعرف على اهمية هذا العمل وقدرة الروائي على رسم

1 - المصطلح السردي(معجم مصطلحات): تر:عابد خازندار/ ط 1 ،2003 /المجلس الأعلى للثقافة / 2003/ص :42 .

2 - مجلة الخطاب الروائي العربي (قراءة سوسيولسانية) ج 2 /د. عبدالرحمن غانمي / ط 1 / الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة /2013/ ص :11.

3 - ينظر(محيي الدين زنكنة روائيآ- دراسة ونقد) / رؤوف عثمان العربية/ بغداد / العراق/ 2007 /ص 157-158 .

4 - مدخل الى التحليل البنيوي للقصص ، روايات، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي، بيروت ،ع 5، 1989 ،ص :19.

5 - ينظر بداية النص الروائي / د.أحمد العدواني / ط 1 -2011 / منشورات النادي الأدبي/ بالرياض/ 2011/ ص :146.

6 - ينظرالملحمية في الرواية العربية المعاصرة / د. سعد عبدالحسين العتابي/ ط 1 /2001/ دار الشؤون الثقافية- بغداد/2001 /ص 190

شخصياته على وفق مايمتلكه من ثقافة وموهبة ابداعية ،فالشخصية الروائية هي الواسطة أو الوسيلة التي بوساطتها يتم إطلاق الفعل وتحريره، لانها المصدر الذي يصدر عنه الفعل.[1]

وليس في الكلام مبالغة إذا قلنا بأنه يستحيل أن تبنى الرواية من غير أن تكون هنالك شخصيات تعيش في مكان الرواية الإفتراضي، وتشغل زمانها الخيالي، وتحرك الحدث الروائي ،فقد يختفي الحدث ويختفي الزمان والمكان في عمل ما ، ومع ذلك يسمى ذلك العمل رواية –بغض النظر عن قيمتها الفنية – ولكننا لانستطيع أن نبني رواية خالية من الشخصية[2] .

ولا نستغرب اذا عرفنا ان اغلب الروايات المهمة كانت روايات شخصية لأن الشخصية الروائية ذات حضور خاص داخل النص ،لأنها " مصدر إمتاع وتشويق" **،أصبحت " قيمة الرواية الجمالية أذن تعتمد بشكل أساس على المهارة التي يعرض بموجبها شخوصها "**[3] ،وصار من البديهي أن تقاس قدرة الروائي ومهارته بمقدار إتقانه لخلق وضع شخصياته ،والتفنن في بنائها **" فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات "**[4]، ويجعلها تحيا داخل صفحات الرواية مثلما تحيا في الواقع.

ومن المعلوم أن لهذا الشأن أثر بين القارئ الذي تستهويه - من النص – الشخصية بالدرجة الأولى من بين باقي مكونات السرد ، لأن الذي **" يعلق بذهنه بعد**

1 - ينظرالمفكرة النقدية / د. بشرى موسى صالح / ط 1 / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ 2008/ص :205

2 - ينظر بناء الشخصية في الرواية (الروايات العراقية أنموذجآ) /د. مصطفى ساجد الراوي / ط 1 / مركز عبادي للدراسات والنشر – صنعاء / 2003/ص :11 .

3 - فن القصة / محمد يوسف نجم / ط 1 / دار صادر للطباعة والنشر في بيروت / 1996/ ص :42.

4 - نظرية الرواية (علاقة التعبير بالواقع) / مجموعة مؤلفين / هذا النص تابع لمقال لـ جون هولبورن / تر: د. محسن جاسم الموسوي / ص 74

القراءة ،ليس تطور الحوادث وتعقدها ، بل الشخصية الإنسانية النابضة التي خلقها الكاتب "[1] .

وربما حازت شخصيات الرواية على شهرة ، أكثر من الشخصيات التاريخية نفسها ، واستطاعت ان تعبد طريقها في ذاكرة التاريخ الإنساني ، فكتبت لها تلك الذاكرة البقاء لسنوات طوال[2].

ولا بد ان نذكر هنا بعض الروايات التي خلدها التاريخ والتي إرتبطت بأسماء شخصياتها الرئيسة مـثل رواية (الأب غوريو) لبلزاك،ورواية (الاخوة كارامازوف) لديستوفسكي ... وغير ذلك .

بقي أن نذكر أن للشخصية الروائية وظائف متعددة ومتنوعة المشارب **" فهي يمكن أن تكون بالتناوب أو في الوقت ذاته ، عنصرا تزويقيا ، أو العنصر القائم بالحدث أو الناطق بلسان المؤلف ، أو كائنا بشريا خاليا مزودا بكيفية معينة في الوجود وفي الإحساس ، وفي إدراك الأخرين والعالم "[3]** .

بل إن الأهمية الإستثنائية التي تنماز بها الشخصية الروائية عن باقي مكونات السرد تتأتى لها من اضطلاعها بمهام عدة، فهي التـي تعبر عن فكرة الكاتب وآيديولوجيته ، كما وتعبر عن همومه تجاه مجتمعه وما يسوده من مـشاكل مختلفة مثل : (الجهل ، المرض ، التخلف ، الظلم ، ومشاكل المثقفين وغير ذلك) ، بل ويتعدى الروائي ذلك إلى اتخاذ الشخصية الروائية وسيلة يتوسل بيها للتعبير عن

1 - نحو رواية جديدة / ص : 34 ،وينظر / المعجم المفصل في الأدب / د. محمد التونجي / ج 1 ط 2 / دار الكتب العلمية بيروت – لبنان / 1999/ ص : 547

2 - ينظر / المصدر سابق ،نحو رواية جديدة / ص : 47.

3 - عالم الرواية / رولان بورونوف – ريال أوئيليه / تر:نهاد التكرلي/ مر: فؤاد التكرلي،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة وأفاق عربية – بغداد /1991/ ص : 143.

سيرته وهمومه الذاتية ، وذلك يكون بوساطة بعض الشخصيات التي تكون انعكاسا لشخصيته [1] .

ويتخذ الروائي من الواقع ، مادة خام لصنع شخصياته ، وبالأضافات الخاصة في مخيلته الفنية على هذه المادة الخام تكتمل صورة الشخصية داخل مخيلته ، ومن ثم تبدأ بالنمو شيئا فشيئا في صفحات الرواية[2] .

ولما كانت الرواية تضم في صفحاتها عددا من الشخصيات الروائية ، فليس من المعقول أن تكون جميع هذه الشخصيات متشابهه ، فلا بد والحال هذه من أن ينوع الروائي في شخوصه ، وليس المقصود من هذا الكلام أن ينوع الروائي في شخوصه بطريقة عبثية ، بل أن هناك محددات ترتبط بالشخصية الروائية ذاتها ، ووظيفتها داخل النص ، على سبيل المثال، خاصية الثبات والتغيير، التي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميةتمتاز بالتحولات المفاجئة بتوالي الأحداث ، كما ويلعب الدور الذي تؤديه الشخصية دورا فاعلا في تصنيفها إلى : شخصية رئيسة أو (محورية) ، او الى شخصية ثانوية [3].

وفي معرض حديثه عن الشخصية الروائية وكيفية تميزها بحسب عمقها أو سطحيتها ، يصنف الناقد الأنكليزي (أ. أم .فورستر) الشخصية الروائية،على نوعـــين : فهي أما (مدورة) تفاجأنا وتقنعنا،أو (مسطحة) ، وتكون عكس الأولى وهذا ماعارضه تودوروف مفسرا ، إن مثل هذا التصنيف يحيل على أراء القارئ العادي [4]

1 - ينظر / الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الراوي / د. طلال خليفة سلمان / ط 1 / إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية/ 2012/ ص : (9-10-11) .
2 - ينظر / النقد الأدبي الحديث / محمد غنيمي هلال / ص : 528 .
3 - ينظر / بنية الشكل الروائي / حسن بحراوي / ص : 215 .
4 - ينظر / تقنيات السرد في روايات نجم والي / أحمد عبدالرزاق ناصر / ط 1 – 2015/ دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد / ص 167.

ويشير الدكتور حسن بحراوي إلى أن أهم وأغنى التصنيفات التي تتناول الشخصية الروائية ، هي تلك إقتراحها (**فيليب هامون**) والتي يجتمع الشخصية الروائية في ثلاث فئات ، هي [1] :

1 ـ فئة الشخصيات المرجعية : وتدرج ضمنها الشخصيات التاريخية ،والشـخصيات الأسطورية ، وهذه الفئة من الشخـصيات تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما .

2 ـ فئة الشخصيات الواصلة : وتكون علامة حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص.

3ـ فئة الشخصيات المتكررة : إن هذه الفئة من الشخصيات تنسج داخل الملفوظ ،شبكة من الإستدعاءات والتذكيرات المقاطع من الملفوظ منفصلة، وذات طول متفاوت.

الشخصية الروائية في النقد:

لقد تعددت وأختلفت الدراسات والبحوث التي تناولت بالتنظير والتطبيق قضية الشخصية الروائية ، وأكتسبت الشخصية الروائية عموما مفاهيم متعددة بتعدد المدارس الأدبية والأتجاهات النقدية التي اهتمت بها ، ويمكن حصر هذه المفاهيم في ثلاثة محاور رئيسة [2] .

1ـ هناك من يرى أن الشخصية كائن بشري من لحم من دم يعيش في مكان وزمان معين.

---

1 ـ ينظر / بنية الشكل الراوي / ص : (216-217) .

2 ـ عبد الرحمن مجيد الربيعي روائيا / مجموعة من المؤلفين _ النص لـ الشاذلي بن عمار في قراءتة لـ رواية (الوشم) تحت عنوان (الشخصيات في رواية الوشم) /ط 1/ تونس /1984/ص 57:

2- ويرى آخرون أن الشخصية هيكل أجوف مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي ، فهو الذي يمده بهويته.

3- أما الفريق الثالث فيعتبر أن الشخصية ، متكونة من عناصر البيئة وهي علامة من العلامات الواردة في النص أي أنها ليست رمزا لهيكل بشري له ذات مميزة.

وعلى الرغم من تعدد هذه الدراسات والبحوث التي تناولت مفهوم الشخصية الروائية يظل مصطلح الشخصية واحدا من المفاهيم التي يحيط به الغموض والألتباس ، **" فقد ظل مفهوم الشخصية غفلا ولفترة طويلة من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضآ وأقلها إثارة لإهتمامات النقاد. "**[1]

ويذهب **تودوروف** في تعليله لسبب إحجام النقاد والباحيثن عن إزالة هذا الغموض والإلتباس الذي لحق بالشخصية الروائية وعدم دراستها ، إلى سببين رئيسين:[2]

1-**السبب الأول** : ويتعلق بطبيعة الشخصية الروائية نفسها ، إذ أنها ذات طبيعة مطاطية، وغير محددة مما جعلها عرضة لأن تكون خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها .

2-أما السبب الأخر : فيتمثل بأن الإعراض عنها يتضمن موقفا بمثابة رد فعل على المكانة التي تبوأتها الشخصية في القرن التاسع عشر .

وإذا أردنا توضيح السبب الأول ، فلا بد من القول إن هناك جملة من المفاهيم التي تداخلت واختلطت مع مفهوم الشخصية الروائية ومن هذه المفاهيم[3] .

1 - بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية) /حسن بحراوي/ ط 1/ المركز الثقافي العربي/1990 /ص :207.
2 - ينظر / المصدر نفسه / ص :207 .
3 - ينظر / معجم مصطلحات نقد الرواية / ص : (114_115) .

1- **خلط الشخصية بالشخص** : تعد هذه المسألة من أبرز التحديات التي واجهت قضية الشخصية الروائية ، فلقد كان القراء والنقاد يخلطون خلطا عجيبا بين الشخصية الروائية التي لاوجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النص ، وبين الشخص الواقعي .

وبما إن الشخصية الروائية **" تمتزج في وصفها – بالخيال الفني للروائي (الكاتب) ، وبمخزونه الثقافي ، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها ، بشكل يستحيل أن تعتبر تلك الشخصية الورقية ، مرآة ، أو صورة حقيقية ، لشخصية معينة ، في الواقع الإنساني المحيط.لأنها شخصية من إختراع الروائي فحسب"** [1] . ولهذا فأن **" شخصية ما في رواية تختلف عن اي شخصية موجودة في الحياة الواقعية . فالشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها . وليس لتلك الشخصية ماض أو مستقبل ، وليس لها أحيانا حياة مستمرة"** [2] .

2- قصر الشخصية على البؤرة السردية (الرؤية أو وجهه النظر) : والذي شجع على ذلك تحول الشخصية في الروايات المتأثرة بدستوفسكي وجويس إلى نوع من (الوعي الذاتي) الذي يقدم رؤى مغلفة بالشك تكشف طاقات الشخصية الداخلية أكثر مما تقدم واقعها .

3-قصر الشخصية على الصفات المستندة إليها ... أي بالخاصيات الجامدة التي ينسبها إليها النص ، ومع أن العلاقة بين الشخصية وصفاتها مؤكدة إلا أن الصفات والأفعال قد تتشابه من دون أن يتشابه أصحابها .

---

1 - ينظر / مفاهيم سردية / تزفيتان تودوروف / تر : عبدالرحمن مزيان / ط 1 / منشورات الأختلاف / 2005/ ص : (71-72-73) .

2 - تقنيات السرد في النظرية والتطبيق / أمنة يوسف / ط 1- 1996/ دار الحور للنشر والتوزيع / ص :26 / وينظر كتاب النقد البنيوي والنص الروائي – نماذج تحليلية من النقد العربي (المنهج البنيوي – البنية – الشخصية) / محمد سويرتي /ط 2 /1994 / ص : 70 .

4-قصر الشخصية على عالمها النفسي ... ويعود هذا الأمر إلى وجود مفهوم للحتمية النفسية التي تجعل القارئ يرى علاقات سببية بين بعض الجمل . فإذا وَرَدَ في النص أن " فلان يغار من فلان " ثم وَرَدَ أن " فلانا أضر بفلان " ربط القارئ بين الجملتين ربطا سببيا بحيث تصبح العلاقة : فلان أضر بفلان (لأنه) يغار منه .

ومن أهم الأسئلة التي على اساسها تخلق الشخصيات الروائية هو كيف تخلق الكلمات والجمل الناس ؟ سؤال أثاره هاربرت كرابس في سنة 1978[1] ، فكانت بحوث واسعة تبحث في تقديم الشخصية في النصوص السردية . وقد تبيّن حينها **" أن موضوع الجنس الروائي في الأساس (المميز) الذي يخلق أصالة هذا الجنس الأساسية هو الإنسان المُتكلم وكلمته "[2]**، وهو كلام قال به ميخائيل باختين يدلل على أهمية الشخصية، ودورها الجوهري في الفضاء الروائي.

ولقد احتلت الشخصية،عند بعض النقاد وبحضورها المادي ووعيها وعواطفها مكانة متميزة بين بقية عناصر التشكيل الروائي باعتبار الإنسان محور الحياة والواقع ، و **" الشخصية مزيج من الواقع والوهم، هي وهم واقعي أو واقع وهمي . بالإيهام تنشأ سمة الواقعية فيها، وبمرجعيتها يتأسس طابعها الإيهامي"[3]**، فالشخصية كما يراها فاولر **"هي الدور والتمثيل الخيالي الذي يحاكى به الشخص الواقعي "[4]** ، ولا يخفى علينا ما حصل للشخصية من تطور لتدل على تعليقات المؤلف أو شخصية المؤلف الواقعي الذي يتخذ الضمائر الشخصية، ضمير الشخص الأول (أنا)،والثاني (أنت)،والثالث (هو) لفاعل يتستر وراءه، والغرض منه الإيهام بالواقعية، وبذلك يُحيل مصطلح الشخصية على ذات المؤلف الثانية، أي ما يعرف بالمؤلف الضمني الذي هو

1- يُنظر: مدخل إلى علم السرد : ص 94.
2 - الكلمة في الرواية : ص 109 .
3- في السرد ، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي، صفاقس ، 1998 ، ص 127 .
4- المصطلح السردي في النقد : ص 374 .

الراوي نفسه [1] . مستخدما نوعا من انواع الوصف وهو الوصف الايهامي ليوهم القارئ ان مايقرأه من الواقع.

ويقول **رولان بارت** عن الشخصية الحكائية: **" بأنها نتاج عمل تأليفي "**[2] ، أي أن هوية الشخصية موزعة في النص عبر الملامح والخصائص التي تستند إلى اسم (علم) يتكرر ظهوره في الحكي[3] . ولتناول النقاد للشخصية اتجاهات، فمنهم من أخذ بطريقة بروب، وبريمون، وكريماس، ومنهم من اتبع منهج تودوروف، وهامون وغيرهم التزم بالتصنيف التقليدي، وذلك باتباع منهج أ. م . فورستر [4]

واظن أن الأكثر قربا من عمق الشخصية هي تقسيمات فيليب هامون التي تتوزع بين شخصيات مرجعية ورمزية وتاريخية.

ولقد حدد الناقد المغربي سويرتي الشخصية بأنها مكوّن عند كاتب الرواية يكتسبه **" عن طريق أسلبة اللغة وفقاً لشفرة خاصة ونسق مُتميز"**[5] . الشخصية في العالم الروائي، لا وجود حقيقي أو واقعي لها، ولكنها " مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة ... تتجسد على الورق فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبطة منطقياً أو انزياحياً"[6] . أما عبد الملك مرتاض فيرى أن الشخصية **" تسخّر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته**

1- يُنظر : المصدر نفسه : ص 374 – 375 .
2- بنية النص السردي : ص 50 .
3- يُنظر : بنية النص السردي : ص 51 .
4 - للاطلاع أكثر يُنظر : المصطلح السردي في النقد : ص 384 – 403 .
5- النقد البنيوي والنص الروائي ، محمد سويرتي ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، جـ 1 ، 1991 ، ص 69
6- النقد البنيوي و النص الروائي : ص 69 – 71 .

وآيديولوجياته :أي فلسفته في الحياة"[1] . ويتفق كل من سعيد يقطين[2]، وعبد العالي بوطيب [3]، وآخرين [4] ، على مفهوم الشخصية مع عبد الملك مرتاض .

وأنا اختلف مع الدكتور عبد الملك مرتاض فقد تكون رواية من دون حدث اي رواية ساكنة فلا يشترط عندها ان تقوم الشخصية بحدث مكلفة به.

والشخصية الروائية مجموعة من التجارب المعيشة أو المصممة ومزيج من ملاحظات المؤلف : تجربة عاشها أو فشل فيها، قدرات لم تُستغل، أمنيات، إحباط ذكريات، وقد يكون هذا هو السبب الذي دفع روائيي ما بين الحربين في الغرب، إلى أن يكرروا تصريحاتهم بخصوص استقلال الشخصية الروائية عن خالقها، بدلاً من التركيز على عَدّ الرواية مجرد (سيرة ذاتية للّامكان) حسب تعبير تيبوديه [5] وعنصر الشخصية في المفهوم الشكلاني بصورة عامة لم يعد " ضرورياً لصياغة المتن الحكائي"[6]. أما دراسة بروب (مورفولوجية الخرافة) فترى **" شخصيات الخرافة على اختلافها تُنجز في الغالب نفس الأفعال . أما الوسيلة التي تتحقق الوظيفة بواسطتها فيمكن أن تتغير "[7] .**

فالشخصية الروائية تتحول طبقاً لإرادة الروائي الذي يشكل بها عالماً يخدم رؤيته فيخلق فيها ما لا يكون موجودا أصلاً، والرواية بلا شخصيات كالإنسان بلا حياة، فلا توجد رواية في العالم بدون شخصيات أو بدون فاعلين، لذا فالشخصيات الروائية وتبعاً لذلك دقة تصويرها ، هي بعض أهم ما تميز الروائي الجيد عن غيره ، ولهذا

1 - في نظرية الرواية : ص 75 – 76 .
2- يُنظر : قال الراوي ، سعد يقطين ، المركز الثقافي ، بيروت ، 1997 ، ص 87 – 91 .
3- يُنظر : مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) عبد العالي بوطيب ، الأمنية ، دمشق 1999 ، ص 43 – 50 .
4- يُنظر : المصطلح السردي في النقد : ص 382 .
5- يُنظر : عالم الرواية : ص 152 .
6- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، تودوروف ، ترجمة : ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، 1982 ، ص 207 .
7- مورفولوجية الخرافة : ص 24. يبتعد بروب عن الشخصية لأنه في دراسته للخرافة يُعنى بماذا تفعل الشخصيات ... أما من يقوم بالفعل وكيف يفعله فهما سؤالان كماليان عند بروب . يُنظر : المصدر نفسه : ص 34 .

يقول روب جرييه: **" إن النقد لا يعترف بالروائي (الحقيقي) إلّا بهذا ، فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات"**[1] ، ويجعلها تتفاعل مع بعضها بحيث أنها تغنيه وتؤزم العلاقات الحكائية فيما بينها، وتصل بها إلى الذروة .

ويمكن إجمال أهمية الشخصية في الرواية بما يأتي[2] :

1 ـ إذا لم تعد الشخصية بالضرورة انعكاساً للواقع، فإن جميع التصورات التي فيها تطالب بدرجات متفاوتة بأن يشير الأثر إلى واقع خارجه ، واقع يؤسس هذا الأثر .

2 ـ إنها تعبر عن هموم الكاتب تجاه المجتمع والعالم والوجود ، وهي هموم تثقل كاهله وتؤلمه ، فيعبر عن تلك الهموم بوساطة تصويره لطبقات هذا المجتمع المختلفة،وضمن ذلك أناسه أو أفراده أو شخصياته التي تغوص في همومها ومشاكلها .

3 ـ وهي تعبر عن فكر الكاتب وأيديولوجيته، والحقائق التي يريد إيصالها إلى القارئ عن طريق شخصيات تسكن في الروائي تطالب أن تولد في العالم وأن تنخرط في قصة ما.

ـ إن الشخصية الروائية عنصر تكويني وبنائي مهم في الرواية ، وهي مركز الرواية وحلقة الوصل الأساسية بين كافة عناصرها الأخرى ، فهي ترتبط بالحدث وبالزمان وبالمكان .

5 ـ الشخصية في الرواية هي التي تبعث على الحركة ، وهي التي تُسيّر الحدث وتحركه عبر تفاعلها معه . فلا وجود لتصاعد الحدث في الرواية لولا الشخصيات التي تسهم في هذا التصاعد، فتطور الحدث يأتي من تفاعل الشخصيات معه واندماجها فيه .

1- نحو رواية جديدة ، ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف بمصر ، ص 34

2 - يُنظر : الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي، طلال خليفة سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012، ص 9-ص 14 .

الشخصية الروائية تكون أنواعاً، فيرى فورستر إنها نوعان، يسميها الشخصيات المُسطحة والشخصيات المستديرة[1]، ويسميها أوستن وارين الشخصيات الدينامية التطورية والشخصيات السكونية التي لا تتفاعل مع الحدث[2]، وهو في تقسيمه هذا لا يخرج عن تقسيم فورستر ، بل يؤيده . وهناك تقسيم آخر يمكن أن نجده في شخصيات الرواية وهو أنها تنقسم إلى نوعين: الأول الشخصية الإيجابية، وهي الشخصية المتطورة المستقرة التي تنمو بنمو الأحداث في القصة، وتكون إيجابية الشخصية اجتماعياً وفنياً[3] والنوع الثاني الشخصية السلبية، وتعني القلقة غير المستقرة فضلاً عن ذلك فهي شخصية لا تنمو ولا تتطور بإزاء أحداث القصة، وتكون سلبية فنياً واجتماعيا[4] . وثمة تقسيم آخر للشخصية إلى الشخصية الإنسانية، التي تعدّ "مصدر إمتاع وتشويق في القصة"[5] . والشخصية الرمزية، هي التي يخلقها الكاتب لشيء يريد تحقيقه [6] . وما كان هذا التنوع في الشخصية الروائية إلّا دليلاً واضحاً على أنها عنصر مهم جداً في الرواية، وتعتمد عليه باقي العناصر وتتطور بتطوره .

العرض: الشخصيات في رواية حائط المبكى :

نعرف أن الروائي يبني شخصياته، عن عمد أوعن غيرعمد ، منطلقاً مما هو موجود في حياته وفي حياة من حوله، وما أبطال الرواية إلّا أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه ، وإن القارئ لا يقف موقفاً سلبياً محضاً بل يعيد من جديد بناء رؤيا " ابتداءً من العلاقات المجمعة على الصفحة ، مستعيناً هو أيضاً

1 - أركان القصة ، أ. م فورستر ، ترجمة : كمال عياد جاد ، دار الكرنك ، القاهرة ، 1960 ، ص 83 .
2 - يُنظر : نظرية الأدب، أوستن وارين، ورينيه ويليك، ترجمة : محي الدين صبحي ، منشورات المجلس الأعلى، دمشق ، 1972 ، ص 286 .
3 - يُنظر : الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي، طلال خليفة سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012، ص 16 .
4 - يُنظر : الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي : ص 16.
5 - فن القصة ، محمد يوسف نجم ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت، 1956 ، ص 51 – 52 .
6 - يُنظر : الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي : ص 17 .

بالمواد التي هي في متناول يده ، أي ذاكرته . فيضيء الحلم الذي وصل إليه بطريقته هذه كل ما كان يغشاه شيء من الإيهام"[1].

اولا :شخصية السمراء:

من أهم الشخصيات الرئيسة في رواية حائط المبكى هي شخصية السمراء الطالبة في مدرسة الفنون الجميلة الشخصية التي تدور حولها جل احداث الرواية فهي الحبيبة للفنان التشكيلي التي وجد فيها ضالته ،والمرأة التي يحلم بها طوال حياته هو يراها بعين محب مارقة خارقة للجمال يجد فيها الانسانة الملهمة لفنه وابداعه:

((هذه السمراء المدهشة المارقة عصفت بكل عاداتي ،وراحت عشرات الوضعيات للوحتها تصر على الحضور،وظللت اطارد ملمح الجيد المذبوح،لينتصب في خيالي مرمريا لا شية فيه،وراحت الصورة تسفر عن نفسها ،صورة متعددة ،اوصورة الصور كما اسميها ، وظلت اصابعي تعبث بشعري،الكث الحالك ،تمشطه الى الاعلى ثم تضغطه،وتعيد الكرة حتى تصير جذور لاسعة كالأبر،انه الحلول الرهيب الذي كنت امارسه دوما عند كل مغامرة جديدة))[2] .

ولا يفوتنا التوقف عند جانب يتعلق باسماء الشخصيات، ولا يثير الناقد ودارس الرواية دائماً الاسم ،لكن الغريب في الامر ان الروائي جعل من اسماء شخصياته صفة وليس اسما فلا نجد للبطل اسما ولا للسمراء، من المؤكد أن كل نص روائي يضطلع الكاتب بتجذير حكايته وتوجيه قارئه من خلال مجموعة من الدلالات، من أهمها اسم الشخصية . فيعطي الروائي في بعض الأحيان أسماء شخصياته دلالات عليها هي ذاتها أو على تطور الرواية، فـ**" يقيم اسم الشخصية دلالة أولية ، يمكن أن تكون مهمة إلى حد كبير إذا أحسن الكاتب انتقاءه ، إذ من الممكن أن يقيم الاسم علاقة مع دلالته الروائية من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي أو من خلال**

1 - بحوث في الرواية الجديدة : ص 64 .
2 - رواية حائط المبكى ،عز الدين جلاوجي، ص 8.

رصيده التاريخي، ويمكن للاسم أن يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية والجسدية"[1].

