الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى تاسوست – جيجل–

كلية الآداب واللـغات قسم اللغة والأدب العربي

موضوع المذكرة

البنية السردية في رواية حَجَرٌ دَافئ لرضوى عاشور

مـذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– سلمى العينوس

– رحيمة بن زغبة

إشراف الدكتور:

مراد بوزكور

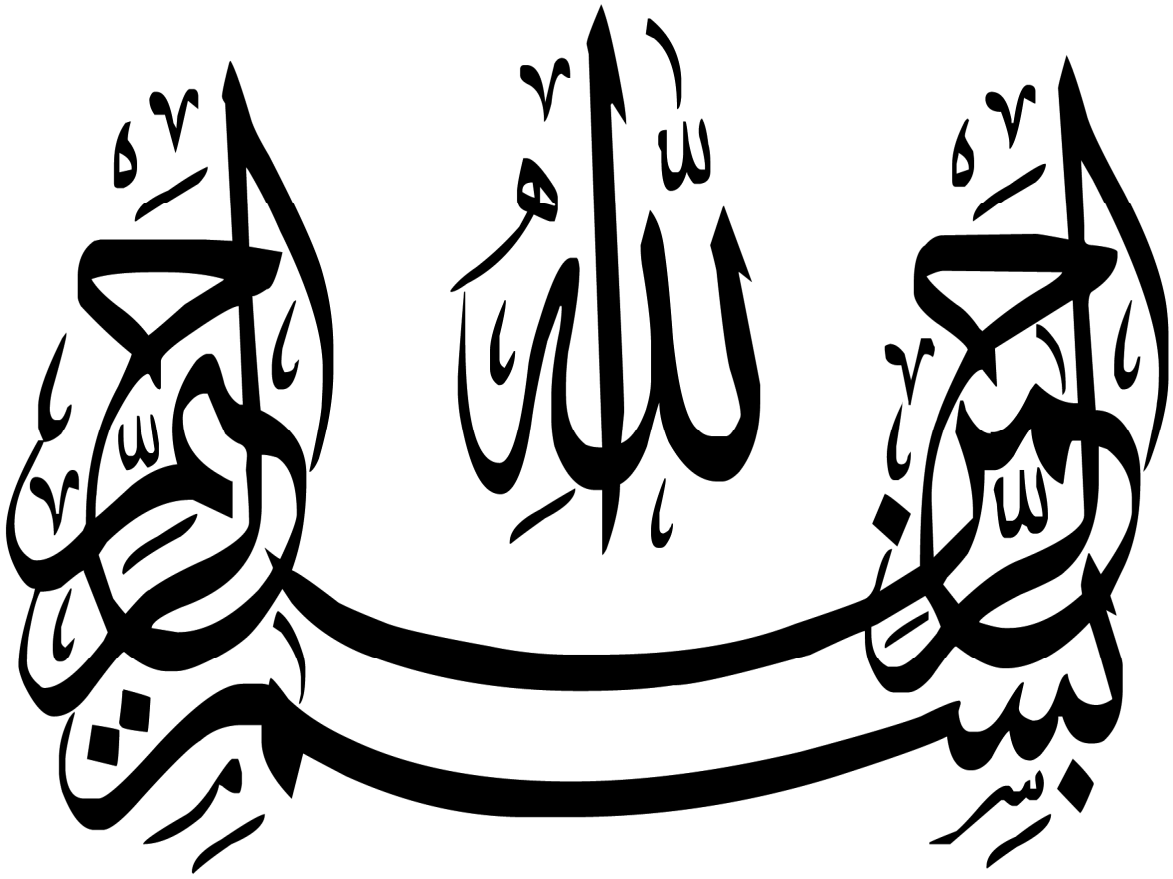
أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتور: أحمد موهوب	رئيسـا
الدكتور: مراد بوزكور	مشرفا ومقررا
الدكتور: عبد المالك مسعودان	عضـوا مناقشا

السنة الجامعية:

1440/1439هـ

2019/2018 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قبل كل شيء نحمد الله ونشكره على جزيل فضله ونعمه، فهو الذي وفقنا لإتمام هذا العمل.

نتوجه بخالص المحبة والعرفان إلى أستاذنا الفاضل الدكتور "مراد بوزكور" شاكرين له إشرافه علينا وتأطيره هذا البحث

كما نتوجه بخالص شكرنا وامتناننا للأستاذ الدكتور "الحاج قديدح" على الجهود التي بذلها معنا وعلى نصائحه القيمة وتوجيهاته السديدة.

كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من:

"بوجعدار مراد لعروق حسين"

على مساعدتهما لنا في إنجاز هذا العمل

ونتوجه كذلك بالشكر إلى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة أو دعاء خالص.

كما لا ننسى أساتذة قسم الآداب بصفة عامة و إلى كل الذين درسونا بصفة خاصة من المرحلة الابتدائية

إلى المرحلة الجامعية

وصلّ اللهم على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

مقدمة

تعد الرواية اليوم من أكثر الفنون الأدبية السردية الحديثة شيوعا ورواجا، فقد هيمنت على الساحة الأدبية وهي عبارة عن فن قصصي، تصور مجموعة أحداث تقوم بها عدة شخصيات داخل فضاء زماني ومكاني محددين، ولقد اتخذت الرواية مسارا جديدا على مستوى الشكل الهندسي والفني لهذا الجنس الأدبي الحديث، وكان الغرض من هذه الدراسة البنيوية الوصفية البحث في تقنيات السرد الحديثة التي وظفتها السّاردة "رضوى عاشور" في روايتها (حَجَرٌ دافئ) عبر عناصر البناء الفني الأساسية وهي: الشخصيات ، الزمن والمكان، وكذا آليات اشتغال الحدث السردي ونموه وتطوره، وعلاقة الشخصيات ببعضها البعض وكذا علاقتها بعنصري المكان والزمان، مع الوقوف أحيانا على الأبعاد الفنية والجمالية لأساليب البناء اللساني والتقديم السردي للعناصر البنيوية للرواية.

وقد برزت على الساحة النقدية العديد من الدراسات التي انصبت على معالجة تقنيات السرد الروائي بالاشتغال على مجموعة من النصوص الروائية، وسنحاول تقديم قراءة فنية لرواية (حَجَرٌ دافئ) التي عبرت عن واقع اجتماعي وسياسي متأزم بمصر في حقبة السبعينيات، إذا ستكون الأنموذج التطبيقي لهذا البحث الموسوم بـ: البنية السردية في رواية (حَجَرٌ دافئ لرضوى عاشور).

ومن خلال هذا العنوان يمكن بلورة الإشكالية المحورية لهذا البحث كالتالي:

- كيف قدّمت رضوى عاشور البنية السردية في رواية (حَجَرٌ دافئ)؟

ومن خلال هذه الإشكالية يمكن طرح عدّة تساؤلات فرعية أبرزها:

- ما هي البنية السردية؟ وكيف تجلت في رواية (حَجَرٌ دافئ لرضوى عاشور)؟
- كيف تعاملت "رضوى عاشور" مع العناصر البنيوية السردية داخل روايتها من شخصيات وزمان ومكان؟
- وإلى أي مدى كانت موفقة في تحقيق جماليات عناصرها السردية؟
- وهل وُفقت الكاتبة في استغلال التقنيات الحديثة في بناء نسيج الخطاب الروائي؟

ولأن لكل دراسة هدف تطمح إلى تحقيقه ولهذا فقد سعينا من خلال هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الرواية المصرية وبالضبط على رواية (حَجَرٌ دافئ) التي تعد أبرز كتابات الروائية "رضوى عاشور" وكذلك محاولتنا اكتشاف وتحليل مكونات هذا النص السردي والتعرف على ما تحتويه من جماليات ودلالات.

ولقد كان اختيارنا لهذا الموضوع مؤسسا على عدة أسباب منها:

الذاتية متمثلة في:

- ميلنا إلى قراءة الرواية بصفة عامة وإعجابنا بأسلوب الروائية.

وموضوعية متمثلة في:

- حرصنا الشديد على توظيف ما تلقيناه من معارف نقدية خلال مسيرتنا الجامعية من أجل ترجمتها علميا في بحث تطبيقي.
- الوقوف على الأبعاد الجمالية لتقنيات السرد الروائي الحديثة.

ولتحقيق أهدافنا فقد توخينا التقيد بطبيعة الموضوع فكان اعتمادنا على المنهج البنيوي خيارا منهجيا مناسبا، لما يمتلكه من آليات ومفاهيم نظرية وإجرائية في قراءة وتحليل النصوص السردية الحديثة.

وقد اعتمدنا في إنجاز بحثنا على خطة منهجية تضم مقدمة ومدخلاً تمهيديا، بالإضافة إلى فصلين أحدهما نظري والآخر تطبيقي ثم خاتمة مع ملحق وقائمة للمصادر والمراجع، فخصصنا المدخل لضبط المصطلحات والمفاهيم، إذ ارتأينا تقديم مفاهيم خاصة بالمصطلحات المتعلقة بمنهجية هذه الدراسة وهي: البنية، والسرد؛ فقدمنا مفاهيم لغوية واصطلاحية خاصة بهما لنصل إلى مفهوم البنية السردية من منظور بنيوي.

وفي الفصل الأول سلطنا الضوء على عناصر البنية السردية والتي تمثلها ثلاثة عناصر هي: العنصر الأول خاص بالشخصية من حيث مفهومها وأنواعها وتصنيفاتها، والثاني خاص بالزمن من خلال تحديد مفهومه وأنواعه، ثم تقنياته الموزعة على ثلاث مستويات (مستوى الترتيب الزمني، مستوى المدة، ومستوى التواتر)، أما الثالث فهو عنصر المكان الذي تحدثنا فيه عن مفهومه، والفرق بين مصطلحي المكان والفضاء، وكذا مستويات الفضاء ثم أنواع المكان، إضافة إلى علاقة المكان بالشخصيات.

في حين خصصنا الفصل الثاني التطبيقي لتحليل رواية (حَجَرٌ دافئ لرضوى عاشور) من خلال البحث وتحليل عناصر البنية السردية فيها، والذي قسم إلى ثلاث عناصر أيضا وهي: الشخضية، الزمن والمكان.

وفي الأخير تناولنا في الخاتمة ما توصلنا إليه من نتائج في هذه الدراسة، ليأتي بعدها الملحق والقائمة الخاصة بالمصادر والمراجع؛ وخصصنا الملحق لتلخيص الرّواية مع التعريف بالرّوائية "رضوى عاشور"، أما قائمة المصادر والمراجع فرتّبنا فيها كل ما ساعدنا على جمع المادة العلميّة لهذه الدراسة.

ولإتمام هذا البحث استندنا على جملة من المصادر والمراجع التي استقينا منها المادة العلمية الضرورية تنظيرا وتطبيقا والتي ساعدتنا في إثراء موضوعنا نذكر منها:

- نص رواية حَجَرٌ دافئ لرضوى عاشور التي هي مصدر دراستنا.

بالإضافة إلى مجموعة من المراجع أهمها:

- بنية النص السردي (لحميد لحميداني).
- خطاب الحكاية (لجيرار جنيث).
- بنية الشكل الرّوائي (لحسن بحراوي).
- بناء الرواية (لسيزا قاسم).
- في نظرية الرواية لـ (عبد الملك مرتاض).

وأثناء بحثنا في الجانب النّظري والتطبيقي على حدّ سواء واجهتنا بعض الصعوبات والتحدّيات التي هي في الوقت ذاته محفّزات على التقدم والكشف عن تقنيات السّرد الرّوائي، فلا تخلو دراسة من صعوبات أبرزها:

- صعوبة فهم كثير من مصطلحات النقد البنيوي السّردي نظرا لغموضها، وتعدد تلك المفاهيم في المصادر الغربية والعربية.

- كثرة مصطلحات النقد البنيوي وتعدّدها.

- وجود فرق شاسع بين الإطارين النّظري والإجرائي التطبيقي، مما يولّد صعوبة منهجية في تطبيق المفاهيم والمصطلحات النظرية على نص الرواية المدروسة.

- صعوبة الأخذ بمفهوم بنيوي سردي دون مفهوم أو مصطلح آخر نظرا كما أشرنا لاختلاف النقاد في تحديد ماهية هذه المصطلحات.

- وهناك أيضا صعوبة تكمن في اتساع رقعة الرواية وكثرة صفحاتها ومنه كثرة الشخصيات وتعدّد الأزمنة والأمكنة أو الفضاءات التي احتوتها أحداث الرواية.

- صعوبة تأويل أو إعطاء الدلالات المناسبة للعناصر البنيوية للرواية، نظرا للتقلبات الكثيرة والنمو المتسارع لهذه العناصر مع تطور الأحداث، ما يتطلب القراءة المستمرة والجزئية لكل مقاطعها.

وقد حاولنا من خلال هذا الجهد ملامسة عناصر البحث قراءة وتحليلا، ووصفا، رغم أننا لا ندّعي الكمال لأن كل بحث علمي يبقى في حاجة إلى تصويب وإضافات.

وأخيرا لا يفوتنا في هذا المقام إلاّ أن نتقدم بالشكر الخالص لأستاذنا الفاضل الدكتور "مراد بوزكور" على رعايته لهذه الدراسة، بعد قبوله الإشراف عليها فكانت أفكاره وتوجيهاته القيمة الطريق الأنسب الذي سلكناه طيلة مشوارنا هذا، كما نشكر كل من قدم لنا يد العون في إنجاز هذا البحث.

والحمد لله في البدء والختام.

مدخل: أهم المفاهيم والمصطلحات

أولا: مفهوم البنية (Structure)

ثانيا: مفهوم السرد (Narration)

ثالثا: مفهوم البنية السردية (Structure narrative)

أولا: مفهوم البنية (Structure):

أ- لغة:

ورد تعريف كلمة البنية في أغلب المعاجم اللغوية العربية بدلالة مشتركة، فهي مشتقة من الفعل الثلاثي (بَنى، يبني)، إذ وردت في لسان العرب "لابن منظور" «البِنْيَةُ من البني: نقيض الهدم ومنه بَنَى وبُنًى مقصور، وبُنْيَاناً وبِنْيَةً وبِنَايَةً وابْتَنَاهُ وبَنَّاهُ .... والبناءُ: المبنيُ والجمع أبْنِيَةٌ وأبْنِيَاتٌ جمع الجمع ... والبنيَةُ والبُنيَةُ: ما بَنَيْتَه وهو البِنَى والبُنَى وأنشد الفارسيّ عن أبي الحسن أولائك قومٌ إن بَنَوْا أحسنوا البُنَى .... ويقالُ: بُنيَةٌ وبُنًى وبِنْيَةٌ، بكسر الباء مقصور، وفلان صحيح البِنْيَةِ أي الفِطرة، وأبْنَيْتُ الرَّجل: أعطيته بناءً أو ما يَبْتَني به داره» .[1]

فالبنية عند "ابن منظور" جاءت بمعنى التشييد والبناء والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء.

كما ورد تعريف البنية في معجم الرائد لجبران مسعود في قوله: «بنية: ج بُنى، مص، بَنَى، ما يُبنَى، هيئة البناء شكل الجسم، من الكلمة: صيغتها، الفطرة» .[2]

وجاء أيضاً في "تاج العروس" أنّ كلمة بنية مأخوذة من مادة (ب ن ي) «البَنْيُ نقيض الهَدْم، يقال: بَنَاهُ يَبْنِيه، بَنْيًا بالفتح، وبِناء بالكسر والمدِّ. والبُنْيَةُ والبِنْيَةُ بالضَّمِ والكَسرِ وما بَنَيْتَهُ جَمعُ البِنَى بالكسرِ، والبُنَى بالضَّمِ» .[3]

يتبين من خلال التعريفات السابقة أن المعاجم اللغوية العربية القديمة والحديثة المشار إليها تتفق في تحديد مفهوم البنية على أنّها البناء والتشييد الذي هو نقيض الهدم.

أما في اللغات الأوروبية فإنّ مصطلح (البنية) مشتق «من الأصل اللاتيني (Stuere) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتدّ مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي» .[4]

---

[1]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مادة (بني)، ص 93-94.

[2]- جبران مسعود: الرّائد (معجم ألف بائي في اللغة والأعلام)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 210.

[3]- محمد مرتضى الحسن الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، دار التراث العربي، الكويت، 2001، مادة (بني)، ص 218.

[4]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ب)، (د ط)، (د ت)، ص 175.

وعليه فإنّ مفهوم البنية لا يخرج عن معنى البناء والتشييد سواء في الاستخدام العربي أو الأجنبي.

ب- اصطلاحا:

شاع استخدام مصطلح (البنية) في ستينيات القرن العشرين،إذ ارتبطت بمختلف الحقول المعرفية كالأدب، علم الاجتماع، علم النفس، الأنثروبولوجيا ... وهذا ما أكسبه دلالات متعدّدة فقد أضحى مصطلح البنية كما يقول زكريا إبراهيم : «كلمة واسعة فضفاضة، لا تكاد تعني شيئاً لأنّها تعني كل شيء».[1]

وهذا الاتساع في الاستخدام هو الذي جعل من عملية ضبط مفهوم دقيق للبنية أمرا صعباً، فصلاح فضل يعرّفها بأنّها «ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة ... فالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة».[2]

فالبنية من وجهة نظر صلاح فضل هي نسق متماسك بنظام من الوحدات والعلاقات اللغوية التي تربط العناصر بعضها ببعض لتشكل بناءً منسجماً، متسقاً ومتكاملاً.

أما البنية عند "جان بياجيه" (J.piaget) فهي «نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً، هذا النسق يظل قائِماً ويزداد ثراءً بفضل هذه التحولات نفسها التي لا تخرج عن حدود النسق، ولا تستعين بعناصر خارجة عنه».[3]

وعليه فبياجيه يعرّف البنية باعتبارها نسقاً تحكمه جملة من التحولات التي لا توجد إلاّ بين عناصر تنتمي للبنية ذاتها وتخضع لقوانينها وتحافظ عليها، وأنّها مكتفية بذاتها لا تحتاج إلى عناصر خارجية لكي نفهمها.

---

[1]- محمود العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003، ص 51.

[2]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 177.

[3]- محمود العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ص 55.

ويرى لوسيان غولدمان (L. goldman) أنّ البنية هي «النظام أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره، هذه العناصر التي تتَّحد طبقاً لعلاقتها داخل الكل الشامل».[1]

ويذهب لالاند (laland) مذهب "لوسيان غولدمان" في تعريفه للبنية بأنها «كل مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو إلاّ بفضل علاقته بما عداه».[2]

إذا "لالاند" و"لوسيان غولدمان" يتفقان أن البنية هي مجموعة من الأجزاء والعناصر المترابطة التي لا يمكن فهم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الأخرى.

وتتميّز البنية حسب "جان بياجيه" بخصائص ثلاث هي:

1- الكلية أو الشمولية (La totalité):

تتشكل البنية «من عناصر ولكن هذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة، وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية ولكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر».[3]

ومنه يمكن القول أن البنية في نظر بياجيه تتشكل من مجموعة من العناصر المتلاحمة والمتسقة داخليا والمكتفية بذاتها، بحيث أنّها لا تحتاج إلى عناصر خارجية تفسرها.

2- التحويلات (Transformations):

ميزة الجملات البنائية هو تمسكها بقوانين تركيبها فتكون عندئذ بنَّاءة Structurantes بطبيعتها، وهذه التحويلات يمكن أن تكون لا زمنية (لأنّ 1 +1 يساوي فورا 2، كما أن 3 تلي 2 دون فاصل زمني) أو زمنية

---

[1]- علي مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية (دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985، ص 09.

(لأن الاتحاد يتطلب وقتا)، فإذا كانت البنيات لا تتضمن تحويلات من هذا النوع فإنها ستختلط مع أية أشكال سكونية، وبذلك تفقد أية فائدة تفسيرية.[1]

فهذه الخاصية (التحويلات) تعطي للبنية ميزة الحركة والدينامية، فهي ليست شيئاً ثابتًا وإنّما تخضع لمجموعة من التغيرات الباطنية، والتي تجعل منها بنية ملائمة قادرة على التعبير على أية فعالية إنسانية متنامية.

3– الضبط الذاتي (L'autoréglage):

تعد الميزة الأساسية للبنية والتي من خلالها تستطيع أن تضبط نفسها وهذا ما يجعلها تحافظ على وحدتها واستقلالها، مما يؤدي بها إلى نوع من الانغلاق الذاتي، دون أن يعني هذا الانغلاق تجريد البنية وعزلها كلياً عن محيط البنيات الأخرى.[2]

وعليه فهذه الخواص هي التي تجعل من البنية كلاً متكاملاً، فهي لا تحتاج إلى عناصر خارجية تفسرها، بل تكتفي بذاتها.

من خلال تتبعنا لمفهوم البنية في الاصطلاح نجدها تتشكل من مجموعة مترابطة ومتداخلة من العلاقات القائمة بين الأجزاء والعناصر التي لا يمكن فهمها إلاَّ بعلاقاتها مع الأجزاء الأخرى، فهي في ذلك مستقلة عمّا هو خارجها، أي أنّها غير خاضعة إلاّ لما هو داخلي، كما أنّها تمتاز بالحركة والتحول، فهي ليست لها وجوداً ثابتاً وقاراً، هذا ما يجعلها ذات حيوية داخل النظام اللغوي، ضف إلى ذلك أن البنية تمتلك خاصية الضبط الذاتي والتي تمكنها من تنظيم نفسها بنفسها للمحافظة على وحدتها.

ثانيا: مفهوم السرد (Narration):

أ– لغة:

وردت كلمة "سرد" في التراث اللغوي العربي كثيراً وهي تدور حول معاني عديدة، نذكر ما جاء في "لسان العرب" « تقدمة شيء إلى شيء يأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، سَرَدَ الحديث ونحوه سَرْدَهُ سَرداً إذا

[1]– ينظر: جان بياجيه: البنيوية، ص 11.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 13– 14.

تابعه وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيّد السيّاق له، وفي صفة كلامه، صلّى الله عليه وسلّم: ولم يكن يسرد الحديث سَرْداً أي يُتابعه ويستعجل فيه، وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حذر منه».[1]

ومن هنا نستنتج أنّ السّرد في معناه اللغوي يعني التّتابع والتنسيق.

وجاء في "قاموس المحيط" «السرد في معناه اللّغوي: الخَرْز في الأديم كالسِّرادِ بالكسر، والثَّقْبُ، كالتّسريد فيهما، ونَسجُ الدِّرع، اسم جامع للدُّروع وسَائرِ الحَلَقِ، وجودة سياق الحديث».[2]

ونجد في معجم "الرائد" "لجبران مسعود" «سَرَدَ، يَسْرُدُ ويَسْرِدُ: سَرْداً وسِرَاداً.ـ الحديث أو نحوه: أتى به جيّدُ السياق.ـ الدّرع: نسجه ... الصّوم أو نحوه: تابعه، القرآن: قرأه بسرعة ... السَّرد: مص، سَرَدَ، يَسْرُدُ ويَسْرِدُ اسم للدّروع وسائر الحلق، الإخبار، سيّاق الحديث أو القصة أو القراءة، "شيءٌ أو أشياء سرد": متتابع أو متتابعةٌ».[3]

يتّضح من خلال التعاريف السّابقة أنّ كلمة السرد تدّل على معنى التتابع والنسج والسبك.

ب– اصطلاحا:

يعرف السرد بأنّه أحد أساليب اللغة العربية التي يتّبعها الكتاب والأدباء في كتابة القصص والروايات والمسرحيات، حيث يروي الكاتب من خلاله الكثير من الأحداث المتتابعة والأفكار الكثيرة المنسجمة فيما بينها وهو «فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، هو فعل حقيقي أو خيالي، ثمرته الخطاب»[4]، ويشرح لطيف زيتوني مفهوم السرد بقوله هو: «عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة».[5]

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مج3، مادة (سرد)، ص 211.

[2]– الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، مادة (سرد)، ص 312.

[3]– جبران مسعود: الرائد (معجم ألفبائي في اللغة والأعلام)، ص 488.

[4]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 105.

[5]– المرجع نفسه، ص ن.

فالسرد هو قيام الراوي بتقديم الحدث سواء أكان حدثاً حقيقياً أو متخيلاً، وهو يتألف من ثلاث عناصر تساهم في إنتاجه هي الراوي الذي يقدم القصة للمروي له، هذا الأخير يكون مستهلكاً للخطاب الذي يسمى بالسلعة المنتجة.

ويعرّف سعيد يقطين السرد بأنّه "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلاً للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخييلياً، وسواء تم التداول شفاهاً أو كتابة".[1]

فالسرد بهذا المعنى هو الحكي أو هو عملية نقل لمجموعة من الأحداث التي تنتقل بين الأفراد شفاهة أو كتابة.

والسرد أيضاً هو "خطاب السارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النمط الروائي".[2]

ويقوم السرد على التتابع والتسلسل في وصف الأحداث ولغة الناس تختلف من إنسان إلى آخر في نقل الأحداث، ذلك أنّ لكل إنسان قاموسه اللغوي وطريقته الخاصة في تركيب الجمل وترتيبها تبعاً لاختلاف القدرات الثقافية والمهنية وطريقة التفكير وغيرها من المؤثرات.

وعموماً يقوم السرد من وجهة نظر حميد لحميداني على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة.

وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يُعتمَدُ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.[3]

ويضيف حميد لحميداني مفصلاً "أن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها".[4]

---

[1]- سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2012، ص 72.

[2]- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله)، تق: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 10.

[3]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 45.

[4]- المرجع نفسه، ص ن.

ممّا سبق نستنتج أن مصطلح (السرد) يعتمد على ثلاثة عناصر أثناء سرده وهي:

السارد: وهو الذي يروي الحكاية.

القصة: وهي الحكاية المروية.

المسرود له: وهو متلقي خطاب السارد الذي يقوم بتفكيك عناصره ودلالته.

ويوضح حميد لحميداني عناصر السرد وفق المخطط البياني التالي:[1]

ثالثا: مفهوم البنية السردية (Structure narrative):

اهتمّت الدّراسات النقدية الحديثة بمصطلح البنية السّردية، والتي تعدّدت وتنوعت مفاهيمها، فقد ذكر عبد الرحيم الكردي أنّها عند فورستر Forster مرادفة للحبكة. [2]

وهي عند "رولان بارت" (Roland Barthes) تعني «التعاقب والمنطق أو التّتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النّص السردي». [3]

فالبنية السردية عند رولان بارت هي مجموعة من الأحداث المتتابعة والمتسلسلة داخل قصة ما، إذ تعْمل على تنظيم حركة أفعال الشخصيات في مكان وزمان معينين وفق مبدأ السببية.

أمّا عند "الشكلانيين" تعني «التغريب، وعند سائر البنيويين تتّخذ أشكالاً متنوعة». [4]

وهذا يعني أن البنية السردية تسرد الأحداث والوقائع المألوفة بطريقة جديدة وغير متوقعة، وذلك باستخدام تقنيات زمنية من إبطاء وتسريع، بغية تحقيق غاية فنية وجمالية داخل النّصوص السردية.

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 45.

[2]- ينظر: عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، 2005، ص 18.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

[4]- المرجع نفسه، ص ن.

من خلال التعاريف السابقة يتضح أن البنية السردية في مفهومها اختلفت من باحث إلى آخر، فكل باحث تعرّض إلى مفهوم خاص به يختلف فيه عن الآخر، بمعنى أنّه لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل بُنى سردية على حد تعبير عبد الرحيم الكردي الذي يقول: "لكنّنا هنا نستخدمها بمفهوم النموذج الشكلي الملازم لصفة السردية، ومن ثم لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل هناك بُنى سردية تتعدّد بتعدد الأنواع السردية وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها، حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في تركيب صورة دالة دلالة نوعية ومفتوحة".[1]

يتّضح لنا من خلال ما سبق أنّ البنية السردية تختلف باختلاف المعاني والأنواع السردية والمادة المكونة لها، فكل نوع أدبي له بنية خاصة تميّزه عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى، ومن ثمة فالرواية تتفرّد ببنيتها عن القصة والشعر والدراما...

وتعرّف البنية السردية أيضاً بأنّها "رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكل مبنى روائياً يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية"[2]، فهي تقوم على جملة من العناصر: الرّاوي والمروي له "لتنتظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظّم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداءً من الرواة وأساليب رواياتهم مروراً بمفاصل المروي أي الحدث وكيفية بناءه والشخصية وعلاقاتها الروائية، والزّمان وتقنياته والمكان وأنواعه، وانتهاءً بتعالقات الراوي والمروي له".[3]

بمعنى أنّ البنية السردية هي رسالة لغوية تتكون من مجموعة عناصر محكمة النسج تنتظم فيما بينها بواسطة علاقات، تعمل على تشكيل المعنى الحاصل نتيجة التفاعل بين عناصرها (الشخصيات، الأحداث، والزمان، المكان، الراوي والمروي له)، وكل هذا يتم التعبير عنه بواسطة اللّغة.

---

[1]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص 18.

[2]- عثمان مشاورة: في مفهوم السردية ومكوناتها، مقال عن دار الخليج، مركز الخليج للدراسات، مؤسسة تريم وعبد الله عمران للأعمال الثقافية والإنسانية، 2012/05/21، ص 2.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

كما ورد تعريف آخر للبنية السردية في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" لـ "سعيد علوش" وهو أنها «شكل سردي ينتج خطابا دالاً متمفصلاً، وهو دعوة مستقلّة داخل الاقتصاد العام للسيميائيات والبنيات السردية أشكال هيكلية تجريدية ... وهي إمّا بنيات كبرى أو صغرى».[1]

وخلاصة القول فإنّ البنية السردية هي مجموعة من العناصر التي تتفاعل فيما بينها لتشكيل أحداث تقوم بها الشخصيات داخل مكان وزمن تتحدّد وفقهُ كل مجريات الرّواية.

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 112.

الفصل الأول: مكونات البنية السردية

أولا: بنية الشخصية الروائية (Le Personnage Romanesque)

ثانيا: بنية الزّمن الرّوائي (Le tempe romanesque)

ثالثا: بنية المكان الروائي (Le lieu romanesque)

لا تتشكل البنية السردية لأي عمل روائي من منظور بنيوي إلاَّ بالتلاحم العضوي بين عناصرها، حيث لا يمكن أن نستغني عن هذه العناصر فلكل عنصر منها قيمة لا تدرك إلاَّ بالآخر، وأهم هذه العناصر البنيوية تتمثل في: الشخصية الروائية، الزّمن الرّوائي، المكان الروائي ...، فلا يمكن تصور أي عمل سردي دونها، وهي العناصر التي سنقف على مفاهيم كل منها عند أبرز منظري النقد البنيوي.

أولا: بنية الشخصية الروائية (Le Personnage Romanesque):

تعدّ الشخصية من أهم المرتكزات التي تقوم عليها الدراسات النقدية الحديثة، إذ تمثل قطباً أساسياً يتمحور حوله الخطاب السردي، فهي عنصر مهم من عناصر بناء الرواية، لأنّها تمثل جوهر العمل السردي من خلال حركتها مع غيرها، فهي المحرّك الرئيسي للحدث، ولا يمكن دونها أن يكون هناك عنصر الحدث، ودون عنصر الحدث لا وجود لأي عمل سردي.

وللشخصية تأثير كبير على القارئ فكلّما زادت جاذبية الشخصية ازداد إقبال القارئ على قراءة الرّواية.

1- مفهوم الشخصية الروائية:

نظراً لكون الشخصية هي العنصر الأكثر فعالية وأحد المحاور الأساسية التي لا غنى عنها في العمل الرّوائي، فقد حظيت باهتمام كبير لدى الدارسين والنقاد، وعلى رأسهم أنصار النقد البنيوي على اختلاف مشاربهم وتوجّهاتهم، حيث قدّموا عدّة تعريفات ومفاهيم، وهي التعريفات والمفاهيم التي سنقف على أهمها:

أ- لغة:

ورد في معجم لسان العرب في مادة (شَخَصَ) "الشخص: جماعة شخْصِ الإنسان وغيره، مذكر والجمع أشخاص وشُخُوص وشِخَاص ... والشّخْص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص. وكل شيء رأيت جسمَانَهُ فقد رأيت شَخْصَهُ ... والشّخْصُ: كلّ جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشّخصِ"[1]

فلفظ الشخص يطلق على الإنسان وظله وعلى كل من ظهر وبان شكله أو جسمه، ويكون متّسماً بالارتفاع والسّمو.

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج7، مادة (شخص)، ص 45.

وجاء في معجم (الرّائد) الحديث ما يلي: «شخص: شخوصا_ الشيء: ارتفع، _ بصره أو يبصره: فتح عينيه ... الشخص، ج أشخاص وشُخُوص، _ كل جسم ظاهر مرتفع، _ الإنسان، والشخصي: ما يخصّ إنساناً معيناً»[1]

يتّضح ممّا سبق أنّ مفهوم الشخصية لغة يتقارب في كثير من المعاجم اللّغوية فهو لا يخرج عن معنى الارتفاع والظهور.

