قسم اللغة العربية

برنامج الماجستير

مسار الأدب والنقد

البنية السردية في ثلاثية "أطياف الأزقة المهجورة العدامة – الشميسي – الكراديب" للروائي تركي الحمد

بحث مقدم لاستكمال متطلبات الماجستير في اللغة العربية وآدابها تخصص :أدب ونقد

إعداد الطالبة:
ابتسام محمد الشمري.
رقم القيد: ٢٠٠٦٥٧٦٦٥

إشراف:
أ.د. عبدالرحمن بوعلي

أعضاء لجنة التحكيم	الصفة	الرتبة العلمية	الجامعة
د. عبد القادر فيدوح	رئيسا	أستاذ	جامعة قطر
أ.د. عبد الرحمن بوعلي	مشرفا ومقررا	أستاذ	جامعة قطر
د. معجب العدواني	عضوا	أستاذ مشارك	جامعة الملك سعود
د. امتنان الصمادي	مناقشا	أستاذ مشارك	جامعة قطر

السنة الجامعية: ١٤٣٤-١٤٣٥هـ / لـ ٢٠١٣-٢٠١٤م

قسم اللغة العربية

برنامج الماجستير

مسار الأدب والنقد

البنية السردية في ثلاثية "أطياف الأزقة المهجورة العدامة – الشميسي – الكراديب" للروائي تركي الحمد

بحث مقدم لاستكمال متطلبات الماجستير في اللغة العربية وآدابها تخصص :أدب ونقد

إعداد الطالبة:
ابتسام محمد الشمري.
رقم القيد: ٢٠٠٦٥٧٦٦٥

إشراف:
أ.د. عبدالرحمن بوعلي

أعضاء لجنة التحكيم	الصفة	الرتبة العلمية	الجامعة
د. عبد القادر فيدوح	رئيسا	أستاذ	جامعة قطر
أ.د. عبد الرحمن بوعلي	مشرفا ومقررا	أستاذ	جامعة قطر
د. معجب العدواني	عضوا	أستاذ مشارك	جامعة الملك سعود
د. امتنان الصمادي	مناقشا	أستاذ مشارك	جامعة قطر

السنة الجامعية: ١٤٣٤-١٤٣٥هـ / لـ ٢٠١٣-٢٠١٤م

الإهداء:

إلى من سعى.... ومن هو ساع

إلى **الحقيقة**

متجردا من كل ما يحجب

شمسها.

شكر وتقدير:

لأسرتي...

لأساتذتي....

لصديقاتي....

ولكل من نحب....

وثمة شكر.....لا يوفى مدى العمر

شكرا لك ربي...

من قبل و من بعد.

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

(١)

مرت الرواية الخليجية بثلاث مراحل: الأولى هي مرحلة الإرهاصات، إذ يكتب الروائي الخليجي متأثرا بالروائي العربي والغربي، دون أن يُظهر خصوصية البيئة التي يعيش فيها، أما المرحلة الثانية فقد كانت بين الخمسينيات وأواخر الستينيات، و تعد هذه المرحلة بداية تشكل الرواية فنيا، و إن كانت صبغتها واقعية مفرطة، و تأتي المرحلة الثالثة بين السبعينيات التسعينيات، و هي مرحلة ظهور الرواية بوصفها شكلاً فنيًا له استقلاليته، والنظر إليه بوصفه عملا أدبيا فنيا. ولعلنا لا نستطيع الجزم بذلك التقسيم، فثمة دول خليجية لاتزال حتى الوقت الراهن في البدايات، وتعد المملكة العربية السعودية من الدول التي ظهر فيها عدد غير قليل من الروائيين، منهم من مثَّل مرحلة الإرهاصات، و منهم من مثّل مرحلة التطور والتطرق لقضايا البيئة المحلية بشيء كبير من الواقعية، وهناك من مثّل المرحلة الثالثة، و هي مرحلة النضج الفني وكتابة الرواية مع توظيف التقنيات الفنية الحديثة.

(٢)

ولعل ظهور رواية " شقة الحرية" للروائي السعودي غازي القصيبي، وثلاثية "أطياف الأزقة المهجورة "(العدامة – الشميسي – الكراديب)" للروائي السعودي أيضا تركي الحمد في أواخر التسعينيات من القرن الماضي، قد أحدث ذلك الظهور انعطافا في مسيرة الرواية الخليجية بشكل عام، و السعودية بشكل خاص؛ حيث شكلا العملان طفرة روائية على الساحة الخليجية، بسبب ما يطرحه هذان العملان من نقد صريح للمجتمع والسلطة السياسية و الدينية، بالإضافة إلى تطرقهما لفترة زمنية حرجة على مستوى الوطن العربي، كما أثر هذان العملان في مسار الروائيين من بعدهما، وشكلا بداية جديدة للفن الروائي السعودي.

(٣)

ظهرت الكثير من الدراسات الأكاديمية المتخصصة التي تناولت رواية "شقة الحرية" بالبحث والدراسة، وفيما يخص " أطياف الأزقة المهجورة "، فإننا لا نجد دراسات وافية لهذا العمل، على الرغم مما أحدثته من منعطف وتأثير لدى الروائيين فيما بعد، وإن كان هناك بعض المقالات التي كتبها النقاد ملتفتين إلى موضوعاتها بالتحليل والمناقشة دون النظر إلى بنيتها الفنية التي تحكمها، بل إن الصراحة والجرأة التي تميزت بهما موضوعات "الثلاثية"، دفعت البعض إلى الانشغال بالإطار الموضوعي لهذه الرواية كثيرا، والحكم بأنها لا تدخل ضمن مصاف الروايات الجديدة لخلوها من أي تقنيات سردية حديثة، ولعل ظهور هذه الآراء المتفرقة، دفعني بصفتي باحثة إلى صياغة عدد من الأسئلة الآتية :

- لمَ لم تنل "الثلاثية" قدرها من الاهتمام؟
- لماذا صنفت "الثلاثية" ضمن الأعمال الروائية التقليدية على الرغم مما أحدثته من ثورة وانعطاف؟
- هل من الممكن لعمل روائي صنف على أنه عمل تقليدي، أن يحدث ثورة في الرواية و تأثيرا في معاصريه، لمجرد التطرق لموضوعات محظورة في مجتمعه، دون أن يستفيد و يوظف في ذلك العمل التقنيات السردية الفعالة في عمله الإبداعي؟
- هل كان سبب نجاح " أطياف الأزقة المهجورة" هو احتواؤها على المرجعي الواقعي الصادم، أم أن نجاحها يكمن في تشكيل بنيتها التي جعلت منها نصا مفتوحا متجددا؟

لعل جوهر الإجابة عن هذه الأسئلة يكمن بشكل أساسي في تسليط الضوء على البنية السردية التي تكونت منها "أطياف الأزقة المهجورة "، وتفكيكها والبحث في مكوناتها، والنظر فيما إذا كانت قد وظفت تقنيات السرد الحديثة أم اعتمدت على التقنيات التقليدية، وإلى أي مدى وظفت تلك التقنيات؟ إضافة إلى البحث من خلال البنية عن الأسباب التي جعلت النقاد يبتعدون عن دراسة "أطياف الأزقة المهجورة".

(٤)

يستند هذا البحث إلى المنهج البنيوي، ودراسة الدلالة التي تنتجها بنية العمل الفني، وقد تبنيت هذا المنهج، مع وعي بالتقنية ودون خضوع تام لها، فعلى المستوى البنيوي، سأبحث في بنية العمل الأدبي وعلاقاته الداخلية و البحث عن مدى توظيف ثلاثية" أطياف الأزقة المهجورة" للتقنيات السردية، أما على مستوى الدلالة فسأبحث في الدلالات التي ينتجها النص من خلال توظيفه لتلك التقنيات.

وتتسم البنيوية بالتقنيات العلمية الفعالة، التي أرى أن دراسة " أطياف الأزقة المهجورة " في حاجة ماسة إليها، أكثر من أي منهج آخر، لهذه المنطلقات لا بد من الاستفادة من المنهج البنيوي السردي،

الذي يسلط الضوء على النص الأدبي في ذاته، كما أن توظيف البنية في مستواها الدلالي، يتيح الفرصة للبحث عن الدلالات التي جعلت تركي الحمد يميل إلى توظيف بنية ما دون غيرها.

(٥)

قليلة هي تلك الدراسات التي تناولت "ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة"، بالبحث الأكاديمي المستقل، - فحسب اطلاعي- ليس هناك غير مقالات متفرقة في بطون الكتب، ومقالات أخرى تنبني على الانطباعية في أكثر الأحيان، بالإضافة إلى تركيزها على الجانب المضموني وإهمالها للجانب الفني مع الانشغال بأعمال تركي الحمد عامة، من تلك الدراسات أطروحة دكتوراه بعنوان" المضامين والتشكيل في أعمال تركي الحمد، الثلاثية نموذجا "للباحث فارس حترش، وعلى الرغم من عنونة البحث بالثلاثية نموذجا، فإن الدراسة لم تختص "بالثلاثية"، بل شملت روايات تركي الحمد عامة، كما أنها لم تنصب على البينة السردية تحديدا. وهناك دراسات أخرى تعرضت لبعض المكونات السردية دون أن يشتمل التحليل كل تلك المكونات مثل " جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية"، لعبدالحميد المحادين، وكتاب "البنية السردية في الرواية السعودية "، لنورة المري، و هي دراسة شاملة لم تتناول من "الثلاثية" سوى رواية " الكراديب"، وبشيء من الإيجاز. لذا تأكد للباحثة قلة الدراسات التي تناولت "ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة" رغم أهميتها.

من ناحية أخرى اعتمد البحث على إسهامات كل من رواد النظرية السردية مثل: تزفيتان تودوروف **Tzvetan Todorov** و جيرار جينيت **Gerard Genett**e (- 1930) ورولان بارت**Roland Barthes**(١٩٨٠-١٩٥١) و فيليب هامون **Ph.Hamon** و غيرهم. وقد خرج البحث عبر اعتماده على تلك الإسهامات في مقدمة و تمهيد و فصلين، وخاتمة و قائمة بالمصادر و المراجع.

(٦)

خصص التمهيد للوقوف عند مفهومي البنية والسرد، و نشأة النظرية السردية و إيضاح مقولاتها المتفرعة، و أهم روادها، ابتداء بالشكلانيين الروس وانتهاء بالبنيويين. وفي الجزء الثاني من التمهيد ذكرت نبذة عن الروائي "تركي الحمد"، و أهم الإشكاليات التي أثارتها " أطياف الأزقة المهجورة"، خاصة إشكالية تصنيفها، أهي رواية أم سيرة ذاتية.

و توقف الفصل الأول عند الحكاية و مكوناتها، وقد قدمت تمهيدا اشتمل على نبذة عن "ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة". كما انقسم الفصل إلى مبحثين: خصص الأول لدراسة الحدث ومعرفة بنائه أكان متداخلا أم متتابعا أم متوازيا، بالإضافة إلى عرض أهم تمظهرات الحدث، التي انقسمت إلى الحدث السياسي، و الحدث الديني، و الحدث الاجتماعي.

أما المبحث الثاني فقد تضمن الحديث عن الشخصية بوصفها مكونا أساسيا من مكونات البنية، وقد ابتدأت في هذا المبحث بمقدمة نظرية توضح أهم النقاد الذين تناولوا مكوَّن "الشخصية"، ثم درست دلالة الاسم الشخصي في "الثلاثية"، و مدى مطابقة اختيار اسم الشخصية و انسجامها مع وظيفة تلك الشخصية ودورها، كما بحثت عن نوعية الأسماء و مدى ارتباطها بالبيئة. و تناولت طريقة تقديم الشخصية بالاعتماد على مقياس فيليب هامون **Ph.Hamon**. و في تصنيف الشخصيات قمت بتقسيمها تبعا للحدث، إلى شخصية رئيسة وأخرى ثانوية، كما انتقلت إلى عرض نماذج الشخصيات كنموذج الشخصية الجاذبة المتمثل في المرأة والمناضل، ونموذج الشخصية المرهوبة، ونموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية.

(٧)

عنون الفصل الثاني بـ"الخطاب السردي ومكوناته"، و قد انقسم إلى ثلاثة مباحث،سعيت في المبحث الأول المعنون ب: "البنية الزمنية"، إلى تحليل تلك البنية مبتدئة بمقدمة نظرية، ثم توقفت عند المفارقات الزمنية المتمثلة في الاسترجاع و تفرعاته و محفزاته، و الاستباق و أنواعه، و البحث عن الدلالات التي أنتجها ذلك الاسترجاع، ثم انتقلت إلى دراسة الترتيب الزمني المتمثل في تقنيتي تسريع السرد وإبطائه، كما تناولت التواتر، و بحثت في الدلالات التي كانت وراء تكرار حدث وقع مرة واحدة عدة مرات.

اختص المبحث الثاني بدراسة "بنية الفضاء الروائي"، وقد ابتدأ هذا المبحث بمقدمة نظرية، أوضحت فيها عددا من المفاهيم كان من أهمها الفرق بين كل من مصطلح "الفضاء – المكان – الحيز"، ثم انتقلت إلى الفضاءات التي تضمنتها "الثلاثية"، معتمدة في ذلك إلى تقسيمها: "فضاءات ذات مرجعية واقعية"، وفضاءات متخيلة.

وفيما يتعلق بالفضاءات ذات المرجعية الواقعية، فقد طرحت عددا من الأسئلة المتعلقة بمدى تمثل الفضاء الواقعي في العمل الإبداعي عامة، وكيف يحقق ذلك العمل استقلاليته وخصوصيته ومفارقته للواقع رغم توظيفه للفضاء الواقعي؟ وتساءلت عن مدى الخصوصيةالتي يتمتع بها المكان المحلي دون غيره. وارتأيت تقسيم الفضاءات ذات المرجعية الواقعية إلى أماكن مفتوحة و أخرى مغلقة، قاصدة بالأماكن المفتوحة تلك التي تحتل مساحات واسعة جغرافيا كالصحراء والمدينة، أما الأماكن المغلقة فهي الأماكن التي تحيط بها جدران أربعة، وهي متمثلة في البيت والمدرسة بوصفها أماكن إقامة اختيارية، والسجن بوصفه مكان إقامة جبرية.

بحثت عن دلالة المدينة، و كيفية توظيفها، و هل تطابق الانفتاح الجغرافي مع الانفتاح النفسي؟ وبما أن للصحراء خصوصية في المتخيل الخليجي، فقد حاولت البحث فيما إذا كان هناك دلالات مغايرة لها

عما ألفناه في أغلب الأعمال الروائية العربية، وبحثت عن الدلالة التي تحملها ثلاثية " أطياف الأزقة " من الإغداق في وصف البيوت والحجر ومدى انفتاحها وانغلاقها.
ويعد البيت والجامعة والمدرسة من أماكن الإقامة الاختيارية، وقد بحثت عن الدلالات التي أنتجتها هذه الأمكنة وعن مدى انفتاحها على الذات، أما السجن فكان من أماكن الإقامة الجبرية؛ من ثم بحثت في مدى تغير دلالات الأشياء داخل السجن، ومدى انغلاقه من جانب وانفتاحه على الذات من جانب آخر. في حين انقسمت الفضاءات المتخيلة إلى الذكريات و الأساطير والعجائبي و الأحلام، و قد بحثت في تلك الفضاءات، وفي أي مكان لجأت إليها الشخصية، و الدلالات التي أنتجتها.

أما المبحث الثالث، فقد كان معنونا ب"الرؤية السردية"، تناولت فيه مقدمة نظرية عن السارد، حيث تحدثت فيها عن أهميته، ومدى تعادله مع بقية العناصر المكونة للخطاب الروائي، وإيضاح الفرق بين كل من السارد والمؤلف. كما قمت بتصنيف السارد في "الثلاثية"، وبحثت في الوظائف التي اضطلع بأدائها ووجهة النظر التي تبناها، وتساءلت عن سبب عدم تأدية هشام العابر لشخصية السارد مادام السارد قد تبنى وجهة نظره في أغلب الأحيان طارحة عددا من الأسباب. و قد ختمت البحث بمجموعة من النتائج و ثبت بالمصادر و المراجع و فهرس الموضوعات.

(٨)

و قبل أن أختم، لا بد لي من أن أشكر جامعة قطر، وكلية الآداب والعلوم، و قسم اللغة العربية بما قدموه لي من مساعدة، كما أتوجه بالشكر إلى أستاذي المشرف الدكتور عبد الرحمن بوعلي الذي أشرف على رسالتي، و أتقدم بالشكر إلى أسرتي التي أعانتني على إكمال مسيرتي العلمية، و أخص بالشكر أخي الصغير فهد الذي تجشم معي طوال السنتين بعد المسافة من وإلى الجامعة بكل رحابة صدر. و إلى صديقاتي اللاتي انقطعت عنهن زمنا، وإلى كل من مد لي يد العون من قريب أو من بعيد، وأقدم شكري *لأعضاء* لجنة المناقشة الذين سيتفضلون بمناقشة رسالتي، وقبل هذا وذاك فالشكر لله عز وجل.
١٢ – ٥ – ٢٠١٤ م.

تمهيد:

البنية السردية وتجربة تركي الحمد.

١. البنية [*] "La structure ":

تعد البنية واحدة من القضايا التي تم تناولها عبر العديد من العلوم الإنسانية، ومن بين تلك العلوم يأتي النقد الأدبي، الذي كان بحثه لـ"البنية" متزامنًا مع ظهور المنهج ***البنيوي***، "وقد كان أول من استخدم مصطلح (بنية) هو الشكلاني الروسي ***يوري تينيانوف*** **Yuri Tineyanov (1894-1943)**، وذلك في السنوات المبكرة من العشرينيات، وتبعه ***رومان جاكبسون*** **Roman Jackobson** (١٨٩٦-١٩٨٢)، الذي استخدم مصطلح "البنيوية" لأول مرة عام ١٩٢٩" (١). أما ***جان موكاروفسكي*** **Jan Mukarovsky (1891-1975)** فهو أول من استعمل مصطلح بنية "في مفهومه الحديث"[٢].

وتشتق كلمة بنية "**structure** من الأصل اللاتيني **struere**. الذي يعني البناء أو الطريقة التي يُقام بها مبنى ما"، [٣]،ويصف ***كلود ليفي شتروس*** **Claude- Levi Strauss (1908-2009)** البنية بأنها "تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، كما أنها تتألف من عناصر؛ بحيث يكون من شأن أي تحول يُعرض للواحد منها أن يُحدث تَحولاً

(*) بالعودةِ إلى لسان العرب نجد أن "البِنية (بكسر الباء)، والبُنية (بضم الباء): ما بنيته، وهو البِنى والبُنى، (...)، والبنيان: الحائط، ويقال: فلان صحيح البنية: أي صحيح الفطرة، وأبنيت الرجل: أعطيته بناء أو ما يبتني به داره (...)، والبواني: قوائم الناقة، وألقى بوانيه: أقام بالمكان واطمأنّ (...)، والبوائن: جمع البوان، وهو اسم كل عمود في البيت ما خلا وسط البيت، ويقال: بناء الكلمة: لزوم آخرها ضربًا واحدًا من سكون أو حركة". ينظر ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م، ص١٦. وحين كان أهل اللسان يفرقون في اللغة بين المعنى والمبنى فإنهم كانوا يُعنون بكلمة مبنى ما يعنيه اليوم بعض علماء اللغة بكلمة بنية، وللاستزادة ينظر: فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص١٢٥.

(١) حمودة، عبد العزيز: **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥، ص١٦٣.

(٢) زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣٧.

(٣) إبراهيم، زكريا: **مشكلة البنية أو أضواء على البنية**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٢٩.

في باقي العناصر"(١). وهذا يعني أن عناصر البنية تترابط فيما بينها؛ بحيث يؤثر كل عنصر في الآخر تأثيرًا يدعونا إلى القول إن البنية "تشتمل على قوانين خاصة بها" [٢]، وهذه القوانين جعلت ***جان بياجيه*** **Jean Piaget** (١٨٩٦ – ١٩٨٠) يسعى إلى تحديد خصائص البنية، على النحو التالي:

١- الكلية: المقصود بها أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية؛ بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق.

٢- التحولات: ذلك لأن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق، بل هي تقبَل من التغيرات ما يتفق مع الحاجات المحددة من قِبل علامات النسق وتعارضاته.

٣- التنظيم الذاتي: أي أن في وِسْع البنيات أن تُنظّم نفسها؛ بما يحفظ لها وحدتها، ويكفلُ لها المحافظة على بقائها [٣].

وهذه الخصائص توجد في كل البنى، ومنها بنية الرواية التي تتألف من "كل العناصر التي تشكل عالم السرد واللغة والأحداث والشخصيات" (٤). التي تمتزج فيما بينها بصورة نسقية منظمة، فلا ينظر لعنصر ما كالشخصية مثلا أو اللغة على أنه عنصر مستقل في ذاته، بل إنه يتضافر مع غيره من العناصر؛ من أجل إنتاج معنى ذاتي داخلي مستقل وبعيد عن كل ما هو خارجي.

---

(١) شتروس، كلود ليفي: **الأنثربولوجيا البنيوية**، ترجمة: مصطفى صالح، مراجعة: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ن)، ١٩٨٣، ٢/ ١٤.

(٢) ينظر: علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٥٢.

(٣) ينظر: بياجيه، جان: **البنيوية**، ترجمة: عارف منيمنة وبشر أوبري، منشورات عويدات، لبنان، ط٤، ١٩٨٥م، ص١١.

(٤) قنيبي، حامد صادق: **نقد أدبي حديث، مفاهيم ومصطلحات وأعلام**، كنوز المعرفة، الأردن، ط٢، ٢٠١٢، ص٩٧.

٢. السرد Recit:

يعد مصطلح السرد **Recit** فرعًا من فروع ***الشعرية*** [*]، وهو من المصطلحات التي نالت عناية وافرة من قِبل النقاد، فقد استحوذ على جزء كبير من التنظير والممارسة، سواء على صعيد النقد الغربي أم العربي. ويرى ***جيرار جينيت*** **Gerard Genette (- 1930)** أن السرد هو "عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة" [(١)]. وإذا كان ***جيرار جينيت*** يرى أن السرد يقوم على الحدث واللغة المكتوبة على وجه الخصوص، فإن ***رولان بارت*** يرى أن السرد "يوجد أيضا في الدراما" (٢)، وهو غير مقصور على الأدب المكتوب، إذ يرى أن "أنواع السرد لا حصر لها؛ فهي حاضرة في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية، والحكاية على لسان الحيوان، وفي النقش على الحجر، وفي السينما، وفي المُحادثة" [(٣)]. وبذا تتوسع دائرة السرد؛ لتشمل كافة المناحي الحياتية.

ويلاحظ أن المعنى اللغوي للسرد قد دار حول الاتساق والتتابع، فهو يعني "تقدمة الشيء إلى الشيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعًا، سرد الحديث ونحوه يسرده: إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا: إذا كان جيد السياق له(٤)". فالسرد بالمعنى اللغوي هو توالي الجمل على نحو جيد. ويكتسب المعنى اللغوي اتساعا أكثر حين يصبح عِلما، يهدف إلى "وضع قواعد شاملة للتشكيلات الداخلية للأدب بأجناسه

(*) الشعرية مصطلح أرسطي، وهي علم يسعى للكشف عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية من خلال تحديد قواسم مشتركة بين تلك القوانين. وقد تعددت مجالات الشعرية، فهناك الشعرية اللسانية عند دي سوسير، وهناك شعرية التماثل عند جاكبسون، وهناك الشعرية البنيوية التي يندرج تحتها شعرية الانزياح لجان كوهن. وللشعرية تجذُّر عميق في التراث النقدي العربي ممثلا في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ونظرية التخييل عند القرطاجني، ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية.

(١) جيرار جينيت: **حدود السرد**، ترجمة: بنعسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط١، ١٩٩٢م، ص٧١.

(2) M.H.Abrams,**Aglossary of Literary Terms**, Seven the edition charcourt brace college publishers,1999,P:173

(٣) بارت، رولان: **التحليل البنيوي للسرد**، ترجمة: حسن بحراوي- بشير القمري – عبد الحميد عقار، ضمن كتاب تحليل طرائق السرد الأدبي، ص٩.

(٤) ابن منظور: **لسان العرب**، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥، ص١٦٥.

وأنواعه"(١)،ومقوماته ذات الطابع التأصيلي التي من شأنها تعزيز القواعد ثابتة مهما اختلفت تلك الأجناس. ويبحث السرد في الرواية عن"الكيفية التي تُرْوَى بها القصة" (٢)، والأساليب التي يتبعها السارد في سرد حكيه، عن طريق مكونات البينة السردية وهي السارد والمسرود والمسرود له، فالسارد يضطلع بحكي المسرود، أما المسرود له فهو من يَتوجَّه إليه ذلك الحكي، في حين أن المسرود هو شكل النص الإبداعي.

أما عند البحث عن بدايات هذا العلم فإنه يُلاحَظ أن أول من تناوله هو الناقد الروسي ***فلاديمير بروب***، الذي سعى إلى تأسيس مفهومه في كتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"(*)، وقد اقتصر اهتمام السردية عنده على زاوية النظر إلى الحكاية الخرافية والأسطورة، والبحث عن مميزات البطل الأسطوري، واستنباط وظائف الشخصيات، ومن ثم ارتبط هذا العلم بالتحليل ***البنيوي***، الذي كان يهدف إلى "الكشف عن الأنساق الكامنة في كل أنواع الحكي" (٣). وتشكل بوصفه علمًا له قواعده وأصوله عام ١٩٦٩م حين أصدرت مجلة ***تواصل*** "(Communication) الفرنسية عددًا خاصًا بعنوان: "التحليل ***البنيوي*** السردي"؛ ومن ثم نُحت المصطلح بعد ذلك بثلاثةِ أعوام من قِبل المشاركين في العدد الخاص، وأبرزهم ***تزفيتان تودوروف*** [٤]. وكان صدور كتاب"خطاب السرد" [*] "**Narrative Speech**" ***لجيرار جينت*** عام ١٩٧٢م إيذانا بالاعتراف بالسردية، وعدها مبحثًا متخصصاً في دراسة المظاهر السردية للنصوص بأنواعها كافة، وتنظيم الحدود السردية.

وقد أفضت العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي إلى بروز تيارين رئيسين في السرد:

---

(١) إبراهيم، عبد الله: **السرد العربي١**، دار فارس للنشر، الأردن، (د.ط)، ٢٠٠٨، ص٩.

(٢) لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ١٩٩١م، ص ٥٤.

(*) تعني المورفولوجيا دراسة الأشكال ودراسة البنية.

(٣) إمام، السيد: **مدخل إلى نظرية الحكي**، ضمن مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، الدورة الثالثة والعشرون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ن)، ٢٠٠٨م، ص٣٥.

(٤) ينظر: مانفريد،يان: **علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد**، ترجمة: أماني بورحمة، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١١، ص٥١.

(*) عُنون هذا الكتاب بعنوان آخر وهو "خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،وقد تُرجم من قبل كل من محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م وهناك ترجمة أخرى لإبراهيم الخطيب.

- أولهما: السردية الدلالية، وهي التي تُعنَى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالمنطق الذي يحكم تعاقُب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بريمون وغريماس.
- ثانيهما : السرديات اللسانية، التي تُعنَى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد، ومن ممثلي هذا التيار: تودوروف وجينيت [١].

ظهر فيما بعد العديد من التيارات التي حاولت أن توفق بين هذين الاتجاهين، كما أدى اهتمام النقاد بالبنية السردية إلى إيجاد أربعة اتجاهات لتعريفها، من قِبل الناقد الأمريكي ***والاس مارتن*** **Wallace Martin** وهي:

١- الاتجاه الأول: يرى أن البنية تتركز في الحبكة.
٢- الاتجاه الثاني: يرى أن البنية السردية تكمن في إعادة تتابع ما حدث زمنيًا، وتحديد دور السارد في مثل هذا التتابع الزمني وتغيراته.
٣- الاتجاه الثالث : يذهب إلى أن السرد والدراما والسينما متماثلة بشكل أساسي، وتختلف فقط في مناهجها من التمثيل؛ لذا تم دراسة الفعل والشخصية ضمن إطارها، فهي تعالج وجهة النظر والخطاب السردي بوصفهما تقنية موظفة في السرد لنقل تلك العناصر إلى القارئ.
٤- الاتجاه الرابع: يقتصر على معالجة تلك العناصر المتفردة في السرد حول وجهة النظر،وخطاب الراوي في علاقته بالقارئ وما شابه ذلك [٢].

ويمكن القول إن كل اتجاه من هذه الاتجاهات الأربع يركز على عنصر من عناصر البنية، فإذا هيمن عنصر على آخر وظّف الناقدُ الاتجاهَ المناسب لذلك العنصر؛ مما يعني أن مجمل هذه العناصر يشكل البنية السردية.

(١) ينظر: مانفريد، يان : **علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد**، ص٨.

(٢) نقلا عن : فاضل، ثامر، البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، مجلة **الأقلام**، ع٦-٥، بغداد، ١٩٩٧م، ص٦٨.

٣. النظرية السردية وروادها:

تعد النظرية السردية من أهم الإنجازات التي حققتها الدراسات النقدية الحديثة، فقد تناولت تلك النظرية النصوص الأدبية عبر وجهة نظر مغايرة عما ألفته المناهج النقدية التقليدية، التي كانت تدرس العمل الأدبي من خلال صلته بالواقع، والنظر إليه على أنه شكل أدبي يحمل معنى. وتعد ***الشكلانية الروسية*** من أكثر المدارس التي أسهمت في نشأة السرديات، وذلك حينما دعت إلى دراسة النصوص الأدبية من الداخل، بعيدًا عن سياقاتها التاريخية والنفسية والاجتماعية، مؤكدة أن الأهم في النص الأدبي إنما هو شكله اللغوي، وأن له نظاما وقواعدَ خاصة تجعله نصا قائما بذاته لا يحتاج إلى ما هو خارجه.

وانطلاقًا من هذا الدور، الذي أدته ***الشكلانية الروسية*** في نشأة السرديات، يمكن تناول بعض روادها. فقد ظهرت ***الشكلانية الروسية*** في الربع الأول من القرن السابق؛ نتيجة لتضافر جهود كل من ***"حلقة موسكو اللغوية*** **Moscow Linguisci Circie**، ***وجماعة أوبوياز*** **Opoiz** (اختصارا لجمعية دراسة اللغة الشعرية)، **وحلقة سان *بطرسبورغ*** "[(١)]. **ويعد *فيكتور شكلوفسكي*** **Fiktor.B.Chklovski (١٨٩٣-١٩٨٤)** ***ويوري تينيانوف، وبوريس توماشفسكي*** **Boris Tomashevsky (١٩٥٧- ١٩٨٠)** ***ورومان جاكبسون*** من أهم روادها، الذين رأوا أن ما يُدرس "ليس مادة العمل، وإنما تنظيمه، وهذا يتطلب تحليل بناء وليس تحليل عناصر" (٢)، مهملة النظر إلى كل ما له علاقة بالمرجعية التي تدفع إلى الإبداع. وقد كان شغلهم الشاغل أن "يحددوا بروح علمية نماذجَ تصورية وفرضيات تفسر الكيفية، التي تُنْتِج بها الرسائل الأدبية تأثيرات جمالية، والكيفية التي يتميز بها الأدبي عن غير الأدبي على الرغم من اتصاله به".(٣)

ومن الإسهامات المهمة التي قدمها ***توماشفسكي*** تمييزُه بين المتن والمبنى، إذ يرى أن النص الأدبي يحتوي متنا ومبنى "**fable /subject**"، فالمتن الحكائي هو "الأحداث في تتابعها

---

(١) ينظر: المالكي، عبد الحكيم سليمان: **جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية**، المجموعة العربية للتدريب والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨، ص١٧.

(٢) ينظر: أمبرت، إنريك أندرسون: **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص١٧١.

(٣) ينظر: سلدن، رامان: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨م، ص٢٦.

الزمني المرتب، أما المبنى الحكائي فهو السرد كما تمَّ تَشَكُّله فعلاً" (١). وبمعنى آخر، يمثل المتن المادة الخام للقصة، حيث تحكى بشكل متسلسل وبتتابع زمني مرتب، أما المبنى فهو إعادة بناء لذلك المتن عن طريق العديد من التقنيات، كتقديم أزمنة وتأخير أخرى. ويبحث ***توماشفسكي*** في الوحدات الأساسية المشتركة في كل عمل حكائي، وقد عثر على هذه الوحدات فيما أسماه بالحوافز **Motifs**، وهي الوحدات الصغرى التي يتألف منها كل حكي [٢]، وتختلف هذه الوحدات فيما بينها من حيث الأهمية، فبعضها يكون "أساسيًا للمتن الحكائي، هو ما يعرف بالحوافز المشتركة **Linkedmotifs** أما الحوافز الحرة Freamotifs فتكون أساسيةً فقط بالنسبة للمبنى الحكائي"(٣).

ويعطي ***توماشفسكي*** تقسيمًا آخر للحوافز، فهناك الحوافز الساكنة **Staticmotifs** التي لا تتغير، وترتبط بوصف الطبيعة والمكان والوضعية والشخصيات وأمزجتها، ويمكن أن تكون من الحوافز الحرة. وتتعلق الحوافز الدينامية **dyananic motifs** بأفعال البطل وحركاته[٤]، والدفع بحركة الأحداث إلى الأمام. ويرى ***توماشفسكي*** أن إدراج أي حافز أساسي في صلب القصة ينبغي أن يكون مبرَّرًا؛ لذا فقد قدم أنساقًا من الحوافز تبعًا لطبيعتها، وهي:

١- "التحفيز التأليفي **Compositional Motivation**: يقصد به أن كل حافز لا يتم إيراده في النص اعتباطًا؛ وأن كل ما يرد في النص يكون مبررا.
٢- التحفيز الواقعي **Realistic Motivation** : هو تحفيز يوهم بأن الأحداث التي تقع في النص، قد تكون محتملة الوقوع في الحياة.
٣- التحفيز الجمالي **Artistic Motivation:** يعني أن إدخال أي حافز في النص ينبغي أن يتسق مع الإطار العام للنص، ويحقق من خلاله جماليات خاصة، فلا يكون هناك "نشاز في البناء الفني؛ وذلك بأن يدخل في علاقة تناغم مع مجموع عناصر القصة" [٥].

(١) مجموعة مؤلفين: **القصة الرواية المؤلف: دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، ترجمة: خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص١٥.

(٢) ينظر: إمام، السيد: **مدخل إلى نظرية الحكي**، ص٤٤.

(٣) لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**، ص٢٢.

(٤) لوكام، سليمة: **تلقي السرديات في النقد المغاربي**، دار سحر للنشر، تونس، (د.ط)،٢٠٠٩م، ص٤١.

(٥) ينظر: نفسه، ص ٤٥.

٤- التحفيز السيكولوجي: **Psycholog Icalstimulus**: يتعلق هذا التحفيز "بالشخصية، وباختيار الحوافز الملائمة للحالة المزاجية للراوي". (١)

وعلى جانب موازٍ، يعد كتاب ***فلاديمير بروب*** مورفولوجيا الحكاية الشعبية امتدادا لآراء ***الشكلانيين الروس***؛ إذ قام بجمع مائة حكاية شعبية روسية، وعبر تحليلها لاحظ أن عددًا من الوحدات النصية يتكرر في أغلب الحكايات الشعبية، وانتهى إلى أن ما يتغير هو "الأسماء والأوصاف، بينما الأفعال تظل ثابتة، وهو ما أطلق عليه اسم الوظائف" (٢)، وقد كان لهذا الكتاب أهمية بارزة؛ لأنه يعد خطوة حاسمة في وضع منهجية جديدة لتحليل النصوص.

وقد قام ***شكلوفسكي*** بدراسة عدد من النصوص؛ ليبحث عن الأنساق البنائية التي تحكم النصوص الأدبية، وقد توصل إلى أن هذه الأنساق أربعة: التسلسل،التناوب، التضمين، التنضيد:

١. " التسلسل (التتابع): يقوم التسلسل على مجرد رصف مختلف القصص ومجاورتها، فبعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية. وكثيرًا ما نجد هذا النوع من النسق في الحكايات الخرافية التي تعتمد التتابع في سرد الأحداث.

٢. التناوب: وهو أن تقع في حكاية قصتان، في آن واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى. وبذلك تكون المادة الحكائية متجزأة إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر زمانيا في وقوعها.

٣. التضمين: يعني إدخال قصة في أخرى، مثلما نجده في حكايات ألف ليلة وليلة، التي تعتمد سرد حكاية ثم تضمينها في حكاية أخرى.

٤. التنضيد: هو وجود شخصية يجتمع عندها مجموع الأحداث الواقعة في الحكاية،أي أن الأحداث تقع وكأنما هي مستقلة عن الأخرى، إلا أن ما يجمعها هو تلك الشخصية (٣).

---

(١) الكردي، عبد الرحيم: **السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٣٤.

(٢) ينظر: بروب، فلاديمير: **مورفولوجيا الخرافة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، المغرب، ١٩٨٦م، ص٣٣.

(٣) ينظر: تودوروف، تزفيتان: **مقولات السرد الأدبي**، ضمن كتاب تحليل طرائق السرد الأدبي،ص٥٦.

وبذلك يمكن القول إن جهود ***الشكلانيين الروس*** كانت سببًا رئيسًا في فتح الباب أمام الدراسات ***البنيوية***. وقد تزامن ظهور ***الشكلانية الروسية*** مع ظهور النقد ***الإنجليزي*** في إنجلترا. ويعد كل من ***هنري جيمس*** **Henri James (١٨٤٣- ١٩١٦)** ***وبيرسي لوبوك*** **Percy Lubbock (١٨٧٩–١٩٦٥)** ***وأدوين موير*** **Edwin Muir** (1959 – 1887)***و.م.فورستر*** **E. M. Forster (1879–1970)** من أهم النقاد الذين قدموا مفاهيمَ ومرتكزاتٍ للتعامل مع النصوص السردية. فنجد أن ***لوبوك*** يصرح في كتابه "صنعة الرواية" بمحور دراساته، قائلا: "نحن نبحث في الرواية عن الشكل" [١]، ويعد هذا القول تمهيدا لدراسة النصوص الأدبية بعيدا عن أي سياقات خارجية.

أما ***أدوين موير*** فقد قام من خلال كتابه "بناء الرواية" بتسليط الضوء على العلاقات التي تربط بين الحدث والحبكة والشخصية في الحكاية. ويتشابه عمل إ.م.فورستر مع عمل توماشفسكي، حينما ميّز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فهو يرى أن هناك فرقًا بين الحبكة والحكاية، فالحكاية ما هي "إلا الحوادث متسلسلة تبعا للترتيب الزمني، بينما الحبكة هي سرد هذه الحوادث مع تأكيدٍ على السببية [٢]. وهنا يسوق مثاله الذي يستعيده فيما بعد كل من جينيت وتودوروف وهو: "مات الملك ثم ماتت الملكة، هذه قصة، لكن مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه، هذه حبكة" [٣].

أما الاتجاه البنيوي فقد ظهر في أوروبا، مقتفياً أثر الشكلانية الروسية. وفي الحقيقة تكاد تنمحي الحدود بين الفترة التي انتهت بها الشكلانية الروسية، وتلك التي ظهرت بها البنيوية؛ فالشكلانية تعد مرحلة ممهدة لظهور البنيوية. إذ تأثرت بما كتبه الشكلانيون، وعملت على دراسة النص الأدبي من داخله. ويعد بارت من أبرز منظري السرد الذين صاغوا مبادئ جديدة، واضعًا نصب عينيه تطوير مبادئ الشكلانية، التي توضح رؤيته الخاصة لها، فهي "لا تقضي بنسيان المضمون [الإنسان]، ولا إهماله ولا اختزاله، ولكنها تقضي بألا تقف في عتبة الموضوع فقط" (٤).

والنص الروائي - حسب بارت – هو "جملة كبيرة، تشبه وحدات الجملة في جزئياتها، وفي طريقة تركيبها؛ لا بمعنى أنه ذا كانت الجملة في مستواها الصوتي تحتوي

---

(2) Percy Lubbock: **The Craft of Fiction**, Jonathan Cape ,Thirty Bedford Square,.London 195.p.9.

(٢) ينظر: إ.م.فورستر: **أركان الرواية**، ترجمة: كمال عياد، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠م،(د.ط)، ص٦٧.

(٣) لوكام، سليمة: **تلقي السرديات في النقد المغاربي**، ص٥٢.

(٤) بارت، رولان: **هسهسة اللغة**،ترجمة:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، ١٩٩٩م، ص١٠٣.

على الفونيمات، وفي مستواها الصرفي تحتوي على الصيغ، وفي مستواها النحوي على المسند والمسند إليه،بل النص الروائي أيضًا يحتوي على جزئيات كثيرة متداخلة، تنتمي إلى مستويات متراكبة"[١].

