وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2 -أبو القاسم سعد الله-

العربية وآدابها واللغات الشرقيةكلية اللغة
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

تخصص: الخطاب السردي المعاصر

جماليات الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني
"الأنماط والأدوات والخصوصيات"

The aesthetics of narrative vision in Najib Al-Kilani's novel speech (patterns, tools, specificities)

إعداد الطالبة: خيرة شوط khayra Chott

إشراف الأستاذالدكتور: علي ملاحي Ali mallhi

أعضاء لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
فاتح علاق	أستاذ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
علي ملاحي	أستاذ	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
محمد بلقاسم بن جيدل	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
نصيرة بليليطة	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
سعيدي الدراجي	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة –بوزريعة	عضوا ممتحنا
أحمد أعراب	أستاذ	جامعة الشلف	عضوا ممتحنا

الموسم الدراسي: 2022/2021

Ministry of higher education and scientific research

University of Algiers 2
Faculty of Arabic Language and Literature and Eastern Languages
Department of Arabic Language and Literature

A thesis presented for obtaining a third phase doctorate

Specialization: Contemporary narrative discourse

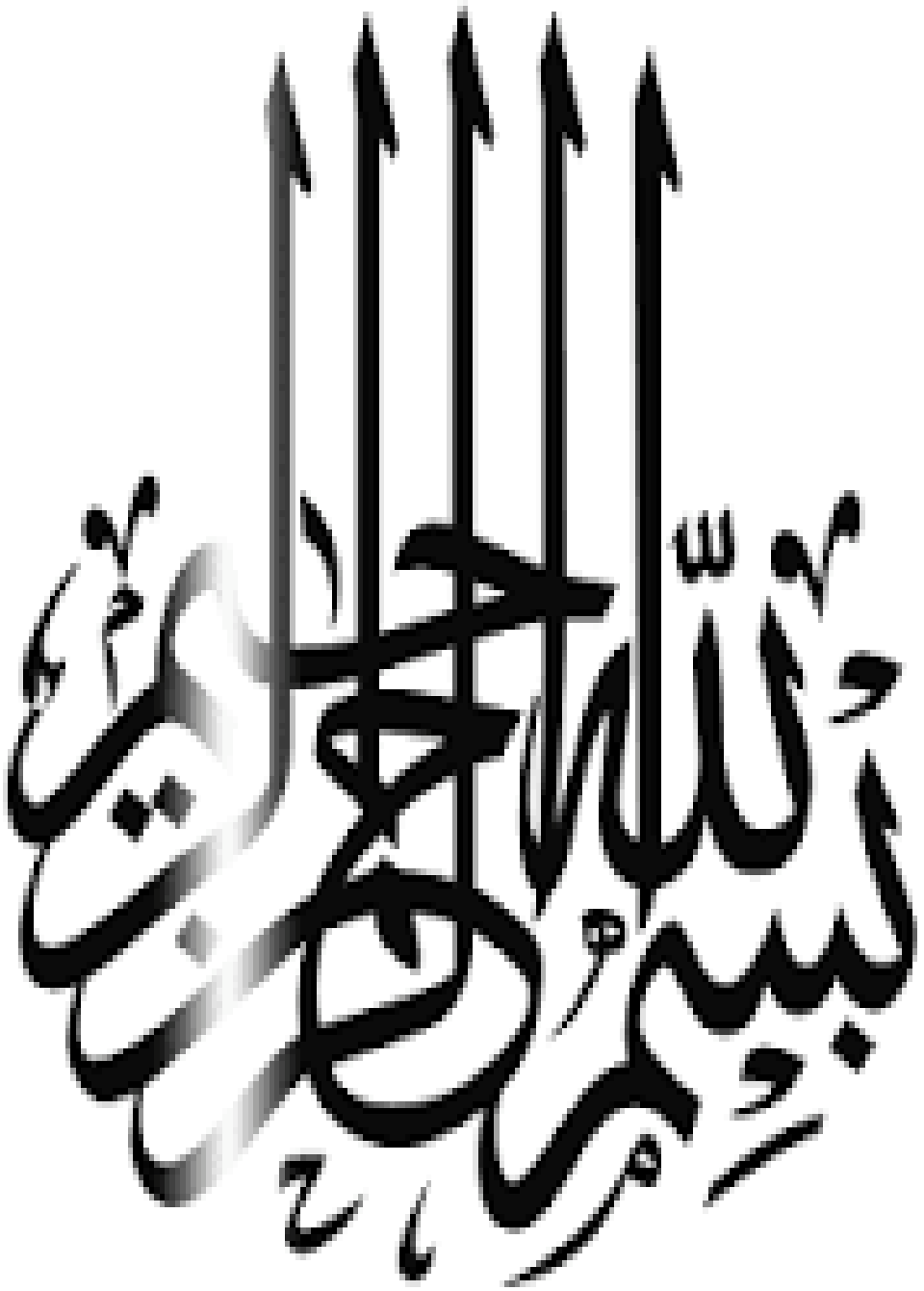
The aesthetics of narrative vision in Najib Al-Kilani's novel speech (patterns, tools, specificities)

Prepared by:
Khayra Chott

supervised by
Pr.Ali Mallahi

Jury's Board

Name And Surname	Scientific Rank	Original Univ	Adj.
Fatah Allag	Professor	University of Algiers	As President
Ali Mellahi	Professor	University of Algiers	As Supervisor
Med.Belkasem Ben djidel	Professor	University of Algiers	As Examiner
Nacira Blilita	Professor	University of Algiers	As Examiner
Saidi Darragi	Professor	E.N.S BOUZAREAHA	As Examiner
Ahmed Aarab	Professor	University of CHLEF	As Examiner



كلمة شكر

الحمد لله الذي أنار لي درب العلم والمعرفة وأعانني على أداء هذا الواجب ووفقني في إنجاز هذا العمل.

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان والتقدير إلى الذين حملوا رسالة العلم والمعرفة.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل والامتنان الكبير إلى الأستاذ المشرف:

الأستاذ الدكتور "**علي ملاحي**" لقبوله الإشراف على هذه الأطروحة وعلى دقة ملاحظاته وتوجيهاته القيمة التي كانت عونا لي في إنجاز هذا العمل ، داعية المولى عز وجل أن يمنّ عليه بالصحّة والعافية إنّه مجيب الدعاء.

كما أجدني عاجزة عن الشكر والتقدير أمام زوجي العزيز"**أحمد**" الذي تكبد عني كل متاعب هذا البحث طوال سنوات الدراسات العليا، فأسأل الله عز وجل أن يديمه تاجا فوق رأسي وأن يجعله ذخرا للعلم والمعرفة.

ولا يسعني في هذا المقام كذلك إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل باسمي وباسم زوجي للأخ "محمد رضوان" من مصر الذي كان له الفضل في حصولي على كل مؤلفات "نجيب الكيلاني" .

نسأل الله العظيم أن يرزقنا وجميع المسلمين حسن الخاتمة.

إهـــداء

قال عز من قائل:" **ولاتحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون**"

آل عمران -169-

أسأل الله العظيم رب العرش العظيم أن يتقبل هذا العمل المتواضع ، **صدقة جارية**.. إلى روح والدي الشهيد، والذي كان من أوائل شهداء كورونا "**الإمام الحاج امحمد**" رحمه الله وجعل الفردوس الأعلى مستقره ومثواه.

اللهم ارحم أبي واغفر له ونوّر له في قبره

اللهم اجعل مكانته في الفردوس الأعلى من الجنة

بجوار الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم وحسن أولئك رفيقا.

إلى نور حياتي ووجداني ، إلى من أدركت الغاية بفضلها ، إلى منبع الحنان " **أمي**"

الغالية حفظها الله سبحانه و تعالى و أطال في عمرها.

إلى مهجة الروح وقرة العين..... ابنايَ "**محمد ياسر**" و" **عبد الرحمن**".

إلى من أحترمهم كثيرا و أحبهم أكثر ، إلى من قاسموني الأمومة و الأبوة إخوتي وأخواتي.

وإلى كل أبنائهم وبناتهم، حفظهم الله ورعاهم.

إلى جميع صديقاتي.

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي و لم تسعهم مذكرتي، إلى كل طالب علم و طالبة علم.

.

مقدمة

أولى المهتمّون بالسّرد العربي أهمية كبرى للرواية، باعتبارها أكبر الفنون الأدبية على غرار الشعر والمسرح، وفي هذا السياق يعدها الكثير من النقّاد ديوان العرب الجديد لما تحتويه من قدرة على وصف المشهد في تحوّلاته المختلفة ، وقد حاولت العديد من الدراسات أن تقارب هذا الجنس الأدبي الذي طغى على كل الأجناس بمكوناته السردية التي ميّزته عن بقية الأنماط الأخرى، لكونه خطابا مجسدا في فعل تقوم به الشخصيات فيما بينها، تنسج العلاقات، فتنمو الأحداث وتتشابك إلى أن تصل إلى نهايتها وانفراجها، ويتحكم في هذا الخطاب المؤلف أو الراوي الذي استهدف القارئ أو المروي له، فالأول منشئ القصة ويقابله القارئ وهو متلقيه، ويعتبر الخطاب الروائي عموما وجهة نظر مقدمة من قبل المبدع، يحاول فيه أن يوصل رسالة إلى هذا المتلقّي ويساهم في كل ذلك رؤيته الثاقبة للأحداث، هذه الرؤية التي اصطلح عليها النقاد "الرؤية السردية" أو "وجهة النظر" أو "المنظور" وعلى اختلاف تسميّاتها تأكيدا على أهميّتها في الخطاب السردي، فإنه لا يمكن للمؤلف أن يستغني عن هذا العنصر، لأنه يثبت تواجد الراوي أو اختفاءه في الحكاية .

وقد وقع اختياري على هذا الموضوع لتعدد الآراء وكثرة التساؤلات حول الرؤية السردية، وعلاقتها بكل من الراوي والمروي له من جهة، ومن جهة أخرى حاجة الدراسات للمزيد من معالجة هذه العناصر الخطابية .

وإشباعا لفضولي العلمي ومحاولة مني استكشاف عالم نجيب الكيلاني الروائي، الأديب الفذ الذي أثرى المكتبة العربية برواياته الهادفة ، فقد سعيت إلى التعرف على قدراته الفنية والإبداعية في تقديم عالمه المتخيل من زوايا نظر معينة، اقتنع بها ودافع عنها بطريقته الروائية وفق تقنيات جمالية مختلفة .

وتجسيدا مني لهذه الرغبة ولجت إلى هذا الفضاء الذي تتمازج فيه الذات الفاعلة مع بنية الواقع بكل تغيراته،لتمنحنا القدرة على استنطاق جوانبها الخفية واستخراج عناصرها الداخلية .

وحتى لا يبقى هذا البحث رهين الدراسات النظرية ،ارتأيت تجسيدها تطبيقيا على نماذج من روايات نجيب الكيلاني تمثلت في (عمر يظهر في القدس،الربيع العاصف، رمضان حبيبي).

لعل أبرز محفزات اختياري للروايات المذكورة سابقا كونها متباينة الرؤى والأبعاد والأهداف ، فالرواية الأولى، رواية تصوّر بطولات الجيل الجديد في مدينة القدس ، والذي ولد تحت الاحتلال وترعرع في كنف المقاومة ،مستحضرا في ذهنه وفي مخيلته قادة الإسلام الأفذاذ ،مركزا على شخصية عمر بن الخطاب رضي الله عنه ،وكأن في كل زاوية من فلسطين سيولد عمر جديد، أما الثانية فهي رواية ذات بعد اجتماعي تروي يوميات الحكيمة منال عبد المجيد ، وقد وظفت في إحدى قرى مصر ،فافتتن بجمالها بعض أعيان القرية وحاول كل واحد منهم الظفر بها،فراحوا يكيدون لها المكائد، وأما الثالثة فهي رواية تصوّر العبور الكبير لخط بارليف من طرف المصريين.

ولقد تمكن نجيب الكيلاني من أن يقدم أعماله الروائية هذه في قوالب فنية متميزة، برزت فيها قدرته الفنية التي تجعلنا نطرح الإشكالات الآتية:

- ما هو السرد الذي تبناه هذا الروائي؟
- ما هي الرؤية السردية؟وما حقيقتها عند نجيب الكيلاني؟
- ماهي أنماطها ومكوناتها في خطابه السردي؟
- ما هي أهم آراء النقاد وتصنيفاتهم حولها؟
- كيف قدم نجيب الكيلاني عالمه الإبداعي المتخيل؟ ومن أي زاوية نظر كان؟
- ما أثر الراوي في خطاب نجيب الكيلاني الروائي؟ وما علاقته بالكاتب؟
- ما هي خصوصيات الرؤية السردية في خطاب نجيب الكيلاني الروائي؟

وحتى أعالج هذه القضايا المتفرّعة عن الإشكالية المركزية المتعلّقة بالرؤية السردية ، وأجيب عن أسئلتها ، ارتأيت أن يكون موضوع دراستي موسوما " **الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني (الأنماط والأدوات، والخصوصيات)**" .

ولتحقيق الأهداف المرجوّة ارتأيت أن أتبع أكثر من آلية إجرائية لأكثر من منهج، وقد اقتضى موضوع بحثي أن يرتكز على خطة منهجية ترتبط تطبيقيا بآليات المنهج البنيوي التكويني عموما، مع الاستعانة في بعض عناصر التحليل بالمنهج التفكيكي بهدف مقاربة بعض نصوص نجيب الكيلاني لمعرفة مدى مصداقيتها الإبداعية وقدرة الروائي على الاستفادة من الاعتبارات الإجرائية الجديدة في إنتاج الرواية التي تستجيب وجدانيا لأنماط معيّنين من القراء، لهم ذوقهم الإبداعي الخاص.

إنّني وأنا أطرق هذا الموضوع، صادفت من بين الدارسين المحدثين الذين درسوا موضوع "الرؤية السردية" الدكتور سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير" وكذا الدكتور نضال الشمالي في كتابه "الرواية والتاريخ" ...الخ، وأذكر من البحوث الأكاديمية ما قدّمه محمد نجيب التلاوي "وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر" ، والباحث محمد صالح المشاعلة "الرؤية السردية أنواعها ومكوناتها في قصص سناء شعلان " وغيرها.

وتجدر الإشارة إلى أن معظم هذه الدراسات قد تعرضت لموضوع "الرؤية السردية" ضمن موضوع آخر، في حين حاولت في بحثي هذا أن أتفرد بهذا الموضوع وأدرسه مستقلا عن العناصر الأخرى، فكان أساس بحثي ولعل هذا أهم ما يميزه، فضلا عن أن هذا البحث يتميز عن غيره من الدراسات السابقة أنه قد تعرض لعنصر الرؤية السردية بالتفصيل بدءا من جذوره وصولا إلى أهم العناصر المكونة له، كما حاولت أن أوضح أن الرؤية السردية قد تكون متعددة ضمن نمط سردي واحد وقد سمح لي بذلك ما وجدته في المدونات التي وقفت عندها.

لقد قام البحث على أربعة فصول سبقتهم مقدمة لينتهي بخاتمة وملحق، جاء الفصل الأول فصلا نظريا تطرقت من خلاله إلى إشكالية المفهوم والمصطلح، فتعرّضت بذلك إلى مصطلحي "الرؤية"و"الراوي" ، وحاولت أن أعطي مفهوما محددا لكل واحد من هذين العنصرين، ثم حاولت إعطاء الفرق بين الرّاوي (المؤلف الضمني) و الرّوائي (المؤلف الواقعي)، وكذا وظائف الراوي، أما عن الرؤية السردية فقد كان التركيز أكثر على مفهومها من وجهة نظر بنيوية وذلك في المنظورين الغربي والعربي معا ، وفي الفصل الثاني تناولت فيه الحديث عن أنماط الرؤية السردية ، ووجدت من الضروري الإشارة إلى أنماط الراوي قبل ذلك، ثم حاولت أن أقف على أنواعها مستندة في ذلك إلى مقاطع سردية من المدوّنة ، أما الفصل الثالث فقد خصصته لدراسة أدوات الرؤية السردية كالزمان والمكان باعتبارهما عنصران هامان في كل عمل روائي، ومثلت لذلك بمقاطع من المدوّنة أيضا، ومما ينبغي أن أشير إليه أنني عمدت إلى تكرار بعض النصوص لتحقيق فائدة تتعلق بوضوح موضوع الشاهد فيها أكثر من غيرها، أما الفصل الرابع فقد خصصته للحديث عن خصوصية الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني ، مشيرة إلى جمالية التنويع بين الضمائر من غائب ومتكلم ومخاطب، ثم الخاتمة التي أوجزت فيها حصيلة البحث وأهم النتائج المتوصل إليها، أما الملحق فقد خصصته لإعطاء لمحة عن حياة الروائي نجيب الكيلاني وملخصات رواياته .

ومن بين أهم المراجع التي اعتمدتها: كتاب "تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير" للمؤلف سعيد يقطين وكذا كتاب "تحليل النص السردي" للمؤلف محمد بوعزة، وكتابا "تقنيات السرد الروائي" و"الراوي الموقع والشكل" للمؤلفة يمنى العيد وكتاب "الراوي والنص القصصي" للمؤلف عبد الرحيم الكردي، وكذا كتاب "المروي له في الرواية العربية" للمؤلف علي عبيد وغيرها من المراجع الأصلية والمترجمة، ومن

المسلم به أن كل بحث محفوف بالمصاعب والتحديات ولعل أهمها قلة الدراسات حول موضوع الرؤية السردية خاصة في روايات "نجيب الكيلاني" ،والصعوبة الأخرى التي واجهتني وهي وجود ندرة في المراجع الخاصة بهذا العنصر ، فضلا عن أن موضوع الرؤية السردية قد أوقعني في ارتباك ونوع من التشتت لتعدد المصطلحات التي أطلقت عليه.

الفصل الأول : الرّؤية و الرّاوي

(مفاهيم نظريّة)

الفصل الأول : الرّؤية و الرّاوي

(مفاهيم نظريّة)

تمهيد

ماهية الراوي وحقيقته

مفهوم الرّاوي

الفرق بين الرّاوي (المؤلف الضمني) و الرّوائي (المؤلف الواقعي)

وظائف الرّاوي

مفهوم الرؤية السّردية

تعريف الرؤية السردية لغة

تعريف الرؤية السردية اصطلاحا

الرؤية السردية في المنظور البنيوي

الرؤية السردية في المنظور البنيوي الغربي

الرؤية السردية في المنظور البنيوي العربي

تمهيد

يقوم الحكي في نظر السّرديّات البنيويّة على أساسين متكاملين[1] ، أحدهما القصّة أو المتن الحكائي، أي مجموع أحداث الأثر الحكائي (واقعيّة أو متخيّلة) التي ترتبط فيما بينها وفق علاقات تنسج حبكة القصة[2]، و ثانيهما السّرد، أو الخطاب الحكائي، و يقصد به الطريقة المعتمدة لحكي تقنيات القصّة و تقديمها بما تشمله من أساليب و تقنيّات و لا سيّما الزّمن و الصّيغة و الصّوت.[3]

و قبل التّفصيل في مفهوم الرّؤية السّردية تجدر الإشارة إلى مصطلح" الرّاوي" كونه مكوّن أساسي من مكوّنات الخطاب السّردي بل و من أهم الأسباب التي جعلت الدّراسة تولي اهتمامها شطره، و تدرج ذلك في سياق الحديث عن" الرّؤية "، ما يجمع مسألة الرّواية (narration) بمسألة (الرّؤية) من دقيق الصّلات حتّى أنّ النّظر في طبيعة المبئّر (focalisateur) يقتضي ضرورة النّظر في الجهة التي ينتسب إليها[4].

وهذا ما دفع كثيرا من الدّراسات إلى دمج فعل الرّواية بفعل الرّؤية، و هما فعلان قد ينهض بهما طرف واحد كما هو الحال بالنّسبة للرّاوي العليم بكل شيء،يروي ما ظهر من الأشياء و ما خفي، ما غاب منها وما حضر ، و قد يفترقان في الملفوظ نفسه عندما يروي الرّاوي الأحداث و لكنّه ينظر إليها بعين الشخصيّة. [5]

---

[1] – W.Kayser,Qui raconte le roman ?In(Poétique du récit) col point. Ed du seuil,1997,P.66

[2] –- Ibid.

[3] –W.G.Boothe=Distance et point de vue ,In(Poétique du récit)P83

[4]– محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية.(1976–1986). كلية الآداب و العلوم الإنسانية بصفاقس و دار صامد المعاصرة للنشر و التوزيع ، صفاقس، تونس، ط 1 2003 م ، ص 409.

[5]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993م ص 243، 244.

و"على الرغم ما بين فعلي الرّواية و الرّؤية من تمايز، فإنّ دراسات كثيرة مازالت تخلط بينهما و تتحدّث عن هذا في موضع ذاك، و ربما كان السّبب في ذلك ما بين الفعلين أو فاعليها من تفاعل كبير"[1] ، "فإذا كانت الرّؤية مبدأ تتّسق بمقتضاه عناصر العالم المتخيّل انطلاقا من بعض المنظورات... أو انطلاقا من موقع خاص"[2] "فإنّ الرواية مبدأ آخر يتمّ بمقتضاه تحويل عمليّة الإدراك إلى قول"[3]، و عليه فإنّ الرّؤية و الرّاوي عنصران مترابطان متكاملان، لا يمكن دراسة أحدهما بمعزل عن الآخر فهما واحد.

و إذ تبيّن فيما سبق كثرة الدّراسات التي تناولت مسألة الرّؤية و تضاربها في التّعامل معها حينا و تكاملهما أحيانا أخرى، فإنّ مردّ ذلك هو الارتباط الوثيق لهذا العنصر بأحد أهمّ مكوّنات الخطاب السّردي ، و هو الرّاوي و علاقته بالعمل السّردي بوجه عام ، وذلك على اعتبار أنّ الحكي يستقطب دائما عنصرين أساسيّين بدونهما لا يمكن أن نتحدث عنه ، هذان العنصران هما " القائم بالحكي و متلقّيه، و بمعنى آخر الرّاوي و المروي له و تتم العلاقة بينهما حول ما يروى (القصّة).[4]

إنّ العلاقة بين الرّؤية و الرّاوي جدليّة جدا "فعبر الرّؤية يمكن تحديد طبيعة الرّاوي الذي يختفي وراءها"[5] وهذا ما جعل من هذه المسألة مثار اهتمام العديد من النقّاد السرديين على اختلاف توجّهاتهم، و ممّن اهتّم بجزئيّات هذه العلاقة "فريدمان،وشولز، وروبرت كيلوغ، و بروكس ووران، و بوث، وتودوروف و فاولر

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ، ص 244.

[2] – محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية ، مرجع سابق، ص 410.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 283.

[5] – نبيل درغوت ، العين السّاردة simpact ، تونس، ط 1، 2008 ، ص 37.

و غيرهم، حيث اعتبرت العلاقة الجامعة بينهما علاقة لانهائية و أنّهما كلّ متكامل، لا يمكن تحقّق أحدهما دون الآخر إذ لا رؤّية بدون راو، ولا راو دون رؤية".

فما مفهوم الرّاوي ؟ و ما وظائفه ؟

و ما الفرق بين الرّاوي و الرّوائي؟

ما أنواع الرّواة ؟

و هل يتعدّد الرّواة في الرواية الواحدة ؟

1- ماهيّة الرّاوي [1]و حقيقته:

لقد "بدأ الاهتمام بعنصر الرّاوي و أثره في البناء الفنّي للنّص القصصي بداية من ظهور البنيويّة و تطبيقاتها على النّصوص القصصية، بحيث ركّزت هذه النّظرية اهتمامها على النّصوص، و حاولت استنطاقها بعيدا عن مؤلّفيها، فدعت إلى نفي الكاتب و استبداله بصوت غير شخصي هو هنا صوت الرّاوي، و قد استفاد التيّار البنيوي من جهود الشكلانيين الرّوس في هذا المجال ، و أخذ أنصاره بمبدأ الدّراسة التّزامنية Synchronique للنّص الأدبي مستعينين في ذلك بالمبادئ اللّسانية السوسورية، و سعوا إلى تحليل النّص في سكونيّته متجاوزين العلاقة التي يمكن أن تربطه بصاحبه أو الوسط الذي برز فيه"[2].

و"رغم تنوّع المنطلقات و تشعّبها في تناول النّصوص القصصية، فإنّ هناك شبه إجماع من النقّاد المشتغلين في مجال السّرد على أنّ النّص القصصي يقوم أساسا على مبدأ الوساطة، فلا يصلنا كلام المؤلّف إلاّ عن طريق أعوان سرد يفوّضهم عنه،فيكتسي كلامه صيغة تخييليّة"[3].

1- يذهب العديد من النقاد العرب إلى استخدام مصطلح الرّاوي على نظيره السّارد و ذلك لأسباب :

– الجذور القوية و الرّاسخة لمصطلح الرّاوي في التّراث العربي.

- ما يرتبط بهذا المصطلح في الثقافة العربية من معان دالّة على حرية التّصرف في الأخبار المنقولة بالزيادة أو الحذف أو التزوير أو غيرها.

-اتصال هذا اللفظ اشتقاقا بأهم الفنون الأدبيّة في الوقت الحاضر، و هو فن الرّواية.

* ينظر :ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية... عصر الإبداع(دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري) دار النشر للجامعات، مصر، ط1 1997 ،ص91،92 ، و محمد نجيب العمامي : الرّاوي في السرد العربي المعاصر(رواية الثمانينات بتونس)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، وكلية الآداب و العلوم الإنسانية، سوسة، تونس، د.ط، 2001م، ص13، 14، ومحمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، هامش (18)، ص246.

2– ينظر: حميد لحمداني: بنية النّص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2000،3م ص12.

3– محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق ، ص 246.

"فالرّواية أشبه بمملكة ينشئها المؤلّف، ثم يولي أمر إدارتها و مراقبة سكّانه،ومعرفة أحوالهم لراو يختاره هو، و هذا الرّاوي إمّا أن يكون من داخل هذه المملكة أو من خارجها، إذ من حقّ أيّ نص قصصي أن ينهض بروايته راو سواء كان صريحا ظاهرا في النّص، أو متخيّلا يسيّر دواليب القصّة ويتحكم في تصاريفها من وراء حجاب"[1]

1-1 مفهوم الرّاوي:

"تطوّر مفهوم الرّاوي بتطوّر فنّ الرّواية حيث أصبحت النظريّات الحديثة تميّز بينه و بين الرّوائي، فالرّاوي هو الشّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقيّة أو متخيّلة، ولا يشترط فيه أن يكون اسما متعيّنا ،فقد يتقنّع بموضوع ما،أو يرمز له بحرف" [2].

"و يقصد بالرّاوي أنّه : الشّخص الذي يقوم بالسّرد ، و الذي يكون شخصا في السّرد ، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد، كما قد يكون هناك عدّة ساردين يتحدثون لعدّة مسرودين لهم أو لمسرود واحد لذاته"[3].

إذا "فالرّاوي في كلا التّعريفين هو من يقوم بعمليّة الحكي على مسمع من مجموعة من المتلقين أومتلق واحد ،فلا حكاية بدون راو،و مهما قصرت أو طالت،لابدّ

[1]- محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، لبنان، ط1، 2005م، ص85.

[2]- جيرالد برانس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، تق :محمد بريري ،ط1،المجلس الأعلى للثقافة(د م) 2003 م ،ص158 .

[3]- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق ، ص 247..

من وجود متكلّم يروي الحكاية ليشدّ و يدعو المروى له إلى سماعها بالطريقة التي يرويها بها"[1] .

و يمكن القول أيضا " أنّ الرّاوي هو : الشّخص الذي يسرد الحكاية و هو من اختراع المؤلّف و تصوّراته الخاصّة، وهو أي المؤلّف من يختار له موقعا يقرّبه من الحوادث، و الشّخوص و العناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزّمان و المكان"[2] ،إذا فالرّاوي هنا شخصيّة خياليّة من إبداع المؤلّف، فجميع الحكايات تقدّم و كأنّها تمرّ بمراحل وعي المتكلّم سواء كان هذا المتكلّم "أنا" أو "هو"[3]

و بذلك يكون صوت الرّاوي هو محور الرّواية " إذ يمكن ألاّ نسمع صوت المؤلّف إطلاقا، و لا صوت الشّخصيّات ، ولكن بدون سارد لا توجد رواية"[4]

"فالرّوائي لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض (راويا) تخييليا يتوجه إلى قارئ تخيّلي،وهذا (الرّاوي) هو (الأنا الثانية) للرّوائي، و قد يكون شخصيّة من شخصيّات الرّواية"[5].

فالرّوائي هو الكاتب خالق العالم التخييلي ، وهو الذي يختار (الرّاوي) ، و هو لا يظهر ظهورا مباشرا في النّص الرّوائي.

---

[1] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون/دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص 95.

[2] – إبراهيم خليل ، بنية النّص الرّوائي ، دار الدراسة العربية للعلوم ،الجزائر، ط1، 2010م، ص 77.

[3] – ينظر: واين بوث ، بلاغة الفن القصصي ، تر : أحمد خليل عردات/و علي بن أحمد الغامدي ، جامعة الملك سعود، ط1، 1994م ، ص 176.

[4] - عبد الحميد عقار: وضع السّارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية و لسانية ، ع 1985 ، ط1،ص 24.

[5] -

و أمّا"(الراوي) فهو أسلوب صيّاغة، أو أسلوب تقديم المادّة القصصيّة، وقناع من الأقنعة التي يتخفّى الرّوائي خلفها في تقديم عمله السّردي"[1]، و إنّ هذا التغيير الذي أدّى إلى اختفاء الرّوائي خلف الرّاوي كان بسبب إعادة صيّاغة تقنيّات المادّة القصصيّة في الرّواية الحديثة.

و"وفقا للدّراسات التي قدّمت كان "فولتر" أول من نادى بهذا المبدأ(اختفاء الرّاوي) حين قال يجب أن يكون الرّوائي في عمله كالله في الكون حاضرا غائبا"[2] .

"لكنّ الأمر لم يتوقّف عنده فقط، بل و منذ مطلع القرن الماضي سعى "هنري جيمس" إلى إخفاء (الرّوائي) وإظهار (الرّاوي)،على أساس أنّه المعبّر عن رؤية الكاتب الفكريّة و الفنيّة، من خلال موقعه المحوري في الخطاب الرّوائي"[3]و لهذا اهتمّ النقّاد والمبدعون اهتماما كبيرا بالرّاوي نظرا لأهميته في الخطاب الرّوائي، لأنّ موقعه يحدّد شكل الرّواية.

1-2 بين الرّاوي (المؤلف الضمني) و الرّوائي (المؤلف الواقعي):

"ميّز البنيويون بين الرّاوي و المؤلّف من خلال تحليلهم لبنية النّص السّردي،وأجمعوا على أن المؤلّف ، كائن غير نصّي، يقيم خارج الكتابة التي كتبها، فوجدوه متعال عن وجود من ينوب عنه في العمل الذي أنجزه في أغلب النّصوص القصصيّة"[4].

[1]- ينظر:محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 85..
[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي،مرجع سابق، ص86،85.
[3]- المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.
[4]- ينظر: محمد الخبّو: الخطاب القصصي في الرواية العربية، مرجع سابق ، هامش 32 ، ص 314.

و من ثمّ اعتبر الرّاوي كائنا متخيّلا يبدعه المؤلّف ليكون ممثّلا له داخل النّص في حين يبقى هو خارجه، و هما بذلك مختلفان فالأوّل كائن ورقي و الثّاني مدني، الأوّل ينشئ النّص و الثّاني يكتبه على حد تعبير "رولان بارت"[1].

وقد لخّص R.Barthes[2] الخلاف القائم حول علاقة الرّاوي بالمؤلّف، فحصره في ثلاثة تصوّرات:

- في التصوّر الأوّل: يرى أنّ القصّة يبثّها شخص (بالمعنى النّفسي الكامل) له هويّة و هو المؤلّف الذي يكتب قصصا، و القصّة تكون بذلك تعبيرا عن " أنا" خارج عنها.
- التصوّر الثّاني: يجعل من الرّاوي ضربا من وعي كامل une consience totale يبث القصّة من وجهة نظر عليا، هي وجهة نظر الإله ، و هذا الرّاوي يوجد داخل الشّخوص (بما أنّه يعرف كل ما يجري في أعماقها) و هو في الآن ذاته خارج عنها (بما أنّه يصوّر نفسه مشابها لأحد منها).
- التصوّر الثّالث : هو أحدثها يمثّله (هنري جيمس و سارتر) و هو يقضي أن يقتصر الرّاوي على سرد ما يمكن للشّخصيات ملاحظته أو معرفته.

يفضي "بارت" إلى القول أن هذه التّصورات محرجة لأنّ جميعها ترى في الرّاوي والشّخصيات أنّها كائنات واقعيّة في حين أنّها عنده كائنات من ورق.

تعّد مسألة الرّاوي و علاقته بخالقه من أصعب المسائل و أعقدها في الوقت الرّاهن ، بحيث ما زال العلماء يثيرون الجدل حولها بصناعة القصص.

[1]- عبد الوهاب الرفيق : في السّرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد الحامي ،صفاقس، تونس ط1، 1998 ، ص107.

[2] - Barthes Rolond, «Introduction à l'analyse structurale des récit » op.cit.p 26

ويعتبر " باختين ميخائيل Bakhtine Mikhail من أوائل الدّارسين الذين أثاروا هذه المسألة: " أن أروي (أو أحكي كتابة) حدثا جرى لي، أجدني كر (أو كاتب) خارج زمان أو مكان أين جرى الحادث ، إنّ الهوية المطلقة لـ "أنا" مع "أنا" الذي أتحدث عنه مستحيل التّحديد، العالم التّخييلي و إن بدا حقيقيّا و واقعيّا، لا يمكنه أبدا أن يكون متطابقا تماما، من منظور الزّمان و المكان ، مع العالم الحقيقي أين يتواجد فيه الكاتب "[1].

إنّ (باختين) يرى أن الخطاب المتخيّل يتطلب قائلا متخيّلا أيضا، و هو يؤكد على صعوبة الفصل بين الكاتب الذي يضطلع بدور الكتابة و الرّاوي الذي ينهض برواية أحداث عالمه التخييلي.

أمّا تودوروف (Todorov.T) فهو واحد من أولئك الدّارسين الذين يعتقدون باستحالة تحديد صورة الرّاوي .حيث يقول : " إنّ لدينا عن الرّاوي كمّا من المعلومات من المفروض أن تتيح لنا الإمساك به و تحديد موقعه تحديدا دقيقا، و لكن هذه الصورة الهاربة لا تدع أحدا يقترب منها، و هي ترتدي باستمرار أقنعة متناقضة تتراوح بين صورة المؤلّف من لحم و دم و صورة شخصية ما"[2].

و قد أشار "جيرار جينيت"(Gérardgenette) إلى اللبس الذي يكتنف هذه العلاقة فالرّاوي الخارج حكائي (La narrateur extradiégitique) هو راو من الدرجة الأولى، قد يتطابق مطابقة تامة مع الكاتب عندما يتعلّق الأمر بنصوص السّيرة

---

[1] – Barthes Bakhtine,11 « Esthétique et théorie du roman » édition Galimard,Paris1978,P396,trdiduit par Daria ,Olivier.

[2] –« Todorov. Tzvetan, Les catégories du récit littérature »,in l’analyse structural du récit ,communication n° 8,edition du seuil ,Paris,1981,P152

الذاتية و قد يكون المؤلّف متخيّلا ، و قد يمتزج صوت الرّاوي بالكاتب في نفس الأثر [1]

من أعسر الأمور و أصعبها أن تحاول الفصل بين الكاتب و مخلوقه الخيالي، و لكن من اللاّزم و الضّروري الوصل بينهما، فكثيرا ما نجد النص متضمّنا إشارات صريحة أوضمنية للكتاب، أو ضروبا من الكلام لا تتناسب ووضع الرّاوي وكذا قرائن تركيبيّة تدلّ صراحة على حضور الكاتب على نحو ما نجده في نصوص السّيرة الذاتية و غيرها ، وهذا ما يجعلنا نقر أنّ الرّاوي و إن كان في نهاية المطاف عونا سرديا للكاتب ، فإنه ليس منفصلا عنه كل الانفصال، فالوشائج التي تربط بين الرّاوي و المؤلّف قويّة، و عليه يتوجّب النّظر في الأسباب الواصلة بينهما ، لا مطابقتهما مطابقة تامّة، فالرّاوي كائن متخيّل و من الضّروري التمييز بينه و بين المؤلّف الشّخص التّاريخي.

أراد أدام جان ميشال (Adem Jean Michel) أن يتجاوز هذه الإشكالية، فحاول توسيع مجال الدّراسة التي اقتصرت في أغلب الأحيان على دراسة الأعوان التخييليّة و هي الرّاوي و الشّخصيّات و المروي له ، لتشمل كل أعوان النّص السردي الأدبي فعرض أربع مستويات لدراستها ، فاقترح ما أسماه بالعونين المجرّدين (المؤلّف المجّرد و القارئ المجّرد) و العونين الواقعيّين(المؤلّف الواقعي و القارئ الواقعي)، والرّاوي والمروي له والممثلين مستندا على تصور لنتفلت ياب(Lintevelt) Yaap "[2] .

[1] - Genette Gerrard, Discours du récit, éd seuil ,Paris,1983,P92.Adem.J.M , le texte narratif, éd, Natham, Paris, 1994, P222 – 225.

[2] -.Adem.J.M , le texte narratif, éd, Natham, Paris, 1994, P222 – 225

"يعرّف العونين الواقعيين(الكاتب و القارئ) كشخصّيات تاريخيّة لا تنتمي للأثر إنّما للواقع، فالكاتب الواقعي يعرض صوّرا عن ذاته، و يضمّن آثاره الأدبية مواقفه الأيديولوجية، العلاقة بين القارئ الحقيقي و الكاتب الحقيقي ليست خطية، فالكاتب الواقعي يمكنه أن يغيّر أفق انتظار القارئ الحقيقي، و هذا الأخير بدوره يمكنه أن يؤثّر على الأثر، و يضع صورة للكاتب تخالف صورته الحقيقية".[1]

"أمّا عن القارئ المجّرد، فهو ذاك القارئ المثالي الذي يتحاور معه الكاتب طوال نشاطه الكتابي، فهو يمثّل صورة المرسل إليه المفترض الذي يلج دلالات الأثر، أمّا الكاتب المجرّد فيعرّفه على أنّه "الأنا" التي تنتج الأثر، تخالف " الأنا" التي تظهر عادة في المجتمع و الواقع".[2]

إنّ محاولة تفريق أدم ج.م (Adem.J.M) بين المؤلّف الواقعي و المؤلّف المجرّد لا يخلو من افتعال، فـ "الأنا" التي تكتب ليست بالضّرورة "الأنا" التي تروي، إذ ثمّة هوّة بين "أنا" الكاتب المعروف و "الأنا " التي تبلّغ الأثر.

و يرى (واين بوث) أيضا في هذا السيّاق Wayane Booth أنّ" ما نسمّيه بالكاتب الضّمني مختلف تماما عن الإنسان الواقعي مهما كانت الصّورة التّي تتكوّن لنا عنه، فالإنسان الواقعي يخلق في اللّحظة نفسها التي يخلق فيها أثره، صورة مثالية عن ذاته، و كل رواية تجعلنا نعتقد في وجود كاتب نعتبره ضربا من الأنا الثانية"[3]

رفضت الدراسات البنيويّة اعتبار المؤلّف منشئا للنّص أو مصدرا له، فنادت بموته، فالمؤلّف حسب هذا المنهج ما هو إلاّ ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللّغة

---

[1] - Ibid, P222

[2] -. Ibid , P223

[3] - Wayan Booth. C. « Distance et point de vue » in poétique du récit, édition du seuil Paris 1997 P92,93.

الموروثة و المتكلم في الأثر الأدبي هو اللّغة و ليس المؤلّف أو صوته و ذلك لما لها من معجم ثري زاخر بالإيماءات و الإشارات معبّرة عن ثقافة ما، و مؤسّسة لها.

و عليه فإنّ النّص الذي يكون مصدره هكذا هو نص متعدّد الأصوات لأنّه نسيج من عدّة كتابات، و ليس وحدة عضويّة مصدرها المؤلّف أو صوته، فالنّص هو مجرّد معجم غير متجانس، تتتابع كلماته مصطفّة بناء على أعراف مقنّنة لا يمكن للمؤلّف تجاوزها، و تنتج عن نصوص متداخلة ، و هذه الصّفات تقصي المؤلّف وتقتله، و تحوّل التّاريخ و التّراث التّقليدي إلى نصوص متداخلة" [1]

ومحاولة لتجاوز هذه الإشكالية، يخلص المحلّلون للنّص السّردي إلى الإقرار بأنّ الكاتب سواء كان مجرّدا أو ضمنيا هو نفسه المؤلف الشّخص الحقيقي الذي عاش أو يعيش في مكان ما و في زمان ما، سواء أعلن صراحة عن واقعيّته بتبيانه هويّته المدنيّة ، أو استعمل اسما مستعارا، و هو يعتمد على الأدب لكشف خباياه و التعبير عن رؤيته للعالم.

و الرّاوي سواء أسميناه هيئة سردية(Instance narrative) أو ضميرا(personne) أو صوتا سرديّا(voix narrative) فهو في نهاية الأمر دور يتقمّصه الكاتب و هو "الخالق الوهمي للعالم الرّوائي" [2]، فالكاتب يعمد إلى المواقف الأيديولوجية للأعوان التخيليين ، و يقوم باختيار موضوعاتهم و أساليبهم و مواقفهم ليستخدمهم أصواتا له.

[1] - - الرويلي ميجان، البازعي سعد ، دليل النّاقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط2، 2000م، ص 153.

[2] Kayser ,wolfgong, « Qui raconte la roman ? » in poétique du récit ,édition seuil, Paris, 1997,P80

يمكن التّعامل مع الرّاوي بمقتضى إنشائيّة التلفّظ ، بوصفه ذاتا تسري أثارها في الكلام بأساليب شتّى، تتحكم في الأشياء التي ترويها، و تقوّمها و تكشف عن انفعالها بها، و هي دائمة التغيّر، تغيّر المقامات التي ترد فيها ، حضورها في الخطاب تكشفه المثيرات المكانية و الزّمانية الدّالة على الحال و الحضور(الأنا، هنا) ضمائر المتكلّم والعلامات اللغوية الحاملة لسمات وجدانيّة وتقويميّة للمتكلّم و الوحدات اللّغوية الدالّة على جهة اعتقاد المتكلّم ، كالحروف الدالّة على التّأكيد أو الشّك و كذلك ضروب المجاز المتشبعة بذاتيّة القائل في نظرته للأشياء [1].

3-1 **وظائف الرّاوي** : Fonction de narrateur باعتبار أن الرّاوي عنصر مهيمن في السّرد فإنّ له عددا من الوظائف الموكل إليه إنجازها، كما أنّ لكلّ عنصر من العناصر الأخرى وظيفته.

للرّاوي خمس وظائف ضبطها و حدّدها جيرار جينيت كالآتي:

1-الوظيفة السّردية:

و فيها يقوم الرّاوي بتقديم حكايته معتمدا على التقنيّة السّردية، فهذه الوظيفة تركّز على الجانب الحكائي بالأساس.

2-الوظيفة التنظيمية (وظيفة الإدارة):

و تختص هذه الوظيفة بالنص، و فيها يقدّم الرّاوي تعليقاته المختلفة على نص حكايته، ليبرز ما في هذا النص من علاقات و تفصيلات و ارتباطات، أي تنظيمه من الدّاخل[2].

[1]- الخبو محمد : الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 249/ 250.

[2]- ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلح نقد الرّواية، مرجع سابق ، ص97.

3-وظيفة التحقّق (الوظيفة الانتباهية أو التّواصلية):

تختص هذه الوظيفة بالحالة السّردية، من خلالها يعمل الرّاوي على التأكّد من التّواصل و التّأثير في المروي له، حيث أنّ الرّاوي يجتهد في التّوجه إلى المروي له، و محاورته، و الحرص على إبقاء الاتّصال به[1] .

4-وظيفة الشّهادة أو الإقرار(وظيفة الوضع السّردي):

تختص هذه الوظيفة بموقف الرّاوي من النّص الذي يرويه، حيث نجده يعبّر عن أحد المواقف سواء كانت فكريّة أو أخلاقية أو انفعالية، فعندما يكون الرّاوي مشاركا في الأحداث، بإمكانه التدخّل في سيرورة الأحداث معلقا أو متأمّلا،ويكون ذلك ظاهرا و ملموسا [2].

5-الوظيفة الإيديولوجية أو التأويلية:

تختص هذه الوظيفة بموقف الرّاوي من الحكاية، بحيث يتدخّل و بصورة مباشرة أو غير مباشرة لكي يعلّق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي[3].

- و بالرغم من وجود كل هذه الوظائف، إلاّ أنّه لا يمكن وجودها جميعا، فقد تشمل الوظيفة الواحدة مجمل الحدث السّردي لحكاية ما.

إنّ هذا التنوّع و التّباين إنّما يوحي بإعطاء الرّاوي حريّة أكبر لإبداع نصوص سردية انتقلت من مستواها العادي إلى مستوى النّص المفتوح الذي يتقبّل التأويلات المتعدّدة و لقد لخّص محمد عزّام هذه الوظائف ، وجعلها تقتصر على ثلاثة هي :

---

[1]– ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلح نقد الرّواية، مرجع سابق ، ص97.

[2]–ينظر: حميد لحميداني ، بنية النص السّردي ، مرجع سابق، ص 49.

[3]–ينظر:لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية ، مرجع سابق، ص 97.

أ/ الوظيفة الوصفية:

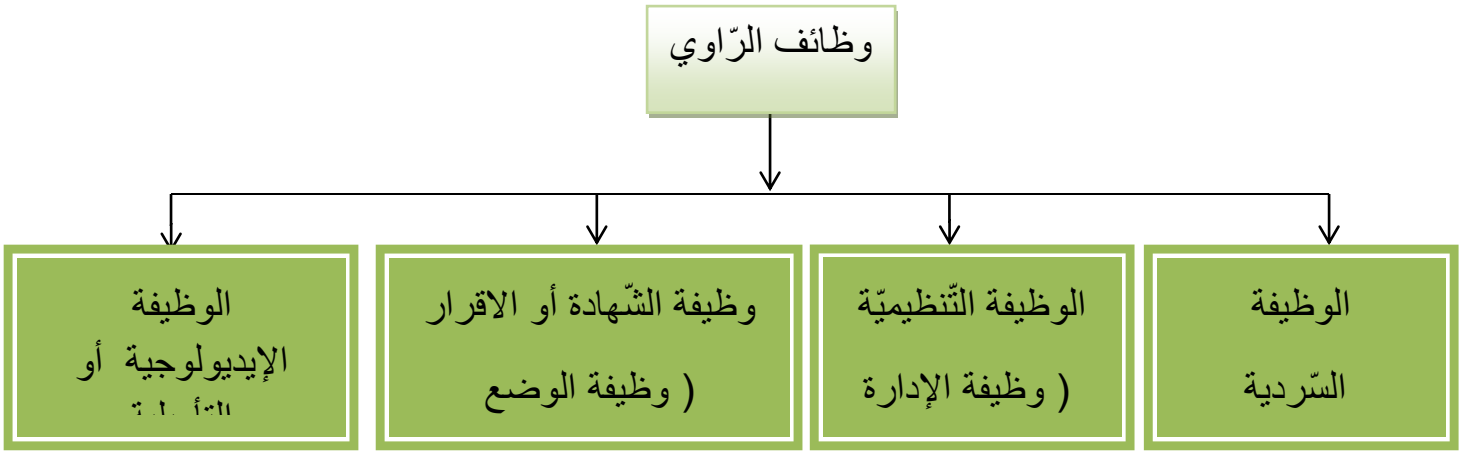
وهي على حد قوله، الوظيفة التي يقوم الرّاوي فيها بإعطاء و تقديم مشاهد وصفية للأحداث و الطّبيعة و الأماكن و الأشخاص دون أن يبرز نفسه، بحيث يظلّ متخفيّا و هذا ما يطلق عليه مسمّى الرّاوي الخفي، ما يجعل المتلقّي يروي مشهدا حقيقيا لا وجود للرّاوي فيه[1].

ب/ الوظيفة التأصيلية:

هي وظيفة يقوم فيها الرّوائي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية و التّاريخ، وجعلها أحداثا للصّراع القومي، و ربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصارات على الخصوم، مثل الموّاجهة العربية التركية، الثورات الوطنية ضد المحتلّين الفرنسيين و الإنجليز..[2] .

جـ/ الوظيفة التوثيقية :

هي وظيفة يقوم فيها الرّوائي بتوثيق بعض رواياته، رابطا إيّاها بمصادر تاريخية زيّادة في إيهام الرّاوي أنّه يروي تاريخا موثّقا[3].

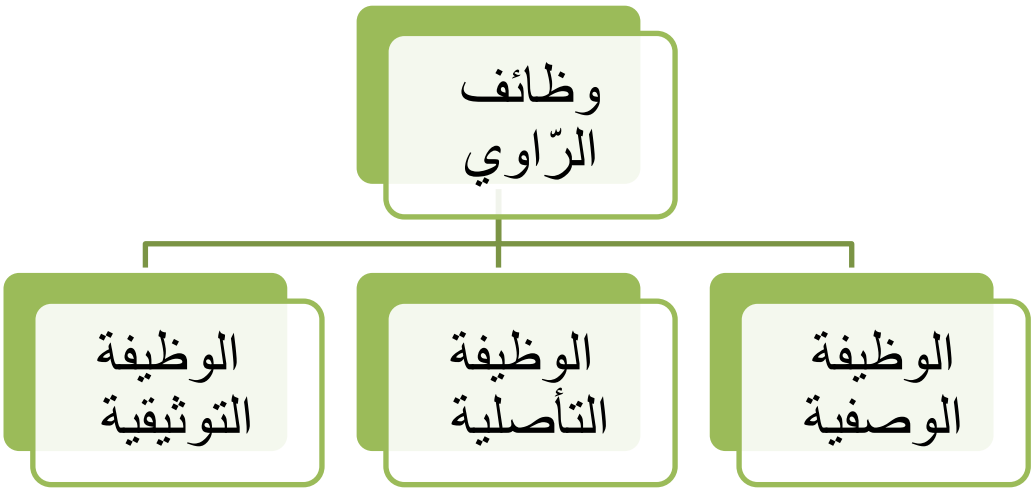


مخطط وظائف الرّاوي لدى" جيرار جينيت"

[1]– ينظر: محمد عزّام ، شعرية الخطاب السّردي ، مرجع سابق ، ص 88.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–المرجع نفسه، ص 89 .



مخطط وظائف الرّاوي لدى "محمد عزّام

و مع توضيح وظائف الرّاوي و دوره، نستطيع القول أن دوره متداخل مع الرّوائي الذي يكون محور النّص دون إظهار نفسه، فالفرق بينه و بين الرّاوي هو كون الرّاوي وسيلة أو أداة تقنية ، يستخدمها الكاتب ليكتشف بها عالم قصّته، أو ليبث القصّة التي يروي، و الكاتب (الرّوائي) يختبيء خلف الرّاوي و يحيد نفسه، فيتقدّم إلى القارئ كمجرّد ناقل للمروي، و على هذا تسقط مسؤولية الأديب و تنتقل الكتابة إلى موقع اللامسؤولية، فتحدّد في كونها شهادة على زمنها وواقعها فحسب[1].

و هنا نستطيع الجزم أنّ الرّاوي لم يكن إلاّ وسيلة أو أداة لتوصيل أو تبليغ القصّة في حين يختبئ الرّوائي خلفه، برغم ذلك قد تمكّنت الرّواية من تطوير تقنية الرّاوي ، فاتّخذ مفهوما جديدا له علاقة بالمروي الذي صار دلالة عن الرؤية المتحكمة في عالم القصة المروية ، فنجد تارة راويا يحكي بضمير المتكلّم، و تارة أخرى يقف

[1]– ينظر: محمد عزّام ، شعرية الخطاب السّردي ، مرجع سابق، ص 89–90.

أمام راو شاهد ، و مرّة نتلقى من راو عالم بكل شيء، و أخرى تسمع راو هو مجرد شاهد يقص ما شاهده فقط [1]

و قد تمكّن الكتّاب من التفنّن في استخدام مفهوم الرّاوي، و ارتبط تفنّنهم هذا بطريقة رؤيتهم، بمعنى ما يرون، فجاءت كيفية ما يرون دلالة على رؤيتهم لما يروون[2].

و هذا ما أدى إلى ظهور أنواع عديدة للرّاوي فقد تنوّع هذا الأخير في العمل الروائي الواحد، وفق ما يقتضيه سيّاق السّرد.

2- مفهوم الرؤية السّردية :

تعتبر مسألة الرّواية مسألة ثنائية معقّدة لا مسألة أحادية بسيطة باعتبارها تتفرّع في الحقيقة إلى مسألتين ، مسألة أولى مدارها: من يروي؟ و مسألة ثانية مدارها : من يرى؟[3].

و هذه القضية شائكة العناصر المتّصلة بها و تداخلها، و لعلّ ما زادها عسرا اختلاف المصطلحات أصلا و ترجمة، و قد أدرك الدّارسون منذ مطلع هذا القرن على وجه الخصوص أنّ الرّواية (التي بها تنقل مادة القصّة إلى المتلقي) إنّما ترد ضرورة من خلال رؤية معّينة هي عين و واسطة، فلا مناص إذن من النّظر فيما يتّصل بالرّؤية[4].

---

[1]- ينظر: محمد عزّام ، شعرية الخطاب السّردي ، مرجع سابق، ص 89-90.

[2]- المرجع نفسه ، ص 90 .

[3]، دار الجنوب ، تونس ،ط2015،2،ج 2 ،ص 50. - الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة

[4]المرجع نفسه، الصفحة نفسها

2-1 تعريف الرؤية السردية لغة:

لقد تعددت تعريفات الرّؤية في اللّغة إلاّ أنّها تقف في مجملها على تعريف واحد حيث ورد في "لسان العرب" لابن منظور: "رأي" : الرّؤية بالعين تتعدّى إلى مفعول واحد، وبمعنى "العلم" تتعدّى إلى مفعولين يقال:رأى زيدا عالما،ورأى رأيا ورؤية وراءة مثل راعة وقال ابن سيده:الرّؤية النّظر بالعين والقلب، وحكى ابن الأعرابي: على ريّتك أي رؤيتك وفيه ضعة وحقيقتها أنّه أراد رؤيتك،فأبدل الهمزة واوا إبدالا صحيحا فقال رؤيتك، ثم أدغم لأنّ هذه الواو قد صارت حرف علّة لما سلط عليها من البدل فقال ريّتك،ثم كسر الرّاء المجاورة الياء فقال:ريّتك وقد رأيته رأية ورؤية،وليست الهاء في رأية هنا للمرّة الواحدة إنّما هو مصدر كرؤية إلاّ أن تزيد المرّة الواحدة فيكون رأيته رأية كقولك:ضربته ضربة،فأمّا إذا لم ترد هنا فرأية كرؤية ليست الهاء فيها للواحدة،ورأيته رؤيانا كرؤية هذه عن الحيّاني"[1].

كما جاء في "المنجد" رأى – رأي:"رأيا ورؤية:أدرك بحاسّة البصر،نظر بعينه (رأى بوضوح)،(رأى بأمّ عينه)،رأيته مقبلا عليّ،أدرك بعين العقل كون رأيا ما،(رأى فيّ صديقا)(رأى أن رفيقه يخلص له الود)"[2]

ما نلاحظه من خلال التّعريفين السابقين أن كلاهما يلتقيان في نقطة واحدة وهي أنّ الرّؤية لا تقتصر على رؤية العين وحسب،إنّما تتعدّاها إلى"الرؤيا" التي تتجسّد كذلك في القلب والفكر،فالرّاوي لا يقف على حدود الرؤية بالعين إنّما يشترك في رأيه كل أعضاء الجسم من عقل وروح.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، باب رأي، حرف الراء، مج6، ط3، 2004م، ص62.

[2]– أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، باب رأي، حرف الراء، ط4، 2000م، ص523.

يرى الصّادق قسّومة " أنّ لفظة "الرّؤية" و إن اقترنت بمعنى الإبصار الذي غلب عليها فإنّها في الحقيقة غير منحصرة فيه، و إنّما هي أوسع مجالا و أشمل معنى باعتبارها تتّسع لجميع ضروب الإدراك (perception) و بهذا المعنى درسها جلّ المختصّين"[1]

تقول بال (BAL) : إنّ توسيع هذه الكلمة إلى ما يتجاوز مجال الإبصار الصّرف يمكّن من فهم الرّؤية في مجالها الواسع "[2]

و عرّفها "لينتفلت"(j.Lintvelt) بطريقة أوضح فقال : هي عملية المعرفة أو الإدراك بواسطة الفكر و الحواس".[3]

يعلّق الصّادق قسّومة فيقول: " و على هذا الأساس ينبغي ألاّ يحصرالإدراك (أو الرّؤية) في الحقل البصري، و إنّما يوسّع ليشمل – جنب مجال البصر– مجالات أخرى مثل مجال السّمع أو اللّمس و الذّوق أو حتّى الحس (عند إيراد مادة قصصية متّصلة بالرطوبة و الدفء و ما شاكلهما): فحاسّة السّمع هي أولى أبواب الإدراك في كتاب الأيام مثلا (فهي بهذا المعنى المصفاة الأولى التي منها تنطلق المادّة القصصّية). و حاسّة الشّم مرصد المحيط و مصدر المادة القصصّية[4]. في مثل الفقرة التاليّة : " رائحة عكر الخمور ، و رائحة عرق الأبدان ، ورائحة زيت المصابيح،ورائحة الدّخان و الحشيش... و رائحة الأرض."[5]

[1]– الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، مرجع سابق، ص 55.

[2] – M.Bal : Narration et focalisation in Poétique , Edit Khimcksiek, Paris,1977,p119.

[3] – Reuter (Yves):Introduction à l' analyse du roman , Paris , éd,Bordas,1991,P67.

[4]الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة ، مرجع سابق، ج 2 ، ص 55.

[5]– محمد المويلحي ، حديث عيسى بن هشام، دار الشعب، القاهرة، د.ت، ص 163

و في هذا السّياق قد يكون التّداول بين الحواس تقنية طريفة في القصة (مهما يكن محملها). فربّ رؤية بصرية أرجعت الرّائي إلى أصوات من الماضي ، و كم من شم أعاد أمام ناظري صاحبه حقولا غنّاء أو حدائق فيحاء (أو غيرها)..[1].

2-2 تعريف الرؤية السردية اصطلاحا:

و الرّؤية مصطلحا نقديا تعني : وجهة نظر الشّخصية أو صوتها الخاص وعلاقتها بالرّاوي[2] و هي ما سيرتكز عليها الحديث في هذه الدّراسة مضافا إليها كلمة السّردية لأن الدّراسة معنية بالخطاب السّردي .

و قد اختار النّاقد " سعيد يقطين" مصطلح " الرّؤية" مضمّنا إيّاه كلّ الأبعاد التي لا يمثّل البعد البصري إلاّ واحدا منها ، و الذي حاول جينيت تجنّبه لأجل اعتقاده أنّ مفهوم الرّؤية لا يحمل بعدا سواه[3]،مؤكّدا " يقطين" أنّ الفعل " رأى" في اللّغة العربية محمّل بكل تلك الأبعاد [4]. وهو يقصد هنا الأبعاد الحسيّة و الإدراكيّة و الذهنيّة.

و نجد أيضا أن مصطلح (الرّؤية) – في نظر تودوروف – و إن كان في حقيقته محملا بالمدلولات البصريّة، إنّما يستخدم هنا كلفظ استعاري أو بالأحرى مجازي فتحلّ الرّؤية في هذا الاستخدام محلّ الإدراك برمّته، و مثل هذه الاستعارة ملائمة لأنّ للخصائص المتنوّعة و العديدة للرّؤية " الحقيقيّة" في عالم الواقع جميعها ما يعادلها في ظاهرة التّخيّل[4].

---

[1]– ينظر: مقال نطالي بييقي – قرو (Nathalie Piegay– Gros) و عنوانه ، الصوت في روايات كلود سيمون (claude Simon) R.Poétique.n°116 Novembre 1998,p.p 487-494

[2]– سمر روحي الفيصل ، بناء الرّواية العربية السّورية، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق ،1995، ص 38.

[3]- يقول جينيت " وتحاشيا لما لمصطلحات رؤية و حقل و وجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأتبنّى هذا المصطلح " تبئير" الأكثر تجريدا ..."

[4]– ينظر: تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، تر: شكري اليخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال المغرب، ط2 1990 م ، ص 50.

و يرى " بول ريكور" الرأي نفسه فيقول : " إذا شئنا تفادي أن تضلّلنا استعارة الرّؤية و نحن نأخذ بالحسبان سردا ينقل فيه كل شيء ، و يتمثّل فيه جعل شيء ما مرئيا عبر عيون شخصية ما، والذي هو حسب تحليل أرسطو لـ (الخطابة، وجودة الأداء)، (وضع الأشياء أمام أعيننا) أي توسيع الفهم إلى شبه حدس، إذن لا بد من اعتبار الرّؤية إضفاء العينية على الفهم و تكون بالتّالي على نحو متناقض تابعة للسّمع".[1]

و إذا كانت هذه التقنية جوابا للسؤال – كما يرى جينيت : من يرى؟ و ليس من يبئّر؟ فإنّ مصطلح الرّؤية هو أنسب المصطلحات للدلالة عليها.

والرّؤية كمصطلح سردي هي : "انتقاء للمعلومة السّردية أداته بؤرة واقعة في مكان ما هي ضرب من المصفاة لا يسمح إلاّ بمرور المعلومة التي يحوّلها المقام[2] و هي المنظور الذي يتمّ وفقا له تقديم المواقف و الأحداث، و الوضع الإدراكي أو المفهومي الذي تعرّض له من خلاله"[3].

و تعرّف الرّؤية أيضا بأنّها "الطّريقة التي اعتبر بها الرّاوي الأحداث عند تقديمها"[4].

"و كلمة الأحداث في هذا التّعريف تشتمل على عناصر بناء النّص السّردي،وتأتي في مقدّمتها الخلفية الزّمانية و المكانية للأحداث، وطبيعة الشخصيّات التي تشكّلها أو تكون على علاقة مباشرة بها ، فالرّؤية تتجسّد من خلال منظور الرّاوي لمادة القصّة ، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدّد بواسطتها أي

[1]– بول ريكور: الزمان و السّرد (التّصوير في السّرد القصصي) ج2 ، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت– لبنان ط1، 2006م ، ص 169.

[2]– محمد القاضي و آخرون ، معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، د.ط، 2010 ، ص 65.

[3]– ينظر، جيرالد برانس: قاموس السّرديات ، مرجع سابق، ص 70 .

[4]– حسين الواد ، البنية القصصّية في رسالة الغفران، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1996، ص 64.

بمميّزاتها الخاصّة التي تحدّد طبيعة الرّاوي الذي يقف خلفها، فهما متداخلان مترابطان و كل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راو، و لا راو بدون رؤية ، وينعكس هذا التّداخل بصورة مباشرة على المادة القصصية، فالرؤية تحدّد إلى درجة كبرى نوع البناء ، و نمط العلاقات بين العناصر الفنيّة لسبب أساسي هو أنّها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر، و الرّؤية تسفر عن الموقف الخاص للرّاوي إزاء عالم الرّواية لأنّ كلّ فكرة تحدّد بناء على الصّوت الذي يحملها و الأفق الذي تستهدفه"[1]

و "الرؤية هي تلك النقطة الخيالية التي يرصد منها العالم القصصي المتضمن في القصّة ، و يمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل:

1- الموقع الذي تقبع فيه.

2-الجهة.

3-المسافة التي تفصل بينها و بين عالم الشخصيّات من ناحية ، و بينها و بين المؤلف من ناحية أخرى"[2] .

و نستخلص ممّا سبق أنّ الرؤية السّردية هي" الموقع الخيالي الذي يصنعه المؤلّف داخل النص، و الموقع الذي يقف فيه الرّاوي ليرى منه إلى ما يروى، فالرّاوي قد يتعدّد في القصّة، و قد يتنوع حسب الصورة التي يخلقها له المؤلّف في القصّة فهذه التّقنية يستخدمها كستار فنّي له و قناع خلف شخصيّاته، ليروي أحداث القصة على ألسنة الرواة فتتناوب الشّخصيات على السّرد.

[1] – ينظر : إبراهيم عبد الله ، المتخيّل السّردي، مرجع سابق، ص 62.

[2] – ينظر: عبد الرحيم الكردي، الرّاوي و النص القصصي، دار النشر للجامعات ، القاهرة، ط2، 1996، ص19.

لقد عرف مصطلح الرؤية السّردية حضورا مكثفا في نظرية علم السّرد منذ نهاية القرن التّاسع عشر،وذلك عائد لوظيفته الأساسية،وهي تشخيص الحدث الرّوائي"[1]انطلاقا من العلاقة التي تجمع السّارد و العالم الممثل، و التي هي بالضّرورة علاقة بصرية إدراكية لفعل السرد ، تظهر من خلال منظور الرّاوي للمتن الحكائي،خاضعة لسلطته و إرادته ، و موقفه الفكري.

و مع تطوّر الرؤية السّردية تعدّدت تسميّاتها و كثرت، فعلى سبيل المثال نذكر : وجهة النّظر ، زاوية الرّؤية، بؤرة السّرد، التّحفيز ، حصر المجال، التّبئير، الرؤية السّردية، و لربّما نجد أن أكثر التسميّات شيوعا هي وجهة النّظر خاصّة في الدّراسات الأنجلوأمريكية[2].

و يعلّق محمد نجيب العمامي على هذا الاختلاف و التمايز في المصطلحات التي أطلقت على مبحث واحد أو مفهوم واحد قائلا : " و ليس تعدد التسميّات شكليّا دوما،إنّما يترجم أحيانا فويرقات في مستوى تصوّر المفهوم و اختلافا بين الدّارسين في مستوى المرجعيات النظرية".[3]

كما أنّ "هذه القضية قد شغلت حيّزا كبيرا من اهتمام النّقاد و الباحثين و أدّت إلى نتائج محقّقة ، حتّى اعتقدوا منذ ذلك الوقت أنّهم وجدوا السر المكين للفنّ الأدبي"[4] ومردّ ذلك " أنّ للرؤى أهمية ما بعدها أهمية ، ففي الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو

---

[1]– ينظر: محمد عزام ، شعرية الخطاب السّردي ، مرجع سابق، ص 92.

[2]– المرجع نفسه ، ص 94.

[3]– محمد نجيب العمامي : تحليل الخطاب السّردي: وجهة النظر والبعد الحجاجي، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2009، هامش (1)، ص17.

[4]– ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، تر: محمد معتصم وغيره ، منشورات الاختلاف، ط3، 2003م، ص 198، / و تزفيتان تودوروف، الشعرية ، مرجع سابق ، ص 50.

وقائع خام، و إنمّا بإزاء أحداث تقدّم لنا على نحو معيّن، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، و يتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا"[1].

يشير " سعيد يقطين " من خلال رصده لتطور هذا المفهوم تاريخيّا ضمن الكتابات النّقدية ، مروره بمرحلتين أساسيتين عل حد تقديره.

الأولى بدأت مع النقد الأنجلوأمريكي منذ بدايات هذا القرن، و استمرت إلى أواخر الستّينات، و خلالها احتل الصدارة في تحليل الخطاب الرّوائي، و قد تبلورت نظريا في إطار الأبحاث و الدّراسات التي وظّفته" [2] .

و "تبدأ المرحلة الثانية مع بداية السبعينات مع التطوّر الذي توّج بظهور " السّرديات" كاختصاص متكامل و خلالها سيتّخذ موقعه المتميّز ضمن هذا الاختصاص وفق الإجراءات العلمية التي تم الانتهاء إليها" [3] .

و المرحلتان متداخلتان فيما بينهما، ذلك لأنّ " ظهور " السّرديات " تم انطلاقا من تطوير المشاريع السّردية السابقة و إغناء لها بناء على ما تمّت مراكماته في مجال تحليل الخطاب السّردي و النّظريات اللّسانية بوجه عام".[4]

3- الرؤية السردية في المنظور البنيوي الغربي :

3-1مراحل تطور الرؤية السّردية في المنظور البنيوي الغربي:

3-1-1 المرحلة الأولى:

---

[1]- تزفيطان تودوروف: الشعرية ، مرجع سابق ، ص 51

[2]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق ، ص284.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يكاد يجمع أغلب الباحثين و النّقاد على أنّ "أول من استحدث هذا المفهوم وبدأ باستخدامه هو النّاقد الأمريكي " هنري جيمس" الذي تزعّم مدرسة النّقد الأنجلوأمريكي في بدايات القرن العشرين على أنّ البعض منهم ، يؤكّد على أنّ أرسطو قد استعمله، كما سبق فلوبير إلى توظيفه، ثم استوحى " هنري" هذا االمفهوم من " فلوبير " بعد اطّلاعه على مراسلاته التي يتحدّث في إحداها عن الرّاوي و عن الرّاوي الذي يجب أن يكون كالإله في عملية الخلق فهو لا مرئي و عظيم القدرة،ونحس به دون أن نراه" [1] و الحق أنّ هنري له الفضل الأكبر في التّنبيه على هذا المصطلح و بيان أهميته ، فمطلبه الذي نادى به في عمله الرّوائي يجعل له هذا الفضل . فقد عاب على الرّاوي لعبه دور محرّك الدّمى ، ونادى باختفاء المؤلف من العمل مؤمنا بأنّ القصّة يجب أن تحكي ذاتها ، و ذلك عن طريق مسرحة الحدث أو عرضه و ليس عن طريق السّرد " [2] و هو بكتاباته النّقدية التي قدّمها بدأ يؤسس لأسس نقدية جديدة جعلت كثيرا من النقّاد يهاجمون الرّوايات الواقعية التي ظهرت في عصره بما فيها روايات " تولستوي " و وصفوها بأنّها " الوحوش الحقيقية الفضفاضة".[3]

---

[1]– محمد علي الشوابكة ، السرد المؤطر في رواية "النهايات" لعبد الرحمان منيف ، منشورات أمانة ،عمان الكبرى، عمّان ، الأردن ، (د.ط)، 2006، ص114/ سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّوائي، مرجع سابق، ص285 / ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر ، القاهرة ،ط1 ،1987، ص 132، 137./ ياسين فاعور ، إشكالية الرّاوي ، الموقف الأدبي ،العدد 36 1996 م ، ص 94–95.

[2]– إنجيل بطرس سمعان ، دراسات في الرّواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط ، 1987م، ص 97.