ويعيش الفنان التشكيلي مع هذه السمراء خيالات الفن كلها،فتارة يريد رسمها ،وتارة يريد فصل رأسها عن جسدها ،صرخة تنبعث من داخله ،لتوجيه سلوكه نحو الشر ،يريد اقتطاف هذا الجمال من ديمومة الحياة وجعلها تعيش في مملكته الخاصة حتى لو كانت مقفرة:

((ما الذي يجعلني افكر فجأة في قتل هذه السمراء المدهشة ؟وفي فصل رأسها عن جسدها ،كما يفعل بجثة اي حيوان،لم تخلق الا للحياة ،لم تخلق الا لتزرع عيوننا وقلوبنا فرحا وبهجة ،وتردد صدى الوحش في اعماقي،اقطع رأسها ايها القذر،وهي الصرخة ذاتها التي ظلت لسنوات تتردد في اعماقي كأنما اسمعها لاول مرة.))[2]

نجد الكاتب يبني هذه الشخصية على لسان الراوي المتمثلة بشخصية الفنان التشكيلي الذي حين يصفها يجعل من الوصف انموذجا لفتاة ثرية من اسرة عريقة لها تاريخ وقيم ،اذ يتبين من خلال الوصف هيأتها وملامحها ،فمنذ الكلمات الأولى تتبين قدرة السارد على تجسيد هذه الشخصية:

((لمحتها عند البوابة تنتظرني بابتسامتها الساحرة،كانت اليوم أكثر اناقة بقميصها الأبيض وسروالها الأسود وبالضفيرة التي تفننت في اسدالها على جنبها الايسر،وقبل ان اصل اليها لاحظتها تلف بشريط حريري احمر ورقة بيضاء ،قد تكون احدى لوحاتها ،صافحتها محييا ،هربت مني الكلمات امامها ،لم يطل وقوفنا فانسحبنا الى كرسي خشبي مطرز ،ثبت بين شجرتين كأنما يقوم جسرا للمحبة بينهما))[3]

1 - مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق، 1999 ،ص 15.
2 - حائط المبكى،ص 10.
3 - حائط المبكى ،ص14.

وينتقل الكاتب عبر لسان الفنان التكشيلي ليوجه القارئ الى وجهة نظره point of view حول شخصيتها،فهو بدلا من الاشارات الخفية صار يصرح علنا في النص الروائية بشكلها وثرائها ومدينتها التي ترعرت فيها والمكان الذي تعلمت فيه اولى الحروف،ولكن الغريب انه اصبح هنا راويا محايدا لم يعط تمسكا بها بسبب الشكل او الثراء بل بما تملكه هذه المرأة من انسانية وجمال داخلي:

((وسرني كثيرا وهي تدعوني الى سيارتها ،كانت تبدو ثرية من مظهرها ،وتأكد لي ذلك وانا أجلس الى جانبها ،حين انسابت بنا السيارة تنحدر الى قلب العاصمة ،ظلت تحكي عن ميولها الى الفن منذ كانت صغيرة ،والى مداعبة الحرف العربي بالذات ،الذي تهجت ابجدياته الاولى بأحد جوامع تلمسان،ثم طوعته أكثر بوهران،التي أشرقت فيها صبية ثم فتية ممتلئة بالحياة والفن والجمال))[1]

وينتقل الراوي الفنان التشكيلي من توصيف السمراء من صفاتها العامة الى الصفات الجسدية الخاصة بشكلها ووجهها وعطرها واسنانها ،يصفها كانها ملكة من ملكات الجان ،فكل النساء تحت امرتها انها سلطانة الزمان حسب مايراها هو ،كأنه هو الآخر يجسدها لوحة وصفية عبر سرد ينساب مثل هدير البحر:

(انسحبت من دهشتها وقد كانت تتأملني ،دفعت برأسي اقترب منها ،وكذلك فعلت وقد امتلأ وجهها فرحا،غمرني عطر جسدها ..روحها ،رقصت نفسي على ايقاع قلبها الجميل ،اكتشفت لأول مرة روعة اسنانها ،بهاء ابتسامتها ،يكفي ذلك وحده ليلهمني ما لا نهاية من الاعمال الخالدة ،آه ياسمراء انت دهشتي التي لا تنتهي ،انت حلمي الأبدي ،انت وحدك من يقهر الشيطان داخلي ،كل الاميرات اماء لسمرائي،مثلما كل اميرات المدائن اماء لوهران))[2]

لم تكن السمراء حسب السرد شخصية عادية ولم يكن الفنان التشكيلي المعجب ثم المحب ثم العاشق ثم الزوج الا مثالا للرجل الشرقي ،فهو يرى فيها مقدرة على فعل

1 - حائط المبكى،ص 15.
2 - حائط المبكى،ص 21.

كل ماتريد،تعزف على آلة الكمان بانسيابية مذهلة جعلت منه انسانا يتعرف على مدى ثقافتها وانوثتها وجنونها بالموسيقى:

((ونحن نلتقي في آخر الليل على عشاء سمكي منوع،اخبرتني انها دارسة موسيقى تخصص كمنجة ،أن لها صوتا ملائكيا يجمع الكثيرون على أنه مدهش ،هممت ان احدثها عن ميولي الموسيقية ايضا ،لكنها لم تمنحني فرصة ،ودون مقدمات مسحت اصابعها جيدا،استلت من حقيبتها آلة الكمان ،ثبتتها على الجيد،صمت الليل كله،وغرق في رحلة صوفية يتشرب الحان السمراء المرفرفة باجنحة الملائكة من انامله،كان الوقت سحرا،رغم كل الهدوء الذي لف المكان))[1].

ان السرد والوصف يتعانقان ليرسما صورة فائقة النقاء والجمال للسمراء،فالراوي يرسم بالكلمات لوحته ،ليجسد فيها صورة السمراء،ويظهر مدى تعلقه بالارض من منحها صفة السمرة ،وذلك لانها من الصفات القارة تقريبا في النساء العربيات :

((كانت سمرائي حديقة من زهر لا معنى لحياة لا تشارك فيها الجميع ،النحل ،الطيور،الناس،الهواء،تغص بماء تشربه وحدها ،وتختنق بهواء تتنفسه،دون الخلق ،وتجرحها الابتسامة لا تراها على وجوه الجميع ،كانت انسانة كاملة الانسانية،كما هي انثى مكتملة الانوثة ،تبذل ماوسعها الجهد كي يرتقي الجميع ال عوالم الفن الراقي،تظل تردد في كل مجلس،لا مجتمع راق الا بفن راق))[2]

وعندما تم الاقتران بين عاشقين واثقلت الحياة كاهل السمراء بأعباء الحمل وهموم الحياة نجد ان السارد الفنان التشكيلي صار ينظر اليها من زاوية اخرى ،اذ تبددت لديها سمات الجمال والاناقة ،واصبحت الكآبة فقط مايسكن روحها ،والكسل مايسكن جسدها ،انتفخت بطنها وصار النوم احب الاشياء لديها:

1 - حائط المبكى ،ص 55.
2 - حائط المبكى،ص83.

((انسلخت سمرائي عن كل شئ ،لم تعد تلك التي اعرفها مقبلة على الحياة ،متحمسة اليها ،مدافعة عن الفن والابداع،ساعية ان يسكن قلوب كل الناس ،بدات تشعر بوهن شديد يكاد يقيد كل احلامها ونشاطها ،ودخلت دوامة من الكسل والياس والإكتئاب ،لابد ان تمنح لنفسها عطلة مرضية،لقد اجتمع عليها العمل والحمل ،وصارت اميل الى النوم الطويل))[1]

ومن ما يورده السارد ان السمراء تخلت عن اجمل عاداتها فقد كانت قارئة للكتب والصحف والمجلات بنهم، فجأة اصبحت تنظر الى الصحيفة من دون ان تتغير ملامحها ،كأنها تنظر في ورقة بيضاء خالية من كل شئ،لم تعد الاخبار في الصحف تحرك فيها شعورا او احساسا مثل سابق عهدها ،لقد تحولت الى انثى اخرى تختلف عن تلك الفتاة العاشقة،كأن الراوي يريد اعلان نهايتها كانثى جميلة ليبيح لنفسه الارتباط باخرى ،وهذا ماحصل فعلا في الصفحات الاخيرة من الرواية :

((لم تكن سمرائي تقرأ من الكتاب باسترخاء كما تعودت ،لم تكن ترسم على ملامحها اعجابا ورفضا واستنكارا ودهشة ،وهي حين تتفاعل كلية مع كل جملة ،بل مع كل كلمة تتهجاها ،اللحظة هي تقرأ بقلق يبين عنه الانقباض الذي سيطر على ملامحها ،اذن هي لا تقرا ،هي تمارس هروبا ،لم تكن تملك القدرة على خوض غمار معركة خاسرة))[2]

ثانيا :شخصية السكرتيرة صوفياء:

رسمت الواقعية سمة قد تكون موجودة في بعض الرجال وهي القدرة على التقلب من امرأة الى اخرى فهو لم يكتف بالخيانة لكنه يبرر فعلته الدنيئة بعدد من الاسباب الواهية بعد ان تهاوت السمراء في فراش المرض ،ليعيد تجديد حياته مع صوفياء السكرتيرة الجديدة في مكتبه في العمل الجديد:

1 - حائط المبكى،ص113.
2 - حائط المبكى،ص 127 .

((لم يعد لدي مانع اليوم ان اغرق في عشقها،متعلق بحبيباتي الافتراضيات،لكن للاسف حبيبات من وهم ،هي الحقيقة التي لا مفر مكنها،حتما لن تعود سكرائي الى الحياة ،وحتى لو عادت لن تكون الا قاربا مهشما،لا اجد مانعا في ان ارتبط بهذه السكرتيرة،وخرجت فجأة روحي من بين أضلعي ،استوت فوقي وانا احملق فيها مندهشا))[1]

السكرتيرة اصبحت لدى الفنان التشكيلي الحلم الآخر الذي لا ينفك يرغب في تحقيق القرب منها بكل السبل يريد معاشرتها تارة ويريد ان يحبها تارة اخرى وقد نسي ان هناك من امرأة تحبه وانجبت منه توأما نسي السمراء بكل طهارتها ورونقها وجمالها :

((انتصبت امام عيني السكرتيرة ببسمتها الساحرة وطيبتها ولطافتها ،وقد كانت تتعمد التخفيف من ملابسها كلما زارتني ،لا انكر ان لجسدها فتنة ،قد لا اقاوم أمامها كثيرا،ساعداها المتناسقان مع يديها واصابعها البضة ،ساقاها وقدماها الصغيران،خصرها الذي صنع منها سمكة متمردة،لا شئ يمكن ان يمنعها من أن تكون راقصة ماهرة))[2].

لقد اصبحت هذه السكرتيرة التي احتلت من مساحة السرد بعض الصفحات ،واخذت من السارد متسعا من الوقت ليحقق معها احلام المراهقين ،فهو يشتهيها بكل ما تعنيه والرغبة الشيطانية يريدها ان تكون له ،بكل الوسائل ،يريد ان يعتلي صهوة جمالها :

((هل يمكن ان تكون صوفياء هي السكرتيرة؟اوربما جارتي الحمقاء صاحبة العجيزة المكورة ؟اطلت سعداء بصورتها التي تشبه فتاة هندية راقصة ،سحبتني الى عالمها ،نسيت الجميع ،لها قدرة عجيبة على اصطيادي بكلامها العذب ،وانا الذي

1 - حائط المبكى،ص 140 .
2 - حائط المبكى ، ص 125.

افتن بالجمال في الكلمات ،كما افتن بالجمال في الالوان والملامح،كنت من قبل قد رسمت ملامح السعداء،كانت في نظري اقرب الى الرمل والصحراء والفروسية))[1]

ومن الخيال الى الواقع حين اصبحت صوفيا بين يديه لوحدهما اصبح السارد المتمثل بالفنان التشكيلي ،هو يتامل فيها الفاصيل الدقيقة كأنه يريد تحويلها من احرف مقروءة الى صورة مشاهدة للجمال والأنوثة ،يرى فيها السحر الأخاذ الذي يغري رجولته،وكأنه يرى امرأة جميلة للمرة الأولى :

((آه ايتها الشقراء الشقية،كم الهمني بوحكّ!،بدا لي صدرها ناهدا اكثر من اللازم،متمردا على الازرار،وقد ابتسم بياضه بين طرفي القميص الحريري الأحمر،ولعب بصري بين عينيها وصدرها ،كانت عيناها مجرتين فيهما سحر لا يقاوم،ولكن فيهما ايضا سر لا يفسر ،هل يمكن لهاتين العينين السوداوين ،ان تنسجما تماما مع شعرها الاشقر الاملس الذي انساب كشلال ربيعي دافئ على كتفيها))[2]

هو يراها شيطانا احيانا نولكنه يرى ان هذا الشيطان هو المحبب الى نفسه ،يتلذذ بعطرها بنقائها بمفاتن جسدها كأنه لم ير مثلها،يرى فيها الانثى التي تحقق حلمه بعد سقطت عروش الجمال في مملكة السمراء التي اصبحت اما لتوأما ،يعتريها المرض والبدانه:

((فعلا المراة شيطان،لكنها شيطاننا الجميل ،جلست على حافة السرير غير المرتب،خمنت دائما ان تكون صوفياءتسكن بحي الضفاف،وأنها تعرفني دون شك،هل يمكن أن يسوقني اليها عطر فتنتها ،وحاسة شمي لعبق الانوثة لا يخطئ

1 - حائط المبكى،ص 131.
2 - حائط المبكى،ص 147 .

مطلقا،واندفعت البس جوربي مدفوعا خلف رغبتي في الخروج ،ثم اعدت سلخهما ورميهما بعبثية))[1]

لقد منح الكاتب البطل الفنان التشكيلي الفسحة العاطفية عندما سمح لها بالانتقال من امرأة الى اخرى ،لكنه في الوقت نفسه ،جعل كل هذا هروبا من هاجس الخوف الذي يطارده وهو المجرم الذي مالبث مستقرا في مخيلته:

((تراجعت الى الخلف واغمضت عيني معيدا كل شريط دردشتي مع حبيبتي صوفياء،قلد رسمتها كثيرا ،ما كان يهمني جسدها الذي كانت تصفه لي كل مرة،بقدر ماكان يهمني عمقها،ايهم هذه الصوفياء؟وأي روح تحمل؟وأي جراح عميقة تنزف في قلبها ؟وهل ما ارسلته لي من صورها هي فعلا لها ؟جذبت نفسا عميقا وقد تراقصت صورها امامي كاسية ونصف عارية))[2].

لقد أصبحت صوفيا السكرتيرة،حلمه الابدي،وتحولت الى المنقذ والملجأ،فهي وحدها من تنقذه وتشفي جراحه،هي الوحيدة التي يشعر قربها بالأمان والحب والدفء،هي فقط لا غير ،كأنه نسي علاقته التي كانت تربطه بالسمراء والاطفال ،واصبح عاشقا من جديد لكنه جعل من عشقه هذه المرة فلسفة حياة واثبات وجود:

((انها صوفياء،ياللفرحة !صوفياء حبيبتي ،كم انا بحاجة اليها ،وحدها يمكن ان تنقذني من انهياري ،وليذهب الجميع الى الجحيم، الحب وحده يجعل منا اطفالا ،الحب وحده يهزم كل خيبات الزمن في أعماقنا))[3]

ثالثا: شخصية الرسام (الفنان التشكيلي):

قد لا استطيع منح شخصيات الرواية سمة البطولة فالفنان التشكيلي ظهر في نهاية الرواية انه لايمتلك القدر الكافي من الرجولة بل عمد الى التطلع الى من هي ادنى منه

1 - حائط المبكى،ص 146 .
2 - حائط المبكى،ص 147.
3 - حائط المبكى:ص 152.

سكرتيرته التي كانت تستهويه بمفاتنها، وينسحب كلامنا على البطلة سمراء التي جعلت من البطل لاهثا وراءها ولم تكلف نفسها بالحفاظ عليه بعد ارتباطهما معا ،لكنها بقيت شخصيتها منسابه كالماء في نهر جار،لم تتوقف عن سيلان جمالها والتغزل بها على طول الرواية من قبل العاشق الحبيب ،وكأن الروائي يريد دمج العاطفة بالحدث البوليسي من خلال ايلاج قصة المجرم الذي يهدد الفنان التشكيلي باستمرار ،حتى عندما تركا المدينة .

ومن اهم صفات هذا الرسام التشكيلي انه مثقف مطلع على مدارس الفنون التي سبقته في الرسم يعرف كيف يصطاد الانثى المثقفة خصوصا،هو يفكر بالسمراء حبيبته بطريقة سادية يتخيل انه يفصل راسها عن جسدها ويعجبه المنظر كثيرا:

((ما كدت اتمدد في سريري حتى قفزت امام عيني عشرات اللوحات للفتاة السمراء ،مختلفة الاشكال والابعاد،متزاحمة تأبى الا ان تجد طريقها الى التجسيد ،وبدا لي رأسها مفصولا عن جسدها وقد امتلأ دماء ،استدرت في مكاني تمددت على بطني))[1]

هو يراقب فريسته من بعيد كانه ذئب جائع عشر سنوات هو يفتش عن هذا الحب،لقد اهتز لرؤيتها ،وتحركت مشاعره نحوها،عشر سنوات من الوحدة تحولت الى بداية جديدة في حياة الرسام :

((سنوات عشر مرت ظللت أتردد فيها على هذا المكان ،اجلس في النادي ،في الحديقة ،اعتكف في المكتبة استدر كتب الفن ،امارس في المرسم جنوني الفني،اعزف الموسيقى ،ارقص احيانا ،اتحدى الحياة،اريد ان احياها بايقاعي،قابلت مئات الجميلات ابدا لم اهتز من اعماقي كما وقع لي اللحظة ،اي سحر تحمله هذه الملاك السماوي؟واي عبق صوفي آسر يجذبني اليه؟))[2]

1 - حائط المبكى،ص 10 .
2 - حائط المبكى،ص 8

وحين نتحدث عن طفولته التي اوردها السارد الوحيد في الرواية ،وهي طفولة محرومة ،الاب كان يعمل ضابطا في الجيش وقد حول البيت الى ثكنة عسكرية ،والام لا حول لها ولا قوة ،والابن لا يدري ماذا يفعل ،فكل شئ ممنوع عليه ،اما بسبب الفقر او قسوة الأب وصرامته :

((لم اكن مدخنا كما لم أذق لذة الخمرة الا مرة واحدة في حياتي وأنا في مراهقتي حين سرقت من والدي زجاجة جرعتها مع بعض رفاقي في غابة المدينة ،كما لم تكن لي رغبة في النساء،ما كنت اتصور الغريزة الجنسية الا لانجاب الاولاد))[1].

لم تكن حياة الرسام عالما حالما ورديا، بل كانت فاجعة حقيقية ،اذ فقد اباه ،وهو في عز قوته وجبروته ،بعد ان اغتاله عناصر من الجيش الذي يعمل فيه ،وتركوا في قلبه خندقا كبيرا لا يندمل ابدا ،والغريب ان السلطات اغلقت الملف بسرعة،فهي تعرف من هو الجاني:

((ابي مات مقتولا،وأدركت للتو من فعلها ،لن يكون الا الجيش الذي ينتمي اليه،هناك سر ما يقف وراء تصفيته ،اما انه استعمل في قتله اساليب ومواد لايمكن الكشف عنها ،او ظهرت للمحققين وطلب منهم طي الملف ،وطي افواههم))[2] الغريب في الامر ان هذا الرسام سعيد جدا بالخلاص من أبيه ،فقد كان حاجزا من حديد بينه وبالحياة ومفاتنها ،كان يعشق الحرية ،ولم يرض عنه والده حتى توفي ،هو شخصية متمردة فهذه الصورة التي يريد الراوي ايصالها الى القارئ:

((بعد ذلك تغيرت كل حياتي ، صرت اكثر سعادة ،وصارت والدتي أكثر حرية ،اتصل بي بعض رفاق ابي واغروني بأن أزج بنفسي في الحياة العسكرية ،لأكون كما ظلوا يلوكون خير خلف لخير سلف ،وضغطوا على امي كي تقنعني ،غير اني كنت عاشقا

1 - حائط المبكى،ص 37.
2 - حائط المبكى،ص 37.

للحرية ،امقت وظيفة والدي التي لم تجعل منه الا صنما باردا ،بارد المشاعر والعواطف ،يلهث دوما خلف اشباع غرائزه))[1]

الرسام نفسه الذي هو الراوي الوحيد من الدرجة الاولى اي الذي يروي حكايته بنفسه ،يعترف باشياء عن علاقته بوالده تجعل القارئ يشمئز منه ،لا ادري لماذا اراد الكاتب ان يجعل من شخصية البطل بهذه الصفات ربما ليزرع في داخله التمرد الواقعي ،وحس الشرود من الماضي وصنع الذات مكن دون الاتكاء على مجد زائل:

((بعد موت والدي احسست نفسي طائرا،كنت في حاجة الى أن أكسر القيد وأحلق بعيدا،كلما ارتفعت بي الطائرة احسست بحرية أكثر ،كنت ارغب ان تمخر بعيدا في أعماق الفضاء ى،ان تخرج بي من كل الدوائر التي يعرفها البشر ،حتى من خارج المجرة ،من خارج الكون كله))[2]

ومن ابرز الاحداث في حياة الرسام ذلك المجرم، الذي يطارده منذ تلك الحادثة التي يكرر ذكرها باستمرار، اذ قام الاخير بقتل فتاة بعد ان فصل رأسها عن جسدها ،وهذه الحادثة كانت على مرأى ومسمع الرسام ،لا بل اصبح شريكا لا اراديا فيها ،مما جعله يفقد ثقته بنفسه ويعيش كابوس الخوف المر، وهو يبعث له رسائل التهديد والوعيد المستمرة بين حين وآخر:

((وكم كانت دهشتي كبيرة حين فظظتها ليطل علي من خلفها الكابوس الذي طالما ارقني ،"تلميذي العزيز،لا تخش شيئا،لن اشي بك لأحد،لقد اعطيتك درس البطولة الأول،وأناعلى يقين أنك ستكون قاتلا محترفا،لقد مر على ذلك الدرس العشرات،فرادى وجماعات ،وسواء نجوت من السجن ام دخلته ،ماوشيت بأحد قط))[3].

1 - حائط المبكى،ص 36.
2 - حائط المبكى،ص 53.
3 - حائط المبكى،ص 33.

الازمات التي كابدها الرسام في صغره ،هي نفسها مازالت تطارده ،الجريمة والقتل ،والخيانة ،كما فعل والده الذي انفق جل حياته،في السكر وخيانة زوجته،هذه بصمات الروائي عن شخصية الرسام :

((كان يحلو له ان يحدثني عن مغامراتهما المشتركة ،وعن المعارك الليلية وفي مطاردة الفتيات ،ورغم ان عمار الجان قد تغير كثيرا ،فانه ظل يحب والدي ويكبره،بل ويفاخر به كونه ضابطا كبيرا في الجيش))[1]

بناء الشخصية عن طريق السرد:

يعد السرد واحدا من اهم طرائق بناء الشخصية الروائية، وذلك لان الروائي في هذه الحالة حصرا ،يبنيها وهي تقوم بالحدث، اي بمعنى آخر يبنيها وهي تتحرك وتتفاعل مع الشخصيات الاخرى، داخل الحدث الروائي،وللتعرف على آلية استعمال الروائي سلام عبود للسرد وتسخيره لخدمة الشخصية الروائية لديه ،لابد لنا من ان نتعرف على السرد ووجهة النظر فمن خلالهما يطل علينا الروائي لبسط تقاسيم وملامح شخصياته التي نراها مكتملة ولكنها في الحقيقة اجزاء ورقية مقتبسة ربما من الواقع مركبة في خيال الروائي باتقان.

ولما كانت الرواية تضم في جنباته ركنا أساسا ومهما ألا وهو الشخصية الروائية . التي يخلقها الكاتب لتعبر عن أيديولوجيته . ونظرته للواقع وللمجتمع . وبالتالي أحساسه تجاه محيطه الخاص والعام. فكان لابد أن يسعى الكاتب إلى العناية والإهتمام برسم العالم بالشخصية ،والعناية ببنائها وبعثها عن طريق رسم ملامحها سواء كانت خارجية أو داخلية .

ولعله **" من المهم أن نذكر مصطلح (بناء الشخصية) (structure of character) الـذي يقترن ... في عـدد مـن الكـتب والمـقالات النقدية بمصـطلح**

1 - حائط المبكى،ص 46.

(التشخيص) أو (خلق الشخصية) (characterization) "[1] والتشخيص هو **" مجموعة التقنيات الخاصة المستعملة في بناء الشخصية. ويمكن أن يكون التشخيص مباشرا بدرجة أو بأخرى... أو على نحو غير مباشر "**[2] وعلى هذا يكون التشخيص أو (بناء الشخصية) هو الوسيلة التي يتبناها الكاتب في تكوين الشخصية وإحيائها وتقديمها للقارئ.

لقد ميز(بيرسي لوبوك) بين وسيلتين رئيستين لتقديم الشخصية وهما : الإخبار (telling) ، والإظهار (showing) .[3] و **"ينجم عن (استخدام) الأولى وجود شخصيات بصيغ إخبارية ترد عن طريق الراوي ، فهذا مايؤدي إلى ظهور شخصيات نابعة من أحداث الرواية وتفاعلها مع بعضها بعضا ، وهو التقديم الإظهاري "**[4].

وبمعنى أوضح يحصل القارئ بوساطة هذه الطريقة على كل مايتعلق بالشخصية من معلومات وفي الصفحات الأولى من الرواية ، في حين أن الطريقة الأخرى تفتح المجال للقارئ لكي يتعرف على الشخصية عن طريق أفعالها وأقوالها من دون أن تقدم أليه المعلومات الجاهزة وسلفآ . **"وقد اصطلح على التقديم الإخباري ، في عدد من الدراسات الأخرى ، بالتقديم المباشر ،والتحليلي ، والتقريري ... واصطلح على التقدي الأظهاري بالتقديم غير المباشر ، والتمثيلي والتصويري "**[5] .

وعلى الكاتب ان يراعي في رسمه للشخصيات امرا مهما وهو أن لايبالغ في أضفاء السمات على الشخصية فيتخطى بها حدود الطبيعة الإنسانية ، وينأى بها عن الصدق والواقع ، فالشخصية تميل إلى أن تكون خارقة تتحدى الواقع وتتجاوزه وفي المقابل يجب أن لاتكون هزيلة تنحط عن الواقع وتنكمش عنه، بل يجيب أن تكون

1 - تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية / أثير عادل شواي / ص 10
2 - قاموس السرديات / جبر الدبرش / ص 31
3 - ينظر/ تقنيات السرد من منظور النقد الروائي / أشواق عدنان شاكر النعيمي / دار الجواهري / ط 1 -2014م / ص :99
4 - تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية / أثير عادل شواي / ص : 13
5 - تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية / ص : 39_40 .

مزيجآ من الخير والشر كالشخصيات العادية التي نراها في حياتنا اليومية ، والتي عندما نطالعها في الرواية نشعر بأنها تمثل جانبا من ذواتنا .[1]

ويكون بناء الشخصية مرتبطا ارتباطا وثيقا بموضوع الرواية وأحداثها وهيكلها العام وعلى الروائي (الكاتب) أن يفطن لنقطة مهمة وهي عدم الإكتفاء بتصوير ورسم وتجسيد الملامح والصفات الخارجية للشخصية ، دون تعمق واستبطان دواخلها ، كما يتوجب على الكاتب ان يعنى بتوضيح الشخصيات ، ويحرص على منطقيتها وجعلها نابضة بالحياة، يساعده في ذلك ، إلمامه بشيء من علم النفس وغيره من العلوم،وعبر هذا كله،يحيط الكاتب بجوانب الشخصية الداخلية والخارجية وبحركتها الأجتماعية [2].

وان رسم معالم وملامح الشخصية مسألة على درجة عالية من الأهمية والتي لا يكتب البراعة فيها للكثيرين إذ يتوجب على الكاتب الحاذق أن لا يدلي بمعلومات الشخصية وبطاقتها وهويتها كاملة ودفعة واحدة ، بل يتوخى أن تظهر معالم وسمات الشخصية بالتدريج واضعا نصب عينيه سمات التشويق والإثارة والدرامية التي ينشدها ويبحث عنها القارئ [3].

