



المملكة العربية السعودية

كلية التربية و الآداب

قسم اللغة العربية

جامعة تبوك

" البنية السردية في رواية القندس لمحمد حسن علوان "

الراوي ، الزمان و المكان .

(مشروع بحث التخرج لبرنامج درجة ماجستير اللغة العربية و آدابها)

الطالبة : نورة ناجي عبدالله القحطاني .

المشرف : الدكتور هاني أبو رطيبة .

أستاذ النقد الأدبي الحديث المشارك.

و المشرف المشارك : الدكتور خالد كمال محمد الطاهر .

أستاذ الأدب و النقد المشارك .

قسم اللغة العربية .

كلية التربية و الآداب .

جامعة تبوك .

للعام 1438هـ -2016م .

{وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ }

سورة هود: 88

قرار توصية اللجنة و توقيعات المناقشين :

- 1- الدكتور خالد كمال : (مشرفاً)
- 2- الدكتورة مضاوي الحميده : (عضواً)
- 3- الدكتور فيصل مالك : (عضواً)

ملخص البحث :

يقدم هذا البحث دراسة تحليلية لرواية (القندس) للكاتب السعودي محمد حسن علوان، وي طرح مشكلة اللا انتماء الناتج عنه التخييط والتشتت، والرواية تنتقل بين الأزمنة والأمكنة لنقل أحداث القصة؛ لذا عالج البحث ثلاثة عناصر من مكونات السرد الروائي وهي: الراوي والزمان والمكان. وهي عناصر تشكل ركائز أساسية في الرواية، وبالرغم من غلبة الرؤيا الداخلية؛ فإنها تُحكى من وجهة نظر السارد فقط و لكن يتخللها بعض الرؤى المختلفة بشكل أقل، و أما المكان فيعكس رؤية المؤلف عبر أحداث نوع من المقارنة الخفية بين المدن العربية والغربية عبر التسلسل الواضح في السرد من خلال ترتيب العرض الزمني والمكاني .

وأما الزمان فيُلاحظ أن الحدث قد بدأ من نهاية القصة حيث اعتمدت بشكل كلي على الاسترجاعات والعودة بالذاكرة إلى الوراء. وبالتأكيد هناك عناصر أخرى تستحق الدراسة وتبسيط الضوء عليها، ولكن لم يكن مجالها في هذا البحث.

كل الشكر والتقدير لوالديّ أطال الله عمرهما على كل ما قدماه ويقدمانه من
أجل نجاحي وتقدمي في التعليم والحياة.

و الشكر موصول إلى الدكتور: هاني أبو رطبة الذي لم يتوانَ في تقديم مساعداته،
فجزاه الله عني خير الجزاء.

وللمشرف المشارك : الدكتور خالد كمال ، و المناقشين : دكتورة مضاي
الحميدة ، و الدكتور : فيصل مالك .

الإهداء

إلى والدَيَّ اللذين لولا الله ثم بركة دعائهما ورضاهما لم ينجح هذا
البحث.

إلى الدكتورة المعطاءة / نورة محمد المري . التي لم تبخل عليَّ
بالنصح والتوجيه، أسأل الله أن يبارك لها في علمها.

إلى صديقة عمري التي طالما كانت بجانبني كنعمة تستحق الشكر:
خلود عبد الله الزهراني.

إلى إخواني وأخواتي ... وإلى كل من ساندني بدعائه لي في ظهر
الغيب.. أهدي لكم ثمرة جهدي.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على أشرف الأنبياء و المرسلين ، نبينا محمد و على اله و صحبه أجمعين .. وبعد .

الرواية جنس أدبي يتقاطع مع العديد من المعارف الإنسانية من تاريخ واجتماع وفلكلور واقتصاد وسياسة وثقافة دينية. ومن خلال هذه المعطيات المعرفية ترصد الرواية التحولات في مستوياتها الاجتماعية الكبرى وعلاقتها المباشرة بالأفراد الذين يؤثرون ويتأثرون بنمو أي ظاهرة اجتماعية(1). فالرواية هي الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه كما يقول (فيليب سولز). (2)

أما على الجانب الفني التقني فإن الرواية تملك خصوصية قولية من ذاتها بوصفها بنية سردية هدفها الحكى الذي يحيل العملية الإبداعية إلى مسألة متعة فنية في البداية، ثم إلى مسألة فكرية في المراحل الأخرى من تلقيها (3)، فالنص السردى بناء الغاية منه بث رسالة عبر مجازات السرد للكشف عن حالة أو موقف أو رؤية. كما أن النص السردى ليس تاريخاً ولا علاجاً أو حلاً، بل هو أسئلة أخرى في سلسلة من المكاشفة والمحاورة مع الذات والمجتمع (4).

وإذا كان الأدب عملاً إبداعياً يستلهم من الواقع الطبيعي والواقع الإنساني، فإن النقد هو عمل تحقيقي يستلهم قيمه من واقع العمل الأدبي مستعيناً بذلك بمجموع خبرات الناقد الحياتية؛ لذا يكون النقد مرحلة تالية للإبداع (5). ومن هنا اختارت الباحثة دراسة " البنية السردية في رواية القندس للروائي السعودي محمد حسن علوان " بالتركيز على ثلاثة عناصر سردية هي : الراوي ، الزمان و المكان ، موضوعاً للمشروع البحثي .

¹ حسن النعمي : " رجع البصر " ط 1 ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 1425 ، ص 72

² روجر آلن : " الرواية العربية "، ترجمة حصّة المنيف، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ، ص 85

³ حسن النعمي : المرجع السابق ، ص 72-73

⁴ المرجع السابق ص 10

⁵ انظر شوقي ضيف : " في النقد الأدبي " ط 5 ، دار المعارف، ص 13-14

و كان من أسباب دراسة هذه الرواية أنها لم تحظَ بدراسة علمية وافية ، و ما كُتب عنها كان مقالات منشورة في الصحف ، و السبب الآخر هو أهمية هذه الرواية فقد دخلت رواية القندس ضمن القائمة القصيرة لجائزة البوكر 2013م ، و في عام 2015م وصلت أصداء الرواية إلى فرنسا، فأصدرت الطبعة الفرنسية عن دار سوي الفرنسية ، و تُرجمت على يد المترجمة (ستيفاني ديهولز) و كان المحرر (إيمانويل فارليت).

كما يُعد الروائي محمد حسن علوان من أهم وأشهر الروائيين السعوديين، حيث حصلت النسخة الفرنسية من رواية القندس على جائزة معهد العالم العربي في باريس كأفضل رواية عربية مترجمة للفرنسية عن العام 2016م .

و رواية (القندس) ليست الرواية الوحيدة للكاتب فقد كتب عدة روايات، هي :
سقف الكفاية.
طوق الطهارة.
صوفيا.
موت صغير.

وهناك كتاب نظري اسمه (الرحيل نظرياته و العوامل المؤثرة فيه).
و يتخذ هذا البحث المتعلق بدراسة الراوي وعنصري الزمان و المكان من المنهج التحليلي المستند إلى نظرية السرد منطلقاً أساسياً له ، فهو يوظف المقولات السردية ثم يحاول تحليل النص الأدبي من خلالها .

وقد قُسم البحث إلى مقدمة، وثلاثة فصول، يضم الأول و الثاني مبحثين، أما الفصل الثالث مبحث واحد، تليها خاتمة فمصادر ومراجع، تفصيلها كما يلي:

مقدمة ويتضمنها التعريف بمكانة الرواية في هذا العصر، وأهمية النقد للعمل الأدبي، ثم التعريف بالرواية موضوع الدراسة ومسوغات البحث عنها.

الفصل الأول: الراوي و تيار الوعي. وينقسم إلى مبحثين:

المبحث الأول: أنواع الراوي، وفيه تعريف وتقسيم العلماء لكل منها في جانب نظري، يليه الجانب التطبيقي الذي يبرز طريقة توظيف الكاتب لهذه التقنية.

المبحث الثاني: تيار الوعي، و الحديث عن أهميته، حيث إنه يعد من علامات الرواية الحديثة، وكيف جاء توظيفها في المبنى الروائي.

الفصل الثاني: الزمان وجاء في مبحثين:

الأول: البنية الزمنية، وتختص بالطريقة التي يرتب فيها الكاتب أحداث قصته، معتمداً على تقنيّ الاسترجاع والاستشراف.

الثاني: الإيقاع السردى، وله آليتان تكمن الأولى في إبطاء السرد عن طريق عدة عناصر، أما الأخرى فعلى العكس، تعمل على تسريع وتيرة السرد عن طريق توظيف عناصر أيضاً تختلف عن الأولى بطبيعة الحال.

الفصل الثالث المكان و فيه مكونات الفضاء الروائي، حيث كان الجانب التطبيقي الذي قد وُظفت فيه الأماكن المؤثرة على شخصية البطل وكيف تعامل معها من خلال التقصي لهذه الأماكن عبر فضاءين:

الفضاء العربي (الشرقي)

الفضاء الغربي (أمريكا ومدن أوروبا).

وتأمل الباحثة أن تكون قد استوفت كامل المتطلبات في هذا البحث، وأن يؤتي جهدها ثماره، سائلة المولى التوفيق والصواب، و تستغفره من الهفوات والأخطاء.

التمهيد:

تطورت الرواية منذ ظهورها في الوطن العربي حتى الآن، لاسيما الرواية السعودية، فلم تعد الرواية هدفاً للتسلية أو قضاء الوقت، بل أصبحت عملاً فكرياً وفنياً يتطلب جهداً خاصاً من الكاتب، ومن ثم جهداً متميزاً من القارئ، الذي أصبح لزاماً عليه أن يقرأ وهو يفكر، وأن يتأني في قراءته، حتى يتمكن من متابعة الصورة التي يرسمها الكاتب للشخصية والتي تتميز بفردية لم يسبق لها نظير.

وتحكي الرواية في أربعين فصلاً، قصة شاب سعودي أربعيني اسمه "غالب" ابن لأب و أم منفصلين، فالأم بعد إنجابها لأخته الكبرى " بدرية " وأثناء حملها به كانت تدور الكثير من الخلافات بينها وبين والده، فانفصلت و تزوجت بآخر و انجبت طفلها المدلل "حسان"، أما الأب فتزوج أيضا بامرأة أخرى "شيخه" و انجب منها أخوة له : (منى - نورة - سلمان) بالتالي (غالب) لم يحظَ بحنان أمه و لا باهتمام والده وثقته ، مما جعله يشعر بالاحتقار لنفسه و عدم وجود قيمة له في الحياة، و في العشرينات من عمره انتقل مع أهله إلى مدينة جدة لفترة قصيرة ، و عندها تعرف على (غادة) التي كان يراقبها من خلال النافذة التي تطل على غرفتها مستعينا بناظور يقرب صورتها إليه ، ثم أرسل أخته الصغيرة لتعطيها رقمه ولم يعول على ذلك بالقبول ، ولكن حدث العكس و نشأت بينهما علاقة حب لم تكمل بالزواج بسبب تعصب العائلتين لقبيلتهما .

وتطورت علاقتهما إلى أن حدث ما هو غير متوقع ، تزوجت (غادة) من رجل دبلوماسي مهم وحاولت قطع العلاقة بغالب ، انقطعت العلاقة لفترة تقارب السنتين ثم عادت بشروط بطبيعة اختلاف الحال، وفي هذه الفترة انطفأ وهج الحب بالتدريج و انتهت العلاقة بعودة (غادة) إلى زوجها و أبنائها .

و من جانب آخر في حياة (غالب) الذي كان في المرحلة الجامعية ، ويهم بكتابة بحث تاريخي عن العائلة التقى بالعم (ثابت) الذي كان يزورهم من الجنوب إلى الرياض بقصد العلاج ، و استغل (غالب) فرصة وجوده وطلب منه أن يحكي له عن جده و أبيه... و في النهاية لم يوفق أيضا

في هذا البحث و ترك الجامعة وحاول والده أن يرجع ابنه للجامعة دون جدوى ، حتى علم بتدخل زوج أمه في إقناع إدارة الجامعة برجوعه ، فأخذته العزة وقرر أن يجعل (غالب) يبدأ دراسته من جديد في الخارج تحديدا "بورتلاند" ذهب (غالب) و عاد بعد سنة بدون شهادة ، وأكمل حياته طيشاً و نزقاً يتسكع بالمولات "للأصطياد" حسب تعبيره ، مع خاله (داوود) الأسمر البشرة ذو الشكل الأفريقي ليبدو كخادمه ، ومع صديقه فيصل الذي كان دائما ما يجتمع معه في الملحق .

و في الأربعين من عمره قرر العودة مرة أخرى إلى "بورتلاند" و يبدأ باكتشاف المدينة مرة أخرى ، قنادسها ، ونهرها " ويلامت " و جاره (كونرادو) ثم يباشر بأمور الهجرة و تقديم الأوراق اللازمة للجوء إليها ، و في ذلك الوقت حدث خلاف بين (غادة) و زوجها و قررت تركه و أولادها و الذهاب إلى (غالب) مبدئياً بحجة تسجيل ابنها الأكبر في الجامعة ، ثم باحت له فيما بعد بالسبب الحقيقي، ومكثت لديه قرابة الشهر ، وكانت تمر بظروف نفسية متقلبة نتيجة معرفتها عن زواج زوجها بأخرى مغربية ، و كانت تريد الطلاق ، فرح (غالب) بداية الأمر بلجئها إليه و عيشها معه و أخيرا ، لكنه بعد فترة أيقن أنه لم يعد يريد بها بهذا القرب ، و أنه لا يحتمل العيش مع شخص آخر بعد هذا العمر الذي قضاه بمفرده . ويفرح أخيرا بقرار عودتها إلى زوجها .

و بعد ذلك يتلقى اتصالات من أخوته يخبرونه بمرض والده ، فيعود إلى الرياض و يجد والده قد مات، و المفاجأة أنه لم يترك لهم الكثير من الثروة مثل ما كانوا يعتقدون ، تلقى إخوته الخبر كصعقة بينما هو تلقى الخبر بهدوء . ثم قرر العودة مرة أخرى إلى بورتلاند (1).

إن الكاتب قد اختار أن يحكي الرواية بطريقة السرد الذاتي على لسان البطل غالب، ولكن ذلك لا يعني أن الكاتب يتحدث عن نفسه أو عن حياته بالضرورة، "الروائي ليس ناطقاً باسم أحد، بل إنه ليس ناطقاً أصلاً باسم أفكاره كل الروائيين الحقيقيين يستمعون إلى ما يُسمى

¹ انظر " محمد حسن علوان : "رواية القندس" ط 4 ، دار الساقى ، 2013.

ب(حكمة الرواية) وكأنهم خلال الكتابة يستمعون إلى صوت آخر غير صوت قناعتهم الأخلاقية والشخصية " (1) .

لما رأت الباحثة التباس الأمر على القراء من خلال تعليقاتهم عبر مواقع التواصل الاجتماعي، وجدت أنه من الجيد توضيحه والتطرق إليه في البحث.

¹ ميلان كونديرا : "فن الرواية" ترجمة : بدر الدين عروذكي، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص115-116.

الفصل الأول : الراوي و تيار الوعي

المبحث الأول : أنواع الراوي

المبحث الثاني: تيار الوعي

بين القصة والقارئ يوجد السارد؛ من يسيطر على ما سيروى وعلى كيفية رؤيته⁽¹⁾. والراوي لا يخاطب نفسه بقدر ما يخاطب الآخرين عبر حديثه لنفسه⁽²⁾. كما سيتضح من خلال دراسة الرواية.

و السارد أو الراوي "هو صاحب الصوت الذي نسمعه في الرواية، ويتكفل بتقديم الحكاية إلى مخاطب سردي أو قارئ مفترض. وينبغي التأكيد على أن السارد ليس شخصية فعلية لها وجود حقيقي، وإنما هو فاعل لغوي، وبنية سردية تعبر عن نفسها من خلال اللغة التي تؤسس النص"⁽³⁾.

لا شك أن السارد يظل مقولة رئيسية في الخطاب الروائي، وصورته المتنوعة والمتعددة يمكن أن تحدد المراحل الكبرى التي مرت بها الرواية الحديثة. فليس السارد مجرد واسطة محايدة وقارة بين المؤلف والقارئ بل هو في حقيقة الأمر موضوع السرد برمته. فإذا كان المسرود يُعرض بعين السارد فإن السارد في الرواية الحديثة موضوع السرد⁽⁴⁾.

وفي هذا الفصل سيكون الحديث عن الراوي من خلال مبحثين هما:

المبحث الأول: أنواع الراوي: يتكفل هذا بتوضيح إذا ما كان هناك فرق بينها، وتقسيمات النقاد لكل منها، ثم التعرف على الرؤية التي اعتمدها الراوي في رواية القندس لتوصيل الحكاية إلى المتلقي.

المبحث الثاني: تيار الوعي: وفيه يكون الحديث عن عناصره وتقنياته، وكيف أن الرواية اعتمدت كثيراً على هذه التقنية بحكم أن "السارد البطل هنا يحكي قصته منذ بدايتها من وجهة نظره، لتبدو القصة كلها كأنها مونولوج ممتد يشمل سرداً وتعليقات"⁽⁵⁾.

¹ والاس مارتن: "نظريات السرد الحديثة" ترجمة: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 7.

² محمد البارودي: "الرواية العربية والحداثة" ج1، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1993م، ص 266

³ مرسل العجمي: بحث: تحليلات الخطاب السردية "الرواية العربية...ممكنات السرد، ندوة مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2004، الكويت ص 75

⁴ محمد البارودي: "إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة" اتحاد الكتاب العرب، 2000م، دمشق، ص 10.

⁵ هيثم الحاج علي: "الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردية" ط1، الانتشار العربي، 2008، بيروت، ص 163

المبحث الأول: أنواع الراوي.

الراوي لا يمكن تحديد موقعه ولا منظوره إلا عبر المادة المقدمة ⁽¹⁾، ففي كل نص سردي حكاية يقصها راوٍ، والأحداث لا تصل إلى القارئ إلا وفق ترتيب معين قد يختلف في بساطته وتشعبه ولكنه يخضع لإرادة المؤلف عبر راويه ⁽²⁾. فما هو الراوي؟ وما الدور الذي يقوم به في الرواية؟

في البداية يجدر لفت الانتباه إلى اختلاف النقاد حول تسمية الذي يقوم بعملية السرد ونقل الأحداث إلى القارئ، فمنهم من أطلق عليه (السارد) مثل عبد القادر سالم في كتابه (مكونات السرد في القصة الجزائرية)، وحياء جاسم محمد مترجمة كتاب والاس مارتن (نظريات السرد الحديثة). بينما أطلق عليه آخرون اسم (الراوي) مثل سعيد يقطين في كتابه (تحليل الخطاب الروائي)، ويمنى العيد في كتابها (تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي)، وآمنة يوسف في (تقنيات السرد في النظرية والتطبيق)، ومحمد نجيب العمامي في كتابه (الراوي في الأدب العربي المعاصر).

ولكن ترى الباحثة أن السارد والراوي وجهان لعملة واحدة، ولا فرق بينهما في الدلالة، مثلما يذهب إلى هذا الرأي (حميد حمداني) حين يقول: "إن كون الحكيم هو بالضرورة قصة محكية، يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له؛ أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى راوياً أو سارداً وطرف ثانٍ يدعى مروياً له أو قارئاً" ⁽³⁾.

ففي اللغة معنى السرد: جودة سياق الحديث ⁽⁴⁾، و معنى روى: روى الحديث يروي روايةً ، وترواه بمعنى وهو راويه للمبالغة ، ورويته الشعر حملته على روايته ⁽⁵⁾

¹ صلاح فضل: "أساليب السرد في الرواية العربية" ط1، دار المدى للثقافة والنشر، 2003، ص 9

² محمد البارودي: "الرواية العربية والحداثة" ص 95.

³ حميد حمداني: بنية النص السردي " ط4، المركز الثقافي العربي، 2015 م، ص 45

⁴ الفيروز آبادي: "القاموس المحيط" ط3، الهيئة العامة للكتاب، الجزء 1، فصل السين باب الدال ص 298، 1403 هـ.

⁵ المرجع السابق، فصل الرء باب الواو و الياء، الجزء 4، ص 331

فالسارد إذن هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ما يقوله، ويشكل بذلك إحدى التقنيات السردية التي يلجأ إليها الكاتب لتقديم القصة، وعمله التوسط بين الحكاية ومتلقيها بالإضافة إلى التنسيق بين الشخصيات وهيكله أدوارها وتقديم الفضاء الذي تتحرك ضمنه، وبالنتيجة هو وسيط في يلازم ضميراً ما، وسيطر على المسرود لينهض بأعباء تقديم الحكاية .⁽¹⁾

ومعرفة أنواع الراوي في الرواية تساعد في تحديد موقعه من الأحداث، ومن هو بالنسبة إلى الشخصيات؟ وما الضمير الذي يستعين به للوصول إلى المتلقي؟

وقد لخص (لينتفلت) أربعة أشكال للسارد، هي:

- 1- السارد الواقعي ، حيث الراوي يهيمن.
- 2- السارد المجرد ، حيث يتركز التقديم على شخصية محورية.
- 3- السارد الخيالي ، حيث يغيب الراوي.
- 4- السارد الممثل أو الفاعل ، الذي يتم التقديم من خلاله.⁽²⁾

وبخصوص "مظاهر السرد" يصنف (تودورف) وجهة النظر التي يدرك من خلالها الراوي قصته، معتمداً التصنيف الذي اختطه (جون بويون) مع استعماله مفاهيم جديدة في ضوء تصنيفه الثلاثي:

1- الراوي من الخلف: الراوي < الشخصية . وهذا النموذج يستعمله الكلاسيكيون لإثبات وجهة نظر العارف بكل شيء.

2- الراوي المشارك أو الشاهد. الراوي = الشخصية . يرى (تودورف) أن هذه الرؤية هي السائدة في أدب العصر الحديث الذي فيه "يعتبر الراوي الذي يعرف كل شيء راوياً سيئاً في نظر البعض؛ لأن الراوي الذي يعرف كل شيء أو الكلي المعرفة يشير إلى كاتب فشل في أن يظهر بمظهر

¹ نوال الخلق : " تقنية السرد عند الروائي هاني الراهب " جامعة دمشق ، رسالة ماجستير ، 2009 ، ص14

² جاب لينتفلت : " طرائق تحليل السرد الأدبي " ترجمة : رشيد بنحدو ، ط 1 ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، 1992 ، الرباط . ص 87

عدم المتدخل، أو بمظهر الوسيط الذي ينقل، أو يروي عن الآخرين⁽¹⁾ وفي هذا النموذج تكون معرفة الراوي لا تتعدى ما يرى وما يسمع. انطلاقاً من كونه يتحدث بلسان الشخصيات من قبيل الراوي الشخصية باستعمال ضمير المتكلم.

3- الراوي من الخارج. الراوي > الشخصية.

وهنا معرفة الراوي أقل من معرفة أي من الشخصيات، فهو يصف ما يرى ويسمع دون أن يصل إلى مستوى وعي أي شخصية وقد يصل الأمر حد الإيهام، فالراوي يبقى على السطح ورؤيته بالتالي سطحية بل مبهمة.⁽²⁾

أما (د. آمنة يوسف) ⁽³⁾ فتقسم الرؤى السردية إلى ثلاث رؤى رئيسة ورؤيتين متفرعتين عنهما على النحو التالي:

أ) الرؤى السردية الرئيسة:

1- الرؤية السردية الخارجية، ذات الاتجاه التقليدي، وتقع على مستوى أسلوب السرد الموضوعي، ويتصف الراوي فيها بكلية العلم وغالباً ما يستعين بضمير الغائب (هو أو هي).

2- الرؤية السردية الداخلية، ذات الاتجاه الحديث وتقع على مستوى أسلوب السرد الذاتي والراوي. في هذا النوع إما أن يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مسهمة في القصة ويستخدم الراوي ضمير المتكلم (أنا)، ويمكن أن نطلق على هذه الرؤية (الرؤية المصاحبة).

3- الرؤية السردية الخارجية ذات الاتجاه الجديد؛ تمييزاً لها عن الرؤية ذات الاتجاه الحديث، وهي تقنية محايدة تماماً، تقع على مستوى السرد الموضوعي، فالراوي هنا إلى جانب عدم مشاركته

¹ معنى العيد: " تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي " ط 10 ، دار الفارابي، بيروت، ص 139.

² انظر سعيد يقطين: " تحليل الخطاب الروائي ص 293. وأيضا الموفين مصطفى: " تشكل المكونات الروائية ص 122 . ومحمد عزام " نحو شعرية منفتحة " دورية الراوي ص 127، وكذلك صالح إبراهيم: " الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف " ولكن باستخدامه مصطلح الموقع بدلا من الرؤية ص 125.

³ انظر آمنة يوسف: " تهجين الاتجاه في سرد مابعد الحداثة " ط 1 المؤسسة العربية للنشر، 2012، بيروت ص 17-26

في صنع الحدث الروائي، فهو لا يتدخل ولا يعلق ولا يفسر ولا ينحاز، فكأن الراوي هنا عبارة عن كاميرا تلتقط ما يقع في محيطها وما يمتد في مرماها.

ب) الرؤى الفرعية:

1- الرؤية الثنائية: وهي ناتجة عن امتزاج رؤيتين هما: الرؤية الخارجية التقليدية، والرؤية الداخلية الحديثة.

2- الرؤى المتعددة:

وهي الرؤية التي يظهر من خلالها أكثر من راوٍ يعبر عن وجهة نظره في علاقته بعالم الرواية. وليس من الضروري أن يكون الحكيم داخل الرواية مشروطة بتعدد الرواة، فيمكن أن يكون راوٍ واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكاية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية.⁽¹⁾

والرؤية الداخلية والخارجية عند (تودورف) تقابلان أسلوب السرد الموضوعي والسرد الذاتي عند الشكلافي الروسي (توماشفسكي) ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي فيكون تتبع الحكيم من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع مطلعين على تفسير لكل خبر؛ متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه. وعن المزج بين أسلوب السرد الموضوعي والذاتي، أو بين الرؤيتين الخارجية والداخلية ظهرت أساليب ورؤى سردية أخرى كالرؤيتين الثنائية والمتعددة⁽²⁾ التي سبق توضيحهما.