[3]– إنجيل بطرس سمعان ، و جهة النظر في الرّواية المصرية ، مجلة فصول ، المجلد 2 ، العدد 2 ،1982، ص104.

لقد تشرّب " بيرسي لوبوك " الأفكار النّقدية التي طرحها " هنري " و أخذ يسير على خطاها مع إضافات جديدة يراها ضرورية في النص السّردي، فجيمس بمثابة الأب الروحي له، لذلك فهو دائم الإعجاب برواياته ، فمثلا يقول حين يتحدّث عن رواية السّفراء: " و الآن لنقف عند الأسلوب الذي يمسرح فيه صورة الذهن كليّا،الأسلوب الذي نجده منطقيا بشكل أساسي في رواية " السّفراء " و بقيت روايات هنري جيمس المتأخرة كيف ينسحب المؤلّف ؟ و كيف يقف جانبا ليدع ذهن " ستريثر" يكشف عن قصته[1].

و في نهاية حديثه عن هذه الرّواية يقول " لقد صاغ المؤلّف كتابه هكذا، بحيث أنّ دوره في رواية القصة الآن هو دور غير فضولي إلى أبعد الحدود، فالمؤلّف لا يستطيع عن طريق الخيال الظهور هناك بشكل أكبر تحفّظا. إنّ دوره في التّأثير ليس أكثر من دور الكاتب المسرحي الذي يختفي و يترك شخوصه تمثّل القصّة "[2]

لقد تعدّى لوبوك أفكار هنري ليصل إلى مفهوم الصّيغة السّردية ، فمزج بين مسألة الرّاوي و الصيغ السّردية، فالرّاوي في نظره قد يروي القصّة كما يراها مواجها بذلك القارئ الذي يصغي إليه ، و قد يروي الرّاوي قصّة بشكل مفعم بالحيوية ، حيث تتحرك شخصيّات الحكاية من خلال مشاهد حيّة ، و قد يضعف سلطان الرّاوي و يستدعي القارئ من المشهد ليرى المؤلّف مجرّدا أمامه.[3]

و بناءا على ذلك ميّز لوبوك بين العرض (showing) و السّرد (Telling) مؤكّدا أنّ في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها ، و أنّ في السّرد راويا عالما

[1]– بيرسي لوبوك ، صنعة الرّواية ، تحقيق: عبد الستار جواد ، دار الرشيد، بغداد 1981 ، ص145.

[2]– المرجع نفسه، ص151.

[3]– ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق ، ص 225.

بكل شيء[1] . و من خلال قراءته لرواية " مدام بوفاري" لفلوبير يجد أنه أمام تقديمين للأحداث . الأول تقديم مشهدي ذو بعد درامي و الثّاني بانورامي ذوطبيعة تصويرية . في التّقديم البانورامي نفترض وجود الرّاوي العالم بكل شيء أمّا في المشهدي فإنّ الرّاوي يبدو و كأنه غائب عن الأحداث التي تجري أمام المتلقّي[2].

و لم يقف لوبوك عند حدود الوصف ، بل سار على خطى جيمس، بانحيازه إلى الرّاوي الممسرح و بالضمير الغائب ، ممّا يجعل المتلقي يشعر و كأنه داخل القصّة،يعيش أحداثها ، و هذا ما يجعل كل شيء موضوعيا على عكس التّقديم البانورامي .[3]

من هنا يمكن استنتاج و جهات النظر كما يحددها لوبوك و هي كالأتي [4]:

1-في التّقديم البانورامي نجد الرّاوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه و يلخّصه للقارئ.

2-في التّقديم المشهدي كما في الدرامي نجد الرّاوي غائبا ، و الأحداث تقدّم مباشرة للمتلقّي.

3-في اللّوحات ، تتركّز الأحداث إمّا على ذهن الرّاوي أو على إحدى الشخصيات.

إننا هنا أمام أربعة أشكال سردية كما يلخّصها لنا لينتفلت بوضوح من خلال :

1-التجاوز البانورامي حيث هيمنة الرّاوي.

---

[1]- بيرسي لوبوك ، صنعة الرّواية ، مرجع سابق، ص151.

[2]- ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق ، ص 285 .

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- بيرسي لوبوك ، صنعة الرّواية ، مرجع سابق، ص 93-94 .

2-الذهن المعروض حينما يتركّز التقديم على شخصيّة محورية.

3-الدراما الخالصة حيث غياب الرّاوي.

4-الرّاوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله و هو شخصيّة محورية.[1]

ومع كلّ الجهد و الإضافة التي حاول لوبوك تقديمها إلاّ أنّه ظل محصورا بالتصور الذي قدّمه هنري جيمس، فظلّ تصوره محكوما بأنّ "صنعة الرّواية محكومة بالسؤال عن وجهة النّظر، السؤال عن علاقة رواية القصّة بها"[2]

وفي عام 1943 ظهر كتاب" فهم السرد الخيالي Understanding fiction لـ (كلينيث بروكس و روبرت بن وارن) اللذين اقترحا فيه مصطلح " بؤرة السّرد Focus of narration[3] الذي سيؤصّل عليه جيرار جينيت فيما بعد نظرية التّبئير. و قد قدّما نمطا رباعي الأطراف يلخصه الجدول الآتي الذي كان جيرار جينيت قد قام بترجمته.

	أحداث محللة من الداخل	أحداث محللة من الخارج
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل	البطل يحكي قصته	شاهد يحكي قصة البطل
سارد حاضر بصفته شخصية بعيدة عن العمل	المؤلف المحلل أو العليم يحكي قصته	المؤلف يحكي قصته من الخارج

-جدول الرؤية السردية لدى كل من " كلينيث بروكس" و " روبرت بن وارين" .[4]

---

[1]- Lintvlt : Essai de typalogie narative.edi.Josie cort 1981.p 123.

[2]- بيرسي لوبوك : صنعة الرواية ، مرجع سابق، ص 225 .

[3] – Under standing fiction p 559.

نقلا عن يحيى عارف الكبيسي ، المقولات و التمثلات و الأوهام ، دراسة في النقد العربي الحديث ،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ط1، 2009، ينظر الهامش رقم: 35، ص 54.

[4]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص 198.

و للإيضاح أكثر نورد جدولا مترجما ترجمة حرفية للأصل الأمريكي

	تحليل داخل الأحداث	ملاحظةخارجية للأحداث
سارد شخصية في القصّة	1- الشخصيّة الرئيسيّة تحكي قصتها	2- شخصيّة ثانوية تحكي قصة الشخصيّة الرئيسيّة
سارد ليس شخصية في القصة	المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	المؤلف ملاحظ يحكي القصة

جدول مترجم ترجمة حرفية للرؤية السردية لدى كل من "كلينيث بروكس" و "روبرت بن وارين".[1]

إنّ بروكس و وارين قد قاما بتقسيم وجهة النظر أو على حسب قولهما البؤرة السّردية إلى :

- أحداث محللة من الداخل : و التي تتضمّن :
  - بطلا يحكي قصته أي بضمير الأنا المتكلم
  - شاهد يحكي قصّة البطل أي بضمير الغائب.
- أحداث تلاحظ من الخارج و التّي تتضمّن أيضا:
  - المؤلف العليم يحكي القصّة.
  - المؤلف يحكي من الخارج.[2]

و بحسب قول جيرار جينيت :" إلاّ أنّه يبدو طبعا أنّ الحد العمودي الفاصل هو وحده الذي يهم " وجهة النظر" (الداخلية أو الخارجية)، بينما ينصب الحد الأفقي الفاصل على الصوت (أي هوية السّارد) دون أي خلاف حقيقي في وجهة النظر بين

[1]– ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص 198.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1 و 4 (لنقل : أدولف و أرمينس) و لا بين 2 و 3 (جورج واطسن) الذي يروي عن شيرلوك هلمز و أكاثاكرستي التي تروي عن هركول بواروم[1] ، فإنّ كل منهما قد اهتم بوجهة النّظر الدّاخلية و الخارجية على حسب هوية السّارد.

و بعد حقبة من الزّمن تقدّر بثلاثين سنة على ظهور " صنعة الرواية " للوبوك يأتي فريدمان، ليلخّص الآراء السابقة، و يقدّم تصنيفا جديدا أكثر تنظيما و وضوحا ويمكن عرض هذا التصنيف على النحو الآتي :[2] .

1- **المعرفة المطلقة للرّاوي - المرسل :** و هنا نجدنا أمام و جهة نظر المؤلف غير المحدودة و غير المراقبة ، و هو يتدخل سواء اتّصلت تدخلاته بالقصّة وأحداثها أم لم تتصل فهو " الرّاوي العليم ذو الرأي ".

2- **المعرفة المحايدة :** و هذه الوجهة تختلف نسبيا عن سابقتها ، فالرّاوي هنا يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمنيا ، و لكن الأحداث لا تقدّم لنا إلاّ كما يراها هو لا كما تراها الشخصيّات.

3- **الأنا الشّاهد :** نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلّم ، حيث الرّاوي مختلف عن الشخص ، و تصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الرّاوي لكنّه يراها أيضا من محيط متنوّع.

4- **الأنا المشارك :** تختلف هذه الوجهة عن سابقتها ،لأنّ الرّاوي المتكلّم هنا شخصيّة محوريّة.

5- **المعرفة المتعددة :** هنا نجدنا أمام أكثر من راو ، و القصّة تقدّم لنا كما تحياها الشخصيّات.

---

[1] – ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ، ص 199.

[2] – ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 287/286 و إنجيل بطرس سمعان : وجهة النظر في الرواية المصرية، مرجع سابق، ص 107 ، و ياسين فاعور ، إشكالية الرّاوي،مرجع سابق، ص 93.

6- **المعرفة الأحادية** : عكس الوجهة الخامسة، نجد هنا حضورا للراوي لكنّه يركّز على شخصيّة مركزية و ثابتة ترى القصّة من خلالها.

7-**النمط الدرامي** : هنا لا تقدّم إلاّ أفعال الشخصيّات و أقوالها، أمّا أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسّها من خلال تلك الأقوال و الأفعال و تضيف " روسم كيون" تصنيفا ثامنا هو :

8-**الكاميرا**:الذي يتميّز بنقل شريحة عن حياة الشخصيّات دون اختيّار أو تنظيم" [1]

إن ما يميّز تصوّر فريدمان لوجهة نظره هو التّنظيم من جهة والشمول من جهة ثانية، ولكن تصنيفه هذا كان متشعّبا وذا تعريفات متعدّدة، بحيث أنّ هذه الأشكال السّردية على كثرتها لا نجد بينها إلاّ فروقات بسيطة.

و في عام 1946 ظهر كتاب " الزّمن و الرؤية " للنّاقد الفرنسي (جون بويون) حيث انطلق من مباحث علم النّفس ليستنتج ثلاثة أنواع من الرّؤى وقد استخدم مصطلح رؤية ، وكانت مرجعيته في ذلك هي العلاقة المتينة التي تربط الرّواية بعلم النفس ، فعالم النفس يستبطن نفسية الإنسان و يكشف عن مكنوناتها تماما كما يعمل المؤلف حينما يتحدّث عن شخصيّاته و يحلّل جوانبها و يستكنه سريرتها عبر الرّاوي الخارجي .

أمّا عندما تطّلع شخصيّة فنية على أمر السّرد فإنّها تعمل على خلق تصوّر إدراكي للأشياء تنطلق من ذاته، وتتّجه نحو المتلقي ، يتم كل ذلك في عالم متخيّل و مادّة متخيّلة، فالمرتكز الذاتي للأحداث يعطيها طابع السيرة و

[1]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص288.

هي أقرب إلى علم النفس ، غير أنّ الخيال يكون حائلا دون تطابق الأحداث مع الواقع و تشكّلها في صورة حقائق.[1]

بناءا على هذه المفاهيم صنّف " بويون " الرّؤية السردية كالآتي[2]:

أوّلا: **الرؤية مع** : و تكون فيها شخصيّة الرّاوي محورية ، ولا يعني محوريّة من منطلق البطولة بل لأنها في مركز يتيح للمتلقي أن يرى الشخصيّات من خلالها ويقف على سلوكها، يمسك بها كما يمسك بالرّاوي، وهكذا يكون العالم القصصي فضاء ذاتيا متخيّلا يرتبط به في زمان ومكان ما، دون الوقوف على حقيقته المجرّدة (الموضوعية) ، حيث تنعكس الأحداث على صفحة وعيه الدّاخلي ، و قد صارت وجهة النّظر هذه سمة عامّة طبعت العديد من الرّوايات الحديثة.

ثانيا : **الرؤية من الخلف** : و قد اصطلح عليها بعض النقّاد بـ " الرؤية من الوراء "[3] و مفادها أنّ الرّاوي ينظر إلى شخصيّاته في حياتها و نفسيّاتها و مواقفها نظرة موضوعيّة مباشرة ، فهو لا ينفصل عنها ، و لا عن عالمها الفنّي بل يشرف عليه و يتحكّم فيه تحكّما مطلقا ، و تتجلى هذه الرّؤية بشكل واضح في روايات "دوستويفسكي"[4]، حيث تصبح تدخّلاته الفنيّة المباشرة جزءا أصيلا من سيّاق الأحداث، فهو يضع شخصيّات في موّاجهة بعضها البعض غير أنّه يتولّى وصف السلوك

---

[1]– ينظر :الرواية الحديثة ونظرية وجهة النظر، فيصل مالك أبكر، مجلة نزوىWWW.NIZWA.COM،2013/01/01، سا:16:20.

[2] – ينظر : محمد عزام : فضاء النص الروائي، دار الحوار– اللاذقية، سوريا، ط1، 1996، ص 81 / و ياسين فاعور : إشكالية الرّاوي، مرجع سابق، ص 94، 95./ و عبد العالي بو الطيب ، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة عالم الفكر، العدد4، المجلد22، الكويت، 1993، ص16 – 18 .

[3]- ينظر : سيزا قاسم : بناء الرّواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الرباط ،1984م ، ط1، ص 182.

[4] - الإخوة كارامازوف – فيدور دوستويفسكي / تعريب عبد العزيز أمين ، دار الكتاب العربي – القاهرة، د. ت، ص 53/52.

الخارجي، الذي يقود بدوره إلى الكشف عن الجوانب الخفيّة فيها ، و قد عيبت هذه الطريقة لأنها تؤدي إلى تفكّك الأحداث و عدم تناسق بنيتها العامّة.[1]

ثالثا : **الرؤية من الخارج** : و هي طريقة القص الكلاسيكي ، حيث ينزع الرّاوي إلى النّظرة الخارجيّة لفضاء القصّة و الشخصية، عاجزا عن الخوض في الجوانب العميقة للشّخصيات ، مكتفيا بالمظاهر الخارجية التي يدركها بحواسه و لا يتجاوز ذلك إلاّ في إطار تحليل ما أدركه بالخبرة الحسيّة [2] .

إنّ هذا التصنيف لجون بيون يكشف بحق عن تميّز و تعمّق في تحليل الرّؤيات من المنظور الذي ينطلق منه الباحث ، كما نلاحظ انسجاما كليا لتصنيفاته ، ولعل هذا ما أغرى العديد من الباحثين بالسير على منواله في تبنّي التصنيف الثلاثي و توزيعه للرؤيات، و إن كانوا يفرغونها من أبعادها السيكولوجية المحمّلة بها.[3]

في سنة 1955 يحاول " شتانزل " إقامة نمذجة سردية منطلقا من حديثه عن المنظور و الصّوت و كان يهدف بالأساس إلى تحديد أشكال بناء الخطاب الروائي من خلال بحثه عن قوانين كليّة ، و عمله هذا يختلف اختلافا كبيرا عن باقي النقاد.[4]

يركز " شتانزل " على دور الرّاوي في القصّة من خلال سيطرة أحد الشكلين السرد أو العرض و يسمى ذلك بـ " الطبيعة الوسيطية " التي تربط

---

[1]- ينظر: فيصل مالك أبكر(ناقد وأكاديمي سوداني)، الرواية الحديثة و نظرية وجهة النظر، مرجع سابق.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] – ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص 290 .

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بين الرّاوي و المروي له ، و يصطلح على هذا الوسيط بالمقام السردي [1]، مميّزا بذلك بين ثلاثة مقامات سردية [2].

أ – **الرّاوي الناظم:** (Auktoriale) : و فيه يفرض الرّاوي منظوره من عل.

ب– **الرّاوي الفاعل** : (personale) وفيه شخص يفكر و يحس و يدرك ، إنّه واحد من الشّخصيّات الذي يرى القارئ الشّخصيّات الأخرى من خلاله .

جـ– **الرّاوي المتكلّم** (ich) : وفيه يتوحّد الرّاوي بواحد من الشخصيّات و يتكلم بضمير المتكلّم.

و يعلق "جيرار جينيت " على هذا التصنيف بقوله " هنا أيضا ليس الاختلاف بين الحالة الثانية و الحالة الثالثة اختلافا (في وجهة النظر) (في حين تتحد الأولى وفقا لذلك المقياس)، مدام إسماعيل و ستريذر يشغلان في الحقيقة الموقع البؤري نفسه من الحكايتين مع فارق واحد هو أنّ السّارد عمليا في إحداهما هو الشخصية البؤرية نفسها ، وهو في الأخرى "مؤلف" غائب عن القصّة[3] .

إنّ من خلال تعليق "جيرار جينيت " هذا يمكن القول أنّ شتانزل بتصنيفه هذا ، قد منح الرؤية السردية مجالا آخر ساوى فيه ، بين الرّوايات أو القصص مع فارق واحد هو الرّاوي أو وجهة النّظر التي يروي بها .

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص290.

[2] -Ricover : Temps et récit .Tomen 2 .seuil P137

[3]– جيرار جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، مرجع سابق ، ص 199.

إنّ هذا النموذج الذي يقيمه " شتانزل " يكشف عن طموحه كغيره من الباحثين إلى محاولة وضع تصورات أكثر تجريدا ، إلاّ أنّ هذا الطرح لم يتبلور إلاّ لاحقا.[1]

و في مطلع الستينات من القرن العشرين ، يظهر الباحث W.C.Booth إصرارا على تجاوز تصوّرات " بيرسي لوبوك (P.L.book) و" فريدمان " عبر مسالك النقد الروائي من منظور بلاغي، ومن أهم النقاط التي ركّز عليها في دراسته حول " بلاغة الرّواية " و جهة النظر و المسافة ، أو كما أسماها " أنماط السّرد " [2].

كتب النّاقد واين بوث مبحثا كاملا أطلق عليه " البعد و وجهة النظر"[3]،افتتحه بقوله « لقد أثبت مفهوم وجهة النظر كما هو الحال مع المفاهيم الأخرى المستخدمة في الحديث عن الرّواية ، أنّه أقل فائدة مما توقّع له النقّاد الذين جاءوا به إلى دائرة اهتمامنا » . وقد اعترض النّاقد على فكرة و جهة النظر و ذكر أنّها تهتم بالوصف و التّصنيف ، و هما بمثابة خطوة تمهيدية كما أشار إلى أنّ " بيرسي لوبوك" عندما بدأ يعمل في عرض الفكرة بشكل منهجي لم يكن يتوقع بأن يأتي من يعترض عليها كما فعل أ.م. فورستر و يرى بوث أن مسألة ظهور الرّاوي أو مشاركته ، أو إحصاء عدد المرات التي يذكر فيها كلمة "أنا" إنّما هي مساع لتكوين مبادئ لا تعدو أن تكون مساع افتراضية وغير ذات جدوى بالنسبة للقارئ أو للرّاوئي، مضيفا أن " هنري

[1]– ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق ص 191.

[2]- W.booth .Distance et points de vue in Poétique de récit .Seuil/Points 1977.P85

[3]– مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة ع 2 ، 1992، ص 43 .

جيمس " نفسه يعلم جيّدا – حينما أثار قضية وجهة النظر – أنّ هناك أكثر من خمسة ملايين طريقة لرواية قصّة ما ، رغم الاهتمام الكبير الذي أولاه النقّاد لموضوع العرض « مسرحة الحدث» و تفضيله على السّرد[1].

تحدّث " بوث" عن المعطيات التي تحكم وجهة النّظر باعتبارها مسألة فنية، و هي جانب تقني يوظّفه الكاتب للتّأثير على متلقّيه ، ورغم ما تفرضه المعايير المأخوذة من أشكال أخرى من قيود على الكاتب ، فالرّوايات المشهورة التي سبقت قضية وجهة النّظر لم تكن معروضة عرضا مسرحيا كما هو الحال في العديد من المسرحيات التي ينبغي أن تكون طابعها الأساسي العرض،ويلاحظ أنّ المصطلحات النّقدية التي توصف بها الظاهرة لا تستطيع أن تفي أشكال الروايات المختلفة ، كما لا تستطيع أن تساعد على تمييز الرّوايات الجديدة".[2]

بعد أن قدّم " بوث " عرضا مطوّلا لكل أوجه نظرية وجهة النّظر ، حاول وضع تصور خاص حول ذلك ، بحيث ركّز على مميّزات الرّاوي محيلا وجهة النّظر عليها لا على الضمائر في عملية التصنيف ذلك لاعتقاده أن ضمير المتكلم قد يشكّل عائقا كبيرا في ذلك ،كما يمكن تصنيف الرّوايات في مجموعتين أو ثلاثة بحسب الضمائر الموظّفة " المتكلم ، الغائب الجمع المتكلم " . و رغم كل الذي ذكر يستدرك النّاقد قائلا : « ولا نكاد نتوقّع أن

[1]– ينظر: فيصل مالك أبكر، الرواية الحديثة و نظرية وجهة النظر، مرجع سابق.

[2]– ينظر: فيصل مالك أبكر(ناقد وأكاديمي سوداني)، الرواية الحديثة و نظرية وجهة النظر، مرجع سابق .

نجد معايير نافعة في تصنيف يضع كل الرّوايات في مجموعتين أو ثلاث في الأغلب ».[1]

و يميّز " بوث" بعد ذلك بين نوعين من الرّواة ، المشاركون في القصّة المحكية كشخصيات من جهة و غير المشاركين من جهة أخرى ، و بناء على هذا يوضّح نوعية الروّاة انطلاقا من علاقتهم الترابطية مع القصّة على هذا الشكل.[2]

1-الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب) : و يتواجد في أيّة رواية كيفما كان نوعها حتّى و إن كانت سيرة ذاتية ، و حتّى لو كان هناك راوٍ آخر مشارك إنّه الكاتب الضمني المتخفّي في الكواليس ، و هو ليس الكاتب الإنسان أو كما يقول " بارت" إنّه من ورق و ليس من لحم و دم.

2-الرّاوي غير المعروض (غير الممسرح) : و هو الرّاوي الذي يشتبه علينا،لكاتب الضمني إذا لم يبد لنا أنّ الرّواية تعتمد ذلك الكاتب ، لأنّه من الضروري أن تكون هناك وساطة بيننا كقرّاء و أحداث القصّة.

3-الرّاوي المعروض (الممسرح) : و هو كل شخصية مهما بدت متخفيّة وتتداول الحكي و تعرض نفسها ، بمجرد ما إن تتحدّث بالضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو باسم الكاتب ، وضمن هذا النوع سنجد أنواعا من الروّاة:

[1]- ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص 292/291.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أ – الرّاصد (كما يسمّيه جيمس) و هو المرآة التي تعمل عل عكس الأحداث بوضوح و يستعمل لتقريب بعض الأشياء إلى القارئ ليعرفها بجلاء.

ب – الرّاوي الملاحظ أو الشاهد الذي يسرد عن طريق المشهد أو التلخيص.

ج – الرّاوى المشارك : الذي ينفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات .

إنّ أهم خاصية نجدها في تصنيف : "بوث" هي الدقة في التمييز بين صور تجليات الرّاوي ، و لعل أهم شيء أضافه في مجال السّرد هو استعماله مصطلح : الكاتب الضمني ليميّزه عن الرّاوي ، غير أن البعد البلاغي الذي يحدده تصوّره أعاقه عن محاولة إيجاد قوانين عامة ، و هو نفسه يقرّ بذلك.

لقد ظلّ "بوث" مهتما بطريقة التواصل بين الكاتب و القارئ . و ما يرمي إليه الأول من محاولة نقل قيمه إلى الثّاني ليؤثّر عليه [1] .

3-1-2 المرحلة الثانية :

لقد حاول كل ناقد من النقّاد السرديين السّابقين على غرار " شتانزل " أن يقدّموا مفهوما للرؤية السردية تختلف عمّن سبقه.

[1]– ينظر سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص 292/291.

و منذ أوائل السبعينات أمكننا الحديث عن نزوع علمي في تحليل الخطاب السّردي و كان أول باحث يصادفنا : البلغاري " تزفيطان تودوروف " الذي قدّم تصوّره حول الرؤية السّردية في بحث مطول بعنوان « مقولات السّرد الأدبي» [1].

و قد انطلق من مفهومين مهمّين هما : " القصة و الخطاب " إذ يرى أنهما مظهران أساسيان من مظاهر العمل الأدبي و هما يتقابلان مع :« المتن الحكائي» .

يعد النّاقد البلغاري " تزفيطان تودوروف" أول باحث قعّد للسّرديات بعامة والرّؤية منها بخاصة ، و الذي عدّها ثالث المقولات الأساسية التي تسمح بانتقاء الخطاب إلى متخيّل، فالوقائع التي يتألّف منها العالم التخييلي لا تقدّم لنا أبدا في ذاتها بل من منظور معيّن، انطلاقا من وجهة نظر معيّنة، و هذه الألفاظ استعارية أو بالأحرى مجازية ، فالرؤية تحلّ محل الإدراك برمّته و لكنّها استعارة ملائمة لأنّ للخصائص المتنوّعة للرؤية الحقيقية كلّها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل "[2].

و قد كان هدفه من هذه المقولات تسهيل عمليّة التمييز بين الأجناس كما أن مفهوم الرؤية عنده " بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب الرّوائي وهو بدوره يشدّد على هذا العنصر و يبيّن أهميّته في التّحليل و قيمته الإبداعية منذ " لاكلو" في القرن الثّامن عشر إلى الوقت الرّاهن [3].

ضمّن تودوروف رؤيته لموضوع " الرؤية السّردية" في مبحث مطول بعنوان "مقولات السرد الأدبي"[4] منطلقا من مفهومين مهمّين هما " القصّة و الخطاب" إذ يرى أنّهما مظهران أساسيّان من مظاهر العمل الأدبي و هما يتقابلان مع "المتن

[1]- رولان بارت و آخرون ، طرائق تحليل السّرد الأدبي ، منشورات إتحاد كتاب المغرب العربي، الرباط، 1992 م ، ط1 ، ص 39 .

[2]- تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق، ص50.

[3]- المرجع نفسه، ص 293.

[4]- رولان بارت و آخرون ، طرائق تحليل السّرد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 39.

الحكائي و المبنى الحكائي" الفعّالتين اللّتين أثارهما الشّكلانيّون الرّوس ، فالمتن يحيل إلى الأحداث في الحياة الفعلية قبل أن تنتظم في سياق قصصي يعرضه تبعا لرؤية معينّة ، أما المبنى فإنّه يحيل للأحداث المتشكلة في الخطاب السّردي ، حيث يقول : « إنّ العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه ، فهناك سارد يحكي القصّة أمامه يوجد قارئ يدركها، و على هذا الأساس ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التّي تحكم،إنمّا الكيفية التي أطلعنا بها السّارد على تلك الأحداث[1] » .

و يبرّر ما ذهب إليه بأنّ القصّة ليست عنصرا فنّيا لأنّ أحداثها لا تعدو أن تكون مادة موجودة مسبقا في الحياة، بينما الخطاب هو البناء الجمالي بالنسبة لها وهو المحك ، يصطلح تودوروف على " وجهة النظر" بـ" مظاهر السّرد" ، ويقصد به طرائق إدراك العمل الأدبي المتخيّل ، فإدراك المتلقي و إدراك الرّاوي و إدراك المؤلّف و الشخصّية يجملها في : « إدراكات » و هي تحيل إلى « الرؤية أو النّظرة » و لكنّه يفضّل استخدام مصطلح مظهر لأنه – كما يزعم– « يعكس العلاقة بين ضمير الغائب " هو" في القصة و ضمير المتكلّم " أنا" في الخطاب أي العلاقة بين الشخصية الروائية و بين السّارد» [2].

و هكذا يحتفظ النّاقد بتصنيف جون بويون لوجهة النّظر مع إجراء بعض التعديلات عليه.

أ/ **الرؤية من الخلف** : و يشير إليها بـ السّارد > الشخصية الرّوائية : مستخدما الرّمز الرّياضي أكبر من (>) ، و المقصود بذلك أنّ الرّاوي يكون أكبر من الشّخصيّة الرّوائية ، و يرى أنّ هذه الطريقة مستخدمة في القصص الكلاسيكي

[1] – رولان بارت و آخرون ، طرائق تحليل السّرد الأدبي ، مرجع سابق ، ص 41.

[2] – المرجع نفسه، ص 58، 59.

ويتّصف راويها بالمعرفة التي تفوق معرفة الشّخصيات فلا يشرح رغم اطّلاعه المطلق على كل الأمور التي تجري حتى السّردية منها ، أي أنّ الأحداث تتشكل بصورتها النّهائية في وعيه فقط ، و لا يمكن لشخصية فنية أن تحظى بذلك.

ب/ الرؤية مع : (السّارد = الشخصية الرّوائيّة) أي أن تتساوى معرفة الرّاوي بمعرفة الشخصيّة الفنّية ، و ينتشر هذا المظهر في السّرد الحديث إذ لا يستطيع الرّاوي – وفقا لمعرفته – أن يمدّ الشّخصية بتفسير للأحداث مع إمكانية استخدام ضمائر سرديّة مختلفة متكلم أو غائب ، جمع أو مفرد بحسب موقع الرّاوي من الحدث و كلمة الرّاوي هنا مطلقة لأن أيّة شخصيّة قد تضطلع بأمر الرّواية بغض النظر عن موقعها أو أهميّتهما، هذا الأمر قد يتيح الفرصة للتنقل ما بين المشاهد و الشخصيّات و الأحداث و بالتّالي يخلق رؤى متمايزة للموقف الواحد فتتعدّد عملية الإدراك مع تعقّد الظاهرة التي يتم وصفها .

جـ / الرؤية من الخارج : (السّارد< الشخصية) في هذا المظهر يكون الرّاوي أصغر من الشخصيّة الفنّية ، و تقل معرفته عنها ، فلا يستطيع أن ينفذ إلى أي ضمير ليقص للمتلقي ما يعرفه من أحداث، و يعلّق النّاقد على هذا الأمر قائلا :

« إن هذه النّزعة الحسيّة الخالصة لا تعدو أن تكون متواضعة ذلك لأن سردا ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول و لكنّه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة[1] »

[1] – عبد الرحيم الكردي، الرّاوي و النص القصصي، مرجع سابق ، ص108./ و ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص 287.

بهذه الرؤى يكمل " تودوروف تصنيفه لوجهة النّظر ، و أهم ما يتميّز به تصنيفه هو رصد الظواهر الفنيّة المختلفة المتعلّقة بالسّرد القصصي و تحديد مستوياتها حيث قسّم الإبداع القصصي إلى :

قص و خطاب و أورد المظاهر الفنّية المتعلّقة بهما ، ثمّ تناول العناصر الدّاخلية للعمل الفنّي و الخارجيّة منها من عوامل « شخصيّات » و مؤلّف و متلق ، مرورا بالنّظام التركيبي للعمل الإبداعي الذي تنتظم وفقه الأحداث كالتوازي و التكرار ، و قد ميّز ما بين الضمائر الخطابية التي يستخدمها الرّاوي في التّقديم ، و ما بين طرائق العرض كالتمثيل و السّرد الخالص دون أن يكون لها ذلك الدّور الفاعل في تحديد وجهة النّظر ، و هو أمر شديد التّعقيد لكثرة الفعاليات التي تشترك فيه [1].

و ما يمكن استنتاجه من عمل تودوروف كما يؤكد ذلك سعيد يقطين :« أن مفهوم الرؤية بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب الرّوائي ، و هو بدوره يشدّد على هذا العنصر و يؤكّد على أهميّته و حضوره الفاعل في التحليل[2] »

وقد نوّه تودوروف على أهميّة الرؤية السّردية بقوله أن للرؤى أهمية ما بعدها أهمية،ففي الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم على نحو معيّن فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين،ويتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدّمه لنا، وقد كشف عن هذه الأهميّة في الفنون البصريّة باستمرار، ويمكن للنّظرية الأدبيّة أن تتعلّم الشيء الكثير من نظريّة الرسم ، على سبيل المثال لا الحصر لاحظنا دوما حضور الرّؤى ودورها الحاسم في بنية اللّوحة وفي الأيقونات، ومن الجلي أنّ عدّة وجهات نظر اعتمدت في

[1] – ينظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 293 .

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها..

الأيقونة الواحدة طبقا للدّور الذي يجب أن تقوم به الشخصية الممثّلة، فالوجه الرّئيسي موجّه نحو المشاهد في حين أنّه ينبغي أن يكون حسب المشهد المعروف موجّها نحو المحادث.[1]

ويقدّم تودوروف في كتابه الشّعرية جملة من المقولات المرتبطة بالرّؤية السّردية مركّزا اهتمامه على القارئ الذي يميّز بين ما يدركه من الأحداث المعروضة،وتكون حينئذ المعرفة موضوعيّة ، ومايدركه حول الذي يقوم بنقل هذه الأحداث، وهذه معرفة ذاتيّة،إضافة إلى نوعية الأخبار المدركة، هناك كميّة هذه الأخبار التي يدركها القارئ أو درجة علمه بها، ويطلق عليهما مفهوما:امتداد الرؤية السردية أو زاوية الرؤية وعمقها أو درجة نفاذها.[2]

أما الامتداد فيسمّي هذا الباحث قطبيه :رؤية داخليّة ورؤية خارجيّة،أو رؤية داخليّة وخارجيّة.والرؤية الخارجيّة تكتفي بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل وأي تدخّل من فكر البطل الفاعل،لا توجد أبدا في حالة خام وإلاّ أدّت إلى اللاّ معقول.[3]

أما الرؤية الداخليّة فهي"تلك التي تقدّم لنا أفكار الشخصيّات،كما أن الفرق بين زاوية الرؤية وعمقها ليس كبيرا فيمكن ألاّ تكتفي بالسّطح سواء كان فيزيائيّا أم نفسانيّا،بل أن تنفذ إلى نوايا الشخصيّات اللاّواعية وأن تقدّم تشريحا لفكرها،وهو مالا تستطيعه الشخصيّات نفسها".[4]

---

[1]– تزفيتان تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص51.

[2]– المرجع نفسه، ص51.

[3]– المرجع نفسه، ص53.

[4]– المرجع نفسه، ص51.

وإلى جانب هذه المفاهيم يطرح تودوروف مقولة أخرى متعلقة بالرؤية السّردية وهي جدليّة الحضور/الغيّاب التي تثير مسألة صحّة أو خطأ هذه الأخبار، وهنا للقارئ أن يميّز بين الحالتين ولا يتوقّف دور القارئ هنا بل إنّه يقوم بالتّقويم حين يتّخذ موقفا أخلاقيا أو جماليا تجاه العالم الذي تجسّده الرّواية قد يتّفق وآراء السّارد كما قد يختلف معها، إذ القراءة ليست تماهيا ولا غيّابا في النّص بل محاورة له واستنطاقا.

وهذه هي المقولات التي ناقشها تودوروف ضمن المظهر اللّفظي في تحليل النّص الأدبي أو الخطاب، إضافة إلى حديثه عن السّارد والمسرود له،إذ يعتبر تودوروف أن كلاّ من الحكاية والخطاب يمثّل مظهرا للأثر الأدبي من الصّعب التّمييز بينهما،يقول: "للأثر الأدبي عموما مظهران فهو في الوقت ذاته حكاية وخطاب،فهو حكاية بمعنى أنّه يوحي بشيء من الواقع ويوحي بأحداث قد تكون وقعت،وشخوص من وجهة النّظر هذه يتماهون مع شخوص الحياة الواقعيّة،وكان بإمكان هذه الحكاية أن تنقل إلينا بوسائل أخرى...ولكنّ الأثر الأدبي في الوقت ذاته خطاب فثمّة سارد يقصّ الحكاية وثمّة قارئ يوّاجهه،يتلقى الحكاية وعندئذ لا تهمّنا الأحداث التي تروى وإنما تهمّنا الطّريقة التي استعملها السّارد ليعرّفنا بها".[1]

مع أوسبنسكي وهو عضو جماعة البنائيين الرّوس،ظهرت نظريّته حول وجهة النّظر في كتابه:"نظريّة الصيّاغة"[2]. وقد طرحها بطرق جديدة وطموح كبير وذلك بداية من السبعينات.

وقد جعل من مبدأ "التّآلف" الذي تحقّقه وجهة النّظر في العمل الفنّي منطلقا منهجيّا،لأنّه يتيح للمؤلّف فرصة استخدام رؤى متنوّعة في داخل العمل، وفكرة "التّآلف"

[1]– تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص132.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص179.

أو "التوليف" ترتبط ارتباطا وثيقا بالمؤلّف، وعليه فإنّ وجهة النّظر تتحدّد بناء على موقعه الذي ينتج منه الخطاب السردي، من خلال أربعة مستويات كما يرى[1]:

أ/ المستوى الأيديولوجي.

ب/ المستوى التعبيري.

ج/ المستوى المكاني والزّماني.

د/ المستوى السيكولوجي.

يربط الناقد هذه المستويات بعناصر داخل العمل الأدبي ، ليقابل كل مستوى خارجي مركزه المؤلّف ببؤرة داخلية على سبيل "الثّنائيات" ويوظّف هذه المستويات للإشارة إلى وجهة النّظر، أو إلى تحديد عمق الرؤية السّردية للمظهر الدّاخلي أو الخارجي.

يتم التّركيز في المستوى الأيديولوجي على التقويم "الأيديولوجي" من خلال "مواقع" مجرّدة تقع خارج الكتاب، أو حسب رؤية شخصية موجودة في العمل المحلّل، وينجم عن الوضع الأول :أن يكون الرّاوي خارجيّا (خارج القصة) بينما يصبح شخصية مشاركة في الوضع الثاني.

أما في المستوى التعبيري فيركّز الباحث على العلاقات التي يقيمها الرّاوي مع خطاب الشخصيّات، ويتّخذ موقعا يقدّم منه ملاحظات الشخصيّات بصورة موضوعيّة دون أن يسمها بطابعه الذاتي ، وفي هذه الحالة تكون الرؤية خارجية ، أما إذا تبنّى موقعا داخليّا مشاركا فهو يقدّم رؤية داخليّة .

[1]– ينظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 294 .

وما يتعلق بالمستوى المكاني و الزّماني فإنّه يبدو من خلال موقع الرّاوي –زمانيا ومكانيا– من الشخصيّات لتترشّح وجهة النّظر إلى داخلية وخارجية.

لكن فيما يتّصل بالمستوى السيكولوجي، فيحدّده من خلال أربعة أنماط سردية تقوم على أساس مقولتين سرديّتين:

أ/ وجهة نظر ثابتة أو متحوّلة.

ب/ وجهة نظر داخلية أو خارجيّة.

وجهة النّظر الثّابتة هي التي تقدّم الأحداث بشكل موضوعي ، وعبر رؤية واحدة أمّا المتحوّلة فتنزع إلى استخدام علاقات الشخصيّات ، لذلك فالرّؤية تنتقل من رواية إلى أخرى، وهذا أيضا يسمح بتعدّد الرّؤى، لأن إدراك أي شخصيّة فنيّة يتحدّد وفقا لموقعها، وعلاقاتها بعناصر العمل الفنّي الدّاخلية أو الخارجيّة.[1]

هذا بإيجاز تصنيف أوسبنسكي لوجهة النّظر، وقد أقامها على أساس رؤيتين فقط: داخلية وخارجية، كما اهتم بالمرتكزات التي تحدّدها كالمؤلّف والرّاوي والشّخصية أكثر من اهتمامه بالبحث في نظريّة منهجيّة تؤصّل لقاعدة شاملة لهذا الموضوع، غير أنّ إضافته بالنّظر إلى النّظريات التي استعرضها الباحث تتجلى واضحة فيما يتعلق بالمستويات الأربعة التي انطلق منها ، وأقام على خلفيتها ثنائيّة الدّاخلي والخارجي والزّماني والمكاني.[2]

وفي سنة 1972م نجد أن "جيرار جينيت" قد قدّم لنا نظرية متكاملة للسّرد في كتابه "خطاب الحكاية" منطلقا من كل التصوّرات السّابقة ومن نقده الخاص لها.

[1]- ينظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 294 -296.
[2]– ينظر: فيصل مالك أبكر، الرواية الحديثة و نظرية وجهة النظر، مرجع سابق.

يكشف "جينيت " عن رؤيته للعمليّة السّردية في مقاله الذي هو بعنوان "حدود السّرد" منطلقا من التصوّر الذي وضعه أرسطو حينما حصر المحاكاة في صيغتين اثنتين سعيا لتوظيف الأنواع الأدبية كالمسرح ، والشعر، وقد سبقه أفلاطون إلى ذلك،وبصورة أكثر عمقا حينما رصد ظاهرة الأصوات الأدبية في فنون القول ، وكيف يتكلم المؤلف بلسان غيره مستشهدا بنصوص فنية لهوميروس ، وخلص إلى أن الأدب تمثيل ، ولكنه لا يعرف إلاّ صيغة واحدة هي "السّرد" وهذه الصّيغة تقابل المحاكاة[1].

يبدو أن جيرار جينيت لم يكن راضيا عن التصوّرات التي طرحها النقّاد فقام بتقديم مشروعه الجديد مستوحيا الألسنية البنيويّة ، ليضع بصمته الخاصة في عمله، مستبدلا مصطلح الرّؤية ووجهة النّظر بمصطلح "التّبئير" focalisation، وقد استلهمه من مصطلح النّاقدين "بروكس ووارين" ، واعتبر مصطلحه هذا أكثر تجريدا ، وهكذا يطلق اسم محكي غير مبأّر أو تبئير في درجة الصّفر كمقابل لمصطلحي "بويون وتودوروف" الرّؤية من الخلف، السّارد >الشخصيّة ، ويقسّم جينيت التّبئير إلى داخلي وخارجي ، أمّا التّبئير الدّاخلي فيصنّفه إلى ثلاثة أصناف يمكن عرضها على النّحو الآتي[2]:

1-محكي ذو تبئير داخلي ثابت ، ونموذجه المثالي هو رواية "السّفراء" لهنري جيمس التي قال عنها لوبوك :"إنّ جيمس في "السّفراء" لا يخبرنا بقصة عقل "شبستريثر" ، إنّه يجعل هذا العقل يتحدّث عن نفسه ، إنّه يمسرحه لأنّه يعرض كل شيء من خلال وعي شخصيّة واحدة ، ممّا يؤدي حتما لتطبيق مجال الرّؤية ، وحصرها في شخصيّة واحدة يعيشها لدرجة تصبح معها الشخصيّات

[1]– رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سابق، ص71، 72.

[2]- ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص201، 205/ الشوابكة محمد علي ، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمان منيف، مرجع سابق، ص120، 121/ سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق ، ص 297 .

الأخرى مسطّحة ، كما ذهبت لذلك النّاقدة البلجيكية "فرنسوازفان كيون" مادامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصيّة التي يقع عليها التّبئير .

2-محكي ذو تبئير داخلي متنوّع ، والنّموذج المجسّد لهذه الحالة هو رواية "السيّدة بوفاري" لفلوبير، حيث يبدأ السّرد مبأّرا على شخصيّة "شارل" ينتقل بعدها لشخصيّة "إيما بوفاري" emma boffary ، قبل أن يعود من جديد ليركّز على شخصية "شارل".

3-محكي ذو تبئير داخلي متعدّد، وهذا النّمط غالبا ما يظهر في الرّوايات البوليسيّة ، وروايات المراسلة مثل التي يتمّ فيها عرض الحدث الواحد مرّات عديدة، ومن وجهات نظر شخصيّات مختلفة كما هو الشّأن في رواية "العلاقات الخطرة".

أما التبئير الخارجي فهو كبعض روايات مابين الحربين العالميّتين،الأولى والثّانية المعروفة بروايات(Dashiel Hammett) أو بعض قصص إرنست هيمنغواي (القتلة The killers)، حيث نتابع حياة وسلوك الشخصيّات خارجيا مع السّارد، دون أن نتمكّن من ولوج عالمها الدّاخلي،عالم العواطف والأفكار[1].

واللافت عن التّبئير عند جينيت لا ينصبّ دائماعلى عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدّد، يمكن أن يكون قصيرا جدّا، ويؤكّد أن التّمييز بين مختلف وجهات النّظر ليس دائما بالوضوح الذي قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة.[2]

إنّ المشروع الذي قدّمه جنيت لم يبد مكتملا في نظر "ميك بال" لذلك سعت إلى إقامة نموذج جديد من خلال نقد مشروع جينيت،فنراها تعيد

[1]- جيرارجينيت، خطاب الحكاية،مرجع سابق، ص205-218 .

[2]- المرجع نفسه، ص203.

التّرهينات السّردية التي كانت تتّصل بالتّرهين السّردي الذي يبدو من خلاله الرّاوي،وتبدأ بتعيين أنواع الشخصيّات في الخطاب السّردي ،وتخلص إلى أنّ الشّخصية في الخطاب تصبح قابلة لأن نؤوّلها،ونحكم عليها من خلال القراءة أي أنّها تصبح "مقروءة" "ومرئيّة" .إن القارئ يرى الشخصيّة بواسطة ترهين آخر ، ومن خلال رؤيته إيّاها يريها للقارئ،وتسمّي"بال"هذا التّرهين "المبئّر"الذي نجيب عنه من خلال سؤالنا "من يرى "؟ ولما كان صعبا تحديد من "يرى"بدون اعتبار الشيء الذي بواسطته تصلنا هذه الرّؤية أي السّرد،كان علينا قبل ذلك معرفة"من يتكلم؟"وهذا سؤال الصّوت:أي التّرهين السّردي في طور العمل وهو يقوده المؤلّف "من يكتب؟".ويمكن عرض التّرهينات التي قدّمتها بال والتي اعتمدت فيها على ثنائيّة الذّات والموضوع على النّحو الآتي:[1]

1- **ذات السّرد**:الرّاوي.

2- **موضوع السّرد**:المسرود(المروي).

3- **ذات التّبئير**:المبئّر.

4- **موضوع التّبئير**:المبأّر.

وهي ترى بعد أن تتحدث عن كل ترهين على حده إنّه عن طريق هذه التّرهينات الأربعة يمكن تجاوز بعض المشاكل التي وقف جينيت عن تجاوزها وحلها.[2]

ومن خلال الدّراسات السّابقة وجهود الباحثين والتي يمكن تلخيصها في الجدول التالي:

[1]- ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق ، ص 298-300.

[2]- المرجع نفسه ، ص300.

هنري جيمس	بروكس و وراين	جان بويون	شتانزل	نورمان فريدمان	واين بوث	تزفيتان تودوروف	جيرار جينيت
السرد الذاتي	البطل يحكي قصته	الرؤية مع	الراوي من شخصيات القصة	الأنا المشاهد	الراوي الممسرح	الراوي = الشخصية	التبئير الداخلي
السرد الموضوعي	المؤلف العليم يحكي	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم	المعرفة المطلقة للراوي	المؤلف الضمني	الراوي < الشخصية	التبئير الصفر
	المؤلف يحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب عن القصة	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي غير الممسرح	الراوي < الشخصية	التبئير الخارجي

جدول جهود الباحثين في تصنيف الرّؤية السّردية[1]

بناء على تتبّع الآراء والاتجاهات المختلفة لمفهوم الرّؤية السّردية نخلص إلى أنّ تباين الآراء ووجهات النّظر لهذا المفهوم عند الغربيين لم تكن سلبيّة بل إنّها حفّزت على استعماله وأسهمت مساهمة فعّالة في بلورته وتطويره فجعلت قدرة النقّاد تحفّز نحو فكر أكثر تقدّما وحداثة في النّصوص السّردية.

4- الرؤية السردية في المنظور البنيوي العربي :

منذ بداية الستينات من القرن العشرين إلى اليوم، عرف مسار النقد البنيوي للرواية في العالم العربي تحوّلات كثيرة، ومتعدّدة، تختلف في منطلقاتها وفي مناهجها وفي رؤيتها، وفي إجرائها النقدي، وإذا كانت ساحة النقد الروائي اليوم تعرف توجّها كبيرا فذلك لاعتمادها المنهجيات الجديدة في مقاربة النصوص الإبداعية عموما والسردية على وجه الخصوص .

[1]- ينظر: محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص102.

كما أن التوجّه للاطلاع على الخطاب النقدي الجديد في طبعته الفرنسية بالخصوص كان أكبر رافد للاتجاهات الحداثية في النقد العربي المعاصر. ونحن اليوم نجد أنفسنا أمام عدد هائل من الدراسات والبحوث والمقدمات المنهجية وعدد أكبر من الدراسات التطبيقية التي تناولت عملا واحد لروائي واحد أو مجموعة من الأعمال، فإن هذا التحول يخلق تراكما في مستوى المعرفة والتّجزئة [1]، ولذلك فقد تم اختيارنا الكتابات النقدية، والتي تناولت "وجهة النظر" لكل من: سيزا قاسم، ويمنى العيد، وسعيد يقطين.

يعد كتاب "بناء الرواية" [2] لسيزا قاسم، من أولى المحاولات الجادة في النقد العربي المعاصر، التي سعت للاستفادة من إجرائيات المنهج البنيوي ونظرية السرد، حيث اعتمدت الناقدة في المدخل والمقدمة على المنهج البنائي في دراستها المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، حيث أكدت على استفادتها من الدراسات التي تناولت السرد، والنظرية السردية في القرن العشرين، والأصول الأولى لهذا النقد الذي تأثر إلى حد ما،بأطروحات النقد الجديد في أمريكا، ومدرسة الشكلانيين الروس .

أقرت "سيزا قاسم" باعتمادها بالدرجة الأولى في هذا البحث على أعمال الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) "Jenette" في كتبه (أشكال I، II، III) مما يحيلنا بشكل أساسي إلى أن مرجعية الناقدة ستتمحور حول مكونات الخطاب السردي وتقسيماته المعتمدة من طرف جينيت. كما اعتمدت على بعض كتابات "بوريس أوسبنسكي"، وهذا في إطار مسعاها الهادف إلى دراسة ثلاثية "نجيب محفوظ". إذ تطرقت إلى ثلاثة مفاهيم أساسية:

1- الرؤية السردية .

---

[1]- مجموعة مؤلفين: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات دار الحوار، ط1، 1988 ، ص 62 .

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 133 .

2- الصيغة السردية .

3- الصوت السردي .

إن هذه المفاهيم الثلاثة تردد صداها عند "تودوروف" و"جينيت"، فقد عمدت "سيزا قاسم" إلى توظيفها ضمن مقاربات مثيلة من خلال ما قدمه الناقد الفرنسي (جون بويون J.Pouillion) في كتابه "الزمن والرواية". أو ما تناولته الناقدة البلجيكية "فرانسواز فان رسوم غيون" في كتابها (نقد الرواية) "La critique du roman"، وإن كانت تطبيقاتها الأساسية، في دراسة المنظور الروائي قد استندت من حيث التقسيم المنهجي إلى مقترحات الناقد الروسي (بوريس أوسبنسكي) في كتابه (شعرية التأليف)، الذي يقسم دراسة المنظور في الرواية إلى أربعة مستويات سبق ذكرها، وهذا ما أكدته من خلال تقسيماتها. وتؤكد الباحثة هذا الالتزام المنهجي حيث تقول: "... اعتمدنا في هذا الفصل على تقسيم الناقد الروسي بوريس أوسبسنكي الذي ميز بين مستويات المنظور في البناء القصصي وقدم لكل مستوى في فصل مستقل من الكتاب ... ويقسم مستويات المنظور إلى أربعة: المستوى الإيديولوجي، المستوى النفسي، المستوى الزماني المكاني والمستوى التعبيري، وسنتتبع هذه المستويات الأربعة في الثلاثية ...[1]

لقد أفادت الناقدة من جهود (جون بويون) في تحديد أنواع الرؤية "الرؤية من الخلف،الرؤية مع، الرؤية من الخارج"، واعتمدت الصيغة الترميزية التي اقترحها تودوروف في إقامة العلاقة بين الراوي والشخصية، (الراوي> من الشخصية، الروي= الشخصية،الراوي < من الشخصية). واستندت في شرحها للموقع الذي يتخذه الراوي وعلاقته بالشخصيات إلى تحديدات (جينيت) حول التبئير وعلاقة الرؤية السردية بالصوت السردي، غير أن استفادتها من الأطروحات البنيوية لم تدفعها لتفصيلها كما

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 134 .

قدمها منظورها، بل سعت إلى تركيبها ضمن مباحث دراسة المنظور لدى "أوسبنسكي"[1]. وهذا التركيب المنهجي على ما فيه من تباين إجرائي، عملت الناقدة على تفسير بنية المنظور من خلاله خاصة في مبحثي المنظور النفسي والمنظور التعبيري .

وقد توصلت "سيزا قاسم" إلى نتيجة هامة تتعلق بقضايا الخطاب السردي ومفاهيمه في أعمال نجيب محفوظ. تمثلت في صيغة جديدة رابعة، لم تعرفها الكتابة الواقعية وتتمثل في الأسلوب المباشر الحر* الذي يتداخل فيه سرد الراوي مع الشخصية وتتميز بإسقاط علامات التنصيص، والقول والوقوف، وهذا التركيب الأسلوبي يسمح بالتواصل والتوارد، بين الراوي والشخصية، في مستويات التأمل والمناجاة.

لذلك يمكن القول أن الفصل الثالث من كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم والمتعلق بالمنظور الروائي عند نجيب محفوظ من خلال الثلاثية، يعد من التجارب التطبيقية المبكرة، والناجحة للمنهج البنائي في تحليل النص الروائي العربي[2] .

وتطرح يمنى العيد وجهة نظرها السردية البنيوية في كتابها (تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي)* وكانت المرة الأولى التي يحمل كتاب نقدي عربي هذا العنوان صراحة و يلتزم بالتنظير للسرد الروائي[3].

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 162 .

*– سماه الناقد التشيكي "لوبومير دولوزيل": السرد الذاتي، أي الأسلوب الذي يقف بين سرد الراوي والأسلوب غير المباشر الحر .

[2]– عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 1991 ص 77 .

*– صدر هذا الكتاب عام 1988 .

[3]– جعبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط1، دمشق ، 2000، ص364 .

يتضح من خلالها إصرار الناقدة على الطرح البنيوي بطريقة مفصلة على هذا النحو: " ... نحن في كلامنا عن بنية العمل السردي الروائي... نفضل أن لا نقتصر البحث على عمل سردي روائي أو قصصي واحد نتخذه مثلا، لإيضاح مختلف نقاط البحث، ونرى أن نعدد الأمثلة ونتناول الواحد وفق ما نراه مناسبا لإيضاح كل نقطة من النقاط المذكورة، فغايتنا ليست دراسة العمل السردي الروائي، غايتنا تقديم خطوات منهجية لدراسة عمل سردي روائي، لذا فما نختاره من أعمال سردية سيكون في خدمة الدراسة المنهجية ..."[1] .

وانسجاما مع التوجه العام للدراسة، فإن الناقدة بنت بحثها أساسا على مقترحات "تودوروف"، التي قدمها في مقالته التي تحمل عنوان "مقولات السرد الأدبي (Les catégories litéraires) [2] .

ونسخت مراحل الدراسة، لتتطابق مع فصول أساسية لكتابها الذي توزعت الفصول المحورية فيه كما يأتي :

1- العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية .

2- العمل السردي الروائي من حيث هو قول .

3- زاوية الرؤية والموقع .

4- مثال تحليلي لرواية "أرابيسك" .

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، 1999، ص 32 .

[2] – T.Todorov, les catégories du Récit littéraire, in communication, n° 08, 1996 p : 131.

إن أهمية البحث تتجلى في الجانب المتعلق "بالرؤية السردية" أو "وجهة النظر" التي أطلقت عليها يمنى العيد مصطلح "هيئة القص" وهو قسم نظري مهم، من حيث الطرح، مرتبط بالسؤال المتعلق بالتمييز بين الكاتب والراوي، والوظيفة التي يؤديها الراوي في النص وعلاقته بالشخصيات الروائية المختلفة، ومن خلال هذا المحور تأتي إجابتها على السؤال: "... إن البحث في مقولة هيئة القص، يتجاوز موقفا كان يرى أن القصة التي كتبها هي تعبير عنه أو عن شخصه، وبذلك تتحول القصة إلى دراسة عن الكتاب" [1] .

فالاهتمام بالراوي هو تجاوز للنظرة الكلاسيكية في مقاربة النصوص السردية،ومتابعة لمسار التطور الذي عرفه الفن الروائي منذ "فلوبير، إلى سارتر،وجويس وبروست". وقد اعتمدت يمنى العيد في عرضها لمفهوم الرؤية السردية على دمج التصور المنهجي لكل من "تودوروف" و"جينيت" حيث قامت بصياغة جدول يشمل أربع وضعيات للراوي في علاقته بما يروي، وهذه الوضعية تعود في أصلها إلى حالتين أساسيتين:

الأولى: تخص الراوي المشارك في الأحداث أو الداخلي .

الثانية: تتعلق بالراوي الذي يقارب الأحداث أو الراوي الخارجي، وقد قدمت يمنى العيد تصورها ضمن التقسيم الآتي :

أ- راو يحلل الأحداث من الداخل .

1-بطل يروي قصته (بضمير الأنا) حاضر .

2-راو يعرف كل شيء (كلي المعرفة) غير حاضر .

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 88 .

ب- راو يراقب الأحداث من الخارج .

1- شاهد، حاضر .

2- راو لا يحلل، ينقل بواسطة، غير حاضر .

إذا تأملنا التقسيم الذي تقترحه الناقدة، نجد أنه هو نفسه التقسيم الذي طرحه (جينيت) في مبحث (الصوت السردي)، حيث يشير إلى المتكلم في القصة، ليس من منظور الرؤية أو المسافة التي تفصله عن الأحداث والشخصيات، بل من خلال وضعه كسارد، داخل القصة أو خارجها، وكذلك طبيعة مستواه السردي، فالسارد الذي يكون داخل القصة، إما أن يكون غيري القصة أي أنه يروي قصة هو غائب عنها،غير أن وظيفته تكون شعرية، ومثال ذلك (شهرزاد) في قصص ألف ليلة وليلة،وأن يكون السارد داخل القصة ويروي قصته الخاصة، فتكون بذلك وظيفته توثيقية ومثال ذلك (عوليس) في إلياذة هوميروس .

أما السارد الخارج عن القصة فيتخذ وضعين، إما أن يكون غيري القصة وفي هذه الحال يقوم بنقلها دون تحليل، وتكون وظيفته التوجيه، أو أن يكون مثلي القصة ويكون في هذه الحالة ساردا من الدرجة الأولى يقوم بوظيفة الشرح [1].

وإذا كان في هذا التصنيف اجتهاد لتكييف وضعية الراوي وفق علاقته الداخلية،فإن الناقدة قدمت الأمثلة التوضيحية من نصوص روائية متعددة، حيث قدمت تمثيلا للنموذج الأول، بالمقطع الأول، من الرواية: (موسم الهجرة إلى الشمال) "للطيب صالح"، أما النموذج الثاني فيه، فإنّه مأخوذ من نص(حكايات الاحتلال والمقاومة) "لمحمد عبده"، أما النموذج الثالث فهو مأخوذ من رواية (تحت شرفة إنجي)"لحسن

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 152 .

داوود" والنموذج الأخير من ثلاثية (مدن الملح) "لعبد الرحمن منيف" من رواية (التيه) [1].

وقد تناولت يمنى العيد الحديث عن "صيغ الخطاب" ضمن مقولة (نمط القص) من خلال طرحها للأسئلة الأساسية المتعلقة بأسلوبية الخطاب الروائي: كيف يروي الراوي ما يرى؟ هل يروي لنا التفاصيل كلها؟ هل يختصر؟ هل يتعرف؟ وهو إذ يفعل ذلك هل يدع الشخصيات تقول بصوتها مباشرة، أم يروي بصوته عنها، أم أنه يداخل بين صوتها وصوته؟ وكيف؟[2] .

وتصرّح الناقدة بأن مقولة (نمط القص) التي تعني أساسا مسألة الأسلوب لا تبدو في نظرها مفصولة عن (هيئة القص)، فالمقولتان تتقاطعان في المسافة التي تنهض بين الراوي وما يروي" ... أي أن كيفية رواية الراوي لما يرى ليست مستقلة تماما عن كيف يروي الراوي ما يروي ويسمع. وهو ما يعني أن صيغة الخطاب وأسلوبيته لا يمكن فصلها عن موقع الراوي والمسافة التي تنهض بينه وبين ما يرويه وينقله من كلام الشخصيات [3].

وتنتقل يمنى العيد في ختام مسار البحث في مكونات الخطاب السردي، إلى دراسة زاوية الرؤية والموقع من منظور اتخذ مسارا للبحث في المصطلح وتنويعاته،والاختلافات القائمة بين كل من هيئة القص وزاوية الرؤية، وبين زاوية الرؤية وزاوية النظر. وأخيرا الرؤية والموقع، ثم علاقة الموقع بالصوت السردي، لتخلص إلى أن مصطلح (الموقع) يتخذ أبعادا تجعل من الراوي لا يتساوى مع باقي مكونات النص

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 94–104.
[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 105 .
[3]– المرجع نفسه ، ص 106–118 .

السردي، لأنه الصوت الذي يختبئ خلفه الكاتب، وهو المنطلق الواقعي في تثبيت العلاقة بين الأدب والمرجع .

وتكمن وجهة النظر السردية عند سعيد يقطين في صيغ جديدة لقراءة النصوص السردية عموما والروائية على وجه الخصوص. وإذا كانت تصورات الرؤية السردية قد تناولها النقاد من منظورات متعددة، فإن الأساس الذي استند إليه "يقطين" في دراسته للخطابات الروائية العربية هو تنويعات "تودوروف" للصيغة في مظهريها، العرض والسرد، كما استفاد بدرجة كبيرة من تقسيمات (جينيت) المستندة إلى التمييز بين حكي الأقوال، وحكي الأفعال، وتعامل مع المقترحات التي قدمتها الباحثة "ميك بال"، بصدد نموذج "جيرار جينيت" والذي تم بموجبه إقامة نمذجة للخطاب الروائي، في مستوى سرد الأقوال والأفعال تنقسم إلى: خطاب مسرود، خطاب معروض وخطاب بأسلوب غير مباشر .

والمتأمل لهذا المقترح، يجده يستجيب للتنويع الأساسي في الخطاب الروائي،فالنص يقدم الأحداث بأسلوب العرض أو يسردها، ويتم الإخبار بها بأسلوب مباشر أو غير مباشر، أو منقول مباشر وغير مباشر، وهذا تبعا لوضعية الراوي، السارد والمسافة القائمة بينه وبين ما يروي، وانطلاقا من هذا كله يقدم (سعيد يقطين) مقترحا يتناول تنويعات إجرائية لدراسة الصيغ السردية الممكنة، وهذا اعتمادا على الصيغتين الأساسيتين: السرد والعرض، وتحدد هذه الصيغ كما يأتي [1]:

– صيغة الخطاب المسرود: يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله .

– صيغة المسرود الذاتي: وتظهر في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن إلى ذاته، عن أشياء وقعت في الماضي .

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 183 .

– صيغة الخطاب المعروض: يتكلم فيها المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر .

– صيغة المعروض غير المباشر: ويتحدث فيه المتكلم إلى آخر، ولكن تدخلات الراوي، تؤطر الخطاب.

– صيغة المعروض الذاتي: وهو نظير المسرود الذاتي، حيث يتم الكلام إلى الذات عن أحداث تقع في الحاضر .

– صيغة المنقول المباشر: وفيه نجد أنفسنا أمام معروض مباشر، ينقله متكلم غير المتكلم الأصل .

– صيغة المنقول غير المباشر: وهو كلام ينقله عن المتكلم الأصل ناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل في صيغته الحرفية، وقد اقترح يقطين لهذا الإجراء التحكم بصورة أدق في هذه الصيغ، دراستها أفقيا لمعرفة نوع الصيغ المهيمنة [1] .

وينطلق سعيد يقطين، في الحديث عن الرؤية السردية من خلال عرضه، لمجمل التصورات والاقتراحات التي سعت للإمساك بمفهوم الرؤية، ويتم هذا عبر تتبع المصطلح (الرؤية) ومقابلاته لدى النقاد الجدد في أمريكا من أمثال: "هنري جيمس" وأتباعه أو "بيرسي لوبوك" أو "نورمان فريدمان" ووصولا إلى تصنيفات (جون بويون) الشهيرة، والتي يميز فيها ثلاثة أشكال من الرؤية كما رأينا، وتستند هذه المعطيات إلى الموقع الذي يختاره الراوي من الأحداث والمسافة، التي تفصله عنها، ويتطرق الباحث إلى مقترحات (أوسبنسكي) بشأن المنظور الروائي، الذي يقسمه إلى أربعة مستويات،دون أن يهمل مقترحات (جينيت) البديلة لمصطلح الرؤية، وهي مصطلح

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 183 .

التبئير الذي يوزعه وفق ثلاث حالات، وهذه الحالات هي التي تفترض علاقة السارد وموقعه من الحكاية، فإمّا أن يكون داخليا أو خارجيا.

ويقترح سعيد يقطين بعد هذه الدراسة منهجية تتعامل مع الأصول المعرفية للرؤية السردية، في خصائصها العامة، والمؤسسة على علاقة الراوي بما يروي، فيقيم التحاما بين مستويين منفصلين في الخطاب النقدي السردي، هما الصيغة والرؤية، وهذا الاقتراح المنهجي يقسمه إجرائيا إلى: رؤية سردية كبرى تحدد المنطلق التأطيري العام للنص الروائي، أما الرؤية السردية الصغرى، فتختص بملاحقة التلوينات الصيغية في مستوى السرود الصغرى التي يتألف منها الحكي[1] .

[1]– ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص314، 318

الفصل الثاني : أنماط الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

الفصل الثاني : أنماط الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

تمظهرات الراوي في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

أنماط الروّاة في التحليل البنيوي

أنماط الراوي في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

الراوي العليم في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

الراوي المشارك في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

الراوي محدود العلم في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

الراوي المفرد وتعدد الرواة في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

تمظهرات الرؤية السّردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

أنماط الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

الرؤية من الخلف: (vision par dériere) في التحليل البنيوي

الرؤية من الخلف في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

الرؤية مع: (Vision avec) في التحليل البنيوي

الرؤية المصاحبة في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

الرؤية من الخارج vision du dehors في التحليل البنيوي

الرؤية من الخارج في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

1-تمظهرات الراوي في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني :

1-1 أنماط الروّاة في التحليل البنيوي :

السّؤال عن الرؤية السّردية في الرواية محكوم بالسّؤال عن الرّاوي وعلاقته بما يرويه، فالراوي ليس مجرّد واسطة محايدة بين الرّوائي والقارئ بل هو في حقيقة الأمر موضوع السرد برمّته[1]. وهو المكوّن الأهم في الرواية، "فصوته يمثّل محورها، فقد لا نسمع صوت المؤلّف، ولا صوت الشّخصيات، ولكن من دون سارد لا يمكن أن تكون رواية. إنّه الشّخصية الرّوائية التي بدونها سيبقى الخطاب السّردي في حالة احتمال،ولن يتحوّل لحقيقة، ما دمنا نستطيع تصوّر حكاية بدون سارد" [2] .

ويعرّف الراوي بأنّه "وسيلة، أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبثّ القصة التي يروي"[3]. ويعرّف أيضّا بأنه "الشخص الذي يروي القصة"[4]. أو "الصوت الخفي الذي لا يتجسّد إلا من خلال ملفوظه" [5]. وهو الذي "يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشّخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها" [6]. وهو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها،سواء كانت حقيقية أم متخيّلة" [7] .

---

[1]- ينظر: محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ط1 ص7.

[2]- عبد العالي بو الطيب،: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مرجع سابق، ص 69 .

[3]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 90 .

[4]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص 61 .

[5]- المرجع نفسه .

[6]- سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 158 .

[7]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 83 .

وللراوي وظائف عدة في العملية السردية، يحصرها جينيت في خمس وظائف[1]وقد سبق ذكرها .

ومفتاح التعامل مع الراوي يتطلب من الدارس تحييد الروائي، والبدء من الراوي. كما يتطلب ضرورة الانتباه إلى موقعه، ودوره في السرد، والمساحة التي يشغلها سواه،ومدى استعداده للتخلي للآخرين عن مكانه. ولهذا "تتعدد زوايا الرؤية التي منها يسرد الراوي، وبالتالي تتعدد هوية "الرواة".

وبهذا التعدد تتعدد إمكانيات التشكيل لعناصر بنية النص، ويترك ذلك أثره على نسق بنية النص نفسه" [2] .

ودراسة موقع الراوي تتطلب من الدارس النظر إلى الموقع الذي يحتله الراوي أثناء سرده الحدث، هل هو مجرد مشاهد؟ أم هو مشارك؟ مع اختلاف الضمير المعتمد في السرد، ومع التفاوت الواضح بين الراوي العالم بكل شيء ذي الرأي، والراوي العالم المحايد، والراوي بضمير المتكلم "أنا" يروي قصته وآخر يروي بالضمير "هو"، كلّ هذه محدّدات بارزة في التعرّف إلى تقنيات الراوي في الأحداث [3] .

1-1-1الراوي العالم :

يعد الراوي العالم النمط الأكثر شيوعا بين أنماط السرد، وقد يكون استعماله شاع بين الرواة الشفويين أوّلا، ثم بين الكتاب آخرا [4]، وهو يطلق عليه "الرؤية من الوراء"،وفيه يعمد الروائي إلى الوقوف خلف راو عالم يقدّم من خلاله ما يريد أن يبثه

[1]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 264 – 265 .

[2]- يمنى العيد ، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1 ، 1983م، ص 80 .

[3] – ينظر:عبد الحميد المحايدين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1999، ص 10-11 .

[4]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية ، بحث في تقنيات السّرد ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ، ط1، 1998، ص 178 – 179 .

في روايته، ويعتمد هذا النمط على مفهوم الراوي العالم بكل شيء الذي يهيمن على المادة الروائية ككل، فيتدخل في سيرورة الأحداث، ويصف الشخصيات، ويقدّم الزمان والمكان، وهو غالبا ما ينحاز إلى أبطاله انحيازا مكشوفا تارة وخفيّا تارة أخرى، وقد يكون مشاركا في الأحداث إما شاهدا أو بطلا، أو غير مشارك فيها [1] .