لكل شخصية أبعاد وملامح ، وقد قسم الدارسون هذه الأبعاد على أربع فئات وهي[4]

1 - ينظر / فن القصة / محمد يوسف نجم / دار الثقافة – بيروت / ط 1 /1963/ص :106 - 107.
2 - ينظر / قضايا الفن القصصي (المذهب ،اللغه ، النماذج البشرية) د. يوسف نوفل .ص 138/ المطبعة العربية الحديثة – القاهرة ط 1- 1977 / ص : 171.
3 - ينظر / فن كتابة القصة / فؤاد قنديل / ص :135-136
4 - ينظر / تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل/ ص 50-51-52 / وينظر/ تحليل النص الروائي (تقنيات ومفاهيم) محمد بوعزة / منشورات الأختلاف – الرباط / ط 1 -2010م / ص: 42-43

1- **البعد الخارجي (الفيزيولوجي)** : ويشمل كل مايتعلق بالمظهر الخارجي للشخصية، كالطول والقصر، ولون العين والوسامة والدمامة وقوتها الجسمانية وضعفها ، بالإضافة إلى ملابسها وغير ذلك.

2- **البعد الداخلي (السيكولوجي):** ويضم هذا البعد كل مايتعلق بسمات الشخصية الداخلية ، ومدى تأثير الغرائز في سلوك هذه الشخصيات ، من إنفعال أو هدوء ، من حب وكره ، من روح الإنتقام أو التسامح.

3- **البعد الأجتماعي**:ويخص هذا البعد المعلومات المعطاة حول وضع الشخصية أو المركز الذي تشغله في الرواية ، فربما تكون الشخصية فلاحا أو موظفا أو عاملا أو طالبا أو أميرا ... ولاشك أن لهذه المراكز الإجتماعية أهمية بالغة في بناء الشخصيات وتبرير سلوكها وتصرفاتها .

4- **البعد الفكري (الأيديولوجي)** : ويمثل هذا البعد مستوى تفكير الشخصية وموقفها من هموم المجتمع وقضاياه إضافة إلى قضاياه الخاصة.

بقي أن نشير إلى أن الكتاب أنفسهم يتفاوتون فيما بينهم في طرائق بناء ورسم الملامح الخاصة بالشخصية داخل الرواية فمنهم من تراه حريصا أشد الحرص على إبراز شخصياته بأدق تفاصيلها ، فيهيب في وصف طبائعها وتعيين ملامحها مثلما نجد في الرواية الواقعية والرواية الإجتماعية ، في حين أن القسم الأخر يعمد إلى الأيجاز والأختصار ، فيترك شخصياته بدون ملامح وأوصاف، ويقدم معلومات ضئيلة لاتكفي لرسم صورة واضحة عنها ، ومن الروائيين من يبرز لديه نزوع من نوع خاص ، في رسم شخصايته ، راميا من وراء ذلك إلى خلخلة القارئ وإرباكه وتضليله وذلك بوضع شخصياته في إوضاع غامضة ومفارقة ، كأن تحمل الشخصية

الواحدة أكثر من أسم واحد أو أن يشترك عدد من الشخصيات بالإسم ذاته وغير ذلك[1].

ان السرد هو ما يفتتح الروائي عز الدين جلاوجي به روايته وذلك للوصول بالقارئ الى الحدث مباشرة من دون الخوض في الوصف او الاستهلالات والحوارات ومن المفارقات السردية ان راوي الدرجة الاولى (الراوي العليم)هو من ينهض بعملية السرد وذلك لأهمية الحدث ،فحين يقدم لنا السمراء عن طريق السرد اي انه يجعلنا نشاهدها وليس نسمع وصفا عنها ،يقدم لنا مشاعره تجاهها ويقدم لنا المكان الذي يحيطها النادي الطلابي ليسحبنا الى دواخل نصه الروائي ،ولنكون مشدودين الى شخصية السمراء التي سحرته :

((حين انحدرت عيناي الى جيدها تلامعت بين عيني مئات الصور لرقاب منحورة ،هل تصلح هذه الفاتنة للحب أم للذبح ؟افكارا شيطانية راودتني ،تغلبت عليها سريعا ،ليشرق جيدها المدثر الجانبين بخصلات من شعرها الساخر من الشريط الابيض ،المبتسم للقرط الطويل الذي ظل يتأرجح دون وصف))[2]

وعلى الرغم من ان الروائي ينماز بقدرته على نقل الأشياء وهي تتحرك للقارئ ،اي انه يجعل من سرده لوحات تشبه لقطات فلم السينما الأسود والأبيض ،فهو يعطيك لقطة ثم أخرى ثم اخرى ،تستطيع ان تتخيلها تباعا للتكون لديك مساحة مشاهد متتابعة في مقطع سردي واحد :

((في حديقة مدرسة الفنون الجميلة تناثر الطلبة على كراسيها استعدادا لمغادرتها ،وقد بدأت أشعة الشمس تنسحب باتجاه الغروب ،من بعيد لمحتها تجلس وحيدة تحتضن محفظتها الزيتية المنسجمة مع لون قميصها وحذائها ،اندفعت اليها بحذر

1 - ينظر / تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) / محمد بوعزة / ص 43.
2 - رواية حائط المبكى ،ص 7.

حتى لا ازعج لحظات تأملها ،وقد كان رأسها يستوي على عرش كفها متاملة الفضاء الممتد أمامها ،وضعت اللوحة التي رسمتها في حجرها وانسحب مبتعدا.))[1]

ويخلط البطل مشاعره تجاهه برغبته في قتلها ،وهو التأثر بشخصية المجرم ،الذي فصل رأس امرأة عن جسدها امام الفنان التشكيلي ،فصار يفكر ان يفعل ذلك كلما شاهد أمرأة جميلة ،والغريب في الأمر أن هذا الهاجس استمر معه ،على طول فصول الرواية ،فلم يتخل البطل عن هذه الفكرة ،التي أرقت خياله وأتعبت تفكيره انها محاولة للتلاعب بالسرد ليجعل من القارئ يسرح بخياله مبتعدا كثيرا عن رومانسية الرواية وطبيعتها العاطفية ،اذ يتداخل الفعل الاجرامي لتكون السمراء الضحية ولو في خيال البطل :

((ما الذي يجعلني افكر في قتل هذه السمراء المدهشة ؟وفي فصل رأسها عن جسدها كما يفعل بجثة اي حيوان ؟لم تخلق الا للحياة ،لم تخلق الا لتزرع عيوننا وقلوبنا فرحا وبهجة ،وتردد صدى الوحش في اعماقي ،اقطع راسها ايها القذر وهي الصرخة ذاتها التي ظلت لسنوات تتـردد فـي أعماقي كـأني اسمـعها لأول مـرة))[2]

ونلاحظ الراوي البطل يقدم السمراء حبيبته ورغباتها وعاداتها في سرد متواصل من دون انقطاع تتبعه حركة وتوجه الى اماكن وكانه يريد بذلك ايصل الخارجي من الشخصية المتعلق بشكلها ،والداخلي من رغباتها وطموحها والاشياء التي تستهويها وهي متعلقة بها كالخط والموسيقى،ولوحات رشيد قريشي التي تعجبها:

((التقينا فذهبت كل خيالاتي ادراج الرياح ،وهي تلزمني بمافقتها الى المتحف الوطني للخط والمنمنمات ،ورغم ولوعي الشديد برسم الملامح الا أنني بدأت احس ميلا الى فن الخط ،ليس بشكله القديم المتوارث عن الاسلاف ،ولكن بالعبقرية التي منحها له الابناء ،لقد ظلت طوال الايام التي التقينا فيها تحدثني عن هذا العالم

1 - حائط المبكى ،ص 9.
2 - رواية حائط المبكى ،10.

العجيب ،وعن فن الحروفية بالذات ،كانت لوحات رشيد قريشي اكثر جذبا لها ،تقف أمام كل لوحة لتقدم فيها قراءتها،عالم مدهش من الاشارات المشحونة بروحانية الشرق ،والدلالات المكتنزة بالعالم الصوفي))[1].

حتى الحوارات التي تتخلل اللقاء بينهما يقوم الراوي البطل بتحويلها الى تقديم سردي للشخصية عبر رؤياه ،ويحاول المزج عبر السرد بين احلامهما فهو رسام وهي عازفة موسيقى تتوق للجمال في كل لوحة وفن،يحاول بصورة عبقرية توحيد الشخصيتين في الطباع والرغبات تمهيدا للعلاقة العاطفية التي سينشؤها توالي الاحدداث بينهما عبر السرد :

((راحت تحدثني عن حلمها الكبير في دمج عالمي الحرف والمنمنمات داخل اللوحة الواحدة،لخلق تيار جديد ،ستطلق عليه اسما جديدا ،ماهو ؟ليست تدري الان ،كانت احلامها متوثبة ،كفراش الحقول ،كغزلان البراري،كطيور المرتفعات ،كالامواج الشتوية الصاخبة ،وفاجاتني وهي تخرج لي من كيس جاءت به من صندوق سيارتها لوحة يتعانق فيها السواد اللامع باللون الذهبي المشرق ،لاترى في الوهلة الأولى الا صورة قوس قزح صنعته الطبيعة بعبقريتها بعد رذاذ حالم))[2]

ويمنح الكاتب الراوي البطل هيمنة السرد لينتقل من التركيز على ملامح وجه السمراء وشكلها الظاهري الى ما هو اكثر الفاتا واشغالا بالنسبة لشخصية البطل وهي الاهتمامات الاخرى الكبيرة ،كعالم الزهور ونباتات الزينة ،وبالزخرفة الاسلامية ،هو يريد كشف الوجه الآخر لهذه الشخصية للتجلى للقارئ بشكل مخالف لما يتخيله كفتاة عاشقة :

((خرجنا بعدها الى الحديقة التي كنت اعتقد أن لمساتي الفنية التي جعلتها ساحرة ،وزعت نظراتها في كل الانحاء ،ابدت اعجابها دون ان تتخلى عني ولكن ...،كانت

1 - رواية حائط المبكى ،21.
2 - رواية حائط المبكى ،ص 21 .

ملاحظاتها دقيقة ،ابدت عن معرفة عميقة بعالم الزهور ،ونباتات الزينة التي كانت تريدها ان تكون في كل ملامح المكان ،لا معنى لمكان لا يقول هويته في رأيها))[1]

ومن السمراء ينتقل الراوي البطل ليقدم شخصية والده العسكري الذي يقدمه على أنه شخصية من رجال الدولة المتمسكين بالنظام والقانون الى اقصى حد ،وكأنه يريد بذلك أن يجعل من هذا الكابوس الذي تسلط عليه في حياته منفذا لكل تصرفاته اللاحقة في عدم التزامه الديني او الاخراط في حياة بائسة تافهة من دون عمل حقيقي أو وظيفة حكومية مهمة :

((يعود الى البيت كل يومين أو ثلاثة ليأخذ بعض مايحتاج اليه خاصة ملابسه ،وكانت والدتي تهيئ له كل شئ حتى قبل أن يطلبه ،تجهد نفسها في إعداد ما يشتهيه من اطعمة تقليدية ،تتفنن في تحضيرها ،تلفها جيدا كي لا تفقد أريجها وطعمها ،وتدسها له بين ملابسه دون أن يدري ،يمكث احيانا وقتا اطول ،يتناول معنا قهوة المساء))[2]

والبطل نفسه يجسد ذلك عبر السرد ولا ينكره فهو يرى في هذه الحياة الرغبة التي تمنحه الحرية والأفق المفتوح والخلاص من قيود ابيه وحبسه الطويل على حريته على مار سنوات السباب ،وليس هو فحسب بل ان امه كانت ضحية لهذا الدكتاتور المسمى والده ،فلم تستطع الخلاص من سطوته بل تحولت الى جارية :

((وعشقت فوق كل ذلك حريتي ،بمثل ما كنت امقت أبي في طغيانه ،كنت اشفق على امي المسكينة ،التي ماكنت لاراها الا حسّونا في قفص من حديد ،ما الذي حققه لها أبي سوى أنه اختطفها ،اغتصبها ،سجنها سبية ،أمة في مملكته ،يثبت من خلالها

1 - رواية حائط المبكى ،ص 28.
2 - رواية حائط المبكى،ص 29 .

رجولته أمام أقرانه ،ماكانت في نظري الا غزالة مسجونة ،ورغم ذلك فإن امي رضيت وعشقت فسعدت ،والمرء ان قنع عاش سعيدا))[1]

ولشدة تأثر الراوي البطل بشخصية والده نجده يتخيل عبر السرد موقفه في ليلة عرسه يقول ياليت أن ابي كان معنا ،لفعل كـذا وفعل كذا وربما انه لم يوافق على هذا الزواج اصلا ،فقد يكون كارها للسمراء أو حانقا على امها،أو ربما يرفض ان انتسب لعائلة متفككة كهذه فالأم مطلقة،تصول وتجول على هواها ،والأب ضعيف الشخصية :

((ماذا كان والدي سيفعل لو كان حيا ؟كل معطى جديد يصنع نتيجة مختلفة من دون شك ،والدي ليس رقما مهملا ،هل سيمنعني من هذا الزواج ،لا اظن،هو ممن يقدسون علاقات الحب ،سيبارك ويفرح ،سينخرط بكل ما يملك في مهرجان الفرح القائم بيننا ،سيدعو ايضا أصدقاءه ورفاقه ،يغنون معنا ويرقصون ،سيؤلم للجميع ولائمه الفاخرة ،سيطلق الرصاص ليدوي في كل فضاء العاصمة فرحا بزواج ابنه الوحيد ،وسيقدم لنا الهدايا الفاخرة ويكتري لنا في ارقى الفنادق.))[2]

ونجد التفاخر الدائم بشخصية والد الفنان التشكيلي الذي احب السمراء فهو يراه مثلا اعلى في الانضباط العسكري والقوة والشخصية الرجولية ،لا بل يراه احيانا ليس على هيئة عادية بل هو اشبه مايكون بخليفة او جنرال او سلطان ،يتفاخران ببعضهما عن طريق تقديم السرد:

((وبقدر ماكان مزهوا بي كنت انا مزهوا به ايضا ،كاني يراني رجله وخليفته ،وكان يفاخر بي دوما امام كل من يلتقيهم ،وهو يلقي علي لقب الجنرال ،وكنت ازدهي جدا

1 - رواية حائط المبكى ،ص 66.
2 - رواية حائط المبكى ،ص 89 .

بهذا اللقب وأمتلئ غبطة ،أبدي احيانا حركات صبيانية وأنا اضرب بقبضتي في الهواء))[1]

ويرى الفنان التشكيلي مرة اخرى والده اعظم الرجال ولا يمكن لأحد ان يصل الى مستواه في الشجاعة والاقدام ،يرى فيه شخصية اسطورية او تاريخية أحيانا،يعرفه كل من في المدينة ،وكانت امه هي التي تحكي عن بطولاته لافراد القرية :

((وكنت انا ايضا مفاخرا بوالدي،اراه اعظم الرجال ،واشجعهم على الاطلاق ،ترسخت هذه القناعة من المكانة التي كان يحظى بها في مدينته بين كل من يعرفه ،ومما كانت تحكيه والدتي عنه ،وقد كانت ترفعه على الجميع دون استثناء ،لدرجة أنها تقسم برأسه في الامور الجليلة))[2]

لكن هذه الصورة الرسمية التي قدمها الراوي البطل عبر السرد الذي يراه ما تلبث ان تتهشم عند ظهور الوحش الكاسر الرابض في اعماق والده حين عرف برغبته في الرسم وهذه التوجه وبدأ بتحطيم كل شئ لوحاته والوانه واوراقه التي يرسم عليها ،وقام بضربه وتكسير ذاته ،لدرجة ان صورة البطل اصبحت بلا معنى لدى هكذا متهجم واصبح لا يرى منه سوى الخوف والرعب والاذلال:

((كم بكيت بحرقة حين هاجمني كالكاسر المارد وهو يمزق كراسي الخاص الذي كنت ارسم عليه خربشاتي الاولى ،ثم هو يركلني بقدمه الضخمة فيسقطني أرضا ،ثم حين جفاني تماما وأنا ارفض أن انتظم في الجندية ،معيرا اياي بالجبن.))[3]

وأخيرا يقدم الفنان التشكيلي صورتين لوالديه عبر السرد الاولى حين هججر المنزل واصبح يطارد لهوه ومجونه في مكان آخر بعيد ،ولا يصل الى البيت الا ماندر ،اصبح انسانا ضعيفا هزيلا ،يحن احيانا الى منزله لكن لا يستقر فيه ،لقد استطاع

1 - رواية حائط المبكى ،ص 93.
2 - رواية حائط المبكى ،ص 93.
3 - رواية حائط المبكى،ص 94.

الراوي هنا تحطيم الصورة المثالية للأب بصورة مغايرة تماما تفتقد الى ماكانت عليه الأولى :

((وغرق هو في جنونه،او تفجر فيه جنونه ،كأنما البركان الذي يأتي دون موعد ،غرق في خمرياته وعشيقاته ،وتطرف في اتناص اللذة ،يطاردها أنى كانت ،وفي كل الاعشاش ،واتخذ لنفسه في العاصمة بيتا خاصا بعيدا عن عيني أمي،يقيم فيه الأيام ،وقد يزورنا أحيانا،مازال يحن الى طبخ أمي))[1]

اما الصورة الثانية فهي مايقدمه الفنان التشكيلي لوالده كلوحة مرسومة من خياله يهيمن عليها التشوه ،وتغيير الملامح فهو يغيرها بين الحين والآخر ويرى فيها صورة لشارب يتدلى الى اسفل الرقبة ،وانف يستعرض نصف الوجه ،وغير ذلك من الصفات القبيحة ،وقد يحوله الى ربطة عنق بالكامل :

((كنت ارسمه دائما فاعبث بملامحه ،امدد انفه احيانا اكثر مما يجب ،وأرخي شاربه الى ماتحت رقبته وأسفل من ذلك ،وقد اجعل منه احيانا ربطة عنق ،وربما أعود لأرفعه الى الاعلى فاذا هو حبل مشنقة))[2]

ونجد الراوي الفنان التشكيلي ينتقل من رسم شخصية والده عبر السرد الى شخصية والدة السمراء التي كان يرى فيها مثالا سيئا للأم التي يفترض أن تكون اما مثالية لأمرأة مثل السمراء بكل تفاصيلها وعنفوانها وسحرها :

((تطرفت امها الى حد الجنون ،حين رفعت ضد والدها دعوى الخلع ،امعانا في أذيته ،كان ذلك بعد سفرها الى فرنسا ،قضت هناك اشهرا كانت مناسبة لتتعرف على رجل نصفه فرنسي ونصفه الآخر تونسي ،وقررت ان تقطع كل صلتها بالجزائر ،لا تعرف

1 - رواية حائط المبكى ،ص 94.
2 - رواية حائط المبكى ،ص 95 .

اين تقيم هي الن ،ولا كيف حالها ،ماعادت تربطها بها رابطة ،كأن لم تتشكل في احشائها ،كأن لم تحملها في بطنها ،كأن لم ترضعها))[1]

يقدم لنا الفنان التشكيلي صورة طافحة بالبؤس عن هيأة وشكل وقسوة هذه الام فهي ليست كما يرسمها صورة لأم جزائرية ترضع ابنتها وتربيها ،بل كان قوامها هو كل مايشغل تفكيرها من البداية الى النهاية وكأنها تريد بذلك الجسد أن يدوم الى الأبد ،كانت ربما تعرف مسبقا أنها تريد تغيير حياتها الى شكل جديد مختلف :

((هي في الحقيقة لم ترضعها غير حليب اصطناعي ،اناقتها كانت عندها أهم من كل شئ ،كانت تصرف من أجلها الكثير لتبقى طافحة بالشباب ،تمارس رياضتها صارمة في طعامها ،لا تتأخر عن الرقابة الطبية ،تتردد كثيرا في صالونات التجميل ،تختار كل عام أروع مناطق السياحة لتقضي فيه عطلتها ،لا يتجاز عملها الاشراف على محلات عطور ورثتها عن والدها))[2]

أما عن تقديم شخصية المجرم التي شكلت هاجسا مرعبا للقارئ وكأنه يشاهد فلما بوليسيا او يقرا رواية من روايات اجاثا كريستي فنجد ان الراوي قدمه عن طريق السرد وكأنه يعاني من الشيزوفرينيا أي انفصام بالشخصية ففي الوقت الذي يقدم فيه المجرم عن طريق السرد نده يتقمص افعاله ورغباته :

((هل تصلح هذه الفاتنة للحب أم للذبح ؟أفكار شيطانية راودتني،تغلبت عليها سريعا ،ليشرق جيدها المدثر الجانبين بخصلات من شعرها الساخر من الشريط الأبيض ،المبتسم للقرط الطويل الذي ظل يتأرجح دون توقف ،على إيقاع حركات رأسها الكثيرة)) [3]

1 - رواية حائط المبكى ،ص 77.
2 - رواية حائط المبكى ،ص 77.
3 - رواية حائط المبكى ،ص 7.

ونجد اعترافا صريحا من قبل الفنان التشكيلي بوجود هذا الهاجس الاجرامي لديه على الرغم من أنه يفترض ان يكون فنانا تكون حياته ممتلئة بالمشاعر والأحاسيس والحب ،ربما أنه يكون هو المجرم نفسه وربما يكون لهذا المجرم واقعا حقيقيا :

((هي حالات تنتابني من حين لآخر ،تزلزلني من الاعماق ،تثير في نفسي الرعب ،حتى ارتجف وأتفصد عرقا ،أصرخ في أعماقي ،لست سفاحا ،أرغب في الصراخ بالجملة حتى يسمعني الكون كله،،لكنني لا استطيع ،شيئا فشيئا اهدأ ،شيئا فشيئا أطرد كل شياطين الجريمة .))[1]

ثم نجد ايضا تخيلات للفعل الاجرامي يؤكد ما ذهبنا اليه ان هذا الفنان التشكيلي قد يكون يعاني من السلوك الاجرامي الذي يهيمن عليه فجأة فهل يعقل أن يفكر حبيب بفصل رأس حبيبته عن جسدها وتحويلها الى جثة هامدة،هو التقديم الداخلي لهواجس شخصية المجرم المنعكسة في شخصية الفنان التشكيلي :

((ما الذي يجعلني فجأة أفكر في قتل هذه السمراء المدهشة ؟وفي فصل رأسها عن جسدها كما يفعل بجثة أي حيوان ؟لم تخلق إلا للحياة ،لم تخلق إلا لتزرع عيوننا وقلوبنا فرحا وبهجة ،وتردد صدى الوحش في اعماقي ،أقطع رأسها أيها القذر ،وهي الصرخة ذاتها ظلت لسنوات تتردد في اعماقي كأنما اسمعها لأول مرة))[2]

وأحيانا يشترك الوصف والسرد في تقديم شخصية المجرم فهو يزاوج بين الوصف مرة والسرد مرة أخرى في نفس النص ،ولكننا نجد الفنان التشكيلي هنا خائفا مرتعبا من شخصية المجرم الذي ظل واقفا امامه:

((أشار اليها دون أن ينطق ،أعاد ترتيب نظارته السوداء على عينيه ،أشرق وجهه عن ابتسامة عريضة ،كأنه بطل رياضي يقف قاب قوسين أو أدنى من تحقيق البطولة ،وزاد من سرعة السيارة ،راودتني كثير من الهواجس ،ورحت استعد لكل

1 - رواية حائط المبكى ،ص 10.
2 - رواية حائط المبكى ،ص 10.

مفاجاة ،تشبثت بجانب الكرسي ،وأنا احدق في السيارة امامنا وقد كدنا نرتطم بها ،دق قلبي بعنف وكدت اصرخ في جنونه ،استل من باب السيارة مسدسا وضعه امامه))[1]

ويروي الفنان التشكيلي الجريمة كاملة التي ارتكبها هذا المجرم ويرصده وهو يقوم بالجرم المشهود امام عينيه ،وهو غير مبال به ولا يكترث لأمره بل كأنه يريد ان يعلمه على هذا الفعل الاجرامي وهو يقتل الفتاة المسكينة ويفصل جسدها عن رأسها،وكان يرى الفنان التشكيلي نظرة لوم وعتاب لأنه لم يسارع لإنقاذها من يد المجرم السفاح الذي ارعبه بتصرفاته:

((دفع السيارة أمامه فاختل توازنها ،وراحت تتمايل أمامنا ،ثم انحرفت الى منخفض بين الاشجار الكثيفة وانقلبت ،كالجني ركن سيارته وأسرع خلفها ،ولم أجد بدا من أن الحق به ،لابد ان انقذها ،لن اسكت عن الجريمة ،لابد ان اتصدى للمجرم حين لحقت به كان كل شئ قد انتهى ،كانت الفتاة جثة هامدة أمامي ،وكان رأسها شبه مفصول عن جسدها ،وفي عينيها المشرعتين لوم وعتاب))[2]

وينتقل الراوي من تقديم شخصية المجرم الى تقديم هيئة الضحية بعد أن فصل رأسها عن جسدها وأصبحت واقعية الدم الأحمر الذي يسيل من رقبتها المشهد المروع للفنان التشكيلي الذي يشاهد بعينيه ولا يستطيع تقديم شئ للضحية ولا معارضة المجرم في فعله الذي لا يليق بإنسان طبيعي :

((وكان رأسها شبه مفصول عن جسدها ،وفي عينيها المشرعتين لوم وعتاب ،وفي فمها المزموم صرخة لم تدو ،وقد شدت اصابعها على الطين من حولها ،مازال الدم

1 - رواية حائط المبكى،ص 11.
2 - رواية حائط المبكى،ص 11.

يتدفق ساخنا يعانق سيول الامطار،هزتني الدهشة ،لزمت مكاني كتمثال صخري بارد ،اي وحش قذر يفعل هذا؟رددتها اعماقي لكنها لم تخرج))[1]

ولا يتوقف الفنان التشكيلي عند هذا الحد بل يتجاوب في الفعل الاجرامي ويساعد فيه مجبرا وليس راغبا اذ يقدم الراوي الذي يجعل من المجرم شخصية تشبه الشخصيات الإجرامية المشهورة وهو يأمره بكل الأوامر وينفذ الفنان التشكيلي من دون أية مقاومة :

((صرخ في غاضبا يأمرني أن احمل حقيبة النقود من الكرسي الخلفي ،ارتعدت في مكاني ،لا اعرف كيف اتصرف ،مددت يدي بتثاقل،هيأ الرصاصة في مسدسه ،اسرعت امشي أمامه منتظرا في لحظة جنونا آخر يرديني قتيلا ،دون أن يبرح مشهد القتيلة خيالي ،كم هو سهل أن تقتل ،أن تذبح !يكفي ان تمتلك جرعة أكبر من الوحشية .))[2]

كأن من يقرأ الرواية يجد أن الفنان التشكيلي حسب السرد هو المساعد الأول للمجرم او الذراع الأيمن فهو يساعده في جريمته بكل تفاصيلها ،وحين اخذ منه بطاقة هويته كأنه انتزع روحه منه فقد استدل بها على عنوان بيته وتعرف على كل التفاصيل التي تخصه هنا اصبح الفنان التشكيلي تابعا للمجرم:

((حين وصلنا استلم مني الحقيبة ،وهو يصوب مسدسه باتجاه صدري ،كان قلبي يدق بشدة ،رفعت يدي مذعنا ،ما الذي افعله الآن غير الاستسلام ؟اية حركة مني ستنهي حياتي ،سحب بطاقة هويتي من جيب قميصي ،تراجع خطوة ،ارتعش كل بدني ،ابتلعت وُيقي بصعوبة ،زاغ بصري ،وفجأة دفع حذاءه الملطخ طينا في صدري مقهقها ،دفعني لأهوي الى عمق الوادي،وأنطلق مبتعدا))[3]

1 - رواية حائط المبكى،ص 11.
2 - رواية حائط المبكى ،ص 12.
3 - رواية حائط المبكى،ص 12.