بعد استعراض أهم المقولات السردية المتعلقة بالراوي و الرؤية ، ستقتصر الباحثة على ثلاثة أنواع من الرواة حسب متطلبات الرواية موضوع الدراسة وهم كالتالي :

¹ حميد حمداني : " بنية النص السردى " ص 49

² انظر آمنة يوسف : "تقنيات السرد في النظرية و التطبيق" ط 1 ، دار الحوار للنشر ، 1997، سورية ، ص 30-36

الراوي المشارك:

بالحديث عن رواية القندس نجدها حكاية مروية من وجهة نظر الراوي المشارك الذي هو بالوقت ذاته شخصية من شخصيات الحكاية، ويستخدم "ضمير الأنا"، وهو الضمير الذي تروي من خلاله الشخصية الروائية الواقعة في الزمن الحاضر الذي هو زمن السرد، عن أحداث وشخصيات تقع في الزمن الماضي، الذي هو زمن الحكاية، مما يوهم القارئ بأن الرواية والحال هذه ضرب من السيرة الذاتية⁽¹⁾

لذلك الرواية اعتمدت على الراوي المشارك في تحديد وجهة نظر الكاتب، مع ظهور الراوي المتعدد ولكن بصورة أقل ومحددة.

وفيهما يحكي البطل (غالب) الذي تغلبه الحياة والواقع الذي يعيشه عن مجتمعه، ويدخلنا إلى عالمه من خلال منظور متخيم بالسلبية والإحباطات واليأس، فيتحدث تارة عن علاقته بعائلته المفككة، وتارة عن لقاءاته بحبيبته (غادة) التي لا يمكن الزواج بها؛ بسبب التعصبات القبلية والعادات المجتمعية فيقول: "كان رأي أي معلومًا لي دون أن أضطر لمفاتحته، تمامًا كما تعلم هي رأي أبيها. كل من العائلتين كانت تتعالى على الأخرى مما جعل المعادلة أصعب. فعزفنا عن حلها قبل أن نحاول... كان أبوها يشترط شابًا حجازيًا حنكته الحجاز جيلًا بعد جيل، وكان أي يشترط فتاة ذات نسب أعرق من بئر ارتوازي. وبالتالي كانت فكرة الجمع بين الأبوين في مجلس واحد ليباركا هذا الزواج تحتاج إلى معاهدة دولية، ونحن لا قبل لنا بالمفاوضات والحيل ولم نكن نفكر في قطع مشوار طويل كهذا. الحب شيء والنضال من أجله شيء آخر"⁽²⁾.

فبالنظر إلى شخصية غالب (الراوي) السلبية، نجده استسلم لواقع وثقافة عائلته وتعامل مع الأمر باغترابية، ولم يحاول أن يغير من الواقع المفروض. ولو عدنا لمجتمعنا الذي نعيش فيه نجد أن هذا الأمر موجود بالفعل عند بعض العائلات. فالكاتب حاول طرح مشكلة واقعية وكتب من وجهة

¹ معنى العيد: "تقنيات السرد الروائي" ص 100

² انظر محمد حسن علوان: "القندس" ط 4، دار الساقى، 2013، ص 201-202.

نظرة النتيجة المتوقعة من هذا التعصب من خلال شخصية غالب. فقد كَوّن معها علاقة غير شرعية استمرت حتى بعد زواج غادة من غيره.

والبطل (غالب) هنا لم يستعن براوٍ ليحكي القصة وإنما نقلها إلينا بنفسه؛ كونه بطلاً وراويًا في الوقت نفسه.

والرواية اتصفت بميزتين، الأولى أن الكاتب قسم الرواية إلى أربعين فصلاً، جعل الراوي المشارك (غالب) يتراوح في كل فصل بين الأمكنة وعبر الأزمنة ومن خلال الشخصيات أيضاً في تقسيمه للفصول، ولكن "إن تقسيم الرواية إلى لوحات متتالية، لا يعني استقلال كل لوحة على حدة بل على العكس من ذلك، تتيح هذه التقنية للسارد مزيداً من الحرية في تقديم الشخصية وتفاعلاتها مع باقي الشخصوس ومع المكان والزمان، كما تتيح للسارد من جانب آخر، الاشتراك في سبك الأحداث والتلاعب بها. بل والتحايل على المتلقي وإبراز مجموعة من الشخصيات وإبقاء مجموعة أخرى في طابور الانتظار".⁽¹⁾

الأمر الآخر هو توظيف حيوان القندس كرمز لعائلته في الرواية، فيقول على سبيل المثال "كان جدنا الأكبر قندساً ولا شك .. كان عليّ أن أنتظر أكثر من أربعين سنة حتى أفهم عائلتي وأنا أصيد السمك على ضفة ويلامت"⁽²⁾ ليتحول العالم فجأة أمام القارئ إلى عالم يعج بالقنادس، حتى أصبحت التصرفات والهيات والمشاعر كلها تؤول إلى القندس بطريقة أو بأخرى، حتى أن السرد تأثر بصيغة قندسية غريبة، فتارة يكون كئيبيًا كعيني القندس، وساخراً كأسنانه، ومقززاً كمؤخرته، وحاذاً كمخالبه، وحذراً كردة فعله⁽³⁾.

وتتمثل رمزية القندس "في الإشارة إلى الطبيعة البشرية النزاعة وعدم الثقة والاستئثار بالطبيعة والتمحور حول الذات. وكلها صفات غريزية في حيوان القندس طغت على سلوكه"⁽⁴⁾

¹ المويثن مصطفى: "مكونات التشكل السردى" ط 1، دار الحوار للنشر و التوزيع، 2001، ص150

² محمد حسن علوان: "القندس" ص 38

³ طاهر الزهراني: "مقالة عندما يهجر القندس سده" في صحيفة المدينة الإلكترونية، العدد 19355، الاربعاء 2011/11/23م

⁴ حوار: إبراهيم الوفي مع المؤلف في مقالة بعنوان: "علوان: الجوائز الأدبية للدعم لا للمحاكمة والفرز، صحيفة الرياض، العدد 17268، الاحد 1436/12/20هـ.

ويتضح ذلك من خلال مونولوج الراوي غالب وهو يتحدث عن القندس فيقول: "أكثر ما يدهشني هو سدوده التي يبنها في عرض الأنهار... ولكن هذا لم يكن دافع دهشتي الوحيد؛ بل لأنه يبنى سده على طريقة أبي. يغير مجرى التيار ومسار النهر وشكل الغابة مثلما يغير أبي اسم الشارع ويشكك في اتجاه القبلة... يختار الجذع بنفسه مثلما يختار أبي الطوب والقرميد مستسلمين لغريزتهما التي تقول إن الجذع الخاطئ يهدد عائلة القنادس مثلما أن الطوبة الخائنة قد تهدم البيت وتهتك الأسرار..."⁽¹⁾ ويبين في الرواية أن هذه الطوبة الخائنة هي أمه التي "كانت القندس الوحيد الذي شذ عن العائلة فملأنا فراغها بالأخشاب والأحزان الميتة. طلقها أبي مرتين؛ لأنها أخطأت في ترتيب السد الذي يريد"⁽²⁾

وقد كان هذا التوظيف ناجحاً كحافز سردي يساعد في تقديم الأفعال ونموها في الرواية، ومثيراً لفضول القارئ لمعرفة هذا العالم الذي له بيوت تشبه سدود القنادس، ويأخذ أهله الكثير من صفات هذا الحيوان القابع في النصف الآخر من العالم، فالكاتب أراد أن يعكس حياة غالب وعائلته على حياة القنادس؛ "بمعنى إقامة عالم روائي موازٍ للعالم المرجعي.. أي عالم يقدم صورة لكن لا يقدم حقيقة"⁽³⁾. بالإضافة إلى وجود هذا التشابه الكبير بين البيئة الحياتية للقندس والإنسان فإنه قلما يوجد من أشار إلى ذلك من الكتاب العرب في الروايات.

وقد أدت العلاقة التي اصطنعها الراوي بينه وبين الأحداث إلى اتباع السرد الذاتي المباشر، وهو أسلوب مناسب للتعبير عن الموقف الذاتي من الأحداث باعتبار أن له صلة باهتمامات الراوي"⁽⁴⁾ وإن كانت احتلت في بعض مواقع مختلفة لتمكن من تحقيق المشاهدة الكلية للقارئ - سيأتي ذكرها في موضع لاحق - ومع ذلك ظل الراوي بضمير المتكلم هو المهيم نسبياً على كامل بنية الرواية، فيقول في بداية الرواية من الزمن الحاضر: "عندما رأيت القندس أول مرة شعرت بالألفة.. تأملت سنّيه البارزتين.. فذكرتني لوهلة بما كانت عليه أسنان نورة أختي.. أما ردفه السمين

¹ محمد حسن علوان: "القندس" ص39

² نفسه ص91

³ يحيى العيد: "فن الرواية" ط1، دار الآداب، 1998م، ص 95.

⁴ عبد الله إبراهيم "السردية العربية الحديثة: ج2، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2013، ص259

فذكرني بأختي بدرية.. وعندما رفع عينيه ... بدا مثل أُمي.. انتزع التمرة من يدي كما ينتزع أي ثمار الحياة انتزاعاً.. قبض عليها بيد شحيحة ذكرتي بيد أخي سلمان عندما تقبض على المال مثل معمر جرب القحط والفاقة..⁽¹⁾ فالراوي هنا شخصية من شخصيات الرواية يحكي عن نفسه وعن علاقاته بالشخصيات الأخرى من ناحية؛ ووجه الشبه بين القندس وعائلته في نظره من ناحية أخرى.

وعندما يكون الراوي ممثلاً في الحكى، أي مشاركاً في الأحداث إما كشاهد أو بطل يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات، و تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهداً؛ لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلاً.⁽²⁾ والراوي هنا مشارك في الأحداث كبطل، فهو يمتلك حرية التحليل والتعليق والتوضيح وإبداء الرأي وربط الأحداث بمرجعياتها دون أن يتهم بأنه يتمرد على دوره المرسوم له.⁽³⁾

وهو بنقله لما يرى أو يسمع من الشخصيات إلى القارئ لا يكون قد تمرد على دوره، فعندما يتحدث عن أخته نورة مثلاً ويقول "ألفيت نورة في غرفة أبي الأرضية التي انعزل فيها منذ اشتد عليه المرض.. كانت المرة الأولى التي أراها فيها منذ حفل قرائها قبل شهرين. وقعت شاهداً على عقد الزواج الذي لا أضمن التزام أي منهما به."⁽⁴⁾ يكون قد التزم بالمظهر الفني للرؤية الداخلية التي تتجلى في تمثيل الصورة الوصفية وهي بحسب سيزا قاسم: التقنية التي تعرض الأشياء في سكونها.⁽⁵⁾

ومن مظاهر الرؤية الداخلية للراوي المشارك محدودية العلم، فلا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، ولكن ليس له أن يكشف عن دواخل الشخصيات الأخرى إلا باستخدام وعيه

¹ محمد حسن علوان : " القندس " ص 5-6

² أحمد السماوي : " مقالة دراسة نقدية جمالية القصة والقصيدة " دورية الراوي ع 21، ص 135.

³ عبد الله إبراهيم : " السردية العربية الحديثة " ص 231

⁴ محمد حسن علوان : " القندس " . ص 16

⁵ سيزا قاسم : بناء الرواية " ، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر ، 1985، ص 113.

الداخلي المسابير لثقافته ونفسيته وحدود معرفته في إطار تحركاته، ويتضح ذلك من خلال الأمثلة التالية:

"وقفت أنظر إلى اللوحة التي لم تكن موجودة أمس وأقرأ العبارات المكتوبة حولها محاولاً أن أعرف أيها يشير إلى اسم هذا الحيوان الذي أصبح مهمماً" ⁽¹⁾ اتضح هنا محدودية علم الراوي المشارك لما انتقل إلى "بورتلاند"، هذه المدينة التي تعج بالقنادس وتعد رمزاً لها، لكنه لم يكن يعرف اسمها مسبقاً وسعى لمعرفة هذا الحيوان الذي هو رمز بالنسبة لمدينة بورتلاند، ومن جهة أخرى يعده _الراوي_ رمزاً لعائلته، فيقول:

" حاولت أن أمد يدي إلى أحدها من خلال فرجات القفص الصغيرة، فنصحتني أحد الحراس أن أمتنع عن هذا لئلا أتعرض لعضة مؤلمة... وأخبرني أن القنادس تتصرف بألفة أحياناً؛ ولكنها تظل شرسة في الغالب.. ابتعدت عنه وأنا أردد اسم الحيوان أخيراً بعد أن نطقه حارس القفص بوضوح". ⁽²⁾

ومن خلال المقطع الثاني يتضح أيضاً نصيب كل شخصية بحد ضئيل من المعرفة، فيتحدث الراوي عن زوجة أبيه شبيخة وعن نفسه، وأبيه فيقول:

"كنت مرسالها المطيع إلى البقالة، وعينها الآمنة على أطفالها ومسبارها الدقيق لما يحدث في دكان أبي، وكانت هي محباً علاماتي المدرسية السيئة، وطريقي الآمن إلى جيب أبي، والوسيط الذي اشتريت من خلاله سيارتي الأولى ثم الثانية . طالما بدا الأمر وكأننا نعمل في فريق واحد لدينا مهمة واحدة: المرور بسلام في حقل أبي الشائك" ⁽³⁾

كذلك الوصف المرتبط بعلامات التأمل يعد من مظاهر الرؤية الداخلية، فالراوي المشارك، الذي هو عين تلتقط وتتابع المشهد المتحرك، ليس اعتقاده أو توسله مجرد اعتماد أو توسل تقنية،

¹ محمد حسن علوان : "القندس" ص 24

² المرجع السابق ص 26

³ المرجع السابق ص 111-112

ليس الأمر مجرد تفنن أو تزويق، بل هو اعتماد وظيفي، أي له معنى. إنه في الرواية الحديثة متسق مع وضعية الشخصيات في عالمها مع معاناتها.⁽¹⁾

وفي الأماكن المتفرقة من السرد الروائي تصبح عينا الراوي الشاهد والمشارك بمثابة الكاميرا السينمائية، التي تلتقط كل ما يمكن أن يبدو لها من الصور والمشاهد التقاطاً آلياً، موضوعياً محايداً، ويختفي فيه حضور هذا الراوي الشاهد تماماً، كما يختفي حضور المخرج في عمله السينمائي. وذلك أن مفهوم الراوي الشاهد جاء متأثراً بالإنجازات التكنولوجية الحديثة.⁽²⁾

وفي هذا المقطع نلاحظ صورة سينمائية منطلقة من عين الراوي المشاهد بضمير المتكلم " ... في لحظة الذهول تلك عبرت أمامي مشاهد متعاقبة. شيخة تعود من الخارج. تدلف سيارتها الجسمس الكبيرة الفناء محدثة ذلك الهدير الجامح قبل أن تتوقف أمام الباب الداخلي، وتقفز منها منى ونورة. ينزل السائق حاملاً بضعة أكياس، ويتجه بها نحو الباب الداخلي ويلتقط بضعة توجيهات من شيخة ثم يقفل عائداً إلى السيارة. يغلق الباب الكبير خلف السيارة وتندفع منى فجأة لتلحق به قبل أن تقفل عائدة وهي تصرخ باسم دميته التي نسيته في السيارة ويختفي صوتها خلف الباب المزخرف الكبير. وبعد ثوان يمشي عصفور رمادي ضئيل على حافة السور ثم يغنى، فيقفز عدة قفزات على الأرض قبل أن يلوي ذيله ويطيح عكس اتجاه ما مشى مطلقاً زقزقة احتجاجية على نفاد النهار وتسربه. تميل الشمس في رحلتها نحو المغرب فيسقط ظل ثقيل على الناحية الغربية من البيت ويصبح للنخلات الست ظلال طويلة تخترق المساحات وتتسلق الأسوار. تتزايد زقزقات العصافير الرمادية التي راحت خماصاً وتطير بشكل هستيري بين غصن وآخر. ويتناهى إلى سمعي أصوات احتكاك عجلات سيارة مسرعة بالإسفلت تشي بحادث مروري وشيك أو نزوة مراهق يشعر بالكدر مثلي. ويرتفع أذان المغرب"⁽³⁾

نجد الراوي هنا يصف الأحداث بعين مثقلة بالهموم، بعد أن تعرض للإشعاعات الضارة التي يطلقها نهار الرياض كما يدّعي، يصف كل ما يراه بملل ورتابة، كل شيء أمامه روتيني لا أهمية له.

¹ معنى العيد : "الراوي الموقع والشكل" ط3 ، دار الفارابي، بيروت ، 2014 ، ص155.

² معنى العيد: " تقنيات السرد الروائي " ص100

³ محمد حسن علوان : "القدس" ص277

يشعر كأنه مهمش لا أهمية له كأنه يراهم ولا يرونه، وهذا تابع من نظرتة لنفسه عندما فشل في إكمال البحث الذي قد يجعل عادة لا تندم على التفريط به والزواج من السفير، وهذا أمر طبيعي، فما داخلنا يعكس نظرتنا لما حولنا.

الراوي المتعدد:

قد يخرج الراوي من أسلوب سرده الذاتي إلى فتح مجال تعدد الرؤى (1)، وهذا ما حدث في رواية القندس عندما دخل على الحكاية راوٍ آخر لخدمة الراوي الأول.. من خلال الحوار الذي دار بين غالب والعم ثابت الذي قدم من القرية إلى الرياض للعلاج، واستغل غالب هذه الزيارة ليحكي له حكايات تخدم بحثه التاريخي الذي لم يكتمل قط.

فيقول: "ساقته الأقدار من قريتنا إلى الرياض ليخبرني ما لم أعرفه عن أبي من قبل....

- صبي يا عم ثابت

- نعم

-ماذا يفعل بالتحديد؟

- يكنس أفنية الدار، يساعد المزارع والطباخ، يقف على الباب للحراسة، يصب القهوة أحيانا في المناسبات الكبيرة. العمل ليس عيبا.

- ولكن الذي أعرفه أنه جاء للرياض وهو كبير.

- في القصور يا ولدي العامل الصغير والكبير كلاهما يدعى صبي.

- وكم ظل عندهم؟

¹ آمنة يوسف "تهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة" ص71

- لا أدري ولكنه سرعان ما ارتقى. هذا ما أتذكره أثناء إقامتي الأولى في الرياض سنة واحدة عملت من خلالها مزارعاً قبل أن أعود إلى القرية، وعندما زرت الرياض ثانية بعد سنة مع ولدي الأكبر لأبحث له عن عمل وجدت أباك يعمل في وظيفة لها مكتب.⁽¹⁾

في المثال السابق وظف الكاتب الحوار ل يتيح للراوي الآخر فرصة الحديث أو الحكى عن قصته، ونلاحظ هيمنة الراوي الأول على الرواية بشكل عام، وتدخلاته وتعليقاته على قصة الراوي بشكل خاص، التي جاءت في الثلث الأخير من فصول الرواية وتحديداً في الفصل : 28-30-32 فقط.

"إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبة المتشعبة في النص القصصي أكثر ملاءمة"⁽²⁾.

فاستعانة الراوي بشخص آخر يحكي، أمر غاية في الذكاء؛ لما فيها من قطع وتيرة السرد، و شد انتباه المتلقي لسماع حكاية أخرى من الماضي يحكيها (العم ثابت) الذي يعيش في بيئة نقيضة عن التي يعيش فيها الراوي الأول، عن جده (حسن الوجزي) الذي حاز على بطولة مجانية، وأسطورة زائفة، بسبب الحكايات التي تنمو حوله وحدها كالحشائش البرية بسبب نزعته الغريبة، وانعزاله عن الناس.

فيقول (ثابت): "كانت ليلة عادية جداً يا غالب، تقبع راضية بمكانها بين الليالي العادية المتراسة في تقويمنا الجبلي... الجبال جادة جداً عندما يتعلق الأمر بصناعة ليلها الكثيف. تنسجه من الظلام لتجعل الناس يهجعون هجوعاً مضاعفاً مستشعرين حضورها فوقهم مثل حراس أمناء.. جدك حسن الوجزي مات في ليلة من تلك".⁽³⁾

¹ محمد حسن علوان : "القندس" ص229.

² سيزا قاسم : "بناء الرواية" ص135-136

³ محمد حسن علوان : "القندس" ص244

هكذا يبدأ (ثابت) بالحكاية من حيث انتهت ثم يعود بنا إلى بعض التفاصيل التي تهم (غالب) لكتابة بحثه التاريخي، وفي ثنايا الحديث عن الجدل يتحدث أيضاً عن (عبد الرحمن الوجزي أبو غالب) كما يقول: "لقد اتفقنا أن أحكي لك عن أبيك وجدك يا غالب، ولا أدري ما هو هذا البحث الذي تكتبه ولا تلك الأوراق الصفراء التي تلصقها على أطراف أصابعك".⁽¹⁾

"سأحكي لك حكاية صغيرة لا يذكرها الآن إلا من هم في مثل عمري. حدثت قبل أن يولد أبوك نفسه. ذات يوم اختصم رجلان في السوق فطعن أحدهما الآخر.. ثم هرب إلى بيت أرملة من قريباته فخبأته.. وعندما جاء طالبوا الثأر وكانوا يعرفون أنها امرأة وحيدة اكتفوا بواحد منهم ليفتش بيتها. فاحتملت له بخنجر وقتلته.. حملت جثته بعد ذلك إلى سطح دارها وألقته على رفاقه من علي. ثم صاحت بصوت عالٍ: "تكفى يا حسن! الرجاجيل دونك!" ولم يكن حسن الوجزي في الجوار أصلاً.. ما أن سمعوها تناديه حتى ظنوا أنه بالداخل.. ففروا جميعاً ونجا المطلوب. هكذا يا غالب حاز جدك على بطولة مجانية... لا بد أنه أسهم بنفسه في اختلاق القصص وترويجها.. أنا لا أظن إلا أنه تصعلك هنا وهناك ولكنه لم يتجاوز حدود الجزيرة. لا شيء مما كان يقوله أو يفعله يشي بأنه اختلط بأقوام آخرين".⁽²⁾

ونجد أن الراوي غالب حاول أن يسمع الحكاية من وجهة نظر أبيه أيضاً من خلال هذا الحوار "كنت عازماً على أن أدفع أي للكلام ولو كلفني الأمر استفزازه بشكل مباشر...

- ثابت يحكي لي عن جدي كثيراً منذ يومين.

مطأً أبي شفته السفلى بعد رشفة قهوة استطابها كثيراً كما يبدو، ورمقني من جفن ما يزال

مضرجاً بجعدات النوم ثم أجاب: - ثابت؟ وش يدريه عن جدك؟

- من يدري إذن؟ أنت لم تكلمني عنه مطلقاً.

- وماذا تريد أن تعرف؟ الرجال مات. رحمة الله عليه لا جدوى من الكلام عن الموتى.

¹ المرجع السابق ص 256

² المرجع السابق ص 257

- واضح أنك تتجنب الكلام عنه. يبدو أنك لم تكن على وفاق معه...

- لا أحد يمكن أن يكون على غير وفاق مع أبيه إلا أنتم يا جيل الشيطان ليس للوالدين إلا السمع والطاعة. بلا مناقشة .

- بماذا كان يأمرك وفيما كنت تطيعه؟

- في كل شيء، الشغل، البيت، السوق...

- ولكن ثابت يقول إنه لم يكن يظل في البيت. كان غائبًا بين الجبال أغلب أيامه.

- ثابت لا يعرف شيئًا عن جدك. إنه مريض وكبير في سنه ولم يعد عقله بخير.

- ماذا كان يعمل جدي؟

- يرعى . كل الناس ترعى!

- وهذا يفسر غيابه الطويل عن القرية؟

- طبعًا.

- ولماذا لم يكن ثابت يعرف أنه يرعى؟

- لأن ثابت لم يكن من الرعاة ولا يملك إبلاً ولا غنمًا . إنه من أدنى القوم. كانوا يعملون في

السوق.⁽¹⁾

وعندما تباينت وجهات النظر حول موضوع جده، شك غالب في مصداقية ثابت وقرر أن

يصبح أكثر حذرًا لموثوقية ثابت ويعلق على الأمر "بدت الأمور أكثر متعة عندما اتخذت هذا

¹ محمد حسن علوان : "القندس" ص 271-273.

الطابع البوليسي في التنقيب والاستقصاء، لا سيما وقد التهم البحث عقلي آنذاك وتركني في حالة من الهوس لم تمر بي من قبل.⁽¹⁾

نجد أن الكاتب قد سمح بتعدد الرؤى في الرواية، ولكن بشكل ضيق ومنحصر في الحوارات التي يطلبها الراوي المشارك من الشخصيات الأخرى مثل الحوار الذي دار مع الأب، والعم ثابت، فلا نجد في الرواية شخصية تحكي أو تروي لنا الأحداث من تلقاء نفسها مع البطل غالب، الذي أوضحنا مسبقاً أنه الراوي المشارك.

الراوي من الخارج:

ويعني أن تكون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية ، دون أن تبين حدود علاقة هذه الرؤية وهذا الراوي بمادة الحكاية.