وقد أخذ النقّاد على هذا النوع من الرواة إلى أنّه يسبّب التفكك وعدم التناسق في القص، "حيث الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر، بل الانطلاق من بؤرة قصصيّة محددة تكون نتيجته التشتّت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية" [2].

ويقسم هذا النوع من الرواة بحسب تصنيف فريدمان إلى [3]:

1- المعرفة المطلقة للراوي – المرسل: وهنا نكون أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدود وغير المراقبة، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخّلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل .

2- المعرفة المحايدة: وهذه الوجهة تختلف نسبيّا عن الأولى. فالراوي هنا يتكلّم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمنا، ولكن الأحداث لا تقدّم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات .

1-1-2الراوي المشارك:

هو راو "ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات" [1]، وينطلق من أسلوب السرد الذاتي، وهو راو محدود العلم، لا يعرف عن أحداث الرواية أو

[1]- ينظر: يمنى العيد: "الراوي، الموقع والشكل"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1 ، 1986، ص 83 .

[2]- سيزا قاسم: بناء الراوية، مرجع سابق، ص 133 .

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 286 .

شخصياتها إلا ما شاهده، ومرّ به، ويستطيع تبادل المعلومات مع باقي شخصيات الرواية، والضمير "أنا" هو الضمير الأكثر استخداما لهذا النوع من الروّاة، ولكنه قد يستخدم ضمير المخاطب "أنت"، ولا سيما حين يناجي نفسه في حوار داخلي أو مسموع .

والراوي المشارك بطل يروي قصته، "لكنه ليس تماما البطل، ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي. وقد وقعت أفعاله في زمن مضى،أي لئن كان الراوي هو البطل فإنّ ثمة مسافة زمنية بين ما كانه وما أصبحه،أي بين البطل الشخصية في الزمن الماضي والراوي في الزمن الحاضر. وعليه لا يعود الراوي هو (البطل) وليست الرواية (سيرة ذاتية) بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور" [2] .

ويعدّ استعمال الراوي المشارك مصدر راحة للروائي في مجال التأليف، فهو أسلوب يتكوّن على هواه، لأن البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للانفصال بمجرد عملية سردها [3]، ويهيمن حضوره على الرواية بهذه التقنية فتصدر الأحداث منه وترتد إليه [4].

ويرى بعض الدارسين أن استخدام الراوي المتكلم بالضمير "أنا" يمنح الإيهام الشديد بالواقعية اللصيقة بالبطل ويستبعد احتمال الالتباس أو تدخل الراوي في أحداث يراها من الخارج [5] . بيد أن البعض الآخر يرى خلاف ذلك، فالسرد بضمير المتكلم، حسب رأي البعض، "قلّما ينجح في الإيهام بالحضور والفورية، وهو أبعد ما يكون عن تسهيل

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ، ص 292 .

[2]– محمد عزام، شعرية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 89 .

[3]– ينظر: بيرسي لوبوك، صنعة الرواية ، مرجع سابق ، ص 124 .

[4]– عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، مرجع سابق، ص 26 .

[5]– المرجع نفسه ، ص 25 – 26 .

التماهي بين البطل والقارئ" [1]. ذلك لأن هناك مسافة زمنية واضحة بين الزمن الذي وقعت فيه الأحداث وزمن سرد الرّاوي لها، كما أن استخدام ضمير المتكلم يقيّد الراوي فيجعل تقديمه للشخصيات الروائية حين يريد تحليل ردود أفعالها اللاشعورية وأهوائها بوساطة حيل متكلفة غير مقنعة .

1-1-3الراوي الشاهد :

يترجّح استخدام هذا الراوي في شكلين رئيسيين: الأول أن يكون حاضرا في النص السردي، ولكنه لا يتدخل، بل يروي ما ترى عيناه من أحداث أو مشاهد، ويكون بينه وبين ما يرويه، أو ما يروي عنه مسافة[2] ،والثاني أن يكون خارج الحكي غير ممثّل،أي أن هذا النوع من الرواة بمثابة عدسة الكاميرا التي تلتقط أفعال الشخصية بشكل محايد .

والرّاوي الشاهد راو محدود العلم، لا يقدّم أيّة معلومات تتعلق بالشخصيات الروائية إلا بعد أن يراها. وهو ينفتح على جميع الضمائر، فقد يستخدم ضمير المتكلم "أنا" وهو الأصل للراوي الشاهد، وقد يستخدم الضمير "هو"، وفي هذه الحالة قد يكون الراوي إحدى شخصيات الخطاب السردي، وقد يكون راويا عالما. فالراوي العالم لا يقف عند طبيعة واحدة بل ينوّع ويلوّن وفق ما يقتضيه سياق السرد، فقد يبدو مجرد شاهد على الحدث الروائي ينقل ما يقع عليه نظره إلى المروي له بحياد تام. ويمكن له "أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات، تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد"[3].

---

[1]– أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة، تحقيق: بكر وإحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، 1997م، ص 126 .

[2]– ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص 100 .

[3]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 49 ..

ونستطيع أن نوجز مظاهر هذا النوع من الرواة في السرد على الشكل التالي:

1-راو عالم يروي من الخارج بالضمير "هو"، وينقل ما يراه دون أن يتدخل .

2-راو ممثل في الأحداث يروي ما يرى دون أن يكون مشاركا في القصة، أي راو يمارس الحكي لكن موضوع حكيه لا يرتبط بذاته، وإنما بذات مختلفة عنه تصبح موضوعا له. وقد يستخدم الضمير "أنا" أو "هو" .

1-1-4الراوي المتعدد:

وهو ما يصطلح عليه في الفن السردي "الحكي داخل الحكي"، ويكون هذا حين يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، والشكل الأكثر بساطة للسرد الذي يعتمد رواة متعدّدين هو "عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون" [1]

فالروائي في هذا النوع يبني مجتمعا تخييليّا لكل شخصية فيه نطقها الخاص المعبر عن آرائها ومواقفها في الموضوع المطروح، وهذا ما يطلق عليه في النقد (تعدد المواقع) [2]، أي أن لكل شخصية في الرواية موقعها أي صوتها الخاص.

واستخدام المبدع الراوي المتعدد يحقق ظاهرة "تكافؤ الفرص" إذ يعمد معظم الكتّاب اليوم إلى رؤية الأحداث من منظورات وزوايا مختلفة، بل متناقضة أحيانا من شأنها أن تخلق تشويشا معيّنا يتطلب من القارئ أن يقحم نفسه في العملية الإبداعية، وهي بهذا تقترب من المسرح الملحمي" [3]. ويتحقق مبدأ "التكافؤ السردي" في الرواية بطريقتين:

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 49 .

[2]- ينظر: سمر روحي الفيصل، بناء الرّواية العربية السّورية، مرجع سابق، ص29.

[3]- شجاع مسلم العاني ، قراءة في الأدب والنقد ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 1999م، ص 206 .

الأولى أن تشترك معظم شخصيات النص السردي، ولا سيّما الرئيسية، في سرد الأحداث "كل من وجهة نظرها الخاصة ومن زاوية معينة، والثانية أن تقترن الرؤية الموضوعية للأحداث، عن طريق الشخص الثالث، أو الشخص الثالث الذاتي بالرؤية الذاتية عن طريق سماح الكاتب لبعض شخصياته، ولا سيّما تلك التي تتّسم بالذاتية، أو تمتلك حياة داخلية خصبة بأن تروي الأحداث من وجهة نظرها الذاتية، لتضاف إلى رؤية الراوي الموضوعية"[1] .

وثمة مزايا ثلاث للسرد المتعدد الرواة بحسب "باختين"، هي : اللاتجانس، والحوار والمنولوج، والتعدد الصوتي[2]. ويميل هذا النوع من السرد إلى شيء من التفكك والتراخي غير المنضبط، ويكشف عن تعدد في الأساليب واللغات الغيريّة، ويخلو من العناصر الشعرية والغنائية، ويميل إلى الخلق الموضوعي لتعميق شعرية السرد، ويكرّس إشكالية العلاقة مع الجماعة، ويشجّع صعود العناصر الملحمية والدرامية في السرد، ويميل إلى التوزّع إلى محاور متباعدة قلّما تلتقي، والأزمنة فيه تسير وفق نسق خطي محدّد،والبنية المكانية فيه غير محدّدة، وإنما تكون متبدّلة ومتنوعة وغير مستقرة [3]

[1]– شجاع مسلم العاني ، قراءة في الأدب والنقد ، مرجع سابق، ص 207 .

[2]– ينظر: عادل الفريجات: خيري الذهبي والرواية المتعددة الأصوات، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 438، تشرين الأول عام 2007، ص 203

[3]– ينظر: فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، دمشق، ط1 ، 2004م، ص 4 .

1-2 أنماط الراوي في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني :

1-2-1 الراوي العليم في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني :

1-2-1-1 الراوي العليم في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني :

يحظى هذا النوع من الرواة بالمعرفة الكلية والشاملة وكذا الحرية المطلقة في النص، فهو يعرف كل شخصيات الرواية، ويتنقل من واحدة إلى أخرى، كما أنّه يستطيع التحدّث في مكان أي شخصية، وينتقل من حدث إلى آخر، "يمتلك القدرة في إعطاء المعلومات، أو حجبها والتعليق على الشخصيات مادحا أو قادحا" [1]، فالراوي هنا يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية نفسها، إنّه يمثّل السلطة العليا، يعلم ما يدور في الرواية ككل، فهو قادر أن يتم عمل أي شخصية إن غابت، كما بمقدوره أن يمثّل كل الشخصيات الثانوية، فهو"الذي يهيمن على عالم روايته والذي يمكنه – بذلك– أن يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي دون التحليل أو التفسير" [2] .

ويتجلى كل ذلك في سطور رواية "عمر يظهر في القدس" ، حيث كان الرّاوي فيها عليما بكل الأحداث وبكل الشّخصيات الرئيسية منها والثانوية، ومن ذلك هذا المقطع السردي: "حاولت تهدئة خاطره، كنت أرى أن يعتصم بالهدوء في مواجهة واقع أليم يفيض بالتحديات والانحرافات، ولم تكن هناك وسيلة سوى أن أوضح له الحقائق في كلمات سريعة.. حاولت إعطاءه صورة لما حدث في عصرنا للمسلمين كيف ضعفوا واستخذلوا، وكيف داهمتهم أوربا بعلمها وخبثها وأحدث آلات الدمار التي

[1]– عبد القادر أبو شريفة وحسن لاقي قرن، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، الأردن، ط4، 2008، ص 126 .

[2] يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مرجع سابق، ص 83 .

استحدثتها،فاحتلت بلادهم سنين طويلة، وكيف نفثت سمومها في فكرهم ودينهم وتراثهم، فأثارت في صفوفهم البلبلة والاضطراب..." [1].

كذلك من الأمثلة على الراوي الذي يعلم كل شيء وكل ما يجري ما جاء في هذا المقطع السردي:" قستها بنظراتي الحائرة، وحاولت جاهدا أن أفهم ماذا وراءها، أهناك سر تطويه عنّا، أم أنّ لها هدفا بعينه تريد تحقيقه ؟ هل مجرد ميلها إلى الشيخ،ورغبتها في العبث والاستجابة لخيالات المراهقة التي غزتها الروايات والسينما والمجلات الخليعة، هل هذا هو كل شيء ؟ أم تراها جاسوسة ماهرة تحاول أن تهتك سر الغموض الذي تظنّه وراء الشيخ، إنّها أمور محيّرة، فلقاؤنا معها في البداية جاء عن طريق الصدفة البحتة"[2] .

فالراوي هنا ملمّ بكل أحوال الشّخصيات، وكل الأحداث التي تجري في مدينة القدس.

1-2-1-2 الراوي العليم في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني:

يعدّ هذا الراوي أحد أهم الأنماط السردية التي تجعل السّارد مطّلعا على كل شيء،حتى الأفكار السرية للأبطال، والتحكم الكامل في إيراد الوقائع السّردية وترتيبها [3]. فقد تتضخّم شخصية الراوي إلى درجة لا تتيح لنا فرصة إلاّ لسماع صوته فحسب[4].

---

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس ، دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015، ص 22

[2]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 81 .

[3] – هيثم علي الحاج، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 104 .

[4]– عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص 150 .

يختار الكاتب راويا يطل على الأحداث من موقع الراوي العليم بكل شيء، يدفعنا إلى داخل الأحداث مباشرة، يقول الراوي: "تلفتت منال حولها –وهي في بيت حامد المليجي– وشملت المكان بنظراتها الفضولية، حجرة الاستقبال جميلة، فاخرة الأثاث،حتى التّماثيل الخزفية موجودة فيها.. ودخلت امرأة ريفية تتعثّر في حيائها وخجلها..وتلف شالها الأسمر الحريري فوق رأسها وحول عنقها والنصف الأسفل من وجهها، وتمتمت في ارتباك.."[1]. هكذا يفرض السارد العليم هيمنته على الرواية،جاعلا نفسه في وضعية تعبيرية تساعده على استيعاب العالم كله، إنّه يرى بعيون "منال" ويشعر بشعورها، معتمدا اللغة كأداة للاحتواء ووسيلة للتشكيل و إعادة البناء.

1-2-1-3 الراوي العليم في رواية" رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني:

يسعى الراوي العليم إلى تقديم الشّخصيات بكل مالها من سمات، وملامح فكرية، وبكل علاقاتها مع الشّخصيات الأخرى، وبما قد تحمله من متناقضات، "فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرّواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهرا مخبرا داخل النص، ممن يتولّى مهمة الإدلاء بكامل تفاصيل عالم الرواية [2]. وقد قامت الروايات التقليدية على هذا النوع من الرواة، الذين ليس لمعارفهم حدود،فالراوي كلي العلم "يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال" [3]. كما هو الحال بالنسبة لهذا المقطع السردي أين يقول الراوي : "أقبل الليل، لم تهدأ المعركة، سمع أحمد في راديو ترانزستور، أن القوات العربية تخوض أعنف معركة للدبابات، لم ير لها العالم مثيلا حتى في الحرب العالمية الثانية، وأن عددا كبيرا من طائرات العدو قد أسقط بفعل

[1]– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015، ص50.

[2]– سامي سويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2006، ص 117 .

[3]– ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1 ، 2012م، ص 25

الصواريخ المصرية، واستسلم عدد كبير من الأسرى، كما استسلم لواء للعدو بقيادة الضابط "عساف ياجوري" الذي كان يريد دحر القوات العربية، والقيام بحركة التفاف حولها، وثارت التعليقات المتشنجة في دوائر العدو السياسية والعسكرية لهذه الهزيمة.... " .[1] الظاهر من خلال هذا المقطع السردي أن الذات المتلفّظة ، والقائمة بفعل القول هي التي قامت باختيار هذه الأخبار وانتقاء الأحداث خدمة للموضوع العام الذي تحرّكت في مجاله جميع الشخوص، ألا وهو الوطن والثورة، فانتهت حياة الشخصيات المشاركة واحدة بعد أخرى لم تكن حركتها لتخدم الموضوع العام.

1-2-2 الراوي المشارك في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني:

1-2-2-1 الراوي المشارك في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني :

في كثير من الأعمال الروائية يقترب الراوي من الشخصيات اقترابا كبيرا، فيصبح على معرفة بموقعها وكذا الأحداث التي تجري أو تحصل لها، كما أنه يتقاسم معهم الزمان والمكان وقد تكون مشاركته هذه كليّة أي أساسية أو ثانوية وهذا هو الراوي المشارك حيث يسمّيه "جينيت" "التبئير الداخلي أي حكي القصة من داخلها على لسان إحدى شخصياتها "[2]

ومن الأمثلة على هذا النوع من الرواة نذكر هذا المقطع من رواية "عمر يظهر في القدس" : "لم أكن أدري ماذا أفعل، إنها الطامة هذه المرة، وعودتهم تعني أمرا خطيرا. وإذا لم يجدوا الجاني فستقع النكبة على رأسينا، وكيف نستطيع إثبات البراءة أمام هؤلاء التتار؟ وفجأة تحطم الباب، ووجدتهم أمامي، امتلأت بهم الصالة.. نفس الوجوه...وفوّهات المدافع..والعيون الحاقدة التي تقدح بالشرر..كنت في الحقيقة

[1]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، دار الصحوة، للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015، ص 94 .

[2]- ينظر: وجهة النظر في الرواية الأنثوية، سمية قندوزي، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر، الجزائر، 2015.25

أرتجف، ولكزني الخليفة قائلا: ما ظنك باثنين الله ثالثهما؟ "[1]. فالراوي هنا كان أحد شخوص الرواية، فكأنه باستخدام التعابير الآتية:" لم أكن أدري ماذا أفعل، ستقع النكبة على رأسينا، كنت في الحقيقة أرتجف" يعلن حضوره المطلق، فهو لا يكتفي بسرد أحداث الرواية بل يعدّ بطلا من أبطالها.

1-2-2-2 الراوي المشارك في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني :

إنّ مزية هذا النوع من الرواة داخل التشكيل السردي البنيوي، هي قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم واكتووا بنارها، وهو شديد الالتصاق أيضا بالأشخاص الذين يتصارعون، أو يتحاورون في الحكاية [2].

وهذا السارد يتحمل في الحقيقة تبعات ما يروي، فنحن عندما نقرأ رواية كتبت بهذه الطريقة، نكاد ننسى المؤلف تماما، فإن أقنعنا بصحة ما يروي عزونا هذه الثقة له لا للمؤلف وإذا شككنا ببعض ما يذكره، أو ما يمكن احتسابه ضمن التحليل الباطني للشخوص، فإن تبعة هذا الشك تقع عليه لا على المؤلف[3] .

فهو سارد يسهم في اللعبة، والنوايا التي يضمرها هي التي تكشف عن صحة مواقفه إذا كان صادقا فيما يقصه، أو غير صادق، وإذا تأمّلنا المثال السردي التالي،نجد أن هذا النوع من الرواة ينشئ علاقة مع القارئ، فيتلقى الوسيط ويغدو القارئ على تماس بإحدى الشخصيات، أي أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة [4].

---

[1]- نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 54 .

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص 79 .

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 183 .

يقول الراوي : "لكن سعادة منال لهذه الخواطر كانت طارئة، سرعان ما تبخرت،تركت في قلبها ألما عميقا.. لقد كان في تصرفها رعونة واستهتارا.. فيما أخذت الهدية، وفيما ردتها؟؟ ثم إن كلمات المعلم حامد الواعية التي تحمل أكثر من معنى،وأرغمتها على التفكير فيها قد سببت لها الإزعاج، وشوّهت كبرياءها العائدة،وتذكّرت عبارته الأخيرة "الناس هنا لا يأخذون كلام النساء مأخذ الجد.." يا له من رجعي حقير...وأفاقت منال إلى نفسها ثم قصدت لتوّها السرير الذي يستلقي فوقه الباشكاتب عبد المعطي ، وقرّبت مقعدها منه وهي تقول: الليل طويل..والجو حار..لم أستطع النوم مبكّرا ..ومن ثمّ أتيت إليك.. " [1].

1-2-2-3 الراوي المشارك في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني :

الراوي المشارك شخصية من شخصيات الرواية، يحكي عن نفسه وعن علاقاته بالشخصيات الأخرى، وهو في سرده يعتمد ضمير المتكلم (أنا)، ويسمي الدكتور يوسف نجم طريقة هذا الراوي المشارك في رسم الشخصيات والأحداث من الداخل "بالطريقة التمثيلية"، لأن الكاتب يتنحّي بنفسه جانبا ليتيح للشخصية التعبير عن نفسها، أما الراوي من الخلف فهو يرسم الشخصيات والأحداث من الخارج لذلك يستخدم الطريقة التحليلية [2].

ويرى "حميد لحميداني" أن هذا الراوي شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، وهو راو ممثل داخل الحكي، ولكن هذا التمثيل له مستويات " فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، ينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما يكون شخصية رئيسية في القصة" [3].

---

[1] – نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 85، 86 .

[2]– محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط10، 1989، ص 320 .

[3] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 49 .

وقد أشار (واين بوث) إلى هذا التفاوت من خلال وجهات النظر الداخلية في قوله: "... إن الرواة يختلفون في مدى تورطهم في الحدث، فقد يستطيع الكاتب تقديم وجهة نظر داخلية، غير أنها سطحية، ويمكن أن تتعمق من الناحية الأخلاقية نسبيا ولكنها نادرا ما تتجاوز السطح من ناحية نفسية، فيبقى بعضهم على السطح في الأبعاد الأخلاقية، واستخدام السرد بصيغة المتكلم، يحل جزءا من هذه المشكلة ولكن إلى أي حد يكون الراوي واعيا لذاته" [1]، ومثال ذلك ما جاء في هذا الحوار: وصاح صوت:"قف..."، توقّف أحمد وهو معصوب العينين..وتحسّسوا جيوبه ، وفتّشوه تفتيشا دقيقا، حتى ضمادة رأسه فكوها، ثم أعادوا ربطها..وصاح سجان:"ادخل".ووضع أحمد يده على جيبه وهتف في ضيق:"أين مصحفي؟؟". ردوا عليه:"ممنوع.."، قال أحمد:" هل تمنعون العبادة.."، قال الجنود الإسرائيليون:الأوامر أن نجرّدك من أي سلاح.."،قال أحمد:"لكن المصحف..". فقاطعه السجان قائلا:"المصحف سلاح.." [2] .

1-2-3 الراوي محدود العلم في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني:

1-2-3-1 الراوي محدود العلم أو المحايد في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني :

إنّه أقل معرفة من العالم، فمعرفته ليست كلية إنّما محدودة، فهو لا يستطيع أن يقوم بدور أي شخصية لأنه لا يعرف شيئا سوى دوره، كما يمكن لهذا الراوي أن يندرج في أحداث غير صادقة "وعلى القارئ أن يكون حذرا أمام هذا الراوي فقد يكون غير صادق، أو دقيق لأنّه يقدم تحليلا من ثقافته" [3]، وهناك من يصطلح على هذا النوع بـ "الراوي العليم المحايد"، فبالرغم من أنّه يعلم أنه كل شيء إلا أنه يبقى متفرجا على

[1]- واين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل وعلي أحمد، مرجع سابق، ص 191 .

[2]- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، مصدر سابق،ص116 .

[3]- عبد القادر أبو شريفة وحسن لاقي قرن، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، مرجع سابق، ص 126 .

الأحداث فقط "هذا الراوي رغم ظهور صورته في القصص ورغم معرفته الكاملة بكل شيء فإنه سلبي لا موقف له ولا رأي له" [1].

كما أن مهمة هذا الراوي تقتصر على رصد الأحداث والأشخاص والمكان دون تدخل في الأحداث وهذا مثال جيد للراوي الذي يكتفي برصد الأحداث "جلس الخليفة على طاولة الكشف النظيفة البيضاء، وأخذت عيناه تدوران في أرجاء الغرفة مكيفة الهواء، ويرقب الأضواء المشعة من السقف حيث لمبات النيون الصافية، وينظر إلى الصور الملونة التي تبرز أحشاء الإنسان وأجهزة جسمه المختلفة، واتسعت حدقتاه وهو يرى هيكلا عظميا كاملا معلقا في ركن من أركان الحجرة" [2].

1-2-3-2 الراوي محدود العلم في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني :

استفاد الراوي محدود العلم، من موقعه من خلال منظور محايد، لا يتدخل بإصدار الأحكام أو الآراء، فهو مجرد راصد يسجل الحركة، ويصور الأماكن والأشياء وينقل أصوات الشخصية [3]، ومثال ذلك ما جاء في المقطع السردي الآتي: "وعندما ارتمى فوق حصيره البالية في الحجرة المختصرة الضوء في بيتهم، نظر نظرة طويلة إلى الركن المعهود حيث تتكدس أوراقه ومحبرته وأقلامه، وقد تراكم عليها التراب.. وما إن جاء الليل حتى أحضر لمبة غازية مضاءة، و"طبلية" خشبية، ونثر أمامه الأوراق،وخلع ملابسه، وبقى لابسا فانلته وسرواله الأبيض..." [4].

---

[1]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص 115 .

[2] - نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 96 .

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 180 .

[4]- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 136 .

1-2-3-3 الراوي محدود العلم في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني :

يكثر الراوي العليم المحايد من الحديث عن الأشخاص، لا يتحدث أبدا عن نفسه، فكأنه موجود وغير موجود في الوقت ذاته، وما يرويه هو الدليل على وجوده،لكنه أيضا يحاذر أن يتكلم بضمير المتكلم، فالضمائر الشائعة المتداولة في سرده للحوادث هي ضمير الغائب والغائبين، والمخاطب والمخاطبين، عندما يتحاور الأشخاص [1]، على نحو ما سنقرأه في هذا النموذج السردي، الذي يقول فيه الراوي: "كان اللقاء في غرفة صغيرة قليلة الأثاث، كانت جليلة تجلس متوترة الملامح تعبث أناملها بشعرها تارة، وبحقيبة يدها تارة أخرى، وأخيرا جاء.. لقد بدا نحيفا هزيلا طويلا،يتطوح كغصن منزوع ذبل الأوراق، شحيح النظرة، اختفت سوالفه الطويلة وشعره المرسل، وولت أناقته... " [2] .

1-2-4 الراوي المفرد وتعدد الرواة في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني:

1-2-4-1 الراوي المفرد وتعدد الرواة في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني:

في الرواية عادة ما نجد أن الحكي يسيطر عليه راو واحد، لكننا في أغلب الأحيان نجد أن الحكي يسمح باستخدام عدد من الرواة حيث "يجمع الكاتب في روايته بين رواة كثر وقد يكون عددهم بعدد الشخصيات الرئيسية في الرواية" . ويكون ذلك بتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع والأحداث، فيختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة لما يرويه الرواة الآخرون وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي .

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص 82 .

[2]- نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص 89 .

والناظر في نصوص المقامة سيلاحظ مثل هذا التعدد في الرواة، فأحيانا يتم رواية قصة داخل قصة ويتعدد بذلك الرواة داخل نص المقامة الواحدة، هذا وإن كان يدل على أن الراوي الواحد يمكنه أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية في القصة الواحدة دون الحاجة إلى تعدد الرواة، والأمثلة على هذا النوع من الرواة عديدة ونجد لها وجود في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني ، حيث يتناوب في سرد الحكاية كل من "الراوي الفدائي وعمر –رضي الله عنه– وشخصيات أخرى"، فنجد هنا أن كل واحد من هؤلاء يحكي قصته فيجد المتلقي نفسه "أمام أكثر من راو، وتقدم القصة لنا كما تحياها الشخصيات" [1]، وكل هذا يتضح من خلال المقاطع السردية الآتية: "قال عبد الوهاب: نسميها الحرب النفسية..." ضحك الخليفة قائلا: "برعتم في ابتكار الأسماء والمصطلحات..." [3].

وهذا مقطع سردي آخر على لسان الراوي الفدائي: "ثم التفت إلي باسما: "يا طبيب عندما ينزل الوباء بلدا، أتعالج مرضاه في قلب المعركة أم تصير –وأنت الطبيب– إلى أرض بعيدة..." [3] .

1-2-4-2 تعدد الرواة في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني :

يعد دوستوويفسكي أول من استعمل الراوي متعدد الأصوات، ولهذا السبب فإن أعماله الإبداعية لا تذعن لأي قالب من القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ [4]، ثم إن "سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء، أصبحت غير محتملة في العصر الحديث

[1]– عز الدين مناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)، دار الراية، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 181 .

[2]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 160 .

[3]– المصدر نفسه ، ص 163 .

[4]– ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل التكريتي، دار للشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ، 1986، ص 11 . سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، مرجع سابق، ص 225 .

ومع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملاءمة" [1] .

ويرفض الناقد سمر روحي الفيصل، طريقة السرد التي يهيمن فيها الراوي العالم بكل شيء، ويدعو إلى طريقة الأصوات ووظائفها التعبيرية، فتقنية الشكل مقصورة على الأصوات، فلكل شخصية صوتها الخاص المعبر عن أجزاء من الحدث الرئيسي، ومن مجموع هذه الأصوات، يتعرف المتلقي على تطور الحدث حتى يصل إلى خاتمة الرواية ، ومنه المثال الآتي:" وقبل أن يركب الحاج علي عربة الشرطة نادى إخوته،وهمس في آذانهم:

– لا ترحموا الجاني.. إن الذي فعل هذا هو المعلم حامد المليجي.. وأنا أعرف السبب"[2]، وجاء على لسان المعلم أيضا: "الحق يا معلم.. مباحث.. مخدرات.. وحين ما وجدوا قطعة حشيش على الأرض قال الضابط: "لمن هذه؟؟ ، لا أعرف..،كيف..؟؟ لا أحد غيرك هنا..

فاغتصب المعلم ابتسامة باهتة، وقال في هدوء عجيب:

– هي تخص من حرق بيتي وشرد أولادي بلا ذنب جنيته.. يا حضرة الضابط الدنيا ليل.. ونوافذ كثيرة وأسطح وأبواب تطل على هذا المكان..." [3] .

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 135–136 .

[2]– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 144 .

[3]– المصدر نفسه، ص 146–147 .

1-2-4-3 أنموذج تعدد الرواة في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني :

لقد ألغت رواية "رمضان حبيبي" فكرة البطولة المركزية لأنّها انفتحت على مجموعة من الروّاة ، ولم تقتصر على رؤية أحادية مغلقة مهما كانت أهميّتها، ولأنّها رواية تأبى الرؤية الأحادية، فكان من الطبيعي أن لا نقع على نهاية تتوّج الأحداث بمنظور أحادي، كما هو الحال بالنسبة للنموذج السردي التالي: "جاء على لسان عرفان:

- "لقد أوشكنا أن نعود إلى القاعدة.." .

- قال أحد الجرحى:"أكاد أن أموت من الظمأ.." .

قرّب "الزمزمية" من فم الجريح وصب فيه جرعتين أو ثلاث..

يقول الجندي الجريح: "أشكركم أيها الإخوان.. إني أعاني آلاما شديدة في كتفي.. لكني سعيد أن وفقنا الله في مهمتنا..خذ ساعتي وأوراقي ..أيها الصديق الرقيب عرفان..إذا أنا لقيت الله..فأخبر أبي أنّني مت بين يديك..قل له لا تحزن فأنت كنت تحدّث أبناءك كثيرا عن علو منزلة الشهيد عند الله..أبي يا رفاقي إمام وخطيب أحد مساجد مدينة طنطا" [1] . وعادت القافلة المنتصرة إلى قاعدتها..، وتمتم عرفان للقائد المنتظر:" شهيد وجريحان..ومفقود..أحمد لم يعد..".

قال القائد وقلبه يخفق في حزن: "والمهمّة؟؟". رد عليه:" نجحت والحمد لله..".[2]

[1]- نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص 100 .

[2]- المصدر نفسه، ص 101

2- تمظهرات الرؤية السّردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني:

لقد تعددت الأبحاث ، وتنوعت التصوّرات حول مفهوم الرؤية السّردية ، ممّا جعلها متطورة ، وذلك إمّا بتطور مفهومها أو بتعديله ، وهذا ما جعل مجال البحث في هذا المصطلح متميّزا ، وسنعتمد في هذا المقام أنموذجا واحدا يتميّز بالوضوح والتكثيف ،كما أنّه يقيم حدودا واضحة المعالم بين أنواع الرؤية بعيدا عن التعقيد والتفريعات ،وهذا الأنموذج متعلّق بتصوّر"تودوروف" للرؤية السّردية ، الذي استفاد من تحديدات "جان بويون"الذي قسّمها إلى ثلاثة أنواع :

1/الرؤية من الخلف 2/الرؤية "مع" 3/الرؤية من الخارج

وقد أوجد "تودوروف" بعد الاستفادة من هذا التقسيم مقابلات لها ، وهي عبارة عن صيغ رياضية عبّر عنها كالأتي : .

-الرؤية من الخلف ← السّارد <من الشخصية.

-الرؤية "مع" ← السّارد = الشخصية .

-الرؤية من الخارج ← السّارد >من الشخصية .[1]

وسنتعرض لها بالتفصيل فيما يلي:

[1]- ينظر: جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص201 .

2-1 أنماط الرؤية السردية في في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني:

2-1-1 الرؤية من الخلف: (vision par dériere):

في هذه الحالة يكون السّارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية(السارد >الشخصية)إنّه يرى ما يجري خلف الجدران ،كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه،فليس لشخصياته الروائية أسرار وتتجلّى شمولية معرفة السّارد ، إمّا معرفته بالرّغبات السّردية لدى إحدى شخصيات الرّواية التي قد تكون غير واعية برغباتها ،أوفي معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد ، وذلك مالا تستطيعه أي من هذه الشخصيات ، وإمّا في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها ، إنّه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان [1]

الرؤية السّردية	رمزها
الرؤية من الخلف	السّارد>الشخصية

[2]

إنّ الرّوائي نجيب الكيلاني يعد من بين أهم الرّوائيين الذين يعبّرون عن الواقع بكل مزاياه من إيجابياته وكذا سلبياته ، فقد كان يرى الواقع بعينه فيعمد للتعبير عنه بقلمه،وهي سمة تميّزت بها كل رواياته وخاصّة منها "رواية عمر يظهر في القدس

1-محمد بوعزّة ، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط1، 2010، ص 77.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"التي سنعمد من خلال دراسة أنواع الرؤية السّردية فيها إلى الكشف عن مراميها وبواطن مكنوناتها في هذه الرواية .

2-1-1-1- الرؤية من الخلف في رواية "عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني:

يكون السّارد في هذا النوع من الرؤية أكثر معرفة من الشخصّية ، ويعدّ هذا النمط منها من الأنواع التي كثر استخدامها في السّرد التقليدي ، بحيث نجد السّارد يحيط بكل تفاصيل عالمه الرّوائي ، كما أنّه مطّلع على بواطن شخصّيات ذلك العالم ، إنّه يستطيع برؤيته المجاوزة أن يخترق جدران المنزل الذي يصفه وجمجمة الشخصيّة التي يتحدث عنها ، وشخصيّاته لا تملك دونه سّرا ، ولا تعرف عن مصيرها شيئا.[1]

ويتجسّد هذا النوع من العلاقة السّلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية فيما أشار إليه توماشفسكي ب "السّرد الموضوعي " [2] الذي يقابل السّرد الذاتي أو الشخصي ، فالسّارد تبعا لهذه الرؤية عالم بكل شيء ويتواجد في كل مكان ويوجد الأشياء كما يشاء .

يظهر السّارد كناظم داخلي يحاول الاقتراب من الشخصية والارتباط معها ، ويعمد إلى تقديم الأحداث حسب منظوره الخاص ، فهو يمتلك القدرة غير المحدودة للوقوف على الأبعاد الدّاخلية والخّارجية للأشخاص فيكشف لنا عن العوالم السريّة للأبطال دون أن تقف في طريقه سقوف أو حواجز[3].

وذلك من خلال المقطع السّردي الآتي: "كانت أمي تنظر إليّ بوجهها الشّاحب الحزين، والدّموع تترقرق في عينيها ولعلّها كانت تظنّ أنّي أصبت بنوع خبيث من

1- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، مصر،ط1، 1987، ص291 .
2- حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، مرجع سابق، ص 47.
3- إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، مرجع سابق ص 81

الجنون ، وأغرب أنواع الجنون ينبع من هذيان نسميه حكمة ومنطقا قويّا، وتفسيرا جذّابا للأحداث الجسام التي يرتجّ لها كياننا [1].

إنّ الراوي من خلال المقام الذي أقيم فيه ، والزاوية التي كلّف للإشراف من خلالها على تتبّع الأحداث يجعل منه " مجرّد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو عمله سواه[2]

"وكان الخطيب يهدر بصوت لم أر لقوته مثيلا .. لكنّه ثرثر كثيرا بلا مبرّر وكان أكثر اهتماما بتزويق الكلمات و رصف العبارات ومخارج الحروف والمصيبة أنّه كان كثير الأغلاط ... حتىّ الأسلوب العربي كان يخرج من بين شفتيه مهلهلا غريبا. [3]

ويكون الرّاوي أكثر معرفة من الشخصية الرّوائية ، فالراوي يعلم أمورا تخصّ الشخصيّة هي نفسها وحتى الرّغبات السّرية لها ، وأفكار بعض الشخصيّات بحيث تسهم في بلورة الأفكار وبهذا تتعدّد أبعاد الرؤية وتتكاثر المدلولات وتضفي انطباعات الرّاوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات .[4]

ويتجسد ذلك من خلال المقطع السردي الآتي "ورأيته ينظر إلى الأفق المغبر الحزين كأنّما يخترق حجب الزّمان والمكان ،ويترنّم بنبرات تفيض بالشجن الحنون " ...ويقول في مقطع سردي آخر :"نظرت إليّ في شك ، لمحت الخوف في نظراتها ودموعها توشك أن تنفرط ...وبدأ الاهتمام على وجهها وحملقت في دهشة وقالت في شرود :"وكيف يجئ عمر إلى زمان الشياطين ".[5]

1- نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق، ص 06.

2- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص81.

3- نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق، ص24.

4- عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي ، مرجع سابق ، ص119.

5- عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي ، مرجع سابق ، ص119.

يلجأ الرّاوي في هذا النوع من الرؤية إلى تسليط الضوء على الشخصية وما ارتبط بها من سلوكات وأحداث مثلما هو الحال عند كلامه عن " راشيل " وهي تخبر صديقاتها عن عمر بن الخطاب مبديّة إعجابها الشديد به إذ تقول :"ولقد صرّحت راشيل في إحدى مدارس البنات الثانوية في القدس بأن القصّة برغم الاعتداء عليها قصّة مختلفة من أساسها ...وأكّدت للفتيات أن عمر حق وأنه يحمل في قلبه حبّا كبيرا للنّاس ،وهي لم تر في حياتها رجلا مثله وتعتقد اعتقادا جازما بأن مثله هو الكفيل بإنقاذ البشر ممّا يعانونه من بلبلة وشقاء وحيرة ، وروت لهم قصة إسلامها من البداية للنهاية ...فتركت في نفوسهن انفعالا ملحوظا ،وشدّت انتباه الجميع إليها ".[1]

يبدو الرّاوي متمتّعا بالثقة التامّة والكاملة ، فهو يعرف من الحوادث والأشخاص ما لا يعرفه غيره لذا يمنحه القارئ هذه الثقة من بدء القراءة".[2]

إن الرؤية من الخلف تخوّل للرّاوي أن يسرد بالتفصيل مشهدا لا يستطيع البطل الأساس نفسه تسجيله ويمكّنه كليّة القدرة هذه ، ووفق الأهداف التي يتّبعها على عرض أو تمثيل أفكار شخوص عديدة تمثيلا في آن واحد [3].

الرؤية من الخلف في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني:

إنّ الرّاوي كليّ العلم ، فهو يرى أكثر ممّا تراه الشخصية ، إنّه سارد عليم بكل شيء وحاضر في كل مكان ، وعليه فإنّه عند اتخاذ الرؤية من الخلف موقعا سرديّا يبرز لنا سارد غائب غير مشارك في الأحداث ، يحسب له أنّه يستخدم ضمير الغائب في السّرد، له معرفة بما يقع خارج الشخصيّة ، كما أنّ له علما بما تفكّر فيه وتخطّط له

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق، ص 175/174

[2]– إبراهيم خليل ، بنية النص الرّوائي ، مرجع سابق ، ص85

[3]– عبد الجليل مرتاض ، البنية السّردية في الإبداع الرّوائي ، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2016، ص84.

وما تحسّ به وترغب فيه ، وذلك من خلال المقبوس الآتي : " لم يكن في ذهننا والعربة تسرع عبر الطّريق الزّراعي الممتد بين قريتي سنباط وشرشابة – سوى صورتين متناقضتين تثيران في قلبها الغض الألم والحزن ، صورة القاهرة الجميلة حيث الحياة المضيئة والأهل والأصدقاء والذّكريات والنّظافة ، وصورة القرية التي تقرر أن تعمل بوحدتها المجمّعة ، حيث الفلاحون والبعوض والتّراب والأمراض المتوطّنة ، وتنهّدت منال في ألم ثم قالت لسائق عربة الأجرة ... متى نصل شرشابة ؟؟ .. كانت هذه أول مرة تذهب فيها "منال " إلى الرّيف لقد قضت كل سني حياتها في القاهرة في حي السيّدة زينب ..."[1].

إنّ ما يلاحظ أنّ الرّاوي قد بدا مسيطرا على ملامح الأحداث متحكما في منابعها،وهذا بحكم المسافة التي تفصله عن الشخصيّات ، وتتيح له فرصة رؤية العالم الرّوائي كلّه فيما يرويه ، نظرا لأن موقعه يكون في زاويّة خارجية تبعد عن الشخصيّات الرّوائية ، وهذا الموقع جعله على دراية بكل ما يدور في الرّواية سواء كان موضوع هذه المعرفة داخل الشخصيّات أم خارجها ، لكونه يتحدّث باسم الشخصيات وتعرف آراؤها من خلاله ، كما أنّه يعرف مصائر الشخصيّات وحقيقة أفعالها [2]، كما يظهر في المقطع السّردي الآتي :

" كان الوقت متأخّرا عندما عادت منال إلى المستشفى ، وقصدت من فورها عنبر المرضى ، بعضهم لم يزل متيقّظا يتأوّه من شدة الألم ، والبعض الآخر يطالب بما قرّر له من عقاقير ، وقلّة منهم ناموا ، وغطيطهم ينبعث كنغم نشاز ، والممرّضة الأخرى قد أسندت جبهتها فوق كرسيّ آخر ، وراحت في سبات عميق ، ومن آن

[1]- نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص (3،4).

[2]– ينظر : رم ألبيريس ، تاريخ الرّواية الحديثة (ترجمة جورج سالم) ، منشورات عويدات ، بيروت، ط2، 1982، ص133.

لآخر ترفع منال يدها وتحملق في السّوار الذّهبي الذي تنعكس عليه الأضواء الباهتة فتصدر عنه إشعاعات صفراء...وصورة المعلم "حامد " " الوحش " النّاعم الملمس الذي يخفي مخالبه وأنيابه وراء مظهره الضاحك دائما .. وصورة أم العز الجميلة البضّة السّمينة التي لايبدو عليها أنّها تعرف الحزن أو التمرّد الصّورتان تلحّان عليها وترفضان أن تغادرا مخيّلتها .[1]

يلاحظ أنّ الرّاوي عليم بكلّ أحداث الرّواية فهو يعلم أدق التّفاصيل عن مستشفى شرشابة ، وما يقع فيه كما أنّه يخترق ذهن الشخصيّات ليكشف عن أفكارها وأحلامها،وذلك من خلال إلقائه الضّوء في كل مرة على الشخصّية الرئيسيّة في الرّواية (الحكيمة منال).

ويقول في مقطع سردي آخر : " وفي ساحة المستشفى جلست "منال " تنتظر المعلّم لتتسلّم منه التّغذية، كانت ملامحها حادّة جامدة ، وعيناها مصوّبتين إلى شيء، كانت تفكر في السيّاسة الجديدة التي يجب أن تنتهجها حتى تعيد لنفسها " كبريّاءها وتصفع تلك الشّائعات الخبيثة صفعة قويّة ... ترى لماذا ذهبت إليه في بيته ، وتركت نفسها تستسلم لأوامره وإصراره ؟؟ هذا الفلاّح المتعجرف يتسبّب لها في كل هذا ويفرض اسمه عليها ، يملأ الجو شائعات مغرضة بتصرّفه الخبيث ... ثم ترفع منال يدها فتصطدم نظراتها بالسّوار الذّهبي الثمين ... لقد صحت من سذاجتها ونعاسها وواجهت الموقف بقوّة وشراسة ...[2]

يكاد يطغى على هذه الرواية توظيف ضمير الغائب في جلّ صفحاتها وهو أوّل وأهمّ مؤشر على طغيان الرؤية من الخلف فيها ، وذلك لأنها تمنح السّارد المعرفة

1- نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص(56-57).

2- نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص 78

الكليّة والشّاملة للشّخصية [1]، ومن أمثلة ذلك ماجاء في المقطع السّردي الآتي : " لم يكد يشرق الصّباح في اليوم التالي حتى غذّ عبد المعطي السير ناحية المستشفى ،وبدا مشرقا مستبشرا برغم الدّاء الذي يسكن كبده وبرغم الضعف والوهن اللذين جعلاه يتطوّح في مسيره وينقل خطواته اللّهفى في حذر، صورتها في رأسه ... منال بتقاطيعها الحلوة المثيرة ، وغضبها بالأمس وهي تثور وتسخط على المعلّم بعد أن اتّهمتها الشّائعات،وأناملها الدقيقة وهي تفرقعها في عصبية ، كانت رائعة جميلة في غضبها وألمها ، والناس يلتقون به في الشارع وهو شبه حالم وكلمات كثيرة تتساقط دبر أذنيه لايكاد يسمع منها شيئا.[2]

الرؤية من الخلف في رواية : "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني:

لقد قدّمت لنا وقائع هذه الرواية وأحداثها من قبل سارد غير ثابت من حيث موقعه في تقديم مادّتها الحكائية ومن خلال علاقته بشخصيّاتها أيضا وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن الرؤية السّردية في هذه الرّواية ، فقد بدا لنا من خلال تصفّحها والتأمّل في حيثياتها أنّها لم تعتمد رؤية واحدة بعينها بل نوّعت بينها ، بأن اعتمدت الرؤية من الخلف ، وهي المهيمنة في هذه الرّواية والرؤية مع ، والرؤية من الخارج .

بداية يفتتح السّارد العليم روايته بضمير الغائب واضعا القارئ ضمن الإطار العام للرّواية إذ يقول :"لم تكن جليلة تعلم على وجه الدقّة ما يعانيه أحمد عبد الفتاح من شوق عارم ، وليس في وسعها أن تتصور الرّغبة الجامحة في قلب ذلك الشّاب الهادئ الوديع الخجول ، المتدين، كل ماتعرفه "جليلة " هو أن أحمد قد تخرّج من كلية

[1]– محمد بوعزّة ، تحليل النص السّردي ، مرجع سابق ، ص78.

[2]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص 76

الآداب قسم الفلسفة منذ عام ، وأنه لم يتسلم عملا حتى الآن في أي ديوان من دواوين الحكومة وأنه مجنّد، نعم جندي مؤهّلات...وأنّه جار لها ويرمقها من آن لآخر بنظرة مرحّبة ، وأنه يرغب في الزّواج منها ..."[1].

يظهر الرّاوي هنا ملمّا بكل تفاصيل حياة أحمد وجليلة فهو يمهّد للكشف عن طبيعة علاقتهما من البداية من خلال التغلغل إلى بواطن الشخصية والخوض في أعماقها حيث قال:"لم تكن جليلة تعلم ""وكأن السّارد عالم بما انطوت عليه عوالم الشّخصية من إحساس وحدس وتفكير ومضايقة وحلم ،فإنه هنا سارد مهيمن متوار،غير مشارك في الأحداث ، يحكي بضمير الغائب تصرّفات البطل وفعاله بوصفه مبأّرا، أي موضوع التبئير والإدراك ".[2]

يقول السّارد في مقطع آخر :"إنّ لجليلة نظرتها الخاصة إلى الحياة ، ودراستها الاجتماعية والنّفسية إلى جانب عملها كأخصّائية اجتماعية ، قد جعلا منها فتاة مريضة بما يسمّى "الانفتاح " ...الانفتاح على الحياة والنّاس والأفكار وتعتقد "جليلة،أنّه من الضّروري أن تدرس كل شيء ، وتتمعن في أي حدث ، وتدرس كل شخصية،وتحاول جاهدة أن تبحث عن الدّوافع وراء كلّ سلوك أو تصرّف فهي في نظر نفسها متفتّحة متعمّقة ...إنها تستمتع بشخصيتها بانفتاحها وتعمّقها للشخصيّات والأحداث،ومع ذلك فقد كانت "جليلة" تشعر ببعض الضّيق في الأيام الأخيرة لكنّها تحاول أن تخفي هذا الضّيق أو تنكره وعلى الرّغم منها كانت صورة أحمد تزحف إلى خيالها،وتفرض نفسها على عالمها ".[3]

---

[1]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص 03.

[2]– فريد أمعضشو ، اشتغال الرؤية السّردية في رواية اللّص والكلاب لنجيب محفوظ ، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، مج42، ع503، 2013، ص 73.

[3]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص11

يحاول السّارد العليم بناء على هذا المقطع أن يؤمّن تواصل القاريء مع الشّخصيات ، وضمان مشاركته الوجدانية ، فيجعله يترقّبها وكأنّما تحيا أمامه، ولكنّه ينظر إلى الأحداث من مكان خارج القصّة "وحقيقة" أنّ هذا الرّاوي يمتلك موضعا خارج عالم القصّة ، ممّا يجعل من السّهل علينا أن نتقبّل مالا يمكننا تقبّله في الحياة الواقعيّة"[1] .

لقد خوّل هذا الرّاوي لنفسه أن يمزج الحقيقة بالخيال والحلم بالواقع ، وهي قدرة لا يمتلكها أحد غيره ، كما أنّ استعانته بضمير الغائب "هي" ليوقع المتلقّي تحت اللّعبة الفنّية التي تسمح اللغة بأدائها والشخصيّات ممثلات لها .[2]

ويوّاصل الرّاوي الشمولي سرده للأحداث والتفصيل فيها لينتقل إلى الغوص في أعماق شخصيّة "أحمد" هذا الجنديّ المستبسل الذي لا يهاب الموت بل يدافع عن كل شبر من وطنه لينعم الآخرون بالعيش تحت ظلّه إذ يقول :"في كلّ مرّة يدعى فيها بعض الجنود للتطوّع في عمليّة فدائية ، يتقدّم "أحمد" الصف ، ويهب نفسه للموت أصبح هذا الأمر مثارا للضّحك البريء ، وأحمد دائما يتقدّم للمخاطر كأنّه يتقدّم لأخذ وجبته الغذائية ، أو ذخيرته أو تسلّم مع احتياجاته ، وعندما يداعبه إخوانه ، كان يقول في بساطة غريبة :"أنا لست جائعا ، ولا أتكبّد أيّ معاناة في فعل ذلك ، قد تتساءلون ألست بشرا يا أحمد ؟ فأرد عليكم بقولي ...أنا بشر ...وأحب وأكره ...وأخاف أحيانا ...وأحيانا أخرى لا أرهب شيئا لكن بالنّسبة للمخاطر فهي تستثيرني ...تشدّني إليها ...الموت مكتوب ...).[3]

---

[1]– يان مانفريد ، علم السّرد (مدخل إلى نظرية السّرد) ، ترجمة: أماني أبو رحمة ، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق، 2011، ص26

[2]– عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرّواية ، مرجع سابق ، ص 179.

[3] –نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص21.

ويقول في مقطع سرديّ آخر واصفا المجاهدين المرابطين على حدود قناة السويس، وكأنّما يلحظهم من عين كاميرا خفية:" لكأنّما الأرض قد زرعت بشرا على الجهة الغربيّة لقناة السويس ، عشرات الألوف من الجنود يتحرّكون بدقّة وحساب،الخنادق و الأسلاك الشائكة والحواجز المصنوعة من أجولة الرّمل ،والمطارات السريّة وقواعد الصواريخ والدبّابات الرّابضة في شتّى المواقع والعربات المتنوّعة ...مشهد لم ير له أحمد مثيلا في خياله قبل التحاقه بالجيش ...أصبح أحمد قادرا على أن ينام وسط الضّجيج والغبار و فوق الأشواك وتحت أشعّة الشمس أو في عتمة اللّيل ، وهو يشعر بلذة ما بعدها لذّة ، ويؤمن إيمانا لا يتزعزع أنّه يجاهد في سبيل اللّه،ويدافع عن العرض والعقيدة والحريّة والمال والولد والوطن ".[1]

لقد عمت الرؤية من الخلف رواية "رمضان حبيبي" إذ نجد أن الرّاوي "يستطيع أن يصل كلّ المشاهد عبر جدران المنازل ، كما أنّه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال وتتجلّى سلطة الرّاوي هنا في أن يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية ، تلك التي ليس بها وعيهم أنفسهم[2] إذ يقول : " ارتجف جسده ، شعر بغير قليل من الضّيق ، وتأرجحت عيناه في محجريهما ، فكّر أن يغادر المكان غير آسف ، لكن شيئا ما يشدّه إليها ، إنه لا ينكر أنّه يحبّها ، لماذا لا يفسح من صدره وعقله لحوارها ؟؟ إن لها منطقها، كان الكفرة يضايقون الأنبيّاء ، ويرمونهم بكل نقيصة ويسفّهون آراءهم و الأنبياء يصبرون ويفخرون ويدعون لهم بالهداية ...أنا لست نبيّا .

ولكنّي أستطيع أن أصبر ...علّمتني التجربة الدينية والفلسفية أن أصبر ...".[3]

[1]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص 22،23.

[2] – حميد لحميداني ، بنية النّص السّردي ، مرجع سابق ، ص47.

[3]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص06.

لقد مكّنت هذه الرؤية الرّاوي من عرض مشاعر بطله المرتبكة والضائعة في آن واحد ، بحيث تغوص الشخصيّة في صميم ذاتها [1]، فينتقل من التعبير عن مشاعر الحب المتّقدة في نفس "أحمد" البطل الشهم ، الذي تتجاذبه عاطفتان قويّتان آسرتان،الأولى عاطفة الحب التي يكنّها "لجليلة" هذه المرأة الجميلة التي خبلت عقله،وعاطفة حب الوطن ، الذي يئنّ تحت وطأة الاحتلال ، هذا الوطن الذي هو في أمسّ الحاجة إلى رجال يذودون عن حماه .

وتتغّلب في النهاية عاطفة حب الوطن،ليودّع "أحمد" "جليلة" فيقول الرّاوي في ذلك " تركها ومضى ، إنّ أمامه أقل من ساعتين كي يلحق بقطار السويس ، لا بد أن يصل في موعده ... عيون "جليلة" قويّة آسرة مثيرة، كلماتها برغم تخبّطها تحرّك فكره ومشاعره..."[2]

ويركب "أحمد" القطار وقد قدّم نفسه فداء لهذا الوطن الحبيب إذ يقول الرّاوي "الموت شيء مهول لكن هناك أوقات يرخص فيها الموت ، ويبدو حدثا عاديا من أحداث الحياة ، وذلك عندما يصبح الموت غاية كبرى وهدفا نبيلا ...تلك مجرّد خواطر تدور في ذهن أحمد عبد الفتّاح وهو يحمل أمتعته وأسلحته وينطلق إلى الآلات البرمائية ويندفع إلى الشاطئ الآخر ...شمس العاشر من رمضان تميل نحو الغروب،والجنود يسابقون اللّيل سراعا نحو تراب سيناء ، والملحمة الكبرى تدور رحاها فوق سطح ماء القناة ...تطلّع أحمد إلى حصون خطى "بارليف" الضخمة ...والرّجال البواسل ينطلقون من القناة إلى الفجوات ، لا يعبأون بالأسلاك الشّائكة التي تمزّق بشرتهم ...وأصبحوا وجها لوجه أمام عدوهم ...ولا مفر ...وانطلقت الصّيحة الخالدة "

[1]– عبد القادر الشّاوي ، إشكاليّة الرؤية السّردية في بيضة الديك لمحمد زفزاف ، منشورات الفنك ، المغرب ، ط1، 2002، ص 29.

[2]– نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص7

اللّه أكبر"،[1]والرّاوي في هذا النّوع من الرؤية عارف بكل ما يتعلّق بشخصيات عالمه الرّوائي ، بما في ذلك أعماقها النفسية ،مخترق جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها كأن ينتقل في الزّمان والمكان دون صعوبة ، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما بخارجها ، أو يشقّ قلوب الشخصيّات ويغوص فيها ، ليتعرّف على أخفى الدّوافع وأعمق الخلجات،لتستوي في ذلك جميع الشخصيّات على اختلاف مستوياتها ، إنّها بالنّسبة له ككتاب يطالعه كما يشاء ، كل هذا كي يزوّدنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام"[2] يقول الرّاوي :"كانت الآفاق تدوّي بالتّكبير ،و أرتال الدبّابات والعربات تتدفق من فوق الجسور إلى سيناء ...العبور الكبير ...أكبر عبور في التّاريخ مازال مستمرا ...والسّماء ترعد ...والوطيس الحامي يغسل عار الماضي ، ويمحو الذّنوب،وينقّي القلوب من أدران الغرور والشّرك وعبادة الأوثان ...عبادة الرّجال الطغاة وقلاع العدو تتساقط واحدة تلوى الأخرى ، ثم جاءت عربة ووقفت في انتظار حمل الأسرى الأربعة إلى مكان مجهول[3].

الرؤية مع(Vision avec في التحليل البنيوي: [4])

وهي رؤية سردية كثيرة الاستعمال خصوصا في الموجة الجديدة للكتابة الرّوائية حيث يعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائيّة بعينها دون أن يكون له وجود محايد خارج وعيها ، ولعل هذا ما جعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم

[1]– نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص69، 70 .

[2]– عبد العالي بو الطيّب ، مفهوم الرِؤية السردية في الخطاب الرّاوي ، مرجع سابق ، ص 40.

[3]- نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص75

[4] - Todorov. Tzvetan, « Les catégories du récit littérature »,in l'analyse structural du récit ,communication n° 8,edition du seuil ,Paris,1981.

كيون Francoise van Boussem cyon تسميها بالواقعية الفينومينولوجية الظاهراتية (réalisme phénologique)[1].

إن السّارد هنا بالرغم من كونه قد يعرف أكثر ممّا تعرفه الشخصيات إلاّ أنّه مع ذلك لا يقدّم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه ويمكن أن نميّز هنا شكلا فرعيا يتم الحكي فيه بضمير المتكلم وبذلك تتطابق شخصية السّارد بالشخصيّة الروائيّة ، دون أن يؤثّر ذلك على طبيعة العمل الروائي ،ويحوله لأوتو بيوغرافية لأن ذلك متوقف أساسا على نوعية التعاقد المبرم بين الكاتب والقارئ أهو تعاقد أوتوبيوغرافي أم روائي ؟[2] كما يشير لذلك فيليب لوجون ph.lejeune ولاعلاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في السّرد ،وهكذا يمكن أن يتحول الحكي بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السّابق المتعلّق بكون الرّاوي شخصية مشاركة في الرّواية ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بمعادلة [سارد =الشخصية] [3]كدليل على التّساوي الحاصل فيها من حيث المعرفة بين السّارد والشخصية على عكس الرؤية السابقة.

وفي هذه الحالة يمكن القيام بالسّرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد ،أو ضمير الغائب،ولكن بحسب الرؤية التي تكوّنها الشخصية نفسها عن الأحداث وقد يتّبع السّارد ويتعقب شخصية واحدة ، أو شخصيات كثيرة ، وقد يتعلق الأمر بسرد واع من طرف شخصية روائية .

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية مع	السارد = الشخصية

[1] Françoise Van Rossum-Gyon: critique du roman: éd:gallimard.p135.
[2] – Ph.Lejeune.Le pacte autobiographique. éd: seuil.p:44.
[3] – T . Todorov.Op.cit.p148.

ما نلاحظه على هذا النوع من الرؤية ، أن الراوي داخلها يكون مصاحبا ومطابقا تماما لشخوص قصّته ، بحيث لايمكنه الخروج عن رأيها ، وإلاّ اختلّت موازين الأحداث .

الرؤية المصاحبة في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني"

الرؤية المصاحبة في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني:

إذا سلّطنا الضوء على رواية عمر يظهر في القدس ، نجد السّارد يتقمص دور الفدائي المشارك في وقائع الرّواية ، وهو يمثّل الشّخصية الرئيسية الثانية والتي كان لها الحضور الدّائم في الرّواية " إذ برزت بشكل جلي في أطوار السّرد فإذا أردنا البحث عن رمزية الرّاوي الفدائي المشارك في وقائع الرّواية وأحداثها المتراتبة نجده المنبّه الكاشف عن حقيقة مفتعلات اليهود في القدس الشريف "[1]

لقد عايش أحداث الرّواية بدءا بحواره مع أمّه الحزينة على مستقبله ، المنتظرة فرحه وخروجه من هذا الضّياع الذي يعيشه في اعتقادها البريء[2] ، وهذا من خلال المقطع السردي الآتي : " قلت لك يا أمّي ألف مرة ، ليس هناك ما يدعو إلى القلق،الحقيقة أنّني أشعر بحزن ثقيل ينوء به قلبي ، وبمرارة عارمة تتشبّع بها روحي،ويتملّكني يأس معاند لا يفتأ من وقت لآخر ، ومع كل هذا لا موجب للقلق يا أمّاه ، لقد أصبحت هذه الأمور كلّها بمرور الوقت أمرا طبيعيّا في حياتنا ...[3].

1- محمد على الشوابكة ، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرّحمن منيف (البنية والدّلالة)، مرجع سابق، ص119.

2- ينظر: عبد الرّحيم حمدان ، بناء الشخصية الرئيسيّة في رواية عمر يظهر في القدس للروائي نجيب الكيلاني، أبحاث المؤتمر الخامس لكلية الآداب: القدس تاريخا وثقافة، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2011 ، ص 136.

3- نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق، ص 5.

لقد طغت الرؤية "مع" أو المصاحبة على جلّ صفحات الرّواية ، والسّبب في ذلك أنّ الرّاوي يعد نفسه البطل ، فهو شخصية من شخوص الرّواية ، يرى نفس ما تراه الشخصيّات، ولكن هذا الرّاوي الفدائي يعيش لغيره لا لنفسه فهو يتحسّر على هذا الجيل المنتظر غيره لرفعته ويتألّم لها ، هذا الجيل الذي يعيش الجمود والسّكون في زمن مليء بجراح لن تندمل على المدى القريب إنّه يرثي هذا الجيل فيقول في الرّواية متأثّرا " نحن جيل الضّياع والأحزان يا أمّاه، أيّام الذلّ مزرعة خصبة للآلام والأحزان،وسنوات الهوان الطويلة لم تتفجّر عن فجر يبدّد الظلام والوجوم ، وتمادى العدوّ في طغيانه وعبثه وغروره دون أن نستطيع الثّأر منه ، يشعرني بعجز قاتل،ويعصف بالأحلام الخضراء ....

هذه أعراض لابد منها ولو لم تكن استباحتنا على هذه الصّورة لكنّا بالموتى أشبه .[1]

ومن أمثلة ذلك أيضا: "حطّت أحزان الأرض على قلبي الباكي ، لم أكن خائفا على نفسي ، كان قلقي من أجل الخليفة يشجب كلّ أنانيّة ، إنّ جيل الكراهيّة الصهيوني لايفرّق بين الأنبيّاء والشّياطين ليست هذه أوّل مرّة تحاصرني فيها نيرانهم وكراهيّتهم،كثيرا ما ساقوني إلى معسكرات الاعتقال وفي كل مرّة كانت تُثبت براءتي بالدّليل القاطع لكنّي لم أكن لأخرج من ظلام العذاب إلا بعد السياط والصّفعات والشّتائم والجوع والظّمأ".[2]

لقد غاب ضمير الغائب وحلّ محلّه ضمير المتكلّم ، وبذلك اكتسب الرّاوي قدرة أكبر على التحرّك وبطاقة تسهيل مرور إلى دواخل الشخصيّات من دون التعرّض للمساءلة حول درجة صلته بها، فتقمّص الشخصيّة حل فنيّ يتخفّى من خلاله الرّاوي خلف الكواليس مرسلا القول المباشر عبر الشخصيّة، لأنّ تدخّله بشكل دائم سيؤدّي إلى

[1]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق ، ص50

[2]– المصدر نفسه ، ص40 .

تشويش السّرد ويضرّ بمتعة القراءة[1] وذلك كما هو واضح في هذا المقطع السّردي: "أمّا أنا فقد عزلوني وحدي ، و استمرّ التّحقيق مع الأطباء فترة قصيرة ، وعندما خرجوا تهيّأت للدخول وكم كانت دهشتي حينما وجدت جنديين مسلّحين يأتيان ويدفعانني إلى سيّارة مغلقة تبدو كالزّنزانة المظلمة ، ثم تنطلق بي إلى مكان ناء بالقدس الجديدة ، إنّه معتقل من المعتقلات لم أحظ بشرف المثول فيه من قبل ذلك ، ثم قذفوا بي في حجرة مظلمة ليس بها فراش ولا ماء ... وبقيت نهبا للظلام والصّمت والانتظار عدّة ساعات مرّت كدهر ، وعند منتصف الليل أخرجوني من الزّنزانة، دفعني السجّان بغلظة وجفوة ثم صفعني على القفا ..."[2]

يعتبر هذا الرّاوي من الروّاة المشاركين في الرّواية ، وهو سارد ممسرح ، أي أنه راو له دوره في التمثيلية، ونجد هذا أيضا في المقطع الآتي:" لوّح بيده محتجّا وقال " حاشا لله " لم أكن امرءا بالغ السموّ والعفّة، كنت بشرا بكل ما تحمله كلمة "بشر" من معان...وكان هناك عشرات الألوف من المسلمين لا يقلّون عن عمر ورعا وتقوى ،إن لم يفوقوه شجاعة وعدلا وإيمانا ...الحق أنّني كنت أقلّهم حفاظا على الدّين ،لأن الحكم يجرّ إلى الكثير من الهنات بل والخطايا في بعض الأحيان ...كنت أرهب لقاء اللّه ...لو عثرت بغلة في العراق لسئلت عنها أمام اللّه لم لم أسوّ لها الطريق ، مسؤولية الحكم مسؤولية كبرى ،ولعلّها ستنقص من موازيني يوم الحساب ..."[3]

يواصل الرّاوي سفره بالقارئ في رحلتهما المشتركة للكشف عن مجرى الأحداث وتسلسلها ، كما أنّه يشارك الكاتب في كيفية النّظر إلى هذه الأحداث و التطوّرات ،كما أنّه يسمح للشخصيّات بالتّعبير عن أفكارها الجوهرية في الرّواية بوضوح ، إنّها تعمل

[1]– عبير حسن علاّم ، شعرية السّرد وسيميائيته ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2012، ص245.

[2]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق ، ص 143.

[3]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق ، ص51.

على بلورة الأفكار ، وبهذا تتعدد أبعاد الرؤية وتتكاثر المدلولات ، وتضفي انطباعات الراوي أو وجهة نظره على الأحداث والشخصيات .

والراوي هنا أحد الشخصيّات ، يقدّم ما يشاهده من أحداث ترتبط به ، ويكون شاهدا عليها ، مثل قول الرّاوي من خلال هذا المثال :"عندما نشرت الأنباء الأولى عن ظهور أمير المؤمنين في القدس ، استقبلت الصّحف العربية والإسلامية النّبأ بتحفّظ بالغ ،ففي مربّعات صغيرة بالصّفحات الأولى كتبوا النّبأ المثير تحت العناوين التالية : "يزعم أنّه عمر بن الخطاب ""عمر في القدس "بدعة إسرائيلية جديدة .." إلى غير ذلك من العبارات التي تحمل معنى السّخرية والشك ".[1]

" ثم طويت الكتاب، كان عمر يهز رأسه وأنا أتلو الفقرات ، وكانت الدّموع تتساقط من عينيه ، وتبلّل لحيته البيضاء وأخيرا سمعته يقول ، وهو يجفّف دموعه : " كانت أيّاما رهيبة " إنّ موت رسول الله صلى الله عليه وسلم صدمة لم أحتملها في البداية ... قلت وأنا أقاوم تردّدي ... " ونعرف اختلافك في الرّأي مع خالد بن الوليد والنّاس في عصرنا يختلفون عليه كما اختلف المسلمون في زمانكم "[2] ويقول أيضا في المقطع الآتي " زادت الهموم وطفح الكيل وأخبار الخليفة تقيم الدنيا وتقعدها، ولا أدري كيف ستتصرف قوّات الاحتلال إزاءه، ولا كيف يوّاجه عمر خبث هذا العالم ودهاءه وهو الرّجل الطيّب شجاع القلب ، وأخذت أتّصل بمن أثق فيهم من المعارف والأصدقاء وأناقش الأمر معهم ، كان بعضهم يرى أن أنسحب من هذا الضّجيج كليّة ، حتى أوفّر على نفسي المتاعب ، وكان البعض ينصح بأن ندبّر وسيلة هرب محبوكة للخليفة كي يدخل إلى بلد عربي أو إسلامي ..." [3]

---

[1]– المصدر نفسه، ص50.

[2]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق ، ص50 .

[3]– المصدر نفسه ، ص130.

إنّ الرّاوي يسرد كل مايتعلّق بالخليفة عمر بن الخطاب ، ويعطي للمروي له كل المعلومات الخاصّة به منذ وطئت قدماه أرض المقدس ، وما لاقاه من معاناة من طرف الصّهاينة ، ويفصّل في ذلك أيّما تفصيل ، إذ يعدّ نفسه مصاحبا له في كل مكان ذهب إليه ، دون أن يسند ذلك إلى شخصيات أخرى ويمكن الاستفادة من هذه الجملة بأنّ السّرد لايقتصر على ضمير الشخص الثالث لكي يقدّم الأخبار بل يتعدّى إلى ضمير المتكلم ال (أنا)[1] يقول : كنت أقف إلى جواره ومعنا "راشيل " والدّكتور عبد الوهاب ، كان مشهدا رائعا ، بل كان أروع مكافأة لما عانينا من متاعب وآلام على أيدي المخابرات الإسرائيلية ، والنّجاح يحيل الآلام القديمة إلى مجّرد ذكرى حبيبة ،لكن للأسف فوجئنا بعدد من رجال الشّرطة ومعهم أولياء أمور الطّالبات"[2] نلاحظ من خلال هذا المقطع السّردي توظيف الكاتب لتاء المتكلّم (كنت) وأيضا نون جماعة المتكلّمين في (عانينا، فوجئنا) وهذا دليل على أنّ الرّاوي مشارك في أحداث الرّواية وواحد من شخصياتها .

ومن بين المؤشّرات الدّالة على سيطرة الرّؤية المصاحبة تقنية الحوار الذي دار بين الدّكتور عبد الوهاب وعمر بن الخطّاب –رضي اللّه عنه– كما في المقطع الآتي "وعوّل عبد الوهاب على أن يخبر الخليفة بكل شيء ...وبعد أن سمع الخليفة قصة ما نشرته الصّحف ، ابتسم في مرارة ،ثم ضرب كفّا بكفّ.. وقال : "عجائب " " لاتحزن يا أمير المؤمنين .. نوع آخر من الحرب الخبيثة .."