لم يكن يشغل الفنان التشكيلي بعد هذه الحادثة المجرمة ولقائه المجرم سوى الهرب نعم انه الهرب يريد النجاة بنفسه حتى لو أكل ركلة ففي صدره أو ضربة على رأسه المهم ان لا يكون مصيره مثل مصير الفتاة المقطوعة الرأس :

((حين لملمت شتاتي لم يكن قد لحق بي ليجهز علي ،كانت الامطار قد ازدادت ضراوة كأنما تصب لعناتها علي ،تغسلني من جريمتي ،من جبني ،وكان زحف العشية قد اشتد ،فأطلقت ساقي للريح أخوض في لجة الطين والأوحال متجنبا ما أمكن الطريق المعبد ،لم أكن خائفا من رصاص القاتل الذي يمكن ان يعود ايضا لتصفيتي ،رغم أني كنت متأكدا انه مغتبط الآن بغنيمته ،بقدر ما كان الرأس المنحور يطاردني ،يلعنني ،وظللت أمد اصابعي لأغمض عينيها الفزعتين ،لأمحو عنهما آثار اللوم والعتاب ،وأنى لي ذلك؟))[1]

والغريب في الامر ان الفنان التشكيلي الذي يقدم شخصية المجرم عبر السرد هو نفسه يتفاجأ من حرفية هذا المجرم فقد قام بفعلته بلمح البصر ولم يستطع الفنان التشكيلي اللحاق بالضحية أو مساعدتها بشئ وكأن المجرم قد مارس هذا الفعل مرات عديدة سابقا ولم تكن هذه المرة هي جريمته الأولى :

((عجيب امره ،قام بكل شئ في لمح البصر ،قبل أن الحق به كانت الفتاة جثة هامدة ،كأنما قضت قبل أن يصل اليها ،لاشك انه مجرم محترف ،هل هو خائف الآن مثلي ؟لا اظن ،كان وهو ينفذ جريمته هادئا رابط الجأش ،كأنه مدعو لوليمة ،ولماذا قتلها ؟من اجل المال ؟ام وراء الحادثة ما وراءها ؟))[2]

ثم يضيف الراوي عبر السرد الكثير من المبررات لهذه الجريمة فمن قائل انها انتقام للشرف ومن قائل انه ثأر ومن قائل انها بسبب الخيانة لكن كل هذا ليس مبررا لقتل امرأة وفصل جسدها عن رأسها:

1 - رواية حائط المبكى،ص 12.
2 - رواية حائط المبكى،ص 18.

((سمعت من كثير من الالسنة انه انتقام للشرف ،وأن الشكوك تحوم حول عشاق الفتاة ،وراى النادل سببا آخر للقتل ،حين وجه التهمة للورثة ،فلا دافع يقتل الناس من اجله إلا المال ،المال هو جسر الشيطان الى الجريمة ،كل شئ ممكن ،حق لهم المال والجنس معبران اساسيان للجريمة))[1]

ونجد أنه يقدم تفاصيل عن المجرم أكثر وضوحا وكأنه يريد تجسيد واقعية هذه الشخصية ويحولها الى رجل يمكن أن تراه كل يوم في الشارع ،فهو يستعيد ملامحه من الذاكرة وكأنه يريد بذلك استعادة تفاصيل جريمة اصبحت هاجسا مقرفا لديه على مدار ايام كثيرة:

((لم اتذكر ملامح القاتل ،محت الدهشة كل التفاصيل في ذاكرتي ،كان طويلا مفتول العضلات ،متناسق الملامح ،أميل إلى البياض ،كل ملابسه سوداء ،قميصه سرواله ،جاكتته ،ضيعت عينيه خلف النظارة السوداء الكبيرة ،عجبا حتى سيارته كانت سوداء ،هل يمكن أن يسمى السفاح الأسود ؟ليس أمرا صعبا علي ،هل كان له شارب أسود أيضا كان من دون ذلك ؟عجيب ما لذي جعلني أفقد تذكر هذه الجزيئة ؟))[2]

ثم يتحدث الراوي الفنان التشكيلي عن المواجهة بينه وبين المجرم فساعة يصفه بالمحترف وساعة يصف نفسه بالضعيف الذي لا يقوى على المواجهة مع خصم كهذا ،مجرم متشرب بالدماء والجريمة ،فقد اصبح يرى في نفسه انه هو من قام بالجريمة بسبب تأنيب الضمير :

((أدرك أنني ضعيف ولن اقوى على مواجهته وهو المجرم المحترف ،ولا مواجهة رجال الشرطة ،الذين يملكون وسائل جهنمية لانتزاع الحقيقة ،دق قلبي دقات غير

1 - رواية حائط المبكى،ص 18.
2 - رواية حائط المبكى ،ص 19.

منتظمة ،وانغرزت فجأة نصلات حادة في بطني ،وقررت أمعائي ،انحنيت وأنا أضغط عليها بذراعي معا ،وتمددت على الاريكة))[1].

يتضح مما سبق ان تقديم الشخصيات عبر السرد هو جزء لا يتجزأ من وظيفة السارد الذي يهيمن على سرد القصة وأحداثها ،ومن خلالها يطرح وجهة النظر الفلسفية للحياة ،التي سندرسها بالتفصيل في الفصل اللاحق .

1 - رواية حائط المبكى ،ص 22.

الفصل الثالث:
المنظور الروائي

- تمهيد
- أنواع الرواة
- وجهة النظر point of view

تمهيد:

عادة ما يقول القاص لجمهوره الصامت ، وهو في طور البدء برواية حكـــايته : سأروي لكم حكاية [1] ، لينطلق الراوي ومن يصغي إليه بعد ذلك بلعبة التفاهم الضمني بين الجميع، بهدف استكمال ، أو إنجاز بنيه فضاء النص ، وبهذا تتكون العلاقات فيما بين عناصر العمل السردي ، ويتمخض عن هذا التكون دلالة النص عن طريق **"الراوي الذي يروي قصته ولكنه ليس البطل"** [2] . أما الكاتب فيكون مختفياً خلف الراوي الذي هو من متخيل هذا الكاتب الذي " يرتب عمليات الوصف فيضع وصفاً قبل آخر ، وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينيه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيراً... عبر الحوار بين شخصيتين أوعن طريق وصف موضوعي "[3]. فالراوي **" إذن هو وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم القصة أو ليثبت القصة التي يرويها "** [4] ، وللراوي مواقف يتخذها في النص الروائي[5]

كما يأتي:

اولا:الراوي عليم بكل شيء وهو الراوي بوصفه رقيباً عليماً بكل شيء .

ثانيا:الراوي يصوغ العمل ويحكي أحداث الرواية ويبين ما تخفيه ضمائر الشخصيات من أفكاروعواطف

1- وهي جملة قال بها جون مارسيل في كتابه الذي كرسه للكاتب جون فيرون، ويؤكد في جملته هذه بأن ما يحدث بعض البلدان الاسلامية يبين أن هناك حواراً يقوم أولاً بين القاص والمستمعين فينطلق الراوي والسامعون سويا عبر اكاذيب القصة، لاكتشاف حقيقة مستترة . يُنظر : عالم الرواية : ص72.

2- تقنيات السرد الروائي : ص95.

3- مقولات السرد العربي، تزفيتان تودورف، ترجمة:حسين سعيان وفؤاد حنا، مجلة افاق المغرب، العدد 8- 9، 1988، ص50.

4- تقنيات السرد الروائي : ص90.

5- المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان، 2012، ص120-121؛ وينظر: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، سعيد علوش ، دار الكتاب ، بيروت ، 1985، ص111.

ثالثا:يكون ظهوره كشخص يصنع قصة الرواية، وليس هو الكاتب بالضرورة أو وسيط بين الأحداث ومتلقيها ، أو يلازم ضمير المتكلم .

رابعا: موقع الراوي الراوي مشارك يروي بوصفه شخصية من شخصيات الحدث تشترك في الرواية وحبكة الرواية وتتكلم عن غيرها من الشخصيات

خامسا: الراوي مشارك يروي الرواية بأسلوب ضمير المتكلم وتكون كل الأحداث

سادسا:الراوي في الرواية وشخصياتها خارجة عن تجاربه المباشرة ، وهذا يعني أن يتكفل هذا الراوي بالسرد وفي هذه الحالة يكون الراوي داخل الاحداث [1] .

على هذا الاساس تبرز أهمية التعرف على هذه الأداة السردية بوصفها أحد أهم أركان التوصيل الذي من خلاله يمكن تحديد (وجهة النظر) أو (زاوية الرؤية) فالراوي متعلق بمستوى الاتصال داخل الرواية؛ لأن الروائي عندما يتكلم لا يتكلم بصوته بل انه يعمد إلى خلق راوٍ متخيل يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع . فبعد أن يضع الروائي هذه الأداة أو الشخصية المتخيَّلة التي تتولى عملية القص والتي تسمى (الأنا الثانية للكاتب) الا وهو الفنان التشكيلي في روايتنا (حائط المبكى)وقد لا تظهر في النص الروائي، وقد تكون شخصية من شخصياته، لأن علاقة ما تنشأ بينهما في الرواية، فما الراوي إلا قناع يتحرك خلفه الروائي في تقديم عمله[2].

يقول جيرار جينيت: **"مؤلف الحكاية الحقيقي ليس من يرويها فحسب بل أيضاً وأحيانا أكثر- من يسمعها، والذي ليس بالضرورة من يخاطب بها "[3]** . فعلاقة الراوي بالقصة هي علاقة ثابتة مبدئياً، فيما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي

1- رواية حنان الشيخ (دراسة في الخطاب الروائي)، بشرى ياسين محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011، ص43. تصرفنا هنا قليلاً في مواقع الراوي في النص الروائي بما يلائم دراستنا لرواية حائط المبكى، فحددنا الأول بالراوي العليم، والثاني بالمشارك الذي يروي بوصفه شخصية والثالث المشارك الذي يروي بضمير المتكلم.

2 - ينظر : بناء الرواية : ص131.

3 - خطاب الحكاية : ص269.

يقدم القصة للمروي له يساعد في تكون شكل القصة، فالشكل هنا **"له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية"**[1]، ومستوى السرد يكون بالعلاقات " بين السارد – وعند الاقتضاء المسرود له أو لهم – والقصة التي يرويها"[2]، ويمكن" أن يبدو غريباً – للوهلة الأولى – أن يُسند إلى أي سارد كان دور آخر غير السرد بمعناه الحصري ، أي أن يروي القصة ، لكننا نعلم جيداً في الواقع أن خطاب السارد الروائي أو غير الروائي ، يمكن أن يضطلع بوظائف أخرى" [3] ، وعلى أساسها يمكن أن نقدَّر خصوصية السرد في هذا الشأن أحسن تقدير . وقد يكون الراوي في أغلب الأحيان صوتاً غير مجسد مع علمنا بأنه " مجال العلاقات الممكنة التي يستطيع الرواة والمروي لهم والشخصيات دخوله من المحتمل أنه واسع جداً " [4].

فالراوي، في أي عمل روائي، قد يكون متطفلاً أو واعياً لذاته أو موثوقاً به وعلى هذا الأساس ربما يكون مشاركاً في الأحداث التي يرويها، أوغير مشارك فيها. وتلك المشاركة تعبر عن ذاتها بضمير المتكلم (أنا) **" فيسرد أحداثاً حدثت له "**[5] ، فيكون الراوي هنا هو الشخص الذي يخبرنا عن فعل قام به هو أو وقع له في النص المروي . وممكن أن لا يكون الراوي شخصية في الرواية، على هذا

---

1 - بنية النص السردي : ص 46 .

2 - المصدر نفسه.

3 - لقد وزع جينيت هذه الوظائف حسب مظاهر الحكاية (بمعناها الواسع) التي ترتبط بها، وأول هذه المظاهر هو القصة والوظيفة التي ترتبط بها هي الوظيفة السردية المحضة . والثاني هو النص السردي والوظيفة التي ترتبط به هي وظيفة الادارة، والمظهر الثالث هو الوضع السردي نفسه، الذي محرّكاه هما المسرود له- الحاضر أو الغائب أو الضمني- والسارد نفسه، ووظيفته التواصل، وأخيراً، فإن توجُّه السارد نحو نفسه هي وظيفة البيَّنة أوالشهادة، وهي تتناول مشاركة السارد بما هو كذلك، في القصة التي يرويها . أما وظيفة السارد الإيديولوجية، وهي وظيفة أفردها جينيت عن سائر الوظائف غير السردية بكونها لا تعود الى السارد فقط، وإنما يولي الروائي عناية نقل مهمة التعليق والخطاب إلى بعض شخصياته والنتيجة أن لا أحد– ماعدا البطل أحياناً– له وعليه أن ينازع السارد امتيازه الذي هو التعليق الإيديولوجي، الذي يدل أيضاً على حضور المؤلف (الحقيقي أو التخيلي) والسلطة المطلقة لهذا الحضور في عمله الأدبي . وسنتعرض لتلك الوظيفة بشكل تفصيلي في المبحث الثاني من هذا الفصل . يُنظر : خطاب الحكاية : ص 264- 267.

4 - مدخل الى علم السرد : ص 69.

5- علم السرد : ص 24.

الاساس يكون الراوي مَعْنياً بتقديم معلومات للقارئ ، وبه يخترق جمجمة الشخصية ويطلعنا على أفكارها وأحاسيسها وعواطفها ، فهو يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً برؤية ما تعبرعن موقفه تجاه العناصر الفنية [1] . وتختلف طبيعة الراوي وموقعه في السرد باختلاف وظيفته [2] . كما يُفترض في كل رواية حضور الراوي، مع اختفاء صوته داخل الحكي، ولكن ليس دائماً فيكون التساؤل عمن المتكلم في الرواية ؟ مع الانتباه إلى تدخلات ذلك الراوي في احداث الرواية، وكيف ينتقل السرد من راوٍ إلى آخر في رواية واحدة، " فإما إن يكونوا أبطالاً في الوقت نفسه، أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي أي مجرد شهود"[3].

من الطريف أن كثير من الدراسات النقدية للراوي والشخصية في النص الروائي، تشير إلى الراوي على أنه المؤلف نفسه مع صعوبة عزل المؤلف عن إبداعه، ونعتقد أن ذلك يعود إلى المحدودية في فهم التصور البنيوي في طروحاته والابتعاد عن مناقشة وتحليل هذه الطروحات والاكتفاء بالتطبيق فقط[4]. كما نلاحظ أن صوت الشخصية وظهوره مرتبط بصوت الراوي ومدى حضوره في الرواية فإذا سيطر صوته على السرد، فذلك يعني أن صوت الشخصية سينخفض والعكس صحيح ، مما يحدد نوع الرؤية المعتمدة في الرواية، فهيمنة السرد على معظم

1- يُنظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ص171.
لقد تعددت المذاهب في دراسة الراوي أو السارد في النقد الأدبي العربي الحديث، وهي تمتد بجذورها الى المذهب الروسي المتمثل بـ(توماشفسكي، وباختين، وأوسبنسكي)، والمذهب الانجلو– امريكي، المتمثل بـ(لوبوك، وفريدمان، وبوث)، والمذهب الفرنسي المتمثل بـ(بويون، وتودوروف، وبارت، وجينيت). يُنظر : المصطلح السردي في النقد: ص145.
2 - لقد اختلفت وظيفة الراوي، وتعددت، ولقد اصطلح نقادنا العرب على هذه الوظائف بـ: وظيفة السرد والوظيفة التوثيقية ووظيفة التواصل، والوظيفة الآيديولوجية، والوظيفة التعليمية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الإفهامية، والوظيفة التأصيلية، والوظيفة الاستذكارية . يُنظر : المصطلح السردي في النقد : ص 217-222.
3- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة : إبراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية، 1982، ص189.
4- يُنظر : التحليل البنيوي للرواية العربية : ص 324 ؛ ودراسة القراءة والترجمة: ص223-229 وبنية الشكل الروائي : ص224- 230؛ وبناء الرواية : ص139 - 140؛ وتحليل الخطاب الروائي : ص 328؛ والنقد البنيوي والنص الروائي، ج1: ص 83- 85 .

المساحة الورقية في العمل الروائي يوحي بسيطرة الراوي عليه، في حين يوحي العرض باختفائه وراء الشخصيات الروائية وهذا ما نجد تطبيقه واضحاً في الرواية التقليدية .أما الرواية التجريبية ولاسيما الرواية متعددة الأصوات، فإنها تميل إلى تحقيق المساواة بين صوت الراوي وأصوات الشخصيات الأخرى من جهة، وبين أصوات الشخصيات فيما بينها من جهة أخرى .

وقد يقوم الروائي باستخدام عدد من الرواة ، حين تتناوب شخصيات في الرواية على رواية الوقائع واحداً بعد الآخر، قد تختلف رواية كل واحد من الرواة عن رواية الآخر من حيث زاوية النظر " وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية " [1] . فرواية واحدة ورواة متعددون، ينتج عنه ذلك وجهات نظر متعددة في تلك الرواية، " وبإمكان راوٍ واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث الرؤية وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية "[2] .

إن العمل الروائي في مادته القصصية ، لا تكون المادة مجردة، أو موضوعية تقريرية، وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي تُرى من خلاله . وإن ما نسميه بشكل مجازي المنظور السردي[3]، كصيغة ثانية لتنظيم المعلومات باختيار أو عدم اختيار لوجهة نظر محددة، هي من أكثر المسائل التي تعرضت للدراسة، التي تهم التقنية السردية، منذ اواخر القرن التاسع عشر، وأدت إلى نتائج لا جدال فيها [4] .

يقودنا هذا إلى تحديد ما نسميه عادة بوجهة النظر، أو نسميه مع جون بويون وتزفيان تودوروف الرؤية أو المظهر أو النظرة[5]، وبهدف تحديد أكثر دقة لمفهوم

---

1 - بنية النص السردي : ص 49 .
2 - المصدر نفسه : ص 49 .
3 - مصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم، إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه . يُنظر : بناء الرواية : ص 177 .
4 - يُنظر : نظرية السرد : ص 57 – 58 .
5 - يُنظر : المصدر نفسه : ص 201.

وجهة النظر، يُحيل ناجي مصطفى على نمذجات المنظور التي بلورها سابقاً كل من بويون، وتودوروف، وجينيت وكما في الشكل التالي:

بويون	تودوروف	جينيت
الرؤية من الخلف **الراوي أكبر من الشخصية** **و يعلم أكثر من الشخصية**	**السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية**	**التبئير في درجة الصفر**
الرؤية مع **الراوي يساوي الشخصية** **ويعلم ما تعلمه الشخصية**	**السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية**	**التبئير الداخلي**
الرؤية من الخارج **الراوي أصغر من الشخصية** **ويعلم أقل مما تعلمه الشخصية**	**السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية**	**التبئير الخارجي**

إن الشاغل الأول لدى بويون كان هو تحديد وضعية فاعل الادراك، وهذا الفاعل المدرك قد يتطابق مع إحدى الشخصيات ، ويمكن أيضاً أن يكون هو السارد [1] .

1- يُنظر : نظرية السرد : ص 115 – 116 .

إن الروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته، ولكنه يجعل راوياً تخيلياً يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضاً يقابله في هذا العالم، وكاتب النص الروائي يتقمص شخصية تخييلية تتولى عملية القص وسميت **"الأنا الثانية للكاتب"**[1]، ويجب التفريق بين الراوي والكاتب، فالروائي هو خالق العالم التخييلي وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات، وهو من يختار الراوي لكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النص الروائي، اما الراوي فهو أسلوب صياغة شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم مادة النص الروائي . ولا يوجد شك بوجود مسافة بين الروائي والراوي؛ لأن الراوي قناع من الكثير من الأقنعة التي يستتر خلفها الروائي لتقديم عمله.

إن الطرائق الفنية المتبعة في دراسات الراوي بوصفه إحدى شخصيات الرواية، وراوي أحداثها في الوقت نفسه سيكون له ولوجهة النظر أكبر الأثر، في تقديمه شخصياتها ، وإن وجهة نظر الشخصية يقع على عاتقها رواية الأحداث ، وتقديم الشخصيات الأخرى .

ويميز جينيت بين الصيغة والصوت بمعنى التفريق بين من يرى ؟ ومن يتكلم ؟ [2] و يعطي الأهمية للأنا الساردة كمركز في الرواية للكشف عن عقيدته وقيمته الخاصة داخل الإطار السردي ، فتتحكم وجهة نظره في جميع عناصر النص الروائي فكان الهم الأول عند جينيت هو الصوت السردي، ويعني **" مقام الصوت وهو الذي علينا ... أن ننظر فيه لذاته ، بعد أن صادفناه مراراً وتكراراً من غير قصد "**[3] . فهي إذن سلطة الراوي التي تعبر عن المجموع في إطار وجهة نظر خاصة من خلال تشكيل الشخصيات وفق تصور فكري مفترض .

1- بناء الرواية : ص 179 .

2- يُنظر : بناء الرواية : ص 198 .

3- المصدر السابق : ص 218. ولقد حدد جينيت للراوي خمس وظائف اساسية يُقدم بها هي: 1- الوظيفة السردية ، أو وجهة النظر التي يقدم بها الراوي سرده وفق الضرورات الجمالية للعملية السردية . 2- الوظيفة الإدارية ، وتتعلق بتنظيم النص السردي . 3- وظيفة التواصل،وتتعلق بالمتلقي

وهذا الراوي مصدره الكاتب لأن الكاتب هو مصدر كل وجهة نظر كيفما كان نوعها وإنه هو الذي يوظف كلاً من الراوي ووجهة النظر لغايات محددة و خاصة . فبعد أن ميزنا صيغ وجهة النظر يمكن أن نوجه الضوء على المتكلم سواء كان راوياً أو شخصية فنحدده كصوت سردي (من يتكلم) وموقعا من خلاله يتم (الكلام) أو (الرؤية) أو (وجهة النظر) أو جميعها . ونحن سنستعمل في تحليل رواية (حائط المبكى)، وجهة النظر مقولةً مركزيةً، نحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة، وكتحصيل، أجدني هنا،أنطلق أولاً من التمييز بين أنواع الرواة حسب منهج بويون الذي نعاين فيه بجلاء تميزاً وتعمقاً في تحليل وجهات النظر حسب نوع الراوي، فالتصنيف بأشكاله الثلاثة [1]، الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج، يخدم موضوعنا في المبحث الأول من هذا الفصل، مع تبيان تعدد الرواة في رواية الكاتب، أما في المبحث الثاني فسننطلق من وجهة النظر التي انطلق منها أوسبنسكي "مادامت تتيح للفنان فرصة توظيف وجهات النظر وتنويعها داخل العمل الذي يتجسد على مستوى بنائه، من خلالها " [2] . ولما كانت وجهة النظر حسب أوسبنسكي تتعلق بالمواقع التي يحتلها المؤلف ، والتي انطلاقاً منها ينتج خطابه السردي ، نحن بدورنا اقتفينا أثره في معاينة هذه المواقع بجميع مستوياتها عنده ، وبحسب توظيفه لها ، فأحياناً يوظفها "للإشارة إلى الموقع السردي لمركز التوجيه

والقارئ بغية إثارته . 4ـ وظيفة الشهادة ، وتشير إلى الناحية التوثيقية للمعلومات ومصادر استقائها . 5ـ الوظيفية الآيدلوجية،وهي ذات بعد تنويري أو تربوي أو أخلاقي. يُنظر : خطاب الحكاية : ص 264 – 265 .

1- لم يتمثل نقدنا العربي الحديث هذا التصنيف كما هو عليه، بل وضع له مقابلاً اصطلاحياً بدل اصطلاحاته (الرؤية من الخلف أو الوراء، والرؤية مع، والرؤية من الخارج) وهي :

أـ الرؤية المجاورة = الرؤية من الوراء عند بويون

بـ الرؤية المصاحبة = الرؤية مع عند بويون

جـ الرؤية الخارجية = الرؤية من الخارج عند بويون

وهو تصنيف الدكتور صلاح فضل في كتابه (نظرية البنائية في النقد الأدبي) وأكبر الظن أنّه لم يسبقه أحد لما اصطلحه هنا، يُنظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 435 – 436؛ ومستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، عبد العالي بو طيب، الأمنية، دمشق، 1999، ص 189 – 191؛ والفضاء الروائي جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2001، ص 148– 149 .

2- تحليل الخطاب الروائي : ص 294 .

داخل أو خارج الفعل الروائي ، وأحياناً أخرى لتعيين عمق المنظور السردي المتجلي في الإدراك الداخلي أو الخارجي للفواعل " [1].

أنواع الرواة :

تقول نينا بودن: "إنك تعرف الناس في الرواية أفضل مما تعرفهم في الحياة الواقعية لأنك تعرف أفكارهم وليس ما يقولونه هم عن أفكارهم، عليك أن تحدد أية شخصية ستكشف عن أفكارها الحقيقية ـ شخصيات وجهة النظر ـ وأياً منها سيسمح له فقط أن ينطق بما يفكر به إنها مشكلة تستدعي غاية الاهتمام"[2]، وهي تلعب دوراً كبيراً في اختيار الروائي لرواته وأنواعهم . وعموماً هو يستطيع بالحكي من استخدام عددٍ من الرواة، وأبسط الأشكال لتجسيد ذلك هو تناوب الشخصيات ذاتها، الواحدة تلو الأخرى، برواية الأحداث، وكل راوٍ يختلف في رواية الأحداث عن الآخر لاختلاف وجهات نظرهم، ومن ذلك يولد تعدد وجهات النظر بتعدد الرواة في الرواية الواحدة . وما يقال عن الرواية الحديثة، من أنها متباينة الوجوه، حقيقة، وتنطبق إلى درجة كبيرة على الرواية العربية بصورة عامة، ومنها رواية حائط المبكى، فعندما نريد تحديد نوع الراوي والرؤية الروائية في كل رواية ؛ تجد ان الراوي في هذه الرواية يعرف الشخصية، فيختلط فيها صوت الراوي بصوت الشخصية ويحدد نوع الراوي والرؤية الروائية، " طبيعة علاقة الراوي بشخصيات القصة من جهة، وعلاقته وعلاقة الشخصيات بالقارئ من جهة أخرى، ذلك أنّ عملية التلقي لدى القارئ يحددها حجم المعلومات التي يقدمها الراوي للقارئ والكيفية التي يقدم بها هذه المعلومات"[3].

مع كثرة الدراسات النقدية حول تحديد موقع الراوي من سرده، وعلاقته بالأحداث والشخصيات ، آثرنا دراسة الراوي في رواية (حائط المبكى)، مستعينين

1- المصدر السابق . تحليل الخطاب الروائي :ص294
2- فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير ، ترجمة : عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص 24 .
3- البناء الفني في الرواية العربية : ص 171 .

بتقسيم جون بويون، لأنماط الرواة في الرواية واعتماده منهجاً لتحليل تلك النصوص " ما يزال هو التقسيم السائد في النقد الروائي حتى اليوم، ولم تغير بعض الإضافات القليلة من هذه الحقيقة شيئاً " [1] .

يجيب جون بويون عن السؤال التالي "أي وجهة نظر وأي مركز للمنظور يمكن اختياره لتنظيم كثرة الشخصيات الموضوعة في المشهد واكتشافها بطريقة روائية "[2]، ولقد اعتمد المقاربة السيكيولوجية في تحديد ما اصطلح عليه الرؤية ونوعها في الرواية . فبويون لا يهتم بالتقنية، وإنما بالسيكيولوجية ، فهو يعِد " كل ما يتعلق بالتقنية الروائية المحضة، ثانوياً في العمق بالنسبة لدلالات الرواية نفسها " [3] . فالرواية عنده ذات مقاربة معيارية، لأنه " لا قيمة للرواية ما لم تكن موضوعية ، أي لم تحترم الشروط الواقعية لفهم الذات والآخر " [4] . فالهم الأول لبويون إنما كـان " تحديد وضعية فاعل الإدراك ... هذا الفاعل المدرك قد يتطابق مع إحدى الشخصيات ويمكن أن يكون أيضاً هو الراوي . وفي الحالة الأولى يشاطر الراوي الشخصية في وجهة نظرها ، ويدرك معها بنفس الدرجة ، وفي الحالة الثانية يتراجع الراوي خلف الشخصية ، ويدرك أكثر منها " [5] ، أما الهم الثاني فكان موضوع الادراك ، وفيما إذا كان ينظر إليه من الداخل أو الخارج [6] . بمعنى أقرب ، الفكرة الرئيسة لبويون هي أن بؤرة القص يمكن أن تكون داخل الرواية أو خارجها . وبعبارة أخرى أن يكون الراوي داخل القصة أو خارج القصة التي يرويها .