وكانت هذه الرؤية قليلة الوجود نسبة إلى الرؤية الداخلية في هذه الرواية، فالقصة تتعلق بالأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم فيما بينهم مع الأحداث التي تجري.⁽²⁾ وربما حرص الكاتب على تحري الصدق الفني لإقناع القارئ جعله يوظف هذه الرؤية في بعض المواضع التي تتطلب ذلك. فمثلاً في هذا المقطع " وانتقلنا نحن إلى بيت الفاخرية الذي ما إن رآته أمي ذات يوم وهي تقل بدرية إليه حتى استعازت من الإسراف والتبذير والتطاول في البنيان، ثم ظلت أسابيع طويلة تبتلع غصصاً متنوعة الحجم "⁽³⁾ فالراوي هنا يصف ما تشعر به الشخصية وهذه من سمات الراوي الخارجي وصف دواخل الشخصيات . وأيضاً " ... وطيلة ذلك الوقت، يقبع باسل في مكتبه الصغير الملحق بالضيافة على مرمى نداء من أبي، يتناول قدحاً من القهوة التركية تلو آخر، ويكمل قراءة الصحف التي انتهى أبي من قراءتها، ويتلو قليلاً في قرآن ذي غلاف جلدي يمكن غلقه بسحاب، ويتبادل مع زكي نكاتاً بائته حتى يرتفع آذان الظهر فيخرجون جميعاً إلى المسجد قبل أبي... بعد أن يأوي أبي إلى مضجعه .. يصعد باسل ليلاً إلى سطح مبنى الضيافة. يشعل جمرًا

¹ المرجع السابق ص 273

² سعيد يقطين : "تحليل الخطاب الروائي" ص 169

³ محمد حسن علوان : "القندس" ص 33

ويعد أرجيلته الطويلة وكأسا كثيفا من المنة⁽¹⁾ ثم يتكى على أريكة مخلوعة من سيارة الجمس القديمة.. وحتى ينتصف الليل، يظل باسل ينفث دخان أرجيلته ويستمتع بنسائم الرياض التي لا ترق إلا ليلاً.. يشاركه شفيق هذه الجلسة الرائقة أحياناً محتسباً كوب شاي مثقلاً بالحليب والسكر...⁽²⁾ تبدو معرفة الراوي مهيمنة حيث يخبرنا عن حدث لم يشارك فيه.

"أصبح باسل يدير مصاريف البيت كما اعتاد ذلك دون أن يضطر إلى عرضها على أبي الذي لم يعد يهتم بذلك، وبالتأكيد أن نورة ومنى قد استشعرتا هذا التساهل الجزئي في المصاريف فاستغلتاها أيما استغلال، بينما استنكفت شيخة أن تفعل ذلك في مرض أبي.."⁽³⁾

فالراوي من الخارج هنا يبدو محدود العلم لا يروي إلا ما يراه ظاهراً، أو من خلال زاوية واحدة، بخلاف الراوي الكلي العلم، فإنه قد يغوص في أعماق الشخصيات ويصف ما يدور في دواخلها وما لا نستطيع رؤيته. وهو في رؤيته هذه لا يبين لنا ممن عرف أو ممن سمع، "فإن توسيع المسافة بين الراوي والعالم الذي يصفه وبحكيه يتجسم لنا في الكف نهائياً عن التعليق المباشر أو عن التبرير"⁽⁴⁾. ولكن يبدو أن هذه الرؤية فقدت شعبيتها في هذا العصر وقل من يكتب بها.

¹ المنة : مشروب المنة هو مشروب ساخن من فئة المنبهات يعود منشأه إلى دول أمريكا الجنوبية وفي الوطن العربي ينتشر في عدد من مناطق سوريا ولبنان على وجه الخصوص، وبالأخص في المناطق التي غادرها كثير من المغتربين. تؤخذ من أوراق نبات البهشية البراغوانية و اسم النبتة العلمي هو بهشية براغوانية.

² محمد حسن علوان : القندس " ص 195-196

³ المرجع السابق ص 86

⁴ محمد البارودي : "الرواية العربية والحدائق" ص 284

المبحث الثاني: تيار الوعي .

مثّل تيار الوعي ثورة في تاريخ التطور الروائي في القرن العشرين⁽¹⁾، ومن أبرز تقنياته، التذكر والمونولوج (الحوار الداخلي)، والوصف المرتبط بعبارات التأمل⁽²⁾.

ويذكر (بول ويست) بصورة ضمنية : أن تيار الوعي أسلوب جديد قدمه الروائيون التجريبيون بهدف خلق بطل من نمط جديد منغمس بذاته، يختلف عن البطل المتأثر بما حوله، وهو يرى أن تيار الوعي موجود فينا جميعاً كحقيقة وجود المجتمع نفسه، فقام الروائيون باكتشافه وتجديد أهميته⁽³⁾.

إن مصطلح "تيار" أطلق أولاً في علم النفس، ثم انتقل إلى الأدب كمصطلح أسلوبى يعني تدفق الأفكار وتداعيتها من ذهن الشخصية، ومن أهم سمات التيار هي:

- تراحم الأفكار في الذهن.

- نتيجة لعدم الانتظام تتقدم الأفكار وتتراجع في الذهن بلا أي ترابط بينها في المعنى الظاهري، يفسر تقدمها أو تراجعها.

- عدم الاستواء والانهاء لهذا التيار نتيجة التشوش الذهني.

- يأتي ممزقاً بمعنى عدم الترابط بين الأفكار والصور بمعنى محدد وواضح من ناحية، واجتزاء جزء من فكرة أو صورة من ناحية أخرى.

- المفاجأة في الانتقال من فكرة إلى أخرى ومن حالة إلى أخرى⁽⁴⁾.

يدل الوعي على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي وتمر بمستويات الذهن⁽¹⁾، وتبدأ مستويات الوعي من أدنى مستوى وهو المستوى الواقع فوق منطقة النسيان

¹ انظر روبرت همفري "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ت : محمود الربيعي، ط2، القاهرة، 1975، ص8

² آمنة يوسف: "تهجين الاتجاه" : ص48 . بتصرف

³ انظر بول ويست : "الرواية الحديثة الانجليزية والفرنسية" ج1، ت عبد الواحد محمد، ط11، الهيئة المصرية للكتاب ص605

⁴ عدنان محمد المحادين : "تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف" رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، 2006، ص18

مباشرة، وتنتهي بأعلى مستوى وهو المستوى الذي يتمثل في الاتصال اللغوي.. وعلى كل حال فإن هناك مستويان من الوعي يمكن التمييز بينهما على نحو ما، وهما مستوى الكلام ومستوى ما قبل الكلام، وتوجد نقطة يتداخل عندها هذان المستويان.⁽²⁾

و من خصائص هذا الوعي: أن يتداعى بأفكار وصور متداخلة حيناً، ومناسبة بفتنة حيناً آخر، فكرة فكرة، أو صورة صورة⁽³⁾، وأيضاً الوعي الذي يضاف إليه خاصية التدفق المتقطع للوعي الإنساني.

وتيار الوعي كما عرّفه (لورنس بولنج): هو طريقة السرد التي بواسطتها يحاول المؤلف أن يعطي اقتباساً مباشراً من العقل لا من منطقة اللغة فقط ولكن من الوعي كله.⁽⁴⁾

وعرّفه (وليم جيمس): بأنه جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء، فهو لا يظهر متقطع الأسباب فحسب، ولذلك فكلمات مثل نهر أو تيار، يمكن أن تكون استعارة ملائمة له.⁽⁵⁾

أما (همفري) فيعرّفه بأنه: نوع من القصص التي يركز فيها أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات.⁽⁶⁾

تيار الوعي الذي يعني تقديم العمليات الذهنية في مرحلة ما قبل الكلام عبر وسائل متعددة... يحتوي على أنواع مختلفة من التداخليات، المونولوج الداخلي الذي يقصد به طريقة تقديم الكاتب للمحتوى النفسي لشخصياته، كذلك العمليات النفسية في مستوياتها المختلفة في حالة

¹ روبرت همفري: "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ص16

² المرجع السابق ص17

³ بول ويست: "الرواية الحديثة الانجليزية و الفرنسية" ص22

⁴ والاس مارتين: "نظريات السرد الحديثة"، ص17

⁵ نقلاً عن محمود غنيم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ط2، دار الجيل 1993 ص9 وانظر همفري ص15 ويست ص15 ومحمد هلال ص254-255

⁶ همفري: "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ص20

الوعي بها قبل أن يعبر عنها بالكلام لحظة وقوعها، وهناك نوعان من المونولوج يقتضيان منهجاً معيناً في الأسلوب اللغوي، هما:

النوع الأول مونولوج مباشر:

ينقل المحتوى النفسي دون تدخل المؤلف ودون افتراض وجود قارئ، وهذا المحتوى غير مترابط؛ لأنه يقدم النسيج الفعلي للوعي وتؤكد فيه الخصائص اللغوية التالية: الافتقار إلى الترابط المنطقي، والتداعي الحر، وغياب علامات الترقيم، والالتكاء على ضمير المتكلم وتردد زمن الجملة بين الماضي والماضي غير التام والحاضر دون تعليق أو توجيه¹.

النوع الثاني مونولوج غير مباشر:

وهو يعطي القارئ إحساساً بحضور المؤلف باستمرار، ويقدم بواسطة ضمير الغائب أو المخاطب، وتستخدم فيه الأساليب الوصفية والتفسيرية على نطاق واسع، وتحقق في لغته إمكانات الترابط والوحدة الشكلية في اختيار مادة المونولوج والإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور، مع المحافظة على خاصية الانسياب والتدفق⁽²⁾.

وعندما يكون هذا البطل رافضاً للواقع الذي يحيط به، فهو يقوم بإعادة تشكيل معطيات العالم الخارجي تشكيلاً قد يكشف جوهر نواقصه، أو جوهر صراعاته، أو جوهر حركة قواه الاجتماعية... وهو يعيد تشكيل هذه المعطيات بمنطق الخطاب الخارجي⁽³⁾.

¹ محمد صلاح الشنطي: "آفاق الرؤية وجماليات التشكيل" النادي الأدبي بمنطقة حائل، 1418هـ، ص 80

² نفسه. ص 80

³ انظر ليتش إدموند: كلود ليفي شتراوس "ترجمة ثائر أديب، وزارة الثقافة، دمشق، 2001م، ص 12

– تداعي الذاكرة:

اعتمدت قصص تيار الوعي على الإفصاح بآراء ذاتية تمس أعماق النفس التي يصعب على اللغة الإحاطة بها، وهذه الآراء تقوم على حدود ما بين اليقظة والنوم، والوعي واللاشعور، والعقل والجنون، وما إلى ذلك من المشاعر العجيبة التي لا توصف إلا عن طريق الإيحاء بها... فهي تكشف عن الوعي الباطني من خلال الحديث النفسي للشخصيات التي تتجاوز كثيراً من الأحداث المهمة، تاركة للقارئ استنتاجها. ويعتمد الروائي في إضمارها على الرجوع الزمني أو تقدمه من خلال تداعي المعاني في ذاكرة الشخصيات وعقلها الباطني.⁽¹⁾ فمن الممكن أن يحدث فعل يترتب عليه تداعي الذاكرة كما حدث مع البطل عندما قال: "سكنت لنفسي فنجناً آخر من قهوتي العربية بتحفظ. صنعتها هذا الصباح بلا قرنفل حتى أعود طعمها صافياً دون أن يتدخل فيها أي. كلما رشفت منها رشفة أحرقني طعمها اللاذع، شعرت بأن أبي يتسرب إلى دمي مثل مرض وراثي عنيد بدأت أشعر بأعراضه فعلاً.

يخرج أبي من فناجين القهوة أحياناً مثل مارذ من البن ويداهمني ليلاً ونهاراً. رأيت في حلمي قبل أيام يتأمل صفّاً طويلاً من الرجال يتقدمون نحو سريري في عرضةٍ صاخبه وهم ينشدون:

من سراً أبحاً نصف الصفوف

وعند أبو غالب جينا ضيوف

ما تغيب غايب دون عذره

يطلب العشرة.. ويفزع ألوف

... ترنحت في مشيتي نحو الحمام وأنا أدعك جيبني بعنف لأطرد نشيدهم الرتيب..⁽²⁾

يتضح هنا تداعي الذاكرة الممزوج مع السرد من خلال الأحداث التي تفيض بها مشاعره الداخلية بوصفه صاحب تجربة، فشرب القهوة على ضفة (ويلامت) صافية بدون الإضافات التي يحبها والده

¹ محمد غنيمي ص 520

² محمد حسن علوان : "القندس" ص 11

تجعله يشعر بأن له القدرة على الاستقلال والخروج عن تسلط أبيه أو سيطرته. أما الجزء الآخر فقد جعل الحلم كمحفز سردي لتداعي الذاكرة، فساعد هذا المحفز بالإضافة إلى التخيل إلى استدعاء صورٍ تتجاوز الواقع الملموس إلى عالم خيالي تذوب فيه عناصر الواقع، فيتفاعل الواقع مع الخيال، وينتج عنه صورة تكون أساسها من الواقع وعناصرها من الخيال. وهنا أيضاً توظيف آخر للحلم في سبيل البحث عن حياة هائلة "نمت على نزهة مستعينة بأحلام جميلة وذكية. في منتصف الحلم قررت أن أكرر هذا السلوك الذي قدّم لي نومًا هادئًا كهذا فرمما وقعت أخيراً على الدور المناسب الذي يمكن أن أؤديه هنا لتقبلني بورتلاند" ⁽¹⁾.

وقد يكون محفز تداعي الذاكرة بصرياً، كما سيتضح عند ذهاب الراوي غالب إلى المكتبة و مشاهدته للمهرجان الذي يقام للقندس كل سنة، وذلك قبل أن يقرأ اللوحات المنشورة في الشوارع والتي مفادها أن القندس رمز هذه الولاية، فأعطاه المشرف عليها فيلم فيديو عن هذا الحيوان "رحت أفرج على القنادس وهي تبني السد وتصارع النهر وترعى صغارها وترقص تحت ضوء القمر. اتسعت في داخلي مساحة من الشرود وشعرت بأن قدمي يرتفعان عن الأرض بقوة غامضة لأسافر في أنبوب من الأقدار المبعثرة. رأيتها تسبح في بركة الماء الفضي وتختبئ تحت كومة من الأخشاب المتراكمة. اقتربت غمائم نجد لتظلي دون أن أشعر حتى سمعت أزيز سيارات وترّهات بشر. تضاجع قندسان بعد أن رقصا رقصة دورانية طويلة تبعث على الخشوع. أصبحت نافذة الغرفة الصغيرة تطل على الرياض. شمت بالفعل رائحة الأعصاب المحروقة والليل المكبد بالعشق" ⁽²⁾.

وأيضاً كان السمع أو عدم الرغبة بالسماع بالأحرى محفزاً آخر لتداعي الذاكرة والهروب إلى سد منزل؛ وذلك في مقطعين: الأول بين غالب وأمه "...مع انتهاء عبارتها صرّ في داخلي باب من الحديد لا تعرفه. يوصد نفسه كلما راحت تصب عليّ تقربها الثقيل ويحيلني إلى قلعة من الصمت والوحدة. أكنس من عتباتها كل ما في أعصابي من التوتر وأكومه فوق لساني كالعادة مثل حفنة من

¹ المرجع السابق ص 100

² المرجع السابق ص 27

الغبار والأغصان الجافة... مسحت بيدي على جيبني لأتأكد أن صوتها لن يتجاوزها إلى ما وراءه، وتركت لساني يخونني كما تعود أن يفعل بي منذ عامي الرابع..⁽¹⁾

والثاني مع أبيه "أوصدت بحدوء ذلك الباب الحديدي الذي يحول بيني وبين ثورة أبي. عزلت نفسي وراءه كما اعتدت منذ طفولتي، وعلقت في محجريّ عينيّن ميتين لا تريان أبي وثورته إلا موجة متجاوزة وسيحسرها الجزر قريبًا. حذرت أذنيّ من أن تحاولا ترجمة كلامه البغيض وأهبتُ بهما أن تتركاه يتسرب كسيل من الضجيج لا أكثر"⁽²⁾

وفي هذا الغياب الشامل، تتوجه الشخصية إلى نفسها، إنها شخصية متألمة، وتعطي انطبعا وكأنها فقدت الثقة في العالم الخارجي، إن شخصية من هذا النوع تفر من الآخرين، تبتعد عنهم لكي تبحث عن مكان في فضاء بعيد، من أجل التوجه في سرية تامة إلى نفسها، إلى قلبها وإلى روحها⁽³⁾. ولأن التوجه إلى الآخرين أصبح مستحيلًا، فإنها ترجع إلى عالمها الداخلي، وهذا يدل على أن الشخصية تعاني اضطراباً نفسياً وأنها غير سوية، تعاني تهميش المجتمع وبالأخص أقرب الأقربين، فتأثير الوالدين يكون كبيراً على الولد سواء إن كان تعزيراً أو توبيخاً. وفي حالة الراوي غالب نجده أحياناً يعزو أسباب إخفاقاته في الحياة إلى تفكك والديه وإلى إهمالهما وتخطيمهما له.

وقد يتشكل تداعي الذاكرة عن طريق الصور المجازية التي زحرت بها الرواية في ربط الواقع بالمتخيل وتشخيص الأشياء من حوله، فمثلاً عندما يتحدث عن حبه لغادة التي تزوجت غيره يقول: "شعرت بأني دخلت في دوامة هلع أبدية وكُتبت ضمن الضالين في مهمة العشق. تراءت لي صورة يائسة في الليالي القليلة التي بكيتها مثل طفل جائع لن يرضيه أحد. وبقيت في حالة من الوله حتى انقشعت وحدها مثل جرح سطحي استيقنت بعد ذلك أن البكاء المبرير على عتبة العشرين يشبه

¹ المرجع السابق ص 36

² المرجع السابق ص 291

³ مصطفى العزوزي: "عبد الرحمن منيف والطموح الى رواية عربية جديدة": دورية الراوي، ع 21، ص 154

بلوغ الفتيان الحلم.. يقشعون الطفولة عن أجسادهم ولكنها تبقى دفينه في زاوية صغيرة من الروح إلى الأبد"⁽¹⁾

فتداعي الذاكرة في المثال السابق تمثل من خلال الصورة المجازية التي شبه بها حالة الحزن والفقد التي عاشها في السابق بالجرح السطحي الذي تنقشع قشرته من مرور الوقت ويتعافى منه الشخص، وأيضاً شبه البكاء المرير في العشرينيات ببلوغ الفتيان الحلم. فاستعان الكاتب بالصورة المجازية لوصف مشاعره والسماح لها بالخروج من الذاكرة بهذا الشكل.

وأيضاً "تأخرت طويلاً تلك المكاملة الثانية فتداخلت تصوراتي مع بعضها في بقعة حمراء سوداوية مثل الالفا الملتهبة"⁽²⁾. كلما عدت للملحق ولم أجد رسالة منها في هاتفني ازداد غصبي يوماً بعد يوم، تراكم هذا الغضب حتى شعرت بأني أربي في صدري وحشاً صغيراً.. لم تبق أغنية ذات معنى إلا وضعتها في جهاز الرد الآلي.. حتى كاد يفقد عقله. وكان عقلي أيضاً على وشك التفحم في وادٍ من الحيرة والترقب... وأخيراً استطعت نزع رقم منزلها الجديد من خادمة، اتصلت لترد هي على الفور.. عندما سمعت صوتي شعرت بأنها ترتجف وأنا أرتجف حتى كأن الأسلاك بيننا اتصلت بأعصابنا مباشرة"⁽³⁾ وفي هذا المقطع توجد عدة صور مجازية وظفها الكاتب لتداعي الذاكرة مثل تشبيه غضبه بالوحش الذي يكبر ويتغذى بالغضب، وعقله بالشيء المتفحم من كثرة التفكير، وتوتره وشدة ارتجاف صوته وصوتها وكأن أسلاك الهاتف متصلة بأعصابهما مباشرة.

"غزل المبدع محمد حسن علوان لغة «القندس» على مهل، لتتواءم مع بوح الراوي، وتداعياته الطويلة، وتنقلاته الزمنية والمكانية، ولتكون اللغة على قدر أربعيني يختصر محطات العمر، ويطلب استشفاءً بالكلمات ربما، ويرفض العيش كقندس يضيع الحياة في بناء سد، حتى ولو نثرها في مساحات أخرى، المهم أن تكون تلك المساحة خاصة به غير مفروضة عليه"⁽⁴⁾. فهو يلجأ إلى نوع من الأبجدية التي يمكن أن نطلق عليها (الأبجدية العضوية) حيث يتم توظيف الجسدية في إنتاج

¹ محمد حسن علوان: "القندس" ص 205

² الالفا: هي كتل سائلة تلفظها البراكين.

³ انظر محمد حسن علوان: "القندس" ص 208-209

⁴ محمد اسماعيل: القندس: بوح لكائنات نهر غريب: صحيفة الامارات اليوم، 6 فبراير 2013.

الكلام، وكثيراً ما يتلازم هذا الإنتاج مع لحظات الصمت القهري أو الاختياري.... وفي بعض الأحيان تلجأ النصية إلى ترجمة الحركة الجسدية أو الروحية إلى صياغة لغوية، إذا كانت الأبدية غير محددة أو ملتبسة⁽¹⁾. على سبيل المثال "جلست على أحد الكراسي التي ما زالت مغلفة بالبلاستيك وأنا أشعر بتلك التشققات التي تغرينا بالإمعان في توسيعها حتى نكسر أنفسنا عمداً، وبتلك البرودة المشاكسة التي تفسد علينا متعة الوقوف على شاطئ جميل. ما زالت الغربة تمرر أسنانها الصغيرة على حدود وجهي وأصابني. أعرف أن هذه الأسنان ستتمو لتصبح أحدّ وعلى جسدي أن يصبح أقسى".⁽²⁾ إن عدم الانتظام والاكتمال، والجمل المتتابعة غير كاملة التواصل، وانتقالات مفاجئة، وإهمال الترتيب الزمني للأحداث، والاعتماد على الترتيب الشعوري، يكون من أهم مميزات التداعي الحر في الروايات، والتسلسل المنطقي والزمني ليس ضرورياً فيما يدور في ذهن الإنسان من ذكرياته أو مشاعره.⁽³⁾

– المونولوج الداخلي:

كثيراً ما يستخدم الفن القصصي (رواية أو قصة قصيرة) النجوى الداخلية أو المونولوج الداخلي، ذلك الذي يتمثل في تصريح الشخصية بما في أعماقها في مناجاة للنفس دون أن تتجه بالحوار إلى غيرها، وتلك أداة فنية تفيد في استبطان الشخصية والتعرف إلى جوانبها، وما يعتمل داخلها من مشاعر وما تحس به من عواطف وما تضمه من أسرار.⁽⁴⁾

والمونولوج الداخلي ينقل الشخصية من عالمها الخارجي إلى العالم الداخلي لينقل أحاسيس النفس واختلاجاتها بشكل ليس فيه صعوبة تيار الوعي؛ لأن فيه الاستقامة والترابط المنطقي بقدر ما

¹ محمد عبد المطلب: "بلاغة السرد" ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013، ص158

² محمد حسن علوان: "القندس" ص118

³ سيد إبراهيم آرمن: "تيار الوعي في التلصص لصنع الله إبراهيم" مجلة التراث الأدبي، السنة الثانية، ع8، 1389

⁴ يوسف نوفل: "في السرد العربي المعاصر" ط1، دار العالم العربي، 2011، ص315

في الحوار الداخلي⁽¹⁾، وغايته هو الكشف عن أغوار النفس، وهو يتميز بتدفق عباراته واصطباغها بلون الانفعال، ويتسم بطوله وبترباط أفكاره.⁽²⁾

و للمونولوج الداخلي نوعان، هما:

1- المونولوج الداخلي المباشر

2- المونولوج الداخلي غير المباشر

وهناك فرق بينهما؛ فالمونولوج المباشر "هو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً، وهذا هو النمط الذي يهتم به (دوجاردي) في تعريفه. وقد كشف البحث عن أنه يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة، مع عدم الاهتمام بتدخل المؤلف؛ أي أنه يوجد غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية، فهو موجود فحسب بإرشاداته المتمثلة في عبارات (قال كذا) و(فكر على النحو) كما أنه موجود بتعليقاته الإيضاحية"⁽³⁾

أما المونولوج غير المباشر فهو "ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف واسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقة خلال تلك المادة وذلك عن طريق الوصف والتعليق"⁽⁴⁾

فالراوي الذي يتحدث بضمير المتكلم عن دواخله هو، أي ما يخصه من ناحية شعوره بذاته لا شعوره ببواطن الآخرين، ومن هنا يكون المونولوج مونولوجاً داخلياً مباشراً، بينما عندما يتحدث الشخصية عن تصورها هي لما يجول من إحساسات وأفكار ومشاعر في أذهان الآخرين، أي أن تقدر الشخصية أو تتوقع ما يدور في أذهان الآخرين فهذا هو مونولوج داخلي غير مباشر.

¹ شكري عياد: "المونولوج الداخلي" مجلة عالم الفكر ع3، 1972، ص38

² انظر محبة حاج معتوق: "أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية" ط1، دار الفكر اللبناني، 1994، ص315

³ همفري: "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ص44

⁴ المرجع السابق ص49

المونولوج الداخلي المباشر:

يهدف الى الإفصاح عن الطبيعة الذهنية والنفسية، ويتميز المحتوى الذهني بالتراكيب الخاص للجمل، ووجود معجم خاص بالشخصية وتنظيم وحدات التفكير على النحو الذي تظهر به في وعي الشخصية كما سيتبين في الأمثلة التالية:

- "لو كان في شقي امرأة لكان عندي مرآة، أكبر المرايا تذكرني بأن أطرح على نفسي أسئلة صعبة ومراوغة كشأن الذي يلتقي خصمًا لم يره منذ سنين... قلت لنفسي وأنا أخرج متأبطًا إياها من معرض إيكيا.. إنه تكفيني منها نظرة خاطفة قبل الخروج من أجل الآخرين الذين يستحقون النظر في وجه أفضل. ليس بوسعها أن تلعب في حياتي دورًا أكبر" (1) في هذا المقطع الراوي يتحدث إلى نفسه من خلال لفظة "قلت لنفسي" وعمد أيضًا إلى قطع فكرة والانتقال إلى أخرى، فكان يصف بيته ومرآته الصغيرة، ثم انتقل إلى أن وجهه لا يستحق النظر إليه مما يعكس الاضطراب في الأحاسيس وعدم الثقة بالنفس. وهذه صورة من صور المونولوج الداخلي المباشر.