وقد ميّز ***بارت*** في المؤلَّف السردي بين ثلاثة مستويات هي:

١. مستوى الوظائف: هي على نحو ما تعنيه عند بروب وبريمون. وقد قسمها رولان بارت إلى:

أ. وظائف توزيعية: هي تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها بروب، وهي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها توماشفسكي؛ إذ إنها تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض، فإذا ذكر المسدس في موضع، فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي، وهذه هي الوحدات التي يحتفظ لها بارت باسم الوظائف.

ب. وظائف إدماجية: لا تحيل على فعل لاحق ومكمل، ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، كل ذلك يتم بواسطة الوحدات الإدماجية. [٢]

ويوضح ***بارت*** أن بعض هذه المحكيات وظيفية غالباً كالحكايات الشعبية، وفي مقابل ذلك هناك محكيات إدماجية غالبا كالروايات النفسية.

٢. "مستوى الأفعال: هي على نحو ما تعنيه عند جريماس، حين يقدم الشخصيات بوصفها فواعل.

٣. مستوى السرد: هو الذي يعادل مستوى الخطاب عند تودوروف" [٣].

وتستأثر دراسات ***تودوروف*** باهتمام النقاد والدارسين، وخاصة كتابه "***الشعرية***"، الذي انطلق فيه إلى تحليل النصوص اعتمادا على تفريق ***توماشفسكي*** بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، حيث يرى أن للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهرين هما:

١- القصة بوصفها حكاية : ويشير ***تودوروف*** في هذا المستوى من التحليل إلى أن الحكاية بنية مجردة مطلقة، مكونة من مجموعة من الأفعال القابلة للسرد من طرف مجموعة مختلفة ومتعددة من الرواة.

---

(١) ينظر: الكردي، عبد الرحيم: **السرد في الرواية العربية**، ص٤٢.

(٢) ينظر: لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**، ص ٢٩.

(٣) ينظر: لوكام، سليمة: **تلقي السرديات في النقد المغاربي**، ص٥٥.

٢- القصة بوصفها خطابًا : وفي مستوى الخطاب يميز ***تودوروف*** بين ثلاثة مستويات تتصل بالطريقة التي يتم بها تقديم القصة (...)، وتتحدد هذه المستويات الثلاثة من خلال زمن القصة، وفيه تتم مراجعة العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب ومظاهر السرد، وتتصل بدارسة وتحليل الطريقة التي يدرك من خلالها الراوي نص الحكاية، أما صيغة السرد فتتعلق بالكيفية التي يواجه بها الرواي خطابه، والصيغة التي يطلعنا من خلالها على مضمون الحكاية. وهو يرى أن ما يهم في العمل الأدبي إنما هو الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث"[١].

ثم جاءت دراسة ***جينيت*** المعنونة بـ"خطاب الحكاية" لتمثل أتم دراسة وصل إليها النقد الحديث لمعرفة مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية، مستندا في دراسته على ما جاءت به الشعرية الكلاسيكية منذ ***آرسطو وأفلاطون***. وقد اعتمد ***جينيت*** على رواية "البحث عن الزمن المفقود" ***لمارسيل بروست*** **Marcel Proust** لتكون محل الدراسة والبحث، وهذه الرواية من أشد الأعمال الأدبية تعقيدا، وهذا ما جعل ***جينيت*** يعمد لدراستها؛ من أجل أن "يزيل الشكوك القائلة بأن التحليل البنيوي للحكاية لا يلائم إلا أبسط الحكايات [٢]. وقد ميز ***جينيت*** في كتابه بين ثلاثة مستويات للنص الروائي وهي:

١- القصة: هي المدلول، أو المضمون السردي.
٢- الحكاية: هي الدال، أو المنطوق، أو الخطاب أو النص السردي نفسه.
٣- السرد: هو الفعل السردي المنتَج [٣].

وسار في عمله بالرواية عبر التركيز على ثلاث مقولات هي:

١- الزمن: يقصد به زمن الشيء المروي وزمن الحكاية.
٢- الصيغة: هي مقولة لضبط أشكال التمثيل السردي ودرجاته.
٣- الصوت: هي لضبط علاقات السادر بالمتلقي حقيقيًا كان أو مفترضا [٤].

وعليه نستطيع أن نقول إن البنيوية السردية من أهم النظريات النقدية التي سعت إلى دراسة النصوص الأدبية من الداخل؛ لأنها ترى أن عالم الأدب هو عالم يتشكل من

(١) ينظر: تودوروف، تزفيتان: شعرية السرد والنحو السردي، ترجمة: عمر عيلان، مجلة **الموقف الأدبي**، العدد ٤٣٤، المجلد٣٥، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م، ص ص ٦٥- ٧٩، ١٦٥ص١.

(٢) ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص ٢٦.

(٣) ينظر: نفسه،ص٤٥.

(٤) ينظر: لوكام، سليمة: **تلقي السرديات في النقد المغاربي**، ص١٠٨.

خلال اللغة، التي تتخذ لذاتها نظاما يضمن لها بقاءها واستمراريتها، وعليه ينبغي دراسة ذلك النظام والنظر فيه والكشف عن بنيته التي تتألف من مجموعة من العناصر التي لا يمكن فصل عنصر من عناصرها؛ إذ إنه من خلال ترابطها ينتج المعنى. أما السرد فهو العِلْم الذي يكشف عن الأنساق الداخلية للنصوص الأدبية، وتتكون هذه الأنساق من مجموعة من البنى، وتتشكل البنية السردية من السارد، والمسرود، والمسرود له. وقد تعددت اتجاهات البينة السردية بتعدد عناصرها، فهناك من يرى أن البنية تتركز في الحبكة، وهناك من يرى أن البنية تتركز في دور السارد، وهناك من يرى أن السرد يتركز في وجهة النظر، ومهما تعددت هذه الاتجاهات فإن ذلك لايعني تناقضها بل تكاملها. كما أفضت العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي إلى وجود تيارين رئيسين: هما السردية الدلالية، والسردية اللسانية.

وثمة سؤال مهم، وهو لماذا يتبنى البحث الحالي نظرية ***البنيوية*** في مستواها الدلالي، وقد تجاوزها النقد المعاصر منذ زمن؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تتكون من شقين وهما كالآتي:

- إن تلك ***النظرية البنيوية***، بما قدمته من إنجازات، تجعلنا لا نستطيع الاستغناء عن تقنياتها الفعّالة، التي تتسم بالعلمية إلى حد ما، والنظر إلى النص الأدبي نظرةً محايدة باحثة عن القوانين التي تحكمه، بعيدا عن أي سياقات خارجية. كما أننا إذا لم نوظف تقنيات البنية السردية، سنعود إلى نقد ما قبل ***البنيوية***، الذي يستمسك بالمرجعية الواقعية استمساكا قويا، وينبني في جزء كبير منه على الانطباعية التي يرفضها النقد الحديث. لهذه الأسباب كان لابد من الاستفادة من المنجز البنيوي السردي، الذي يسلط الضوء على النص الأدبي في ذاته، كما أن توظيف البنية في مستواها الدلالي، يتيح الفرصة للبحث عن الدلالات التي جعلت تركي الحمد يميل إلى توظيف بنية ما دون غيرها.
- تحتاج "ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة" إلى أن يسلط عليها الضوء من خلال توظيف النظرية البنيوية السردية التي تشكلت عبر خطاب نقدي واسع، أكثر من أي منهج آخر؛ ذلك أنها زخرت بمضامين اجتماعية، وسياسية، ودينية صادمة لمجتمعها؛ مما وجه الاهتمام إلى المضمون توجهًا تجاهل بنيتها السردية، بل وعدها من الأعمال الأدبية التي لا تحفل بالعناصر الفنية الأدبية. وهنا لابد من إعادة قراءة هذا العمل بعين علمية دقيقة، تبعد ما هو مرجعي، وتجيب عن سؤال في غاية الأهمية، وهو: هل كان سبب نجاح "الثلاثية" هو احتواءها على

المرجعي الواقعي الصادم، أم أن نجاحها يكمن في تشكيل بنيتها التي جعلت منها نصا مفتوحا متجددا؟

هذا ما سنقوم به في هذا البحث، حيث سنفكك البنية السردية التي تشكلت منها "الثلاثية"، من خلال تقسيمها قسمين: القصة بوصفها حكاية ومكوناتها (الأحداث، الشخصيات). والقسم الثاني هو القصة بوصفها خطابا من خلال مكوناتها (الزمان، الفضاء، الرؤية الروائي).

٤. التعريف بالروائي تركي الحمد:

تركي الحمد روائي ومفكر سياسي، ولد عام ١٩٥٢م، حصل على الدكتوراه في العلوم السياسية، ثم عمل دكتوراً بجامعة الملك سعود بالمملكة العربية السعودية. أصدر الحمد عددا من الكتب الفكرية والسياسية منها "الحركات الثورية المقارنة" عام ١٩٨٦م، وكتاب "دراسات أيديولوجية في الحالة العربية" ١٩٩٢م، وكتاب" الثقافة العربية أمام تحديات التغيير" عام ١٩٩٣م، وكتاب"عن الإنسان أتحدث"عام ١٩٩٥م، وكتاب "الثقافة العربية في عصر العولمة" عام ١٩٩٩م، وكتاب"يبقى التاريخ مفتوحاً" عام ٢٠٠٠م، وكتاب "من هنا يبدأ التغيير" عام ٢٠٠٤م، وكتاب "السياسة بين الحلال والحرام" عام ٢٠٠٦م. ويُقابل هذا الكم الكبير من الكتب السياسية ست روايات، كانت الأولى منها ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة "العدامة –الشميسي –الكراديب". وفي عام ٢٠٠٠م أصدر الحمد روايتي "شرق الوادي" و"جروح الذاكرة"، وفي عام ٢٠٠٥م أصدر رواية "ريح الجنة".

والمتتبع لهذه الروايات الست سيجدها تفضي إلى سداسية من خلال تتبع بنية الشخصية الرئيسية فيها، وحركية التاريخ الاجتماعي في المملكة، واحتفائها أيضا بالمكان الواقعي أو شبه المتخيل، "وإنجازها لنسق تاريخي يرتبط بحركية تطور الحياة داخل المجتمع السعودي الذي ينتمي إليه الكاتب" [١].

تدور أحداث روايتي "شرق الوادي" و "جروح الذاكرة" على التحولات الاجتماعية التي أحدثها ظهور النفط، أما رواية "ريح الجنة"، فقد دارت حول الأحداث التي جرت بعد الحادي عشر من سبتمبر. على حين تناولت "ثلاثية الأزقة المهجورة" الحديث عن العديد

(١) ينظر: المناصرة، حسين: **وهج السرد، مقاربات في الخطاب السردي السعودي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص ١٢١.

من القضايا الدينية والسياسية والاجتماعية عبر شخصية "هشام العابر"، كما أثارت الثلاثية التساؤل حول كونها رواية؟ أم سيرة ذاتية؟ ويرجع سبب الخلط في تجنيسها، إلى تطابق لغة السرد مع اللغة التي لم تبتعد كثيراً عن بيئتها المحلية، بالإضافة إلى توظيف الأماكن الواقعية، ولم ينحصر هذا التساؤل على القارئ العادي فحسب، بل إن بعضا من النقاد تساءل حول ما يكتبه الحمد، وما يكتبه الروائي السعودي بشكل عام، إذ يذهب الناقد معجب الزهراني إلى أن "الرواية السعودية ما هي إلا قناع لكتابة السيرة الذاتية، وأن هذه الظاهرة قد أضحت ظاهرة عامة عند الروائيين السعوديين أمثال حامد دمنهوري، وغازي القصيبي،....." [١]. إلا أننا نرفض هذا الرأي؛ لأننا لا نستطيع أن نُجزم بأن هذا النص أو ذاك سيرة متخفية في رداء رواية، مادام قد تمت عنونتها بـ"رواية"، ثم إن السيرة الذاتية - كما عرفها ***فيليب لوجون*** **phillipe Lejeune** - "حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي، عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"، [٢] بحيث تتركز الكتابة على ذات الكاتب دون سواه، وهذا الأمر لم ينطبق على الثلاثية. بالإضافة إلى الميثاق السير ذاتي حيث إنه "من أهم ما يفرق بين الرواية والسيرة الذاتية[٣]، فضلاً عن ذلك فإن الحمد قد صرح في أكثر من ملتقى * أن الثلاثية ليست سيرة ذاتية له، وأنه لو أراد أن يكتب سيرة ذاتية لحياته لما تردد لحظة في كتابتها وعنونتها بـ"سيرة ذاتية"[٤].

ولعلنا نستطيع أن نطلق على الثلاثية بـ"السيرة الروائية"؛ لأنها تجمع بين السيرة الذاتية لشخصية "هشام العابر" والرواية بعناصرها الفنية، بحيث يثمر لنا هذا الجمع

---

(١) الزهراني، معجب: **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث،السيرة الذاتية**، دار المفردات،المملكة العربية السعودية،(د.ط)،٢٠٠٠م، ص٣٦.

(٢) لوجون، فيليب: **السيرة الذاتية،الميثاق والتاريخ**،ترجمة:عمر حلي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط١، ١٩٩٤م،ص٢٢.

(٣) ينظر: الغامدي، صالح بن معيض: سير ذاتية الرواية العربية السعودية، **مجلة علامات في النقد الأدبي**، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٣، العدد ٢٠٠٩م، ص ص ٣٩-٦٢.

(٤) ينظر: إبراهيم، عبدالله: السيرة الروائية وإشكالية النوع والتهجين السردي، الجزء الأول، **مجلة علامات**، المغرب، العدد ١٩،٢٠٠٣م، ص ص ٤-١٩.

* صرح الحمد بهذا الرأي في برنامج إضاءات مع المذيع تركي الدخيل بتاريخ ١٣- ٩- ٢٠٠٩م، وكذلك في برنامج "في الصميم " بتاريخ ٢٧ – ٧- ٢٠١٢م مع المذيع عبدالله المديفر.

كتابة جديدة هي "السيرة الروائية"* التي تلجأ إلى التخييل، وتتملص فيها من أعباء المسؤولية، فلم تعد ترتبط بالروائي وبحياته الشخصية.

الفصل الأول

الحكاية ومكوناتها.

مدخل:

نبذة عن ثلاثية "أطياف الأزقة المهجورة (العدامة – الشميسي –الكراديب)" :

تقع أحداث "ثلاثية الأزقة المهجورة" في الفترة ما بين ١٩٧٦ - ١٩٧٥، وهذه الفترة مرحلة مفصلية مكتظة بالأحداث السياسية على مستوى الوطن العربي، وقد سعت "الثلاثية" إلى تصوير الأحداث عن طريق الشخصية الرئيسة "هشام العابر"، عبر تمركز أحداثها في ثلاث مدن بالمملكة العربية السعودية، هي: الرياض، الدمام، جدة، وقرية بريدة.

هشام العابر شاب قصيمي يعيش في الدمام، وحيد الأبوين، وهو مصدر فخرهما؛ لما تميز به من تفوق دراسي، ونهم غير طبيعي للقراءة التي فتحت له آفاقا واسعة من المعرفة والاطلاع على الكتب الفلسفية والسياسية، التي تعلّق بها تعلُّقًا جعله يتفوق على أصحابه حين يتناقشون حول الشؤون السياسية. ويعد عرض منصور لهشام الانضمام إلى إحدى المنظمات السرية نقطة التحول في حياته، وهدف هذا التنظيم تحرير الأمة من الظلم، كما قيل له. وفي التنظيم يستبدل بالأسماء الحقيقية أخرى حركية، وكذلك يستبدل بعلاقات الأخوة والصداقة لقب "الرفيق".

في اليوم الذي قرر فيه هشام إعلان خروجه من التنظيم؛ نتيجة شعوره بالكره والنفور مع عدم تقبل أفكارهم يأتيه خبر انكشاف التنظيم لدى الحكومة؛ فيعيش حالة من الخوف والرعب لا يستطيع الفكاك منها أو محاولة نسيانها إلا حين يسافر إلى الرياض للدراسة الجامعية، وهناك يبدأ مرحلة جديدة من حياته، تتسم بسقوط المثل، حيث يدخن أول سيجارة، ويشرب الخمر، وتصبح له عشيقة ، ويتعرف إلى بائعات الجسد، بعيدا عن كل الرومنسيات مع حبيبته "نورة" في الدمام. وحين يكون هشام غارقا في ملذاته يصحو على مجيء والده إلى الرياض؛ ليخبره بأن الحكومة تطلبه، وأن عليه الهرب لخارج البلد، ويتم الإعداد لسفر. وفي المطار قبل ركوبه الطائرة، يتم إيقافه وأخذه إلى سجن الكراديب في جدة؛ ليبدأ مرحلة جديدة من حياته، تتميز بعودته إلى ذاته، حيث التفكير في الوجود، والله، والحب، والنساء اللاتي تعرف إليهن، وفي أمه وحقيقة الحياة، إلى جانب الأحداث التي يعيشها في السجن مع السجانين والمسجونين.

بعد عامين، يخرج هشام من السجن ليبدأ مرحلة أخرى، يشعر فيها أنه غريب عن كل المدن التي عاش فيها، حيث تبدلت الوجوه والأماكن، فتعتريه موجة اغتراب عارمة. ويعود للرياض لإكمال دراسته، فيرى تبدل الحياة هناك أيضا، فما كان منه سوى أن ظل يعيش على ذكرى أيامه الماضية مستذكرا ومستحضرا الأماكن التي ارتبط فيها ، كل ذلك على أنقاض أزقة مهجورة.

المبحث الأول : بنية الحدثEvent :

١. تعريف الحدث:

الحديث لغة "نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، يحدث حدوثاً وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث حديث، وكذلك استحدثه، (...) والحدوث كون الشيء لم يكن" [١]. ويقترب المعنى اللغوي للحدث من نظيره الاصطلاحي الخاص بالحدث الروائي الذي يعني "تغيُّر في الحالة يعبر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ في صيغة يفعل أو يحدث، ويمكن أن يكون الحدث فعلاً أو عملاً "[٢]، وعليه فإن الحدث هو حصول تغير في حالة ما.

والحدث بصورة أكثر وضوحا كل "ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء. ولعل النظام الأكثر شيوعا في دراسة الحدث هو الذي يقوم على ستة عوامل، يمكن ترجمتها: بالذات، وموضوع الرغبة، والمرسل، والمرسل إليه، والمساعد، والعاكس. وتتضح علاقة تلك العناصر، حيث يبدأ الحدث عندما تنشأ رغبة أو حاجة أو خوف؛ فتسعى إحدى القوى إلى تحقيق هذه الرغبة (الذات)، متأثرة بقوى محرضة (المرسل)، وهادفة إلى إرضاء قوى أخرى (المرسل إليه)؛ فتصطدم بقوى تعارضها (المعاكس)، وتلاقي قوى تساعدها (المساعد)، على أن هذه القوى لا تتمثل في الشخصيات فقط، فقد تكون أفكاراً ومعتقدات [٣].

والكاتب ليس مطالبا بنقل الأحداث الحياتية بكل حذافيرها إلى عمله الإبداعي؛ من أجل إكسابها صفة الواقعية، فهو وإن كان مطالبا على حد تعبير ألان روب غريي بـ"إقناع القارئ بأن تلك المغامرات التي يحدّثه عنها قد حدثت لأشخاص حقيقيين" [٤]- فإن له الحرية في إضافة الأحداث التي يراها مناسبة لإبداعه عبر مزجها بالخيال. وقد تكون الأحداث في العمل الإبداعي كبيرة وضخمة "كحدث الموت، أو الحرب، أو علاقة حب، أو تكون بسيطة مستمدة من الحياة

---

(١) ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، ص١٣١.

(٢) ينظر: برنس،جيرالد: **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط١، ٢٠٠٣م، ص٦٣.

(٣) ينظر: زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٧٤-٧٥.

(٤) غريي،آلان روب: **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف المصرية، مصر، (د.ط)،(د.ت)، ص٣٨.

اليومية، كحفلة مسرحية أو عشاء" [1]، ومهما يكن فإن المهم أن يكون جلّ ما في العمل الإبداعي، من لغة ووصف وسرد، في خدمة الحدث وتطويره.

٢. بناء الحدث:

نلحظ أن بناء الحدث في "الثلاثية" قد ارتبط بشكل واضح بتطور شخصية هشام العابر، وكما نعلم فإن الأحداث قد تتابع أو تتداخل أو تتزامن أو تتكرر، وبما أن "الثلاثية" قامت على تتبع حياة هشام العابر بوصفه الشخصية الرئيسة، وعلى عنونة كل رواية باسم مكان-،فقد يُظن أنها بُنيت على البناء المتتابع، لكنها غير ذلك، فقد تداخلت فيها الأحداث، وامتزجت فيها الأزمنة محققة بناء "تتداخل فيه الأحداث في الزمان، ويكون التجاور الذي يحكم العلاقة بين الأحداث" [2]، وهذا يعني أننا قد نجد أحداثا من الماضي، وأخرى من الحاضر، والمستقبل في صفحة واحدة.

تسرد "العدامة" أحداثها في شكل دائري؛ فهي تبتدئ منذ أن ركب هشام القطار الذي سيوصله إلى الرياض، وفي القطار، من خلال تيار الوعي، يستعيد كل حياته التي عاشها في الدمام التي سيغادرها، مع ذكر جوانب من الأحداث التي عاشها في الرياض، حيث تتداخل الأزمنة، وتنتهي رواية "العدامة"، عند ركوبه القطار الذي ابتدأت به الرواية؛ لتتبلور الأحداث بذلك في شكلها الدائري. أما رواية "الشميسي" فقد ركزت على الأحداث التي عاشها هشام في الرياض، مع اللجوء لتقنية الاسترجاع، حيث ينفتح الحاضر على الماضي القريب أو البعيد، وكذلك رواية "الكراديب"، إذ اعتمدت على تداخل الزمن باستخدام تقنية الاستشراف.

ويتضح مما سبق أن "الثلاثية" في مجملها وفي هيكلها العام تسير وفق الحدث المتداخل، الذي يعتمد فيه السارد على العودة إلى الماضي أو التنبؤ بالمستقبل.

(١) ينظر: موير، أدوين: **بناء الرواية**، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، مصر، (د.ط)، (د. ت) ص٣٥.

(٢) نفسه، ص ٣٨.

٣. تمظهرات الحدث في الثلاثية:

امتازت "الثلاثية" بكثرة الأحداث وتنوعها، إلا أننا سنعرض أهم أنواع الأحداث التي تضمنتها "الثلاثية" وهي :

أ. الحدث السياسي:

ارتبطت الرواية عامة "بالوقائع والأحداث والملابسات السياسية التي مرت بها مجتمعاتها"[١]. وقد أخذت الرواية العربية والخليجية نصيبها من هذا المجال، فاتخذت من الأحداث السياسية محورا لها، وصارت تستدعي الحدث السياسي من الحياة الفعلية التي يعيشها الناس، وتعد "الثلاثية" من الروايات الخليجية الرائدة في تسليط الضوء على العديد من الأحداث التي مرت بها الأمة العربية في الفترة التي عاش فيها البطل هشام العابر، إلى جانب تصوير الأحداث السياسية في المملكة العربية السعودية في ذلك الوقت.

لقد تفتحت قريحة هشام العابر على الكتب السياسية التي كان يجلبها من الدول المجاورة كالأردن وسوريا؛ لأنها ممنوعة في بلده، فقرأ "مؤلفات آرنستوتشي غيفارا وريجس دوبريه، وفرانز فانون، بالإضافة إلى مؤلفات ماركس وإنجلز، وبليخانوف ولينيين، وتروتسكي وستالين" [٢]، وكانت هذه الكتب كافية لجعله واعيا ومطلعا على الأمور السياسية السائدة في عصره.

وعلى الرغم من تفوقه على أقرانه في الاطلاع على الكتب السياسية، فإنه لم يكن هو الوحيد المطلع على الأحداث، فقد كانوا هم أيضًا على وعي بها وقدرة كبيرة لتقييمها ومناقشتها، بل وصل بهم الأمر إلى التعصب لرأي ما وإقامة النزاعات من أجل الدفاع عن فكرة، "وكان يخشى إن هو تمادى في النقاش من أن يقوم مهنا باللجوء إلى ما هو أبعد من الكلمات، وآثر الصمت وترك مهنا يتمتع بانتصاره" [٣].

وفي مقابل تفاعل الطلاب مع تلك التيارات الفكرية، فقد بينت " أطياف الأزقة المهجورة" أيضا الخوف الذي كان يكتنفهم من الحكومة والسلطة، إن تعدى أحد منهم حدوده أو شارك في

---

(١) منصوري، علي: **البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه، إشراف د.محمد العيد تاورته، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠٠٨م، ص٥٦.

(٢) الحمد، تركي، **العدامة**، دار مدارك، الإمارات العربية المتحدة، ط٧، ٢٠١٢م، ص١٣.

(٣) نفسه، ص٣٥٣.

تنظيم. "تنظيم! ضد حكومة؟ رباه... أي شيء خطير هذا. إن الحكومة لا ترحم في مثل هذه الأشياء، وكم سمع من قصص عن أشخاص تفوهوا بمجرد الكلام ضد الحكومة فغابوا منذ تلك اللحظة" [١]. وقد كان هذا التحذير من الخوض في الأمور السياسية مجمعا عليه، سواء من الأم أم الأب أم الجدة. "سمع مثل هذه القصص كثيرا من أمه، وكذلك من أبيه وأصدقائه" [٢].

من الأحداث التي سلطت "الثلاثية" الضوء عليها المشاركة في التنظيمات السرية، مبينة أهدافها وشعاراتها وطريقة تعامل أعضائها بعضهم مع البعض، بحيث تلغى جميع الصداقات والعواطف، بالإضافة إلى الاستبدال بالأسماء الحقيقية أسماء حركية أخرى. "الاسم الحركي يا رفيق مثل القناع الذي تضعه على وجهك كي لا تُعرف، نحن نستخدمه لدواعي الأمن" [٣].

ومن ناحية الأحداث العربية، فقد صورت "الثلاثية" الأحداث التي صاحبت هزيمة حزيران ١٩٦٧م، كالمؤتمر الذي عقده جمال عبد الناصر، ومجيء الملك حسين إلى القاهرة، وإظهار تفاعل الرأي العام لها، فقد "كانت أجهزة الراديو لا تفارق الجميع الذين كانوا يتابعون أنباء طالما انتظروها" [٤]، كان الوالد وأصدقاؤه والمعلمون يلتفون حوله، وكذلك الصبية الصغار، فلم يكونوا بمعزل عن معايشة هذه الأحداث، فهشام وعدنان "يتسليان بحساب عدد الطائرات التي أسقطتها قوات الدفاع الجوي المصري (.....)، وكانا يتناقشان في مصير اليهود بعد زوال إسرائيل"[٥]. كان مجرد سماعهم لأغنية "إن للباطل جولة" على الإذاعة إعلانا للهزيمة، وقد كان وقعها شديدا عليهم، "وكانت تلك اللحظة من اللحظات النادرة التي يرى فيها الدمع يترقرق من عيني والده، وعيون أصدقائه" [٦]. كما أوضحت "الثلاثية" تفاعل الشعب السعودي مع هذه الأحداث حينما "سرت إشاعة أن أمريكا وبريطانيا وراء الهزيمة، فخرج الجميع وأخذوا يضربون كل من له بشرة بيضاء" [٧].

---

(١) نفسه، ص٣١.

(٢) نفسه، ص ٣١.

(٣) نفسه، ص ٧٤.

(٤)الحمد، تركي: **الكراديب**، دار مدارك، الإمارات العربية المتحدة، ط٧، ٢٠١٢م، ص٢٨٣.

(٥) نفسه، ص٢٨٧.

(٦) نفسه، ص ٢٨٧.

(٧) نفسه، ص٢٨٧.

بالإضافة إلى أحداث الإطاحة بملك ليبيا إدريس السنوسي، وكيف أن الأحزاب التنظيمية قد سعت إلى مناقشة هذه الهزيمة وتقييمها. "أيها الرفاق... جميعنا يعلم مجريات الأحداث في ليبيا، والقيادة تريد أن تستشف آراءكم؛ من أجل الوصول إلى موقف حزبنا تجاهها فما رأيكم" [١].

هذا وقد كان لموت جمال عبد الناصر أثره الكبير على هشام العابر، والشعب السعودي بشكل عام، وسعت "الثلاثية" إلى نقل هذا الحدث، وإظهار أثره على هشام، الذي "أحس بكره شديد نحو ابن خاله في تلك اللحظة، وبخنجر ينغرس بأعماقه في الوقت ذاته، أحس برغبة في البكاء" [٢]. ووقع هذا الحدث ليس على هشام فقط، بل على المجتمع كله؛ إذ إن "الأيام التالية لوفاة جمال أيام حزن ونقاش، وكان الحديث لا يفتر بين الجميع حول مستقبل مصر والأمة العربية بعد غياب الزعيم" [٣]. ولعل هذا ما حدا برواية "الشميسي" لأن تكون خالية من أي فعل نضالي، وأن تتحول إلى الانغماس في الملذات، فموت جمال كان معادلا لموت حالة النضال، وما يؤكد ذلك ما نجده في رواية "الكراديب"، حين تتحول إلى مكان للنقاشات السياسية والفلسفية، ورغم ذلك فالذي يمكن قوله هو أن الحدث السياسي قد شكل اللبنة الأساسية التي قامت عليها الثلاثية.

ب. الحدث الاجتماعي:

انتقت "الثلاثية" الأحداث ذات الطابع الاجتماعي، وخاصة في الفترة التي عاشها البطل هشام العابر، حيث سلطت الضوء على العلاقات الاجتماعية التي تسود بين أفرادها، سواء علاقات الصداقة أم العلاقات الأبوية أم علاقة الرجل بالمرأة في ذلك الوقت.

كان للطبقية في المجتمع السعودي طَرْحٌ ضمن "الثلاثية"، فلجوء زكي إلى التنظيم لم يكن إلا من أجل التخلص من تلك الطبقية: " لقد كنت دائما ضد الطبقية التي كنت ألمسها في قريتنا، لقد كان والدي نخلاويا ينهض من الفجر ليعمل في المزرعة حتى آخر النهار، وعندما يطيب الثمر،

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص٢٣٧.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، دار مدارك، الإمارات العربية المتحدة، ط٧، ٢٠١٢م ص١١٩.

(٣) نفسه، ص١١٩.

كان يأخذ معظمه إلى السيد، ولا يبقى لنا إلا ما لا يصلح للسيد، أفضلُ الرطب واللوز والخضرة تذهب هناك (.....) لا يهمني البعث أو جمال أو ليبيا، ما يهمني هو العدل" [١].

فدخوله لم يكن إلا من أجل التخلص من تلك الطبقية. وتفرض العادات والتقاليد على من أراد الزواج بفتاة أن تكون من "حمايلهم"، أي من طبقتهم الاجتماعية، أو من طبقة اجتماعية تتساوى مع طبقتهم، فهشام يعلم أنه "لو أراد الزواج، لما كان حرا تماما في اختيار من يريد، هناك العادات والتقاليد، ومن يمكن أن يتزوج ومن لا يمكن، ولو تمرد على ذلك كله، لكان مصيره العزلة والقطيعة من أقاربهم جميعهم، بالإضافة إلى الألم الذي سوف يسببه للجميع" [٢]. فاختيار الزوجة ليس اختيارا فرديا بصورة نهائية، إنه اختيار الجماعة التي تحدد له الأطر التي ينتقي في حدوده، وزواجه ليس مصيره وحده، بل مصير الجماعة التي إن تجاوزها سبب لها الألم والحزن، وهنا تندحر مشاعر الفرد وأحاسيسه في مقابل الجماعة.

من الأحداث التي أعطت لها " أطياف الأزقة المهجورة " حيزا كبيرا طبيعة علاقة الرجل بالمرأة في ذلك الوقت، فعلاقات الحب كانت منتشرة وقائمة وعلى درجة من القبول بين الطرفين، وبخفاء عن السلطة الأبوية. "أصبح يدبج لها رسائل الحب التي كان يدسها في يدها وهي خارجة، أو ينتظرها في الخارج ويدسها في يدها، إذا خشي عين والدته، وأصبحت هي تفعل الشيء نفسه"[٣]، وقد لا يرتبط هذا الحب بأمل الزواج، فكثيرا ما كانت نورة تلمح لهشام أنه لو تقدم لخطبتها فسيكون من المرحب به، لكنه لم يفعل.

وإذا كان الحب العذري قد تمتع بمساحة ما في " الأطياف"، فإنها أيضا سعت إلى إظهار الحدث الجنسي غير المشروع، فـ"كل شيء ممكن في الرياض" [٤]، كما يقول عبد الرحمن، ففي الرياض تعرف هشام على رقية، ومارس معها الرذيلة، إذ كانت تخرج إلى المستشفى بدعوى مرضها لملاقاة من تواعدهم، وهناك، لأنه المكان الأكثر أمنا – كما تصوره " الثلاثية"- تذهب معهم حيث أرادوا في مقابل بعض ريالات يعطونها جزاء خروجها. وليست رقية هي المرأة الوحيدة، التي مثلت هذا الدور، فهشام يسمع من أصدقائه عن "مزنة وبدرية وهيلة وعائشة وعواطف" [٥]. وهذا يدل

(١) نفسه، ص٢٦١.

(٢) نفسه، ص ١٨٦.

(٣) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ١٦٩.

(٤) نفسه، ص ١١٣.

(٥) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٩١.

على استشراء هذا الفعل بين الشباب بشكل واضح. بالإضافة إلى علاقته مع سوير المتزوجة، ولعل إلقاء الضوء على هذه العلاقة يبين للقارئ مدى التشدد والانغلاق الذي أصاب المجتمع السعودي عما كان عليه في السابق. كما سلطت "الثلاثية" الضوء على علاقة المرأة مع أقاربها من الرجال، فهي تلقي التحية إليهم، وتتحدث معهم وتُعِدّ لهم الطعام، كل ذلك وهي تضع الغطاء على وجهها.

لم يُعْطِ المجتمع المرأة حقها في اختيار الزوج، ونحن نعلم أن قضية تزويج الفتاة من رجل لا تريده من القضايا الاجتماعية المنتشرة في المجتمع المنغلق. فتزويج سوير التي تبلغ من العمر ستة عشر عاما، لرجل يكبرها بعشرين عاما وأكثر، دفعها لأن تقيم علاقة مع هشام، بعد أن أحست أن أنوثتها قد فقدت مع عليان زوجها.

والمرأة، عند الرجل السعودي، هَمّ لابد منه، "الحريم كلهن مشاكل والحظيظ من عاش حرا (.....)، المشكلة أن أحدا لا يستطيع العيش من دونهن أو معهن" [(١)]،هذا ما تقدمه "الثلاثية" من نظرة الرجل السعودي إلى المرأة، "لا لعيب في أداء مهامهن المنزلية، أو تقصير في صنعهن الطعام اللذيذ الذي يشرفهن أمام ضيوفهن، بل لنظرة الرجال الدونية إلى النساء" [(٢)].

وليس من حق المرأة التعليم، وإن تعلمت فليس من حقها إكمال تعليمها بعد سن معينة، فها هي موضي تتحسر: "لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمد لله.... أستطيع القراءة على الأقل.... معي الابتدائية" [(٣)]. بل إن المرأة التي تدرس أيضا، لم تكن بذلك المستوى من الثقافة والاطلاع؛ وذلك لأن المجتمع معظمه لم يكن مشجعا دراستها، فهشام حينما يراسل نورة، يلحظ ركاكة خطها، وبساطة الكلمات التي تعبر بها عن الحب، بخلافه هو، فكأن الفتاة تدري أن نهلها من العلم لا جدوى لها، فـ(فك الخط) هو المُبتغى.

نجد أن "الثلاثية" قد أوضحت طبيعة العلاقة القائمة بين الجيران، فالجار لا بد من أن يُحترم ويُقدَّر، ولعل تلك القيم المترسخة في وجدان هشام هي ما جعلته "يحس بالقرف من نفسه؛ لدرجة أنه يشعر بالحاجة إلى تقيؤ نفسه، عندما يدرك أنه حطّم كل الثوابت التي تعلمها" [(٤)]؛

(١) نفسه، ص١٧٨.

(٢) آل حشيش، فارس حترش: **المضامين والتشكيل في أعمال تركي الحمد الروائية الثلاثية نموذجا**، رسالة دكتوراه، إشراف د. محمد الشوابكة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١، ص ١٧.

(٣) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ١٠.

(٤) نفسه، ص١٠٣.

حينما أقام علاقة مع زوجة جارهم عليان. وهي ذاتها القيم التي دفعته لأن يسعى لانتزاع ثقة الجيران الذين سكن في حيهم هو وصديقه عبد المحسن، فللجار حق لابد من تأديته. وتجدر الإشارة إلى إبراز "الثلاثية" الاختلافات الثقافية بين المدن الثلاثة: الدمام، والرياض والقصيم، ففي القصيم يعد حلق الرجل للحيته عيبا، لا يمكن تجاوزه، بينما يختلف الأمر في الدمام.

يبدو لنا مما سبق أن "الثلاثية" سلطت الضوء على مجموعة من الأعراف الاجتماعية السائدة في المجتمع السعودي في تلك الحقبة الزمنية، وإن كنا نرى أن الحدث الاجتماعي يقع تابعا للحدث الأول، وهو الحدث السياسي.

ج. الحدث الديني:

الدين ضرورة مُلحّة للإنسان، وحاجة لا يمكنه الاستغناء عنها، ويمثل الدين للإنسان السعودي قيمة كبيرة لا تضاهيها أي قيمة أخرى، وقد أفصحت "الثلاثية" عن نظرة الإنسان السعودي للدين، وكيفية تعامله معه، ومدى تمثله له في أفعاله وأقواله.

تلحّ "الثلاثية" في أكثر من موضع على توجيه الاتهام إلى معلمي الدين؛ لأنهم يتخذون القسوة والضرب سبيلا للتعليم، فها هو معلم الدين يطلب من عدنان أن يتلو آية قرآنية، فلما وجده قد تبول لاإراديا بسبب خوفه منه "انهالت الخيزرانة عليه، ثم جذبه الأستاذ إلى مقدمة الفصل ووضع رجليه في الفلقة، ثم أمر أقرب تلميذين برفعها، وانهالت الخيزرانة بوحشية وشدة وسط صراخ عدنان وشتائم الأستاذ الذي كان البصاق يتطاير من فيه وهو يردد: يا عيال الحرام... في حصة القرآن.. في حصة كلام الله" [1].

وليست القسوة فقط هي ما حاولت "الثلاثية" إطلاعنا عليه، فمعلم الدين لا يقبل النقاش مع الطالب، ويرى ذلك فِسْقا: "يذكر ذات مرة أنه دخل في مجادلة مع مدرس الدين حول نظرية النشوء والارتقاء لدارون، حين شتم هذا المدرس النظرية، واصفا إياه بالكفر والإلحاد، وشتم صاحبها واصفا إياه باليهودية، والمؤامرة اليهودية على الإسلام والمسلمين، يذكر يومها أنه قال للمدرس إن هذه النظرية إنتاج علمي، والعلم سيد العصر شئنا أم أبينا. قد يخطئ دارون بشأن أصل الإنسان وأصل الأنواع، ولكن التطور حقيقة تفرض نفسها، كما أن دارون ليس يهوديا لا

(١) نفسه ،ص ٨٥.

أبا ولا أما، يومها اتخذ منه مدرس الدين موقفا عدائيا، وأصبح لا يناديه إلا فاسقا" [١]. ففي هذا الموقف ثمة اتهام للمعلم، إما بالجهل لكونه لا يعلم أن دارون ليس يهوديا، وإما بالكذب .

ونجد أن هذا الموقف وغيره مما أدرج في جوانب "الثلاثية" يوضح لنا مدى تعصب المتدين على إطلاق كلمة فاسق وكافر على أي شخص، لمجرد أنه ليس مثله، فحين التزم عدنان تغيرت كافة مبادئه، وأولاها نظرته لصديقه، "يا لك من مراوغ ذكي يا هشام.. أنت موهوبة فذة، ليتك تكون من نصيب الإسلام وأهله. وفغر هشام فاه وهو يقول: وهل أنا بوذي يا عدنان،أم أني أبو جهل؟!" [٢].

وهذا يقدم لنا تصورًا عن الشباب المتدين في ذلك الوقت، فهؤلاء الشباب لا يبتسمون، ولا ينخرطون مع أقرانهم، كما أنهم لا يهتمهون بمظهرهم الخارجي. "(...) ومن ذوي اللحى المتروكة وشأنها دون تهذيب، (....) يشربون الشاي، ويتحدثون بهمس لا يكاد يُسمع، وكان أكثر ما أثار استغراب هشام أنهم لا يبتسمون أبدا، وإذا حدث ذلك من أحدهم، غطى فمه بطرف غترته وكأنه يعتذر" [٣]. ويعود سبب انعزاليتهم إلى شعورهم بأن غيرهم لا صلاح فيهم، فقد كانت "شلة عدنان تنظر شزرا لشلة هشام، ثم لا يلبثون أن ينهضوا وهم يرددون: لا حول ولا قوة إلا بالله، لا حول ولا قوة إلا بالله" [٤].