1- المصدر نفسه : ص 173 .
2- عالم الرواية : 78 .
3- نظرية السرد : ص 29 .
4- المصدر نفسه :ص29
5- المقولات والتمثلات والأوهام (دراسة في النقد العربي الحديث)، يحيى عارف الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009، ص 122 .
6- المصدر نفسه :ص122

هذا فضلاً عن دوره المهم في اعطاء الرؤية " أبعاداً جديدة أغنى بها هذا المفهوم، وجعله أكثر قبولاً لاحتلال موقعه المركزي ضمن الخطاب الروائي"[1] وقد انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤيات "من علم النفس ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس"[2] . وهذا ما يُظهره لنا تطبيقياً الاستقراء الأولي لرواية (حائط المبكى)؛ لأنها تعكس أثر الحروب ونتائجها في الانسان بصورة عامة والفرد الجزائري بصورة خاصة، والبحث عن الأمن والأمان في بلاد العرب ، كما سنرى . وتصنيف بويون لأنواع الراوي، يعتمد أساساً على معرفة الراوي للجوانب النفسية أو الباطنية لشخصيات النص التي يخبرنا عنها ، وتصنيفه هو كما رأينا: الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج .

1- الرؤية من الخلف [3] :

وهي الرؤية التي يكون فيها الراوي عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الروائية فيضع نفسه داخل شخصية ما، يحاول أن يغير موضوعه بالنسبة إليها، لا ليراها من الخارج، ولكن ليتأمل حياتها النفسية بصورة موضوعية مباشرة [4]، من غير ايضاح بمصدر معرفته هذه ، وهو غير موجود على صعيد القصة أو الخطاب وترتبط التذكارات مع الرؤية من الخلف عند بويون[5] .

1- تحليل الخطاب الروائي : ص 287 .
2- المصدر نفسه : ص 288 .
3- والرؤية من الخلف عند بويون، تعادلها عند تودوروف الرؤية الخارجية، سارد خارجي غير موجود في القصة ولا الخطاب، خارج المتن . وعند توماشفسكي، السرد الموضوعي / السارد الموضوعي، وعند جينيت التبئير في درجة الصفر، وقد أطلق الفرنسيون على الراوي هنا (الراوي من الخلف)؛ يُنظر: نظرية السرد: ص 115. وتستعمل سيزا قاسم (الرؤية من الوراء) بدلاً من (الرؤية من الخلف)، ونفس الشيء فعلته يُمنى العيد وغيرها، وأكبر الظن أنّ كلاهما صحيح، يُنظر : بناء الرواية: ص 181. وتقنيات السرد الروائي : هامش رقم (7) : ص 171 – 172 .
4- يُنظر : بناء الرواية : ص 181 – 182 ؛ والمصطلح السردي : ص 199 .
5-التذكارات : "هي تتعلق برؤية السارد لتلك التذكارات وحكمه عليها في الحاضر فهي رؤية للماضي من الخلف". المصطلح السردي في النقد : ص 200 – 201؛ والناقد سعيد يقطين أول من انفرد بنقلها في مقدماته النظرية لدراسة الراوي، يُنظر : تحليل الخطاب الروائي : ص 228 – 229 .

إن هذا الراوي هو في الغالب الأعم الراوي العليم ولهذا فقد وقف هنري جيمس منه موقفاً متحفظاً فرأى أن القص به أدى إلى التفكك؛ بسبب الانتقال المفاجئ دون مبرر ، ودون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية ، لهذا نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها .

إن الكاتب في الرؤية من الخلف ينفصل عن الشخصيات باحثاً عن رؤية موضوعية لحياة شخصياته النفسية، لأنه بمثابة إله العمل دائم الحضور، وهو فوقهم دائماً، و"الفهم الذي تتيحه لنا هذه الرؤية يتم من خلال وصف سلوك الشخصيات ولكن هذا الوصف لا يؤدي بنا إلى الفهم النفسي للشخصيات، بل العكس هو الذي يفترضه، أو أكثر من ذلك يلغيه "[1] . إن الحكي الكلاسيكي يستخدم هذه الطريقة [2]التي تستعين في الأغلب بضمير الغائب (هو)، كما تستعين بضمير المتكلم وضمير المخاطب في بعض الأحيان، وقد لا يؤدي توظيف الضمائر إلى علاقة حتمية بعملية السرد[3]، فالإخبار بأي شكل كان تقدمه الضمائر كافة . ففي ضمير المتكلم تركز الرؤية من الخلف على الشخصية ذاتها ، وفي ضمير الغائب والمخاطب تركز هذه الرؤية على الشخصيات الأخرى غير الشخصية المتكلمة، ولكن الضمير الغالب في هذه الرؤية هو ضمير الغائب ، فالراوي هو الشخصية المركزية فيها والذي يسرد الأحداث مستعيناً بضمير المتكلم؛ ليكشف به الأعماق السرية للشخصية و أفكارها وهو راوٍ مشارك في الاحداث ، لذلك فرض شخصه على النص الروائي. يقول عن الراوي هنا ان له قدرة الدخول إلى أعماق تفكير الفنان التشكيلي،بطل رواية (حائط المبكى) ليكشف، ضعفه ومعاناته، وحرمانه الجنسي، وهو الذي يعمل عندما يختار المؤلف الرؤية من الخلف ، فإنه لا يضع نفسه داخل شخصية ما ، ولكن يتأمل حياتها

1- المقولات والتمثلات والأوهام : ص 123 .
2- يُنظر : بنية النص السردي : ص 47؛ وعلم السرد : ص 70؛ وبناء الرواية : ص 181؛ ورواية حنان الشيخ (دراسة في الخطاب الروائي) : ص 83 .
3- يُنظر : رواية حنان الشيخ : ص 83 .

النفسية بصورة موضوعية، مباشرة . أما الراوي فيمتلك موضعاً خارج عالم القصة ويمتلك سلطة الإحاطة بكل شيء، ويستطيع التعليق بحرية على الأحداث أو الشخصيات، أو على سرد الرواية نفسها. فالراوي هنا ليس شخصية في الرواية وهو بوصفه خارجياً يجعل له سلطة مسيطرة وقدرة شبه إلهية مثل الإحاطة وكلية الوجود ، فهو راوٍ يحشر نفسه بين القارئ والرواية .

فالراوي في رواية حائط المبكى ، غير مشارك في الأحداث، التي يرويها دائماً بضمير الغائب، لأنه يقدم عوالم الشخصيات المختلفة، ويكشف دواخلها ويحلل أفكارها، فهو يكشف عن تفكير مسبق لكل تفاصيل الراوية.

إن الراوي الذي يتمتع بالرؤية من الخلف ، وحتى وإن لم يظهر في الرواية كشخصية من الشخصيات، نلمس وجوده في التعليقات والأحكام التي يطلقها والحقائق التي يعرّفنا بها، وهي حقائق تتعدى محور الشخصيات، وكأنه يتحرك في كل زمان ومكان دون أي معاناة، فيخترق الجدران ويرفع أسقف بيوت تلك الشخصيات، فيتمكن من رؤية ما بداخلها وخارجها ويفتح قلوبهم أيضاً ليغوص داخلها ويتعرف على الدوافع التي تخفيها الشخصيات . ولا يفرق هذا الراوي بين شخصية وأخرى داخل النص الروائي ،فكل الشخصيات تكون مكشوفة أمامه ويستطيع أن يعرف ما يدور في نفوسها وثناياها.

وتكون الرؤية من الخلف موجودة في رواية حائط المبكى، . وكثيراً ما تنقل هذا الراوي غير المجسّد بشخصية في الرواية، فهو غير محدد بمكانه وزمانه، بل هو ينظر من مكان مرتفع إلى شخصياته. فالراوي هنا صاحب معرفة ظاهرية وباطنية للشخصيات، يعرف ما تبديه وما تخفيه، ومن ثم فهو كلي المعرفة.

قد ندرك للحظات ، ونحن نقرأ رواية **(حائط المبكى)** ، أن نظرة الراوي في الرؤية من الخلف ، تكاد تكون معرفة مبالغاً فيها نوعاً ما ، لكنها في الحقيقة ، معرفة المؤلفة التي انعكست على راويها فبدت عالماً مبالغاً فيه بتفاصيله ، مع حضور لرأي الكاتبة

في تلك المعرفة وهو ما نراه في الملل من الحياة عموما. فيتوقف الراوي عند جو الجزائر ومع مراكش تحديداً، فالراوي ليس حاضراً بوصفه شخصية في الرواية فهو صوت راوٍ غير واضح، وإنّ إحدى شخصيات الرواية تعمل بوصفها (وعياً مركزياً) كما سمّاه هنري جيمس بشكل دائم ، وهو ما أطلق عليه يان مانفريد (عالم الحكي الخارجي) .

أما السرد بضمير المتكلم فهو ما اتكأ عليه الكاتب في روايته الشخصية المركزية في أحداث القصة الروائية وكأن ضمير المتكلم وسيلتها للتعبير عن خوالج الذات وإرهاصاتها إذ حاولت عبر خطابها الخروج من سجن الخوف والخضوع للسلطة، للتعبير عما يجول في الشعور واللّاشعور في الماضي والحاضر، وكشف أبعادها النفسية، صحيح إن صوت سمراء يكاد يكون شبه وحيد، إلّا أنّها تركت زمام السرد في بعض الاحيان للشخصيات الأخرى لتروي قصتها وإن بشكل محدود ، وقد كانت تقطع سردهم بين حين وآخر لتعلن عن سرعة بديهيتها في انقاذ المقابل من الوقوع في الخطأ ،وقد حاولت السمراء ان تجعل من خيال عشقها الوهمي للفنان التشكيلي واقعا مرئيا عبر تمسكها به والتزامها نحوه بكل تفاصيل الحياة العاطفية لدرجة الرضوخ والتمني:

((حيرني طلبها لي هاتفيا هذا المساء،كانت تريد أن تلقاني في نادي النسيم ،قرأت في صوتها انتكاسة لم اعهدها ،ما الذي تريد أن تخبرني به ،هل ستفسخ عقد الزواج بيننا ؟ليتها تفعل ،بقدر رغبتي الشديدة في القرب منها كانت رغبتي اشد في الابتعاد أيضا ،لماذا ؟لا ادري ،هناك صوتان متصارعان في اعماقي ،ما اقبح الحياة ،كلما أظهرت لي وجها للسعادة كشرت من جديد))[1]

تبدو واضحة قدرة الراوي صاحب الرؤية من الخلف على الولوج إلى داخل النفسيات وغيبياتها حتى الشخصيات البعيدة من محيطه.

1 - رواية حائط المبكى،ص 50.

يمكن القول: إنّ الراوي صاحب الرؤية من الخلف هي احدى الصيغ غيرالمهيمنة في رواية حائط المبكى، كما هو مهيمن في الرواية التي سردت بضمير الغائب والراوي فيها كان غير مشارك في الأحداث ، بينما جاءت هذه الصيغة إلى جانب الصيغ الأخرى في الرواية التي سردت بضمير المتكلم .

ويجب أن لا يفوتنا أن نعرف أنّ هذه الصيغة كان يستخدمها بكثرة الحكي الكلاسيكي ، الذي يجعل الراوي أدرى بالأشياء من شخصياته، بيد أنه لا ينشغل بتفسير كيف تملك هذه الدراية؛ لأنه يبصر عبر جدران المسكن كما يبصر عبر جمجمة بطله، لذا فشخصياته ليست لديها أسرار تخفى عنه . وقد يكون هنالك سبب في أن النقد الأنكلوسكسوني، يضع كمقابل لمفهوم الرؤية من الخلف، مفهوم الحكي براوٍ كلي العلم، وربما يكمن السبب في سمو الراوي الذي يمكن أن يتبين، إما في معرفة الرغبات اللاشعورية لشخصية ما، وإما في معرفة متوافقة لأفكار مجموعة من الشخصيات، وإما في سرد الأحداث التي تدركها شخصية واحدة

2- الرؤية مع :

وهي الرؤية التي يقدم فيها راوي الرواية من خلال إحدى شخصيات النص الروائي، فيعرف معها وعبرها مجرى الأحداث والشخصيات الأخرى المشاركة فيها وليست لديه القدرة على إعطاء تسويغ أو تعليل للأحداث التي تجري ، والتنبؤ بما سيحدث وهذه الرؤية تقابل عند توماشفسكي (السارد الذاتي) / السارد المشارك في الفعل ، الذي يكون موجوداً على صعيد القصة والخطاب [1] . وترتبط الذكريات دوماً مع نمط (الرؤية مع) عند بويون .وكما هو واضح تتميز الرؤية مع بشخصية مختارة تكون هي محور الحكي، إذ من خلالها نرى باقي الشخصيات ، ومعها نعيش الأحداث المحكية، فالشخصية هنا محورية، ويمكن وصفها من الداخل ، بتمكننا من الدخول إلى سلوكها وكأننا نمسك بها،" إنّ الرؤية هنا هي نفس رؤية الشخصية

1 - يُنظر : تحليل الخطاب الروائي : ص 288 – 290 ؛ و بناء الرواية : ص 132 – 133 .

المركزية ، وفي الواقع تغدو هذه الشخصية مركزية ليس لأنها تُرى في المركز ،ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى ، ومع (ها) نعيش الاحداث المرويّة " [1] . وتكون معرفة الراوي بالشخصيات والأحداث هنا على قدرمعرفة الشخصية الحكائية ، فلا تقدِّم لنا أي معلومات أو تفسيرات ، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها . ويوظف في هذا الشكل " ضمير المتكلم أو ضمير الغائب و لكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإنّ مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأنّ الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية . والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة"[2] . ويرى عبدالملك مرتاض " لضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية و السردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً "[3] ، إنّ ضمير المتكلم بما هو ضمير للسرد المناجاتي– السرد القائم على ما نطلق عليه نحن المناجاة – يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعبرعنها بصدق ويكشف عن نواياها بحق ويقدمها إلى القارئ كما هي [4] .

إنّ هذه الرؤية عند بويون ، هي ذاتها الرؤية الداخلية ، وهي عند تودوروف عبارة عن راوٍ داخلي موجود في القصة والخطاب مشارك في الأحداث ويقع داخل المتن ، وعند جينيت تتحدد بالتبئير الداخلي [5] ، وبهذا تكون الرؤية مع ، المثبتة على وفق الصيغة التالية : السارد = الشخصية [6]، شائعة في الأدب ، ولا سيما الأدب المعاصر ، فالراوي في هذه الرؤية " يكتشف مع الشخصية في نفس الوقت سير الأحداث شيئاً فشيئاً، فلا هو يراوغ القارئ، ويتركه في الغموض والألغاز، ولا هو

1 - المقولات والتمثلات والأوهام : ص 123 .
2- بنية النص السردي : ص 48 .
3- في نظرية الرواية : ص 184 .
4- يُنظر : في نظرية الرواية : ص 185 .
5- يُنظر : المصطلح السردي في النقد : ص 203 ؛ ونظرية السرد : ص115 ؛ وبنية النص السردي : ص 48 .
6- يُنظر : بنية النص السردي : ص 47 .

عليم يغوص إلى أعماق النفوس ويعلل ويفسر، بل يترك الأشياء الأحداث تتضح رويداً دون تكلف حتى لكأن القارئ حاضر (مع) السارد يرى بعينه في نفس الوقت ما يجد على الساحة"[1] . وقد أطلق بعض الباحثين على الرؤية مع ، تسمية الرؤية المجاورة لأن معرفة الراوي ، بموجبها ، لا تتعدى أو تتجاوز معرفة الشخصيات لأنفسها ، فيكون الراوي مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث ، ويتجلى هذا بشكل واضح في رواية الشخصية ، سواء في الاتجاه الرومانسي أو في اتجاه الرواية ذات البطل الإشكالي [2] . ويذكر جينيت أنّ الرؤية مع التي تساوي التبئير الداخلي، لا تتحقق تحقيقاً تاماً إلّا في الحكاية ذات (المونولوج الداخلي) وهي " باختيار شخصية واحدة تكون مركز القصة ، بحيث (نرى الآخرين) انطلاقاً منها . إننا نرى (معها) الابطال الآخرين كما إننا نعيش (معها) الحوادث التي تجري روايتها. ليس من شك في إننا نرى بوضوح ما يحدث فيها ولكن فقط بالحد الذي يظهر ما يجري داخل شخص معين ، لهذا الشخص" [3].

لقد سجل جون بويون المفارقة الحاصلة بدقة في المقطع المتضمن الشخصية في الرؤية مع، فقال: "يمكن القول ختاماً إنّ رؤية الآخرين في صورة ليست نتيجة لرؤية الشخصية المركزية(مع) وإنما هي تلك الرؤية (مع) نفسها "([4]) . تلك الرؤية التي تكون فيها الأحداث والشخصيات والمكان والزمان تُقدّم جميعها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات . وفي هذا النوع من القص يكون العالم التخييلي المتمثل فيه عالماً ذاتياً مرتبطاً بشخص ما في زمان ومكان ما. ولا نرى هذا العالم في حقيقته المجردة، أي ليس له حقيقة موضوعية، بل يتبنى الراوي منظور

1- تحليل نص حسب المنهج الانشائي،فرج بن حسين، مجلة الحياة الثقافية،تونس،العددان 36، 37 1985،ص 5.
2- يُنظر : بنية النص السردي : ص 48 .
3- عالم الرواية : ص 78 .
4- خطاب الحكاية : ص 204 .

الشخصية ويرى (معها)، يلاحظ ما تلاحظ ، فنرى العالم التخييلي من خلالها معكوساً على شاشة وعيها ([1]) .

ونجد ذلك في مطاردة بين معجب وفتاة وهماوالد الفنان التشكيلي وامه ،في الشارع الطويل المؤثث،باشجار النخيل ،ونجد الصوت الأوحد في هذا المقطع السارد العالم بنفس ماتعلمه الشخصيات اي على رأي جينيت تبئير داخلي فالذي يصف العاشقين ويتحدث عنهما يدرك تماما ماتدركه هاتين الشخصيتين عن نفسهما :

((ظل يتبعها في الشارع الطويل المؤثث بأشجار النخيل ،كانت هي أيضا نخلة تمشي في خيلاء ،مدثرة بهالة من كبرياء ،كيف لهذه الفاتنة أن لا تفعل ،والعيون تظل تطرزها بأوشام الاعجاب ؟وألسنة الجميع لا تسيل في سمعها الا شعرا؟

ظل يتبعها لمئات الامتار دون ان تأبه أو ترد ،وعند بوابة الثانوية حدجته بنظرة ازدراء ودخلت كما اعتادت مع كل المعجبين ،فلا يملك المطارد الا أن يعود أدراجه ،لكنه لم يجمد مكانه ولم يعد أدراجه ،واقتحم خلفها الثانوية غير آبه بأحد،وما كادت ترى اصراره حتى عدت غزالة مفزوعة ،وفي لحظات كان يتشبث بظفيرتها ،ولم تملك الا أن تستسلم لمخالب الأسد ،مطأطئة الرأس كأنما تتجنب أية صفعة قد تنزل عليها))[2]

إن الرؤية هنا تغدو مركزية؛ لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش لحظات النص عن طريق استبطان الذهن، وهي حالة لا يستطيع الراوي أن ينتقل عن طريقها من شخصية إلى أخرى إلاّ إذا نقل وجهة النظر،والراوي هنا شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، وهو شخصية غيرمشاركة ورئيسة في الرواية.

1- يُنظر : بناء الرواية : ص 182 .
2 - رواية حائط المبكى ،ص 44.

ما يمكن ملاحظته على الراوي في الرؤية مع ، أنه يستطيع أن يكشف عن وعي الشخصية ، ويعبر عن تفكيرها في صراعها مع مجتمعها وهروبها منه ، والحدود التي حددت وجودها وتفكيرها، ولكن بما لا يزيد عليها معرفةً بها، وكل ذلك بضمير المتكلم أو الغائب . ولهذا هو لا يعرف ، كما نعرف نحن معه ،عمّا حول الشخصية صاحبة وجهة النظر إلاّ مع معرفة هذه الشخصية لهذا كله وعن طريقها نعرفه ،وإلا فيتم ذلك بنقل وجهة النظر من هذه الشخصية إلى الشخصيات الأخرى ، وبذلك استطاع القارئ أن يحتوي أطراف هذه الشخصية في الرواية عن طريق هذا الإفصاح عن المشاعر، ولتعكس الشخصية لقارئها عن سبب الهروب من بلدها والذهاب إلى الغرب كونها لم تجد من يساعدها في محنتها وينقذها ففضلت الهروب واللجوء إلى الغرب لتطلب المساعدة فاستطاعت الراوية هنا أن تصور كل ذلك أمام القارئ عن طريق الرؤية مع.

ما يمكن ملاحظته في هذه الرؤية أن الشخصيات من خلالها تكشف عن وعيها وتعبر عن ذاتها وتصور لنا صراعاً مع المجتمع ومع الحدود التي حددت وجودها وتفكيرها . وبذا هي تسهم في إعطاء صورة أوضح للقارئ عن هذه الشخصيات.

3– الرؤية من الخارج :

وهي الرؤية التي لا يعرف الراوي معها إلّا الظاهر من الشخصيات والأحداث وبذلك تكون معرفته أقل من معرفة الشخصيات المشاركة في الحدث؛ لأن معرفته خارجية لا تتجاوز سطح الأشياء وظواهرها، دون معرفة بواطنها، فهو لا يكون أكثر من واصف يشاهد الأحداث عن كثب بوصفه مشاهداً فقط ، مع الابتعاد عن بواطن الحدث أو الشخصيات[1].

1- يُنظر : تحليل الخطاب الروائي : ص 288 – 290 ؛ وبناء الرواية : ص 132 – 133 .

إن الرؤية من الخارج ترى في الوقت نفسه " التصرف بوصفه سلوكاً قابلاً للملاحظة بصورة مادية، والمظهر الجسدي للشخصية ، والوسط الذي تعيش فيه " [1] . فالراوي هنا لا يقدم أكثر مما يُخبر بحواسه، بمعنى أن يُخبر ما يُرى وما يُسمع، ولا يستطيع أن يخبر بما يجول بنفوس الشخصيات، فهي رؤية إذن تقوم على إدراك الراوي الحسي، ومن أشهر الذين اشتهروا بهذا الأسلوب في عدد من قصصه القصيرة آرنست هيمنغواي [2] .

الرؤية من الخارج، لا يُهتُّم فيها بالسلوك وبالمظهر الجسدي وبالوسط ، إلا إذا كانت هذه العناصر تظهر ماهو في الداخل، بمعنى تكشف عن الحياة النفسية[3] . ويُعتقد إن نشأة هذه الرؤية في الرواية العربية، كان تحت تأثير كتاب الرواية الأمريكية وبخاصة همنغواي الذي ترجمت معظم اعماله إلى العربية، ويطلق على هذه الرؤية بـ (عدسة الكاميرا)[4] ، والسبب لأن الراوي في هذه الرؤية يكون بمثابة (كاميرا) تلتقط حركة الشخصية وآلة تسجيل لتسجيل كلماتها . ولقد شاع ولا سيما لدى كتّاب القصة القصيرة أمثال أحمد زفزاف وإبراهيم أصلان ، ولدى بعض الروائيين أمثال صنع الله إبراهيم في تلك الرائحة، ونجمة أغسطس . ويطلق صلاح فضل على مصطلح الرؤية من الخارج (الأسلوب السينمائي) ، وهو ما أشارت إليه يُمنى العيد في حديثها عن مفهوم الراوي الشاهد، فتقول: **" مفهوم الراوي الشاهد متأثر بإنجازات التكنولوجيا الحديثة التي أفاد منها التصوير السينمائي، ... وأدى ذلك إلى التركيز على المونتاج، أو على عملية تركيب الصور ... وعليه فالأحداث لا تتوالى،على وفق تاريخية واضحة بل تتقاطع و تتزامن وفق رؤية الراوي (الذي هو بمثابة المخرج) . وظيفة الراوي هنا هي، وبشكل رئيس، في ممارسة هذه اللعبة، أو هذه التقنية: تقنية تركيب الأحداث . ومثل هذا العمل لا يكشف عن**

1 - عالم الرواية : ص 79 .
2- يُنظر : بناء الرواية : ص 713 .
3- يُنظر : عالم الرواية : 79 .
4- يُنظر : المصطلح السردي في النقد : ص 204 .

حضور الراوي فهو غائب في بنية الشكل ، تماماً كما المخرج الذي لا نراه إلّا في أثره، أو بنية الشكل، هو وحده الحاضر " [1] . ويمكن أن نلاحظ هنا اتفاق كل من صلاح فضل و يمني العيد على أن الرؤية من الخارج هي أسلوب سينمائي وهذا يعني أن عين الراوي هي بمثـــابة آلة الكاميرا التي تنقل الأحداث بدقة من الخارج فقط .

ما زال استخدام الراوي الشاهد الذي يعكس في الغالب الرؤية من الخارج ، في السرد الروائي العربي تجريبياً يحاول الوصول إلى التكون الخاص والمميز [2] ، لكن هذا لا ينطبق على الراوي الشاهد فقط ولكن يشمل الراوي المشارك في بعض الحالات التي لا تتطلب من الراوي توغلاً في نفوس الشخصيات ، ومن الأمثلة التي يمكن إيرادها هنا هو ما يدور

إن الراوي صاحب الرؤية من الخارج هو راوٍ حسي، حاضر في الرواية، لكنه يجعل مسافة بينه وبين ما ومن يحكي عنه، ولا يتعدى أكثر من أن يرى ويسمع، وهو بدوره يعكس القدرة الفنية في كتابة الرواية؛ لابتعاد رواية الكاتبة عن الشكلية السطحية ، وكانت بنية الرواية بنية دالة، لأن أهمية الراوي هنا " لاتظهر في المقطع السردي ، أو لا تظهر على مستوى المقطع السردي ، بل هي قائمة في البنية الكلية للعمل "[3] . وعلى الرغم من هيمنة الرؤية مع في رواية (حائط المبكى) ، فأن الراوي استعان بالرؤى الأخرى في خطابه الروائي، فوجدنا صيغة الراوي صاحب الرؤية الخارجية ، الذي قدّم الصورة الخارجية للشخصية التي تعكس أبعادها الأخرى .

ويمكن ملاحظة هذا النوع من الرؤيا في النص الذي يظهر استلام الفنان التشكيلي لرسالة من المجرم وهو يتحدث مع نفسه من دون اي تدخل للراوي اي اصبح

1 - أساليب السرد في الرواية العربية : ص 209 -210 .
2 - يُنظر : تقنيات السرد الروائي : ص 101 .
3- تقنيات السرد الروائي : ص 101 .

الراوي خاردجيا لا ينطق ولا يوجه النص اطلاقا بل يتحكم بالسرد صاحب الحدث وهو البطل نفسه الفنان التشكيلي:

((كانت الرسالة التي وصلتني اليوم مريبة ،ظللت اقلبها بين يدي دون أن افتحها ،ليس من العادة أن تصلني رسائل ،رحت اتلمسها جيدا ثم أقوم برميها على المكتب ،يظهر أن بها صورة أو بطاقة ،كانت صغيرة الحجم ،بيضاء اللون خالية من عنوان المرسل ،وكان عنواني مكتوبا بخط لا يكاد يفهم ،يظهر أن صاحبه قد كتبه على عجل ،اما لان وقته كان ضيقا ،وإما أنه كان يسعى لاخفاء خطه ،لا اظن أن هناك دافعا ثالثا لذلك.لم اتحمس لفتحها ،رميتها جانبا ،احسستها تمور غيظا ،وقد تحديت اغراءها ،وهممت أن اعود لاتمام لوحتي ،استوت الفرشاة في يدي ،وعانقت عيناي تفاصيل اللون الأخضر الذي عانق في بعض اجزائه سوادا داكنا وحمرة قانية ،لم تغادر الرسالة خيالي ،ظلت تسد علي الطريق الى ملامح الصورة التي استعملت فيها هذه المرة تقنية اللصق ،جريدةوأعواد كبريت ،وسلك نحاسي ،وقطعة غيار سيارة علاها الصدأ ،كانت رغبة الاكتشاف أكبر مني ،اعدت الفرشاة حيث هي ،وجلست الى مكتبي ثانية ،جرعت من قهوتي الباردة ،وحملت الرسالة بيسراي ،اهم ان اعمل فيها المشرط لافض اسرارها))[1]

نجد في النص اعلاه انعدام تدخل او وجود الراوي الخارجي لانه هنا لا علاقة له بالسرد فقد ازيحت سلطة السرد عنه ،وسلمت الى البطل ليتولى القيام بذلك بينما يبقى الراوي الخارجي مراقبا فقط .