- وفي موضع آخر ".. وخرجت إلى سيارتي وأنا أفكر كيف يتعامل الله مع الدعوات المتتابة التي يرفعها أي وأمي عليّ منذ ست وأربعين سنة حتى الآن؟ هل من المعقول أنه لم يتخذ قراره بشأنها حتى الآن؟ أتراه يمهلي.. أم يهملهما؟" (2) في هذا المونولوج نجد الراوي يتوجه بالسؤال إلى نفسه مفترضًا عدم وجود سامع أو قارئ. وهذه أيضًا من سمات المونولوج المباشر.

- وأيضًا "أحيانًا أفكر أن بدرية ربما كانت أهم امرأة في حياتي رغم كونها بعيدة جدًا عن روحي هذه الأيام... أتعجب من قلة ما هو مشترك بيننا ومن سطوته وقوة تأثيره. لا أظني كنت سأختارها أختًا لو أننا نختار ذلك، ولا أظنها كانت ستفعل أيضًا. تورطنا في رحم واحد.. (3) فالشخصية هنا كونت هذا المونولوج استنادًا إلى ذاكرة المدى البعيد أو الطويل، فهو يتوقع إحساس

¹ محمد حسن علوان: "القلندس" ص 9

² المرجع السابق ص 37

³ المرجع السابق ص 65

أخته تجاهه من خلال رواسب الوعي العميقة في الذاكرة عن علاقتهما كإخوة مع قلة الروابط المشتركة بينهما.

- "قفزت إلى ذهني.. آخر عبارة سمعتها من أمي وأنا أغادر بيتها الشمالي الجاف "الله لا يردك جعلك ما ترجع" تشبه أمي هذه الأشجار ذات الجذع الطويل التي تورق في أعلاها فقط ولا تسقط ثمرتها أبداً. فكرت ما إذا كانت عبارتها تلك تقريباً غاضباً أم دعاءً صادقاً، وما إذا كانت رسائل غادة الهاتفية التي تراكمت في هاتفي منذ وصولي لطفاً مصطنعاً أم اعتذاراً متأخراً" ⁽¹⁾ توافق منظر الأشجار الهائلة ذات الجذع الطويل المثمر أعلاه فقط في طريق سفره مع حالته النفسية المنكسرة والخائفة من المستقبل في الوقت ذاته، فجعلته يفكر في من يفترض أنهم يمنحون له الأمان وأقرب الناس في الوقت ذاته، أمه وحبيبته، فهو من خلال هذا المونولوج المباشر يريد أن يرسم الصورة المفترضة لهم في خياله، يريد أن يصدق أن أمه كانت تفرعه وأنها نادمة ربما على هذا الدعاء، وأن حبيبته تعتذر إليه لأنها لم تحسن استقباله في لندن.

- "عندما قررت عادة أن تتزوج زفت إليّ الخبر وكأنها تقترح أن نخرج في نزهة. كانت تحدثني عن تفاصيل قرار محسوم لا ينقصه أي احتمال صغير لارتباطنا نحن رغم أننا كنا قد قطعنا معا مشواراً يقترب من العامين... صحيح أن احتمال نجاحنا في الزواج كان شبه معدوم، غير أن انعدامه لا يعني أن قلبي صار علبة عصير فارغة. كان عليها أن تتدرج في إعلامي بهذا القرار بدلاً من أن تطوح به أمامي بهذه البساطة. ألم يكن من اللائق أن تشنق دمتين على شرف حكايتنا الجميلة؟ أن تبكي قليلاً على كتفي وتخبرني أي سائل في قلبها إلى الأبد؟" ⁽²⁾ يتضح في هذا المونولوج تزاخم الصور والأفكار في منطقة ما قبل الكلام وروايتها في لحظة وصولها إلى الذهن عندما شبه قلبه بعلبة العصير الفارغة، ومن ناحية أخرى يدل على شدة الألم النفسي، والتوتر العصبي، الناتج عن ضياع حلمه بالزواج بها وتحطم آماله بالإضافة إلى طريقة نقل الخبر إليه.

¹ المرجع السابق ص 69

² المرجع السابق ص 201

المونولوج الداخلي غير المباشر:

هو الذي يكون بضمير الغائب أو المخاطب، ويتمثل حضور المؤلف فيه بصور التفسير والوصف، ويعني أيضًا أن تتحدث الشخصية عن تصورها لما يجول من إحساسات وأفكار ومشاعر في أذهان الآخرين كما سيتبين من خلال الأمثلة:

- " إن حضوري وانصرافي لا يغيران شيئاً لديه؛ لأنه يدير قلبه مثل مؤسسة، هذا أوضح ما يمكن أن تعكسه ملامحه. لو أُنِي تسَلَقْتُ جبينه لمسحني مثل حبة عرق، ولو أُنِي تسَلَلْتُ إلى صدره لسعل قليلاً ثم أوى إلى فراشه متدثرًا بلحافٍ إضافي يقيه شر الأبناء الذين يستدرّون العواطف النافهة.. لا يهم لا يوجد آباء وأمّهات لمن تجاوزوا الأربعين مثلي"⁽¹⁾ فهذا المونولوج الداخلي غير المباشر جاء بضمير الغائب، فهو يتوقع مشاعر أبيه تجاهه دون أن يسمعه أبوه، فتداخل صوت المؤلف مع صوت الراوي في اللغة والتعليق عندما قال "لا يهم لا يوجد آباء وأمّهات لمن تجاوزوا الأربعين مثلي".

- وأيضًا " أُمِّي تفترض فيّ وفي بدريّة شخصيتين ملتائتين بالقلق الأبدي الذي أورثنا إياه أبي فحرمنّا من التمتع بحياة تشبه حياتها مع عائلتها الأخرى. نحن قنادس بينما أُمِّي صارت حيوانًا بريًا لا يعبأ ببناء السدود بقدر ما يعبأ باهتبال الأرض وانتهاز السماء.. وعن حسان.. تفترض أُمِّي أُنِي أغار من وجهه المنحوت بعناية ومن عينيه الزرقاوين، وبدريّة تفترض أنه مخنث طالما عبث به أفاقو الرياض . لم أسمعها من قبل تستخدم هذه الصفة إلا لوصفه"⁽²⁾ في هذا المقطع الراوي يتحدث بما تشعر به الشخصيات تجاهه تارة، فأمه تفترض فيه وفي بدريّة أنهما مريضان بالقلق وغير أسوياء، وأنه يغار من ابنها الذي أنجبته من أب آخر، بينما بدريّة تفترض في حسان أنه مخنث بسبب كرهها له وتميزه بالجمال عنهما.

- " أكاد أقسم أن (كونان اوبرين) مهما بدا مبتهجًا وضاحكًا فهو مثلي تمامًا.. في صدره مزرعة من الحزن لم يحرقها أحد.. سيرته لا تقول شيئًا وأنا لا أحتاج إلى أن أقرأ سيرته حتى أثبت من

¹ المرجع السابق ص72

² المرجع السابق ص96

حدسي. لا أحد يشم رائحة الحزاني والخائفين مثلي" ⁽¹⁾ ولم يقتصر المونولوج الداخلي غير المباشر على شخصيات الرواية فقط، وإنما امتد ليشمل مذيع البرنامج الذي يشاهده البطل، على الرغم من أنه يقدم برنامجاً ساخراً، فإن الراوي يظن أنه حزين ويخفي تحت ضحكاته المأكبراً، لا نعلم من أين أتى بهذا الظن، ربما كان المتأملون يشعرون ببعضهم فور رؤيتهم لبعض.

وتجدر الإشارة إلى أنه ثمة فرق واضح بين حديث النفس والمونولوج الداخلي: فالأول يهدف إلى توصيل المشاعر والأفكار في ارتباطها الوثيق بالحدث القصصي، في حين يهدف الثاني إلى الإفصاح عن الطبيعة الذهنية والنفسية ولا يغوص الحديث النفسي في أعماق طبقات الوعي بل يظل قريباً من السطح، ويتميز المحتوى الذهني المائل في مناجاة النفس بالتركيب الخاص للجملة، ووجود معجم خاص بالشخصية وتنظيم وحدات التفكير على النحو الذي تظهر به في وعي الشخصية ⁽²⁾

¹ المرجع السابق ص 221

² محمد صلاح الشنطي: "آفاق الرؤية وجماليات التشكيل" ص 81

الفصل الثاني : الزمان
المبحث الأول : البنية الزمنية
• المبحث الثاني : الإيقاع الزمني

الزمان

لا سرد بدون زمن فمن المتعذر أن نعثر على سردٍ خالٍ من الزمن، وإذا كان الزمن قرين الوعي به، فإن هذا الوعي يكون أحاديًا في الزمن الطبيعي، بحيث لا يمكنه إدراك سوى خط حدثي واحد لصيق به، أما في الزمن السردى فإن السارد بوصفه الذات الواعية للسرد وعيًا أولاً، يمكنه إدراك عدة خطوط زمنية تتيح له فرصة عرض الأحداث المتزامنة في أكثر من مكان ولأكثر من شخصية⁽¹⁾.

وقد ظلت كلمة الزمن لفترة طويلة لا تشير إلى معنى دقيق بعينه، ولا إلى دلالة محددة، على الرغم من تعدد محاولات تعريفها، وقد تجلت إشكالية الزمن عبر عصور المعرفة بوصفها إشكالية وعي في الأساس⁽²⁾.

ويؤثر عن (الشكلانيين الروس) أنهم كانوا الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضًا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وعنهم فإن عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين: إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبار الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى⁽³⁾.

وإذا رجعنا لفكرة الوعي بالزمن وحركته، الذي يوجد عبر الوعي بالأحداث وامتلاء اللحظة بها، فسيظهر جليًا إن السرد هو فن أدبي يتعامل بالدرجة الأولى مع الزمن من خلال تعامله مع مكونات هذا الزمن⁽⁴⁾. فالوعي بالزمن هو نفسه الوعي بالتغيير، ولا يصح الوعي بالتغيير إلا بوجود مسبباته (الأحداث)؛ ليكون هناك في النهاية وعي بوجود لحظات سابقة نسميها الماضي ولحظة

¹ هيثم الحاج علي : الزمن النوعي، ص 32

² المرجع السابق ص 17

³ حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 107

⁴ هيثم الحاج علي: "الزمن النوعي" ص 25

واحدة حاضرة هي الحاضر، تمتد في علائقها من جهتين؛ إحداهما نحو هذا الماضي، والأخرى نحو المستقبل⁽¹⁾.

ويمكن تعريف الزمن: بأنه شيء أقل جزء منه يحتوي على جميع المدركات. ⁽²⁾

كما حاول (مراد عبد الرحمن مبروك) البحث عن مفهوم للزمن الروائي أقرب للقبول من وجهة نظر الجميع فعرض لمقولات القائلين بالأزمنة الاجتماعية والسيكولوجية، واللغوية، وخلص من كل ذلك قائلاً: "ولحل هذه الإشكالية يمكننا القول بتطابق اللحظتين وهما لحظة كتابة الرواية مع لحظة سرد الأحداث على لسان البطل الراوي، وبذلك يصبح الزمن المركزي في الرواية هو الزمن الصفر أو الزمن الحاضر، وما يتلوه الراوي من أحداث وقعت سلفاً يعد زمنًا ماضيًا، وما سيحدث يعد زمنًا مستقبلاً، بالرغم من أن الزمنين تم سردهما في الزمن الحاضر أو الزمن الصفر أو اللحظة الآنية وهي لحظة كتابة الرواية⁽³⁾.

وقد توقفت الدراسات الأدبية المعنية بمقاربة النصوص الروائية عند حدود الزمن وتصنيفاته، كما صنع (أحمد النعمي) مستفيداً من تقسيم (ستيفن هوكينغ)، حين حصر أشكال الزمن الروائي في "الزمن الكونولوجي، والزمن السيكولوجي، والاسترجاع والاستباق"⁽⁴⁾. وهناك من قسمه: إلى زمن تاريخي وهو الذي تتميز به الروايات التقليدية، وزمن نفسي وتتميز به روايات تيار الوعي الحديثة، وزمن خرافي والزمن الدائري الطقوسي المهيم في روايات الخرافة⁽⁵⁾.

و قسم (تودوروف) الزمن إلى داخلي وخارجي، فالداخلي يتضمن زمن القصة، وزمن الكتابة أو السرد، وزمن القراءة. أما الخارجي، فهو: زمن الكاتب؛ أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ؛ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي، والزمن التاريخي؛ ويظهر في علاقة التخيل بالواقع.

¹ المرجع السابق ص 18

² إبراهيم العاني: "الزمن في الفكر الإسلامي" ط1، دار المنتخب العربي للنشر والدراسات، 1993، بيروت، ص 147

³ مراد عبد الرحمن مبروك: "بناء الزمن في الرواية المعاصرة"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص 19

⁴ حمد البليهد: "جماليات المكان في الرواية السعودية"، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 1428، ص 66

⁵ انظر آمنة يوسف: "تقنيات السرد"، ص 69

ومعلوم أن هذا التوزيع الثلاثي ليس جديداً تماماً، فقد سبق (لبوتور) سنة 1964 أن أقام تصنيفاً مشابهاً وهو : زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة⁽¹⁾.

وتعد العلاقة بين زمن القص وزمن الحكاية نقطة انطلاق أساسية لمنهج علماء السرد الشكليين، فقد حاول (تودوروف) أن يخطط لنفسه طريقة خاصة في معالجة الزمن كمظهر من مظاهر السرد، وذلك بالانطلاق من تحديد العلاقات القائمة بين زماني القصة والخطاب وتوزيعه إياه على ثلاثة مستويات انطلق منها (جيرار جينيت) أيضاً، وهي:

1- النظام: وهو ترتيب الأحداث على الخط الزمني حسب ظهورها في الخط السردية وفيه تبرز تقنيتا الارتداد والاستباق.

2- المدة: التي قد تتسع أو تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائماً قياسها من خلال تقنيات سردية هي التلخيص والحذف والمشهد والوصف.

3- التواتر: فتتكرر فيه بعض الحوادث ضمن فضاء القصة المحكية. كما في الحالات التالية:

- يروي مرة واحدة ما حدث مرات عديدة.
- يروي مرات عديدة ما حدث مرات عديدة.
- يروي مرات عديدة ما حدث مرة واحدة.⁽²⁾

ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط هندسي معقد على خط مستقيم، ومن هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث، فزمن الخطاب زمن خطي يخضع لنظام كتابة

¹ انظر حسن بحراوي : "بنية الشكل الروائي"، ص114

² انظر المرجع السابق ص 115، وأيضاً أمينة رشيد : تشظي الزمن ص24-25، وكذلك آمنة يوسف : تقنيات السرد ص69-70، وأخيراً محمد عزام نحو شعرية منفتحة ص129 .

الرواية على أسطر صفحاتها. في حين أن زمن الحكاية، زمن متعدد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدثٍ في آن واحد (1).

الحياة ليست سلسلة من المصاييح المرتبة بانتظام الحياة هالة مضيئة، غلاف شبه شفاف يغلفنا منذ ولادة وعينا. من هذا المنطلق تم تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين هما:

المبحث الأول: البنية الزمنية.

و المبحث الثاني: الإيقاع الزمني.

هناك حركتان أساسيتان للسرد الروائي من منظور تعامله مع الزمن تمثل كل منهما اختياراً يقوم به الكاتب لحل المشاكل التي يطرحها عليه الزمن السردى:

الأولى : وتتصل بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص، وينسق ترتيب الأحداث في القصة، فقد نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكى المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد، انطلاقاً من النقطة التي وصلتها القصة، وهكذا فتارة نكون إزاء سرد استرجاعي وتارة نكون إزاء سرد استشرافي. وهو موضوع هذا المبحث.

أما الحركة الثانية: فتربط بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها وتشتمل على مظهرين رئيسيين:

أ- المظهر الأول يقضي باستعمال صيغ حكاية تختزل زمن القصة ونموذجه هو السرد التلخيصي الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة، ثم الحذف وهو يؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة ولذلك فهو يعدُّ تسريعاً للسرد.

¹ انظر تزفيتان تودورف : مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سبحان وفؤاد صفا، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي" ط 1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات ، ص55

ب- أما المظهر الثاني فيمثل الحالة المقابلة حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع السرد، وذلك باستخدام السرد المشهدي الذي يعطي الامتياز للمشاهد الحوارية فتختفي الأحداث مؤقتًا وتعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص.

أو بتوظيف تقنية الوقف، وهي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع. وتكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة.⁽¹⁾

وفي ما يلي تفصيل للبنية الزمنية من خلال الاسترجاع والاستشراق ، والوقوف على بعض المواضع التي وظفت هذين العنصرين في سياق البنية السردية لرواية القندس .

¹ انظر حسن بحراوي: " بنية الشكل الروائي " ص 119-120

المبحث الأول: البنية الزمنية.

انطلاقاً من حاضِر القصة الذي يمكن اعتباره درجة الصفر للزمن السردي، تتم حركة إلى الوراء وحركة إلى الأمام تقضي كلاهما بإيقاف التسلسل الخطي للأحداث؛ لاستعراض مراحل ماضية أو مقبلة من القصة، وفي الحالة الأولى تتم العودة إلى الماضي لاسترجاع بعض الأحداث التي جرت في فترات سابقة، وفي الحالة الثانية تقوم الرواية باستشراف المستقبل عندما تحكي مقدماً أحداثاً لن تقع إلا في وقت لاحق من القصة. وقد لا تقع أصلاً⁽¹⁾. فيتكسر الزمن، ويتحرر من خطيّته، وعليه فالأحداث لا تتعاقب وفق تاريخية واضحة بل تتقاطع وتتزامن⁽²⁾.

وبالنظر إلى الزمن في رواية القندس يتضح أنه لا يسير على خط تصاعدي ومنتابع، بالعكس من ذلك فقد بدأت الرواية من اللحظة الحاضرة للبطل وهو بعمر السادسة والأربعين في "بورتلاند"، وأخذ يسترجع ويعرفنا على نفسه وعائلته من خلال القندس الذي أسقط عليه بعضاً من صفاتهم⁽³⁾، والشاب العشريني الذي يجمع معلومات عن مرتادي المنتجع فذكره بنفسه قبل عدة سنوات عندما كان يكتب بحثه، وذكره أيضاً بثابت الذي استعان به لذلك، وبعتمته فاطمة فيقول: "... عندما كنت أكتب بحثي قبل سنوات طويلة كنت أأزم ثابت كالسوار حتى مل مني وكدت أشنق قلب عمي من أجل بضع حكايات لم تبح بها بسهولة"⁽⁴⁾ و منظر البط وهو يسبح بشكل دائري الذي ذكره بغادة حبیبته⁽⁵⁾.

وحسب رأي (جورج بولي): فإن الزمن السردي لا يكون مركباً من جواهر مستقلة، أي أنه ليس زمن التتابع الدائم الصرف، فالأحداث التي تقع في القصة ليس بينها أدنى ترابط، وإنما تتوالى في حركة لا نهائية⁽⁶⁾. فيبدو خط الزمن تصاعدياً دائماً، ولكن يمتاز السرد عنه بامتلاك السارد لزمّنه،

¹ حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 143

² معنى العيد: "تقنيات السرد". ص 100

³ انظر محمد حسن علوان: "القندس" ص 5-6

⁴ المرجع السابق ص 15

⁵ المرجع السابق ص 8

⁶ حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 110

وتحكمه فيه بالصورة التي يراها مناسبة، وضرورية لعرض أحداث مسرودته وهدفه منها. وهو ما يخرج به بالضرورة عن التابع الخطي للأحداث ليكون في إمكانه تقديم حدث على حدث، أو القفز على مجموعة من الأحداث فترة من الزمن وإغفالها تمامًا أو التوقف عند نقطة معينة في الزمن والإسهاب في وصف تفصيلاتها⁽¹⁾. فالراوي يتفنن في سرد ما يحدث: يقدم ويؤخر فعلاً على فعل، ويلعب وفق ما يراه مناسباً للمسار الذي يبني⁽²⁾.

للزمن فاعلية كبيرة في النص السردي، فهو أحد الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية، فإذا كان الزمن الواقعي سيالاً ومنفلتاً، فإن الزمن السردي أداة تساعد السارد على فهم شخصياته ودوافعها ومنطقاتها، كما يمكن أن يعبر عن هذه الشخصيات وواقعها، بل وأن يلاعب متلقيه لعبة الإظهار والإخفاء ليحافظ على توتره أثناء سيره مع خط الأحداث ويظل مشدوداً ومستثاراً ومتسائلاً حتى يصل إلى نهايته⁽³⁾، فالحكايات تتكامل شيئاً فشيئاً إلى أن تكتمل. وعندما تكتمل تتألف فيها حكاية كاملة تنصهر فيها جميعاً، فإذا هي أشبه ما تكون بلوحة فسيفساء تتمتع فيها كل قطعة بكيانها، ولكنها لا تكتسب معناها ولا وظيفتها إلا إذا نظرنا إليها في إطار اللوحة العامة⁽⁴⁾، ومن هنا سيأتي الحديث عن البنى الزمنية المكونة للنص السردي وهما الاسترجاع والاستباق.

أولاً: الاسترجاع:

للاسترجاع دوره المهم متضافراً مع العديد من الآليات الأخرى في تكوين البنية السردية، ويقوم دور الاسترجاع على إمكانية حل الإشكالية الناجمة عن تلك الثنائية الزمنية التي تنتج عن تداخل عالمي السرد والمسرود عند لحظة السرد، وعن رصد السارد للأحداث من وجهة نظر تتمظهر في نقطة ثابتة حيث يؤدي ذلك إلى كون الاسترجاع واحداً من أهم آليات وصور تدخل

¹ هيثم الحاج علي: "الزمن النوعي" ص 26

² معنى العيد: "تقنيات السرد في ضوء المنهج البنوي"، ص 86

³ هيثم الحاج علي: "الزمن النوعي" ص 30

⁴ محمد العمامي: "بحوث في السرد العربي"، ط 1، دار نهي للنشر و الطباعة، 2005، صفاقص، ص 204

السارد لإعادة الترتيب الزمني للوقائع داخل السرد⁽¹⁾. ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها، إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائياً عن طريق الاسترجاعات التي تأتي دائماً لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي⁽²⁾.

ويعرف الاسترجاع بأنه مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمسافة من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع⁽³⁾.

و هناك طريقتان عامتان لظهور الاسترجاع:

1- الاسترجاع المفرد وهو "حدث وحيد يجب وضعه في نقطة واحدة من القصة الماضية أو من الحكاية السابقة عند الاقتضاء، ويمكن اعتبار أي استرجاع هو استرجاع مفرد ما لم تتم الإشارة إلى غير ذلك.

على سبيل المثال هناك حادثة تذكرها مرة واحدة فقط وتمثل الاسترجاع المفرد، وهو استرجاع طويل المدى بعض الشيء، وذلك في المرحلة الثانوية عندما تعارك الراوي غالب مع معلمه فيقول : "تذكرت مسّاحة السبورة التي كانت معلقة بجبل مطاطي شبيه في سقف فصلي في المرحلة الثانوية وكيف سحبته عمداً لترتد بقوة وترتطم بوجه معلم النحو الفلسطيني. كنت أعلم أنه سينهال عليّ ضرباً بعدها، ولكني بحاجة إلى أي تصرف يقيلي من أحداث الأسبوع الفائت"⁽⁴⁾

وكان محرك هذا الاسترجاع الحديث عن دفتره الأخضر الذي يتدلى منه جبل مطاطي مثبت في سقف المطبخ، يكتب فيه ملاحظاته، وبعض التفاصيل التي تهمه.

¹ هيثم الحاج: "الزمن النوعي" ص 60

² حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 121

³ جيرالد برنس : "المصطلح السردى" ترجمة : عابد خزندار ، ط 1 ، المشروع القومي للترجمة، 2003، ص 25

⁴ محمد حسن علوان : "الفندس" ص 114-115 .

2- الاسترجاع التكراري، دائماً ما يشتمل على لفظة أو عبارة تشير إلى هذا التكرار مثل كلمة دائماً، واستمرت، وكل يوم، وهو ما يمثل حدًا يفصل النوع عن سواه⁽¹⁾.

وهذا الاسترجاع نجده كثيراً في الرواية، ويتمثل في استرجاعات تبدأ بعبارات مثل: كلما، على سبيل المثال عندما يتحدث الراوي غالب عن القنّس وعن رحلته للصيد فيقول: "ازداد يقيني بأني أعرفه منذ أمد بعيد جداً. صارت رحلتي إلى صيد النهر لصيد السمك تشبه إسراءاً إلى بيتنا في الفاخرية. كلما لمحت يخطر من بعيد تراءت لي ملامح الناصرية والمربع وأصبحت ملغوماً بالشجن العريق مثل طائر أضع بوصلة المواسم"⁽²⁾

وأيضاً عند حديثه عن داوود، الداكن البشرة والقصير القامة حتى أنه كل من رآه يمشي معه ظنه خادماً، ولكنه في الواقع خاله من الرضاعة وصديقه اللطيف يقول عنه: "عندما أستعين به مراراً ليعيد برمجة قناة فضائية اختفت من القائمة لسبب ما أتذكر يوم علمته كيف يستخدم الريموت وهو مندهش من حجمه الكبير وكثرة أزراره."⁽³⁾ هذا استرجاع تكراري ولكن بصيغة أخرى.

وعندما يتحدث عن علاقته بغادة يقول: "عشنا زمناً ونحن نلتقي بانتظام كل بضعة أشهر حتى أصبحت لقاءاتنا عادة اجتماعية تشبه زيارة الأصدقاء ومواعيد الطبيب"⁽⁴⁾

وهذا الاسترجاع له مدة وسعة مدته التي يقصدها بقوله زمناً قبل حادث السيارة الذي أصابه في الرياض وسعته بضعة أشهر.