وفي سبيل التدين تُمحَى كل المواهب وتقتل بلا حسرة، ونلحظ أن سلطة الدين بفهمهم له هي أكبر من سلطة المجتمع، فلم يتخلَّ عدنان عن الرسم حينما كان أبوه يهزأ منه لما يراه يرسم، وينعت هذه الموهبة بأنها مضيعة للوقت، فلم تكن تلك الانتقادات لتثنيه عنها، لكنه لما تدين تركها بسرعة. يقول عدنان: "إني أتأسف على تلك السنوات كلها التي قضيتها في ما لا يفيد.. الرسم والجدل العقيم" [٥].

لكن في المقابل، هناك صورة متزنة لهذا الشاب المتدين، حرصت "الثلاثية" على إظهارها، وهي متمثلة في شخصية سالم؛ إذ "كثيرا ما يكونون يلعبون البلوت أو يتسامرون ويؤذن المؤذن، فيقوم من بينهم ويتوجه إلى القبلة، ويؤدي الصلاة، ثم يعود إليهم مبتسما، وهو يقول: (هاه.. عسى ما

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ١٨.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٨١.

(٣) نفسه، ص٩٢.

(٤) نفسه، ص٩٣.

(٥) نفسه، ص٨١.

فاتني شي؟)، ثم يواصل ما انقطع" [١]. و هو مثقف ثقافة تؤهله لأن يناقش الأمور الدينية والسياسية، وأن يطرح رأيه الديني بكل ثقة وجرأة.

يتخذ الدين في بعض الأحيان قناعا يرتديه الإنسان من أجل الوصول إلى غايات يرجوها، وهذا ما أوضحته أحداث "الثلاثية" ، ولعل صلاة هشام وصديقه عبدالمحسن في مسجد الحي أكبر دليل على ذلك، فهما لا يبتغيان بهذه الصلاة سوى السمعة الطيبة أمام أهل الحي المتوجس من وجودهم وهم "عزابية" في حي مليء بالفتيات؛ لذا فقد "حرصوا على أن يراهم أهل الزقاق وهم يؤدون الصلاة" [٢]، وقد حصلا على مبتغاهما، وهو السمعة الطيبة التي جعلتهما يحضران رقية وصاحباتها إلى المنزل بكل ثقة.

وهذا أيضا ما كان من هشام حينما أراد أن يُعلم نورة بأنه عاد إلى الدمام، فكانت خير وسيلة لذلك أن يصلي في المسجد، فلما "انتهت الصلاة أخذ يبحث عن أبي محمد بعينيه (....) مساك الله بالخير يا عم، عرفه أبو محمد هذه المرة، فأخذ يسأله عن أحواله (...) وأصرّ الرجل على تناول العشاء معه في الليلة القابلة" [٣].

تفاجئنا أحداث "الثلاثية" بمدى انغماس الشباب في شرب الخمور، فالخمر على تحريمه دينيا واجتماعيا كان حاضرا في مجالسهم، بل تجاوز شربهم له إلى تصنيعه أيضا. "أمسك دعيس بإحدى القوارير، ورفعها في الهواء وهو يقول مبتسما بفخر: (إليكم آخر ابتكاراتي.. نبيذ عنب وطني ولا نبيذ بودرور). ثم قال محمد: (لقد كان يعد هذه المفاجأة منذ ثلاثة أسابيع، وجعل من غرفته خمارة سرية من أجلكم)" [٤]. فشربهم له لم يكن فرديا، ولم يكن من يشربه شاذا بفعله، بل هم كثر.

وتُعد الطائفية المذهبية من الإشكاليات التي عرّتها "الثلاثية" عبر أحداثها، إذ إن هناك حدودًا، لا يمكن تجاهلها بين السني والشيعي، حتى من قِبل هشام المثقف المطلع، المؤمن بالإنسان فقط، لكن هذه الطائفية تضرب بجذورها في كيانه، وتأبى إلا أن تبرز في فلتات لسانه، يسأل هشام منصور:

" لماذا تريد الذهاب إلى القطيف؟

---

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص١٧٦.

(٢) نفسه، ص ١٩٦.

(٣) نفسه، ص١٧٤– ١٧٥.

(٤) نفسه، ص ٢٠٣.

وبتهكم أجاب منصور:

لسبب بسيط... لأني من هناك... أهلي هناك...أعيش هناك..

بدت الدهشة على وجه هشام، وهو يقول بعفوية:

أنت شيعي إذن.

ندم هشام على عجلته في السؤال، وأراد الاعتذار" [١].

نلحظ أن سياق الحديث لم يكن يستدعي أن يسأل هشان منصورًا إن كان سنيا أو شيعيا، كما أن شعوره بالمفاجأة يعد دليلا على أن هناك اختلافا بينهما، ولم يكن هناك من داعٍ لأن يعتذر هشام، ولم يرد الاعتذار إلا لكونه يعلم أن مسألة التطرق للمذهب مسألة في غاية الحساسية. ونجد أن هذا التعصب مستشرٍ بصورة أكبر عند البسطاء، فحين يصل عدنان الرياض ويركب سيارة الأجرة، فإن أول سؤال يُطْرَح عليه:

"الأخ منين؟ قال السائق في محاولة لبدء الحديث معه.

- من الدمام. أجاب بسرعة ودون اكتراث وهو ينظر من النافذة.

- من الشرقية.

- عسى ما أنت برافضي [٢].

ويتبدى لنا من خلال النقاش الذي دار أن هناك خوفا وحذرا من "الرافضي"، فسؤاله السابق لا ينم عن طلب إجابة بقدر تمنيه ألا يكون منهم؛ لأنه يرفضهم بشكل من الأشكال، ويكره ممارسة عمله، ما دموا هم من سيخدمهم.

---

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص٣٧.

(٢) نفسه، ص ٤٢.

المبحث الثاني : بنية الشخصية character

١. مقدمة نظرية:

تعد الشخصية الروائية من أهم عناصر العمل الإبداعي، ومن المكونات الأساسية في العملية السردية، ويؤكد ***فرانسوا مورياك*** (*) **Francois Mauriac** "أن الرواية لا تعني شيئا إن لم تعتن بدراسة الإنسان" (١)، ومناقشة قضاياه ومشاكله، وتحليل أحواله النفسية. وتكمن أهمية الشخصية في حضورها الذي يصنع تصادمات تمثل بدورها جوهر العمل الإبداعي. ولابد هنا من تقديم بعض النقاط النظرية والمنهجية المتعلقة بالشخصية؛ بوصفها بنية أساسية في النص الروائي.

الشخص لغة هو "سواد الإنسان وغيره، تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيتُ جسمانه فقد رأيت شخصه" (٢). وذكر لطيف زيتوني أن الشخصية في العمل الروائي هي "كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف" (٣)، فمتى أظهرت الشخصية دورا فاعلا عُدت شخصية روائية، أما إذا لم تؤدِّ ذلك الدور فهي ليست سوى جزء من الوصف العام لذلك العمل.

ومن الخلط الحاصل في مفهوم الشخصية يأتي الجمع بين مفهومين مختلفين هما الشخص والشخصية **personne/personage**، ولا بد من التمييز بينهما. فالشخص كائن حي، "ينتمي لما هو واقعي، لا متخيل، له تاريخه وماضيه، أما الشخصية فهي بلا ماض، ولا مستقبل" (٤). فالنص الأدبي لا يعطينا من تلك الشخصية سوى ما هو موجود في جوانب تلك الأوراق، فإذا أغلقناها لم نعد نراها في الحياة، حقيقةً أن الشخصية الروائية تنهل مادتها من صلتها بالواقع، وأنها "تصور الذات الإنسانية تصويرا مطولا، بشكل يتفاعل معها المتلقي، يتعاطف معها تارة ويعشقها تارة"(٥)،

---

(١) مورياك، فرانسوا: **الروائي وشخوصه**، ترجمة: علاء شطنان التميمي، دار المأمون للترجمة، العراق، ط١، (د.ت)، ص ١٤.

(٢) ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**،مادة (ش، خ، ص) ص ٢٢١١.

(٣) زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ص ١١٣-١١٤.

(٤) بوطيب، عبدالعالي: الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، **مجلة علامات في النقد الأدبي**، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٤، الجزء ٥٤، ٢٠٠٤م، ص ص ٣٦٣- ٣٧٨.

(5) Roberts,Edgar: **Writing Themes About Literature**, Prentice- Hall.2 International,Inc,Seventh,1991.P:64.

لكنها، بعد أن تتشكل في قالب لغوي، تفقد صلتها به؛ "لتصبح رمزا لغويا، يعبر عن رؤية فنية، ولا يُقرر حقيقة حرفية للواقع" [١]، ما إن ينتقي المؤلف شخصية ما من عالمه الواقعي، ويدخلها في عالمه الروائي، حتى تنفصل تماما عما هو واقعي، وتغدو غريبة عن مرجعها الواقعي؛ بحيث لا وجود لها خارج الكلمات، فهي كما يقول رولان بارت " كائنات من ورق" [٢].

ولكن هذا لا يمنع من وجود تقاطع بين الشخص والشخصية، وهذا التقاطع "لا يعني التماثل؛ فالنص الأدبي يجرد الأشخاص الواقعيين من خصوصياتهم بمجرد دخولهم عالمه التخييلي؛ ليمنحهم خصوصيات جديدة" [٣].

كانت الشخصية في عصر ***أرسطو*** "تمثل عنصرا ثانويا، خاضعا للحدث، وقد انتقل هذا الحدث للمنظرين الكلاسيكيين" [٤]، الذين رأوا أن الحدث هو العنصر الأول للعمل الإبداعي، وهو ما ينبغي التركيز عليه، بحيث يصبح دور الشخصية مقتصرا على ما يفرضه عليها الحدث، الذي تطوع كافة العناصر الأخرى لخدمته وإضاءته وتقديمه بالصورة المناسبة.

وتعود أهمية الشخصية في العمل الإبداعي إلى القرن التاسع عشر ، حيث أصبح الحدث تابعا لها، إذ لم تعد الشخصية "ملحقة بالعمل، حتى قبل أن تؤدي أي عمل" [٥]؛ وذلك لأهميتها. ويرى ***آلان روب غريي Alain Robbe –Grillet*** **(1922- 2008)** أن "هذا الاهتمام الذي أولاه روائيو القرن التاسع عشر للشخصية؛ بسبب صعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة" [٦]؛ فانعكست قيمة الفرد في المجتمع على الأعمال الروائية، وظهرت العديد من الروايات التي أعطت للشخصية أهمية بالغة، مثل روايات ***"زولا- نجيب محفوظ"***، إذ تطغى الشخصية الروائية على الأحداث، وتشكل محور العمل الإبداعي.

---

(١) ينظر: عثمان، بدري: **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ**، دار الحداثة، لبنان، ط١، ١٩٨٠م، ص٩.

(٢) بارت، رولان: **التحليل البنيوي للسرد**، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص٢٧.

(٣) ينظر: بونشادة، نبيلة: **بنية النص السردي في رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد هدوقه**، رسالة ماجستير، إشراف د: عز الدين بوبيش، جامعة منتوري– قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٥م، ص١٨.

(٤) ينظر، بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي، الفضاء–الزمن– الشخصية**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٩م، ص ٢٠٨.

(٥) بارت، رولان: **النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، لبنان، ط١، ١٩٨٨م، ص١٢٢.

(٦) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص٢٠٨.

وتضاءلت أهمية الشخصية في القرن العشرين لدى كثير من رواد الرواية الجديدة، "ونتيجة لكشوفات علم النفس، تحول الاهتمام من المظهر الخارجي للشخصية إلى دواخلها، ومحاولة تقصي ملامح وعيها الذاتي وكان أول تقويض للملامح الخارجية للشخصية قد حدث في صورة التخلص من الاسم الصريح للشخصية" [١]، فنجد العديد من الروايات التي تخلو من الاسم الشخصي، أو يرمز لها بحرف، كما أن تلك الروايات قد تجاوزت الوصف الخارجي، إلى وصف ذات الشخصية، ولعل إهمالهم للوصف الخارجي هنا جعلهم يعيبون على سابقيهم الوضوح التام في وصف شخصياتهم، بحيث تكون شخصياتهم، ذات أفعال معروفة من قبل، وأكدوا " ضرورة طرح التساؤلات المتواصلة حول وجود شخصيات إشكالية، لها جوانب لا يمكن سبرها أو السيطرة عليها بسهولة [٢]. إذ يجب أن تكون الشخصية الروائية ذات وجوه عديدة، غير متسمة بوصف واحد.

ويعود الفضل في دراسة مفهوم الشخصية إلى ***الشكلانيين الروس***، وفي مقدمتهم ***بروب***، عبر كتابه "مورفولوجيا الحكاية الشعبية"، حيث سعى إلى تحديد العناصر المشتركة في الحكايات العجائبية الروسية، ومن الخلاصات التي انتهى إليها أن "الوظيفة هي الخالقة للشخصية"[٣] وليس العكس، فالشخصية متحولة، متغيرة لا ميزة لها، إنها توضع في قالب الوظيفة الثابتة التي لا تتغير. وعليه فقد حدد للشخصية عددا من الوظائف التي تقوم بها، وهذه الوظائف ثابتة في الحكاية، بينما المتغير هو الشخصية، ومن الواضح هنا أن بروب قد أنقص من أهمية الشخصية في هذا التقسيم للوظائف. وقصرها في عدد محدود . وبعد مرور عشرين عاماً، سيقوم ***سوريو*** بإعداد نموذج عاملي يتكون من ست وحدات يسميها "وظائف درامية" وهي:

١. " البطل: هو متزعم اللعبة السردية.
٢. البطل المضاد: هو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة.
٣. الموضوع: هو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل.

---

(١) إبراهيم، عبد الله: **البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط١، ١٩٨٨م، ص ٨٧.

(٢) ينظر: زين الدين، ثائر: **في دروب السرد، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة والرواية**، دار ليندا، سوريا، ط١، ٢٠١١م،ص١١.

(٣) بنكراد، سعيد: **سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة " لحنا مينا نموذجا**، دار مجدلاوين الأردن، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٢.

٤. المرسل: هو الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثر على اتجاه الموضوع.

٥. المرسل إليه: هو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف.

٦. المساعد: حيث إن كل هذه القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على المساعدة " [١].

استفاد ***ألجيرداس جوليان غريماس*** **Algirdas Julien Greimas**(١٩١٧ – ١٩٩٢) من جهود ***سوريو وبروب***، وبنى عليهما نموذجه العاملي، الذي يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاثة محاور هي:

- "محور الرغبة: تجمع هذه العلاقة بين من يرغب "الذات" وما هو مرغوب" الموضوع".
- محور التواصل: تجمع هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه.
- محور الصراع: هي التي ينتج عنها إما منع حصول العلاقتين السابقتين، وإما العمل على تحقيقهما، وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان أحدهما يدعى المساعد والآخر المعارض" [٢].

ولإيضاح العوامل السابقة وضع الترسيمة الآتية:

المرسل ⟵ الموضوع ⟵ المرسل إليه.

المساعد ⟵ الذات ⟵ المعارض.

شكل١: النموذج العاملي عند غريماس.

أما ***تودوروف*** فقد أقام علاقة تبادلية بين الدراسات اللغوية ودراسة الرواية، "فالشخصية في نظره لا تعدو أن تكون اسما، وخواص الشخصية وصفاتها نعوتا وأحداثها أفعالا" [٣]، وهذا يعني أنه يدرسها من الداخل.

وتأتي دراسة ***فيليب هامون*** **Ph.Hamon** ضمن أولى الدراسات التي تناولت مفهوم الشخصية، مستفيدة من كافة الدراسات التي سبقته، فالشخصية حسب ***هامون*** "ليست مفهوما [(أدبيا)]

---

(١) ينظر: بحراوي، حسن. **بنية الشكل الروائي**، ص ٢١٩.

(٢) ينظر: لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**، ص٣٣-٣٦.

(٣) ينظر: إبراهيم، السيد: **نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة**، دار قباء، مصر، (د.ط)، ١٩٩٨م، ص ٤٢.

محضا، وإنما هي مرتبطة أساسا بالوظيفة النحوية، التي تقوم بها الشخصية داخل النص. أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية" [١]. وبمعنى آخر، فإنه لا يوجد معنى واحد لمفهوم الشخصية، إنها متعددة الأوجه بتعدد قرائها؛ فهي شكل أجوف مملوء بعوامل مختلفة كالأحداث التي تقوم بها، والصفات التي تسقط عليها، والأفعال التي تنسب إليها.

وهي – أي الشخصية – ليست معطى أوليا أو ثابتا، أو أن الأمر يتعلق بمحض تعرف، بل "إنها تشكُّل يتم تصاعديا مع زمن القراءة، وزمن المغامرة المتخيلة، فهو شكل فارغ ستملؤه مختلف المحمولات،أفعال وصفات، ولا يتم اكتمالها إلا عند نهاية الحكاية" [٢].

بعد هذه المقدمة النظرية يمكن دراسة الشخصية في "ثلاثية" تركي الحمد، عن طريق البحث في الدلالات التي يبعثها الاسم الشخصي، وكذلك البحث في طريقة تقسيم الشخصية، وأصناف تقديمها.

٢. دلالة الاسم الشخصي:

يؤدي الاسم الشخصي دورا فاعلا في الإيهام بالواقع ضمن كل عمل روائي، وقد أثبت الواقع "أن الروائيين لا يختارون أسماء شخصياتهم بطريقة اعتباطية، وإنما عملية الاختيار تتم وفق طريقة انتقائية، مدروسة ومخطط لها من قبل" [٣]، ويحرص الروائي عند اختيار أسماء شخصياته أن تكون "منسجمة متناسبة؛ بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتمالية وجودها" [٤].

تحتوي "الثلاثية" على ما يقارب مائة شخصية، حظي أغلبها بأسماء خاصة، بما في ذلك الشخصيات الهامشية، وذلك من أجل تحديدها وتخصيصها، وعلى الرغم من إصرار أغلب "المحللين البنيويين للخطاب الروائي على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها عن غيرها؛ لأن ذلك

---

(١) بحراوي، حسن: **بنية النص السردي**، ص ٢١٣.

(٢) بوطيب، عبد العال: الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، **مجلة علامات في النقد الأدبي**، ص ص ٣٦٣ – ٣٧٨.

(٣) وردة، معلم: **الشخصية في السيميائيات السردية**، ضمن الملتقى الوطني الرابع، "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٦، ص ص ٣١١-٣٢٩.

(٤) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص ٢٤٧.

يعطيها بعدها الدلالي الخاص" [1]- فقد أطلقت على أكثر من شخصية اسماً واحدا، وهذا ما نجده في اسم "محمد" الذي أطلق على خمس شخصيات، وهي :

١. محمد الغبيرة: صديق هشام الذي تعرف إليه في القصيم، ثم صار ضمن "شلته" في الرياض.
٢. ومحمد، ابن خاله.
٣. محمد بهنس جلجالي: أستاذ مادة الاقتصاد.
٤. محمد الهزبر: أستاذ مادة المحاسبة.
٥. أبو محمد: وهو والد نورة.

نلحظ أن تكرار الاسم في "الثلاثية" ينبع من مقصدية إسباغ الواقعية على الأحداث، فكما هو معلوم أن اسم محمد من الأسماء الدارجة بكثرة في البيئة السعودية، بل والعربية أيضا؛ لذا فقد عمد الروائي إلى ذلك التكرار. كذلك إطلاق اسم أحمد على شخصيتين: هما أحمد ابن خال هشام، وأحمد المكنز، أستاذ القانون الدولي، ومرد ذلك التكرار هو تأكيد الشعبية التي يحفل بها اسم محمد، إذ يشتق من هذا الاسم كل ما له علاقة به "أحمد –حامد – محمود"؛ وهذا ما نجده، فهناك اسم حمود، ومحمود. بالإضافة إلى أنه يحمل دلالة مدى استمساك الشعب السعودي بالمرجعية الدينة ليس كدين فقط بل كثقافة متجذرة في وجدانهم.

وقد تنوعت الأسماء في "الثلاثية" تنوعا كبيرا، فهناك الأسماء المستمدة من البيئة السعودية التقليدية التي تنتمي إلى الماضي مثل: (دعيبس – عليان – محيسن- حديجان). ونلحظ أن أغلب الأسماء النسائية التي وردت في الرواية تعود إلى الأسماء التقليدية (موضي- نورة –سوير – رقية)، ما عدا بعض الأسماء التي يعمد الحمد لأن تبتعد عن البيئة المحلية مثل (ابتهال) أخت عدنان؛ وذلك لأنها أخته من زوجة أبيه الشامية. وهناك الأسماء المأخوذة من واقع الحياة المعاصرة (عدنان – هشام- وليد- فهد)، وهناك الأسماء المستمدة من المرجعية الدينية باختلافها (علي – حسين- عبد الله- لقمان- أبوذر)، ويتضح التنوع في استعمال الأسماء الدالة على وظيفة الشخصية مثل (العقيد- الحارس – المدير – الرئيس).

وهناك الأسماء التي ترمز بشكل من الأشكال إلى الازدواجية التي يعيشها المجتمع السعودي آنذاك، وهذا ما نلحظه في الأسماء التي جاءت حداثية للأفراد، متماشية في العصر الذي يعيشون

(١) ينظر: صالح، عالية: **البناء السردي في روايات إلياس الخوري**، دار آمنة، الأردن، ط١، ٢٠٠٥م، ص ١٢٤.

فيه، فإذا ما نظرنا إلى اسم الجد أو القبيلة نجدها أسماء مستلة ومتأثرة بتلك البيئة الصحراوية، مثلما نجد في أسماء أصدقاء أبي هشام العابر:

اسم المفرد	اسم الجد/ القبيلة
- عبد العزيز	الضب.
- عبد الله	الجرادة.
- محمد	الطلي.
- عبد الرحمن	الصقراني.
- عثمان	الصعو.
- سليمان	الجربو.
- دحيم	القميري.
أسماء حديثة: متماشية مع العصر.	أسماء تنتمي إلى البيئة الصحراوية.

شكل٢: الأسماء التي ترمز إلى الازدواجية المجتمعية.

نلحظ من الجدول السابق أن اسم الأب أو القبيلة يتطابق مع اسم حيوان من حيوانات البيئة الصحراوية: "الضب، الصقر، الطلي"، وإن لم يكن منتمياً إلى الحيوان الصحراوي، فهو ينتمي إلى مكون من المكونات التي تبرز بشدة في البيئة الصحراوية مثل القمر. إن إعطاء الإنسان اسمًا من أسماء الحيوانات لا يعني إنزال الإنسان الصحراوي من قيمة ذاته، بقدر ما له من دلالة التعادل والمساواة بين الكائنات، والتمازج بينها.

وينصبُ اهتمام ***البنيويين*** في مجال الأسماء على "الدلالات التي يحملها الاسم" [(١)]، ويبدو أن الحمد قد سعى إلى انتقاء بعض الأسماء التي تحمل دلالة، مثلاً فقد كان قادرا على تعريف القارئ بأن البطل هو "هشام العابر" أو "العابر" فقط، إلا أنه حرص على تعريفنا باسمه الثلاثي؛ من أجل إضفاء الواقعية أولا، وثانيا من أجل إيضاح أنه باسمه مهما طال فهو مجرد عابر، كما أنه يعطي دلالة الغربة، وبأن الإنسان يعيش غريبا، فمهما طال مقامه في الحياة، فهو في النهاية عابر، ونحن نعلم أن من صفات العابرين الشعور بالغربة والضياع، ولعل أحداث "الثلاثية" ابتداء من

(١) ينظر: المحاسنة، شرحبيل إبراهيم: **بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية، دراسة في ضوء المناهج الحديثة**، رسالة دكتوراه، إشراف د.محمد الشوابكة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٧م، ص ١٧٣.

دخوله إلى التنظيم، وخروجه من السجن دليل على ضياعه. وكانت أسماء بعض الشخصيات متناسبة مع من أطلقت عليهم، فاسم صديقه "عارف" يتطابق مع صفاته، فهو عارف بشتى العلوم، وكان يدخل مع هشام عوالم السياسة والدين والفلسفة، وحتى لما تم نقله إلى الدور الثاني اشتاق لنقاشه معه. وكذلك توافق اسم "لقمان" مع الدور المنوط به في الرواية، فهو شخصية متدينة، فيها من الحكمة الكثير. وناسب اسم "جلجل" الذي يوحي بحدوث الأمر الجلل المخيف مع طبيعة عمله الذي يقوم على جلد المساجين.

يقودنا الاسم الشخصي في "الثلاثية" إلى القول إن الحمد قد نوَّع في اختيار الأسماء الشخصية، فمنها ما هو مستمد من البيئة السعودية، ومنها ما كان ذا بعد ديني، ومنها ما كان مشاعا ومستمدا من بيئة العصر، ولأجل صبغ روايته بالواقعية فقد عمد إلى تكرار اسم واحد لأكثر من شخصية. كما اشتملت "الثلاثية" على العديد من الأسماء التي تحمل في ذاتها دلالات إيحائية.

٣. طريقة تقديم الشخصية:

يقصد بتقديم الشخصية الطريقة التي يتخذها السارد في تقديم الشخصيات، ويتفق النقاد على تعدد هذه الطرق، وقد اقترح ***هامون*** مقياسين يساعدان على القيام بهذه المهمة هما:

أ. المقياس الكمي.

ب. المقياس النوعي.

أ. **المقياس الكمي**: ينظر هذا المقياس إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية. إذا بُحِث عن طريقة تقديم الشخصيات في ضوء المقياس الكمي في "الثلاثية" سيلاحظ أن السارد يعطي معلومات وفيرة عن شخصياته، وخاصة فيما يتعلق بوصفها جسديا ، فهو حين يصف لنا هشام العابر، يجعله متجسدًا أمام القارئ وكأنه يراه:

"شاب في الثامنة عشر من العمر، نحيف البنية، معتدل القامة، أميل إلى القصر، قمحي اللون أميل إلى البياض، بشارب محلوق لتوه، وأسنان ناصعة البياض في فم صغير، وشفتان رقيقتان ورديتان، وأنف مستقيم، وجبين واسع، وشعر مسترسل طويل شديد السواد، لم تفلح الغترة في إخفائه تماما، وعينان واسعتان بأهداب طويلة تنظران من خلال نظارة طبية إلى كل

شيء، من دون أن تهتما بأي شيء، يعلوهما حاجبان كثيفان، وذقن شديد الدقة، وكل ذلك في وجه مثلث" [١].

وهنا كأننا إزاء ريشة ترسم لنا صورة هشام العابر، فالنص قد تتبع كل ملامحه، وقامته، وملابسه، وغيرها من التفاصيل. ونجد أن كمية المعلومات الخاصة بأعضاء التنظيم كانت وفيرة جدا، لا سيما فيما يتعلق بوصفهم الجسدي، ويبدو لنا أن سبب الإسراف في وصف البعد الجسدي يرجع لدلالته التي تعود إلى " تحقير المتحزبين، بحيث إنه يريد طمس لوحة الأحاسيس الإنسانية التي يحملها المناضلون" [٢]. فحين انضم إليهم هشام أحس بالغربة، والأسلوب الجاف الذي لم يكن قد اعتاد عليه سابقًا.

ولم تكن وفرة المعلومات تتوقف على الشخصيات الرئيسة فحسب، أو على شخصيات التنظيم فحسب، بل تجاوزتها إلى الشخصيات الهامشية أيضا، التي يكاد دورها يكون معدوما في "الثلاثية"، ومن ذلك إعطاء معلومات عن الصبي الأرتيري الذي كان في بيت خاله: "أطل رأس فتى تجاوز الحادية عشرة من العمر شديد السمرة، أجعد الشعر، (...) سعيد صبي خاله الأرتيري، الذي رباه منذ الصغر بعد أن جاء مع عمه، صاحب محل الغاز من أسمرة، وكان لا يزال طفلا لا يتجاوز الخامسة من العمر" [٣]. ولم يتوقف الأمر على توفر المعلومات المتعلقة بالشخصيات فحسب، بل أيضا الأماكن، سواء من حيث وصفها أم ذكر قاطنيها الأصليين. وكان ذلك مع الأماكن التي مسرحًا لأحداث رئيسة أو هامشية.

ويمكن القول إن "الثلاثية" قد أسرفت كثيرا في طريقة تقديم المعلومات وفق المقياس الكمي؛ وذلك لأنها تعطي معلومات عن أغلب الشخصيات والأماكن، وهذا إن عُدّ ميزة فإنه – في رأينا- يحجب عن القارئ فرصة التأويل.

---

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٨.

(٢) العباس، محمد: **سقوط التابو، الرواية السياسية في السعودية**، دار جداول، لبنان، ط١، ٢٠١١م، ص ٦٠.

(٣) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٩٠.

ب. **المقياس النوعي**: يقصد به مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها" [1].وينقسم المقياس النوعي في تقديمه للشخصيات إلى :

- **أسلوب التقديم المباشر.**
- **أسلوب التقديم غير المباشر.**

- أسلوب التقديم المباشر:

هو الطريقة التي "يصور فيها الروائي أشخاصه من الخارج" [2]، فيصف ملامحها، وواقعها المحيط، وحركاتها، وأفعالها، وعادة ما يستخدم هذا الأسلوب الزمن الماضي. ويتميز الأسلوب المباشر بصفة الإقناع، التي تعد من أهم أسباب نجاح الرواية، ومرد هذه الصفة هو العلاقة المباشرة بين القارئ والشخصية، حيث يستطيع أن يقيم علاقة وطيدة مع الشخصية الروائية، فيستشعر قربه منها، والإحساس بها وملامستها عن كثب. ومعلوم أن حضور فعل الشخصية بصورة مباشرة أقرب إلى طبيعة الفن. "ويتميز الأسلوب المباشر بابتعاده عن الأسلوب التقريري لمّا يوحد بين الأحداث وطبيعة الشخصيات. ومن سلبياته اهتمامه وتركيزه على العالم الخارجي للشخصية أكثر من العالم الداخلي" [3].

يستخدم الحوار بين الشخصيات وسيلةً من وسائل التقديم المباشر، فمن خلال الحوار نتعرف طبيعة الشخصية من دون تدخل السارد، وقد تضمنت "الثلاثية" فقرات حوارية كثيرة، كشفت من خلالها أفكار الشخصيات، وميولها، وانفعالاتها بشكل مباشر، ومن ذلك:

يقول هشام:

- "هل الله إيمان أم اقتناع أم إحساس يا عارف؟
- لم أفهم قصدك؟

---

(١) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص ٢٢٤.

(٢) أمين، أحمد: **النقد الأدبي**، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، (د.ط)،، (د.ت)، ص١١٠.

(٣) ينظر: سماحة، فريال كامل: **رسم الشخصية في روايات حنا مينا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ص ٣٩-٤٠.

- تقول إنك قد فلسفت الأمور ومنطقتها، ورغم ذلك لا تؤمن بها وأحاسيسك مخالفة لكل ذلك، أين الحقيقة يا عارف؟" [١].

نتلمس من خلال هذا الحوار، الذي دار بشكل مباشر بين الشخصيات العقلية التي يفكر بها هشام، ومدى ثقافته، ومدى عمق الأفكار التي يتداولها مع أصدقائه، ويوضح لنا الحيرة التي يعيشها هشام وعارف في السجن، حيث صار الشك هو المقياس، ولم تعد تلك اليقينيات مُسلَّمات بالنسبة لهم.

يعد حديث الشخصيات عن شخصيات أخرى في الرواية نفسها من تقنيات الأسلوب المباشر، ونجد ذلك في تضاعيف "الثلاثية"، من قبل إخبار عبد الكريم أصدقاءه عن إلحاد إبراهيم الشديخي:

"قال عبد الكريم، ثم صمت لحظة، وقال بعدها : سوف يكون معنا جارنا إبراهيم الشديخي، وهو ناصري ومتحمس و.....ملحد" [٢].

ب. أسلوب التقديم غير المباشر:

في هذه الطريقة "تُستخلص صفات الشخصية ومميزاتها من خلال الأفعال والتصرفات التي تقوم بها، وتسعفنا في هذا الصدد تلك العبارات والفقرات التي يقدم فيها المؤلف شخصيته، وهي تقوم بعمل ما بحيث تختزل صورتها ومزاجها وطبائعها" [٣].

يقدم الأسلوب غير المباشر من خلال عدد من التقنيات، منها الحوار الداخلي، فهو "يترك فرصة للشخصية بأن تعبر عن أسلوبها الخاص بها والكشف عن العالم المونولوجي لكل شخصية"[٤]. وقد وظفت الثلاثية الحوار الداخلي عبر شخصية هشام، وخاصة تلك الحوارات التي كانت في السجن، ويأتي بعض تلك الحوارات بضمير الغائب مثل: "أين تلك الأيام الخوالي التي كان يرتعش فيها حماسة وإيمانا؟ لم يكن له إرادة لا في إيمانه آنذاك ولا في شكه المطلق، ويقولون إن

---

(١) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص٩٧.

(٢) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ١٧٥.

(٣) ينظر: بحرواي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص ٢٢٤.

(٤) ينظر: حميد، باسم صالح: النزعة الحوارية في الرواية، **مجلة علامات في النقد**، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٣، العدد ٥١، ٢٠٠٤م، ص ص ٦١٤- ٥٩٧.

الإنسان حر" [١]. يظهر هذا الحوار الذي جاء بضمير الغائب مدى شعور شخصية هشام بالحيرة، والتعمق في الفكر الفلسفي.

وفي أحيان أخرى يأتي الحوار الداخلي بضمير الأنا مثل: "ألا ليتني كنت حيوانا، أو عنزا طليقا في أزقة الدمام، بل ليتني لم أخرج من العدم لأرحت واسترحت من معضلة الوجود وعناء الحياة" [٢]، وهذا الحوار الداخلي المصحوب بضمير الأنا يكشف لنا ما تعانيه الشخصية من الشعور باليأس والألم، والرغبة في الانفكاك مما حلّ بها.

ومن أساليب التقديم غير المباشر تأتي الأحلام بنوعيها، فهي "تعين على إنارة اللوحة الداخلية للشخصية حين يعرف القارئ منها ما تحلم به الشخصية" [٣]. وقد استعملت "الثلاثية" هذه التقنية بشكل كبير، حينما كان هشام في السجن، حيث: "استسلم لحلم يقظة جميل.. تصور نفسه من بني إسرائيل أو سام، وود لو أنه كان أسيره إلى الأبد. تصور أنه يوشع نفسه، أو سوبرمان، قادر على إيقاف الزمن ذاته، لا شيخوخة ولا ألم ولا موت" [٤]. وفي حلم اليقظة هذا، يتضح شعور الشخصية بالضعف والملل والرجاء والرغبة في التخلص من الواقع الذي تعيش فيه.

أما الأحلام والكوابيس فقد كانت كثيرة، "برز له شخص من حيث لا يدري، يحمل سوطا طويلا وملامح غريبة، حيث كان له وجه ثور في رأس وجسم بشريين، وله مخالب، وفي يديه ورجليه أشبه بمخالب الكلب، وفي مؤخرته يبرز ذيل لولبي أشبه بذيل الخنزير" [٥]. ونلحظ أن هذه الكوابيس قد ساعدت القارئ على فهم المخاوف التي كانت تحيط بشخصية هشام.

ويمكن القول: إن تقديم الشخصية في "الثلاثية" اعتمادا على تصنيف ***هامون***، يدلنا على أن الحمد قد لجأ إلى استخدام المقياس الكمي بشكل كبير، وذلك فيما يخص الوصف الجسدي، وبالتالي فإن "الثلاثية" تندرج ضمن الروايات التقليدية التي تقدم للقارئ معظم المعلومات عن الشخصيات، فلا تفسح له مجالاً للتأويل أو المشاركة. أما المقياس النوعي فقد مزج بين الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر تبعا للمكان والوضع الذي يستدعي استعمال أي منها.

---

(١) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ١٥٨.

(٢) نفسه، ص ١٥٩.

(٣) سماحة، فريال كامل: **رسم الشخصية في روايات حنا مينا**، ص٤٧.

(٤) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص١٦٣.

(٥) نفسه، ص٢٤.

٤. تصنيف الشخصيات:

تختلف طرق تصنيف الشخصيات من ناقد إلى آخر، ***فبروب*** يصنف الشخصيات تبعا لوظائفها، بينما يقدم ***غريماس*** تصنيفا جديدا يرى أنه ليس من الضروري أن تكون الشخصية شخصا واحدا، "وقد تكون مجرد فكرة كفكرة الدهر والتاريخ" [١]. وهناك التصنيف الثنائي للشخصيات، كما نجده عند ***إ.م. فورستر***، وهناك التصنيف الثلاثي كما نجد عند ***فيليب هامون***. وسنبدأ بعرض تصنيف الشخصيات على النحو الآتي:

أ. الشخصيات تبعا للحدث:

يعتمد هذا النوع من التصنيف على الدور الذي تقوم به الشخصية لبناء الحدث في النص، وعليه فهناك شخصية رئيسة تتولى بناء الحدث بشكل كبير، وأخرى ثانوية لها نصيب أقل في بناء الحدث.

- الشخصيات الرئيسة (المدورة،المعقدة، المحورية، المتحركة) :

إن الشخصية الرئيسة "هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، (...)، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها دائما هي الشخصية المحورية" [٢]، التي تضطلع عادة بالأحداث وتسعى إلى تنميتها. وتتميز الشخصية الرئيسة "بوجودها وعواطفها وبنظرتها إلى الآخرين، وإلى العالم المحيط" [٣]، إذ تتميز هذه النظرة بالتفرد عن غيرها من الشخصيات، ومن هنا تأتي أهميتها وإعطاؤها صفة الشخصية الرئيسة.

وتعد شخصية هشام العابر الشخصية الرئيسة في "الثلاثية"؛ فهي متفردة عمن حولها من الشخصيات، وهي شخصية "حادة، متعالمة، شديدة الوعي بالواقع والمستقبل أيضا (.....) يتنامى وعيها وحضورها جنبا إلى جنب مع تصاعد الخط الدرامي" [٤]. إلى جانب أنها تشكل محورية الحدث الروائي، وهي التي تدفعه بالفعل إلى الأمام بشكل كبير؛ فكانت بمثابة العنقود الذي تتفرع منه كافة الأحداث، وهي شخصية استقطابية، بحيث تجتمع كافة الشخصيات حولها، وتبرز عن

---

(١) ينظر: لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**، ص ٥١-٥٢.

(٢) ينظر: فتحي، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، (د.ط)، ١٩٨٦م، ص٢١١-٢١٢.

(٣) زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص١١٥.

(٤) العباس، محمد: **سقوط التابو : الرواية السياسية في السعودية**، ص ٥٩.

طريقها؛ لأن الأحداث تدور في فلك هشام العابر، وبذلك تشكل الشخصية الرئيسة والمركزية في "الثلاثية" كافة.

- الشخصيات الثانوية (المسطحة- الثابتة – السكونية):

إذا كانت الشخصية الرئيسة صانعة للحدث والموقف فإن دور الشخصية الثانوية يكمن في "أنها موضوع للحدث، أو مضيئة للشخصية الرئيسة" [١]. ولا تكاد تخلو رواية من وجود شخصيات ثانوية إلى جانب الشخصية الرئيسة؛ إذ إنها تساعد في إضاءة الجوانب المظلمة للشخصية الرئيسة.

يعتمد رسم الشخصيات الثانوية، كما يرى ***فرانسوا مورياك***، على ذاكرة الكاتب، إذ لا تحتاج هذه الشخصية إلى عناء كبير في رسمها، ولكن هذا لا ينفي أهميتها التي تؤهلها للقول بأن حضورها ليس مجرد حضور عابر في النص الإبداعي، فهي تقوم بإضفاء الحيوية اللازمة حينما تكشف عن العوالم الخفية في الشخصية الرئيسة، كما أنها تعمل على دعم الأفكار وتنمية الأحداث. ويمكن تقسيم الشخصية الثانوية إلى إيجابية وسلبية، وتتميز الشخصية الإيجابية بقدرتها على "تغيير العالم" [٢]، وتحتمل من الطاقة والقدرة والموهبة ما يؤهلها لأن تؤثر في الآخرين، وتسعى إلى تغييرهم، وتعد شخصية "منصور" من الشخصيات الإيجابية التي أبدت رغبة في تغيير العالم، كما امتازت شخصيته بالكفاح والتأثير. يقول منصور:

-" إذا كنا نحن أبناء البلد المخلصين لا نناضل من أجله، فمن يفعل؟

- نعم ولكن.

- بجهودنا لا يتحرر شعبنا فقط، بل كل الأمة العربية، بل العالم أجمع" [٣].

ولأن منصورًا شخصية إيجابية فقد أثرت في هشام، وجعلته ينضم إلى التنظيم الذي كان من أكثر المنعطفات التي غيرت مجرى في حياته. أما الشخصية السلبية فهي تلك الشخصية التي تبدي نكوصا وإعراضا في تفاعلها مع الأحداث، وتظهر عبر "الشخوص الذين لم يصدر عنهم سوى الفعل

---

(١) ينظر: المحاسنة، شرحبيل إبراهيم: **بنية الشخصية في أعمال مؤنس الزرار الروائية**، ص ٢١٤.