1 - رواية حائط المبكى،32.

وجهة النظر: point of view

إن الاهتمام بوجهة النظر قد جاء مرتبطاً بالنظرة الحديثة إلى الرواية ، بوصفها وحدة عضوية متكاملة واختيار من يمثل وجهة النظرمن الشخصيات، يعني **"أن المؤلف يسمح لنفسه أن يلج إلى داخل أذهانهم (الشخصيات) ليعرف بالضبط ما يجري فيها من أفكار وأحاسيس، وهذا لا ينطبق على أي من الأشخاص الآخرين في القصة من الذين تسمع أصواتهم وتلاحظ أفعالهم من الخارج فقط من قبل شخصيات (وجهة النظر)"**[1]، فعندما نروي، فإننا نتبنى وجهة نظر(نفسية وإدراكية حسية) في عرضنا للمروي، يقول بيرسي لوبوك: **"إن فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي بأن قصته كمادة لا بد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها"**[2] . فوجهة النظر- في النقد المعاصر- **"هي موقف أيديولوجي، أو توجيه خاص للأحداث المسرودة في العمل الروائي"**[3]، وبهذا تكون الرواية وعاءً تجتمع فيه وجهات النظر، لعرضها، وعرض الأصوات الأخرى، في شكل منظم وغيرمربك للقارئ.

وفي تقنية وجهة النظر **"يتموضع الروائي، بشكل ما، في وعي إحدى الشخصيات ليكشف الواقع، الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة"**[4] . فمفهوم وجهة النظر ينقلها لمجموع المشاكل التي تثيرها علاقات الراوي بما يرويه مع علاقته بمتلقيه. فينبوع وجهة النظر يصب في دائرة الزاوية التي ينظر من خلالها الراوي إلى أحداث قصته وشخصياتها وموقعه منها، ولقد تعددت مسميات وجهة النظر، وأخذت اشكالاً كثيرة بفضل الإضافات أو التعديلات التي قدمها

1- فن كتابة الرواية،ديان دوات فاير، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1988،ص21.
2- صنعة الرواية، بيرسيلوبوك ، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر ، بغداد، 1981 ص65.
3- في السرد الروائي ، عادل ضرغام ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2010 ، ص99.
4- نظرية السرد: ص7.

الباحثون لهذا المصطلح[1] ، لكنها تجتمع في الاهتمام بالرؤى الفكرية ودورها في تكوين العمل الروائي، وتتحدد وظيفة هذا المصطلح في أن يحدد منظوراً معيناً للبناء السردي وفق توجهاته ورؤيته الفكرية .

إن العرض والسرد كانا معروفين منذ القدم ، والحكي الهوميروسي الذي لا يتدخل الكاتب في أحداثه إلاّ نادراً، أحظاه أرسطو بالثناء ، وعليه ليس غريباً أن يدعو هنري جيمس ، بعد قرون طويلة وتحديداً في أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، إلى ضرورة مسرحة الحدث[2]، فكان هنري جيمس يؤكد في مقدمات قصصه على الشكل الفني في القصة وبصورة خاصة على ما أسماه بـ(وجهة النظر) . وأشار في هذه المقدمات إلى الفكرة التي استحوذت عليه تماماً، وهي كيفية العثور على مركز أو بؤرة في قصصه والى أنه وجد حلاً لهذه المشكلة في مناقشة الكيفية التي يمكن عن طريقها تحديد أداة السرد، وذلك بوضع الأحداث كلها داخل وعي الشخصية، ومن داخل الحبكة ذاتها [3] ، بتبني وجهة نظر، توجد داخل الرواية متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات . لقد صار المنظور القصصي من أهم العناصر التي تميز عملاً روائياً عن عمل آخر في بنائه العام وصياغته، وهو من أكثر العناصر التي طرأ عليها تغيير جوهري على يد هنري جيمس فخلق به شكلاً جديداً للرواية عُرِف في النقد الأدبي برواية وجهة النظر[4] . فتفجر وعي جديد في أساليب الصياغة لدى النقاد عن طريق أعمال هنري جيمس وكتاباته النقدية ، فكان

---

1 - هناك عدة مصطلحات قدمت في هذا المجال، منها: زاوية الرؤية، والتبئير، وحصر المجال، والمنظور، والتحفيز، وهي كلها مصطلحات قد يكون بينها اختلافات، غير أن الاختلافات تزول في مركز الدلالة التي تجمعها، وهي الاهتمام بالرؤى الفكرية ودورها في تكوين العمل الروائي، ولعل (وجهة النظر) هو الأكثر شيوعاً ولا سيما في الكتابات الأنجلو- أمريكية .

2- لقد كانت ولادة مفهوم مسرحة الحدث من النقد الإنجلو– أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس، ومراسلات فلوبير كانت الملهم له، عندما تحدث الاخير في مراسلاته إلى الانسة (شانتوبي) عن وظيفة الراوي مع علاقته بالمروي لتصل أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها.يُنظر: الرؤية السردية في الرواية:ص 86؛ وتحليل الخطاب الروائي (الزمن ـ السرد ـ التبئير)، سعيد يقطين ، المركز العربي، المغرب، 2005، ص 284 .

3 - يُنظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ص171.

4 - فضلنا استخدام مصطلح (وجهة النظر) بسبب أسلوب الخطاب الذي يتضمن داخل رواية (حائط المبكى)، ولارتباطه الوثيق بالرواية ونقدها تحديداً دون غيرها من الفنون.

الاختلاف في طرق تقديم المادة القصصية رغم تعقدها وتشعبها ، فكانت دعوة جيمس قد شكلت أنسياقاً طوعياً وراء الرؤية، ولعل هذا ما جعل (النقد الإنجلو– أمريكي) يستحدث مفهوم وجهة النظر - البؤرة السردية - التي هي زاوية التقاط الرؤية ، والموقع الذي يحتله السارد ليحكي الحكاية [1] . فكانت هذه الغاية هي محور اهتمامات بيرسي لوبوك، لأن المشكل يطرح هنا بتعابير تقنية ونقدية ، وبمفهوم (كيف تصنع) رواية ما كي نتمكن من تقويم آثارها [2] . فالأساس الذي أرتكز عليه لوبوك في تحليل التقنية ، منطلقا من تحليل بعض الرواية، **"أن الروائي فنان، وعلى الناقد أن يفهمه داخل عمله"[3]** . لقد فضل لوبوك (وجهة النظر) حيث يكون الراوي (ممسرحاً) ومدمجاً في الحكاية [4]، وبهذا الشكل تكتفي الرواية بذاتها، فلا يستعين القارئ بسلطة خارجية؛ لأنه يرى المحكي من خلال وعي إحدى الشخصيات (الممسرحة) بضمير الغائب، ويكون القارئ يرى الأحداث من خلال وعي إحدى الشخصيات، فالوعي يكون (ممسرحاً)؛ لأن كل شيء يصبح موضوعياً مع تمتعه بالخصائص الروحية، فأخذ لوبوك بملاحظات جيمس " حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من علٍ، معيباً عليه لعبه دور محرك الدمى، داعياً إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده، بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف "[5].

لقد بلور لوبوك بعد جيمس تصوره حول وجهة النظر بنجاح، وحين لاحظ نورمان فريدمان، ذلك زاد في وجهة النظر الطابع التلخيصي والتنظيمي[6]، فصنف وجهات

1 - يُنظر: نظرية السرد: ص11 .
2 - يُنظر: نظرية السرد: ص11 .
3 - المصدر نفسه .
4 - يُنظر : المصدر نفسه .
5 - تحليل الخطابي الروائي : ص285.
6 - يُنظر: نظرية السرد : ص13.

النظر الممكنة حسب درجة الموضوعية التي تسمح بوصولها[1] . أما واين بوث فاقترح تصنيفاً مفصلاً لوجهات النظر، وتحليلاً دقيقاً للصيغ السردية [2] ، مبتكراً مصطلح الكاتب الضمني الذي يميزه عن الكاتب الحقيقي [3] . وبخلاف تودوروف الذي اعتبر الرؤيات أو الجهات مقولة من مقولات الحكي ، يرى أوسبنسكي أتصال وجهة النظر (بتوليف) العمل الفني بصفة عامة، هو اتصال وثيق، فكان هدفه صياغة مشروع نظري مرتبط بنمذجة الممكنات التوليفية، من بويطيقا التوليف[4]، فكانت وجهة النظر لديه تتيح للفنان فرصة توظيفها وتنويعها داخل العمل الذي يتجسد، على مستوى بنائه، من خلالها [5]. وهذا المعنى موجود مع ستانزل وهو ينطلق من المقامات السردية ، ومع لينتفلت وهو ينطلق بدوره من وجهة النظر . وحسب أوسبنسكي تتعلق وجهة النظر بالمواقع التي يحتلها المؤلف، والتي انطلاقاً منها ينتج خطابه السردي، فإنه يسعى في مشروعه النظري إلى معاينة هذه المواقع لوجهات النظر، من حيث موقعها ، فكانت بأربعة مستويات :

---

1 - وجهات النظر عند فريدمان هي: 1- المعرفة الكلية للكاتب، 2-المعرف الكلية المحايدة، 3-الأنا كشاهد، 4- الأنا كمشارك، 5- المعرفة الكلية المتعددة الزوايا،6-المعرفة الكلية الأحادية الزاوية،7-الصيغةالدرامية/المسرحية، 8-الكاميرا، يُنظر: نظرية السرد : ص15-18.

2- إن الخصائص الأساسية لهذا التصنيف هي :

أ - التمييز بين ما يسميه الكاتب الضمني، وبين السارد .

ب - التمييز بين الساردين المؤهلين للثقة والذين ليسوا كذلك، للمزيد، يُنظر: نظرية السرد : ص16.

3- يُنظر: نظرية السرد: ص16. بعد تلك الدراسات، تعاقبت الأبحاث والدراسات حول قضية وجهة النظر، وتناولها بالتنظير والتحليل والتطبيق كثيرون منهم: سيمورشاتمان، وجون بويون، وتودوروف، وجينيت، وكايزر، وباختين، وأوسبنسكي الذي طرح (وجهة النظر) بطرق جديدة وطموح كبير منذ بداية السبعينيات.

4- يُنظر: نظرية السرد: ص16. بعد تلك الدراسات، تعاقبت الأبحاث والدراسات حول قضية وجهة النظر، وتناولها بالتنظير والتحليل والتطبيق كثيرون منهم: سيمورشاتمان، وجون بويون، وتودوروف، وجينيت، وكايزر، وباختين، وأوسبنسكي الذي طرح (وجهة النظر) بطرق جديدة وطموح كبير منذ بداية السبعينيات.

5 - يُنظر : تحليل الخطاب الروائي : ص294.

1- وجهة النظر بمستوى آيديولوجي.

2- وجهة النظر بمستوى تعبيري.

3- وجهة النظر بمستوى مكاني – زماني .

4- وجهة النظر بمستوى سيكولوجي (نفسي).

وقد آثرنا أن نعتمد ذلك التحليل العملي لوجهات النظر بمستوياتها المختلفة، في تحليلنا لرواية **(حائط المبكى) .**

1) وجهة النظر بمستوى آيديولوجي :

تمثل وجهة النظر بهذا المستوى ، بناء القيم التحتية الشاملة للعمل الأدبي ، التي تبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه. ويعدها أوسبنسكي**" أكثر جوانب وجهة النظر أهمية "**[1]، إذ يمكن للنص الواحد أن يضم **" عددا من وجهات النظر الايديولوجية المختلفة "** [2]، التي هي للمؤلف نفسه أو للراوي أو لإحدى الشخصيات . ويعرّف هذه الأيديولوجية العامة أو وجهة النظر الأساسية التقيمية التي تحكم العمل الأدبي بأنها **"منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا "** [3] ، ووجهة النظر هذه لا تظهر منفصلة في بناء النص الحديث، بل إنها تتخلل كل أجزاء العمل الأدبي . لقد اعتمد أوسبنسكي في هذا المستوى من وجهة النظر، على ما استوحاه من دراسة باختين لرواية دستيوفسكي بإثارته لمصطلحي بوليفونيا [4] أو (تعدد

1 - شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل الفني ، بوريس أوسبنسكي، ترجمة : سعيد الغانمي، وناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999 ، ص 19.

2 - المصدر نفسه .

3 - بناء الرواية : ص185.

4- ويعني الرواية المتعددة الأصوات، وهو ما رجحه باختين وأعطاه الأهمية الكبيرة ، لأنه يطرح ايديولوجيات مختلفة انطلاقا من رأيه بأن "الانسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب أيديولوجيا ... واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة الى العالم تدّعي قيمة اجتماعية". الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، 1988، ص 110 ويُنظر : شعرية التأليف : ص20.

الأصوات) ومونوفونيا [1] أو (الصوت الواحد أوالمنفرد) . وقد ابتعدت الرواية الحديثة عن المونوفونيا ووضح الاتجاه إلى البوليفونية . **" إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري ، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملاءمة "** [2].ولكننا وجدنا ان رواية حائط المبكى ذات الصوت الواحد المنفرد وهو صوت الراوي ويستعين احيانا بأصوات مساعدة مثل صوت الفنان التشكيلي وصوت السمراء حبيبته .

ومن المهم أن نفرق بين الكاتب والعمل الأدبي، عندما نتحدث عن وجهة النظر ذات المستوى الآيديولوجي، لأننا ننظر للعمل الأدبي باعتباره كائناً مستقلاًعن كاتبه، ونحاول قدر الإمكان ألاّ نخلط بينهما، فوجهة النظر هنا تُنسب للنص الروائي لا إلى مؤلفه، بغض النظرعن مخالفتها للمؤلف أوموافقتها له فنحن هنا نكاد نتفق مع أوسبنسكي، بقوله**: "عندما نتحدث عن المنظور الأيديولوجي لا نعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلاً عن عمله ولكن نعني المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدد "** [3].

إن وجهة النظر ذات المستوى الآيديولوجي، هي**" منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً"**[4] وهذا **"المستوى لا يظهر منفصلاً في بناء النص الحديث بل إنه يتخلل كل أجزاء العمل"**[5]، أو**" منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها "**[6] . ويقصد بها **" منظومة القيم الاجتماعية التي تحكم**

1- ويعني الرواية ذات الصوت الواحد ، يُنظر: التحليل البنيوي : ص194.
2- بناء الرواية : ص187.
3- المصدرالسابق .
4- المصدر نفسه : ص 134.
5- بناء الرواية : ص 158 .
6- المصدر نفسه .

العمل الأدبي "[1] ، أو **"بناء القيم التحتي الشامل ... للعمل الأدبي الذي يبرز من خلال مستوى القيم المختلفة التي تطرح فيه "**[2] . ويمكن تقسيم وجهة النظر ذات المستوى الآيديولوجي إلى خارجية ، وهي إننا نستطيع أن نتعرف على المنظومة أو القيم الآيديولوجية للراوي من خلال تعليقاته وتحليلاته المعرفية الواسعة لأفعال الشخصيات داخل العمل، فهو غير حاضر فيه بصفته الشخصية وإنما هو يشبه (السارد الموضوع) أو (الخارجي) حيث الراوي خارج القصة [3] وداخلية، ويكون الراوي موجودا وشخصية مشاركة داخل النص السردي على عكس السابق، ونستطيع أن نتعرف على منظوره الآيديولوجي من خلال وعيه الذاتي الذي يبرز في مواكبته للأحداث وتطوراتها[4] .

ولكن ما يصدق على رواية (حائط المبكى)،هو ما كان داخلياً لذلك سيكون توجهنا توجهاً داخلياً في دراسة وجهة النظر ذات المستوى الآيديولوجي ، وهو مستوى يتعلق ، عند أوسبنسكي ، بـ **" وجهة النظر من يتبناها المؤلف حين يقدم العالم الذي يصفه ويدركه آيديولوجياً "**[5] ، فهي تعتمد إلى حد ما ـ كما يقول ـ على الفهم الحدسي؛ لأن المستوى الآيديولوجي يتعلق بالعمل ككل، فهو يتعلق بـ (البنية التأليفية العميقة) ، على عكس المستويات الثلاثة الأخرى التي تتعلق بـ (البنية التأليفية السطحية) [6] . فالمستوى الآيديولوجي يعني به مجموعة الأفكار والقيم التي تحكم عملاً أدبياً معيناً والكيفية التي يضمن بها المؤلف عمله الأدبي هذه الأفكار والقيم، إذ أن هذه الأفكار والقيم لا ترد في الأدب بصورة مباشرة ، وإنما تتغلغل في النسيج العام للعمل الأدبي ، وتعلن عن نفسها ، بصورة غير مباشرة، وخلال وسائل فنية

1- البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله ابراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988،ص 166.
2- الصوت الآخر(الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص 158.
3- يُنظر : تحليل الخطاب الروائي : ص 294 .
4- المصدر نفسه .
5- شعرية التأليف : ص 19 .
6- يُنظر : تقنيات السرد الروائي : ص 122 .

مختلفة ، وليست أقوال الشخصيات وسلوكها هما فقط ما يعكس هذه الأفكار والقيم، بل إن عنوان الرواية وطريقة بناء الشخصيات، والنتائج التي تفضي إليها الأحداث، تسهم جميعاً، بصور مختلفة في بناء منظور الكاتب وآيديولوجيته العامة.

إن بناء وجهة النظر ذات المستوى الآيديولوجي ، يختلف من رواية إلى أخرى ويكون هذا البناء بسيطاً عندما تسود الرواية وجهة النظر أو منظور آيديولوجي معين، فتكون كل القيم خاضعة لهذا المنظور، وما أن يظهر منظور مخالف على لسان إحدى شخصيات الرواية، حتى يعاود إخضاعه، للمنظور السائد الذي يحكم الرواية، وهذا في الغالب ما نجده في رواية حائط المبكى، التي تتضمن أغلبها شخصية من الشخصيات التي تمثل وجهة النظر الآيديولوجية العامة المهيمنة أو المحاكمة، مع جعل الشخصيات الأخرى مؤيدة لأفكارها وأقوالها، وقد تكون هذه الشخصية بطلة الرواية نفسها، أو شخصية أخرى، فتعبر الشخصية عن منظومة القيم التي تحكمها بسبب العالم المحيط بها .

ومن الجدير بالذكر هنا أن الناقدة يُمنى العيد ترى أن تعدد الأصوات في الرواية – إن وجد – ليس بالضرورة تعدداً للمواقع وحتى لزوايا النظر . ومن خلال تحديدنا لمفهوم الصوت في الرواية نرى أنه يقوم أساساً على وجهة النظر ، وتسميها زاوية النظر[1] ، فـ **" بالنظر إلى موقع الراوي، يمكن التمييز بين مجموع الأصوات في العمل السردي الروائي تمييزاً لا يحدد تعددها ، أو اختلافها التعددي، بل يحدد مواقعها وعلاقتها بموقع الراوي "**[2] ، ويمكننا القول إن الصوت الروائي هو وجهة نظر مُشخصّة ، ولذلك فإن تعدد الأصوات في الرواية إن وجد يستتبع بالضرورة تعدداً لوجهات النظر وهذا ما يؤكده أوسبنسكي بقوله: " تعدد الأصوات ... هو حالة ظهور وجهات النظر المتعددة على المستوى الآيديولوجي "[3].

1- يُنظر : تقنيات السرد الروائي : ص 115 - 116 .
2- يُنظر : المصدر نفسه .
3- شعرية التأليف : ص 21 .

وخلاصة القول ان كان من واجبي تبيان الرأي في النظرة الآيديولوجية لرواية حائط المبكى فإنني أراها تتضاءل من ناحية الصياغة الفنية والحبكة المعقدة ، بحيث تقترب من افلام ومسلسلات الرعب على الرغم من ان كاتبها اراد تطعيمها بلون رومانسي من خلال العلاقة بين سمراء والفنان التشكيلي ،ولعدم أهمية الأبطال لدى الروائي صاحب وجهة النظر الرئيسة(الآيديولوجيا) نجد أن الروائي لم يسم أيا من ابطاله باسم معين فهو يعطيهم بضعة حروف غامضة وكأنه يجدهم مثل كلمة اضاعت حروفها.

2) وجهة النظر بمستوى تعبيري :

يُراد بوجهة النظر هذه ، الوسائط اللغوية الثابتة للتعبير عنها ، فهي " الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله"[1] ، وعن العالم المحيط ، كما يُقصد بها " الأسلوب الذي تعتمده الشخصية للتعبير عن مكنوناتها الداخلية "[2] وهي تؤدي وظيفتين الأ**ولى " تحديد سمات الشخص الذي ينتمي إليه ذلك الملمح الأسلوبي"[3]**، والثانية أن الوسائل التعبيرية التي **" تشير بدقة إلى وجهة نظر أي شخصية يتبناها المؤلف فيما ينقله من سرد"[4]**، فيبحث أوسبنسكي عن تحولاتها ، بمستويات مختلفة، ويبحث ايضاً فيما يقيمه الراوي من علاقات مع خطاب الشخصيات، بمعنى المنظور الذي يكون حسب رؤية الراوي ، ويحددها في ، خارجية، وداخلية . ويمكن أن نسمي الأولى وجهة النظر بمستوى تعبيري للراوي الخارجي / الموضوعي . والثانية نسميها وجهة النظر بمستوى تعبيري للراوي الداخلي / الذاتي .

أولاً : وجهة النظر بمستوى تعبيري للراوي الخارجي / الموضوعي ، وهو المستوى الذي يعمل الراوي فيه على نقل كلام الشخصيات **" بكل جزئياته حتى**

1- بناء الرواية : ص 158 .
2- البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ص 169 .
3- شعرية التأليف : ص 25 .
4- شعرية التأليف : ص 25 .

الصوتية "[1] ، فهو قد **" ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة، و من هنا تأتي مستويات مختلفة ، في المنظور التعبيري، فقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية، وقد يبتعد عنه "**[2] ، فيأخذ وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية لأن الراوي هنا **" لا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح "**[3] ، وبهذا يكون منظور الراوي الخارجي متوزعاً على مستويين هما :

أ – **الخطاب المباشر :** الراوي هنا يمارس وظيفة الناقل لكلام الشخصيات المتحاورة [4] .

ب – الخطاب غير المباشر : والراوي هنا يلجأ إلى إدخال كلام الشخصية في سياق كلامه [5] ، **"فيحدث تداخل بين القولين ويصبح الصوت مزدوجاً"**[6] . ويُفقِد الخطاب غير المباشر حسب قول بيير جيرو الجملة نبرتها المعبرة والمؤثرة [7]؛ لأن **" الرسالة اللغوية تحمل في طياتها أغراضاً مختلفة، منها ما يترتب على المتكلم أو المتلقي أو الرسالة نفسها . ونقل الرسالة من تركيب إلى تركيب يُفقدها ، إلى حد بعيد ، الأبعاد النفسية التي تربطها بقائلها الأصل أو يضفي عليها ظلالاً من أسلوب الناقل "**[8] .

1- تحليل الخطاب الروائي : ص 294 .
2- بناء الرواية : ص 158 .
3- تحليل الخطاب الروائي : ص 295 .
4- يُنظر : بناء الرواية : ص 159 ؛ وتحليل الخطاب الروائي : ص 295 .
5- يُنظر : تحليل الخطاب الروائي : ص 295 .
6- بناء الرواية : ص 159 .
7- يُنظر : الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو،ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت،ص 66– 68 .
8- يُنظر : تحليل الخطاب الروائي : ص 295 .

ثانياً ـ وجهة النظر بمستوى تعبيري للراوي الداخلي/ الذاتي: وهي تكون من المنظور الذي تختص فيه رؤية الراوي الخارجي (الموضوعي) ، نحو رؤية الراوي الداخلي في الرواية، بوصفه إحدى شخصيات النص السردي المشاركة في الأحداث . لذا نرى مجريات الأحداث ، أولاً بأول، عبر وعي هذه الشخصية وعلاقاتها بما يُحيطها من حولها من تطورات ونمو سير الحدث في داخل الرواية[1] .

إن هذا المستوى من وجهة النظر ، يتناول التركيب اللغوي في النص، وأشكال تفاعل كلام الراوي مع كلام الشخصيات، كما يسهم في تحديد أماكن الشخصيات[2] ، ومدى تداخلها مع بعضها البعض، وهذا المستوى مهم جداً عند أوسبنسكي، لأنه قادر على تشخيص وجهات النظر، فيقول: "يمكن للملامح التعبيرية المختلفة– أعني الوسائل اللغوية الثابتة للتعبير عن وجهة النظر– أن تؤدي وظيفتين: الأولى، أنها تستطيع أن تحدد سمات الشخص الذي ينتمي إليه ذلك الملمح الاسلوبي الخاص، وبذلك يمكن تحديد رؤية العالم عند الشخصية (أو عند المؤلف نفسه) من خلال التحليل الأسلوبي لكلامه . والثانية، أن الوسائل التعبيرية يمكن أن تشير بدقة إلى وجهة نظر أي شخصية يتبناها المؤلف في ما ينقله من سرد "[3] .

لقد تبنى أوسبنسكي نظرية باختين في الرواية[4] ، فالمؤلف أو الراوي إما أن يسرد كلام الشخصية بصورة دقيقة جداً، بتبنيه وجهة نظر الشخصية على مستواها التعبيري فـ " تتوافق وجهة نظر المؤلف التعبيرية مع وجهة نظر أحد المشاركين في

1- تحليل الخطاب الروائي : ص 295 .

2- يقصد الناقد الروسي ميخائيل باختين بمكان الشخصية أو البطل بأنها دائرة فعل صوت البطل المختلط بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلف(الراوي) . وهي تتكون من كلام البطل المباشر وأفعاله ، ومن كلام المؤلف عنه ، ومن حواره مع الشخصيات، ومن كلام الغير عنه . يُنظر : الكلمة في الرواية : ص 25 .

3- شعرية التأليف : ص 25 .

4- تعود الأفضلية في دراسة هذا المستوى للناقد الروسي ميخائيل باختين، والأساس الذي تقوم عليه نظرية الرواية عنده هو التفاعل اللفظي بين أماكن الأبطال أو الشخصيات، وبين محيطها الأجتماعي.

ينظر : الكلمة في الرواية: ص215؛ والحوارية وفلسفة اللغةعند باختين، باسم صالح ،مجلة الطليعة الأد بية ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع2، 1999، ص67.

السرد ... وهذا يعني أن هذا السرد أما أن يكون بضمير الشخص الأول أو بضمير الشخص الثالث"[1] ، أو أن يسرد كلام الشخصية بطريقته الخاصة ، وتلك الطريقة الخاصة تنطلق من مستويات مختلفة في وجهة النظر التعبيرية ، بمعنى أنه لا يبني وجهة نظر الشخصية من الناحية التعبيرية ، بل إن الراوي يدخل بصوته ونبرته التقويمية كلام الشخصية ، فيكون السرد هنا بحالة الأسلبة (السرد المؤسلب) [2] ، فإذا قام الراوي بنقل قول الشخصية، بإدخاله في سياق النص الروائي، فذلك سيعرض هذا القول لأن يطغى عليه أحد الأسلوبين، الأول هو ما يعرف بالأسلوب المباشر، وهو الأسلوب الذي يكون عندما ينقل الراوي كلام غيره كما هو فـ "لا يطرأ على الخطاب الأدبي الكثير من التعديلات حتى يمكننا ان نقول إنه ... خطاب منقول من الواقع "[3] ، والثاني بالأسلوب غير المباشر، ويكون عندما يدخل الراوي كلام غيره في سياق كلامه هو، فيروي كلام الشخصية بلسانه، وعندها "يطرأ على الخطاب الكثير من التحولات والانزياحات ومنطوق التلفظ حتى يلائم نحوياً حكاية السرد "[4] .