وقد قسم (جيرار جنيت) الاسترجاع إلى ثلاثة أنواع:

1- الاسترجاع الخارجي: ويقع قبل بداية الرواية ويقوم بسد الفراغات الحكائية الخاصة بالإجابات المحذوفة في حاضر السرد الروائي، فهو يعالج أحداثاً تنتظم في سلسلة سردية تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى.

¹ هيثم الحاج: "الزمن النوعي" ص 92

² محمد حسن علوان: "القنّس" ص 28-29

³ المرجع السابق ص 48

⁴ المرجع السابق ص 59

ويتمثل هذا الاسترجاع في الخارجي في عدة مقاطع من الرواية يمكن تمييزها كالتالي:

- فترة طفولة غالب ومراهقته، والأحداث التي جرت فيها قبل أربعين سنة.
 - فترة شبابه ونزواته التي يسترجعها كثيراً؛ أي قبل عشرين سنة، وقد تكون شكلت شخصيته في سن الأربعين.
 - فترة كتابته للبحث وقصص العم ثابت عن جده حسن في القرية قبل جيلين تقريباً.
- ويتركز هذا النوع عامة في الرواية عند ظهور شخصية جديدة للتعرف إلى ماضيها، وطبيعة علاقته بالشخصيات الأخرى. وقد يكون الهدف منها إضاءة جوانب من حياة الراوي حتى يعي القارئ الأسباب التي صيرته إلى ما هو عليه.

2- الاسترجاع الداخلي : وهو آلية زمنية تهدف إلى إعادة ترتيب أحداث يفترض ترابطها زمنياً داخل نطاق الحكاية الزمني في صورة تخدم استراتيجية السارد ووجهة النظر التي ينطلق منها، ويقع في زمن ماضٍ لاحق لبداية الرواية، حيث تحتم خطية الرواية تعليق حدث لتناول حدث آخر معاصر له.

والاسترجاع الداخلي قد يكون يومياً؛ أي استرجاعات حديثة أو قريبة، وفي الرواية هناك مواقف قريبة وتعد استرجاعاً داخلياً يتذكر فيها البطل ما حدث معه، يقول مثلاً : "استيقظت قبل يومين في بيت لا أعرف عنوانه. كانت النافذة مفتوحة والستائر البيضاء الشفافة ترقص حول وجهي مثل أطياف موتى. جمدت في مكاني للحظات محاولاً أن أتعرف إلى المكان وأنا أنقل بصري بين أعمدة السرير المعدنية... ولكن ذهني الذي بدأ يصفو تدريجياً مع انزياح غشاوة النوم والسكر كان يرسم صورة مغبشة لامرأة بضعف وزني حمراء الشعر وصغيرة الأنف وكبيرة الردين... إنها ولا شك الوحيدة التي سحبت رجلاً غريباً إلى بيتها من وسط ملهى مزدحم بالغرباء والسكران".⁽¹⁾

¹ محمد حسن علوان : "القندس" ص 163

3- استرجاع مختلط: وهو يمزج بين النوعين السابقين، وهو عندما تكون نقطة مداه سابقة على بداية الحكاية الأولى وتكون نقطة سcente لاحقة بها⁽¹⁾.

ثانيا: الاستشراف:

يدل السرد الاستشرافي على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنّها تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل الإشارة إلى احتمال مرض أو موت أو زواج بعض الشخص⁽²⁾.

بينما عرفه (إبراهيم غرموس) بأنه تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتمًا . في امتداد بنية السرد الروائي على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق⁽³⁾. فهو بذلك حصر الاستشراف على ما هو متحقق حتمًا، وأخرج منه ما هو متوقع الحدوث، وبهذا التضيق قد يفقد الاستشراف حيويته وعنصر التشويق من وجهة نظرنا، فعندما يكون الاستشراف متوقعًا حصوله بمعنى قد يتحقق في النهاية أو لا يتحقق يبقى القارئ مشدودًا لمعرفة النهاية"، وهذا ما يجعل الاستشراف بحسب البعض شكلاً من أشكال الانتظار، كما يميز بين التطلعات المؤكدة أي التي ستتحقق فعلاً في مستقبل الشخصيات والتطلعات غير المؤكدة مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلاً أمراً مشكوكاً فيه⁽⁴⁾.

¹ انظر كلا من: محمد عزام نحو شعرية منفتحة ص128، آمنة يوسف تقنيات السرد ص71، هيثم الحاج علي: ص70-73.

² المرجع السابق ص132

³ إبراهيم غرموس: جماليات التشكل الزمني والمكاني، مجلة فصول، دراسة الرواية ص 312

⁴ مراد عبد الرحمن مبروك: "بناء الزمن في الرواية المعاصرة" ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص133

بينما عرفه (سعيد أبو عيطه) بأنه يدل على كل مقطع حكائي يسرد أحداثاً سابقة لأوانها أو يمكن توقع حدوثها وعلى المستوى الوظيفي تعمل الاستشرافات على تمهيد أو توطئة الأحداث لأحداث متوقعة الحدوث وحمل المتلقي على انتظارها.⁽¹⁾

والاستشراف هو حركة تماثل الاسترجاع من الوجهة النظرية وتخالفها من ناحية الاتجاه، فهو ينقسم أيضاً وفق المعايير نفسها التي تتعلق بالاسترجاع.

أنواع الاستشراف:

- الاستشراف كتمهيد.

- الاستشراف كإعلان.

وقد يتخذ الاستشراف في الشكل الأول صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص، فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة الجهول واستشراف آفاقه، وذلك على سبيل المثال عندما كان يتحدث عن أخته نورة فيقول : "أراهن أنها ستسمي أحد أبنائها إذا ما أنجبت اسماً أجنياً حتى تبدو أبعد ما تكون عنا، ولا أعتقد أن الرجل المقلاة سيعترض على نزاعها الغربية"⁽²⁾ ويقصد بالرجل المقلاة زوجها، ونجد أن حالته النفسية دوراً كبيراً في إطلاق هذا الاستشراف بلا شك.

و أيضاً استشراف آخر في حديثه عن غادة " .. صارت الفضيحة تطراً كثيراً على كلامنا في الأشهر الأخيرة. كررتها على سمعي مرتين في ظرف دقيقة. وهذا يزعجني لسبب لا أفهمه. ربما لأنها تستقرئ نية لم أنوها بعد. لا أدري لماذا صارت تشك في خذلان وشيك سأوقعها فيه بعد كل هذه السنوات الطويلة."⁽³⁾ وهذا الاستشراف لم يحدث في الرواية مما يجعله استباقاً غير حقيقي.

¹ سعيد أبو عيطه : بنية الخطاب في رواية التيه . مجلة البيان ع 316، ص 10

² محمد حسن علوان : "القندس" ص 19

³ المرجع السابق ص 55

وفي الفصل التاسع عشر، دورة تطوير الذات التي التحق بها غالب في مدينة بورتلاند تعد استشرافاً لتطلعات لم تحدث، فقد أراد أن يبدأ حياته من جديد في مدينة جديدة واستعان بهذه الدورة التي لم تحقق مرادها⁽¹⁾، كما تبين ذلك من خلال كلامه في الفصل الواحد والعشرين "لم أشعر بالامتنان لدورة تطوير الذات التي نبهتني أي رجل أربعيني بلا أهداف رغم أنهم وعدوا في الإعلان أنها ستعلمني كيف أصبح رجلاً أفضل"⁽²⁾ وفي موضع آخر "تأكد لي وأنا أجمع حاجياتي استعداداً لترك النهر أني مارست تماماً ما لا أحتاج إليه في هذه الغربة الناشئة: دورة لتطوير الذات ورحلات صيد لتدميرها. جئت بحثاً عن ذات جديدة لا لتطوير تلك الخبرة التي أدور حولها منذ عقود..."⁽³⁾

في حين يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يعبر بصراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق؛ ونقول صراحة لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول إلى استباق تمهيدي أي إلى مجرد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انطلاق مجردة من كل التزام تجاه القارئ.

إن الاستشراف ربما لا يحتل الأهمية ذاتها على مستوى بنية النص الزمنية، بالقدر ذاته الذي نجده في الاسترجاع أو استخدام الحاضر، لكنه يبقى له حضوره المهم⁽⁴⁾. خصوصاً إذا كاد يخلو الحاضر من الأحداث، لكونه لم يكن معيشاً لذاته بقدر ما كان استرجاعاً للذكريات الماضي، فإذا كان الحاضر على هذا النحو، فالحديث عن المستقبل لا يمكن أن يكون إلا في شكل توقعات وافتراضات.

والفرق بين الإعلان والتمهيد يكمن في أن الأول يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلاً، بينما الثاني يشكل بذره غير دالة لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة استرجاعية.

¹ انظر المرجع السابق ص 146

² المرجع السابق ص 161

³ المرجع السابق ص 178

⁴ هيثم الحاج: الزمن النوعي ص 130

وقد أوضحنا من خلال بعض الأمثلة الاستشراف التمهيدي، أما فيما يتعلق بالاستشراف على شكل إعلان فيتمثل في هجرة غالب، فنجد أنه يلزم لذلك في سياق كلامه في الرواية قبل أن ينوي بشكل فعلي، وأيضاً من خلال بعض الحوارات بينه وغادة على سبيل المثال:

- وأنت وين رايح بعدها؟
- على أمريكا..
- ليه؟
- بقعد كم شهر، ويمكن أكثر..
- حتهاجر يعني؟ أنت فاكّر الهجرة سهلة..⁽¹⁾

تخلل هذا الحوار موضوع الهجرة، وإن كان بشكل متردد وغير واضح، ولكن نجد في موضع آخر ما يؤكد أنه: لم تعرف أمي وهي تودعني بذلك الدعاء القاسي في مجلسها بالرياض أنها منحتني سبباً إضافياً لأتمسك ببورتلاند حتى وهي تستقبلني بأشجار نائمة وبرطوبة الصيف المقرب...

لا توجد مفاجأة أنتظرها في هذه المدينة؛ لأن مفاجأتها مقصورة على الحوادث والصدمات... رحت أتصفح دفترتي الأخضر الصغير لأتذكر ما يتعين عليّ القيام به في الأيام المقبلة. كانت الأسطر الأربعة التي أمامي تفصح عن نفسها بوضوح:

- البحث عن شقة في وسط المدينة
- شراء سيارة مستعملة
- فتح حساب بنكي
- استخراج رخصة قيادة.⁽²⁾

¹ محمد حسن علوان : "القندس" ص 57

² المرجع السابق ص 72 إلى 74

فاجتمع عليه جفاء والديه وتفرق عائلته وبغضه لمدينة الرياض؛ ليجعله كل ذلك يفر من هذا المجتمع والمكان، ويفكر بالهجرة بلا عودة. وبالفعل نجده يسلم أوراقه لوكالة الهجرة فيما بعد⁽¹⁾.

وأيضاً موت والده دل عليه استشرافات كثيرة في الرواية، مثلاً في الفصل الحادي عشر عندما يقول: "كان ذلك قبل أن يصبح وجه أبي غائماً مثل سحابة غامضة لا ندري ماذا ستمطر. كلما ازداد مرض كبده انكفاً على نفسه حتى لا يكاد يرى الشمس إلا لمماً في ذهابه للمسجد ومواعيد المستشفى بعدما كان يملأ البيت ضجيجاً وسخاً"⁽²⁾ ويقول أيضاً في موضع آخر "... وعندما شاخ أبي ودكت السنون همته أخيراً، تقلص عدد الذين يعملون معه من عشرات الموظفين والعمال إلى هؤلاء (الثلاثة الذين خُلفوا) كما يحلو له تسميتهم أحياناً"⁽³⁾ فمرضه أولاً وكبر سنه ثانياً كانا دالين على موته الذي تحقق بالفعل في آخر الرواية "فقد أبي صوته إلى الأبد وانفصل الانفصال الكبير مخلفاً وراءه سداً هائلاً وأبناءً مخلصين لقوانينه"⁽⁴⁾.

¹ انظر المرجع السابق ص 284

² المرجع السابق ص 86

³ المرجع السابق ص 199

⁴ المرجع السابق ص 312

المبحث الثاني: الإيقاع الزمني.

إن السرد يمكنه أن يكون أغنى من الشعر من جهة شعرية؛ وذلك عندما يحتفي هذا السرد بالوصف، والتشبيه، واختفاء أدوات الربط، والتكرار، والمجاز، والتكثيف، والرمزية، وشعرية التفاصيل، وتشظي الزمن...⁽¹⁾.

وأساس الزمن وموضوعه هو الحركة، فإن للزمن جانبين، أحدهما موضوعي ويتصل بالحركة، والآخر ذاتي ويتصل بالذات. فالحركة الداخلية للسرد تشتمل على بعدين زمنيين متقاطعين: بعد أفقي، وبعد عمودي. ويتمثل البعد الأفقي بالتغيرات الزمنية العارضة التي تلحق القصة دون الخطاب وتؤدي إلى قيام إحدى مفارقتين: الاسترجاع والاستشراف كما سبق وأن وضحنا في المبحث السابق.

وأما البعد العمودي فتمثله التغيرات التي تطرأ على القصة والخطاب معاً، ويتعلق بوتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطئها. ففي حالة التسريع مثلاً يكون الخطاب اختصاراً لكثافة الأحداث واختزالاً لموضوعها كما في تقنيتي الخلاصة والحذف.. بينما في حالة الإبطاء يجري تعليق زمن القصة مؤقتاً لتمديد الخطاب في المكان عبر استعمال المشهد والوقفة الوصفية.⁽²⁾ ومن هنا يتضح أن هناك آليات لتسريع وتيرة السرد وأخرى لإبطائها كم سيأتي.

آليات تسهم في إبطاء سرعة النص:

الوصف:

للووصف وظيفة سردية ولا يمكن للسرد أن يستغني عنه، ويبطئ دوماً مجرى الأحداث أو الحكاية، ويخلق تنوعاً في مستوى النص⁽³⁾. وبالرغم من أن السرد والوصف يعتبران عمليتين متشابهتين لأنهما يتكونان معاً من الكلمات ويؤديان وظيفة نصية واحدة، فإنهما مع ذلك يختلفان

¹ انظر ناصر يعقوب: "اللغة الشعرية وتحليلاتها في الرواية العربية" المؤسسة العامة للنشر، 2004، بيروت، ص 19-31 ص 157-204

² حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 196

³ محمد العمامي: "بحوث في السرد العربي" ص 36

من حيث الهدف؛ فالسرد يشكل التتابع الزمني للأحداث، والوصف يمثل الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان⁽¹⁾.

يتم الوصف في الرواية حسب (هامون) تبعاً لثلاث حالات تترتب عليها ثلاث طرائق أساسية ومتباعدة لاشتغال المقطع الوصفي، فقد يبنى الوصف: سواء بالنظر إلى الشيء الموصوف، أو بالحديث عنه، أو العمل عليه⁽²⁾. ويتضح الوصف من خلال النظر إلى الشيء في المثال التالي "... ثم جلستُ على الأرض جلسة بائع سواك متعب. مددت رجلي اليسرى لأتخلص من تقلص مفاجئ في عضلة الفخذ كال لي ألما طارئاً. رحت أطوي ساقي وأمدها بتتابع حتى هدأت تلك العضلة الناشز. فأبقيتها ممدودة. تأملت إبهامي الصلف المتوج باحمرار طفيف من أثر المبالغة في التقليل فتعزز شعوري بأني أملك قدمًا جميلة وأصابعًا متناسقة. ربما لهذا الشعور أعطني بها أحياناً أكثر من وجهي الحافل بخدوش لا أذكر لها تاريخاً ولا قصة"⁽³⁾ فالراوي هنا قام بتعطيل السرد من خلال وقفة الوصف هذه. أما الوصف من خلال الحديث عن الشيء، يتمثل في وصف منزل أمه أثناء زيارته لها فيقول: "طرت الباب الذي ضيقت مدخله نبتة ريحان نفاذة الرائحة ففتحت له لي خادمة جديدة لم أراها من قبل. فتشت في ملامحها عن أنثى فلم أجد كما هو متوقع من خادمت أمي... دلفت إلى المجلس الذي قادني إليه الخادمة بعد أن عبرنا فناءً مغطى بحجر رخيص... كان المجلس يعج بتحف متراكمة لا علاقة لبعضها ببعض، وعلى الحيطان علقت شهادات قليلة لأخي غير الشقيق حسان. وفي آخر الممر الذي يمكنني أن أراه قبل أن أنتهي إلى ردهات المنزل الداخلية كانت تنتصب لوحة ضخمة سطر فوقها القرآن كاملاً بخط بالغ الدقة علقتها أمي عند الحد الفاصل بين المجلس الذي يستقبلون فيه الغرباء والردهة الداخلية التي لا يدخلها إلا المقربون..."⁽⁴⁾ وسيتكرر الحديث عن هذا الوصف عند الحديث عن وصف المكان في الفصل التالي، أما النوع الأخير، العمل على الشيء الموصوف فيتمثل في ذهابه إلى الصيد على سبيل المثال عندما يقول: "سحبت الصنارة، وخلصتها من عشبة بحر عالقة. حملت السمكتين البالغتي الصغر إلى معيار الحجم

¹ حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 177

² المرجع السابق ص 180

³ محمد حسن علوان: "القدس" ص 9

⁴ المرجع السابق ص 30-31

الحشبي الذي نصبته إدارة المنتجع بناءً على قوانين الصيد الصارمة. ألقيتهما فوقه فبدت إحداها أقصر من حديه الناتنتين ويجب أن تعود إلى النهر بسبب حجمها الصغير رغم أنها ماتت فعلاً. دفعت قبل أيام مئتي دولار غرامة على اصطياد سمكة أصغر من الحجم المقبول.⁽¹⁾

و يمكن أيضاً التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية: الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه كما في المثال السابق، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه⁽²⁾. مثل "شقتي كانت في وسط المدينة التي تشبه قرطبة بطوب البنات القديمة الأحمر الذي حوّله المطر الدؤوب إلى لون برتقالي مموه بالخضرة الداكنة لبقايا النباتات المتسلقة وأوراق الأشجار التي شردها المطر..⁽³⁾ وفي موضع آخر عندما تحدث عن حلاقه " قبل أن يتحول من الجزارة إلى الحلاقة كان هناك حلاق فلسطيني كثير الكلام. كلما استويت على كرسيه الجلدي ذي الأطراف التي تمزقت وفرّ منها الإسفنج والقطن سرد علي جزءاً من تاريخ المنطقة السياسي. سمعت عن اجتياح بيروت وأنا جالس على كرسيه. كما سمعت عن اغتيال السادات، وأحداث حماة، وقصف المفاعل العراقي، ومحاوله اغتيال ريغان، ومجزرة صبرا وشاتيلا، وأحداثاً سياسية أخرى كثيرة كان يتشاءم من بعضها ويتفاءل بأخرى ويعبر عن ذلك كله بحديث متصل لا يسألني خلاله رأيي البتة"⁽⁴⁾

ويعول (جينيت) كثيراً على الوصف ودوره في النص السردي فهو يقرر بداية أنه "لا وجود لفعل منه كلية عن الصدى الوصفي؛ لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوماً للنص السردى"⁽⁵⁾؛ ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي من أن نحكي دون أن نصف.

¹ المرجع السابق ص 178

² حسن بجراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 119

³ محمد حسن علوان: "القندس" ص 175

⁴ المرجع السابق ص 21

⁵ جيران جينيت: "خطاب الحكاية" ص 76

المشهد:

ويعني التقنية التي يقوم فيها الراوي باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضاً مسرحياً مركزاً تفصيلياً⁽¹⁾. ويكون فيه زمن الحكاية متطابقاً مع زمن القصة، والمشهد هو التقنية الزمنية الأخرى إلى جانب الوصف الذي يعمل على الإبطاء المفرد لحركة السرد.

ويقوم المشهد أساساً على الحوار المعبر عنه لغوياً، والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية.. وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة، فلا يضيف عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به، ويمكن للمشهد أن يأتي في نهاية الفصل أو نهاية الرواية كلها لكي يتوج السرد ويوقف مجراه، فتكون له حينذاك قيمة اختتامية.. وغالباً ما يكون تسجيلاً للمواقف النهائية للشخصيات، أو إعلاناً عن حصول اتفاق أو افتراق ما بين أطراف القصة⁽²⁾. نذكر حواراً مشهدياً في الفصل السابع على سبيل المثال، الحوار الذي دار بين غالب وغادة، واستغرق ست صفحات يتخلله وقفات لوصف مشهدي كما في المقطع التالي:

" بعد ساعات قليلة دلفت إلى غرفة الفندق وقد استعانت على حجب وجهها بنظارة سوداء كبيرة ووشاح أسود يغطي نصف فمها وقبعة سوداء تحجب جبينها تماماً...

- عفوا يا ست .. المقبرة في الشارع المقابل!

- استدارت ناحيتي فجأة وهي ترفع نظارتها عن وجهها ليبدو حاجباها كأنهما ظلا معقودين منذ خرجت من بيتها

- هيا أقسم بالله .. أقسم بالله .. الشارع دا.. كلللله... زوجات زملاء زوجي بيتسوقوا أربع وعشرين ساعة. بيعرفوني حتى من مشيتي. وبكره في جلسة غدا رسمي تلقاهم: "ايش عندك يا غادة في الشيراتون .. شفناكي داخله ". يعني مو مكفيك تجي لندن وكمان تسكن في النابت بريدج؟

- ما في مكان أحسن من جسر الليل. هو اسمه كذا على فكرة؟

¹ عبد العالي بو طيب : "إشكالية الزمن في النص السردى"، فصول، ص 139

² حسن بحراوي: " بنية الشكل الروائي " ص166-168.

- سيبك من المسخرة . من جد يا غالب . أنتا انجيت؟ ايش صار فيك يا أخي .
بتفضحننا على آخرها؟

- كانت جرعتا الويسكي التي استبقت بها دخولها قد ساعدتني على البقاء هادئاً أمام
ثورتها. جلست بشكل معكوس على كرسي خشبي أنيق .. وواجهتها بابتسامة لم أعد أدري كيف
تبدو الآن على وجهي، ولكنها كانت تروقها كثيراً في السنوات التي خلت⁽¹⁾ والحوار يطول
بنفس الطريقة، ولكن اكتفينا بهذا الجزء فقط لتوضيح المعنى.

التعليق:

ويعد التعليق إيقافاً لتوارد الأحداث بما يسهم في إبطاء سرعة النص. فالتعليق يوقف سير
الحدث لصالح إيراد معلومات حول الواقعة السردية، وهي معلومات تتعلق بالحدث نفسه أو أسبابه،
أو إيراد معلومات حول الشخصيات ومنها وصف الشخصية التي ظهرت حديثاً في السرد، أو
بإيراد معلومات حول الحدث عن طريق الاسترجاع⁽²⁾. وهذا المقطع يوضح فيه غالب طبيعة العيشة
في المدن الجديدة والتأقلم مع طبيعتها مع امتزاج مشاعر الحنين والاعتراب من خلال التعليق التالي:
" وعندما تغرب الشمس يصبح المشي في هذه الشوارع ذات الإضاءة الخافتة مدوژنا بالحنين . طالما
شعرت بأن المشي في المدن الجديدة آناء الليل يختصر الكثير من مهام الغرباء، ويساعد على فك
طلاسـم أهلها بسرعة. في المساء يصعب على المارة الاحتفاظ بأقنعة الصباح الطموحة فيتدحرجون
إلى بيوتهم صادقين كالتعب، ونزيهين مثلما لا يكونون عادة في حضرة النهار"⁽³⁾ فيتضح هنا انقطاع
السرد لوجود هذا التعليق.

فالوصف والتعليق والمعرفة الملفوظية التي يتكفل السارد بنشرها لا تقوم إلا بالتمهيد
لدخول الشخصية إلى مسرح الأحداث، أو تقوم على العكس من ذلك، بتأجيل هذا الدخول
لاعتبارات لا يمكن إدراك سرها إلا من خلال استحضار الاستراتيجيات السردية التي يتبناها فعل

¹ انظر محمد حسن علوان: " القندس " ص 53-54

² هيثم الحاج علي : "الزمن النوعي " ص 154

³ محمد حسن علوان : " القندس " ص 99

السرد⁽¹⁾. فمثلاً عندما أراد أن يتحدث عن عادة ويشبهها بنهر ولامت، مهّد لذلك بحديث متعلق بالنهر فيقول " يقولون إن ولامت فاض عام 1861 ليذمر قرى عديدة ثم فاض مرة أخرى بعد ذلك بأربعين سنة لتصل المياه الغاضبة إلى حيث شققي الآن في وسط المدينة فذهب الناس إلى أعمالهم خائضين في الوحل والبرك. وبعد الحرب العالمية الثانية فاض فيضانه الأكبر الذي مسح من خريطة الولاية ثاني أكبر مدنها".⁽²⁾

آليات تسهم في تسريع وتيرة السرد:

من آليات زيادة السرعة الحذف وهو أعلى درجات تسريع الزمن السردى من حيث هو إغفال لفترات من زمن الأحداث. ويعد تسريع النص السردى واحداً من أهم الأسس التي يقوم عليها أي نص سردي عمومًا، اعتمادًا على عدم إمكانية رصد الأحداث كلها، فهو أساس إجباري تم تطويعه لخدمة الهدف النهائي من النص.

الحذف:

ويلغى فيه زمن الحكاية ويكون الحذف واضحًا أو مضمّرًا أو افتراضيًا، ويلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورًا حاسمًا في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف: تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث⁽³⁾. والحذف ضرورة فنية يتطلبها العمل الروائي، فلا تكاد تخلو رواية منها.