نظر الخليفة إلى السّقف الأبيض المضيء وقال " أتذكر حديث الإفك "؟"

" لقد ورد ذكره في القرآن الكريم .. كان عن عائشة أم المؤمنين حينما رماها المنافقون والحاقدون والمخدوعون بالإثم وهي منه براء ..."

[1]– ينظر : تودوروف ، الشعريّة ، مرجع سابق، ص 52.

[2]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق ، ص178.

وهمس الخليفة: "كانت أيّاما رهيبة ، عانى الرّسول بسببها الكثير .. إنّه النّبي .. وقائد الأمّة ومثلها الأعلى والطعن في زوجه بين العرب أمر مهول .. لهذا تولّت العناية الإلهية الدفاع عن الشرفاء المؤمنين ، وأخذ الآثمين بكل شدّة ..."

" أجل .. كانت جريمة كبرى في حق عائشة "

" والرّسول أولاّ واليوم يأتون بحديث إفك جديد يريدون به هزيمتي وتحطيمي .."[1]

الرؤية المصاحبة في رواية:" الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني:

يكون الرّاوي في هذا النوع من الرؤية مساويا للشخصية : (الراوي=الشخصية) أي أنّه يعلم ما تعلمه الشّخصية [1] [2]، فلا هو أعلم منها ولاهي بأكثر علما منه فهنا تلتقي الرؤيتان معا .

ويطغى هذا النوع من الرّؤية في النصوص السّردية المعاصرة ، ففيها يبدو الرّاوي مجّردا من صفة العلم المطلق[3] ، إنه يعرف بقدر ما تعرفه الشّخصيات ويتميز بكونه مجرّد شاهد على الأحداث إذ لا يستطيع شرحها قبل أن تتوصّل إلى ذلك الشخصية نفسها . يقول الرّاوي على لسان الحكمة "منال" وهي تحاور زميلها الطبيب "رمزي" :"أحلام الأطباء الجدد مجد ..ومال ...وعربة فاخرة " فيردّ عليها قائلا :"وماذا في ذلك ؟ نحن ندفع الثّمن من دراستنا الصّعبة الطّويلة ،ومن عملنا الشّاق في هذه الغربة وسط الفلاّحين والبعوض والتّراب فقالت ساخرة : "ووسط هدايا الأوز والحمام والبط التي تتدفّق عليك صباح مساء ".[24]

---

[1]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق ، ص158، 159.

[2]– سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّاوئي ، مرجع سابق، ص288.

[3]–عبد الوهاب شعلان ، من البنية إلى السياق (دراسات في سوسيولوجيا النّص الرّوائي) ، مكتبة الآداب ،القاهرة، ط1 ، 2007، ص 24.

[1]– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق ، ص26

لقد تطوّرت الرّؤية السّردية بتطوّر العقل السّردي الذي رفض سيطرة الرّاوي العليم بكل شيء ، وأصبحت سيطرته غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبيّة المتشعّبة في النّص القصصي أكثر ملاءمة[1] وذلك من خلال المقطع السّردي الآتي :

"وفي المستشفى كان الطّبيب لا يزال جالسا ،ومنال إلى جواره صامتة بعد ذلك الحديث القصير عن المعلّم، وهمّ الطّبيب بالقيّام أخيرا ثم قال :يا منال يجب أن، تعرفي حقيقة واقعيّة ...

هي أنّ المعلّم حامد المليجي...رجل مريب ...

كيف؟

النّاس هنا لايعرفون له بطنا من ظهر ...ثم ...ثم إنّه .

ماذا يا دكتور ؟

من كبار تجّار المخدّرات في المنطقة ...هذا الرّجل الرقيق الباسم النّاعم الملمس يخفي وراء سماحته ورقّته قلبا جسورا لا يرحم إنهم يطلقون عليه "الوحش" لعلّك تساءلت ذات يوم لماذا أتعامل معه وأقبل هداياه التي ليست إلا رشوة مقنعة ...بصراحة أنا غريب ...والغرباء لا يستطيعون أن يمسحوا عن نفوسهم مشاعر الخوف والألم ".[2]

لقد حاول الطّبيب "رمزي"أن يكشف للحكيمة "منال" عن حقيقة المعلّم "حامد" والذي كان تاجر مخدّرات وهو من أعيان المنطقة ، وهي حقيقة لم يسبق إليها الرّاوي الشّمولي من قبل بل كشفتها لنا الشخصية الروائية لأول مرّة، لقد أتاح الرّاوي

[1]– حميد لحميداني ، بنية النص السّردي ، مرجع سابق ، ص 47.

[2]– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص43.

للشخصية أن تبدي وجهة نظرها عن حقيقة مهمة ومسيطرة على سير أحداث الرّواية، وهذا مثال آخر تفصح فيه "منال" عن عدم خوفها من هذا الرّجل (المعلّم حامد):"هذا الرّجل الذي تطلقون عليه قاموسا من الصّفات الوحش ...الذئب ...الثعبان ...أنا لا أخافه وعندما يفكّر أن ينظر إليّ نظرة غير مهذبة فسوف أقتلع عينه ...هل فهمتم؟؟يجب أن تبلّغه ذلك يا عبد المعطي ويجب أن يعلم أهل شرشابة ما أقول ...أنا لست هيّنة سهلة المنال ،ولكنّي فتاة مثقّفة ...ذات كبريّاء ، لن أطأطئ رأسي لأحد ...هل فهمتم ؟

وبدا عليها انفعال ثائر ،حتى خيّل لهما أنّها على وشك البكاء ، وتمتم الطّبيب :

" إنّك أنثى على أيّة حال ...أنثى ضعيفة حتى في ثورتك وتهديدك وكبريائك ...فقالت وهي تقف والغضب والدموع يمتزجان في عينيها :

سترى ...هيّا ...آن أن نرحل ...[1]

لقد اختفى صوت الرّاوي هنا ليفسح المجال للشخصيّات أن تعبر عن رؤاها لعرض أمر يخصّها أو الكشف عنه[2] ،فالرّاوي هنا قليل العلم بما يدور في نفوس شخصيّاته ، بحيث تتولّى الشخصيّة زمام الحكي ،فمن خلال شخصيّة منال وشخصيّة الطّبيب استطعنا التعّرف على حقيقة حامد المليجي ، وذلك بواسطة الإخبار الذي جرى على لسان الشخصيات .

وهذا ما يكشف من جانب آخر عن حرص المؤلّف على إظهار جانب من فنيّة العمل الرّوائي بحيث يخضع القارئ لسيطرة اللّعبة الفنية ، ويوهمه بواقعيّة الأحداث .

[1]– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص 74.

[2]– ينظر : شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 2000، ص103.

ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلّم ،أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع ،فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب فإن مجرى السّرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأنّ الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الرّاوي ولا الرّاوي جاهل بما تعرفه الشخصية والرّاوي في هذا النّوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث ،أو شخصية مساهمة في النص وهي الرؤية التي جعلها (توما شفسكي) تحت عنوان (السّرد الذاتي)[1]، ومثال ذلك ما جاء في المقطع السردي الآتي : "إحساس رهيب مؤلم كان يخالط مشاعرها كلّما نظرت إلى أبيها في الصّورة ، إذ سرعان ما تتذكّر كلماته وهي صغيرة "يا منال احذري الرّجال ...لا تفرّطي في شرفك قيد شعره " سوف أنزعج في قبري إذا ما سمحت ليد رجل كي تمتد إليك بخبث ونذالة ...نحن فقراء ...رأس مالنا الشّرف و الشّرف هو ستر اللّه ...الناس يا ابنتي يتّهمون مجتمع البنات في القصر العيني و أنا أقول لهم بملء فمي المسألة مسألة أخلاق .[2]

الرؤية "مع " في رواية "رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني :

لا توجد رؤية محايدة أو معارضة أو عالمة أكثر ممّا تعرفه الشخصّية السّرديّة يذكر هذا " عبد العالي بوطيب " حين يعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصيّة روائية بعينها ، دون أن يكون له وجود موضوعّي محايد خارج وعيها[3] فمعرفة السّارد مساويّة لمعرفة الشخصيّة ، تكون معرفة الرّاوي هنا على قدر معرفة الشخصيّة الحكائية ، فلا يقدّم لنا أيّ معلومات ، أو تفسيرات إلاّ بعد أن تكون الشخصيّة نفسها قد وصلت إليها [4]، ويتضح ذلك من خلال المقطع السّردي الآتي : "

[1]– حميد الحمداني ، بنية النّص السّردي ، مرجع سابق، ص 47، 48.

[2]– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق ، ص100.

[3]– عبد العالي بو الطيّب ، مفهوم الرِؤية السردية في الخطاب الرّاوي ، مرجع سابق ، ص 189.

[4]– حميد لحمداني ، بنية النّص السّردي ، مرجع سابق ، ص47.

رمضان حبيبي ..." هذا ما قاله " عبد الفتّاح لولده "أحمد " واستطرد قائلا :" في الأيام السوداء العاتية ، كنت أصوم النّهار ، وأقوم الليل ، وأضرع إلى الله ... أشعر أنّ هناك ألفة من نوع غريب بيني وبين هذا الشّهر ... كثير من النّاس تربطهم بالزّمان ارتباطات حميمة ... وأنا لا أخاف الزّمان أو أرهبه ... "وابتسم "أحمد " وقال :" ورمضان أيضا حبيبي ... فالإشراقات المبهرة في شوارع القاهرة ... وتوهّجات مآذنها ... وابتهالات العابدين العاشقين ... ودقات الطبول ... وترتيل القرآن ... وتلألؤ الرّوح بأشواق علويّة ذات أريج ... كلّها تجعلني أهيم في دنيا من جمال وورود وطهارة ... أشعر في رمضان كأنّي أقرب ما أكون إلى الله ..." [1]

يتّضح من خلال هذا المقطع السّردي أن الرّاوي قد أعطى للشخصّية فرصة الإخبار عن أشياء لم يسبقها إليه من قبل فيبدو بذلك أقل علما ومعرفة منها .

ويتحوّل السّرد في هذا النّوع من الرؤية من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم دون أن يفقد القارئ الانطباع السّابق المتعلّق بكون السّارد شخصيّة مشاركة في الرواية " تتيح لنا أن نلقي الضوء على المادة المحكيّة بصورة عموديّة ، أي أن تظهر علاقتها مع كاتبها ، وقارئها والعالم الذي تظهر لنا في وسطه وبصورة أفقيّة أي أن تظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلّفوها ومثال ذلك قول الرّاوي : " إن أحمد يفنى ... يذوب في الكائنات وفي الوجود من حوله ،لم يعد يشعر بأيّ ظمأ ... إنّ روحه تفيض بالشّبع والري ... وصاح بأعلى صوته : " الله أكبر ... هذه معركة الله ... "

كان صوته مبحوحا ، وهرول "عرفان" إليه وسّد فمه وهو يقول : " هل جننت ؟؟ إنّ مشاعر الجنود متوترة ، ونريد أن يبقى كل شيئ في هدوء وتكتّم ..."[2]

---

[1]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص55.

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر :فريد أنطونيس ، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1995 ص66.

نلاحظ أن الرّاوي قد أطلق لنفسه العنان كي يعبّر تارة بضمير الغائب فيكون بذلك ساردا عليما بكل شيء ، وأحيانا على لسان شخصيّاته الورقية موظّفا ضمير المتكلّم ، وذلك دون أن يختل السّرد ، لذا فإن تقنية الضمير كما يشير " ميشال بورتو " فضمير الغائب هو ينقلها إلى الخارج والضمير (أنا) يحيلنا إلى الدّاخل .[1]

يقتصر السّارد في هذا النّوع من الرؤية بذكر مايراه ويسمعه من شخصّياته لينقله لنا بأمانة وموضوعيّة وحيّاد ، وهو لا يعلم خلفيّات طبيعة أفعالهم ، وأقوالهم إلاّ ما صرّحوا به ، مما يثير التلغيز في رحلة السّرد ، ليعمّق في القارئ لحظات الترقّب ويزرع أرجاء النص بالمفاجأة ومن أمثلة ذلك قوله :" قد تندلع حرب ذرية لا تبقي ولاتذر والرّعب يسود العالم بسبب نزوات الصهيونيّة ، وخبث إسرائيل ... وتتردّد التعليقات هنا وهناك ... في الشرق والغرب ...

" إسرائيل لعنة حاقت بالشّرق والغرب ..."

" إسرائيل أسوأ مثل للعنصرّية العمياء ..."

" إسرائيل ستتسبّب في خراب أوروبا ..."

" إسرائيل تتظاهر بالسّلام وهي دولة حرب وتوسيع ومطامع وأحقاد ..."[2]

الرؤية من الخارج : (vision du dehors[3])في التحليل البنيوي:

وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقين ، وفيها يكون السّارد أقل معرفة من أيّ شخصية [السارد < الشخصّية](1)وهو بذلك لايمكنه ،

---

[1]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص66.

[2]– ميشال بوتور ، بحوث في الرّواية الجديدة ، مرجع سابق ، ص105.

[3] - Todorov : (les catégories du recit) in l’anlyse syructurale de récrit communication 8éd : points p148

إلاّ أن يصف مايرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد كالحديث عن وعي الشّخصيات مثلا إنّ الأمر هنا لايعدو أن يكون مجرّد مسألة تقنية متواضع عليها لأنّنا إذا ما افترضنا جهلا كاملا للرّاوي بكل شيء ، فهذا يعني أنّ الرّواية لن يكون لها أي معنى وتصبح غير مفهومة .

الرؤية السّردية	رمزها
الرؤية من الخارج	السارد < الشخصية

الرؤية من الخارج في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني:

الرؤية من الخارج في رواية عمر "يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني :

لقد تضمّنت رواية "عمر يظهر في القدس " الرّؤية من الخارج ، وفي هذا النّوع من الرؤية يكون المأوى البؤري في مكان ما داخل الرّواية وخارج وعي الشخصيات فهي رؤية محدودة الإدراك خارجيّا ومستحيلة الإدراك داخليّا وفيها يقوم الرّاوي بوصف المظهر الخارجي للشّخصية من غير أن يحلّل أفكارها أي أنّ الرّاوي محدود العلم ، وقد تجلى ذلك في المقطع السّردي الآتي : "نظرت خلفي فإذا برجل مديد القامة ، مشرق الوجه ، مشرب بالحمرة ، تضفي عليه لحيته البيضاء وقارا زائدا ، وكان أروع ما فيه عيناه الصّافيتان الواسعتان اللّتان تفيضان صفاء ويقينا وأمنا "[2]

نجد الرّاوي هنا يصف : عمر بن الخطّاب " رضي الله عنه وصفا خارجيّا من غير الدّخول في أعماق الشخصّية ، حيث يمكننا أن نلحظ وجود الرّاوي المشارك من خلال

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق ، ص08.

خطابه (نظر خلفي) فالرّاوي شخصّية رئيسية في الرّواية موجودة تحت ظل شجرة تصف أوّل موقف لها وهي تلتقي بعمر بن الخطّاب في أرض المقدس " والواقع أنّ الرؤية الخارجيّة المحضة ، أي التي تكتفي بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل ، وأيّ تدخل من فكر البطل الفاعل ، لاتوجد أبدا في حالة خام ، وإلاّ أدّت إلى اللامعقول "[1]

ونستطيع أن نلحظ في المقطعين السّرديين السّابقيين تدخّل الرّاوي بحذر شديد ، فعبارة (عيناه الصّافيتان الواسعتان تفيضان صفاء ويقينا وأمنا [2]هي وصف داخلي للشخصّية وتدخّل من قبل الرّاوي ، وإلاّ كيف رأى الرّاوي الصّفاء واليقيين والأمن في عيني عمر – رضي الله عنه –.

وكذا قوله في عبارة " يشمّ فيه رائحة من تعال وكبرياء "[3] فالوصف الخارجي لايخوّل للرّاوي التسلّل إلى بواطن الشخصيّات والكشف عن مكنوناتها .

كما نجد في هذا النّوع من الرّؤية أيضا أن السّارد لا يتحدّث عن دواخل الشّخصية ولا عن مشاعرها ، ولا على ماتريد أن تفعله فقط ، بل يركّز على وصف الأشياء المدركة بصريّا أو المدركة سمعا ، وذلك من خلال المقطع السّردي الآتي : " المدينة تعجّ بأصوات السيارات والطّائرات ونداءات الباعة ، وفي مكاني المعهود حيث الهدوء والعزلة والصّمت والآفاق الرّحبة ، جلست في ظل شجرة عتيقة ... جلست مسندا ظهري ورأسي على جذعها الضّخم الرّاسخ "[4] . وقوله في مقطع سردي آخر :" وعلى يسار الطّريق قامت شجرة فارهة تتدفّق حيويّة ، وتتدلّى أغصانها الخضراء حتّى تكاد

[1]– تودوروف، الشعرية ، مرجع سابق، ص52.

[2] – نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق ، ص08.

[3]– المصدر نفسه ، ص 32.

[4]– المصدر نفسه ، ص 07.

تلامس الأرض ، وإلى جوارها خيمة صغيرة مزركشة تتراقص فيها الألوان المختلفة والسّتائر الفضية ".[1]

إنّ وصف الكاتب هنا لم يتعدّ المدركات الخارجيّة ، وظلّ كلامه مقتصرا على الفضاء الخارجي ، الذي تجري فيه الأحداث .

الرؤية من الخارج في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني" :

إن السّارد في هذا النّوع من الرؤية يكون أقل معرفة ممّا تعرفه الشخصية، فهو يصف ما يراه وما يسمعه لا أكثر بمعنى أنّه يروي ما يحدث في الخارج فحسب وفي رواية "الربيع العاصف" نلفي في مواضع كثيرة ساردا واضعا للعالم الخارجي لا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشّخصيات،ولا ما تفكّر فيه أو تحس به من مشاعر ،إنّه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان وأشكال ولا ينفذ إلى أعماق ودواخل الشّخصيات ، كما يظهر في المقطع السّردي الآتي : " ومن خلال نافذة العربة أرسلت منال " نظراتها الدمعة ، كان التّراب يثور ويملأ الطّريق الزّراعي ، وأحيانا عدة يتدافعون حول العربة ،ويثيرون ضجيجا مسموعا مسرعا ، ونظراتهم الفضولية الجائعة إلى كل جديد عليهم تكاد تنسيهم الخطر المحدق بهم ، وهم يحاولون التعلّق بجوانب العربة ومؤخّرتها ..." [2]

وتتعدى الرؤية من الخارج إلى وصف سلوك الشخصيات أيضا كما هو ملحوظ بشكل مرئي "ووصفت الرّواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرّواية الشّيئية لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية ، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث ، هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم وللمشاهد الحسية مع غيّاب أي تفسير

[1]- نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق ، ص17.

[2]– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص 76.

أو توضيح، والقارئ في مثل هذه المواقف يجد نفسه أمام الكثير من المبهمات وعليه دائما أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معيّنة .[1]

ومن خلال المقطعين السّرديين الآتيين سنحاول أن نوضّح طبيعة هذه الرؤية يقول السّارد :" والعين الفضولية تتلصّص عبر نوافذ العربة وتتركّز لبعض لحظات على المرأة الجميلة التي تحبس في المقعد الخلفي ، والنّظرات المشوّقة إلى كل جديد تلاحق العربة رغم ذيل التّراب الضخم الذي ينسحب وراءها ،ويكاد يخفيها عن الأنظار والسّائق يحاول جاهدا أن يطلق النّفير باستمرار حتّى يحذّر الأطفال المندفعين نحوه دون حذر، وعلى جانبي الطريق خلق كثير يلبسون الطّواقي والعمائم اللبدة ، ونادرا جدا من يضعون فوق رؤوسهم الطّرابيش، والبعض ينام فوق المصاطب إلى جوار الماعز ...". [2]

وقوله أيضا واصفا أم عبد المعطي :"كانت تحمل على كفّها طبق اللّبن الرّائب و فوقه عددا من الأرغفة ، وفي اليد الأخرى الشاي والسكّر ، ورفع عبد المعطي رأسه وحملق فيها كانت عجوزا شمطاء ملأت السّنون وجهها بالتجعّدات ، ولعبت أصابع الشيّب العابثة في شعرها فصبغته بالبياض ، وتسلّلت إلى فمها فجعلته خاويا لا أسنان فيه ، وأحنت قامتها فجعلتها مثل علامة الاستفهام القلقة المرتعشة...".[3]

لقد اعتمد السّارد في المقطعين السابقين على الوصف الخارجي (المدرك الحسي البصري/السّمعي) فهو لا يسرد إلاّ ما يراه أو يسمعه ، حيث يكتفي برصد والتقاط المشاهد كآلة تصوير ، ففي المقطع الأول نجد مؤشرات دالة على هذه الرؤية مثل :(تحمل على كفها طبق اللّبن الرّائب ، ملأت السّنون وجهها بالتجعّدات).

[1]– حميد لحميداني ، بنية النّص السّردي ، مرجع سابق، ص 48.

[2]– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص09.

[3]– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص 21.

الرؤية من الخارج في رواية " رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني :

يقف الرّاوي في هذا النّوع من الرؤية محايدا ، بوضعيّة حيّاديّة وصفية تجعل رؤيته خارج إطار الذّات المتأثّرة ، تصف ما تراه وتقدّم الأحداث والشخصيّات بحيّادية وصفية ، دون أن نتبيّن حدود وعلاقة هذه الرؤية وهذا الرّاوي بمادة الحكاية ، وتسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجيّة ، وتتّفق جل الدّراسات في تعاملها مع هذا المصطلح أنّه حالة من حالات تموقع الرّاوي حين نقل أحداث الحكاية إلى القارئ[1]، ومثال ذلك قوله وهو يصف ما كان يراه "أحمد" من نافذة القطار : " ونظر أحمد من خلال نافذة القطار الذي ينهب الأرض قاصدا السويس ، المزارع الخضراء تمتد لا يحدّها بصر ... والسّماء الزرقاء لايكاد الإنسان يدرك لها نهاية ... وزاغت نظراته في العالم الأخضر من حوله ، وعاد إلى الشاطئ الآخر بخياله حيث يكمن العدو ، إنّه يعبر القناة ويعود كلّ مرّة ... إنّه يدفع المجداف بسهولة بالغة ، ويسبح في بعض الأحيان في يسر ، والمخاطر المبثوثة من حوله ينساها تماما "[2]

تتضائل هنا معرفة الرّاوي وهو يقدّم الشخصية كما يسمعها ويراها دون الوصول إلى عمقها الدّاخلي[3] ، ويعتبر هذا النوع من الرؤية قليل التوظيف في السّرد الرّوائي ، "بل هي نادرة في تاريخ السّرد الأدبي ، فلم توجد إلاّ من باب التجريب .[4]

يقول الرّاوي في مقطع سردي آخر واصفا مدينة بيروت : " كانت بيروت تكتظّ بالنّاس ، والمجالس غاصّة بالمقامرين والتجّار ورجال السّياسة والأدب والإجرام وأسواق

---

[1]– سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق ، ص 293

[2]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص08.

[3]– سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق ، ص 293

[4]– عبد الوهاب شعلان ، من البنية إلى السياق ، مرجع سابق ، ص24.

الرّقيق ... ذهب ودماء وورق و بضائع ، وغابات من الوحوش الأنيقة ، والنّاس يأكلون ويشربون ويغنّون ويصخبون ويبيعون ويشترون "[1]

لقد اكتفى السّارد في المقطع السّردي السّابق بمجرّد الوصف الخارجي ، دون الخوض في أعماق الشخصيّة أو محاولة سبر أغوارها .

ومن أمثلة ذلك أيضا قول السارد :" مضى أحمد ومعه عشرون من الرّجال كان في المقدمة يجلس فوق العجلة الأمامية اليمنى للعربة ... ومعه آخر على الجهة اليسرى ، وباقي الرجال في الخلف أو في داخل العربة ... واثنان من الجنود يسيرون إلى يمين العربة وآخران على اليسار ... وكانت هذه الحراسات تتم بالتناوب ... قمر رمضان يتجلى في سماء سيناء الرّحبة ... الابتسامة الخالدة على وجهه الصخري ... النور المستعار ينسكب على الرّمال ... الطائرات تشق أجواز الفضاء ، وتمزّق سكون الليل ... ألسنتهم تلهج بالتّسبيح والدّعاء وببعض آيات من القرآن " [1].

لقد اكتفى السّارد في كل مرّة بمجرّد الوصف السّطحي الظاهر ، دون أن يحمّل نفسه مسؤوليّة الشرح أو التحليل أو التفسير، أو حتى محاولة الكشف عن خواطر الشخصيّة الرّوائيّة أو نزعاتها الدّاخليّة.

[1]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص46.

[1]- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص97

الفصل الثالث:أدوات الرؤية السرية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

البنية الزّمنية في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني

زمن القصّة في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني

زمن الخطاب في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني

المفارقات الزمنية في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني

الاسترجاع في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

الاستباق في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني

بنية المكان في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني

أنماط الأمكنة في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني

1-البنية الزّمنية في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني :

1-1 مفهوم الزّمن :

يعد الزّمن عنصرا أساسيا من العناصر التي يقوم عليها فنّ الرّواية ، وهو مرتبط بها في كلّ أطوارها المتلاحقة، وهو يقرّب المشهد الروائي إلى ذهنيّة المتلقّي ويخلق له فضاء مستمدّا من كيان الرّواية، كما أنّه نسيج مهم في ربط المكوّنات الأخرى، من مكان وشخصيات، فهو الإطار الذي يؤطّر الحقبة التّاريخية التي تتحدّث عنها الرّواية.

وللزمن أهميّة كبرى في البناء الرّوائي وهو بيان الملامح الحياتية التي تنطلق منها الرّواية وبالتّالي يتظافر الزّمن مع العناصر الأخرى في بيان المضمون الفكري الذي يسعى الرّوائي للحديث عنه ولكن برؤية فنيّة. [1]

وقد اختلفت مفاهيم الزّمن من باحث إلى آخر بحسب وجهة نظر كل واحد منهم، ولكن لم يمنع ذلك من محاولته الوصول إلى تعريف جامع له، وبذلك ظهرت تعريفات كثيرة للزّمن منها :

لقد وضع اللّغويّون العديد من التعريفات للزّمن،ومنها ما أشار إليه ابن منظور في تعريفه اللّغوي للزمن، وذلك بقوله : «الزّمن والزّمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم : الزّمن والزّمان: العصر، والجمع : أزمن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن : شديد، وأزمن الشيء : طال عليه الزّمان...الزّمان زمان الرّطب والفاكهة وزمان الحر و البرد.[2]

1- مرشد أحمد،البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 2005م، ص233

2- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مج5، ص60.

وإن كان الزّمن في معناه العام يدل على المكوث والإقامة والبطء والديمومة إلاّ أنّه لا يتعدّى ثلاثة أبعاد، ممثّلة في الماضي يتمخّض عنه الحاضر ويتّصل به المستقبل.[1]

والجدير بالذّكر أنّ مفهوم الزّمن قد شكّل معضلة فلسفيّة، أثارت الكثير من الجدل الفكري عند الفلاسفة، ويرجع ذلك إلى طبيعته غير المحسوسة فالزّمن مظهر نفسي مجرّد،" ويتجسّد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في ذاته".[2]

1-2 الزمن الرّوائي:

إنّ الزّمن عنصر مهمّ ضمن عناصر النّص السّردي، فهو الرّابط الحقيقي للأحداث والشخصيّات والأمكنة، فالزّمن حسب ماجاء في كتاب نظريّة الرّواية للدّكتور عبد المالك مرتاض :"هو ذلك الشّبح الوهمي المخوّف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما استقرّ بنا النّوى،بل حيثما نكون،وتحت أيّ شكل وعبر أيّ حال نلبسها، فالزّمن كأنّه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أوّلا ثم قهره روّيدا روّيدا بالإبلاء آخرا فالوجود هو الزّمن الذي يحاصرنا ليلا نهارا،ومقاما وتظعانا وحبا وشيخوخة [3] فالزمن هو عمر الإنسان فإن انقضت أيامه ولياليه حان أجله فصار لا وجود له.

" وتشير أهم الدّراسات أنّ الشكلانيين الرّوس كانوا من أوائل الذين أدرجوا مبحث الزّمن في نظريّة الأدب بارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث، فيتم عرض الأحداث في الخطاب الأدبي بطريقتين : إمّا يخضع السّرد لمبدأ السّببية فتأتي

[1]- ينظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، مرجع سابق ، ص201.
[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرّية الرّواية ، مرجع سابق، ص201.
[3]- المرجع نفسه، ص 171.

الوقائع متتاليّة منطقيّة وهذا ما سمّوه بالمتن ، وإمّا أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التّتابع دون أي منطق داخلي وهو ما سمّوه المبنى[1] وهذا بناء على ما نادى به (توماشفسكي) في دراسته حول نظرّية الأغراض، فبعد أن حدّد مفهوم المتن الحكائي بمجموعة الأحداث المتّصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا عنها في العمل [2] ويرى أنّ " المتن الحكائي" يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النّظام الطبيعي، أمّا المبنى الحكائي فهو يتألّف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل.

وعليه فإنّنا ننّوه إلى أن المتن الحكائي والمبنى الحكائي هما مصطلحين استحدثهما الشكلانيون الرّوس لتحليل البنية السردية والحكائيّة، وكان ذلك خلال الرّبع الأوّل من هذا القرن، وقد تم توظيف هذا المصطلح على شكل ثنائية ضدّية من قبل " كل من بروب وسكلوفسكي وإيخنباوم وتوماشفسكي وكان بروب قد استخدم هذين المصطلحين لفحص وتحليل نماذج من الحكاية الخرافية .[3]

أمّا تودوروف فإنّه يقيم تمييزا بين نوعين من الزمن (زمن الحكي) زمن القصّة، وزمن الخطاب، "يكون الأوّل متعدّد الأبعاد، إذ يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن زمن الخطاب ملزم بأن يرتّبها ترتيبا متتاليّا يأتي الواحد منها بعد الآخر، لأغراض جماليّة يراها الكاتب،فالأوّل زمن واقعي، وأما الثاني فهو زمن فنّي، وهذا التدخّل الذي يقوم به الكاتب على مستوى النّص السّردي من تحريف في زمن القصّة هو الذي يستدعي التتالي الطبيعي للأحداث في القصّة[4].

[1]- حسن بحراوي ، بنية الشّكل الرّوائي ، المركز الثّقافي العربي ، بيروت ، لبنان ،ط1، 1990،ص107.
[2]- محمد أمين العالم ، الرّواية بين زمنيّتها وزمنها ، فصول ، مج2،ع1، ربيع 1993،ص13.
[3]- فاضل ثامر، اللّغة الثنائية في إشكاليّة المنهج والنّظريّة و المصطلح في الخطاب النّقدي العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1994، ص184.
[4]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق ، ص 115.

ويعني تودوروف بقوله هذا، أنّ للمؤلّف الحريّة المطلقة في التصرّف في ترتيب الأحداث وذلك من خلال التحريف الزّمني وذلك تبعا للغايات الفنية التي يقتضيها العمل الرّوائي .

ويمكن الإشارة أيضا إلى جهود " جيرار جينيت "في تمييزه بين النّمطين السّابقين من الزّمن، سمّى الأول زمن القصة الذي يمثل زمن الأحداث،ويعتبره كزمن الكتابة الحكائيّة، وزمن المروي له إذا وجد في النّص وزمن الخطاب الذي يمثل بنية تلك الأخيرة في العمل الأدبي أو ما أطلق عليه " زمن المدلولات النصيّة التي تتتابع خطيّا في الخطاب"[1]

ويؤكد "جينيت" أنّه لا سرد بدون زمن، فيمكننا أن نروي قصة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث بينما يكون مستحيلا إهمال العنصر الزّمني الذي ينتظم عمليّة السّرد .

1-2-1 زمن القصّة: le temps de la fiction

هو الزّمن الحقيقي للرّواية بحيث يتتبّع أحداثها كما نسجت في الواقع أي أنّه يمثل زمن الرّواية الطبيعي ، فلكل قصة بداية ونهاية ، فالأولى تمثل نقطة الانطلاق والانبعاث إلى الحياة، أمّا الثانية فهي تمثل خاتمة الأحداث والصّراعات على مدار الزّمن الذي جرت فيه ، وبين النقطتين تمتد مساحة تسجل فيها الحكاية وقائعها وأحداثها في زمن ما سواء كان الزّمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيّا أو تاريخيّا[2] وعليه فإنّ زمن القصّة هو " الزّمن التخييلي الذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شموليّة الذي يستغرقه الحدث كلّه" [3]

[1]- ينظر : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص45.
[2] - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق ، ص89.
[3]- المرجع نفسه ، ص 118

ومنه فالمقصود به هنا هو زمن حدوث وقائع الرّواية ، وزمن تشخيص مادّتها الحكائية على امتداد سنوات أو ساعات واقعية ، أو خيالية .

1-2-2 زمن الخطاب: le temps de dixours

هو الزّمن الذي يقدّم من خلاله السّارد القصّة، و" هو الزّمن الذي تعطي فيه القصّة زمنيّتها الخاصّة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الرّاوي والمروي له "[1]

وعرّف أيضا " بأنّه الوقت الذي يستغرقه القارئ لقراءة القطعة في المتوسط أو بشموليّة أكثر، فإنّ زمن الخطاب لكل نص يمكن أن يقاس بعدد الكلمات، الأسطر أو الصّفحات للنّص "[2] ومنه فإنّ بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السّرد تلك الأحداث التي تكون متسلسلة ومتوالّية أثناء السّرد .

ويرى سعيد يقطين أن زمن الخطاب في حقيقته " هو تجليات تزمين القصّة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز ، يفرضه النوع ، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزّمن أي إعطاء زمن القصّة بعدا متميّزا أو خاصّا، أمّا زمن النّص فيبدو لنا كونه مرتبطا بزمن القراءة..."[3]

إن الزّمن إشكالية توّاجه الباحث في الرّواية، وهذا ما جعل الدّارسين يميّزون بين مستويين له هما زمن السّرد وزمن القصّة، وقد أشرنا سابقا إلى ما أكده تودوروف حول الفرق بينهما، فإن كان الأوّل يسير وفق خط طولي في معظم الأحيان نجد أن الثاني متعدّد الأبعاد ولا يخضع لخطيّة الزّمن .

---

[1] - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الرّوائي ، مرجع سابق ، ص49.

[2]- يان ما نفريد ، علم السّرد (مدخل إلى نظريّة السّرد) ، مرجع سابق، ص119.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، مرجع سابق، ص89.

والمقصود من هذا كله هو أن " هذا الانتقال الزمني يجنب السّرد تصوير الحياة كمجرّد شيء يقع يتبعه شيء آخر ، فالتنقلات الزّمنية إلى الوراء في القصّة يمكنها أن تغيّر فهمنا لحدث يقع بعد ذلك في التسلسل الزّمني للقصّة [1]

ومن جانب آخر فإنّ هذا التّنافر بين زمن القصّة وزمن الخطاب ينشئ علاقات متعددة منها المفارقات الزّمنية أو السّوابق واللّواحق.

والزمن الدّاخلي أو التخييلي هو الذي شغل الكتّاب والنقّاد على حدّ سواء فهذا هو موباسان يؤكّد أنّ التغيّرات الزّمنية في النّص الرّوائي من أهم التقنيّات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكّم فيها أن يعطي للقارئ التوهم بالحقيقة.[2]

ويخضع الزّمن الدّاخلي لعدّة منحنيات على مستوى السّرد أهمّها : ما يتّصل بموقع السّرد من الصيرورة الزّمنية التي تتحكم في النّص ، وينسّق ترتيب الأحداث في القصّة فالأصل في المتواليّات الحكائيّة أن تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصّة سيرا حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب، على أن استجابة الرّواية لهذا التّتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر ممّا هي واقعية، لأن المتواليّات قد تبتعد كثيرا أو قليلا من المجرى الخطي للسّرد، فيها تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقّع من الأحداث ... فأحيانا نكون إزاء سرد استذكاري يتشكّل من مقاطع استرجاعيّة، وتارة أخرى إزاء سرد استشرافي ..."[3].

1-3 المفارقات الزمنية :

1- دفيد لودج، الفن الرّوائي، تر:ماهر البطوطي، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2002، ص 86.
2- سيزا قاسم، بناء الرّواية ، مرجع سابق، ص26.
3-حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي ، مرجع سابق، ص119.

1-3-1الاسترجاع : anlepsie:ويطلق عليه أيضا:السرد الاستذكاري"ويعني استعادة أحداث سابقة للحظة "راهن السرد"بحيث يوقف السّارد عجلة الأحداث ويعود إلى الوراء مسترجعا أحداثا ووقائعا حصلت في الماضي ،يقول تودوروف:"الاسترجاعات أكثر توتّرا فتروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل".[1] إلّا أننا لانستطيع أن نجسّدها إلاّ إذا اعتبرناها نقطة فرضية تمثل بداية زمن السّرد حتى يظهر الرجوع ،وتتجسد العودة من خلال زمن الماضي ،ومن هنا كانت " كل عودة إلى الماضي في النص الروائي أو القصصي تشكل بالنّسبة للسرد النقطة التي يقوم بها لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة". ولتحقيق غايات جمالية وفنية خالصة في النص السردي ، تحقّق الاسترجاعات عددا من المقاصد الحكائية مثل:ملء الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم السرد، بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد ،وهاتان الوظيفتان تعتبران في رأي جينيت من أهم الوظائف التقليدية لهذه المقارنة الزمنية".[2]

1-3-2الإستباقle prolepse:ويعرف أيضا بالسرد الإستشرافي ،وهو مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنّسبة للّحظة الرّاهنة[3] وهو مخالفة لسير زمن السّرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد ،والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلّم ، ويتّخذ الاستباق أحيانا بشكل حلم كاشف أو بشكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل [4].

[1] - تودوروف، الشعريّة، مرجع سابق،ص48.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، مرجع سابق، ص122،121.
[3]- جيرالد برانس، المصطلح السّردي، مرجع سابق،ص186.
[4]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مصدر سابق، ص15-16.

وهو تقنية زمنية تندرج في المفارقات الزمنية ،ولكن حضورها في الرواية الواقعية قليل بعكس حضور تقنية الإسترجاع بينما تزداد أهمية الاستباق في الرّواية الجديدة 'فلقد أصبح الرّاوي ينتقل بين أمس واليوم وغدا دون تمييز.[1]

والاستشراف في السّرد الرّوائي يوظّف لغرض جمالي، يتمثّل في تلبية حاجة التشويق لدى المتلقّي، تلك الحاجة التي لا تتحقّق كاملة، لأنّ هناك أسئلة تبقى معلّقة، فهو يدل على كل مقطع حكائي يروى،لينير أحداثا سابقة عن أوانها، أي القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النّقطة التي وصل إليها الخطاب .[2]

أ-زمن القصّة في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني:

أ-1 زمن القصّة في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني :

لقد أشار الكاتب في روايته إلى حرب حزيران (جوان 1967) أو تسمّى في التّاريخ بحرب الستّة أيّام، وهي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكل من مصر وسوريا والأردن، وأدّت إلى احتلال إسرائيل لسيناء، وقطاع غزّة والضفّة الغربية والجولان وهي عند العرب تعرف بحرب النكسة أو النكبة، يقول الرّاوي معقّبا على مطالبة أمّه له بالزّواج بدل مطالعة الكتب دون انقطاع وبلا وظيفة :" أو لعلّها كانت تريد بديلا لأختي وأبي اللذين استشهدا في معركة القدس في يوم من أيّام حزيران السّوداء... وقلت لها في توتّر :" أمّي لا طعم للأعراس وأعلام العدّو تخفق في سماء المدينة المقدّسة"[3]

وعليه فإنّ الإطار الزّمني لأحداث هذه الرّواية كان بعد حرب 1967، وقد أشار الكيلاني من خلال توقيعه في نهاية الرّواية إلى تاريخ (05 يونيو 1970) أي ثلاث سنوات بالضّبط بعد نكبة فلسطين.

[1]- ينظر: سيزا قاسم ، بناء الرّواية، مرجع سابق، ص39.
[2]- سمر روحي الفيصل، الرواية العربيّة البناء والرؤيا ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص111.
[3]- نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص7.

وممّا تجدر الإشارة إليه من خلال اطّلاعنا على السيرة الذّاتية للكيلاني، وجدنا أنّه انتقل للعيش بدولة الكويت العام 1968 ومنها إلى الإمارات، وكان قد صّرح في توقيعه أنّ الرّواية كتبت بالخليج العربي، وهذا ما يجعلنا نخلص إلى نتيجة مفادها أنّ هذه الرّواية قد كتبت في غضون العامين الأخيرين قبل العام 1970.

أ-2 زمن القصّة في رواية "الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني :

إنّ زمن القصّة في هذه الرّواية هو تصوير لفترة من حياة قرية شرشابة، وهي قرية مصريّة في محافظة الغربيّة [1] وهو حين تمدّ المدينة يدها إلى القرية ممثلة في الوحدة المجمّعة، وهي فترة مليئة بالصّراع بين قديم ألفته القرية فاكتسب صفة القانون الثّابت الواجب ،وبين جديد مسلّح بعوامل البقاء فتحرّر من كل ما هو رديء وجامد من موروثات.[2]

وفي هذه الفترة بالذّات يتم تعيين الحكيمة منال في " مستشفى الوحدة المجمّعة لهذه القرية التي تدلف إليها لأوّل مرّة في حياتها، لتقوم بعملها كحكيمة في هذه المؤسّسة الجديدة،" بعد أن خرجت حكيمة في مدرسة الحكيمات بالقصر العيني بالقاهرة، فتركت الحياة المضيئة والأهل والأصدقاء والذّكريات وجاءت لتعمل في هذه القرية " حيث الفلاّحون والبعوض والتراب والأمراض المتوطّنة.[3]

أ-3- زمن القصّة في رواية"رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني:

إنّ هذه الرّواية هي بمثابة وثيقة تاريخيّة تؤرّخ لفترة زمنية مهمّة في التّاريخ الإسلامي المعاصر خاصّة وأنّنا نعلم أن الرّوائي نجيب الكيلاني واحد من رواد الواقعية الإسلامية في الأدب، فقد جرت أحداث هذه الرّواية في العاشر من رمضان

[1]- محمّد حسن عبد الله، جولة في " الرّبيع العاصف"، دراسة نقدية- ملحق برواية الربيع العاصف-، ص188.
[2]- المرجع نفسه، ص185-186..
[3]- المرجع نفسه، ص2، 3.

1393هـ الموافق للسّادس من أكتوبر 1973،وهو تاريخ يمثّل رابع الحروب العربية الإسرائيلية.

وقد بدأت هذه الحرب بهجوم مفاجيء من قبل الجيش المصري والجيش السّوري على القوّات الإسرائيلية التي كانت مرابطة في سيناء وهضبة الجولان ، وقد تمكّنت فيه القوّات المصريّة من عبور قناة السويس التي كانت توصف بأنّها أصعب مانع مائي في العالم وتحطيم أكبر ساتر ترابي ألا وهو خط بارليف الذي كان جبلا من الرّمال والأتربة .

وفي الرّواية العديد من الإشارات إلى ذلك من خلال ما جاء على لسان الجندي الثّائر أحمد عبد الفتّاح بطل هذه الرّواية حيث يقول:" إنّني أعبر قناة السويس وأعود...الجانب الآخر من القناة فيه الموت في كل شبر...ولكنّي أعود"[1].

وقوله أيضا:"إنّ أمورا غير عادية تجري هنا هذا ما ردّده أحمد عبد الفتّاح " لقد شعر بالظّمأ منذ الصباح فهو لم يتناول سحوره وعلى الرّغم من ذلك فقد كان يشعّ بنشاط وحيويّة لا عهد له بهما،...ثم تطلّع إلى "خط بارليف" الأسطورة المخيفة على شاطئ القناة الشرقي ... لكن أحمد يشعر أنّ هذا اليوم – العاشر من رمضان – ليس كاليوم الذي سبقه ..."[2]

وقد كتب نجيب الكيلاني هذه الرّواية مباشرة بعد النّصر المؤزّر الذي حققه المسلمون وهزيمة اليهود، وهو يسترجع هنا معركة حاسمة في الإسلام هي معركة بدر الكبرى والتي كانت في شهر رمضان أيضا، وكلّلت بانتصار المسلمين على الكفّار.

[1]- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص5.
[2]- المصدر نفسه ، ص63.

وقد اعتبر المؤرّخون المعاصرون هذا الحدث أوّل انتصار عسكري للمسلمين العرب في العصر الحديث على اليهود- إسرائيل – الذي شفى الله به صدور قوم مؤمنين،وأذهب غيظ قلوبهم، وبذلك قهرت هذه الحرب أسطورة الجيش الإسرائيلي الذي لايقهر.

ب-زمن الخطاب في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني :

ب-1 زمن الخطاب في رواية " عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني :

إذا كان زمن القصّة هو ذلك الإطار الزّمني الخارجي الذي نسجت في أحضانه حكاية ما، والذي يكون واقعيّا أو يفترض أنّه واقعيّ فعلا،فإنّ زمن الخطاب هو زمن الأحداث المكتوبة التي يقوم النّص بتقديمها وفق طريقة خاصّة، إذا علمنا في نهاية المطاف بأنّ القصّة ما هي إلاّ" الأحدوثة التي تكتب"[1]

ويقوم زمن الخطاب في رواية " عمر يظهر في القدس على التطوّر الخطّي في الغالب، وقد تجسّد في الرواية بداية من ظهور الخليفة عمر -رضي الله عنه- بشكل مفاجئ في القدس ثم في النّهاية اختفاؤه، ولم يصّرح الكيلاني بأيّ تاريخ سوى تاريخ النّكبة (1967)،أمّا باقي الأزمنة فقد جاءت ضمنية في أحداث الرّواية، والتي مّرت بالمراحل الآتية :

1 – الظهور المفاجئ للخليفة :

تتخيّل الرّواية عودة الخليفة عمر بن الخطّاب- رضي الله عنه- إلى الدّنيا بشكل مفاجئ ليظهر في القدس بعد النّكبة التي أصابت العرب والمسلمين عام 1967.

[1]- نصيرة العشي ، المتخيل مقاربة فلسفية ، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنّشر ، الجزائر ، ماي 2006، ص218.

وهو زمان غير الزّمان الذي ولد فيه، ومكان غير المكان الذي توفيّ فيه، لتحيط به المئات من الأسئلة التي لا يستطيع الإجابة عنها، وقد اصطحب الخليفة في رحلته تلك شابا فدائيّا من أبناء القدس ينتمي إلى إحدى المنظّمات الفلسطينية المقاومة ضدّ اليهود وهو يمثل في الرّواية شخصية الرّاوي الذي جاء على لسانه سرد أحداثها، وكان قرينا للخليفة طوال الرّحلة لا يبارحه بل ويحاول حمايته من الأعداء في كل مّرة ، وقد ذهل الخليفة من ذلك التغيير الذي حل بمدينة القدس التي فتحتها يوما،وهي الآن تئنّ تحت وطأة الاحتلال الصهيوني فيقول متهكّما : أيهزمكم اليهود؟ لو قال قائل في زماننا أن اليهود فتحوا مدينة من مدن الإسلام في أيّامي لاستلقى النّاس على أقفيّتهم من الضّحك"[1] وهذا ما يعكس واقع الهزيمة الذي حل بأمّة الإسلام.

2-إلقاء القبض على الخليفة :

قام الفدائيّون الفلسطينيّون بعمليّة تفجيرية، وكانت قد شاعت الأخبار بظهور شيخ يدّعي أنّه عمر بن الخطاب – رضي الله عنه –وتبرز مهمّة الفتاة اليهودية " راشيل " لكشف هويّة هذا القادم، ولكنّها تعجب به وتتأثّر بأحواله، فتعتنق الإسلام .

ويزداد خوف الصّهاينة من هذه الشخصية، وعدم تصديقهم بحقيقتها ليقوموا بالقبض عليه بعد حادثة التفجير ويأتون به إلى مستشفى يضّم عددا من الأطبّاء العرب، يقول الراوي:" لمحت في السماء طائرة "هيلكوبتر" تحلق، ورأيت سيارات العدو ومصفحاته قادمة مسرعة، فهتفت في خوف:هيا يا أمير المؤمنين قبل أن يدهمنا العدو، ويوجّه إلينا تهمة وضع المتفجرات، والانتماء للمنظمات الفدائية"[2] .

3- اختفاء الخليفة :

[1]- نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، مصدر سابق، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص39

من خلال الضّجة التي أحدثها وجود الخليفة تحاول السلطات المحتلّة اغتياله ، ويسعى الأطباء العرب إلى تهريبه، وفي أحد الأيّام يستيقظ الجميع فلا يجدون له أثرا،فتقتل راشيل، ويسجن الأطبّاء بتهمة الاشتراك في شبكة جاسوسية يتزعّمها شيخ فدائي يدّعي أنّه عمر بن الخطّاب .

ونخلص إلى أن هذه الرّواية قد ربطت بين زمن الماضي وزمن الحاضر بأسلوب مبتكر وهذا ما سنفصّل فيه من خلال دراسة تقنيّتي الاستباق والاسترجاع في الرّواية .

ب-2 زمن الخطاب في رواية " الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني :

إنّ زمن الخطاب هو ذلك الزّمن الذي ينتج عن تخطيب الحكاية (القصّة) ومعنى هذا الانتقال بمادّة الحكاية من الواقع إلى الفن، ويقول سعيد يقطين في ذلك : في سلب زمن القصّة خطيبته وكونه مادّة خاما، لذلك فإنّنا في انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب نجدنا ننتقل من التّجربة الواقعيّة ذهنيا (ذات الطابع المشترك) إلى التّجربة الذّاتية ذات الكاتب، وهي تسعى لتجسيد نظرة خاصة للزّمن يبرز من خلالها بعد " تخطيب الواقع الذّهني لتتجلّى واقعا نفسيّا مدركا من خلال تعامل الذّات مع الزمن "[1]

ويمكن القول أنّ زمن الخطاب جاء موّازيا لزمن القصّة في الغالب بحيث تنطلق أحداث الرّواية مباشرة بعد إنشاء الوحدة المجمعة بقرية شرشابة بمحافظة الغربية ومن ثمّ تعيين " منال عبد المجيد " حكيمة هناك، هذا إلى جانب أنّ النّص قد تخلّلته أزمنة خارجية جاءت عن طريق الاسترجاع ، ومنها رجوع البطلة إلى مرحلة الطفولة والدراسة

[1]- سعيد يقطين ، انفتاح النّص الرّوائي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب،ط2، 2001،ص 47

الجامعية " وغرقت منال في ذكرياتها الحلوة العطرة، ذكريات الطفولة السّمحة البريئة في حي السيّدة زينب حتى نسيت تماما ما حولها من ناس ..."[1]

وتمضي الحكاية في زمن خطي، وبعد إقامتها مدّة من الزّمن، بدأ أعيان القرية بإظهار إعجابهم بها، وودّ كل منهم أن يظفر بها زوجة، لكنّها امتنعت، وتتوالى الأحداث في الرّواية ، فقد كانت الفرعية منها تتدرّج منطقيا مع مرور الزّمن إلى أن كثرت الإشاعات التي تدور حول الحكيمة (منال) ، وحول طبيب جاء للعمل في نفس المستشفى، الدكتور (رمزي) فما كان من إدارة المستشفى إلاّ أن حوّلت " منال" إلى مستشفى العياط...

" إنّ الربيع العاصف لنجيب الكيلاني قد صوّرت القرية المصريّة وهي تمد يديها للمدنية الحديثة، والعلاقات تضطرب بينها في مد وجزر فينتج هذا الصّراع ... أو التفاعل... الذي يحّرك الوجود ويصنع الحياة "" وهي دعوة إلى تكريم إنسانيّة الإنسان، واحترامها وترحّب بالجهود البنّاءة الواعية لحضارة واعيّة " [2].

ب-3 زمن الخطاب في رواية " رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني :

ليس من الضّروري – من وجهة نظر البنائية – أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصّة مع التّرتيب الطبيعي لأحداثها – كما يفترض أنّها جرت بالفعل فحتى بالنّسبة للرّوايات التي تحترم هذا الترتيب فإنّ الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابّد أن ترتّب في البناء الرّوائي تتابعيا لأنّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الرّوائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد" [3]

[1]– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص 94.

[2]– محمد حسن عبد الله ، جولة في الربيع العاصف ، مرجع سابق ، ص206.

[3]– حميد لحميداني ، بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي ، مرجع سابق، ص73.

وقد عرفت وقائع هذه الرّواية سيرا زمنيّا تصاعديّا عموديّا، وشهدت تسلسلا وترتيبا وتنظيما واضحين، وذلك في سّياق زمني يغطي فترة احتلال،وهي حرب العاشر من رمضان العام 1973 والتي قامت بين القوّات المصريّة والصّهاينة لأجل استرجاع منطقة سيناء وعبور خط بارليف بغرض رفع الحصار عن الإخوان الفلسطينيين .

وإن كان زمن الحكاية ،أو المحكي، هو الزّمن الذي استغرقته الرّواية المكتوبة، وليس القصّة الحقيقية أو المتخيّلة ، وهو بتعبير جيرار جينيت الزّمن الدّال،وأمّا الزّمن المدلول فهو زمن القصّة [1] وإن كانت الأحداث في الرواية افتراضية ،فإن أحداث هذه الرّواية تكاد تكون واقعية في زمنها الحاضر، وبالتالي تدرج هذه الرّواية ضمن الروايات الواقعية بامتياز لارتباطها بفترة تاريخية مهمة في التّاريخ الإسلامي فجاء بذلك زمن الأحداث مطابقا لما هو عليه في الحاضر.

"اتّسمت هذه الرّواية بسرعة إيقاعها، فالأشخاص يتحرّكون فيها حركة سريعة تتناسب مع تتابع الأحداث السياسية التي كانت تدور آنذاك ،فجاء إيقاع الحبكة سريعا متوثّبا، إذ كتبها المؤلف عقب المعركة وقد توثّبت عاطفته، وكذلك الأحداث التي واكبت المعركة حديثة عهد لم تخب جذوة نارها ؟ ولذلك أثره الذي لايخفى في العمل الفنيّ حين يبدعه الأديب في مثل تلك الأحوال "[2]

وختمت الرّواية بنهاية سعيدة ، تمثّلت في إتمام ذلك العبور العظيم في التّاريخ من خلال تقديم الكيلاني لأحداث عامة ومشهورة ، نعرف زمنها الطبيعي، وقد برع أديبنا في المزج بين الواقع والمتخيل ضمن صيرورة الزّمن ليجعلنا نتصور المعركة ونغوص في معترك أحداثها وكأننا نحياها في لحظتها الرّاهنة، يقول الراوي:"خرجت جماهير

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الرّوائي ، مرجع سابق، ص101.
[2]- يحي بشير حاج يحي Yahyahaj@hotmail.com 12كانون الثاني، 8:52،2013سا.

الأمة العربية في كل أرض تهتف للعبور الكبير، وهزتها نشوة الفرح عند إعلان سقوط خط "بارليف"، وكبّر الناس فوق المآذن..لقد بدأ عهد جديد"[1] .

ج- المفارقات الزمنية في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني :

تظهر المفارقات الزّمنية عندما لا يتطابق نظام ترتيب الأحداث في الزّمنين،زمن السّرد وزمن الحكاية بسبب تعدّدية الأبعاد في زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي واحد في حين أن زمن السّرد يملك بعدا واحدا هو بعد الكتابة على أسطر الرّواية، وتكون هذه المفارقة تارة بالارتداد إلى الماضي، وتارة بالاستباق أو الاستشراف لأحداث لاحقة[2] وترجع إلى الكاتب الذي يتحرّك حرّا في الزّمن الذي يختاره لبدء السّرد فقد يبدأ روايته في النهاية أو الوسط ،وله الحرّية في البدء من أيّة لحظة يريدها[3] .

ولرصد تتابع الأحداث على محور الزّمن في الرّوايات قيد الدّراسة سننظر في تقنيات السّرد الزمنية هذه .

ج-1الاسترجاع في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني :

ج-1-1-الاسترجاع في رواية "عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني :

تعتبر تقنية الاسترجاع في السرد من أهم التقنيات السّردية المرتبطة بالزّمن في الرواية . ونجد في معجم مصطلحات نقد الرّواية أنّ الاسترجاع هو مخالفة لسير السّرد تقوم على عودة الرّاوي إلى حدث سابق ،وهو عكس الاستباق ،وهذه مخالفة

[1]- نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص78

[2] - ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرّية والتطبيق، المؤسسة العربية للدّراسات العربية والنّشر، بيروت ط1، 2015، ص69.

[3] - ينظر: ميخائيل باختين ، أشكال الزمان والمكان في الرّواية ، تر: يوسف خلاق، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا، (د، ط)،1990، ص33.

لخط الزّمن تولّد داخل الرّواية نوعا من الحكاية الثّانوية[1] أي أنّه توجد حكاية ثانية محتواة في الحكاية الأولى التي بني عليها النّص السّردي .

لقد اهتم أديبنا الكيلاني أشد الاهتمام بالربط بين الزّمن و الرّواية ،وهذا ما أدّى إلى القول بأن الرّواية هي الزّمن نفسه ، فقد نقلت لنا رواية "عمر يظهر في القدس" أحداثا وقعت في زمن الماضي إلى زمن الحاضر،حيث اعتمد نجيب الكيلاني على الاسترجاع كتقنية من تقنيات السّرد في جلّ أحداث الرّواية ،وذلك من خلال العودة إلى زمن الماضي ضمن مقاطع استرجاعية تحيلنا إلى أحداث تخرج عن حاضر السّرد لترتبط بفترة سابقة لبدايته ،ويظهر ذلك في النماذج الآتية :

تتجلى دلالة هذا الاسترجاع بداية من العنوان "عمر يظهر في القدس" وهو استرجاع لشخصية عمر بن الخطاب – رضي الله عنه– ثاني الخلفاء الرّاشدين بعد موت النبي (صلى الله عليه وسلّم) وهو زمن سابق لبداية الحاضر في هذه الرّواية لاستحالة ظهور الخليفة من جديد في زمن غير زمنه .

ومن النّماذج أيضا لقاء الرّاوي بالخليفة عمر– رضي الله عنه – " قال وقد أحنى رأسه حياء وتواضعا" اسمي عمر بن الخطّاب..."

صرخت في دهشة:"من؟"

ما الذي يزعجك يا ولدي؟

" حسبتك خليفة رسول الله ..."

"إنّه لكذلك ..."[1]

1- لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرّواية ، مصدر سابق ، ص 18.

في هذا المقطع السّردي عمل الرّوائي الفدائي على استرجاع ماض عزيز على الأمّة الإسلامية ،تمثل في استحضار شخصية عمر بن الخطّاب – رضي الله عنه – وقد حاول أديبنا نجيب الكيلاني إقحامها في الرّواية، باعتبار أنّها شخصيّة رمزية ، توحي بالصدق والإخلاص والحب العميق، ولا أحد منّا يجهل فترة حكم الفاروق عمر– رضي الله عنه – وما كان لها من أثر في نشر العدل والأمن والاستقرار والسّلام بين المسلمين وهو يقدّم لنا هذه الشخصية المرجعيّة في الإسلام بأنّها الشخصيّة الرئيسية والمحورية في الرّواية ، وفي هذا يقول الدكتور عبد الرحيم حمدان:"والواقع أن استحضار الكاتب لشخصية عمر من خلال الاتكاء على تقنية الحلم جاء منسجما مع التيمة الرئيسية للرواية، فالإنسان الفلسطيني يحلم بمن ينقذه من ربقة الاحتلال الصهيوني البغيض، ويخلصه من التمزق والمعاناة، فإذا كان هذا الإنسان لم يجد المنفذ والمخلص من عالم الواقع المر والمؤلم، فمن حق هذا الإنسان أن يستدعي التاريخ الإسلامي المشرق، ممّن ينهض بهذه المهمّة ، وقد وجد في عمر بن الخطاب أنموذجا يمكن التحقق والالتقاء به في الواقع بصورة أخرى"[2] .

وهذا مقطع سردي آخر جاء به السّارد على لسان الخليفة عمر – رضي الله عنه – إذ يقول : " أرضنا الموعودة ... جئت من وراء السّنين لأرى وأقول ... ليس لي رصيد سوى الكلمة ... يا لجمالها !! لقد زرتها في حياتي، ووضعت جبهتي على ترابها وأنا أسجد لله... لترابها عبير لم يزل عالقا بأنفي ... ولها ذكريات ... وحاولت زيّارتها مرة أخرى لكنّي لم أستطع...كان الوباء متفشيا فيها...وقررت يومها الرّجوع ... وقال قائدنا الهمام أبو عبيدة بن الجرّاح محتجّا: أتفر من قدر الله يا عمر ؟ ! وقلت

1– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر القدس ، مصدر سابق، ص 9.

2– عبد الرّحيم حمدان ، بناء الشخصية الرئيسيّة في رواية عمر يظهر في القدس للروائي نجيب الكيلاني، "القدس تاريخا وثقافة"،أبحاث المؤتمر الخامس لكلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2011 ، ص119.

له : نفرّ من قدر الله إلى قدر الله ، وكان نبّينا – صلى الله عليه وسلم – قد أوصانا بألا ندخل أرضا بها وباء ، أو نخرج من أرض أصابها الوباء، وهكذا رجعت ..."[1]

من خلال هذا المقطع السّردي نجد أن الخليفة يستذكر زيّارته إلى القدس في زمن مضى وهو الآن يحلم أن يزورها من جديد، ولكن هيهات فقد حلّ بها وباء أشد من الطّاعون نفسه، لقد فتك بها مرض عضال.

إنّ هذا الخروج عن حاضر النص قد كشف لنا عن استمرار اليهود منذ زمن بعيد في خداعهم وكيدهم للمسلمين وانتهى باحتلالهم أرض المقدس وانتهاكهم حرمة هذا المقدّس .

إن الاسترجاع الذي يأتي على ذكر حوادث وذكريات مختلفة تشير إلى ماض بعيد أو قريب يملأ بها ثغرات السّرد، يسمّيه النقّاد" الاسترجاع الخارجي "، ووظيفة الاسترجاع الخارجي إنارة ماضي الشخصية، فالاسترجاعات الخارجية لمجرد أنّها خارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه "السابقة" أو تلك"[2] كما أنّه يقوم بوظائف تفسيرية تكشف عن جوانب خفيّة في حياة الشخصية أو ما وقع معها من أحداث، يقول الرّاوي كاشفا للخليفة عن ظهور واكتشاف أمريكا لأول مرّة :"فرد في يقظة " وأمريكا؟"

– "أقوى وأغنى دولة في عالم اليوم يا أمير المؤمنين "

–" لكنّني كنت في الزّمن القديم أعرف شتى أنحاء المعمورة ولم أسمع بهذا الاسم قط..."

1– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر القدس ، مصدر سابق ، ص11.

2– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص61

–"يا خليفة رسول الله، لقد كانت مجهولة في عصركم،كانت تختبيء خلف المحيطات الشّاسعة وبحار الظّلمات،معزولة متخلّفة، بهنودها الحمر، ثم اكتشفت منذ قرون قليلة، فهاجر إليها كثير من البشر وسكنوها و عمروها .و اليوم أمريكا سيدة العالم ..."[1]

لقد كشف لنا السّارد من خلال هذا الاسترجاع عن حقيقة موجعة، فكأنّه يشكو للخليفة تغيّر نواميس الأرض، فهذه أمريكا التي لم يكن يسمع عنها أحد تصبح أقوى دولة بل وتسود العالم وتهيمن عليه ،في حين أن المسلمين الذين شيّد أجدادهم وآبائهم حضارة لا تبيد،صاروا يتجرعون كؤوس الذلّ والهوان.

ونجده يقول في مقطع استرجاعي آخر" وفي يوم " الأحزاب " يا فتى احتشد الكفر بشتّى قبائله وأسلحته ودهائه ، وحاصروا "يثرب"...أتعرف ؟وحفرنا الخندق مثلما أشار "سلمان الفارسي " كان الإفلات من هذا الحصار اللّعين ... كما يبدو للعقل – ضربا من المستحيل وحوصرنا أيضا بالجوع والبرد ... والنفاق... وكان يهود بني " قريضة " حلفاؤنا ... كانوا يحمون المدينة من الخلف ، ويمدّوننا ببعض القوت ... ثم نقضوا العهد والميثاق في أحلك الأوقات ... وانحازوا للأعداء ، أصبحنا بين نارين ... معنى ذلك ... في نظر العقل الموت والفناء لنا جميعا كان حبيبي رسول الله –صلى الله عليه وسلم – يعدنا بكنوز كسرى وقيصر في هذا الوقت بالذّات..."[2]

لقد لجأ الرّاوي إلى الاسترجاع لأنها تقنية يتطلّبها ترتيب القص في الرّواية لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السّابقة المماثلة لها والتي لم تذكر، ويعود السّارد إلى الوراء ليصاحب الشخصية مراعيّا الالتحام بالنّص، الأمر الذي ينجّي النص من التفكّك والتشتيت[3]،فكذلك السّارد يحاول أن يقيم جسر تواصل بين الماضي و الحاضر، فيعود

1- نجيب الكيلاني ، عمر يظهر القدس ، مصدر سابق ، ص14.
2- المصدر نفسه ، ص42.
3- ينظر : سيزا قاسم ، بناء الرّواية، مرجع سابق، ص40

بنا إلى الوراء بأربعة عشر قرنا، فيسرد علينا حروب العرب المسلمين مع اليهود، وقد أعّز الله الإسلام في جميعها، و اليوم تدور الدّائرة لينتقم اليهود من المسلمين بالنّيل من مقدّساتهم وقد دبّ فيهم التّقاعس و الخذلان .

عمد نجيب الكيلاني إلى التحريف الزّماني بغية تحقيق أهداف بنائيّة و أخرى جماليّة، فهذا التأرجح بالزّمن بين حاضر وماض و مستقبل يحدث لكل إنسان في هذه الحياة، يملك الإدراك والوعي والشّعور، ولأن الرّوائي إنسان مبدع، فمن الضّروري أن يمتلك إحساسا أكثر دقّة وشفافية من الإنسان الاعتيادي، يسقط هذا الإحساس المتناهي بالزّمن على شخصياته الرّوائية "[1]

ج-1-2- الاسترجاع في رواية " الرّبيع العاصف" لنجيب الكيلاني:

لا يكاد ينفصل الماضي عن الحاضر في رواية " الرّبيع العاصف " حيث أنّه أصبح جزءا لا يتجزّأ منه، إنه منسوج في ذاكرة الشخصّية ومخزون فيها تستدعيها اللّحظة الحاضرة، ومن بين الاسترجاعات في الرّواية عندما ينقل لنا الرّاوي حياة البطلة " منال " في القاهرة،في حيّ السيّدة زينب، بعد أن لمست ذلك البون الشّاسع بين ماعرفته من حريّة وانفتاح منذ نعومة أظافرها، وما اصطدمت به من أفكار دونية ورجعية حول نظرة الرّجال إلى المرأة والتي هي في نظرهم مجرّد سقط متاع لا تحظى بأدنى حق من حقوقها ويحاول السّارد أن يصور ذلك كلّه في الرّيف المصري وبالضّبط في إحدى القرى النائيّة هناك هي قرية " شرشابة " فيقول :" وطوال الطريق كانت " منال " تجفف دمعة تنزلق فوق خدّها لتستقبل أخرى ...وكانت الذكريات الحلوة الماضية تتزاحم في رأسها ، فلا تثير لديها سوى الحسرة والألم، لطالما تمنت في هذه اللّحظات الكئيبة أن تمتدّ إليها يد أمها لتربت على رأسها في حنان، وتخفف عن قلبها

2- وجدان يعقوب محمد ،الزمان والمكان في روايات نجيب الكيلاني ، رسالة ماجستير،الجامعة العراقية، 1432ه،2010م، ص85.

المكلوم آلام الغربة، ووحشة الوحدة، وخيّل إليها أيّام الفسحة في حديقة الحيوان وفي الهرم، وعلى شاطئ النّيل وفي المقطم، وشارع فؤاد، ودور السينما الرّائعة، والكازينوهات الخافتة الضّوء، خيّل إليها أن هذه الأيّام أصبحت كالأمنية الرّائعة ..."[1]

ويقول أيضا :" ...شعرت بغير قليل من الخجل العذري عندما تذكّرت القصر العيني عالمها الفاتن المثير حيث أطبّاء الإمتياز ومئات بل ألوف زميلاتها، وطرقات المستشفى الكبيرة الباهتة الضّوء ، وليالي النّوبتجيّة حيث الشباب والعبث والمرح، ومعارك الحب البريء،ومشاعر النّضوج والأمل التي تخفق في صدرها وروحها، والتي تتسلّل إلى جفنيها فتورثهما الأرق والسّهر، ومئات القصص الشّائقة التي تتناقلها أفواه العذارى في القصر الكبير ... في عنابر المرضى، وفي أكشاك الفحص الطبي، وفي حجرات العمليات الجراحيّة وصحت" منال" من أحلامها على صوت السائق : هنا كفر حسين[2].

لقد استحضر لنا الكيلاني بعضا من محطات حياة " منال" من خلال أحلام اليقظة التي كانت تتملكها وهي ترسل بنظراتها من نافذة العربة، فالاسترجاع هو مخالفة لسير السّرد،يقوم على عودة الرّاوي إلى حدث سابق كما أنّه يسلّط الضّوء على ما فات من حياة الشخصيّة "[3]

ومن صوّر الاسترجاع في النّص أيضا قول السّارد:"لقد قضت كل سني حياتها في القاهرة في حي السيدة زينب، درست بالابتدائية، وعامين في المدارس الثّانويّة، ثم عدّة

1- نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص04.
2- المصدر نفسه، ص05.
3- إبراهيم خليل ، إيقاع الزّمن في الرّواية العربية ، الرأي الثقافي ،ع 11812،الجمعة 17كانون الثاني 2003، ص08.

أعوام في مدرسة الحكيمات بالقصر العيني حيث تعلّمت فنّ التمريض، وتخرّجت منه حكيمة ، وعلى الفور تم تعيينها في مستشفى الوحدة المجمّعة " [1]

لقد كشف لنا هذا الاسترجاع عن السيرة الذّاتية للحكيمة " منال " بداية من الطفولة ، ومراحل الدّراسة، نهاية بالحياة الجامعية تم التخرّج والتوظيف وهو ينوّه أيضا إلى أن شخصيّة البطلة في الرّواية لم تعرف حياة الشقاء والمعاناة أبدا، بل نشأت منذ نعومة أظافرها في جو من الحضارة والتمدّن والوعي، فلا ننسى أن النساء في صعيد مصر في تلك الفترة لم تكن لتحلمن حتّى بالعيش الكريم،ناهيك عن الالتحاق بالمدرسة والتعلّم، لقد كان ذلك ضربا من الخيال .