لكن مع تطور الرواية وظهور الرواية الحديثة ، نجد أن صوت الراوي أخذ يخفت وصوت الشخصية يعلو، وما كان ذلك إلّا بسبب ظهور تقنية (البوليفونية) أو (تعدد الأصوات) ، في البناء الروائي ، واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي، مما ساعد ذلك على ظهور أساليب تعبيرية جديدة ، يعدّ المونولوج الداخلي [5] من

1- شعرية التاليف : ص 31 .

2- والأسلبة هي " التهجين القصدي للصياغة الروائية من خلال وعيين، وعي الروائي المؤسلب والوعي بإمكانات الصوت الروائي، الذي هو موضوع الأسبلة (المؤسلب) والتشخيص، وبذلك تنكسر أحادية الصياغة ونضمن ثنائية الصوت ثم التعددية اللغوية المعبرة عن التباين القائم بين الأصوات اللغوية " . الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية، محمد نجيب التلاوي، حوليات كليّة الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ع 20، 1997، ص 112 .

3- أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، 1997 ، ص 48 .

4- أطياف الوجه الواحد : ص 48 .

5- المونولوج الداخلي : " هو قطعة طويلة من (التفكير المباشر) وتُعد أحياناً نمطاً نصياً مستقلاً (المونولوج التلقائي) ... وكما عبر يوجردين الذي يُعد مبتدع هذا الأسلوب بقوله أن (الإبداع

أهمها ، وهو أسلوب يعـطي الكاتب حــرية أكبر في نسج كلام الشــخصية داخل كلام الراوي؛ لأنه يعبر بطريقة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها [1] . وما يجدر الالتفاتة إليه في هذا المستوى؛ أنه أكثر خضوعاً للصياغة الشكلية، بخلاف المستوى الآيديولوجي، مما دفع أوسبنسكي بتعريفه بـ " مستوى الخصائص الكلامية "[2] ، ويعدّه من أكثر المستويات التي يتم من خلالها ضبط تغيرات موقع الراوي داخل العمل الأدبي .

يلجأ الكاتب لوسائل تعبيرية عدة لتقديم عالمه الروائي ، وما تتضمنه من عوالم وأحداث وشخصيات، وأفكار تتصارع في داخل بنيتها لتحقق وجودها وكينونتها . ومن خلال هذه الأساليب يتم الكشف عن وجهة النظر التعبيرية ، التي يتخذها الكاتب في سرد أحداث روايته وتقديم عالمها ، وهذا السرد قد يتولد بتوظيف المؤلف لغة مختلفة لوصف الشخصيات المختلفة ، أو قد يفيد الكلام المنقول في وصفه ، فيصف إحدى الشخصيات من وجهة نظر شخصية أخرى ، ثم يوظف وجهة نظره الخاصة ، متحدثاً بصوته ، ثم يلجأ إلى وجهة نظر أخرى ، وغير ذلك من طرائق كثيرة ، فيتحقق هنا المستوى التعبيري الذي يبحث " عن تحولات وجهة النظر والانتقال من وجهة نظر إلى أخرى كما يبحث في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات "[3] . وكل هذا مما سنتفحصه في رواية حائط المبكى وسندرس دخول كلام الشخصية في كلام الراوي بمختلف أشكاله ، فضلاً عن دراسة لغة الشخصية ، ونبرتها (أو نغمتها) ومنظور الراوي التعبيري .

الأساسي الذي يقدمه المونولوج الداخلي يتمثل في حقيقة أن هدفه هو استحضار تدفق غير منقطع من الأفكار التي تمر عبر كيان الشخصية، منذ تولدتها وبالترتيب الذي تولدت فيه، بدون تفسير من الترتيب المنطقي، وبإعطاء انطباع التجربة الخام) " . علم السرد : ص 151. ومن الجدير بالذكر هنا أن الناقدة سيزا القاسم جعلت من اللغوي السويسري شارل باري هو المكتشف لهذا الأسلوب في عام 1912، وأطلق عليه اسم (الاسلوب غير المباشر الحر)، وعرف فيما بعد بالمونولوج الداخلي، ولكننا نميل مع ما ذُكر في كتاب علم السرد . يُنظر : بناء الرواية : ص 219.

1- يُنظر : بناء الرواية : ص 219 .

2- شعرية التأليف : ص 29 .

3- تحليل الخطاب الروائي : ص 294 .

يُشير أوسبنسكي إلى طرائق مختلفة لنقل كلام الآخر، أي الجمع بين كلام الغير (الشخصيات) والكلام الخاص بالراوي، فإما أن يكون بتعديل نص الراوي في ظل تأثير كلام لا ينتمي للراوي نفسه، وهو كلام الشخصيات، أو بتعديل نص هو لإحدى الشخصيات في ظل تأثير إعادة صياغة الراوي[1] . وتكون الأولى بأشكال متعددة ، فقد يتقصد الكاتب بأن يميز كلام الشخصيات طباعياً، أو عن طريق الجمع بين وجهات نظر متعددة في إطار جملة واحدة [2] ، وفي الحالة الثانية يقوم الراوي بإعادة صياغة كلام الشخصيات ، فيظهر تأثيره في كلام الشخصية بشكل أقل في حالة (المونولوج المحكي) ، وبشكل أكبر في حالة الخطاب المباشر البديل [3] . في حالة المونولوج تتمثل الحياة الداخلية في القص بضمير الغائب، ولا يظهر بنقل الخطاب الذهني لشخصية ما ، إلى المتلقي مباشرة ، ولكن عن طريق الراوي ، فتكون الأفكار للشخصيات بينما المنظور التعبيري للراوي . كما هو الحال مع ذكريات البطل عن طفولته وحرمانه في شبابه واستبطانه المستمر في اكثر من موضع من الرواية من خلال استظهار ذكرياته عن ابيه الضابط العسكري وشخصيته التي حولته الى انسان آخر غير صارم ولا منحل:

((كان والدي يتمتع بصحة جيدة ،ما شكا قط من علة ،يقف منتصب القامة كأيام فتوته الأولى ،يتحرك بخفة رغم بروز بطنه قليلا ،والذي اعتاد ان يمرر عليه راحة يمناه ،كالمفتخر به ،يشرب الخمرة باسراف منتقيا اجودها ،ويدخن باسراف ايضا اجود انواع السجائر،التي يمتصها بنشوة كبيرة نيجذبنفسا بعمق حتى تمتلئ رئتاه ،ثم دفعه على مهل حتى يتشكل فوق راسه سحابا مركوما ،بعد اشهر من الحادثة لمع في خاطري جواب عن سر وفاة والدي ،كانما اكتشفت الحل فجاة ،تنزل علي من السماء كالوحي ،ابي مات مقتولا ،وأدركت للتو من فعلها ،لن يكون الا الجيش الذي ينتمي اليه ،هناك سر ما يقف وراء تصفيته ،اما انه استعمل في قتله اساليب

1 - يُنظر : شعرية التأليف : ص 43 .
2 - يُنظر : المصدر نفسه : ص 43 – 49 .
3 - يُنظر : المصدر نفسه : ص50 – 53 .

ومواد لايمكن الكشف عنها ،او ظهرت للمحققين وطلب منهم طي الملف ،وطي افواههم))[1]

3) وجهة النظر بمستوى مكاني وزماني [2] :

يعني هذا المستوى رؤية السارد للزمان والمكان في القصة، عبر موقعه فيها[3] . و **"تحديد الإطار العام لهذين العنصرين "[4]** ، و **" المستوى المكاني - الزماني فيعاين فيها موقع الراوي مكانياً وزمانياً من القصة وشخصياتها "[5] .** وهو مستوى يسهم في وجهة النظر بإضاءة مكان الراوي وزمنه بالنسبة إلى مكان الشخصية وزمنها، من حيث المطابقة أو عدمها، ونتيجة ذلك على بناء وجهة النظر(بوصفه قضية تأليفية) في الرواية [6] . ينقسم هذا المستوى (للمكان والزمان) على قسمين من حيث الرؤية، هما:

1 ـ داخلية : وهي رؤية الراوي المشارك في القصة للمكان والزمان عبر حضوره في النص [7] .

2 ـ خارجية : وهي رؤية الكاتب / الراوي ، الذي لا يتمتع بالحضور في القصة بل هو ينظر إلى المكان والزمان عبر شخصياته و ليس عبر عينيه [8] .

ومن المفيد الإشارة إلى أن المصطلح (مكاني وزماني) بقي منفصلاً عند أوسبنسكي ولم يُشِرْ في كتابه إلى مصطلح يجمع بينهما ، ولكن من جمع بينهما في

1- رواية حائط المبكى ،37.
2- هذا المصطلح متصرف فيه عند سيزا قاسم، وعبد الله إبراهيم، وفاضل ثامر، إذ قُدم (الزمان) على (المكان) ، وعلى عكس ما كان عند أوسبنسكي. يُنظر: شعرية التأليف: ص 69 ؛ وبناء الرواية ص 216 ؛ والبناء الفني لرواية الحرب في العراق : ص169؛ والصوت الآخر : ص 68
3- يُنظر : المصطلح السردي في النقد : ص 165 .
4- البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ص 166 .
5- تحليل الخطاب الروائي : ص 295 .
6- يُنظر :الرواية الدرامية دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة، باسم صالح حميد، بغداد، 2012، ص 217.
7- يُنظر : المصطلح السردي في النقد : ص 165 .
8- يُنظر : المصدر نفسه .

مصطلح واحد هو الناقد الروسي ميخائيل باختين ، الذي اقترح مصطلح (الزمكان) " على العلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان والمستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً "[1] .

وواضح أن الزمن لا ينفصل انفصالاً تاماً عن المكان؛ لأن احدهما مرتبط بالآخر، فيكونان اداة متممة لوعي القارئ واندماجه في العالم المُتخيل الذي يصوره المبدع، فيقرؤه في غير قليل من التفاعل والشوق .

عرفنا أن موقع الراوي في العمل الأدبي قد يتطابق مع إحدى الشخصيات أو لا يتطابق ، والموقع الأول أكثر وجوداً، وهو عندما يبدو الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية، أما الموقع الثاني فهو أقل من موقع الراوي الذي لا يقابل موقع أي من المشاركين في الحدث [2] . فالرواية التي تقدم من خلال الراوي تختلف في اعتمادها موقعاً محدداً لهذا الراوي فقد تبتعد مسافته عن الذي يرويه ، أو قد يعتمد أسلوباً يبقيه على قرب منه . وبتقريب أكثر، فقد يعمد الراوي إلى أسلوب مباشر فيترك الشخصية هي تتحدث، فلا يبدو وفقاً لذلك مسؤولاً عما تنطق به الشخصية ، أو قد يكون محايداً تجاهها ، ليكتفي بنقل أقوالها وسلوكها دون أي اختراق للحاجز النفسي والشعور الداخلي للشخصية ، وقد يعمد الراوي إلى أسلوب غير مباشر لينقل كلام الشخصية ولكن بلغته وتعبيره الخاصين، أو قد يتوسل الأسلوب غير المباشر الحر، فيقدم أقوال الشخصيات وأفكارها، من دون أن يخصها بتعبير أو لفظ معين مثل (قال، أو فكر، وغيرها)، فيكون هذا السرد عبارة عن خطاب يحمل بين طياته (حديث الراوي والشخصية)، ولكن بأسلوبين، ولغتين، وصورتين، ونظامين دلاليين

1- أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص 5 .
لقد اقترح خالد سهر مصطلح (المروي فيه) إشارة منه للزمان والمكان ، مستعينا بالنحو العربي من حيث مضارعة (المروي فيه) مع (المفعول فيه) الذي يضم طرفي الزمان والمكان . غير أن سهر عند التحليل فصل الزمان عن المكان، لذا لم يحتفظ مصطلح (المروي فيه) بسبب وجوده، على العكس من مصطلح (الزمكان) الذي تنصهر فيه (علاقة المكان بالزمان في كل واحد مدرك ومشخص) يُنظر: قصص الحيوان جنساً أدبياً (دراسة إجناسية سرديّة سيميائية في الأدب المقارن) خالد سهر، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ط1 1999 : ص 453؛ وأشكال الزمان والمكان في الرواية : ص 6 .
2 - يُنظر : شعرية التأليف : ص 69 .

قيمين [1]، فيبدو الراوي متماهياً مع الشخصية، ومحتلا للموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية داخل النص . ومعلوم لدينا أن أشكال الخطاب المباشر وغير المباشر تكون مشروطة بفعل استهلالي (قال ، فكر.. الخ) إذ يضع الكاتب مسؤولية ما يقال على البطل . أما في الخطاب غير المباشر الحر أو الخطاب المتحرر، فيحذف الفعل الاستهلالي ويقدم المؤلف كلام الشخصية كما لو أنه يحاسب عليه؛ لأن الأمر متعلق بوقائع. وهذا ليس ممكنا إلّا إذا اتحد الكاتب بكل حساسيته، مع نتاج مخيلته الخاصة، أو إذا تماثل تماماً مع هذا النتاج [2] ، وسنحاول في هذا المستوى أن نتفحص علاقة المكان بالبناء الروائي في رواية حائط المبكى.

إن الراوي المتزامن بحسب أوسبنسكي يريد " السرد من داخل الحدث الذي يصفه، أما الراوي المتسم بشمول الزمن، فيحتل مكاناً خارج الحدث "[3].

4 وجهة النظر بمستوى نفسي :

المستوى النفسي يعني سلوك الشخصيات ووعيها الداخلي . ويتعلق هذا المستوى بـ **" الصياغة بالواسطة التي تقدم من خلالها المادة القصصية الأحداث والشخصيات والمكان "[4]** ، وهو" **الزاوية التي يُقدم من خلالها العالم التخيلي"[5]**، كما يُقصد به **" أسلوب الصياغة، ويوصل إلى وجود منظور موضوعي وآخر ذاتي لصياغة مادة الرواية "[6]** . ويتوزع منظور الراوي النفسي بهذا المستوى كما في الشكلين الآتيين :

1-يُنظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشروالمعلومات،القاهرة، 2003،ص 76.
2- الماركسية وفلسفة اللغة: ص 202 .
3- شعرية التأليف : ص 125 .
4- بناء الرواية : ص 194 .
5- الصوت الآخر : ص 68 .
6- البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 166 .

1 ـ الذاتي : ويتم من خلال وجهة نظر ذاتية مقصودة، باستخدام معطيات إدراك وعي واحد أو أكثر من الشخصيات[1]، وعن طريق حضور الراوي في النص الروائي ، فنتعرف على وعيه وآرائه بصفته شخصية من شخصيات العمل الأدبي[2] . ويُسمي سعيد يقطين هذا الشكل (وجهة النظر المتحولة)، وهي تنقسم عنده إلى (وجهة نظر متحولة متتابعة) مثلاً شخصية أ تقدم ب وب تقدم ج و ج تقدم ب وب تقدم أ، وهكذا؛ و(وجهة نظر متحولة آنية) وهو ادراك آني غير متتابع لكل الشخصيات[3] .

2 ـ الموضوعي : ويستخدم الراوي فيه الحقائق كما يعرفها [4]، ويكون الراوي خارج النص غير حاضر فيه على صعيد المتن، ويقدم لنا منظوره النفسي عبر تحليلاته المعرفية الواسعة، التي بموجبها يتدخل ويعلق على أفعال الشخصيات في القصة[5] . وقد يناوب بينهما، أو يمزجهما بطرق وأساليب مختلفة، مؤكداً أن وجهة النظر النفسية تتجلى في الحالات التي تعتمد فيها وجهة نظر المؤلف، على وعي الفرد [6] . وهذا الشكل ينقسم بدوره إلى قسمين هما:

أ ـ **منظور الراوي الموضوعي الداخلي :** ويقدم عبر الراوي الذي يتابع وعي شخصية من الشخصيات، فنحن محكومون فيه بوعي هذه الشخصية التي تكشف ذاتها ، وغيرها من الشخصيات . فعندما تتحدث الشخصية أ مثلاً،عن سلوك الشخصية ب تكون أمام وصف الإدراك الخارجي لـ أ نحو ب ، وفي الوقت ذاته نحصل على إدراك داخلي للشخصية أ وهي تصف ب ، ويسميه سعد يقطين بـ

1- يُنظر : شعرية التأليف : ص 93 .
2- يُنظر : بناء الرواية : ص 194 .
3 يُنظر : تحليل الخطاب الروائي : 295 . من الجدير بالذكر أن تقسيم يقطين هنا يشبه تقسيم سيزا قاسم ، لكن الفرق يكون في الاصطلاحات وهي :
أ ـ منظور الراوي الذاتي الداخلي . ويقدم عبر الراوي المشارك في النص .
ب ـ منظور الراوي الذاتي الخارجي . ويقدم عبر الراوي الشاهد في النص . وهو عند يقطين (وجهة النظر المتحولة آنياً) . يُنظر : بناء الرواية ، 195 ؛ وتحليل الخطاب الروائي : ص 295.
4- يُنظر : شعرية التأليف : ص 93 .
5- يُنظر : بناء الرواية : ص 195 .
6- يُنظر : شعرية التأليف : ص 93 .

(وجهة النظر الثابتة) [1] . فمنظور الراوي الموضوعي الداخلي يحدث عندما يوصف شخص ما من وجهة نظره هو، ويقابل الرؤية المصاحبة عند بويون، عندما تتطابق معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات، ولا يقدم تفسيراً للأحداث قبل أن تجده الشخصيات نفسها [2] ، كما يقابل التبئير الداخلي عند جينيت عندما يمر كل شيء من خلال منظور الشخصية وإدراكها [3] . وقد يحدث المنظور الموضوعي الداخلي من خلال وجهة نظر المراقب العليم القادر على التغلغل في وعي الشخصية ، ليكشف الافكار والمشاعر، والادراكات الحسية ، والعواطف ، فتحضر أفعال الشعور عن الوعي الداخلي للشخصيات، مثل (فكر، شعر، بدا له، عرف، أدرك) وغيرها من الأفعال التي تدل على معنى الشعور، فعن طريق هذه الأفعال تتحدد الملامح الخاصة بالرؤية وهي حالة تقابل الرؤية من الخلف لدى بويون حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصية، ولا يهمه أن يفسر كيفية حصول هذه المعرفة؛ لأنه لا تخفى عليه أسرار شخصياته [4] ، كما يقابل هذا المنظور أيضاً مفهوم التبئير الصفر لدى جينيت [5] .

ب ـ منظور الراوي الموضوعي الخارجي : وهو الراوي غير الموجود على صعيد النص فهو راوٍ موضوعي يقدم لنا الأحداث تقديماً خارجياً عبر شخص عارف ببواطن الأمور يعرف ما خفي وما ظهر في السلوك وهذه المعرفة لا تتأتى لشاهد العيان [6]، فلا وسيلة له للتوصل إليها سوى طريق التخمين والإفتراض سواء عن طريق الإشارات أو عن طريق إسقاط خبرته الخاصة على ما يرى[7] .

1- يُنظر : بناء الرواية : ص 195 – 196 ، و ص 208 .
2- يُنظر : خطاب الحكاية : ص 78 .
3- يُنظر : خطاب الحكاية : ص 201 .
4- يُنظر : الادب والدلالة : ص 78 .
5- يُنظر : خطاب الحكاية : 201 .
6- يُنظر : بناء الرواية : ص 195 .
7-يُنظر : المصدر نفسه . لقد اصطلح الناقد المغربي سعيد يقطين على (منظور الراوي الموضوعي الداخلي و الخارجي) بـ (أ – وجهة نظر ثابتة + ادراك خارجي . ب – وجهة نظر ثابتة + استبطان شخصية + استظهار الشخصيات الاخرى) . تحليل الخطاب الروائي : ص 295 .

وهذا المنظور يقابل الرؤية من الخارج عند بويون؛ لأن الراوي يعرف أقل من أي واحدة من الشخصيات، ولا يستطيع أن يـصف ســوى ما يراه أو يســمعه [1]ويقابل أيضاً التبئير الخارجي عند جينيت، حيث يتصرف **" البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه"**[2] . ويكون موقع المراقب، إذا اعتمد على الإشارة إلى حقائق محددة ومن دون أن يعتمد على الشخص الواصف، غير محدد زمنياً أو مكانياً؛ لأن التركيز يكون على موضوعية الوصف وحيادية الراوي، وبعده عن المشاركة، فنجد عبارات مثل: (قال ، أعلن ، فعل) . أما إذا كانت الإحالة إلى رأي مراقب ما، فيعتمد عبارات مثل (يبدو أنه فكر، أو عليه الخجل، أو من الواضح إنه عرف)، أو عبارات تدل على نفس المعنى .

لقد أصبحت الرواية تعتمد على تعدد مستويات الوعي المستقلة، وعلى تعددية المتكلمين الذين يصوغون تعبيراتهم الخاصة بهم ، فينطقون من منطلق علاقتهم بموضوع الكلام ومن منطلق رؤيتهم لأي زاوية ، فيزول وجود راوٍ يتمسك بالكلام لنفسه أو يحتكر له حق السرد ، وتقديم الآخرين أو امتلاك المعرفة الكلية . إن الراوي وفق وجهة النظر في هذا المستوى وفي أغلب رواية حائط المبكى يكون الراوي فيها لا يحتفظ بمنظوره ووعيه الخاص أو أحكامه الشخصية وإنما يقدم منظور الشخصيات ووعيها الذاتي فلا نرى أمامنا كيف تبدو الشخصيات ولكن نرى الكيفية التي تعي بها ذاتها، وبهذا لا نكون وجهاً لوجه أمام واقع الشخصيات بل أمام الوظيفة الخالصة لوعي هذا الواقع من قبل الشخصيات نفسها ، فيقل أو ينعدم ظهور مستويات السرد الخارجي في بنية الرواية ويطغى بدلة المنظور الذاتي المعبر عن وجهة نظر الشخصية .

ويختزل النص الآتي انموذجا للراوي الموضوعي الخارجي،فهذا الذي يشاهد امه وهي تتهرب وتتفلت من بين يدي الضابط(والد الفنان التشكيلي) محاولة الحفاظ

1- يُنظر : الأدب والدلالة : تزفيتان تودوروف، ترجمة : محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996 ، ص 79 .
2- خطاب الحكاية : ص 202 .

على انوثتها وسط نظرات الناس ،نجده غير مشارك بموضوع او حدث سوى ترسيمة وصفية من خارج المشهد تشبه الكامرا السينمائية الدوارة،او بالاحرى هو المتفرج والناقل ليس اكثر:

((حين رفع عينيها قرأت في عينيه نظرة اعجاب واستعطاف ،وعلى شفتيه ابتسامة لا تكاد تبين يكسر بها غلظته وشراسته ،هدأت روحها رغم الالم الشديد الذي كان يتسلل من اصابعه الغليظة الى منابت الشعر.

اطلق سراحها واستدار ،ومن يجرؤ على رده وهو الفتى الضابط ؟كان في سلوكه اللامبالي هذا اهانة وخزت قلبها الصغير،رماها كقشة حقيرة لا معنى لها،في استدارته انتشاء بالنصر،ولا مبالاة بها))[1]

1 - رواية حائط المبكى،ص44.

الخاتمة

الخاتمة:

لقد كانت هذه الدراسة محاولة لإلقاء الضوء على بنية السرد في وراية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي في الرواية لكن الغريب فيها هو صناعة بطل يمتهن مهنة انسانية بخيال مجرم فالفنان التشكيلي يفكر منذ بدء الرواية باقتطاع رأس السمراء حتى عندما كانا طالبين في جامعة الفنون بحيث تتداخل فيها الأحداث لدرجة أنك لا تستطيع التفريق بين المتخيل والواقعي وقد استطاع الروائي أن يقدم فيها أشياء واقعية متخيلة بمعنى آخر أن الواقع يتداخل مع الخيال من دون أن يشعر القارئ

وبعد ان انجزنا الدراسة نستخلص بعض النتائج التي لا بد من الوقوف عليها :

- **اعتمد الروائي على فن الرسائل المشفرة لتمرير أفكار كثيرة توحي الى حدث كبير يرافق مسار الرواية غير معلن عنه.**
- **اعتمد الروائي على بطل واحد وهو الرسام وقد كان بطلا مهزوزا فلم يستطع أن يواجه المجرم يوما ما أما بالنسبة للشخصية السمراء كانت تتمتع بطاقة ايجابية عالية في القيام بالأحداث والتفاعل معها ويمكن أن نسميها بالشخصية الايجابية.**
- **تتأسس خيوط حبكة الرواية بتلقائية بارعة فهي نسيج مضمون الرواية بفنية كبيرة فالروائي لا يصرح بمضمون روايته ولا بأهدافها جملة واحدة وإنما يختفي ويترك للأحداث أن تنسج الرواية ومن خلال تسلسل الأحداث والمشاهد والوقائع وبقدر ما نجح في دقة النسج والربط يكون نجاح روايته حتى يخيل للقارئ أن الرواية حقيقة ماثلة في الواقع وإنها ليست مجرد حكاية وهو ما يشار اليه بمطابقة الفن للواقع أو الموضوعية.**
- **لم يستلهم الروائي معطيات التراث في الرواية ولم تسحبه الموجة الى الكتابة بأساليب السرد الحديثة (الميتا فكشن)**
- **ان طريقة عز الدين جلاوجي في السرد طريقة تعتمد التشويق والسرد الخبري والرسائل والتقطيع والدمج ويتخلل كل هذا عنصر الوصف فهو يمتلك لغة وصفية عالية ،اكتشفتها في كل تفاصيل المشاهد الوصفية**

- مساحة الرواية المكانية او الفضاء الروائي يمتد الى مناطق عديدة وكبيرة ،ولم يقتصر السرد على مدينة واحدة.
- زمن الرواية في الماضي لكن الروائي حاله تشعيب الزمن ومده الى الحاضر والمستقبل محاولة منه لتشتيت القارئ ولفت انتباهه الى ديمومة الحدث.
- الشخصيات الثانوية غير موجودة بصورة ساطعة خلا شخصية الأب فهو يمثل شخصية متزمتة انقرضت مثيلاتها منذ عصر بعيد.
- النهاية اعتبرها غير موفقة في الرواية فالأمور قد تركت بلا معالجة وأصبحت السمراء ضحية للطيش الرجولي.
- تمكن الروائي من انشاءعالم روائي امتزج فيه عبق الفن بالحب والواقع بالخيال حتى كاد يكون لوحة فنية خالدة.
- لعب الخيال لعبته في تحريك أحداث العمل السردي من خلال ما جاء به من شخصيات خيالية ,أظهرت مدى تأثر السارد بالأشياء الغيبية.
- يعد عنصر المكان من العناصر المهمة في الرواية ومن ما دل على ذلك إشارة العنوان فحائط المبكى هو المكان الأول في الرواية ومعهد الفنون الجميلة هو المكان الثاني الذي جرت فيه الأحداث والطريق الجبلي الذي ارتكب المجرم جريمته فيه حين قام بقطع رأس الفتاة مما سبب صدمة للرسام فقد وظف المكان توظيفا فنيا وجماليا ,ويبرز لنا أهميته في حياته من خلال ما عكسه من خلفية حضارية وثقافية وأطلعنا على عبقرية الإنسان وإبداعه.
- أثبت لنا دور المرأة العظيم في بناء الحضارات فالمرأة في حائط المبكى ليست سلعة للإغراء أو عرضا لتحريك الغريزة انها شيء مقدس رمز للخير والطهارة والسمو ويلتقي ذلك أصالة النص العربي الذي يتقيد بأصول العفاف.
- لغة الرواية هي لغة الإيحاء والتأثير فقد برع الروائي في اخفاء هدفه الكبير وراح يستدرج القارئ.

ملخص الرواية

ملخص الرواية:

تمثل رواية **(حائط المبكى)** رواية غير تقليدية يظهر فيها الروائي كل طاقاته التعبيرية السردية والوصفية والحوارية،من أجل أن يخلق شخصيات تمثل عناصر وأبطال حكايته،ومع ان الروائي عز الدين جلاوجي بنى الحكاية على حبكة بسيطة،وهي علاقة عاطفية بين الرسام والسمراء تنتهي بزواج وأولاد،إلا انه استعمل كل اساليب السرد من أجل ان تكون هذه الحكاية ذات تأثير ايجابي على القارئ فهو جعل من الأبطال يتحركون كأننا نشاهدم،وهذه الامكانية الوصفية تحسب للكاتب،فهو بارع بهذا النوع من الوصف،ويمكن أن تكون هذه الرواية انموذجا للرواية الحديثة التي حافظت على جذورها.