وهناك نوعان للحذف:

1- الحذف المحدد أو المعلن: وهو الذي يحدد فيه الراوي مدة الفترة المحذوفة، سنوات، شهر، يوم... وهكذا. ونلاحظ ذلك في تعليق غالب على صديقه فيصل الذي انفصلت عنه زوجته فيقول عنه: "بدا أنه لم ينم منذ أسبوع على الأقل. استنجد بي لأكون شاهدًا على معاملات

¹ سعيد بنكراد : " السرد الروائي و تجربة المعنى " ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، 2008، المغرب ، ص 152

² محمد حسن علوان : "القندس" ص 130

³ حسن بحراوي : " بنية الشكل الروائي " ص 159

الطلاق الذي لم أكن أعرف له سبباً ... لولا أني كنت مشفقاً على قلبه المخلوع من أركانه، لضحكت من ذلك مثلما ضحكت عندما أخبرني أنه سيتزوج قبل هذا اليوم بسنوات قليلة ...⁽¹⁾ في هذا المقطع حذفاً لمدة قصيرة وآخر لمدة طويلة نوعاً ما، الأول عندما حدده بأسبوع، والآخر بسنوات. واستعاض عن هذا الحذف بجمل قصيرة.

2- الحذف الضمني أو الافتراضي: وهو الذي لا يُصرح في النص بوجوده بالذات، وإنما يمكن للقارئ أن يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية⁽²⁾. ومن آليات هذا الحذف تقسيم الرواية إلى فقرات، أو وجود عناوين جانبية، أو أرقام، أو حتى بياض . وباعتبار هذه الآليات تتجلى في كل رواية تقريباً بصورة واضحة نظراً لما تتمتع به من اتساع يجعل من الصعوبة متابعة الأحداث بصورة متلاحقة عبر الرواية الكاملة؛ ونظراً لذلك فإن الحذف الضمني يكثر وجوده في الرواية ويعد ضرورة لا بد منه.

ورواية القندس تتكون من عدة فصول مرقمة و "القطع بين الفصول قد يعني مرور فترة زمنية بين الفصلين، وهذا يعني أن كمّاً من الأحداث قد تم في الزمان / المكان المتخيل فيما بين الفصول"⁽³⁾ أي أن هناك فجوة زمنية مع هذا التقسيم تدل على الحذف الضمني لبعض الأحداث. على سبيل المثال في نهاية الفصل الرابع والثلاثين عندما حكى غالب عن سبب عدم اكتمال بحثه وفصله من الجامعة يقول: "انتهى الصيف واجتمعت مع الدكتور الذي كان ينتظر البحث، طلبتُ منه أن أشرع في بحث جديد حول موضوع آخر فرفض بشدة ... ألقيت الأوراق التي كانت في يدي على مكتبه .. استدعيت إلى مجلس التأديب الأكاديمي ... وأصرت اللجنة على اعتبار رمي الأوراق أمام الدكتور تعدياً بالضرب لأنها مسّت وجهه بالفعل. خرجت من الغرفة قبل انتهاء جلسة التأديب فاتخذوا قرارهم غيائياً بفصلي من الجامعة."⁽⁴⁾ ثم يكمل الحكاية في بداية الفصل السادس والثلاثين فيقول: "ثار أبي بشدة على قرار فصلي من الجامعة. لحسن الحظ انصبت ثورته على الجامعة التي

¹ محمد حسن علوان: "القندس" ص 101

² جيران جينيت : "خطاب الحكاية" ص 119

³ مروة مهدي : "الزمان-المكان المتخيل بين النص الشيكسبييري والمعالجات الشكسبيرية الحديثة " رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة

حلوان، 2001، ص 100

⁴ محمد حسن علوان : "القندس" ص 279

جرؤت على فصل ابنه لا عليّ" ⁽¹⁾ وهنا يتضح الحذف. فلم نعرف متى أخبره، وكيف كانت مشاعر غالب أثناء ذلك، وهل استعان بزوجة أبيه لتمهيد الخبر له أم لا، هذا القطع بين الفصلين يوحي بأن هناك سلسلة أحداث حذفت لا نعلمها، وقد تكون غير مهمة أو لا يعول على ذكرها شيء.

التلخيص:

يعد التلخيص واحدًا من درجات تسريع النص السردى وإن كان بصورة أقل من الحذف، من حيث إنه سرد لفترة زمنية طويلة يقابله مساحة نصية قصيرة إلى حد كبير ⁽²⁾. فإذا كان سرد يوم في حياة إنسان، بكل تفاصيل هذا اليوم يحتاج إلى عدة مئات من الصفحات، فإن عمل السارد الأهم هو انتقاء ما يبدو على درجة من الأهمية بالنسبة له، لكي يظهر رسالته السردية ⁽³⁾.

وهناك وظائف للتلخيص بحسب (سيزا قاسم):

- 1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- 2- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
- 3- تقديم عام لشخصية جديدة.
- 4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
- 5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
- 6- تقديم الاسترجاع ⁽⁴⁾.

¹ المرجع السابق ص 285

² هيثم الحاج علي: "الزمن النوعي" ص 191

³ المرجع السابق: ص 31

⁴ انظر سيزا قاسم: "بناء الرواية" ص 78

وحسب (جينيت) فقد ظلت تقنية الخلاصة، حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر، ومن الواضح أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل، أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي⁽¹⁾.

و هناك ثلاثة أنواع للخلاصات كما ميزها (لينتفلت):

1- التقديم الملخص: وفيه تقتصر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات، بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصلة أو النتيجة النهائية. ويتمثل ذلك في حديث غالب عن طبيعة زيارته لأمه فيقول: "كلما زرّتها أشعر بأني أؤدي دوراً رتيباً لن أجيدته، وتؤدي هي دوراً رتيباً حفظته عن ظهر قلب. بعد تبادل التحيات المعتادة تقول أُمّي " هاه .. وش تسوي الحين؟"، بالنبرة المعتادة التي لم تتغير قط مهما كانت ظروف الزيارة أو حالة الطقس. وأحياناً تقول "هاه وش صار على .." ثم تذكر آخر شأن أخبرتها أنني أقوم به في الزيارة السابقة. ولم أكن أدري إذا ما كانت طبيعة إجابتي ستغير طبيعة تعليقها. ما يهمها فقط هو أن تكون لديها صورة متصلة عما أنا عليه حتى تشعر بأنها أم واعية. تريد نشره أخبار مختصرة عن حالي ومآلي لكي تمنحني وصفة حياة جاهزة للتغلب على مشاكلي وتنتهي الزيارة."⁽²⁾

2- خلاصة الأحداث غير اللفظية: ويتشكل أساساً من سرد تلخيصي يتناول أجزاء من القصة يقوم الراوي باختيارها وصياغتها من وجهة نظره الخاصة. على سبيل المثال عندما يتحدث عن عمته فاطمة: "ظلت عمتنا الأرملة تعيش معنا في البيت حتى غزت شيبات جريئة مفرقها اللامع. ترّبع كل يوم في مجلس النساء قبل أن تأتي شيخة وتتناول قهوتها المبهرة بالنخوة عكس قهوة شيخة المبهرة بالهال؛ ولهذا كان يجب على الخادومات أن ينصبن دلتين في الموقد طيلة اليوم مثل المرأتين اللتين تتنازعان السيادة الأنثوية على البيت الكبير. ولكني أفترض أن عمتي فاطمة أقل كفاءة من شيخة وقدراتها ضعيفة... لذلك كانت مناورتها الوحيدة في معركة السيادة الأنثوية هي

¹ نقلاً عن حسن مجراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 145

² محمد حسن علوان: "القندس" ص 92-93

أن تستيقظ مبكرًا لتجلس في رأس المجلس حتى يبدو أنه مكانها المعتاد الذي يحجز لها وليس الذي تسبق إليه"⁽¹⁾

3- خلاصة خطاب الشخصيات: وتتميز باستعمال نفس كلمات الشخصيات، أي كما صدرت عنها وعبرت بها لفظيًا، فالأمر يتعلق بكتاب تلفظته الشخصيات في الأصل ثم جرى تلخيصه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الإيجاز والاقتضاب⁽²⁾. ويتضح ذلك في تلخيص العلاقة الودية التي كانت بين غالب وأخته منى "انتهت حكاية العزاء سريعًا وراحت منى تتحدث عن أشياء أخرى. أخبرني أنها تريد أن تسافر مثل كل فتاة أخرى إلى باريس وروما ولكن أبي يحرم السفر على البنات حتى يتزوجن، وأخبرتها أنني أتمنى أحيانًا أن أقتلع لساني من مكانه وأرميه لقطط الحي كلما خاني كالعادة وراح يتأتى مثل ترس صدى. أخبرني أنه يؤلمها ألا تشعر بعاطفة جيدة تجاه أبي، وأخبرتها أنني لا أحمل أي عاطفة تجاه أبي وأمي معًا. كشفت عن ساقها لتريني آثار حساسية جلدية أخبرها الدكتور أنها من فرط الكتابة والتوتر، وأخبرتها أنني لم أذهب للطبيب منذ سنوات خوفًا من أخبار أسوأ من تلك قياسًا إلى طبيعة حياتي الخربة. أخبرني أنها ستتحول إلى القسم الأدبي؛ لأنه لا جدوى من القسم العلمي إذا كان أبي سيمنعها من دراسة الطب على كل الأحوال، وأخبرتها أنا لأول مرة بقصة فصلي من الجامعة وكيف تحولت بعدها إلى قطعة من هباء الدنيا..."⁽³⁾ إن كان ملخص الحادثة هنا استغرق نصف صفحة، فإنه بالواقع قد يستغرق عددًا من الساعات، بتفاصيل مختلفة وأحداث مشابهة.

¹ محمد حسن علوان : "القندس" ص 200

² حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 153-154

³ محمد حسن علوان: "القندس" ص 141

الفصل الثالث : المكان

مكونات الفضاء المكاني في الرواية

لا يشكل المكان الوعاء الروائي فحسب، بل يؤدي دوره في العمل الروائي كأحد ركن آخر من أركان الرواية، ويخطئ من يفترض أنه تكوين جامد أو محايد⁽¹⁾. ولما كان للمكان ذلك الأثر الجليل على كل مناحي الحياة، ولما كان له من الحضور الكثيف في النفس الإنسانية، وما ينهض به من المهام الجسمية في بنية الرواية وتركيبها؛ أصبح في حاجة ماسة إلى مزيد من الدراسة ومزيد من الرصد للكشف عن دلالاته بوصفه وسيلة يقدم من خلالها الروائي مواقفه ورؤاه تجاه الواقع وما يزرع به من مختلف التناقضات وضروب الصراعات⁽²⁾.

و لقد عرّف بعض الباحثين أمثال (ستوكولز) و(شوماخر) المكان " باعتباره السياق الجغرافي والمعماري للسلوك، فالمكان يشير إلى حيز ما يحيط بالإنسان ويطلق عليه هذا الإنسان اسماً. وهذا المكان لا بد أن يتسم بصفات محددة ومحسوسة برغم أنه أصلاً تجريد أو فكرة عقلية مجردة⁽³⁾.

وفي وصف المكان الروائي يبرز ما يسمى " بالفضاء المكاني " الذي يعني في مفهومه الفني: مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضاءها الواسع الشامل⁽⁴⁾.

وقد ظل المكان غير محتفل به حتى أوائل القرن العشرين؛ لأن الرواية تهتم بالحدث أكثر من الشخصية، وذلك إذا اعتبرنا أن الحدث زماني في حين أن الشخصية مكانية⁽⁵⁾ ولكن قد يكون "المكان وعاءً للحدث والشخصية أو إطاراً لهما ولغيرهما من عناصر القصة"⁽⁶⁾ ومن هذا المنطلق سنتحدث في هذا الفصل عن مكونات الفضاء المكاني في الرواية بما يشمله من:

1- الفضاء العربي (الشرقي).

2- الفضاء الغربي (أمريكا ومدن أوروبا).

¹ صالح إبراهيم : "الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف" ط1، المركز الثقافي العربي، 2003، ص13

² حمد البليهد : "جماليات المكان في الرواية السعودية "دار الكفاح للنشر والتوزيع، 1428، الدمام ص5-6

³ شاكر عبد الحميد : "الحلم والرمز والأسطورة" دراسات أدبية . الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1998م، ص 289.

⁴ حميد حميداني : "بنية النص السردى" ص 63

⁵ انظر إبراهيم السعافين : "تحولات السرد" ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1996، ص 217.

⁶ المرجع السابق ص165

مكونات الفضاء الروائي.

الرواية والمكان قرينان لا يكادان يفترقان؛ فهي تحتاج إليه لتؤسس من خلاله بناء عالمها وتشد به أواصر العلاقة مع بقية عناصرها، كما أنه أيضاً محتاج لها لتعينه على تجلية صوره ومظاهره والكشف عن دلالته ووظائفه، فكل منهما يعد سبيلاً إلى الآخر وعاوناً عليه؛ بحيث يغدو كل طرف وسيلة وغاية في ذاته⁽¹⁾.

رواية القندس تُحكى من وجهة نظر السارد الذي هو في الوقت نفسه شخصية رئيسية في الرواية، وبالتالي فإن أغلب ما سيعرض فيها سيكون من منظوره، إلا عندما ينقل عن الشخصيات الأخرى أقوالهم وأفعالهم وهذا نادر، وينطبق هذا الأمر أيضاً على عنصر المكان، فنجد أن وصف الأمكنة في الرواية جاءت من وجهة نظره أيضاً، ومن ناحية أخرى نجد أنه لا يتطرق إلا إلى أمكنة قد عاش فيها ولها الأثر الواضح في نفسه إن كان سلبياً أو إيجابياً من جهة، معنوياً أو نفسياً من جهة أخرى.

ومن هذا المنطلق كانت الرؤية بتقسيم الأماكن إلى فضاءين واسعين يندرج تحت كل منهما الأماكن الخاصة به، بالإضافة إلى أماكن محايدة كان لها دور في الرواية، كما يلي:

أولا الفضاء العربي: (الشرقي):

أ - الرياض:

احتلت مدينة الرياض جزءاً كبيراً من فضاء الرواية العربي؛ حيث إن البطل غالب قد عاش فيها وتنقل في عدة بيوت داخلها، ومع ذلك فهو يصفها وكأن بينه وبينها عداوة، حتى يرى أنه "عندما تدخل الشمس كل بيت من بيوت الرياض تصفع ساكنيه"⁽²⁾ فمن منطلق الرفض والغضب والسخط ثار الوصف على النمطية والمنطق وانتمت إلى ما فوق الواقع والخروج المنطقي ونسبة

¹ حمد البليهد : "جماليات المكان في الرواية السعودية" دار الكفاح للنشر والتوزيع، 1428 هـ، الدمام ص 6

² محمد حسن علوان : "القندس" ص 10

الأفعال للجوامد نقدًا للواقع واحتجاجًا عليه⁽¹⁾، ويصف الطبيعة فيها فيقول "الساعة الأخيرة من العصر تبدو دائمًا كثقب برزخي يصل ما بين الرياض والجحيم. شعرت بأن أقرامًا قدرة تتسلق قلبي وتتعارك فيه بنزق، وأن شيئًا ما في ضوء النهار المخنوق كان يسرّب غازًا مسيلًا للكآبة ويدفعني للبكاء... تعرضت بكثافة لتلك الإشعاعات الضارة من الحزن التي يطلقها نهار الرياض وهو يتجشأ راحلاً بعدما أكل طويلاً من هموم الناس وشرب من أحزانهم"⁽²⁾. في الواقع كان البطل قد يئس من إكمال بحثه الذي كان يعلق عليه الآمال في جذب غادة له أولاً، وفي تفاخر أبيه وأهله به ثانيًا. وفشله في هذا البحث يعني فشله في إثبات ذاته، لذلك نجده يُسقط حالته السلبية هذه على جو الرياض، فالوصف هو الوسيلة الأساسية في تصوير المكان وتشبيد معالمه، وإعادة إنتاجه وشحنه بالدلالات داخل النص الروائي؛ فتقنية الوصف ماهي إلا "محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والروائي عندما يصف لا يصف عالمًا مجردًا، ولكنه يصف عالمًا مشكلاً تشكيلاً فنيًا، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر منه وصف واقع موضوعي".⁽³⁾

وفي موضع آخر يقول: "لا سيما أن خريطة الرياض تبدو دائمًا مثل خدش هائل في ظهر الصحراء يجتمع حوله الصديد والكهر"⁽⁴⁾ لذلك فهي "مثل الهضبة التي تتسنىها.. لا تحترم إلا الأشياء الكبيرة"⁽⁵⁾. فالإنسان وهو ينظر إلى الأمكنة لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه وعواطفه عليها، وكل شيء في الرواية يؤكد ذلك.⁽⁶⁾

فالرياض كانت من وجهة نظره سبب في فصله من الجامعة، وذلك عندما قرر أن يكتب بحثًا عن الآثار الاجتماعية على العائلات القروية النازحة، ولكنه لم يكتمل وتعرض للدكتور بالضرب وفُصل على إثرها، وكانت سببًا أيضًا لتعرضه لحادث السيارة الذي تطرق لوصفه في عدة مواضع

¹ يوسف نوفل: "في السرد العربي المعاصر" ص 41

² محمد حسن علوان: "القندس" ص 276

³ سيزا قاسم: "بناء الرواية" ص 110

⁴ محمد حسن علوان: "القندس" ص 288

⁵ المرجع السابق ص 42

⁶ حسن مجراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 53

من أجزاء الرواية فيقول: "المدينة التي كادت لي فصلي من الجامعة بسبب عكوفي على بحث يفضحها .. راحت تراقبني وأنا أشعل عقلي مثل عود كبريت عجوز، ثم تسخر من رأسه الملتوي القبيح عندما ينطفئ. كنت أستفزها كل يوم بالكتابة عنها. أدخل في أنفها مثل بعوضة منتحرة. اكتشفت أخيراً كيف تضطهد المدينة أبناءها. أيقنت لو نشر هذا البحث لعرف الجميع كيف يكيلون للرياض بمكيالين، ستتحوّل المدينة المهيمنة إلى مجرد عجوز منبوذة لديها شعوذات قديمة... احتللت ببحثي مساحة واسعة من أرض المعركة وتفقهرت الرياض إلى كهوف احترازية وراحت تراقب هذا الشخص غير المألوف على شباكها. بدأت تكرهني جداً. المدينة التي تدّعي الرزانة .. فرمتني أخيراً بحادث السيارة التي انقلبت بي عدة مرات... شعرت وأنا أتحرّك في الحيز البرزخي داخل السيارة.. بأنها لا تتقلب بدافع قوى الجذب والطرْد.. بل لأن الرياض قد تحولت إلى مارِد هائل وراحت تركل سيارتي بعنف"¹ فهي "مدينة لا تحب أن تبوح بالحكايات ولا تحب أن تسمعها أيضاً .. ولهذا أسقطتني بين فكّيهَا لتمضغني قليلاً ثم تلفضني إلى حيث أنا الآن.. محاصر بالنهر البارد الذي يطرح القنادس الحقيقية"⁽²⁾ يشكل هذا التشخيص للمدينة الانفلات المكاني وهو جزء من مقاومة الأبطال لسطوة المكان بوصفه بطلاً منوئاً لهم، ولأجل السيطرة عليه يواجه الأبطال المكان بواسطة الانتقال منه من خلال أشكال مكانية ملموسة⁽³⁾، وهذا ما حدث "لملمت ما بقي من عشب القلب وتركت الرياض قبل أن أجف فيها مثل إحصاة بنية مهترئة وأتحول إلى جزء من غبارها أيضاً ... بلا تاريخ وبدون سعادة"⁽⁴⁾.

ولكن من ناحية أخرى نجد أن الرياض مدينة عظيمة وخيرة من وجهة نظر العم ثابت فيقول: "أنتم محظوظون أنكم عشتُم في مدينة وتعلمتم في مدارس... انظر ماذا أصبح أبوك عندما ترك القرية، وانظر لحالي أنا الذي أتسول علاجاً من مستشفى حكومي منذ أشهر... عشت دائماً حامداً شاكرًا. ادع للرياض. إنها مدينة عظيمة وخيرة"⁽⁵⁾ وربما كان لسكن ثابت في قرية محدودة

¹ محمد حسن علوان: "القندس" ص 303-304

² المرجع السابق ص 43

³ منصور الدليمي: "المكان في النص المسرحي" ط 1، دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999 ص 98

⁴ محمد حسن علوان: "القندس" ص 104

⁵ المرجع السابق ص 257-268

الأفق ويكثر فيها الخرافات أثر في تكوين رأيه عن هذه المدينة التي تقدم له العلاج كما تقدم لوالد غالب الرزق الوفير.

البيوت:

لا شيء في البيوت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه^(١)، إذ إن فضاء البيت سيتشكل في لا وعي الإنسان ويصبح جزءاً من ذاكرته التي تظل دائماً تحمل تفاصيله وخطوطه بكامل وضوحها واتساقها^(٢). وفي رواية القندس تعددت البيوت بحكم كثرة انتقال البطل، وانفصال أمه عن أبيه واستقلالها في بيت آخر.

أولاً: بيت الناصرية:

يشكل بيت الناصرية بيت الطفولة المتزعزعة، "كان بيت الناصرية مستأجراً . غير أن أبي أحدث فيه من الترميم ما جعله يبدو كبيت جديد... كان شعبياً ذا زوايا غير مستوية وأسقف خفيضة بعض الشيء. يمكن أن أحصي في جدرانها عدة طبقات من الدهان المتراكم ولطخات اللياسة التي تغطي فتحات الكهرباء.. ظلت صورة البيت غائرة في ذاكرتي رغم أنني تركته طفلاً"^(٣)

فهو أول بيت عائلي في ذاكرته قبل أن تنفصل أمه عن أبيه وعنهم فيقول: "عندما تركت أمي البيت أول مرة لم يشعر بها إلا بطني الجائع وفمي الذي ظل يفتش عن حلقة لم تعد بالجوار.. عادت أمي بعد أشهر محاطة برسولات السلام من نساء الناصرية وأزواجهن الذين امتلأت بهم مجلس أبي كما تقص علينا أمي مصرة على أن عودتها تطلبت كل هؤلاء الوسطاء . كان صدرها قد جف تماماً وفمي قد نسي طعم الحليب"^(٤)، ولكن عودتها لم تطل "كانت أمي القندس الوحيد الذي شذ عن العائلة فملأنا فراغها بالأخشاب والأحزان الميتة. طلقها أبي مرتين لأنها أخطأت في ترتيب

¹ حسن مجراوي: "بنية الشكل الروائي" ص44

² المرجع السابق ص 53

³ محمد حسن علوان: "القندس" ص158-159

⁴ محمد حسن علوان: "القندس" ص92

السد الذي يريد" ^(١) ولأن "الرياض آنذاك كانت تشرب النفط وتتضخم بنحو سريع وهائل وأي يلهث مع اللاهثين. لم يكن يملك وقتًا كافيًا لمعالجة الصداع الذي تزرعه أُمي في رأسه كل مساء" ^(٢) " ربما لفرط ما غابت عن المنزل أيامًا كثيرة في بيت خالها لم أشعر بأن طلاقها كان حدثًا مهمًا ... بقينا نحن في الناصرية نحاول أن نخترع لنا بنوة جديدة لأُم لم تخطر لنا ببال. سرعان ما راحت بدرية تناديها يمه وبقيت أنا أناديها شيخخة كما يناديها أبي" ^(٣). إن رسم صورة البيت بالتركيز على جانب بعينه أو جزء من أجزائه وقتله وصفًا وتقليبه على شتى الوجوه. وقد يشكل هذا العنصر المبار قيمة استثنائية ضمن مكونات البيت وجزءًا عضويًا منه، وعندئذ يصبح التركيز مبررًا على نحو ما ^(٤)، فنجد أنه في وصف البيت كثيرًا ما يتردد على ذكر خروج أُمه من المنزل وهو ما يزال طفلًا، وعن استلابها حقه من الرضاعة الذي يعتبر أنها مدينة له بهذا الحليب الناقص، وكأنه يحاول إيصال رسالة مفادها أنها لو اعتنت فيه صغيرًا ومنحته حقه الكامل من الحب والرعاية، لما وصل إلى التشتت والضياع الذي أصابه في الأربعين، ولو شعر بحاجتها إليه ولو ماديًا كقضاء شؤونها الحياتية لما فكر بالهجرة إلى بلد جديد. ولا عجب، فدور الأم مهم في ترابط الأسرة، ويصعب على أي كائن أن يضاهي دورها أو أن يستغني عن وجودها.