(٢) سماحة، فريال كامل: **رسم الشخصية في روايات حنا مينا**، ص٢٤.

(٣) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٣٤.

السلبي الضار بأفراد المجتمع" [١]، ومن نماذج هذا النمط شخصية "مهنا الطعيري"، فهي شخصية سلبية، لم تنتمِ للجماعة، ولم تتفق معها، وكثيرا ما كان مهنا يقلل من شأن أصدقائه. "صمتنا جميعاً، ولكن مهنا استمر في تأنيبنا، ووصفنا بمجموعة من ((السراسرة)) الذين لا مستقبل لهم"[٢]، وقد انتهت هذه الشخصية السلبية بأن نفرت من حولها. وكذلك شخصية "محمد" ابن خال هشام اتسم بسلبيته وعدم مشاركته في الأحداث التي تصادف أخوته.

ب. التقسيم الشكلي للشخصية:

يعتمد على تقسيم الشخصيات إلى نامية **Round Character** وأخرى مسطحة **Flat**. وتعرف الشخصية النامية بأنها تلك التي "لا تبدو للقارئ في الصفحات الأولى، بل تتكشف شيئا فشيئا، وتتطور بتطور القصة وأحداثها، بحيث يكون تطورها نتيجة تفاعلها المستمر مع هذه الحوادث"[٣]، وعليه فإن هذه الشخصية لا تكتمل صورتها إلا في نهاية القصة أو الرواية، من خلال تعرضها لعدد من الأحداث التي تعمل على تنميتها ونحتها. وقد تكون هذه الشخصية تمثيلا لرؤية المؤلف، فعن طريقها يعبر عن رأيه في الحياة والأشخاص، والقضايا التي يعيشها ويعاني منها مجتمعه. ونستشف من كل ذلك وجهة نظر المؤلف.

وتمثل شخصية نورة الشخصية النامية، التي بدأت تتكشف من خلال الصفحات، فقد كانت نورة فتاة صغيرة، ذات شخصية ساكنة غير متطورة، تجلب اللبن كل يوم لبيت هشام، ومن ثم نراها تتطور، وتنمو بعد أن تتعرف إلى هشام، وتحبه، ويلحظ هشام تغيرها بعدما يعود إليها بعد خمسة أشهر. "شيء واحد أشعره بالضيق لسبب لا يدريه، فقد كانت تضع أحمر شفاه وبعض المكياج على وجهها، وعطرا مثيرا خلف أذنيها، لقد تغيرت نورة كثيرا خلال غيابه، ولم يعجبه هذا التغير"[٤].

(١) المحاسنة، شرحبيل إبراهيم: **بنية الشخصية في أعمال مؤنس الزرار الروائية**،ص ٢٤.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ١٣٢.

(٣) سلام، محمد زغلول: **دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها، اتجاهاتها، أعلامها**، دار المعارف، مصر،(د.ط)، ١٩٧٣م، ص١٩.

(٤) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ١٨٤.

أما الشخصية المسطحة فما يميز أنها لا تتغير عبر مسار القصة، بحيث "تبنى عادة حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير، فلا تؤثر فيها الحوادث" [١]، فهي شخصية ثابتة، سكونية، كما نجدها في شخصية الشرطي أو البائع أو الفارس، فهي منذ بداية النص حتى نهايته تبقى على حالها، وهذا النمط من الشخصيات يكون قريبا من الحياة الواقعية. وقد اكتظت "الثلاثية" بهذا النوع من الشخصيات، كشخصية حمد، فهو شاب، يشرب الخمر، ظل على ما هو عليه، فلم يتغير أو يتبدل بل ظل ساكنًا على هذه الحال، وكذلك شخصية حارس السجن الذي لقيه هشام عند بوابة السجن قبل عامين من دخوله السجن على حاله، ولم يتغير أبدا.

٥. النموذج:

إذا مثلت الشخصية الروائية "أبرز خصائص المجموع وأكثرها أهمية، وهذا المجموع الذي قد يكون طبقة أو شريحة اجتماعية أو مهنية أو سواها" [٢] غدت نموذجا، وعليه فإن الشخصية النموذجية هي التي تبرز السمات المميزة لطبقة اجتماعية ما، فتكون ناطقة باسمها، ممثلة إياها، وكلما حوى النص الإبداعي شخصيات نموذجية كان "نصًا أعمق تأثيرا، وأطول ديمومة في نفس القارئ" [٣]. وهناك من يرى أن الشخصية النموذجية هي العنصر الذي "يُظْهِر إبداع الكاتب" [٤]؛ فإذا كان الكاتب مبدعا استطاع أن يختزل طبقة اجتماعية في شخصية واحدة فقط، ولكن هذا لا يعني أن تكون الشخصية النموذجية ذات دور رئيسي دائما. وقد وُفِّقَ الحمد في استجلاء عدد من نماذج الشخصية التي عبّرت عن الفترة الخاصة التي تعيشها المملكة العربية السعودية. وسنقسمها إلى ثلاث مجموعات:

أ.نموذج الشخصية الجاذبة.

ب. نموذج الشخصية المرهوبة.

ج. نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية.

---

(١) نجم، محمد يوسف: **فن القصة**، دار صادر، لبنان، ط١، ١٩٩٦م، ص٨٥.

(٢) نعيسة، جهاد عطا: **في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠١م، ص٢٠٨ -٢٠٩.

(٣) المحاسنة، شرحبيل إبراهيم: **بنية الشخصية في أعمال مؤنس الزرار الروائية، دراسة في ضوء المناهج الحديثة**، ص٢٣٧.

(٤) نفسه، ص ٢٣٨.

أ. نموذج الشخصية الجاذبة:

- المناضل:

شخصية المناضل هي الشخصية التي تملك من الوعي السياسي ما يؤهلها لأن تكون في خدمة الناس وتنوير عقولهم، واستقطاب إعجابهم كما أن الآخرين يسرعون إلى الالتفات حولها والعناية بها، من دون اهتمام بمظهرها الخارجي، فما يهمهم هو قدرتها على "الاستحواذ على مشاعرهم والتوغل في نفوسهم عن طريق الأداء السليم للنضال" [١]. ولم تحتَوِ "الثلاثية" على شخصية مناضل بهذا الشكل الدقيق، فأعضاء التنظيم وإن كانوا يجتمعون حول فهد رئيس الخلية، ويستمعون له، وينفذون أوامره،فإنه لم يستحوذ على مشاعرهم ولم يتأثروا به، بل إن هشامًا كرهه، وهناك من عارض آراءه، أما منصور فقد كان ذا شخصية مناضلة إلى حد ما؛إذ ظل صامدا متحديا العقيد وجلجل بكل ثبات وقوة. "لم يتغير منصور كثيرا: ذات النظرة الصارمة، وذات الثبات، وذات الثقة المطلقة في النفس (....). وجلس منصور وهو رافع رأسه ينظر إلى العقيد بثبات غريب، فيما كان العقيد يعض شفته السفلية بعصبية (...)" [٢]. ونجده رغم التعذيب الذي يتعرض له لا يعترف بسهولة على رفاقه في التنظيم.

- المرأة:

أدت شخصية "موضي" نموذج الفتاة السعودية التي تعيش في تلك الفترة، وهي فتاة أقعدها أبوها عن الدراسة، بعد أن أنهت المرحلة الابتدائية؛ لظنهم أن الفتاة ينبغي لها أن تتوقف عند هذا الحد من العلم، وهذا ما يكفيها منه، ثم نراها تساعد الأم في ترتيب المنزل، إن لم تكن تتحمل كافة المسؤولية، فهي تطبخ لأهل المنزل، وللضيوف، وتغسل، وتنظف، وتخيط، وما إن تصل إلى سن السابعة عشرة حتى تُزوج. وتمثل سوير نموذج المرأة الضحية التي زُوجت لرجل يكبرها بعشرين عاما. أما رقية فتمثل نموذج المرأة المطلقة، التي تميزت بجاذبيتها، ولأنها مطلقة فقد كان لها قسط أكبر من الحرية عما لدى الفتاة؛ لذا كانت تقوم بالعديد من المغامرات مع الشباب. كما فتحت لهشام أبوابًا مغلقة لم تُفْتَح له بعدُ.

---

(١) ينظر: صالح، عالية محمود: **البناء السردي في روايات إلياس الخوري**، ص ١٣٢.

(٢) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص١١٨.

ب. نموذج الشخصية المرهوبة:

إن الشخصية المرهوبة هي الشخصية غير المرغوبة، بمعنى أنها شخصية "منفرة من قبل الشخصيات التي تتعامل معها" [١]، ويخلق وجود الشخصية المرهوبة في العمل الإبداعي نوعا من الصراع والإثارة اللازمة بين الشخصيات، ويتجلى هذا النموذج في شخصية معلم الدين،الذي كان يعاقب الطلاب الذين لم يؤدوا واجباتهم عقابا وخيما، وكذلك معلم المدرسة، فقد مثلت هذه الشخصية لهشام جانبا مرهوبا، حينما كان يكتب عن السياسة في صحيفة المدرسة" ولا كلمة.....لا أريد ردا...هذه هي المرة الثانية التي أستدعيك فيها...وأقسم بالله العظيم إنك إن لم تتوقف عن نشاطك المشبوه هذا لأرفعن فيك تقريرا، لا بتهمة المروق فقط، بل بتهمة الانتماء إلى التنظيمات السرية" [٢]. نجد من خلال هذا التهديد أن المدير ليس فقط من يمثل جانبا مرهوبا لدى هشام، بل رفع الخطاب إلى جهات حكومية أكبر من هذه الجهة. ويمثل الأبوان نموذجا للرهبة، فهشام يخاف منهما خوفا يجعله يتمثل وجودهما في كل مرة، ويتمنى ألا يعلما بأي شيء من مغامرته.

ج. نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية:

يقصد بهذا النموذج من الشخصيات أن تكون الشخصية "حبلى بالانفعالات والتوترات النفسية والتغيرات السيكولوجية أكثر من غيرها" [٣]، حيث يعمد السارد إلى إبراز هذه الشخصية من خلال ما تمور به نفسها، وما تشعر به من انفعالات وعواطف، ولعل براعة المؤلف في رسم هذا النوع من الشخصيات هو الذي حدا بعلماء النفس كفرويد إلى تطبيق نظريات علم النفس على مجموعة من الأعمال الأدبية كمسرحية أوديب واستخلاص عقدة أوديب والكترا وغيرها. ومتى ما وُفِّق المبدع في رسم شخصية مثقلة بالكثافة السيكولوجية القريبة من الواقع، تجلت موهبته.

تتميز شخصية عدنان العلي صديق هشام بالكثافة السيكولوجية العالية؛ إذ يبدو لنا عدنان شخصية خاضعة تابعة لمن معها، فهو يطيع هشام في كل شيء، حتى لما عرض عليه الانضمام للتنظيم، لم يكن عرضا بقدر ما هو إخبار بأنه ملزم بالدخول. "ثم بعد صمت يسير، واصل هشام قائلاً بلهجة صارمة: أنا أدعوك إلى هذا التنظيم. وسادت لحظة صمت كان هشام خلالها ينظر إلى

---

(١) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص٢٧٥.

(٢) الحمد، تركي: **العدامة**، ص١٩.

(٣) المحاسنة، شرحبيل إبراهيم: **بنية الشخصية في أعمال مؤنس الزرار الروائية**، ص٢٨٨.

صديقه الذي طأطأ برأسه وهو يقبض على إحدى يديه بالأخرى، في محاولة لوقف الارتعاش من دون جدوى" [1].

فعدنان لا يناقش ولا يحاور، وإنما ينفذ، والسلبية الواضحة في شخصيته، وخضوعه الدائم للأوامر هما ما جعلا هشام يقطع صلته به، حينما علم أنه ينفذ الأوامر التي تملى عليه من التنظيم دون تفكير، فهو قد وشى به عند الرفيق فهد؛ لأنه لم يتخلص من أوراق المنشورات جميعها، ومن ثم يزداد خوفا لما يكشف أمر التنظيم للحكومة" كان عدنان أكثر الجالسين رعبا، وقد امتلأ جانبا أنفه بعرق غزير" [2]. وبعد فترة من الزمن تطرأ على شخصية عدنان تغيرات جذرية، إذ تتحول شخصيته الضعيفة المهتزة إلى شخصية واثقة من ذاتها، مستسلمة لقضاء الله، لا ترتعد لما كانت ترتعد منه سابقا:

- "وبعد صمت يسير، قال هشام وقد زوى ما بين عينيه: على فكرة ما هي أخبار الاعتقالات؟(....)

- لا جديد، بعض الرافضة في القطيف والإحساء...وعلى أي حال لم أعد أهتم.
- (بعض الرافضة!)..تعبير جديد لم يعتده، ولكن المفاجأة الكبرى أنه لم يعد يهتم.
- لم تعد تهتم..كيف؟
- قلت لك اليوم، لقد تركت الأمر لصاحب الأمر" [3].

وإلى جانب تغيره من الناحية الدينية، يتغير أيضا من ناحية اهتماماته،ففي السابق كان شابا هادئا، مسالما محبا للفن وللرسم، فإذا به بعد فترة يتبرأ من موهبته، ويحتقرها وينبذها وينتقدها. وقارئ "الثلاثية" منذ بدايتها لا ينتبه لمدى التبعية التي يعيشها عدنان، في ظل هشام، لكنها تتبدى منذ دخوله للتنظيم، ولعل التنظيم بذلك اختبار حقيقي لإظهار حقيقة الشخصية؛ فبعد دخوله تتضح كثافته السيكولوجية العالية.

إن البحث في بنية الحكاية في "الثلاثية" قد كشف لنا عن العديد مما تميزت به هذه البنية، فالحدث في روايتي "الشميسي" و"الكراديب" حدث تداخل فيه الزمن الحاضر مع زمن الماضي

---

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص١٩٤.

(٢) نفسه، ص٢٩٩.

(٣) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص٧٩.

والمستقبل في بعض الأحيان، يبنما اتصف الحدث في رواية " العدامة " بكونه دائريًا، يبدأ من النهاية، ثم يعود للماضي، وينتهي عند بداية الرواية، في شكل دائري. ولعل تنوع عرض الاحداث في "الثلاثية"، وعدم اتصافها بالتسلسل المتتابع يؤكد عدم تقليديتها، وقد ظهرت في "الثلاثية" العديد من الأحداث، وهي الحدث السياسي، والحدث الاجتماعي، وأخيرا الحدث الديني. إلا أن الحدث السياسي هو العصب الذي قامت عليه "الثلاثية" بكاملها، ويتركز بشكل أساسي في رواية " العدامة"، أما في رواية "الشميسي" فقد كان الحدث الاجتماعي، وإبراز الحياة المجتمعية هو الطاغي، بينما كانت رواية "الكراديب"، مزيجا ما بين الحدث الديني، والحدث السياسي والتفكير الفلسفي.

ويتبين لنا أهمية الشخصية الروائية في كل عمل سردي، فكل رواية تستجلب أهميتها بشكل أساسي من شخصياتها، على أنه ينبغي عدم الخلط بين الشخصية في عمل روائي، والشخوص الذين نراهم في العالم الواقعي مهما تلاقت نقاط التشابه بينهم؛ إذ تظل الشخصية الروائية حبيسة الورق، تقبع في الخيال ما دامت قد أُستلت من واقعيتها، وجيء بها إلى النص الإبداعي.

وبعد أن قمنا بتفكيك بنية " الثلاثية " من الجانب الحكائي سنقوم بتفكيكها في الفصل الثاني من جانب كونها خطابا .

الفصل الثاني.
الخطاب السردي ومكوناته.

المبحث الأول: البنية الزمنية.

١. مفهوم الزمن [١]:

يمثل الزمن مكونًا سرديًا أساسيا في الرواية، فمهما تعددت مكونات النص السردي وتنوعت، يظل عنصر الزمن ذا أهمية بالغة تتجاوز أهمية المكونات الأخرى؛ لأنه يتسرب جوانب النص السردي كلها، بحيث لا يمكن الاستغناء عنه. ويقوم الزمن بمهام سردية متنوعة، منها أنه يسهم في إضافة عنصر التشويق، وفي "ملاعبة متلقيه؛ وذلك من خلال لعبة الإخفاء والإظهار؛ ليحافظ على توتره في أثناء سيره مع خيطِ الأحداث"[٢].

وتعد الرواية "من أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن" [٣]، بل إنها لا تتشكل إلا داخل الزمن، الذي يقدمها عن طريق اللغة. ويقصد بالزمن في الاصطلاح السردي: "مجموعة العلاقات الزمنية، التي تتمثل في: ([السرعة]) ***Speed*** ([الترتيب الزمني])***Order***[، ([المسافة***Distance***])، إلخ – القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها؛ بين ([القصة]) ***Story*** و ([الخطاب ([***Discourse***])المروي]) ***Narrated*** و([السرد]) ***Narrating***."[٤].

ومع ذلك، يظل مفهوم الزمن من المفاهيم الإشكالية لدى الباحث في البنية الزمنية للرواية، بحيث لو أراد دارس أن يقف على مفهوم محدد للزمن لعسر عليه ذلك؛ لأن السعي وراء إدراك حقيقته أمر صعب المنال.

ويرتبط الزمن بالذات الإنسانية ارتباطا وثيقاً، ويتميز بسيرورة دائمة، فهو يُعَدُ مظهرًا نفسيًا مجردًا، يتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر[٥]. وأول من تنبّه لمفهوم الزمن وأدرجه ضمن البحوث السردية هم ***الشكلانيون الروس***، حينما وضعوا أسس تحليله في الأدب في

---

(١) الزمن لغة هو: "اسم لقليل الوقت أو كثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن". انظر: الفيروزأبادي، مجد الدين محمد يعقوب: **القاموس المحيط**، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط٢،١٩٥٢م، ص٢٣٣.

(٢) ينظر: الحاج علي، هيثم: **آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات**، أطروحة دكتوراه، إشراف د.صلاح السروي، جامعة حلوان، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٥م، ص٥١.

(٣) نفسه، ص ٣٣.

(٤) برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ص ١٩٨.

(٥) ينظر: مرتاض، عبدالملك: **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، ١٩٩٨م، ص١٧٣.

عشرينيات القرن العشرين، وركزوا على العلاقات التي تجمع الأحداث وتربط أجزاءها. وميّز ***توماشفسكي*** بين المتن الحكائي والمبني الحكائي " **fable/subjet**"، حيث يُعرف المتن الحكائي بأنه: مستوى التسلسل الطبيعي للأحداث، بينما المبنى الحكائي هو: "المستوى الذي يجري فيه تنظيم هذه الأحداث وخلخلة نظام تسلسلها الطبيعي" [١]. إلا أن هذه البدايات قد وئدت نتيجة وجود الحكم الشيوعي الذي رفض تنظيرات هؤلاء الشكلانيين.

ومن ثم جاء الناقد الفرنسي ***تودوروف***، مكملا ما بدأه الشكلانيون، حيث طرح أهمية الزمن في العمل الروائي، وقسّمه عبر ثنائيتي" (زمن القصة – زمن الخطاب)، فزمن الخطاب "زمن خطي، في حين أن زمن القصة زمن متعدد الأبعاد. وفي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آنٍ واحد، لكنَّ زمن الخطاب ملزم بأن يُرتّبها ترتيبا متتالياً يأتي الواحِدُ منها بعد الآخر " [٢]. وتبعا لهذه الثنائية، فإن ***تودوروف*** يرى أن زمن القصة هو ذلك الزمن الطبيعي الذي ينقل الأحداث تبعا لتسلسلها الكرونولوجي؛ ومن ثم تأتي يد السارد - على حد تعبير ***والاس مارتن*** - لتنظم الخط الزمني للقصة، الذي يحقق للنص جماليته اللغوية والفنية، التي ترقى بمستوى النص.

ويرى ***سعيد يقطين*** أن ***جينيت*** قد شكّل مرحلة متطورة في تحليل الخطاب السردي، وأن أعماله تمثّل مركز استلهام العديد من الباحثين الذين جاءوا من بعده [٣]. إذ تمثلت جهوده في تأكيده أن "الحكاية مقطوعة زمنية مرّتين: فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية، زمن الدال وزمن المدلول" [٤]. مستخدما مصطلحي زمن القصة، وزمن الخطاب. ويتخلل هذين الزمنين العديد من العلاقات، منها المفارقات الزمنية المتمثلة في الاسترجاع والاستباق، والترتيب الزمني المتمثل في إبطاء السرد من خلال الوقفة والمشهد، وتسريعه من خلال الحذف والخلاصة، بالإضافة إلى صلة التواتر.

يجب الإشارة إلى أن ***ألان روب غرييي*** ***Alain Robbe –Grillet*** أضاف معنى آخر للزمن، إذ عدّه "المدة الزمنية التي تستغرقها قراءة الرواية؛ لأن زمن الرواية - من وجهة نظره - ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، لذلك هو لا يلتفت إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع" [٥]. وقد قسَّم ***أ.أ. منديلا*** الزمن إلى "أزمنة داخلية،

---

(١) إمام، السيد: **مدخل إلى نظرية الحكي**، ضمن كتاب مؤتمر أدباء مصر "أسئلة السرد الجديد"، ص٢٣.

(٢) تودوروف، تزفيتان: **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة: الحسين حسبان فؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص٥٥.

(٣) ينظر: يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد – التبئير)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ٤، ٢٠٠٥م، ص٧٦.

(٤) نقلا عن: بونشادة، نبيلة: **بنية النص السردي في رواية – غدًا يوم جديد** –، رسالة ماجستير، ص١١ نقلا عن .G.Genette.figures.ed.dusuil.1972.p:7778.

(٥) نقلا عن : القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، ط١، ٢٠٠٤م، ص٤٩.

تتجلى في الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، وأزمنة خارجيّة، تتمثل في الفترة الزمنية التي يتحدث عنها الكاتِب" [١]. وبالنسبة للرواية، فإن الأزمنة الداخلية هي ما يشغل الباحث البنيوي.

ومهما اختلفت تعريفات الزمن، فإننا نرى أن الفن الروائي يحتوي على زمنين هما:

١. زمن القصَّة: هو زمن متعدد الأبعاد، يسمح بحدوث قصتين في آن واحد.
٢. زمن الخطاب: هو زمن خطي تتابع فيه فقرات السرد ومشاهده وفصوله.

والروائي المبدع هو الذي ينجحُ في نسج نص سردي يتكئ على زمن الخطاب؛ بحيث تسرد الأحداث وفق ما يريد المبدع لا وفق الترتيب الزمني الخطي. وإذا انتقلنا لموقف النقاد العرب من الزمن الروائي وتنظيرهم له، فإننا لا نجدهم قد اختلفوا كثيرًا عن نظرائهم في الغرب، إلا في جوانب طفيفة؛ إذ تبنى كل ناقد ما يُناسبه من آراء النقاد الغربيين ممن اقتنع برأيه، فقد اعتمدت الناقدة ***سيزا قاسم*** في دراسة الزمن على نظرية ***جيرار جينيت*** في المدة والديمومة، أما ***عبدالملك مرتاض*** فقد اعتمد على تقسيمات الزمن عند ***تودوروف*** [٢].

وسيتركز اعتمادنا في دراسة الزمن في " الثلاثية"، على جهود ***جيرار جينيت***، المتضمنة في كتابه "خطاب الحكاية"، التي طبق فيها دراسته للزمن على رواية "البحث عن الزمن الضائع"***لمارسيل بروست***.

(١) ينظر : نفسه، ص٥٢

(٢) ينظر: نفسه، ص٥٤.

٢. المفارقة الزمنية:

إن ترتيب الأحداث في النص السردي يختلف عن ترتيبه في الحكاية الأصلية، ومن اختلاف نظام السرد عن نظام الحكاية، تتولد المفارقة الزمنية. ويعرف ***جيرار جينيت*** المفارقة الزمنية بأنها "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، عبر مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة" [١]، فإذا كان نظام الأحداث في القصة (أ، ب، ج) ففي زمن السرد يتخلخل ذلك النظام، وهنا تتولد المفارقة الزمنية، وهي التي تولد الانحراف في زمن السرد، بحيث يتوقف السارد في سرده إما للعودة إلى الماضي، أو القفز إلى المستقبل. ويتحقق مدى اتساع المفارقة من خلال المجال الذي يفصل بين نقطة انقطاع الأحداث الجديدة وحضورها. وتتحقق المفارقات الزمنية عبر وسيلتين هما: الاسترجاع والاستباق. وقد تميزت " الثلاثية" بالعديد من المفارقات الزمنية التي تحمل دلالاتها داخل النص السردي.

أ. الاسترجاع Analepsis [*]:

إن كل حدث لاحق لآخر سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة يُسمَّى استرجاعا. وهو من المفارقات الزمنية المستخدمة بكثرة في النصوص السردية عامة. على أن هذا الاحتفاء لم يكن وليد العصر الحالي، بل إن جذوره ضاربة في زمن "الملاحم القديمة، وأنماط الحكي الكلاسيكي، وقد تطوَّر بتطوُّرها، ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي، وحافظت عليه؛ بحيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية" [٢]. وتدفع تقنية الاسترجاع إلى التساؤل، لماذا يلجأ السارد إلى الرجوع للوراء؟ هل لأن أحداث الحاضر ما هي إلا نتيجة الفعل الماضي؛ فكان لزاما على السارد العودة إليها وإضاءتها؟ أم أنها مجرد تقنية فنية، وضرورة جمالية؛ من أجل التمييز بين القصة والسرد فقط؟ وهل عمدت " الثلاثية" إلى الاسترجاع من أجل تحقيق دلالات بعينها؟ تقودنا التساؤلات السابقة إلى عرض أهمية الاسترجاع ومدى توظيفه في " الثلاثية".

---

(١) جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص ٤٧.

(*) قدم الخطاب النقدي للاسترجاع العديد من المصطلحات المرادفة، منها مصطلح "الارتداد" و" الارتجاع" و" الإرجاع" و "السرد من الأمام" و"الاستعادة" و "الاستحضار" و"القبلية". على أننا نفضل استخدام مصطلح الاسترجاع؛ لأنه من أكثر المصطلحات شيوعا في الدراسات النقدية المعاصرة، ولأن جذر كلمة (استرجاع) يتناسب مع هذه التقنية، وهو يعني الرجوع إلى الشيء بعد تركه.

(٢) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص ١٢١.

تسعى تقنية الاسترجاع إلى إمداد القارئ بمعلومات جديدة عن الحاضر المعيش، ومن خلاله تتولد مدلولات جديدة "تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوره" [١]؛ وهذا يعني أن للاسترجاع وظيفةَ إعطاءِ معلومات جديدة. ويعد الاسترجاع وسيلة "لسد ثغرة في النص القصصي" [٢]، مثل تبرير موقف قامت به إحدى الشخصيات، بحيث يلزم هذا التبرير العودة إلى الماضي، وإيضاح أسباب ذلك الموقف، أو يكون سد الثغرة عن طريق إمداد القارئ بمعلومات عن شخصية جديدة وردت في النص السردي. ويلجأ السارد إلى الاسترجاع من أجل أن يقارن بين حالة البطل في الوقت الراهن من السرد، وحالته قبل بداية الحكاية؛ فيبرز" تشابه الوضعيتين أو اختلافهما" [٣]، وتتم المقارنة من خلال العودة إلى الماضي، واستجلاب تلك الوضعية وتسكينها جنبا إلى جنب مع الوضعية الحالية لتتم المقارنة. وتخلق هذه الوظيفة عنصر التشويق؛ من ثم تُشعر القارئ باللذة والاستمتاع؛ لأنها تكسر عنده رتابة الأحداث؛ حين تقدم له معطيات جديدة عن ماض من قِبل شخصيات لم يطلع عليها من قَبل؛ فيهدم تأويله السابق ليبني تأويلا جديدا.

وينقسم الاسترجاع إلى نوعين: خارجيًا وآخر داخليًا.

١. الاسترجاع الخارجيExternal Analepsis :

حينما يعود السارد إلى الخلف؛ "ليسرد أحداثا سابقة لبداية الرواية- يسمى هذا النوع من العودة استرجاعا خارجيا" [٤]، وهناك علاقة عكسية تربط بين الاسترجاع الخارجي والزمن السردي، فكلما "ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر" [٥]، وغالبا ما يكون ذلك في الرواية الحديثة، ويقل في الرواية المتسلسلة كرونولوجيا. وهناك استرجاعات خارجية بعيدة المدى تمتد لسنوات، وهناك أخرى قصيرة المدى.

تشكل رواية "العدامة" كلها استرجاعا خارجيا، يتراوح بين أن يكون بعيد المدى متمثلاً في مرحلة الطفولة، وقريب المدى متمثلاً فيما قبل ركوب هشام العابر القطار. ونقرأ في رواية "الكراديب" استرجاعا خارجيا بعيد المدى يصل إلى خمس سنوات، حيث يدور حول هزيمة حزيران عام ١٩٦٧م، حينما استيقظ هشام صباح يوم الخامس من حزيران ليصادف هذا اليوم ذكرى الهزيمة: "إنه يتذكر هذا اليوم وما قبله بكل وضوح وكأنه كان ليلة البارحة، وليس قبل خمس سنين" [٦]. وقد وصلت سعة المفارقة الاسترجاعية

(١) القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، ص ١٩٣.

(٢) المرزوقي، سمير وشاكر، جميل: **مدخل إلى نظرية القصة**، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، (د.س)، ص ٨٢.

(٣) نفسه، ص ٨٣.

(٤) ينظر: قاسم، سيزا: **بناء الرواية،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، دار التنوير، لبنان، ط١، ١٩٨٥، ص ٥.

(٥) قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص ٥٥.

(٦) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ٢٨٣.

الخارجية إلى ست صفحات تقريبا، من صفحة (٢٨٣-٢٨٨)، وهي تكشف مدى شعور العرب بالخزي والألم والوهن الضارب في أعماق النفس. كما تكشف مدى تفاعل الشعب السعودي مع مجريات الأحداث العربية. وتبين أهميته لدى هشام، فعلى الرغم من مرور خمس سنين على هذه الذكرى فإن الذاكرة تأبى أن تنساه، أو أن تنسى تفاصيلها. ونحن نعلم أن أحداث الماضي لا ترد في النص كقوالب توظيفية فحسب، وإنما هناك "محفزات تلعب دورا أساسيا في وجود الماضي، واستمراريته " [١]، ولعل تاريخ الخامس من حزيران كان أكبر محفز لإثارة الذاكرة واسترجاع ذلك الحدث ومنحه صفة الحضور على أديم النص. وإذا كانت "اللحظة الحاضرة من أهم محفزات الاسترجاع" [٢]، فإن شعور هشام بتغير صديقه عدنان تغيرا جذريا اتجه بالسارد إلى الاسترجاع الخارجي بعيد المدى: "وقفزت حادثة قديمة إلى ذهنه بشكل غريب ومفاجئ، لا يدري كيف حدث ذلك، رغم بُعد المسافة الزمنية وبعد تذكره لتلك الحادثة في هذه اللحظة" [٣]، فهذه الحادثة القافزة إلى ذهن عدنان قد أسهمت في إضاءة ماضي حياة عدنان وساعدت على تقديم مدلولات جديدة لحاضره، وفهم سلوكه وتقديم تبرير لما يحدث له.

وقارئ الثلاثية يلحظ أن أغلب الاسترجاعات الخارجية الخاصة بحياة هشام العابر، تتمحور بشكل كبير حول مرحلة الطفولة، وبيّنٌ ما تسهم به هذه المرحلة في تكوين شخصية الإنسان ورؤيته، فكأن السارد يعرض الاسترجاعات الخارجية؛ من أجل تقديم تأويل وتفسير لأفعال الحاضر، فإذا كانت حياة هشام العابر قد امتلأت بالأسرار والمغامرات مثل: (انضمامه لحزب ضد الحكومة – حب – تدخين - خمر – نساء)، فإن الرغبة في عمل ما يخالف السلطة؛ ومن ثم يكون مشبعًا بالمغامرة لم يكن وليد اللحظة، بل إن تداعياته ضاربة في جذور الطفولة، وهذا ما تحاول الاسترجاعات الخارجية إثباته. فانضمامه لحزب ضد الحكومة، كان له إرهاصاته المتمثلة في قيام الطفل هشام العابر بخداع والديه. "ما يضايقه حين يجتر كل تلك الذكريات، هو إحساسه المؤلم بخداعه والديه في تلك الرحلات، فقد كان ينفق كل مصروفه على الكتب الماركسية غير المتاحة في بلده" [٤]، وقد أدى هذا الاسترجاع الخارجي وظيفته في سد ثغرة بالنص وتقديم تفسير لسلوكيات هشام.

هناك نوع من الاسترجاعات الخارجية أدى وظيفة إضاءة ماضي شخصية ما من شخصيات " الثلاثية"، وقد لا تكون هذه الشخصية رئيسة، مثلما نجد في إضاءة حياة جدة هشام: "كانت العلاقة بين الجدة وكنتها متوترة، فقد كانت تريد لولدها أن يتزوج امرأة أخرى بعد أن تبيّن أن أم هشام غير قادرة على الإنجاب، وقد زاد إلحاح الجدة كثيراً بعد وفاة ابنتها الصغرى هيله بالسل، وهي في ريعان الصبا، ولم تكن

(١) القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، ص٢٠٢.

(٢) نفسه، ص ٢٠٢.

(٣) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٨٥.

(٤) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ١٣.

قد تجاوزت السادسة عشرة من عمرها، وقد كانت قبل ذلك قد رُزِئَتْ بوفاة ولد لها صغير لم يكن قد بلغ العام الواحد" [١]، بالإضافة إلى تقديم استرجاعات حول عمة هشام وعائلة أبيه، ولعل إضاءة حياة الهامشية له دلالته، فمن غير الطبيعي أن يتم سرد حياة شخصية لم تتكلم ولم تؤدِّ إلا دورا بسيطا من دون أن يكون له معنى، لذا نرى أن سبب تلك الإضاءات رغبة الحمد في عرض الحياة المجتمعية في تلك الفترة، وتسليط الضوء على العادات والفكر الذي كان يحكم تلك المجتمعات، ومدى قسوة الحياة التي كان يعيشها الناس. بالإضافة إلى أن تقديم تاريخ عائلة ضمن عمل سردي يشعر القارئ بعلاقة قوية مع تلك الشخصيات؛ نظرا لمعرفته بتاريخها العائلي، وبالتالي تعلقه بذلك النص.

٢. الاسترجاع الداخلي Internal Analepsis:

إن الاسترجاع الداخلي مقابل للاسترجاع الخارجي؛ لأنه "يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها" [٢]، فلا يستطرد النص في سرده من الحاضر نحو المستقبل، وإنما يعود بذاكرته إلى أحداث وقعت ضمن إطار النص السردي ليكرر ذكرها. ومما لا شك فيه أن إعادة ذكر أحداث سالفة لها مدلول تحمله. كما أننا لن نصادف استرجاعا داخليا إلا حين يتقدم السرد أشواطا على خط الحاضر. وقد يتضمن الاسترجاع الداخلي "ما ليس له صلة وثيقة بأحداث الحكاية، أي غير المنتمي إليها، وما له صلة وثيقة بها؛ سعيا منه في الحالتين لتحقيق غاية فنية في بنية الحكاية" [٣].

توظف "الثلاثية" الاسترجاعات الداخلية توظيفا يشير إلى أهمية الحدث، وعمق أثره في نفسية هشام العابر؛ لهذا تسعى إلى العودة إليه في كل مرة. ويتمثل الاسترجاع الداخلي في رواية " الشميسي" في الفصل الحادي عشر، حيث تلصص هشام على النافذة المؤدية لغرفة سوير مع زوجها عليان، عندئذ نرى وصف هذه الحادثة على لسان السارد، ولكن من منظور هشام: "أحس بسكينة ضافية، وأراد أن يهبط، ولكن نافذة أحد المنازل المقابلة لفتت انتباهه، ونور خافت مثير ينبعث منها، من خلال الشيش الذي لا يكاد يستر شيئا (....). وكانت المرأة لا تزال على ضجعتها تنظر إلى النافذة، وهيئ إليه أنها تبتسم هذه المرة"[٤].

وفي الفصل الرابع والعشرين من الرواية نفسها، يكشف لنا السارد رأي سوير وردة فعلها، تجاه هذه الحادثة، وذلك عبر استخدام الاسترجاع الداخلي: "عندما رأت هشام وهو يتلصص عليها من النافذة

---

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٣٣٢.

(٢) زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٢٠.

(٣) القاضي، عبدالمنعم زكريا: **البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الآمالي لأبي علي حسن: ولد خالي)**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١١٢.

(٤) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٦٤-٦٥.

(...)، وأحست أن هناك شيئا يتحرك داخلها لم تدرك كنهه وإن شعرت به" [١]، مما يعني أن الاسترجاع الداخلي هذا أجاب عن التساؤل الذي ورد في المقطع السردي الأول، وهو تبرير موقف سوير.

وهناك استرجاعات داخلية تشير إلى التمزق النفسي الذي يصيب هشامًا كلما تذكر تاريخ وفاة جمال عبد الناصر، إذ يشتمل الفصلان العشرون والحادي والعشرون من رواية " الشميسي" على مجريات أحداث وفاة جمال عبد الناصر: "مات جمال عبد الناصر. وساد الذهول هل من المعقول أن يموت؟!"[٢]. ويستدعي السارد هذا الحدث في رواية "الكراديب" في الفصل الثلاثين: "الثامن والعشرون من أيلول/ سبتمبر. ها قد مرّ عامان على وفاة جمال عبد الناصر، وعامان على أيلول " [٣].

يتضح من ذلك أن هذه الاسترجاعات الداخلية تكشف مدى التمزق النفسي الذي يصيب هشامًا، الذي يمثل المواطن العربي في ذلك الوقت.

ب. الاستباقات Prolepsis [*]:

إذا كان الاسترجاع يعود بالنص السردي إلى أحداث ماضية، فإن الاستباق يقفز بهذا االنص نحو أحداث مستقبلية؛ لذا يطلق عليه ***والاس مارتن*** تسمية "الإضاءة والتوقع" [٤]؛ لأنه يضيء للقارئ ما سيحدث في مستقبل النص، ويقدم ***جيرالد برنس*** تعريفا للاستباق وفق رؤية ***جيرار جينيت*** على أنه "استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر" [٥].

فالاستباق هو تجاوز نقطة الحاضر التي توقف عندها الخطاب السردي، والقفز إلى حدث مستقبلي قبل وصول الخطاب السردي إليه، بحيث يكون هذا الوصول تمهيداً أو إعلاناً صريحا لهذا الحدث، وقد يكون على هيئة إيماءات تدل القارئ على حدث مستقبلي. وترى ***سيزا قاسم*** أن هذه التقنية "تتنافى مع

---

(١) نفسه، ص١٥٠.

(٢) نفسه، ص ١١٣.

(٣) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص٢٩٣.

(*) تعددت مصطلحات هذه التقنية، فالناقد حسن بحراوي يطلق عليها في كتابه "بنية الشكل الروائي" مصطلح الاستشراف، وهناك من يستخدم مصطلح "اللواحق" كما نجد في كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" لسمير مرزوقي وجميل شاكر. أما مصطلح "الاستباق" فنجد توظيفه في كثير من الكتب، منها: "بناء الرواية" لسيزا قاسم، و"تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين، و"بنية النص السردي" لحميد لحميداني؛ ومن ثم نفضل استعمال مصطلح الاستباق؛ لشيوعه أولا بين النقاد، ولأنه يتفق مع معناه اللغوي الذي يعني التقدم والسبق.

(٤) مارتن، والاس: **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٦٤.

(٥) برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ص ١٥٨.

فكرة التشويق نحو الإجابة عن السؤال ([ثم ماذا؟])، وأيضا مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في الوقت نفسه الذي يرويها فيه، ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة"[١]. لكن من الممكن القول إن تقنية الاستباق تعد سلاحا ذا حدين، فمن خلالها قد يفقد النص السردي عنصر المفاجأة والتشويق، وفي الوقت نفسه قد يدفع بالقارئ لأن يلتصق بالنص السردي، حينما تفجر فيه تلك الاستباقات عدة تساؤلات، وعلى رأسها "كيف سيحدث ذلك؟"، وهنا يأتي دور المبدع في توظيف هذه التقنية بصورة تجعلها إضافة فنية للنص. وعلى جانب آخر يرى ***جيرار جينيت*** أن الحكاية بضمير المتكلم تتناسب مع تقنية الاستباق؛ إذ يكون السارد مطلعا على كل مجريات الأحداث قبل أن تبدأ؛ لأنه من عايشها.

وفي الواقع فإن استعمال تقنية الاستباق يعد ضئيلاً إذا ما قورن بنظيرتها الاسترجاع، ويمكن تبرير هذا الأمر "بأن الماضي أكثر وضوحا من الحاضر والمستقبل، فالماضي والحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل أو تحدث الآن، أما المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على النحو الذي نريده أو نتوقعه" [٢]. ولا تأتي ضآلة الاستباق بعدد المرات فحسب، بل أيضا بعدد الفقرات، فهو لا يعدو أن يتراوح بين ثلاث أو أربع فقرات.