ب– اصطلاحا:

تعد (الشخصية) كمصطلح بنيوي أهم ركيزة في البناء السردي وحجر الزاوية الذي ينبني عليه النّص الرّوائي، وقد تعدّدت التعاريف واختلفت في ضبط مفهوم (الشخصية).

ومن بين التعريفات الاصطلاحية نجد ما يذهب إليه التحليل البنيوي الذي يعتبر الشخصية «بمثابة دليل (Sign) له وجهان: أحدهما دال (Signifiant) والآخر مدلول (Signifie) فتكون (الشخصية) بمثابة دال عندما تتّخذ عدّة أسماء أو صفات تلخّص هويتها. أمّا الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النّص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلكوها»[2]

فالشخصية بهذا المنظور عبارة عن علامة لغوية ذات وجهين هما "الدال" و"المدلول"، فالدّال هو الصفات الخارجية، أمّا المدلول فيقصد به البناء الدّاخلي (مشاعر، سلوك، تصرفات ...).

ويعرّف رولان بارث (R.Barthes) الشخصية بأنّها «كائنات من ورق، لتتخذ شكلاً دالاً من خلال اللّغة»[3]، ويضيف قائلاً إنَّ الشخصية هي «نتاج عمل تأليفي»[4]

فرولان بارث يركّز على الجانب التخييلي والتأليفي للشخصية، ذلك أن الرّوائي بخياله الفني وثقافته الفكرية يتفنّن في إخراجها وتركيبها داخل عمله الرّوائي.

ويقرّر رولان بارث بأنَّ (الخطاب) هو الذي ينتج الشخصيات فيتّخذ منها له ظهيراً، فليس ذلك من أجل أن يجعلها تلعب فيما بينها أمامنا، ولكن من أجل أن تلعب معنا.[5]

---

[1]– جبران مسعود: الرّائد (معجم ألفبائي في اللغة والأعلام)، ص 476.

[2]– محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005، ص 9.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

[4]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 50.

[5]– ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1998، ص 81.

وهو بذلك يجرّد الشخصية من كل معاني الحياة الواقعيّة لأنَّهُ ينفي أدوارها وتفاعلها مع بعضها البعض في النّص الروائي، ويحصرها في اللّغة التي يعدها منتج الشخصية الروائية، والقارئ يحاول الإمساك بها بواسطة اللّغة الرّوائية.

وكذلك بالنسبة لتودوروف (T.Todorov) فقد جرّد الشّخصية من محتواها الدلالي، وتوقف عند وظيفتها النّحوية، فجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية.[1]

وباستبعاد المحتوى الدّلالي، لم يعد للاسم أيّ معنى، كما لم يعد له أيّ تأثير عليها، وبالتالي يفقد الدّارس طريقة من الطرق التي تدرس بها الشخصية لتحديد هويّتها وهي: الوصف الدّلالي لأنّ دلالة الاسم تلعب دوراً مهمّاً في هذا التّحديد.

ويعتبر تودوروف الشخصية قضية لسانية، لأنّ الرّوائي كان قاصداً إخفاء الشخصية وتهميشها بهذه الصورة، وتعمّد تجريدها من خصوصيتها.[2]

فرأي تودوروف لا يختلف كثيراً عن رأي رولان بارث في جعله الشخصية مسألة لغوية صَرْفَة.

ويعرّف فيليب هامون (Ph. Hamon) الشخصية أنّها عبارة عن "تركيب يقوم به القارئ أكثر ممّا يقوم به النّص"[3]

ونفهم من قول فيليب هامون أنَّ الكاتب يوظّف الشخصية في الحكي لكي يجسد رؤيته الخاصة وخياله الفني ورصيده الثقافي، وبالتالي ليس للشخصية أي دور، بل هي مجرد كائن ورقي، والقارئ هو الذي يقوم ببنائها وتركيبها ليكشف أخيراً بعضاً من جوانب شخصية الكاتب (رؤيته الخاصّة، رصيده الثقافي ....).

وقد حدّد بعض الباحثين ثلاثة مصادر إخبارية لتحديد هويّة الشخصية الحكائية:

- ما يُخبر به الرّوائي.
- ما تُخبر به الشخصية ذاتها.

---

[1]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 213.

[2]- ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 70.

[3]- محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، ص 9.

– ما يستنتجه القارئ من أخبار عن سلوك الشخصيات.[1]

وبالتالي فقد تنوّعت المصادر التي تمكّن القارئ منْ تحديد هويّة شخصيات الرواية، وذلك من خلال الرّوائي الذي قد يضمّن أموراً مهمّة عن شخصيّاته أو من خلال الرّواية التي تتحدّث فيها الشّخصية عن نفسها، أمّا ما يستنتجه القارئ عنها عن طريق سلوكها فراجع إلى مدى بعد نظره وقدرته على التحليل.

ويستخدم ألجيرداس جوليان غريماس (A.J.Greimas) بدل مصطلح (الشخصية) «مصطلحين متكاملين هما: "العامل" و"المُمثِّل". وهو يدرس الشخصية انطلاقاً من ستة أدوار ثابتة ممكنة، وقد تمثل الشخصية دورين أو أكثر، وقد يمثل الدّور الواحد أكثر من شخصية واحدة»[2]

أي أنَّ الشخصية حسب غريماس تكون عاملة أو فاعلة داخل النّص الرّوائي، إضافة إلى أنّها ممثلة لأنّها تقوم بعدّة أدوار، وقد تشارك بعض الشخصيات في أداء دور واحد.

من خلال التعاريف السابقة نخلص إلى أنَّ النظرة الحديثة للشخصية في العمل السردي لا تخرج عن إطار اللّغة، فهي قضية لسانية.

وقد انصبّ الاهتمام على الدور الذي تقوم به داخل العمل الرّوائي فمحيت بذلك الصفات الشكلية والسيكولوجية للشخصية والتي من خلالها تتحدّد هويّتها وتمَّ حصرها في مفردات اللّغة، وأصبح القارئ هو الذي يقوم ببنائها وتركيبها وذلك بواسطة اللّغة الرّوائية، ولهذا اعتُبرت الشخصية كائِناً ورقياً مشيئاً.

ومن بين تعريفات النّقاد العرب للشخصية نجد تعريف عبد الملك مرتاض بقوله إنّها ذلك «العالم المعقد الشديد التركيب، المتباين التنوع ... تتعدّد الشخصية الرّوائية بتعدّد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والتفاعلات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود»[3]

فعبد الملك مرتاض في تعريفه للشخصية يعطي للرّوائي حرية رسم شخصياته حسب ما يؤمن به من أفكار، وما يتبع من مذهب، وحسب توجّهه الثقافي، وانتمائه الحضاري، وبذلك تتنوّع الشخصيات وتتباين من رواية إلى أخرى ومن روائي إلى آخر.

---

[1]– ينظر: محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، ص 10.

[2]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، ص 115.

[3]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 73.

ويتحدث عبد الملك مرتاض عن الوظائف المتعدّدة والمعقدة للشخصية فهي عنده «واسطة العقد بين جميع المشكلات؛ حيث إنّها هي التي تصطنع اللّغة، وهي التي تبث وتستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث ... وهي التي تُعمّر المكان ... وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديد»[1]

فالشخصية الرّوائية في نظر مرتاض تعدّ من أهم عناصر البنية السردية، حيث جعلها المحور الذي تدور حوله كل الأفكار، والأساس الذي يتحكم في تطور الأحداث، كما أنَّ الرّوائي يعتمد عليها في توظيف تقنيات السرد، فهي التي تُفعِّل الحوار بثاً واستقبالاً، وهي التي تصف كل ما يستهويها، وهي التي تسكن المكان بمختلف أنواعه سواء كان جغرافيا أو نصيا، وبهذا فالرواية التقليدية تولي الشخصيات عناية فائقة، واهتماماً قد يفوق العناصر الأخرى في البناء السردي.

وتعرّف الشخصية أيضاً بأنَّها «كل مشارك في أحداث الحكاية سلباً أو إيجاباً، أمّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزء من الوصف، والشخصية عنصر مصنوع مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها »[2]

فالشخصية وفق هذا المفهوم من أهم العناصر التي تقوم عليها الحكاية، فهي التي تدير الأحداث بطريقة سلبية أو إيجابية، وهي من صنع الخيال الفني للرّوائي ومخزونه الثقافي الذي يسمح له بتصوير ونقل مجموعة من المشاهد تقوم الشخصية بتقمصها.

2- أنواع الشخصية الرّوائية:

صَنَّف البنيويون الشخصية الرّوائية عدّة تصنيفات، وتختلف هذه التصنيفات وتتنوّع من رواية إلى أخرى، حيث يتمّ تقسيمها حسب ارتباطها بالأحداث إلى:

- شخصيات رئيسية.
- وشخصيات ثانوية.

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 91.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، ص 113- 114.

كما أن هناك من يقسم الشخصيات كما فعل "فوستر" إلى:

- شخصيات نامية (مدوّرة).
- وشخصيات ثابتة (مسطّحة).

وكل هذه التصنيفات سنتطرق إليها فيما يلي:

أ- الشخصيات الرئيسية:

الشخصية الرئيسية هي التي تختصّ بوقوع الأحداث وتؤدي أدواراً رئيسية داخل العمل الرّوائي، فهي كما يرى الباحث إبراهيم عبّاس «تسيطر على النّص الرّوائي بقوّتها وجاذبيتها فتعمل على التأثير في القارئ وتشويقه من أجل تتبّع الأحداث من أوّل الرّواية إلى آخرها، فهي الشخصيّة التي تدور حولها الأحداث من البداية إلى النهاية»[1]

أي أنَّ الشخصيّة الرئيسية بمثابة العجلة التي تحرّك أحداث الرّواية، حيث تمثّل المحور الذي تنطلق منه أو تدور حوله الأحداث، فتترك بذلك أثراً وتخلق انفعالاً لدى المتلقي.

وقد أطلق عليها أحمد شريبط اسم "الشخصيّة الفنية" وهي الشخصيّة التي «يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، تتمتع الشخصيّة الفنيّة المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النّص القصصي»[2]

فالشخصية الرئيسية أو الفنيّة هي من صنع الرّاوي ينتقيها لتؤدي أدواراً تعكس من خلالها رسالته وما أراد تبليغه من آراء وأفكار، وتتمتع باستقلالية وحرية داخل العمل الأدبي، فتسهم بذلك في تطوير الأحداث ودفع سيرورتها.

وتعرف الشخصيّة الرئيسية أيضاً بالشخصيّة المحورية «باعتبار أنَّ الشخص محور يكون مركز الحدث ومعه شخصيات أخرى تساعده وتشاركه في الحدث»[3]

---

[1]- إبراهيم عبّاس: تقنيات البنية السّردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 157.

[2]- أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947- 1985، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 1998، ص32.

[3]- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 27.

أي أنَّ الشخصيّة الرئيسية هي البؤرة التي تدور حولها الأحداث، تحضر في الرّواية بنسبة كبيرة، مع وجود بعض الشخصيات تساعدها على خلق تفاعل فني فيما بينها.

كما أنّ الشخصيّة الرئيسية يخصّها الرّاوي «بمجموعة من الصفات لا تملكها الشخصيات الأخرى، أو تملكها بدرجة أقل، فإنّه يجعل شخصية البطل متفردة بهذه الصفات»[1]، وهي صفات تمنح الشخصيّة حضوراً قوياً، فتكون بذلك أكثر حظاً من الشخصيات الأخرى.

وإضافة إلى هذا فإنّهُ يخصّها بقدر من التميز حيث «يمنحها حضوراً طاغياً وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط»[2]

فالشخصيّة الرئيسية تستحوذ على الجزء الأكبر من الاهتمام إذ يوليها الراوي عناية كبرى ويجعلها تتصدّر قائمة الشخصيات الموجودة في العمل الرّوائي.

وإنَّ وصف الشخصيّة بأنَّها رئيسية لا يكون إلاَّ من خلال مميزاتها السابقة، إضافة إلى الوظائف والأدوار المسندة إليها «وغالباً ما تكون هذه الأدوار مثمّنة (مفضَّلة داخل الثقافة والمجتمع)»[3]

فالشخصيّة الرئيسية تهيمن على البنية الأساسية للعمل الرّوائي، وهذا لاستئثارها بجميع الأدوار التي تعمل على دينامية الأحداث عبر الزمن متخلصة بذلك من نمطيته وخطيته، كما تحتل هذه الشخصية جميع الأماكن التي تقع فيها الأحداث الرئيسية.

ب– الشخصيات الثانوية:

يطلق هذا الصنف على الشخصيات التي لا تقوم بذاتها، ولكنّها تكتسب أهميتها من صلتها بالشخصيات الرئيسية، ولهذا يعتبرها النّقاد شخصية ثانوية لأنّها «تأتي في الأهمية الثانية للشخصيّة الرئيسية، كما يفهم بعض النّقاد أنَّها مساعدة فقط»[4]

[1]– محمد بوعزة: تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 60.
[2]– المرجع نفسه، ص 66.
[3]– المرجع نفسه، ص 53.
[4]– محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 25.

فالشخصيّة الثانوية لها مكانتها ودورها في الرواية، إذ إنَّها تعمل على مساعدة الشخصية الرئيسية وتحريك الأحداث فهي "ذات البعد الواحد التي تستطيع أن تتعرف عليها منذ البداية، وتجد تصرفاتها مستقيمة في اتجاه محدود وحتى نهاية العمل"[1]

وتتمثل وظيفتها بأنّها "تشارك في نمو الحدث القصصي، وبلورة معناه، والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصيّة الرئيسية وفي بعض الأحيان تقوم بأدوار مصيرية في حياة الشخصيّة المركزية"[2]

فالشخصية الثانوية هي شخصية مساعدة ومكملة للشخصية الرئيسية، لكن وظيفتها تكون أقل من وظيفة الشخصيّة الرئيسية، وذلك للأدوار القليلة المتاحة لها داخل العمل الرّوائي ورغم ذلك فإنَّ الشخصيات الثانوية تؤدي دوراً هاماً نظراً لما لها من "فائدة كبيرة في نظر الكاتب والقارئ"[3]

فبالنسبة للكاتب يمكنه أن "يقيم بناء هذه الشخصية التي ذكرته طوال القصة"[4]

أمَّا بالنسبة للقارئ فهو "يجد في مثل هذه الشخصيات بعد أصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم، لأنَّهُ من السهل عليه أن يتذكرها ويفهم طبيعة عملها في القصة"[5]

فالشخصية الثانوية تساعد الكاتب من خلال بناء تصوراته وأفكاره، بينما تجعل القارئ يألف هذه الشخصيات، لأنَّهُ يجد فيها خصائص وسمات أصدقائه في الواقع.

ويمكن تلخيص أهم الفروق التي تتميّز بها خصائص الشخصيّة الرئيسية عن الشخصيّة الثانوية في الجدول التالي:[6]

---

[1]- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 18.

[2]- أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947- 1985، ص 33.

[3]- محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1966، ص 76.

[4]- المرجع نفسه، ص ن.

[5]- المرجع نفسه، ص ن.

[6]- محمد بوعزة: تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 58.

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية
– معقّدة.	– مسطّحة.
– مركبة.	– أحادية.
– متغيّرة.	– ثابتة.
– دينامية.	– ساكنة.
– غامضة.	– واضحة.
– لها القدرة على الإدهاش والإقناع.	– ليس لها جاذبية.
– تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي.	– تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي.
– تستأثر بالاهتمام.	– لا أهمية لها.
– يتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها.	– لا يؤثر غيابها في فهم العمل الرّوائي.

من خلال هذا الجدول يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

– الشخصيّة الرئيسية يتوقف عليها بناء العمل الروائي، وهذا للدور الذي تلعبه داخل الرواية، لكن هذا لا يعني أن نغفل دور الشخصية الثانوية، فبالرّغم من أنَّ دورها تكميلي إلاَّ أنَّهُ لا يمكن الاستغناء عنها.

– الروائي الجيد هو الذي يحسن بناء نصّه بالتنويع في خصائص وأدوار شخصياته، ولا يتحقّق هذا إلاَّ إذا مزج بين الشخصيات الرئيسية والثانوية.

– الخصائص التي تميز الشخصية الرئيسية عن الشخصية الثانوية ليست بالضرورة مطلقة، فهي نسبية ذلك أنَّها تصلح لبعض النّصوص الرّوائية ولا تصلح للبعض الآخر.

– لا يمكن القول أنَّ الشخصيّة الثانوية بدون أهمية وليست لها جاذبية، فأحياناً هي التي تغير مجرى الأحداث، كما أنَّ دور البطل لا يكتمل إلاَّ بوجودها.

ج- شخصيات ناميّة (مدوّرة):

يعد الناقد الإنجليزي فوستر (Foster) أوّل من أطلق هذا المصطلح (مصطلح الشخصية المدوّرة) في كتابه (Aspects of the novel) وقد ترجمه إلى الفرنسية ميشال زرافا تحت عبارة (rounds et personages).[1]

ويطلق عليها أيضاً شخصيات "دينامية" وذلك لأنها «تتطور وتنمو قليلاً قليلاً، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، فتنكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة، وتفاجئه بما تعني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة ويقدّمها القاص على نحو مقنع فنياً»[2]

فالشخصيات (الناميّة) تتطور بتطور الأحداث ولا يمكن التعرف عليها إلاّ بانتهاء القصة، وهذا يعني أنها تتغير مع الزمن سواء من الناحية الشكلية أو من الناحية النفسية، أو حتى من ناحية الوظيفة التي تؤديها والدور الذي تقوم به، كما أنّها تتنقل في الأمكنة فلا تبقى قابعة في مكان واحد، وبالتالي تتحقق معادلة تطور الحدث مع الزمن وتطوّر الشخصية مع تطور الحدث.

ويصف عبد المالك مرتاض الشخصية الناميّة بأنها تلك الشخصية «المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال ... ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقاً ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومبتذلة الأطوار ... إنّها الشخصية المغامرة الشجاعة ... والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر وتفعل الخير كما تفعل الشر»[3]

فالشخصية الناميّة (المدوّرة) هي شخصية غير ثابتة عميقة ذات أبعاد نفسية معقدة، وهي تشكل عالماً متناقضاً بمشاعرها وأحاسيسها وميولها وأفعالها ... كما أنها متطورة ومعقدة، إذ لا يمكن التعرف على خصائصها وملامحها الكاملة إلاّ بانتهاء الرواية، فهي تعمل على إثارة القارئ وجذبه ليتتبع تحرّكاتها وتحوّلاتها التي تتطوّر مع تطور الأحداث، كما لها وظيفة هامة تؤديها داخل العمل الروائي.

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 87.

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1997، ص 530.

[3]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 88- 89.

د- شخصيات ثابتة (مسطحة):

في مقابل الشخصية المدوّرة توجد الشخصية الثابتة أو المسطّحة، وهي تلك الشخصية «البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها ... فهي تلك التي لا تستطيع أن تؤثّر كما لا تستطيع أن تتأثر»[1]

فالشخصية المسطحة تكون جاهزة وثابتة، لا تنمو ولا تتطوّر حتى وإن تطورت مجرى الأحداث، معنى هذا أنها شخصية جامدة تبقى على حالها مهما مرّ الزمن، ومهما تغيّر المكان، بل يمكن أن تظلّ من بداية الرواية حتى نهايتها في مكان واحد لا تبرحه أبدا، وبالتالي فهذه الشخصية شبه ميتة.

ويقول عصام عساقلة عن الشخصية المسطّحة إنها سهلة التمييز عند ظهورها لا تحتاج إلى إعادة تقديم، كما أن القارئ يتذكرها بسهولة وتبقى ثابتة في مخيّلته لأنها لا تتبدل نتيجة الظروف.[2]

فالشخصية المسطّحة هي شخصية بسيطة يطفو كل ما بداخلها من أحاسيس ومشاعر على السّطح، فمن السّهل على القارئ أن يتذكرها ويفهم طبيعة عملها داخل الرواية.

ويمكن اعتبار كلاً من الشخصية المدوّرة والمسطّحة شخصيات تقوم بدور تكميلي هامشي، حيث يستدعيها الكاتب كعوامل مساعدة أو عوامل معيقة وهي شخصيات غير موصوفة جسدياً ولا سيكولوجياً ولا يسمع صوتها داخل الحكي، كما أنّ حضورها يكون مرتبطاً بشخصية أخرى أي أنّها لا تتمتع بوجود مستقل داخل الحكي.[3]

وخلاصة القول أن لكل من الشخصيات الروائية دور وهدف وضعت لأجله، فلا يمكن أن نتصور عملاً أدبياً من دونها، ومن دون تكامل أغلبها، فالشخصية الروائية بأنواعها تبقى العنصر الأكثر فعالية وأحد المحاور الأساسية التي لا غنى عنها في بناء العمل الروائي.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 89.

[2]- ينظر: عصام عساقلة: بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدبي العربي، شركة الشرق الأوسط للطباعة، عمان، ط1، 2011، ص 44-45.

[3]- ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 62.

3- تصنيف الشخصية الروائية:

تباينت تصنيفات الشخصية الروائية وتعدّدت بتعدد الباحثين واختلاف مشاربهم وتوجهاتهم ومن بين هذه التصنيفات، تصنيف فلاديمير بروب (Vladimir Propp)، فيليب هامون (Philippe Hamon)، وكذلك غريماس (Grimas).

فقد حاول كل من فلاديمير بروب رائد النقد الشكلاني وغريماس رائد نقد الدلالة أن يحددا هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموعة الأفعال الصّادرة عنها، دون إغفال العلاقة بينها وبين الشخصيات الأخرى التي تتضمنها الرواية، ولم تتوقف الأبعاد الدلالية الشكلانية عند هذا الحد، بل اتسعت لتشمل دراسة الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي مستبعدة سماتها الظاهرة وأبعادها النفسية، كما هو الحال في الرواية ذات الطراز الكلاسيكي.[1]

3-1- تصنيف فلاديمير بروب:

حصر فلاديمير بروب وظائف الشخصيات في الحكي في واحد وثلاثين وظيفة، وهذا بعد الدراسة التي أجراها على الحكاية الشعبية الروسية، وبعد حديثه عن الوظائف قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة، فرأى أن هذه الشخصيات تنحصر في سبع شخصيات وهي «المتعدّي أو الشرير (Agresseur ou Mèchent)، الواهب (Donateur)، المساعد (Auxiliaire)، والأميرة (Princesse) والباعث (Mandateur)، والبطل (Héros)، والبطل الزائف (Faux Héros)، كما لاحظ أن كل شخصية من هذه الشخصيات تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن ما هو مشار إليه (31) وظيفة»[2]

فتصنيف بروب يهتم بوظيفة الشخصية والأعمال التي تقوم بها وأهمل صفاتها ومظاهرها الخارجية.

ومن بين هذه الوظائف: وظيفة الابتعاد، التّحري، الإخبار، الخداع، الخضوع، النقص، الإساءة، التكليف، الصراع، القصاص...الخ.[3]

---

[1]- ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، ص 71.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي، ص 25.

[3]- ينظر: جميل حمداوي: فلاديمير بروب ومورفولوجيا الحكاية العجيبة، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، ع 2885، 2014/7/30.

وتنطبق هذه الوظائف على جميع الشخصيات في الأعمال السردية باختلافها فوظيفة "الصراع" و"القصاص" مثلا نجدها تقريبا في معظم الروايات، وبالتالي فالوظيفة من أهم الأسس التي ننطلق منها في دراسة الشخصية، لكن في مقابل الإهتمام بالدّور الكبير الذي تلعبه الشخصية أُهمل جانبان مهمان من جوانبها وهما: الجانب السيكولوجي (النفسي)، والمظهر الخارجي.

3-2- تصنيف فيليب هامون:

صنّف فيليب هامون الشخصيات الروائية في ثلاث فئات هي:

- **فئة الشخصيات المرجعية (Personnages Référentiels):**

تدخل ضمن هذه الفئة:

- الشخصيات التاريخية مثل: نابليون عند ألكسندردوما.
- الشخصيات الأسطورية ومن بينها فينوس وزوس.
- الشخصيات المجازية مثل: الحب والكراهية.
- الشخصيات الاجتماعية: كالعامل، والفارس، والمحتال.

وهذه الشخصيات تحيل على الواقع الخارجي أو السياق الاجتماعي والتاريخي مما يدل على ثقافة المبدع.[1]

وعليه فالشخصيات المرجعية تحمل الكثير من الدلالات والمعاني التي لا يمكن التعرف عليها إلا بالرجوع إلى كتب التاريخ وعلم الاجتماع والأسطورة ...، ومن ثمة يستوجب على القارئ أن يمتلك ثقافة واسعة ومتنوعة لكي يفهم أبعادها ودلالاتها.

[1]- ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 2013، ص 35.

- **فئة الشخصيات الإشارية (الواصلة) (Personnages embrayeurs):**

وتكون هذه الشخصيات «علامة على حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنهما في النص»[1]

ويصنّف هامون ضمن هذه الفئة:

- الشخصيات الناطقة باسم المؤلف.
- المنشدين في التراجيديا.
- الشخصيات المرتحلة.
- الرواة والمؤلفين.[2]

ويمكن الكشف عن هذه الشخصية الإشارية من خلال تتبع العبارات والإشارات التي تدل على تدخل المؤلف أو القارئ في النص الروائي.

- **فئة الشخصيات المتكرّرة (الاستذكارية) (Personnages anaphorique):**

تتمثل وظائف هذه الفئة في كونها «تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساساً، أي أنّها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل»[3]

ويتضح من خلال تصنيف هامون أنّه يركز على الدور النصي الذي تقوم به الشخصية، وهذه الفئات الثلاث تغطي مجموع الإنتاج الأدبي.

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 217.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

3-3- تصنيف غريماس:

استفاد غريماس عند تصنيفه للشخصيات الروائية من اللسانيات ومن أبحاث فلاديمير بروب، حيث يرى أن القصة هي «مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص/العوامل يصل عددها _عند غريماس_ إلى ستة وهي: العامل الذات، العامل الموضوع، العامل المرسل، العامل المرسل إليه، العامل المساعد والعامل المعاكس»[1]

والملاحظ في تصنيف غريماس أنه يستبدل مصطلح (الشخصية) (بالعامل)، ويصنفها إلى ستة أصناف: الذّات، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد والمعارض.

وتقوم بين هذه العوامل علاقات ثلاث تشكل النموذج العاملي عند غريماس وتتمثل في:

- علاقة الرغبة (Relation de désir):

تجمع بين العامل الذات وهو البطل، والعامل الموضوع وهو الهدف المقصود والشيء المرغوب فيه.

- علاقة التواصل (Relation de Communication):

تجمع بين المرسل؛ وهو الجهة التي تمارس تأثيرها على سيرورة الأحداث، كما أنه المحرك والدافع الأساس الذي يجعل الذات ترغب في شيء، والمرسل إليه؛ وهو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام.

- علاقة الصراع (Relation de lutte):

وفيها يتعارض المساعد مع المعارض، فالمساعد يمثل العنصر الداعم للعوامل الأربعة السابقة خاصة الذات التي يعمل العامل المعاكس دوماً على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع.[2]

وقدّم غريماس تصوّراً جديداً للشخصية في الحكي فجعل لها مستويان:

1- مستوى عاملي:

تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرّداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد ... كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصاً مُمَثّلاً، فقد يكون

[1]- محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، ص 14- 15.

[2]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 33، 36.

مجرّد فكرة، كفكرة الدّهر أو التاريخ، وقد يكون جماداً ... وهكذا تصبح الشخصية مجرّد دور ما يُؤدّى في الحكي بغض النظر عمن يؤدّيه.[1]

ونفهم مما قدّمه غريماس أنّ الشخصية ليست شرطاً أساسياً أن تكون ذاتاً إنسانية (فرد)، فقد تكون شيئاً مجرّداً أيضاً، كأن تكون فكرة مثلاً يحاول القارئ الإمساك بها وفهمها، كما قد تكون شيئاً جامداً وبالتالي لم تعد الأهمية تصبّ على الشخصية في حدّ ذاتها بل على الوظيفة التي تقوم بها في الرواية.

2- مستوى ممثلي:

ويسمى هكذا "نسبة إلى الممثل، وتتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدوره في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدّة أدوار عاملة"[2]

فتأدية الدّور في المستوى الممثلي يكون من طرف شخص بعينه، يتفاعل مع الشخصيات الأخرى، فيشارك في الحوار ويقوم بالوصف وبذلك يكون فاعلاً في العملية السّردية.

ويمكن إدراج التصنيفات السّابقة في الجدول التالي:[3]

تصنيف "فلاديمير بروب"	تصنيف "هامون"	تصنيف "غريماس"
- البطل.	- شخصيات مرجعية.	- العامل الذات.
- البطل المزيّف.	- شخصيات إشارية (واصلة).	- العامل الموضوع.
- المساعد.	- شخصيات متكررة (استذكارية).	- العامل المعاكس.
- الأميرة.		- العامل المساعد.
- المتعدّي أو الشرير.		- العامل المرسل.
- الواهب (المانح).		- العامل المرسل إليه.

[1]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 51- 52.

[2]- شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، ص 74.

[3]- ينظر: محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، ص 15.

يتضح من خلال هذا الجدول أن النقاد في تصنيفاتهم للشخصية اعتمدوا على بعضهم البعض، حيث نجد "غريماس" قد استعان في تصنيفه للشخصيات على ما جاء به "بروب" في تحليله للحكاية الخرافية الروسية والتي درسها انطلاقا من بنائها الداخلي، حيث صنّف الشخصيات حسب الأفعال والوظائف التي تقوم بها داخل الحكاية، وهذا ما استفاد منه "غريماس"، فقد صنّف هو الآخر الشخصيات انطلاقا من الوظائف التي تقوم بها، وهذه الوظائف هي التي تمنح الشخصيات خصائص وصفات تساهم في بناء دلالة النص، كما نجد أيضا "فليب هامون" قد تتبّع مسار "بروب" و"غريماس" في تصنيف الشخصيات، حيث صنّفها تبعاً لأوصافها وأدوارها وكيفية ظهورها في النّص، فهو بذلك يعتبر الشخصية مكونا دلاليا يساهم في تصوير عالم النص وتوضيح أبعاده ودلالاته.

ثانيا: بنية الزّمن الرّوائي (Le tempe romanesque):

يعدّ الزّمن عاملاً فعّالاً في الحياة لأنّه عنصر يحمل القدرة على التغيير والتطور، فبمروره يتولى زمن الطفولة ويغيب زمن الشباب وتتحلل المادة، ولهذا اعتبر هاجساً في حياة الإنسان ولا يزال حتى وقتنا الحالي، وذلك بحكم ارتباطه بآليات الحياة الوجودية من ماض وحاضر ومستقبل، وهو الشريان النابض بالنسبة للأعمال الأدبية خاصة السردية منها، إذ يعد الزمن الروائي عنصراً هاماً من عناصر النص الروائي فهو الرابط بين الأحداث والشخصيات والأماكن، وبهذا فهو يشكل محوراً جوهريا في بناء أي عمل روائي.

1– مفهوم الزّمن الروائي:

قبل الخوض في الحديث عن الزّمن الروائي كعنصر سردي وجب التطرق إلى مفهومه من النّاحيتين اللغوية والاصطلاحية.

أ– لغة:

تطرّقت معظم المعاجم العربية لمفهوم الزّمن، ولكن هذا التّعدد في المفاهيم لمْ يفرّق نظرة اللغويين العرب إلى هذا العنصر القديم قدم الوجود الإنساني، حيث تصبّ معظمها في مصب واحد.

جاء في "لسان العرب" "لابن منظور" أنّ «الزّمن والزّمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزّمن والزّمانُ العصرُ، والجمع أزمُن وأزْمان، وأزْمِنة. وزمن زامن: شديد ـ وأزمَن الشّيء: طال عليه الزّمان، والاسم من ذلك الزَّمنُ والزُّمنَة ... وأزمن بالمكان أقام به زماناً، وعامله مزامنة، وزمان من الزّمن»[1]

وجاء في قاموس "محيط المحيط" «الزمان العصر واسم لقليل الوقت وكثيره. وقيل خُصَّ بستة أشهر. وقيل من شهرين إلى ستة أشهر (...) والأزمنة عند الصرفيين ثلاثة: وهي الماضي والحاضر أو الحال والآتي أو المستقبل... وأَزْمِنَة السنة فُصُولُهَا وهي أربعة: الربيع والصيف والخريف والشتاء ... ويقول لقيته ذات الزُّمَيْنِ: تريد بذلك تراخي الوقت»[2]

من خلال هذين القولين يتأكد لنا أن مصطلح الزّمن مرادف للوقت سواء قلّ أو كثر.

وورد في معجم الرّائد «الزّمان ج أَزْمِنَة وأزمُن مدّة من الوقت غير ثابتة الأجزاء، العصر مدّة حياة الإنسان، من السنة: الفصل، واسم الزّمان في الصرف: هو ما دلّ على زمان وقوع الفعل ... وظرف الزّمان في الصرف: اسم يدلّ على الزمان، نحو: وصلت أمس»[3]

يتّضح من خلال التعاريف اللّغوية السّابقة أنّ مفهوم الزمن في هذه المعاجم يدلّ على مدة من الوقت أو فترة زمانية يعيشها الإنسان قصيرة كانت أم طويلة.