فالرواية ليست مشهدا سياسيا واجتماعيا لسلسة من الأحداث فقط، فقد أبدع الروائي اذ جعل من مقاطعه الروائية اشارات تاريخية وثقافية وفنية، ان نص حائط المبكى زاخر بثقافة شمولية يسردها الكاتب من خلال مشاهده وسرده فهو يتحدث عن شاب يدرس الفن تشكيلي باحدى مدارس الفن، رأى فتاة في نادي المدرسة فانبهر بجمالها الفاتن وأصبح اسير حبها فهي الطالبة الأجمل من رأى على كثرة مارأى وشاهد وهو يحاول رسم ظلها في خياله وروحه فيعتصر اللغة لتصبح شاعرية أكثر فاللغة الشاعرية أقدر على اسيعاب دقائق المشاعر والوصف المحمل بهلات من الايحاء الأنثى في مطلع حائط المبكى هي تلك الملهمة التي تحرك المشاعر الفية وتستدعي القدرات الكامنة في ذات المبدع أي بطل الرواية الذي هو هنا الروائي نفسه حيث يظهر في الرواية متقمصا صورة المبدع، ان معنى الإلهام هنا في الرواية هنا يكتسي طابع التأثير الشديد في صورة اغراء جمالي يحرك في الذات قدراتها ويخرج كوامنها إلى التجلي فالعاشق يصبح فنانا تشكيليا في تحول سريع ليرسم مشهدا لها كما يصبح في مشهد آخر عازف على آلة الموسيقى وقد يصبح شاعراً أو شيئاً آخر ولهذا دلالة على أن الحب الملهم يعزف على كوامن الذات لتتجلى في قدرات فائقة ومتميزة.

فجأة راودته أفكار شيطانية لذبحها لكنه سرعان ما يتخلى عنها فهنا يلتقي الالهام بالجريمة ويتشكل الإمتزاج في الفن التشكيلي بين الحرف العربي والمنمنمات والشعر والحلم بالتشكيل في اطار الخط العربي الذي هو أساسا للتشكيل في المدرسة العربية، يعتمد الروائي

على مشاهد خيالية يستدرجها في أحلام اليقظة فالسمراء التي ألهمته كل تلك الرؤى والصور والخيالات وزودت معينه بفيض من الأفكار والمشاهد الشاعرية تسقط ضحية اجرام سفاح يزيل رأسها عن جسدها وفي خضم الحادث يستعرض مشاهد من الرعب والقلق والفجيعة والتساؤلات المتناقضة في هلوسة تعتري نفسيته ومشاعر تحتز بعنف أمام الحدث، فيصور الجريمة ومشاهدها بارتباك كبير وفي لحظة يقظة يربط بين الجريمة والمال والشهوة وهو تلميح الى طغيان المادة وما يفعله اغراء المال ويضع مدخلا إلى عالم الفساد انطلاقا من هذا التصور وفي لفتة شاعرية رقيقة ودقيقة ابدع الشاعر في نسج اللحمة بين الشعر والرسم والتصوف كابداع روحي ويجعل من مراكش ووهران علامتي الفن والتصوف محطتين للإستلهام وتظهر هنا إحالة على التاريخ والتراث والتواصل العريق المبني على اللغة والإبداع وروح الإنسان المتشابهة.

كما يتداخل في السرد الشاعري الإعجاب بالإلهام بالحب في مشاهد طغت عليها الشاعرية والرومنسية في قوله:**"آمنت أن الفن هو خلاصي، الآن صرت أكثر يقينا من أن لا فن بدون امرأة بل ولا حياة دون امرأة أيضا"**[1] فيصبح الفن والمرأة ثنائيين متدحدتين.

ومن خلال السرد الشاعري أيضا يبث رسائل هادفة كما في قوله على لسان بطلة الرواية السمراء أبدت اعجابها بعالم الزهور"أبدت عن معرفة عميقة بعالم

الزهور ونباتات الزينة وبالزخرفة الإسلامية التي كانت تريدها أن تكون في كل ملامح المكان لا معنى لمكان لا يقول هويته في رأيها[2]

ذات خريف ماطر كان يقف عند قارعة الطريق متضايقا من البلل الذي أثقل ثيابه وسط غابة كثيفة من الأشجار، ففاجأته سيارة رباعية الدفع، قفزداخلها بسرعة دون أن يعره السائق اهتماما، من بعيد تراءت له سيارة بيضاء كان يطاردها هذا السائق فاختّل توزنها

1- حائط المبكى ، ص 27.

2 - حائط المبكى ، ص 27

وانحرفت الى منخفض بين الأشجار الكثيفة، أسرع السائق خلفها ولحق به البطل كان كل شيء قد انتهى وجد رأس الفتاة التي كانت في السيارة البيضاء شبه مفصول عن جسدها، منذ تللك اللحظة لم يبرح مشهد القتيلة خياله حيث راودته هواجس أخرى أشعرته بأنه مشارك في الجريمة الشنعاء، لأنه لم يحرك ساكنا في الدفاع عن الفتاة.

كانت له علاقة طيبة مع أمه، كثيرا ماشجعته على مواصلة مسيرته الفنية والرقي بها، ساعدته على تخطي سحابات الهموم والأحزان لذا تعتبر الحضن الدافئ له، أما والده فيعمل ضابطا في الجيش، كان يمقته نتيجة غطرسته وقسوته معه، يرى أنه سرق حريته وحرية والدته التي كانت كالنعامة تضع رأسها في الرمل وتسكت، لم يعرف هذا البطل حنان وعطف الأب قط، فعانى ويلات التشرد والتيه والضياع في طفولته .

بعد انقضاء سنوات من موت والده وجدت أمه نفسها وحيدة، فطلبت منه الزواج رفض الموضوع في بادئ الأمر لكن بعد إصرارها والحاحها ترك عناده وقبل الزواج لم ير أفضل من المراكشية السمراء.طلب يدها وقبلت أن تشاركه حياته وتكون معه أسرة وفي فترة حملها تدهورت حالتها الصحية وأصيبت بفقر الدم ودخلت في غيبوبة طويلة لم يقو البطل على رعاية طفليه لذا وضعهما في مركز الطفولة المسعفة، أما الزوجة فأخذها والدها الى بيته لرعيتها وحزن كثيرا استاء لما آلت اليه أسرته وعاد الى قوقعة الحزن وتأزمت بداخله عقد نفسية.

المصادر
والمراجع

القرآن الكريم

المصادر والمراجع:

01- أ.أ مندولا، الزمن والرواية ، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997.

02- أ.م.فورستر،أركان الرواية ، أ . م . فورستر ، ترجمة : موسى عاصي جروس برس ، طرابلس، 1994

03- أركان القصة ، أ. م فورستر ، ترجمة : كمال عياد جاد ، دار الكرنك القاهرة ، 1960.

04- ابراهيم عبد الله ـ السردية العربية :بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى 1992.

05- ابن منظور (جمال الدين محمد) لسان العرب دار الصادر بيروت ،ط 6 1997

06- ابن منظور، لسان العرب:مادة (بنى) ،دار صادر ،بيروت ،المجلد السابع ،ط الاولى.

07- احسان عباس ،فن الشعر ،دار صادر ،ودار الشروق،عمان ،الطبعة الاولى 1996.

08- ابراهيم الخطيب ،نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانين الروس) ،مؤسسة الأبحاث العربية ،1982.

09- أحمد العدواني،بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)،المركز الثقافي العربي،بيروت 2011.

10- أحمد رحيم كريم الخفاجي ،المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث دار صادق الثقافية عمان ،ط1، 2012.

11- أحمد عبد الرزاق ناصر،تقنيات السرد في روايات نجم والي ،دار الشؤون الثقافة العامة ،بغداد ،ط1 ،2005.

12- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب ،القاهرة ،مصر ،ط1، 1952.

13- أحمد مرشد :البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ،ط 1 ،2005.

14- اسماعيل عز الدين ،الأدب وفنونه،القاهرة ،دار الفكر العربي ،1976،الطبعة السادسة.

15- اشواق عدنان النعيمي ،تقنيات السرد من منظور النقد الروائي / دار الجواهري / ط 1 -2014م / .

16- ألين أوليندل لويس، الوجيزفي دراسة القصص ،تر عبد الجبار المطلي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد 1983.

17- الان روب غرييه ،نحو رواية جديدة ، ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف بمصر .

18- أماني فؤاد ،الرواية وتحرير المجتمع ،د. ،الدار المصرية اللبنانية،2014 م.

19- أوستن وارين ، ورينيه ويليك ،نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي ، منشورات المجلس الأعلى، دمشق ، 1972.

20- أمنة يوسف ،تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ،دار الحور للنشر والتوزيع،ط1 1996.

21- باسم صالح حميد ،الرواية الدرامية (دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة)، وزارة الثقافة، بغداد، 2012.

22- بشرى موسى صالح ،المفكرة النقدية ،دار الشؤون الثقافية، بغداد ،2008.

23- بشير ياسين محمد ،دراسة في الخطاب الروائي ،رواية حنان الشيخ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،2011.

24- برسي لوبوك ،صنعة الرواية، بيرسي لوبوك ، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر ، بغداد، 1981.

25- بوريس اوزبنسكي،شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل الفني ترجمة : سعيد الغانمي، وناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 1999

26- بول ريكور ،الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي) ، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، طرابلس، 2006، ج2 .

27- بيير جيرو،الاسلوب والأسلوبية، بيير جيرو،ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت .

28- بيرسي لوبوك ،صنعة الرواية ،تر:عبد الستار جواد ،دار الرشيد للنشر .بغداد 1981.

29- تزفيتان تودوروف،الأدب والدلالة : محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996 .

30- تزفيتان تودوروف،مفاهيم سردية ،تر: عبد الرحمن مزيان ،ط1 منشورات الاختلاف ،2005.

31- تزفيتان تودوروف،الشعرية ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء.

32- تودروف،تر ابراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ،1982.

33- جان بياجيه ، البنيوية ،تر عارف منيمة ،بشير اوبري ،منشورات عويدات ،بيروت ،باريس ط4،1985.

34- جبرا ابراهيم جبرا ،ابراهيم جنداري،الفضاء الروائي ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،2001.

35- جون ريكاردو ،قضايا الرواية الجديدة ، ترجمة : كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2004 .

36- الجوهري ،تاج اللغة وصحاح العربية ،تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار،دار العلم للملايين بيروت

37- جيرالد برنس ،قاموس السرديات.،تر السيد امام ،ط1،بيروت للنشر والمعلومات ،القاهرة 2003

38- جيرالد برنس ،المصطلح السردي (معجم مصطلحات)،، ترجمة: عابد خزندار المجلس الأعلى للثقافة، 2003،

39- جيرار جينيت ،خطاب الحكاية، ترجمة : محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى الثقافي، 1997.

40- جيرمي هوثورن مدخل لدراسة الرواية، ترجمة : غازي درويش عطية بغداد 1996.

41- جينيت وآخرون،نظرية السرد، ترجمة : ناجي مصطفى، ص98.

42- حمد، دينامية النص تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي ،ط1، 1987.

43- حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1990.

44- حسن بحرواي ،بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،1990،ص17.

45- حمد فكري الجزار ،العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1998.

46- حميد حميداني ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي بيروت ،ط1 1991.

47- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر .2000، الطبعة الثالثة.

48- خالد حسين ،شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً) ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ، ع 83 – اكتوبر 2000 .

49- خليل موسى ، جماليات الشعرية،منشورات اتحاد المكتاب العرب،دمشق،2008.

50- خالد سهر ،أشكال الزمان والمكان في الرواية، كلية الاداب ،الجامعة المستنصرية،ط1 1999.

51- جيرالدبرس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات) تر :عابد خزاندار

،ط1،المجلس الأعلى للثقافة 2003.

52- دوستويفسكي :الأبله ، ترجمة: عوض حسين، الأهلية للنشر والتوزيع الأردن، 2009.

53- ديان دوات فاير ،فن كتابة الرواية، ، ترجمة : عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988،

54- ديفيد لودج، تر ماهر البطوطي،الفن الروائي ، الجلس الأعلى للثقافة ،2002.

55- رضا عامر ،سميائية العنوان في شعر هدى ميقاني ،مجلة الواحات للبحوث والدراسات ،م7،ع2 . الجزائر ،2014.

56- رولان بارت،من البنيوية إلى الشعرية،ترجمة: غسان السيد، دار نينوى دمشق، 2001.

57- ريال أوئيليه عالم الرواية، رولان بورنوف، ترجمة : نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.

58- الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله)،البرهان في علوم القرآن ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط3، 1980.

59- ستار ناهضة ، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات ،الوظائف التقنيات ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،د ط 2003 م .

60- سعيد عبد الحسين العتابي.الملحمية في الرواية العربية المعاصرة .دار الشؤون الثقافية .ط1،بغداد 2001.

61- سعيد يقطين ،قال الراوي، ،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي،بيروت، 1997.

62- سعيد يقطين الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.

63- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، "الزمن – السـرد – التبئير " ،بيروت / الدار البيضاء المركز الثقافي العربي ،1993، الطبعة الثانية.

64- سعيد يقطين، السرد العربي– قضايا واشكالات، ، علامات في النقد، جدّة مج7، ج29 ، 1999

65- سليمان كاصد ،علم النص دراسة بنيوية في الأسلوبية السردية ،دار المكندي،الأردن،2003،.

66- سمير روحي الفيصل ،بناء الرواية العربية السورية (1980-1990)، اتحاد الكتّاب العرب دمشق 1995.

67- سيزا قاسم ،بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت، 1985.

68- سيزاقاسم، القارئ والنص ،العلاقة والدلالة ، الشركة الدولية للطباعة ،القاهرة ،2002.

69- سيميائية الفضاء الروائي، صالح ولعة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،ع 456، س 37، نيسان، 2009.

70- شاكر النابلسي ،جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،عمان، الأردن،ط1، 1994

71- شجاع مسلم العاني ،البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

72- الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي، طلال خليفة سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2012..

73- شريف الجيار،التداخل الثقافي في سرديات احسان عبد القدوس (مدخل نقدي)، شريف الجيار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2005 .

74- صالح ولعة ،سميائية الفضاءالروائي ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 456،س 37نيسان 2009.

75- صلاح صالح،سرديات الرواية العربية ،المجلس الأعلى للثقافة، ط1 القاهرة 2003.

76- صلاح صالح،قضايا المكان الروائي في الادب المعاصر ، صلاح صالح ، دار الشرقيات ، 2010.

77- صلاح فضل :نظرية البنائية في النقد الادبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ،لبنان. ط 3 1985..

78- طلال خليفة سلمان ،الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد .2012.

79- عادل ضرغام ،في السرد الروائي ، عادل ضرغام ، منشورات الاختلاف الجزائر ، 2010.

80- عالية صالح ،مقاربات في الخطاب الروائي ،دار كنوز المعرفة العلمية الأردن ،ط1 ،2011..

81- عالية محمود ،البناء السردي في روايات إلياس خوري ، صالح، دار الازمنة عمان، 2005.

82- عبد الحق بلعابد ،عتبات (جيرار جنيت من النص الى المناص) ،دار العربية للعلوم ،الجزائر ط1، 2006.

83- عبد الرزاق عيد ،الأدبية السردية كفعالية تنويرية (مقاربات سوسير- دلالية في الرواية العربية)، عبد الرزاق عيد، جداول، لبنان، 2011 ،

84- عبد العالي بو طيب،مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) العالي ، الأمنية ، دمشق ، 1999 .

85- عبد الفتاح الحجري، عتبات النص البنية والدلالة،شركة الرابط، الدار البيضاء،ط1، 1996..

86- عبد القادر شرشال ،تحليل الخطاب السردي وقضايا النص ،دار القدس العربي للنشر والتوزيع ط2009.1 .

87- عبد الله الغدامي ،الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ،د ط ،2006.

88- عبد الله ابراهيم ،البناء الفني للرواية الحرب في العراق، دار الشؤون العامة ،بغداد ،1988.

89- عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد .الكويت ، عالم المعرفة الكويتية 1998،ا.

90- عبد المنعم زكريا القاضي :البنية السردية في الرواية ، الناشر عن الدراسات والبحوث الانسانية والإجتماعية ، ط 1 ،2009 .

91- عبد الناصر هلال آليات السرد (في الشعر العربي المعاصر)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006، ص25. .

92- عبد الوهاب الرقيق،في السرد ، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي، صفاقس ، 1998.

93- عبد الوهاب جعفر ،البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو ،دار المعارف ،1989.

94- عبد الرحمن غانمي، مجلة الخطاب الروائي العربي (قراءة سوسيولسانية)ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة،2013.

95- عز الدين جلاوجي رواية حائط المبكى، ،ط2،منشورات المنتهى ،السداسي الاول ،2016، دار المنتهى للنشر والتوزيع ،الجزائر،1.

96- علوط محمد،حول مفهوم السرديات والسردية، بقلم علوط محمد، مجلة (الفيصل)، ع136.

97- عمر المهييل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ،ديوان المطبوعات الجامعية ،ط1993.3.

98- 91- غاستون باشلار،جماليات المكان، ، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.

99- فاضل ثامر ،الصوت الاخر (الجوهر الحواري للخطاب الادبي) ،دار الشؤون الثقافة العامة ،بغداد ،1992.

100- فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان في مكانية النص الشعري ،دار الانتشار العربي ،لبنان ط1، 2008.

101- فرج بن حسين،تحليل نص حسب المنهج الانشائي،فرج بن حسين، الحياة الثقافية،تونس، 1985.

102- فليح مضحي احمد :آفاق النص، (قضايا أدبية في الشعر والسرد والنقد) فليح مضحي أحمد، وسلمان علوان العبيدي، عالم الكتب الحديث، إربد ،2013.

103- فوزية لعيوس، غازي الجابري، والتحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، 2011.

104- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ،ط1،دار النهار ،لبنان ،2002.

105- مجد الدين فيروز آبادي ، القاموس المحيط . دط ،دار الحديث القاهرة ،2008.

106- مجموعة الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

107- مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.

108- مجموعة من المؤلفين،الرواية العربية –ممكنات السرد-،المجلس الوطني للثقافة والأدب ،الكويت 2008، ج1.

109- مجموعة مؤلفين طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2012.

110- محمد بوعزة ،تحليل النص السردي ، (تقنيات ومفاهيم) ،منشورات الاختلاف الرباط ،ط 1، 2010

111- محمد خطابي، لسانيات النص،مدخل الى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء1991.

112- .محمد سوبرتي،النقد البنيوي والنص الروائي ، إفريقيا الشرق ، المغرب جـ 1 ، 1991 ، ص 69 .

113- محمد معتصم،المرأة والسرد ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004.

114- محمد فكري الجزار ،العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب .القاهرة ،1998.

115- مصطفى ابراهيم مصطفى ،نحو رواية جديدة ، دار المعارف ،مصر.

116- محمد يوسف نجم، فن القصة ، دار بيروت للطباعة والنشر ،بيروت ،1956.

117- المعجم الوسيط ،اشراف عبد السلام هارون،مادة (بنى) .

118- معجم مقاييس اللغة ،مادة (بنى).

119- المقولات والتمثلات والأوهام (دراسة في النقد العربي الحديث)، يحيى عارف الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009.

120- المنجد في اللغة والاعلام ،دار المشرق ،بيروت ،1986،ص 50.

121- منصور نعمان نجم الدليمي،المكان في النص المسرحي ، ، دار الكندي 1998.

122- مونيكا فلودرنك ،مدخل إلى علم السرد ، ترجمة: باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، بيروت،2012.

123- منيب محمد البوريمي الفضاء الروائي في الغربة الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي، دار النشر المغربية.

124- ميجان الرويلي ،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 2002.

125- ميخائيل باختين،أشكال الزمان والمكان في الرواية، ، ترجمة: يوسف حلاق منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.

126- ناهضة ستار، بنية السرد القصصي الصوفي، والوظائف، والتقنيات

منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003.

127- نبيل ايوب ، النقد النصي وتحليل الخطاب (نظريات ومقاربات)، نبيل أيوب مكتبة لبنان، 2011.

128- نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982.

129- نعيم اليافي،في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1997.

130- الوجيز في دراسة القصص، ألين أولتبنر وليندل لويس، ترجمة: عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983 .

131- وغليسي يوسف،الشعريات و السرديات ؛قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم ،دار أقطاب الفكر ،د ط 2007.

132- وليام فان أوكونور، تر نجيب المانع،الرواية في عصرنا،ضمن كتاب أشكال الرواية الحديثة:مجموعة من المقالات دار الرشيد،بغداد ،1980.

133- يانمانفريد، علم السرد، مدخل الى نظرية السرد ترجمة: أماني أبو رحمة نينوى، سوريا، 2011.

134- يحي عارف الكبيسي ،المقولات والتمثلاث والأوهام (دراسة في النقد العربي الحديث)،دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،2009.

135- يمنى العيد ،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،دار الفارابي ،بيروت،ط1، 1990 ص 193

136- يوسف حطيني،مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق، 1999.

137- يوسف نوفل،قضايا الفن القصصي (المذهب ،اللغه ، النماذج البشرية) د. يوسف نوفل . / المطبعة العربية الحديثة – القاهرة ط 1- 1977.

138- يوسف وغليسي ،النقد الجزائري المعاصر من اللا نسونية الى الألنسية

اصدارات رابطة ،ابداع الثقافة الجزائر ،د ط،2002.

المصادر الأجنبية:

139- 1974، paris ،jean.piaget :le structuralisme ;6eme éd.puf

140 -grivel.production de l'intérêt et romanes mouton .1973

141- Tamine-joelle Garde.Hubeet Marie Claude DICTIONNAIRE DE CRIYIQUE LITTERAIRE , ED ARMOND COLIN TUNISIE 2001 .

142 -Gerand Genette : poetique ; Ed .seuil .paris 1987 .

المجلات والدوريات:

1- أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية المعاصرة(تحت سماء كوبنهاغن انمودجا) مجلة المقاليد ،ع 07،دب،2014.

2- جميل حمداوي السميوطيقا والعنونة ،مجلة عالم الفكر ،مجلد 25،عدد 37،الكويت 1997.

3- جون برين،كيف نكتب رواية، ترجمة: محمد شاهين، مجلة الآداب الاجنبية،ع 1 السنة 5، تموز 1978 .

4- الزاوي بغوره ،مفهوم البنية مجلة المناظرة ،ع5 ،1992.

5- عيسى القدومي ،مقال شهاب اليهود وأباطيرهم (حائط الراق)،مجلة الفرقان ع914،كويت 2015.

الرسائل الجامعية:

6- لمحمد أحمد عبد الوهاب الشريدة (البنية السردية في شعر يوسف الصائغ) رسالة دكتوراه ، جامعة البصرة كلية التربية

الفهـــرس

المقدمة

المدخل

مفهوم بنية السرد 1
مفهوم البنية 2
البنية لغة 2
البنية اصطلاحا 4
مفهوم مصطلح السرد 9
نشأته 9
السرد في اللغة 9
السرد في المصطلح 10

الفصل الأول

البنية الزمنية للسرد والفضاء الروائي

تمهيد 25
تقنيات حركة السرد 32
تسريع السرد 33
ا) التلخيص 33
2) الحذف أو القطع 36
ا- الحذف الصريح 37
ب) الحذف الضمني 38
ج)الحذف الافتراضي 38
ابطاء السرد 40
1) المشهد 40

2) الوقفة الوصفية..... 42
تقنيات أنساق السردالزمنية 45
1) الاسترجاع 46
ا- استرجاع خارجي..... 47
ب- استرجاع داخلي..... 47
ج-استرجاع مختلط..... 48
2) الاستباق..... 50
ا- استباق داخلي..... 51
ب- استباق خارجي..... 51
الفضاء الروائي..... 55
تمهيد 55
الفضاء الجغرافي(المكان 60
ا- الأمكنة المغلقة..... 61
ب- الأمكنة المفتوحة..... 61
1- مكان أليف..... 64
2- مكان معاد 65
الفضاء النصي..... 67
عتبة العنوان..... 68
لوحة الغلاف 71
الاهداء..... 76
الاستهلال..... 78

الشكل النصي 79
الكتابة الأفقية 80
الاخراج الطباعي 81
الهوامش 82

الفصل الثاني

الشخصيات في رواية حائط المبكى

تمهيد 85
الشخصية الروائية في النقد 89
الشخصيات في رواية حائط المبكى..... 96
شخصية السمراء..... 97
شخصية السكرتيرة صوفياء 101
شخصية الرسام (الفنان التشكيلي 104
بناء الشخصية عن طريق السرد 108
ا- البعد الخارجي(الفيزيولوجي 110
ب-البعد الداخلي(السيكولوجي 110
ج- البعد الاجتماعي 111
د- البعد الفكري (الأيدولوجي 112

الفصل الثالث

المنظور الروائي

تمهيد 129
أنواع الرواة..... 136
1) الرؤية من الخلف..... 139

2) الرؤية معا..... 143
الرؤية من الخارج..... 146
وجهة النظر point of view 150
1- وجهة النظر بمستوى أيديولوجي 154
2- جهة النظر بمستوى تعبيري 158
ا- وجهة النظر بمستوى تعبيري للراوي الخارجي – الموضوعي 158
ب- وجهة النظر بمستوى تعبيري للراوي الداخلي – الذاتي..... 159
3- وجهة النظر بمستوى مكاني وزماني 163
4- وجهة النظر بمستوى نفسي..... 166
1) الذاتي..... 166
2)الموضوعي 167
ا- منظور الراوي الموضوعي الداخلي..... 167
ب-منظور الراوي الموضوعي الخارجي..... 168
ملخص الرواية 174
الخاتمة 178
قائمة المصادر والمراجع 181
الفهرس 194

بنية السرد في رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي

تناولت هذه الدراسة بنية السرد في رواية عزّ الدّين جلاوجي، حائط المبكى، وقد وقفت على مكونات البيئة السردية (الراوي، المروي، المروي له، وجهة النظر) كذلك تناولت عناصر السرد كالزمان والمكان واللغة والشخصيات والحدث، وقد خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج فيما يتعلق ببنية السرد من أهمها مقدرة الروائي عز الدين جلاوجي على تشكيل بنية سردية محكمة تتناغم مع قدرة الشخصيات على النهوض بالحدث، وقد اختار الروائي زمانا يتناسب مع حدث الرواية ومكانا يمكن أن يعد الأمثل لحدث مثل هذا.

The structure of the narration in the Wailing Wall novel by Izz al-Din Djelaoudji

This study deals with the structure of the narration in the novel of Izz al-Din Djelaoudji, the Wailing Wall, and it has stood on the components of the narrative structure (the narrator, the narrated, the reader, the point of view), it also deals with the elements of narration, such as time, place language, characters and events. The study reveals various outcomes concerning the narrative structure adopted by the author . The most important one is the ability of the novelist Izz al-Din Djelaoudji to form a structure consistent with the ability of the characters to promote the event, the novelist chose a time appropriate to the event of the novel and a place that could be the perfect for such an event.

La structure de la narration dans le roman du Mur des lamentations d'Izz al-Din Djelaoudji

Cette étude porte sur la structure de la narration dans le roman d'Izz al-Din Djelaoudji, le Mur des lamentations, et se concentre sur les composantes de l'environnement narratif (le narrateur, l'irrigué, le point de vue) et les éléments de la narration tels que le temps, le lieu, la langue, les personnages et les événements. L'étude a abouti à un ensemble de résultats en relation avec la structure de la narration, le plus important est la capacité du romancier Izz al-Din Djelaoudji à former une structure narrative en harmonie avec la capacité des personnages à promouvoir l'événement. Le romancier a choisi un moment propice à l'histoire et un lieu propice à un tel événement.