وممّا تجدر الإشارة إليه أن الاسترجاع في الرواية لا يكون هدفه العودة إلى الماضي فقط ، وإنما يحقّق عددا من المقاصد الحكائية مثل:"ملء الفجوات التي يخلّفها السّرد وراءه ، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية دخلت عالم القصة"[2] ومن أمثلة ذلك في الرّواية المقاطع السّردية التي وردت حكاية عن " عبد المعطي " وهو أحد الشّخصيات البارزة في الرّواية :" فعبد المعطى لم يشتغل بزراعة الأرض مثل إخوته وأبيه العجوز، فلقد استطاع أن يحفظ القرآن في صغره، ويجيد القراءة والكتابة ، وبعض كتب الفقه القديمة ..." [3]وقوله في مقطع آخر يظهر فضل " عبد المعطي في بناء المستشفى :" وللمستشفى في القرية تاريخ طويل منذ بدأ المشروع وجمعت له التبرّعات من سنوات ، ووضعها نائب الدّائرة في جيبه ، ونشر في الصّحف وفي البرلمان أنّه تبرّع بالجزء الأكبر من المبلغ من ماليّته الخاصّة ،واستغلّ الموضوع في الدّعاية لنفسه في الانتخابات وخارج الانتخابات"[4]

1- نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق ، ص4.
2- حسن بحراوي ، بنية الشّكل الرّوائي، ص121.
3- نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق ، ص 15.
4- المصدر نفسه، ص16.

وهذا استرجاع آخر يترجم مشاعر الانكسار والإحساس بالنّقص، تلك التي تتولّد في نفس عبد المعطي وهو يبطن في أعماقه ذلك الحب الخفي " للحكيمة منال " فيقول :" كان أبشع ما يقلق عبد المعطي أنّه أصفر ...عليل ... نصف أعمى، فإذا ما قارن نفسه بالطبيب الأنيق النّظيف الذي يتدلى من عنقه مسماعه الذي توجف اليد الخفيفة أن تلمسه ، وإذا ما تذكّر الأخصائي الاجتماعي الذي حضر مع الطّبيب بسحنته السّمراء ... وذلك الشّاب اللّئيم صاحب النّظرات الخبيثة ... ثم هؤلاء الطلبة الجامعيّون في القرية الذين يكثرون من الحديث عن الحبّ والنّساء والسيّاسة والمدنية، كل أولئك أين يذهب منهم عبد المعطي؟"[1]

لقد وظّف الكيلاني هذه الاسترجاعات بطريقة متميّزة للدّفع بعجلة السّرد من جديد، "لإبراز معالم التغير ومواضع التحوّل"[2] من خلال المقارنة بين شخصّية و أخرى ، ووضع هذه الشخصّية الجديدة في سياق الأحداث بحيث يكون حضورها مقصودا وذا أبعاد هادفة في السّرد، وهذا ما يساهم في تحقيق التّرابط والتّسلسل المنطقي للأحداث.

ج-1-3- الاسترجاع في رواية " رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني :

لقد برع الكيلاني في توظيف الاسترجاع في هذه الرّواية مستحضرا أحداثا مهمّة في التّاريخ الإسلامي ، خاصّة وأنها تحكي عن فترة حربية مهّمة وهي حرب (1973) التي نصر الله فيها المسلمين وأعزّ سلطانهم بعد نكبة 1967ونجد أن الرّوائي نجيب الكيلاني قد جعل من التّاريخ خلفيّة يسقط عليها سيرة شخصيّاته، وهو مسلك يعتمد كثيرا على المحافظة على التّرابط بين الشخصيات والتاريخ الخارجي، ويمكن للاستجاع أن يذهب بعيدا في الماضي ، ويغترف من مخزون الذاكرة كثيرا أو قليلا بالقيّاس إلى اللّحظة الرّاهنة عندما يتوقف تسلسل الأحداث ، وتخلي القصّة المكان للمفارقة

[1]- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص18

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص40

لتستغرق حركتها بطريقة تظهر فيها طولها أو قصرها ، وهذه المسافة الزمنية تسمّيها السّرديات الحديثة مدى المفارقة أو مدّتها الزّمنية [1] وهذا مثال عن ذلك "كان جدّي رحمه الله لا يعرف القلق الذي أعانيه في عصري هذا، كانت القلة تكركر فوق فمه ذي الأسنان البيضاء... ويحمد الله، ويتناول كسرات من الخبز مغموسة بالملح، ويحمد الله ... وتنزل عليه النّازلة أو تطرق بابه المصيبة في أحد من أهل بيته ، أو في ماشية من مواشيه أو في حقل من حقوله ... فيحمد الله وقال لنا ألف مرة :" دنيانا لا تساوي عند الله جناح بعوضة " وقلت له ذات مرة :"ولماذا خلقنا الله إذن ؟ ولماذا نحيا " ابتسم وأشرق وجهه وقال : " هذه إرادته وحده ... نحن عبيده ... خلقنا لنعبده ... وعلى الرّغم من أننّا عبيده إلا أنّه وهب لنا السيّادة على الكون و سائر المخلوقات "[2]

لقد عاد بنا السارد من خلال هذا الاسترجاع إلى زمن الأجداد، زمن القناعة والكفاف والوعي بقيمة الحياة، فهي لا تكمن في العيش الرّغيد لأن المهمّة الأساسية للبشر هي تحقيق العبودية لله عز وجل، كما أنّه قد أعطى مفهوما للسّيادة إشارة منه إلى أنّ أمّة التوحيد ترفض عيش الذّل والهوان، وهذا ما تطرحه هذه الرّواية، فقد أعز الله المسلمين وأحبط اليهود بعد الانتصار الذي حققوه في حرب 1973، وأدرك العالم أنّ النصر من الله وحده، ويقول في مقطع سردي آخر : " مات أخي سلامة في حزيران الحزين عام 1967... مات وكان يعشق الحياة لدرجة الهوس... كان يرتعد إذا أصابته إنفلونزا ... ولم يكن يستطيع أن يفارق زوجته وولده الوحيد ليلة واحدة، وكان يرفض أن يستمع إلى من يروي له حادثة"[3]

لقد جاء هذا الاسترجاع مشحونا بمشاعر الحزن والأسى الممزوجة بالفخر والإكبار،فقد حاول السّارد من خلاله أن ينوّه إلى قيمة الشهادة وكيف أنّها تسقط كل

[1]- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، مرجع سابق ، ص58.
[2]- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص 08.
[3]- المصدر نفسه ، ص42.

الاعتبارات في هذه الحياة، فالنفس والولد والزّوج لاتساوي شيئا أمام حريّة وعزّة هذا الوطن المفدّى.

ثم يعود الكيلاني لسرد أحداث مزجت بين التاريخ الإسلامي والمتخيّل السّردي، ويحاول استرجاع صورة التاريخ وهذا "بالاستفادة من التاريخ البعيد المتواري كوقائع أو كأسباب ونتائج والذي يتخايل في الذاكرة كرؤى ورغبات وكأمجاد قديمة.."[1] ليعود بنا إلى تلك الصّراعات العربية الإسرائيلية من حيث بدأت، في استذكار متميّز قائلا على لسان المحاربين :"وأخذوا يتحاورون عن الماضي، ضربة العدو الغادر، وحرب الاستنزاف ،وأجهزة التشويش، والمعونة الأمريكيّة للعدو، وعدم استعدادنا يوم النّكسة لحرب حقيقية ، والخدعة التي أوقعتنا في شراكها الدّول الكبرى... ونظرّية التفوّق البشري،والتفوّق التكنولوجي ،وهل هناك تفوّق حضاري يميّز العدو، إلى غير تلك الموضوعات التي طال الجدل حولها لسنوات ..."[12]

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّه مع كل استذكار، ترد معلومات جديدة ، وتفاصيل جديدة أيضا فيتحّول كل استرجاع إلى ما يشبه بطاقة معلومات تخص حدثا من أحداث الرّواية أو شخصية من شخصيّاتها، ويكون ذلك كلّه مكمّلا لتطوّر الأحداث وفق منطق له ما يبرّره .

وهذه إشارة من السّارد إلى ماضي شخصية " عبد الفتّاح " والد أحمد عندما كان ضمن صفوف الفدائيين إذ يقول عنه : " رحم الله أيّام زمان عندما كان ضمن الفدائيين في أرض فلسطين منذ خمسة وعشرين عاما ...إنّ آثار المعارك مازالت مسطورة على

[1]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتاب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص127.

[2]- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص103

جسده... ورحم الله مخازن الذخيرة، أو يستولي على بعض قطع السّلاح ويربك خطوط إمداداتهم ..."[1]

لقد أفاد هذا الاسترجاع تنوير القارئ ببطولات " عبد الفتاح " في الحروب السّابقة العهد مع الأعداء،وهذا" ابنه أحمد يستلم الرّاية من بعده ويوّاصل الكفاح، فهذا الشبل من ذاك الأسد كما يقال ".

هذا هو السّرد الاسترجاعي يسد الثغرات السّردية التي يملؤها السّرد السّابق للأحداث ، كما أنّنا و بواسطة السّرد الاسترجاعي نستعيد أبعادا زمنية كانت تبدو مفقودة للبطل في خضم الأحداث الرّاهنة وهي أحداث كبيرة وعصيبة .

ج-2 الاستباق في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني:

ج-2-1الاستباق في رواية " عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني :

لقد عمد الأديب نجيب الكيلاني إلى التحريف الزّماني بغية تحقيق أهداف بنائيّة وأخرى جماليّة، وذلك من خلال تقنية الاستباق، حيث يستقدم حدثا قبل وقوعه، ولعلّ أبرز خصّيصة للسّرد الاستباقي هي " كون المعلومات التي يقدّمها لا تتّصف باليقينيّة، فما لم يتم قيّام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكّد حصوله، وهذا ما جعل من الاستشراف حسب فينريخ شكلا من أشكال الانتظار[2] لأحداث نتوقّع حدوثها في المستقبل.

من هذا التلميح يمكن سوق بعض الإشارات والتلميحات الواردة في " عمر يظهر في القدس" على ضوء الأشكال التي حدّدها حسن بحراوي لاشتغال الاستشراف[3] (الاستشراف كتمهيد والاستشراف كإعلان)، ومن هنا يمكن القول أن الاستباق قد جاء

[1]- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص40.
[2]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الرّوائي، مرجع سابق، ص 133
[3] - المرجع نفسه، ص133.

في الرّواية على شكل إشارات تمهّد لأحداث ستقع في المستقبل، ومنها ما يتعلق بمستقبل القدس والشعب الفلسطيني ومن نماذج المقاطع الاستباقية الدالّة على ذلك قوله :" السجن... والليل... والحرمان ... والمستقبل الغامض ... كلّها تصنع عالما غريبا بذاته ، يولد في حناياه أجنّة مشوّهة "[1] وهذا التصوير من الكاتب لحال الفلسطينيين الذين ولدوا وترعرعوا تحت وطأة الاحتلال فكيف سيكون شأنهم لاحقا، ولم يذوقوا من معاني الإنسانية شيء، لقد أنساهم قمع صهيون أنهم بشر أو ينتمون إلى صنفهم ، لاشك في رأي الكاتب أنه سيولد جيل مشوّه ، يحمل من العقد والعاهات ما ينوء عن حمله مخلوق ويردّ عليه الخليفة في أسى ، وقد فقه الواقع :" أفرخ الحقد على مدى السّنين في قلب بني إسرائيل، إنهم آفة العصر بلا جدال"[2] .

ثم هو هنا يتبيّن حقيقة بني إسرائيل و" يرصد العبث اليهودي في فلسطين، خصوصا بعد احتلالهم للقدس عام 1967م ، ويكشف الأسباب الحقيقة للنكسة "[3] ،

ويوّاصل الخليفة توقعاته ورؤاه الاستشرافية حول هذا المجتمع البائس المريض الهزيل ، يقول الرّاوي : " وأخذ عمر يضحك ويقول :" عالمكم مجنون، ويتّهمني بالجنون في ظلّ رفاهيّة المادّة تنحدرون إلى الحضيض، ومقضيّ على بنائكم الزّائف بالفناء ... عالمكم الكافر سيهدم في يوم من الأيّام قصور الوهم والنّعيم ...يارجس العصور... ومباءة التّاريخ "[4].

أيّ حقيقة مرّة هذه التي يوبّخ بها الخليفة ضمائر المسلمين ! هكذا استحضر السارد

1- نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 56.

[2] – المصدر نفسه، ، ص57.

[3]– عبد الرحيم حمدان، بناء الشخصية الرئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص113

[4] – نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص80 .

شخصيّة الخليفة عمر بن الخطّاب – رضي الله عنه– ليربط بين الحاضر المظلم والماضي المضيء، مبرزا تلك المفارقة الحادّة بين عزّة المسلم الأول كما هي عند عمر– رضي الله عنه– وبين هوان المسلمين وذلّهم في العصر الحديث كما هو حالهم اليوم في القدس وغيرها من البلدان المسلمة المغتصبة .

من خلال المقاطع الرّوائية التي مرّت معنا،يمكن القول أنّ هذه الشخصّية التّاريخية شخصيّة عمر بن الخطّاب–رضي الله عنه–، هي شخصية دالة ذات معنى، توحي بأنها تحاول استشراف عصر أفضل كلّه عزّة وكبرياء كذاك الذي مضى وانقضى في عهدها، فهي تأخذ بيد الفدائي لتوجّهه الوجهة الصّحيحة، وجهة الجهاد،وعدم تقبّل الذل، ووجوب الحفاظ على المقدّسات الدّينية ومنها المسجد الأقصى، وما عرف عن عمر الفاروق لا يعدّ ولا يحصى .

"إنّ الاستباق هو إخبار قبلي وتجدر الإشارة إلى أنّ الاستباق تقنية زمنية تتجلّى عادة في بنية الرّواية التقليدية، وعلى وجه الخصوص، وتؤدي إلى قتل عنصر التشويق والمفاجأة الفنيين لدى القارئ،حيث يعلّق الرّاوي التقليدي على أحداث لاحقة قبل وقوعها، في حين أنّ التوقّع الذي ليس بالضّرورة أن يتحقّق كله أو بعضه، يحافظ على بقائها في مثل بنية هذه الرّواية الحديثة إلى حد كبير "[1] ومن أمثلة ذلك ما ورد في المقاطع الآتية :" وهتف الخليفة :" لو بلغنا من العلم الدنيوي ما بلغتم،لاستغرقت هداية العالم منّا أكثر من بضعة شهور ولأخذنا بيد النّاس إلى الجادّة ، ويبدو أن زعماء العالم اليوم لا يستغلّون ما وهبهم الله من قدرات إلاّ لجّركم إلى الانحراف والخنوع والغرور...القوّة في أيديكم وسيلة لقهر المساكين ، والرّفاهية تخمة وأدواء،والحرّية دعارة، والعلم تحكيم للأنانية على مستوى الفرد والدولة ..." ثم صاح:" ألم يقم في عصركم رجل واحد يأخذ بيد العلم إلى الإيمان ؟"

[1]– آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرّية والتطبيق، مرجع سابق ، ص 120.

تنهّدت في حسرة :"لم يخفت ذلك الصّوت على طول الزّمان "[1]

إنّ" الاستباقات التمهيدية توطئة لأحداث لاحقة، تتطلّع للأمام، حيث يقوم السارد أو إحدى الشخصيات بتوقّع واحتمال واستفسارات"[2]، فنجد السارد هنا يحاول القفز من الحاضر إلى المستقبل ملقيا اللوم والعتاب على هذا الجيل الضائع الذي يملك من مقومات النصر والتكنولوجيا والتقدم الكثير، لكنّه ما يزال يتكبّد مغبّة التخلّف والذل.

ثم يسوق لنا الرّاوي استباقات أخرى تعلق الأمل على شخصيّة الفاروق ، –وهي تطمح إلى غد أفضل– هذه الشخصية القوية، الطاهرة ، النقية ،الصّلبة ، التي لا تخشى في الله لومة لائم ، يجعل منها الرّاوي رمزا للشموخ والأنفة والعزة والكرامة والكبرياء، فيقول على لسان الفدائي الذي صحب الخليفة في رحلته:"يا أمل المساكين في عالم الضياع والعذاب.."[23]

"يا باعث الأفراح في دنيا البائسين ..."[3]

ويعلق ثالث قائلا :" هذا زمان الفسق والفجور والسّفور الدّاعر، والعهر الفكري والفنّي والأخلاقي، ولا مكان لعمر فيه ، وسيلقى من المسلمين أنفسهم حربا لا تقل عنفا عن حرب إسرائيل له": فردّ عليه :" إنّ هذا الزّمان بنقائصه وانحرافاته أنسب مناخ لظهور رجل كعمر كي يلزمه الجادة ويأخذ بيده إلى طريق الخير والفضيلة والعدل ..." [45]

وهكذا يمكن اعتبار الاستباق كتقنية سردية، ووسيلة لتحفيز القارئ على المساهمة في بناء السّرد من خلال فعل التوقّع، وتقع الاستباقات خارج حدود الحقل الزّمني

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص 94.

[2]– ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004 ص213

[3] – نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص103.

[4]– المصدر نفسه ، ص 104.

[5]– المصدر نفسه ، ص190.

للحكاية الأولى وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنّها تصلح للدّفع بخط عمل ما إلى نهايته "[1]

ج-2-2الإستباق في رواية "الرّبيع العاصف " لنجيب الكيلاني :

ذكرنا فيما سبق أنّ الاستشراف هو ذكر سابق لحدث لاحق،والاستباق عملية سردية تقوم على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النّقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلعات التي تتجاوز الحاضر، وتجدر الإشارة إلى أن الاستباق تقنية زمنية تجيء عادة في بنية الرّواية التقليديّة على وجه الخصوص وتؤدي إلى قتل عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين لدى القارئ حين يعلن الرّاوي التقليدي عن الأحداث اللاّحقة قبل وقوعها، في حين أنّ التوقّع الذي ليس بالضّرورة أن يتحقّق كلّه أو بعضه،يحافظ على بقائها في مثل بنية هذه الرّواية الحديثة إلى حد كبير [2] وفيما يلي سنحاول جاهدين الغوص في بناء الرّواية لرصد أهم المقاطع الاستباقية :

"قال الطبيب وهو يجفّف يديه بعد غسلهما في وعاء به "ديتول" مخفّف : في بحر عام واحد يجب أن أمتلك سيّارة فاخرة تليق بي كطبيب، كما يجب أن يكون معي مبلغ كبير من المال "[3]. ورد هذا المقطع الاستشرافي على لسان الطبيب الذي كان برفقة الحكيمة " منال" بالقرية المجمّعة، وقد أفاد التعبير عن أحلام مستقبلية لهذا الطبيب الجديد الذي كانت تراه منال إنسانا جامد الحواس، غارقا في أحلامه المادية ، بعد أن تحسّنت صحّته كثيرا،وانسجمت تماما مع جو الرّيف ومع الرّبح الكبير الذي يتدفّق في جيوبه .

لم يكن الاستباق مقتصرا على استخدام ضمير المتكلّم، بل استخدم المؤلف ضميري المخاطب والغائب أيضا، وحسب جينيت فإن" الحكاية بضمير المتكلم " أحسن ملاءمة

[1]- جيرار جينيت،خطاب الحكاية ، مرجع سابق، ص77.

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص120.

[3]- نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق ، ص26.

للاستشراف من أي حكاية أخرى،وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذّات، والذي يرخّص للسّارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الرّاهن، لأنّ هذه التلميحات تشكّل جزءا من دوره نوعا ما"[1]، ومثال ذلك ما ورد في المقطع السردي الآتي :" لم يعد هناك ما ينغّصها أو ينال من كبريّائها وسمعتها وطهارتها، سوف تمضي في شوارع القرية مرفوعة الرّأس، تبتسم للجميع، وستؤكد للجميع أنّها فوق الشّبهات والصّغائر... سوف تبقى في سمائها لا تمتد إليها يد بسوء ، أو يغمزها لسان بكلمة نابيّة ... ولن تزور أحدا دون الآخر، بل ستتردّد على دور الفقراء والأغنيّاء والمعارف وغير المعارف، وستعود كما كانت بادئ الأمر تلتقي بالأطفال الصّغار في الحواري والأزقة... وبذلك لا يستطيع المعلم ولا غيره أن يتباهى بعلاقته معها أو يزعم احتكار عواطفها وتقديرها ... "[2].

إنّ الكيلاني يقفز من الزّمن الحاضر، ويحاول الولوج إلى المستقبل، وهذا ما يجعل القارئ أمام مفارقة سردية فيكون إزاء تقنية لها تأثير كبير على حركية السّرد وتتابع الأحداث، والكشف عن خفايا الشخصيّات، لهذا كان الاستباق " عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه وفي هذا الأسلوب يتابع السّارد تسلسل الأحداث ثم يتوقّف ليقدّم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداثا لم يبلغها السّرد بعد [3] فتبقى حالة من التوقع والانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النّص لما يتوفّر له من أحداث وإشارات تأويلية للآتي لتقبّل ما سيجري من أحداث وتغيرات مفاجئة له.

ج-2-3الاستباق في رواية " رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني:

[1]- جيرار جينيت،خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص76.

[2]- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق،ص84-85.

[3]- نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة ، الجزائر، ج2، ط1 ،1997.، ص167.

إنّ الاستباقات الواردة في هذه الرّواية كلّها من قبيل التطلّع إلى النّصر وبلوغ الهدف المنشود وهو عبور خط بارليف وفك الحصار عن الإخوان الفلسطينيين من طرف الجيش المصري، وهذا ما ورد في أول استباق في الرواية على لسان الجندي البطل "أحمد عبد الفتّاح ": " نستطيع أن ننتصر ..." ، ثم يرد عليه أخوه سلامة : " أنت خيالي بعض الشيء..."يقول أحمد :"بل أحلم كل يوم بالنّصر...إنّني أنتصر في كل عبور أقوم به...رأيت العدو بنفسي يفر، استوليت على سلاحه، كان يهرب أو يجثو أمامي طالبا الرّحمة ...هؤلاء الصبية على الشاطئ الآخر يعيشون في حماية التكنولوجيا الحديثة وحدها ...لكنها لا تكفي ...الانسان هو الذي ينتصر...نعم استوليت على التكنولوجيا منه...رفع يديه ... قبّل الأرض لدى قدمي ... وقال لي بلغة عربيّة سليمة أنا في عرضك يا مصري "[1]

يتشابه نجيب الكيلاني مع غيره من الرّوائيين،حيث لا يأتي الاستشراف عنده بنفس نسبة التذكّر، فالاستباقات قليلة جدّا في مقابل الاسترجاعات، ممّا يجعلنا نرى أنّ الرّواية تقوم على سرد ما تم لا ما سيتم، ويتميّز الاستشراف عنده بأنّه نوع من التوقّع أو التنبّؤ المشحون باليقين في اللّه عز وجل ، ورجاء النّصر المؤزّر، والقرب منه سبحانه وتعالى، لذلك جاءت الاستشرافات في رواية "رمضان حبيبي " تتضمّن في مجملها نظرة تفاؤلية ، كلّلت في النهاية بتحقيق المراد، وبهذا يتابع السارد تسلسل الأحداث، ثم يتوقّف ليقدّم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد"[2] .

ويوّاصل الجندي الثائر حلمه بالنّصر إذ يقول :" لكنّ شعاعا من النّور انبثق فجأة، فرأيتك على هداه تخرج من غياهب العذاب، ورأيت رجالا يحملون السّلاح، ويعبرون الأشواك ... وسمعت كلمات حرّة تشق عنان السّماء، وتتصدر الصّفحات، إنّ شيئا

[1]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص25.

[2]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، مرجع سابق، ص167

جديدا يولد في بلدنا ياأبي ...وأمّي سوف تشفى من مرضها، من يدري قد نخوض معركة النّصر التي طال انتظارنا لها ..." [1]

إن حضور تقنية الاستباق في الرّواية الواقعية قليل، بينما تزداد أهمّية هذه التقنيّة في الرّواية الجديدة، وهي تهدف في أغلب الأحيان إلى إشراك القارئ في العملية الإبداعيّة و" تحفيزه للمساهمة في بناء النص السردي وإنتاج المتعة الروائية"[2]، عن طريق عنصر التشويق والانتظار والترقّب، ويلجأ الرّوائي إلى هذه التقنية بغرض التمهيد لأحداث سيتم سردها لاحقا، وكذا إعداد القارئ لتقبّل وانتظار ما سيحدث من تغيّرات وأحداث مفاجئة، أو التبشير بشخصيّات جديدة ذات أهميّة سرديّة كبرى، وما ستقوم به داخل المتن الرّوائي بما يدفع السّرد القصصي، وهذا الرقيب عرفان يحمل تباشير النّصر، يقترب من أحمد وهو يرتجف فيقول له :

" لقد دنت السّاعة ..."

"ماذا تعني ؟؟"

"قال عرفان وهو يشير بأصبعه :" انظر ..."

ونظر أحمد ...كانت هناك آلاف الزّوارق المطّاطيّة ... والأجزاء والأدوات الخاصّة بالجسور المؤقتة، وآلات الرّصد .

"أهناك هجوم متوقع علينا ؟؟"

هذا مقاله أحمد ، فردّ عرفان:

"هذا هو اليوم الذي انتظرناه من سنين ..."

---

[1]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص38.

[2]– ينظر :حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص135

صرخ أحمد وهو لا يكاد يصدّق:

– " كيف؟؟"

– "إنّها الحرب الرّابعة ... وسنعبر القناة إلى سيناء ..."[1]

– هزّ أحمد رأسه وفتح عينيه وقال :

– " هذا يوم المنى ... يوم النّصر إن شاء الله "

–" وسيكون الإفطار على الشاطئ الآخر .."

–" أقسم لك ... أوّل زاد يدخل معدتي سيكون تراب سيناء ..."

– " وسوف أؤذّن للصّلاة هناك، على الشاطئ الآخر ... وسوف أؤم الرّفاق للصّلاة ..."[2]

وأخيرا تصدق كل هذه الاستشرافات والأحلام والتوقّعات، لقد "عمد الراوي إلى استباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهّد للآتي"[3] ، ويصل الرّاوي بالقارئ إلى ما كان يُمنّيه به من بداية الرّواية " وكانت الأفاق تدّوي بالتكبير، وأرتال الدبّابات والعربات تتدفّق من فوق الجسور إلى سيناء... العبور الكبير ... أكبر عبور في التاريخ مازال مستمرا..."[34]

[1]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص64.

[2]– المصدر نفسه، ص67.

[3]– مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص211

[4]– نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص75.

قال أحمد :"هذا أسعد يوم في حياتي ... لو مت الآن لكنت أسعد شهيد على ظهر الأرض ..."[1]

يتبين ممّا سبق أن الاشتغال على تقنيّتي الاسترجاع والاستباق له أهميّته الخاصّة في الحكي،إذ اعتمد عليهما الرّاوئي في خلخلة النّظام الزّمني للأحداث، وكسر الرتابة المخلّة بالنّظام ممّا يكسب النّص الجماليّة الإبداعيّة، ويثبت مدى قدرة الرّوائي على التّلاعب بالزّمن ليخلق منه زمنه الخاص في النص متميّزا ببنائه الزّمني حتّى أنّ القارئ لا يشعر بتشويش مخلّ بالترتيب بل يخلق لديه نوعا من المتعة الفنيّة أثناء عملية القراءة .

2-بنية المكان في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني :

2-1التعريف اللّغوي والاصطلاحي للمكان :

إن المكان من أهم المكوّنات التي تشكّل بنية الخطاب الرّوائي، فمن المستحيل أن نتصوّر عملا روائيا دون مكان تسير فيه أحداثه.

ورد مصطلح المكان في لسان العرب، فنجد:" المكان والمكانة واحد،المكان في أصل تقدير الفعل" مفعل" لأنّه موضع لكينونة الشيء فيه، والدليل على أن المكان مفعل هو أنّ العرب لا تقول في معنى هو معنى مكان كذا وكذا إلاّ مفعل والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع"[2]، ونجد في بعض القواميس التي قدّمت تعريفا للمكان على أنّه موضوع كون الشيء وحصوله .

أمّا اصطلاحا فقد تعدّدت الأبحاث والدّراسات حول هذا المفهوم، فعبد المالك مرتاض قدّم بعض التفسيرات لمرادفات عدّة للمكان كالحيز والفضاء وغيرهما:" لقد

[1]- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص75،76.

[2]-ابن منظور ، لسان العرب، مادّة مكن، ج5، مرجع سابق، ص114.

خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيّز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (space– espace) ولعل أهم ما [1] يمكن إعادة ذكره هنا أنّ مصطلح الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الرّوائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده ".

وهذا حميد لحميداني يعالج مسألة المكان في الرّواية العربيّة من خلال دراستها، متطرّقا إلى مجموعة من المصطلحات المتعلّقة بالمفهوم مثل : " المكان الرّوائي والفضاء الجغرافي والفضاء الدّلالي والفضاء النصّي والفضاء بوصفه متطوّرا" [2] ثم أبدى ميله إلى عنصر المكان كغيره من النقّاد، لما في هذا المصطلح من شموليّة أوسع لكونه :"يشمل المكان بعينه الذي تجري فيه أحداث الرّواية بينما مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الرّوائي بأكمله ويكون المكان داخله جزءا منه "[3]

من هنا يمكننا التمييز بين الفضاء والمكان، فالفضاء يقتصر انطلاقه من اللامحدودية أي من الأجواء التي لا سيّادة فيها والتي تأخذنا إلى مسرح الخيال بعيدا عن الواقع ، في حين المكان منحصر في موقع جغرافي أو مسرحا للأحداث والحركة والشخصّيات:"فالمكانlieu والفضاء espace على النّحو الذي يعنيه المصطلح الأخير في اللغة الفرنسية بحيث يغطّي المجالات الأرضية والسّماوية والمائية "[4] ففي المكان تتلاقى الأبعاد وتتماهى المسافات ويشترك المتلقّي في رحلات متنوّعة "فيصف

[2]– عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرّواية ، بحث في تقنيات السّرد ، مرجع سابق، ص141.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 75–76.

[3]– المرجع نفسه، ص62.

[3]– عبد المالك مرتاض، أ،ي، دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1982،ص102.

أماكن وإقامات ومناظر طبيعيّة، ينقلنا كما يقول proust بخصوص قراءاته الصبيانيّة خياليا إلى أقطار مجهولة تمنحنا للحظة الوهم بأن ننجو بها ونقطنها"[1]

إنّ المكان هو المجال الذي تسير فيه أحداث الرّواية من تحوّلات على مستوى أفعال الشخصيّات ومن رؤية السّارد التي يحدّدها من خلال عالمه الإنساني الذي يبنيه والمواقف المختلفة التي تنبثق منه والقانون السّائد في هذا العالم والنّظم المتعدّدة التي تحكمه ولا تقتصر أهميّته على المستوى البنائي فقط بل تتعدّاه إلى مستوى الحكاية (المدلول) وذلك حين يخضع الإنسان للعلاقات الإنسانيّة والنّظم لإحداثيات المكان معتمدا على اللّغة :"لإضفاء الإحداثيّات المكانية على المنظومات الذهنية والاجتماعية والسيّاسية والأخلاقية ، ممّا يسهم في تجسيدها وجعلها أكثر فهما وقبولا لدى المتلقّي وهذا التّبادل بين الصّور المكانية والذّهنية يمتد لالتصاق معاني أخلاقية بالإحداثيات المكانيّة تنبع من ثقافة المجتمع وحضارته"[2] .

2-2أهميّة المكان الروائي:

يحظى عنصر المكان بقيمة متميّزة في تشكيل العالم الرّوائي، ورسم أبعاده، وذلك باعتبار أن المكان مرآة تعكس سطوحها صوّر الشخصيات، وينكشف من خلالها بعدها النّفسي والاجتماعي، إنّه يسهم في وسمها بمظاهرها الجسدية، ولباسها وسلوكها وعلاقاتها بسواها، بل ونجد في كثير من الأحيان أن الإطار البيئي المكاني هو المتحكّم في تحديد هويّة المنتسبين إليه، ومن هنا كانت العناية به واضحة .

"إنّ المكان يأخذ على عاتقه السّباحة بالقارئ في عالم متخيّل تلك الرحلة من الوهلة الأولى تكون قادرة على الدّخول بالقارئ إلى فضاء السّرد، ويأتي اهتمام كثير من الرّوائيين بالمكان انطلاقا من الاستجابة النّفسية له والتّواجد في محيطه، فالمكان

[1]-G.Gentte,figures 2 , edition de seuil ,paris ,1969,p43 .

[2]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق ، ص75.

الذي لا يثير مقدارا ما من المشاعر تعاطفا ،أو تنافرا، فكما يستحوذ على اهتمام الفنّان، وإضفاء البعد النّفسي أو الشعوري على المكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفنّي الرّوائي"[1]

وننوّه هنا إلى المكانة التي حازها عنصر المكان، فقد تحوّل من مجرد ديكور أو وسط يؤطّر الأحداث في الرّواية التقليدية إلى محاور حقيقية، يدخل عالم السّرد، يحرّر نفسه من أغلال الوصف التقليدي، وذلك عن طريق إسقاط الكاتب الحالة الفكرية والنفسية للشخصيات على المحيط الذي تعيش فيه[2]،مع الأخذ بعين الاعتبار أن المكان لا يمكن أن يؤدّي وظيفته المرجوّة إلا من خلال العلاقات التي يبنيها مع سائر المكوّنات السردية الأخرى مؤثّرا ومتأثّرا على حد سواء، بل يكون في بعض الأحيان هو نفسه الهدف من وجود العمل الرّوائي كلّه، بحيث تحرّكه لغة الكاتب ومخيّلة المتلقّي، ويتّفق معظم النقّاد على أنّ المكان بالنّسبة للعناصر الأخرى هو النّقطة الأساسية لكل الأبعاد التي يجمع بينها الكاتب، فهو المكوّن الأساسي والضّروري في الرّواية إلى الحد الذي دفع بغالب هلسا إلى الجزم بأن" العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيّته وبالتّالي أصالته [3] "وكما أنّ للمكان دورا داخل العمل الرّوائي فله أيضا تأثيرا خارج النّص الرّوائي، إذ يلعب دور المفجّر لطاقات المبدع، ويعبّر عن مقاصد المؤلف"[4]

ومن خلال ما مرّ معنا من آراء النقّاد والدّارسين حول أهمية المكان، يتّضح أنه يكتسي أهمية كبيرة في الرّواية،لا لأنّه أحد عناصرها الفنيّة ، أو لأنّه المكان الذي

---

[2]- عبد المنعم زكريّا القاضي:البنية السّردية في الرّواية (دراسة في ثلاثية خيري شبلي)، عين الدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص139.

[1]- ينظر :محمد ريّاض وطّار، شخصيّة المثقف في الرواية العربية السّورية ،منشورات إتحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا ، د،ط، 1999، ص181

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984م ، ص5.

[3]- سيف الرّحبي، أهميّة المكان في النّص الرّوائي، مجلة نزوة، مرجع سابق، ص44 .

تدور فيه الأحداث وتتحرّك خلاله الشخصيّات فحسب، بل لأنه يتحوّل في بعض الأعمال المتميّزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الرّوائية ، ويمنحها المناخ الذي تنفعل فيه وتعبّر عن وجهة نظرها،ويكون هو نفسه المساعد في تطوير العمل الروائي، والممثّل لمنظور المؤلّف.

أنماط الأمكنة في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني:

أنماط الأمكنة في رواية " عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني:

المكان الواقعي في رواية " عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني:

نجح الرّوائي نجيب الكيلاني في إقناع القارئ بواقعيّة الأمكنة السردية التي يتعامل معها على نحو سردي، منطلقا من زوايا فلسفته الأدبية الخاصة، لذلك تدور أحداث الرّواية عنده عبر تفاصيل كثيرة، وعبر تصوير درامي للشخصيات في تفاعلها المطلق مع مختلف الأمكنة بتفاصيلها السينمائية، وهو ما يفوّت على القارئ – حسب يمنى العيد– إمكانية الشك بأنّ جميع الأماكن التي يتعاطاها الكيلاني هي محض خيال"[1] .

إنّ تصوير الأماكن تصويرا حقيقيّا وواقعيّا في الرّواية إلى درجة الأفلمة، يتيح الفرصة لأيّ كان زيارتها ومعاينتها، ممّا يكسب أمكنة العالم التخييلي المذكورة في الرّواية مرجعيّة واقعيّة ، يسهل تمكينها من أن تتحول إلى مشاهد سينمائية من جهة، مثلما يكون بوسعنا البحث فيها بشكل موسّع وعلى نحو سردي مباشر، وهو ما نلمسه عند نجيب الكيلاني في محاولته إضفاء مسحة واقعية على مدينة القدس، من خلال

[1]– يمنى العيد، فن الرّواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب ، دار الآداب ، بيروت، ط1 1998، ص15.

مقارنة ماضيها بحاضرها، في عملية استحضار سردي كبرى عبر شريط مفتوح على تاريخها المجيد ، معتمدا في ذلك أسلوب التوثيق لكل ما يرصد هذه المدينة المقدّسة.

هي القدس تلك المدينة التي تمثّل عاصمة فلسطين، والتي شكّلت محورا دلاليا في خطاب نجيب الكيلاني الروائي الذي يكشف سرديا الغطاء عن الوضع الذي آلت إليه أرض فلسطين المكان جرّاء فلسفة العدوان الصهيوني القهرية التي تنتهك العرض والأرض، ومن خلال ذلك لا يفتأ السارد يقدم لنا اللوحة الساطعة لهذه المدينة التي لا تزال تحمل سمات الماضي العريق بكل كياناته، نتيجة استماتتها في التشبّث بأواصرها التّاريخية.

وهكذا "تصير " القدس" مادّة حكائية في الرّواية، يروي قصّتها راو مجهول الاسم معتمدا على معايشته أحداثها اليومية وتأثيره فيها وتأثّره بها... وينحصر المكان في رواية" عمر يظهر في القدس " حتّى تصير القدس وحدها مسرحا للأحداث تتحدد ملامحها من خلال الإشارات التي تحيل عليها دون الذهاب إلى خارج حدودها فقد كانت الفضاء الوحيد لتحرّك الشخصيّات"[1]

وهاهو السارد على نحو دراماتيكي لا يلبث أن يكرر ذكر القدس مرّات عديدة على لسان الشخصيات ، من ذلك مثلا هذا عمر بن الخطّاب بعد عودته إليها من جديد يسأل الفدائي الفلسطيني " ماهذه المدينة؟ فيجيبه دون تردّد : " بيت المقدس ياأمير المؤمنين"[2]" وهذا دليل على أن الخليفة قد وجد القدس قد غيّرها اليهود جذريّا حتى أنّه لم يعرفها، ومن هنا ندرك أنّ المدينة هي أداة اختارها الكاتب لتمرير فكرته، فهي مدينة تنمو لتصير بحجم العالم الإسلامي كلّه، يأتيها عمر بن الخطاب_ رضي الله عنه من

[1]– الشريف حبيلة ، بنية الخطاب الرّوائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني" ،عالم الكتب الحديث أربد ، الأردن، ط1، 2010م ، ص260.

[2]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص10.

وراء السّنين ليجدها أسيرة اليهود، فيعمل على بناء رجال يعيدون لها شكلها العربي والإسلامي "[1]يقول عنها عمر بن الخطّاب_ رضي الله عنه_ :" أرضنا الموعودة ، جئت من وراء السّنين لأرى ولأقول... ليس لي رصيد سوى الكلمة... يالجمالها ... لقد زرتها في حياتي، ووضعت جبهتي على ترابها وأنا أسجد لله ، لترابها عبير لم يزل عالقا بأنفي، ولها ذكريات ، وحاولت زيّارتها مرّة أخرى لكنّني لم أستطع، كان الوباء متفشيا فيها ، وقررت يومها الرجوع"[2]

حسبما يبدو فإن الكاتب يميل إلى التعامل مع شخصية عمر بن الخطاب على نحو حضوري، وكأنه قائم في المكان بعينه، وهو ما يشخّصه "بوجمعة بوحفص": "لقد أنتج الوضع الاحتلالي صورة قاتمة للمدينة ، كان أثرها البالغ على الصّعيد الاجتماعي الحاضر، جعلها تختلف تماما عن ماضيها، فقد احتل اليهود المكان بقوّاتهم وغيّروا الإنسان وفرضوا أخلاقهم ، فاكتسب المكان بعده الاجتماعي الجديد حيث صارت السيطرة لليهود عسكريا واجتماعيا"[1]. إنّه لا يخفي تذمّره، وهو يشعرنا بجسامة وفداحة وعنف الموقف الاستعماري لهذه المدينة النورانية الفياضة التي أطلق عليها الروائي حسن حميد(مدينة الله[2]).

هكذا يصّور لنا الكيلاني المشهد السردي للقدس، بطريقة فنيّة رائعة ، ويتّخذ من هذه الشخصية الإسلامية الفذّة والمتميّزة شاهد عيان، يسكب من خلال رحلته فيها كل مشاعر الحزن والأسف والأسى والتعجّب والاكتئاب على هذا النحو التلقائي الذي يقدم تأشيراته بوجمعة بوحفص:"إنّ القدس هي جسر التّواصل بين الماضي والحاضر ، إنّها

---

[1]– الشريف حبيلة ، بنية الخطاب الروائي ، مرجع سابق، ص260

[2]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص10.

[1] – بوجمعة بوحفص، علاقة الأنا والآخر بالتشكلات المكانية، ، شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاث_ https://diae.net/.

[2]– حسن حميد، رواية مدينة الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، لبنان، ط1 2009، الغلاف.

تشهد عبر التّاريخ على سجلّ هائل من المقاومة المستمرّة للحفاظ على صورتها الإسلامية، فالقدس هي الذّات والوطن والتّاريخ والحضارة والدين، يشتدّ ارتباطها بالمبادئ والقيم الخالدة"[13]

لقد حدث الذي حدث..دارت عجلة التّاريخ فتغيّر الواقع، وانهار الصّرح العظيم الذي أقامته دولة الإسلام ، تشتّتت الأمّة وتفرّقت، وسلبت أراضيها واستعبد أهلها، وما عادت النّفوس تحمل نفس القيم" كل شيء تغيّر، أصبح الرّجال غير الرّجال... والمبادئ غير المبادئ، ومال ميزان القوّة، وأصبح المسلمون مستعبدين... فقد كل شيء إلاّ الأمل..."[2].إنّ مهمة الرائي هنا أن يحوّل بصرنا وبصيرتنا نحو راهن القدس بكل طهارتها وقداستها وبكل ثقل المحنة التي آلت إليها وهي المكان المقدس.

2-3-1-2المكان النّفسي في رواية " عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني:

تتشكل فسيفسائية المكان ويأخذ- حسب الناقد الكبير محمد برادة- اكتماله من مشاعر الشخصيّة وحالتها النّفسية [3] ليتحوّل إلى مكان جديد" إنّه المكان المصوّر من خلجات النّفس وتجليّاتها، ومايحيط بها من أحداث ووقائع [4] وهذه المشاعر النّفسية تحظى باهتمام المبدع أثناء تشكيل عمله الرّوائي والنماذج كثيرة في الرّواية ولكن سنكتفي بالحديث عن المسجد وما أضفاه من مشاعر وأحاسيس في نفسية عمر بن الخطّاب _ رضي الله عنه_ بعدما توجّه رفقة الرّاوي لتأدية صلاة الجمعة بأحد مساجد القدس ، إذ يتعجّب لما آل إليه المسجد في حاضره" ولاحظ عمر أن الوجوه يكسوها

[3]- بوجمعة بوحفص، علاقة الأنا والآخر بالتشكلات المكانية،شبكة ضياءhttps://diae.net مرجع سابق.

[2]- نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص15

[3]-محمد برادة ، الرّواية العربية ، واقع وأفاق، دار ابن الرشد للطباعة والنشر ، ط1، 1981،ص220.

[3]-شاكر النابلسي ، جماليّات المكان في الرّواية العربية ، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر ، عمان، الأردن، ط1، 1994،ص16.

العبوس والصّمت ويوشّحها الذهول والقلق"[1]، و"لم يعد المسجد طرفا في الصراع الدائر في فلسطين ، ولا مصدر قوة للمسلمين، يراه عمر– رضي الله عنه– قد جرّد من حقيقته، وسرقت منه مكانته".[2]

إنّ عمر بن الخطاب_ رضي الله عنه_ قد وجده مجردا من حقيقته، فقد سرقت منه مكانته وانحصر دوره في " كلمات مجرّدة ... ونصائح تلقى ودموع تسكب ، وأعياد تصام، لقد استطاعت الأيدي القذرة أن تنزع عنه السّلطة والسّلطان"[2] لقد خرج عمر بن الخطاب_ رضي الله عنه_ من صلاة الجمعة وهو يحمل في نفسه مشاعر سلبية عن هذا المكان المقدس، الذي أصبح رجال المسلمين هناك يزورونه عادة لا عبادة ، فضيّعوه ، وضيّعوا معه حياتهم وتاريخهم معا" فرّط رجاله في الأمانة وتنازلوا عن حقّهم فانزوى في المقابر والزّوايا ومجالس الذّكر والمكتبات"[3] فباؤوا بالهزيمة والخسران أمام الإسرائليين.

لقد اهتمّوا بالظّاهر وأهملوا الجوهر الأساس" وعندما جلس في ركن من أركان المسجد الواسع وتحسّس السجّاد الفاخر ، ونظر إلى الثريّات الكبيرة ، واللمبات الكهربائية الضّخمة، بدا له أنّ ذلك نوع من البذخ لا مبرّر له وخاصّة في وقت حرب كهذا الوقت، وتعجّب للمنبر العالي المنمّق الذي يعبّر عن فن دقيق جميل..."، من هنا تظهر لنا تلك القطيعة السلبية بين المسلم والمكان، فصار هذا المسلم ملكا من

[1]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص32.

– بوجمعة بوحفص، علاقة الأنا والآخر بالتشكلات المكانية، ، شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاث_ https://diae.net [2]

[2]– المصدر نفسه، ص35.

[3] – المصدر نفسه ، ص35.

ممتلكات اليهود ليس له عنوان ولا هويّة، مما جعل عمر بن الخطاب_ رضي الله عنه_ يقول : " إنّكم مسلمون ولكن بأخلاق اليهود"[1].

" إنّ زوال دور المسجد هو زوال للذاكرة الجماعية التي نسيت تاريخها وماضيها ، ولذلك جاء الخليفة عمر بن الخطّاب_ رضي الله عنه_ ليذكّرها بأمجادها من خلال التعليقات والحوارات التي تخلّلت الرّواية ، ويذكّر الرّاوي والمصلين بآداب المسجد ودوره الفعّال في صناعة الرّجل الذي إن اتّخذوه سندا لهم استطاعوا استرجاع المكان الضّائع فلسطين المسلوبة ، وبهذا يتوافق الوصف الطوبوغرافي للمكان المسجد مع دوره السّلبي، حيث تركّز الاهتمام بالمظاهر الخارجية وأهمل الجوهر الفعّال"[2].

هكذا أضفى الكيلاني على المسجد كل مشاعر الحسرة والتأسّف، مما جعل هذا المكان يتحوّل عن قداسته ورمزيته إلى مجرّد هيكل بلا روح.

2-3-1-4الأماكن المغلقة في رواية " عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني :

المكان المغلق هو المكان الذي حدّدت مساحته ومكوّناته كمكان للعيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطّر بالحدود الهندسية و الجغرافية الذي قد يكشف عن الألفة والأمان أو قد يكون مصدرا للخوف والذّعر" [3]ومن نماذج هذه الأمكنة في الرّواية نذكر :

البيت: يعتبر البيت كما هو متعارف عليه المسكن أو المأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للرّاحة والاستقرار، فهو البنية الأساسية للعمران البشري المتمثّل في

1- نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص35.

[3]- بوجمعة بوحفص، علاقة الأنا والآخر بالتشكيلات المكانية ، شبكة ضياء، https://diae.net/، مرجع سابق.

[1]- ينظر : فهد حسين، المكان في الرّواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات : الجذوة ،الحصار ،أغنية الماء والنّار)، فراديس للنّشر والتوزيع ، البحرين،2003 د.ط، ص163.

مجموع القوى ومجموع المدن، ولأن البيت ليس مجرّد كيان نحيا أو نسكن فيه، وإنّما هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني"[1]

أمّا غاستون باشلار فيذهب إلى القول أن البيت هو " واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانيّة، فبدون بيت يصبح الإنسان كائنا مفتّتا"[2]

أمّا بالنسبة لوصف البيت في الرواية، نجد خصوصا وصفا لبيت الرّاوي وهو نموذج البيت الفلسطيني، وبيت الفتاة اليهودية (راشيل) وهو نموذج البيت الإسرائيلي.

البيت الفلسطيني : هو بيت الرّاوي البطل الذي يقول عنه الكيلاني :" في نهاية المطاف بلغت منزلي وهو في الحي العربي القديم من القدس، وهو مكوّن من شقة صغيرة ذات حجرتين وصالة ...كان البيت، برغم تواضعه، ومظاهر الفقر التي ترتسم عليه نظيفا هادئا رطبا،أرضه مفروشة بنوع رخيص من " الأكلمة " المحليّة، لكنّه جميل، والبيت تغذّيه الكهرباء والميّاه النّقية، وعلى حيطانه،المطليّة بالجص الأزرق الخفيف ، عدد من الصور أهمّها صورة أبي الشهيد ... وخريطة لفلسطين الماضي، ولافتة مكتوب عليها بخط كبير " الله" وساعة حائط" [3]

حاول الكاتب بطريقة وصفه الاقتراب من الصّورة الواقعيّة للبيت ، فقد جعل الدّار واقعية توهم القارئ بحقيقتها،فحدّد موقعه من الحي ثم مكوناته الدّاخلية من حجرات وصالة وأثاث، بل وكأنّه تعمّد ذكر أشياء ذات دلالة كصورة الأب الشهيد وهي صورة قويّة وموحية وكذا صورة لخريطة فلسطين القديمة الحلم الضّائع وساعة الحائط دلالة على القيمة الثمينة للزّمن وتربط هذه الدّلالات بين صاحب البيت الرّاوي

[1]– غادة الإمام ،غاستون باشلار، جماليات الصّورة، التنوير للطباعة والنشر، بيروت ،2010،ص290.

[3]–غاستون باشلار، جماليّات المكان ، غالب هالسا،المؤسسة الجامعيّة للنشر والتوزيع ،ط4، بيروت،1984،ص38.

[3]- نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص46،47.

الفلسطيني الذي ضاع حقّه في أرضه، والبيت الشيء الوحيد الذي يحتمي فيه، والذي قد ينتزع منه في يوم من الأيّام ، من هنا يتضح جليّا أن الرّوائي نجيب الكيلاني يعطي قيمة كبيرة لعلاقة الإنسان بالمكان ذلك لأن حضور البيت في الخطاب الرّوائي لا يقتصر على شكله الهندسي فحسب بل يتعدّاه إلى كونه رمزا للحضور الإنساني، إذ يرتبط البيت بالشخوص المقيمة فيه، والبيت من دون هذه اللّمسات الرّوحية يصبح فضاء مكانيا وشكلا هندسيا مجرّدا من كل روح ومعنى .

البيت الإسرائيلي:أمّا البيت الثاني الذي رسمه الكيلاني في رواية " عمر يظهر في القدس "

فهو نموذج البيت الإسرائيلي المتمثّل في بيت الفتاة الإسرائيلية(راشيل)، ويبدو أن هذا البيت كان أكثر ارتباطا بالحدث إذ احتوى الحوار الذي دار بين (راشيل) والشاب الإسرائيلي (إيلي) ثم بينهما وبين رجل المخابرات المتعصّب (دافيد) ثم أخيرا الحوار الذي كان بينها وبين أبويها، وهو بيت يختلف عن بيت الرّاوي من حيث الموقع، فأوّل ما تدخل (راشيل) بيتها نعرف أنّها تقيم بالقدس الجديدة مكان إقامة اليهود " عادت راشيل إلى بيتها في القدس الجديدة "[1] " وعندما يحاول والدها إقناعها بكتابة مذكّراتها من أجل كسب المال الذي يمكّن الأسرة من تغيير مسكنها وحيّها، تبرز صورة البيت الاجتماعية ويبرز معها الصّراع الطبقي الذي ضرب أطنابه في إسرائيل بين اليهود الشرقيين المنبوذين واليهود الغربيين المتحكّمين"[2] ، حيث يقول لها والدها "إنّ شقّتنا صغيرة لا تليق والشّارع الذي نعيش فيه ضيّق مزدحم باليهود الشرقيين الأقذار"[3]

[1]– نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص88.

[2]– بوجمعة بوحفص، علاقة الأنا والآخر بالتشكيلات المكانية ، شبكة ضياء، https://diae.net/، مرجع سابق.

[3]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص209.

فوالد (راشيل) يتمنّى أن يكون له بيت أفضل " إنّني أحلم بحيّ راق ... وبيت فخم تحوطه حديقة وأزهار "[1] لقد أصبح هذا البيت غير لائق بعد ذياع صيت (راشيل).

وعليه فقد حاول الأب أن يملك بيتا كذاك الذي في أحلامه فيصبح البيت مكان مرغوبا يكتسب صفته النّفسية المعبّرة عن الشخصّية المقيمة فيه .

2-3-2أنماط الأمكنة في رواية " الرّبيع العاصف "لنجيب الكيلاني :

2-3-2-1المكان الرّحمي في رواية " الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني :

وهو مكان يأخذ دلالته من تسميّته،فيمكن أن نقول عنه المكان الأوّل أو المكان الدافئ أو المكان الرّحمي، وذلك لعلوقه بذاكرتنا" [2] على الرّغم ممّا نراه من أمكنة أخرى مختلفة وذلك لأنه " ... يشبه رحم الأم ، مثل بيت الطفولة والقرية، ويظل عالقا في الذّاكرة طوال العمر..."[3] ويمكن القول بأنّه قيمة أو إحساس أكثر مما هو فضاء فعليّا وغالبا ما يكون مغلقا حميميا معروفا في كل مناحيه يمنح الشخصية شعورا بالأمن والطمأنينة .

وهذا ما يتّضح جليّا من خلال تعلّق الحكيمة " منال " بالمكان الذي عاشت وترعرعت فيه منذ نعومة أظافرها،إنّه حي السيدة زينب بمدينة القاهرة ، إذ نجد الكيلاني من خلال حديثه عن القاهرة لايصف هذه المدينة وصفا هندسيا، بما فيها من بنايات وشوارع وأزقّة، وإنّما يصف إسقاطات نفسية بطلة الرّواية (الممّرضة منال) في روايته الاجتماعية تلك (الربيع العاصف) فتنقل لنا إحساسها وهي تسترجع ذكريات الطفولة هناك كلمّا حنّت إلى موطنها وهي في غربتها في تلك القرية النائية " وغرقت

---

[1]- نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص129. -

[5]- صلاح صالح ، قضايا المكان الرّوائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997 ، ص68.

[1]- شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص16.

منال في ذكرياتها الحلوة العطرة ... ذكريات الطفولة السّمحة البريئة في حي السّيدة زينب، حتى نسيت تماما ما حولها ..." [2].

لقد ذكرت منال مدينة القاهرة في غير ما موضع ، وفي كل مرّة يشدها الشوق واللّوعة إليها ، ويحترق قلبها وتشتعل جوانحها أسى لبعدها عن موطنها الأم ، خاصّة عندما يقع في ذهنها ذلك التناقض الصّارخ بين مدينتها"التي تلتقي فيها كل عناصر الحياة ، المنتشرة الكثيرة ،فيها تتعدّد وجوه الإنتاج الحضاري، كما تتحوّل بداخلها الخبرة والتجربة الإنسانية إلى إشارات ورموز وأنماط للسلوك، وقواعد النّظام "[3] وبين الرّيف الذي تدلف إليه أوّل مرّة في حياتها مكرهة، أيضا لما لها من نظرة دونية عن الرّيف من جهل وفقر وتأخّر " لم يكن في ذهنها والعربة تسرع عبر الطريق الزّراعي الممتد بين قريتي سنباط وشرشابة، سوى صورتين متناقضتين تثيران في قلبها بعض الألم والأحزان، صورة القاهرة الفاتنة الجميلة حيث الحياة المضيئة ،والأهل والأصدقاء والذكريات والنظافة ، وصورة القرية التي تقرر أن تعمل (بوحدتها المجمعة) حيث الفلاّحون والبعوض والتّراب والأمراض المتوطّنة"[1]

وقد علّق أحد النقّاد على هذا الموقف قائلا :" منال تذهب إلى القرية ضائقة الصّدر كارهة ، كأنها باريسية ، وليست من حي السّيدة زينب، وكأنها في طريقها إلى مذبح قبيلة أسطورية من آكلي لحوم البشر، وليست ذاهبة إلى قرية مصرية في محافظة الغربية ، وهكذا تذهب ودمعتها معها "[2] وهذا ما يصدق قولها :" واقتربت شرشابة – بيت القصيد – وشعرت منال – وهي تندفع إليها – بشعور الذّاهب إلى

[2] – نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص94.

[3] – غنيم محمد أحمد، المدينة في الأنثربولوجيا الحضرية، دار المعرفة ، الجامعة الإسكندرية ،1987، ص154.

[1]– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف ، مصدر سابق ، ص3.

[2]– محمد حسن عبد الله ، جولة في الربيع العاصف، ملحق برواية الرّبيع العاصف، ص200.

مدينة الأموات ، رغم أنّها ترى الأحياء يروحون ويجيؤون ، كانت تعتقد أنّها تساق إلى حتفها سوقا، فترقرقت الدّموع بين أهدابها الطويلة "[1]

وترى الدّكتورة سميرة فيّاض الخوالدة أنّ ذاك أمر واقعي موجود في المجتمع وليس بدعا من خيال الأديب " فهذه الصّورة تتكرّر في مجتمعاتنا العربية، فما أكثر الذين استنكفوا عن الذّهاب إلى الأرياف والقرى النائية ، ليس فقط من الفتيات ، بل من الشبان أيضا"[2]

2-3-2-2المكان الواقعي في رواية" الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني :

لم يهتم النقّاد والروائيّون على حد سواء بالأمكنة الواقعية، فالمهم بالنّسبة للرّوائي والنّاقد هو كيفية تموضع الأمكنة على الورق، وبالتّالي كينونتها الفنيّة وليست الواقعية .

ويزداد تأزّم الأحداث بين الشخصيات السّابقة، كل ذلك بسب شخصية" الحكيمة الحسناء منال "التي كانت محط إعجاب الجميع، فقد " كانت امرأة جميلة فاتنة، فاحمة الشعر... بيضاء البشرة ، نحيلة الخصر...ذات أنامل رقيقة مخضوبة، في يسراها ساعة ذهبية، في يمناها خاتم ذهبي وعدّة أسورة، وحول عنقها الممتلئ التفّ عقد ملّون ينسجم تمام الانسجام مع قرطيها "[3] لقد حاول كل واحد من أولئك الرّجال أن يظفر بها كيفما كان الحال وبأيّة وسيلة كانت، وهذا عبد المعطي يعترف لها يوما بأنّه يحبّها:منال...، نعم يا باشكاتب، أريد أن أعترف ، لست قسيسة وليس لدينا كرسي اعتراف، إنّي جاد، تكلّم يا مضروب." أنا أحبك "[4]

1- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص7.

4- الخوالدة،سميرة فيّاض ، المرأة في روايات نجيب الكيلاني ، مجلة أدب المرأة ،دراسات نقدية من بحوث الملتقى الدولي الأول للأدبيات الإسلامية المنعقد بالقاهرة (1419ه-1999) رابطة الأدب الإسلامي العالمية ، مكتبة البلاد العربية، مكتبة العبيكان ، ط1، 2007، الرياض، ص94.

3- نجيب الكيلاني ، الرّبيع العاصف، مصدر سابق، ص13.

4- المصدر نفسه ، ص131.

إنّ الرّجل جاد يتحدّث من قلبه ، إنّها سلطة الجمال والفتنة التي مارستها عليه منال، وعلى غيره من أهل القرية، فما كان منها، إلاّ أن استقبلت ذلك باستهزاء وضحك " لما تضحكين؟ أقول لك ... إنّي أحبّك... ، أتريد أن تتزوّجي أنت الآخر؟؟؟... أنتم الأقوياء الثلاثة في شرشابة ترغبون في الزواج مني ، لم يبق سوى الشيخ المدّاح فتتم الرّواية فصولا ...هيا انزلوا إلى الحلبة واحملوا سيوفكم وأنا للمنتصر"[1]

لقد رفضت ابنة القاهرة (منال) كل علاقة عاطفية مع رجال القرية بدافع تعارض البيئات والطبائع وما في ذلك من صراع طبقي بين الفقراء والأغنياء من جهة وبين المتعلّمين والجهلة من جهة أخرى، إنّها ترى أن رجل الرّيف "هو مجرّد فلاّح جلف، يغريه بريق جمالها وتسلب لبّه فتنتها الصّارخة، إنّه لا يعرف الحب، ولا يفكّر التّفكير المتّزن السّليم الذي يليق به كفلاح، كمواطن من أبناء شرشابة ... القرية المتواضعة "ولكنّها في المقابل تستسلم للطبيب رمزي ابن مدينتها في عبث ومجون .

" لقد نجح الكاتب أيّما نجاح في تصوير واقع الأمة في الرّيف وفي المدينة، فالقاهرة هي كل عاصمة عربية، وشرشابة هي كل قرية في الوطن العربي، ولعل انعدام الرّوح في تلك الشخصيّات هو عمل مقصود، وقد يكون هو لب المشكلة، وانعدام الضمير الرّادع في القصّة سواء الضمير الدّيني أو الاجتماعي، هو بفعل الكاتب حتى يتفادى الخطاب المباشر والموعظة التي تضعف من التصوير الفنيّ في القصّة "[2]

وتتجلّى واقعيّة المكان في بعده الجغرافي الذي ينقله المؤلف الضّمني في عالم الواقع إلى عالم الفضاء الرّوائي، فيسهم في إبراز الشخصيّات وتحديد كينونتها المصبوغة

1- نجيب الكيلاني ، الرّبيع العاصف، مصدر سابق ، ص132.

[1]- بوجمعة بوحفص، تجليات صورة المرأة في روايات نجيب الكيلاني ، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2015، ص357.

بصبغة المكان"[1] فمكان الرواية كما يقول "بيتور" ليس المكان الطبيعي وإنّما النّص الرّوائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا"[2]وهذا مانلمسه في رواية " الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني، بحيث قدّم فيها أنموذجا للقرية الرّيفية،وجعلها بؤرة الحركة ، فسلّط من خلالها الضّوء على الأبعاد الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية والدّينية .

"ولا سر في ذلك عند الكيلاني، فهو ابن القرية، ولد فيها وعاشت بدمه وسكنت قلبه وألهمت خياله ، فكتب عنها من الواقع الذي عاش فيه وتأثر به ، فجاءت القرية واضحة المعالم في روايته محددة باسمها وموقعها الجغرافي ، فهي قرية واقعية موجودة على الخريطة، وقد خص الكيلاني قريته" شرشابة "في هذه الرواية"[3]

قدّم لنا الرّاوي هذه القرية في البداية بوصفها إطارا جغرافيا، ثم بعد ذلك أصبحت عنصرا مهما من عناصر تطوّر الأحداث ووقوعها في محاور الرّواية ، فيقول:" لم يبق أمامنا سوى مسافة قصيرة ، نحن الآن على أبواب كفر حسين ، وبعده كفر السحمية إلى جواره مباشرة تقع قرية شرشابة ، إنها قرية كبيرة، عدد سكانها يقرب من خمسة عشر ألف نسمة "[4]

ويقول أيضا :" ... ثم إنّ شرشابة قرية لطيفة ، وأهلها أولاد حظ " أنا أعرفها تماما، وهي لا تبتعد عن طنطا – بلد السيد البدوي – أكثر من عشرين كيلومترا..."[5]من هنا انطلقت أحداث الرّواية ، لتكشف عن الصّراع القائم بين الرّيف والمدينة ، بين أهالي

---

[2]–عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية) مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995، ص142.

[3]– ميشال بيتور ، بحوث في الرّواية الجديدة، تر:فريد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1995، ص61.

[4]– وجدان يعقوب محمد ، الزمان والمكان في روايات نجيب الكيلاني ، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية، 2010/1432م، ص157،156. 3

4– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف ، مصدر سابق، ص7.

5– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

شرشابة ، والوافدين عليها من مدينة القاهرة فهذه الممرضّة " منال" القادمة من مدينة القاهرة بعد أن تمضي بضعة أشهر بالقرية ، تمرّ خلالها بتجارب عاطفية مع عدد من أبناء القرية ، ومع الطبيب رمزي إبراهيم الذي تعمل معه ، وقد جاء من القاهرة هو أيضا .

وهنا يقع الصّدام القوي جرّاء تلك العلاقات التي تدفع بالصّراع بين شخصيّاتها على الوصول لمرحلة التأزّم والانسداد ، بين (منال) و(المعلم حامد المليجي) صاحب المقهى المجاور للوحدة الطبيّة وبينها وبين (الباشكاتب عبد المعطي) الذي كان معروفا بكتابة الشكايات، والحاج علي شيخ البلد ، المتكبّر الظالم .

وتأخذ الأحداث في التّوالي مبرزة التصادم الحضاري بين القرية بعاداتها وتقاليدها.

2-3-2-3أماكن الانتقال والإقامة في رواية" الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني :

إن البيت في الواقع ملجأ للرّاحة والأمن والاطمئنان، وإلى حقبة طويلة في النّص الرّوائي ، حافظ الرّوائيون على صورته الرومانسية الآمنة، الهادئة والبريئة ، كما كان يحتضن ذكريات ساكنيه، يمثّل كل ماهو جميل وحميمي [1]

ومن بين البيوت المشار إليها في الرّواية بيت الحكيمة "منال"، الذي توقّف عنده الكاتب ، متعمّدا ووصفه وصفا دقيقا، محيطا بكل جزئيّاته، مبرزا بساطته وتواضعه " لم تتعوّد الأمّ أن تستقبل في بيتها منذ مات زوجها هذا النّوع من الرّجال، لكنّها أمام موقف مختلف تمام الاختلاف عند أي موقف آخر، رجل من الرّيف، وذو مكانة وابنتها موظّفة في قريته، وجاء قاصدا بيتها لأوّل مرّة ولهذا لم تجد مناصا من أن تفسح له

1- الشريف حبيلة، الرواية والعنف ، عالم الكتب الحديث،أربد، الأردن، ط1، ص27.

الطريق، وتفتح حجرة الاستقبال المتواضعة التي نادرا ما تفتح، وراودها قليل من الخجل لتواضع الأثاث ورثاثته..."[1]

والملاحظ أن الكاتب قد تجاوز وصف البيت في عمومه إلى وصف الغرفة، ويكون لهذا الولوج داخل البيت ما يبرّره ، فهو لابد أن يخبرنا بأشياء أكثر خصوصية، وأكثر وضوحا فيما يتعلّق بالحالة الاجتماعية، والحالة الاقتصادية والنّفسية لصاحب الغرفة فعندما عادت " منال" إلى بيتها في القاهرة بعد أن قضت شهرين في الوحدة الصحيّة في قرية شرشابة، وجاء وراءها أحد وجهاء القرية ليطلبها للزّواج" ومسح الحجرة بنظراته ... آثار الفقر تبدو على المقاعد ... والمناضد الخشبية القديمة ... وطلاء الجدران الباهت،والبساط المتآكل، وكان هذا المظهر المتواضع قد جعله الله عونا له وسندا في قضاء ما جاء ينشده ... وتمتم "لاشك أن منال وأمّها وإخوتها يحلمون بحجرة صالون فاخرة...وببساط أعجمي ثمين، ويتمنّون أن ينتقلوا إلى شقّة واسعة نظيفة في حي محترم، وهل هناك من لا يتمنّى ذلك ويحلم به ؟؟"[2]

لقد وظّف الكيلاني بساطة الأثاث وتواضع الغرفة في منح شخصيّة " الحاج علي" شيخ بلدة "شرشابة" ثقة زائدة في موّافقة منال وأهلها على طلبه، وهذا ما يوحي للقارئ بأن شخصية الحاج علي هي شخصية انتهازية، حاولت استغلال فقر العائلة لتحقيق أهدافها، فلم تكن الغرفة وما فيها من أثاث أشياء جامدة، فلقد كان لها دورا في تقديم الشخصيّة والغور في أعماقها.

المستشفى:يعدّ المستشفى محطّة يصل إليها كل مريض يتطلّع إلى الشّفاء والانتقال إلى حال أحسن، إذ يتموقع دائما في مكان السّكون والهدوء.

1- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص104.

2- المصدر نفسه ، ص105.

ولأنّ الفن الروائي يحاكي المجتمعات فقد تناولت كثير من الرّوايات المستشفى بوصفه مسرحا لأحداثها، لكونه يزخر بكثير من المواقف التي يمكن استثمارها في الفن الرّوائي،" والطبيب الفنّان عندما يرصد تلك الوقائع كلّها بقلب وعقل متفتّح يستطيع أن يصّورها تصويرا إنسانيا دقيقا، فيساهم بذلك في الكشف عن نوازع النّفس الإنسانية، وسموّها وسقوطها، وقوّتها وضعفها، وإيمانها وضلالها، إنّ الأمر عندئذ يبدو جديرا بالنّظر والاهتمام لأنّه خطوة كبيرة لمعرفة الذات والعلاقات المختلفة التي تربطها بالوجود والنّاس والآمال"[1] .

وهذا مكان عليه الدّكتور نجيب الكيلاني، فهو طبيب فنّان استثمر مشاهداته وخبرته بالمستشفيات وعلم الطب في كتاباته الرّوائية، وهذا ما وجدناه في رواية " الربيع العاصف" حيث وصلت الممرضة منال إلى الوحدة الطبية، يقول الرّاوي" رفعت " منال" عينيها المحتقنتين قليلا، وشاهدت المبنى الأبيض الأنيق المكوّن من عدّة أبنية صغيرة، وصهريج الماء المرتفع، وتحته صف من صنابير الماء المفتوحة ونساء يضعن جرارهن تحت صفّ من صنابير الماء المتدفّق، وسور من الأسلاك الشائكة يحيط المبنى ويجعله يبدو في عينيها وكأنه سجن، رغم أناقة المبنى ونظافته"[2].