ب– اصطلاحا:

اختلفت الآراء وتعددت المفاهيم حول مصطلح الزمن، لأنه يجمع معاني اجتماعية ونفسية ودينية وعلمية جعلت منه مفهوما متنوعا وواسعا، حيث يعد من القضايا الكبرى التي شغلت الدارسين والباحثين وذلك لأهميته البالغة في البناء السردي للرواية «فمن المتعذر أن نعثر على سرد خالٍ من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خالٍ من السرد فلا يمكن أن نلغي السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن»[4]

[1]– ابن منظور : لسان العرب، مج 13، مادة (زمن)، ص 199.

[2]– بطرس البستاني: محيط المحيط، مج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، مادة (زمن)، ص 288– 289.

[3]– جبران مسعود: الرائد (معجم ألفبائي في اللغة والأعلام)، ص 420.

[4]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 117.

معنى ذلك أن الزمن والسرد لصيقان إذ لا يمكن وجود أحدهما دون الآخر، فالسرد لا يتشكل إلا في إطار زمني معين؛ لأن الزمن هو الأصل في كل بناء سردي، وهو الذي يحرك الأحداث داخل الرواية، فلولا الزمن لكانت الرواية جامدة، فهي كما يقول "إبراهيم عباس": «تتميز شكلاً أدبياً أساسياً بهذا العنصر الذي هو زمنيتها، فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية تتأتى من كونه يمثل روحها المتفتقة وقلبها النابض، فبدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركيتها»[1]

يتضح مما سبق أن للزمن أهمية كبيرة وهذا من خلال الدور الفعال الذي يلعبه في بناء وتشكيل النص الروائي، فهو المحرك الأساسي للأحداث مما يساهم في إضفاء الحركة والحيوية داخل الرواية.

وقد تعدّدت رؤى النقاد الغربيين للزمن الروائي فكانت الانطلاقة الفعليّة في دراسته مع الشكلانيين الروس، فكانوا من الأوائل الذين أدرجوا الزمن في "نظرية الأدب" «فتوصّلوا إلى أن القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين الأجزاء، وتربط أجزاءها»[2]

وتتمثل رؤيتهم في التمييز بين (المتن الحكائي) و(المبنى الحكائي)، المنطق الذي ينتظم من خلاله عرض الزمن في القصة، فإنّ المتن الحكائي هو «المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع»[3]

والمبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني؛ فالقاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنها جرت في الواقع)، فهو يعمد إلى التقديم والتأخير، والتلاعب بالمشاهد.[4]

فالزمن السردي بهذا الطرح ليس هو الزمن الحقيقي، لأن الروائي في عمله القصصي لا يتقيد بالترتيب المنطقي للأحداث، إنما يستطيع التلاعب بها وذلك باستخدام تقنيات فنية من تقديم وتأخير، وبالتالي لا يسير على وتيرة واحدة وذلك من أجل تحقيق أغراض فنية وجمالية.

ونجد توماشوفسكي (Tomashevsky) قد وضع مفهوما للمتن الحكائي والمبنى الحكائي:

---

[1]- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 98.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 107.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 21.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

فالمتن الحكائي عنده هو: مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل.

أما المبنى الحكائي: فيتكون من الأحداث نفسها لكنه يراعي ما يتبعها من معلومات تعيِّنهَا لها.[1]

هكذا كانت نظرة الشكلانيين الروس للزمن داخل الخطاب السردي، إذ ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي؛ فالمتن الحكائي هو مجموع أحداث القصة وفق تسلسل زمني منطقي، أما المبنى الحكائي فهو الأحداث نفسها لكنها غير مرتبة؛ أي أنها تخضع لرغبة القاص أو الروائي الذي يعيد ترتيب أحداث قصته وفق مقتضيات البناء الروائي.

كما تطرق البنيويون إلى دراسة الزمن وكتبوا حوله العديد من الدراسات خصوصاً في الستينيات من القرن العشرين «من أهمها دراسة رولان بارت للسرد الروائي في تحليله البنيوي للسرد عام 1966 التي استلهم فيها منهج بروب الذي دعا فيه إلى تجذير الحكاية في الزمن»[2]

فقد عالج بارت في كتابه "**درجة الصفر للكتابة**" قضية الزّمن السردي مؤكدا أنّ «الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزّمن إلاّ في شكل نسق أو نظام»[3]

وعليه فالزّمن وفقا لهذا المنظور يعدّ بنية من بنيات الخطاب السّردي لا يبرز داخل النص الروائي إلاّ من خلال نظام لغوي محكم أي ضمن بنية نصيّة مغلقة.

أمّا أقطاب الرواية الجديدة فجاءت رؤيتهم مخالفة تماما لما أتت به النظرة التقليدية، إذْ انطلقوا في رؤيتهم من فكرة «تهميش الزّمن وعدم الالتزام بالتطور المتسلسل للأحداث وتواترها داخل النّص الروائي الجديد»[4]

ولهذا فإنّ أصحاب النظرة الجديدة للرواية وروّادها الأوائل عمدوا إلى كسر نمطية الزمن فلم يحافظوا على الترتيب المنطقي للأحداث، ولم يجعلوا من الزمن خلفية تجري أمامها الأحداث؛ بل اتخذوه بنية منفصلة عن زمنيّتها.

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص 70.

[2]- محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، ص 102.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 111.

[4]- قمرة عبد العالي: البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي _دراسة تحليلية تأويلية_ مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011، ص 14.

ويفسّر ميشال بوتور ذلك بأنّ «الكثير من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلا منفصلة متقابلة، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات»[1]

ومن قول بوتور يتبين أنّ كتاب الرواية الجديدة تعمّدوا خلخلة سير الأحداث، وهذا من أجل إشراك القارئ في عملية الإبداع بجعله يشعر بانقطاع الزمن والأحداث ليعيد ترتيبها بعد انتهائه من عملية القراءة.

معنى ذلك أنّ الزّمن في الرواية الجديدة «انفلت وتمرّد على التسلسل الزّمني المألوف في رواية الأحداث»[2]

وهذه الإمكانية على تحويل الزمن واللعب به روائيا آية من آيات الاختلاف الجوهري بين الزّمن الروائي والزمن الطبيعي:

– (فالزمن الطبيعي): زمن خطي يسير وفق عقارب الساعة.

– أما (زمن السرد): فيستطيع الروائي أن يتلاعب به كما يشاء، فهو غير ملزم بترتيب الأحداث ترتيبا طبيعيا؛ بل يكسر قيود الزمن الطبيعي وذلك باستخدام تقنيات فنية مختلفة من استباق واسترجاع، وحذف... [3]

يحيلنا هذا المفهوم البنيوي لعنصر الزمن الروائي إلى الكشف عن تقنية الترتيب الزمني الجديد الذي ينتظم به فعل القص داخل الرواية:

فالأول أي الزمن الطبيعي يُعرف (بزمن الحكاية) وهو قريب من الزمن الطبيعي العادي.

والثاني أي الزمن الروائي ويعرف (بزمن السرد) وفيه تكمن المفارقة حيث «يجعل من تلك المادة المشكلة من اللغة والشخصية، الحدث، والزمن، والحيّز بناء سرديا عجيباً، يصور من خلاله العالم الفني الذي يود تصويره ببراعة وبداعة، ورشاقة وأناقة، تجعل كلّ من يقرؤه يتعلق به»[4]

وعليه فالزّمن في الرواية الجديدة أصبح زمنا متحرراً من كلّ القواعد والقيود التقليدية، وله كامل الصلاحية في الحضور أو الغيّاب أو التّوقف.

---

[1]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص 100.

[2]– الطيب بوعزة: في ماهية الرواية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 44.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[4]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 191.

ويركز آلا ن روب غرييه (Allain RobbeGieh) على القارئ والمدة الزمنية التي تستغرقها عملية القراءة، فالزمن الروائي من وجهة نظر غرييه ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، لذلك هو لا يلتفت إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع.[1]

وبهذا الطرح فإن غرييه يفصل بين الزمن الروائي والزمن الواقعي، وينفي تماما إمكانية تطابقهما، فهو يرى بأن الزمن الحقيقي هو زمن القراءة ولا يتعدى إلى أزمنة الأحداث والواقع.

وقد جاء مفهوم الزمن السردي عند بول ريكور (Paul Ricoeur) كالتالي:

الزّمن السّردي ... عام بمعنيين:

- الأول إنه زمن التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف.
- والثاني إنه زمن جمهور القصة ومستمعيها.

أو بعبارة وجيزة الزمن السردي في النص وخارجه أيضا، وهو زمن الوجود مع الآخرين.[2]

فبول ريكور يربط معنى الزمن السردي بمعنيين أساسيين:

- الأول: هو زمن داخل النص السردي ويتمثل في زمن تفاعل الشخصيات فيما بينها لتنفيذ الأحداث.
- الثاني: وهو زمن خارج النص السردي وهو الزمن الذي يستغرقه الجمهور والقراء في تلقي الأعمال السردية.

وفي الدراسات النقدية العربية نجد الناقد سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" يرى أن «الزمن في اللغة أسير المطابقة الفيزيائية»[3]، أي أن تمثلات الزمن لا تكون إلا من خلال علاقتها بالمحسوسات والملموسات فالزمن صورة لحركة الأشياء في الكون.

---

[1]- ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص 41.

[2]- ينظر: بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 29.

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 62.

أمّا عبد الملك مرتاض فيعرّف الزمن الروائي بقوله هو «مظهر نفسي لا مادي مجرد محسوس ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في حد ذاته فهو وعي خفي، لكنه متسلط، ومجرد لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة»[1]

يتجلى من خلال التعريف السابق أن الزمن كيان شفاف غير مرئي يساهم في تحقيق وعي كاف للإنسان كلما تقدمت به الحياة، فالإنسان لا يشعر بمرور الزمن، إنما يتوهم بأنه يراه من خلال تأثيره على العالم الخارجي (إنسان، حيوان، جماد).

وإلى هذا المعنى تذهب سيزا قاسم بقولها إن «الزمن حقيقة مجردة وسائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع»[2]

انطلاقا من هذا القول نتبين الأهمية القصوى التي يكتسبها عنصر الزمن ومدى فعاليته في إضفاء الحركة والحيوية داخل النصوص السردية وما يعكسه عليها من جمالية وإيقاع.

وبهذا يمكن القول إن الزمن يمثل «محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة»[3]

فالزمن له موقع خاص وتأثير مهم داخل أي تشكيل نصي فهو الخيط الذي يجمع كل العناصر السردية، ولا يمكن أن يكتب أي نص سردي بدونه، ذلك أنه يرسم معالم وحدود الرواية من شخصيات وأماكن، ومنه فالزمن يمثل الأرضية الخصبة التي تتموقع وتتأسس عليها الرواية، ولهذا عدت جنسا زمنياً بامتياز.

وفي ختام هذا العرض النظري نستنتج أن الزمن في مفهومه العام لدى النقاد يمثل حلقة أساسية في تجسيد وإضفاء الحياة على أيّ شيء في الكون فهو يحتوي ويسري في كل شيء ولا يحتويه شيء، والكل مرهون بوجوده من منطلق ما له من أهمية في تنظيم حياة الإنسان وتحقيق سيرورة الكون.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 173.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د ط)، 1978، ص 38.

[3]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 36.

2- أنواع الزمن الروائي:

حظي الزمن باهتمام بالغ لدى الدارسين والنقاد الذين عملوا على تقسيمه إلى أنواع مختلفة، وهذه التقسيمات تختلف من ناقد إلى آخر ومنهم:

2-1- ميشال بوتور (Michel Butor):

يعدّ أحد أبرز رواد الرواية الجديدة في فرنسا، الذين كانت لهم نظرة حديثة عن الزمن وتقسيماته، إذ قسّم الزمن الروائي إلى ثلاثة أصناف هي: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة. [1]

حيث تقع الأحداث في سنين مع (زمن المغامرة) وهو الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المحكية داخل الرواية.

وتكتب في ساعتين مع (زمن الكتابة) وهو زمن السرد، ويمثل المدة الزمنية التي يقوم فيها الروائي بتدوين أحداث روايته، حيث تتعرض هذه الأحداث لانحرافات زمنية متعددة من استباق أو استرجاع أو انقطاع...

وتقرأ في دقيقتين مع (زمن القراءة) ويسمى أيضا (زمن التلقي)، وهو المدة الزمنية التي يستغرقها القارئ في قراءة النص الروائي ليكشف ما جاء فيه، وفي ذلك تتعدد القراءات وتختلف باختلاف القراء كل حسب مرجعيته ومستواه الثقافي والاجتماعي.[2]

2-2- تزفيطان تودوروف (T.Todorov):

ميّز "تودوروف" في (مقولات السرد) بين (زمن القصة) و(زمن الخطاب)، ورأى أن زمن الخطاب هو زمن خطي Lineaire، أمّا زمن القصة فيراه متعدد الأبعاد Pluridimensionnel.[3]

أي أنّ الأحداث في القصة تروى وفقا لزمن متعدد الاتجاهات وهذا يعني أنّ زمن القصة يمكنه أن يضم عدّة أحداث وقعت في لحظة زمنية واحدة.

أمّا زمن الخطاب فتروى فيه الأحداث وفقا لزمن خطي يسير تبعا لتسلسل الكلمات في السياق.

---

[1]- ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 102- 103.

[2]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 114.

[3]- ينظر: باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص 101.

وتوصل "تودوروف" إلى أنّ الرواية تحتوي على نوعين من الأزمنة وهي:

- أزمنة داخلية وهي:

- زمن القصة (أي الزمن الخاص بالعالم المتخيّل).

- وزمن الكتابة أو السرد (وهو يرتبط بعملية التلفظ).

- وزمن القراءة (وهو الزمن الضروري لقراءة النص).[1]

- أزمنة خارجية وتتمثل في: زمن الكاتب، زمن القارئ، والزمن التاريخي.

- فزمن الكاتب يمثل المرحلة الثقافية التي ينسب إليها المؤلف.

- وزمن القارئ الذي يتكفل بإيجاد تفسيرات جديدة لأعمال الماضي.

- والزمن التاريخي الذي يظهر في العلاقة التي تجمع العالم المتخيّل بالواقع.[2]

وبالتالي فإنّ الفترة الزمنية التي عاش فيها الكاتب هي التي تحدد المرحلة الثقافية التي ينتمي إليها، فمثلاً الأديب الذي عاش في القرن الثامن عشر ينتمي إلى المرحلة الثقافية التي تسمى بعصر التنوير، والأديب الذي عاش في الفترة الزمنية ما بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ينتمي إلى المرحلة الثقافية المسماة بعصر النهضة.

ومن ثمة فإن عصر الأديب وحياته لها تأثير مباشر في تشكيل رؤيته ومساره الإبداعي العام.

أمّا زمن القارئ فهو زمن ذو وصفة تعددية، يختص بإعطاء تفاسير وشروحات للأعمال الأدبية السابقة، فكل قارئ يحاول أن يعطي قراءة جديدة لهذه الأعمال، وذلك من أجل توضيح بعض جوانبها الغامضة.

وأخيرا الزمن التاريخي وهو الزمن الذي يظهر في العلاقة التي تجمع العالم المتخيّل بالواقع، فالروائي مهما ادعى أنّ عمله خيالي إلاّ أنّ هناك لحظات تنفلت من قبضته، وتضفي على مؤلفه بعض الأبعاد الحقيقية.

---

[1]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 114.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

وعليه فالأزمنة الخارجية تتعلق بالسياق الخارجي المحيط بالنص، والتي قد تساهم في بنائه وهي ثلاث أزمنة زمن الكاتب، زمن القارئ، والزمن التاريخي، بينما الأزمنة الداخلية تخص السياق اللغوي العام للنّص المتخيّل، أي ما يجري على متن الرواية وتتمثل في زمن القصة وزمن الكتابة (السرد)، وزمن القراءة.

2-3- سعيد يقطين:

من أهم التقسيمات العربية، تقسيم الباحث والناقد المغربي "سعيد يقطين" وهو في جوهره امتداد لتقسيم "تودوروف"، الذي قسم الزمن إلى: زمن القصة، وزمن الخطاب، وتشكل العلاقة بينهما الزمن الثالث وهو زمن النص.

- **زمن القصة:**

وهو زمن يختص «بالمادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنّه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل»[1]؛ بمعنى زمن الأحداث في شكلها ما قبل الخطابي، قبل تشكيلها أو تأليفها اللغوي الفني.

- **زمن الخطاب:**

وهو زمن «تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له»[2]؛ فزمن الخطاب هو زمن المادة الحكائية في شكلها الخطابي، أي الزمن المجسد في النص.

- **زمن النص:**

وهو زمن «يتجسد أولا من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب ... وهو ثانيا زمن تلقي النص من لدن القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة، وإن كانت تتم من خلالها أيضا (زمن القراءة) إننا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة تجدنا أمام ما نسميه زمن النص»[3]

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 89.

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص 49.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

وعليه فزمن النص يشمل زمنين معينين هما: زمن كتابة أحداث القصة وزمن تلقي القارئ للنص في شكله النهائي المكتوب في فترة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة (زمن القصة، زمن الخطاب).

وعن هذا التقسيم يقول سعيد يقطين:

«إنّ الفرضية التي ننطلق منها في التقسيم الثلاثي العام، تتجلى في كون زمن القصة صرفي، زمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي»[1]

وفي زمن النص «تتجلى زمنية النص الأدبي (الروائي هنا) باعتباره التّجسيد الأسمى لزمن، وزمن الخطاب في ترابطها وتكاملها»[2]

من خلال هذا الترابط بين زمن القصة (زمن الأحداث كما جرت في الواقع)، وزمن الخطاب (ترتيب الأحداث فيه بشكل خطي متسلسل) يتشكّل لنا زمن النص.

2-4- في السرديات البنيوية:

ميّز الباحثون في السّرديات البنيوية بين مستويين للزّمن هما:

- **زمن القصة:**

وهو زمن «وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي»[3]

- **زمن السرد:**

وهو الزّمن «الذي يقدم من خلاله السّارد القصة، ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة»[4]

إنّ زمن القصة هو زمن خاص بالعالم المتخيّل، ويكون متتابعا تتابعا طبيعيا، في حين أن زمن السّرد يكون التّحكم في سيره بيد الرّاوي أو السارد.

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 89.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- محمد بوعزة: تحليل الخطاب السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 87.

[4]- المرجع نفسه، ص ن.

فالأحداث في (زمن القصة) تروى من البداية حتى النهاية، وفق ترتيب طبيعي على الشكل التالي:[1]

أ ← ب ← ج ← د

أمّا الأحداث في زمن السرد فلا تتطابق مع هذا الترتيب الطبيعي، إذ إن الروائي له الحق في التلاعب بالزمن، وبذلك يتخذ الزمن شكلا مغايرا كأن يكون على النحو التالي:

ج ← د ← ب ← أ

وهذا ما يؤدي إلى حدوث (المفارقة الزمنية) أي المفارقة بين زمن السرد وزمن القصة.

ويولّد انعدام التطابق بين نظام السرد ونظام الرواية ما يعرف بالمفارقات الزمنية، والتي يعرفها جيرار جنيث (G.Genette) بأنها مصطلح عام توظف «للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين (الترتيب الزمني للقصّة والترتيب الزمني للحكاية)»[2]

وتتم المفارقة الزّمنية عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة من خلال استرجاع حدث أو استباقه.

وهذه المفارقات من بين أهم تقنيات الزّمن الروائي، إذ تتوزع هذه التقنيات على ثلاث مستويات وهي: مستوى الترتيب الزّمني، مستوى المدة، ومستوى التواتر.

3- مستوى الترتيب الزمني (Ordre Temporele):

يعد الترتيب الزّمني من الأبعاد الجمالية المشكلة للنّص السردي وعلى هذا المستوى يتم «مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[3]

بمعنى أنّ ترتيب الوقائع في الحكاية يختلف عن ترتيبها زمنيا في الخطاب، وهذا الاختلاف يوّلد ما يسمى بالمفارقات الزمنية والتي تقوم على تقنيتي الاسترجاع والاستباق:

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 73.

[2]- جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 51.

[3]- المرجع نفسه، ص 47.

أ- الاسترجاع (Analepse):

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً وتجليا في النّص الروائي، ويسمى كذلك الاستذكار وهو «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[1]

فالاسترجاع يتمثل في ذكر أحداث ووقائع سبق وقوعها بالنسبة للفترة الزمنية التي بلغها السّرد.

ويعني الاسترجاع كذلك «أن يتوقف الرّاوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل، أو بعد الرواية»[2]

فالرّاوي يترك مستوى القص الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها.

ولتقنية الاسترجاع وظائف بنيوية متعدّدة، تخدم السرد وتسهم في نمو أحداثه وتطورها، ومن أكثر هذه الوظائف أهمية في نظر "جنيث" أنها تأتي «لملأ الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو إطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد »[3]

فوظيفة الاسترجاع أنه يعمل على سد الثغرات والفجوات الموجودة بين زمني السّرد والحكاية من خلال ذكره لماضي شخصية جديدة أو ذكره لشخصية كانت غائبة ثم عادت للظهور مرة ثانية.

وينقسم الاسترجاع عند "جيرار جنيث "إلى ثلاثة أنواع هي:

1- الاسترجاع الخارجي (Analepse Externe):

يقصد "جيرار جنيث" بالاسترجاع الخارجي ذلك الاسترجاع الذي «تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى ... فالاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأنّ وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ»[4]

---

[1]- جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 50.

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظرية التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص 101.

[3]- عبد الله مسلم الكساسبة: تجربة سليمان القوابعة الروائية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2006، ص 132.

[4]- جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 60.

فالاسترجاع الخارجي هو الذي يكون مجاله الزمني خارج حيز زمن (المحكي الأول)، أي أنه لا يدخل ضمن حدود نقطة البداية التي تنطلق منها الرواية، وبالتالي فالأحداث التي تكون داخل هذا النمط تكون منفصلة عن الرواية الرئيسية والغرض منها إعطاء تفسيرات للمتلقي، لكي يتسنى له فهم الأحداث الرئيسية.

2- الاسترجاع الداخلي (Analepse Interne):

وهو الاسترجاع الذي «يكون حقله الزمني متضمّن في الحقل الزمني للحكاية الأولى»[1]

هذا النوع من الاسترجاع يعطي للروائي فرصة إعادة أحداث أو التذكير بها، تكون لها صلة مباشرة بالقصة الرئيسية.

3- الاسترجاع المختلط (Analepse Mixte):

الاسترجاع المختلط أو المزجي هو «ما يجمع بين النوعين»[2]، وهي الاسترجاعات التي «تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها»[3]

إذن فالاسترجاع المختلط يظهر نتيجة اجتماع وتكامل الاسترجاع الخارجي بالداخلي، أي أنه ينطلق من الوقائع الزمنية التي جرت قبل بداية الرواية ويمتد إلى الحاضر ثم يتجاوزه.

فالاسترجاع بأنواعه ذو أهمية كبيرة في العملية السردية، حيث أنّه يقوم بسد ثغرات النّص من خلال الرجوع إلى الوراء لاسترجاع أحداث ماضية أثناء السرد وتوظيفها في الحاضر، كما أنّه يساعد القارئ على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها وإضاءة بعض الجوانب الغامضة للشخصيات الروائية.

ب- الاستباق (Le prolepse):

يعدّ الاستباق ثاني مفارقة زمنية في نظام ترتيب بنية الزمن، ويسمى أيضا "بالاستشراف"، وهو عملية سردية تعني «القفز على فترة معينة من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[4]

---

[1]- جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 61.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 58.

[3]- جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 60.

[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 132.

فالاستباق هو رؤية تنبؤية لما سيحدث في المستقبل في الخطاب الرّوائي، وذكر أحداث لم تقع بعد، يتجاوز من خلاله الراوي النقطة الزّمنية التي بلغها السرد في الحاضر مورداً أحداثا آتية لم يبلغها السرد بعد.

ويقوم الاستباق بوظيفتين أساسيتين، فقد يكون «بمثابة تمهيد أو توطيد للأحداث اللاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات»[1]

فالاستباق كتمهيد يعني توظيف أحداث لم يحن وقوعها بعد وإنّما يتوقع حدوثها في المستقبل.

كما قد يكون الاستباق «بمثابة إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات»[2]

بمعنى أن المتلقي أو القارئ يتوغل في مستقبل الشخصيات لمعرفة بعض الأحداث قبل زمن وقوعها، فيحاول إتمام قراءة العمل الروائي للتأكد من صحة الخبر.

ومن أبرز خصائص الاستباق هي «كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله»[3]

بمعنى أن المعلومات التي يقدمها الاستباق تتراوح بين إمكانية الحدوث وعدمه، وهذا ما جعلها تتصف بعدم اليقينية.

ويرى جنيث أن تقنية الاستباق تظهر بشكل جلي في الحكاية "بضمير المتكلم"، وذلك بسبب «طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الرّاهن، لأنّ هذه التلميحات تشكل جزءً من دوره نوعا ما»[4]

ومعناه أنّ الرّوائي يكون على دراية وعلم بجميع الوقائع والأحداث المستقبلية قبل الشروع في روايتها ويستطيع الإشارة إليها مسبقاً دون أن يحدث خللاً في سير العمل الرّوائي.

وينقسم الاستباق إلى نوعين: الاستباق الخارجي والاستباق الداخلي.

---

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 111.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 132.

[4]- جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 76.

1- الاستباق الخارجي (Le prolepse Externe):

يتمثل هذا النوع من الاستباق في الإعلام المسبق لما يحدث لاحقاً فهو "مجموعة من الحوادث الرّوائية التي يحكيها السّارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق، يتوقف المحكي الأوّل فاسحا المجال أمام المحكي المستبق كي يصل إلى نهايته المنطقية"[1]

فالاستباق الخارجي إذا هو مجموعة من الأحداث سابقة لأوانها، فهو يتجاوز الأحداث الأولى بتقديم ملخصات لما سيحدث مستقبلاً.

2- الاستباق الدّاخلي (Le Prolepse Interne):

يعرف الاستباق الدّاخلي على أنه الاستباق "الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني"[2]

أي أنّ الاستباق الداخلي لا يخرج عن آخر حدث في الرواية من حيث التسلسل الزمني للأحدث.

وبناءً على ما سبق يمكن القول إنّ كلا من الاستباق والاسترجاع يلبيان حاجة النّصوص الروائية، فمن خلالهما يتمكن الروائي من خلخلة النظام الزمني للأحداث على نحو يوحي ببراعته، فالذّهاب والإياب في الزمن يحقق نوعا من الجمالية النصيّة ويخلق لدى القارئ نوعا من التشويق والإثارة الذهنية.

4- مستوى المدة (La dureé):

وتعني قياس السرعة حيث "تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر"[3]

يبرز من خلال هذا المفهوم أن الأحداث التي تستغرق بضع ساعات قد يتم عرضها في عدّة صفحات، بينما الأحداث التي تجري في عدّة سنوات يمكن تلخيصها في بضعة أسطر.

---

[1]- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 267.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، ص 17.

[3]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 102.

كما يقصد بالمدّة تلك «المسافة الزمنية التي يرتد فيها السرد إلى الماضي البعيد، القريب. واتّساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الاسترجاع، على صفحات الرواية»[1]

وهذه المسافة الزمنية تكون من خلال قياس السرعة فقد تكون المدة في القصة «مقيسة بالثواني والدّقائق والساعات والأيام والشهور والسنين وطول، هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات»[2]

وبهذا فالمدة تُعنى بدراسة العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث يكون هناك تفاوت بين الزمنين يصعب قياسه، وهو ما ينشأ عنه ظهور ما يسمى بحركات السّرد أو تقنياته الأربع التي أشار إليها "جيرار جنيث" بقوله: «هذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية ... وهي ... الحذف والوقفة، ووسيطان هما المشهد ... والمجمل»[3]

وهذه الحركات ترتبط بتسريع السرد أو إبطائه:

فالتسريع يقوم على إيقاع سير الأحداث من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، أمّا التبطيء فيقوم بتعطيلها وذلك من خلال تقنيتي المشهد والوقفة.

4-1- حركات تسريع السرد:

يعد التسريع من التقنيات المعتمدة في البناء السردي يقوم على تقليص زمن السرد إلى حدّه الأدنى، حيث يختزل في عبارات وجيزة أطواراً من الرواية، وأبرز تقنيتين تقومان بهذا العمل تقنية الخلاصة والحذف.

أ- الخلاصة (Sommaire):

تعتبر الخلاصة نوعا من التسريع والتلخيص والاختزال، فهي تقنية زمنية تحقق تسارع السرد لكنها بدرجة أصغر من الحذف، وتتعدد تسميات هذه التقنية منها: التلخيص، الخلاصة، المجمل، وكذلك الإيجاز، وهي كلها مسميات ذات معنى واحد.

---

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

[2]- جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 102.

[3]- المرجع نفسه، ص 108.

وكتعريف عام يمكن الاستشهاد بقول حميد لحميداني حيث يقول إنّها «سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[1]

ويمكن القول إن الخلاصة هي «المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلِّف أنّها جديرة باهتمام القارئ»[2]

فالخلاصة عبارة عن تلخيص لأحداث كثيرة ومتنوعة وحصرها في بضعة أسطر، وذلك اختصارا للزمن لأغراض فنية عديدة، وهي وسيلة يستعين بها الراوي للقفز على الأحداث والفترات التي يراها ليست ذات أهمية أثناء عملية بناء الخطاب لأنها تصيب القارئ بالملل والتعب.

فهي كما يرى الباحث تودوروف «وحدة من زمن الحكاية، تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة»[3]

وتسرد الخلاصة وقائع حدثت في مدة زمنية طويلة (أيام، أشهر، سنوات) في كلام قليل لتسريع وتيرة السرد فهي إذا تشغل «مكانة محدودة في السّرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي، الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف»[4]

فالخلاصة هي عملية اختزال وإيجاز للأحداث وذلك لتفادي الإطناب الذي يؤدي إلى إلغاء الفاعلية الجمالية.

ويشير جيرار جنيث إلى أن الخلاصة أو المجمل كما يسميها بقيت إلى نهاية القرن التاسع عشر «وسيلة الانتقال الأكثر شيوعاً بين مشهد وآخر، والخلفية التي عليها يتمايزان، وبالتالي النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الرّوائية، التي يتحدّد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد»[5]

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 76.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 82.

[3]- عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، (د ب)، (د ط)، 2003، ص 57.

[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 145.

[5]- جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 110.

مجمل القول إن الخلاصة تقنية زمنية فنية في العمل السردي تسمح بالانتقال من مشهد إلى مشهد آخر، وعلى هذا اعتبرت شريانا يربط عناصر وأحداث السرد الروائي.

وللملخص أو الخلاصة وظائف عدّة تتمثل أغلبها في «تقديم شخصية جديدة، وعرض جانب من شخصية ثانوية لا يتّسع المجال لمعالجتها معالجة تفصيلية، والإشارة السريعة إلى بعض الثغرات الزمنية، وتقديم الاسترجاع»[1]

يتضح عموما من كل ما سبق أن الخلاصة تقتصد في السّرد خاصة فيما مرّ من أحداث الماضي دون الرّجوع إلى تفاصيل تلك الأحداث.

ب- الحذف (Ellipes):

ويسمى أيضاً "الإسقاط"، "القفز"، "القطع" وهو تقنية هامة من تقنيات تسريع حركة السرد ويعرّف بأنه «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[2]

من هذا القول نفهم أنّ الحذف هو اقتصاد للسرد، وتسريع الأحداث دون ذكر تفاصيل ووقائع تلك الفترة المحذوفة وهذا «لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى»[3]

وهنا يلجأ الروائي إلى القفز والانتقال على فترات زمنية لا يريد الحديث عنها بإسهاب، بمعنى إلغائه للتفاصيل الجزئية لأنه يرى أنها لا تسهم في بعث حركة وديناميةالسرد.

ويعرّفه "حميد لحميداني" بأنه «تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلاً: "مرّت سنتان" أو "انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته" ويسمى هذا قطعا»[4]

---

[1]- أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005، ص 187.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 156.

[3]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 230.

[4]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 77.

الحذف حسب حميد لحميداني يعني اختزال أحداث الحكاية وذلك عن طريق المرور السريع على بعض المراحل من القصة، دون الإشارة إليها، والاكتفاء فقط بذكر بعض العبارات المختلفة مثل: (مرّت سنوات، أو بعد عدّة أعوام، وانقضى زمن طويل ...).

والحذف أو القطع يعتبر وسيلة نموذجية إذ يساهم في تسريع السّرد، وحذف أحداث وقعت في زمن معين من القصة، والانتقال بالأحداث إلى الأمام.[1]

ويقسم الحذف إلى:

– **حذف محدّد**: وهذا النوع يحدّد المدة المحذوفة من زمن القصة بكامل الوضوح في النص (مضى شهران على ذلك، بعد ذلك بعامين)، وهذا يجعل القارئ يتتبع سير الأحداث دون صعوبة.