وللاستباق العديد من الوظائف التي تسهم في حركة الإيقاع الزمني للسرد، منها تنبؤ القارئ بالأحداث قبل أن يصلها؛ "فيختصر الزمن وتختصر عنده رؤية الأحداث وتصورها وتفاعل الشخصيات معها" [٣]، وهذا الاختصار قد يخلق لدى القارئ نوعا من الشعور بالحميمية تجاه ما يقرؤه؛ لأنه أصبح على اطلاع به ودراية بمجرياته. ومن أهم وظائف الاستباق إلقاء "الضوء على حدث ما بعينه، لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ من خلال تقنية الاستباق" [٤]. ومن ثم يتوجه انتباه القارئ إليها؛ ليبحث في تلك الدلالات؛ فيرتبط أكثر فأكثر بالنص من أجل معرفة ما سيحدث. ومع ذلك فليست كل الاستباقات "يقينية الحدوث" [٥]، ومن هنا يتم تقسيمها قسمين:

١. الاستباق بوصفه تمهيدا.

٢. الاستباق بوصفه إعلانا.

---

(١) قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص ٦١.

(٢) النعيمي، أحمد أحمد: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، دار الفارس، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٣٩.

(٣) بلغربي، عبد القادر: **البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام للأستاذ إبراهيم سعدي**، رسالة ماجستير، بإشراف د. عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٦م، ص ١٣٧.

(٤) القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، ص ٢١٣.

(٥) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص ١٣٢.

١. الاستباق بوصفه تمهيدًا:

يتمثل الاستباق التمهيدي في إشارات أولية، يضمها السارد في نصه، وتكشف أحداث السرد الآتية إن كان ذلك الحدث سيتحقق أم لا؛ إذ يمثل "نقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ" [١]. ويكمن دور القارئ في قراءة ما إذا كان ذلك الاستباق قد تحقق أم لا.

يأتي الحلم وسيلة استباقية تمهيدية في رواية "الكراديب"، إذ يمهد السارد لحالة موت أمه من خلال الأحلام التي يراها: "كانت تبدو له عمته من بعيد وهي في رداء أبيض وتبتسم له وتلوح بيدها، فيلوح بيده أيضا وهو بغاية السرور، ثم فجأة تبرز أمه في الصورة وهي تعانق شريفة وتلوحان له وتبتسمان، فينهض من نومه فزعا ويدق قلبه بعنف. هذا الموت قادر على كل شيء" [٢]. وتعود لهشام هذه الأحلام بعد وفاة خاله: "وعادت هواجسه تلاحقه بشأن أمه، فهي ميتة لا شك في ذلك مثل أخيها" [٣]، فلم تكن هذه الأحلام سوى استباقات تمهيدية كاذبة، يقتصر دورها في تصوير الحالة النفسية المتأزمة التي يعانيها هشام في الكراديب، ومدى تسلط المخاوف على نفسيته، وشعوره بالفقدان والحرمان وعدم الأمان.

٢. الاستباق بوصفه إعلانًا:

يقوم الاستباق الإعلاني على الإخبار بما سيحدث صراحة فيما بعدُ، فهو "حتمي الحدوث" [٤] بعكس الاستباق التمهيدي. وكثيرا ما تأتي المفارقة الاسترجاعية بعد استباق إعلاني؛ ذلك أن السارد يلجأ إلى مفارقة الاستباق الإعلاني، وبعد صفحات يذكر ذلك الاستباق عن طريقة تقنية الاسترجاع الداخلي. جاء حدث موت شريفة عمة هشام في شكل استباق إعلاني، ففي يوم توديعها، يقول السارد: "عندما ركبوا السيارة وتحركت في طريقها، نظر نظرة أخيرة إلى الباب الخشبي، حيث كان يقف جده وجدته وعمته وسليمان، ولم يكن يدري ما يخبئه القدر، وأن ذلك كان آخر العهد بهم، فقد توفيت عمته بمرض غريب"[٥]. وفي رواية " الكراديب" يأتي والد هشام إلى السجن؛ ليخبره بموتها كاسترجاع داخلي مع شيء من التفصيل.

لقد لبت " الثلاثية" متطلبات الخطاب الروائي، من خلال توظيفها مفارقتي الاسترجاع والاستباق، كما أنها لم تخالف الرواية العربية في تكثيفها لمفارقة الاسترجاع أكثر من نظيرتها (الاستباق). كذلك لم تكن

---

(١) نفسه، ص ١٣٧.

(٢) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ٢٩.

(٣) نفسه، ص ٢٩١-٢٩٢.

(٤) القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، ص ٢١٨.

(٥) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٣٦٠.

وظيفة هذه المفارقات خلخلة نظام القصة فحسب، بل جاءت تلك المفارقات محملة بدلالاتها، التي تسوغ لها العودة إلى الماضي أو القفز نحو المستقبل.

٣. الترتيب الزمني:

تقوم تقنيات السرد الزمني على مظهرين أساسيين هما:

أ. تسريع السرد: الذي يشتمل على تقنيتي الخلاصة والحذف.
ب. إبطاء السرد: الذي يشتمل على تقنيتي الوقفة والمشهد.

ويسمي ***جيرار جينيت*** هذه التقنيات بـ"الأشكال الأساسية للحركة السردية" [١]، فهي التي "تجعلنا نقف على ماهية الحركة الداخلية للزمن السردي في علاقتها بزمن الحكاية" [٢]، إضافة إلى اكتشاف الجماليات التي تحققها هذه الأشكال في النص السردي.

أ. تسريع السرد:

١. الخلاصة Summary:

يقصد به "السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال" [٣]، وفي الخلاصة يكون زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وقد ظلت الخلاصة "حتى نهاية القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر" [٤]، وربما يعود ذلك إلى أن الحكاية تقوم على سرد أحداث تستمر لأجيال، فلا يكون بوسع السارد إلا اللجوء إلى الخلاصات، توجز***سيزا قاسم*** الوظائف الأساسية التي تقوم بها الخلاصة على النحو التالي:

- "المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث" [٥].

قدمت "الثلاثية" نماذج سردية كثيرة تقوم على التقديم السريع للشخصيات الثانوية، مثل تقديم ملخص عن حياة سليمان زوج عمة هشام: "والده قد مات بعد مولده بعدة أشهر في شهر (السبلة)،

(١) جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص ١٠٩.

(٢) القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، ص ٢٢٣.

(٣) جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص ١٠٩.

(٤) نفسه، ص ١١.

(٥) ينظر : قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص ٧٨.

وماتت أمه بعد ذلك بسنوات قليلة، ورباه أحد أخواله الذي كان كثير الأولاد" [١]. ففي هذه السطور تمّ تقديم مجمل كامل عن حياة سليمان منذ وُلِد حتى كبر في بضعة أسطر.

كما سعت "الثلاثية"إلى تسريع السرد من خلال استعمال الخلاصة الاسترجاعية التي تضيء الجوانب المظلمة من حياة بعض الشخصيات؛ لتعريفنا بها أكثر، مثلما نجد في ذكر ملخص استرجاعي عن حياة أبي نورة: "كان أبو نورة من كبار تجار مواد البناء في المنطقة الشرقية، الذين يتعاملون مع أرامكو، وكان ثريا بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، إلا أنه في شكله ومسكنه لا يختلف عن أي شخص من متوسطي الحال، فبيته لا يختلف عن بيتهم" [٢]. بعض الخلاصات تكون محددة بزمن وبعضها الآخر بلا تحديد زمني، ومن أمثلة الخلاصة غير المحددة بزمن حديث عبد الرحمن إلى هشام عن زواج أخته منيرة: "كان زواجا سريعا، ولم يكن هناك احتفال كبير، شيء على الطاير..أنت تعرف خالك، فهو لا يحب الإسراف والبذخ والمظاهر، حاولنا إقناعه أن حفلة الزواج ليست بذخا، ولكنه أصر على مأدبة صغيرة قاصرة على أهل العريس والعروس المباشرين"[٣]. فهذه الخلاصة لم توضح لنا الزمن الذي حدث فيه زواج منيرة، ولم تفصّل في مراسيم الزواج والخطبة، بل لخصت بشكل مجمل مجريات ذلك الزواج.

أما الخلاصة المحددة بزمن فمنها ما ذكره السارد من خلاصة حياة معلم هشام رشيد الخطار: "رغم أنه لم يلبث في المدرسة إلا سنة دراسية واحدة، غادر بعدها إلى إحدى إمارات الخليج، حيث استقر وأصبح مواطنا هناك، وكانت أكبر صدمة تلقاها في حياته هي عندما علم بانتحار هذا المدرس في أعقاب دخول القوات الإسرائيلية إلى بيروت عام ١٩٨٢، أي بعد أربعة عشر عاماً من آخر لقاء تمّ بينهما"[٤]. ففي هذه السطور تمّ تلخيص حياة الأستاذ رشيد الخطار، منذ أن ترك مدرسة هشام، بحيث قدمت تلك الخلاصة خطوطًا عريضة لمسيرة حياته بعد أربعة عشر عاما.

وقد قامت رواية "الكراديب" بتسريع السرد من خلال تقنية الخلاصات، حيث كان السرد في فصوله الأولى بطيئا نتيجة الوقفات التأملية مع الذات، والحوارات الفلسفية مع المساجين، إلا أنه أخذ يتسارع نحو الخلاصات في الفصول الأخيرة؛ نتيجة خروج هشام من السجن، ولقائه بأهله وسفره: "سأل عن عبد المحسن التغيري ومحمد الغبيرة وأبناء خاله. فعلم أن عبد المحسن وابن خاله عبد الرحمن ذهبا في بعثة إلى أمريكا، ومحمد يتلقى تعليمه في أكسفورد في بريطانيا" [٥]. فهنا تم ذكر حال أصحابه وأقربائه

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٣٣٨.

(٢) نفسه، ص ١٦٤.

(٣) نفسه، ص ٩٦.

(٤) نفسه، ص ١٢.

(٥) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ٣٥٤.

دون تفصيل. ولجوء السارد إلى الخلاصات في نهاية رواية "الكراديب" له دلالته التي تبين للقارئ مدى كثافة الأحداث وكثرتها وسرعة تغيرها بحيث يصعب بسطها وتفصيلها.

ولكن يبدو بصورة عامة أن "الثلاثية" في مجملها لم تلجأ كثيرا إلى الخلاصات، بل كانت في أغلبها تنحو إلى التفصيل والبسط في العرض.

٢. الحذف Ellipse:

الحذف هو التقنية الثانية لتسريع السرد، وهو مجموعة من "الانتقالات والقفزات الزمنية التي يقوم بها السارد، مشيرا إلى هذه القفزات بعدد من العبارات مثل: مرّ أسبوع - بعد سنة- مرت أيام" [١]. ومعادل هذه التقنية على مستوى السرد يكون موجزا أو يقارب الصفر، ويمكن تمثيلها بوضع المعادلة التالي: ز/ق <ص/ ز ، أي زمن القص أقصر بما لا نهاية من زمن الوقائع [٢].

ويلجأ السارد إلى الحذف؛ لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل ودقيق، ولابد من القفز أيضًا من أجل اختيار ما يستحق أن يُروى، كما تساعدنا تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على الأحداث الروائية، إلى جانب أن السارد يقوم بحذف زمن لم يقع فيه حدث يؤثر على سير الأحداث وتطوّرها في النص الروائي [٣].

ويمكن تقسيم الحذف أربعة أنواع:

- **الحذف المعلن.**

ويسميه ***جينيت*** الحذف المحدد، بحيث يتم إعلان المدة الزمنية التي تم حذفها، وتعد "الرواية ذات البناء التتابعي للزمن هي أكثر الأشكال الزمنية التي يمكن للقارئ أن يتبع فيها الحذف المعلن"[٤]، ونسوق مثالا على الحذف المعلن، من رواية "العدامة": "شهران مرّا منذ أن عاد من الإجازة، ولم تخطر له سوير على بال إلا لماما" [٥]. ونظرا لعدم وجود أحداث تخدم النص السردي تم حذف الأحداث التي جرت خلال الشهرين، كما أن تحديد المدة الزمنية التي لم يتذكر فيها "سوير" يدل على عدم تعلقه بها كما كان سابقًا.

---

(١) الخفاجي، أحمد رحيم كريم: **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص ٣٦٤.

(٢) العيد، يُمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، لبنان، ط٣، ٢٠١٠م، ص١٢٥.

(٣) ينظر: القصراوي، مها حسن: **الزمن في الرواية العربية**، ص٢٣٢.

(٤) نفسه، ص ٢٣٣.

(٥) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٢٠٩.

كما أن تحديد المدة الزمنية التي قضاها هشام في السجن الانفرادي له دلالته: "بعد الأسبوع الأول من عزلته بدأ يخور، وكل يأس الدنيا وكآبتها يتسربان إلى قلبه، وتتشربهما روحه، لم تعد الحاجة إلى سيجارة هي أكبر همه بقدر ما كان يريد الحديث إلى أي أحد"[١]. ونلحظ أن السارد قد قام بحذف ما قام به هشام خلال الأسبوع، كما أعلن عن المدة؛ من أجل استجلاب اهتمام القارئ، فذِكْرُ المدة المقضية في السجن الانفرادي له أهميته ودلالته، فكان لزاما ذكرها، أما حذف الأحداث التي جرت خلال هذه الأسبوع، فقد كان له مبرره، وهو أنه لا أحداث مهمة، فلا يوجد أي فعل ذي بال قد قام به هشام في ذلك السجن الانفرادي.

- **الحذف غير المعلن:**

أما الحذف غير المعلن فهو بعكس الآخر المعلن؛ إذ تكون الفترة التي تم حذفها من النص السردي غير معلنة وغير واضحة. وفي هذا الإطار تتميز رواية "الكراديب" بالقفزات الزمنية التي تعتمد على تقنية الحذف غير المعلن: "مرت أيام عدة في مقامه الجديد، وبدأت جنة العقيد تتحول إلى جحيم" [٢]. وكأن الحذف غير المعلن إيذاناً بإظهار السآمة والملل، بالإضافة إلى رتابة الأحداث وسيرها في نمط واحد: "استمر توالي الأيام، واحتراق الليالي، شمس تشرق وشمس تغرب، وقمر يظهر وقمر يغيب، حارس يذهب وحارس يجيء"[٣]. فلما كانت الأحداث متماثلة كما يوضح السارد فإن الحذف يكون أولى من التكرار. وفيما يبدو أن هذا الحذف لم يكن ممتدا لأيام بل لشهور.

- **الحذف الضمني.**

يعرف الحذف الضمني بأنه "ذاك الذي لا يعلن النص عن وجوده صراحة، ولكن القارئ يستنتجه من بعض النواقص والانقطاعات"[٤]، وأغلب الروايات تلجأ إلى استعمال تقنية الحذف الضمني؛ لأن السارد لا يريد أن يسرد كل التفاصيل، وإنما يريد أن يسرد ما يخدم سير القصة؛ وبالتالي سيلجأ لهذه التقنية.

مثال اللجوء للحذف الضمني ما كان في رصد العلاقات التي يقيمها هشام العابر مع النساء: "توطدت علاقته بسوير بعد ذلك كثيرا" [٥]، إذ تم حذف الأحداث التي جرت وأدت إلى تلاحم العلاقة فيما بينهما، وجيء بالنتيجة مباشرةً في شكل حذف ضمني. ونجد الحذف الضمني حينما يستقر هشام وعبد المحسن

(١) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ١٩٨.

(٢) نفسه، ص ٢١٥.

(٣) نفسه، ص ٦٧.

(٤) زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٧٥.

(٥) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ١٠٣.

وحدهما في مسكن، ويحاولان أن ينتزعا ثقة أهل الحي بهما: "أصبحت سمعتهما كالذهب الإبريز"[١]. وهنا لم يحدد السارد الفترة الزمنية التي مضت لكي يكتسبا تلك السمعة الطيبة، كما أن الرواية لم تُظهر المواقف التي تأكد فيها أن سمعة هشام وعبد المحسن قد صارت طيبة في الحي، وبذلك يتأكد لنا وجود حذف ضمني في جوانب النص السردي.

- **الحذف الافتراضي:**

أما الحذف الافتراضي فهو الحذف الذي لا نجد له في النص السردي أية قرائن زمنية تُعيننا وتسعفنا على معرفته، إذ لا توجد طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها، أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخص ما [٢]. ويرى ***جينيت*** أننا نستدل على الحذف الافتراضي من خلال تقنية البياضات، ومن خلال النقط المتتابعة التي تدل على أن ثمة شيئًا تم حذفه[٣]، وقد اكتظت " الثلاثية " بالبياضات التي تدل على الحذف، وكذلك النقاط المتخللة في حوارات الشخصيات، مثلما نرى في حديث مهنا مع رفاقه: "الشرهه مهيب عليكم، الشرهه على اللي يسكن معكم....." [٤]. كما نرى أن هذه النقاط لا تحمل دلالة الحذف فقط، بل دلالة الصمت أيضا، كما في "يا سلام.... يعني ما تعرفها، سارة.....جارتنا..... زوجة عليان..." [٥]. ففي هذه المحادثة، يتبين لنا أنه لا يوجد حذف في الحوار، وإنما هو تمثيل للحظات الصمت.

ب. إبطاء السرد:

١. المشهد Scene:

تعد تقنية المشهد من التقنيات الأساسية في إبطاء السرد، فهي تعبير حي، ينقل الأحداث كما حدثت، وفي المشهد يتساوى زمن الخطاب مع زمن القصة، وإن كان هناك من النقاد من قال باستحالة تساويهما. ومن مهام المشهد أنه يعمل على منح الشخصيات مجالاً للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات. وهذا يعطي فرصة " للتعدد اللغوي

(١) نفسه، ص ٢٠٧.

(٢) ينظر: الخفاجي، أحمد رحيم كريم: **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ص٣٦٧.

(٣) ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص١٢٠.

(٤) الحمد، تركي : **الشميسي**، ص ١٣٢.

(٥) نفسه، ص ٢٥٦.

للشخصيات. واكتشاف مستواها الاجتماعي [١]، وكذلك الكشف عن الأحداث ونموها. ويختلف المشهد عن المجمل في أنّه "يقف موقفا ضديًا من المجمل؛ لأنه يعرض لنا الأحداث كما وقعت دون تغيير، بينما في المجمل نجد تدخلا من الراوي بشكل واضح" [٢].

وللمشهد نمطان: هما المشهد الحواري، والمشهد التصويري، ويمكن توضيحهما على النحو الآتي مع ذكر أمثلة لكل منهما:

- **المشهد الحواري:** فيه يسمح السارد للشخصيات بأن تتحدث بصوتها دون تدخل منه، معبرة عن مستواها الاجتماعي والعقلي والفكري. لكن لابد من التنبيه على أن الحوار في الرواية له قيوده، ذلك أن الرواية إذا كتبت كلها بالحوار، أو كتب الجزء الأكبر منها فستفقد "مرونتها، ومثل هذه الرواية تقترب من المسرحية إلى حد تفقد معه خصائصها كرواية" [٣]. لذا ينبغي أن تقف الرواية موقفا وسطا حتى لا تفقد خصائصها. وفي "الثلاثية" كثرت المشاهد الحوارية، بحيث عبرت عن الطبقة الاجتماعية للشخصيات ومستواها التعليمي، فعلى سبيل المثال ما نجده في حوار هشام مع عبد الله:

" هشام: مثل يعبر عن كل شيء، ولكننا جعلناه: "غرسوا فأكلنا، وغرسوا فيأكلون".

- عبد الله: ولكنهم عاشوا كما نعيش.

- هشام: نعم.... ولكنهم يبقون هم لا نحن، حاولوا التعبير عن عيشهم بالرجوع إلى أنفسهم، ولكننا نحاول العيش بالرجوع إليهم، ولذلك عاشوا بينما نحن نعيش حياتهم لا حياتنا.

- عبد الله: هذا تفكير فوضوي....بل هو عدمي.... أتعني تجاهل التجارب الاجتماعية في المكان والزمان؟

- هشام: على الإطلاق...ما أعنيه هو أن تكون تجاربنا هي الأساس مع الاستفادة من تجاربهم، لا أن تكون تجاربهم هي الأساس وتجاربنا مجرد تكرار ممل" [٤].

---

(١) الهويدي، المغيرة: **الرؤى الفكرية والفنية في روايات عبدالسلام العجيلي**، رسالة ماجستير، إشراف د. عبدالله أبوهيف،جامعة تشرين،سوريا،(د.ت)، (د.ط) ص ١٩٦.

(٢) أحمد، نفلة حسن: **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز**، دار للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١م، ص٩٣.

(٣) أ.أ.مندولا: **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص ١١٣.

(٤) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ٢٦٥.

يتجلى لنا من خلال هذا الحوار مدى عمق الثقافة التي يتمتع بها طرفا الحوار، واطلاعهما الموسع، وتفكيرهما العميق في أمور المجتمعات والأجيال والتنظير لها، وقد عكست اللغة التي يتحدث بها عبد الله ثقافته بشكل جلي على أديم النص. وفي حوار موضي مع هشام، تتبين الحالة النفسية التي تشعر بها موضي: "فعلا... يا ما تحت السواهي دواهي كما يقولون.....يا لك من ماكر يا هشام. كل هذا يطلع منك! من يراك يعتقد أنك حمل وديع ولكنك. ولكنك... لا أريد أن أقول. حريم وسياسة!! الله أعلم وش بعد... الشرهه مهيب عليك، الشرهه على...." [١]. ومن خلال الكلمات والتوبيخ الذي تلقيه موضي على مسامع هشام نستطيع أن نستشف مستواها التعليمي، مع مناسبة الأمثلة التي تقولها باللهجة المحلية، إذ إن اللغة توافقت مع قلة تعليمها؛ وهذا يحقق تأثيرا أعمق لدى القارئ.

- **المشهد التصويري**: في هذا النمط يتم تقديم صورة شاملة للمحتوى المعروض، وكأنها تنقل للقارئ لوحة فنية متكاملة، كالتي نقرؤها في رواية "العدامة": " تناول عدنان الورقة بيد مرتجفة، وبسطها على حجره وأخذ يقرأ، وكانت عيناه تزدادان اتساعا كلما أمعن في القراءة، فيما كان هشام يحثه على الانتهاء مرددا، وهو يلتفت يمنة ويسرة" [٢]، ففي هذه الفقرة يتراءى لنا شكل عدنان وهو يرتعش رعبا، ويتراءى لنا شكل هشام وهو يترقب الوضع.

٢. الوقفة Pause :

تسهم الوقفة في إبطاء الزمن السردي، ويتحقق ذلك في الوقفات الوصفية، التي تقوم بإيقاف السرد أو إبطائه عن طريق استطراد واسع لوصف الشخصيات، أو "الموجودات والأمكنة والمواقف" [٣]. ويرى ***جيرار جينيت*** أن من "السهولة تصور وصف خالٍ من أي عنصر سردي أكثر مما يمكن تصور العكس" [٤]؛ وعليه فإن الوصف يتداخل تداخلا عميقا مع السرد، فكلما شرع السارد في تقديم شخصية جديدة أو مكان جديد، فإن السرد يفسح المجال للوصف، لكي يقدم المظهر الخارجي للشخصية، وطوبوغرافية المكان[٥]. ومع ذلك يمكننا تمييز الوصف عن السرد في أن الأخير يتابع أفعال الشخصيات، بينما يرتبط الأول بوصف المكان والأشياء. يقول ***جيرار جينيت:*** "إن السرد يعمل داخل التتابع الزمني لخطابه على إعادة السيرورة الزمنية للأحداث كذلك، بينما يبدو الوصف ملزما في نطاق العنصر المتتابع بتعديل عرض

---

(١) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٢٥٧.

(٢) نفسه، ص ١٩٢.

(٣) بزليط، سهى محمد: **الرؤيا والتشكيل في إبداع كوليت الخوري الروائي**، رسالة ماجستير، إشراف د. محمد الشوابكة، جامعة مؤتة الأردن، ٢٠٠٩م، ص ٢١٧.

(٤) جينيت، جيرار : **حدود السرد**، ضمن كتاب تحليل طرائق السرد الأدبي، ص ٧٦.

(٥) ينظر: محفوظ، عبد اللطيف: **وظيفة الوصف في الرواية**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٣٢.

الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان" [١]؛ ومن هنا لا بد من تحديد الوظائف التي يؤديها الوصف في النص السردي، ومنها:

١. الوظيفة الجمالية: ففي هذه الوظيفة يركز السارد على زخرف القول والكلمات ويقوم بعمل تزييني، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا.
٢. الوظيفة التوضيحية التفسيرية: هي وظيفة تقوم بالكشف عن الأبعاد النفسية والشعورية للشخصية [٢].

وينقسم الوصف نوعين: فهناك وصف يتعلق بالشخصية والأحداث؛ لذا يُعد داخلًا في السرد، متعالقًا معه لا يقطعه. وقد استأثر وصف الشخصيات بمساحة واسعة في " الثلاثية"، ولم ينحصر ذلك الوصف على الشخصيات الرئيسة فحسب، بل تطرق إلى الثانوية والهامشية أيضا، ففي رواية "الكراديب" يصف السارد الحارس الذي استقبل هشام عند بوابة السجن قائلا: "رجل قصير القامة، نحيف البنية، أحول العينين، شديد سمرة الوجه، مع آثار جدري واضحة على وجهه، ولحية مثلثة صغيرة، وشاربان ضخمان تتخللهما بعض الشعيرات البيضاء، يرتدي ثوبا أبيض، وغترة بيضاء من دون عقال، يتدلى مسواك ضخم من جانب فمه" [٣]. فالسارد هنا قد تعمق في وصف الشخصية؛ حتى تحولت كتابته لتكون أشبه بريشة ترسم لنا هيئة الشخصيات. ولم يتوقف الوصف على الهيئة الخارجية، بل زخرت "الثلاثية" بتقديم الوصف الخلقي للشخصية: "أما يحيى (...) وكان منظره الخارجي لا يبعث إلى الارتياح لأول وهلة (.....) وكان متجهم الوجه، ولا يفتر فمه عن بسمة إلا نادرا" [٤]. فهنا قد لعب الوصف دورا في إضاءة حياة الشخصيات النفسية.

وهناك وصف قد يكون غير مترابط ظاهريًا مع عناصر السرد الأخرى؛ "فيكون أشبه بمحطات الاستراحة، يستعيد فيها السارد أنفاسه" [٥]، وهذا النوع نجده في وصف الأمكنة، وفي الوقفات التأملية، وقد زخرت رواية " الكراديب" بتلك الوقفات، التي يصف فيها السارد ما يشعر به هشام في السجن، وما تمور به نفسه من أفكار متضاربة؛ عندئذ يتوقف السرد عن المسير؛ حيث تتجلى الوقفات الوصفية

(١) جينيت، جيرار: **حدود السرد**، ضمن كتاب تحليل طرائق السرد الأدبي، ص ٧٨.

(٢) ينظر: لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**، ص ٧٩.

(٣) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ١٢.

(٤) نفسه، ص ٤٠.

(٥) لفته، عوادي كاظم، ولفته، ضياء غني: **سردية النص الأدبي**، دار الحامد، الأردن، ط١، ٢٠١١م، ص٦٦.

التأملية: "أخذ هشام ينظر إلى النجوم في تلك الليلة الصافية، ويستأنس بأشعتها الفضية الباردة وهي تأتي من بعيد. ربما كان هناك أناس ينظرون إليها كما ينظر إليها الآن" [١].

وقد يمتزج الوصف بالسرد، كما نجد في رواية " الشميسي"، مثلما يصف السارد حالة هشام حينما علم من أبيه أن الحكومة قد اكتشفت أمره: "أحس أن معدته قد انقلبت رأسا على عقب، وسيطر الدوار على رأسه، والدم الحار يجري بجنون في عروقه، العرق اللزج يسد مسام جسده" [٢].

ففي هذه الفقرة تتوالى الأفعال التي تدل على السرد، ووصف الحالة التي عاشها هشام. كما يُلاحظ أيضا انفصالية الوصف عبر السرد الاسترجاعي الخارجي، حينما سافر هشام مع أبويه إلى مكة ومرا بجدة: "لا يزال يذكر جمال جدة ودماثة أخلاق أهلها، عندما ذهب والداه قبل أكثر من سنتين للحج، كل شيء كان جميلا في الحج... السعي والطواف والإقامة في مِنَى، وذبح الخراف في صبيحة يوم العيد. ولكن ألذ من ذلك كله كانت جدة وجمالها" [٣]، فوجود هشام في جدة خلال اللحظة الآنية جعله يستعيد الماضي حينما جاء إليها مع والديه عن طريق الوقفة الوصفية الاسترجاعية.

ويمكن القول إن الوقفة الوصفية قد احتلت مساحات واسعة في " الثلاثية"، و تنوعت تلك الوقفات من وصف للشخصية، أو الأمكنة والطبيعة. كما أن تلك الوقفات قد انفصلت عن السرد حينا، وامتزجت به حينا آخر؛ لتحقق في النهاية وظائف جمالية وتفسيرية.

٤. التواتر:

إن التواتر هو "مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية" [٤]، ففي التواتر تتم مقارنة كمية الأحداث في الحكاية، ومدى تكرارها في الخطاب، وقد تم رصد أربع حالات للتواتر على النحو التالي:

١. **التواتر المفرد:** يُقْصَد به سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهذا التواتر هو"الأكثر شيوعا" في أكثر النصوص" [٥]، ومن أمثلة ذلك، مجيء أبي هشام إلى الرياض، فقد جاء حديث السارد عن ذلك المجيء مرة واحدة، وقد كانت الزيارة مرة واحدة أيضا.

---

(١) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ١٧٣.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٢٣٦.

(٣) نفسه، ص ٣١٣.

(٤) مرزوقي، سمير، وشاكر، جميل: **مدخل إلى نظرية القصة**، ص ٨٦.

(٥) جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص ١٣٠.

٢.**التواتر النمطي:** يعنى حالة من التكثيف السردي للزمن الطويل الممتد الذي تشعر به الذات، لكن السارد يختزله في العملية السردية عبر جمل أو فقرات، يكون ذلك مع الأحداث المألوفة التي مرت بها الذات كل يوم أو كل أسبوع أو كل شهر [١]. وهناك من الدارسين من يرى أن هذا الشكل النصي لا يعتد به كثيرًا؛ لأنه نمطي لا يحقق غاية دلالية جمالية في النص السردي.

٣. **التواتر التكراري:** يقصد به "سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة" [٢]، وهذا النوع من التواتر نلحظه في ذكر السارد ما يشعر به هشام من وخزات الضمير تجاه والديه، حيث يذكر ذلك كلما أصابته إشكالية ما، وبذلك يتكرر ذلك الحدث عدة مرات، ويذكره السرد أيضا مرات عدة، ولعل دلالة الذكر المتكرر هي إشعار القارئ بمدى الألم الذي كان يحس به هشام تجاه والديه.

٤. النص يسرد عدة مرات ما تم حدوثه مرة واحدة: وهنا فإن السارد لا يعمد إلى تكرار حدث واحد في جوانب النص، إلا من أجل أن يؤدي "وظيفة التأكيد والإلحاح على ما وقع (...) وقد يشكل هذا الفعل بؤرة محورية في بنية العمل القصصي" [٣]؛ لذا يتم تكرارها في أكثر من موضع، وقد تؤدي البنية التكرارية وظيفة تأكيدية الحدث وبيان مدى أهميته، وهذا ما نجده مع ذكر موت جمال عبد الناصر عدة مرات، فكأن السارد يلح على أهمية هذا الحدث من خلال تقنية التواتر، وكأن تلك الفترة من ١٩٧٦-١٩٧٥ بما فيها من أحداث سياسية كثيرة، لا يعادل كلُّ ما فيها موتَ جمال عبد الناصر؛ لذا فإن هشامًا يستعيده كثيرًا بعد فترة غير قصيرة مضت على هذا الحدث.

وثمة حدث آخر قد حرص السارد على تكراره في " الثلاثية"، فحينما كان هشام طفلا شاهد عصفورا مع أحد زملائه، فاشتراه منه بمصروفه اليومي، وكذب على أمه بأنه اصطاده، فضربته واعترف لها بالحقيقة، ووعدها بأنه لن يكذب عليها ثانية. تحضر هذه الحادثة كثيرا في جوانب " الثلاثية"، على شكل استرجاعات واستباقات أيضا، ففي رواية "العدامة" جاء ذكر هذه الحادثة في شكل استباق: "أتاه صوت أمه من المطبخ، وهي تقول: أهذا أنت يا هشام؟ أجاب بتلقائية: نعم يا أمي، ولا يدري لماذا طاف بخاطره في تلك اللحظة، ذلك العصفور الذي اصطاده قبل فترة بالفخ في حديقة المنزل" [٤]. ونلحظ أن تذكُّره لهذه الحادثة يتفق مع ما كان يقوم به قبل مجيئه للمنزل، وهو بداية اشتراكه في التنظيم، فكأن إخفاءه ما

(١) نفسه، ص ١٤٦.

(٢) مبروك، مراد عبدالرحمن: **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا** (١٩٦٧-١٩٩٤)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٣٢.

(٣) العيد، يمنى:**تقنيات السرد الروائي**، ص ١٣٢.

(٤) الحمد، تركي: **العدامة**، ص٣٧.

يفعل الآن قد ذكره بتلك الحدثة، ولأن هشامًا ظل يكذب بعدها على أمه، فقد كانت هذه الحادثة دائمة الحضور، مع كل خطيئة يرتكبها وهو كبير.

ولمّا يتقدم السرد يذكر السارد الحادثة كاملة، ويذكرها مرة ثالثة حينما كان مع نورة: "أحس بيدها ترتعش بعنف بين يديه، مثل ذلك العصفور الذي اشتراه بربع ريال" [١]، فكل شيء جميل في الحياة قد غلفته ذائقة هشام بذلك العصفور الذي اشتراه ولم يملكه. وفي رواية "الكراديب" يعيد السارد ذكر هذه الحادثة حينما يكون هشام في السجن: "ألا ليته كان مثل ذلك العصفور الذي اشتراه ذات مرة بربع ريال، وأطلقته أمه في الهواء!! ولكن أين العصفور وأين أمه وأين الهواء..." [٢]. وتواترات تلك الحادثة تصور مدى تأثر هشام بها وعمقها في نفسه من جانب، كما أنها تبين من جانب آخر، أن هشامًا قد كان يومًا غير مهتم سوى بعصفور، وأن أعظم جرائمه تتمثل في الكذب من أجل الحصول على ذلك العصفور.

يُسْتَخلص مما سبق أن الزمن في النص السردي يختلف عن الزمن في القصة، وقد تم في هذا المبحث دراسة البنية الزمنية في " الثلاثية"، التي تتميز بامتدادها الزمني الذي يصل إلى ست سنوات، وقد وظفت " الثلاثية" الزمن توظيفا يخدم بناءها فنيا.

ففي "الثلاثية" تكثر المفارقات الزمنية، التي تدعم الاختلاف بين زمني القصة والسرد، من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وعملت الاسترجاعات الخارجية على إضاءة ماضي الشخصيات بغية معرفتها أكثر، وقد كانت أكثر الاسترجاعات الخارجية الخاصة بحياة هشام العابر ضمن مرحلة طفولته بشكل لافت. كما وظفت الاسترجاعات الداخلية من أجل خدمة الحدث؛ لأهميته في النص، وعمق أثره. ويقوم الاستباق بتجاوز اللحظة الحاضرة إلى المستقبل، وقد لعب الاستباق - بوصفه تمهيدًا- دورا مهما في تصوير الحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها هشام العابر في الكراديب، من خلال الاستباقات الإعلانية الكاذبة.

أما الترتيب الزمني، الذي يعد الحركة الأساسية للسرد؛ بما يعطيه للنص من أبعاد فنية تمنح النص جمالياته - فقد برزت تقنية الوقفة الوصفية التي بلورت قدرة الحمد على وصف الشخصيات والأمكنة وصفا دقيقا نابضا بالحياة، قادرا على الامتزاج بالسرد حينا، والانفصال عنه حينا آخر. وقد سمحت تقنية المشهد للشخصيات بأن تتكلم على أديم النص من خلال الحوارات؛ فتكشف عن ذاتها ومستواها التعليمي والثقافي دون قيود.

ويُتَّخذ الحذف وسيلة لتسريع السرد، وقد تميزت " الكراديب" بوجود هذه التقنية بشكل لافت؛ إيذاناً بالملل والضجر، كما يتم اللجوء للحذف الضمني في العلاقات النسائية التي يقيمها العابر، كذلك كان الحذف الافتراضي قد حمل في "الثلاثية" دلالة الصمت أيضا لا الحذف فقط. ويوظف الحمد الخلاصات

(١) نفسه، ص ١٧٠.

(٢) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ٢٣.

بشكل مركز حين يتم التعريف بشخصيةٍ ما، ونجد أن " الثلاثية" قد احتوت على أنواع التواترات الأربعة، بحيث أدى كل نوع دوره، كالتأكيد على حادثة أو إضاءتها أو الإضافة عليها. وقد قدمت " الثلاثية" خلاصة عن الشخصيات الثانوية، بالإضافة إلى الخلاصة الاسترجاعية التي تضيء ماضي الشخصيات. وقد تعددت في "الثلاثية" أنواع الخلاصات: فمنها ما هو غير محدد بزمن، ومنها ما هو محدد بغير زمن، إلا أن "رالثلاثية" في عمومها لم تلجأ لهذه التقنية إلا قليلا.

المبحث الثاني: بنية الفضاء.

١. مقدمة نظرية:

يعد الفضاء الروائي من العناصر الأساسية في تشكيل البنية السردية، ويعرف بـ"أنه المكان الواسع من الأرض،(...) وفضا المكان وأفضى: إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان إذا وصل إليه (.....)، والفضاء: الواسع من الأرض" [(١)]. وتتعدد الفضاءات بتعدد العلوم، فهناك الفضاء الرياضي، والفضاء الفلسفي، والفضاء الإنساني، وهناك أيضا الفضاء الروائي، الذي ينقسم ثلاثة أقسام هي:

١."**المكان الروائي**: هو مكان تؤسسه اللغة، ويتحدد جغرافيا، وقد يكون مدركا، من قبل حواس الشخصية أو السارد، أو يكون استيهاميا وحلميا وفردوسا مفقودا، وتنتجه الذات أو الشخصية عبر الاستيهامات والتذكر والأحلام، ويتلخص في مجموع الأمكنة وتوابعها من أشياء ومؤثثات وغيرها.

٢.**المكان الدلالي**: يقصد به الدلالة التي ينتجها النص السردي في المكان.

٣. **المكان النصي**: هو مكان الكتابة على الورق، وطريقة ترتيب الفصول والأجزاء[(٢)].

وستقتصر دراستنا هنا على تناول الفضاء الروائي في "الثلاثية"، والبحث عن دلالة المكان فيها. وقد تحدث الفلاسفة عن المكان، ***فأفلاطون*** يعرفه بأنه "الحاوي القابِل للأَشيَاء، بينما يرى المحدثون أن المكان وسطٌ مثاليٌ غير متداخل الأجزاء حاوٍ للأجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناهٍ، وهو متجانس الأقسام، متشابه الخواص في جميع الجهات، متصل غير محدود" [(٣)].

وتعريف المكان عند الفلاسفة يختلف حتما عنه في الأدب، فالمكان الأدبي هو ذلك المكان المتشكل عبر بنية النص الأدبي، وهو ليس مجالاً هندسِيّاً تُضبطُ أبعاد حدوده بقياسات خاصّة وحسابات دقيقة، كما هو الشأن للأمثلة الجغرافية ذات الحضور الطوبوغرافي، وإنّما يتشكل في التجربة الأدبيّة انطلاقا واستجابةً لما عايَشَهُ وعاشهُ الأديب على مستوى اللحظة الآنيّة، مائلاً بتفاصيله ومعالمه أو على مستوى

(١) ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، ص ١٥٧.

(٢) ينظر: الظل، حورية: **الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواك الطائرة لإدوارد الخراط نموذجا**، دار نينوى، سوريا، ط١، ٢٠١١م، ص ٢٧.

(٣) ينظر: جماعة من الباحثين: **جماليات المكان**، دار قرطبة، المغرب، ط٢، (د.ت)، ص٤٥

التخيُل بملامحه وظِلالِه[١]. فالمكان الأدبي لا يخضع لوصف عام لأبعاده وحدوده، بل هو وصف ذاتي نابع من الأديب؛ ومن ثم يفارق هنا الواقع.

ومن أجل الدقة المفهومية لا بد من توضيح الفرق بين كل من مصطلحات الفضاء، والمكان، والحيز؛ ذلك أن فريقا من النقاد استعمل مصطلح الفضاء، وآخر استعمل مصطلح المكان، وهناك من فضّل استعمال مصطلح الحيز [*]، ويرى ***حميد لحمداني*** "أن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا" [٢]، وعليه فإننا حينما نطلق مصطلح "الفضاء" فإننا نقصد بذلك مجموع الأمكنة الموجودة في النص السردي، وليست الأمكنة سوى جزء من ذلك الفضاء الكبير.