ثانيًا: بيت المربع:

أما بيت المربع الذي قضى فيه فترة العشرينيات من عمره فيقول كانت: "السنوات التي عشتها في بيت المربع حفرت تفاصيله في ذاكرتي بعناية، حتى أكاد في إغماضة قصيرة أن أمشي في فناءه الواسع الذي تكسوه بلاطات مربعة برتوش سوداء وبنية غير منتظمة، وأتحسس بيدي رشته البازلتية الخشنة .. وشبابيك الألمنيوم .. وهي تحيط بزجاج مثلج الشكل وملون بالأخضر والأصفر" ^(٥) " فإن البيت الذي يمثل الرحم الأول للإنسان استقبل طفولته، وكون شخصيته فيه،

¹ المرجع السابق ص 91

² المرجع السابق ص 93-94

³ المرجع السابق ص 109

⁴ حسن مجراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 47

⁵ المرجع السابق ص 170

وبذلك فهو مكان الاستقرار والسكينة والذكريات، ومن هنا فالبيت يطبعنا بطابعه، ويسهم في تكوين شخصياتنا باعتباره المكان الذي يحتويننا على الأقل حتى نصل إلى مرحلة البلوغ أو الرجولة الأولى^(١)، فمن الطبيعي أن يتشكل فضاء البيت في لا وعي الإنسان ويصبح جزءاً من ذاكرته التي تظل دائماً تحمل تفاصيله وخطوطه بكامل وضوحها واتساقها^(٢). وكان للملحق مساحة كبيرة في ذاكرته "توقفت عن التردد على محل أبي ودشنت بدلاً منه ملحفاً.. وجدت فيه متسعاً لرجولة أخرى لا يمكن أن يحقنها في أبي.. عمرت الملحق بكل ما تستحقه رفقة تختلف وجوها كل ليلة... ثلاث سنوات قضيتها في ذلك الملحق الصغير ولا أتذكر أي عشت أجمل منها حتى تركنا البيت. كم كان الملحق طيباً ومباركاً ومسكوناً بالرغبات العابرة والليالي الفضفاضة، ويقنعني بأن في الرياض ما يستحق أن نعيش لأجله إذا كان السمر جميلاً والأحلام واضحة جداً. كانت تلك الثلاث سنوات والملحق ذو الباب المعدني اللامع مثالين رائعين لتحالف الزمان والمكان في خلق سعادة موزونة وأصلية. لم تحدث أحداث عظيمة ولا تجارب هائلة.. كانت فقط أعواماً بلا خوف، عبرت من خلالها بهدوء ودعة نحو عقد العشرينيات من عمري كجرعة صافية من الزمن"^(٣) في حين أنه في الرياض "لا توجد مفاجأة تنتظر... لأن مفاجأتها مقصورة على الحوادث والصدمات. السعادة الوحيدة الممكنة فيها تلك التي نحيكها مثل دمية قماش: لها رأس مبتسم وذراعان.. وعشرون رقعة مختلفة اللون"^(٤)

يرى باشلار: "كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا لأننا نرغب أن تبقى كذلك. الإنسان يعلم غريزياً أن المكان المرتبط بوحده مكان خلاق. يحدث هذا حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين يعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا"^(٥)

^١ صلاح صالح: "فضايا المكان الروائي" دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 25

^٢ حسن مجراوي: "بنية الشكل الروائي" ص 53

^٣ محمد حسن علوان: "القندس" ص 173-174

^٤ المرجع السابق ص 73

^٥ غاستون باشلار: "جماليات المكان" ص 40

وينطبق هذا الأمر على ملحق البطل غالب فيقول عنه: "الملحق ليس إلا عش الأصدقاء المليء بالفوضى والكلام والنكات المعاد تصنيعها، والرياض آنذاك لم تكن مدينة كما يعرف الناس المدن... بل كانت شبكة من الملاحق... أعدت طليبه وتأثيره.. وكأني أنافس به أي ملحق آخر.. كنت نجم ذلك الملحق وكان الملحق نجم ملاحق الرياض "ولكن" دخول الأنثى بين جدران الملحق يشبه دخول جسم معدني في أجهزة المطارات، يصدر أزيزاً مزعجاً لا يمكن معه أن تنزل الطيور أو تبتسم الزرافات. لا يمكن أبداً^(١) فالملحق يجب التعامل معه بما هو حقيق به، ولا يمكن تأنيثه أبداً. فالارتباط بالمكان والانتماء إليه أمر فطري في الإنسان، ومناطق الخصوصية في كثير من الأعمال الإبداعية، لا سيما إذا غاص في جوهره، وتعامل معه كشخصية حية متفاعلة وليس مجرد وعاء أو مسرح للأحداث.^(٢)

وهذا الملحق نفسه الذي احتضنه في أوقات سعادته، احتضنه أيضاً أيام غضبه وكآبته، بعدما أبلغته عادة بخبر زواجها "انصرفتُ إلى ملحقي وعمرته بكل شيء يجعلني مشغولاً من أول النهار إلى آخره... وفجأة عادت. وجدت رسالة صوتية منها في جهاز الرد الآلي... اندلع صوتها في الملحق مثل قنبلة حارقة... تأخرت كثيراً تلك المكالمات الثانية.. كلما عدت للملحق ولم أجد رسالة منها ازداد غضبي.."^(٣) فالمكان يمكن أن يكون مجدداً للطاقة إذا كان مليئاً بالاحتمالات والحركة والحرية، وإذا كان زاحراً بالمنبهات الحسية البصرية والسمعية والشمسية واللمسية والتذوقية. لكنه يمكن أن يكون مبدداً للطاقة ساحباً لها مشتتاً قوتها إذا كان مقيداً محدوداً مقفلاً يسير على وتيرة واحدة لا تجدد فيه ولا تجديد، ولا تنوع فيه للمثيرات والمنبهات الحسية والعقلية، هنا يصبح المكان رثاً يبعث على الإحباط والتراخي والشعور السريع بالإفناء.^(٤)

¹ المرجع السابق ص 176

² انظر محمد صلاح الشنطي: "آفاق الرؤية وجماليات التشكيل" ص 321

³ محمد حسن علوان: "القندس" ص 206-208

⁴ شاكر عبد الحميد: "الحلم و الرمز و الأسطورة" ص 299

ثالثاً: بيت الفاخرية:

ثم انتقلوا إلى بيت الفاخرية الذي ما أن رآته أمه استعازت بالله من الإسراف "انتقلنا إليه أخيراً وفي ذهن كل منا حلم فاخر يليق بالمنزل الجديد. كانت شبيخة تحلم بالمطبخ الخارجي المنعزل عن مبنى المنزل، وكان أبي فخوراً بضيافته المستقلة .. وكان إخواني سعداء بالمسبح الواسع .. وكنت أنا سعيداً بالفيلا الخاصة لا تجعلني ألتقي أي إلا وقتما أختار وأكون مستعداً"⁽¹⁾.

فالبيت الأخير كان يعبر عن الطبقة الاجتماعية الرفيعة، بسبب ازدهار أبيه بالتجارة، ثم العقارات فيقول عنه "يمر من أمام بيتنا الكبير في الفاخرية شارع عام من خلفه شارع فرعي... طالب أبي بأن يسمى الشارع باسمه .. منذ أن سكنا في الفاخرية وأبي يتعامل مع الناس وكأنه فاتح منتصر لساكن جديد .."⁽²⁾ . وإذا كان المكان يتخذ دلالاته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية العامة⁽³⁾، ويدل المكان على الشخصية التي تعيش فيه، كما أن الشخصية تعكس صورة المكان . وهناك تفاعل بين المكان والشخصية⁽⁴⁾، فنجد أن الشخصيات كونت أحلاماً فاخرة نظراً لكون الحي الجديد كذلك أيضاً . و " تفصل بين المباني الثلاثة في بيت الفاخرية ممرات صغيرة وملاحق متعددة .. جعل المبنى الأول للضيافة... خلف مبنى الضيافة.. أقام فيلا العائلة وهي أكبر مباني البيت .. لا أتذكر أنني دخلت هذا المبنى منذ سنوات. لم يكن هناك أي مبرر لي أنا الأخ الأكبر غير الشقيق... " إلا لزيارة عمته فاطمة التي كانت "غرفتها نائية من فيلا العائلة.. تطل على فناء الرجال .. اختار لها أبي هذه الغرفة .. لعل رجلاً ما يخطفها ويريح كاهله الذي تورط بها منذ خمسين سنة"⁽⁵⁾ . فجاء

¹ محمد حسن علوان : "القندس" ص155

² المرجع السابق ص 153-155

³ محمد البارودي : "الرواية العربية والحداثة" ص 232

⁴ محبة حاج معتوق : "أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية" ص32

⁵ محمد حسن علوان : "القندس" ص200

المكان تعبيراً عن التمزق العائلي كونه أخ غير شقيق لا يجد مبرراً للدخول إلى بيت عائلة أبيه، بالإضافة إلى اعتباره فيلته كمنفى "أقفلت عائداً إلى فيلتي التي نفايت فيها أبي بعيداً عن العائلة" (١) .

ف نجد هنا بالرغم من الرفاهية التي أصبحت تعيشها العائلة، إلا أنها لم تستطع أن تجعلهم على قلب واحد، فكأنهم مجتمعون وقلوبهم شتى، وهذه مفارقة مع حياة القنادس التي كان يشبه عائلته فيها بداية الرواية.

رابعاً: بيت الأم:

وعن بيت أمه التي "بذلت جهدها لتصنع عائلة أفضل في شمال الرياض من عائلتنا التي في جنوبها" (٢)

فيقول: "لسنوات طويلة ظل بيتها في المنزل أنيقاً وساحراً حتى إن رحلتنا الأسبوعية إليه أنا وبدرية كانت تشبه إجازة فاخرة في جزيرة استوائية. الحديقة الأنيقة التي كانت تحيط بالمنزل بنباتات صقيلة.. وجهاز الفونوغراف المحدث الذي جلبه زوجها من بغداد.. والبيغاء الحقيقي.. تمنع أمي في استعراض كل جديد.. لعلنا نحدث به أبي إذا عدنا ليلاً إلى بيت الناصرية الضيق مثل طفلين مطرودين من الجنة. مرت أعوام... وانتقلت عائلة أمي إلى منزل صغير في شمال الرياض.. وانتقلنا نحن إلى الفاخرية" (٣). هذا بالنسبة إلى بيتها في طفولته، أما عندما كبر وأصبح يزورها في بيتها الشمالي فيقول: "أوقفت سيارتي تحت شجرة الكين التي تحرس بابها.. وتناولت حبة القالون.. طرقت الباب الذي ضيقت مدخله نبتة ريحان نفاذة الرائحة ففتحتته خادمة.. دلفت إلى المجلس.. بعد أن عبرنا فناء مغطى بحجر رخيص.. كان المجلس يعج بتحف متراكمة لا علاقة لبعضها ببعض، وعلى الحيطان علقت شهادات قليلة لأخي غير الشقيق حسان. وفي آخر الممر.. كانت تنصب لوحة ضخمة سطر فيها القرآن كاملاً.. علقتها أمي عند الحد الفاصل بين المجلس الذي يستقبلون فيه الغرباء، والردهة الداخلية التي لا يدخلها إلا المقربون. لم أتجاوز يوماً ذلك الباب الذي تمنعني أمي

¹ المرجع السابق ص 278

² المرجع السابق ص 33

³ المرجع السابق ص 32-33

من تجاوزه بالقرآن كاملاً^(١)، فعند تغير الحال وعدم وجود ما يجعلها تتفاخر وتبهر أبناءها به في البيت المتواضع، لم تجعلهم يتجاوزون المجلس الذي يعد مكاناً لاستقبال الغرباء كما يقول، ويتضح أن الوصف يستطيع أن يقدم لنا معطيات وتحديدات تفيد في التعرف إلى المدى التقليدي الذي يتشكل فيه فضاء البيت، كما يساعدنا، عندما ينكب على الأثاث والأغراض، في تكوين فكرة عن وضع العينة البشرية التي تأمله وتجد ألفتها فيه^(٢). فالبيوت والمنازل تشكل نموذجاً ملائماً لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات؛ وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له كما يقول ويليك: فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه^(٣).

ويعد وصف المكان على لسان الشخصية الساردة واحداً من أهم آلياتها لإيضاح نظرتها إلى أحداث القصة بكاملها وأزمة وجودها داخلها^(٤)، فسبب محاولته للهجرة هي نظرتة للرياض الطاردة والعدوانية تجاهه، والأمر الآخر تورطه في عائلة مفككة "لم تكن أُمي تريد أبي ولا هو يريدُها"^(٥) تفاصيل صغيرة جداً.. هي ما جعلني أوقن أنها دائماً أقل من أم. كلما نقبت في الأسباب التي تمنعها من سكب أمومتها كما ينبغي أكتشف أن لا وجود لها^(٦) "تركت الرياض وما زالت أُمي تتسنىها. امرأة لا تريد أن تفارق المدينة حتى كدت أتساءل أيهما سيرحل أولاً يا ترى. الحليفتان الأزلتان اللتان تشابهما في القدرة على مزج الحب والكدر في إناء واحد"^(٧) فالمكان لم يعد مستقلاً عن الشخصية، وباعثاً من البواعث التي تشكل نفسيته. ويكشف نفورها وسأمها وما تعانیه من ضغط الحياة^(٨).

¹ المرجع السابق ص 31

² حسن بحراوي : "بنية الشكل الروائي" ص 44

³ المرجع السابق ص 43

⁴ هيثم الحاج علي : "الزمن النوعي" ص 146

⁵ محمد حسن علوان : "القندس" ص 65

⁶ المرجع السابق ص 82

⁷ المرجع السابق ص 106

⁸ محبة حاج معتوق : "أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية" ص 202

الشوارع:

الشارع (دروب الحياة كما هو مدرج في الحكمة الإنسانية) هو المسار الحياتي الذي يقود، داخل رمزية متعارف عليها، من نقطة زمنية مستحدثة إلى أخرى من الطبيعة نفسها.⁽¹⁾

يحكي الشارع تارة عن نزق البطل وطيشه كما يقول مثلاً "كبرنا ولم نفعل أيّاً من ذلك. افتقدنا تدريجياً تلك الجنبات بين شارع الثلاثين والعليا العام ومركز العقارية الذي نسجت حوله حكايات مدينة تحاول أن تحب. لم يعد يسألني داوود كعادته تلك الأيام إذا ما كان" الليلة فيه مقناص ولا لأ؟" ... لم نكن نخرج إلا للقنص. شيء أحّد وأمضى من الشهوات المتراكمة في عروقنا كان يدفعنا لنذرع شوارع الرياض بحثاً عن فتيات نعالج بهن غريزة الصيد الذكورية في عروقنا"⁽²⁾ وهو الخبير في الاقتناص إذ يقول "مر زمن في الرياض كان فيه نوع سيارتي ولون مرافقي يضمنان لي وجبة عاطفية سهلة لا يحتاج إنضاجها إلى أكثر من يومين"⁽³⁾ وتارة عن كونه المتنفس الذي يظهر من خلاله روحه بعد كل زيارة عائلية "ربما هو قدر ساخر الذي وزع بيوت عائلي في جهات الرياض الأربع حتى أستغل ما بينها من مسافات في تعقيم مشاعري قبل الزيارة وتلوينها بعدها. بيتنا في جنوب الرياض، وأمي في شمالها، وبدرية في شرقها، ومكتب أبي العقاري في غربها"⁽⁴⁾. وأما عن وصف الطريق من الفاخرية إلى جامعة أخته نورة فيقول: "المشاهد التي تطالعنا من نافذة السيارة في الطريق.. لا تستحق أن تصنع من أجلها نافذة أصلاً، بضع أراضٍ خاوية مليئة بنفايات البناء، وأسوار عالية جدّاً حتى يبدو من علوها أنها ستطبق على الشارع، وبضعة محلات تبيع ما تحتاج إليه طالبات الجامعة.."⁽⁵⁾ ففي فترة الشباب و النزق كان الشارع مكاناً للاصطياد على حد تعبيره، وإشباع الرغبات بطريقة مبتدلة، وعندما كان يقوم بالزيارات العائلية لأمه أو أخته يتخذ من الطريق متنفساً يفرغ فيه الطاقة السلبية المكتسبة بعد كل زيارة، وفي وصف طريق جامعة نورة أخته، التي

¹ سعيد بنكراد: "السرد الروائي وتجربة المعنى" ط1، المركز الثقافي العربي، 2008، ص88

² محمد حسن علوان: "القنص" ص 47-48

³ المرجع السابق ص163

⁴ المرجع السابق ص77

⁵ المرجع السابق ص124

تقع في مكان نائي عن المدينة يقول أن الطريق لا يستحق أن تصنع نافذة من أجله "فالمكان يُقدم من خلال أثره في الشخصيات وتأثيرها فيه ضمن تفاعلها معه؛ بحيث يكشف عن الحالات النفسية والدلالية والاجتماعية والمواقف الفكرية، فطريقة وصف المكان وفي علاقته التبادلية مع بقية العناصر الأخرى تُظهر لنا جمالياته المتعددة الغنية بشتى الدلالات والرموز، فيغدو مكاناً روائياً معروضاً من خلال رؤية الراوي والشخصيات والحوادث والأفكار في تفاعلها الدائم".⁽¹⁾

ب- جدة:

وهي المدينة التي تعرف فيها إلى عادة حيث الحب أوفر، "إن لقاءنا صدفة عبر شباكين في جدة يشبه قصص الحب الشعبية، ولكننا لم نتصرف كنهايات هذه القصص... قضيت وعائلي إجازة في جدة... اشترت مرقاباً حارياً من الحجاج الروس في مكة وتأملت به جسد عادة كاملاً من نافذة شقتنا قبل أن أعرف من تكون"⁽²⁾ أرسل لها رسالة مع أخته في صندوق حلوى بسيط، لم يكن يعول على شيء ولكن "الذي يعرف جدة يعرف أنه عندما يكون الموسم ربيعاً يلقي البحر على المدينة أطنانا من اللقاح الذي يتنفسه الناس ولا يرونه. يصبح الحب حالة عامة والشوارع مليئة بالقلوب الخصبية. هكذا استهلكت جدة كل ما في أعصابنا من الجنون وأعادتني إلى الرياض مثل إناء خوى من الطعام وتورط في البقايا"⁽³⁾. إضافة إلى أن خصائص المكان الطبيعية والجغرافية المميزة، لا بد أن ينظر إليه على أنه تكوينات أو بنى أو حالات معرفية ووجدانية، تكون لدى الأفراد والجماعات وتسهم على نحو واضح في تحقيق إحساسهم بالهوية الفردية والجماعية، وفي استمرارية وجود هذا الإحساس لديهم⁽⁴⁾، فكأنما يعزو الراوي الذي لم يكن يعول على شيء من رسالته التي كتبها، ولكن لطبيعة جو مدينة جدة الأثر في ولادة هذه العلاقة .

¹ حمد البليهد : "جماليات المكان في الرواية" ص42

² محمد حسن علوان : "القندس" ص203

³ نفسه ص203

⁴ شاكر عبد الحميد : "الحلم والرمز والأسطورة" ص290

ثانيا: الفضاء الغربي (أمريكا ومدن أوروبا):

أ- بورتلاند:

إن افتتاح الرواية بالمكان من أكثر السبل شيوعاً في عالم الرواية، وكان المكان هو البوابة الأقدر على تمكين القارئ من النفاذ إلى دواخل الروايات واكتناه أعماقها⁽¹⁾.

" فكرت في عدة مدن واخترت بورتلاند، المدينة التي درست فيها يافعاً وما زلت أحفظ لها الود القديم .. لم أكن أعرف ويلامت آنذاك ولا يهمني أمره. كان في المدينة أشياء أخرى أعلق عليها جموح العشرين وجرأتها"⁽²⁾. أما ذهابه إليها في المرة الأولى لم يكن مخططاً لها " اختارها لي موظف مكتب السياحة في الرياض ووافقت عليها دون نقاش "⁽³⁾ ترمز مدينة بورتلاند إلى حيوان القندس حتى أنه حين تقام له المهرجانات السنوية تبدو المدينة "وكان قندساً هائلاً يحركها من الأعلى بخيوط خفية"⁽⁴⁾ بورتلاند هي المكان الأول الذي أطل علينا في بداية الرواية عندما قرر الهجرة إليها، ويمكن أن نعدّها مقابلة لمدينة الرياض التي فيها شيء يجعل الأربعين تبدو مثل واد مجذب " عندما أطفأت شمعة السادسة والأربعين شعرت بأن الرياض مملة ومتربة وليس لديها شيء لتمنحني إياه... ولذلك قررت أحدث ثقباً في جدار الزمن وأهرب"⁽⁵⁾

"شقتي كانت في وسط المدينة التي تشبه قرطبة بطوب البناءات القديمة الأحمر الذي حوله المطر الدؤوب إلى لون برتقالي مموه بالخضرة الداكنة لبقايا النباتات المتسلقة وأوراق الأشجار التي شردها المطر، كلما خرجت لأمشي حاملاً مظلي عرفت الجميع أنني لا أنتمي للمكان وما زال يخيفني المطر".

¹ صلاح صالح : "فضايا المكان الروائي " ص 25

² محمد حسن علوان : "القندس" ص 133

³ المرجع السابق ص 133

⁴ المرجع السابق ص 26

⁵ المرجع السابق ص 100-251

" في غرفتي النائبة في الدور الثاني من المبنى الحكومي الذي كان مكتباً لشؤون المحاربين القدامى.. استأجرت آخر شقة شاغرة⁽¹⁾ " عندما انتصف الليل استرخيت على أريكتي وأنا أفكر أن المصباح المعلق في السقف يمكن أن يتحول إلى امرأة مضيئة في أي لحظة، تنزل على جسدي وتطعمه قليلاً⁽²⁾. الضوء أسطورياً يرمز إلى الإبداع الكلي وإلى التجلي، إلى العقل، وإلى الحياة، والحقيقة والإشراق والمعرفة، وترتبط بالمجد والعظمة والبهجة والسرور، والحب والانبعاث والإبداع والخلق من ناحية وبالدمار والتجريب من ناحية أخرى (في حالة غيابه)⁽³⁾. ولكنها غالباً تجسد المرأة في هذا المقطع وحاجته للحب والاحتواء، لا سيما أنه وحيد في بلد غريب.

"في شقتي مرآة صغيرة جداً حتى أنني أضطر أحياناً أن ألوح لها لتراني... لو كان في شقتي امرأة لكان عندي مرآة أكبر. المرايا تذكرني بأن أطرح على نفسي أسئلة صعبة ومراوغة كشأن الذي يلتقي خصماً لم يره منذ سنين؛ لذلك اخترتها صغيرة وتافهة حتى لا تحاصرني بأسئلة أكبر مني ولا يمكن إجابتها"⁽⁴⁾. الإنسان في غربته يحتاج إلى عقد صلح مع الأشياء من حوله، حتى لا يؤلبها عليه، فالكتاب يشكل المكان وفق تشكيل دواخل شخصياته وعوالمهم النفسية... فنجد في أحيان كثيرة مرتبطاً بالحياة الداخلية للشخصيات، حيث ترتبط الطبيعة في هذه الحالة مع النفس بتقلباتها كافة، ونجد أن الحركة في المكان تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفس على كافة المستويات⁽⁵⁾.

وقد حاول في البداية أن يصنع في شقته مكاناً يشعره بالانتماء إليه بقدر ما هو غريب خارجها "أعدت دهانها عدة مرات في وقت قصير...طفقت أنقل الأشياء وأبدل الألوان وأنكلم مع الكراسي والأجهزة الصامتة حتى خلصت أخيراً إلى مساحة بوسعي أن أركن إليها بهدوء وأدخل معها حالة انتماء تدريجي... في البدء صنعت شقة تشبه مجلسي في الرياض... بعد ذلك شعرت بأن الحنين الذي يحدثه تشابه كهذا قد ينقلب ضدي يوماً ما... قررت أنني أحتاج ديكور محايد لا

¹ المرجع السابق ص 11

² المرجع السابق ص 99

³ شاكر عبد الحميد : "الحلم والرمز والأسطورة" ص 79

⁴ محمد حسن علوان : "القندس" ص 9

⁵ صلاح صالح : "فضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر" ص 56

يحرصني ولا يحرص عليّ" ⁽¹⁾ "أغلقت الستائر ووصلت التلفزيون بسماعات إضافية حتى أشعر بالاحتواء" ⁽²⁾ ومع ذلك يقول: "أشعر أحياناً بأني رحلت إلى بلد لا أعرف كيف أعيش فيه وحدي" ⁽³⁾. فالمكان له وظيفته الرمزية التي تفيد في تأكيد وتعزيد البناء الأساسي للشخصية لدى الفرد، فالخبرات المتكررة في مكان معين تساعد في تطوير إحساس ما بالاستقرار، وشعور بالانتماء لمكان معين ⁽⁴⁾، ولكن في حالة كون الشخصية غير مستقرة نفسياً قد لا يساعدها صنع مكان يشعرها بالحنين في وقت ما .

وعندما قررت عادة مفاجآت زيارتها إلى بورتلاند "أسبوع متواصل من التعب والتغيير . نقلت كل قطعة في الشقة إلى كل مساحة أخرى يمكن أن تحتلها وخرجت بعشرة أشكال محتملة لشقة تستحق أن يحدث فيها ما سيحدث أيّاً كان. أعرف أنها تنتقي فنادقها من شكل غرفة النوم.. هذا يعني أنه سوف يتعين عليّ في أسبوع واحد أن أدخل منافسة حادة مع كل فنادق بورتلاند لأظفر بها معي في شقتي" ⁽⁵⁾. ولا شك أن المكان في النصوص السردية والروائية تحديداً يكتسب أهميته من خلال كونه حاضن البنية الروائية ومؤثراً فيها من خلال رؤية الإنسان في المكان وتفاعله الدائم، ومن هنا يتجاوز مهمته المحددة البسيطة بوصفه أرضية لوقوع الأحداث وتحرك الشخصيات ⁽⁶⁾، بالإضافة إلى البيت الذي يضيء بسبب العناية المبذولة فيه يبدو وكأنه قد أعيد بناؤه من الداخل، ويبدو وكأنه جديد من الداخل ⁽⁷⁾.

¹ محمد حسن علوان : "القندس" ص 117

² المرجع السابق ص 220

³ المرجع السابق ص 215

⁴ شاكر عبد الحميد : "الحلم والرمز والأسطورة" ص 303

⁵ محمد حسن علوان : "القندس" ص 238

⁶ حمد البليهد: "جماليات المكان في الرواية السعودية" ص 41

⁷ غاستون باشلار : "جماليات المكان" ص 83

الشوارع:

"كلما تجولت في وسطها محاولاً أن أعجل تألّفي مع المكان أشعر بأني أضيع وقتي. الشوارع والأرصفة وأركان المقاهي لا تفرز ألفتها مجاناً. إما أن شيئاً في هذه المدينة ما زال مستعصياً أو أنني أنا الذي أحاول ابتلاع جغرافيا المكان وتاريخه بلقمه واحدة"⁽¹⁾

إن الشارع أيضاً هو رمز للفضاء المنتهي، رمز للفضاء "المعدل" والممهّد، إنه الوجه الثقافي للوجود الإنساني، أو هو آثار الإكراهات الاجتماعية التي تلاحق الفرد في كل مكان، وهو العراء أيضاً، حيث لا يختفي المرء سوى في ملابسه، وهو الواجهة أيضاً حيث يضطر الفرد إلى تقديم نفسه وفق ما يشتهيهِ الآخر⁽²⁾ فغالبا عندما قرر الذهاب إلى هذه المدينة وهو ينوي الهجرة إليها على المدى البعيد، كان يحاول تسريع نمط الاعتياد على هذه المدينة و في المقابل يشعر بأن الشوارع و المقاهي لا تتقبله جملة واحدة "فهي لا تفرز ألفتها مجاناً" على حسب تعبيره، بل يجب أن تعتاد عليه أولا حتى تمنحه الاحتواء و الألفة. فكان يبذل جهده حتى يحصل على احتوائها فيقول: "أجوب الشوارع كل يوم مثل مفتش البلدية حتى تغيب الشمس تماماً. أحرص على مراقبة كل التفاصيل ورصد العادات اليومية للمكان؛ ولهذا أقمت في وسطها حتى لا يفوتني شيء. منذ وصلت إلى هنا بداية الصيف أشعر بأن ضجيج الوسط يلغني بدوامة من الأمان والألفة"⁽³⁾. "كنت أأخذ في مشيتي مساراً لا يتغير .. وانتهى أخيراً في مقهى"⁽⁴⁾ لم تنس نادلته طلبي يوماً .. وعندما تغرب الشمس يصبح المشي في هذه الشوارع ذات الإضاءة الخافتة مدوّناً بالحنين. طالما شعرت بأن المشي في المدن الجديدة آناء الليل يختصر الكثير من مهام الغرباء ويساعد على فك طلاسم أهلها بسرعة"⁽⁵⁾.