– **حذف غير محدّد**: وهو الذي تكون فيه الفترة المحذوفة غامضة وغير واضحة وتكون مدّتها مجهولة فمثلا يذكر في النّص (بعد سنوات طويلة، بعد أشهر)، وهذا ما يسبب للقارئ الحيرة والتّيه في معرفة الفجوة الحاصلة في زمن القصة.[2]

فالحذف المحدّد يصرّح بالقرينة التي تدل على الفترة الزمنية المحذوفة، وهذا يسهّل على القارئ معرفة وتتبع سير الأحداث على خلاف الحذف غير المحدد الذي لا يصرح بالفترة المحذوفة ويجعل القارئ هو من يستنبطها مما يسبب له الحيرة والتّيه.

وإضافة إلى هذين النوعين نجد أيضا:

– **الحذف الافتراضي**: وهذا النوع من «أكثر أشكال الحذف ضمنية ... والذي تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان»[3]، إذ يصعب فيه تحديد مجال الحذف وهذا راجع إلى عدم وجود إشارات تساعد على تعيينه.

---

[1]– ينظر: الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 167.

[2]– ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 157.

[3]– جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 119.

4-2- حركات إبطاء السرد:

التبطيء هو تقنيّة زمنيّة، تعارض تقنيّة التسريع حيث تعمل على تعطيل سيرورة الأحداث مركزة في ذلك على المشهد والوقفة وسنتطرق إلى كل نوع على حدى.

أ- الوقفة (La pause):

وتسمى أيضاً بالاستراحة، وهي نقيض الحذف حيث تعتبر من أكثر الحركات التي تعمل على إبطاء وتعطيل حركة السرد، وهي عبارة عن «توقفات معينة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادةً انقطاع حركة السيرورة الزمنية، ويعطّل حركتها»[1]

فالرّاوي يتوقف على الحكي في لحظة معينة من القصة ليصف موقفاً أو شيئاً ما ممّا يؤدي إلى انقطاع سير الأحداث زمنياً.

ويعرّف "محمد عزّام" الوقفة بقوله: «هي نقيض الحذف وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً»[2]، ويحدّد عزّام أهداف ومرامي الوقفة في العمل السردي فيقول: «وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم وتتجلى فيها أسلوبية الروائي»[3]

فهذه التقنية تفسح المجال للسارد لإقحامه لتقنية الوصف، وهذا الوصف يكون للشخصيات أو المكان أو أشياء أخرى، وبذلك يستريح الرّاوي من عملية السّرد.

ومن وظائف الوقفة أنّها تعمل على «إبطاء إيقاع زمن القصة، وتحويله إلى معادلة لتعليق الزّمن عن طريق الوصف السّردي الذي يحاول مماثلة العالم الواقعي وتصوير الموصوفات في أبعادها المكانية في الغالب»[4]

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 76.

[2]- محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي: ص 110.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

[4]- أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 176- 177.

نفهم من هذا أنّ الرّاوي يلجأ إلى استخدام هذه الطريقة إنْ وجد فراغاً في خطّ الزّمن وعجز عن ملئه بسبب غيّاب أحداث مهمة في فترة زمنية محدّدة.

كما تتحدّد وظائف الوقفة أو الوصف في وظيفتين أساسيتين هما:

- الوظيفة الجمالية أو التزينية ويكون الوصف بمثابة استراحة وسط الأحداث السردية.
- الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية ويكون الوصف فيها وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.[1]

وتضفي الوظيفة التزينية على النص السردي لمحة جمالية، أمّا الوظيفة التفسيرية فتوضح للقارئ أمورا لا يفهمها، دون أن نغفل دورها الأساسي وهو إبطاء وتمديد وتيرة السرد.

ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية «الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة، حيث يكون الوصف توقّفا أمام شيء أو عرض Spéctacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حدٍ ما محطات استراحة يستعيد فيها السارد أنفاسه»[2]

وخلاصة القول إنّ الوقفة بنوعيها المرتبطة بلحظة معيّنة أو الخارجية لها أهمية كبيرة في العملية السردية إذ تعمل على تعطيل حركة السرد والحد من سرعته.

ب- المشهد (Scène):

يعدّ المشهد تقنية سردية تعمل على تعطيل السرد، حيث تحقق تعادلاً «بين زمن القصة وزمن الخطاب كما يجسدان في النص الروائي ذاته، أي في عدد من السطور أو الصفحات التي تشغلها المقاطع الحوارية باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمان في لحظة متكافئة ومضبوطة يمكن قياسها ومقارنتها حسب حجم الرواية المقروءة»[3]

فالمشهد يحقق تقابلاً بين وحدة من زمن القصة مع وحدة من زمن الكتابة مما يؤدي إلى تبطيء سيرورة الأحداث.

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 79.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 175.

[3]- أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 182.

وتعرّفه "آمنة يوسف" بأنه تلك «التّقنية التي يقوم فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الرّوائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا»[1]

أي أنّ المشهد هو تقنية تنقل الأحداث والوقائع المهمة وتعرضها عرضا مسرحيا بطريقة واضحة ومفصلة، وذلك عن طريق إسناد هذه الأحداث والكلام المصاحب لها للشخصيات، حيث تمنح لها فرصة التعبير عن نفسها، وتصبح الشخصيات بذلك هي التي تقوم بفعل الكلام وذلك باستخدام (الحوار) الذي يُعدّ أساس كل مشهد.

وفي هذا الصدد يقول "حسن بحراوي" «ويقوم المشهد أساسا على الحوار المعبّر عنه لغويا والموزّع إلى ردود répliques متناوبة كما هو في النصوص الدرامية»[2]

فالمشهد يحتل موقعا متميزا في الحركة الزمنية للرواية، وهو يرتكز أساسا على الحوار اللغوي القائم بين الشخصيات الروائية ومن خلاله يتم التواصل بين الأشخاص لتبادل الأفكار والكشف عن الحقيقة.

كما يمثل المشهد أيضا محور الأحداث الروائية، إذ تكون وظيفته حينها «القيام بدور حاسم في تطوّر الأحداث والكشف عن الطّبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات»[3]

فالمشهد يتأسس على دعامة الحوار الذي ينهض بمهمة الكشف عن خصائص الشخصية وأغوارها النفسية، كما يُعطي معلومات حول مستواها الفكري والاجتماعي وحتى توجهها الإيديولوجي، وعليه فلا يتحقق وجود هذه الشخصيات إلاّ به.

وللمشهد وظيفتان أساسيتان هما:

أ- الوظيفة الزمنية: حيث يحدث نوع من «التقابل بين وحدتين زمنيتين وهذا يعني نوع من التساوي بين المقطع السّردي والمقطع التّخيّلي ممّا يخلق حالة من التّوازن بينهما»[4]

---

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 132.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 166.

[3]- المرجع نفسه، ص 166.

[4]- أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 183.

ومن ثمة فإنّ المشهد يتحقق في النص السردي من خلال العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث يحدث توافقا بين الزمنين فتكون المدّة المستغرقة في زمن الحكاية هي نفسها المدّة المستغرقة في زمن القصة.

ب– الوظيفة الدرامية: لها دور حاسم في تطوّر الأحداث وذلك في كشفها عن نفسية الشخصية وما يصدر عنها من سلوكيات وطبائع تساهم في إضفاء نوع من الحركيّة والنشاط.[1]

وخلاصة القول إنّ كلا من الوقفة والمشهد يعتبران نقيضين زمنيين لكل من الحذف والخلاصة، إذ يعملان على تهدئة السرد وتبطيئه كما لهما دور أساسي في بناء الرواية.

ومن تقنيات السرد على مستوى عنصر الزمن تلك المفارقة الزمنية التي تعرف بـ: التواتر.

5– مستوى التواتر (La Fréquence):

يعتبر التواتر السردي أو ما يسمى بالتكرار مظهرا من مظاهر البنية الزّمنية وهو المستوى الثالث الذي تعرض له جيرار جنيث، إذ أولاه اهتماماً في كتابه (خطاب الحكاية) حيث عرّفه بقوله: «ما أسمّيه تواترا سرديا، أي علاقات التواتر (أو بعبارة أكثر بساطة علاقة التكرار) بين الحكاية والقصة ... فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية»[2]

والتواتر هو «مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية»[3]

فالتواتر يقوم على تكرار بعض الأحداث التي يمكن أن يتكرر وقوعها أو ذكرها أكثر من مرة، أي يعاد إنتاجها عدّة مرات في النّص أو القصة، ورغم أنه لم يحظى باهتمام الدارسين إلاّ أنّه يبقى تقنية هامة من تقنيات الزّمن السردي.

---

[1]– ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 166.

[2]– جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 129.

[3]– سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، (د ت)، ص 86.

وقد قسمه "جنيث" إلى أربعة أقسام وهي كالتالي:

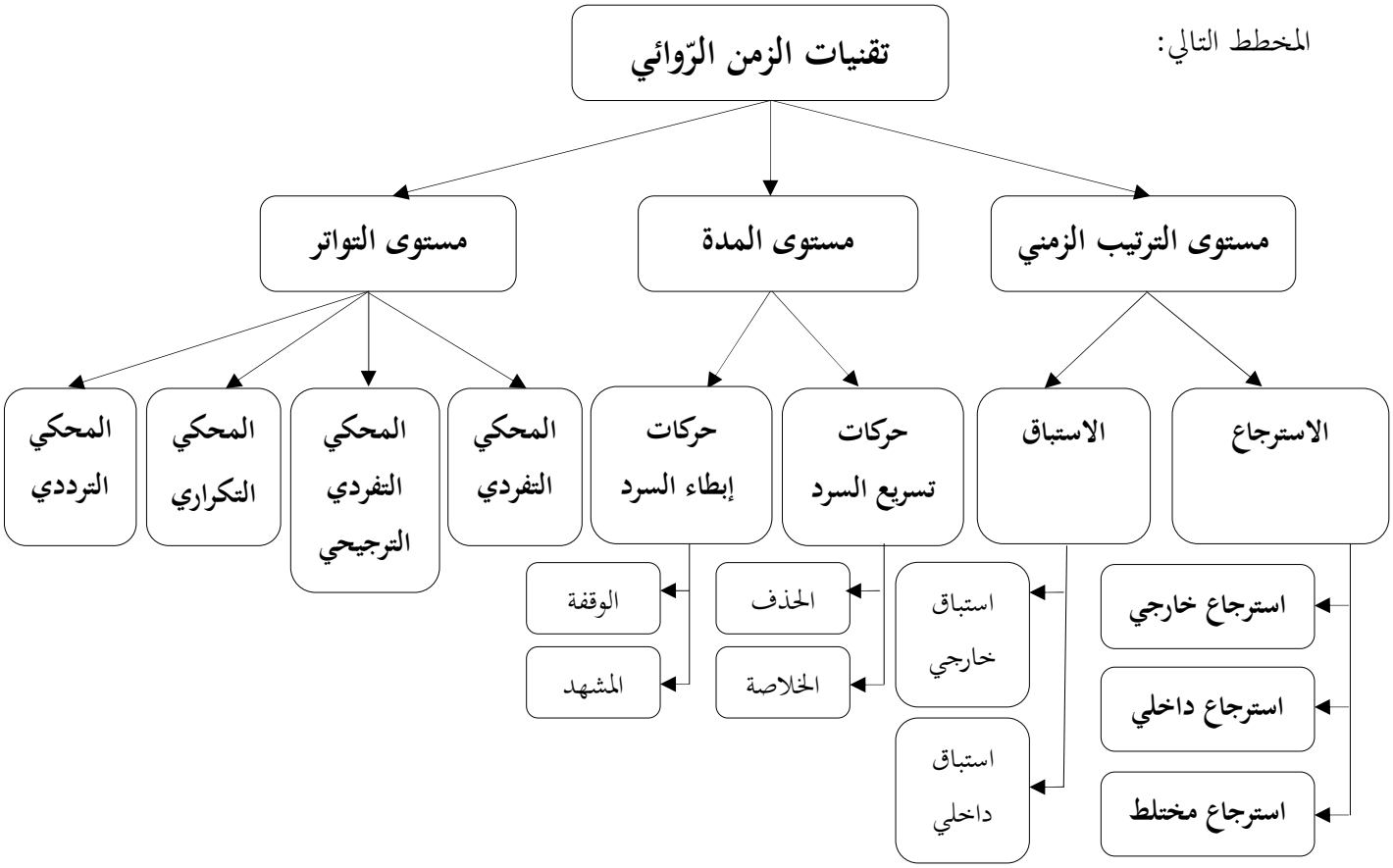
1- المحكي التفردي: وهي أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

2- المحكي التفردي الترجيحي: أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية.

3- المحكي التكراري: بمعنى أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.

4- المحكي الترددي: وهو أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية.[1]

من كل ما سبق يمكننا أن نلخّص كل ما تطرّقنا إليه من تقنيات الزّمن الروائي بمستوياته الثلاثة في المخطط التالي:



يمثل المخطط أهم التقنيات المستعملة في الزّمن الرّوائي

[1]- ينظر: جيرار جنيث: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 130- 131.

ثالثا: بنية المكان الروائي (Le lieu romanesque):

يعد المكان من المكونات الحكائية الأساسية التي تشكل بنية النّص الروائي لكونه الوعاء الذي يحتوي الأحداث والأرضية التي تسير عليها الشخصيات، ولهذا يلعب دورا مركزيا داخل المنظومة الحكائية، لأنّ الأحداث الروائية لا يمكنها أن تتم في الفراغ، وبهذا لا يمكن أن نعثر على نص روائي يكون منعدما من عنصر المكان.

1- مفهوم المكان الروائي:

ولأنّ عنصر المكان من أهم عناصر السرد، فقد اهتم به الكثير من النقاد والدارسين الذين قدموا له عدّة تعاريف، وسنتطرق لأهمها ولكن قبل ذلك نبدأ بالجانب اللّغوي:

أ- لغة:

ورد في المعاجم العربية عدة شروحات حول لفظ المكان نذكر منها ما جاء في "لسان العرب"، يقول "ابن منظور": «والمكان الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالاً لأنّ العرب تقول:كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه»[1]

كما جاء في "معجم الوسيط" «المكان: المنزلة، يقال: هو رفيع المكان والموضع جمع أمكنة»[2]

نستشف مما سبق أن مفهوم المكان يدلّ على الموضع وقد تبين أنّه يوجد أكثر من جمع لمصطلح المكان كأمكنة وأماكن.

وفي معجم "الرّائد" يتكرر المفهوم اللّغوي للمكان بمعنى (الموضعُ)، إذ ورد فيه «المكان، (كون) ج أمكنة وأمكُن، جج أماكن. موضع، منزلة، (اسم المكان) في الصرف: صيغة تدلّ على مكان وقوع الفعل، نحو (ملعب). (ظرف المكان) في النحو هو اسم مكان فيه معنى "في" نحو: (كنت عنده)»[3]

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج 13، مادة (مكن)، ص 414.

[2]- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005، مادة (مكن)، ص 806.

[3]- جبران مسعود: الرائد (معجم ألفبائي في اللغة والأعلام)، ص 845.

وقد وردت لفظة مكان في مواضع متعدّدة من القرآن الكريم، لكن بدلالات مختلفة، قال تعالى: ﴿وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا ١٦﴾[1]

أي أنّ (مريم) عليها السلام قد ابتعدت عن أهلها واتخذت لها مكانا وتوجهت إلى جهة الشرق.

وفي قوله تعالى: ﴿وَرَفَعۡنَٰهُ مَكَانًا عَلِيّٗا ٥٧﴾[2]، وردت لفظة مكان بمعنى المنزلة الرفيعة.

من خلال ما سبق نجد أنّ المعاني اللّغوية للمكان تدور حول مدلولين هامين هما: الموضع والمنزلة، فمكان الشيء هو الموضع الذي يتواجد فيه، ومكانة الإنسان هي منزلته ومقامه.

ب- اصطلاحا:

تعدّدت تعريفات المكان من باحث لآخر كل حسب اختصاصه وتوجّهه الفكري وهذا نظراً للأهمية البالغة التي يحظى بها داخل العمل الروائي ذلك أنّ «بإمكانه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية، ولتلاحق الأحداث والحوافز أي أنه يتحوّل في النهاية إلى مكوّن روائي جوهري»[3]

فللمكان إذا قيمته الكبرى في جعل النّص الروائي يكتسب أبعاداً ووظائف دلالية وجمالية، فهو عنصر فعّال يساهم في تنظيم الأحداث وتسلسلها، وهذا ما جعل أحد الباحثين يقرّ بأنّه «حين يفقد العمل الروائي عنصر المكانية فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته»[4]

وعليه فالمكان يوجد في الحدث والشخصية والزّمن والوصف والسرد ... إنّها تجتمع كلّها لتشكّل حقلاً فضائيا متميزاً.

---

[1]- مريم، الآية 16.

[2]- مريم، الآية 57.

[3]- إبراهيم عبّاس: تقنيات البنية السّردية في الرواية المغاربية، ص 34.

[4]- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 5- 6.

وبهذا الاعتبار فالمكان هو ذلك المكون الأساسي الذي لا يمكن أن نستغني عنه، فهو الذي «يؤسس المحكي، لأنّ الحدث في حاجته إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل، وإلى زمن والمكان هو الذي يضفي على التخيّل مظهر الحقيقة»[1]

أي أنّه يستوعب جلّ المكونات الروائية كونه البؤرة المركزية التي تستقطب العناصر الفاعلة في تشكيل الحيّز الرّوائي.

فالمكان إذا هو المسرح الذي تُعرض فيه الأحداث ويقصد به «الفضاء التخييلي الذي يصنعه الرّوائي من كلمات، ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث»[2]

أي أنّ المكان عبارة عن مكوّن سردي يوجد من خلال اللّغة أي يظهر عبر الألفاظ التي يوظفها الكاتب ليعبّر عن أفكار معينة يسعى إلى تجسيدها.

والمكان في الرواية الحديثة «عنصر حكائي مثل غيره من مكونات السرد، إنّه لا يوجد إلاّ من خلال اللّغة، فهو فضاء لفظي لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب»[3]

وبالتالي لم يعد المكان في الرواية الحديثة «خلفية للأحداث ولم يعد ديكوراً نختفي بتصميمه، كما كان في الرواية التقليدية»[4]

وهذا يعني أنّ المكان في الرواية الحديثة لم يعد ذلك الديكور أو الخلفية التي تجري فيه الأحداث؛ بل أصبح مظهراً لفظياً لا يبرز إلاّ من خلال اللّغة.

وتعتبر الدراسة التي قدّمها "غاستون باشلار" (Gaston Bashlar) في كتابه (جماليات المكان) من بين أهم الدراسات المقدمة في هذا المجال، حيث يركزّ تعريفه للمكان حول البيت فيقول إنّه: «المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي وُلدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكّل فيه خيالنا،

---

[1]- نادية بوشفرة: معالم السيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، 2011، ص 118.

[2]- عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2010، ص 29.

[3]- شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصيّة)، ص 83.

[4]- المرجع نفسه، ص 80.

فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»[1]

يتضح من خلال هذا التعريف أنّ "باشلار" يربط مفهوم المكان بالحيّز أو بتلك الرقعة من الأرض التي وُلدنا وترعرعنا فيها، أي أنّه البيت الأسري الذي يعيش فيه الإنسان طفولته وأحلامه، فهو بمثابة الأمن والأمان والاستقرار والألفة...

وجاء في تعريف آخر له «إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مُباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط؛ بل كل ما في الخيال من تحيّز، إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يُكثّف الوجود في حدود تتّسم بالحماية في مجال الصوّر»[2]

فالمكان الذي يقصده "باشلار" ليس مجرد رقعة جغرافية أو هندسية، إنّما يتّسع ليشمل أبعادا خيالية من نسج مخيّلة المبدع ليصوّر فيه مجموعة من التجارب والأحداث التي تجذب انتباه القارئ، ممّا يساهم في إضفاء جماليّة للعمل الأدبي.

وتعد دراسة "باشلار" للمكان في كتابه "شعرية الفضاء" الدراسة التي لفتت انتباه النقاد والدارسين العرب إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي، وعلى إثر هذه الدراسة توالت الدراسات العربية فكانت أولاها دراسة "غالب هلسا" الموسومة بـ "المكان في الرواية العربية"، حيث صنّف المكان إلى أربعة أنواع:

1- المكان المجازي: وهو مكان غير فاعل، يخضع ويتبع أفعال الشخصيات.

2- المكان الجغرافي: وهو المكان الذي حُددت إحداثياته الجغرافية بدقة وتركيز.

3- المكان كتجربة معاشة: وهو المكان الذي يدخل في علاقات تواصل مع الشخصيات لما يحمله من ذكريات.

4- المكان المعادي: وهو المكان الذي يثير إحساساً بالاغتراب، والغربة والوحشة والضيق لدى الشخصيات كالسجن والمنفى.[3]

---

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 06.

[2]- المرجع نفسه، ص 31.

[3]- ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 65- 66.

غير أنّ هذه التقسيمات التي جاء بها غالب هلسا لاقت اعتراضاً من طرف بعض الباحثين الذين رأوا أن المكان في الرواية هو مكان مجازي، ولا يمكن تقسيمه إلى مكان هندسي وآخر معيشي، ودليلهم في ذلك هو أن جميع الأماكن لها أبعاد هندسية.[1]

وقد تعدّدت مصطلحات المكان وتنوعت لدى النقاد والدارسين العرب مثل: (الفضاء، الحيّز، المكان)، فقد آثر كل ناقد استخدام المصطلح الذي رآه مناسبا، فنجد مثلا "عبد الملك مرتاض" يفضّل مصطلح (الحيّز)، فيقول إنّ «الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثّقل والحجم والشّكل»[2]

ف "عبد الملك مرتاض" يرفض مصطلح (الفضاء) لأنّه حسبه يجري في الفراغ ويستبدله بمصطلح (الحيّز)، وبذلك يكون الحيّز محدودا، في حين يكون الفضاء أكثر اتساعاً وشمولية، غير أنّ مصطلح المكان كان أكثر تداولاً وشيوعاً، وهناك من النقاد من جعله مرادفاً لمصطلح "الفضاء" ومنهم من فرّق بينهما وأعطى للمكان طابع المحدودية والجزئية، وللفضاء طابع الشمولية والاتساع.

2- بين المكان والفضاء:

يؤكد أغلب النقاد والدارسين على وجود فروقٍ بين مصطلحي (المكان) و(الفضاء)، فالمكان هو تلك «البنية الصغرى المحدودة مثل المقهى والحي، والحدائق، والبيوت والشوارع»[3]

أمّا الفضاء فهو تلك «البنية الكبرى (الواسعة والشاملة) والتي تكوّن فضاء النّص في إطاره الخفي سواء ما كان منها متخيّلاً أو واقعيا»[4]

فالمكان يتّسم بالمحدودية، على خلاف الفضاء الذي يمتاز بالشمولية ولذلك فالفضاء في النّص الروائي هو «أوسع وأشمل من المكان، إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي»[5]، وعليه «يشتمل الفضاء الحكائي على العناصر الزمنية والمكانية التي تجري فيها القصة»[6]

---

[1]- ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 65- 66.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 121.

[3]- سليمان قاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الهندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2003، ص 165.

[4]- المرجع نفسه، ص ن.

[5]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 64.

[6]- عمر محمد عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ص 83.

ويعتمد المكان التصوير السطحي، في حين الفضاء هو أكثر عمقاً، كونه يرتبط بهيكل الأثر الروائي ككل، وبهذا فالمكان جزء من الفضاء والفضاء أوسع وأشمل من المكان وبالتالي فالفضاء هو الذي يحتوي المكان، وليس العكس «وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرّواية هو الذي يلفّها جميعا»[1]

فالمقهى مثلا في الرواية هو مكان مستقل والبيت مكان والشارع مكان أيضا، ومجموع هذه الأماكن هو ما يشكّل لنا فضاء الرّواية.

إضافة إلى هذين الفرقين هناك فرق ذا أهمية بالغة حسب "حميد لحميداني" وهو أنّ «الحديث عن مكان محدّد في الرواية يفترض دائما توقفاً زمنياً لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزّمني، في حين أنّ الفضاء يفترض دائما تصوّر الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية»[2]

ومنه فالمكان يأتي دائما مقترنا بالوصف، وهذا ما يُحدثُ انقطاعاً زمنيا قد يكون للكاتب من ورائه غاية معيّنة كتبطيء حركة السرد.

نستنتج مما سبق أن الفضاء يدلّ على الاتساع والانطلاق، واللامحدودية والرّحابة، ويدلّ المكان على المحدودية والانغلاق والهندسة الجغرافية.

ورغم ذلك الاختلاف الحاصل بين هذين المصطلحين إلاّ أنّ هناك صلة وثيقة بينهما ذلك أنّ الفضاء «يكون مكانا لمجرى وكل عنصر يتموقع فيه يبدي حركية هي بصورة ما باطنية»[3]

وبالتالي فمصطلحي (المكان) و(الفضاء) يمثّلان تلك الثنائية الملتحمة التي يُنسجُ من خلالها الأثر الروائي، فكلاهما لا يُمكنه أن يستغني عن الآخر، فلولا المكان لما وُجد الفضاء وتلاحمهما يُشكّل جمالية وفنيّة النّص الرّوائي.

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 66.

3- مستويات الفضاء الروائي:

يلعب الفضاء دوراً مهماً وحيوياً لا يقل أهمية عن باقي العناصر الأخرى في النصوص السردية، وقد تنوعت أشكاله وأصنافه من باحث إلى آخر كل حسب زاوية نظره، ومن بين هذه الأصناف نجد: الفضاء النّصي، الفضاء الجغرافي، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور أو كرؤية.

3-1- الفضاء النّصي (L'espace textuelle):

يحتلّ الفضاء النّصي مكانا مهما في كتابة أي عمل روائي، ويسميه البعض الفضاء الطباعي، وهو ذلك الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول وأيضا تشكيل العناوين وتغيّرات حروف الطباعة، وهي مظاهر التشكيل الخارجي للنّص ولها دلالة جمالية وكذا قيمية.[1]

فالفضاء النّصي يُعنى بالجانب الشكلي للرواية ويهتم بأدق تفاصيلها، وهو فضاء مادي يمكن الإمساك به من خلال "العتبات النصية": (الغلاف، المقدمة، الفصول، العناوين...)، والتي من خلالها يستطيع الدّارس فك شفرات العمل الأدبي، وبذلك تتشكل لديه رؤية عامة عن المضمون الداخلي للنّص السردي.

والفضاء النّصي أيضا هو ذلك «المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، إنّه فضاء الكتابة الطباعي ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرّك فيه الأبطال»[2]

أي أنّ الفضاء النّصي هو الطريقة التي يتشكل بها النّص على سطح الصفحة، بعيداً عن الأماكن التي تتحرك فيها الشخصيات الروائية.

3-2- الفضاء الجغرافي (L'espace géographique):

يتفق معظم الباحثين على أنّ الفضاء الجغرافي هو حيّز مكاني ويُعرفه "حميد لحميداني" أنّه «الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامّة»[3]

---

[1]- ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 72.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 53.

وهو بذلك يكون معادلاً للمكان، ويقصد به أيضا الفضاء «الذي يتحرّك فيه الأبطال أو يفترض أنّهم يتحركون فيه»[1]

ومن ثمة فالفضاء الجغرافي هو الفضاء الذي يضمن للشخصيات الروائية والأبطال حرية التحرك، فهو بمثابة الإطار العام الذي تنتظم داخله الأحداث والشخصيات على حدّ سواء.

كما وظفت "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) مصطلح الفضاء الجغرافي وربطته بدلالته الحضارية وهو يتشكل عندها من خلال «العالم القصصي، ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصّة للعالم، وهو ما تسميه "إيديولوجيم" العصر (Idiologéme)، والاديولوجيم هو الطابع الثقافي العام والغالب في عصر من العصور»[2]

فالفضاء الرّوائي لابدّ أن يدرس في علاقاته مع النصوص المختلفة.

نستنتج أنّ الفضاء الجغرافي هو ذلك الحيّز المكاني الذي يعمل على تأطير الرّواية بأكملها، وفيه تندمج وتنصهر كل المكونات السردية الرّوائية.

3-3- الفضاء الدّلالي (L'espace Sémantique):

إنّ الفضاء الدّلالي لا يعادل المكان، فهو يتعلق بالمخيلة واللغة التي توحي بدلالات تتجاوز واقعية الشيء، لأنّ الدّلالة «ليست معطى جاهزاً، يوجد خارج العلامة وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء، وليس محايثا له إنّه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل»[3]

فالفضاء الدّلالي يحمل جملة من الإيحاءات والمعاني والدّلالات التي لا يمكن للقارئ الوصول إليها، إلاّ باعتماده على مجموعة من التقنيات والآليات كالتأويل والاستقراء والتي تساعده في فك شفرات النص واكتناه مختلف الدّلالات التي تحقق هذا الفضاء.

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 62.

[2]- المرجع نفسه، ص 54.

[3]- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 171، 175.

ويرى "جيرار جنيث" أنّ الفضاء الدّلالي «يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للإمتداد الخطي للخطاب»[1]

يتضح من ذلك أنّ الفضاء الدّلالي يحمل مدلولين: مدلول حقيقي ومدلول مجازي، فهو يتشكل من خلال قدرة اللغة على الخروج من معناها الحقيقي إلى معاني مجازية متعدّدة، وبين هذين المدلولين تنشأ وتتشكل الدّلالة.

وقد أطلق "جنيث" على هذا النّوع من الفضاء (بالتصوري) يقول «إنّ الصورة (Figure) هي في الوقت نفسه الشّكل الذي يتّخذه الفضاء وهي الشيء الذي تهبُ اللغة نفسها له؛ بل إنّها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقاتها مع المعنى»[2]، ثمّ يُعلّق على ذلك مشيراً على أنّه أقرب إلى أن يدرج تحت مبحث المجاز في البلاغة كونه ليس إلا مسألة معنوية تختلف عن المكان الملموس وذلك في قوله: «الفضاء الدّلالي يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدّلالة المجازية بشكل عام»[3]

فالفضاء الدّلالي لا يخلو أبدا من معانٍ حاملة في طياتها دلالات لا متناهية، فهو يتجاوز بذلك الحدود الطبيعية المكانية، ليشمل كل ما هو إيحائي ذو طبيعة دلالية، منطلقا من تصورات شكلية قبلية، ليستلهم منها ويبني عليها توقعاته الدّلالية.

3-4- الفضاء كمنظور أو كرؤية (L'espace come une perspective ou Vision):

تعدّدت تسميات هذا المكون الرّوائي من (منظور وتبئيرات، ووجهة النظر أو الرؤية والبؤرة وحصر المجال)، ولعلّ المصطلح الأكثر ذيوعاً وشيوعاً هو "وجهة النظر" كونها الأقرب إلى الفهم لأنّ مفهومها يستند إلى الراوي الذي بواسطته تتحدّد معالم رؤيته إلى العالم الذي يرويه بمختلف مكوناته بأشخاصه وأحداثه، كما يشمل ذلك الطريقة والكيفية التي بواسطتها ومن خلالها تتسرب أحداث القصة إلى المتلقي فيراها وقد يتحسّسها.[4]

---

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 73.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61.

[3]- المرجع نفسه، ص 62.

[4]- ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص 298-299.

وتذهب "جوليا كريستيفا" في حديثها عن الفضاء كرؤية إلى اعتباره زاوية النظر التي من خلالها يقدم الروائي أو الكاتب عالمه الروائي المتخيّل قائلة بأنّ «هذا الفضاء محوّل إلى كل، إنّه واحد، وواحد فقط، مراقبٌ بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف بكامله متجمّعاً في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (Les Actants) الذين تنْسجُ الملفوظات بواسطتهم المشهد الرّوائي»[1]

وبالتالي فرؤية الكاتب هي التي تطغى على عمله الرّوائي بما فيه من شخوص وأماكن وما ينشأ بينهما من علاقات، وهي كذلك تعكس قدرة الكاتب على التلاعب بالألفاظ اللغوية وتسخيرها لتحقيق غايات فنية.

4- أنواع المكان الروائي:

يعتبر المكان عنصراً أساسياً من عناصر البنية السردية، ولذا حظي بالاهتمام البالغ من طرف النقاد والدارسين الذين عملوا على تقسيمه إلى أنواع عدة، ومن بين هذه الأنواع نجدُ: الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

أ- الأماكن المفتوحة:

المكان المفتوح هو «حيّز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيّقة يشكّل فضاءً رحباً، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»[2]

فالمكان المفتوح هو غالبا مكان طبيعي أو جغرافي واسع لا حدود له، ويمكن الانتقال فيه دون قيد أو تدخل من أحد، وبذلك يكون مفتوحاً على العالم الخارجي مثل: الغابات، الشوارع، الصحراء، البحر....