وعلى الرغم من وضوح الفرق بين المصطلحين فإن عددا من النقاد لا يزال يستعمل مصطلح المكان بدلا من الفضاء، ويعود ذلك إلى سببين رئيسين: "الأول: أن المكان مكون من مكونات الفضاء، فالأمكنة هي التي تشكل الفضاء، والثاني: أن المكان مصطلح قارّ في الذائقة النقدية العربية لا يمكن إلغاؤه بجرة قلم"[٣]، إلا أننا لا نرى في السببين السابقين مسوغات جوهرية تجعل الناقد يستعمل مصطلحا في غير مكانه. وإذا كان الفضاء أشمل وأوسع من المكان، فإن الحيز - في نظر الناقد ***عبدالملك مرتاض*** - هو أعم وأكبر من الفضاء؛ فالفضاء "قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والتشكيل" [٤]. وقد لقى رأي ***عبد الملك مرتاض*** رفضا من قبل العديد من النقاد، الذين يرون أن الحيز بهذا المعنى بعيد كل البعد عن معنييه اللغوي والاصطلاحي [٥]. وحسمًا للخلاف الحاصل في تحديد المصطلح، فإنه يمكن القول إن النص الروائي بما فيه من عناصر متعددة يمثل فضاء، أما الأمكنة فهي جزء من هذا الفضاء، وعليه فإن المكان يمثل

---

(١) ينظر: فله قاره، ليندا لكحيل: **بناء الشخصية والمكان في رواية ذاكرة الجسد**، رسالة ماجستير، إشراف د. يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري، الجزائر، ٢٠١١م، ص ٢٣.

(*) من النقاد الذين استعملوا مصطلح المكان: غالب هلسا، سيزا قاسم، شجاع العاني، عبدالله إبراهيم، ياسين النصير، يمنى العيد. ومن النقاد الذين استعملوا مصطلح الفضاء: حميد لحمداني، سعيد يقطين، حسن بحراوي، منيب البوريمي، سمر روحي فيصل. ومن النقاد الذين استعملوا مصطلح الحيز: عبد الملك مرتاض.

(٢) لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**، ص ٦٣.

(٣) الحازمي، حسن حجاب: **البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية**، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٢٩٥.

(٤) مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، ص ١٢١.

(٥) ينظر:شلاش، غيداء أحمد سعدون: المكان والمصطلحات المقاربة له، دراسة مفهوماتية، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**، المجلد ١١، العدد٢، (د.د)،(د. ت) ص ص ٢٤١- ٢٦٢.

"البنية الصغرى المحدودة مثل المقهى والبيت، في حين أن الفضاء يمثل البنية الكبرى الواسعة والشاملة التي تحوي جميع الأمكنة المتخيلة والمرجعية والمبثوثة جميعا على امتداد النص" [١]؛ لذلك فقد ارتأينا عنونة المبحث بـ"الفضاء الروائي"، انطلاقًا من أنه سيتناول مجموع الأمكنة في " الثلاثية"، فإذا ما بدأنا في البحث سنطلق على كل جزء من هذه الأجزاء اسم "مكان".

تكمن أهمية المكان في مركزيته، وعلاقاته بغيره من العناصر السردية، فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالشخصيات والزمن والأحداث. فعلى صعيد الشخصية، يؤدي المكان دوراً بارزاً في تحديد ملامحها، كما أن جزءاً كبيرا من تكوينها يتشكل من خلال وجودها في مكان معين، بحيث تنتج الأمكنة "شخصياتها المتمايزة والمختلفة: الشخصية الصحراوية، والجبلية، والمدينية" [٢]، كما أن المكان في الرواية لا يتشكل "إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك، بالنتيجة، أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال" [٣]، فلا يحفل المكان بأهميته إلا إذا وجدت الشخصية التي تطبع انفعالاتها فيه، وتعطيه المعنى وتمده بالدلالات المتعددة.

وتحتاج الأحداث إلى مكان، وهذا ما دعا ***شارل كريفل*** *إلى القول* : "إن مجرد الإشارة إلى مكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما؛ وذلك لأنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث" [٤]، فالأحداث حتما تحتاج إلى وسط تتمحور فيه، كما أن وجود مكان بلا حدث في رواية ما يجعله بلا أهمية، ولذلك فإن الحدث هو الذي يكسب المكان أهميته وحضوره، وإخراجه من حالة الركود إلى عالم مليء بالحياة، ويضطلع المكان كذلك بالإيهام بالواقعية من خلال تسمية الأماكن الروائية بأسماء موجودة حقيقةً. وكذلك يتلاحم الزمن مع المكان، وإن كان يختلف عنه، فالزمن يرتبط "بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي"[٥]، لكننا لا نستطيع فصل بعضهما عن البعض.

حينما نقرأ الرواية التقليدية، نجد أن المكان يحيل إلى "دلالة مباشرة ونهائية ومغلقة"[٦] تعكس الواقع الملموس بكل شفافية وصراحة، مع منح ذلك المكان معنى واحدا، هو المعنى الذي يريده النص لا

(١) كاصد سليمان: **عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي، فؤاد التركلي نموذجا**، دار الكندي، الأردن، (د.ط)، ٢٠٠٣م، ص ١٦٥.

(٢) حسين، خالد حسين: **شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا**، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٠٤.

(٣) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص ٢٩.

(٤) نفسه، ص٣٠: نقلا عن الناقد شارل كريفل.

(٥) قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص٧٦.

(٦) الظل، حورية: **الفضاء في الرواية العربية الجديدة**، ص٢٨.

غير، لكن ظهور الرواية الجديدة كان إيذانا بجعل المكان "عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة" [١]؛ فكفت الأماكن عن مجرد كونها انعكاسًا ووصفًا للواقع. يقول ***رولان بارت***: "لا يمكن رؤية الواقعية على أنها تقديم نسخة مطابقة للأشياء، بل الواقعية معرفة باللغة، فليس الأثر الأدبي الأكثر واقعية هو ذلك الذي يرسم الواقع، بل ذلك الذي يستخدم العالم، بوصفه مضمونا يستكشف - بأعمق ما يمكن - واقع اللغة غير الواقعي" [٢]، وذلك من خلال خلق عوالم جديدة مُحمّلة برؤى الكاتب، وصار المكان يتشكل من خلال اللغة، التي تحمله معانيَ شتى، كما أنه لم يعد مجرد وعاء للحدث والشخصيات، بل صار بنية أساسية مستقلة بذاتها من بنيات الحكي. بل إن هناك من الروائيين من يقيم عمله الروائي من أجل تسليط الضوء على مكان ما.

ولقد ظلت دراسة الفضاء غائبة عن الخطاب النقدي حتى تم تناولها في الستينيات من القرن الماضي، على يد الدراسات ***الشعرية والبنيوية***، ويعد ***غاستون باشلار*** **Gaston Bachelard** من أول من لفت الانتباه إلى دراسة الفضاء، وذلك في كتابه المشهور "جماليات المكان"*. ويعد كل من ***رولان بورنوف*** **Rolan peurneuv**، ***وشارل كريفل*** **Charles Grivel (١٩٣٦ -)** ***وهنري ميتران*** **Henri Mitterand (١٩٢٨-)** ***ويوري لوتمان*** **Yuri Lotman (١٩٢٢- ١٩٩٣)** من أبرز النقاد الذين تطرقوا لوظيفة الفضاء في النص السردي. أما دراسة الفضاء في النقد العربي فلم يتم الالتفات إليه إلا في الثمانينيات من القرن الماضي، عبر العديد من النقاد مثل (***حسن بحراوي- ياسين النصير- سيزا قاسم- حميد لحمداني- محمد منيب البوريمي)***.

واختلفت أشكال تناول الفضاء الروائي مع اختلاف النقاد، فالناقد ***ميشال بوتور*** **Michel Butor** يرى أن الفضاء الروائي هو ما تشغله حروف الطباعة والبياضات والكتابة العمودية والكتابة الأفقية، في حين أن ***كريستيفا*** تنظر إلى الفضاء من زاوية وجهة النظر أو المنظور، أما ***جينيت*** فقد نظر للفضاء الروائي من زاوية الصورة المجازية ودلالتها [٣].

ويتجلى الفضاء في أي نص سردي عبر تقنيتي السرد والوصف، فمن خلال السرد يتم البناء الفوقي للفضاء الذي يأتي من حركة الشخصيات فيه ذهابا وإيابا وسفرا واستقرارا [٤]. وأيضًا يعد الوصف من أهم الوسائل التي تضطلع بإظهار الفضاء وتُجلِّيه في النص السردي، من خلال وظائفه التزيينية،

---

(١) بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص ٢٧.

(٢)Roland Barthes ; **Essais Critiques**,**Paris**, Editions du Seuil 1964, P: 164.

* الترجمة الحقيقية لعنوان هذا الكتاب "شعرية الفضاء" وليست " جماليات المكان".

(٣) ينظر: لحميداني، حميد: **بنية النص السردي**، ص ٥٤-٦٢.

(٤) ينظر: قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص ١٠٣.

والتفسيرية، والإيهامية. فالوصف الروائي يقرب المكان من القارئ، ويجعله يستشعر أثاثه ورائحته وكثافاته، فيرتبط بالنص متعايشا معه؛ وبالتالي فهو ليس عنصرا زائدا على البنية السردية، بل إن مهمته تتمثل في بناء مشاهد مكانية تجعل القارئ يقترب أكثر من النص السردي.

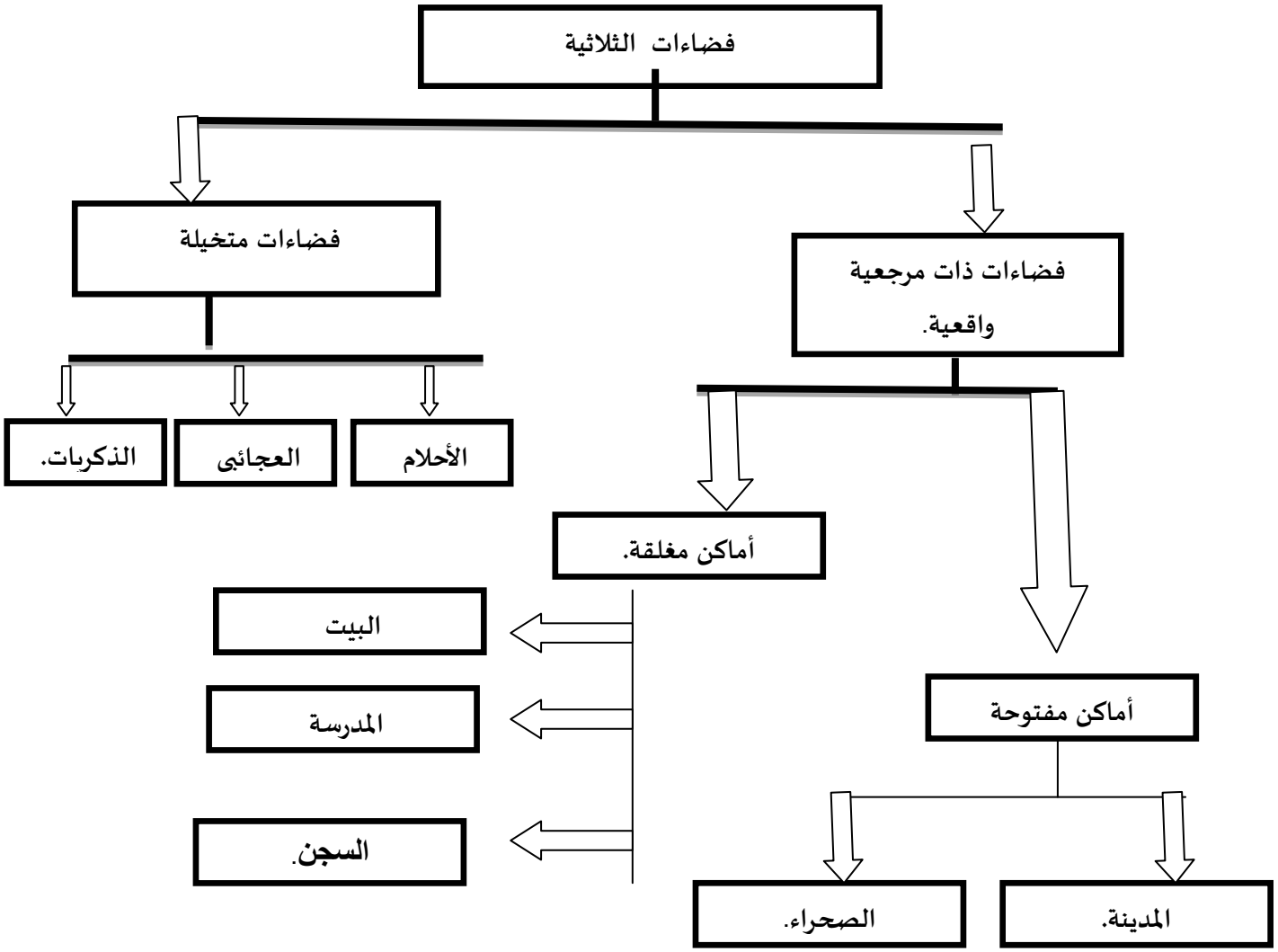
٢. الفضاء الروائي في " الثلاثية" :

تحتوي " الثلاثية" على العديد من الفضاءات التي تداخلت فيما بينها، إمّا عن طريق تمازج الأزمنة التي استدعت تداخل الفضاءات أو عن طريق الأحلام. وسنقوم بتفكيك البنية الفضائية في "الثلاثية" من خلال ما يأتي:

أ. فضاءات ذات مرجعية واقعية.

ب. فضاءات متخيلة.

وانطلاقا من هذه التقسيمة، يمكن تقديم ترسيمة توضح طبيعة الأماكن في "الثلاثية" كما يلي:



شكل ٣: فضاءات" الثلاثية".

أ. الفضاء ذو المرجعية الواقعية:

هو ذلك الفضاء الذي يحيل إلى أماكن واقعية بأسمائها، أو بوجودها الجغرافي في مكان معين كالبحر أو البر. إلا أن هذه الإحالة لا تعني ألبتة واقعية الأحداث الروائية، وأنها قد حدثت في ذلك المكان، لمجرد مطابقة الأسماء فقط؛ إذ "يظل الواقع في الرواية هو ما يراه الروائي بمفرده فقط، ويستطيع وحده رصده ونقله، عندما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة عن التقاطه" [١]. ولا يلجأ الروائي إلى أماكن واقعية من أجل تصوير المكان كما هو، وإنما لأجل مقاصد يرمي إليها، منها الإيهام بالواقع، وإشعار القارئ بأن ما يحدث في الرواية قد يكون ممكن الحدوث في هذا المكان أو ذاك. وتحقق الأماكن ذات المرجعة الواقعية استقلاليتها تماما عن الأماكن الواقعية من خلال "اللغة أولا، وعن طريق الخيال الحكائي ثانيا" [٢]. فباللغة يخلق الروائي أماكن تتشابه مع نظائرها الواقعية بالأسماء فقط، وتختلف عنها وتنزاح، من خلال عرض أحداث مختلقة لم تقع حقيقة في ذلك المكان، وإنما تكون ممكنة الحودث، وينهل الروائي تلك الأحداث من مخيلته التي تبدأ في نسج أحداثها التي تستلهمها من هذا المكان أو ذاك.

فضلا عن أن "الروايات التي يكون فضاؤها محليا تبدو أكثر انتماءً لخصوصية بيئتها وانغماسها في قضاياها، وتكتسب أهمية خالصة تستحق الوقوف عندها ومساءلتها جماليا ورؤيويا" [٣]، وهذا ما نلحظه في "الثلاثية"؛ إذ جعلت بؤرة الأحداث تتركز في الأماكن المحلية من البيئة السعودية، فكان فضاء "الثلاثية"، ممثلاً في أربع مدن هي: (الرياض، الدمام، جدة، بريدة)، بالإضافة إلى ذكريات قليلة جدا عن السفر إلى الأردن وسوريا.

وينقسم الفضاء ذو المرجعية الواقعية إلى أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، وعادة ما يرتبط المكان المفتوح "بالحرية، والسعادة، والحالة النفسية المستقرة، في حين يرتبط المكان المغلق بالانطواء والعزلة والحزن" [٤]،إلا أن هذه المعادلة قد تختلف في " الثلاثية" كما سنرى.

---

(١) ينظر:جماعة من المؤلفين: **الأدب والواقع**، ترجمة: رشيد بن حدو، دار عيون المقالات، (د.د)، ط١، ١٩٨٨م، ص ١٢.

(٢) الظل، حورية: **الفضاء في الرواية العربية الجديدة**، ص ٧٢.

(٣) الشنطي، محمد صالح: **الفضاء المكاني لمكة المكرمة في الرواية السعودية**، ضمن موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال، قراءة في الأدب السعودي، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م، ص٥٥٤.

(٤) حمدي، بان صلاح الدين محمد: الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**، المجلد ١١، العدد ١، العراق، ص ص ١٩٧- ٢١٦.

١. المكان المفتوح:

إن المكان المفتوح هو ذلك المكان الذي "يحتل مساحات واسعة جغرافيا، كالبحر، والمدينة، والصحراء"[١]، وهي أماكن متاحة للجميع، على أن هذه الأماكن المفتوحة جغرافيا، قد تكون مغلقة من الناحية النفسية. ولقد كوّن المكان المفتوح في " الثلاثية" حيزا مهما، لا سيما المدينة التي اختصت كل رواية من هذه الروايات الثلاث باسم حي من أحيائها.

- **المدينة:**

تعد المدينة بوصفها مكانًا ركيزة أساسية في الأعمال الروائية، وهناك من النقاد من يقول بأن "المدينة هي في الأساس المكان الذي كان متطلبا مسبقا لانبثاق الرواية كفن أدبي" [٢]، ويعارض هذا الرأي عدد من النقاد؛ ذلك أن " كثيرا من الروايات العالمية الماثلة في أذهان القراء إنما كانت نابعة من الأرياف والقرى"[٣]، ونحن نتفق مع الرأي الأول، فالرواية، وإن جعلت موضوعها القرى والريف، فهي لم تنتشر، ولم تظهر فنًا أدبيًا له خصوصيته إلا مع توجهها نحو المدينة، بما تتميز به من اتساع وتنوع فكري وثقافي، يعطي للروائي مساحة كبيرة بأن ينسج أحداث رواياته في أنحاء المدينة، هذا من جانب، ومن جانب آخر، تتميز الرواية بمقروئية أكبر في المدينة؛ بسبب ما يتميز به ساكنوها من ثقافة تتيح لهم قراءة الرواية وكتابتها.

هشام العابر هو الشخصية الرئيسة التي تتحرك في فضاءات المدينة المتعددة، التي شكلت عصب "الثلاثية"، ولعل ذكر المدن ذات المرجعية الواقعية بأسمائها "ليس شائعا في الرواية الخليجية، لعوامل أهمها أن يتجنب الروائي أن يكون واقعيا في مكان، حتى لا يؤخذ عليه أنه واقعي في كل الأمكنة، ويحاسب كأنه يذكر وقائع معتقداتها حقيقية لا تخييلية؛ وتتحول الرواية إلى وثيقة اتهام"[٤]. إلا أننا نختلف مع الرأي السابق في جانب منه، ونتفق معه في جانب آخر، ذلك أن هناك عددًا غير قليل من الروايات التي عمدت إلى تسمية المدن بأسمائها الحقيقية، وذلك حينما يكون محور الحكايات بعيدا عن الموضوعات

(١) عبيدي، مهدي: **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار– الدقل– المرفأ البعيد)**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط١، ٢٠١١م، ص ٩٥.

(٢) المحادين، عبدالحميد: **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ٢٠١١م، ص ١٠٣.

(٣) البليهد، حمد: **جماليات المكان في الرواية السعودية، دراسة نقدية**، دار الكفاح، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، ١٤٢٩م، ص ١٢٧.

(٤) المحادين، عبد الحميد: **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، ص ١٠٩.

السياسية، لكن عندما تتناول تلك الروايات أمورا سياسية، فإنها تتجه إلى حجب اسم المدينة أو البلدة، مثلما نجد –على سبيل المثال- في رواية " شرق المتوسط" للروائي عبد الرحمن منيف.

تتكون المدينة من البيوت والقصور والمساحات العامة والحدائق والأسواق، وقد قدّم الحمد مدينة الدمام متمثلة بشكل رئيسي في حي العدامة، الذي يقع فيه منزل هشام. ومن خلال تقنية الوصف، تتحول كلمات السارد إلى آلة تصوّرَ لنا مدينة الدمام بكل ما فيها: "خرج من بيت فهد متجها إلى شارع الحب، فوسط المدينة، ثم مسجد الشيخ موسى، فمستوصف "العدامة" في طريقه، وأخيراً شارع {(ثمنطعش} (فالمنزل" [١]. ونتعرف على مدينة الدمام بكل ما فيها " شارع الحب، حديقة البلدية، شاطئ هاف مون باي". وإذا كانت الحدائق العامة مكانا للتنزه والاستمتاع، فإنها تمثل أيضا مكانا للقاءات أعضاء التنظيم: " ثم بلهجة سريعة، قال راشد، وهو يلتفت في كل الاتجاهات، وقد اختفت تلك الابتسامة العابثة: ليس لدينا متسع من الوقت. أراك بعد العصر أمام حديقة البلدية. أنت تعرفها طبعا" [٢]، إذ تغيرت الوظيفة التي جُعِلَتْ لها تلك الحدائق عند أعضاء التنظيم، وأصبحت أماكن للقاءات السياسية.

ويتعرف هشام من خلال انضمامه للحزب، على وجه آخر من وجوه مدينة الدمام: "لأول مرة يعلم أنه لا يعرف مدينته تماما، بل لأول مرة يتبين له أن مدينته ليست مدينة واحدة" [٣]. فكأن تعرف هشام على فكر جديد وحزب جديد وعالم جديد، قد قابله تعرف على وجه ومكان جديدين من أماكن الدمام. كما تعد مدينة الدمام فضاءً للتنوع الفكري والمذهبي، فهشام سني، ومنصور شيعي، وجارهم إبراهيم الشديخي ملحد، وهؤلاء جميعًا في مدينة واحدة.

وتتمثل مدينة الرياض من خلال حي " الشميسي"، الذي يسكن فيه هشام، وقد ذكر السارد العديد من الأماكن الواقعية في مدينة الرياض، مثل "سوق سويكة، شارع عسير، دوار أم سليم، منفوحة، العجيلية". ولا نجد في تلك المدينة ذلك الغنى الثقافي، ولا نجد أثرا جليا لتلك التيارات السياسية إلا فيما يدور بين الأصحاب، بحيث لا يأخذ الحديث ثقلا كما في الدمام، كما أننا لا نجد تنوعا دينيا أو مذهبيا، فالدين الاسلامي والمذهب السني هو الظاهر على السطح، ومدى تطبيقه هو المعيار الذي يقاس به صلاح الإنسان: "مع الوقت استطاعا أن ينتزعا احترام الجميع وثقتهم، فقد كانا يصليان بعض الفروض مع الجماعة في المسجد" [٤] إلا أن تأدية الفروض لم تكن سوى جوانب شكلية، لا تترك أثرها في الروح،

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ١٥٥.

(٢) نفسه، ص ٥٠.

(٣) نفسه، ص ٦٧.

(٤) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٢٠٥.

فمدينة الرياض، وإن كانت تمثل مكانا للدين، فإن ذلك ظاهري فقط، ففي عمقها يكمن فضاء آخر، هو فضاء التفتح والانحلال الخلقي.

وإذا ما قارنا بين فضاء مدينتي الدمام والرياض، فإننا سنلحظ أن الأول فضاء أرحب وأوسع للتنوع والاختلاف الفكري، في حين تمثل مدينة الرياض فضاءً للغرائز، وكسر كل ما هو ممنوع ومحرم: "في الرياض سقطت كل المثل" [(١)]، وحين نستقرأ مشاعر هشام العابر الذي عاش في كلتا المدينتين، فإنه يفضل مدينة الرياض على الدمام التي صار يكرهها: "لطالما أحب هذه المدينة وعشقها، حتى إن الشوق إليها كان يجتاحه قبل مُضِي أسبوع واحد لمغادرتها حين يغادرها، ولكنها اليوم كريهة إلى نفسه ومنفرة مثل جهة فاسدة، حتى رائحة البحر، ورائحة غاز النفط المنبعثة من الآبار القريبة في الظهران وبقيق، أصبحت منتنة هذه المرة أكثر من أي وقت مضى"[(٢)]. إن حب هشام للدمام كان مشتملا حتى على ما هو قبيح، لم تكن مشاعره كما عاد من الرياض: "في الماضي حين يكونون عائدين من الرياض، وتظهر تلك النيران المشتعلة على الطريق كان يستنشق رائحة غازها بقوة ولذة وشوق، أما اليوم فهي أنتن من نتانة رائحتها الطبيعية"[(٣)].

وإذا كانت الدمام تمثل في بداياتها فضاءً للحب والقبول، ثم فضاءً للرفض، فقد انعكس الأمر مع مدينة الرياض، حينما أقبل إليها هشام استقبلته الرياح الرطبة الممنفرة: "يا إلهي... تركنا رطوبة الدمام إلى غبار الرياض" [(٤)]، وبعد خمسة أشهر، تمارس هذه المدينة سلطتها على هشام العابر وتغير فيه كل شيء، ما عدا حبه للقراءة: "خمسة أشهر مرت عليه في مدينته الجديدة، بل دنياه الجديدة، تحول فيها إلى شخص مختلف تماما عن ذاك الذي جاء قبل زمن يبدو سحيقا في بعده (.....) لشد ما تغير خلال تلك الشهور الخمسة، أصبح مدخنا رسميا، وأخذ يتعاطى الشراب (....) وأصبح له عشيقة رسمية ثابتة" [(٥)]، إن الرياض تتحول لدى هشام إلى دنيا فسيحة كبيرة، تنسف كافة القيم التي طالما تعلمها في طفولته، فهي حياة جديدة، تجعله يتعرف إلى هشام آخر.

ولا تتكشف دنيا الرياض من أول وهلة، فخلال "الأسبوعين اللذين سبقا بدء الدراسة، أراه عبدالرحمن رياضا لا تمنح أسرارها إلا لمن يبحث عن هذه الأسرار، وتضن بها على العابرين حتى لو عاشوا

(١)الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٢٠٩.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٢٦٣.

(٣) نفسه، ص٢٦٣.

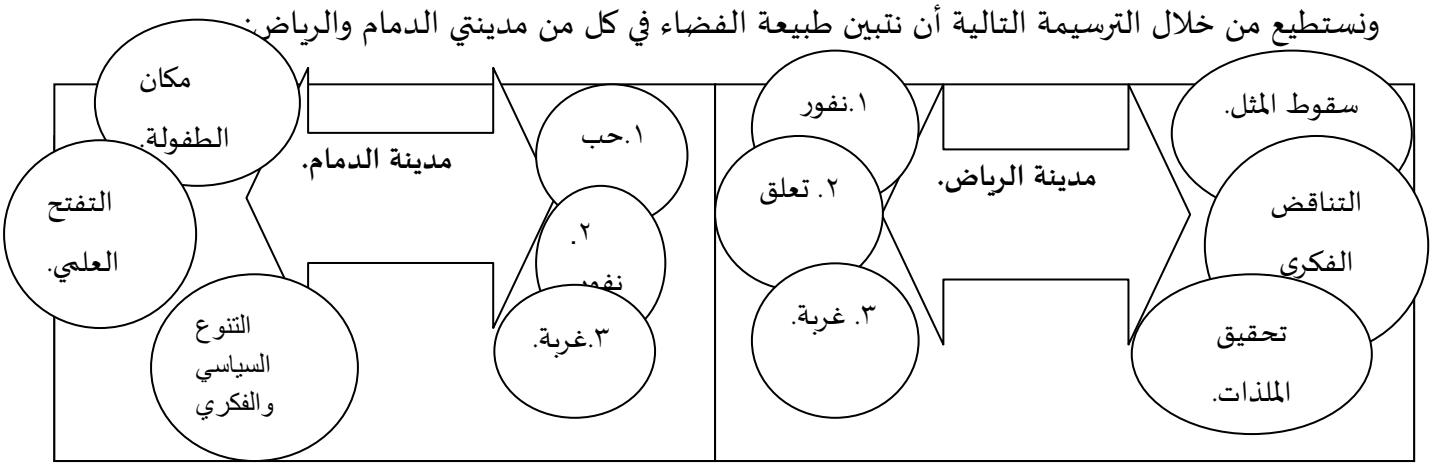
(٤) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٤٠.

(٥) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ١٢٧.

فيها عمرا بأكمله" [١]. إن مدينة الرياض بالنسبة إلى هشام مكان لتحقيق كافة الملذات التي طالما حلم بها وهو في الدمام، والملذات الجديدة التي لم يحلم بها يوما، ففي الرياض أحس أنه "قادر على فعل أي شيء"[٢]، وهذا الشعور يجعله يتعلق بها، ويشتاق إليها، ويفضلها على مدينته التي ولد بها وعاش فيها أيام طفولته، بل ويشعر بالملل فيها، رغم ابتعاده عنها خمسة أشهر، ويرغب في العودة إلى الرياض، التي تجعله يشتاق حتى لما كان يكرهه: "كان للرياض طعم مختلف هذه المرة حتى غبارها الأحمر الدقيق كانت له رائحة خاصة هذه المرة، كان لذيذا بشكل مثير، كأنه ثلوج موسكو البيضاء التي طالما تغنى بها أدباء روسيا" [٣].

وعند خروج هشام من السجن، يحس بالاغتراب في المدينتين؛ إذ تغيرتا، وطالهما التبدل والتطور، فخلال السنتين، حدثت فيهما تغيرات جذرية، ولم يعد الناس كما عهدهم قبل دخوله السجن: "...نعم لم تعد الرياض كما هي، وأصبح يشعر بوحدة باردة، وهو يعيش في هذه المدينة الجديدة التي لا يعرفها. ما زال اسمها الرياض ولكنها ليست الرياض" [٤]. وفي الدمام أخذ هشام "يجوب مدينة لم يعد يعرفها، ولا يعرفه فيها أحد"[٥]، وبقيت تلك المدن بأحيائها وشوارعها حاضرة في روح هشام، لكنها كانت أطياف أزقة مهجورة.

نخلص من ذلك، أن مدينة الدمام قد مثلت مكان الطفولة، والتفتح الفكري والثقافي والسياسي، ويشعر هشام حيال هذا المكان بالحب، لكن ما إن يذهب للرياض حتى تتحول هذه المشاعر إلى كره ونفور، وحين يخرج من السجن تتحول تلك المشاعر إلى الإحساس بالغربة. أما مدينة الرياض، فهي فضاء للذة الحسية، بعيدا عن أي تعدد ديني أو سياسي جلي، وفيها تتجلى التناقضات واضحة بين أبناء المجتمع. ونستطيع من خلال الترسيمة التالية أن نتبين طبيعة الفضاء في كل من مدينتي الدمام والرياض:



شكل٤: دلالات المدينة عند هشام العابر، ومدى تبدلها.

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٢٠٩.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ١٢٩.

(٣) نفسه، ص ١٩٥.

(٤) نفسه، ص ٢٥٤.

(٥) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ٣٤٧.

- **الصحراء:**

تتخذ الصحراء مكانة مهمة لدى الإنسان العربي بشكل عام، والخليجي بشكل خاص، لذا فليس من الممكن تجاهل أثر الصحراء على الروائي العربي، وحضورها في نصوصه السردية. وقد شكلت الصحراء - بوصفها مكانًا مفتوحًا - حضورا، مثّل العديد من الدلالات.

إذا كانت الصحراء "قاحلة قاسية بطبيعتها وطقوسها، فإنها غنية بعالمها وفضائها الواسع، وبطهرها الذي يسمو على الدنس المادي ويبتعد عنه" [١]، وفي " الثلاثية" حملت الصحراء هذه الدلالة فهي رمز الجمال والهدوء والدعة: "ليس هناك ألذ من الصحراء المترامية في لحظات النور الأولى، عندما تكون النار مشتعلة، ولدغات من البرد اللذيذ يلسع الأجساد بكل إثارة وغواية" [٢]. فالسارد يرسم لنا صورة شاعرية عن الصحراء، التي تأخذ على جانب آخر دلالة السلب والموت والتيه، فهي كبيرة وعميقة "قد يسحقك القدر ويكتم أنفاسك" [٣]، الصحراء تحمل دلالة مناقضة لدلالة الجمال والدعة والهدوء، فهي هنا تسحق المرء.

واتُخِذَت الصحراء مكاناً آمنا للقاء النساء: "وبانت الحيرة على وجهه (...) أين نذهب؟ (.....) وجدتها وجدتها (.....) انحرف بالسيارة إلى اليسار داخلا الرمال الحمراء، سار عبد الرحمن ما يقارب الكيلومتر داخل الصحراء حتى وصل إلى بقعة منخفضة وقف عندها وهو يقول عندها مبتسما: (هذا أفضل مكان)"[٤]، وتصبح الصحراءُ مكانا للقاءات المتكررة، حينما لا تجد الشخصيات مكانا مناسبا في مدينة الرياض، يلجئون إليها، فرغم اتساعها وانفتاحها فهي تمثل مكانا آمنا، وساترا، يحمي مما يرفضه المجتمع.

٢. المكان المغلق:

هو ذلك الفضاء المؤطر والمحدد بمساحة جغرافية معينة، كالبيوت، والقصور، والحانات، والمقاهي، والمدارس، والسجون. وعادة ما تحوي هذه الفضاءات فردا أو عدة أفراد تربط بينهم قواسم مشتركة، تبرر وجودهم في ذلك المكان. ويتسم المكان المغلق، عادة، بإقامة الإنسان فيه فترات طويلة، على أن هذه الإقامة قد تكون اختيارية كالإقامة في المقاهي، أو إجبارية كالإقامة في السجون.

---

(١) كتاني، ياسين: التاريخ والفضاء التخييلي في رواية (نداء ما كان بعيدا) لإبراهيم كوني، **مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها**، العدد ٢، فلسطين، ٢٠١٠م، ص ص ٣١١- ٣٣٨.

(٢) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٣٢٥.

(٣) نفسه، ص ٣٢٦.

(٤) نفسه، ص ٢١٤.

وتؤثر الأماكن المغلقة على الشخصية تأثيرا طاغيا، ففي داخلها تنفتح ذات الإنسان، فتكون مكانا للتأمل والتفكير. وقد شغل الفضاء المغلق في " الثلاثية" حيزا مهما يتمثل في بثّ الأفكار الموجودة في تلك الرواية، ونستطيع حصر الفضاء المغلق في هذا العمل الروائي عبر ثلاثة أماكن:

- البيت.
- المدرسة.
- السجن.

- **البيت:**

البيت هو "كوننا الأول" [١]، وهو الوطن المصغر لكل إنسان في هذا العالم، وحينما ترتد ذاكرة الإنسان نحو الطفولة، فإنها تعود للبيت الذي عاشت فيه. والبيت من الأماكن المغلقة التي قد تصبح مفتوحة من خلال النوافذ والأبواب والشرفات. وقد أبرزت " الثلاثية" البيوت من خلال مقارنة بعضها بالبعض، بحيث وصفت أنواعها، والطريقة التي بنيت بها، والطبقات الاجتماعية التي تسكنها. بيوت الرياض - كما يصفها السارد- هي بيوت "مشادة بالطين العازل الطبيعي للحرارة" [٢]، أما بريدة فبيوتها طينية متراصة، وقد "كانت أنوار فوانيس البيوت الباهتة تلوح على استحياء من خلال تلك الفرجات الضيقة" [٣]، ونستطيع أن نقول إن بريدة تمثل القرية الريفية في مقابل مدينة الرياض، لذا بنيت بيوتها بالطين، ولا يزال أهلها يعتمدون على الفوانيس لا على الكهرباء. ولم تتوقف "الثلاثية" على الوصف الخارجي، بل وصفت البيوت من الداخل، ففي منزل هشام: "يؤدي المنزل الخارجي إلى شبه حديقة صغيرة، تنتهي الحديقة إلى درج بأربع درجات فقط، ثم يأتي باب المنزل الذي يؤدي إلى ممر صغير، يقع مجلس الرجال إلى جانبه الأيمن، و"المقلط" أو "السفرة" على الجانب الأيسر. ينتهي الممر الصغير إلى باب يؤدي إلى صالة واسعة تتناثر حولها أربع غرف: غرفة نوم والديه، وغرفة نومه، وغرفة العائلة، وغرفة جلوس للنساء، بالإضافة إلى المطبخ والحمام العائلي" [٤].

ولم يقتصر ذلك الوصف على بيت هشام، بل إن السارد قد وصف كل بيت دخله: بيت الخال، بيت عدنان، بيت أصدقاء هشام في الرياض، بيت هشام وعبد الكريم، بيت الجد في بريدة. حتى لكأننا نشعر

(١) باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص ٣٦.

(٢) الحمد، تركي، **العدامة**، ص ٦٧.

(٣) نفسه، ص ٣٢٩.

(٤) نفسه، ص ٧٠.

أننا نرى تلك البيوت، وكأن الكتابة قد تحولت إلى آلة تصوير ترصد وتصف هذه البيوت في تلك الفترة. ومن خلال تتبع وصف البيوت في مدينة الدمام، نستطيع التفريق من الناحية الدلالية بين نوعين منها:

- **بيوت أليفة**: مثل بيت أسرة هشام، الذي يشكل الحب والألفة، يرافقه بيوت الأصدقاء (عبدالكريم وعدنان)؛ ففيها يقضي هشام أجمل أوقاته.
- **بيوت معادية**: مثل بيوت أعضاء التنظيم (راشد- فهد).

ومما نلحظه توافق وصف السارد للبيوت مع الحالة النفسية التي يشعر بها هشام العابر حيال أصحابها، فبيت هشام وأصدقائه "مشاد بالطوب والأسمنت" [١]؛ مما يرمز إلى شعور أكبر بالحماية، بالإضافة إلى اتساع حجمها، واحتوائها على الحدائق والغرف الكثيرة، فمنزل هشام وأصدقائه يحوي "أربع غرف (....) وتنتهي الصالة بباب يؤدي إلى خلف المنزل، حيث باب النساء على الشارع الفرعي، كل من يعرفهم، عدنان وعبد الكريم يقطنون في منازل مثل منزلهم" [٢]. فهذا الوصف للبيت يحمل دلالة الاتساع والراحة ودلالة الانفتاح على الآخر، في حين أن بيتي راشد وفهد مشادان "بحجارة البحر"[٣]، التي تدل على شعور أقل بالحماية،وتدل أيضا على الصلابة والتصلب في الرأي، وهذا ما لحظناه في اجتماعات الأعضاء. كما أن السارد قد ألحقها بوصف مناقض تماما، يدعم مشاعر هشام تجاههم، مشاعر تشي بالعداء والكره والرفض. فبيت راشد "كان بيتا صغيرا (....) محاطًا برائحة البحر الخانقة " [٤].

ومن خلال وصف الأثاث نتبين الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها أهل هذا البيت أو ذاك، فأثاث بيت فهد، أحد أعضاء التنظيم، يتمثل في "بساط أزرق مهترئ، تتناثر عليه آثار حروق، وقد صفت على البساط بعض المساند الحمراء القديمة، وتفرقت بعض المنافض المعدنية، وغير بعيد من الباب كان هناك مروحة ذات لون أخضر باهت يتناثر عليها براز الذباب" [٥]. ولم يختلف الوصف الموجه إلى أثاث بيت راشد وهو أيضا من أعضاء التنظيم عن ذلك الأثاث، بالإضافة إلى الموقع الجغرافي النائي لتلك البيوت، ونرى أن هذا الوصف يشير إلى جوانب مسكوت عنها، منها الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها هؤلاء الأعضاء، وهي الطبقة الفقيرة في المجتمع. ومن خلال الترسيمة الآتية نستطيع توضيح ما سبق:

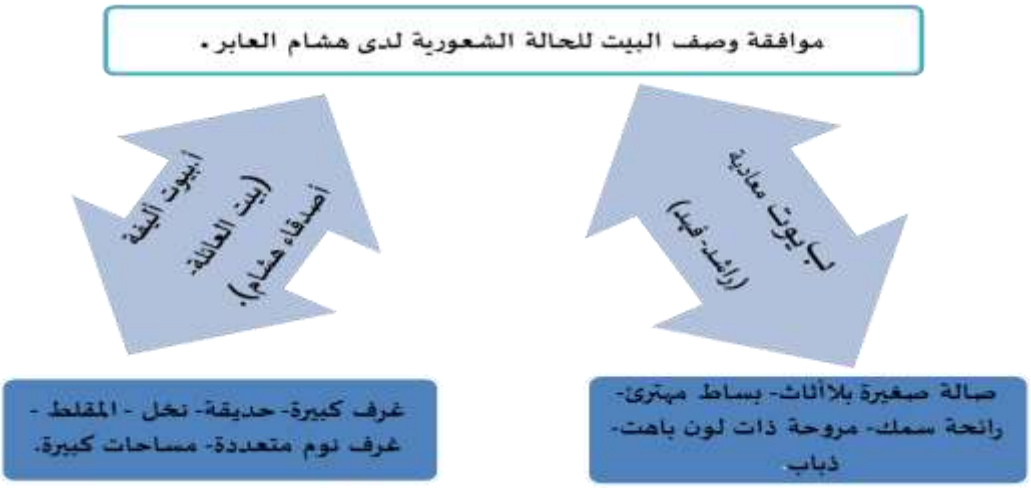
(١) نفسه، ص ٦٧.