لقد جاء هذا الوصف من طرف هذه الزّائرة الجديدة، ليقدّم لنا صورة عن استعلائها، فكل ما رأته في القرية انتقدته نقدا لاذعا، حتى بدت لنا كأنّها من بنات الذّوات، ثم يفاجئنا الكيلاني بأنّ هذه الجميلة القادمة من القاهرة تسكن في حي شعبي هو حيّ السّيدة زينب، من عائلة فقيرة، تعمل لتعول أمّها وإخوتها بعد موت أبيها وكان وصف المستشفى في كثير من الأحيان يأتي على لسانها، ولعّل السبب يرجع إلى عدم

[1]– نجيب الكيلاني ، مقدمة للنّاشر لحكايات طبيب، مؤسسة الرّسالة، بيروت ،ط4، 2001، ص5،6.

[2]– نجيب الكيلاني ، الربيع العاصف، مصدر سابق ، ص10.

ارتيّاحها للمكان، فهي المرّة الأولى التي تبتعد فيها عن أمّها الحنون، ولو أنّها نقلت إلى غيره لكان النقد ذاته والسّخريّة ذاتها.

2-3-3 أنماط الأمكنة في رواية" رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني

2-3-3-1المكان المغلق في رواية " رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني :

غرفة جليلة:

لقد استهل " نجيب الكيلاني " رواية" رمضان حبيبي " بالحديث عن علاقة أحمد بجليلة، وكان أحمد مجنّدا ضمن صفوف الجيش المصري المرابط على حدود منطقة سيناء، وقد كان "شابا هادئا ووديعا وخجولا ومتديّنا"[1]وهذه هي سمات الشاب المؤمن، أمّا جليلة فقد كانت أخصّائية اجتماعية في إحدى المدارس الخاصة وكانت امرأة مولوعة بالانفتاح والتحرّر كما قال عنها أحمد"إلاّ أن إدراكها الفاحص المتعمّق لم يك قد نما نموّا كافيا "[2].

إن الكيلاني قد وظّف شخصية تعنى بحل مشاكل المجتمع ولكن تحمل في نفسها أفكار مناقضة لذلك، "فجليلة" شخصيّة تتجاذبها رغبتان فهي " لم تصد أحمد أو ترفضه صراحة، كانت تقترب منه ثم تبتعد عنه...إنّه نوع من التسليّة البريئة " [3]ولكنّها كانت دائما تقارن بينه وبين " فتحي" صديق شقيقتها الذي يظهر بسوالف طويلة، وشعر مرجّل، ويدخّن نوعا من السّجائر الفاخرة المستوردة من الخارج ...خال من العقد والقيود والمخاوف..."[4]

1- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص3.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 - المصدر نفسه ، ص4.

وهناك تظهر لنا صورتان متناقضتان عن شباب تلك الفترة خاصّة وأنّ الفترة فترة حرب، أحمد الشاب الأصيل الذي تربّى على القيم والمبادئ والاحتشام، وكان يحمل هم وطنه، و" فتحي" الشاب الذي أعمى الانفتاح بصره وبصيرته، حتّى بدى كأنّه شاب إفرنجي، وهي إشارة من الكاتب إلى انسلاخ بعض شباب العصر من هويّتهم الإسلامية، وقد اتّضح ضمن باقي أحداث الرّواية أنّه كان عميلا للعدو، ولكن تنخدع فيه" جليلة" وتنساق مع أهوائها ونزواتها لتمارس معه الحرية المطلقة كما تزعم، فكان يتعهّدها دائما في غرفتها بالمدرسة الخاصّة التي تعمل فيها، وهذا تأكيدا من الكاتب على مرض "جليلة" بما يسمّى الانفتاح فهو لم يقل "بمكتبها"لأن هذا ما نصادفه عندما نقابل شخصا في مقرّ عمله ولكن ذكر الحجرة، وهي مكانها الخاص هناك، الذي تخلد فيه إلى الرّاحة وكأنّها في بيتها.

لقد أضفى الكاتب خصوصيّة على هذا المكان، كيف أن هذه المرأة تسمح لهذا الأجنبي أن يقتحم عليها غرفتها في أي وقت شاء، يقول الرّاوي " إنّ لجليلة نظرتها الخاصّة للحياة، ودراستها الاجتماعية والنفسية إلى جانب عملها كأخصّائيّة اجتماعية، قد جعلا منها فتاة مريضة بما يسمى " الانفتاح"، الانفتاح على الحياة والناس والأفكار، فهي في نظر نفسها متفتّحة متعمّقة، ولا يهم بعد ذلك أن يرى النّاس عكس ذلك ، ولا قيمة لأن يكون انفتاحها ضربا من التحلّل، أو أن يكون تعمّقها غرورا أكثر منه حقيقة"[1]

لقد استثمر الكيلاني توظيف الغرفة بحسب حاجة الرّواية إلى ذلك محاولة منه تقديم صورة عن صاحبتها، تلك المرأة المتحرّرة الرّاغبة في تحقيق وجودها الإنساني، الباحثة عن تحقيق ذاتها بوعي وإرادة وخيار حر، بغضّ النّظر عن أي اعتبار آخر، وتلكم هي وجودية سارتر التي أعلنت أن الإنسان سيّد مصيره، وأنّه قادر على خلق ذاته

1- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص11.

وحيدا مستقلا عن الآخرين، يختار هذه الذّات في حريّة تامّة، ولا يؤمن إلاّ بصنع يديه، ونتاج عقله، ويعيش في تضاد بين الصّدق واليقين[1].

2-3-3-3المكان التحرّري في رواية " رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني :

بيروت:

يبقى القلق والحيرة، يسيطران على "جليلة" المرأة المضطربة الشخصية، وهاهو "فتحي" من جديد يطالبها بالسفر معه إلى بيروت، وتندهش لطلبه هذا ، ثم تنقاد لنزواتها وتنصاع لرغباته ، فتسافر معه دون اعتراض من أهلها بالرّغم من أن أمّها متديّنة " كانت الرّحلة مذهلة بالنسبة لجليلة كانت بيروت تكتظ بالنّاس، والمجالس غاصّة بالمقامرين والتجّار ورجال السياسة والأدب والإجرام وأسواق الرّقيق، حريّة مخيفة ، وانفجارات وأحيانا اغتيّالات، ذهب ودماء وورق وبضائع وغابات من الوحوش الأنيقة ، والناس يأكلون ويشربون ويغنّون ويصخبون ويسبّون ويبيعون ويشترون"[2]

إنّها بيروت المكان اللامحدود، الفضاء اللامتناهي، فضاء الانفتاح والحريّة والشّوق إلى كسر النظم الاجتماعية ، فهي تستوعب كل الحالات الاجتماعية المتشابكة والمعقّدة "دور السينما يغلب عليها الطابع التجاري الفاسد، أفلام الجنس ودراكولا هي الكثرة، والمسرح لا يهم بناته ورواده سوى الإضحاك..."[3]

1- بوجمعة بوحفص، تجليات صورة المرأة في روايات نجيب الكيلاني ، مرجع سابق، ص189.
2- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص47.
3- المصدر نفسه ، ص 49.

وأمضت جليلة ثلاثة أسابيع مع " فتحي" كلها لهو ولعب وعبث ،ولم تعجبها تلك الأجواء وطلبت منه العودة :" لقد كرهت كل شيء هنا،وأريد أن أرحل بأقصى سرعة ..."[1]

لقد كانت تشعر دائما بالضيق في نفسها بل وقد كانت تتبادر إلى ذهنها صورة أحمد ذو الرأس الحليقة، والنّظرات الحادّة، وأنّه تأنيب الضّمير ، ناهيك عن تلك المواعظ والدّروس التي تشرّبتها من أبيه جارهم " عبد الفتّاح "، يبدو أنّ جليلة كانت تنقصها التجربة في الحياة، فعندما عاشت الانفتاح والتحرّر، وأشبعت نزعتها الأنثوية، عرفت مكانة القيم والمبادئ في حياة الإنسان .

"إنّ بيروت هاهنا ليست مجرّد مكان هندسي على خارطة العالم، إنّما مكانا متخيّلا تجسّدت فيه الحرّية الفردية بكل تفاصيلها، إنّه رمز للمكان التحرّري، الذي تتحرك فيه الشخصيّات بواسطة اللغة التي تصفه والذي تحدّده القصّة التخييلية ويعكس قدرة السّارد على تحويل المكان الذي تجري فيه أحداث القصّة حقيقيا كان أم تخييليّا من وجود ذهني إلى لغة مكتوبة باستطاعة القارئ فك رموزها ودلالاتها وإعادة تشكيل المكان الذي يتصوره الرّائي وفقا لما يقدمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية سواء تعلّق الأمر بأماكن محدّدة أو إثبات علاقات التأثير بينها وبين الشخصيات ،فالمكان لايكتفي بأوصاف الرّاوي له،وإنّما يحتاج إلى أبعاد دلالية تؤهّله لواقع سردي جديد".[2]

1- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص48.

2- سعيد يقطين ، قال الرّاوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص238.

وحين العودة "وفي مطار القاهرة الدولي حدثت أمور لم تكن على بال جليلة، لقد انقضّت شرطة المطار على فتحي وقبضوا عليه..قالت جليلة في التحقيق المبدئي:"أنا لا أعرف شيئا...لقد دعاني لقضاء بضعة أيّام للنّزهة كصديق..."

قال المحقق"...لكن يجب أن تختاري أصدقاءك بعد ذلك بشيء من الدقّة والحذر..."[1]

2-3-3-3المكان الحلم في رواية "رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني":

ساحة القتال أو أرض المعركة ،هي من بين الفضاءات المفتوحة التي تدور أحداثها في الهواء الطّلق ،والطبيعة العذراء التي تشوّهها يد الحروب بإفساد مناظرها وهوائها بما تتركه من مخلّفات كثيرة منها رائحة البارود والدم البشري وبيوت مهدمة عن آخرها".

لقد جرت أحداث هذه المعركة في(6أكتوبر1973) الموافق ل(10رمضان1393هـ)وكان بطل هذه الرّواية "أحمد عبد الفتّاح"هذا الجندي المستبسل المرابط على الحدود،والذي كان يتأهّب في كل وقت وحين لأيّة عملية فدائيّة ، فلم يكن يخشى الموت كما قال عنه الرّاوي :"في كل مرّة يدعى فيها بعض الجنود للتطوّع في عملية فدائية ،يتقدّم "أحمد الصف ويهب نفسه للموت ،أصبح هذا الأمر مثارا للضحك البريء.

وأحمد دائما يتقدّم للمخاطر كأنّه يتقدم لأخذ وجبته الغذائية ..."[2] وكان كلما يداعبه إخوانه ويسألونه عن سر عدم تهيبه من الموت يقول لهم في ثقة "...بالنسبة للمخاطر فهي تستثيرني ...تشدني إليها...الموت مكتوب ليس منه هروب والحياة مهما طالت

1- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص54.

2- المصدر نفسه ، ص21.

قصيرة، كلنا ميّتون...وثقتي لا تتزعزع بأن الموت حيّز عبور بين الدنيا والآخرة...وإذا كانت الآخرة أجمل وأروع فلماذا نتهيّب الانطلاق إليها بأقصى سرعة..."[1]

لقد حرص الكيلاني على تعميق حيويّة الفضاء التّاريخي وتوظيفه في حماية ذاكرة الزمان والمكان من الضياع والفناء في إطار رؤية ناضجة تجمع بين الأدبي والتّاريخي فتندمج العلاقة بين الواقع والخيال ويتداخل السرد الحياتي بالقص الرّوائي ،فهاهو يبدع في وصف الجنود المصريين بعدّتهم وعتادهم في الجهة الغربية من قناة السويس "لكأنّما الأرض قد زرعت بشرا على الجهة الغربية لقناة السويس عشرات الألوف من الجنود يتحرّكون بدقّة وحساب، الخنادق والدّشم والأسلاك الشّائكة والحواجز المصنوعة من أجولة الرّمل والمطارات السريّة وقواعد الصّواريخ والدبّابات الرّابضة في شتى المواقع والعربات المتنوعة ...مشهد لم ير له أحمد مثيلا في خياله قبل التحاقه بالجيش،أصبح أحمد قادرا على أن ينام وسط الضّجيج والغبار فوق الأشواك وتحت أشعّة الشمس أو في عتمة الليل ،وهو يشعر بلذة مابعدها لذة ويؤمن إيمانا لا يتزعزع أنه يجاهد في سبيل الله ،ويدافع عن العرض والعقيدة والحرية والمال والولد والوطن.؟؟[2]

ونجد أن الكيلاني قد نجح في تقديم الأبعاد الدينية والنّفسية والاجتماعية للبيئة المكانية بالرغم من أن رواية "رمضان حبيبي" هي رواية تاريخية بامتياز ،فهي تؤرّخ لحرب السادس من أكتوبر ، الحرب المصريّة الصهيونية ، فالرّواية لا تعنى بتقديم التّاريخ المجرّد للقارئ "لأن وثائق التاريخ كفيلة بهذه المهمة ،وإنّما تكمن قيمتها في براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطارا ينطلق فيه لمعالجة قضيّة حية من قضايا مجتمعه الرّاهن"[3].

1- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص21.

2- المصدر نفسه ، ص23.

3- شفيع السيد: اتجاهات الرواية المصرية ، دار المعارف ، مصر، ط1، 1978، ص2.

ولقد حاول الكيلاني ترسيخ فكرة الجهاد في سبيل الله ،والاستماتة من أجل الأرض والوطن ،وقد ظهر ذلك جليّا في معظم أحداث الرّواية .

ويأتي العاشر من رمضان يوم النّصر المؤزر "لكن أحمد يشعر أن هذا اليوم العاشر من رمضان ليس كالذي سبقه، إحساس خفيّ يراوده، أحلام غريبة شاركته في نومه ليلة أمس ...لقد رأى في حياته عديدا من الرؤى الصادقة "[1]

إن الكاتب يمهّد للنّصر بهذه الرؤيا الصّادقة من بطل الرواية "أحمد" وذلك لما للرؤى من تأثير على حياتنا وتصرفاتنا ،وما تبعثه فينا من عزم وإرادة وتفاؤل ويقين "واقترب الرقيب عرفان من أحمد وهو يرتجف:"لقد دنت الساعة".

يرد عليه أحمد :"ماذا تعني ؟قال عرفان وهو يشير بإصبعه:"انظر...ونظر أحمد...كانت هناك آلاف الزّوارق المطاطيّة ،والأجزاء والأدوات الخاصّة بالجسور المؤقتة "وآلات الرّصد" قال أحمد:"أهناك هجوم متوقّع علينا ؟فردّ عرفان"هذا اليوم الذي انتظرناه من سنين"صرخ أحمد وهو لا يكاد يصّدق :"كيف؟"إنّها الحرب الرّابعة وسنعبر القناة إلى سيناء".[2]

إنّها سيناء المكان الحلم الذي طالما تمنّى أحمد وأقرانه من الجنود أن يطأ جبينه ترابها فيصلي لله ركعتي شكر على استرجاع الأرض المسلوبة "وسوف أؤذّن للصلاة هناك ...على الشاطئ الآخر ...وسوف أؤم الرّفاق للصّلاة ..."[3]

وتبدأ الحرب "إنّ موجة عاتية من طائرات الجيش المصري قد شقّت الأجواء واندفعت إلى سيناء طبقا للخطّة المرسومة واشتعلت الأرض و الصّدور والسّماء والميّاه بالنار

[1] – نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص63.

[2]– المصدر نفسه ، ص64.

3 – المصدر نفسه ، ص67.

المقدّسة ... موجة أخرى من الطائرات ... المدافع أخذت تهدر...القطع السوداء الصغيرة ...الزوارق متراصّة إلى مالا نهاية حيث لا يكاد يرى لها آخر".[1]

هنا يهون كل شيء، هنا ترخص النّفس ويسمو حب الموت ليصبح هدفا نبيلا، وصحراء سيناء هنا هي مكان محمّل بدلالات عميقة ،إنّها سيناء الحرّية،سيناء الكرامة،سيناء التراب الطاهر الذي مزج بدم الشّهداء.

لقد اهتم نجيب الكيلاني بتصوير المكان ،وإضفاء دلالات الحذر والتأهّب الممزوج بالتوتّر حينا والعزم والتحدّي أحيانا أخرى،وهذه الإحاطة بالمكان وما فيه من مصاعب تمكّن القارئ من التعرّف على الأحداث لأنّها واصفة للوضع آنذاك ، فهي واقعية وليست متخيلة ، فالرّواية مليئة بالأحداث المبرزة للطبيعة وانعكاساتها النفسية على الشخصيّات.

وأخذت شمس العاشر من رمضان في الغروب والجنود يتسابقون نحو تراب سيناء هاهو جدار "بارليف" يذوب وينهار أمام خراطيم الماء.

لقد اخترق الجنود الأسلاك الشّائكة والرّصاص فوق الرؤوس، والألغام تتفجّر فتعتّم المكان،أين هي حصون العدو الأسطورية التي تحدث عنها العالم " لقد أصبحوا وجها لوجه أمام عدوهم ..ولا مفر ... وانطلقت الصيحة الخالدة "الله أكبر"[2] واستمر القتال ودارت الحرب رحاها على أرض سيناء ،إلى أن تحقق النصر الذي أرهب العدو وأرهقه.

وصمت الضّابط الإسرائيليّ برهة ثم قال:"لقد حاربتكم في عام 1967،وحاربت اليوم عندما احتدمت المعركة، اليوم لم أصدّق عيني إنّني أعيش في حلم حتى الآن ...

1- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص68.

2 - المصدر نفسه ، ص69،70.

مستحيل... مستحيل،ثم أجهش الضّابط بالبكاء وأخذ يردّد "تلك هي النّهاية ؟؟ إنّني لن أعود لزوجتي وأولادي ، ليتك يا أبي بقيت في المغرب ليتك لم تهاجر ...نحن أحجار على رقعة الشطرنج ... يلهو بنا الكبار ،وأنتم اليوم تتسلّون بأحزاني وسوف تقتلونني ...ثم جثى على الأرض، وأخذ يقبّل أحذية الجنود ويستعطفهم ويطلب منهم العفو والرّحمة وألا يقتلوه وأكّد لهم أنّه على استعداد للإجابة عن أيّ سؤال ثمنا لحياته".[1]

فعلها العرب هكذا حقق العرب النّصر المظفّر ، وذلك في ظرف ست ساعات فقط ،حيث تم اختراق خط بارليف ،فقد دمّرت القوّات السّورية التحصينات الكبيرة التي أقامتها إسرائيل في هضبة الجولان ،كما تم استرجاع قناة السويس وجزء من سيناء في مصر وكانت قد احتلتهما إسرائيل في الحرب الثالثة(حرب1967).

هنا تنتهي أسطورة الجيش الذي لا يقهر ،هنا معركة الكرامة ،إذا تستعيد مصر مكانتها بعد الخذلان الذي أحدث لها نقطة سوداء في تاريخها،فتكفّر عن ذنبها بهذه الحرب القويّة الشرسة.

لقد برع نجيب الكيلاني في تصوير ما جرى من أحداث على حدود سيناء الطّاهرة،لقد صورها لنا كأنّها فيلم وثائقي نتابع تفاصيله بشغف كأنّنا نعيش هناك مع أحمد ورفاقه من الجنود ، ويمتزج التاريخ بالفضاء المتخيّل في نص الرّواية وهذا ما يكسب الرّواية حلّة فنية وجمالية مكّنت من التأثير في القارئ ،ويضفي الكاتب على المكان ملمحا حسيّا يعمّق حب الوطن والتمسّك بأرضه وترابه، لقد عمّق في نفس كل عربيّ الشّعور بالذنب تجاه كل أرض عربية إسلامية مستلبة.

ومن خلال دراستنا للبنية المكانية في الرّواية وجدنا أنّها قد تعانقت مع المادّة التاريخية، لأن الكاتب كان يؤرّخ لفترة مهمة من تاريخ مصر ،إنّها رابع الحروب العربية

1- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق ، ص74.

الإسرائيلية والتي توّجت بانتصار الشعوب العربية فكانت هذه الحرب رمزا للفخر والاعتزاز والتباهي .

إنّه نصر يضاهي بطولات الأمجاد القديمة وانتصارات خالد بن الوليد ،وصلاح الدين الأيّوبي ، وطارق بن زيّاد.

وعبّر الكاتب عن هذا النصر قائلا :"خرجت جماهير الأمة العربية في كل أرض تهتف للعبور الكبير ،وهزّتها نشوة الفرح عند إعلان سقوط خط "بارليف" وكبّر النّاس فوق المآذن لقد بدأ عهد جديد وأصاب الفزع الدوائر الاستعمارية والصهيونيّة ، خاصة أن الجيوش السّورية قد اقتحمت خطوط وقف إطلاق النّار في الجولان ،وأنّ القوّات العراقية والجزائرية والمغربية والسودانية والسعودية والليبية والكويتية قد اشتركت في المعركة ، إن النّجاح المبدئي قد هزّ مشاعر الملايين..."[1]

1- نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي ، مصدر سابق، ص 78.

الفصل الرابع: خصوصية الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني

خصوصية الرّؤية السّردية في التحليل البنيوي

خصوصية العلاقة بين الضمير والشخصية في الخطاب الروائي

خصوصية تعدد الأصوات في التحليل البنيوي

خصوصية الرّؤية السّردية في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني

1- خصوصية الرّؤية السّردية في التحليل البنيوي :

عند دراسة الرؤية السّردية لابد من الالتفات إلى الرّاوي وموقعه، فموقع الرّاوي بالنّسبة للأحداث عامل رئيس من عوامل تجسيد الرّؤيا التي يراد إيصالها للمتلقي، فبذلك يعدّ الرّاوي العنصر الرّئيس في الفن القصصي، فلا تكون القصّة إلاّ به ، سواء روى مباشرة بلسانه في نص القصّة أو من خلال شخوص قصّته [1]، فبإمكان السّارد أن يستخدم ضمير المتكلّم أو ضمير الغائب أو ضمير المخاطب، وبإمكانه أن ينتقل بين الضّمائر .

هنا تظهر لعبة الضّمائر في السّرد "وتأتي تقنية توظيف الضّمائر لتوحّد البناء الكلّي، وتحيل النّصوص المتعددة إلى وحدة سردية كبرى، تؤلّف بين فصولها الطاقة الدلالية الأسلوبية التي تتيحها الضمائر التي هي بمثابة دلائل ووصلات في آن، استنادا إلى مستويات التحليل اللسانية والسيميائية والأسلوبية، وهذا المستوى الأخير يتبيّن لنا من خلاله القول بأن القسم المركزي من تحليل الخطاب الرّوائي يتأسس وفق أنساقه البلاغية" [2] .

وبناء على علاقة الرّاوي بما يروي وعلى لسان من يتكلم في الرّواية، والطّريقة التي يتم بها نقل الكلام، تقوم دراسة بنية الخطاب الرّوائي على محورين أساسيين مترابطين هما : الرؤية السردية والصّيغة، والتّكامل الحاصل عن تفاعلهما هو الذي ينتج خصوصيّة هذا الخطاب الروائي، ويحدّد التأثيرات التي يصدرها في العلاقة التواصليّة بين النص والقارئ .

---

[1]- ينظر: يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، مرجع سابق، ص 10 .

2- عمرو عيلان، الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص، w.w.w. Benhedouga .com، 29/10/2020، 10:00 .

إنّ المستوى الذي تبنيه الرؤية السّردية في النّص الرّوائي تحكمه ضوابط صيغة النص السّردي للعلاقة بين من "يرى" ومن "يتكلم" لتجتاز حدود العلاقة التقليدية بين الكاتب والشخصيات إلى أفق جديد يجعل الرّاوي أكثر أهميّة في الدّراسة النّقدية لكونه النّاقل الأوّل والمباشر للأحداث في الرّواية، ويصبح بذلك "الموقع" الذي يطل منه عالم الرّواية شديد الأهمية" [1] .

هنا تتّضح خصوصيّة الرّؤية السّردية، ففي حالة الرّاوي العليم الذي يوظّف الحديث بضمير الغائب يمتلك الرّاوي حرية كبيرة في نقل خطاب الآخرين، ولكن في المقابل تتراجع هذه الحرية بصوتها بضمير المتكلم .

وعليه فإنّ مقولة نمط القص "الصيغة" ، وهيئته "الرؤية" تتقاطعان من خلال تمظهرات الرّاوي في الخطاب الروائي وفق أشكال السرد الثلاثة: "هو" الغائب و "أنا" المتكلم، و"أنت" المخاطب، فلكلّ منها خصوصيّته في النص السّردي ممّا يولّد انطباعا متميّزا في نفس القارئ، يوحي بأبعاد ودلالات تخلق خصوصية ذلك الخطاب .

والسّرد بضمير الغائب، أو ما يعرف بالرّاوي العليم يأتي في مقابل صيغة السّرد أو الخطاب المسرود أو غير المباشر في الخطاب الرّوائي، أمّا السّرد بضمير المتكلم وهو الرّاوي المشارك في الأحداث فإنّه يأتي مقابلا لصيغة الخطاب المنقول، أي على لسان الشّخصيات، ويكون خطابا مباشرا لا دخل للرّاوي فيه .

"وهذان التنويعان الأسلوبيان العرض والسّرد لا يوجدان بشكل مستقل، ومنفرد في الخطاب الرّوائي، بل يخضعان لحالات ووضعيات تتابع أو تداخل، تبعا لموقع الرّاوي وطبيعة الرّؤية السّردية ، والتفاعل النّاتج عن هذا التّلاقي يؤدّي إلى نشوء أسلوبية

1- عمرو عيلان، الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص، w.w.w. Benhedouga .com، 29/10/2020، 10:00 .

خطابية تهتم بالمتكلم في الرّواية، وموقعه وعلاقته بالمتكلّمين، وإلى ظهور صيّغ صغرى ثانوية أو جزئية متنوّعة من التّنويعين الأسلوبيين العرض والسرد" [1] .

1-1- خصوصية العلاقة بين الضمير والشخصية في الخطاب الروائي:

إنّ اصطناع الضّمير في الرّواية شكل سردي هام عرفته السرداتية، فنجد ضمير الغائب "هو" والذي يعتبر شكلا سرديا قديما كانت تجسّده حكايات ألف ليلة وليلة، وهناك من يصطنع ضمير المتكلم : "أنا" وهو شكل ابتكر خصوصا في الكتابات السّردية المتصلة بالسير الذاتية، وهذا الآخر قد لقي رواجا عند أغلبية الرّوائيين بما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النّفس من داخلها عبر خارجها [2] .

ويوجد ضمير ثالث وهو ضمير المخاطب "أنت" الذي لعلّ أوّل من اصطنعه في المجال السّردي "ميشال بيطور" في روايته "التحوير" [3] .

ويمثّل ضمير الغائب في السّردانية موضوعيّة اللّغة الحقيقية [4]، ويشكّك مرتاض في قول ولفغان قيصر (wolfgankayser) الذي يرى أن استعمال ضمير الغائب في الحكي السّردي يجسّد الطّريقة السرداتيةla méthode biographique)، التي تأخذ بتلابيب الإبداع الأدبي نحو التّجارب والآراء النابعة من المؤلّف ذاته، فالكتابة السّردية والواقع السردي قد بيّن العكس، إذ نجد أن ضمير المتكلم أكثر تلاؤما مع متطلبات

1- عمرو عيلان، الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص، w.w.w. Benhedouga .com، 29/10/2020، 10:00 .

2- ينظر : عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 82 .

3- المرجع نفسه، ص 82 .

4- Wolfgang kayer.qui raconte le roman? in poétique du récit. P. 60 .

السرد في السيرة الذاتية، وأقدر على التّعبير عن خفاياها، وأبرع في تعرية طواياها، في بساطة وصدق، ودفق، وفيض [1] .

وأيّا كان الشأن، فإنّ الملكة المدهشة التي يمتلكها السّارد الذي يصطنع ضمير المتكلم ابتغاء التحرّك بين وجهة نظره، غير المدقّقة، بما هو سارد، وبين العالم الذي يحكيه أو يحكي عنه، تطبع أيضا خصائص الرّاوية الذي يستعمل ضمير الغائب، ويرفض الرّواية في مألوف العادة، كل عودة إلى الوراء في مسار الزّمن، واضعا نفسه في موقع يسمح له بالسّرد، وذلك باستخدام ما يمكن أن يطلق عليه : "الحاضر الحكائي" أي أنّه يتموقع في حاضر الحدث فيتحكم في مجرياته تحكّما شديدا [2] .

ويرى مرتاض أن مسألة اختيار ضمير السّرد هي مسألة جمالية، أو شكلية قبل كل شيء ذلك أن بعض منظّري الرّواية لا يرون تفاضلا ما بين ضميري الغائب والمتكلّم، ذلك لأن الحكي بضمير المتكلّم أو ضمير الغائب إذا وقع السّرد، ثم جمع في هذا الإطار أو ذاك فلن يعلّمنا شيئا ذا بال إلاّ إذا ربط بالتّدقيق في وصف المحاسن الخاصّة للشخصيات السّاردة، وربطها من بعد ذلك أو أثناء ذلك ببعض الأحداث المؤثّرة .

يرى هذا الرأي أن استبدال الضمائر في الرّواية لا تكون له أيّة قيمة فنيّة فيها إلاّ إذا ارتبط بشخصيّاتها، ويضرب مثالا عن ضمير المتكلم "أنا" (le je) حين يكتسب المعلومات بتكلّف وحرمان فإنّ المؤلّف الرّوائي يقع في فخ يفضي به إلى إنشاء أوضاع غريبة يصعب تصديقها [3].

---

[1]– Wolfgang kayer.qui raconte le roman? in poétique du récit. P. 60 .

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 82 .

[3] – Wayane C. Booth. Distance et point de vue, in poétique du récit . p 91 .

لذلك فإن الكتابة بضمير الغائب أو بضمير المتكلم، لا يكون لأحدهما شيء من المحاسن على رأي "بوث"، ولا شيء من الامتيّازات عن سوائه [1] .

ثم يعود مرتاض ليتحفّظ في هذا الرأي فيقول : "بيد أنّ هذا الرأي غير مسلّم به ونحسب أنّ لكل ضمير خصائصه الفنيّة والشعرية، وحتى التقنية أيضا، ويمكن أن يكون ضمير أليق من ضمير في حالة سردية معينة ولا نحسب أن كل ضمير كما سنرى يمكن أن يحل محل صنوه دون أن ينشأ عن ذلك أي أثر من الآثار [2] .

بل ربما يكون العمل السّردي القائم على استعمال ضمير المتكلّم أو القائم إن شئت على وجهة نظر شخصيّة هو الحل الحقيقي والشعري معا لإشكالية التقنيات السّردية[1] .

ويضرب لنا عبد المالك مرتاض أمثلة عن الرّواية في القرن الثامن عشر، حيث كانت تصطنع ضمير المتكلم ثم توكل أمره إلى الرواية وذلك إذا كان له حاجة فنية تريد إنجازها .

إن الحكايات (les histoires) التي تحكى في العمل الروائي، لا يقع تركيبها على نحو من الصّرامة كما نلاحظ ذلك في "القتلة" لهيمينغواي (Himengway) إذ معظم الحكايات تبدو لنا كما لو كانت مصفّاة بفعل وعي الحاكي بصرف النّظر عن كونه ضمير متكلم (je) أو ضمير غائب (il) ... فحينما يتحدث هوراسيو (Horatio) عن لقائه الأول مع شبح هاملت، أي مع شخصيّته نفسها وذلك على الرّغم من أنّه لم يومأ

1- Wayane C. Booth. Distance et point de vue, in poétique du récit . p 92 .

2- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 83 .

3- MechelZefha , le romon , in la littérature etgenresletteraire, 102 .

إليه بوضوح قط على أساس أنّه طرف مندمج في العنصر السّردي، فإنّه مع ذلك لا يقل أهميّة بالقياس إلينا، في اللحظة التي نكون نستمع إليه [1] .

ويضيف قائلا: إنّنا بمجرد أن نصادف عنصر ضمير المتكلم (un je)، في عمل سردي، فإنّنا ندرك أن روحا فعّالة ستقتحم ما بيننا، بما نحن قرّاء، وبين الحدث المسرود، وحين يتغيّب مثل (je)، كما هو الشأن في رواية "القتلة" (les tueurs) لهيمنغواي، فإنّ القارئ غير المستنير، قد يقترف خطأ باعتقاده أن الحكاية المحكية إنّما تأتيه دون واسطة [2] ... "لكن يجب أن يعلم أسذج القرّاء وأدناهم إلماما بتقنيات الكتابة الرّوائية أن حضور قوّة وسيطة ومحوّلة في كل حكاية، انطلاقا من اللّحظة التي ينصّب فيها المؤلّف بوضوح ساردا في الحكاية حتى في الحال التي لا يكون فيها لهذا السّارد أيّ طابع شخصي" [3] ، لذلك نجد نقّاد الرّواية قد ميّزوا بين الرّاوية التي تروي بضمير المتكلم والرّوائية التي تروي بضمير الغائب، وقد اعترض "جينيت" على هذين الاصطلاحين لأنّهما يرتبطان بمسألة حضور الرّاوي في روايته أو عدم حضوره .

إنّ الرّوائي بخلاف الرّاوي، ليس اختيّاره بين صيغتين من الصيغ النحوية، وإنّما بين وضعين روائيين، أوّلهما أن يروي القصة أحد شخصيّاتها وثانيهما أن يرويها راولا وجود له في القصّة ، من أجل ذلك كانت الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم في نص روائي يمكن أن تشير إلى موقفين روائيين، فهناك فرق بين إشارة الرّاوي إلى نفسه باعتباره راويا أو كون الرّاوي شخصية من شخصيّات القصة التي يحكيها وهذه الحالة الأخيرة التي ينبغي أن تندرج تحت مصطلح الرّواية بضمير المتكلم [4] .

---

1 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 84 .

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– M.Zeraffa, Op, cit, 102 .

4 – السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة مناهج النقد الأدبي، دار الأدباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 1998 ، ص 185 .

لذلك ميز "جينيت" بين نوعين من الرّواية، رواية لا يوجد الرّاوي في القصة التي يحكيها باعتباره أحد شخصياتها، ورواية يوجد الرّاوي في القصة التي يحكيها باعتباره أحد هذه الشخصيات، والراوي في هذا النوع الثاني هو بطل الرّواية والنّجم الذي تدور حوله الأحداث .

وقد يتغير الضّمير النّحوي ويدل على الشخصية نفسها بالتغيّر من "أنا" إلى "هو" وكأنّه يتخلّى عن دور الرّاوي، كما يمكن أن يتغير من الضمير "هو" إلى الأنا" [1] .

والرّواية المعاصرة قد تجاوزت هذه الحدود وأصبحت لا تتردد في إقامة علاقة متغيّرة بين الراوي والشخصية أو الشخصيات، أي أصبحت لا تتردد في خلق ما يسمونه دوار الضمائر، فالشخصية صورة مقلوبة للذين يحيون في ذلك المجتمع مما أهّل الشخصية أن تكون صورة من الدقّة لحقيقية المجتمع وواقعه .

1-2 خصوصية تعدد الأصوات في التحليل البنيوي :

يتعدّد استعمال الضمائر ويتنوّع في الرّواية، ونجد أن عمومها ثلاثة، وقد ذكرنا ذلك سابقا، "أنا" وهو ضمير المتكلم، "أنت" ضمير المخاطب، وثالثا "هو" ضمير الغائب، وهذا الأخير هو الأكثر استعمالا في السّرد الشّفوي والمكتوب .

واصطناع هذه الضمائر يتداخل جزئيا مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى [2] .

ويرى بعض المنظّرين الغربيين إلى أن أشكال السرد انطلاقا من علاقتها الحميمية بالشّخصية يجب أن تقدّم تحت طائفة من الزّوايا ومنها :

1 – السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق ، ص 168 .

2– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 152 .

1- أن تقدّم الشخصية نفسها .

2- أن تقدّم الشخصية سواؤها من الشخصيات الأخرى .

3- أن يقدّم الشخصية سارد آخر .

4- أن تقدّم الشخصية نفسها بنفسها والسّارد والشّخصيات الأخرى معا [1] .

فالرّوايات بالإجمال عادة تكتب بصيغة الغائب أو المتكلم، ويعتبر اختيار إحدى هاتين الصّيغتين من الأهمية القصوى وما ينقل إلينا الغائب هو غير ما يمكن أن يقال بصيغة المتكلم [2].

تحدّث عبد المالك مرتاض عن أشكال السّرد ومستوياته في كتابه في نظرية الرّواية، وذكر أن السّرد يستخدم ثلاثة ضمائر (أنا، أنت، هو) وذكر أن الضّمير (هو) أقدمها استعمالا، ثم قدّم وجهة نظره في كيفية استخدام هذه الضمائر ومزايا كل استخدام على النحو الآتي :

1-2-1 استعمال ضمير الغائب في التحليل البنيوي :

عدّ مرتاض هذا الضمير سيد الضمائر الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السرّاد، وأيسرها استقبالا للمتلقّين وأدناها إلى الفهم لدى القرّاء لأسباب ، أهمها :

أ- أنّه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السّارد فيمرّر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخّله صارخا ولا مباشرا إلاّ إذا كان محروما مبتدئا، إن السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي، وكأنّه مجرد راو له بفضل هذا "الهو" العجيب.

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص152.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

ب- يجنّب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السّردي، وأنه ألصق بالسّيرة الذاتية منه بالرّواية الخالصة، وذلك على الرغم من أن الكاتب المحترف يعنت نفسه في محاولة فصل "الأنا" السردي عن "الأنا" الكاتب ولكن ذلك قد لا يكون إلا بمقدار .

ج- يفصل اصناع ضمير الغائب زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظّاهرة على الأقل، وذلك حيث إنّ "الهو" في اللغة العربية، يرتبط بالفعل السردي العربي "كان" الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة .

د- إنّ اصطناع ضمير الغائب في السرد "يحمي" السّارد من "إثم الكذب" بجعله مجرّد حاك يحكي، لا مؤلّف يؤلّف، أو مبدع يبدع. ولقد يتولّد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناصّه، وذلك بحكم أنه مجرّد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سوائه .

هـ- إن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصيّاته، وأحداث عمله السّردي كل شيء، وذلك على أساس أنّه كان قد تلقّى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس فهو هنا يزدجي الأحداث وشخصيّاتها نحو الأمام، فيكون وضعه السّردي قائما على اتّخاذ موقف خلف الأحداث التي يسردها فهو بها إذن خبير وبتفاصيلها عليم .

ولعلّ رولان بارط (Roland Barthes) أن يكون من أبرع النقّاد الغربيين حديثا عن ضمير الغائب "هو" "il" فقد اختصّه بمقالة على حدى في بعض كتاباته التّنظيرية [1] .

1- CF. R. Barthes, ledegré zéro de l'crite . p 25-32 .

و/ يفصل ضمير الغائب النّص السّردي فصلا عن ناصّه الذي نصّه ويجعل المتلقّي واقعا تحت اللعبة الفنيّة التي اللّغة أداتها والشخصيّات ممثّلات فيها فيعتمد من لا علم له بالخدعة السّردية أو بالأدب السّردي .

وأشار مرتاض من خلال ما اطلع عليه من كتابات نقدية فرنسية، أن لا أحد من الكتاب توقّف لدى ضمير الغائب فحلّله تحليلا جماليا وفنيّا وسرديا مثل ما فعل رولان بارت، وذلك لأن :

1/ إن "الهو" يأتي في العمل الرّوائي بمنزلة العقد الممتاز للرّواية، إنه معادل للزمن السّردي، فهو يدل على الفعل الرّوائي وينجزه، إذ من دون ضمير الغائب يعتور الرواية الخور، بل ربما حل بها الدّمار [1] .

يجسّد "الهو" أو ضمير الغائب من الوجهة الشّكلية الأسطورة حيث لا يوجد في الغرب فن لا يشير إلى قناعه بالبنان إن بضمير الغائب، وباستعمال الماضي البسيط (le passé simple) تتوهّج الوظيفة السردية للفن الرّوائي، كأنّ ضمير الغائب يفر لمستهلكي الكتابة الروائية ما يمكن أن يطلق عليه "أمن الأسطرة" ذات المصداقية التي مع أنّها تبدو مزيّفة في كل الأطوار [2] .

3- إنّ "الهو" لدى بالزاك (H.Belzac) يشابه "الهو" لدى سيزار (Cézar) حيث ضمير الغائب هنا ينجز ضربا من الحالة الجبرية (Etat algébrique) للفعل السردي، حيث للوجود أدنى سهم ممكن لصالح ارتباط هو من الوضوح بمكان، أو لمصلحة علاقات إنسانية متّسمة بالمأساوية [3] .

1 – Ibid, p 29-31 CF. AUSSI Gerard Genette . Figures ,III .

2 - Id.

3 - Id.

فكأنّ "الهو" لدى بارط، الرواية نفسها، بل كأنه زمنها نفسه، فهو المنشّط للسرد وهو الدّافع له، وهو الدال عليه وهو المجسّد لمكوناته إذ يمثّل الشخصية وهي تنهض بالفعل، بالتأثير أو بالتأثّر[1].

1-2-2 استعمال ضمير المتكلم في التحليل البنيوي :

يظن مرتاض أن ضمير المتكلّم يأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السّردية بعد ضمير الغائب، ذلك بأنّه استعمل في الأشرطة السّردية منذ القدم، فشهرزاد مثلا كثيرا ما كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة "بلغني"، فكانت تنسب السرد إلى نفسها وفي زمنها هي .

ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزّمنية والسردية بين السّارد والشخصية والزمن جميعا، فكثير ما يتحوّل السّرد إلى شخصية مركزية، ومن جماليات هذا الضمير [2] .

أ/ يجعل الحكاية المسرودة، أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلّف، فيذوب ذلك الحاجز الزّمني الذي كنّا ألفيناه ما بين زمن السّرد، وزمن السّارد، ظاهريا على الأقل .

ب/ يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السّردي ويتعلّق به أكثر، متوهّما أنّ المؤلّف فعلا هو إحدى الشّخصيات التي تنهض عليها الراوية، فكأنّ السّرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلّف بالقيّاس إلى المتلقي الذي لا يحس ولا يكاد يحس بوجوده .

ج/ كأنّ ضمير المتكلم يحيل على الذات، بينما ضمير الغيّاب يحيل على الموضوع ف"الأنا" مرجعيّته جوّانية، على حين أن "الهو" مرجعيّته برّانية .

1 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 156 .

2- المرجع نفسه ، ص 159 .

د- إنّ ضمير الغائب لا يمتلك سلطان التحكّم في مجاهل النّفس، وغيابات الرّوح، على أنّ ضمير المتكلم، بما هو ضمير السّرد المناجاتي، يستطيع التوغّل إلى أعماق النّفس البشرية والكشف عن نواياها بحق .

هـ/ إنّ "الأنا" أو ضمير المتكلم (le "je") يذيب النّص السّردي في النّاص، فإذا القارئ ينسى المؤلّف، فيصبح واحدا من الشخصيّات التي لا تعرف من تفاصيل السّرد المستقبليّة إلا بقدر ما تعرف الشخصيّات الأخرى .

ويخلص مرتاض في تمييزه بين ضمير الغائب وضمير المتكلّم إلى حقيقة مفادها أن ضمير المتكلم شاهدا، وضمير الغائب ممثّلا [1]، وهذا ما ذهب إليه بارت، وما ذلك إلاّ لأنّ ضمير الغائب أداة السّرد بامتيّاز حقا، ويعود تبنّيه في الحكي إلى ما كنّا أتينا عليه من افتراضات منذ حين، وهو يرتبط غالبا بالمظاهر السّردية المبكّرة في المجتمعات البدائيّة، وبأوليّات التاريخ، وبما قبل الكتابة خصوصا، في حين أنّ ضمير المتكلّم شكل سردي متطوّر، نتج بناء على رغبة السّارد الإفصاح عمّا في طيّات نفسه للمتلقي، وقد ظهر في موازاة ازدهار أدب السّيرة الذّاتية، وكذا حركة التحليل النفسي التي كان تأثيرها عميقا في الفكر الغربي .

1-2-3- استعمال ضمير المخاطب في التحليل البنيوي :

هذا الضّمير أقلّ ورودا من سابقيه، وأحدث نشأة في الكتابات السّردية المعاصرة، وممّن اشتهر باستعماله بتألّق، في فرنسا، وربما في العالم كلّه، الروائي الفرنسي ميشال بيطور (M/ Butor) في روايته الشّهيرة "العدول" أو "التحوير" [2]، كما ذكرنا سابقا .

1- R.Barthes, op. cit. p 29 .

2- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 163 .

وهذا الضّمير يأتي وسطا بين ضمير الغائب والمتكلم، بين الغياب والحضور واستعماله قديم في تاريخ السّرد الإنساني، لكن المعاصرين حاولوا إعطاءه وضعا جديدا ومكانة متميّزة في الكتابة السّردية، وقد ذكرنا سابقا أن ميشال بيطور هو أوّل من استخدم ضمير المخاطب بمنهجيّة بناء على ما وصلنا من معرفة، وقد صرّح للصّحافة الأدبية قائلا: "إنّ ضمير المخاطب أو "الأنت" يتيح لي أن أصف وضع الشخصية، كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللّغة فيها" [1] .

وأكّد خيري دومة أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة القاهرة في كتابه "أنت" ضمير المخاطب في السّرد العربي أن أسلوب "السّرد بضمير المخاطب" قد حظي في العقود الأربعة الأخيرة بعناية الكثير من الدّارسين خصوص بعد صدور رواية "التعديل" لبيتور العام 1957 وبعد أن استخدم هذا التكنيك في أماكن مختلفة من العالم وبلغات مختلفة (خوليو كورتاثار في كثير من قصصه القصيرة، وكارلوس فيونتيس في روايته "أورا" و "موت أرتيميو كروث" وجورج بيريك في روايته "النّائم، ونور الدّين فرح في روايته "خرائط" وهذه كلّها أعمال ترجمت إلى العربية .

ويتتبّع دومة صعود ضمير المخاطب بصوّره المختلفة في كتاب من ستة فصول بلغة نقدية موضوعية وشيّقة ومثيرة للخيال [2] .

فاستعمال ضمير المخاطب لم يتّخذ له شكلا معلنا للسّرد على غرار ضميري الغائب والمتكلم، فاستعمال ضمير المخاطب وظيفته سردية، وهو يوقع حدثا سرديا بعينه، ولا ينبغي أن يستأثر بكل هذه الخصائص [3] .

1– M.Butor. Declaration, le Figaro lineraire, du 7.12.1957 .

2– محمد الحمامصي، أنت أيها المخاطب: علاقة إيروتيكية بين الكاتب والقارئ **w.w.w. alarol. Co. uk** الأحد 18 يونيو 2013. 9:00 صباحا .

3– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 164–165 .

ولو كان الشخصية يعرف نفسه قصّته بكاملها ولو لم يكن لديه موانع سردها للغير، ولروايتها لنفسه، لوجب استعمال صيغة المتكلم فإنّه يدلي بشهادته، ولكن الأمر يتعلّق بأن تنتزع منه إفادته انتزاعا، إمّا لأنه يكذب أو لأنّه يخفي الحقيقة عن القارئ أو يخفي عن نفسه شيئا ما، وإمّا لأنّه يستكمل العناصر بأسرها، فالكلمات التي يدلي بها الشّاهد بصيغة المتكلّم تبرز في القصة كأنها جزر جعلتها صيغة المخاطب التي كتبت بها الرّواية تطفو على سطحه [1] .

2- خصوصية الرّؤية السّردية في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني :

2-1- خصوصية الرّؤية السّردية في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني:

2-1-1 خصوصية ضمير الغائب في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني:

يلاحظ أنّ السّرد عامّة يميل إلى استخدام ضمير الغائب الذي يمثّل الصّيغة الأكثر تداولا في القصّة والرواية العربية، حيث يمتلك السّارد المعرفة الكليّة بالشخصيات ويعبر عن خلجاتها وما يحيط بها من ظروف وملابسات، فهو يعرف عنها ما تعرفه ومالا تعرفه، وهو المتحدّث الرّسمي باسمها، فلا يرى الأشياء إلاّ من خلال وجهة نظره .

ولكن نجد في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني أن الأمر على النّقيض، فقد خالف عادة السّرد عامّة، وهو السّرد بتقنية الرّاوي العليم أو الرّؤية من الخلف بل جعل منه راويا داخل حكائي متجانس حكائي، لأنّه كان ممثلا في شخصية

1 – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: د فريد أنطونيوس، مرجع سابق، ص 69-70 .

الفدائي الفلسطيني الذي رافق الخليفة عمر بن الخطاب "رضي الله عنه" حتى نهاية أحداث الرواية، وهذا ما أشار إليه الدكتور"عبد الرحيم حمدان" قائلا:"ومن المعروف أن سيطرة ضمير المتكلم، الذي يظهر مع تولي الراوي المشارك لمهمة السرد، يشد الرواية إلى منطقة السيرة الذاتية، الأمر الذي يجعل القارئ يعتقد أنّه سيقرأ رواية سيرية تحكي له سيرة هذا الخليفة المسلم، وفي الوقت الذي يتوقّع فيه – مع سيطرة الراوي المشارك– أن يرى سردا منحازا، تقدّم فيه الرواية كل ما ترويه من منظورها الخاص، ورؤيتها الذاتية الداخلية التي تضفي انطباعاتها، ووجهة نظرها على الأحداث والشخصيات، تفاجئ القارئ بتخليها عن ذاتيتها، وانتقالها من الخاص إلى العام، ومن الذاتي إلى الموضوعي، لتقدّم للمتلقين سردا موضوعيا، ورؤية موضوعية، ولتتحول عن سيرتها الذاتية إلى سيرة الخليفة "عمر" ، لتقدّم لهم أبرز ملامح صورته على كافة الأصعدة:الخاصة والعامة، الداخلية والخارجية، وفي كل الحالات وفي كل الأماكن"[1]

ومع ذلك فيمكن أن نستثني بعض المقاطع السّردية التي كان يرويها حكاية عن شخص الخليفة من زاوية رؤية تاريخية إسلامية تماما مثلما نقلت عنه الكتب والتراجم، ومنها : "كان عمر يسير بين الجنود مشدود القامة، رائق البسمة، يتمتم ببعض كلمات يناجي بها ربّه، وكنت في الحقيقة أرتجف، ولكزني الخليفة قائلا: "ماظنّك باثنين الله ثالثهما؟!" [2] وقوله: "وعضّ الخليفة على شفتيه أسى وقال: أفرخ الحقد على مدى السنين في قلب بني إسرائيل، إنّهم آفة العصر بلا جدال"[3].

وقوله أيضا: "وقال الرّجل ساخرا: "ياعمر... لا أنكر قدرة الله، لكن حوادث التّاريخ المعاصر لم تشهد شيئا خارجا عن سنن الطّبيعة ... لم تشهد معجزة ...." .

---

[1]–عبد الرحيم حمدان، بناء الشخصية الرئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص113

[2]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 54 .

[3]– المصدر نفسه ، ص 57 .

وذهلت إذ رأيت عمر يمسك بأذن الرّجل بين سبّابته وإبهامه ويقول: "هذا كلام لا ينفي قدرة الله ..." [1] .

لقد حاول الكيلاني من خلال هذه النّماذج السّردية وغيرها كثير في الرّواية أن يرسم لنا صورة حيّة عن شخصية أعجزت من عاصروها ومن جاؤوا بعدها، لما تحمله من سمات، لقد كان عمر بن الخطاب رضي الله عنه من الرّجال الذين كان لهم دور في رسم خطوط التّاريخ، فقد كان صاحب إرادة، وذا شخصيّة قويّة، ناهيك عن حزمه وعزمه، وما آتاه الله من هيبة بين النّاس، فقد كان جديّا، قليل الضحك وجهوري الصوت، وتميّز رضي الله عنه بالمسؤولية، والفراسة والعدل [2].

لقد أسهم ضمير الغائب هنا في التنويه إلى هذه الشخصية الفذّة التي أثارت حالة من الهلع في أوساط اليهود، إنّه عمر بن الخطاب رضي الله عنه الذي طهّرها من رجسهم في سالف العصر، والآن يعود إليها فيجدها على هذه الحال، ويجد أمّة الإسلام قد دبّ إليها الوهن والهزال .

لقد اختار الكيلاني أن يعبّر عن هذه الشخصية من خلال مواقفها المختلفة بناء على تطوّر أحداث الرّواية، ولو جاء الحديث عنها بضمير المتكلم لكانت أقرب إلى السّيرة الذاتية الخالصة .

ونجد أن الكيلاني في كل ثنايا القصة كان يسلط الضّوء على مواقف نيّرة من شخصية عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– كي" يرسّخ القيم الإسلامية الأصيلة في

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص 63 .

[2]– مجموعة من المؤلفين، الموسوعة الموجزة في التاريخ الإسلامي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2009م ، ج10، ص 912 .

وسط قائم على التخاذل والضعف والخوف وحب الدنيا رافضا بذلك الواقع المعيش كمتوالية من الانحرافات والبعد عن الجذور الإسلامية الأصيلة"[1].

يقول عنه الرّاوي في خطاب مسرود: "لكن يا عجبا ... الخليفة يقف مرفوع الهامة، هادىء الأعصاب، تنير الابتسامة وجهه، يتوقّد في عينيه الإيمان، ويبارك سمته يقين من نوع فريد، قلت له: "ألا تخاف؟! الجنون والكراهية والجوع إلى لحوم الأبرياء ... تحاصرنا من كل ناحية!"

قال بصوت واضح النبرات: "علّمني حبيبي أن الخوف مضيعة للجهد، وإتلاف للوقت وإفساد للإيمان، وذل ما بعده ذل ... " .

"أنتم عرب أولا، وتواجدكم هنا ثانية... طبيعتكم الغدر والتخريب ... " .

وكدت أصعق وأنا أرى عمر يرفع يده، ويهوى بها على وجه الضّابط قائلا: "أيّها الأحمق، تقيم دعائم القضاء على نوازع الشك والظنون وتسبّ أهل الدار" .

وانقضّ الأبالسة على الخليفة، وفي لحظات وجدت يديه خلف ظهره، وقد غلّلتا بقيد حديدي، وتتابعت طلقات لا أدري مصدرها" [2] .

لو أتينا على حذف العبارات الموجودة بين مزدوجيتين لوجدنا أن ضمير الغائب العائد على الخليفة قد تخلل الخطاب المسرود فقط، بالتّأكيد عندما تروي عن شخص ليس مثلما يروي هو عن نّفسه، لذلك نجد أن من يكتبون مذكّراتهم لا يركّزون على ذكر مناقبهم بقدر ما يركّزون على ذكر ما وقع لهم من أحداث سعيدة أو أليمة .

[1]– عبد الرحيم حمدان، بناء الشخصية الرئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص127.

[2]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 41/40 .

ورد توظيف ضمير الغائب أيضا دلالة على الجمع (هم)، وذلك حكاية عن بني إسرائيل، إنّها ثنائية ضديّة هو/ هم، فبقدر ما صوّر الكيلاني حزم عمر رضي الله عنه وصلابته وعدله، نزح إلى وصف اليهود والكشف عن حقيقتهم الخبيثة وغدرهم وخيانتهم على مرّ التّاريخ، "فهو" أي الخليفة واحد لا يقهر لما أيّده به الله من كرامات و"هم" أي اليهود، غثاء كغثاء السّيل، عرفوا بجبنهم وخوفهم من الموت منذ وجدت البشرية، ولكن العرب تقاعسوا، وهذه بعض النّماذج السّردية دليلا على ذلك :

– "إنّ جيل الكراهية الصهيوني لا يفرق بين الأنبياء والشياطين، من قديم كانوا يقتلون الأنبياء، الرحمة في نظرهم بلاهة .. والعفو لابد له من ثمن كبير يأباه الشرفاء، والإخاء ضعف أو عجز، ليست هذه أوّل مرّة تحاصرني فيها نيرانهم وكراهيّتهم، كثيرا ما ساقوني إلى معسكرات الاعتقال، وفي كل مرّة كانت تثبت براءتي بالدّليل القاطع: لكنّي لم أكن لأخرج من ظلام العذاب إلا بعد السيّاط والصّفعات والشّتائم والجوع والظّمأ، وعمر بن الخطّاب ضيف عزيز حبيب، لا هويّة معه، يرفض الاستسلام والخنوع" [1] .

لقد أسهم هذا المقطع السّردي في" إبراز قسوة ووحشية الآخر/الإسرائيلي في السجون والمعتقلات" يقودون الشخصيات مقهورة للتعذيب والاستنطاق، فيصبح هذا الفضاء (السجن)قائما على ثنائية يعيش طرفاها صراعا أزليا حادا، ومتوغلا في التاريخ، صراع المسلم/اليهودي"[2].

ويقول أيضا حكاية عن السّجن والسّجناء :

1– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدر، مصدر سابق، ص 40 .

[2] – بوجمعة بوحفص، علاقة الأنا والآخر بالتشكلات المكانية، ، شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاث https://diae.net/.

"والسّجن ... واللّيل... والحرمان ... والمستقبل الغامض... كلّها تصنع عالما غريبا بذاته يولد في حناياه أجنّة مشوّهة، يزفّها سفّاح قذر، لكأنّما الحرّاس قد خلعوا لدى الأبواب قبل الدّخول كل معنى من معاني الإنسانية، إنّها غابة تكتظّ بالأحزان، لها قوانينها الخاصّة إن صحّ أن تسمّى قوانين، في الحقيقة إنّها نزوات بشر معتوهين، يستجيبون لغرائزهم الدّنيا فيفعلون بالمساكين ما يحلو لهم ... يفترسون البشر ترفا وتوكيدا لقدراتهم، واحتفالا بالنّصر المسروق هؤلاء هم الصهيونيّون خلف القضبان" [1] .

وهذا مقطع سردي آخر يصوّر بشاعة الصّهاينة : "بين ساعة وأخرى يفد الحراس، ويدفعون أمامهم رجالا جددا تحوم حولهم الشّبهات، ومن آن لآخر يجرّد رجل من ملابسه، وتنصبّ على جسده السيّاط، وتلاحقه الشّتائم المقذعة والمخابرات يمسكون بالأوراق والأقلام، ويكتبون الأسئلة والإجابات، وكأنّهم في عجلة من أمرهم، والكلمات التي تتردّد هي: "السّلاح ... الفدائيّون... المخابئ ... تكلم ... اعترف ... الموت ... السّجن ... سننسف بيتك، سننكّل بأختك وأمّك ..." ... ورجال المخابرات الصهيونيّة يشربون الكؤوس المترعة، ويغنّون ويرقصون ... ويضربون بالسيّاط ... [2] .

استطاع الراوي بتوظيفه لضمير الغائب مفردا وجمعا من خلال المقاطع السردية السابقة أن يضفي خصوصيّة وعمقا على رؤية الرّاوي للأحداث، فقد أسهم في تعميق الإحساس باضطهاد الصّهاينة للفلسطينيين الأبرياء، لأن الراوي كما اعتبره"بيرسي لوبوك":" الشخصية الحساسة في القصة والتي تتمحور حوله، ليس ذاتيا تماما، فقد كرّس كلية لمهمة النظر والشعور نيابة عن القارئ"[3] .

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدر، مصدر سابق ، ص 56 .

[2]– المصدر نفسه ، ص60.

[3]– بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، مرجع سابق، ص231 –

2-1-2 خصوصية ضمير المتكلم في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني :

لماذا يلجأ الأديب إلى السّرد بضمير المتكلّم؟ وهذا يقودنا إلى الحديث عن ارتباط التقنيّات التي يستعملها الأديب في إنتاجه الإبداعي بالرّؤية التي يحملها والأثر الذي يودّ تحقيقه في وجدان المتلقي، فليس من شك في أن الأديب الحق لا يختار من التقنيّات إلا ما كان يتواءم مع رؤيته المبثوثة في إبداعه، ومع ذلك التّأثير الخاص الذي يرغب في إيجاده في نفسيّة قارئه، ذلك أنّ الإبداع نهر واحد دافق، يشكّل كلّ عنصر من عناصره رافدا من روافده الكثيرة المتآزرة معا في المسيل [1]، غير أن استعمال ضمير المتكلّم لا ينبغي أن يقود إلى توهّم أنّ المتحدّث بضمير المتكلّم هو الأديب أو الكاتب نفسه، فهذا الضّمير هو ضمير الرّاوي (السّارد) وهو "صوت يختبئ خلفه الكاتب[2] .

وهذا ما نلمسه في رواية "عمر يظهر في القدس" إذ جسّد الكيلاني الرّؤية المصاحبة بامتياز حيث اتّخذ الراوي موضعا داخل حكائي متجانس حكائي، فكان على امتداد الرّواية مستترا خلف شخصيّة الفدائي الفلسطيني الذي رافق الخليفة "عمر بن الخطاب" –رضي الله عنه– من ظهوره حتى اختفائه، وجاءت كل أحداث الرّواية في حلم هذا الفدائي الذي غفى تحت شجرة كان قد عهد أن يختلي فيها بنفسه، وقد طغى في هذه الرّواية ضمير المتكلّم الملائم لهذا النّوع من الرّؤية الذي نلاحظ بروزه بداية على لسان هذه الشّخصية، ونذكر هنا بعض النّماذج السّردية دليلا على ذلك .

[1]– د. إحسان اللواتي، السرد بضمير المتكلم في القصة القصيرة العمانية https://alroya.om/p/205792 ، 17يناير 2018، 12:22ساء.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص 117 .

يقول الفدائي الفلسطيني في حوار له مع الخليفة "عمر بن الخطاب" –رضي الله عنه– حول الوضع الذي آل إليه المسلمون في الوقت الحاضر: "حاولت تهدئة خاطره، كنت أرى أن يعتصم بالهدوء في مواجهة واقع أليم يفيض بالتحديّات والانحرافات، ولم يكن هناك من وسيلة سوى أن أوضّح له الحقائق في كلمات سريعة، حاولت إعطاءه صورة لما حدث في عصرنا للمسلمين، كيف ضعفوا ... وكيف داهمتهم أوربا بعلمها وخبثها ... وكيف نفثت سمومها في فكرهم ودينهم وتراثهم، فأثارت في صفوفهم البلبلة والاضطراب... وشرح ما جرى للخلافة من وهن ذاتي ..." ولم يزد عمر على أن قال : "عادت الجاهلية كأعنف وأخبث ما يمكن ..." .

أخذت أهز رأسي وأقول: "نحن في حاجة إلى نبيّ جديد" .

صاح محتدا: "اصمت وإلاّ قطعت لسانك ... " [1] .

لقد كشف ضمير المتكلم عن الوضع الرّاهن للإسلام والمسلمين، ولا يتأتّى ذلك إلاّ لهذا الضّمير" لقدرته المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا"[2]، كم أنّه لا يصلح الحديث عن الحاضر بضمير الغائب، وقد استعمله الرّاوي في غير ما موضع ليفسّر لخليفة المؤمنين الفاروق –رضي الله عنه– هذا التغيّر الجذري على امتداد أربعة عشر قرن بعدا عن عهد النبوّة، وذلك التغيّر والاختلاف في العادات والتقّاليد والمفاهيم، وكذا البعد عن الدّين الإسلامي وما نجم عنه من تخلّف وتقاعس وخذلان لم يشهد لها مثيل .

يقول الرّاوي على لسان الفدائي: "قلت: "لك الله يا عمر!! لقد أبطلت الحدود، والخمر تباع في كل مكان، الحكّام يشربونها في الحفلات العامّة، وفي بيوتهم يتساقونها علانية

1 – نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 22.

2– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص159

وكأنّهم يتساقون أقداحا من القهوة، وبيوت الدّعارة تأخذ تراخيص من الحكومة ويحميها القانون، لقد أصبح للفساد قوانين تنظّمه وترعاه ..." .

وابتلعت ريقي ثم استطردت: "ليس هنا فحسب، بل في أغلب أنحاء الدنيا ..." [1]

إنّ اختيار الكاتب لتقنيّة الرّؤية المصاحبة "يحيل إلى ميتافيزيقا معيّنة، ولعلّه لا توجد حاجة إلى التّذكير بأن كل ميتافيزيقا، وكذلك كل تقنية تتعلّق أوّلا وقبل كل شيء بعبقريّة الفرد، ولكن أيضا بعوامل ثقافية واجتماعية" [2] معنى هذا الرؤية التي يحملها الأديب للعالم بحكم انتمائه الثقافي وموقفه الفكري، سيكون لها أكبر الأثر في تعيين أنواع التقنيات التي سيلجأ إليها في إبداعاته، وحينما يكون الأديب متشرّبا من نبع حضارة صاف وهويّة إسلامية تقنيّة، يجعل من ضمير المتكلم مرتكزا لقصّته يمرر من خلاله ما شاء من أفكار ومبادئ .

لقد سعى أديبا نجيب الكيلاني إلى إبراز الشّخصية الإسلامية الحقّة التي تصنع التّاريخ وتقود الأمم، لقد كان حريصا في كل موقف من المواقف أن يبيّن ذلك الفرق الشّاسع بين ثقافة العرب المسلمين وثقافة اليهود، ونضرب أمثلة لذلك منها ذلك الحوار الذي دار بين الخليفة عمر بن الخطّاب –رضي الله عنه– و "راشيل" الفتاة اليهودية التي تعجب بشخصيّته أيّما إعجاب، فترتدي الزيّ الشّرعي بعدما كانت فتاة منحرفة متبرّجة سافرة لا تعرف سوى حياة اللّهو والمجون، " هنا تبدأ نقطة التحوّل في شخصية "راشيل" الشريرة لتنتقل إلى "راشيل" الطيبة، لذلك نراها تعترف للخليفة بأنها لا تؤمن حقا بالدين ولا تشعر بشيء تجاه التوراة، وتلك هي حقيقة اليهود فلا دين ولا ملة ، وما

1– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 21 .

2 – بورنوف وأوئيليه: عالم الرواية، تر: (بهاء التكرلي)، مراجعة: (فؤاد التكرلي، محسن الموسوي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991م، ص 88 .

التوراة والتلمود وبروتوكولات حكماء صهيون إلا مطية لتحقيق الأهداف السياسية والمآرب الشخصية"[1] .

يقول الرّاوي: "قستها بنظراتي الحائرة، وحاولت جاهدا أن أفهم ماذا وراءها، أهناك سرّ تطويه عنّا، أم أنّ لها هدفا بعينه تريد تحقيقه؟ هل مجرّد ميلها إلى الشّيخ ورغبتها في العبث والاستجابة لخيالات المراهقة التي غزتها الرّوايات والسّينما والمجلاّت الخليعة، هل هذا هو كلّ شيء؟ أم تراها جاسوسة ماهرة، تحاول أن تهتك سرّ الغموض الذي تظنّه وراء الشّيخ؟ ... ودهشت عندما سمعتها تقول : "لا شكّ في أمري، لقد ارتديت زيّا يليق، أعرف أنّك ممّن يرفضون تبرّج النّساء، أيّها الشّيخ أنت لا تعرف مدى ما أثرته في من فضول ...حسنا[2] لنكن أصدقاء ... لقد ضربتني مرّتين ... هذا أمر غريب ... امرأة تريد أن تناقش وتفهم، هل في ذلك عيب؟ ردّ عليها الخليفة، وكيف تأمنين على نفسك مع رجل قد تراوده أمنيات طائشة ؟ ".

ردّت عليه: "إنّي أثق بك" .

قال: "وأنا أرفض هذه الصّداقة المشبوهة" .

قالت: "أدينك يأمرك بذلك" [2] .

قال:"ديني يأمرني بألاّ ألقي بنفسي إلى التّهلكة وألاّ أقترب من الشبهات، وألاّ أجالس نافخ الكير؟!".

... قالت : "إنّ هدفي هو المعرفة ... " .

ضحك عمر "ألدى المجنون معرفة ؟! هكذا قال بنو جلدك" [3] .

---

[1] – بوجمعة بوحفص، تجليات صورة المرأة في روايات نجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص442.

[2]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 81 .

2– المصدر نفسه، ص 82 .

وهذا حوار آخر في مقطع آخر :

– قالت راشيل: "أنا يهودية لكنّي متديّنة ..." .

– قال رافعا حاجبيه مستغربا: "ماذا تفعلين ؟! " .

– قالت : "لا أشعر بقيد واحد من قيود الدّين كل ما يهمني في "التّوراة" أنّها تجاوبت مع آمالنا السيّاسية في الوطن والخلاص ... وماعدا ذلك فلا أؤمن بشيء ..." .

حملقت "راشيل" مذهولة عندما أكّد لها عمر أنّ "التّوراة" حق، وأنّه يؤمن بها، وأنّ "الإنجيل" حق، وأنّه يؤمن به، وأنّه لا إسلام ولا إيمان بدون الإقرار بالكتب المقدّسة كلّها، والرّسل والأنبياء جميعا، لا نفرّق بين أحد من رسله سبحانه" [2] .

لقد جاءت كل هذه الخطابات المباشرة والمعروضة " لتطرح قضية هامة ألا وهي حوار الحضارات، وضرورة تبادل الفكر الإنساني وتقارب الرؤى بين الشعوب والمجتمعات من أجل سعادة الإنسان"[3]، وهذا هو سر التّرابط بين الكتب السّماوية وتكاملها فيما بينها .

ويوّاصل الرّاوي سرده بضمير المتكلّم قائلا : "الحق أنّني انزعجت أيّما انزعاج لإشراك هذه الفتاة الطّائشة في حياتنا، أخذت أشرح للخليفة خطورة ذلك، ... هي تريد العبث والاكتشاف والتسلية ... لكنّه أزاحني عن أذنه في رفق وقال: "أنا لا أخاف إلاّ

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 82 .

2– المصدر نفسه، ص 83 .

[3] – بوجمعة بوحفص، تجليات صورة المرأة في روايات نجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص443.

الله، ما جئت لأكتم كلماتي ... عمر لا يرهب أو يخجل من إعلان كلمة الحق ولو حاصرتني طائراتهم" [1] .

نلاحظ أن الكاتب قد اتخذ لنفسه موضع الرّاوي المشارك، إنّه هنا يسير جنبا إلى جنب مع الشّخصية فهو يعلم ما يحدث لها لأنّه حاضر معها في كل وقت وحين، لكنّه لا يستطيع أن يمدّنا بتفسير للأحداث قبل أن تتوصّل إليه الشّخصيات، وفي هذه الحالة يمكن القيام بالسّرد بضمير المتكلم المفرد، وذلك بتعقّب شخصية واحدة أو عدّة شخصيات [2] .