ويعرّف "عبد الحميد بورايو" المكان المفتوح بأنّه مكان «تلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة»[3]

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 61.

[2]- عبود أوريدة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 51.

[3]- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د ط)، 1994، ص 146.

فمن مواصفات المكان المفتوح أنه يدخله العامة من الناس دون استثناء بحكم علاقات بشرية متعدّدة سابقة أو جديدة تنشأ بالتقاء البشر مع بعضهم البعض.

ب- الأماكن المغلقة:

يقابل المكان المفتوح الواسع المكان المغلق الضيّق، الذي تكون صفاته عكس ما تتصف به الأماكن المفتوحة الواسعة.

ويقصد بالأماكن المغلقة الأماكن الضيّقة أو المحدودة، وهي أمكان خاصة لفئة معيّنة من الناس، ولها دلالتها الخاصة بها إذ "يكتسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسة والوظيفية التي يقوم بها"[1]

وتخضع الأماكن المغلقة جغرافيا إلى نوع من المحدودية نتيجة انغلاقها، وضمن هذا النوع من الأمكنة -المغلقة- نجد: البيت، السجن، المستشفى.

وتعني صفة الانغلاق في هذه الأمكنة حسب "عبد الحميد بورايو" نوعاً من "خصوصية المكان، واحتضانه لنوع معيّن من العلاقات البشرية"[2]

فالمكان المغلق بهذه الصفات لا يدخله جميع البشر بل يدخله الخاصة من الناس وتكون العلاقات البشرية فيه محدودة كالعلاقات الأسرية، والبيت هو أحسن من يمثل هذا المكان.

كما توحي الأماكن المغلقة بمعاني العزلة والخصوصية، وهي أكثر الأماكن ارتباطاً بالحياة الخاصة للإنسان وأشد التصاقاً بحياته اليومية، فقد تدلّ على الألفة والأمان، كالبيت وقد تكون مصدرا للخوف كالسجن مثلا ...

5- علاقة المكان بالشخصيات:

لا يتشكل العالم الروائي بمعزل عن مكوناته البنائية وتفاعلها فيما بينها، فعنصر المكان في الرواية - على اختلاف أنواعه- هو ما يعطي للرواية فضاءها الواسع، فتتحرك عبره الشخصيات من خلال تفاعلها مع المكان وتنتج بذلك الأحداث وتمارس مختلف النشاطات كما أنّ "ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلاّ باختراق الأبطال له، وليس هناك، بالنتيجة

[1]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص 204.

[2]- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ص 146.

أي مكان محدّد مسبقا وإنّما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم»[1]

معنى هذا أنّ المكان لا يبرز داخل العمل الروائي إلا من خلال الشخصيات التي تسهم في تشكيله وتحريكه، فلا يمكن تخيل أمكنة دون شخصيات فهي التي تمنح للمكان قيمته، فكما يؤثر المكان في الشخصية ويتأثر بها، من منطلق أنّ «كلّ فعل يقوم به فاعل يجري في الزمان فإنه كذلك يقع في المكان، بل إن مقولات الفعل والفاعل لا يمكنها أن تتحرك إلاّ في المكان الذي يستوعبها ويؤطرها»[2]

وهذا يعني أنّ المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية، فهو يذكر معها ويظهر من خلال خصائصها وتحركاتها، فالشخصية تؤثر في المكان وتتأثر به، وهذا الأخير يعمل على تحفيز الشخصية على القيام بدورها.

ومن وظائف المكان علائقيا أن أصبح بإمكانه «أن يكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية»[3]

وبذلك لم يعد المكان ذلك الإطار المعزول الذي يحتضن الشخصية فحسب، بل هو عنصر مشحون بالدلالات والأبعاد الرّمزية لكونه يعمل على إعطاء صور دقيقة عن مشاعر الشخصيات وانفعالاتها، فوصف المكان هو وصف للشخصية التي تحتله، والشخصية في مقابل ذلك متضمّنة في الحيّز المكاني الذي يحتضنها ويرسم حدودها.

وعن الزّاوية العلائقية دائما لا يمكن تحديد طبيعة المكان الرّوائي إلاّ بالنّظر إلى رؤية الشخصيات، فالمكان «لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه، وليس لديه استقلال إيزاء الشخص الذي يندرج فيه، وعلى مستوى السّرد فإنّ المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائي... ويجعله يحقق دلالته الخاصة»[4]

يتبيّن من خلال ما سبق أنّ المكان والشخصية وجهان لعملة واحدة لا يمكن الحديث عن وجه دون الآخر، فهما متلازمان، فالمكان يقتضي وجود الشخصية والشخصية لا يتحقق وجودها إلا في المكان.

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 29.

[2]- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص 240- 241.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 30.

[4]- أحمد زيّاد محبك: متعة الرواية (دراسة نقدية منوعة)، دار المعرفة، لبنان، بيروت، ط1، 2005، ص 32.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمكونات البنية السردية في رواية حَجرٌ دَافئ لرضوى عاشور

أولا: بنية الشخصية في الرواية

ثانيا: بنية الزّمن في الرواية

ثالثا: بنية المكان في الرواية

أولا: بنية الشخصية في الرواية:

تعد الشخصية من المكونات الأساسية في بناء الرواية، وإذا عدنا إلى رواية (حَجَرٌ دافئ) لرضوى عاشور نجدها تتضمن شخصيات عديدة منها: الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية، كما جاءت شخصيات هامشية في سياق أحداث الرواية.

أ- الشخصيات الرئيسية:

وهي التي تقوم بالدور الأساسي الهام في العمل الروائي، إذ لا يمكن الإستغناء عنها لأن أهم الأحداث السردية تتمحور حولها والشخصيات الرئيسية في الرواية هي:

- **شمس:**

جاء في معجم الأسماء العربية والأجنبية معنى (شمس) "اسم علم مؤنث ومذكر عربي، وهو الكوكب الذي ينيرنا ويدفئنا نهارًا "[1]

وإذا عدنا إلى الرواية نجد أن (شمس) توحي دلالتها من خلال أدوارها إلى الأم الحنون والعطوف على أبنائها فهي مصدر الحب والدفئ والأمان.

تعتبر (شمس) أكثر الشخصيات حضورا في الرواية، إذ أنها شخصية أساسية تدور حولها الأحداث، فهي البطل والفاعل الأساسي في الرواية، وتعد شخصية نامية (مدوّرة) من خلال تطورها طوال فصول الرواية أما حسب تصنيف (فلاديميربروب) فهذه الشخصية تقابل شخصية (البطل) الذي قامت عليه أحداث الرواية، في حين تمثل العامل الذات عند (غريماس).

(شمس) تمثل الأرملة التي تسكن القاهرة يتوفى زوجها وهي في سن الثالثة والعشرين، لديها طفلان هما: (بشرى) و(علي) وترضع وتربي (سلمى) بعد وفاة أمها. كانت شمس مثالا للأم المجتهدة، العاملة، النشيطة، المسؤولة عن عائلتها، والمتكفلة برعايتها وتوفير الراحة لأفرادها، فرغم الظروف القاسية التي مرت بها بعد وفاة

[1]- محمد التونجي: معجم الأسماء العربية والأجنبية، دار كتابنا للنشر، لبنان، ط1، 2010، ص189.

زوجها إلا أنها ظلت معتنية بأبنائها، كما نجده في هذا المقطع «كم مرة أشعلت موقدا وسخنت ماءً أو بلّل العرق شعرها وهي تقف وسط بخار الحمام تغسل لهم صدورهم وظهورهم وتوبخهم على اتساخ آذانهم، كم مرة كان ينخلع قلبها على تأخر أحدهم».[1]

(فشمس) تمثل المرأة الحنون والعطوف على أبنائها، كما أنها شخصية قوية تتميز بالجرأة والشجاعة والتضحية في سبيل الحفاظ على أبنائها، ويظهر ذلك من خلال مواجهتها للعسكر وذلك يوم تم اعتقال الطلبة في الجامعة ومن بينهم (علي) و(أمينة)، فذهبت (شمس) مسرعة إلى الجامعة تريد مساعدتهم «غدّت الخطو ولم تكن الآن تفكر سوى في الوصول، لم يكونوا طلابا بل عسكر حائط من العسكر مئات الخوذات الرصاصية المتلاصقة، مئات الأحذية السوداء الثقيلة وشمس تواصل التقدم إليهم يخفق قلبها تسمعه وتواصل».[2]

فبفضل ذكاء (شمس) وفطنتها استطاعت الدخول إلى الجامعة محاولةً الوصول إلى أبنائها وفك أسرهم.

وتدخل الفرحة قلب (شمس) بعد تزويج ابنتها (سلمى) «كانت في ثوب الزفاف الأبيض تفرح القلب»[3]، حيث حرصت على إعدادها إعداداً كاملا لزفافها وتوفير كل ما تحتاجه من مستلزمات للعرس «تنزل شمس مع سلمى لاختيار الأقمشة، أقمشة للثياب، وأقمشة لأغطية السرير وأقمشة للمفارش، وتعودان إلى البيت محملتين بما اشتريتاه».[4]

وتكتمل فرحة (شمس) بتزويج (بشرى) و(علي) «كان علي وبشرى جميلين فعلا كوردتين في أوج تفتحهما يأخذان القلب».[5]

وهنا تبرز لنا الأم المضحية التي تعيش الحياة بحلوها ومرها في سبيل تحقيق السعادة لأبنائها.

(فشمس) بالرغم من كونها تتسم بالشجاعة والجرأة، إلا أنها كانت مضطربة طيلة أحداث الرواية، ويعتري الخوف قلبها خاصة عند سفر أبنائها إلى الخارج فإنها لم تعرف طعم الراحة ولذة الحياة منذ رحيلهم «عندما سافر

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

[3]- المصدر نفسه، ص20.

[4]- المصدر نفسه، ص17.

[5]- المصدر نفسه، ص103.

بكت طويلا وكلما آوت إلى فراشها انسالت الدموع من عينيها غزيرة في صمت دائما حتى لا يسمعها أحد ولكنها حين ودعت أمينة والصغار في المطار ليلحقوا به بعد شهور لم تستطع ضبط نفسها فانتحبت وعلا نشيجها».[1]

ومن شدة حب (شمس) لأبنائها طغت عليها فكرة زيارة الأضرحة «ودخلت إلى الضريح أمسكت بقضبانه وهمست للغاية المدفونة فيه يا بنت بنت رسول الله يا طاهرة جئتك في غمتي وشكوت فاستجبت يا أم العواجز احفظي لي بشرى وعلي واطرحي البركة فيهما واجعليهما للناس خيراً».[2]

فذهاب (شمس) إلى الضريح كان من أجل نيل البركة والدعاء لأبنائها لتنوير دروبهم ومسالك حياتهم.

تبدو(شمس) في الرواية امرأة كثيرة التفكير، فدائما تفكر في الزمن وتتساءل عن سرعة مروره، وكيف بهذه السرعة كبر أبناؤها دون أن تشعر بذلك حيث تقول «وكأنه الأمس حين كانت بشرى رضيعة في الأقمطة البيضاء تحرك شفتيها بحثا عن ثديها، تغفوا وهي ترضع فتضطر لإيقاظها بحك أنفها بأطراف أصابعها».[3]

في هذا المقطع تبرز لنا فلسفة (شمس) اتجاه الزمن، فهي ترى أن الزمن يعيش مع عمر الإنسان وهو الذي يسيّره ولا يستطيع الإنسان الهروب منه.

كما تصور (شمس) الزمن على أنه زمن جائر لأنه فرّق أبناءها وأبعدهم عن حضنها «هل هي سنة الحياة أم حكم زمان جائر؟ تساءلت شمس وهي تفكر في سفر الأولاد يقولون لن نطيل، قريبا نعود ولكنه كلام يضيع في رمال الغربة الناعمة التي تغوص فيها أقدامهم سنة بعد سنة».[4]

وهنا تعبّر (شمس) عن صعوبة الزمن الذي أصبح يضطر الإنسان للسفر بحثا عن العيش الكريم، وهذا ما يعكس زيف الواقع المصري وقساوته.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص124.

[2]- المصدر نفسه، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص8.

[4]- المصدر نفسه، ص190.

وكأي أم كانت (شمس) متأسفة على رحيل أبنائها تتمنى وتحلم بعودتهم إلى أحضانها، وفعلا تتحقق أمنيتها وذلك بعودة أبنائها من السفر، ليلتم شمل عائلتها من جديد وتغمرها الفرحة مرة أخرى «تشعر أنه يوم عيد كان الجميع قد وصلوا، عاد الأولاد من السفر... عيد حقيقي».[1]

تميزت (شمس) بكونها امرأة لطيفة هادئة رزينة ومحبوبة من طرف الجميع، فقد كانت معروفة بمحبتها لكل جيرانها خاصة جارها(عبد التواب) وأبناؤه وهذا ما جعلهم ينادونها "خالتي شمس".

أما فيما يخص صفاتها الخارجية، فقد صورتها الروائية في سياق فرحة العيد، فتقول:

«ارتدت أحلى ملابسها في اليوم التالي... ورغم ذلك كادت نفسها تخذلها وهي تصفف شعرها أمام المرآة حين رأت نفسها في كامل زينتها وكأنها فعلا فرحة بالعيد».[2]

الوصف الخارجي (لشمس) لا يعكس الحالة الداخلية النفسية لها، فالمظهر الخارجي يبدي نوعا من الزينة والإشراق، ولكنها داخليا، نفسيا، معنويا تعيسة حزينة لوجود ابنها في السجن، وهو ما يعكس طبيعة شخصية الأم وخوفها على أبنائها، ويبين ذلك عبارة «وكأنها فعلا فرحة بالعيد»، فالأم (شمس) تتظاهر بالفرحة من مظهرها الخارجي لتخفي حزنها النفسي العميق.

وتضيف الرّاوية أيضا:

«تطيبت بالعطر وكحلت عينيها ودهنت شعرها بشيء من زيت الزيتون»[3]، ولكن هذه المظاهر خادعة باعتبار أن الأم تتظاهر بالفرح ولكنها ليست فرحة لوجود ابنها في السجن.

كما نجد وصفا آخر لها على لسان بعض الشخصيات الروائية حيث تصفها (سلمى) فتقول: «أراك كالقمر و أكثر نشاطا وشبابا من آخر مرة رأيتك».[4]

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص184.

[2]- المصدر نفسه، ص29.

[3]- المصدر نفسه، ص177.

[4]- المصدر نفسه، ص183.

يتضح من خلال هذا المقطع بعض الأوصاف الجسمانية (لشمس) كالهندام المرتب والوجه المشرق، والعينين المكتحلتين...

من هنا يمكن القول إن (شمس) شخصية تمثل الأم المضحية التي تتميز بالعطاء والبذل والصبر من أجل إسعاد أولادها وتوفير لهم كل ما هم بحاجته.

- **بشرى:**

هي أيضا من الشخصيات الرئيسية التي ركزت الراوية على ذكرها.

بشرى: لغويا هو اسم مفرد، يدل على من يحمل الأخبار السارة والمفرحة (بشّر، يبشّر بشير، بشرى)، يوحي هذا الاسم بكل "معاني الطيبة وما يلقيه من ظلال هادئة... فليبشر والدك بالسعد...وأسرتك بالهناء".[1]

وتمتاز شخصية (بشرى) بالطيبة والهدوء والسكينة وهو ما تجلى في الرواية فلطالما كانت مصدر فرح وبهجة وهناء لأسرتها، وذلك من خلال مساعدتها لأمها في تحمل مصاريف وأعباء البيت.

ويمكن إدراج شخصية المعلمة (بشرى) ضمن الشخصيات النامية، التي كانت نشطة طوال الرواية، وحسب تصنيف فلاديميربروب نجد أن المعلمة (بشرى) هي المساعدة في هذه الرواية، وهي العامل المساعد أيضا عند غريماس، حيث مثلت العنصر الداعم لزوجها (طه) في محنته عند دخوله إلى السجن، كما ساعدت أطفال القرية في عملية تعليمهم وإنارة عقولهم ورفع الجهل عنهم.

وهي فتاة في الثاني والعشرين سنة، إبنة (شمس)، شخصية مثقفة مولعة بقراءة كتب التاريخ، تعمل مدرسة في أحد أرياف مصر، عاشت المعلمة (بشرى) مرحلة طفولتها يتيمة الأب، فقد توفي والدها وهي في سن الخامسة من عمرها.

[1]- نور الدين قلاتي: موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات، دار المجدد للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص47 .

ورغم الظروف الصعبة التي عاشتها المعلمة (بشرى) من يتم وحرمان أسري بعد فقدان والدها، إلا أن هذا لم يمنعها من الكفاح لنيل مرتبة إجتماعية مرموقة، فقد أصبحت بشرى معلمة بفضل قوتها في مواجهة الصعاب وتشجيع والدتها لها في جل مراحل حياتها « كانت بشرى منهمكة في الدرس ».[1]

فتمكنت (بشرى) بفضل عملها كمدرسة أن تكون سندا لأمها التي لطالما وقفت إلى جانبها في الصعاب، فمثلت بذلك أنموذجا للفتاة الصالحة المطيعة والخلوقة.

كانت المعلمة (بشرى) غير مرتاحة في عملها في الريف، وذلك لأنها لم تتعود على المظاهر الريفية القاسية التي يعيشها أهل الريف، حيث تقول: « وحشد النساء اللائي يفترشن الأرض مع صغارهن وتمر عليهن الساعات في انتظار الست الدكتورة... والنساء في ثوبهن الفلاحي نحيلات كالأعواد يحملن على أكتافهن وجنوبهن وأذرعهن صغارا منتفخي البطون »[2]، فلطالما كانت تروي هذه الظروف لصديقتها (سلمى) وهي تتأسى وتتحسر على حالة البؤس والشقاء التي يعاني منها حتى الصغار عند ذهابهم إلى المدرسة « والصغيرات اللائي يقطعن الطريق إلى المدرسة سيرا لكي لا يتعلمن شيئا ».[3]

وقد أثرت هذه الأوضاع المزرية التي رأتها المعلمة (بشرى) في الريف على نفسيتها، وهذا ما جعلها تشعر بالوحدة والكآبة والخيبة، فتخاطب صديقتها (سلمى) قائلة: «إنني وحدي غير قادرة على مواجهة الأوضاع المتردية التي تحيط بي لأنني ببساطة لا أعرف كيف ومن أين ».[4]

فالمعلمة (بشرى) هي مثال للبنت المحترمة والقوية، حيث كان لها دورا كبيرا داخل المدرسة التي تعمل فيها في الريف، فلم تكتف بتعليم الصغار فقط، بل غيرت واقع المدرسة الريفية إلى الأحسن، إذ استطاعت بفضل ذكائها وفطنتها وشجاعتها أن تواجه النّاظرة التي كانت تكلف البنات في المدرسة بالقيام بتنظيف بعض الخضروات، وهذا ما يوضحه المقطع التالي من الرواية « رأت بشرى ذلك بعينيها كل ثلاث بنات يجلسن

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص37.
[2]- المصدر نفسه، ص36-37.
[3]- المصدر نفسه، ص36.
[4]- المصدر نفسه، ص41.

متجاورات وقد فردن أمامهن الخضروات، بامية وكوسة وفصولية وكان البعض قد بدأ فعلا والبعض الآخر ينتظر السكاكين ».[1]

ولم يقتصر دور المعلمة (بشرى) على الوقوف في وجه النّاظرة فقط، بل عملت بكل جهدها على فتح المكتبة للطالبات، وتعاونت معهن على تنظيفها وترتيب كتبها، فتقول: «وقسّمنا أنفسنا إلى مجموعات وأنزلنا الكتب من الأرفف ونفضناها ونظّفن الأرفف... ثم أعدن الكتب بعد أن رتبناها وصنفناها واكتسبت البنات خبرة عظيمة وارتبطن بالمكان ».[2]

وبذلك تركت حادثة فتح المكتبة أثرا كبيرا على نفسية المعلمة (بشرى) إذ بفضلها زادت ثقتها بالنفس واكتسبت خبرة في التعامل مع مواقف الحياة الصعبة، وقد شجعتها هذه التجربة كذلك على المُضي قُدما نحو الأمام وذلك لمواصلة العمل بجد واجتهاد، فتقول مخاطبة صديقتها (سلمى) « تعرفي يا سلمى لقد فتحت هذه التجربة أمامي آفاقا جديدة للعمل بالإمكان أن أتعاون مع الطالبات في الصيف في مشروع لمحو الأمية أو للتوعية الصحية »[3]

تلتقي المعلمة (بشرى) خلال عملها بباحث يدعى (طه) والذي كان يعد بحثا حول التعليم في الريف، فتعجب به وبضحكته المرتفعة وطريقة كلامه وتبهر بشخصيته الواعية « أدهشتها قدرته على بلورة الأمور ».[4]

فتقرر الارتباط به ويتزوجا بعد اعتراض أمها ثم موافقتها أخيرا بعد إقناع إبنها (علي) لها، ويرزقان بولد يدخل الفرحة والسعادة التي لم تكتمل بدخول (طه) السجن.

تحدثت الروائية عن (بشرى) بصورة إيجابية وقدمتها بشكل فعّال ومؤثر كمثال عن قوة وصبر المرأة، فقد كانت سندا لزوجها في جميع أوقاته خاصة عند دخوله إلى السجن « قالت له أنها تحبه وتفتقده وأنها تفخر به وتتعلم منه وودّعته وهي تبتسم ».[5]

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص38.

[2]- المصدر نفسه، ص77.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص51.

[5]- المصدر نفسه، ص194.

يتضح من خلال هذا المثال أن (بشرى) وقفت إلى جانب زوجها (طه) في محنته فلم تتوقف ولو للحظة عن تقديم المساعدة ويد العون له، ولكنها عانت من الوحدة والشقاء طيلة فترة بقاء زوجها في السجن، حيث تقول السّاردة على لسان (شمس): « وبشرى الآن تقيم معي هي وابنها خالد والحق يا سلمى أني قلقة عليها جدا لأنها أصبحت مثل العود ولا ترحم نفسها من العمل ولا التفكير ».[1]

هناك تماثل أو تبادل للأدوار بين الأم (شمس) والبنت (بشرى) من خلال فقدان كلاهما للزوج والمعاناة النفسية التي تتبع ذلك، مع اختلاف في طريقة الفقد (الوفاة) بالنسبة للأم، و(السجن) بالنسبة للبنت.

وتبقى (بشرى) صامدة أمام الظروف الصعبة التي واجهتها في غياب زوجها، فقد ظلت إلى جانبه تحمل روح المسؤولية اتجاه الوطن وذلك بمشاركتها في المظاهرات والإعتصامات التي كان يقوم بها مئات بل وآلاف المتظاهرين ضد ظلم الحكومة وفسادها « وجدت بشرى نفسها وسط المتظاهرين الذين أصبحوا أمامها وخلفها وعن يمينها ويسارها ثم رأت الشاب النحيل المحمول على الأعناق الذي يهتف بصوت خافت وعلى استحياء ثم بقوة وكانت الآن جزء من حركة دافقة ومهيمنة ».[2]

(فبشرى) وبشهادة السّاردة هي رمز للمرأة القوية المكافحة التي لم تستطع ظروف الحياة سلب شجاعتها وكبح إرادتها وآمالها لصنع مستقبل زاهر لأبنائها وأبناء الغد.

فشخصية (بشرى) أثبتت وجودها داخل الرواية، وذلك من خلال الدور الفعال الذي قامت به، وقد حظيت بوصف كبير لمظاهرها في كثير من المواضع (التبئير) من طرف بعض الشخصيات الروائية، فنجد صديقتها (سلمى) تصفها قائلة: «كانت بشرى تجلس أمام المرآة وقد خلعت نظارتها وراحت تصفف شعرها الكستنائي الطويل، لم يكن أحد يراها هكذا أثناء النهار فهي دائما تلبس نظارة وتلم شعرها وتربطه بشريط أسود رفيع أو تظفره في ظفيرة واحدة تلفها خلف رأسها وتثبتها بمشابك من البلاستيك البني».[3]

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص199.

[2]- المصدر نفسه، ص137

[3]- المصدر نفسه، ص72.

(فبشرى) هي تلك الفتاة ذات الملامح الواضحة، تمتاز بشعرها الطويل الكستنائي الذي تلفه في ضفيرة واحدة ونظارتها التي تضعها طوال اليوم، تكشف هذه المظاهر الخارجية (النظارة) عن بعد الشخصية (الوظيفة) فهي معلمة دائمة البحث والنظر، وتعكس (المرآة) رؤية خاصة للذات داخليا.

ونجد أيضا مثالا آخرا تبرز فيه ملامح شخصية (بشرى) « وقفت بشرى أمام المرآة لتلقي نظرة أخيرة على هيئتها، فاجأها جمالها ولم يكن ذلك قد استوقفها أبدا هل كانت فرحتها تنعكس إشراقا على وجهها أم أنه الثوب الأبيض الجديد ».[1]

ما نستشفه من هذا المقطع أن (بشرى) فتاة جميلة، مشرقة الوجه، زادها الثوب الأبيض جمالا وإشراقا وفتنة، وتعكس هذه المظاهر الخارجية (جمال الوجه، بياض الثوب) شخصية (بشرى) من الداخل، فقد أعجب بها زوجها (طه) إعجابا شديدا فهي كما يقول: « أجمل امرأة رآها في حياته ».[2]

وبهذا فوصف (طه) (لبشرى) دون تحديد أو ذكر خاص ودقيق لملامحها، إنما هو وصف مجمل دون تفصيل، وهذا يدل على أن كل شيء فيها جميل، مما يكشف لنا طبيعة بنائها الداخلي(شخصية طيبة، خلوقة، متعلمة، مربية للأجيال، حاملة للقيم).

- سلمى:

اسم مفرد مشتق من « السلم والسلام والأمن والأمان... وهو اسم يدل على التفاؤل بحياة هنية وعيشة رضية »[3]، وهذه الحياة السعيدة والمريحة هي التي كانت تحلم بها (سلمى) وتتمنى أن تعيشها ويظهر ذلك من خلال الرواية، فقد تحقق حلمها في (فيينا) إذ وجدت الحياة الهنيئة التي كانت تطمح لها.

ويمكن إدراج شخصية (سلمى) ضمن الشخصيات النامية، ذلك لأنها تتطور شيئا فشيئا، حيث كانت تعيش حياة عادية إلى أن تزوجت (بسعيد) فتعقدت حياتها، ما أدى بها إلى السفر إلى (فيينا) بحثا عن الراحة النفسية التي كانت تفتقدها في البيت العائلي.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص102.

[2]- المصدر نفسه، ص103.

[3]- نور الدين قلاتي: موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات، ص80.

وهي فتاة شابة طموحة وطالبة جامعية تتمتع بالطاقة والحيوية، ابنة (عبد التواب)، توفيت أمها وهي صغيرة، فربتها جارتها (شمس) التي كانت تعاملها كابنة لها فتقول: « سلمى ابنتي أرضعتها وربيتها، ماتت أمها صحيح، ولكنها ابنتي ».[1]

فقد وجدت (سلمى) في حضن جارتها (شمس) الحب والحنان والدفء الذي لم تجده مع زوجة أبيها (منيرة) التي كانت تعاملها بقسوة وتعتبرها فتاة مستهترة خارجة عن طاعة والدها، وبذلك لم تأنس (سلمى) زوجة أبيها ولم تألف العيش معها.

تؤدي الظروف الصعبة التي عاشتها (سلمى) مع زوجة أبيها إلى الموافقة على الزواج من (سعيد) الذي تقدم لخطبتها، فقد كان بالنسبة لها فرصة للهروب من الواقع القاسي لزوجة أبيها نحو حياة زوجية سعيدة.

لكن تصطدم (سلمى) بواقع عكس الذي تمنته وتتأزم العلاقة بينها وبين زوجها (سعيد) وذلك بسبب معاملته السيئة لها فقد كان يضربها وهذا ما زاد حالتها سوءً وتدهورا « لم تتوقع ذلك أبدا ولكنه حدت لطمها على وجهها وللحظات بعد ذلك لم تعد ترى سعيد أو تسمعه، هل قال شيئا هل بقي في الحجرة هل تركها؟ كانت تفكر في شيء واحد في هذه الصفعة الجديدة ربما تزوجت سعيد لكيلا يصفعها أبوها».[2]

تقرر (سلمى) الانفصال عن زوجها (سعيد) وتخبر والدها بقرارها فيرفض الفكرة رفضا تاما لأنه يرى في طلاقها إهانة لسمعة العائلة وإنقاصا من مكانتها.

وبعد طلاقها تقرر السفر إلى (فيينا) بعد نجاحها في مسابقة الترجمة بحثا عن العمل والراحة النفسية التي لم تجدها في منزل والدها الذي كان يذكّرها بطلاقها في كل لحظة حيث تقول: «ولكني سأنجح في الإمتحان وسأسافر ليس فقط لأنني بحاجة لعمل دخله معقول ولكن أيضا بسبب تصرفاته في الخروج أنت مطلقة وفي الدخول أنت مطلقة ».[3]

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص20.

[2]- المصدر نفسه، ص71.

[3]- المصدر نفسه، ص74.

وهذا يدل على أن هذه الشخصية كلها ثبات وإصرار وعزيمة تحمل سمة الصبر التي مكنتها من بلوغ منصبها كمترجمة في فيينا، وقد كانت لديها ميولات شعرية فهي مولعة بالشعر والسينما والفنون عامة، كما أنها تتقن اللغات مما ساعدها على امتهان الترجمة.

تميزت المترجمة (سلمى) بجمالها الفائق فهي أنثى جذابة وفاتنة المظهر تهتم بشكلها ومظهرها يعجب بها كل من رأى حسنها، حيث تصفها خالتها (شمس) فتقول: « تبدو سلمى جميلة كالعرائس في صور المجلات الملونة تلبس الأبيض الطويل الذي حاكته لها شمس وتجملت على غير عادتها بالمساحيق وزينت العينين بالكحل والجفنين بظل أخضر خفيف ».[1]

فالمترجمة (سلمى) فتاة واعية جميلة تتميز بالحياء والعفة، كما أنها مثقفة وراشدة.

وقد وصفتها الروائية من خلال المقطع السردي «نفس القسمات الكبيرة الواضحة والبنية القوية وهي في البنطلون البني والقميص البرتقالي نحيلة وطويلة بملامحها الدقيقة وشعرها البني المموج القصير ».[2]

فالمترجمة (سلمى) هي تلك الفتاة ذات البنية القوية والجسم النحيل والشعر المموج ذو اللون البني القصير.

وفي الأخير نستنتج من كل ما سبق أن الشخصيات الرئيسية هي المحرك في الرواية، وتختلف أدوار هذه الشخصيات من شخصية إلى أخرى غير أنهم يشتركون في نقطة واحدة هي المعاناة الإجتماعية والكفاح من أجل صنع مستقبل أفضل.

كما أن شخصية (بشرى) و(سلمى) يوحدهما سلاح الوعي والثقافة وهو سلاحهما الأكبر في مواجهة التحديات الإجتماعية، فإحداهما (معلمة) والثانية (مترجمة).

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص72.

ب– الشخصيات الثانوية:

إذا عدنا إلى الرواية الأنموذج (حَجَرٌ دافئ)نجدها تحمل بين ثناياها شخصيات ثانوية عدة نذكر منها:

– عبد التواب:

اسم مركب، وقد جاء في موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات معنى (عبد التواب) هو « الذي ييسر للعصاة طريق التوبة ثم يقبلها منهم ويعفو عن كثير... عبد لمن لهم عباده ترك الإثم والندم عليه ».[1]

(فعبد التواب) شخصية ذات بعد إجتماعي، ترمز للتسلط الإجتماعي، الأبوي، وهي شخصية معاكسة. فهو أب لأربعة أبناء (سلمى، أمينة، مديحة، سيد)، جار الأم (شمس)، وهو شخصية تربطها علاقات متوترة مع الشخصيات الأخرى القريبة منه، تغلب عليه طباع القسوة والتسلط على أولاده، تميز بغضبه السريع الذي يبدوا على وجهه « كان وجهه محتقنا وهو يضرب كفا بكف»[2]، كما له نظرة صارمة تنبئ بعدم الرضى «هددها أبوها بنظرة صارمة ».[3]

فقد كان (عبد التواب) لا يفوت فرصة معاتبة أبنائه حيث ينفعل كلما أخطأ أحدهم « فانفجر وألقى بنفسه عليها يريد ضربها وهو يزأر بكلمات غير مفهومة »[4].

(فعبد التواب) رجل عرف بأفكاره المتعصبة التي أعاقت طموحات بناته في محاولتهن للبحث عن العمل خارج مصر، فحين أخبرته ابنته (سلمى) عن سفرها إلى (فيينا) بعد نجاحها في مسابقة الترجمة، لم يتقبل الموضوع ورفض الفكرة رفضا تاما، واضطربت نفسيته وانتابه غضب شديد « انتفض أبي كأنما لدغته عقربة، وآخر زمن بناتي يسافرن إلى أوروبا وحدهن ولماذا؟ قلة شغل أو قلة رجال؟ !».[5]

---

[1]– نور الدين قلاتي: موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات، ص180.