(٢) نفسه، ص ٧٠.

(٣) نفسه، ص ٦٧.

(٤) نفسه، ص ٦٩.

(٥) نفسه، ص١٤٥.



شكل٥: موافقة وصف البيت للحالة الشعورية لدى هشام العابر.

وقد مثّل بيت هشام مكان الطفولة البراءة، ولا سيما غرفته، فالحجرة تحمل طابع ألفة لا تنسى، وتشكّل "غطاء للإنسان، يدخلها فيخلع جزءًا من ملابسه" [١]؛ لتغطيه تلك الغرفة ماديا، ومعنويا أيضا، حيث يتمحور فيها، ويخلع ذاته الخارجية، على حد تعبير باشلار، ففي غرفته "تعرف من خلال كتبها على العالم، ومن خلال نورة على الحب" [٢]، وهذا ما جعله يشعر بالحزن العميق حينما علم بهدم بيتهم كاملا، على الرغم من انتقالهم إلى فيلا أكبر حجما وأكثر جمالا، فالذكريات التي حملها في ذلك البيت كان لها عميق الأثر في نفس هشام العابر. وفي ذلك يقول باشلار: "ندهش حين نعود إلى البيت القديم بعد تجوال سنين عديدة" [٣]، وهذا ما أحسه هشام حينما ذهب إلى بيتهم وقد بنيت فوقه عمارة ضخمة، حينها "أحس قلبه قد توقف عن الخفقان" [٤]، هو الشعور بأن جزءًا من حياته قد ذهب بلا عودة.

وإذا كان بيت هشام يمثّل الألفة والمحبة؛ حيث أمه وأبوه فإن بيت خاله في الرياض قد مثّل عالم التناقضات، فهناك الخال المتدين، الذي يسمع صوته يقرأ القرآن في الليل، وفي الجانب الآخر من البيت ذاته، يشرب أبناؤه الخمر، ويتحادثون عن النساء، وإذا كانت غرفة هشام في بيت الخال مكانا مغلقا، فإن

(١) النصير، ياسين: **الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي**، دار نينوى، سوريا، ط٢، ٢٠١٠م، ص ٧٨.

(٢) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ٣٤٦.

(٣) باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، ص ٤٣.

(٤) الحمد، تركي : **الكراديب**، ص ٣٤٢.

وجود النافذة قد جعلت تلك الغرفة عالما منفتحا؛ فمن خلالها تعرف على عالم آخر وهو عالم سوير؛ حيث مكّنته هذه النافذة من التعرّف إليها.

نستطيع أن نقول إن "الثلاثية" قد جعلت للبيوت فضاءات متعددة من خلال تعدد مدلولاتها، فهي وإن كانت تمثل الألفة والمحبة في بيت الأب والأم حيث مرحلة الطفولة، فلم تَعْنِ في بيت راشد وفهد إلا فضاءً معاديا، وعلى الرغم من أن البيت محدد بحدود معينة، لكنه في بيت الخال قد اتسع للعديد من الفضاءات المتناقضة، كما انفتح على عوالم أخرى من خلال منافذه. ونستنتج من خلال استقرائنا لوصف البيوت الواردة في "الثلاثية" أن ذلك الوصف لم يكن اعتباطًا بلا هدف سردي، وإنما كان يحمل دلالته التي تسهم وتدعم الحالة النفسية التي يشعر بها هشام العابر حيال هذا المكان أو ذاك.

- **المدرسة والجامعة:**

تعد المدرسة من الأماكن المغلقة المحاطة بأربعة جدران، وعلى الرغم من محدوديتها فإنها تصدمنا بانفتاحها الكبير على العالم، فهي تعد "نموذجا لما يموج به العالم العربي من تيارات فكرية وسياسية. كان هناك ماركسيون، وبعثيون وقوميون عرب، وناصريون، يتناقشون ويتصارعون علنا" [(١)]. وعلى الرغم من صغر سن هؤلاء الطلاب فإن نقاشاتهم تبين مدى وعيهم واطلاعهم على المجريات العالمية. ولم تكن هذه النقاشات مقتصرة على الطلاب فيما بينهم، بل يشارك فيها المدرسون. ونجد في المدرسة تنوعا فكريا بين المدرسين أنفسهم، بالإضافة إلى الجرائد الحائطية التي يشارك فيها بعض الطلاب بمقال ينتقدون فيه هذا التيار أو ذاك.

وفي المدرسة يعد المدير صاحب السلطة وعَيْن الحكومة؛ لذا نراه يوبخ هشام على مقالاته. ونلمح في طاقم الإدارة ذاتها تنوعا فكريا، فها هو راشد عبد الجبار مراقب المدرسة ينتمي إلى إحدى التنظيمات السرية، التي لا يعلم أحد بها. وفي ذلك المكان المغلق ماديا، يشارك هشام في أحد التنظيمات التي تغير مجرى حياته. حيث يعرض عليه منصور المشاركة في هذا التنظيم، وتوضح " الثلاثية" المنشورات التي توزع في أنحاء المدرسة من جهات سرية، وكيفية تعامل الإدارة معها.

وعلى الرغم من أن الجامعة تمثل مساحة أكبر من المدرسة، وأعدادا أكثر من الطلاب، فإنها لم تحوِ ذلك التنوع الفكري والثقافي الذي رأيناه في المدرسة، فلا نجد في الجامعة إلا نوعين من الطلاب: طلابًا التزموا بالدين التزاما كبيرا، يصل إلى مرحلة التزمّت، ومجموعة أخرى لم يتزمتوا دينيًا، ولكن هذا الانقسام لم يثمر أي نوع من المناقشات الحادة أو الجادة؛ لأن الطلاب الملتزمين فضلوا الانعزال عن الاختلاط، ولم يكن هناك أي أثر لوجود تيارات أو أحزاب.

(١) الحمد، تركي. **العدامة**، ص ١٧.

- **السجن:**

يعد السجن من أماكن الإقامة الإجبارية، وهو مكان مغلق، وظيفته الأساسية "إلغاء كل فعل مادي أو فكري" [(١)]، حيث يظل السجين متوقفا عن مزاولة الحياة اليومية، وهذا يجعله يعيش حالة رعب وخوف وقلق، فإلى جانب حجز الإنسان داخل أربعة جدران، يتم تخويفه بشتى أنواع التعذيب النفسي والجسدي.

وبينما رصدت رواية " العدامة" أحداثها في مدينة الدمام، وبعضا من الأحداث داخل مدينتي الرياض وبريدة، وإذا كانت رواية "الشميسي" قد اختصت بالأحداث التي جرت في مدينة الرياض - فإن رواية "الكراديب"، قد جعلت مكان السجن هو الجزء الأكبر فيها، فعلى الرغم من صغر مساحة هذا المكان مقارنة بالمدن بوصفها فضاءً فإنه قد احتوى على العديد من الأحداث، وإن انحصرت غالبًا على التأمل والتفكير وعودة الإنسان إلى ذاته.

يمثل فضاء السجن عالما مخيفا مرعبا، لا يأتي الرعب من داخله فقط، بل من مكانه الجغرافي النائي أيضا: " اختفت أعمدة الإنارة من الشوارع، وازداد عواء الكلاب الشاردة، ثم عرجت السيارة على طرق ترابية مظلمة وضيقة (.....) حتى لاح في الأفق مبنى ضخم غارق في الظلام، ويحيط به سور عال"[(٢)]، فمكان السجن يبتعد عن مدينة جدة المأهولة بالحياة والناس والفرح والهدوء؛ ليقترب من الظلمة والخواء وعواء الكلاب، الذي يرتبط عادة بالخوف. وتحيط بالسجن أسوار عالية، تعلن انقطاع من بداخله عما هو خارجه، من مظاهر الحياة وانطلاقها. أما حجرات السجن فهي ضيقة، مقززة، مليئة برائحة الصراصير التي تصيح كل ليلة.

ويتم سلب السجين من كل ما يملك، والاستبدال بملابسه ملابس أخرى يُجبر عليها، إنه يفقد حريته حتى في أبسط الأمور، ولم يتوقف الأمر على السلب المادي فقط، بل هناك من السجانين والجلادين من يسلب السجين إنسانيته، حينما يرغمه على الاعتراف على زميله، أو حينما يشتمه ويلقي عليه السباب بألفاظ نابية، خالية من أية كرامة إنسانية. ويتحول السجانين إلى وحوش: "أنت لا تعرف مالك عبد المهيمن ولا جلجل عبد القوي. إنهما وحشان في صورة آدمية، بل إن جلجل وحش كامل شكلا ومضمونا"[(٣)]. ويتحول الليل في "الكراديب" إلى عالم حافل بالرعب والتخويف؛ إذ لا تتم تلك التحقيقات إلا في ساعة متأخرة من الليل؛ لدبّ المزيد من الرعب في نفوس المساجين: "عندما أتى المساء، بدأ غزو

(١) منصوري،علي: **البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة**، ص ٢٤٣.

(٢) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص١١.

(٣) نفسه، ص ١٣٤.

الرعب.. قلق وخوف وتوتر"[١]، وفي غرفة العقيد نلقى أنواعا من العذاب المعد للسجين إن لم يعترف: "رفع جلجل الخيزران عاليا،(....) ثم هوى بها بكل ما أتي من قوة. أحس هشام أن تيارا كهربائيا قد أفرغ شحنته في قدميه، وخرج من رأسه" [٢].

وإذا كانت الأبواب تحمي من بالداخل، وتستره، وتجعله يشعر بالراحة، فإنها على النقيض في الكراديب؛ إذ إنها تتحول إلى أداة لمنع الراحة، وجلب القلق، والخوف، حينما تنبئ بصريرها دخول الحارس لأخذ السجين إلى التحقيق. وقد يكون اتساع النافذة في " الكراديب" علامة على مساحة الحرية الممنوحة للسجين، ففي ذلك السجن كان الدور الأول مخصصا للمعتقلين الذين مازالت ملفات التحقيق معهم مفتوحة، بينما الدور الثاني لمن انتهى التحقيق معهم، لذا كانت نوافذ الدور الثاني أكثر اتساعا؛ مما يسمح برؤية بعض أبنية جدة من بعيد، والإحساس بالأحياء خارج المكان"[٣].

ويؤدي فضاء السجن دورا في العودة إلى الذات، والتأمل والتفكير؛ حيث يختلي السجين بذاته منفردا، بعيدا عن أي تأثيرات خارجية، وهذا ما كان من أمر هشام، ومن معه في السجن، إذ تحولت " الكراديب" إلى عالم من التفكير في حقيقة الوجود، الله، الماركسية، الشيوعية. فالسجن وإنْ شكَّل مكانا منغلقا عن مزاولة الحياة بكل ما فيها، فإنما هو وسيلة للانفتاح على الذات، وعالم فسيح من التفكير والتأمل وإعادة النظر.

ب. الفضاءات المتخيلة:

تحتوي "الثلاثية" في مقابل الفضاء المرجعي فضاء متخيلا، وهو يتلخص في اللاّمتعين الذي يوجد في ذهن المبدع، وما يميزه هو تعميميته، إلا أن أبعاده ودلالاته الرمزية تحيل على الواقع، ويتميز الفضاء المتخيل بانتفاء البعد الهندسي، ويستحضر من خلال التذكر والحلم، والأسطورة والعجائبي، والفضاء المتخيل غير غريب عن الذائقة العربية، فهو حاضر في الموروث التراثي العربي مثل "ألف ليلة وليلة" [٤]. إن توظيف الفضاء المتخيل في أي عمل يحمل شفرة خاصة على الناقد فكّها، والنظر في أسباب ولوج تلك الشخصية إلى فضائها المتخيل ذاك. وفي "الثلاثية" لم نجد فضاءات متخيلة إلا قليلا، وتمظهرت في أحلام هشام، كأداة تعكس مخاوفه وهمومه:

"وجد نفسه يجلس على ساحل بحر لا ينتمي لمكان أو زمان.....وها هو الآن في هذه الصحراء المرعبة....ما الذي يجري؟ وأخذ يسير على غير هدى في الصحراء،....وفي خضم كل ذلك كانت نسمات هواء منعش تأتي

(١) نفسه، ص ١٨٤.

(٢) نفسه، ص ١٢٥.

(٣) ينظر: آل حشيش،فارس حترش: **المضامين والتشكيل في أعمال تركي الحمد الروائية "الثلاثية" نموذجا**، ص ١١٢.

(٤) ينظر: الظل، حورية: **الفضاء في الرواية العربية الجديدة**، ص ١٣١-١٣٢.

من واحة وارفة الظلال...أراد الدخول إليها... برز له شخص من حيث لا يدري، يحمل سوطا طويلا، وملامح غريبة. حيث كان له وجه ثور، في رأس وجسم بشريين، وله مخالب في يديه ورجليه أشبه بمخالب الكلب، وفي مؤخرته يبرز ذيل لولبي أشبه بذيل الخنزير..." [١].

في هذا الفضاء المتخيل نستطيع أن نلتمس الرمزية المخفية، ولا سيما أن هذا الحلم تمثل لهشام وهو في السجن، حيث عكس ما تمور به ذاته، عن طريق المكان الحلمي ففي بداية الحلم، يجلس هشام العابر على البحر يراقب غياب الشمس بكل شاعرية، ويترجم هذا المكان الوديع حياة هشام الوادعة، حينما كانت تنحصر في المدرسة والأصدقاء وعدنان. وبعد قليل يجد نفسه، وبطريقة لا يعلمها في صحراء قاحلة لا بداية لها ولا نهاية، ولعل الصحراء القاحلة الواسعة هي انفتاح هشام الكبير على حياة جديدة تتمثل في دخوله الحزب، وسقوط كافة المثل التي آمن بها في الرياض.

أما الفضاء التخييلي المتمثل في العجائبي [*] فنجده من خلال وصف الرجل الذي صادفه في تلك الصحراء، ولهذا الوصف دلالته التي تحمل شعور هشام بالاستغراب والتقزز من السلطة التي يخضع لها، فلم يكن هذا الرجل شرسا، ولم يكن حيوانيا أيضا، بل إنه مزيج من الإنسان وعدة حيوانات: "كلب، ثور، خنزير".

ويتداخل العجائبي مع الواقعي حين يدخل هشام السجن: " كان نور ضئيل ينبعث من الداخل، وصور أشباح تتحرك بتثاقل، وأصوات لم يسمع مثلها من قبل" [٢]، ولعل سبب لجوء السارد إلى الدخول إلى عوالم متخلية عبر العجائبي، حينما كان في السجن أكثر من أي مكان آخر يرجع لأن العجائبي "ينتج من توتر وتردد وعدم فهم للواقع" [٣] وهذا ما يعيشه هشام بعد رحلة طويلة من المعاناة، والحيرة، والعيش في عالم تتناقض فيه القيم، يبدي الظاهر ما يناقض الباطن، وتنسف أمامه قيم ما كان يراها إلا من الثوابت التي لا تتزحزح. ويعد الفضاء التخيلي بناء يعكس كل ذلك في صور رمزية ودلالية.

نستنتج مما سبق أن الفضاء الروائي من أهم العناصر في النص السردي، ومن خلال الفضاء تتكشف العديد من الدلالات، كما أن اختيار المكان لتتمسرح الأحداث من خلاله ليس اختيارا اعتباطيا، وإنما له أسبابه التي نبحث فيها. وقد اختلف النقاد في مصطلح الفضاء والحيز والمكان؛ لذا فقد ارتأينا

---

(2) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ٢٣.

(*) العجائبي هو الخروج عن المألوف والقفز إلى كل ما هو فوق طبيعي.للاستزاده، ينظر: مي السادة، السرد العجائبي في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ٢٠١٤م، ص ٢٣.

(٢) الحمد، تركي: **الكراديب** ، ص ١٣.

(٣) السادة، مي: **السرد العجائبي في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ٢٠١٤م، ص ٢٣.

استعمال مصطلح الفضاء، لمجموع الأمكنة التي احتوتها " الثلاثية"، واستعمال مصطلح مكان حينما يتعلق الأمر بوجود مكان ما في "الثلاثية".

وتنقسم الفضاءات في "الثلاثية" إلى فضاءات ذات مرجعية واقعية، وأخرى متخيلة. وتتميز الفضاءات ذات المرجعية الواقعية بلجوئها إلى أماكن واقعية موجودة في الحياة، وقد عنونت "الثلاثية" أجزاءها بأسماء أحياء حقيقة، ولعل ذلك يعود إلى أهمية المكان عند الحمد، ومدى تأثيره على القارئ. وقد انقسمت الفضاءات ذات المرجعية الواقعية إلى أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة. فالفضاء المفتوح هو ذلك الفضاء المتسع الفسيح، وقد تمثل في مدينتي الرياض والدمام، ونلحظ أن مدينة الدمام قد مثلت عالم الطفولة بالنسبة لهشام، ففيها تعلم وفيها تبلورت طفولته، كما أنها كانت عالما منفتحا على شتى التيارات الفكرية، بالإضافة إلى التنوع المذهبي؛ فهناك السني والشيعي والملحد. كما عمد إلى ذكر كل الأماكن التي توجد في الدمام كأسواقها وشوارعها وحدائقها. أما مدينة الرياض فهي مدينة التناقضات، ظاهرها لا يعكس باطنها، وفي الرياض تصبح الصلاة مقياس الصلاح والقبول المجتمعي. ونلحظ نفور هشام من مدينة الدمام بعد أن عاش في الرياض؛ لأنها حققت له كل ما يريده، بعيدا عن أعين الناس. إلا أن كلتا المدينتين تتحولان إلى عالم من الشعور بالغربة بعد خروج هشام من السجن.

تعد الصحراء من الأماكن المفتوحة التي حملت العديد من الدلالات، فهي وديعة شاعرية، وفي مقابل ذلك، هي أيضا تفتك بالبشر حين تكشر عن أنيابها، وقد اتخذ أكثر الروائيين هاتين الدلالتين للصحراء، لكنا لا نجد اتخاذ الصحراء مكانا للقاءات غير المشروعة إلا في " الثلاثية"، حسب اطلاعنا، وربما يعود ذلك إلى الارتباط المتجذر للإنسان الخليجي بالصحراء، فهو وإن ابتعد عنها، فإنه يعود إليها حينما تضيق عليه مدينته.

أما الأماكن المغلقة فهي التي توجد بين أربعة جدران، وتتمثل في البيت والمدرسة والجامعة والسجن. وقد سعت " الثلاثية" إلى تقديم وصف دقيق لمعظم البيوت، كما نلحظ تطابقا بين وصف البيوت وطريقة بنائها وما يشعر به هشام تجاه أصحاب تلك البيوت، وقد كشفت " الثلاثية" عن العديد من الجوانب المسكوت عنها من خلال وصف البيوت، كالطبقات الاجتماعية. ويمثل بيت الخال عالما من التناقضات، كأنما هو صورة مصغرة لفضاء مدينة الرياض التي تُظْهِر غير ما تبطن.

والمدرسة من الأماكن المغلقة التي مثلت فضاء فكريا منفتحا على العديد من التيارات الفكرية الموجودة في الوطن العربي، وعبر هذا المكان المغلق ينفتح هشام على التنظيم، وينضم إليه. ويعد السجن من أماكن الإقامة الإجبارية المغلقة، وفيه تنتفي الوظائف التي صنعت لأجلها الأشياء؛ لتحل محلها وظائف أخرى، فالأبواب صارت تشي بالخوف والرعب،إلا أننا نلقى في السجن انفتاحا على الذات حيث التأمل والتفكر.

أما الفضاءات المتخيلة فهي تلك الفضاءات التي تتشكل عن طريق الأحلام والأساطير والعجائبي، وقد حوت "الثلاثية" على الفضاءات المتخيلة المتمثلة في الأحلام والعجائبي. ولعل لجوء هشام إليها كان مبعثه شعوره بالقلق والتردد.

المبحث الثالث:الرؤية السردية.

١.السارد :

سنقوم في هذا المبحث بالنظر في علاقة المؤلف بالسارد، وعلاقة السارد بالرواية، ومدى الارتباط بينهما، وسننظر فيما إذا كان المؤلف قد تحرر من التحكم في الشخصيات الروائية، وجعلها تسير في فلكه تابعة له أم أن لها حرية التصرف.

يتكون الخطاب السردي من تضافر ثلاثة مستويات هي: "السارد، المسرود، المسرود له". ويعد السارد شخصية غير واقعية، ينتجها المؤلف؛ لتقوم بمهمة سرد الأحداث، وهو من أهم وأقدم التقنيات التي وظفت في مجال السرد، "فبدون سارد لا وجود للرواية" [١]؛ إذ لا يقوم نص مهما كانت طبيعته إلا بوجود سارد يقدم الأحداث، توكل له مهام عديدة كتقديم الفضاء الروائي وعرض الشخصيات، فهو" ليس مجرد واسطة محايدة وقارة بين المؤلف والقارئ، بل هو في حقيقة الأمر موضوع السرد برمته" [٢]. وهذا ما دفع الناقدة يمنى العيد لأن ترفض وضع السارد "على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكونة لهذا العمل، فالراوي [*] – كما نعلم- صوت يختبئ خلفه الكاتب، ولذا فهو في علاقته بما يرويه عنصر مميز مختلف الوظيفة، فهو الذي يمسك عنصر القص" [٣].

وينبغي ألا نخلط بين السارد والمؤلف، فالسارد شخصية تخييلية تقبع بين دفتي النص، وهو في النهاية كائن من ورق على حد تعبير ***بارت***، بينما المؤلف شخص يوجد في الحياة الواقعية، وهو من قام بإنتاج هذا السارد وخلقه، إذا استثنينا النصوص التاريخية والسير الذاتية، التي يكون فيها السارد هو ذاته المؤلف؛ لأنه يروي حياته. "ويصر ***ولفغانغ كايزر*** **Wolfgang Kayser** على ذلك التباين الموجود بين السارد والمؤلف، حين جعل له بعدا أسطوريا كتلك الرؤية المماثلة للآلهة، إذ يرى أن السارد ليس هو المؤلف، إن *السارد شخصية تقمصها المؤلف. إلا أن هذا يدعونا إلى طرح التساؤل الآتي: أين يكمن وجود المؤلف في النص الإبداعي؟ يجيب عن هذا التساؤل الناقد محمد نجيب التلاوي بقوله: "أتصور أنه حجم وسطي لا* نبالغ في

---

(١) العلام، عبد الرحيم: **من يحكي الرواية؟، السارد في رواية لعبة النسيان**، دار العين للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م، ص ١١٧.

(٢) البارودي، محمد: **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٠م، ص١٠.

(*) ترى الباحثة أن مصطلح السارد أدق من مصطلح الراوي؛ فالمعنى اللغوي لمصطلح الراوي عند الخليل الفراهيدي هو نقل الأخبار والأحاديث من دون زيادة أو نقصان، وهذا المعنى لا يتفق مع النص السردي، في حين أن المعنى اللغوي لمصطلح السارد- كما ورد في القاموس المحيط- هو الناظم للشيء في نظام مبتدع من دون خلل، والسرد يحمل معنى النسج على نظام بديع، وهذا المعنى يتفق في رأينا مع النص السردي، إلا أننا أوردنا النقل كما هو، مع عدم موافقتنا على استعمال هذا المصطلح.

(٣) العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص ١٧٥.

إقراره كما وجدناه عارفا بكل شيء ومسيطرا على كل شيء في الرواية التقليدية، وبالقدر نفسه لا أبالغ في إنكار وجوده مع التقنيات الحديثة"[1]. ونتفق مع رأي هذا الناقد من جانب، ونختلف معه في جانب آخر، نتفق معه في أن المؤلف يظهر بقوة في الرواية التقليدية، صابًّا كل رؤاه الأيديولوجية والفكرية بوضوح، لدرجة أننا نستطيع أن نتعرف على رؤاه من أول وهلة،في حين أننا نختلف معه في ظهور التقنيات السردية الحديثة، فبوجودها قد ننكر وجود المؤلف؛ لأنه صار قادرا على توزيعها بين شخوصه والتملص منها، فأيديولوجيته وفكره ينتشران في العمل السردي انتشارا أفقيا متوزعا على كافة الشخصيات، وليس وجودا رأسيا يتركز على شخصية واحدة.

وقد كان السارد في روايات القرن الثامن عشر عالما بكل شيء، مطلعا على كل مجريات الأحداث، إلى أن جاء الناقد ***هنري جيمس***(*)، ودعا إلى ضرورة التخلي عن وجود السارد العليم بكل شيء، ودعا إلى أن يتخذ الكاتب "وجهة النظر" التي يُعبر فيها عن أحداث السرد. ويقصد بوجهة النظر "وضع الحدث داخل إطار من وعي إحدى الشخصيات" [2]، فمن خلال وجهة النظر، تنتفي السلطة المطلقة للسارد. وقد أيّد الناقد الشكلاني ***بيرسي لوبوك*** ما دعا إليه ***هنري جيمس***، وجاء الناقد ***نورمان فريدمان*** **Norman Friedman** من بعده، ورأى أن "استبعاد الروائي العالم سيزيد العمل الروائي وضوحا وقوة" [3]، وقام بتلخيص مجموعة من الأسئلة المتعلقة بعلاقة السارد بما يرويه، وهي:

١. "من يتحدث إلى القارئ؟ هل الروائي وقد استعان بضمير الغائب، أو بضمير المتكلم؟
٢. ما الموقع الذي يكون فيه الروائي بالنسبة إلى الأحداث؟ هل في الخلف فيدفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟ أم هل يكون في مركزها؟
٣. ما الوسائل التي يستعين بها الروائي لإيصال المعلومات إلى القارئ؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم هل يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟

---

(١) ينظر : التلاوي، محمد نجيب : **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دراسة**، اتحاد الكتاب العرب، سوريا،ط١، ٢٠٠٠، ص١٢.

(*) سبق هنري جيمس إلى فكرة وجهة النظر أرسطو وأفلاطون، في عرض الحديث النظري لتأسيس الأنواع الأدبية لا سيما بين الدراما والملحمة – آنذاك- فتعرضا لفكرة التمييز بين منطوق الراوي ومنطوق الأصوات. للاستزادة يرجى العودة لكتاب: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دراسة، لمحمد نجيب التلاوي، ص ١٣.

(٢) نفسه، ص ١٥.

(٣) نفسه، ص ٢٠.

٤. ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارئ وأحداث الرواية؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارئ بعيدا عن تلك الأحداث؟ [١]".

فمن خلال صوغ تلك الأسئلة، ومعرفة الضمير المستعمل لدى السارد، ومن خلال موقعه في النص السردي، وفحص مصدر المعلومات التي تبث في النص، والبحث في المسافة الموضوعة بين القارئ والأحداث يتم تحديد موقع السارد، ومعرفة طبيعته ومعرفة موقع الروائي أيضا من ذلك النص. ويضع الناقد واين بوث **Wayne c.Booth** تصنيفا للسارد، يتميز بوجود مصطلح جديد يقع بين السارد والمؤلف، وهو الأنا الثانية للكاتب، ويظهر تصنيفه على الشكل الآتي :

١. المؤلف الضمني: هو الأنا الثانية للمؤلف، وهي شبيهة بصورة الإله على حد تعبير بوث، وهو متخفٍّ في الكواليس يحرك الأقنعة، ويختلف عن الأنا الأولى الممثلة في الإنسان الواقعي، وهو في الوقت الذي يبدع فيه مؤلفه يخلق لنفسه صورة سامية.
٢. السارد المعلن (الممسرح): هو السارد الذي يخبر بأحداث الرواية وما يجري عن شخصياتها، ويكون شخصية من شخصيات القصة، وغالبا ما يكون هو البطل.
٣. السارد غير المعلن (غير الممسرح): هو السارد غير المعلن، وهو يختلف عن المؤلف الضمني؛إذ لهما الحدود ذاتها [٢].

وقد احتفى بوجود المؤلف الضمني العديد من النقاد لأهميته. وفي الستينيات، حظي مفهوم "وجهة النظر" باهتمام العديد من النقاد، أمثال ***تودوروف، جينيت، بويون.*** وعدّ ***تودوروف*** الرؤية ثالث المقولات الأساسية في الخطاب السردي، حيث يقول: "للرؤى أهمية ما بعدها أهمية، ففي الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه **لنا**" [٣]، وهذا يعني أن الإبداع الأدبي يتكئ اتكاءً كبيرا على الرؤية، حينما يراد أن يكون عملا مبدعا، وأننا قد نحكم على موضوع أدبي واحد حكمين مختلفين، تبعا للرؤية التي أسست في كلا العملين.

وينطلق ***تودوروف*** إلى تحديد وجهة النظر، مستفيدا من تصنيف ***جان بويون*** **J.Pouillon** للسارد حينما يصنفه ثلاثة أصناف هي:

---

(١) Norman Friedman; **Form and Meaning in Fiction**, The University of Georgia Press, Athens,1975,p.142

(٢) ينظر: يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٢٩١.

(٣) تودوروف، تزفيتان: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٧م، ص ٥٢.

١. السارد >الشخصية الروائية (الرؤية من **الخلف**): يستخدم السرد الكلاسيكي هذه الصيغة غالبا. وفي هذه الحالة يعرف الراوي أكثر من الشخصية الروائية، ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة، وقد يتجلّى تفوق السارد علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى الشخصيات الروائية، وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها.
٢. السارد= الشخصية الروائية (الرؤية **مع**): هذا الشكل الثاني واسع الانتشار في الأدب، وخاصة في العصر الحديث، وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يمكنه أن يقدم إلينا تفسيرا للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها.
٣. السارد <الشخصية (الرؤية من **الخارج**): في هذه الحالة يعرف السارد أقل مما تعرف أي واحدة من الشخصيات الروائية، ولا يصف سوى ما يراه أو يسمعه [(١)].

أما الناقد ***جيرار جينيت*** فقد جاء بتقسيمات تقوم على ما اصطلح عليه بـ" التبئير"، وهذه التقسيمات هي:

١. "التبئير الصفري: الذي نجده في الحكي التقليدي.
٢. التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أم متحولا أم متعددا.
٣. التبئير الخارجي: و هو يتوافق مع الرؤية من الخارج" [(٢)].

ونلحظ أن التبيئر الصفري يتشابه بشكل كبير مع الرؤية من الخلف، وكذلك فإن التبئير الداخلي يتشابه أيضا مع الرؤية مع، ونجد تشابها كذلك بين التبئير الخارجي والرؤية من الخارج.

إن السارد في ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة هو السارد من الخلف، وهو سارد عليم بكل مجريات أحداث " الثلاثية"، والسارد العليم حاضر في النص، إلا أن حضوره ليس مدركا أو عائدا على شخصية معينة، فلا وجود فيزيائي له، وحضوره ليس مدركا؛ لأنه غير مشارك في الأحداث، وعادة ما يكون خارجيا يصف ما يرى من منظور هشام العابر في أغلب الأحيان، ولا يكون داخليا إلا حينما يتعلق الأمر بهشام العابر، ولعل استعمال الضمير "هو" أنسب ضمير لهذا السارد. ونلحظ هيمنة الوصف لدى السارد العليم، فهو يصف كافة الشخصيات، وكافة الأمكنة، وكافة المواقف وصفا دقيقا. وعلى الرغم من اتخاذ " الثلاثية" السارد العليم، فإن ذلك لا يعني حبس أصوات الشخصيات الأخرى؛ إذ إن " الثلاثية" قد تضمنت أصوات الشخصيات من خلال الحوارات.

---

(١) ينظر: تودوروف، تزفيتان: **الأدب والدلالة**، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، (د.ط)، ١٩٩٦م، ص ٧٧.

(٢) يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٢٩٧.

ويتميز السارد برصد تحركات الشخصيات وذكر تفاصيلها: "تحول هشام إلى شيء أشبه بدم محبوس، وبركان يغلي في داخله، وود لو يستطيع أن يصفع هذا الوقح الذي يكيل له الإهانة تلو الإهانة" [١]. وهنا لم يكتف السارد بوصف الحركات الظاهرية فحسب، بل تجاوزها إلى ما تمور به ذات هشام، إلا أننا نلحظ أن ذكر الأحاسيس الداخلية قد اقتصر على شخصية هشام فقط، بينما يكتفي السارد بوصف الحركات الظاهرية لبقية الشخصيات دون الولوج إلى دواخلها.

إن السارد العليم كان متميزا باطلاعه الكبير على جغرافيا المدن في المملكة العربية السعودية، وكذلك على الأحوال الجوية بشكل دقيق: "جاء كانون.. وبدأ البرد والزمهرير يخترقان العظم قبل اللحم، ليس أشد من حر الرياض إلا قرّها، وليس أشد من قرها إلا حرها" [٢]. ويورد السارد العديد من التأملات التي لا تصدر من هشام، بل من السارد: "أخذ الضجيج يعلو، والحركة تتسارع من جراء هرج ومرج الركاب، الذين أخذوا يلملمون أنفسهم وأشياءهم؛ استعداداً للمغادرة، وذلك في سباق محموم يعتقد من يراهم أن كل دقيقة مهمة في حياتهم، مع أن كل الحياة لا تعني شيئاً لأكثرهم" [٣]، فهذا التأمل لتحليل طبائع الناس ونظرتهم إلى الحياة لم يكن نابعا من هشام، بل من السارد الذي يقبع المؤلف خلفه، كما أنه تحليل لا يخص الموقف فحسب بل هو انطباع.

أما فيما يتعلق بوجهة النظر فقد كانت تسرد أغلب الأحداث من وجهة نظر هشام العابر، كما أن السارد لا يسير إلا مع هشام، فهو في المكان الذي يوجود فيه هشام، ولا يعرف السارد إلا بالقدر الذي يعرفه هشام: "...كان هناك ثلاثة أشخاص جدد، عرف منهم سليم السنور وصالح الطرثوث، اللذين سبق له أن قابلهما في القصيم. أما الثالث فقد عرّفه الشباب عليه، لكنه لا يتذكر الاسم، ولم يكن مهتما بالتعرف إليه على أية حال" [٤]. فهنا وعلى الرغم من معرفة السارد الذي يقبع الروائي خلفه، كان قادرا على إيراد الاسم، لكن معرفته قد التصقت بمعرفة هشام، ولم يتوقف الأمر على المعرفة فقط، بل تلازمت مشاعر هشام العابر مع مشاعر السارد: "سوف يكون مهنا مسرورا جدا للحصول على مثل هذا الكتاب.. قال دعيس بحبور وهو ينظر إلى محمد وعبدالمحسن اللذين كانا ينظران إلى هشام ويبتسمان باقتضاب.... يا لهذا "المهنا" الحاضر الغائب في كل ما يقولون ويفعلون. شعر بالضيق من تكرار اسمه في كل حين" [٥].

(١) الحمد، تركي: **العدامة**، ص ٢٤١.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ١٢٧.

(٣) نفسه، ص ٧.

(٤) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٢٥.

(٥) نفسه، ص ٢٢.

فجملة " يا لمهنا....." لم تكن صادرة عن هشام، بل إنها من السارد، فالشعور بالضيق لم يكن مقتصرا على هشام بل أيضا السارد. ويمتزج منظور السارد مع منظور آخر غير شخصية هشام بشكل نادر، فها هي أم هشام، وبعد أن "نامت في الحرم لفترة رأت الرسول الكريم يبشرها بالفرج، ومن رأى الرسول فقد رآه؛ فالشيطان لا يتمثل لأحد في صورة الرسول الكريم" [(١)]، فالمنظور هنا هو منظور أم هشام؛ لأنها هي التي رأت الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم)، ومن خلال رؤيته استبشرت، وهذا ما دعاها لأن تفرح، ولم يكن ذلك من منظور هشام.

وإذا كانت أغلب الأحداث لا تطرح إلا من وجهة نظر العابر، فلِمَ لَمْ يجعل تركي الحمد هشام العابر هو السارد، بدلا من وجود السارد العليم؟ لعل الإجابة عن هذه الإشكالية تكمن في أن معمارية " الثلاثية" تحتاج إلى سارد عليم، أكثر إقناعا مما لو كان السارد هو هشام العابر؛ إذ إن السارد العليم يخبرنا بما يحس به هشام من أحاسيس يعيشها ولا تدركها ذاته: "أراد أن يفعل شيئا لكسر المألوف من حوله، فذهب إلى الحمام، وحاول أن يتقيأ، لم يكن بحاجة إلى الاستفراغ، ولكنه أدخل أصبعه في حلقه حتى أخرج ما في جوفه من عصارات وبقايا طعام، أحس ببعض الانتعاش، فشرب الكثير من الماء وعاد إلى الفراش بعد أن أشعل سيجارة أخرى في طريقه، أخذ يمتصها من دون لذة، أو أي أحساس آخر، سحق السيجارة في الطبق البلاستيكي إلى جانبه قبل أن يكملها" [(٢)]. فما يعيشه هشام هو حالة من الملل والرتابة، إنه يحس بالملل، لكنه غير مدرك في أن ما يفعله هو الرغبة في كسر هذا الملل، وهو لا يريد كسر المألوف إلا بسبب شعوره بالملل. كما أن وجود السارد العليم قد أتاح الفرصة للتنقل عبر الأزمنة المختلفة، وكذلك التنقل المكاني؛ لذا فهذه الأسباب هي ما دعت الحمد إلى وجود سارد عليم أفضل مما لو كان السارد هو هشام العابر.

ويضطلع السارد بتأدية العديد من الوظائف، وقد ذكرها الناقد ***جينيت***، منها الوظيفة التنسيقية، التي تعني تنظيم النص داخليا، والوظيفة الانفعالية التأثيرية، التي تعني إقامة علاقة عاطفية مع المتلقي من أجل التأثير فيه، والوظيفة الاستشهادية التي تعني إشارة السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، والوظيفة الانتباهية التي تعني عقد صلة حميمة مباشرة مع المسرود له وجذب انتباهه عبر أساليب ندائية على نحو صريح أو ضمني، وأخيرا الوظيفة الأيديولوجية التي يوظف فيها السارد الأمور التي حدثت في النص بغية تفسيرها، على أننا قد لا نجد كل هذه الوظائف في نص سردي واحد، وقد لا توجود إلا وظيفة أو وظيفتان ما عدا الوظيفة التنسيقية؛ فهي وظيفة أساسية [(٣)].

(١) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ٣٢١.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٢١٩.

(٣) ينظر: جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص ٢٦٤- ٢٦٦.

وقد أدى السارد وظيفته المنوطة به، وهي تنظيم النص السردي وتنسيقه، "كالتذكير بالأحداث واستباقها أو ربطها أو التأليف بينها" [١]. فمعلوم أن تداخل الأزمنة يحتاج إلى وجود سارد يضطلع بهذه المهمة. ونلحظ لجوء السارد إلى الوظيفة التأثيرية، بشكل أضفى تأثيراً وانفعالاً من قِبل المتلقي، ففي الوقت الذي كان فيه هشام في السجن، ويشعر بالاشمئزاز من رائحة المكان، يتوقف السارد عن سرد ما يقوم به هشام في السجن؛ ليؤدي وظيفة تأثيرية: "اتجه إلى الباب مناديا الحارس، سأله عن الحمام، ففتح له الباب وقاده إليه (.....) كانت الرائحة الكريهة تملأ المكان (....) إنها تقارب الثامنة.. في مثل هذا الوقت تقريباً كانت نورة تأتيهم باللبن، وفي مثل هذا الوقت يجتمع والداه أمام التلفزيون يشربون الحليب" [٢]. إن السارد لم يقطع السرد ليذكر ما تقوم به نورة، ووالداه في الوقت الذي هو في السجن، إلا من أجل التأثير في القارئ عبر التعاطف مع هشام، وجعله يعقد مقارنة بين ما كان يقوم به في هذه الساعة من أمور جميلة سابقًا، وبين وضعه وهو في السجن. كما أننا لا نجد أثرا للوظيفة الانتباهية أو الاستشهادية، ولعل ذلك أفقد "الثلاثية" جزءًا من التواصل الفعال مع القارئ.

ب. الصيغة Mood:

تشير الصيغة إلى الكيفية التي يقدم بها السارد ما يحيكه، وتجيب عن السؤال الآتي: كيف يقدم السارد المادة المحكية، وقد رأى ***يقطين*** أن هناك العديد من الصيغ المستخدمة في الرواية، وقد حصرها في سبعة أنماط، هي:

١. صيغة الخطاب المسرود: تستخدم هذه الصيغة في حالة الخطابات في حال كون المتكلم يرسلها على بعد مسافة منه، متحدثا إلى متلق مباشر، ونجد هذه الصيغة عادة في بدايات السرد.
٢. صيغة الخطاب المسرود الذاتي: في هذه الصيغة يستعمل المتكلم صيغة الفعل الماضي مع (الأنا) المتكلم، وهو يتحدث مع وجود مسافة فاصلة بينه وبين ما يتحدث عنه.
٣. صيغة الخطاب المعروض (المباشر): في هذه الصيغة يتكلم المتكلم بشكل مباشر إلى متلق مباشر، بحيث يترك السارد لشخصياته الحديث والحوار دون تدخل منه، وهذا النوع من الصيغ يوجد في المسرحية أكثر مما يوجد في المشاهد الروائية.