ومن صور الخصوصية لهذا النّوع من الرّؤية أي الرّؤية المصاحبة والمجسّدة بضمير المتكلم أنّ هذا الأخير له سحره الخاص في مخاطبة أفق التوقّع لدى القارئ بأنّه لن يلقي إليه إلاّ بما هو ذو أهمية بالغة في مسار القصّة ومرماها، وهذا كفيل بأن يجعله يهتم كمّا بكل ما يوجّهه إليه ضمير المتكلّم، ويهتم أيضا بصورة أكبر بهذا الذي يوجّهه إليه، مادام الموجّه هنا هو نفسه البطل الذي يسرد قصّته وليس شخصا آخر .

يقول الرّاوي: "أمسكت بالصّحيفة، وأخذت أقرأ عناوينها بصوت مرتفع: "الدول الكبرى لم تتوصّل إلى حل لمشكلة الشّرق الأوسط" [3] "أوثانت يصرّح بأنّ على جميع دوّل المنطقة الالتزام بقرار مجلس الأمن" ، "اشتباك بين الفدائيين ودورية إسرائيلية في الجليل الأعلى وغور الأردن" ، "تبادل إطلاق النار في خط الموّاجهة بقناة السويس" ، "انفجار كبير في القدس، أحد المتّهمين العرب يزعم أنّه عمر بن الخطاب ..." "ودقّ قلبي" ثم صورة للخليفة وأنا إلى جواره !! أصبح الأمر مشاعا، وستصبح القصّة على

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس،مصدر سابق، ص 85 .

[2]– ينظر: محمد علي شوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف، مرجع سابق، ص 119 .

[3]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 92 .

كل لسان ... كنت أناقش الخليفة وأنا نهب للفكر والقلق، سمعته يقول: "ماذا كتبوا عنّي؟ " .

همست في خجل: "نفس السّخافات التي ردّدتها المخابرات الإسرائيلية" .

– هز رأسه قائلا: "يرمونني بالجنون..." [1]، "فليقولوا ما شاءوا، فستغشى الحقيقة أعينهم".

لم يضايقه الأمر كثيرا، أمّا أنا فقد أوجست خيفة، لسوف يتقاطر النّاس من كل مكان ليتسلّوا بالأعجوبة وليشهدوا "المعجزة"، وهذا سيحاصرنا بالفضول من كلّ مكان، ويعوق الخليفة عن القيام بواجبه .

عودة الخليفة عمر –رضي الله عنه– إلى بيت المقدس بعد مضي أربعة عشر قرنا،خبر مثير للدّهشة، من يصدّق هذا، وكيف ستتعامل إسرائيل والعرب والعالم ككل مع هذا الأمر الطارئ الخارق .

ويكسر الرّاوي أفق التوقّع" ليكشف عن أعماق الخطاب الروائي بشكل يجد تفاعلا خلاقا بين النص والقارئ"[2] ، فيجعلنا نعيش لحظة اندهاش حقيقية حين يصاب الخليفة فجأة بوعكة صحيّة، ينقل على إثرها مباشرة إلى المستشفى لإجراء عملية جراحية تتمثل في استئصال الزّائدة الدّودية، "وقال الطّبيب وقد بدى الارتياح على وجهه:

"لنخفّف آلامك أوّلا ... اعتقد أنّك مصاب بالتهاب بالزّائدة الدّودية، وستحتاج لجراحة عاجلة، هذا المرض في كبار السن، يحتاج إلى تدخّل سريع ..." .

1– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 93 .

2– المتوقع واللامتوقع، دراسة في جمالية التلقي: موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد 15، ع(2)، 1997، ص 47 .

يقول الرّاوي وقد أوجس خيفة على خليفة رسول الله –صلى الله عليه وسلم– "دقّ قلبي، وفاجأني اضطراب مباغت، ماذا لو مات الخليفة أثناء العملية؟ الحدث الكبير ينتهي هكذا بسرعة وتجهض آمالي العريضة، أي إزعاج أعانيه !! قلت: "ياصديقي الطّبيب، أليس هناك بديل للجراحة؟ " [1] .

ويصبح المستشفى البؤرة التي يتوافد عليها كل من سمع بخبر الخليفة "عمر بن الخطّاب –رضي الله– ويحتشد النّاس أمامه ليتحوّل إلى مسرح للأحداث هو الآخر .

لقد غدا من الواضح أن الرّاوي الذي يستعمل ضمير الغائب في سرده فيوهمنا من خلاله أنّه مطّلع على كل الأمور والحقائق حتى ما خفي منها، وهو ما يعرف بـ "الرّاوي العليم" أو كلي المعرفة" أو الذي تكون "رؤيته من خلف" حسب تقسيم تودوروفTodorov "راو سيّء لأن الرّاوي الذي يعرف كل شيء أو كلي المعرفة هو الكاتب الذي فشل في أن يظهر بمظهر عدم التدخّل أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين" [2].

يؤدي السّرد بضمير المتكلّم غالبا إلى الابتعاد عن مثل هذا الرّاوي، نظرا لأن السّرد بهذه الطريقة يفيد عدم إدراك سوى ما تدركه الشّخصية التي هي مرجع ضمير المتكلّم، وهذه فائدة عظيمة تجعل القصة كلها أقرب إلى القبول والتصديق، بجريانها وفق المجرى الطّبيعي للأمور في الحياة .

إنّ السّرد بضمير المتكلّم يبرز قدرة الرّاوي على تطبيق نسبية الحقائق، وكذا تحديد مجال الرّؤية لدى القاريء، فلا يتشتّت ذهنه هنا وهناك، ويركّز بدلا من ذلك –على ما يريده الكاتب أن يركّز عليه وحده، "إنّ هناك الكثير من الفائدة في الإحساس بأنّ

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص 101 .

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص 92 .

للصورة الآن نهاية محدّدة، وأنّ أهميّتها تبرز بشكل أفضل ما يكون حينما يتأكّد بهذا الشّكل الخط الذي يحيط بها" [1] .

ويتواصل السّرد بصيغة الخطاب المعروض، إذ يطالعنا السّارد المشارك في صنع الأحداث وهو يتوسّل بضمير المتكلّم "أنا" ليروي لنا حكايته التي كان شاهدا حاضرا كل فصولها، إنّه المحور الذي تتحرّك حوله جلّ الرّواية، يتكلم ليقدّم لنا عبر صوته كلماته ويجلو أفكاره، ويفضح أحاسيسه ومشاعره، ملتصقا بالشّخصيات التي تشاركه في صنع الأحداث أحيانا ومبتعدا عنها متّخذا لنفسه مسافة تفصله عنها أحيانا أخرى ومن أمثلة ذلك في الرّواية النّماذج السّردية الآتية: "وحدث أمر كان له دور هائل في أوساط المدينة المقدّسة، فقد ذهبت عشر فتيات منهن خمس من اليهود واثنتان من المسيحيّات، ذاهبين إلى المستشفى لمقابلة الخليفة، وطالبين اعتناق مبادئه والتعلّم على يديه، وقد اسقبلهن الخليفة راضيا باسما... كنت أقف إلى جواره، ومعنا "راشيل"، والدكتور عبد الوهاب، كان مشهدا رائعا، بل كان أروع مكافأة لما عانينا من متاعب وآلام على أيدي المخابرات الإسرائيلية، والنّجاح يحيل الآلام القديمة إلى مجرّد ذكرى حبيبة، لكن للأسف فوجئنا بعدد من رجال الشّرطة ومعهم أولياء أمور الطّالبات، فتحطّم الحلم الجميل،وسيقت الفتيات تحت وابل من الشّتائم والصفعات إلى بيوتهن" [2].

ويتواصل الكلام على لسان الشّخصيات ضمن أسلوب الحوار: "وجاء بعض الضبّاط الجدد منهم "إيلي" ليحرسوا الخليفة، ويلازموه بعيون يقظة، وقال لهم الخليفة: "إنّني أبحث عن شيء..." قال: "إيلي: "ماذا؟"، أجابه الخليفة: "أين الحرية في عالمكم؟" قال إيلي: "إنها شعارنا، عقّب عليه الخليفة قائلا: "الشّعار شيء... والسلوك شيء آخر لا حرية بلا ممارسة، تترنّمون بالحريّة، وفي الوقت نفسه تقفون في وجه الدعوة إلى الله،

[1]– بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، مرجع سابق، ص 122 .

[2]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 178 .

وتعاقبون النّاس إذا جرءوا على اختيار العقيدة التي تتّفق وعقولهم وفطرتهم"، قال إيلي في غضب: "إنّك تغرّر بالفتيات الصّغيرات وحمايتهن منك لا يضادّ مفهوم الحرية..."، ابتسم الخليفة في رثاء وقال: "الفضيلة وباء، لكن خداع الفتيات تحت الشّجرة والعبث بهن حرية وأخلاق ... يا ابن الحضارة العفنة ... " [1] .

لقد استطاع السّارد المشارك أن يخلق لنا وعبر خطابه ذلك التّناسب بين واقع الشّخصية المتأزّمة، ولغة السّرد التي جاءت مثقلة باليأس والحزن على حال فلسطين بين العرب وحال الأمّة الإسلامية.

استخدم الراوي السّرد بضمير المتكلم تارة على لسان السّارد المشارك، وتارة على لسان الشخصيات، لأن هذا السرد"يمكّن المؤلف دون تصنّع أو تكلّف من الدخول إلى أعماق عقل بطله، ومعرفة أسراره وأفكاره ومشاعره"[2]، النص روحا ذاتية مفعمة بالحرارة والمصداقية التي دفعت بالقارئ إلى اقتحام النص، وورطته في عملية الحكي، وجعله يشارك السّارد ويعيش تفاصيل ما حدث له بنفس قلق السّارد وتأزّمه النّفسي.

وأمام هذا الزخم العاطفي الذي عاشته الذّات السّاردة، كانت بحاجة إلى ذات أخرى تستمع إليها، وتحتوي هذا السّيلان اللاّمحدود لذاكرتها عبر ذلك الضّمير الذي توجّه إليه خطابها في لحظات غيابه ولحظات حضوره على حد سواء، وقد استدعى هنا السّارد شخصية عمر بن الخطّاب –رضي الله عنه– معيارا للحق والعدل، فجعله حكما يميّز بين الزّبد وبين ما ينفع النّاس، وهو ضرب من ضروب الحكمة في شخصية الرّوائي نجيب الكيلاني .

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص179.

[2]– إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1996، ص70

ونلخص إلى أنّ المتأمّل للعملية السّردية في رواية "عمر يظهر في القدس" يجد أن السّارد وباعتباره ساردا مشاركا يصنع الحدث، ويقوم بتفعيله من جهة، وينشئ الأقوال السّردية وينقلها من جهة أخرى معتمدا على زاويتين مهمّتين للرّواية:

الأولى: هي الرّؤية مع أو الرّؤية المصاحبة للشّخصيات لأنّه ومن خلال اعتماده على ضمير المتكلّم "أنا" يجعل الحكاية المسرودة على لسانه مندمجة في عالمه وملتحمة بحدود ما تعرفه الشّخصيات لاغير، مما يؤدّي إلى إلغاء الحواجز الزّمنية القائمة بين زمن السّرد وزمن السّارد، وبإسقاط تلك الجدران الفاصلة بينه وبين الشّخصيات الرّوائية التي يحكي عنها، كما يؤدّي أيضا إلى تلاشي المسافة الفاصلة بينه وبين الأحداث التي يمثّل جزءا لا يتجزأ منها، فكل جزء من أحداث السّرد ومجرياته تغدو ملتصقة بالأنا السّارد، ومنصهرة معه، لأنّ الأنا يجعله فاقدا لوضع المؤلّف، ومكتسبا لوضع الشخصية التي تشاركه الأداء .

2-1-3 خصوصية ضمير المخاطب في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني :

إنّه من الصّعب التقيّد في عملية السّرد بضمير واحد، ولا سيّما ضمير المتكلّم أو ضمير المخاطب، كما أنّه يبدو أنّه ليس من الضّروري ذلك التقيّد، بل يبدو التّنويع في الضّمائر والانتقال من ضمير إلى ضمير أكثر إمتاعا للمتلقّي .

إنّ مصطلح ضمير المخاطب نفسه يوحي بفصيلة سردية مختلفة تماما عن ضمير المتكلّم وضمير الغائب، وذلك لأنّ هذه الصيغ يجري تعريفها على محاور متباينة فبينما يجري تعريف الحكي بضمير المتكلم وضمير الغائب على محور الرّاوي فإنّ تعريف الحكي بضمير المخاطب يتمّ على محور المروي له[1] .

[1]- مات ديلكونتي، تر: خيري دومة: "لماذا لا يمكن لـ "أنت" أن تتكلم، مجلة نزوى w.w.w. nizwa.com2014. 11:50 .

تعدّ صيغة ضمير المخاطب من أحدث الأساليب التي عرفتها الرّواية العالمية، ويعود لكتّاب الرّواية الجديدة السّبق في التأسيس لها في كتاباتهم من منطلق المفارقة، ويرى "ميشال بيتور" أن توظيف ضمير المخاطب في الرّواية هو تخليص للسّرد من ذاتية "الأنا" .

وتوظيف ضمير المخاطب بتنوّعاته في رواية "عمر يظهر في القدس" لم يكن بمثابة خروج عن الصّيغتين السّرديّتين الأساس (العرض والسرد) بقدر ما كان تقنية استعملها الرّاوي لتغيير مصدر الأخبار، وزيادة طاقته من موضع مختلف عن الوضع الذي كانت تمثّله شخصيات الصّيغة الأولى (المتكلم) ففصول الرّواية هيمنت فيها صيغة الرّاوي المشارك بأسلوب الخطاب المباشر، وهذا الرّاوي يحاول أن يسلّط الضّوء على شخصية الخليفة عمر بن الخطّاب –رضي الله عنه– وبعض المواقف النيّرة له في الإسلام، وما كتبت عنه كتب السير والتّراجم، فيقول بنبرة خطاب مباشر: "وابتسمت وأنا أقدّم له كتابا آخر .

"هذا كتاب عنك" [1] .

بانت الدهشة في عينيه وقال: "عنّي أنا ؟!" .

"أجل" .

"أيعرفني أهل هذا الزّمان؟" .

"ربما أكثر مما عرفك الأوّلون ... إن لك دويا هائلا في الشّرق والغرب، لك اسم طنان يتردد صداه في كل صقع من الأصقاع، النّصارى كتبوا عنك أكثر ممّا كتب المسلمون، ولك عشّاق ومعجبون، كما أنّ لك أعداء وناقدين ...

1– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 48 .

هم يعرفون تفاصيل حياتك... كيف كنت في الجاهلية، وكيف أسلمت، وصحبتك لرسول الله- صلى الله عليه وسلم- ، والمعارك التي خضتها، وحروبك في فارس والرّوم، وآراءك الكثيرة التي تعالج شتى الموضوعات... وصلاتك بغيرك من الرّجال، حتى أمورك العائلية... تصوّر... وأيضا استشهادك على أيدي الحاقدين والكائدين للإسلام لست في حاجة إلى تعريف ..." [1]

لقد استطاع الكاتب أن يغيّر طريقة السّرد، متحررا من أسلوب الرّاوي العليم مبتكرا طريقة أخرى لنقل الأخبار والمعلومات، ممّا يجعل الوظيفة السّردية في منأى عن الملل والفتور، وقد استطاع أن يستلهم تلك الطّاقة السّردية وهو يخاطب الشّخصية نفسها، ويخبرها عن ذاتها، لقد" استحال السارد نفسه في هذه الحالة إلى شخصية مركزية"[2] .

يقول أيضا: "قلت وأنا أقاوم تردّدي: "ونعرف اختلافك في الرّأي مع [3] خالد بن الوليد، والنّاس في عصرنا يختلفون عليه كما اختلف المسلمون في زمانكم" قلت: "وتحدّثت مئات الكتب عن شجاعتك وعدلك وزهدك وبعد نظرك وعزوفك عن الدّنيا وزيفها وبريقها، كنت أروع مثل يضوع مسكا في رحاب التّاريخ" [4] .

لقد تحوّلت وظيفة صيغة المخاطب من خلال هذا المقطع السّردي إلى مجال لتنشيط الذّاكرة، واستحضار تاريخ الشخصيات وأمجادهم وبطولاتهم ومواقفهم الفذّة، وإطلاع المتلقّي بحقيقة وأهمية هذه الشّخصيات المخاطبة .

إنّ إقرار الرّاوي لهذه الحقيقة يعزّز وظيفة الصّيغة المعتمدة في السرد والتي تهدف لتأكيد قناعات الرّاوي وترسيخها في ذهن المتلقّي، وبطريقة مغايرة لما ألفه هذا الأخير

---

[1]- نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص 49 .

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص159

[3] - نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص 50 .

[4] - المصدر نفسه، ص 51 .

من الأسلوب الرّوائي الكلاسيكي، على الرّغم من أنّ الضّمير الموظّف هو (المخاطب) إلاّ أنّ غايته مماثلة تماما لأسلوبية الرّؤية من الخلف التي يكون فيها الرّاوي ممثلا للأنا السّارد، فالـ (أنت) هنا لا يستطيع إبعاد شبح (الأنا) من الشّريط السّردي بل لم يزده إلاّ مثولا، فكأنّه ترجمة له من جنس لغوي آخر، وكأنّ المسألة لا تعدو أن تكون لعبة سردية ذات مضمون واحد مهما تعدّدت [1] .

ونجد في سيّاق أحداث الرّواية أنّ الكيلاني قد وظّف ضمير المخاطب ووجده وسيلة مجدية للموّاجهة، بل والمحاكمة في بعض الأحيان، بل وحتّى التّوبيخ والتّأديب وها هو عمر بن الخطّاب –رضي الله عنه– وهو يعلّق على المصلّين بعد أن انقضت الصّلاة "وما إن سلّم الإمام حتى انتشرت الضجّة في المسجد، وانبث اللّغط هنا وهناك وأخذ المصلّون يتسابقون ويتزاحمون صوب الأبواب ... يقول خطيبكم ... ولماذا يمسك في يده أوراقا لكأنّ هذه الأوراق ستار كثيف يفصل بين قلوبكم ... احتقن وجه عمر ودمدم مغتاظا: "أ ليس فيكم رجل رشيد؟!" [2] أجاب الرّاوي الفدائي "الرشيد موجود، لكنّه يصول ويجول في حيّز الكلمات، وليس له أدنى سلطة في مجال التّنفيذ ...". أجاب عمر –رضي الله عنه– : "هناك يا ولدي أقوام تردعهم الكلمات، وآخرون لا يلتزمون الجادّة إلاّ بالعصا ! إنّكم مسلمون لكن بأخلاق اليهود ..." [3] .

وبعد فترة تفكير قال عمر : "إنّ هزيمتكم قديمة، أرى أن قوّة خفيّة تآمرت عليكم، واستلّت الإيمان من بين حناياكم، وحثّت قلوبكم بالورق والدمى المشوّهة ... كان الرجال في المسجد يستمعون إلى الخطيب دون انفصال، وكان الخطيب يهدر بصوت لم أر لقوّته مثيلا ... لكنّه ثرثر بلا مبرّر ... وكان أكثر اهتماما بتزويق الكلمات

[1] – ضمير القص الإماراتي، صحيفة الإتحاد w.w.w.alittihad.ae الأربعاء 21 ديسمبر 2016 19:43 .

[2] – نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 33 .

[3] – المصدر نفسه، ص 33 .

ورصف العبارات، ومخارج الحروف ... والمصيبة أنّه كان كثير الأغلاط ... كيف تسيئون استعمال الكلمات والقرآن بين أيديكم ... إنّه الميزان، أنتم أكذوبة كبرى في التّاريخ ... حياتكم وفكركم وعلمكم زيف لا مثيل له ... وجودكم مستعار ... أين المسلم؟! لابد أن تبحث عنه" [1] .

لقد أسهمت كاف الخطاب المقرونة بميم الجماعة في صنع ضمير الخطاب الجمعي (قلوبكم، هزيمتكم، عليكم، أيديكم، حياتكم، فكركم، علمكم ...) ، إذ" يطمح الكاتب إلى استعادة الذات الضائعة بالانتماء إلى شيء ما يبدو قد ضاع إلى الأبد، إن اهتزاز وجدان الأمة العربية وإحساسها بأنّ شخصيّتها بدأت تضمحل بسبب أو آخر ، يدفعها إلى فتح سجلات الماضي لإيجاد حل لمأزقها، ورفع معنوياتها ، والبحث عن مخرج"[2]، وقد كانت نبرة الخطاب هذه قوية موبّخة ومؤنّبة، وهذا مالا يتأتّى لضمير آخر، فهو الأنسب لتمرير الرّسائل التّربوية عبر الأجيال وهذا ما أجاده وبرع فيه الكيلاني في ثنايا هذه الرّواية، بل وعلى لسان من؟، على لسان أعدل الناس وأحرصهم على إقامة حدود الله، بالفعل هذا هو الكلام الذي يقال والذي يجب أن يقال ولكن يحتاج إلى شخصية صلبة نقية شفّافة كشخصية الفاروق التي لم ولن تتكرّر .

وهاهو عمر– رضي الله عنه– يؤنّب ويعنّف جماعة من رجال المخابرات الإسرائيلية ويقصفهم بوابل من الاتّهامات مبرزا حقيقة خبثهم ومكرهم قائلا: "انتصرتهم في معركة واحدة، فملأتم الدّنيا ضجيجا، ودلّيتم الأبرياء على أعواد المشانق، وعلّقتم المظلومين من أرجلهم كالإبل الذّبيحة ... أمّا نحن، ويفصل بيننا وبينكم أربعة عشر قرنا من

[1]– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 34 .

[2]– عبد الرّحيم حمدان ، بناء الشخصية الرئيسيّة في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص131 .

الزّمان فقد غزونا العالم بالنّور، وغمرناه باليقين، لم يتدلّ مظلوم على سارية ولم تزهق روح بلاجرم ... ولم نغلق أفواه أحد ... كان كتاب الله يحكم لنا أوعلينا ..." [1] .

إنّها محاكمة بالدّليل والبرهان، محاكمة يشهد لها التّاريخ، ومازالت الصهيونية تنفث سمّها في عرق العرب المسلمين إلى يومنا هذا، ولا يخفى علينا ما أسهم به ضمير المخاطب الجمعي من تعميق الإحساس بهذا الظّلم والطّغيان والاستبداد، وما اقترفوه من جرائم في حق الإخوة الفلسطينيين منذ أن وطئت أقدامهم الأرض المقدّسة لا يكاد يخفى عن العيان .

ولما كان اهتمام الرّوائي بالقارئ بدرجة كبيرة، فقد استعان بتوظيف ضمير ثالث في السّرد، هو ضمير المخاطب، الذي "يأتي استعماله وسيطا بين ضميري الغائب والمتكلّم، فلا هو يحيلنا على خارج قطعا، ولا هو يحيل على داخل حتما، ولكنه يقع بين بين"[2]، ولكن نجد أنّ هذا الضّمير لم يستخدم بدرجة كبيرة في النص إذا ما قورن مع الأوّلين .

إنّ أهمّ ميزة لضمير المخاطب "أنت" أنّه عبارة عن تقنية تسعى بدورها إلى مساعدة القارئ للولوج داخل النص، وربطه بعلاقة مع السّارد، كما أن تخيّله مع الشّخصية يتيح له أن يستبدّ بجملة من الامتيازات في مجال السّرد الحداثي، وهذا نموذج سردي آخر، في حوار مباشر جريء بين الخليفة والرّاوي الفدائي، وبين الفتاة اليهودية "راشيل"، التي تعلّقت بالخليفة أيّما تعلّق وانبهرت بشخصيّته أشد الانبهار،

1 – نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص 65 .

2–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص163

لينتهي بها المطاف في الأخير إلى دخول الإسلام والنّطق بالشّهادتين : قالت في أسى: " لشدّ ما تألّمت لما أصابك" .

– رد عليها: "هذا قضاء الله يا فتاة ... لعلّ في ذلك خيرا كبيرا" .

قالت: "أثار مرضك موجة عارمة من القلق بين النّاس" .

ردّ في دهشة: "لماذا آلاف النّاس يمرضون ... بل ويموتون كلّ يوم ... والمستشفى غاصّ بالمرضى من كلّ الألوان، فلم القلق من أجلي أنا بالذّات ؟" [1] .

قالت: " لست بشرا عاديا "، عتب قائلا: "أنا عبد من عبيد الله، أكاد لا أتميّز عنهم بشيء" ، قالت: "ليس للنّاس حديث سواك" .

هزّ رأسه مستغربا: "بدعة جديدة" وتنهّد في حزن: "... ولقد قال حبيبي رسول الله– صلى الله عليه وسلم–، حينما رأى الأعرابيّ ينتفض أمامه من الخوف والرّوع: هوّن عليك ... فأنا ابن امرأة كانت تأكل القديد بمكّة ..." ، حاول الكاتب في مواضع كثيرة " أن يحلّل نفسية الخليفة "عمر"، ويسبر أغوارها، ليصل إلى أهم الصفات والملامح النفسية التي تنبثق أفعاله منها، فوجد عنده: التواضع والورع والتقوى والشجاعة وعزة النفس"[2].

ويواصل الراوي سرده على لسان الشخصيات :"هزّتها الكلمات فأردفت: "تواضعك يسمو بك إلى الأعالي ..." ..... التفت الخليفة إليّ قائلا: "من أين أتيت بهذه الكلمات الغريبة الجريئة؟ ..." .

فاقتربت منها وهتفت: "تريدين مادّة صحفيّة جديدة للتّشهير بالرّجل... أليس كذلك ؟" .

1– نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص 115 .

2– عبد الرّحيم حمدان ، بناء الشخصية الرئيسيّة في رواية" عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص126.

قالت: "أنت تظلمني يا رفيق..." .

قلت: "إنّني أصفعك بالحقيقة المرّة، برغم الحراب التي تحميك ..." [1] .

وهذا بناء على ما ذهب إليه الدّكتور عبد المالك مرتاض: "فكأنّ هذا الشّكل السّردي المجسّد في اصطناع ضمير المخاطب، هو أكمل الأشكال السّردية وأحدثها" [2]

"فبرغم مزاعم" بوث" في بلاغة السّرد بأنّ تأثيرات استخدام ضمير المخاطب لم تكن مفيدة أبدا، وأنّ من المدهش أن اختيّار هذا الضّمير لا يؤدّي إلى اختلاف يذكر، برغم ذلك فإنّ السّرد بضمير المخاطب ينتج تأثيرات بلاغية بالغة الوضوح، ويحدد تحليل بروست موريستBruce morrissette لضمير المخاطب حتّى في إطار مقالته المحدودة "سرد "الأنت" في الأدب المعاصر "تلك الإمكانات المتحملة للسّرد بضمير المخاطب، واختلافها عن الإمكانات التي يتيحها السّرد بضمير المتكلم وضمير الغائب:

فسرد "الـ أنت" فضلا عن أنّه يشكّل "خدعة تقنية"، وبرغم تطوّره في زمن متأخّر نسبيّا، يبدو وكأنّه صيغة ذات أصداء سيكولوجية متنوّعة، وقادرة إذا وجدت الاستخدام المناسب، على إنتاج تأثيرات في المجال القصصي، لا يمكن الحصول عليها من خلال صيغ السّرد الأخرى" [3] .

2-2- خصوصية الرؤية السردية في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني:

1- نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق ، ص 117.

2- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 198 .

3- مات ديلكونتي، تر: خيري دومة: "لماذا لا يمكن لـ "أنت" أن تتكلم، مجلة نزوى w.w.w. nizwa.com2014. 11:50 .

2-2-1خصوصية ضمير الغائب في رواية " الربيع العاصف "لنجيب الكيلاني:

يستخدم ضمير الغائب كوسيلة صالحة لأن يتخفّى وراءه الرّاوي، ويقدّم له ما طاب من الأفكار، و"لعلّ هذا الضّمير أن يكون سيّد الضمائر الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السرّاد، وأيسرها استقبالا لدى القرّاء، فهو الأشيع إذا استعمالا، وقد يكون استعماله شاع بين السرّاد الشفويين" [1] .

إنّ المتمعّن في أسلوب الخطاب الذي جاء به السّرد في رواية "الرّبيع العاصف" يجعلنا نجزم بأن صيغ السّرد، إن لم نقل كلّها فإنّ أغلبها قد جاء بصيغة الغائب ومنها هذا النّموذج السّردي: "كان أبشع ما يقلق عبد المعطي أنّه أصفر ... عليل ... نصف أعمى فإذا ما قارن نفسه بالطّبيب الأنيق النّظيف الذي يتدلى من عنقه مسماعه الذي توجف اليد خيفة أن تلمسه، وإذا ما تذكّر الأخصائي الاجتماعي الذي حضر مع الطّبيب بسحنته السّمراء، وبناء جسده القوي، ونبراته الهادئة الواثقة وذلك الشاب اللّئيم صاحب النّظرات الخبيثة، والذي يقوم بالتحاليل الطبيّة في المعمل، كل أولئك أين يذهب منهم عبد المعطي؟ وهل تسقط "منال" كل هذه الاعتبارات، وتتناسى تلك الشّخصيات وتهب نفسها لرجل فلاّح عليل مثل عبد المعطي ...لا يلفت النّظر ؟" [2] .

وهذا نموذج سردي آخر: "واستراحت نفس عبد المعطي قليلا لتلك المبررّات التي تواردت على ذهنه السّاهد المكدود، وعادت إلى فكره صورة الفتاة الأنيقة الفاتنة التي هبطت من السيّارة بالأمس، واضعة منظارها الأسود فوق عينيها، وكل حركاتها تنبي عن الرّشاقة، وخفّة الرّوح ... وتوحي بالحياة ... بالعبث... بالأمل المنعش

1- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 153 .

2- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 18 .

الكبير..آه... لكم ظلّت صورتها تلحّ عليه في سهاده الطّويل ليلة أمس، وكم داعبت أحلامه في اللّحظات الخاطفة التي تسلّل النّوم فيها إلى عينيه.." [3] .

واستعمال الرّوائي لضمير الغائب في هذين المقطعين السّرديين قد أتاح له أن يصف ويتعرّف على إحدى شخصيات عمله الرّوائي"، وهي شخصيّة "عبد المعطي" والتي أسهمت في بلورة أحداث الرّواية وتطويرها فيما بعد، وهذا ما جعل الرّاوي يتّخذ موقعا خلف الأحداث التي يسردها، ليبيّن أنّه خبير بتفاصيلها وأكثر اطّلاعا وإلماما بها لتبدو الشّخصيات هنا أنّها مجرد أدوات ورقية لا حول لها ولا قوّة تأتمر بأمر السّارد، وتندفع لدفعه .

لقد بدى ضمير الغائب من خلال المقطعين السّرديين السّابقين أكثر سيرورة في القصّة ، يقول عبد المالك مرتاض:" لأسلوب السرد بضمير الغائب مزايا متعددة جعلته يتصدّر أغلب الأعمال السردية الحكائية"[1]، كما بدى الرّاوي العليم بكل شيء أكثر انتشارا ليمنحا السّارد حريّة كبيرة إذ يساعدانه على الانطلاق في العالم، وتصوير الشّخصيات من جوانبها كافة، والدّخول إلى بواطنها والتّعبير عن أفكارها ورسم أحلامها والبوح بهواجسها، والإفصاح عن مشاعرها، وإنطاقها بالأفكار، وهذا مالا تستطيعه أي شخصية في الواقع مهما أوتيت من العبقرية .

واستخدم الكاتب ضمير الغائب في بعض المقاطع السّردية بدافع تمرير بعض الأفكار والآراء حيث تطالعنا شخصية المعلم "حامد المليحي" صاحب المقهى الرّيفي المجاور للوحدة والذي يحاول أن يكسب رضى الحكيمة "منال" بشتى السبل، ليظفر بعلاقة قوية وصلبة مع المسؤولين في الوحدة المجمّعة، وهذا مثال سردي على ذلك : "توثّقت العلاقة في الأيّام التّالية بين الست الحكيمة، والمعلم حامد المليحي ....

[3] – المصدر نفسه، ص 19–20 .

[1]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص177–179

وكان لهذه العلاقة المتينة أكثر من سبب، فمنال منذ أن نزلت القرية أفسح لها المعلّم في قلبه منزلة كبيرة، وأصبحت وجبة الفطور والشّاي باللّبن في الصّباح تقليدا متّبعا، وفي الوقت نفسه كان المعلم حامد هو متعهّد توريد الأغذية، وتلك عملية شائكة صعبة لن تذلّل وتسير على ما يرام إلاّ إذا كانت علاقته مع الطّبيب والحكيمة غاية في القوّة والمتانة ... وكانت منال هي أهمّ شخصية بالنّسبة لهذا الموضوع ..." [1] .

هكذا أراد المعلم حامد المليحي أن يستغل علاقته بمنال ليكون المموّل الأساس للوحدة المجمّعة، فكانت وسيلته لتجسيد أفكاره، هذه المرأة الجميلة الحسناء التي يغريها كل من يتغزّل بها، فقد صيّرها أعيان القرية ملكة تتربّع على عرش قلوبهم، تسأل فتجاب، وتأمر فتطاع .

"إنّ من فضائل ضمير الغائب أنّه يحمي المؤلّف من الغرور والادّعاء، والابتذال والتعالي، ويحول دون الطّعن فيه، وربّما يرسم له وقارا في كونه يحرّك شخصيّاته كالدمى دون أن يخرط في مشاركتها أفعالها [2] "وفي المساء جاء المعلّم حامد، وقصد لتوّه المكان الذي تجلس فيه منال في القسم الدّاخلي بالمستشفى جوار المرضى كانت تجلس على كرسي أبيض أمام باب العنبر، والضّوء الباهت يشيع سكونا وسقما في النّفوس، وعدد من الفلاّحين الشّاحبي الوجوه يستلقي على السرير في ترقّب وعلامة الألم والغضاضة ترتسم على محيّاهم" [3] .

لقد أسهم هذا الضّمير بالفعل في جعل شخصيات الرّواية تتحرك مثل الدّمى، لينصّب الرّاوي العليم فوتوغرافيا بارعا أو رجل حدس صوفي يكشف ستر القلوب وهو

1- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 38 .

2 - محمد بكري، ضمير الغائب في كتاب الأيام للدكتور طه حسين، جريدة الرياض السعودية w.w.w. Alriyachach.com الثلاثاء 1 آذار (مارس) 2016 . 9:45 .

3- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 45، 46 .

يتوجّس ملامح هذه الكائنات الورقية "لكن ذلك قد يفضي به إلى أحادية في الرّأي لأنّه حال دون الإفصاح عمّا يضمر هو أو الشخصيّات في النّص الذي يكتبه، فصوته هو الوحيد المانح لشرعية الأحداث والأشخاص والأفكار، فلا غرابة أن يتلازم ضمير الغائب مع راو كلي العلم، لا يفصح عن مصادر معلوماته ويكتنز معرفة شاملة تحيط بكل شيء قريبا منه أو بعيد، وهو بالإجمال يحيط بدرجة ما بالمؤلّف الذي مازال يعتقد بأنّه مالك النص، ومسيّر شؤون شخصيّاته وأحداثه" [1] وقد جاء مثال ذلك في قول الرّاوي: "وفي شوارع القرية، وحاراتها المظلمة كانت تدبّ أربعة أقدام، المعلم وإلى جواره منال تسير مرفوعة الرّأس، وكأنّ طول الإرهاق والتفكير والإشفاق أورثتها مشاعر جديدة، مشاعر عناء ولا مبالاة ... وعيون من خلف النّوافذ والأبواب، وفي الطّريق العام كانت تسترق النّظرات، الأميرة الرّقيقة في حماية "الوحش"، جوهرة يوشك ثعبان أن يختطفها ... الأصابع الملوّثة بالحشيش والأفيون قد تلوّثت هذه البشرة النّاعمة الرّقيقة التي صنعتها القاهرة بأنغامها وجمالها وروعتها ... مدد يا سيّدة زينب ... يا أمّ العجائز ..." [2] .

لقد استطاع الرّوائي أن يتنصّل من مسؤولية ما يقوله باستعماله ضمير الغائب، فتولّد عن ذلك انفصال النص عن ناصه، فصارت الرّواية بذلك مجرّد وسيط أدبي تنقل للقارئ ما سمعت به أو علمته من سواها .

وهذا مقطع سردي آخر مقرون بالضمير "هو" العائد على المعلم حامد، والضمير "هي" العائد تارة على الحكيمة "منال"، وتارة أخرى على "زوجة المعلم" المرأة الجميلة "وخرجت أم العز وتركتهما، ولم تكن منال قد أفاقت من دهشتها تماما، كانت تفكّر في

1- محمد بكري، ضمير الغائب في كتاب الأيام للدكتور طه حسين، جريدة الرياض السعودية w.w.w. Alriyachach.com الثلاثاء 1 آذار (مارس) 2016 . 9:45 .

2- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 47 .

تلك الرّيفية السّاذجة الجميلة، والتي لا تثور من جارح الكلام، أو تتألم لوقع سخريّات زوجها ... كأنّها تستمع لعبارات الغزل الرّقيقة التي تبعث النّشوة والسّعادة بين جوانحها وكانت منال تفكّر أيضا في المعلّم حامد الذي لا يتحدّث عن زوجته إلا سبابا ونهشا وسخرية وفي الوقت نفسه يتحدّث إلى منال في رقّة ... وأدب، وتوسّل في بعض الأحيان ..." [1] .

إنّ السّرد بهذين الضميرين (هو، هي)، كأنّما قد جرّدا الشّخصية من الفعل، فصار خاضعا للوصف لا للإخبار، وهي ميزة أدرجها الرّوائي في هذه الرّواية، بحيث نجده يركّز على تلك الصّورة التي ارتسمت في ذهن وفكر الحكيمة "منال" حول معاملة الرّجل الرّيفي للمرأة، مترجما بذلك كل مظاهر القهر والتعسّف والدّيكتاتورية "وضمير الغائب بالقياس إلى الرّاوية، لوحة زيتية إن شئت" [1] .

وهو السّرد الذي من أجله كانت الحكاية، ودارت عليه الرّواية، إنّه يعني إن شئت: أنا وإن شئت أنت" فأنا هو، وهو أنت، إذ "هو" يعني الوجود في جماله ودمامته وسعادته وشقاوته وبدايته ونهايته، فكأنّ هو، هو الذي يجعل السّرد رواية والرّواية سردا" [2] .

لقد اختار الرّوائي "نجيب الكيلاني" في روايته هذه "الرّبيع العاصف" ساردا خارج حكائي متباين حكائي، فكلّما تتبّعنا مساره السّردي وجدناه يحتلّ على طول النصّ المستوى الأوّل من السّرد، وهو موقع ثابت لا ينزل عنه أبدا، وحتّى عندما تتحدّث الشّخصيات حين يأذن لها بتولّي دفّة سرد قصصها أو اعتلاء مسرح الرّواية لإسماع

1 – نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 52 .

2– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، مرجع سابق، ص 156.

3 – ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، مرجع سابق، ص 156.

صوتها، يدرجها ضمنه، لخدمة غاياته المعلنة، وتجسيد أهدافه المسطّرة مسبقا، وهذا ما جعله فعلا سارد من خارج الحكاية .

وإذا عدنا إلى الأحداث وطبيعة علاقته بها، نجده يتطرّق في سرده إلى أحداث قصص وحكايات لا تمسّ شخصه في الوقت نفسه الذي يتعرّض فيه إلى أحداث وأفعال لم يكن مشاركا في صنعها أو بعث تطوّراتها، لذلك جاء سرده لها بضمير الغائب، ليحيلنا على الشّخصيّات البطلة التي شاركت في صنع الأحداث "وتذكّرت منال العشرين جنيها التي ادّخرتها من مرتّبها، واحتفظت بها في حافظة نقود أودعتها في صدرها مخافة أن يسرقها أحد، أوّل نقود تحصّل عليها من عرق جبينها، وشعرت بالسّعادة العظمى وهي تتخّيل نفسها جالسة أمام أمّها تعدّ لها العشرين جنيها ... واحدا ... واحدا ... وملامح أمها تنطلق بالسّعادة، ولسانها يلهج بالثّناء عليها، وهبطت من أحلامها المحلّقة على صوت أمّها ..." [1] وهذا ما يجعل السّارد مجرّد "صورة مستقلّة يخلقها الكاتب بنفس الشّكل الذي يخلق به الشّخصيات" [2]، ولكن بملامح غامضة لا تكاد نتبيّنها مميّزا إيّاه بكونه "الوسيط الذي ينقل الحكاية ويتموضع على العتبة التي تفصل عالم الرّواية المتخيل" [3] .

لقد أسهم ضمير الغائب في جعل الأحداث مقدّمة عبر مصفاة الـ "هو" ومن خلال عيني السّارد العليم، لينقل لنا العالم كلّه بتفاصيله الدّقيقة موظّفا تقنية المماثلة التي تصوّر العالم الرّوائي كما يراه هو .

1- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 96 .

2- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مرجع سابق، ص 25 .

3- ينظر :إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، (الجسد، الهوية)، مقاربة سردية أنتروبولوجية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2003، سوريا، ص 129 .

والملاحظ أيضا أنّ المسافة التي تفصل السّارد عن الأحداث التي يرويها، وعن الشّخصيات التي يتبوّأ مقعدا نائبا عنها "وألقت منال بنفسها مرّة أخرى بين ذراعي أمّها، ثم أخذت تقبّلها من كل مكان في وجهها الواحدة تلو الأخرى، وانتزعت منال نفسها فجأة ثم فرّت إلى حجرات الشقّة، وأخذت تدقّق النّظر من جديد ..." [1] .

لقد أصبح السّارد لصيقا "بمنال" وعائلتها، وكأنّه فرد من أفرادها إلى درجة جعلته يصف حالتها النّفسية، وهي تتوق إلى مرتع صباها في حي السيّدة زينب بالقاهرة، ولولا حاجة أسرتها الماسّة إلى النقّود، لما كانت لتصبر على مغبّة العيش في تلك القرية النّائية "شرشابة"، والكلّ يحلم بها زوجة له لحسنها وجمالها، فمنهم من اختارته لإشباع نزواتها العابرة، مثل زميلها "الطبيب" ومنهم من جعلت منه محلّ سخرية واستهزاء رغم صدق مشاعره كما فعلت مع "عبد المعطي" لقد أخطأت هذه الجميلة في تقديرها لقيمة المال، وقيمة الحب .

لقد كان ضمير الغياب يعلن وجوده والتصاقه بالشّخصية البطلة في كلّ مرة، والتي ضاقت عليها مجالات الإفصاح فتركت له أفضية القول بدلا عنها، والبوح بما ينتابها من أحاسيس حاضرة أو ماضية "كانت منال في هذا الوقت تمرح في حديقة الحيوان بالجيزة، وتنتقل بإخوتها من مكان لمكان، ... وتعيش معهم في جو مرح لطيف أشاعت فيه مشاعر الحب والأخوّة والأمومة أيضا، كانت سعيدة بهذه اللّحظات الحلوة التي تقضيها وسط الأشجار، وبين أقفاص الحيوانات، ومسارح الغزلان والنّعام ..." [2] .

إن تتبّع سيرورة السّرد بضمير الغائب فتح المجال أمام السّارد كي يتوغّل إلى أعماق الشّخصيات وبناء محكيّها الذّاتي وتقديمه انطلاقا من أدوات ذهنية يتيحها له ذهن الذّات المتكلّمة، فتظهر لنا على مستوى الخطاب السّردي ألفة عميقة نتلمّسها من

[1] – نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق ، ص97.

[2] – المصدر نفسه ، ص 115 .

خلال ذلك البوح اللاّنهائي الذي تهمس به الشّخصيات في أذن السّارد، والذي يعيد إنتاج محكيّها الذّاتي في مستوى الخطاب" وهذا ما يجعله" وسيلة صالحة يتوارى من ورائها السارد، فيمرّر ما يشاء من أفكار وآراء دون أن يكون تدخله صارخا، ولا حتى مباشرا"[1]، يقول الرّاوي حكاية عن الحاج علي عندما لحق منال إلى بيتها لطلب يدها للزّواج: "الحورية الجميلة منال، التي أشرقت على قرية شرشابة فأدارت رأسه، وسرقت النّوم من عينيه، وبات يفكّر فيها طوال شهرين كاملين، ويتسقّط أخبارها في المستشفى وخارج المستشفى، ويحصي كلّ حركاتها وسكناتها، ويطيل الجلوس على المقهى المجاور، ويظلّ ينظر إلى بعيد فيراها وهي تغدو وتروح، ويتبعها حتّى تختفي عن ناظريه تماما، بل تظلّ صورتها في خياله ... لكنّه الحاج علي لم يستطع في يوم من الأيام أن يجبر نفسه على التحدّث إليها، كان في نظر النّاس عملاقا ذا كبرياء، لم ولن يطأطئ رأسه لامرأة ..." [2] .

لقد سعى هذا السّارد إلى معرفة مالا تسمح به الإمكانيات الطبيعية الضيّقة، ويروم التطّلع إلى ما يوجد خلف ظاهر الأشياء، إن استغلاله لأفضية القول، وفتحه مجالات الاحتمال والتخمين خوّله لأن يكسب الثّقة التامة للقارئ، فلا يمنحه أدنى فرصة للشك في معرفته التامة ببواطن الأمور وجواهر الأشياء، وذلك بناء على سرده الموضوعي للأحداث .

2-2-2 خصوصية ضمير المتكلم في رواية" الربيع العاصف "لنجيب الكيلاني :

"في هذا النّوع من السّرد يروي الكاتب أحداث القصّة بضمير المتكلّم، أي على لسان البطل أو البطلة للقصّة، أو تستند عملية السّرد إلى الرّاوي شخصيا، أو على هيئة شخصية ثانية وهي الشخصية الثّانوية، وهي أبسط وأسهل طريقة لعرض أحداث القصّة

[1]- ينظر :عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص196

[2]- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق ، ص 106-107 .

أو الرّواية وتطوّرها" [1]، وهذه الحكيمة "منال" تبرز تصرّفاتها القاسية، الجريئة مع المعلم حامد وهذا الحوار المباشر الذي دار بينهما، كلّما جاء إلى الوحدة المجمّعة جالبا لهم مواد التغذية: "وحينما أدار ظهره مزمعا الرّحيل، صرخت قائلة :

– يا معلم .

– خدّامك .

– خذ .

– ورأى المعلم الأسورة الذهبية ممدودة إليه، ووجه منال يسوده الشّحوب، وشفتيها تترتجفان في عصبيّة، فلم يتناولها منها بل قال :

– ليست لي .

– إنّي أصرّ على ردّها .

– ما السّبب ؟؟ .

– لأنّه تصرّف سافل من أساسه .

– إنّك غاضبة .

– فقالت في حدّة وانفصال: "إنكم معشر الفلاّحين مخادعون، يصفونكم بالبساطة والطّهر والنّقاء، وأنتم ذئاب تمتلئ قلوبكم الخبيثة .

وارتسم على وجهه ألم ظاهر، وقال وهو يغالب انفعاله: "إنك تثيرين قضية، ليس من السّهل الحكم فيها بهذه البساطة ... ومع ذلك ... الله يسامحك يا ست منال ...

[1]– ينظر: إيفلين فريد، جورج يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1، الأردن، ص 161 .

وأدار ظهره مرّة أخرى، وهمّ بالرحيل، لكنّها لحقته، وقذفت بالأسورة أمامه، وتمتمت حانقة: "تستطيع أن تشتري بذهبك أمثال أمّ العز، أمّا نحن فلا..." [1] .

لقد كشف هذا الحوار على لسان الشّخصيات، ردّ فعل الحكيمة تجاه المعلّم، وذلك الموقف الصّارم الذي اتّخذته في علاقتها معه بناء على ما وصلتها من أخبار ومعلومات عن سيرته السيّئة، موقف أسهم في رد الاعتبار والكرامة والعزّة لها .

إن تحليلنا للمقطع السّردي السّابق، يكشف عن تلك القدرة المدهشة لضمير المتكلّم في إذابة الفروق الزّمنية بين السّارد والشّخصية، لقد علّق ميشال بوتور على أهمية ضمير المتكلم، معتبرا أن الأمر" يتعلق أولا بشيء من التقدم في الواقعية ، وذلك عندما يدخل وجهة نظر معينة، فعندما يروي كل شيء بصيغة الغائب يبدو المراقب غير مكترث كأن الأمر لا يعنيه"[2]، فالشّخصية الحكيمة" منال" حين تتحدّث بضمير المتكلّم فهي تعبّر عن قناعة تمسّكت بها، ورأي آمنت به، لتقول أنّ لي الحريّة المطلقة في أن أقبل أو أرفض ما أشاء، ولي كياني المطلق والمستقل، فأنا امرأة متحرّرة، مثقّفة، راقية، لست مثل نسائكم اللاّتي قهرتم حريتهن ودستم على كرامتهن مبرّرين ذلك بقوامتكم عليهن وضعف بأسهنّ وحيلتهن "ودخلت امرأة ريفية تتعثر في حيائها وخجلها ... وتلف شالها الأسمر الحريري فوق رأسها ... وتمتمت في ارتباك: "زارنا النبي ياست الحكيمة ... نورك ملأ البيت ..." واختطفت يد منال لتقبلها تاركة منال في حيرة من أمرها وقهقهة المعلم حامد بينما قالت منال :

– من هذه ؟؟

– فردّت المرأة: "خادمتك أمّ العز" .

1– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 82 .

2– ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص64

– وأتبعها حامد بقوله :

– زوجتي ... الأشغال الشاقة المؤبدة التي حكم بها أبي عليّ رحمه الله ... زواج بدل، وغرقت المرأة في خجلها من جديد ... وهتفت منال: "زوجتك جميلة جدّا يا معلم ... فردّ المعلّم وهو يشير بيديه في حركات تمثيلية :

– ربّما ... لكنّها لا تصلح إلاّ للأعياد والمواسم ... مثل النّعاج تماما [1] .

ودهشت منال أيّما دهشة "لتلك الرّيفية السّاذجة الجميلة، والتي لا تثور من جارح الكلام، أو تتألم لوقع سخريّات زوجها. نعاج... ثيران ... أشغال شاقّة ... تلك هي التشبيهات التي يطلقها عليها زوجها، وهي تبشّ له، وتبتسم لسيّاطه القاسية وكأنها تستمع لعبارات الغزل الرقيقة ..."[2].

لقد جعل ضمير المتكلم المتلقي قريبا جدا من الفعل السردي والأحداث المتشكّلة في النص الرّوائي، بل وسمح له بأن يغوص في أعماقه، فأصبح بذلك جزءا منه، يعيش أحداثه، ويشعر بها، لذا " يجب أن يعلم أسذج القراء وأدناهم إلماما بتقنيات الكتابة الروائية، بأن حضوره قوة وسيطة ومحوّلة في كل حكاية، انطلاقا من اللحظة التي ينصب فيها المؤلف بوضوح ساردا في الحكاية، حتى في الحال التي لا يكون فيها لهذا السارد أي طابع شخصي"[3].

ويسهم هذا الضمير أيضا في محاولة تقديم الشّخصية نفسها بنفسها، فتحرص على أن تظهر نفسها كما تريد هي، فيكون السّارد بذلك مجرّد شاهد على الأحداث، .

ومن أمثلة ذلك قوله: "وارتجفت أوصال منال عندما قال لها الطّبيب:

1– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 50–51 .

2– المصدر نفسه، ص 52 .

3–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص124

– أنت في وضع حرج يا منال ... وضع لا تحسدين عليه إطلاقا ؟؟ .

– فقالت وقد شحب وجهها .

– كيف؟

– اسمك الآن على كل لسان في القرية ...

– أنا ؟

– أجل ... لا تهربي من الواقع المر الأليم .

– إنهم ينهشون عرضي منذ أتيت هنا"[1] .

– لكن الأمر جد مختلف هذه المرة ياعزيزي .. المعلم حامد في السّجن .. وبيته احترق .. عن آخره ... والحاج علي هو الآخر مقبوض عليه رهن التّحقيق ... والدّماء توشك أن تجري أنهارا في حارات القرية .. كل ذلك من أجلك" [2] .

لقد أفسح السّارد المجال للشّخصيات أن تواصل السّرد وتشارك في تطوير الأحداث وهو يلخص ذلك التصعيد الذي تمخّض عن صراع وجهاء القرية من أجل امرأة حسناء أوقعتهم جميعا في شراك حبها والوله بها" حتى وصل بهم الحد إلى درجة الهلاك

وهو استغلال يأسف له الواقع والأخلاق من شخصيّة مثقّفة ومرموقة في المجتمع، ولعلّ الخطورة كل الخطورة ليست في أولئك الذين يرون في الأنثى استجابة لرغباتهم الجنسية بناء على ما تمليه عليهم ثقافتهم المحدودة وعاداتهم وتقاليدهم البالية، بل إن الأدهى والأمر أن يصدر ذلك ممّن يدّعون الثقافة والوعي، والطّبيب واحد من هؤلاء

[1]- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 149

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

"ووقفت منال، ووقف الطبيب، بينما تقدّم نحوهم رجال ثلاثة ... لجنة تحقيق، تابعة للمنطقة الطبيّة، ليحقّقوا مع الطّبيب فيما وجّه إليه من اتّهامات ..." [1] .

وتجدر الإشارة إلى أن الكيلاني قد بالغ في الوصف الجسدي لهذه المرأة ، حيث راح يصف الجسد ، ويبرز المثيرات، ويصف ما يعتلج في النفوس من النزوات الجنسية، لذلك نجد أحد النقاد يعيب عليه ذلك، ويتساءل غاضبا:" أليس من المحزن أن تسيطر على هذه القصة التي أسماها المؤلف" الربيع العاصف" تلك المشاعر الجنسية التي اتجهت كلّها نحو منال، من حامد المليحي والشيخ علي وعبد المعطي والطبيب، وكأن لا قضية في هذه الريف البائس ولا مشكلة إلا الوصول إلى منال والزواج منها أو كسب رضاها، بالحلال أو الحرام؟"[2].

ونجد كذلك ظهور ضمير المتكلّم في الرّواية، ويتجسّد على لسان الباشكاتب عبد المعطي، وهو يترجم لنا أنّاته وزفراته، وهو على مشارف الموت "وبينما كان عبد المعطي يرقد على جانبي الطّريق يناجي نفسه، سمع صوت الطّبيب :

– لماذا ترقد هكذا ؟؟

– الحال ساءت يا دكتور ...

– أعرف ... القرية كلّها أعلنت الحرب .

– لا أقصد ذلك .. لقد ساءت بالنّسبة لي ...

– كلّنا في وضع تعس ... هيا ... قم لأعيد فحصك، إنّك تبدو متعبا بصورة لا تسر .

[1]– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق ، ص 151 .

[2]–محمد حسن بريغش، في القصة الإسلامية المعاصرة –دراسة وتطبيق– ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1420/2000م، ص149

– وتمتم عبد المعطي: "سمعت يا دكتور أن الطحال إذا تلف يستأصلونه بعملية جراحية .

– فقال الطّبيب في يأس .

– لكن ليس هناك شيء اسمه استئصال الكبد .

– معنى ذلك أنني سأموت ..." [1] .

وازدادت حالة "عبد المعطي" سوءا، ومع ذلك ما يزال متمسكا بالحياة، آملا في العيش والحب .

لقد استطاع هذا الضمير التوغل في أعماق النّفس وكشف خفاياها وأسرارها ونقل ما يدور في داخلها نقلا ذاتيا، وقدرته كذلك على نقل مشاعر وانطباعات الشّخصية بصورة واضحة بعيدة عن التّزويق إذا أراد المؤلّف إضفاء شيء من المصداقية على سرده .

2-2-3 خصوصية ضمير المخاطب في رواية " الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني :

لقد بدا من الواضح –من خلال تحليلنا لهذه الرّواية– سيطرة السّرد بضمير الغائب، بحيث استطاع الرّاوي العليم أن يحتوي الكثير من الأحداث والمواقف فيها فيتراجع في المقابل السّرد بضميري المتكلم والمخاطب إلاّ بما تقتضيه ضرورة السّرد، ليتنحّى الرّاوي العليم جانبا، ويترك الفرصة للشّخصيات في مواصلة سيرورة الأحداث والتعبير عنها .

1– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 158 .

ونجد أن المؤلّف قد استعان بتوظيف ضمير آخر في بعض الأحيان، وهو ضمير المخاطب مفردا وجمعا الذي يعّد أحدث الأشكال السّردية عهدا" [1] ولذلك لم يتم استخدامه بدرجة كبيرة في النص، إذا ما قارناه مع الأوّلين، ولكن من المؤكد أن هذه التقنية تساعد –هي الأخرى– القارئ للولوج داخل النص، وربطه بعلاقة مع السّارد لأجل تفعيل الأحداث في النص .

ومن صيغ الخطاب في النص ما جاء على لسان الشيخ المدّاح في صلاة الجمعة " أيّها النّاس لقد دخلت قريتنا أرواح شرّيرة، ونزلت بها الشياطين فسرت العدوى إليكم، وتركتم طريق الملة السمحاء، وسلكتم مسلك الآثمين والأشقياء، فبدّل الله أمنكم خوفا، وغناكم فقرا، ورضاكم سخطا، وأنزل عليكم البلاء من فوقكم، ومن بينكم، ومن تحت أرجلكم، فتلف الزرع وجفّ الضرع، وشبّت الحرائق، وطمست الحقائق، وفتحت السّجون أبوابها للمعتدين، وحاق الضّياع بالمذنبين، وتصارع الرّجال من أجل امرأة متبرّجة، وطوتهم رغبات الجسد السّاذجة، فطوبى للأصفياء... أيّها الناس اتقوا الله فقد كفى ما كان .. اتقوا الله فقد مضى زمن العصيان ..." [2] .

هذا ما قاله شيخ القرية للمصلّين وهو يصرخ فيهم بصوت ناقم ثائر، محمذل بعبارات التّهديد والوعيد، والوعظ والتّأنيب، ليستشعر كل منهم مسؤولية ما آلت إليه القرية، ويرجع الذنب على عاتقه هو لأنّه لم ينه عن المنكر.

إنّ هذا الخطاب وإن كان موجّها إلى فئة من النّاس ولكنّه في الأصل رسالة إلى كل أهل القرية، وقد وصف أحد النقاد" الشخصيات الريفية في هذه القصة بالشريرة المؤذية، التي لا تبدو عليها علامات الطيبة والأخلاق التي عهدناها في أهل القرية"[3] ،

1– ينظر: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 197 .

2– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 152 .

3– ينظر: محمد حسن عبد الله، جولة في الربيع العاصف، ملحق برواية الربيع العاصف، ص198–199

ولا يخفى علينا ما لهذا الضمير الجمعي (أنتم) من دلالات القوّة والموّاجهة والتّعنيف بغرض نشر الوعي بين الأفراد وتبصيرهم بعواقب الأمور (فبدّل الله أمنكم خوفا، وغناكم فقرا، ورضاكم سخطا، وأنزل عليكم البلاء من فوقكم ومن بين أيديكم ومن تحت أرجلكم ..." [1] ثم كانت النّتيجة "والناس من حوله يمصمصون بشفاههم ويحرّكون رؤوسهم في حسرة، وقشعريرة الخوف من الله تسري في أجسادهم والشّيخ يتمتم: "**قل يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله إنّ الله يغفر الذّنوب جميعا**" – الزمر : 53 .

وانقلبت الأمور رأسا على عقب، وصارت القرية في أسوء حال، "وعلم الجميع أنّ الأرواح الشرّيرة التي تحدّث عنها الشّيخ المدّاح لم تكن سوى منال ..." [2] .

وهذه صيغة خطاب أخرى في مواجهة حادّة بين الحكيمة "منال" والباشكاتب عبد المعطي" ، قالت: – أنت؟ ... كيف؟؟ .

- أردت أن أحطم أعداءك بطريقتي الخاصة ..
- ماذا تقصد؟..
- أشعلت النّار... وذهبت بهم إلى السّجن.. وأقمت الدنيا وأقعدتها ..
- إنّك متعب ...
- فتحامل عبد المعطي على ساعديه الهزيلين واضطجع نصف اضطجاعة، وقال في نبرة حادّة :
- خطبك الحاج ... فشكوته إلى الإدارة .. وفتّشت عن مخالفاته .. وقذفت به إلى السّجن ... وأحبك المعلم، وحاول الزّواج منك، فشكوته إلى مباحث المخدّرات

[1]– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 152 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 153 .

كي أريحك منه، وأريح البلد من سمومه، ثم ... ثم الطّبيب، ألم يحاول أن يكون ذئبا معك ذات مرّة ؟ الآخر شكوته إلى المنطقة الطبيّة ..." [1] .

هكذا يواجه "عبد المعطي" الحكيمة "منال" بالحقيقة وقد طفح الكيل، ليبين لها أنّه الأقوى، وأنّ سلاحه الورقة والقلم، "هكذا ترين أنّهم ذهبوا جميعا، وبقيت أنا ... ذهبوا رغم عصبيّتهم ومالهم وقوّتهم ..." .

هنا يوجّه عبد المعطي حديثه إلى تلك المرأة التي جعلته يقف على حافّة الجنون، وهي التي لم تعرف معنى البدايات، حتى تذوقت فجائع النهايات غير المحسوبة .

وفي خضم استفزازات "الأنت" التي يحرّكها "عبد المعطي"، ويخاطبها في حالة من الهوس الذي يجدّد تدفّقات السّرد، مازجا بين ضمير "الأنا" الذي يمثّله "الباشكاتب" كمرسل، وضمير المخاطب المفرد "أنت" الذي تمثّله "منال" كمرسل إليه، وكمستقبل للخطاب في الوقت ذاته، وكل هذا يحدث في إطار استراتيجية تفاعلية لا تلغي حضور القارئ، بقدر ما تجعله شخصية حاضرة من خلال تواطئها مع السّارد المستسلم لسلطة الضّمير المركّب "أنا + أنت" .

وضمير المخاطب بجميع أنواعه يكون بديلا لا غنى عنه بالنّسبة للشّخصية السّاردة في حالة استعادة الوعي الذي لا يتيح لها مقامه استعمال "الأنا" مما يفرض عليها استخدام "الأنت"، وهذه "الأنت" تتيح للسّارد" توصيف وضع الشخصية من جهة، ورصد الكيفية التي تولّد بها اللّغة نفسها من وجهة أخرى" [2] وكأنّه يريد إعادة بث الوعي في ذاته أولا، وبعث الحياة في وعي الآخر ثانيا من أجل السّرد .

1- نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق ، ص 160 .

[2] - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 97 .

وهكذا نلمس حضور ضمير المخاطب بأشكال مختلفة في بعض المقاطع السّردية، بشكل صريح من خلال الضّمير المنفصل "أنت" أو بشكل غير صريح كضمير مستتر أو متّصل من خلال كاف الخطاب الذي يرفع السّتائر، ليكشف عن حضوره و يعلن وجوده في النّص "... قد أبدوا بالنّسبة لك لغزا كبيرا .. لكنّك ستفهمين كلّ الطّلاسم والرّموز ... وأبدوا أمامك إنسانا بسيطا ضائعا ... لو نظرت إليّ نظرة منصفة، لو تحسّست هذا القلب الذي ينطوي على حب كبير.. لك أنت .. إني مريض محتضر .. لكن قلبي جبّار .. هل تموت القلوب أيضا يا منال؟؟ ولم لا .. إنّها من لحم ودم .. آه كم أحسّ بالتّعب .

ولم تدر منال بماذا تجيب، كانت في دّوامة ثائرة عاصفة، فتمتمت وهي تخرج،

– تصبح على خير ..

– وأنت من أهله ... آه ... " [1] .

إن من المزايا التي دعت المؤلّف إلى اللجوء إلى استثمار ضمير المخاطب في النص [2]:

أ/ أنّه يجعل الحدث يندفع جملة واحدة في العمل السّردي لتجنّب انقطاع الوعي .

ب/ يتيح وصف الوعي في حال كينونته، من قبل الشّخصية نفسها .

ت/ يتيح وصف وضع الشّخصية، والطّريقة التي تولد بها اللّغة فيها .

يضيف د. مرتاض نقلا عن بيتور: "أنت يتيح لي أن أصف الشّخصية كما يتيح لي الكيفية التي تولد اللّغة فيها [3] فكأنّما "أنت" جاء لفكّ العقدة النّرجسية الماثلة

[1]– نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 162 .

[2] – M.Butor. Déclaration le figaro littéraire. Paris du 7.12 . 1957. P 57 .

في الأنا، ففي "أنت" خلاص للأنا من منظور "butor" على الأقل، غير أنّني لا أعتقد بأنّ أنت يستطيع مع ذلك إبعاد شبح "الأنا" المتسلّط على الشّريط السّردي بل لعلّه لا يزيده إلاّ مثولا وبروزا [1] .

ويبقى أن أشير في الأخير إلى أن فصل كل مكوّن سردي عن الآخر، أمر شديد الصّعوبة، ولا يكاد يخلو من التكلّف، وتداخل السّرد في رواية "الرّبيع العاصف" من طرف عدّة شخصيات، ما هو إلاّ وسيلة أوجدها المؤلّف، كمخرج لجأ إليه للخروج من الرّتابة التي تصيب النص الرّوائي، بسبب الصّبغة التي طغت عليه من عواطف وأحزان تحملها الشّخصية بداخلها .

وعليه فإنّ كل ما أراد المؤلّف بثّه، أو عرضه للطّرح، من أفكار وآراء تصل في بعض الأحيان إلى درجة الخطورة لذلك أسقطها على شخصيات مستقلة بذاتها في النّص ليلّخص ذاته من كل الارتباطات .

خصوصيّة الرّؤية السّردية في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني :

2-3-1خصوصية ضمير الغائب في رواية "رمضان حبيبي "لنجيب الكيلاني:

يقول رولان بارت في كتابه: "الكتابة في درجة الصّفر": "من المعتاد أن يكون ضمير المتكلّم "أنا" في الرّواية شاهدا، وأن يكون ضمير الغائب "هو" الفاعل لماذا؟ لأنّ ضمير الغائب (هو) مواضعة نمطية خاصّة بالرّواية على مستوى واحد من الزّمن السّردي، وهو يشير إلى الحدث السّردي ويستكمله، ولولا ضمير الغائب لعجزنا عن إقامة الرّواية أو تسبّبنا في تدميرها، فضمير الغائب هو التجلّي الشّكلي للأسطورة"، ويضيف بارت أنّ ضمير الغائب "الوسيلة الأولى لحيّازة الكون على الوجه الذي

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، مرجع سابق.ص165.

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

يرتضيه، إنّه إذا أكثر من تجربة أدبيّة، إنّه فعل إنساني يربط الإبداع بالتّاريخ أو الوجود" وهو كذلك "مادة الإبداع وليس ثمرته" أي أنّه ليس ضميرا متحوّلا عن "أنا" الكاتب بل عنصر أصلي وخام من عناصر الرّواية" [1] .

ويعدّ ضمير الغائب من أكثر الضّمائر التي يستخدمها الرّاوي من خلف، وقد يتحدّث عن الآخرين، وقد تبدو صورة الرّاوي مسيطرة بوصفها رواية، لكن صوته لا يظهر بل يتوارى خلف هذا الضّمير غالبا .

تصلنا أحداث رواية "رمضان حبيبي" من خلال وسيط شفّاف هو السّارد العليم، صاحب المعرفة الكليّة الذي ينقل لنا ما يرى من أحداث وما يسمع من أقوال، واصفا كل ما يقع في مجال نظره أو تلتقطه عدسته المسلّطة على العالم الحكائي الذي يقوم بإنشائه، وانتقاء أخباره لكونه يعلم أكثر من الشّخصية نفسها يقول السّارد في المقطع الآتي: "وساد صمت قصير عاصف، الجميع يرهفون آذانهم لما يجري، وعيونهم مفتوحة ترصد كل حركة، ذهب التردّد والخوف ولم يعد أمام الرجال سوى الوثوب والتقدّم والضّرب" ، وترنّم أحمد عبد الفتّاح بقصيدة قديمة قرأها عشرة أعوام ... كانت تحكي عن ذكريات النّضال يوم تقسيم فلسطين .. يوم أن دخلت الجيوش العربية إلى أرض الميعاد عام 1948 ... كان أحمد يغمغم بالأبيات .. ويطرب لموسيقاها، وينظر إلى باب الحصن، ثم يعود وينظر إلى ساعته ..." [2] .

إنّه سارد "يسعى إلى معرفة مالا تسمح به الإمكانيات الطبيعيّة الضيّقة، ويروم التطلّع إلى ما يوجد خلف ظاهر الأشياء، واستنطاق ما يختبئ خلف حقيقة الأقوال، " فبالرغم من أنّ الراوية غير مرئي للقارئ كما هو حال الآخرين، فإنّه في كل لحظة

1- فراس حج محمد، الراوي تلك المهمة الخطيرة، w.w.w. ulra.com ، 2019/11/10، 10:11 .

2- نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، ، مصدر سابق، ص 71 .

أقرب منهم بطاقته في العين الباصرة ، وامتداد النظر، وهو لا يستطيع أن يرجئ مهمته، فعليه أن يستمر بثبات في النظر والوصف"[1] .

ويقول في مقطع سردي آخر: "ودارت برأس أحمد تساؤلات عديدة هاهو الجندي الإسرائيلي بلحمه ودمه وفكره، أين التفوّق الحضاري الذي تحدّثوا عنه؟ وأين الشجاعة التي تحدّثت عنها وكالات الأنباء ... وردّدتها الصّحف، وترجمتها الأفلام السينمائية، وعلّق عليها المحلّلون والمفكّرون، وغمغم أحمد وهو يرى الوجوم على وجوه الأسرى التّعساء" [2] .

لقد استطاع الضّمير "هو" أن يتسلّل إلى دواخل شخصيّة البطل "أحمد" لينصت إلى أحاديث نفسه، ويتغلغل في أعماق ذاته، ليكتشف حقيقة آرائه، مدركا بذلك لخطابه الدّاخلي، الذي لم تسمعه الشّخصيّات الأخرى التي تشاركه الأداء .

لقد توصّل "أحمد" إلى حقيقة ثابتة مفادها أنّ "الإيمان القوي" لا تقهره أي قوة فوق الأرض مهما بلغ البشر من تقدم علمي أو تكنولوجي .

ويواصل الراوي السرد :"وهبّ أحمد واقفا وأخذ يصيح بأعلى صوته: "الله أكبر،الله أكبر"، ومضى في ندائه حتى أتمّ أذان المغرب، وأمّ بعض الحاضرين في صلاة الجماعة بينما وقف الآخرون مدجّجين بالسّلاح للحراسة، ثم آن أوان الإفطار، قبّل عرفان الأرض الطيّبة ثم لعق شفتيه وهو يتمتم: "بررت بوعدي" وتناول الرّجال قليلا من الطّعام ..." [3] .

---

[1]– بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، مرجع سابق، ص232

2– نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص 74 .

[3]– المصدر نفسه، ص 75 .