[2]– رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص27.

[3]– المصدر نفسه، ص99.

[4]– المصدر نفسه، ص 27-28.

[5]– المصدر نفسه، ص 73.

وهذا يعني أن شخصية (عبد التواب) شخصية محافظة على التقاليد، منغلقة على ذاتها ترفض الإنفتاح على الآخر، فهو يرى أنه من غير اللائق سفر المرأة بمفردها إلى بلاد غربية، لأنها سوف تتنازل تدريجيا عن أخلاقها ومبادئها وتتشبع بالثقافة الغربية الفاسدة.

توفي (عبد التواب) بأزمة قلبية حادة وهذا نتيجة عدم تقبله سفر ابنته وتحديها له، وهذا يعكس أن هذه الشخصية لم تتمكن من الإستمرار والتفاعل مع المستجدات والأحداث وكأنها تصل لطريق مسدود فتنتهي بطريقة درامية، وهي إشارة إلى أن فكر هذه الشخصية وثقافتها ومبادئها لا يمكن أن تعيش طويلا، فموت هذه الشخصية إشارة صريحة إلى رغبة السّاردة في موت فكرها وإيديولوجيتها.

- **منيرة:**

اسم علم مؤنث عربي، وقد جاء معنى (منيرة) في موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات « منيرة كالشمس تنيرين حياة من حولك بالأمل وتزرعين البسمة على الشفاه، أنار فلان: حسن لونه وأشرق وجهه ».[1]

وهي زوجة (عبد التواب) الثانية، تزوجها بعد وفاة زوجته (قدرية) أم ابنته (سلمى)، أسست (منيرة) عائلتها مع (عبد التواب) فأنجبت ثلاثة أبناء (سيد، مديحة، أمينة)، وهي شخصية مرافقة (لشمس) جارتها المقربة وصديقتها التي تبث لها همومها وأحزانها.

تتماثل شخصيتها مع شخصية زوجها فهي امرأة منفعلة تمثل زوجة الأب القاسية والصارمة مع (سلمى) ابنة (عبد التواب)، فقد كانت تحاسبها على كل صغيرة وكبيرة ولا تفوت فرصة تأنيبها وتوبيخها خاصة عند تأخرها في الدخول إلى المنزل «فتحت لها وكان وجهها ممتقعا... هل تسخرين مني؟ ! قالتها باستنكار ولما لم تجب ازداد غضبها وعلا صوتها ».[2]

وتواجه (منيرة) المصير نفسه الذي واجهته (شمس) فقدان الزوج، وتصبح امرأة أرملة بعد وفاة زوجها (عبد التواب)، وهذا ما جعلها تشعر بالوحدة والألم خاصة بعد سفر بناتها، فهي لم تجد سندا لها في محنتها بل تعرضت للإهانة وتقليل الإحترام من طرف زوجة ابنها (سيّد)، وهو ما زادها بؤسا وشقاءً، فلجأت كعادتها إلى جارتها

[1]- نور الدين قلاتي: موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات، ص110.

[2]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص15.

(شمس) لتخفف عنها ألامها وتنسيها مصائبها ومحنتها، تقول الراوية «وشمس تهدئها وتهون عليها وتطلب منها التوقف عن البكاء وعيناها هي نفسها مغرورقتان بالدموع ».[1]

تقرر (منيرة) السفر للعيش مع إخوتها في المنصورة وذلك بعد أن يئست من واقعها الأليم مع ابنها وزوجته (كريستينا).

- **عليّ**:

اسم مفرد مشتق من « العلو والرفعة (علا، يعلو، علوًا)، كما يوحي بالصلابة والقوة والشدة والإمام علي كرّم الله وجهه رمز الشجاعة والإقدام والتضحية ».[2]

و(علي) شخصية تمتاز بالقوة والشجاعة والإقدام والتضحية وهو ما لمسناه في الرواية بشكل واضح وجلي وذلك من خلال مشاركته في المظاهرات الطلابية.

رغم أن (علي) ينتمي إلى عائلة الشخصيات الرئيسية (شمس وبشرى) إلا أن له أدوارا ثانوية في إشارة إلى أن السّاردة تسلط الضوء على الشخصيات النسوية دون الذكورية، لأن الشخصية النسوية في الواقع هي شخصيات هامشية باعتبار أن المجتمع هو مجتمع ذكوري.

وهو شاب في مقتبل العمر يتيم الأب، ابن (شمس)، وهو طالب جامعي، طيب القلب ومع ذلك كان طبعه حادا، له طموحات وأفكار وطنية تحررية، انخرط في المظاهرات الطلابية التي كان شعارها المطالبة بسقوط الحكم الفاسد الذي ساد البلاد وما فيه من إجحاف في حق الشعب الذي يكابد العيش مع غلاء الأسعار المفروضة عليه من طرف السلطة الحاكمة، وعلى إثر هذه المظاهرات ألقي القبض على الطالب (علي) من طرف العسكر، حيث يقول: « فصرنا نكتب اليوم اليوم تم اعتقال 1500 طالب وطالبة من داخل جامعة القاهرة، أخذنا نكتب على قصاصات الورق وننثرها في الطريق حتى لم يعد معنا ورق ».[3]

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص127.

[2]- نور الدين قلاتي: موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات، ص168.

[3]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص47.

وهذا يدل على أن (علي) شخصية مناضلة وطموحة تفكر في مستقبل البلد، فهو نموذج للرجل المكافح والشجاع والمحب لوطنه، والوفي والمخلص له رغم معاناته الإجتماعية.

وبعد خروج الطالب (علي) من السجن يقرر الزواج بجارته وزميلته في الدراسة (أمينة) التي كان يعزها ويحترمها كثيرا، ويرزقان بالأولاد فتكبر عائلته وتكبر معها مصاريفها اليومية ، فيقرر (علي) السفر إلى الخارج وذلك ليرفع ويحسّن حياة أسرته يقول مخاطبا أمه (شمس): « لن أحكي لك عن وضعنا المالي فأنت تدرين عنه أكثر مما ندري، أمي، مرتبي بالكاد يكفي ثمن حليب الأطفال وزيارة واحدة للطبيب والديون تتراكم وهناك عمل معروض علي في الخليج ».[1]

فسفر (علي) إلى الخليج كان بسبب ظروف المعيشة القاسية ومحاولات الحكومة تضييق معيشة المواطنين وذلك برفع الأسعار وكبت الحريات العامة...

- **أمينة:**

اسم علم مؤنث عربي « معناه المراد، الأمل، البغية »[2]، وعلى الرغم من الظهور البسيط لهذه الشخصية إلا أن دورها كان فعالا في الرواية ولا يقل أهمية عن أدوار باقي الشخصيات.

تتشابه أدوارها مع شخصية (علي) فكلاهما طالب في الجامعة، وأمينة هي بنت (عبد التواب)، أخت (سلمى)، طالبة جامعية، فتاة واعية تمتلك أفكارًا نضالية وهذا ما جعلها تشارك في المظاهرات الطلابية ضد الحكومة وذلك من أجل تغيير القوانين الفاسدة والتعسفية التي تطبق على الشعب والمطالبة بالحرية والعدالة والإصلاح الإقتصادي، وعلى إثر هذه المظاهرات تسجن الطالبة (أمينة) مع زميلها في الدراسة (علي) «قوات الأمن دخلت الجامعة في الفجر وألقت القبض على كل الأولاد والبنات الذين كانوا هنا وأخذتهم ».[3]

فالطالبة (أمينة) هي مثال للمرأة القوية الشجاعة المثابرة التي تخاف على مستقبل بلادها، فتسعى جاهدة لمواجهة ظلم الدولة وفساد أنظمتها.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص124.

[2]- محمد التونجي: معجم الأسماء العربية والأجنبية، ص187.

[3]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص25.

وبعد خروج الطالبة (أمينة) من السجن تتزوج من (علي) وهو ابن جارتها (شمس)، ويرزقان بالأولاد (جميلة، أحمد، مجدي)، لتصب اهتمامها كله في تربية أبنائها ورعايتهم، وقد وجدت صعوبة في تحمل مسؤوليات واحتياجات أسرتها خاصة أن دخل زوجها كان ضئيلا حيث تقول « إنها تعبت من البيت وحياة البيت والأطفال ورعاية الأطفال »[1]، وهذا ما جعل (أمينة) تختار السفر مع زوجها إلى الخليج، وذلك من أجل أن تؤمّن لأطفالها حياة كريمة وهادئة في ظل الأوضاع المضطربة والغامضة التي تسود البلاد.

تقرر (أمينة) العودة مع عائلتها إلى وطنها مصر وذلك بعد تحقيقها لمبتغاها في ضمان الرفاهية والإرتياح المادي.

- **سعيد:**

وهو من الشخصيات الثانوية في الرواية، وقد جاء في "معجم الأسماء العربية والأجنبية" معنى سعيد «اسم علم مذكر عربي، وهو مصدر يدل على الفرح والسعادة واليمن، نقيض النحس. معناه: ذو الحظ الحسن، الفرحان..»[2]

وإذا عدنا إلى نص الرواية نجد أن هذه المعاني (الفرح، السعادة، اليمن، الحظ الحسن...) لا تتوافق مع شخصية (سعيد) فهو لم يدق طعم السعادة مع زوجته (سلمى).

سعيد شخصية معاكسة ضد الفكر والثقافة والإنفتاح، مادية، أنانية ليس لها أهمية كبيرة في السرد وهو ما تكرسه السّاردة في تهميش الشخصيات الذكورية.

وهو شاب حقق أهم أهدافه في الحياة فقد تزوج (سلمى)، يملك شقة مفروشة بالأثاث ويتقاضى مرتبا جيدا، إلا أن هذه الأشياء تلاشت واندثرت بعد أيام من زواجه (بسلمى) التي أصبحت تشعر بالملل من روتين الحياة مع (سعيد) الذي امتاز بشخصيته المنغلقة المتقوقعة، فقد كان يفرض على زوجته (سلمى) العيش بنمط أفكاره كرجل يمتلك زمام الأمور ويتحكم في كل شيء حتى في دخولها وخروجها من المنزل، فكثيرا ما كان يحاسبها

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص123.

[2]- محمد التونجي: معجم الأسماء العربية والأجنبية، ص170.

على التنزه في الأماكن المنفردة ويمنعها من ركوب الدراجة حيث يقول: « أنه لا يصح وهي المرأة المتزوجة أن تركب دراجة وتسرح بها في الشوارع كالصعاليك، قال إنه لا يصلح أن تذهب إلى تلك الأماكن الخلوية وحدها ».[1]

وهذا ما جعل زوجته تختنق من قسوته وجبروته وتشعر بالضيق والقلق والملل والكآبة حيث تقول: « سعيد أنا أشعر بالغربة... أشعر أن اليوم يمر بطيئا وكئيبا ».[2]

لكن (سعيد) يصر على تعنته وجبروته في تعاملاته مع زوجته (سلمى)، فلا يحاول تقبل أفكارها كامرأة تحب القراءة، وتتوق للحصول على عمل يشعرها بمكانتها في المجتمع ويخلصها من الضغط الذي تعيشه مع (سعيد) « قال إنه لا معنى لخروجها إلى العمل لأنهما ليسا بحاجة ودخله وحده يكفيهما ».[3]

لم يحاول (سعيد) البحث عن حل لمشاكله العائلية التي كانت تتأزم يوما بعد يوم، وهذا ما جعل زوجته (سلمى) تقرر أن تنهي العلاقة بينهما وذلك برغبتها في الطلاق.

تميز (سعيد) بطبعه الحاد ومزاجه المتقلب وغضبه السريع « كان يصرخ كأنه معتوه »[4]، وهو رجل لم يمنح السعادة لزوجته وهذا نظرا لشخصيته المتسلطة المتكبرة التي لا تعترف إلاّ بالماديات ولا تقبل الرأي الآخر، بل تعمل على تهميشه.

انصب اهتمام (سعيد) على أناقة لباسه وهيئته، فهو شخص مرتب الهندام يلبس بدلة تنم عن دخله الجيد.

يعد (سعيد) شخصية ثابتة لم تفعّل أحداث الرواية، فقد كان دوره يقتصر على حياته الخاصة مع زوجته (سلمى).

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص66.

[2]- المصدر نفسه، ص69.

[3]- المصدر نفسه، ص66.

[4]- المصدر نفسه، ص70.

- **طه:**

هذا الاسم له خلفية دينية، ذكر في القرآن الكريم في (سورة طه) وهو « اسم للرسول صلى الله عليه وسلم... طه من حروف الإعجاز في القرآن الكريم ».[1]

وإذا عدنا إلى الرواية نجد أن (طه) هو زوج المعلمة (بشرى)، شاب يبلغ من العمر أربعة وعشرين سنة، وهو مناضل يتمتع بالفُتوة والقوة، حر في تفكيره متميز بذكائه وإلمامه الواسع بشتى العلوم والمعارف وهو شخصية مثقفة بامتياز وذلك راجع لتكوينه العلمي فهو باحث في علم الإجتماع ركز أبحاثه حول التعليم في الريف.

يتمتع الباحث (طه) بالروح الوطنية والأفكار الإنسانية، وهذا واضح من خلال إهتمامه بقضايا وطنه وبما يجري داخل البلد من مظاهرات واعتصامات، فرغم أنه سجن عدة مرات إلاّ أنه مازال يؤمن بمبادئه وأفكاره الوطنية حيث يقول مخاطبا (شمس) أم زوجته « ليس السجن هو المسألة، إنما هي الإيمان بأشياء والتمسك بهذا الإيمان حتى ولو كان ثمن ذلك هو السجن أو ما هو أصعب من السجن ».[2]

وهذا يدل أن الباحث (طه) واع بما يحدث في البلد، فهو يحمل روح الإلتزام والمسؤولية، وهي سمة من سمات الرجل الشجاع الواثق من نفسه، هدفه الوحيد هو مواجهة الحكومة المستبدة وهذا ما جاء في قول الرواية على لسان (شمس) «إنهم قبضوا على طه مرة أخرى وإن الأمر هذه المرة يختلف عن المرات السابقة التي كانوا يعتقلونه فيها لشهر أو شهرين... وقالوا إنه متهم مع آخرين بإنشاء تنظيم ضد الحكومة... وبشرى تقول والمحامون أيضا أن القضية من أساسها ملفقة».[3]

فالباحث (طه) يتميز بمجموعة من القيم والتي تتمثل في الرجولة والشهامة والكرامة، وهذه القيم لها علاقة بكل ما يمكن أن يُمجّد الإنسان وهذا ما يؤكده حديث والدته عنه « طه يده عفيفة ولسانه عفيف ويشهد ربي أنه أطهر أولادي ».[4]

---

[1]- نور الدين قلاتي: موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات، ص166.

[2]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص126.

[3]- المصدر نفسه، ص149.

[4]- المصدر نفسه، ص197.

لم تهتم الراوية بذكر صفات الباحث (طه) ومميزاته بقدر ما اهتمت بوظيفته داخل الحكي، حيث لم يرد ما يدل من الناحية الجسمية على مظهره الخارجي إلاّ أننا نستشف بعض صفاته من خلال أحاديث بعض الشخصيات عنه، حيث تصفه (بشرى) فتقول: « نحيف وأسمر وله شعر أسود مجعد وعينان لوزيتان بهما نظرة مميزة جدا وجميلة جدا ».[1]

هنا نجد بعض الأوصاف الجسمانية التي تميز الباحث (طه) كالجسم النحيف والبشرة السمراء والشعر الأسود، والعينان اللوزيتان اللتان تملأهما نظرة مميزة تدل على جمال (طه) وتألقه.

- **النّاظرة:**

لم تسند السّاردة اسما لهذه الشخصية واكتفت بوظيفتها، وطبيعة هذه الشخصية هي امرأة متسلطة، تعمل كناظرة في إحدى مدارس الريف، امتازت بتعجرفها وغطرستها في تعاملها مع الآخرين، تستغل منصبها من أجل ممارسة سلطتها، فهي لا تفلح إلاّ في القيام بإصدار القرارات على الموظفات الأدنى منها منصبا، فقد كانت تعمل أي شيء للحفاظ على منصبها وتعلي نفوذها على الجميع إلى غاية قدوم المعلمة (بشرى)، التي وقفت في وجه تعسفها وجبروتها، هذا ما جعل (النّاظرة) تفتعل المشاكل للمعلمة (بشرى) وذلك عندما رأت بأنها تهدد مكانتها بعملها النشيط والمتواصل على فضح مخططاتها الماكرة.

تحرص (النّاظرة) حرصا تاما على مصلحتها التي تعلو كل شيء، وتجعل آخر اهتماماتها تعليم الطالبات وتوفير لهن الجو المناسب للدراسة، إذ لم يكن لها دورا إيجابيا في المدرسة، فهي لم تساهم في فتح المكتبة بل عملت على غلقها، ويتجلى ذلك في الحوار الذي دار بينها وبين المعلمة (بشرى):

« – أعطي البنات حصة إضافي

- من؟

- أنت !

[1]– رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص76.

- أنا مشغولة عندي مهام إدارية !
- هناك المكتبة
- مغلقة !
- افتحيها
- ليست من إختصاصي أمينها موجود يغلقها أو يفتحها المكتبة تابعة للوحدة المجمعة، ليست مسؤوليتي ! ».[1]

وهنا نرى أن (النّاظرة) متسيبة، ولا تريد إصلاح المشاكل التي تعاني منها المدرسة، وذلك برفضها لفتح المكتبة وهذا لكي تنقص من مسؤولياتها والمهام الموكلة لها، فهي لا تقوم بواجباتها على أكمل وجه وتمتهن الوظيفة لتحقيق المصلحة الشخصية على حساب المصلحة العامة.

وقد كانت (النّاظرة) توكل الطالبات بمهام غير قانونية داخل المدرسة، وذلك بتكليفهن وقت الفراغ بالقيام بأعمال منزلية وهذا ما نجده في المقطع التالي « الست سينية غائبة، والست النّاظرة قالت بدل ما البنات تقعد من غير عمل تتسلى بتنظيف بعض الخضروات ».[2]

وهذا يدل على سلطة النّاظرة وظلمها فهي شخصية ترمز إلى السلطة الفاسدة، اِمرأة فضة متعالية وماكرة... وغيرها من الصفات القبيحة التي اِتصفت وعُرفت بها بين أفراد عملها.

إلى جانب هذه الصفات الداخلية نجد الراوية قد ركزت على تصوير صفاتها الخارجية، كما ورد في هذا المقطع «قامت المرأة من خلف مكتبها لمصافحتها وجه أبيض مستدير وجسد ممتلئ وشعر مصبوغ بالحناء وحاجبان رفيعان مقوّسان كأنهما خُطّا بقلم، ونظرة فاحصة في العينين المكتحلتين ».[3]

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص49.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص34-35.

فالنّاظرة هي تلك المرأة ذات البشرة البيضاء والعينين المكتحلتين اللتان تملأهما نظرة ثاقبة توحي بشخصية حادة الطباع.

تمثل (النّاظرة) العامل المعاكس عند غريماس فهي التي عرقلت عملية فتح المعلمة (بشرى) لمكتبة المدرسة وبذلك أعاقت سير نشاط المدرسة.

ج- الشخصيات الهامشية:

هي شخصيات تؤدي أدوارا جزئية، ولا تقل أهمية عن الشخصيات الأخرى (رئيسية، ثانوية)، وبالعودة إلى رواية (حَجَرٌ دافئ) نجدها قد وظفت في نصها السردي مجموعة من الشخوص الهامشية وهي:

- **سيد:**

اسم مفرد مشتق من " السيادة... والسيّد: الشريف المطاع، تقول الخنساء الشاعرة عن أخيها صخر: (ساد عشيرته أمردا)"[1]، وهي دلالات معاكسة لواقع وطبيعة شخصية (سيد) وأدواره في السرد، لأنه كان ذليلا، خاضعا لغطرسة الشخصية الأوروبية متمثلة في (كريستينا) فالدلالة الحقيقة له هي (العبد) وليس (السيد).

فشخصية (سيد) مثال للشخصية الذكورية السيئة، ذات الأدوار السلبية، والعلاقات المتوترة، مادية، أنانية، عديمة الفكر والقيم.

وهو الابن الوحيد (لعبد التواب) و(منيرة)، أخ (سلمى)، وهو رجل أعمال يمارس حياته بشكل طبيعي وعادي، ويظهر في الرواية بأنه شخص مرتاح نفسيا وماديا، ذلك أنه يملك سيارة ويسافر كثيرا، كما أن دخله عال، فقد حقق أحلامه وأمّن حياة الرغد والرفاهية بعد ما جنى أموالا طائلة من أعماله المشبوهة حيث تقول الراوية على لسان خالته (شمس) " لم تصدق طه يوم قال أن سيد "وسخ" وأنه يقوم بأعمال مشبوهة ".[2]

وبعد وفاة والده يتزوج (سيد) بامرأة أوروبية اسمها (كريستينا) ويقرر العيش مع أمه في شقتها، لكنه لا يقوم بدوره كابن بار يعطف على أمه ويحترمها، فلم يمنع زوجته (كريستينا) أو يؤدبها على تصرفاتها الحادة مع أمه

[1]- نور الدين قلاتي: موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات، ص154.

[2]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص128.

فحتى بعد أن عرف أنها شتمتها بأبشع الأوصاف لم ينهر زوجته أو يكف شرها عن والدته وبذلك فهو لم يكن سندا لأمه بعد وفاة والده، بل اختار حياة الذل والجبن والإحتقار الذي فرضته عليه زوجته المتغطرسة، تقول خالته (شمس): « ولكن هذا الكلب "سيد" لا يصعد ليجبر خاطر أمه، نفرض أن كريستينا رفضت الإعتذار لحماتها إلاّ ويأتي هو لمراضاتها؟ !»[1]

(فسيد) هو نموذج الشخصية المنافقة المصطنعة التي تتمتع بقدر كبير من الخبث وقلة الرحمة، كما أنه شخصية لها دلالات ورموز لما هو سائد في المجتمع من فساد وكثرة المعاملات المشبوهة، فالراوية أرادت أن تبين من خلال هذه الشخصية أن المجتمع فيه ظواهر إجتماعية خطيرة وفئات تلهث وراء مصالحها الشخصية ولا تسعى إلى الصالح العام.

فهو بذلك الشخص الذي لا تحول القيم والمبادئ أمام تحقيق مصالحه الشخصية، له صفات سيئة كالنفاق والتكبر والكذب والأنانية والقسوة، وشخصية (سيد) يمكن عدها شخصية ثابتة فدوره لم يغير شيئا في مجرى أحداث الرواية، وهو إثبات مرة أخرى لتقنية السّاردة في تهميش الشخصيات الذكورية خاصة ذات الأدوار السلبية المعاكسة لاتجاه الشخصيات النسوية.

- **مديحة:**

اسم علم مؤنث عربي على وزن « فعيلة بمعنى مفعولة، وهي الممدوحة، المثنى عليها، المرأة الحسنة السمعة، ذات الخصال والأفعال الحميدة ».[2]

وهي الأخت الصغرى (لسلمى)، تدرس في الثانوية، شابة طموحة تتمتع بالطاقة والحيوية، كثيرة القراءة والمطالعة، تتميز بثقتها في الحديث ولهجتها الساخرة، وبديهتها السريعة في فهم الأمور، وهي فتاة واعية وجريئة متحمسة لقضايا وطنها « كانت مديحة تحرك السكر في الشاي وهي تقول بحماس إن الطلبة يطالبون بالديمقراطية وبالإصلاح الاقتصادي وبالاستعداد الجدي لمواجهة الاحتلال الإسرائيلي لسيناء ».[3]

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص128.

[2]- محمد التونجي: معجم الأسماء العربية والأجنبية، ص185.

[3]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص32.

(فمديحة) هي مثال المرأة المؤمنة بقضايا وطنها، فقد عرفت بأفكارها السياسية الوطنية التحررية، ورغم صغر سنها إلاّ أنها تميزت بحكمتها في التعامل مع مواقف الحياة، فهي تؤمن بضرورة أن يمتلك الإنسان رأيا ووجهة نظر تمكنه من إثبات وجوده كمواطن يؤدي واجباته على أكمل وجه داخل المجتمع، حيث تقول: « قراءة + عقل ألمعي + روح وثابة= إنسان حكيم ».[1]

تسند السّاردة مرة أخرى وظيفة (السفر) لشخصية (مديحة) على غرار الشخصيات الأخرى وهذه الوظيفة (السفر) نجدها ملازمة غالبا للشخصيات المثقفة كإشارة لانفتاحها ووعيها ورغبتها في التطوير والتغيير، حيث تقرر (مديحة) السفر خارج مصر بحثا عن العمل الذي لم تجده في بلدها وهذا نظرا للأوضاع السياسية السائدة في البلاد.

ولم يرد ما يدل من الناحية الخارجية على مظهرها الجسدي إلاّ في موضع واحد وذلك على لسان أختها (سلمى)، حيث تقول: «مديحة بثوبها الفضفاض الذي يشبه الجلباب، وشعرها الملموم كالعادة على شكل ذيل حصان ».[2]

ولعل مظهرها الخارجي بثوبها الفضفاض كالجلباب وشعرها الملموم إشارة إلى طبيعة هذه الشخصية من الداخل، فهي شخصية خفيفة الحركة، رشيقة القوام، تهتم بمظهرها، متباهية، متوثبة، نشيطة وهي أوصاف تتناسب مع الأوصاف الداخلية التي ذكرناها آنفا.

- **أم طه:**

وهي شخصية تشارك أحوالها الإجتماعية مع الشخصيات النسوية من حيث إزاحة السّاردة لدور الرجل في حياتها، اسمها (عزيزة)، لكن الجميع ينادونها (أم طه) تشريفا وتكريما لها، وهي أم لخمسة أبناء (بهية، نوارة، محمود، طه، سليمان)، تسكن بالقرية في أحد أرياف مصر، توفي زوجها لتجد نفسها تحمل مسؤولية تربية أبنائها ورعايتهم، وتؤدي وظيفة أساسية من حيث مساعدة الشخصيات المحيطة بها لإعدادها إعدادا علميا وثقافيا.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص171.
[2]- المصدر نفسه، ص167.

وهي تمثل الشخصية النبيهة التي تتميز بالذكاء والحنكة، تمتلك القدرة على التعامل مع الأمور والظروف الصعبة، فقد كانت تعمل على حل المشاكل وتهوينها مهما عظمت وذلك بخبرتها الطويلة في الحياة إذ تمكنت من إيجاد حل لمشكلة حفيدتها (سعدية) التي منعها والدها من إكمال دراستها بعد حصولها على شهادة القبول للإعدادي.

تتمتع (أم طه) بالقوة والشجاعة والنشاط، ويتجلى ذلك في قول الراوية « قامت وذبحت وطبخت وخبزت حتى إذا ما جاء المساء كان الأهل مجتمعين على العشاء كأنها وليمة معدة منذ أسابيع »[1]

في هذا المقطع نستشف مدى طيبة (أم طه) وكرمها وتفانيها في العمل حيث أنها تجتهد في عملها وتقوم به على أكمل وجه.

كانت (أم طه) دائمة التوتر والقلق وذلك بسبب ابنها (طه) الذي بقي محبوسا لفترة طويلة في السجن، فهي دائما تسأل عن أحواله حيث تقول مخاطبة زوجته (بشرى) «بالله عليك يا بشرى تطمئنيني على طه...ماذا يأكل؟ وكيف يعيش؟ وهل إن جئت إلى القاهرة يمكن أن أزوره ».[2]

(فأم طه) هي مثال الأم العطوف التي تخاف على أبنائها وتسعى جاهدة لإسعادهم.

- **نوارة:**

هي تلك المرأة الطيبة، زوجة (عبد الله)، وأخت (طه)، لها خمسة أبناء، ومن بينهم (سعدية) التي حصلت على شهادة القبول للإعدادي، لكن والدها أبى أن تكمل دراستها وطلب منها أن تمكث في البيت، فترفض (نوارة) قرار زوجها وتظهر رغبتها الملحة في تعليم ابنتها (سعدية)، ويتجلى ذلك في قولها: « أنا أريد تعليم البنت لأنه تكفي خيبتنا ولا داعي نجددها في البنات، أنا لا معي شهادة ميلاد ولا شهادة تعليم ولما أموت قد لا يكون لي حتى شهادة وفاة ».[3]

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص195.
[2]- المصدر نفسه، ص197.
[3]- المصدر نفسه، ص196.

من خلال هذا يمكن القول إن (نوارة) تمثل نموذج المرأة الريفية القوية والثائرة على العادات والأعراف السيئة التي يتمسك بها أهل الريف، تتقاسم دائما دور الشخصية المساعدة والمساندة لموضوع الوعي والفكر بالنسبة لشخصية (البنت) في تأكيد لفكرة أساسية في بناء الشخصية النسوية من طرف السّاردة ومنحها أوصافا إيجابية وأدوارا مثالية حتى تتغلب على عقبات الحياة.

- **خالد:**

شاب في مقتبل العمر، ذو وجه ملائكي مشرق وبشوش « له وجه مستدير باسم ومقبل »[1]، عاش حياته يتيم الأب فتكفلت أمه بتربيته وتعليمه، بعد نجاحه في الثانوية التحق بكلية الهندسة التي تخرج منها وأصبح مهندسا، عُرف بحبه الكبير لصديقه (طه) الذي اعتبره مثل أخ له.

وقد كانت نهاية (خالد) الموت بعد قتله من طرف الإسرائيليين في حرب سيناء.

طبيعة علاقة شخصية (خالد) بشخصية (طه) (الصداقة) تعكس تماثل شخصيتهما وتجانس أدوارهما فكلاهما مثقف، واع، متعلم، ونتيجة تلك المواصفات الداخلية هي تلك الوظائف والأدوار التي تقوم بها شخصية (خالد) وهي محاربة العدو الإسرائيلي والوقوف في وجه الظلم.

- **أما خالد:**

تتقاسم هذه الشخصية كثيرا من المواصفات الداخلية مع الشخصية الرئيسية النسوية، حيث تمثل هذه الشخصية في الرواية دور والدة (خالد)، وهي تلك المرأة المناضلة الصبورة والتي لعبت دورا هاما في الرواية، تمتاز بطيبتها وكرمها مع الجميع «كانت طوال الوقت تُرحب ببشرى وتكرر أنّ الدار نورت، أتت أم خالد بقدر من الطحين وقدر من السمن وآنية نحاسية وهي تقول أنها لن تصنع أي شيء، فقط وبسرعة فطيرة بالسكر ».[2]

وهذا يعني أن (أم خالد) تتميز بلباقتها وحسن استقبالها للضيوف، كما أنها تمثل رمز المرأة التقليدية المتمسكة بعادات أجدادها.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص208.

[2]- المصدر نفسه، ص205.

ورغم كبر سن (أم خالد) إلاّ أنها لم تكن ضعيفة أو عاجزة بل كانت حسنة المظهر نشيطة، حيث نجد (بشرى)تقول عنها:« وهي عجوز إلاّ أنها نحيلة، صغيرة، رغم ضفيرتيها الفضيتين، تتحرك بسرعة ونشاط ملفت» .[1]

في هذا المقطع يتضح لنا صحة ما سبق وأن ذكرناه (فأم خالد) امرأة كبيرة السن، صغيرة الجسم، سريعة الحركة، كما أنها تمثل تلك المرأة الصبورة على محن ومصائب الحياة، فقد تحملت فقدان ابنها (خالد) الذي قتله الإسرائيليون في حرب سيناء.

- **زينب:**

فلاّحة في مقتبل العمر، وهي شخصية هامشية حيت لم تذكرها الراوية إلاّ عند حديثها عن لقاء (بشرى) بالأستاذة (حورية) التي كانت تعد بحثا عن الفلاحة والزراعة في الريف، وتريد أن تسألها عن أوضاع الفلاحة والزراعة، لكن (زينب) أبت أن تجيبها، لأن مزاجها كان معكرا نتيجة لما تعيشه طوال اليوم من تعب وشقاء، واكتفت بقولها: « المضبوط أن الزراعة خرة ! اكتبي يا ست ! اكتبي عندك في الأوراق أن الزراعة خرة وما عدتش جايبة ثمنها، اكتبي يا ختي اكتبي اننا بنشقى طول اليوم وما نلاقيش اللضى في آخره » .[2]

تبين من خلال هذا القول أن شخصية (زينب) تمثل المرأة الريفية التي تناضل من أجل الحصول على لقمة العيش، وهذا يعكس لنا الظلم الواقع على الأسر المصرية البسيطة والمشاق التي تتعرض لها النساء العاملات في الأرياف.

تؤدي (زينب) أدوارا رجولية في غياب الرجل وهي فلاّحة وزارعة للأرض، وهو تأكيد على رغبة السّاردة في منح البطولة للمرأة وتغييب عمدي للأدوار الرجولية.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص110.

[2]- المصدر نفسه، ص56.