(١) عبابنة، يحيى: أشكال السرد ووظائف السارد، مداخلة مع السرد النسوي، **ضمن كتاب السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي**، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن، ط١، ٢٠١١م، ص ٣٣٤.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ٢٩٣.

٤. صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: في هذه الصيغة يتدخل السارد في الحوار بين الشخصيات، ويكون حضور السارد بالتعليق على المشهد في أثناء الحوار أو نهايته، وهذا التعليق المصاحب للحوار يعطي دلالات ووظائف فنية للنص؛ لأنه قد يلقي الضوء على واقع الشخصية أو صفاتها.
٥. صيغة الخطاب المعروض الذاتي: هذه الصيغة تكاد تقترب من المسرود الذاتي، لكنها تفترق عنه في نقطة مهمة، فالمسرود الذاتي يأتي بحديث المتكلم عن نفسه في الماضي فيسرده في اللحظة الآنية، أما المعروض الذاتي فإن المتكلم يتحدث عن ذاته وعن فعل قائم يعيشه الآن. ويعود سبب ذلك إلى أن السارد كان عليمًا بكل مجريات الأحداث، فتتماشى معرفته بكل مجريات الأحداث مع رغبته في التعليق على كل ما يحدث من حوارات بين الأشخاص.
٦. صيغة الخطاب المنقول المباشر: يقع هذا النوع من الخطاب في دائرة الوسط بين المسرود بنوعيه والمعروض بأنواعه الثلاثة، وهو ما أطلق عليه مُسمَّى المنقول، أي أن المتحدث هنا لا يقتصر دوره في الإخبار أو عرض الحدث، بل إن دوره يتمثل في أثناء الحوار حيث ينقل كلاما لغيره من الشخصيات، وينقله بعلامتي تنصيص وبحرفيته دونما تصرف منه في الصياغة والنقل.
٧. صيغة الخطاب المنقول (غير المباشر): هنا ينقل المتكلم كلام الآخرين بتصرف وتدخل في الصياغة، فيقدمه في شكل خطاب مسرود غير مباشر، لكن بطريقة نقل الحديث غير المباشر، وعندها لا يحتفظ الناقل بالكلام الأصل" [١].

تبدو "الثلاثية" قد وظفت العديد من الصيغ، ومنها صيغة الخطاب المسرود، حيث يتكفل السارد بالسرد دون مشاركة الشخصيات، وهذا ما نجده في كثير من مواضع " الثلاثية"، مستعمَلا في ذلك صيغة الفعل الماضي كما نجد في: "بدت غرفته كاملة الآن... إذ اشترى كل ما يحتاج إليه....سريرا معدنيا صغيرا، مشجبا للملابس، طاولة وكرسيا من الخشب" [٢] ففي هذا المسرود يقوم السارد بالتحدث إلى مسرود إليه وعلى بعد مسافة منه.

ونجد صيغة الخطاب المسرود الذاتي في "الثلاثية" عن طريق حديث إحدى الشخصيات كما نجده عند وصف عبد المحسن لهشام، وما حدث بينه وبين مهنا: "صمتنا جميعا، ولكن مهنا استمر في تأنيبنا، ووصفنا بمجموعة من السراسرة الذين لا مستقبل لهم. وهنا لم أستطع التحمل ولم أتمالك أعصابي" [٣]. ونجد أن استخدام هذه الصيغة في هذا الموقف كان ضروريا من أجل نقل الموقف بتفاعله؛ ومن ثم كان لا بد أن يكون بهذه الصيغة، وأن يتاح للشخصية التعبير بنفسها عما حدث. أما صيغة الخطاب المعروض

(١) ينظر: يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٢٥٨.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص٧.

(٣) نفسه، ص ١٣٢.

المباشر فإنها كانت قليلة إذا ما قارناها مع صيغ الخطاب المعروض غير المباشر، إذ يضطلع السارد بتقديم تعليقه على ذلك المشهد الحواري. ومن أمثلة صيغة الخطاب المعروض المباشر:

- " يا لك من كتلة متناقضة يا عارف.
- ماذا تعني؟
- لا شيء، لا شيء." (١)

ومن أمثلة الخطاب المعروض غير المباشر، ما نجده في رواية "الكراديب":

- "أعوذ بالله لقد حولتم الغرفة إلى مدخنة.

ثم وهو يشم بقوة أكبر:

- لكن هناك رائحة غريبة.

نظر إلى إبريق الشاي،ثم إلى الجميع،وقد زوى ما بين عينيه وهو يقول:

- ماهذا ؟شاي...يا زينة بهالبرد. (٢).

فهنا نلحظ أن السارد من خلال تدخلاته يرسم لنا صورة مكتملة لما يحدث من حوارات مصحوبة بتفسيرات السارد لتلك الحورات. ونجد صيغة المعروض الذاتي من خلال المونولوج الداخلي عند هشام: "أخذت كلمات عارف ترن في رأسه... ألا ليتني كنت حيوانا أو عنزا طليقا في أزقة الدمام، بل ليتني لم أخرج من العدم، لأرحت واسترحت" (٣).

ونقصد بصيغة الخطاب المنقول المباشر الخطاب الذي يترك السارد الشخصية الروائية "تنطق مباشرة بصوتها، ونطق الشخصية هنا هو كلامها الوحشي أو العامي أو الشفهي الخاص" (٤). ونجد هذا النوع من الصيغة في "الثلاثية" كلها؛ إذ تكثر الحوارات التي تعبر فيها كل شخصية بكلامها العامي، وبثقافتها.

أما صيغة الخطاب المنقول غير المباشر، فقد نجده في " الثلاثية" ولكن ليس كثيرًا مثل صيغة الخطاب المنقول المباشر، ومثال ذلك قول السارد: "وسأل عبدالكريم عن عدنان فأخبره أنه أرسل أخاه الأصغر

(١) الحمد، تركي: **الكراديب**، ص ١٤٨.

(٢) الحمد، تركي: **الشميسي**، ص ١٥٢.

(٣) نفسه، ص ١٥٩.

(٤) العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص ١٦٤.

للجميع، ولكن عدنان لم يظهر" [1]. وعندما يكون الحديث غير مهم يلجأ السارد إلى هذه الصيغة؛ إذ لا ضرورة من جعل الشخصية الروائية تقوم بذلك الحوار.

نخلص من ذلك أن السارد قد نوع في استعمال الصيغ، وقد اعتمد عند استعماله لكل صيغة دلالته الخاصة به.

(١) الحمد، تركي: **رواية الشميسي**، ص ١٦٧.

الخاتمة:

(١)

لقد أثار البحث عددا من الإشكالات والأسئلة. قمت في المدخل بتقديم النظرية السردية وأهم روادها، كما قمت بحسم اللغط الحاصل حول تجنيس "الثلاثية"، أهي سيرة ذاتية لتركي الحمد، أم هي رواية ومحض خيال استمدت بعض أحداثها من المرجعية الواقعية؟ وبعد إخضاع "الثلاثية" لميثاق السيرة الذاتية الذي أقره فيليب لوجون، نجد أن "الثلاثية" ليست سيرة ذاتية، وإنما هي سيرة روائية لحياة شخصية متخيلة. ولعل ذلك اللغط هو ما دفع البعض إلى عدها سيرة ذاتية، فنأى بها بعيدا عن دراستها بوصفها جنسًا فنيًا فيه من الجماليات الفنية ما فيه. وهذا سبب من الأسباب التي جعلت "الثلاثية" لم تنل قدرها من الاهتمام.

(٢)

درست بنية " الحدث"، ولا شك بأن القارئ لبناء الحدث في الثلاثية، سيلحظ تنوع بنائه، وابتعاده عن النمط التقليدي القائم على التسلسل الكرنولوجي، ففي رواية "العدامة" ينبني الحدث في شكل دائري، فما إن يصعد هشام إلى محطة القطار موليا ظهره لمدينة الدمام حتى تعود ذاكرته إلى هناك ويبدأ باستعادة حياته التي قضاها في تلك المدينة، وتنتهي الرواية عند ركوبه القطار، في شكل دائري. ويتداخل الحدث في روايتي " الشميسي" و "الكرايب" عن طريق الذكريات والعودة إلى الماضي أو التنبؤ بالمستقبل.

ونلحظ أن الحدث السياسي قد شكل عصب "الثلاثية"، سواء بذكر الأحداث التي جرت في الوطن العربي، أم من خلال رصد حركة التنظيمات السرية داخل الدولة، أو تسجيل الحوارات السياسية التي تدور بين هشام العابر وأصحابه. وقد تخلل الحدث السياسي الحدث الديني وكذلك الاجتماعي.

(٣)

أما في بناء الشخصية، فقد لاحظت أن الحمد يغدق في تقديم الوصف الجسدي لشخصياته، فلا يترك للقارئ حرية التأويل أو تخيل الهيئة الجسدية والخارجية لهم، بل إن الحمد ما إن يقدم شخصية حتى يصحبها بجملة من الأوصاف تجعلنا نكاد نراها، في حين أن تقديم الصفات الخلقية للشخصية كان مراوحا بين التقديم المباشر القائم على حوار الشخصيات بنفسها، بما يفسح المجال بأن تعبر عن ذاتها وطبقتها الاجتماعية ومستواها

الثقافي، أو عن طريق التقديم غير المباشر، حينما يترك الحمد للقارئ حرية تأويل والصفات الخلقية واستخراجها عبر أحلامها، أو المونولوج الداخلي. ولا توجد شخصية رئيسة في الثلاثية سوى شخصية هشام العابر، وفي مقابل تلك الشخصية الرئيسة الوحيدة نلقى عددا من الشخصيات الثانوية التي صاحبت هشامًا، ولم يكن لتلك الشخصيات وجود مستقل، بل إن وجودها قد اقتصر على وجود هشام العابر.

وقد عمد الحمد إلى إعطاء اسم "محمد" لخمس شخصيات مختلفة، ويحمل تكرار هذا الاسم دلالة الإيهام بالواقع، لا سيما أن البيئة العربية عموما، والسعودية بشكل خاص- تحبذ إطلاق هذا الاسم على أفرادها، كما أنه يدل على التجذر الديني لدى البيئة السعودية. فنحن وإن وجدنا تكرار اسم محمد، فنجد أيضا مشتقات هذا الاسم "حمد–حمود – أحمد". كما نلحظ أن أغلب الأسماء النسائية مستمدة من البيئة المحلية ما عدا اسم "ابتهال" وهي أخت "عدنان" من زوجة أبيه الشامية، ويبدو أن ذكر مثل هذه التفصيلة لم يكن من باب البخت والهوى، وإنما من أجل بيان تأثير المرأة على البيئة، وإن كانت دخيلة فهي قادرة على التغيير والتأثير . وقد أوجد الحمد عددا من الشخصيات النموذجية التي مثلت طبقة اجتماعية أو شريحة من شرائح المجتمع، منها شخصية المناضل التي تختلف وتتناقض عما هو متعارف عليه من صفات المناضل التي تتسم بحب الناس واجتماعهم حوله، واستماعهم له، فالحزب على الرغم من أن شعاره النضال، فإن رئيس الخلية لم يكن متسما بصفات المناضل، بل هو بعيد عن تلك الصفات، ويبدو أن ذلك يوحي بنوع من التهكم والسخرية من الأحزاب الموجودة في ذلك الوقت. كما نلحظ تعددا في تقديم الحمد لنموذج المرأة؛ فهناك نموذج الفتاة التي انقطعت عن المدرسة، وسخرت كل وقتها للعمل في المنزل، وهناك نموذج المرأة المطلقة التي اتسمت بالانفتاح مع منحها جزءا أكبر من الحرية في الخروج من المنزل، وهناك نموذج المرأة الضحية التي تزوجت رجلا يكبرها بسنوات كثيرة.

(٤)

أما على مستوى البنية الزمنية، فقد تميزت هذه البنية في "الثلاثية" باحتوائها على عدد غير قليل من التقنيات المتمثلة في المفارقات الزمنية، والترتيب الزمني، ونلحظ هيمنة تقنية الاسترجاعات على تقنية الاستباقات، وقد حملت تلك الاسترجاعات عددا من الدلالات، فرجوع هشام إلى مرحلة الطفولة عن طريق الاسترجاع يحمل دلالة الرغبة في تأكيد وإثبات أن أحداث الحاضر تحمل إرهاصاتها في مرحلة الطفولة. إلى جانب توظيف الاسترجاع من أجل إضاءة حدث وإيضاحه. وتحمل الاسترجاعات الداخلية رغبة السرد في إيضاح التمزق النفسي

الذي يمر به هشام العابر. وتتضاءل تقنية الاستباق أمام تقنية الاسترجاع، ومرد ذلك إلى أن "الثلاثية" لم تسرد بضمير المتكلم الذي يعطي مساحة أكبر لهذه التقنية، ومع ذلك نجد عددا من الاستباقات التي جاءت تمهيدًا يدلل على حالة شعورية معينة دون وقوع الحدث، أو كإعلان للحدث، ثم ذكره في صورة أخرى.

أما فيما يخص الترتيب الزمني، فإن هناك تكثيفا في توظيف تقنية الخلاصة، وخاصة في الفصول الأخيرة من رواية "الكراديب". بالإضافة إلى توظيف "الثلاثية" تقنية الحذف المعلن، والحذف غير المعلن، والحذف الضمني، والحذف الافتراضي أيضا. أما الوقفات الوصفية فقد هيمنت بشكل كبير جدا، سواء فيما اختص بوصف الشخصيات، أو وصف الأمكنة وطبيعتها.

ويتواجد التواتر الذي يذكر حدثا واحدا عدة مرات، كان ذلك عبر حادثتين: الأولى هي موقف حدث لهشام العابر في طفولته، ونرى أن سبب تكرار الحادثة في كل موقف تشعر فيه شخصية هشام العابر بالاضطراب، تدفع القارئ إلى القول أن هشامًا قد تأثر بهذه الحادثة أيّما تأثر، وإن جل تلك الحوادث، سواء كانت جميلة أم محزنة أم مفاجئة عاشها هشام في تلك الحادثة. أما الحادثة الأخرى فهي موت جمال عبد الناصر، ويتراءى لنا أن تكرار ذكرى موته يدلل على حالة من الهلع، لا على المستوى الفردي فحسب بل على المستوى الجمعي، كما أن موته دلالة موت الحلم العربي بأكمله.

(٥)

و يتبين لنا من خلال عنونة "الثلاثية" رواياتها الثلاث بأسماء أحياء حقيقية تقع في المملكة العربية السعودية- مدى احتفاء "الثلاثية" بالفضاء، وهذا يتطابق مع الرؤية الحديثة للفضاء الروائي، التي تنظر إليه بوصفه ركيزة أساسية في النص الروائي. ونجد أن الفضاء الروائي في "الثلاثية"قد حمل إيقاعات أثرت في السرد كله، ولم يكن مجرد مسرح للأحداث والشخصيات.

وقد انقسمت فضاءات "الثلاثية" إلى فضاءات ذات مرجعية واقعية، وفضاءات متخيلة، وكما هو واضح فإن الفضاء المرجعي، قد كون بشكل من الأشكال أيديولوجية خلفية لهذا المكان أو ذاك، فمدينة الدمام، هي مدينة التنوع الفكري والثقافي، والتعدد المديني والمذهبي، بينما نجد أن مدينة الرياض تشكل فضاء من التناقضات بين ما تبدو عليه وما تضمره. أما الصحراء فقد حمت الدعة والشاعرية، ودلالة الموت والغدر، بالإضافة إلى أنها حملت دلالة المرجعية والأمن لدى الشاب الخليجي على الرغم من أنه لم يعش في الصحراء، لكنها تظل متجذرة في كيانه.

ونجد أن "الثلاثية" قد وفقت في توظيفها للفضاءات المتخيلة، لأنها استطاعت أن تقيم توازنا بين لجوء الواقعي المتشبث بكل ما هو خارجي، وبين المتخيل الذي ينفلت من سطوة الواقع، والتأريخ والتوثيق لتلك المرحلة. ونجد أن الفضاءات المتخيلة قد كانت محملة بدلالات ورؤى عديدة، فكانت أشبه بمرآة تعكس ما يشعر به هشام، وتترجم حاله في لحظات تعجز فيها عن التعبير.

(٦)

وعلى مستوى الرؤية السردية، نلحظ في " الثلاثية" هيمنة السارد العليم، على الرغم من عدم مشاركته في الحدث، فهو سارد خارجي يصف ما يرى من منظور هشام العابر في أغلب الأحيان، ولا يكون داخليا إلا حينما يتعلق الأمر بهشام العابر. وعلى الرغم من اتخاذ "الثلاثية" السارد العليم، فإن ذلك لا يعني حبس أصوات الشخصيات الأخرى؛ إذ تضمنت الثلاثية أصوات الشخصيات من خلال الحوارات.

وقد سردت أغلب الأحداث، من وجهة نظر هشام العابر، ولا يعرف السارد إلا بالقدر الذي يعرفه هشام، ولم يتوقف الأمر على المعرفة فقط، بل تصاحبت مشاعر هشام العابر بمشاعر السارد. ولعل وجود السارد العليم، قد أدى وظيفة أكبر مما لو كان السارد هو هشام العابر، بسبب ما تحتاجه معمارية "الثلاثية" إلى سارد عليم، يكون أكثر إقناعا وقدرة على وصف مشاعر هشام التي يحسها ولايدركها. وقد أدى السارد وظيفته المنوطة به، وهي تنظيم النص السردي وتنسيقه، بالإضافة إلى الوظيفة التأثيرية، بشكل أضفى تأثيراً وانفعالاً على المتلقي، كما أننا لا نجد أثرا للوظيفة الانتباهية، أو الاستشهادية، ولعل ذلك أفقد "الثلاثية" جزءا من التواصل الفعال مع القارئ.

وقد استعمل الحمد صيغ الخطاب المسرود بشكل كبير في رواية "العدامة"، بينما تركزت صيغ الخطاب المعروض المباشر بشكل أكبر – على الرغم من قلته بشكل عام في "الثلاثية" - في رواية "الكراديب" ويعود ذلك إلى الحوارات و المناقشات الكثيرة بين المساجين.

(٧)

وإننا وبعد أن عرضنا لأهم النتائج التي حصلنا عليها من تفكيك البنية التي تكونت منها "الثلاثية"، فإنه يمكن القول إنها استطاعت توظيف التقنيات السردية الحديثة بشكل أضاف إليها وأمدها بعناصر التشويق والإثارة، فالاسترجاعات والاستباقات كانت محملة بكمية كبيرة من الدلالات، التي تدفع القارئ لمواصلة القراءة، بالإضافة إلى البنية الفضائية التي استطاعت أن توازن بين المرجعي والفني من خلال الفضاء المتخيل، بل إن وجود المرجعي قد خدم البنية

بشكل جمالي حينما يتم وصفها بصورة فنية. وفي بحثنا عن سبب نجاح "الثلاثية"، أهو احتواؤها على المضامين الواقعية، أم في بنيتها، فإننا نجد أنفسنا أمام سؤال صعب، طرحناه في بداية البحث، ولم نستطع حسمه، فلاشك أن "الثلاثية" قد احتوت على مواضيع صادمة، لكنها أيضا، وبعد تسليط الضوء على بنيتها، استطعنا أن نرصد تقنيات سردية عديدة، أسهمت في نجاحها من خلال الدلالات التي تؤثث تلك المضامين الصادمة، وتضفي عليها مسحة أدبية جمالية. فقد أفرز هذا التساؤل تساؤلات أكثر عمقا: ما الكفة الراجحة في نجاح العمل الإبداعي الخليجي على وجه الخصوص؟ و أقول الخليجي؛ لأن هذه المنطقة تحمل ثقلا مضامينيا ثقيلا، كما أن التطرق لأي قضية من قضاياها يعني إثارة زوبعة كبيرة، ومدعاة لتلبية نهم القارئ إلى ما يكتب، لا من أجل النظر في ذلك النص كعمل فني، بل كوثيقة وكنص فضائحي، وهنا يتيه النص وكذلك الناقد إن كان سبب نجاح ذلك النص كامنا في قيمته، أم في مضامينه الصادمة؟ إننا لا ندعي الإجابة عن هذا السؤال، لكنه من الأسئلة التي أردنا إثارتها، وربما دراستها مستقبلا.

وبعد فإني أتمنى أن تكون رسالتي " البنية السردية في ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة: العدامة – الشميسي – الكراديب" للروائي تركي الحمد، قد فتحت أفقا، من أجل البحث وتسليط الضوء على الأعمال السردية التي شكلت منعطفا في الرواية الخليجية، ولم تنل حظها من البحث والدراسة.

والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع.

أولا: المصادر:

١. الحمد، تركي، **رواية العدامة**، دار مدارك، الإمارات العربية المتحدة، ط٧، ٢٠١٢م.

٢. _____، **الشميسي**، دار مدارك، الإمارات العربية المتحدة، ط٧، ٢٠١٢م.

٣. _____، **الكراديب**، الإمارات العربية المتحدة، ط٧، ٢٠١٢م.

ثانيا: المراجع العربية:

١. إبراهيم، زكريا، **مشكلة البنية أو أضواء على البنية**، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٠م.

٢. إبراهيم، السيد، **نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة**، دار قباء، مصر، (د.ط)، ١٩٩٨م.

٣. إبراهيم، عبدالله، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة**، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط١، ١٩٨٨م.

٤. _____، **السرد العربي١**، دار فارس للنشر، الأردن، (د.ط)، ٢٠٠٨م.

٥. ----------، **المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، المركز الثقافي العربي، بيروت،(د.ط)، ١٩٩٥م.

٦. إمام، السيد، **مدخل إلى نظرية الحكي**، ضمن كتاب مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد، الدورة الثالثة والعشرون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٨م.

٧. أمين، أحمد، **النقد الأدبي**، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، (د.ط)، (د.ت).

٨. البارودي، محمد، **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠٠م.

٩. بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي، الفضاء-الزمن الشخصية**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٩م.

١٠. البليهد، حمد، **جماليات المكان في الرواية السعودية، دراسة نقدية**، دار كفاح، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، ١٤٢٩م.

١١. بنكراد، سعيد، **سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينا نموذجا**، دار مجدلاوين، الأردن، ط١، ٢٠٠٣م.

١٢. التلاوي، محمد نجيب، **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دراسة**، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط١، ٢٠٠٠م.

١٣. جماعة من الباحثين،**جماليات المكان**، دار قرطبة، المغرب، ط٢، (د.ت).

١٤. الحازمي، حسن حجاب، **البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية**، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٦م.

١٥. حسين، خالد حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا**، مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، ط ١،٢٠٠٠م.

١٦. حمودة، عبد العزيز، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، ١٩٩٥.

١٧. الخفاجي، أحمد رحيم كريم: **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**،دار الصفاء، للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

١٨. الدين، ثائر زين، **في دروب السرد، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة والرواية**، دار لينداً، سوريا، ط١، ٢٠١١م.

١٩. الزهراني، معجب، **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، السيرة الذاتية**، دار المفردات، المملكة العربية السعودية،(د.ط)،٢٠٠٠م.

٢٠. زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.

٢١. السادة، مي، **السرد العجائبي في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ٢٠١٤م.

٢٢. سلام، محمد زغلول، **دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها**، دار المعارف، مصر،(د.ط)، ١٩٧٣م.

٢٣. سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية في روايات حنا مينا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

٢٤. الشنطي، محمد صالح، **الفضاء المكاني لمكة المكرمة في الرواية السعودية**، ضمن موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال، قراءة في الأدب السعودي، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.

٢٥. صالح، عالية، **البناء السردي في روايات إلياس الخوري**، دار آمنة، الأردن، ط١، ٢٠٠٥م.

٢٦. الظل، حورية، **الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواك الطائرة لإدوارد الخراط نموذجا**، دار نينوى، سوريا، ط١، ٢٠١١م.

٢٧. عبابنة، يحيى، **أشكال السرد ووظائف السارد، مداخلة مع السرد النسوي**، ضمن كتاب السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، الأردن، ط١، ٢٠١١م.

٢٨. العباس، محمد، **سقوط التابو، الرواية السياسية في السعودية**، دار جداول، لبنان، ط١، ٢٠١١م.

٢٩. عبيدي، مهدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط١، ٢٠١١م.

٣٠. عثمان، بدري، **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ**، دار الحداثة، لبنان، ط١، ١٩٨٠م.

٣١. العزي، نفلة حسن أحمد، **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز**، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط١،٢٠١١م.

٣٢. العلام، عبدالرحيم، **من يحكي الرواية؟، السارد في رواية لعبة النسيان**، دار العين للنشر، مصر، ط١، ٢٠١٣م.

٣٣. علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٣٤. عمراني، المصطفى، **مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجًا**، عالم الكتب الحديث، لبنان ط١، ٢٠١١م.

٣٥. العيد، يُمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، لبنان، ط٣، ٢٠١٠م.

٣٦. فتحي،إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، (د.ط)، ١٩٨٦م.

٣٧. قاسم، سيزا، **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، دار التنوير، لبنان، ط١، ١٩٨٥.

٣٨. القاضي، عبد المنعم زكريا، **البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن: ولد خالي)**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط١، ٢٠٠٩م.

٣٩. القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، ط١، ٢٠٠٤م.

٤٠. قنيبي، حامد صادق، **نقد أدبي حديث، مفاهيم ومصطلحات وأعلام**، كنوز المعرفة، الأردن، ط٢، ٢٠١٢م.

٤١. كاصد، سليمان، **عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي، فؤاد التركلي نموذجا**، دار الكندي، الأردن، (د.ط)، ٢٠٠٣م.

٤٢. الكردي، عبد الرحيم، **السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

٤٣. لحمداني، حميد، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب ط١، ١٩٩١م.

٤٤. لفته، عوادي كاظم، ولفته، ضياء غني، **سردية النص الأدبي**، دار الحامد، الأردن، ط١، ٢٠١١م.

٤٥. لوكام، سليمة، **تلقي السرديات في النقد المغاربي**، دار سحر للنشر، تونس، (د.ط)،٢٠٠٩م.

٤٦. المالكي، عبد الحكيم سليمان، **جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية**، المجموعة العربية للتدريب والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.

٤٧. مبروك، مراد عبدالرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا** (١٩٦٧-١٩٩٤)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٨. المحادين، عبدالحميد، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ٢٠١١م.

٤٩. محفوظ، عبداللطيف، **وظيفة الوصف في الرواية**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.

٥٠. مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، ١٩٩٨م.

٥١. المرزوقي، سمير وشاكر جميل، **مدخل إلى نظرية القصة**، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، (د.ت).

٥٢. المناصرة، حسين، **وهج السرد، مقاربات في الخطاب السردي السعودي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.

٥٣. ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م.

٥٤. نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، دار صادر، لبنان، ط١، ١٩٩٦م.

٥٥. النصير، ياسين، **الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي**، دار نينوى، سوريا، ط٢، ٢٠١٠م.

٥٦. نعيسة، جهاد عطا، **في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (د.ط)، ٢٠٠١م.

٥٧. النعيمي، أحمد أحمد، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، دار الفارس، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.

٥٨. ورده، معلم، **الشخصية في السيميائيات السردية**، ضمن كتاب الملتقى الوطني الرابع، "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٦.

٥٩. يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد – التبئير)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ٤، ٢٠٠٥م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

١. أ.أ. مندولا. **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

٢. أمبرت، إنريك أندرسون، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.

٣. إ.م، فورستر، **أركان الرواية**، ترجمة: كمال عياد، دار الكرنك، القاهرة،(د.ط)، ١٩٦٠م.

٤. بارت، رولان، **النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة: أنطوان أبوزيد، منشورات عويدات، لبنان، ط١، ١٩٨٨م.

٥. _____، **هسهسة اللغة**، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، ١٩٩٩م.

٦. باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

٧. برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

٨. بروب، فلاديمير، **مورفولوجيا الخرافة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، المغرب، (د.ط)، ١٩٨٦م.

٩. بياجيه، جان، **البنيوية**، ترجمة: عارف منيمنة وبشر أوبري، منشورات عويدات، لبنان، ط٤، ١٩٨٥م.

١٠. تودوروف، تزفيتان، **الأدب والدلالة**، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، (د.ط)، ١٩٩٦م.

١١. _____، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.

١٢. جماعة من المؤلفين، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط١، ١٩٩٢م.

١٣. _____، **القصة الرواية المؤلف: دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**، ترجمة: خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

١٤. جينيت، جيرار، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.

١٥. روبير، مارت، **رواية الأصول وأصول الرواية**، ترجمة: وجيه سعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (د.ط)، ١٩٨٧م.

١٦. سلدن، رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨م.

١٧. شتروس، كلود ليفي، **الأنثربولوجيا البنيوية**، ترجمة: مصطفى صالح، مراجعة: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)،١٩٨٢.

١٨. غرييه، آلان روب، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف المصرية، مصر، (د.ط)،(د.ت).

١٩. لوجون، فيليب، **السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ**، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي،لبنان،ط١، ١٩٩٤م.

٢٠. مارتن، والاس، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨م.

٢١. مانفريد، يان، **علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد**، ترجمة: أماني بورحمة، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١١م.

٢٢. مجموعة من المؤلفين، **الأدب والواقع**، ترجمة: رشيد بن حدو، دار عيون المقالات، (د. د)، ط١، ١٩٨٨م.

٢٣. موریاك، فرانسوا، **الروائي وشخوصه**، ترجمة: علاء شطنان التميمي، دار المأمون للترجمة، العراق، ط١، (د.ت).

رابعا: مقالات ودراسات:

١. إبراهيم، عبدالله، السيرة الروائية وإشكالية النوع والتهجين السردي، الجزء الأول، **مجلة علامات**، المغرب، العدد ٩، ٢٠٠٣م.

٢. بارت، رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات، ترجمة: غسان السيد، **الموقف الأدبي**، المجلد٣١، العدد٣٦٢، ٢٠٠١م.

٣. تودوروف، تزفيتان، شعرية السرد والنحو السردي، ترجمة: عمر عيلان، **مجلة الموقف الأدبي**، المجلد ٣٥، العدد٤٣٤، ٢٠٠٧م.

٤. حمدي، بان صلاح الدين محمد، الفضاء في روايات عبدالله عيسى السلامة، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**، العراق، المجلد ١١، العدد ١.

٥. حميد، باسم صالح، النزعة الحوارية في الرواية، **مجلة علامات في النقد**، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٣، العدد ٥١، ٢٠٠٤م.

٦. شلاش، غيداء أحمد سعدون، المكان والمصطلحات المقاربة له، دراسة مفهوماتية، **مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية**، المجلد ١١، العدد٢، (د.د)، (د. ت).

٧. بوطيب، عبدالعالي، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، **مجلة علامات في النقد الأدبي**، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٤، الجزء ٥٤، ٢٠٠٤م.

٨. الغامدي، صالح بن معيض، سير ذاتية الرواية العربية السعودية، **مجلة علامات في النقد الأدبي**، المملكة العربية السعودية، المجلد ١٣، العدد ٢٠٠٩م.

٩. فاضل، ثامر، البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، **مجلة الأقلام**، بغداد، العدد ٦-٥، ١٩٩٧م.

١٠. كتاني، ياسين، التاريخ والفضاء التخييلي في رواية (نداء ما كان بعيدا) لإبراهيم كوني، **مجلة مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها**، فلسطين، العدد ٢، ٢٠١٠م.

خامسا: الرسائل والأطاريح الجامعية:

١. آل حشيش، فارس حترش، **المضامين والتشكيل في أعمال تركي الحمد الروائية الثلاثية نموذجا**، رسالة دكتوراه، إشراف د. محمد الشوابكة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١م.

٢. بزليط، سهى محمد، **الرؤيا والتشكيل في إبداع كوليت الخوري الروائي**، رسالة ماجستير، إشراف د. محمد الشوابكة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٩م.

٣. بلغربي، عبدالقادر، **البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام للأستاذ إبراهيم سعدي**، رسالة ماجستير، بإشراف د. عبدالحميد بورايو، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٦م.

٤. الحاج، علي هيثم، **آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات**، أطروحة دكتوراه، إشراف د. صلاح السروري، جامعة حلوان، مصر، ٢٠٠٥م.

٥. فله قاره، ليندا لكحيل، **بناء الشخصية والمكان في رواية ذاكرة الجسد**، رسالة ماجستير،إشراف د. يحي الشيخ صالح،جامعة منتوري،الجزائر،٢٠١١م.

٦. المحاسنة، شرحبيل إبراهيم، **بنية الشخصية في أعمال مؤنس الزرار الروائية، دراسة في ضوء المناهج الحديثة**، رسالة دكتوراه، إشراف د.محمد الشوابكة، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٧م.

٧. منصوري، علي، **البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه، إشراف د. محمد العيد تاورته، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠٠٨م.

٨. بو نشادة، نبيلة، **بنية النص السردي في رواية غدا يوم جديد لعبدالحميد هدوقه**، رسالة ماجستير، إشراف د: عزالدين بوبيش، جامعة منتوري- قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٥م.

٩. الهويدي، المغيرة، **الرؤى الفكرية والفنية في روايات عبدالسلام العجيلي**، رسالة ماجستير، إشراف د. عبدالله أبوهيف، جامعة تشرين، سوريا،(د.ت).

سادسا: المراجع الأجنبية:

1. M.H.Abrams,**Aglossary of Literary Terms**, Seven the edition charcourt brace college publishers,1999.

2. Norman Friedman; **Form and Meaning in Fiction**, The University of Georgia Press, Athens,1975.

3. Percy Lubbock**: Th Craft of Fiction,** Jonathan Cape,Thirty Bedford Square.London. 1954.

4. Roberts,Edgar: **Writing Themes About Literature**, Prentice- Hall International,Inc,Seventh,1991.

5. Roland Barthes; ; **Essais Critiques,Paris**, Editions du Seuil 1964.

البنية السردية في ثلاثية "الأزقة المهجورة"

(العدامة، الشميسي، الكراديب) للروائي تركي الحمد

ابتسام محمد

إشراف: د. عبدالرحمن بوعلي

ملخص

تهدف الدراسة إلى البحث عن مكونات البنية السردية، في ثلاثية "أطياف الأزقة المهجورة" (العدامة، الشميسي، الكراديب) " للروائي السعودي تركي الحمد، وقد وقع اختياري على هذه الثلاثية؛ لأنها من الروايات التي أحدثت منعطفا في مسيرة الرواية الخليجية عامة، والسعودية على وجه الخصوص، كما أنها مثلت تيارا جديدا سار عليه أكثر الروائيين الجدد.

وسعيت في رسالتي إلى الإجابة عن العديد من الأسئلة المتعلقة بـ"لثلاثية"، أولى هذه الأسئلة: ما البنية التي تتكون منها "الثلاثية"؟ أهي بنية تقليدية كما يقال دائما؟ مع النظر فيما إذا كان سبب نجاح "الثلاثية" هو احتواءها على المضامين الصادمة، أم هو بنيتها السردية التي تشتمل على تقنيات أدبية وفنية؟

تستند الرسالة إلى المنهج البنيوي في مستواه السردي الدلالي، فعلى المستوى البنيوي، تم البحث في بنية العمل الأدبي وعلاقاته الداخلية، والبحث عن مدى توظيف "الثلاثية" للتقنيات السردية، أما على مستوى الدلالة فتم البحث في الدلالات التي ينتجها النص من خلال توظيفه لتلك التقنيات.

قدمت في التمهيد مقدمة نظرية تناولت فيها مفهوم البنية السردية، كما قدمت نبذة عن مؤلف "الثلاثية" الروائي تركي الحمد. و عنونت الفصل الأول بـ"الحكاية ومكوناتها"، عرضت في هذا الفصل مبحثين: الأول: "بنية الحدث"، وقد تناول بناء الحدث في "الثلاثية"، وأهم تمظهراته التي تنقسم إلى الحدث السياسي، والحدث الديني، والحدث الاجتماعي.

وعنونت الفصل الثاني بـ"الخطاب السردي ومكوناته" وقد انقسم ثلاثة مباحث: الأول "بنية الزمن السردي"، وقد تناولت فيه المفارقات الزمنية المتمثلة في الاسترجاع والاستباق، والترتيب الزمني المتمثل في إبطاء السرد، وتسريع السرد، كما بحث في التواتر. وعرض المبحث الثاني

"بنية الفضاء الروائي"، إذ تم تقديم أنواع الأفضية في "الثلاثية". وقد خصص المبحث الثالث " للرؤية السردية" وأنواع السارد، وأنواع الصيغ في "الثلاثية".

وقد خلصت في الخاتمة إلى عدد من النتائج، ومنها أن البنية السردية لـ"ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة"، هي بنية وظفت التقنيات السردية الحديثة بشكل أضاف إليها وأمدها بعناصر التشويق والإثارة. على أنني لا أستطيع أن أحكم على نجاح عمل إبداعي خليجي، بسبب توظيفه للتقنيات السردية الحديثة، واحتوائه على ما هو فني وأدبي، فهناك مضامين يتطلع إليها القارئ بشغف، قد تعلي من نجاح ذلك النص وإن كان فقيرا بما هو فني.

وأخيرًا أرجو أن تفتح هذه الدراسة أفقا للبحث وتسليط الضوء على الأعمال السردية الخليجية، التي شكلت منعطفا في بيئتها، ولم تنل حظها من البحث والدراسة.

Narrative structure in Trilogy of Deserted Alleys

(AlAdama , AlShemaisy and AlKaradeeb)

Written by the novelist: Turki al-Hamad

Ibtisam Mohammed

Supervised by: Dr. Abdurrahman Bouali

Summary

The study aims at searching for the narrative structure of the trilogy of Deserted Alleys (AlAdama AlShemaisy and AlKaradeeb), written by the novelist Turkey AL Hamad. The researcher has specifically chosen this trilogy because it is considered one of the novels that greatly affected the formulation of the gulf stories in general and Saudi-Arabia in particular.

Added to that, it represented a new direction led by many of the new novelists.

The researcher also devoted herself to answer so many questions related to the trilogy. First of all, the structure of trilogy whether it is classical as it is always mentioned and also to seek behind the reason of success of trilogy whether its containment of shocking meanings or its narrative structure that includes artistic or literature content. Also, this research has been built on structuralism in its narrative meanings.

Regarding the structural level, the researcher concentrated on searching deeply in the structure of literature work and its internal relations and to what extend the narrative techniques were used for this trilogy.

As for the meaning level، we will dig in the meanings and spirit of the text through the techniques which were used.

The searcher has explained in the introduction a theoretical preface in which she is defined the meaning of the narrative structure and gave a rote about the writer of the novel (Turky AlHamad).

The first chapter was entitled as (The Story and its Constituents), she divided this chapter into two aspects: Event structure and its characteristics.

Those characteristics, that include the Political event, Religious event and the Social event.

The title of chapter two was (the narrative speech and its contents)

This chapter discusses three aspects, first of them is narrative time structure.the researcher discussed in it the time discrepancies represented by retrieving, foreseeing, frequency and time order which can be enhancing narration or slowing it down.

The second aspect was the (Novelist Space Structure) where all the kinds of spaces are dealt with in this trilogy.

The third aspect was about the narrative view, types of narrators and kinds of expressions.

At the end, the researcher has come to conclusions, inquiries and problems questions needing answers.

Part of these conclusions it:

The narrative structure of Deserted Alleys Trilogy can be considered a structure that consumed the modern techniques in a way that added to it some elements of suspense and excitement.

But, we cannot judge the extent of success of any gulf literature work depending upon the number of narrative techniques it includes ,as there are other contents attracts the attention of the reader and it might raise up the success level of the text even if it was poor in its technical tools.

Finally, the researcher hopes that study opens the door for other literature researches concentrating on the Gulf literature narrative works, which are considered an achievement in the Gulf Environment and still considered digested regarding study and research.

قائمة المحتويات.

الموضوع **رقم الصفحة.**

الإهداء.....أ

شكر وتقدير.....ب

المقدمة.....ت

تمهيد: البنية السردية وتجربة الروائي تركي الحمد.....١

الفصل الأول: الحكاية ومكوناتها.....١٧

مدخل : نبذة عن الثلاثية.....١٧

المبحث الأول: بنية الحدث even.....١٨

المبحث الثاني: بنية الشخصية character.....٢٩

الفصل الثاني: الخطاب السردي ومكوناته.....٥٠

المبحث الأول: بنية الزمن ٥٠

المبحث الثاني: الفضاء الروائي.....٧٣

المبحث الثالث: الرؤية السردية.....٩٢

خاتمة الرسالة.....١٠٣

قائمة المصادر والمراجع.....١٠٨

الملخص باللغتين (العربية والإنجليزية).....١١٨

فهرس الموضوعات.....١٢٣