¹ محمد حسن علوان: "القندس" ص 120

² سعيد بنكراد: "السرد الروائي وتجربة المعنى" ص 195

³ محمد حسن علوان: "القندس" ص 98

⁴ يرى البعض أن المقهى مجرد ذاته، وهو كرسي لتأمل الشارع. ويرى البعض الآخر أنه من الممكنة التي تمتلك خصوصيات تجعلها مادة

مهمة في الرواية بشكل عام

⁵ محمد حسن علوان: "القندس" ص 99

النهر والطبيعة:

كان الجو رطبًا والمدينة غائبة عن الوعي. هكذا وجدت بورتلاند عندما دخلتها من حيث لم تحتسب.. أشعر بأن الأشجار الفارعة المصطفة على جانبي الطريق تحديق فيّ بأعين نصف نائمة وتعجب من هذا الرجل الصفيق الذي يلج المدن ليلاً ويزور عشيقته بلا موعد... تشبه أمني هذه الأشجار ذات الجذع الطويل التي تورق في أعلاها فقط ولا تسقط ثمرتها أبدًا... الآن أفكر وأنا أجس شوارع بورتلاند.. وأتخيل كلاً منهم (عائلته) نائمًا في جوف شجرة وأتذكر أنه كان ينقصني قرار صحيح وعادل: ألا أتسلق أحدًا منهم يومًا ⁽¹⁾ حتى وهو يغادر الرياض بحجة أنه لن يستفقه أحد نتيجة التفتت العائلي، و أنه لم يشعر بحاجة أمه إليه و لو ماديا، نجده غريزيا يفكر فيها و كأنه يحتاج أن يجعلها تتمثل في الأشياء من حوله، حتى و إن بشكل غير مرضي. فكل شخص مهما بلغ من الكبر عتيا يوجد بداخله طفل محتاج إلى رعاية أم قد يتخيلها في أشياء محسوسة أو غير محسوسة.

" هذا المكان ملثا بالأكضر بشكل مُرضٍ كما لو أن بقية الألوان اختفت من الحياة. أشعر باستمرار بأني معرض لكمين من الجمال الساذج وعليّ أن أحتاط من مكر الطبيعة ⁽²⁾ " لا أعرف ماذا أفعل هنا. تصرفت تمامًا كمثل الذي فاجأته عاصفة رملية فقرّر أن يتجه إلى أي وجهة يمكنه أن يتنفس فيها بعمق ثم يفكر بعدها في مكانه... ⁽³⁾ " إنَّ علاقة الشخصية بالمكان الذي تعيش فيه ليست خاضعة لمعيار واحد فقط، وليست ثابتة على مستوى واحد، بل إنّها خاضعة لميزان التغير الذي قد يتصاعد فيصل إلى مستوى الانتماء، وقد ينخفض فيصل إلى مستوى التنافر والذي يتحكم بهذا الميزان هو "الظروف النفسية والاجتماعية والاقتصادية، إذ قد تتحول نظرة الإنسان للمكان الواحد من الودّ إلى الضدّ في ظلّ ظروف معيشية ⁽⁴⁾."

¹ المرجع السابق ص 69-71

² المرجع السابق ص 14

³ المرجع السابق ص 73

⁴ إبراهيم الفيومي: "المكان ودلالاته" مجلة جامعة البعث، مج 19، ع 1، 1997، ص 19

"ارتديت ملابس خفيفة.. ثم خرجت من شقي وقدت سيارتي نحو خاصرة النهر الجنوبية التي يقولون إنها هادئة مثل أهلها ربما كان أهل الجنوب يغرونه بالتمادي في غيّه. لو أُنِي أتيت من العنق حيث تلعبه مصانع الشمال بالزيت والحديد ربما انفرجت ملامحه ومنحني اهتمامًا أكبر. هذه الأنهار مثل النساء تصنع جهة الإتيان لديهن فرقًا كبيرًا... منذ أتيت وأنا أحدثه عن فوضاي وخططي بينما هو مشغول بملاحقة الشمال ونحت الضفة وتسيير المراكب، ومنذ عشرين سنة وأنا أحدث عادة عن أشياء يمكن أن تحدث وتمتعتنا بينما هي مشغولة بملاحقة الأطفال والمدن والمشاريع المؤقتة" ⁽¹⁾ مثلما تُمثل الرياض أمه في جبروتها وكرهها له كما يشعر، يُمثل النهر (عادة) التي هي مشغولة بملاحقة أمور الحياة و أولادها و عدم إصغائها له مهما تحدث معها ؛ شخصٌ مثل غالب مفتقد للعلاقات الطبيعية يميل كثيرا إلى تعويضها في الأماكن و الأشياء من حوله.

" صباح الأحد خرجت إلى النهر وجلست أمامه مثل تائب لا يحتاج أن ييوح ويعترف " ⁽²⁾. وعلامت لا يبدو مهووسًا بالأسرار ولا ينقل الفضائح مع جملة الأشياء التي ينقلها تياره العجول " ⁽³⁾. " ظننت بأن الصيد رياضة عميقة تستحق أن أستيظ من أجلها فجرًا وأعتكف أمام النهر دهرًا حتى تتلاشى مشاكلتي.. أشعر بأن أسخف شيء ممكن أن أمارسه الصيد، لا سيما إذا كان ذلك لأول مرة في حياتي في نهر فظ ومتعجرف مثل ويلامت... ⁽⁴⁾ مرت ساعات وأنا أقنع نفسي بأن الصيد مثل الصلاة والشفاء والطهارة وما زالت نفسي تحدني بأنه عمل ساذج ⁽⁵⁾. يبدو وكأنه يحاول التقرب و عقد صداقة مع النهر بشق الطرق ، فتارة يجلس أمامه مثل تائب ييوح و يعترف ، وتارة يفشي له أسرارها ، وتارة يمارس رياضة الصيد منذ الصباح الباكر ، ولكن النهر و كأنه يرفضه مع كل المحاولات حتى بدأ ييأس من استعطافه .

" المكث أمام نهر جارٍ يوحى بالضالة وعدم التأثير .. وعلامت وحده الذي نهني إلى أن سنوات عمري التي تتجمع فوق كتفي مثل أطفال قرية قبيحة لم تستطع كلها أن تختزع طعامًا كافيًا

¹ محمد حسن علوان : "القندس" ص 131-132

² المرجع السابق ص 166

³ المرجع السابق ص 140

⁴ المرجع السابق ص 162 ، ويلامت : هو نهر في مدينة بورتلاند .

⁵ المرجع السابق ص 167

لأسماك أجمل... " ويبدو أن النهر دائماً ما يتذكر غادة عنه " (1) لم أفكر من قبل ما الذي يجعل هذا النهر أكثر مكان أذكرها عنده.. غادة التي تعشق منظر البط.. وتجبرني دائماً إلى أماكن لا أجد فيها سوى خدعة سياحية بسيطة تمارسها مدن أوروبا.. لم أستسغ مزاجها ولكني فكرت أنها امرأة من البحر وأنا رجل من الجبل وبيننا جغرافيا هائلة (2). إن المكانية لا تتشكل إلا من خلال الشخصيات الدرامية التي تنوء بحمل الأحداث وتكشف في الوقت ذاته عن عمق المكان وإيغاله من خلال خلجاتهم المتعددة التي تضيء على المكان دلالات مجازية (3). النهر بالنسبة له يعني (غادة) فكلمنا حاول التقرب منه انتبه إلى أنه يضيع وقته فيما لا يمكن أن يصبح له في نهاية الأمر، كذلك ما حدث بينه وبين غادة، اكتشف أنه لا يحتاج إلى شخص آخر يشاركه حياته بعد هذا العمر، وأن السعي وراءها كان مضيعة وقت وأمر لا يريده أن يتحقق بالفعل.

ب : المدين الأوروبية (لندن):

أما بالنسبة إلى المدين التي كان يلتقي فيها بغادة فقد اتسمت بالسرية حيث يعلق "لقاءاتي معها طيلة عشرين سنة تصلح أن تكون ملفاً من ملفات المخابرات لفرط سرية التدابير واختلاف المدين" (4) تعددت المدين، فقد التقاها في سينما في "ميونخ" و"تولوز"، ولكن التي أخذت حيزاً من الأحداث والورق كانت "لندن" ولا عجب؛ فهي مدينة الحب بامتياز. أما بالنسبة للقائهم فيها كان غير ذلك فيقول "عقدت حاجبها تلك الليلة كما عقدتهما من قبل في مدين كثيرة... أخبرني مرات عديدة أن لندن تتقن النسيمة العربية وستفضحننا معاً، لكنني لم أعد أهتم لأمر التدابير الحذرة... بعد ساعات قليلة دلفت إلى غرفة الفندق وقد استعانت على حجب وجهها بنظارة سوداء كبيرة ووشاح أسود يغطي نصف فمها وقبعة سوداء تحجب جبينها تماماً. تركت هذا السواد الأنثوي ينسكب في الغرفة على مهل مثل مآثم أنيق ثم أغلقت الباب وراءها وأنا أقول بسخرية عفوا يا ست... المقبرة في

¹ المرجع السابق ص 181

² المرجع السابق ص 182-8

³ منصور الدليمي : "المكان في النص المسرحي" ص 16

⁴ محمد حسن علوان : "القندس" ص 136

الشارع المقابل " ⁽¹⁾ فحضوره المفاجئ بالإضافة إلى فتور الحب بينهم، جعل عادة تستقبله بغضب وتتوجس من الفضيحة التي تتوقعها منه بسبب نزقه وعدم مبالاته، فبعد هذا اللقاء لم تلتق به مرة أخرى، ومع أنها تعلم أن لندن كانت محطة عبور لمدينة بورتلاند، إلا أنها لم تودعه قبل سفره كما ينبغي وإنما اكتفت بإرسال رسالة عبر الجوال، مع الاعتذار بسبب جدول أعمالها المزدحم.

وسبب مخاوفها أنها متزوجة من السفير، وتعيش في لندن، وكأنها بذلك حرمت هذه المدينة عليه فلم يعد يطأها إلا كعابر سبيل، مما جعله يكوّن انطباعاً عكسياً عن مدينة الحب فيقول: "عندما يصبح الحب في لندن شحيحاً يمتنع منه السقف وتمقتها الأريكة. لا شيء يخفف من برودة هذه المدينة أفضل من ليلة ساخنة نظهوها على مهل" ⁽²⁾. إن الرحلة ذاتها، إجبارية كانت أو اختيارية، بوصفها علاقة ما للذات مع المكان وعبره، ومن خلاله، قد تكون هي العملية التي يكتمل من خلالها تحول الهوية. ⁽³⁾

في جميع الأماكن يتضح انعكاس مشاعر البطل و حالته النفسية عليها جميعاً من جهة ، ومن جهة أخرى هو يحاول تشخيص بعض الأماكن حتى يتآلف معها و يعوض الانقطاع الحاصل مع عالمه و مجتمعه ...

الخاتمة :

¹ المرجع السابق ص 53

² المرجع السابق ص 53

³ شاكر عبد الحميد: " الحلم و الرمز و الأسطورة " ص 308

الحمد لله الذي تتم بنعمه الصالحات، و الصلاة و السلام على سيدنا محمد و على اله
أجمعين وبعد ..

لقد أتمت الباحثة بعون الله هذا البحث المتعلق بالبنية السردية لرواية القندس في سنة
1437-1438هـ ، وقد واجهت الباحثة صعوبات في بداية العمل ، منها عدم وجود مكتبات
جيدة في المنطقة ، مما ترتب عليه صعوبة الحصول على المراجع المطلوبة ، و استغراق وقت أطول في
تجميع المراجع .

وهناك صعوبات تختص بالدراسة فيما يتعلق بتعدد المصطلحات و المسميات نتيجة
اختلاف الترجمة من جهة ، و بسبب فوضى المصطلح في العالم العربي من جهة أخرى ، حيث لا
توجد هيئة مستقلة تقوم بعملية التعريب و النشر في الوطن العربي .

وقد استقام الجهد في هذا البحث على مقدمة وثلاثة فصول تتناول (الراوي والزمان
والمكان) على النحو التالي :

مقدمة ويتضمنها التعريف بمكانة الرواية في هذا العصر، وأهمية النقد للعمل الأدبي، ثم
التعريف بالرواية موضوع الدراسة ومسوغات البحث عنها ، ونبذة عن المؤلف " محمد حسن
علوان". ثم الفصل الأول: الراوي ، و فيه مبحثين : الأول : أنواع الراوي (مشارك ، متعدد ،
خارجي) و مُهد له ببعض آراء أهم علماء السرد مثل "لينتفلت" و "تودورف" ، ثم التحليل
التطبيقي على الأنواع من الرواية موضوع الدراسة .

المبحث الثاني: تيار الوعي، و يعرف البحث عن أهميته ، حيث إنه يعد من علامات الرواية
الحديثة، وإلى تفرعاته وطريقة توظيفها في المبنى الروائي.

الفصل الثاني: الزمان وينقسم إلى مبحثين : الأول: البنية الزمنية، وتختص بالطريقة التي
يرتب فيها الكاتب أحداث قصته، معتمداً على تقنيتين ، إحداها : الاسترجاع و فيه تعريفه و
مظاهره : مفرد وتكراري ، بالإضافة إلى تقسيم " جيرار جينيت " لأنواعه : وهي : استرجاع داخلي
، استرجاع خارجي ، واسترجاع مختلط .

و التقنية الأخرى هي : الاستشراف وهو حركة تماثل الاسترجاع من الوجهة النظرية ، و تخالفها من ناحية الاتجاه . وله نوعان : الاستشراف كتمهيد ، و الاستشراف كإعلان .

المبحث الثاني: الإيقاع السردى، وله آليتان تكمن الأولى في إبطاء السرد عن طريق عدة عناصر هي : الوصف ، المشهد ، التعليق. أما الأخرى فعلى العكس، تعمل على تسريع وتيرة السرد عن طريق توظيف عناصر أيضًا تختلف عن الأولى بطبيعة الحال هي : الحذف ، التلخيص .

الفصل الثالث المكان، و فيه مكونات الفضاء الروائي، حيث كان الجانب التطبيقي الذي وظفنا فيه الأماكن المؤثرة على شخصية البطل وكيف تعامل معها من خلال تقصينا لهذه الأماكن عبر فضاءين:

الفضاء العربي (الشرقي)

الفضاء الغربي (أمريكا ومدن أوروبا).

وتأمل الباحثة أن تكون قد وُفقت في هذا البحث واستوفت كافة المتطلبات بإذن الله. وخلصت إلى عدة نتائج منها:

سيطرة الرؤية الأحادية على الرواية: بحيث نجد أن الراوي البطل هو مشارك في الأحداث أيضًا بالوقت ذاته، وتغلب رؤيته على الرواية ككل، وهذا شأن الكاتب في رواياته السابقة.

استخدام ضمير الأنا أتاح للشخصية الغوص في الداخل، واستكناه مشاعرها ولا وعيها من خلال المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر، كما أتاح لها تعرية معتقداتها ومظاهرها النفسية.

طريقة تقسيم الكاتب لفصول الرواية، والتناوب عبر الأزمنة والأمكنة جعل من الصعب الفصل بينهما، وزاد من التعقيد والتداخل في البنية الزمانية والمكانية.

ركزت رواية القندس على رمزية حيوان القندس الذي تعرف إليه البطل في عمر الأربعين، مما جعله يُمثل الإنسان صاحب الخبرة في الحياة؛ وذلك لأن البطل كان قد ذهب إلى بورتلاند في العشرينيات من عمره ولم يكتشف هذا الحيوان؛ بسبب نزقه وميله إلى الحياة الصاخبة في هذا العمر.

بينما تعرف إليه في عمر الأربعين عندما رجع إلى نفس المدينة ووجد الرابط بينه وبين عائلته في الحياة الواقعية.

كثيراً ما كان يربط بين حالته النفسية والمكان والزمان، فيعكس حالته النفسية على الأمكنة، فتارة تكون لندن مدينة شحيحة الحب، والرياض عملاق هائل يريد أن يدمره، وجدة مدينة الحب بامتياز، والجلوس إلى النهر وصيد السمك هواية لا فائدة منها ولا تدعو للتأمل. فكأنما البطل أحياناً يشكو من الفراغ وعبثية الحياة، وكأن لا شيء يستحق العيش من أجله.

أما بالنسبة للتوصيات:

الرواية فيها الكثير من المحسنات البديعية والتغني بالكلمات أثناء وصف الأحداث وسردها بطريقة شاعرية تطرب النفس، فمن الممكن دراسة الرواية بلاغياً .

تزرخر الرواية بالأسلوب الساخر غير المبتذل، وتذكرنا بأسلوب القاص والشاعر غازي القصيبي رحمه الله. ومن الجيد تسليط الضوء على ذلك والموازنة بين أسلوب الكاتبين.

يوجد بها عدد لا بأس به من المتناصات القرآنية والنبوية والأدبية. فيمكن دراسة الرواية دراسة تناصية.

بما أنها رواية تيار وعي بامتياز، يمكن دراستها من الجانب النفسي حيث تكثر فيها المونولوجات ومناجاة الذات، وتداعي الذاكرة.

وأخيراً، يمكن دراسة الملامح الاجتماعية من خلال ربط الماضي بالحاضر والمستقبل، وصراع الأجيال زمنياً.

والله ولي التوفيق،،،

أولا :المصادر :

محمد حسن علوان : رواية القندس، ط4، دار الساقى، 2013.

ثانيا : المراجع :

1. إبراهيم السعافين :تحويلات السرد، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1996
2. إبراهيم العاتي : الزمن في الفكر الإسلامي ، ط1، دار المنتخب العربي للنشر والدراسات، 1993، بيروت.
3. الفيروز آبادي : " القاموس المحيط " ط 3 ، الجزء 1 ، و الجزء 3،الهيئة العامة للكتاب ، 1403 هـ .
4. آمنة يوسف : " تهجين الاتجاه في سرد مابعد الحداثة " ط1،المؤسسة العربية للنشر، 2012،بيروت
5. آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، ط 1 ، دار الحوار للنشر، 1997، سورية .
6. أمينة رشيد : تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
7. الموفين مصطفى : مكونات التشكل السردى ، ط 1، دار الحوار للنشر و التوزيع ، 2001 .
8. بول ويست : الرواية الحديثة الانجليزية والفرنسية ج1،ترجمة عبد الواحد محمد، ط1،الهيئة المصرية للكتاب، .
9. تزيفتان تودورف ، جاب لينتفلت: طرائق تحليل السرد ، مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سبحان وفؤاد صفا، ط 1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات.
10. جيرالد برنس : "المصطلح السردى" ترجمة : عابد خزندار ، ط 1 ، المشروع القومي للترجمة،2003.
11. حسن النعمي : رجع البصر، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1425 .

12. حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، 1990،بيروت.
13. حمد البليهد : جماليات المكان في الرواية السعودية، دار الكفاح للنشر والتوزيع،1428، الدمام
14. حميد حمداني : بنية النص السردى " ط4، المركز الثقافي العربي،2015
15. روبرت همفري" تيار الوعي في الحديث" ترجمة : محمود الربيعي، ط2، القاهرة،1975،
16. روجر آلن : الرواية العربية ، ترجمة حصة المنيف، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة .
17. سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى، ط1، المركز الثقافي العربي، 2008
18. سعيد يقطين : " تحليل الخطاب الروائي، ط4، المركز الثقافي العربي، 2005
19. سيزا قاسم :بناء الرواية "، ط1،دار التنوير للطباعة والنشر، 1985.
20. شاكِر عبد الحميد : الحلم والرمز والأسطورة .دراسات أدبية . الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
21. شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ط5 ، دار المعارف.
22. صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، 2003 .
23. صلاح صالح : قضايا المكان الروائي، ط3،دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة .
24. صلاح فضل : " أساليب السرد في الرواية العربية " ط1، دار المدى للثقافة والنشر، 2003
25. عبد الله إبراهيم "السردية العربية الحديثة : ج2، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2013
26. غاستون باشلار : جماليات المكان،تر غالب هلسا، ط4،المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، 1996 .

27. لبيتش إدموند:كلود ليفي شتراوس " ترجمة ثائر أديب، وزارة الثقافة، دمشق،2001.
28. محبة حاج معتوق : " أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية " ط1،دار الفكر اللبناني 1994.
29. مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998.
30. محمد البارودي : " الرواية العربية والحداثة " ج1، ط1،دار الحوار للنشر والتوزيع، 1993م .
31. محمد البارودي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، اتحاد الكتاب العرب، 2000م، دمشق .
32. محمد صلاح الشنطي : " آفاق الرؤية وجماليات التشكيل " النادي الأدبي بمنطقة حائل، 1418 .
33. محمد عبد المطلب : "بلاغة السرد " ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ،2013.
34. محمد العمامي : بحوث في السرد العربي ، ط1 ، دار نهي للطباعة و النشر ، 2005، صفاقس.
35. محمود غنایم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ط2، دار الجيل 1993
36. منصور الدليمي : المكان في النص المسرحي، ط1،دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999
37. ميلان كونديرا : عن الرواية ، ترجمة بدر الدين عروذكي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2001.
38. ناصر يعقوب : اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية ، المؤسسة العامة للنشر ، 2004، بيروت .
39. هيثم الحاج علي : " الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردی " ط1،الانتشار العربي، 2008، بيروت

40. والاس مارتن : " نظريات السرد الحديثة " ترجمة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، 1998
41. يمنى العيد : الراوي الموقع والشكل، ط3، دار الفارابي، بيروت، 2014،
42. يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، ط3، دار الفارابي، 2010، بيروت .
43. يمنى العيد : فن الرواية ، ط1، دار الآداب ، 1998م.
44. يوسف نوفل : في السرد العربي المعاصر، ط1، دار العالم العربي، 2011
ثانيا :الرسائل العلمية :
45. عدنان محمد المحادين : " تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف " رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، 2006 .
46. مروة مهدي : " الزمان- المكان المتخيل بين النص الشكسيري والمعالجات الشكسيرية الحديثة " رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2001
47. نوال الحلح : " تقنية السرد عند الروائي هاني الراهب " رسالة ماجستير، جامعة دمشق ، 2009 .
- ثالثا :الدوريات والصحف :
48. إبراهيم الفيومي : المكان ودلالاته، مجلة جامعة البعث، مج 19، ع 1، 1997.
49. إبراهيم الوفي: حوار مع المؤلف في مقالة بعنوان : " علوان : الجوائز الأدبية للدعم لا للمحاكمة والفرز، صحيفة الرياض، العدد 17268، الاحد 1436/12/20هـ
50. أحمد السماوي : " مقالة دراسة نقدية جمالية القصة والقصيدة " دورية الراوي ، ع 21، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 2009 .
51. سيد إبراهيم آرمن : "تيار الوعي في التلصص لصنع الله إبراهيم "مجلة التراث الأدبي، السنة الثانية، ع8، 1389

52. شكري عياد : " المونولوج الداخلي " مجلة عالم الفكر ع3، بيروت، 1972،
53. طاهر الزهراني : "مقالة عندما يهجر القندس سده " في صحيفة المدينة الالكترونية، العدد 19355، الاربعاء 2011/11/23م
54. محمد اسماعيل :القندس : بوح لكائنات نهر غريب : صحيفة الامارات اليوم، 6 فبراير 2013.
55. محمد عزام : " مقالة نحو شعرية مفتوحة " دورية الراوي العدد20،النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1430
56. مرسل العجمي : بحث : تجليات الخطاب السردي " الرواية العربية ..ممكنات السرد، ندوة مهرجان القرن الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2004، الكويت
57. مصطفى العزوزي : " عبد الرحمن منيف والطموح الى رواية عربية جديدة : دورية الراوي ع 21
58. هائل الطالب : جماليات المكان في رواية ذاكرة الجسد، دورية الراوي، النادي الأدبي بجدة، ع 20، 2009

الفهرس :

رقم الصفحة	الموضوع
4	المقدمة
7	التمهيد
10	الفصل الأول : الراوي وتيار الوعي
12	المبحث الأول : أنواع الراوي
16	الراوي المشارك
22	الراوي المتعدد
26	الراوي من الخارج
28	المبحث الثاني : تيار الوعي
31	تداعي الذاكرة
35	المونولوج الداخلي
41	الفصل الثاني : الزمان
47	المبحث الأول : البنية الزمنية
48	الاسترجاع
52	الاستشراف
57	المبحث الثاني : الإيقاع السردى
57	آليات إبطاء سرعة السرد
62	آليات تسهم في زيادة سرعة النص
67	الفصل الثالث : المكان :
69	مكونات الفضاء المكاني
69	الفضاء العربى
81	الفضاء الغربى
89	خاتمة
92	المصادر والمراجع