- **كريستينا:**

هي شخصية هامشية دخيلة لا تتجانس ثقافتها مع الشخصيات الأخرى، تمثل الفكر والعادات الغربية وآثارها السيئة على العادات العربية، يمنح اسمها إيحاءً ببعدها الثقافي الغربي الدخيل، ويلخص بعض الأدوار المتوقع لها، وهي زوجة (سيد)، تنتمي (كريستينا) إلى الجنس اللطيف الناعم والساحر، لها قامة طويلة ومصقولة تبعا لما قالته عنها (شمس): « أتى بهذه المرأة طول في عرض وشقراء وجميلة، ولكن كل هذه البذاءة والشراسة »[1]

فملامحها هذه توحي بأن جمالها أوروبي، كما أنها تتسم بطبعها الحاد ومزاجها المتقلب وألفاظها البذيئة، وأهم ما يسجل على هذه الشخصية هو تأثيرها السيء والسلبي في طبع الشخصية العربية (زوجها سيد) مما أفقده قيّمه ومبادئه التي تمثل هويته.

- **مجدي سلام:**

هو صديق حميم (لسيد)، وجار قديم (لسلمى)، أقحمته الراوية كشخصية هامشية من خلال حوار دار بينه وبين جارته (سلمى) حول حادثة تعرضت لها (سلمى) وهي ضربها من طرف أخيها (سيد) والتي كان هو السبب فيها.

وقد قدمت الراوية وصفا لملامحه الخارجية في المقطع السردي التالي « كان الرجل طويلا عريض المنكبين، يميل إلى الإمتلاء، ويلبس بدلة كاملة من ثلاث قطع ».[2]

فهو رجل تميز بقامته الطويلة، وجسمه الممتلئ ولباسه الجميل والأنيق.

اكتفت السّاردة كعادتها مع الشخصيات الرجولية بتقديم وصف خارجي سريع يعطي ملامح هذه الشخصية ذات الدور السلبي والعلاقة السلبية على الشخصية النسوية (كان السبب في ضربها).

[1]-رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص128.

[2]- المصدر نفسه، ص162.

- **هنريك:**

شخصية ذكورية ذات أبعاد ثقافية غربية انطلاقا من اسمه، وشكله الخارجي، وهو شاب يبلغ من العمر ثمانية وعشرين سنة، له عينان زرقاوتين، نحيل الجسم، وتبدو شخصية (هنريك) من خلال الرواية، شخصية طيبة مرحة، فهو إنسان بشوش يبتسم على الدوام، وهو صديق (سلمى) إلتقته في (فيينا) فأعجب بها وبجمالها المصري، وكثيرا ما كان يسترجع معها حادثة تعلمه للعزف فهو شخص مولع بالعزف لدرجة كبيرة «كان يصفر لحنا شديد العذوبة والجمال ».[1]

فقد كانت لحادثة تعلم (هنريك) للعزف أثرا في حياته، إذ أصبح إنسانا يحس بمعنى الحياة وجمالها.

يمثل (هنريك) النموذج الجيد للشخصية الغربية وأثرها الإيجابي على الشخصية النسوية العربية المغتربة (سلمى) وتمثل حادثة (العزف) المنعرج الذي يحوّل من طبيعة شخصية (سلمى) وميولها للفن والموسيقى كملمح ثقافي غربي تدعمه وتسانده السّاردة كعامل أو حافز على تكوين وبناء الشخصية النسوية العربية المثقفة والواعية.

تكرس العلاقة والصراع بين الشخصيات في الرواية ثنائيات ضدية في الحركية السردية للأحداث والعلاقة بين الشخصيات وهي ثنائيات (الفكر/ الجهل)، (الفرد/ المجتمع)، (المرأة/ الرجل)، (الإنفتاح/ الانغلاق).

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص150.

ثانيا: بنية الزمن في الرواية:

يعتبر الزمن من العناصر المهمة في تشكيل الخطاب الروائي، وهو يمثل الخيط الذي يربط الأحداث والشخصيات، والرواية من أكثر الفنون التصاقا بالزمن، وتوظيفها للزمن يكون بعدة تقنيات والتي سنتطرق إليها فيما يلي:

1-مستوى الترتيب الزمني:

يعتبر الترتيب الزمني تقنية من التقنيات الفنية المستخدمة في النصوص السردية والمتمثلة في كسر خطية الزمن الروائي من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق بنوعيهما الداخلي والخارجي.

أ-الاسترجاع:

وهو استعادة الأحداث الماضية وسردها بعدما قطع الروائي أشواطاً في سرد أحداث الحاضر، وقد وردت هذه التقنية السردية في رواية (حَجَرٌ دافئ) بنوعيها:

1-الاسترجاع الخارجي:

وإذا عدنا إل نص رواية (حَجَرٌ دافئ) نجده حافلا بهذا النوع من الاسترجاعات الخارجية منها:

قول السّاردة على لسان (شمس) التي تسترجع فترة الطفولة لابنتها (بشرى) « تساءلت شمس وهي ترقد في فراشها، إن كانت السنوات تمر ببطئ أم في غمضة عين، فكأنه الأمس حين كانت بشرى رضيعة في الأقمطة البيضاء، تحرك شفتيها بحثا عن ثديها »[1].

في هذا الشاهد تسترجع (شمس) ماضي ابنتها(بشرى) متسائلة عن سرعة الزمن، وقد استخدم هذا الاسترجاع من أجل ملء الفجوة التي أحدثها السرد في الحاضر، وذلك بتقديم معلومات عن المراحل الأولى من حياة بشرى عندما كانت رضيعة، وهي فترة تقع خارج مجال المحكي الأوّل.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص08.

وفي مثال آخر، تسترجع (سلمى) أيام دراستها مع زميلتها (بشرى) في مرحلة الثانوي، فتقول مخاطبة إياها «هل تذكرين أيام كنا نسهر للمذاكرة معا ونحن في الثانوية العامة والنوافذ المضاءة التي كنا نحصيها ونقول وراء كل نافذة ولد أو بنت تستعد للامتحان »[1]

في هذا الاسترجاع الخارجي راحت (سلمى) تذكّر صديقتها (بشرى) بأيام الدراسة الثانوية ومراجعتهما للامتحان ليلا وأنهما كانتا تحصيان النوافذ المضاءة متيقنين أن وراء كل نافذة تلميذ يراجع دروسه، ومن مؤشرات هذا الاسترجاع الفعل (تذكرين)، ووظيفة هذا الاسترجاع هو إضاءة الجوانب الباطنية لشخصية سلمى.

ومن نماذج الاسترجاع الخارجي أيضا ما تسرده الراوية من أحداث ماضية استرجعتها شخصية (شمس)، حيث تقول على لسانها: «عندما مات زوجها أحست أنها هي التي تيتمت وليس الطفلان، كانت في الثالثة والعشرين وبشرى في الخامسة وعلي ابن عامين، ولما انقضت الأيام الثلاثة وتلاوة القرآن... جلس الأهل لطرح السؤال: ما العمل»[2]

تسترجع (شمس) حادثة وفاة زوجها، عندما كانت في الثالثة والعشرين، وابنتها (بشرى) قد بلغت خمس سنوات، و(علي) لا يزال ابن عامين، وقد جاء هذا الاسترجاع بعد تطور كبير في سير الأحداث في الزمن الماضي.

وتقول السّاردة أيضا على لسان (شمس) «وحين ترجع شمس إلى تلك الأيام لا ترى نفسها وهي تنظف البيت وتغسل الملابس... ولا ترى نفسها قلقة وشاحبة ... ولا ترى حتى اللحظات الجميلة الصاخبة التي يأتيها أحدهما ركضا بخبر نجاحه فتحتضنه وتضحك رغم غصة في حلقها ورغبة في البكاء لا تفهم لها سببا».[3]

وهنا يوجد مؤشر يدل على عملية الاسترجاع وهو الفعل (ترجع إلى تلك الأيام)، إذ أن (شمس) تسترجع هذه الأيام التي مرت عليها بعد وفاة زوجها وما عاشته من وحدة وضياع، حيث لم تعد تشعر بالفرح ولم تتذوق معنى السعادة حتى بنجاح طفليها في الدراسة.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص78.

[2]- المصدر نفسه، ص87.

[3]- المصدر نفسه، ص89.

أما الوظيفة التي أدّاها هذا الاسترجاع فهي وظيفة إخبارية بالدرجة الأولى، الغرض منها إعلام القارئ عن حالة (شمس) الشعورية وإعطائه بعض التفاصيل عن ماضيها، كما جاءت وظيفة هذا الاسترجاع لسد ثغرة سردية تمثلت في استرجاع (شمس) لحادثة وفاة زوجها والتي كانت سببا في معاناتها ومكابدتها لمشاق الحياة.

ومن أمثلة تقنية الاسترجاع الخارجي كذلك ما جاء في هذا المقطع حيث نجد شخصية (هنريك) أثناء حديثه مع صديقته (سلمى) يسترجع حادثة تعلمه للعزف فيقول: «لم أحك لك أبدا حكايتي مع هذه الصفارة، إنها فعلا حكاية عجيبة كنت في العاشرة وربما أصغر واصطحبتني أمي إلى أحد المنتزهات... سمعت عزفا تتبعت الصوت فوجدت رجلا طاعنا في السن... سألني الرجل إن كنت أحببت عزفه فحركت رأسي بالإيجاب... وجعلني أمسك الصفارة... ولقد علمني هذا الشيخ العزف».[1]

يعود (هنريك) بذاكرته إلى فترة طفولته التي تعرّف فيها على شيخ يعزف بالصفارة، ليتعلم منه العزف وتصبح إحدى هواياته المفضلة.

وهذا الاسترجاع يعطي للقارئ معلومات حول ماضي طفولة (هنريك) وتحديدا حادثة (الصفارة) مع الشيخ العازف التي كان لها تأثيرا كبيرا في تحول شخصية (هنريك) إلى عازف.

ومن الشواهد على الاسترجاع الخارجي في نص (حَجَرٌ دافئ) ما جاء على لسان (طه) أثناء حديثه مع (بشرى) عن ذكرى نجاحه هو وأخوه خالد في الطور الثانوي انتقالهما للعيش في القاهرة «عندما نجحنا في الثانوية العامة أنا وخالد ذهب أبي إلى أسيوط واشترى ثلاث تذاكر للسفر إلى القاهرة، و في يوم من أيام شهر أغسطس شديدة الحرارة حملنا حقيبة واحدة بها كل ملابسنا وأوراقنا وركبنا القطار وجئنا، قدّم لنا أبي أوراق الالتحاق بالجامعة واستأجرنا هذه الشقة».[2]

وجاءت وظيفة هذا الاسترجاع لسد ثغرة سردية، تمثلت في انتقال (طه) وأخوه (خالد) إلى القاهرة للعيش في المنزل الجديد الذي استأجره لهما والده وذلك لاستكمال دراستهما الجامعية.

[1]- رضوى عاشور: حَجَرٌ دافئ، ص151.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

ومن الاسترجاعات أيضا المتعلقة بشخصية (سلمى) ما جاء عندما عادت بذاكرتها إلى أيام الطفولة فتقول: «هل تذكر يوم تسببت في ضربي.... كنت أركب دراجة استأجرتها من عم علي العجلاتي... أخذ بعض الأولاد يعاكسونني... فإذا بك تظهر في الشّارع وتطلب مني أن أعيد الدراجة إلى عم علي... فرفضت... فركضت كالسهم في اتجاه بيتنا تنادي على سيّد فنزل وضربني»[1]

تستحضر (سلمى) في هذا المقطع حادثة ضربها من طرف أخيها (سيّد)، وقد كان السبب في هذه الحادثة هو جارها (مجدي سلام).

وظيفة هذا الاسترجاع هو الكشف عن ماضي الشخصية (سلمى) ورصد جانبا من جوانب حياتها الخاصة، بالإضافة إلى إضاءة حدث كان يبقى غامضا في الرواية لو لم تسترجعه (سلمى).

2- الاسترجاع الداخلي:

إذا عدنا إلى نص الرواية وجدناها تحمل بين دفتيها استرجاعات داخلية عدة منها: ما جاء على لسان السّاردة عن شخصية (بشرى) حين استرجعت ما شاهدته خلال فترة عملها «في الليل حين آوت بشرى إلى فراشها وجدت نفسها تستعيد ما شاهدته على مدى الشهرين اللذين عملت فيهما ... النساء في ثوبهن الفلاحي نحيلات كالأعواد ... يحملن على أكتافهن وجنوبهن وأذرعهن صغارا منتفخي البطون، الرجال في الجلابيب القطنية الزرقاء يتحركون مع النساء في إيقاع منتظم» [2].

حيث امتزجت في ذهن (بشرى) صورا عديدة عن الحالة البائسة التي يعيشها أهل الريف من تعب وشقاء في سبيل كسب لقمة العيش.

وتكمن وظيفة هذا الاسترجاع الداخلي في أنه أعطى معلومات تفيد المتلقي وتخدم النص في آن واحد.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص163.

[2]- المصدر نفسه، ص 36-37

ومن الاسترجاعات الداخلية أيضا ما ورد عن شخصية المعلمة (بشرى) «منذ أسابيع طويلة، ربما ثلاثة أشهر الآن، وهي تستحضر صورته كل يوم تذكره وتفكر فيه، وحين تأوي في الليل إلى فراشها تخلع نظارتها وتغمض عينيها فتراه ويدور بينهما حديث هادئ» [1].

هنا تسترجع المعلمة (بشرى) صورة صديقها (طه) بعد مرور زمن على الالتقاء به، محاولة تذكر ملامح وجهه وضحكته وطريقة كلامه وذلك الحديث الهادئ واللطيف الذي دار بينهما، وهو استرجاع داخلي محدد (ثلاثة أشهر).

ووظيفة هذا الاسترجاع وظيفة جمالية قصدت من خلالها الراوية كسر التسلسل الزمني للأحداث، وهو استرجاع يعكس الحالة الداخلية للشخصية بين الشعور بالضيق والتعب النفسي وطلب الراحة عن طريق الذكرى الطيبة.

كما تستذكر (بشرى) أثناء حديثها مع (سلمى) أيام التعليم في أحد أرياف مصر « البنات كن يأتين قبل الدراسة بساعة و أحيانا ساعة ونصف وكان ذلك مؤثرا فعلا لأن معظمهن يستيقظن قبل طلوع الفجر لحلب الجاموسة أو تنظيف الدار أو تحضير لقمة لإخوتهن الذكور ثم يقطعن عدة كيلومترات سيرا على الأقدام للوصول إلى المدرسة» [2].

حيث لاحظت (بشرى) أن بنات الريف يتميّزن عن غيرهن بحب العمل، فبالرغم من صعوبة الحياة و قساوتها (انعدام المواصلات، الأعمال المنزلية الشاقة ...) إلا أنهن مواظبات في دراستهن.

وقد لجأت السّاردة إلى هذا النوع من الاسترجاع من أجل العودة والتذكير بأحداث ماضية تتمثل في الأوضاع المزرية في الأرياف المصرية ومحاولة كشفها للقارئ، فيعرف من خلالها أحداثا ماضية هامة ومحطات زمنية ومالها من دور في تكوين الشخصية وتحديد طبيعتها وتحولاتها.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 53.

[2]- المصدر نفسه، ص 77.

وتسترجع شخصية (بشرى) أيضا تفاصيل زيارتها لقرية زوجها (طه) « تستغرقها كل اللحظات الصغيرة التي مرت في دقائق أو في غمضة عين تفكر في البؤس والذباب والحب والغبار وصرامة النساء ومعمار البيوت ... وتظل تسترجع تلك الزيارة إلى بيت أم خالد التي استقبلتهم مهللة، وبكت وهي تودعهم بالباب» [1].

في هذا المثال تسترجع (بشرى) ما شاهدته من بؤس وشقاء ووضع كله حرمان وذباب وغبار وصرامة النساء... وتعود بذاكرتها أيضا لاسترجاع زيارتها (لأم خالد) هذه المرأة التي استقبلتهم بالتهليل، وودعتهم بالبكاء عند بالباب.

وفي مثال آخر تسترجع (بشرى) حدثا أليمًا وقع لها في الماضي « كانت متوجسة وهي تستعيد بشكل تلقائي كل تفاصيل ذلك اليوم قبل عامين عندما اشترت الورد ولم تستطع الوصول إلى طه بسبب المظاهرات» [2].

تسترجع (بشرى) في هذا المقطع ذلك الحدث الذي وقع لها قبل عامين وهي في طريقها للوصول إلى مقر عمل زوجها (طه)، وذلك من أجل أن تهديه باقة ورد ولكن المظاهرات تحول دون أن تصل إليه.

ومن الاسترجاعات الداخلية ما جاء عن طريق شخصية (علي) الذي يتذكر حادثة اعتقاله مع الطلبة في الجامعة والذين كانوا متعاونين فراحوا يرددون بأعلى صوتهم أنشودة " بلادي بلادي بلادي لك حبي وفؤادي"، فيقول مخاطبا أمه (شمس): «تخيلي يا أمي تخيلي هذا المشهد أكثر من ألف ولد وبنت ينشدون معا في هذه الساعة المبكرة من الصباح» [3].

يعتبر هذا الاسترجاع الداخلي لمحة تاريخية زمنية هامة في حياة الشخصية، يمثل نقطة فارقة في مساره الأكاديمي والنضالي، فاسترجاع هذا المشهد المعبر عن الوطنية يمنح القارئ فرصة معرفة أبعاد الشخصية.

ومن الشخصيات التي تسترجع فترة زمنية داخلية نجد شخصية (شمس) التي تسترجع ذكرياتها وسط أبنائها وذلك من خلال مشاهدتها للصور التي أخذتها معهم في حفل زفافهم « كانت شمس وهي تتأمل الصور التي

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 108، 110.
[2]- المصدر نفسه، ص 135.
[3]- المصدر نفسه، ص 45.

التقطت في تلك الليلة وترى جمال الأولاد تقول لنفسها أن الإنسان لا يشعر بالنعمة وهي بين يديه وعندما تزول يراها واضحة كالنهار» [1].

في هذا المثال تتحسر (شمس) على الأيام التي كان الأولاد ملتفين حولها ويملأون البيت بالحب والحنان، مما جعلها تحس بالضعف قائلة أن الأبناء لا تقدر بثمن.

ويشير هذا الاسترجاع إلى الحالة النفسية الداخلية الصعبة التي عاشتها (شمس)، والسبب في ذلك زواج الأبناء وبعدهم عنها، وقد كشف هذا الاسترجاع عن جانب من جوانب حياة هذه الشخصية الخاصة والتحولات الاجتماعية والذاتية التي طرأت عليها.

كما تستحضر (سلمى) صورة والدها بعد أن بلغها خبر وفاته وهي متواجدة في الغربة (فيينا) يوم ودّعها في المطار، ما جعل دموعها تسيل «قبل أن تنام استعادت لأول مرة منذ سفرها وجه أبيها وهو يودعها في المطار»[2].

يكشف هذا الاسترجاع الحالة النفسية الصعبة (لسلمى) وهي في الغربة وفقدانها لوالدها وأثر ذلك على تحولات الشخصية (الحداد، تأزم الحالة النفسية، الضياع في الشوارع ...).

ومن نماذج الاسترجاع الداخلي أيضا في رواية (حَجَرٌ دافئ) تذكر (سلمى) للرسالة التي بعثتها لها خالتها (شمس) بعد جلسة العشاء التي جمعتها مع (هنريك) في الكوخ حيث تقول السّاردة « تذكرت سلمى رسالة خالتها شمس فأخرجتها من حقيبتها وفضتها وكانت شمس تقول إنهم قبضوا على طه مرة أخرى» [3].

وهو استرجاع داخلي غير محدد عبرت عنه السّاردة بالفعل الماضي (تذكرت).

وقد أدى هذا الاسترجاع إلى تغيير مجرى السرد وأحداث الرواية، ف (سلمى) ما كان لها أن تلبي دعوة صديقها (هنريك) لو أنّها اطلعت على مضمون الرسالة.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 120.

[2]- المصدر نفسه، ص 117.

[3]- المصدر نفسه، ص 149.

ب– الاستباق:

يمثل الطرف الثاني من المفارقة الزمنية أو الترتيب الزمني، ويقوم على التنبؤ أو التكهن بأحداث لاحقة من زمن المحكي الأول ينتظر وقوعها في زمن المستقبل، وقد وردت هذه التقنية بنوعيها:

1– الإستباق الخارجي:

وإذا عدنا إلى رواية (حَجَرٌ دافئ) نجد أن هذا النوع ورد بقلة مقارنة بالاستباق الداخلي، ومن أمثلته الواردة في نص الرواية تلك الأمنيات التي تمنتها (شمس) حول أبنائها، تقول السّاردة على لسان (شمس): "حتى سعيد زوج سلمى سيكون حاضرا، غالبت شمس تنهيدة وهي تؤكد لنفسها غدا ينصلح حالهما ويصبحان أكثر من السمن على العسل" [1].

تستبق (شمس) في هذا المقطع الأحداث حيث تقفز لتخبرنا عما تتمناه وتؤمن يقينا بالله بحدوثه في المستقبل القريب وهو أن ترى (سلمى) وزوجها (سعيد) متفاهمين وتأمل أن تتحسن العلاقة بينهما، وهو ما لم يحدث في المستقبل، إذ إن العلاقة بين (سلمى) و(سعيد) تأزمت فيما بعد مما أدى إلى انفصالهما.

كما ورد مثالا آخر عن الاستباق الخارجي على لسان (مديحة) أثناء حديثها مع (سلمى)، حيث تتوقع عودتها إلى مصر " قولي لخالتي شمس أنني سوف أعود العام القادم وسأقيم معها إلى أن أجد عملا وعريسا" [2].

في هذا المثال تتنبأ (مديحة) وتتوقع قدومها إلى مصر للعيش مع خالتها (شمس) في بيتها، وقد جاءت عبارة (سوف والسين) المستقبليتين للدلالة على المستقبل، غير أن هذا الاستباق لم يتحقق في مسار أحداث الرواية.

[1]– رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 48.

[2]– المصدر نفسه، ص 175.

2- الاستباق الداخلي:

وهو الذي لا يخرج عن الإطار الزمني لأحداث الرواية، ومن أمثلته في رواية (حَجَرٌ دافئ) ما نجده في حديث السّاردة عن أمنيات الأم (شمس) بعودة ابنها (علي) الذي تم اعتقاله من طرف الحكومة «خطت شمس إلى عتبة العمارة بقدمها اليمنى وتمنت أن يعود علي "هذا المساء" ثم استدركت "الآن نعود فنجده بانتظارنا »[1].

في هذا المقطع تتوقع الأم (شمس) وتحلم بعودة ابنها إلى أحضانها، فتنتظر قدومه بشغف، ولكن هذا لم يحدث إلا بعد مرور فترة طويلة من الزمن.

ووظيفة هذا الاسترجاع هي خلق عنصر التشويق لدى القارئ بإحساسه بوجود متغير في الأحداث مستقبلا، مما يخلق لديه ذلك المخيال الذي يلائم نوعية هذا التغير، ويجعله يتتبع أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها، كما يمنح القارئ لمحة عن الحالة النفسية للشخصية وهي لحظات الشوق والحنين والترقب للقاء الابن.

كما تتمنى الأم (شمس) عودة ابنتها (بشرى) حيث تقول «سيذهب لاستقبال أخته ويعودان معا إلى البيت وسيلتم شمل الأحباب كلهم على الغذاء اليوم»[2].

وفي هذا الشاهد ورد استباقا داخليا حيث تمنت الأم (شمس) في حوارها الداخلي (مونولوج) عودة ابنتها (بشرى) من الريف ووصولها إلى البيت بخير، وهو ما تحقق فيما بعد.

تمثل الاستباق في هذا المقطع السردي في الأمنيات والأحلام التي توهمتها (شمس) حول أبنائها اللذين عاشا أوقاتا صعبة في غياب والدهما « طالما كررت شمس لنفسها أن الأمور لن تبقى دائما على ما هي عليه سيكبران وسيعوض الله صبرهما خيرا وستراهما صالحين متعلمين، ساعتها ستأتي راحة البال وكانت تتعجل مرور السنوات وتنتظر»[3].

تتطلع (شمس) لمستقبل أبنائها وتحلم بأن تراهم كبارا، متعلمين وصالحين، وقد جاء هذا الاستباق ليعبر عن حالة القلق والخوف الذي عاشته الأم (شمس) حول مستقبل أبنائها الغامض والمجهول.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 29.

[2]- المصدر نفسه، ص 48.

[3]- المصدر نفسه ، ص 87

وتستبق أيضا (شمس) حدثا اجتماعيا سياسيا في قولها: «غدا ستهاجم الحكومة الناس وكأنهم هم المخطئون»[1].

يبيّن هذا الاستباق الداخلي المعرفة الجيدة للسّاردة (عن طريق شخصية شمس) بالأوضاع الاجتماعية والسياسية وطبيعة نظام الحكم الذي يتصف بالظلم واللاعدل وكذلك غياب العدالة الاجتماعية وانتشار الفقر والبطالة وغلاء الأسعار وهي أوضاع تنبئ بحدوث الفوضى التي توقعتها السّاردة على لسان (شمس) وهو ما حدث فعلا حيث يتظاهر الشعب ضد غلاء الأسعار، ويحدث الاجتياح العسكري للمنطقة ويتم تطويقها وتعتقل الحكومة أفرادا كثيرين من المتظاهرين، وقد تم تحديد هذا الاستباق بعبارة زمنية هي (غدا ستهاجم).

ويؤدي هذا الاستباق وظيفة تنبيهية للقارئ على سوء الأحوال وأن الوضع لا ينبّئ بخير وهذا ما يضع المتلقي أمام حالة نفسية مضطربة بسبب اضطراب الشخصيات وعدم ارتياحها، ومن جهة أخرى يؤدي وظيفة إبلاغية بأخذ الحيطة والحذر لما هو قادم، وهنا نجد قلقا حتميا يراود شخصية (شمس) فهي متخوفة من المصائب التي لن تنتهي بسبب ظلم الحكومة والظروف السياسية التي تعيشها البلاد.

ونقرأ في نص الرواية مقطعا سرديا آخر يجسد استباقا داخليا ورد عن طريق شخصية (سلمى) وهي تخاطب صديقتها (بشرى) «قلت لأبي إنني قدمت لمسابقة ترجمة وإنني لو نجحت فسأحصل على عمل بمرتب ممتاز في فيينا ولكني سأنجح في الامتحان و سأسافر» [2].

استبقت (سلمى) حدثا تمنت وقوعه عما قريب، وهو نجاحها وحصولها على عمل جيد في (فيينا) يضمن لها عيشا كريما ويخلصها من قيود والدها وجبروته.

وقد تحقق هذا الاستباق في الأحداث اللاحقة للرواية إذ أصبحت (سلمى) فعلا مترجمة في (فيينا)، حيث تقول مخاطبة جارها (مجدي سلام): « أعمل مترجمة في النمسا» [3].

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 143.

[2]- المصدر نفسه، ص 73

[3]- المصدر نفسه، ص 164.

من خلال دراستنا لتقنيتي الاسترجاع والاستباق في رواية (حَجَرٌ دافئ) نجد أن الاسترجاع قد طغى على أحداث الرواية، عكس الاستباق الذي ورد بقلة، فقد شكل الاسترجاع حيزا هاما في حياة الشخصيات، إذ لجأت إليه الروائية لإمدادنا بمعلومات عنها، وقد ساهما في صهر المسافات وملء الفجوات التي تركتها الراوية، ومن ناحية أخرى أبعدت الملل والرتابة عن القارئ، حينما تتحول من سياق سردي آني حاضر إلى سياق سردي قديم ماضي أو مستقبلي، فيتجدد النفس لديه، وهو ما يساعد على بث الحيوية في العمل الروائي ويكسبه جمالية وفنية جديدة.

2- مستوى المدة:

يستند النص الروائي في تحديد الإيقاع الزمني على عنصرين أساسيين هما: التبطيء والتسريع، فالنص الروائي يتأرجح بين الاستطراد الذي يكبح وتيرة سير الأحداث من خلال تقنيتي (المشهد) و (الوقفة)، والتسريع الذي يعتمد على تقنيتي (الحذف) و(الخلاصة)، ومن خلال هذه التقنيات تنتج لنا علاقات المدة ويتحدد إيقاع سرد الأحداث.

2-1-حركات تسريع السرد:

يخضع العمل الروائي إلى العديد من التقنيات التي تؤثر على إيقاعه الزمني، وتساعد في تسريع عملية السرد ومن أبرزها تقنيتي الخلاصة والحذف:

أ-الخلاصة:

هي تقنية من تقنيات تسريع السرد، وقد وردت هذه التقنية في رواية "رضوى عاشور" في مقاطع عدة منها تلخيص السّاردة على لسان (شمس) تحضيرات حفل زفاف ابنتها (سلمى) «تنزل شمس مع سلمى لاختيار الأقمشة ... تعودان إلى البيت... تنهمك شمس في قص ثوب جديد للعروس... ثم تساعد في إعادتها بحرص... أو قد تواصل العمل وهي تدلي برأيها في النقاش... وعلى مدى عام كامل كانت سلمى... هي موضع الاهتمام... وشمس ترى البنت متألقة تطير هنا وهناك»[1]

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص17.

لجأت الراوية هنا إلى تلخيص أحداث فترة زمنية طويلة (عام كامل) في أسطر قليلة، حيث لخصت التحضيرات التي كانت تقوم بها عائلة (سلمى) لعرسها والتي استغرقت عاما كاملا في بضعة أسطر ومرت عليها مرورا سريعا، وإذا ما قارنا هذه الفترة الزمنية الطويلة بمساحة السرد التي خصصت لها وجدناها صغيرة جدا.

وتؤدي هذه الخلاصة وظيفة إخبارية وذلك لأنها تزودنا بمعلومات عن مرحلة من حياة (سلمى) وهي مرحلة زواجها وزفافها.

وتتجلى الخلاصة كذلك من خلال حديث الراوية عن سفر (سلمى) إلى (فيينا) حيث تقول: « في الأيام التالية كانت فرحة كطفلة تركت على هواها تذهب إلى عملها الجديد، تتسكع في الشوارع، تتناول طعامها فيما يحلو لها من المطاعم والمقاهي ».[1]

تلخص السّاردة في هذا المقطع مدة الأيام التي قضتها سلمى في (فيينا) وهي تشعر بالفرح والسعادة والراحة ولخصتها في أسطر معدودة، وقد عمدت إلى هذه الخلاصة وذلك لتجنب الإطناب الذي يؤدي إلى ملل القارئ وضجره.

وفي مثال آخر لخصت السّاردة أحداثا جرت في مدة معينة نسبيا (شهور) ركزت فيها على أحداث معينة هي احتفاء (سلمى) بالمدينة وتجوالها في أرجائها وشوارعها «لشهور ظلت سلمى تحتفي بالمدينة الجديدة أحبت مقاهيها، المقاهي الصغيرة ذات الأثاث الخشبي الداكن والأضواء الخافتة، حيث يتحرك الرواد كالأشباح وسط المكان المعتم العابق بالدخان والمقاهي الفسيحة ذات المقاعد العتيقة والأسقفة العالية والثريات المتلألئة الضخمة»[2]

عمدت السّاردة من خلال هذه الخلاصة إلى إعطاء تلخيص موجز ومكثف حول مدينة (فيينا)، وكيف كانت مقصدا للسياح تتميز بمقاهيها الكثيرة ومبانيها العالية وشوارعها المكتظة ...

وبذلك يمكن القول إن الراوية وعلى قدر اختزالها لمواصفات مدينة (فيينا) استطاعت تجسيد صورة واقعية عنها، فيتمكن القارئ من خلالها أن يكوّن نظرة عامة عن هذه المدينة.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص93-94.

[2]- المصدر نفسه، ص 94.

ونقف أيضا على خلاصة أخرى لجأت إليها الراوية وذلك في حديثها عن المظاهرات الطلابية "منذ ثلاثة أيام والبلد مقلوبة أخرجت الحكومة الطلبة المعتصمين في الجامعة بقوة الشرطة واعتقلتهم "[1]

في هذا المثال اختزلت الراوية ما حدث من مظاهرات واعتصامات في البلد واعتقال الشرطة للطلبة في الجامعة طيلة (ثلاثة أيام) ولخصتها في سطر واحد، فسرعت بذلك من وتيرة السرد ولم تتطرق إلى تفاصيل وحيثيات تلك المظاهرات والإعتصامات.

وتتجلى تقنية الخلاصة الوصفية أيضا في تلخيص السّاردة لمواصفات (النّاظرة) " قامت المرأة من خلف مكتبها لمصافحتها، وجه أبيض مستدير وجسد ممتلئ وشعر مصبوغ بالحناء وحاجبان رفيعان مقوسان... ونظرة فاحصة في العينين المكتحلتين "[2]

بهذه الأسطر القليلة قدمت لنا السّاردة وصفا لشخصية (النّاظرة) في أول ظهور لها، حيث زودتنا ببعض صفاتها التي تميزها (وجه أبيض، حاجبان رفيعان، عينان مكتحلتان).