إن سرد ضمير الغائب يكون فيه الرّاوي على حد تعبير سعيد يقطين" يروي من منظوره الخاص لأنّه سيّد العالم السّردي الذي يملك مفاتيحه وأسراره بكثير من الثّقة والاطمئنان" [1]، فها هو الرّاوي ينزل إلى ساحة القتال، ليرصد لنا حركات الجنود وسكناتهم وكأنّه بينهم، بل وكأنّه واحد منهم، يستشعر قوّة إيمانهم، وصبرهم عند لقاء العدو، وكلّهم حزم وعزم على تحقيق النّصر، واسترجاع أرض سيناء الطيّبة .

ثم ينتقل إلى وصف حال النّاس في أجواء الحرب، كأنّه يراقبهم من عين كاميرا خفية "إنّها الحرب الشّاملة، وفي أيّام الحرب تتبدّل الأحوال، وتشحّ الأقوات، وتنتعش السّوق السّوداء، ويهرول النّاس ويتزاحمون لشراء البضائع والمواد التموينية، ثم يقومون بتخزينها، وينكمشون في دورهم أو خنادقهم ويتكاسلون عن أداء أعمالهم" [2]، ولكن الملاحظ أنّ الأمر هذه المرّة على الخلاف "النّاس يروحون ويجيؤون، ويمارسون حياتهم العاديّة في رضا وسرور حتى الأصناف أو السّلع التي شحّت أو اختفت لم تثر في نفوسهم الضّيق أو الغيض، كل شيء يهون إلاّ الوطن والعقيدة" [3].

ولا جرم أن يسيطر ضمير الغائب على عنصر القص، فقد اتّخذه الرّاوي وسيلة لسرد أحداث هذه المعركة الخالدة، وظروفها التّاريخية، فهو الضّمير الأنسب لاستحضار التّاريخ، وصوغه في عباءة الفن الرّوائي، وهو المفضّل لديه لأنّه الأجدر بالحكي، وقد أتاح هذا الضمير للرّاوي العبور إلى المكان الذي يريد دون حدود أو قيود.

---

[1] – أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الراوية العربية " ممكنات السرد"،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2009، ص 141 .

2– نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، ، مصدر سابق، ص 79 .

3– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لقد اتّكأ الرّاوي على هذا الضمير، وهو" سيد الضمائر السردية وأكثرها تداولا، وأيسرها استقبالا بين المتلقي، وأدناها إلى الفهم لدى المتلقين ، والأشيع استخداما"[1] ، وهو يسهّل على الراوي بأن يمرّر ما شاء من الأفكار والآراء والمواقف والإيديولوجيات التي يصعب البوح بها في كثير من الأحيان، لقد لبس الكاتب عباءة التستّر والتخفّي وأعلن امتزاج الواقع والمتخيل ليجسد أحداث معركة تاريخية خالدة" وتزداد المعركة عنفا، وتتراجع قوّات العدو وتخلّف وراءها أكداسا من الذخيرة والسّلاح والدبابات الجديدة الصّالحة للاستعمال، ويستسلم الأسرى بأعداد كبيرة، وتسود المجتمع الإسرائيلي موجة من الارتباك والاضطرابات، ويتبادل الأعداء الاتّهامات "من المسؤول عن تلك الكارثة؟؟ ويطلقون باللّوم على القيادات العسكرية عندهم تارة، وعلى المسؤولين السيّاسيين تارة أخرى ...

وتستغيث الصهيونية بأعوانها، وعلى الفور تقام الجسور الجوّية لنجدة المنهزمين، حيث تشحن لهم أحدث الأسلحة وأخبثها، أدوات تظهر في المعارك لأوّل مرّة في التّاريخ ..." [2] .

يواصل السّارد تقديم أحداث القصّة بضمير الغائب، فهو يتحدّث نيّابة عن الجميع، جماعات وفرادى، فأحيانا يروي عن بطل القصّة "أحمد"، وأحيانا عن الجنود ثم عن الشّعب المصري، ثم عن الإسرائيليين، إنّه سارد موجود في كل مكان، ومع ذلك فإنّه سارد غير مشارك في صنع الأحداث، يضع مسافة زمنية بين الحدث وزمن وقوعه، وزمن الإخبار عنه، لأنّه ضمير الغائب "يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي من

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص153

[2] – نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، ، مصدر سابق، ص 80 .

الوجهة الظّاهرة الأقل وذلك حيث أن "هو" في العربية يرتبط بالفعل السّردي "كان" الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة" [1] .

يقول في المقطع الاستذكاري الآتي: "تذكّر عبد السّلام النّاس في الشّوارع وهم يضعون الترانزستور على آذانهم، والنّسوة اللاتي كنّ يزغردن وهن يشاهدن الطّائرات المعادية، وهي تسقط محترقة، وتذكّر أفواج الرّجال والفتيات وهي تتزاحم لدى مراكز الدّفاع المدني والمتطوّع للمقاومة الشعبيّة، وعربات الجيش وهي تحمل الرّجال الذاهبين إلى الميدان، وهم يلوّحون ببنادقهم ويبتسمون في سعادة ..." [2] .

ويبقى السّارد بلا ملامح، جالسا على عتبات النص، ممسكا بخيوط السّرد، والمسافة التي جعلته غير مشارك في تفعيل الحدث وبنائه، إلاّ أنّنا نجده غير متوان عن بناء جسور التواصل مع قارئ النص من خلال شروحه وتعليقاته التي يبثّها في سطور الخطاب معلنا عن معرفته الكليّة بمجريات الأحداث، معبّرا من خلالها عن تضامنه مع الشّخصية وقربه منها، ذهبت جليلة إلى السّجن، المكان كئيب صامت، شعرت برهة وهي ترى القضبان والسجّانين والملابس الزّرقاء المقبضة، وشعرت أيضا بالخجل، فهي فتاة كريمة جميلة، فكيف تأتي إلى هذا المكان، إن من يراها سوف يرجّح أنّها قريبة لأحد السجناء ..." [3] .

ويذكر السّارد في مقطع آخر مستندا إلى ضمير الغائب المفرد المؤنث العائد على "جليلة" كيف كانت الخاتمة المأساوية لفتحي" عندما التحقت جليلة بمدير السّجن

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، مرجع سابق، ص 153، 154 .

[2]– نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص 82 .

[3]– المصدر نفسه ، ص 86 .

أخبرها أن فتحي عضو في شبكة تجسس خطيرة، وأنّه كان حلقة اتّصال بين بعض الخونة في الدّاخل، ومعظمهم من الأجانب، والخونة من الخارج ..." [1] .

هكذا يظهر السّارد العليم بين الحين والآخر خلال هذه التّداعيات ليعوّض الشخصية ويقوم باسترجاع الأحداث نيابة عنها في محاولة منه لتأثيث الفراغات التي تركتها والتي كان يسعى من خلالها إلى إنارة ذهن المتلقّي، وإفادته بكل المعلومات التي تكشف عن حقيقة "فتحي" الذي اتّضح في النّهاية أنّه كان خائنا للوطن، وشعرت جليلة بكثير من المعرّة والخزي لأنّها كانت على علاقة وطيدة معه .

2-3-2 خصوصية ضمير المتكلم في رواية "رمضان حبيبي "لنجيب الكيلاني :

نجد السّارد في محطّات كثيرة من رواية "رمضان حبيبي" يتخلّى عن سلطته كسارد، فاتحا المجال أمام الشخصيات المشاركة كي تسرد ما حدث لها بالتّفصيل ممّا يؤدّي إلى تعدّد الساردين، وتنوّع في ضمائر السّرد التي" تعتبر السبيل الوحيد الذي نملكه، والذي نميّز به المستويات العديدة للوعي، أو للكمون الذي يركب كل واحد منها ، ويموضعها ضمن الآخر وضمننا" ، [2]فنجد السّرد يتحوّل من ضمير الغائب "هو" إلى ضمير المتكلم "أنا"، ويتحوّل معه السرد من الدّرجة الأولى إلى الدّرجة الثانية، ويصبح السّارد الذي كان يقف على خط الحيّاد ساردا مشاركا له أحقيّة التدخّل بالتعليق والتعقيب، دون أن يحدث بتدخّله أي انقطاع في سيرورة السّرد قال الرّقيب عرفان: "هذا المكان من خط بارليف حصين ونستطيع الوصول إلى بعض ثغراته، أرى أن نقذف بالمتفجّرات من هذه الثّغرات ..." .

[1] – نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص 87 .

[2] - M.Butor. le Roman comme Recherche, Munuit, Paris, 1960. P123

وقبل أن يجيب الضّابط على رأي عرفان تقدّم أحمد وقال والغبار يكاد يطمس ملامح وجهه: "أخي القائد... إنّهم في رعب وأرى أن نطلب منهم التسليم، نحن في مأمن ... وهم قد يستسلمون ... وذلك يفيدنا كثيرا ..." .

وراقت الفكرة للجميع، وتقدّم أحمد بالقرب من مدخل الحصن الأسطورة وهتف: " خير لكم أن تلقوا السّلاح، وتسلّموا أنفسكم، نستطيع القضاء عليكم ... لا جدوى من المقاومة، أمامكم ثلاث دقائق ... الله أكبر ..." [1] .

من خلال هذا المقطع نلاحظ تحوّل السرد من سرد بضمير الغائب إلى سرد بالضمير "نحن" دون أن يحدث هذا التحوّل إخلالا على مستوى السّرد .

ويقول في مقطع سردي آخر على لسان عرفان: "لنبدأ العمل ... هنا متلقى طرق عدّة وآليات العدو تمرّ من هنا في تنقّلاتها، فلنبث الألغام، ولنوزّع القنابل الموقوتة ... يجب أن تظلّ الانفجارات مستمرّة لساعات ... تلك هي الأوامر ..." [2] .

بناء على هذين المقطعين، يتضاءل ضمير المتكلم "أنا" فاسحا المجال لتعاظم "النّحن" الذي يفتح ذراعيه لاحتضان الكل، وفق استراتيجية مدروسة تسعى إلى إقناع المتلقّي بأنّ خوض غمار الحرب، تجربة جماعية عاشها "أحمد"، مع رفاقه في النّضال بعد وحدة المصير التي آلوا إليها، فتسقط كل الفروقات، وكل العلاوات، لينزل الجميع إلى صعيد واحد، وكلّهم عرضة للهلاك .

لقد حقّق هذا الانتقال من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمعي، ذلك الالتحام الذي يفتقر إليه كل جيش قوي مستبسل من أجل تحقيق النّصر.

1- نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص 71/70 .

[2] - المصدر نفسه، ص 98 .

إنّ هذا الالتحام الذي تصفه شخصية "أحمد" التي تشرّبت بحب الشّهادة، أو شخصية "عرفان" المناضل المحنّك، كلّها تكشف عن ذلك الحس الوطني الذي يتوجّب استشعاره في أرض الوغى من أجل تحقيق النّصر والانعتاق.

ويتواصل الحوار المباشر بين الشخصيات لتحرر السرد من الراوي العليم، وذلك لأنّ" السرد بهذه الطريقة يفيد عدم إدراك سوى ما تدركه الشخصية التي هي مرجع ضمير المتكلّم، وهذه فائدة عظيمة، تجعل القصة كلها أقرب إلى القبول والتصديق، بجريانها وفق المجرى الطبيعي للأمور في الحياة"[1] ، ويحتدم النّزال بين المسلمين واليهود ليبلغ إلى أقصى مدى، وبالرّغم ممّا نقله السّارد من أخبار ووقائع إلا أننّا نجد كلامه يفتقر إلى صدق المشاعر والأحاسيس وهذا أمر منطقي لأنه سارد غير مشارك وعليه، فكأنّه حين منح هذه الشخصيات (أحمد، عرفان، الضابط، أحد الجنود) حرّية الإفصاح نجده يطالبها بأن تغمر القارئ بذلك الفيض من الأحاسيس والوجدان،أملا في الظفر بإحدى الحسين "قال أحد الجرحى: "شربة ماء..." قال عرفان "لقد أوشكنا أن نعود إلى القائد..."، "أكاد أموت من الظّمأ..." قرّب "الزمزمية" من فم الجريح وصبّ فيه جرعتين أو ثلاثا ..."[2]

"أشكركم أيّها الإخوان ... إنّي أعاني آلاما شديدة في كتفي ... لكنّي سعيد أن وفقنا الله في مهمّتنا ... خذ ساعتي وأوراقي، أيّها الصّديق الرّقيب عرفان ... إذا أنا لقيت الله ... فأخبر أبي أنّني متّ بين يديك كأسعد ما يكون الإنسان ... قل له لا تحزن، فأنت كنت تحدّث أبناءك كثيرا عن علوّ منزلة الشّهيد عند الله ... أبي يا رفاقي إمام وخطيب أحد مساجد مدينة طنطا..." ...ونظر عرفان إلى "النقّالة" المعلّقة في سقف

[1]– إحسان اللواتي، السرد بضمير المتكلم في القصة القصيرة العمانية https://alroya.om/p/205792 ، 17يناير 2018، 12:22ساء.

[2] – نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص100

السيّارة، وبها جثّة الشهيد، فتدحرجت دمعتان على خدّه تحت ستر الظّلام ... وغمغم عرفان بصوت لا يسمعه أحد .

"وأنت أيّها الشّهيد ... ألا تريد أن تبعث لآل بيتك رسالة؟؟ " .

وتمتم عرفان للقائد المنتظر: "شهيد وجريحان ... ومفقود ... أحمد لم يعد ..." [1]

لقد وفّق الكاتب في اختيار ضمير المتكلم لنقل هذه الأجواء من أرض المعركة، ليجعل من القارئ كأنّه جندي من الجنود المصريين الذين تبنّوا الكفاح المسلّح بالدّفاع عن الأرض والوطن، فجاءت الرّواية غاصّة بالحس الوطني، الذي غذّى الشخصية الوطنية بمشاعر وأحاسيس الوعي الحقيقي في المجتمع المصري الذي عاش بداية تكوّن الوعي الوطني وولادة الوطن المستقل "كان أحمد يجد لذّة قصوى وهو يجاهد ويقهر العدو، أدرك أن الجهاد وسيلة راقية للعبادة، وقال أحمد للرّقيب عرفان :

– "إننّا نهب حياتنا لواهب الحياة ..." .

لكزه عرفان وقال :

"لا فلسفة ونحن في أتون المعركة ..." .

"سوف تمر الأعوام والأعوام... وسوف نستعيد ذكريات هذه الأيّام ونحن في قمّة السعادة ..." [2].

ويعود الكاتب للسّرد بضمير الغائب للكشف عن خلفيات هذه الحرب إذ يقول: وثارت التعليقات المتشنّجة في دوائر العدو السيّاسية والعسكرية لهذه الهزيمة، وافتضحت أكاذيب العدو وأفلامه السينمائية المزيّفة التي أغرق بها العالم ليرّوج لانتصاراته

1– نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص 101.

2– المصدر نفسه ، ص 94 .

المزعومة، لقد أراد أن يغطّي عاره، ويخفي فظائعه، ولكن هيهات فالقضية من بدايتها مؤامرة عالمية حاقدة، أرادت أن تقضي على شعب فلسطين، وتضرب العروبة في صميمها ..." [1] .

والملاحظ أن السّارد قد اعتمد الأساليب المباشرة في نقل كلام الشخصيّات، وهي أقرب الأساليب التي تحاكي كلامها وحواراتها، نظرا لما تمنحه للقارئ من ضمانات المصداقية والوفاء الحرفي لأقوالها، ولقد كان حريصا أيضا على تحرّي هذه المصداقية في النّقل من خلال فصله بين خطابه وخطاباتها بمجموعة من العلامات تأتي في مقدّمتها أفعال القول وما يأتي داخل دائرتها من كلمات وعبارات مثل (قال، رد، أخذ يصبح بأعلى صوته، أخذ يردّد، تمتم، غمغم..." .

لقد قام السارد بنقل المشاهد الحوارية كما تجري في الواقع، عاملا على إعلام المتلقي بكل تفاصيلها وظروفها ممّا "جعله هنا ينقاد وراء السارد: يرى ما يراه، ويحس كما يحس، ويفعل ما يفعله"[2]. كما أنه عمل على نقل حركات الشخصيات المتحاورة، ومواقفها وأحاط بها كاشفا انفعالاتها أثناء فعل القول، وردّت فعلها بعد تلقيّه، ذلك من أجل تقريبها أكثر إلى ذهن المسرود: يقول في المقطع السردي الآتي في حوار مباشر دار بين عبد الفتّاح والد أحمد، و"جليلة": "والتفت عبد الفتّاح خلفه عندما سمع ذلك الصوت الذي يعرفه والتقت نظراته بنظراتها... هتف.

– "جليلة؟؟" .

– عم عبد الفتّاح" .

[1] – نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص 95.

[2] – https://alroya.om/p/205792- إحسان اللواتي، السرد بضمير المتكلم في القصة القصيرة العمانية 17يناير 2018، 12:22ساء.

– إنّني سعيدة برؤياك" .

– تفحّصها في حنان وقال :

– "لشدّ ما تغيرت!! " .

حاولت أن تسوّي شعرها تحت القبّعة التي تلبسها وهي تقول:"إنّني لم أنعم منذ ليلتين" .

– قال عم عبد الفتّاح: "في البداية لا يستطيع الإنسان أن ينام وسط هذه الضجّة القاتلة، إنّ الانفجارات والدّماء والشلاء وصرخات الاستغاثة، ونظرات المحتضرين، كل هذه الأشياء تبعث على الأسى والأسف، وتجعل النوم يهرب ..." [1].

– قالت جليلة :

– "لم أكن أتصوّر أن أعيش هذه التجربة" [2]

قال عم عبد الفتاح: "تجربة العمر... لقد عانينا في التاريخ تجارب المغول والتتار والصليبيين، ثم عانينا تجارب الإستعمار الحديث ... واليوم نوّاجه تحديّا صهيونيّا عنيفا ... التجارب السّابقة كلها أضاءت بالنّصر والحرية ... كان هنا دائما رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه ..." [3] .

فمن خلال السرد بضمير المتكلم وعلى لسان الشخصيات نجد السارد يحرص على نقل خطاباتهم بأمانة تامة، كاشفا للقارئ تاريخ هذا الوطن العريق، الوطن المقتدى الذي ترخص أمامه النفس .

2-3-3 خصوصية ضمير المخاطب في رواية"رمضان حبيبي"لنجيب الكيلاني :

1- نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص 105 .

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه ، 105.

استدعت الذّات السّاردة هذا الضمير في بعض محطّاتها السّردية، فهو بالرغم من قلّة وروده في هذه الرّواية، تلمسه مجسدا على لسان الشخصيّات في حواراتها المباشرة... كاشف عن معان ودلالات متباينة من نموذج سردي إلى آخر وذلك على اعتبار أن صيغة الخطاب تجعلنا نحن كقراء نحس بالإنتساب إلى هذا الخطاب، والانتماء إلى هذه الأحداث التي نسمعها ونقرؤها في الوقت نفسه، فضمير المخاطب هو ذلك "الشخص الذي تروي له القصّة التي لا يعرفها" [1] .

يقول الرّاوي: "وعاد عم عبد الفتاح إلى بيته، وجد زوجته في انتظاره، كانت تتوكأ على عصاها، وسدّدت إليه نظرات ضارعة حزينة وقالت بنبرات خاشعة واجفة :

- "أين ولدي؟؟ " .
- "الحرب لم تنته بعد يا امرأة ..." .
- "سألتك عن والدي ..." .
- "مازال هناك يؤدّي واجبه ... " .
- "ليس هذا في يدينا ..." .
- "خذوني إليه ... " .
- "لم يعد ابنك ... " .

دقت على صدرها في رعب وقالت: "ماذا تعني؟؟ هل أصابه مكروه" .

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، مرجع سابق، ص 68 .

– "أقول إنّ أمّنا الكبرى هي بلادنا ... ونحن وديعة عند الله وسبحانه لا تضيع عنده الودائع" [2].

يترجم هذا المقطع السردي مشاعر الخوف والقلق التي انتابت كل أم عربية في فترة الحرب تلك، حين تستودع ابنها وهو ذاهب إلى الحرب، إلى الجهاد، هل سيعود يا ترى؟ .

لقد شعرت زوجة عبد الفتّاح بالذّعر الشديد حين عاد زوجها، ولم يعد معه ابنهما سلامة، فكأنّها تؤنّبه وتلومه على تضييع الأمانة، في هذه المّواجهة الصّريحة التي أعلنها أسلوب الخطاب في قولها: "سألتك عن ولدي" وقولها، "لم يعد ابنك" .

وهذا مقطع سردي آخر تبرز فيه كاف الخطاب، في حوار دار بين جليلة وأخيها عبد السلام، وهما يذرفان دموع النّدم والحسرة على التفريط في حق هذا الوطن، فاختار كل منهما طريقة يكفر بها عن ذنبه: "قالت جليلة لشقيقها عبد السلام "العالم لا يفهم سوى لغة القوّة والمصالح ..." .

– "ألا يمكن أن ينتصر الحق وحده ؟ " .

– "ربّما إذا أصبح عالمنا بلا أنياب أو مخالب" [1] .

قال عبد السّلام ماذا علي أن أفعل؟؟" .

قالت جليلة وهي ترمقه من طرف خفي:

"أن تسلّم نفسك لأقرب مركز للتجنيد" .

... وجعل عبد السّلام من هواجمه القديمة لماذا كان يكره الالتحاق بالجيش؟؟

1 – نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص 130–131.

1– المصدر نفسه ، ص 81 .

قال: سوف أذهب الآن يا جليلة، إنّني أستعجل الأيّام كي ألحق بالرّجال هناك

... الرجال الذين رفعوا أعلامنا على قمم سيناء .

– جففت دموعها وقالت: "سآتي معك، سألتحق بركب الممرّضات، وسأطلب الذّهاب إلى أقرب مكان من المعركة" [1] .

هكذا ساعد ضمير الخطاب في تعرية بواطن الشخصيات والكشف عن نواياها من منبر الإقرار والاعتراف، وضمير المخاطب بكل أنواعه هو بديل لا غنى عنه بالنسبة للشخصية نفسها، وفي حالة استعادة الوعي والإقرار بالذنب للآخر فيفرض عليها استعمال الأنت الذي يتيح للسّارد توصيف وضع الشخصية من جهة ورصد الكيفية التي تولد بها اللغة من جهة أخرى" [2] .

فهنا نجد أن ضمير المخاطب يعتبر الوسط الفاصل بين شطرين اثنين الغائب والمتكلم: فالضمير المخاطب هو: الضمير الذي يمكن أن يوصف في الرّواية بأنّه الشخص الذي تروى له قصّته الخاصة به [3] .

ممّا سبق نجد أن ضمير المخاطب من الأشكال السّردية المهمّة في النص السردي، إذ يؤدّي وظيفة إبلاغية .

بالرّغم من تعدّد الضّمائر والدّور الذي تلعبه في بنية النّص السّردي، إلا أنّ رداءة وجدّة النص السردي لا تكمن في انتقاء الضمائر، وإنّما حسب المؤلّف وحسب القضية المراد معالجتها، فالضمائر تشكّل عنصرا زائدا في النّص إذ هي تساعد على جعل النص واضحا ومفهوما .

---

[1] – نجيب الكيلاني، رمضان حبيبي، مصدر سابق ، ص 82–83 .

[2] – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 97 .

[3]– ينظر:عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص163.

الخاتمة

أصل في آخر البحث إلى رصد مجموعة من النتائج والأحكام ولعل من أهمها:

- **أولا:** شكّل موضوع الرؤية السردية اهتماما كبيرا لدى النقاد الغرب وكذا العرب لما حمله من بذور لتواجد ذاتية المؤلف أو الراوي داخل المتن الحكائي وقد اختلفت التسميات التي أطلقت على هذا العنصر الخطابي بين: الرؤية السردية، المنظور، التبئير، وذلك نتيجة لاختلاف وتباين الاتجاهات ومدى انقياد الأقلام لها وقد رأى البحث أن الرؤية السردية أنسب الأسماء لها لتناسبها مع مفهومها وهو وجهة نظر الراوي إلى الأحداث .

- **ثانيا:** إن الرؤية السردية ضمن أبرز ما توصل إليه السرد الحديث من وسائل وتقنيات وقد وظفها الروائي توظيفا يدل على إدراكه ونفاذ رؤيته ، فكانت واضحة وضوحا كليا، كما أنها أثبتت تعددها في هذه المدونة بين الرؤية من الخارج، الرؤية مع أو المصاحبة، الرؤية من الخلف، كل ذلك يثبت مدى وضوح رؤية الراوي ومدى استيعابه لكل تفاصيل الأحداث.

- **ثالثا:** إن الرؤية السردية تعنى بدراسة الرّاوي وموقعه وخصائصه، وقد يختلف حضور الرّاوي في الرواية من مؤلّف لآخر ومن رواية لأخرى فهناك روايات تغلب روايتها بواسطة راو معيّن وزاوية واحدة، وروايات أخرى تتسم بتعدد الرّواة وتنقلهم من زاوية إلى أخرى، ونجده في خطاب نجيب الكيلاني الروائي قد اختلف موقعه بين خارجي وداخلي، مشارك وغير مشارك، أي أنّ الرؤية التي يرى من خلالها الأحداث ويقدّمها للمروي له دور في صياغة القصة أو الحكاية، فالراوي المشارك ينظر إلى الأحداث عن قرب ويرويها بضمير المتكلم، فيقوم بوصف السمات الظاهرة والخفية وعرض الشخصيات ووصف الأحداث وما مر به الأبطال، كما أنّه يعدّ بطل الرواية الذي تصدر منه مجمل الأحداث، ونلاحظ أنه قد غلب حضور الرّاوي العليم

(الخارجي) في روايات نجيب الكيلاني، وقد استثمر الرّوائي حضور الرّاوي الداخلي في رواية "عمر يظهر في القدس" ، كما أنّه لا يمكن فصل الرّاوي عن عناصر الرّواية من (مكان وزمان وشخوص وحدث وحوار وغيرها) فالرّاوي ملتصق بهذه العناصر التصاقا تاما، فهو المعرّف بجميع العناصر فيضفي عليها رونقا خاصّا، ويجعل من أحداث الرّواية عنصرا مشوّقا للقارئ .

– **رابعا:** لقد حاول الكيلاني كسر خطيّة الزمن في هذه الروايات، فأكثر من توظيف المفارقات الزمنية، واستخدمها كيفما أراد، فقدمّ أحداثا وأخّر أخرى، فبرع بذلك في تقنية الرجوع إلى زمن الماضي أثناء الزمن الحاضر للسرد، وانتقل إلى المستقبل في أثناء الزمن الحاضر، وذلك نتيجة لقدرته الفنية على الانفتاح على المنجز الروائي المعاصر، وجدير بالذّكر أنّ عنصر الزّمن له خصوصيّته وهيمنته في خطابه الرّوائي خاصة فيما تعلّق بالتّاريخ العربي والإسلامي،

–**خامسا:** يجسّد نجيب الكيلاني المكان في خطابه الرّوائي، وفق تقنيات تمنح الرّواية ميزات مختلفة، إذ يحمّله دلالات ومعاني، تنبع من تصوّراته الفكرية ومعتقداته الدينية ، فعنصر المكان لم يعد مجرّد إطار هندسي، بل خضع لرؤية نقلية من مستواه المجرّد إلى مستوى آخر، فإسقاط الحالة النفسية أو الفكرية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه ، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو وسط يؤطّر الأحداث، فهو في هذه الحالة يتحوّل إلى محاور حقيقي، فيقتحم عالم السّرد محرّرا نفسه من أغلال الوصف، تاركا دائما أثرا في نفسية شخصيات الرّواية الذي يتراوح بين الإحساس بالرّواية والتوتر والاكتئاب وما يضاف له هو ذلك الأثر الذي يختلج في نفس كل من الكاتب والقارئ، من خلال الأحداث التي جرت على مستوى فضاءات الرّواية ، والتي مهما بلغت درجة انتمائها إلى الواقعية فهي تسعى إلى استنساخ المكان، وتصويره عن طريق التقاط تفاصيله الموحية .

- **سادسا:**طرح نجيب الكيلاني التّاريخ بطريقة فنيّة جديدة، امتزج فيها التّاريخي بالمتخيّل، فقد كان حريصا كل الحرص على تقديم الأحداث بعيدا عن أسلوب التاريخ، فالخطاب الروائي لا يعنى بتقديم التاريخ المجرّد للقاريء، وإنّما تكمن قيمته في براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي، واعتماده إطارا ينطلق منه لمعالجة القضايا الحيّة للمجتمع الرّاهن.

- **سابعا:**إنّ استخدام الضمائر في البناء الرّوائي من الأعمال المهمّة عند السّارد أو الراوي، فهو حر في اختيار الضمير الذي يناسب روايته،و من خلال ضمير الغائب استطاع الرّوائي أن يمرّر ما شاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء، فقد جنّبها اصطناع ضمير الغائب السقوط في فخ الأنا الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السّردي، وأيضا اصطناع ضمير الغائب فهو يحمي السّارد من إثم الكذب بجعله مجرّد حاك يحكي لا مؤلّف يؤلّف ولا مبدع يبدع، ويتيح للكاتب الرّوائي أن يعرف عن شخصّياته وأحداث عمله السّردي .

لضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية بين السّارد والشخصية والزمن جميعا، وقد استعمله نجيب الكيلاني من أجل إذابة ذلك الحاجز الزّمني الذي كنّا ألفناه يفصل ما بين زمن السّرد وزمن السّارد، ويجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السّردي، ويتعلّق به أكثرا متوهّما أن المؤلّف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرّواية .

أمّا بالنّسبة لضمير المخاطب فإن الروائي استعملته لدوره في مساعدة القارئ بنحو ما للولوج داخل النص، وربطه بعلاقة مع السّارد، وأيضا يدخل القارئ في النص، بل إنّه يورّطه فكريّا في إحدى جهات العمل السّردي .

الخاتمة:

وفي الأخير أقول أن الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني من بين أهم المدونات التي استقرأت التاريخ العربي والإسلامي وسلطت الضوء على الواقع الاجتماعي المتأزّم، وعليه يتوجّب أن تكثّف الدراسات من لدن النقاد والباحثين، فقد لفت نظري أن هذه المدوّنة لازالت زاخرة بالعديد من المواضيع المهمة ، وقد حاولت من خلال بحثي هذا أن أنير جانبا من جوانبها.

الملاحق

إن الأدب العربي الإسلامي أدب يتكلم عن حياة الإنسان وهو يعالج قضاياه والأمة ،وهو ليس معارضا للقيم الفنية الجمالية بل إنه يحرص عليها أشد الحرص، ويضيف إبداعاته إليها. ومن أهم عناصر الأدب العربي الإسلامي الإخلاص والصدق اللذان يهبان الأدب روحا وحيوية لكن يغفل عنهما معظم نقاد الأدب .

يعتبر نجيب الكيلاني رائد الرواية الإسلامية في العصر الحديث وعميد الأدب العربي الإسلامي. وهو من الأدباء المميزين الذين كتبوا أدبا إسلاميا مميزا فقد وضع الكيلاني أسسا عامة له، من أهمها: فائدة الأدب والغاية منه حيث يرى أن الارتباط بين الفائدة والأدب الإسلامي قوي جدا لدرجة الالتصاق.

سيرة الأديب :

اسمه الكامل نجيب بن عبد اللطيف بن إبراهيم الكيلاني الذي ولد في حزيران في عام 1931م بقرية "شرشابة" تحت مركز زفتي بمحافظة الغربية مصر .

وكان يعمل أبوه عبد اللطيف الكيلاني في الزراعة حيث كانت أمه من أسرة الشافعي الكبيرة الشهيرة في القرية التي تهتم بتعليم أبنائها في المدارس الحديثة والأزهر.

حصل الكيلاني على تعليمه الابتدائي في قريته ثم التحق بالمدرسة الأمريكية الابتدائية في قرية سنباط. وكان يمارس العمل مع أبناء أسرته في الحقول منذ نعومة أظفاره حيث كانت أسرته تعمل بالزراعة.

كانت أسرته تمتاز بقيم التفاهم والتسامح والحرية ولم يوجد فيها أي نوع من القسوة والإكراه، ولهذا نرى في شخصيته رجلا ريفيا حيث حياته غارقة بصعوبات مالية.

أكمل الكيلاني تعليمه الثانوي في عام 1949م بمدينة طنطا عاصمة محافظة الغربي. وبعد ذلك ذهب إلى جامعة القاهرة فالتحق بكلية طب القصر العيني في عام 1951م لكن تم اعتقاله في عام 1955م عندما كان في السنة النهائية بالكلية، وبعد إطلاق سراحه في عام 1959م، رجع إلى الكلية وأكمل شهادته في مجال الطب في عام 1960 م .

ثقافته :

تأثر الأستاذ "**نجيب الكيلاني**" ببعض الخطباء في المساجد والمحافل السياسية والدينية ويعلّل ذلك في قوله: "تسمع منهم موضوعات شائعة تربط الدين بالدنيا، وتمضي بنا في ركب الحياة ومشاكلها وهمومها، وتعالج القضايا الحساسة في المجتمع على ضوء التعاليم الأساسية والدينية، وترسم منهجا للسلوك العام يشبع الروح والعقل"، وهذه التعاليم واضحة في أعمال "**نجيب الكيلاني**" فالرجل يجسّد كل المعاملات الحياتية والمبادئ الدينية في رواياته، كما تأثّر الرجل بمجموعة من الكتاب لعل أبرزهم :

"**توفيق الحكيم**" الذي يعتبره صاحب فكرة، و"**العقاد**" بعمق دراساته التحليلية ومعلوماته الوافية، أمّا في مجال القصة القصيرة، وأدب الرحلات فيقول أنه تأثر "**بمحمود تيمور**"، الحريص على نقاء العبارة، وجمال الأسلوب، ويستفيد من التراث.

إن الفترة التي قضاها الكيلاني في الجامعة لها أثر كبير في حياته حيث أنها لعبت دورا كبيرا في حياته السياسية . وانضم الكيلاني إلى جماعة الإخوان المسلمين خلال دراسته بقسم الطب في جامعة القاهرة في عام 1954م حيث بدأ يشارك في الندوات التي تعقدها الجماعة وأخذ منها أثرا كبيرا.

خدماته العلمية :

بدأ الكيلاني العمل في مستشفى أم المصريين في الجيزة بعد إكمال دراساته من كلية الطب بالقصر العيني ثم نقل قريته شرشابة. وعمل هناك كطبيب في القسم الطبي. كما عمل كعضو مؤسس لرابطة الأدب الإسلامي (وهو من مؤسسي رابطة الأدب الإسلامي) ومستشار وزير الصحة بالإمارات العربية لمدة عشر سنوات ومدير التثقيف الصحي بوزارة الصحة حتى تقاعد في عام 1992م.

غادر الدكتور نجيب الكيلاني إلى مصر سنة 1968م وبقى ما يقارب ثلاثين عاما خارج مصر في دولة الإمارات العربية ودولة الكويت، وفي آخر حياته أصيب بمرضه حيث بقى في المستشفى بمدينة الرياض، و اشتد به المرض لفترة طويلة وهو لا يعرف خطورة لأن زوجته أخفتها عنه.

فعاد الدكتور نجيب الكيلاني إلى وطنه مصر حيث قضى الأيام الأخيرة هناك وهو يصارع المرض حتى انتقل إلى رحمة الله في عام 1415هـ ودفن في مصر.

آثار الكيلاني :

إسهامات الدكتور نجيب الكيلاني في الأدب العربي

يعتبر الكيلاني عميد الأدب الإسلامي وهو على رأس الأدباء الإسلاميين المعاصرين من حيث غزارة الإنتاج والتنوع والتأليف. فقد ألف أكثر من سبعين كتابا في النقد والشعر والقصة القصيرة والرواية. وهو من خلال كتبه الرائعة يدعو إلى التسامح والخير والقيم الإسلامية و المبادئ الإنسانية، كما نجد أسلوبه بعيدا عن الإباحة والعرى وهو يهتم اهتماما بالغا بمشاكل الأمة الإسلامية والشعوب الإسلامية.

بعض الكتب الشهيرة لنجيب الكيلاني :

- **الإسلامية والمذاهب الأدبية**
- **الدين والفن**
- **الخصام بين الدين والفن**
- **بين الحرية والالتزام**
- **الالتزام في الأدب العالمي**
- **مشكلة اللغة**
- **الإسلامي والحب**
- **المذاهب الأدبية المهمة في الأدب الغربي**
- **مع الأدب الإسلامي القديم**
- **مع الأدب الإسلامي الحديث**
- **مدخل إلى الأدب الإسلامي**
- **مفهوم الأدب الإسلامي**

- الأدب الإسلامي مصطلح لكل العصور

الروايات :

يمكن تصنيف روايات الكيلاني –إجمالا– إلى أقسام أربعة: روايات إسلامية تستلهم السيرة النبوية والتاريخ الإسلامي، وروايات إسلامية تستلهم التاريخ الحديث، وروايات اجتماعية، وروايات تستلهم قضايا العالم الإسلامي المعاصرة .

أ- روايات إسلامية تستلهم السيرة النبوية والتاريخ الإسلامي :

كتب نجيب الكيلاني عددا من الروايات مستلهما السيرة النبوية، ومعرفا بالتاريخ الإسلامي، ومنها:

- **عمر يظهر في القدس:** تكشف الرواية الأسباب الحقيقية للنكسة، وأبرزت الرواية ظهورا مفاجئا لأمير المؤمنين عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) في مدينة القدس بعد احتلالها من طرف اليهود الغاصبين، ولتحقيق ذلك لجأ الكيلاني إلى حيلة فنية تجلب الماضي وتستعيده عبر (الحلم) أو (الرؤيا). وتسعى الرواية لإبراز المفارقة الحادة بين حال المسلمين أمس، وما آل إليه حالهم اليوم من ضعف وخنوع، وشيوع للمفاسد. ويرى الدكتور محمد حسن بريغش أن (عمر) في الرواية رمز، وأنه "ليس شخصية تاريخية مضت وانقضى عصرها، بل هو المسلم الحقيقي في كل عصر، المسلم الذي يعاني هذه الأزمات، ويكتوي نار الغربة والقهر والحرب، ويجاهد بإخلاص حاملا الحب والخير للإنسان في هذا العالم" .

- نور الله (جزءان)

- قاتل حمزة

- نهاية طاغية

- **الرّايات السّوداء**

ب- روايات إسلامية تستلهم التاريخ الحديث، وتضم:

- **رمضان حبيبي:** تحكي العبور الكبير لمصر خلال حرب رمضان، وتتحدث عن الأمجاد التي حققها المسلمون والعرب عندما اتحدوا أمام عدوهم مجاهدين .

- **اليوم الموعود**

- **دم لفطير صهيون**

- **طلائع الفجر**

- **رأس الشّيطان**

- **مواكب الأحرار**

- **النّداء الخالد**

- **الكأس الفارغة**

- **رحلة إلى الله**

- **رجال وذئاب**

- **أرض الأنبياء**

ج- روايات اجتماعية : عبّر الكيلاني من خلالها عن هموم الناس والعلل الاجتماعية المنتشرة في مجتمعه من فقر وجهل وظلم وفساد، وتضم:

- **الرّبيع العاصف:** تحكي الرواية تفاعل المدينة مع القرية، والصراع بين الجديد المتحرر والقديم الموروث، وما ينتج عن ذلك من ردات أفعال غير منضبطة. والرواية تصوير لقرية الكاتب (شرشابة) وما أصابها من تغيير .

- **الطريق الطويل**

- **في الظلام**

- **عذراء القرية**

- **ليل الخطايا**

- **الذين يحترقون**

- **ليل وقضبان**

- **ليالي السّهاد**

- **حكاية جاد الله**

- **أميرة الجبل**

- **اعترافات عبد المتجلي**

- **امرأة عبد المتجلي**

- **الرجل الذي آمن**

- **مملكة البلعوطي**

د- روايات تستلهم قضايا العالم الإسلامي المعاصرة :

ينطلق نجيب الكيلاني في هذه الروايات من حديث الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم): " مَثَلُ الْمُؤْمِنِينَ فِي تَوَادِّهِمْ وَتَرَاحُمِهِمْ وَتَعَاطُفِهِمْ مَثَلُ الْجَسَدِ؛ إِذَا اشْتَكَى مِنْهُ عُضْوٌ تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ الْجَسَدِ بِالسَّهَرِ وَالْحُمَّى"، وتضم:

- **الظّل الأسود**
- **ليالي تركستان**
- **عذراء جاكرتا**
- **عمالقة الشّمال**

المجموعات القصصية لنجيب الكيلاني :

ومن مجموعاته القصصية الشهيرة :

- **دموع الأمير**
- **حكايات طبيب**
- **دواوينه الشعرية:**

ألف الدكتور الكيلاني بعض الدواوين الشعرية ومنها:

- **عصر الشهداء.**
- **كيف ألقاك؟**
- **مهاجر**
- **نحو العلاء**
- **أغاني الغرباء**

الجوائز التي نالها الكيلاني:

نال الدكتور نجيب الكيلاني عدة جوائز في مجال الطب والقصة القصيرة والرواية وأبرزها هي:

- فازت روايته الأولى "الطريق الطويل" جائزة وزارة التربية وزارة الثقافة والإرشاد آنذاك.
- فاز كتابه (إقبال الشاعر الثائر) في 1957م بجائزة التراجم والسير.

- فاز بعدد من جوائز وزارة التربية والتعليم في عام (1958م) حيث فاز كتابه (شوقي في ركب الخالدين) وفازت روايته (في الظلام) وفاز كتابه (المجتمع المريض) بجوائز.

- نال جائزة مجلة الشبان المسلمين وذلك في مسابقة القصة تم إعلانها في عام 1959م، كما حصل على جائزة القصة القصيرة قدمها نادي القصة القصيرة "اتحاد الكتاب" في عام 1959م، كما قدم إليه الدكتور طه حسين الميدالية الذهبية، كما فازت روايته (اليوم الموعود) بجائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب.

- فازت روايته "قاتل حمزة" بجائزة مجمع اللغة العربية في السبعينات وتم إخراج فيلم سينمائي على هذه الرواية باسم "ليل وقضبان" حيث فاز الفيلم بالجائزة في مهرجان طشقند الدولي كما قدم إليه الرئيس الباكستاني ضياء الحق ميدالية الشاعر العلامة إقبال الذهبية بسبب كتبه الكثيرة عن هذا الرجل .

وفاته :

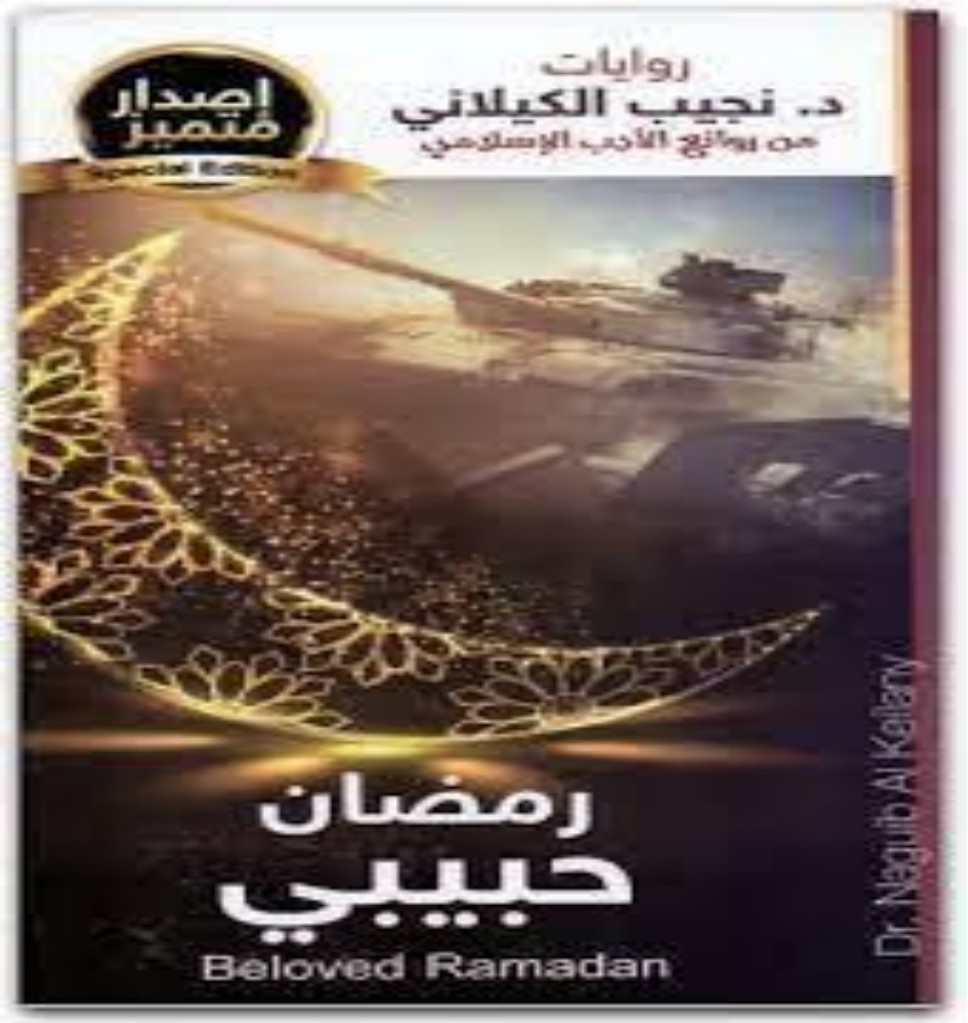
"يذكر الدكتور "محمد موسى الشريف" كيف كانت وفاة الكيلاني فيقول: أصيب "نجيب الكيلاني" بمرض خطير في آخر حياته وأدخل المستشفى التخصصي بالرياض على حساب خادم الحرمين الشريفين "الملك فهد"، وقضى أواخر أيامه صابرا محتسبا

يصارع المرض حتى وفاته في الخامس من شهر شوال سنة 1415هـ ودفن "بمصر" في مارس 1995م" .

1-رواية: عمر يظهر في القدس

2-رواية: الربيع العاصف

3-رواية: رمضان حبيبي



قائمة المصادر و المراجع

أولا :

القرآن الكريم

ثانيا: المصادر:

1. نجيب الكيلاني ، رمضان حبيبي، دار الصحوة، للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015.
2. نجيب الكيلاني ، عمر يظهر في القدس ، دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015.
3. نجيب الكيلاني ، مقدمة للنّاشر لحكايات طبيب، مؤسسة الرّسالة، بيروت ،ط4، 2001
4. نجيب الكيلاني، الربيع العاصف، دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015.

ثالثا : المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي (الجسد، الهوية،الآخر)، مقاربة سردية أنثروبولوجية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2003.
2. إبراهيم السعافين، الأقنعة والمرايا، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1996
3. إبراهيم خليل ، بنية النّص الرّوائي ، دار الدراسة العربية للعلوم ،الجزائر، ط1، 2010م.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، باب رأي، حرف الراء، مج6، ط3، 2004م.

5. أحمد غنيم محمد ، المدينة في الأنثروبولوجيا الحضارية، دار المعرفة ، الجامعة الإسكندرية ،1987.
6. أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الراوية العربية " ممكنات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2009
7. آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرّية والتطبيق، المؤسسة العربية للدّراسات العربية والنّشر، بيروت ، ط1، 2015.
8. أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، باب رأي، حرف الراء، ط4، 2000م.
9. ثامر فاضل ، اللّغة الثنائية في إشكاليّة المنهج والنّظريّة و المصطلح في الخطاب النّقدي العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1994.
10. ثامر، فاضل: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، دمشق، ط1، 2004.
11. جعبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000.
12. حسن بحراوي ، بنية الشّكل الرّوائي ، المركز الثّقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1990
13. حسن حميد، رواية مدينة الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، لبنان، 2009.
14. حسين الواد ، البنية القصصّية في رسالة الغفران، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1996.

15. حميد لحمداني: بنية النّص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط2000،3م

16. سامي سويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 2006

17. سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1993م، الدار البيضاء، 1997.

18. سعيد يقطين ، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي،

19. سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 2001.

20. سمر روحي الفيصل ، بناء الرّواية العربية السّورية، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق ،1995.

21. سمر روحي الفيصل، الرواية العربيّة البناء والرؤيا ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003.

22. سمعان إنجيل بطرس ، "دراسات في الرّواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، د.ط ، 1987م.

23. السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة مناهج النقد الأدبي، دار الأدباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 1998.

24. سيزا قاسم، بناء الرّواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

25. شاكر النابلسي ، جماليّات المكان في الرّواية العربية ، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر ، عمان، الأردن، ط1، 1994.

26. شجاع مسلم العاني ، قراءة في الأدب والنقد، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ط1، 1999.

27. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 2000

28. الشريف حبيلة ، الرواية والعنف ، عالم الكتب الحديث،أربد، الأردن، ط1، 2010.

29. الشريف حبيلة ، بنية الخطاب الرّوائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني" ،ط1،عالم الكتب الحديث إيريد ، الأردن، 2010.

30. شفيع السيد: اتجاهات الرواية المصرية ، دار المعارف ، مصر، ط1، 1978.

31. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب ، تونس ،ط2 ،ج 2، 2015.

32. صالح صلاح، قضايا المكان الرّوائي في الأدب المعاصر، دار شرقيّات للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، ط1، 1997.

33. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، مصر، ط1، 1987.

34. عبد الجليل مرتاض ، البنية السّردية في الإبداع الرّوائي ، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2016.

35. عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، د.ت.

36. عبد الرحيم الكردي، الرّاوي و النص القصصي ، دار النشر للجامعات ، القاهرة، ط2، 1996

37. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1991.

38. عبد القادر أبو شريفة وحسن لاقي قرن، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، الأردن، ط4، 2008.

39. عبد القادر الشّاوي ،إشكاليّة الرؤية السّردية في بيضة الديك لمحمد زفزاف، منشورات الفنك ، المغرب ، ط1، 2002

40. عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

41. عبد المالك مرتاض ، أ،ي، دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،1982.

42. عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية) مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995.

43. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية ، بحث في تقنيات السّرد ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ، ط1، 1998.

44. عبد المنعم زكريّا القاضي، البنية السّردية في الرّواية (دراسة في ثلاثية خيري شبلي)، عين الدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

45. عبد الوهاب الرفيق : في السّرد (دراسات تطبيقية) دارمحمد الحامي، صفاقس، تونس ط1، 1998.

46. عبد الوهاب شعلان ، من البنية إلى السياق (دراسات في سوسيولوجيا النّص الرّوائي) ، مكتبة الأداب ، القاهرة ، ط1 ، 2007.

47. عبير حسن علاّم ، شعرية السّرد وسيميائيته ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2012.

48. عز الدين مناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة منتجية)، دار الراية، عمان، الأردن، ط1، 2010.

49. غادة الإمام ، غاستون باشلار، جماليات الصّورة، التنوير للطباعة والنشر،بيروت، د.ط، 2010.

50. فهد حسين، المكان في الرّواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات : الجذوة ،الحصار، أغنية الماء والنّار)، فراديس للنّشر والتوزيع ، البحرين،2003.

51. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون/دار النهار للنشر، ط1، 2002.

52. مجموعة من المؤلفين، الموسوعة الموجزة في التاريخ الإسلامي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2009م ، ج10.

53. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ط1

54. محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية–1986). .(1976كلية الآداب و العلوم الإنسانية بصفاقس و دار صامد المعاصرة للنشر و التوزيع ، صفاقس، تونس، ط1، 2003.

55. محمد القاضي و آخرون ، معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، د.ط، 2010م.

56. محمد المويلحي ، حديث عيسى بن هشام، دار الشعب، القاهرة، د.ط، د.ت.

57. محمد برادة ، الرّواية العربية ، واقع وأفاق، دار ابن الرشد للطباعة والنشر ، ط1، 1981.

58. محمد بوعزّة ، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) ، دار الأمان ، الرّباط ، المغرب ، ط1، 2010.

59. محمد ريّاض وطّار، شخصيّة المثقف في الرواية العربية السّورية ، منشورات إتحاد كتّاب العرب، دمشق، سوريا ، د.ط ، 1999.

60. محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، لبنان، ط1، 2005م.

61. محمد على الشوابكة ، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرّحمن منيف (البنية والدّلالة)، منشورات أمانة ، عمان الكبرى ، عمّان ، الأردن ، (د.ط)، 2006.

62. محمد نجيب العمامي : الرّاوي في السرد العربي المعاصر(رواية الثمانينات بتونس)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، وكلية الآداب و العلوم الإنسانية، سوسة، تونس، د.ط ، 2001م.

63. محمد نجيب العمامي : تحليل الخطاب السّردي: وجهة النظر والبعد الحجاجي، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2009.

64. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط10، 1989.

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

66. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004

67. ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل النّاقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط2، 2000م.

68. ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية... عصر الإبداع(دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري) دار النشر للجامعات، مصر، ط3 1997 .

69. ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1 ، 2012م

70. نبيل درغوت ، العين السّاردةsimpact ، تونس، ط 1 2008 .

71. نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، ج2، ط1 ،1997.

72. نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة ، الجزائر، ج2، ط1 ،1997.

73. هيثم علي الحاج، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

74. يحيى عارف الكبيسي ، المقولات و التمثلات و الأوهام ، دراسة في النقد العربي الحديث ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ط1، 2009.

75. يمنى العيد ، فن الرّواية العربية بين خصوصّية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ،1998.

76. يمنى العيد ، في معرفة النص ، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.

77. يمنى العيد، "الراوي، الموقع والشكل"، مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت ، 1986.

78. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990م.

رابعا : المراجع المترجمة إلى العربية:

1. أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة، تحقيق: بكر وإحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، 1997م.
2. الإخوة كارامازوف، فيدور دوستويفسكي / تعريب عبد العزيز أمين ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، د. ت.
3. بورنوف وأوئيليه: عالم الرواية، تر: (بهاء التكرلي)، مراجعة، (فؤاد التكرلي، محسن الموسوي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
4. بول ريكور: الزمان و السّرد (التّصوير في السّرد القصصي) ج2 ، تر: فلاح رحيم،دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت– لبنان ط1، 2006م.
5. تزفيتان تودوروف ، الشعرية ،تر،شكري اليخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال المغرب، ط2، 1990 م.
6. تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب، الرباط ، ط1، 1992.
7. جيرار جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، تر: محمد معتصم وغيره ، منشورات الاختلاف، ط3، 2003م.
8. جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، المغرب، ط1، 1989م.
9. جيرالد برانس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، تق :محمد بريري، ط$_1$،المجلس الأعلى للثقافة(د م) 2003 م
10. دفيد لودج، الفن الرّوائي، تر:ماهر البطوطي، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2002.

11. رم ألبيرس ، تاريخ الرّواية الحديثة (ترجمة جورج سالم) ، ط2 ، منشورات عويدات، بيروت، 1982 .

12. رولان بارت و آخرون ، طرائق تحليل السّرد الأدبي ، منشورات إتحاد كتاب المغرب العربي، الرباط، ط1، 1992 م .

13. غاستون باشلار، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط2، 1984.

14. لوبوك بيرسي ، صنعة الرّواية ، تحقيق: عبد الستار جواد ، دار الرشيد بغداد، ط1، 1981م.

15. ميخائيل باختين ، أشكال الزمان والمكان في الرّواية ، تر:يوسف خلاق، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا، (د،ط)،1990.

16. ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ، ط1 ،1987.

17. ميخائيل باختين ، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل تكريتي، بغداد، ط1، 1986.

18. ميشال بوتور ، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس ، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1995.

19. واين بوث ، بلاغة الفن القصصي ، تر : أحمد خليل عردات/و علي بن أحمد الغامدي ، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1994م.

20. يان مانفريد ، علم السّرد (مدخل إلى نظرية السّرد) ، ترجمة: أماني أبو رحمة ، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق، 2011.

خامسا: المراجع باللغة الأجنبية

1. Adem.J.M , le texte narratif, éd, Natham, Paris, 1994
2. Barthes Bakhtine,11 « Esthétique et théorie du roman » édition Galimard,Paris1978, ,trdiduit par Daria ,Olivier.
3. Barthes Rolond, «Introduction à l'analyse structurale des récit » op.cit
4. CF. R. Barthes, ledegré zéro de l'crite
5. Françoise Van Rossum-Gyon: critique du roman: éd:gallimard.
6. G.Gentte,figures 2 , edition de seuil ,paris ,1969
7. Genette Gerrard, Discours du récit, éd seuil ,Paris,1983
8. Kayser ,wolfgong, « Qui raconte la roman ? » in poétique du récit ,édition seuil, Paris, 1997
9. Lintvlt : Essai de typalogienarative.edi.Josiecort 1981
10. M.Bal : Narration et focalisation in Poétique , Edit Khimcksiek,Paris,1977

11. M.Butor. Declaration, le Figaro lineraire, du 7.12.1957

12. MechelZefha , le romon , in la littérature etgenresletteraire,

13. Ph.Lejeune.Le pacte autobiographique. éd: seuil.

14. Philippe hamon et autres : poetique du rucit, ed,seuil 1979

15. Reuter (Yves):Introduction à l' analyse du roman , Paris , éd,Bordas,1991

16. Ricover : Temps et récit .Tomen 2 .seuil

17. Todorov. Tzvetan, « Les catégories du récit littérature »,in l'analyse structural du récit ,communication n° 8,edition du seuil ,Paris,1981.

18. W.booth .Distance et points de vue in Poétique de récit .Seuil/Points 1977

19. W.Kayser,Qui raconte le roman ?InPoétique du récit point. Ed duseuil,1997W.G.Boothe=Distance et point de vue ,In(Poétique du récit)

20. Wayan Booth. C. « Distance et point de vue » in poétique du récit, édition du seuil Paris 1997

سادسا: الرسائل الجامعية:

1. إيفلين فريد، جورج يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف اليسوعية، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1، بيروت 1984.
2. بوجمعة بوحفص، تجليات صورة المرأة في روايات نجيب الكيلاني، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2015
3. زهرة طويل، البنية السردية في رواية العاشقان المنفصلان، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006-2007.
4. سمية قندوزي، وجهة النظر في الرواية الأنثوية، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر، الجزائر، 2015.
5. وجدان يعقوب محمد ،الزمان والمكان في روايات نجيب الكيلاني ، رسالة ماجستير، الجامعة العراقية ،1432هـ،2010م

سابعا : المقالات في المجلات والدوريات:

1. إبراهيم خليل،إيقاع الزّمن في الرّواية العربية ، الرأي الثقافي،ع 11812،الجمعة 17كانون الثاني 2003.

2. بوجمعة بوحفص، علاقة الأنا والآخر بالتشكلات المكانية، ، شبكة ضياء للمؤتمرات والدراسات والأبحاثhttps://diae.net/ .

3. سمعان إنجيل بطرس ، و جهة النظر في الرّواية المصرية ، مجلة فصول ، المجلد 2 ، العدد 2 ،1982.

4. سميرة فيّاض الخوالدة، المرأة في روايات نجيب الكيلاني ، مجلة أدب المرأة، دراسات نقدية من بحوث الملتقى الدولي الأول للأدبيات الإسلامية المنعقد بالقاهرة (1419هـ-1999) رابطة الأدب الإسلامي العالمية ، مكتبة البلاد العربية، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ط1، 2007.

5. سيف الرّحبي، أهميّة المكان في النّص الرّوائي، مجلة نزوة، مؤسّسة عمان للصّحافة والنّشر و الإعلان، العدد 86، نوفمبر 1994.

6. عادل الفريجات، خيري الذهبي والرواية المتعددة الأصوات، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 438 ، 2007.

7. عبد الحميد عقار: وضع السّارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية و لسانية ، ع 1985 ، ط1.

8. عبد الرّحيم حمدان ، بناء الشخصية الرئيسيّة في رواية عمر يظهر في القدس للروائي نجيب الكيلاني، "القدس تاريخا وثقافة"،أبحاث المؤتمر الخامس لكلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2011 .

9. عبد العالي بو الطيب ، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة عالم الفكر، العدد4، المجلد22، الكويت، 1993.

10. فريد أمعضشو ، اشتغال الرؤية السّردية في رواية اللّص والكلاب لنجيب محفوظ ، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، مج42، ع503، 2013.

11. فيصل مالك أبكر، الرواية الحديثة و نظرية وجهة النظر، مجلة نزوى، الهيئة العالمية للكتاب (المؤسسة اللبنانية للنشر والتوزيع)، 2000.

12. المتوقع واللامتوقع، دراسة في جمالية التلقي: موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد 15، ع(2)، 1997

13. محمد أمين العالم ، الرّواية بين زمنيّتها وزمنها ، فصول ، مج2،ع1، ربيع 1993.

14. نصيرة العشي ، المتخيل مقاربة فلسفية ، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنّشر، الجزائر، 2006.

15. ياسين فاعور، إشكالية الرّاوي ، الموقف الأدبي ،العدد 3،6 1996 م

ثامنا : مواقع الأنترنت:

1. إحسان اللواتي، السرد بضمير المتكلم في القصة القصيرة العمانية https://alroya.om/p/205792 ، 17يناير 2018، 12:22سا.
2. عمرو عيلان ،الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص، w.w.w. Benhedouga .com 29/10/2020 ، 10:00 سا.
3. فراس حج محمد، الراوي تلك المهمة الخطيرة، w.w.w. ulra.com ، 2019/11/10، 10:11سا .
4. فيصل مالك أبو بكر ، الرواية الحديثة ونظرية وجهة النظر، ، مجلة نزوىWWW.NIZWA.COM، 2013/01/01، سا:16:20.

5. مات ديلكونتي، تر: خيري دومة: "لماذا لا يمكن لـ "أنت" أن تتكلم، مجلة نزوى w.w.w. nizwa.com2014. 11:50 .

6. محمد الحمامصي، أنت أيها المخاطب: علاقة إيروتيكية بين الكاتب والقارئ **w.w.w. alarol. Co. uk** الأحد 18 يونيو 2013. 9:00 صباحا

7. محمد بكري، ضمير الغائب في كتاب الأيام للدكتور طه حسين، جريدة الرياض السعوديةAlriyachach.com .w.w.w الثلاثاء 1 آذار (مارس) 2016 . 9:45 سا.

8. موزة آل علي، ضمير القص الإماراتي، صحيفة الإتحادw.w.w.alittihad.ae الأربعاء 21 ديسمبر 2016 ، 19:43سا .

9. يحي بشير حاج يحي Yahyahaj@hotmail.com 12كانون الثاني، 8:52،2013سا.

فهرس البحث

الموضوع	الصفحة
كلمة الشكر	
إهداء	
مقدمة	أ-هـ
الفصل الأول: الرؤية والراوي – مفاهيم نظرية –	
تمهيد	14
ماهية الراوي وحقيقته	16
مفهوم الرّاوي	17
الفرق بين الرّاوي (المؤلف الضمني) و الرّوائي (المؤلف الواقعي)	20
وظائف الرّاوي	25
مفهوم الرؤية السّردية	29
تعريف الرؤية السردية لغة	30
تعريف الرؤية السردية اصطلاحا	32
الرؤية السردية في المنظور البنيوي الغربي	37
الرؤية السردية في المنظور البنيوي العربي	63
الفصل الثاني:أنماط الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	
تمظهرات الراوي في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	75
أنماط الروّاة في التحليل البنيوي	75
الراوي العالم	76
الراوي المشارك	77
الراوي الشاهد	79
الراوي المتعدد	80
أنماط الرواة في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	81

الراوي العليم في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	81
الراوي العليم في رواية عمر يظهر في القدس لنجيب الكيلاني	81
الراوي العليم في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني	83
الراوي العليم في رواية" رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	84
الراوي المشارك في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	85
الراوي المشارك في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني	85
الراوي المشارك في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني	86
الراوي المشارك في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	87
الراوي محدود العلم في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	88
الراوي محدود العلم أو المحايد في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني	88
الراوي محدود العلم في رواية "الربيع العاصف" نجيب الكيلاني	89
الراوي محدود العلم في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	89
الراوي المفرد وتعدد الرواة في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	90
الراوي المفرد وتعدد الرواة في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني	90
تعدد الرواة في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني	91
تعدد الرواة في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	92
تمظهرات الرؤية السّردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	93
أنماط الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	94
الرؤية من الخلف: (vision par dériere) في التحليل البنيوي	94
الرؤية من الخلف في رواية "عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني	95
الرؤية من الخلف في رواية "الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني:	98
الرؤية من الخلف في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني:	102
الرؤية مع(Vision avec في التحليل البنيوي:)	109
الرؤية المصاحبة في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	110

الرؤية المصاحبة في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني	110
الرؤية المصاحبة في رواية "الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني	117
الرؤية المصاحبة في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	121
الرؤية من الخارج vision du dehors في التحليل البنيوي	124
الرؤية من الخارج في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	124
الرؤية من الخارج في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني	125
الرؤية من الخارج في رواية "الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني	127
الرؤية من الخارج في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	129
الفصل الثالث:أدوات الرؤية السرية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	132
البنية الزّمنية في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني	133
مفهوم الزّمن :	133
الزمن الرّوائي	134
زمن القصّة:le temps de la fiction	136
زمن الخطاب: le temps de dixours	137
زمن القصّة في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني	140
زمن القصّة في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني	140
زمن القصّة في رواية "الربيع العاصف لنجيب الكيلاني	141
زمن القصّة في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	141
زمن الخطاب في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني	143
زمن الخطاب في رواية " عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني	143
زمن الخطاب في رواية "الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني	145
زمن الخطاب في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	146
المفارقات الزمنية في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني	147
الاسترجاع في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	148
الاسترجاع في رواية "عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني	148

الاسترجاع في رواية "الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني	152
الاسترجاع في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	155
الاستباق في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني	158
الاستباق في رواية " عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني	158
الاستباق في رواية "الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني	162
الاستباق في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	163
بنية المكان في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني	167
التعريف اللّغوي والاصطلاحي للمكان	167
أهميّة المكان الروائي	169
أنماط الأمكنة في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني	170
أنماط الأمكنة في رواية " عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني	170
المكان الواقعي في رواية " عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني	170
المكان النّفسي في رواية " عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني	173
الأماكن المغلقة في رواية " عمر يظهر في القدس " لنجيب الكيلاني	175
أنماط الأمكنة في رواية " الرّبيع العاصف "لنجيب الكيلاني	179
المكان الرّحمي في رواية " الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني	179
المكان الواقعي في رواية" الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني	181
أماكن الانتقال والإقامة في رواية" الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني	184
أنماط الأمكنة في رواية" رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني	185
المكان المغلق في رواية " رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني	185
المكان التحرّري في رواية " رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني	188
المكان الحلم في رواية "رمضان حبيبي " لنجيب الكيلاني	189
الفصل الرابع:خصوصية الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني	
خصوصية الرّؤية السّردية في التحليل البنيوي :	196

خصوصية العلاقة بين الضمير والشخصية في الخطاب الروائي :	198
خصوصية تعدد الأصوات في التحليل البنيوي :	202
استعمال ضمير الغائب في التحليل البنيوي :	203
استعمال ضمير المتكلم في التحليل البنيوي :	206
استعمال ضمير المخاطب في التحليل البنيوي :	207
خصوصية الرّؤية السّردية في الخطاب الرّوائي لنجيب الكيلاني :	209
خصوصية الرّؤية السّردية في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني:	209
خصوصية ضمير الغائب في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني:	209
خصوصية ضمير المتكلم في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني :	214
خصوصية ضمير المخاطب في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني :	224
خصوصية الرّؤية السّردية في رواية " الربيع العاصف " لنجيب الكيلاني:	230
خصوصية ضمير الغائب في رواية " الربيع العاصف "لنجيب الكيلاني:	230
خصوصية ضمير المتكلم في رواية " الربيع العاصف "لنجيب الكيلاني :	238
خصوصية ضمير المخاطب في رواية " الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني :	245
خصوصية الرّؤية السّردية في رواية "رمضان حبيبي" لنجيب الكيلاني:	249
خصوصية ضمير الغائب في رواية "رمضان حبيبي "لنجيب الكيلاني:	249
خصوصية ضمير المتكلم في رواية "رمضان حبيبي "لنجيب الكيلاني :	255
خصوصية ضمير المخاطب في رواية "رمضان حبيبي "لنجيب الكيلاني :	260
خاتمة	265
الملاحق	270
قائمة المصادر والمراجع	296
فهرس الموضوعات	312
ملخص البحث	319

ملخص البحث

الملخص باللغة العربية:

تعدّ الرؤية السردية من أهم المكونات الخطابية في العمل الروائي، والتي استأثرت باهتمام العديد من النقاد والباحثين، وبناء على الدور الذي تؤديه في تحديد الوضعية التي يتّخذها السارد، وطبيعة علاقته بما يدور من أحداث داخل العمل الحكائي ، ومن هنا جاء الاهتمام بهذا البحث الموسوم "بجماليات الرؤية السردية في الخطاب الروائي لنجيب الكيلاني"الأنماط ،الأدوات والخصوصيات"،والذي يعالج مصطلح الرؤية السردية في حقل السرد، ومدى أهمية هذه التقنية في الكشف عن وجهة نظر الروائي و إيديولوجيته التي يخفيها في ثنايا خطابه الروائي، وقد تم تسليط الضوء على ثلاث روايات من روايات الأديب المصري الفذ نجيب الكيلاني، الذي أثرى المكتبة العربية والإسلامية بأعماله الأدبية الرائدة ، وقد وجدت ضمن المدونة التي وقع عليها الاختيار مجالا خصبا لتطبيق هذه التقنية السردية المهمة.

الكلمات المفتاحية: السرد، الراوي، المروي له، الرؤية السردية،الخطاب الروائي.

الملخص باللغة الأجنبية:

La vision narrative est l’une des composantes rhétoriques les plus imporantes de l’œuvre de fiction ,qui a retenu l’attention de nombreux critiques et chercheurs, et basée sur le rôle qu’elle joue et déterminnant la position prise par le narrateur, et la nature de sa relation avec le évenements qui déroulent dans le travail narratif, et de cet intérêt est né cette recherche étiquetée L’esthétique de la vision narrative dans le discours du romancier Najeeb Al-Kilani ; Patterns , tools and idiosyncrasies , qui traite du terme vision narrative dans le domaine de narration, et l’importance de cette technique pour révéler le point de vue du romancier et son idéologie qu’il cache dans les replis de son discours narratif , Trois romans parmi les romans de l’écrivain égyptien de demain, Najeeb Al-Kilani, qui a enrichi la bibliothèque arabe et islamique de ses

œuvres littéraires pionnières et a trouvé dans le blog choisi un terrain fertile pour appliquer cette importante technique narrative.