ومن الشواهد أيضا على تقنية الخلاصة قول السّاردة: "سبعة أيام قضتها شمس في الإعداد لذلك اليوم كنست ونفضت ودعكت وحكت ومسحت و غسلت ولمعت ورتّبت "[3]

تلخص لنا الراوية في هذا المثال الأعمال المنزلية الروتينية المتكررة طوال أيام الأسبوع التي قامت بها (شمس) خلال سبعة أيام في كلمات معدودة (كنست، نفضت، مسحت...) تجنبا للتمطيط والإطالة والتكرار وهو أسلوب فني جمالي في السرد.

تلخص السّاردة في مقطع آخر الأيام التي قضتها (بشرى) مع (طه) في قريته "كثيرا ما كانت بشرى تفكر في تلك الأيام... وصغار في المدارس، صغار في الأزقة، وصغار في الحقول، أعواد نحيلة دائما وعيون سوداء أو بنّية أو عسلية ".[4]

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 30.

[2]- المصدر نفسه، ص34.

[3]- المصدر نفسه، ص177.

[4]- المصدر نفسه، ص109.

تجسد لنا هذه الأسطر وظيفة الخلاصة المتمثلة في العودة الخاطفة إلى الأحداث الماضية، ذلك أن الراوية هنا تسرد الرحلة التي قامت بها (بشرى) وما شاهدته من أوضاع مزرية (أجساد نحيلة، وجوه سمراء، صغار في الحقول...) وتلخيصها في أسطر معدودة.

ومن النماذج أيضا على تقنية الخلاصة في الرواية قول السّاردة على لسان (شمس): «ومضت لحظات قبل أن تعي أن بشرى وعلي كبرا وتعلما وتوظفا وتزوجا وأنجبا وأن النائم أمامها هو حفيدها»[1]

تخلص لنا هذه الأسطر الكثير من المحطات في حياة أبناء (شمس) ككبرهم وتعليمهم ونجاحهم وزواجهم، لكن الراوية قامت بتقليصها في بضع أسطر من الرواية، وذلك لأنّ زمن القصة وزمن الخطاب لا يتساويان.

وفي الأخير نجد الروائية أكثرت من هذه التقنية أو الحركة السردية التي كانت لها وظيفة هامة، إذ لعبت دورا فعالا في طي المسافات الزمنية وصهرها لأنها بصدد استرجاع حوادث ماضية لابد من اختزالها في بضعة أسطر أو كلمات حتى لا تثقل كاهل الرواية وتوقعها في الإطناب.

ب- الحذف:

وهو تجاوز فترة زمنية من الرواية وقطعها وإسقاطها دون التعرض إلى تفاصيلها، وقد ورد في رواية (حَجَرٌ دافئ) نوعان من الحذف هما:

- **الحذف المحدد:**

وهو الذي يعلن عن الفترة المحذوفة من زمن القصة وذلك بالتصريح بها، وبرز هذا النوع في رواية (حَجَرٌ دافئ) ومن أمثلته: ما أوردته السّاردة عن (بشرى) حول شخصية (طه):

«بعد ثلاثة أسابيع عاد ليستكمل بعض البيانات الخاصة بالبحث الذي يجريه حول التعليم في الريف»[2]

لم تتطرق الراوية هنا إلى التفاصيل والأحداث التي جرت مع (طه) طيلة فترة غيابه والتي تقدّر بـ(ثلاثة أسابيع) لتنتقل مباشرة للحديث عن عودته.

[1]- رضوى عاشور: حَجَرٌ دافئ، ص191.

[2]- المصدر نفسه، ص51.

وقد جاء هذا الحذف من أجل تشويق القارئ وإعمال فكره وخلق فضول في نفسيته، فيتساءل عمّا جرى معه مدة ثلاثة أسابيع.

ونجدُ الحذف المحدد أيضا في حديث الراوية عن سفر (بشرى) إلى القاهرة «سافرت إلى القاهرة في عطلة قصيرة قضت يومين بالعاصمة ولما عادت سألت إن كان قد جاء في غيّابها »[1]

تذكر الراوية في هذا الحذف العطلة التي قضتها (بشرى) في القاهرة لمدة (يومين)، لكنّها لم تحدد تفاصيل هذه الرحلة وما عاشته (بشرى) خلالها من أحداث، والانطباع الذي تركته في نفسيتها، وهي أحداث لا أهمية لها في بناء الحدث، لذلك تجاوزتها السّاردة.

ويتجلى الحذف أيضا في قول السّاردة: « مرت عشرة أشهر كاملة على زواجها وها هي علاقتها بسعيد تتدهور كأنها حجر يتدحرج »[2]

قدّرت الراوية في هذا المثال مدة تلك الأيام التي قضتها (سلمى) مع زوجها (سعيد) (عشرة أيام)، لكنها لم تتطرّق إلى الأسباب التي أدت إلى تدهور علاقتهما، وهذا من أجل تشويق القارئ ليستمر في متابعة الأحداث اللاّحقة التي ستكشف عن مصير هذه العلاقة ومآلها.

ومنه فالحذف هنا يؤدي وظيفة جمالية من خلال بث عنصر التشويق وجعل القارئ يتتبع ما ستؤول إليه الأحداث.

وقد ورد حذف آخر في حديث الراوية على لسان (شمس) عن حادثة اعتقال طه «ويوم قام العمال بالمظاهرات وألقى القبض عليه بقي محبوسا شهرا كاملا ولما خرج قالت له إنّ عليه أن يكون أكثر حرصا »[3]

لم تحدد الراوية الفترة الزمنية التي جرت فيها حادثة اعتقال (طه)، ولم تشر إلى الأحداث والوقائع التي جرت معه خلال مدة إقامته في السّجن والتي قدّرت بنحو (شهر كامل).

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 52.

[2]- المصدر نفسه، ص 66.

[3]- المصدر نفسه، ص 125.

ولم يكن هذا الحذف عشوائيا، وإنّما لتحقيق الغاية المنشودة وهي التعجيل بحركة السّرد وعدم الرّغبة في العودة إلى تفاصيل هذا الحدث لأنه غير مرغوب فيه.

ومن الشواهد أيضا على تقنية الحذف المحدد في رواية (حَجَرٌ دافئ) قول السّاردة على لسان (منيرة): «قالت منيرة وهي تضحك أنّها لم تدخل الحديقة منذ ثلاثين سنة »[1]

تبيّن الراوية في هذه العبارة المدّة الزمنية التي مرّت منذ زيارة (منيرة) الأخيرة لحديقة الحيوانات، فالمدّة الزّمنية المحذوفة هنا معلنة وهي (منذ ثلاثين سنة)، وقد بيّن هذا الحذف حالة الحرمان التي عرفتها الشخصية لمدة طويلة لم تشأ تفصيل أحداثتها.

ومن أمثلة الحذف المحدد كذلك حذف السّاردة لأحداث كثيرة جرت في حياة (شمس) في مدة محددة وهي (ثمانية عشر سنة)، وذلك في قولها: «بل كأنه الأمس حين جاءت إلى البيت الذي كان جديداً ولامعا ككل الأشياء الأخرى، البوابة الحديدية الخضراء، الجدران المطلية حديثا، الأحواض البيضاء، الصنابير المعدنية، الأواني، الأثاث، الحقائب التي ضمّت ملابسهما حتى هما كانا جديدين، هي بأعوامها الثمانية عشر، وهو بشعره الأسود وشاربه الكث وبريق عينيه وضحكته الصّاخبة»[2]

وهو حذف محدد، فالرّاوية لم تُفصّل في وقائع وأحداث هذه الفترة الزّمنية الطويلة (ثمانية عشر سنة)، بل اكتفت بوصف البيت ومحتوياته وأوصافه (جديد، لامع، جدران مطلية حديثة)، وكذا بوصف زوجها وصفا خارجيا (الشعر الأسود، بريق العينين، والضحكة الصّاخبة).

وقد جاء هذا الحذف اختصارا للزّمن كي لا يطغى السرد الخاص بحياة (شمس) على السّرد الخاص ببقية الحوادث.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 188.

[2]- المصدر نفسه، ص 08.

- **الحذف غير المحدد:**

وهو الذي لا تتحدد فيه المدة الزّمنية للفترة المحذوفة، فيترك للقارئ مهمة تحديدها وتقديرها، وقد ورد هذا النوع من الحذف في رواية (حَجَرٌ دافئ) من خلال حديث الراوية عن وفاة زوج (شمس)، حيث تقول: "كان موته قد داهمها كما تدهم إنسان سيارة صدمتها وأفقدتها اتزانها وثقتها بأن الأرض ثابتة تحت قدميها "[1]

لم تحدد السّاردة في هذا السياق الفترة الزمنية التي توفي فيها زوج (شمس) وظروف وفاته أو كم مرّ بالضبط على وفاته (شهر، أو سنة، أو عشرة أيام)، واكتفت فقط بالإشارة إلى ما جرى معها بعد هذه الحادثة، وحذفت ما ينصُّ تحديداً على مدّتها، وذلك لأنّ هذا الحدث مؤلم بالنسبة لشخصية (شمس).

ولم يكن هذا الحذف عشوائيا وإنّما عن قصد، غرضه إشراك القارئ في الحالة النفسية المضطربة والحزينة التي كانت تجتاح بطلة الرّواية نتيجة وفاة زوجها وقلقها حول مستقبل أبنائها.

ونجد الحذف غير المحدد في موضع آخر من الرواية، تمثل ذلك في قول السّاردة عن شخصية (شمس): "وكلّما تقدّم العمر بها شعرت بالامتنان لاقتراح رشيدة أخت المرحوم "[2]

لم تصرّح الراوية هنا بالمرحلة العمرية التي مرت بها (شمس) أو وصلت إليها، واكتفت بالتلميح لها بعبارة (كلما تقدّم العمر)، والقارئ لهذا المقطع يشعر بأن هناك فجوة في سرد الأحداث فيحاول ملء تلك الفجوة وذلك بتقدير الفترة المحذوفة من حياة (شمس).

ومن نماذج الحذف غير المحدد أيضا قول السّاردة: "كان يبدو لها طوال تلك السنوات أنّ الخوف يتبدّد عندما لا يعود الأطفال أطفالا "[3]

اكتفت الرّاوية هنا بالتلميح إلى السنوات التي ظلت (شمس) فيها خائفة على أبنائها، لكنّها لم تتطرق إلى تفاصيل ما عاشته طيلة تلك السنين التي كانت تشعر فيها بالخوف.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 88.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 89.

ووظيفة هذا الحذف هنا وظيفة تبليغية لأنّ الكاتبة أرادت تبليغ القارئ أنّ قلب الأم هو القلب الوحيد الذي يبقى على حاله رغم مرور السنين، فهو القلب النابض بالحبّ والحنان والخوف والعطاء.

ومن الشّواهد كذلك على تقنية الحذف غير المحدد في رواية (حَجَرٌ دافئ) قول السّاردة: «كانت السّاعات القليلة التي جمعتهما قد خلفت لحظة تواصل تجعل الفراق صعبا»[1]

لم تقدّر الرّاوية هنا مدة تلك الساعات التي جمعت (سلمى) بـ (مديحة)، واكتفت بذكر نتيجة ساعات اللقاء القليلة التي جمعتهما وهي أنها خلقت لحظة تواصل بينهما، وهي نتيجة تغني عن ذكر أحداث هذه الفترة بالتفصيل.

من خلال الأمثلة التي تطرقنا إليها، وقراءتنا لهذه الرّواية اتّضح أنّ الرّوائية اعتمدت على تقنيتي التلخيص والحذف بدرجة متقاربة لدورهما الكبير في تسريع السّرد وهو ما يحفظ تماسك النّص الروائي ويمنع ملل القارئ من أحداث الرواية.

2-2- حركات إبطاء السّرد:

ويقصد بالتبطيء تعطيل السّرد، ويتمثّل في الوقفة الوصفية والمشهد (الحوار) واللذان سنحاول التعرض لأمثلة عنهما وطريقة بنائهما في الرواية:

أ- الوقفة:

الوقفة الوصفية هي تقنية من تقنيات التبطيء التي اعتمدت عليها الراوية خلال سرد الأحداث.

ومن أمثلة الوقفة الوصفية داخل نص رواية (حَجَرٌ دافئ) وصف السّاردة لصورة (سلمى) يوم زفافها «سلمى أكملت زينتها وهي الآن تقف أمام المصوّر ... يضغط المصوّر على زر آلته ... يلتمع ضوء ثم ينفرطن وهن يضحكن ... تبدوا سلمى جميلة كالعرائس في صوّر المجلات الملوّنة تلبس الأبيض الطويل الذي حاكته لها

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 175.

شمس وتحمّلت على غير عادتها بالمساحيق وزيّنت العينين بالكحل والجفنين بظل أخضر خفيف ... وشعرها الكستنائي الذي اعتادت ربطه خلف أذنيها»[1]

قدّمت السّاردة هنا مجموعة من الصّفات الخارجية التي تميّزت بها (سلمى) يوم عرسها، فقد كانت فائقة الجمال بلباسها الأبيض الطويل، وتسريحة شعرها، وعيناها المكتحلتان ... وهذه الصفات تجعل القارئ يشعر بأنّ الوصف صادر عن شخصية (سلمى)، وليس عن طريق معرفة مسبقة قامت الكاتبة بتقديمها لتلك الشخصية التي منحتها وصفا خارجيا، وهو وصف يبدو منطقيا باعتبار طبيعة الحدث (الزفاف) حتى يعرف القارئ هذه الصفات المكمّلة للحدث وبنائه وتفسيره وتحليل طبيعة الشخصية ودورها.

ويأتي هذا الوصف لتعطيل حركة السّرد مؤقتا وفسح المجال لوصف عناصر سردية تبدوا مهمة لإيضاح المشهد السّردي لدى القارئ وهي وقفات وصفية لها أثر في بناء السّرد.

وفي مثال آخر عن هذه التقنية تصف السّاردة الشيخ الذي التقت به (بشرى) في الرّيف، حيث تقول: «كان يجلس فلاح كبير يضع على كتفيه عباءة سوداء يلفّها عليهما وكأنّها شال ويرتكز بمرفقيه على ركبتيه المتباعدتين ...كانت التجاعيد على وجه الرّجل تشير إلى أنّه طاعن في السن ومع ذلك كان في عينيه بريق وحيوية»[2]

أعطت الرّوائية هنا وصفا لملامح الفلاح الذي صادفته (بشرى) عند ذهابها إلى القرية مع زميلتها التي كانت تعدّ بحثا عن المرأة في الرّيف، وقد تميّز هذا الفلاّح بلباسه التقليدي وجلسته الخاصة، وتجاعيد تُظهر كِبر سنّه، لكن رغم ذلك يبدوا في عينيه بريق يوحي بحيويته ورغبته في الحياة.

فالرّاوية من خلال وصفها لهذه الشخصية (الفلاح) سهّلت من عملية معرفتها لدى القارئ من خلال تقديم بعض ملامحها وهذا ما يجعل القارئ يغوص أكثر في أعماقها ويفهم طريقة تفكيرها، مما يُؤدي به إلى التفاعل مع أجواء الرّواية وعيش مشاهدها قبل أن يستأنف الحدث وتستمر الحركة.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 58.

ومن الشّواهد على الوقفة الوصفية أيضا وصف السّاردة لزوج (شمس) «كان رحمه الله طويلا ووسيما جاء لخطبتها وهو يلبس بذلة وقميصا أبيض وربطة عنق جميلة، كان لامعا أنيقا، عريس حقيقي»[1]

تقدم السّاردة مجموعة من الصفات الفيزيولوجية التي تميّز بها زوج (شمس) يوم جاء لخطبتها كالطول، الوسامة، الأناقة، وهذه الصفات هي التي تُعطي للقارئ لمحة عامّة عن هذه الشخصية (زوج شمس) وتفسير طبيعة دورها أو وظيفتها السّردية.

وتتجلى الوقفة أيضا في وصف السّاردة لأهل الرّيف «النساء كالبيوت هنا لا تخرج النساء حاسرات الرؤوس ولا يجلس على عتبات الدّور ولا يسرن في الشّوارع فُرادى، نساء متسربلات بالأسود، أشكال هرمية سوداء صغيرة تغمر الأجساد التي لا يظهر منها سوى أقدام تغطّيها جوارب سميكة من القطن الأسود وأحذية سوداء رخيصة يعلوها التراب... نساء صغيرات كأشجار الكمثري تُثقل فروعهن الدقيقة كثرة الثمار»[2]

تزوّدنا السّاردة في هذا المقطع ببعض مواصفات النسوة في الريف، إذ يتميّزن بأجسادهن النحيلة ولباسهن الأسود، ولا يخرجن بمفردهن إلى الشّارع.

وقد جاء هذا الوصف الذي استغرق الصفحة كاملة من أجل كسر رتابة السرد المباشر للأحداث ولكي يكشف للقارئ قساوة وصعوبة الحياة في الريف وصرامة النظام والتقاليد الاجتماعية.

كما نجد وصفا آخر لشخصية (يان) «كان الشاب أطول منها قليلا، عريض المنكبين، قوي البنية وإن لم يكن بدينا وله وجه عريض وعينان زرقاوان وكان يصفف شعره الشقر بحيث يخفي بدايات لصلع ... كان لطيفا وشديد التهذيب» [3].

في هذا المثال تمزج الراوية بين الوصف الخارجي والداخلي وهذا عندما تطرقت إلى وصف شخصية (يان) صديق (سلمى)، حيث تبدأ هنا من الوصف الخارجي للشخصية بدءً من طوله وشكل وجهه ولون عينيه ثم

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 90.
[2]- المصدر نفسه، ص 109.
[3]- المصدر نفسه، ص 113، 115.

تغوص في أعماقها إذ تذكر أنه مهذب وحسن الخلق فمن خلال هذا الوصف يتم إيقاف تنامي الأحداث ويعطي للقارئ استراحة يسترجع فيها أنفاسه.

والغرض من هذا الوصف هو تقديم شخصية (يان) وتعريفها للقارئ.

ويظهر كذلك في رواية (حَجَرٌ دافئ) وصف لبعض الأماكن نذكر منها « تحب هذا الشّارع الذي لا تدخله السيارات ويمشي فيه الناس على هواهم ببطء أو مهرولين ليقضوا حاجة في الشراء أو المشاهدة ... وتؤنسها المحلات التجارية الكثيرة التي تتلألأ واجهاتها بالأضواء المركزة على الملبوسات والمأكولات المعروضة بذوق رفيع ومازالت الحوانيت ومحال الحلوى والمقاهي مفتوحة» [1].

تصف السّاردة في هذا المقطع الشّارع الذي كانت تترد عليه (سلمى) في (فيينا)، إذ تميز بالهدوء والسكينة وكثرة محلاته التجارية بالإضافة إلى مقاهيه التي تبقى مفتوحة لساعات متأخرة من الليل.

وقد عمدت الراوية من خلال هذا الوصف إلى جعل القارئ يتعرف على أدق التفاصيل والجزئيات التي يشتمل عليها هذا المكان (الشّارع)، باعتبار أن (سلمى) زائرة أو سائحة لا تعرف المكان بل تستكشفه لأول مرة فكان لا بد من هذه الوقفة الوصفية.

من خلال دراستنا للرواية نجد أنها مليئة بالوقفات الوصفية، فلا تكاد الروائية "رضوى عاشور" تمر على شخصية من شخصيات روايتها إلا وقفت معها وقفة وصفية لتوضح بعضا من سماتها وملامحها الداخلية والخارجية وأثر ذلك على مسار أحداث الرواية، إضافة إلى وصفها لجملة من الأماكن لخدمة أغراض سردية معينة.

ب– المشهد:

يعد المشهد تقنية من تقنيات تبطيء السرد، إذ يحظى بعناية فائقة في النصوص الروائية، ويكون أساسه الحوار بين الشخصيات الروائية، ومن أمثلته داخل نص رواية (حَجَرٌ دافئ) :

الحوار الذي دار بين (سلمى) وزوجة أبيها (منيرة):

[1]– رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 112.

« فتحت لها زوجة أبيها وكان وجهها ممتقعا وقالت أن أباها ينتظرها منذ ساعتين وأنه أقسم ألا تمر الليلة على خير ثم بعتاب

- أقلقتني، أين كنت،

وللحظة حارت في الإجابة

- عند الهرم؟

قالتها بشيء من حماس لأنها وجدت الرد فامتقع وجه منيرة أكثر وقالت مستنكرة بصوت هامس

شارع الهرم! كنت في ملهى في شارع الهرم؟!

داهمت سلمى رغبة حادة في الضحك حاولت مغالبتها ولاحظت زوجة أبيها ذلك

- هل تسخرين مني ؟!

قالتها باستنكار ولما لم تجب ازداد غضبها وعلا صوتها وجاء عبد التواب وهوى بكفه على وجه ابنته»[1].

يوضح هذا الشاهد المشاحنة الكلامية التي درات بين (سلمى) وزوجة أبيها (منيرة) حول دخول (سلمى) إلى البيت متأخرة، حيث رفضت زوجة أبيها هذا التصرف وعاتبتها على ذلك، وانتهت هذه المشاحنة بضرب والدها لها.

يكشف هذا الحوار عن طبيعة العلاقة المتوترة بين الشخصية وخاصة شخصية (زوجة الأب) التي تبحث عن أسباب للإيقاع بابنة زوجها.

وفي مشهد آخر نجد الحوار يدور بين المعلمة (بشرى) وصديقتها المترجمة (سلمى) التي تشاركها أسرارها والتي تعتبرها الوحيدة التي تستطيع التكلم معها في أمورها الخاصة حيث تقول:

«- لم أحدثك عن ذلك الشاب ؟

- أي شاب؟

- الشاب الذي أريد أن أحدثك عنه

ضحكت سلمى وهي تسأل صديقتها إن كان في الأمر فزوة

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 15.

- ذلك الشاب الذي حدثتك مرة عنه، الباحث
- الذي كان يعد دراسة عن التعليم في الريف؟
- نعم ... » [1].

في هذا الحوار تفصح (بشرى) لـ(سلمى) عن الحب الذي تكنه للشاب الذي التقت به في عملها والذي كان يعد دراسته عن التعليم في الريف، وقد جاء هذا الحوار من أجل تمهيد أولي لما سيحدث لاحقا في الرواية، وهو زواج (بشرى) من هذا الشاب.

فالحوار هنا يجعل القارئ يأخذ استراحة لالتقاط أنفاسه، ولتجنب العزوف الذي قد يحدثه استمرار الحكي، فيصبح القارئ قادرا على استيعاب الأحداث وفهمها بكل بساطة، كما يبين هذا الحوار طبيعة العلاقة الحميمية بين الشخصيتين والثقة المتبادلة بينهما.

ومن نماذج المشهد أيضا في رواية (حَجَرٌ دافئ) الحوار الذي دار بين الأم (شمس) والشرطي:

« عند التقاطع واجهها نفس الحائط من الخوذات والدروع والأحذية الثقيلة

- ممنوع ياست الجامعة مغلقة!
- ولكني أعمل في الجامعة أنا الممرضة في العيادة.
- لا عمل الآن في الجامعة الجامعة مغلقة!
- سأقبض راتبي العيد كما تعلم بعد يومين والقبض هذا الشهر مبكر.
- انتظري

ترك العسكري مكانه وذهب ليستفسر كيف جاءتها هذه الفكرة » [2].

كشف هذا المشهد عن حالة (شمس) وإصرارها على الدخول إلى الجامعة وذلك بحثا عن أبنائها الذين تم اعتقالهم من قبل العسكر، وقد أثّر هذا الحدث على نفسية الشخصيات وعلى المجتمع –خاصة– الطلبة منهم، وكشف عن النظام الإستبدادي للحكم، وكبت الحريات العامة، وفساد المجتمع.

[1]– رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 74– 75.

[2]– المصدر نفسه، ص 23.

فمن خلال هذا الحوار الذي جرى بين (شمس) والشرطي تتراءى لنا بعض صفات (شمس) والتي تبدو شخصية قوية وشجاعة، تتحلى بالعزيمة والثقة بالنفس، كما تظهر صرامة الشرطي (العسكري) في التعامل مع المواطنين مهما كانت طبيعتهم، ويمنح هذا الحوار فكرة حول طبيعة الأحداث (مظاهرات الطلبة).

ونذكر مثالا آخر عن المشهد في الرواية تجلى في الحوار الذي دار بين الطالب (علي) وأمه (شمس)، يطلب منها أن تسمح له بالزواج من جارته (أمينة):

« لم تكن تريد أبدا هذا الزواج المبكر لعلي، تلميذ في الجامعة ولم ينبت شاربه بعد، ويقول أتزوج وافقت على كتب الكتاب فعاد يلح.

- ما الفرق، ما الفرق يا أمي بين أن تعيش أمينة في شقة أهلها وأن تنتقل للإقامة معنا، ما الفرق إلا أن نسعد أنا وهي بحياتنا معا.
- يا علي لم تكمل عامك الواحد والعشرين ولم تتخرج بعد في الجامعة.
- سأبلغه بعد شهر وسأتخرج بعد شهرين.
- عمك عبد التواب لن يوافق.
- ولو وافق؟
- لن يوافق، هذا مؤكد!
- ولو وافق؟
- ما الفرق يا أمي، ما الفرق؟ تسمع كلماته كأنما نطق بها بالأمس فتعلو شفتيها ابتسامة متعبة، الفرق الأولاد يا علي، الأولاد الذين جاءوا بسرعة مدهشة »[1].

في هذا الحوار يخبر الطالب (علي) أمه (شمس) برغبته في الزواج من جارته (أمينة)، لكن أمه تعترض على هذه الفكرة وذلك بسبب صغر سنه وعدم إكماله لدراسته في الجامعة، وكذا صعوبة تربية الأبناء ورعايتهم، وهنا يبرز خوف الأم على مصير ولدها الطالب وعدم قدرته على تحمل أعباء المسؤولية، وكأنها تذكرنا بمعاناتها هي نفسها مع أبنائها بعد وفاة الزوج.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 122.

وبهذا نصل إلى أن هذه الحوارات المشهدية قد خدمت وظيفة أساسية تتمثل في الكشف عن الحالات النفسية والداخلية للشخصيات ومواقفها.

والملاحظ أن كلا من الوقفة والمشهد في هذه الرواية عملتا على إبطاء السرد وإحداث نوع من التوافق بين زمن الرواية وزمن سردها.

3- مستوى التواتر:

يعد التواتر تقنية هامة من تقنيات الزمن السردي، وهو عبارة عن تكرار الأحداث المسرودة في الحكاية أو في العمل الروائي، وينقسم إلى أربعة أنواع: محكي تفردي، محكي تفردي ترجيحي، محكي تكراري، ومحكي ترددي.

- **المحكي التّفردي:**

وهو الذي يشير إلى حدث واحد وقع ولم يتكرر طيلة أحداث الرواية مثل ما ورد في الصفحة (47) وهي زيارة الأم (شمس) إلى الضريح حيث يتبين أنها زارته مرة واحدة فقط، فلم تشر الكاتبة إلى هذه الزيارة من جديد «وبعد أن أوفت النذر خلعت حذاءها ووضعته مع السلة جانبا ودخلت إلى الضريح وأمسكت بقضبانه وهمست للغالية المدفونة فيه »[1].

وأيضا جاء خبر قبض الشرطة على (بشرى) مرة واحدة، لأنه حدث وقع مرة واحدة، وهو ما أعلنت عنه "رضوى عاشور" في الصفحة (214) « من حقي أن أقبض عليك للتحري، أنا رجل أمن! قادها إلى قسم الشرطة وعندما دخلا إلى الضابط ... قالت له عما حدث معها فابتسم ابتسامة باردة وقال إنه كان عليها أن تبعد نفسها عن مواطن الشبهات، فما الذي يجعلها تنام في الطريق تحت تمثال نهضة مصر »[2].

فلم يظهر هذا الخبر إلا في الصفحات الأخيرة مع الأحداث الأخيرة للرواية.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 47

[2]- المصدر نفسه، ص 214.

- **المحكي التفردي الترجيحي:**

وهو سرد عدة مرات ما حدث عدة مرات، وإذا عدنا إلى نص (حَجَرٌ دافئ) نجد أن الراوية اعتمدت على هذا النوع من التواتر ومن أمثلته قول السّاردة:

« لم تجلس بشرى في مقعدها بل وقفت تتحدث إليهم من نافذة القطار » [1]، فسفر (بشرى) من القاهرة إلى الريف هو عمل قامت به عدة مرات وتكرر في الرواية عدة مرات، أين نجده في الصفحة (33) « يواصل القطار رحلته ... تقوم من مقعدها تستند بيديها إلى مقاعد الركاب خشية السقوط من اهتزاز القطار المسرع » [2]، كما نجده في الصفحة (52) « سافرت إلى القاهرة في عطلة قصيرة قضت يومين بالعاصمة ولما عادت سألت إن كان قد جاء في غيابها » [3]، ويتكرر أيضا في الصفحة (193) « يشق القطار طريقه إلى جنوب الوادي في ضوء شمس ربيعية وحارقة ... وعينا بشرى مثبتتان على الحقول التي تتراكض على الجانبين » [4]

فحدث سفر (بشرى) تكرر في الرواية عدّة مرات وهذا راجع إلى طبيعة حياتها فهي تعمل مدرسة في الريف، لكن أهلها يقطنون بالقاهرة وهذا ما يتطلب تنقلها بين القاهرة والريف.

ويكشف هذا الحدث المتواتر عن الروتين اليومي للمعلمة (بشرى) وصعوبة ظروف العمل وطول المسافة بين مقر العمل ومقر السكن.

هكذا سجل التواتر التفردي الترجيحي حضوره داخل النص الروائي وساهم في تبسيط أحداث الرواية.

- **المحكي التكراري:**

وهو سرد عدة مرات ما حدث مرة واحدة أي تعدد وتكرار الأحداث على مستوى الخطاب أكثر من مرة إلا أنها على مستوى القصة لم تحصل إلا مرة واحدة، وقد كان لهذا النوع من التواتر حضورا في رواية (حَجَرٌ دافئ)، ومن أمثلته تكرار حدث اعتقال الطلبة:

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 08

[2]- المصدر نفسه، ص 33

[3]- المصدر نفسه، ص 52

[4]- المصدر نفسه، ص 193

«- خيرا

سيد عاد من الجامعة ويقول إن العسكر يطوقونها ولا يسمحون لأحد بالدخول وسمع أن الطلبة الذين كانوا بالداخل اعتقلوا.

-يا مصيبتي وأين سيد؟

سألت شمس ولكنها كانت تفكر في علي » [1].

في هذا المثال يظهر حدث اعتقال الطلبة الذي وقع مرة واحدة لكن ورد في الرواية عدة مرات، فقد جاء في الصفحة (30) «منذ ثلاثة أيام والبلد مقلوبة أخرجت الحكومة الطلبة المعتصمين في الجامعة بقوة الشرطة واعتقلتهم»[2]، ثم تكرر مرة أخرى في الصفحة (35) « كادت تحدث أمها ثم أحجمت فماذا تقول؟ وعلي محبوس مع باقي الطلبة » [3]، كما نجده في الصفحة (46) « فصرنا نكتب اليوم تم اعتقال 1500 طالب وطالبة من داخل جامعة القاهرة »[4]، وجاء أيضا على لسان علي «إننا ضد الحكومة وهناك أوراق توضح لماذا نحن ضدها وتشرح رأينا للناس ... أخذونا من الجامعة في الفجر وحبسونا » [5].

من خلال هذا المثال يتبين أن الروائية قد عمدت إلى تكرار حدث اعتقال الطلبة، وربما سبب ذلك لتؤكد على موضوع روايتها وهو المظاهرات الطلابية ضد فساد الحكومة.

وبهذا يمكن القول إن الترتيب الزمني والمدة والتواتر تقنيات تتصف بالتكامل مع بعضها البعض، من خلال اتحادهم في تشكيل بنية الزمن، فقد كان لها حضورا قويا في رواية (حَجَرٌ دافئ) وهو ما أظهر براعة "رضوى عاشور" في التلاعب بهذه التقنيات من استرجاع واستباق إلى حذف ووقفة...، وهي ميزات الرواية الجديدة التي تعتمد وترتكز على التلاعب بالزمن بناءً وترتيباً.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ ، ص 21
[2]- المصدر نفسه، ص 30
[3]- المصدر نفسه، ص 35
[4]- المصدر نفسه، ص 46
[5]- المصدر نفسه، ص 101

ثالثا:بنية المكان في الرواية:

يعد المكان عنصرا أساسيا في وقوع الأحداث، فمن المستحيل أن نتصور أحداثا دون مكان، فهذا الأخير يمثل المسرح الذي تجري فيه الأحداث، و ينقسم إلى نوعين: أماكن مفتوحة، و أماكن مغلقة.

وسنحاول الوقوف على هذه الأماكن في رواية (حَجَرٌ دافئ) لرضوى عاشور.

أ- الأماكن المفتوحة:

وهي الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات بحرية تامة، و من بين الأماكن المفتوحة في الرواية نجد:

-الشّارع:

الشّارع مكان مفتوح وعام وهو ساحة لجميع الناس يحيل على المدينة، حيث تكون في حركية مستمرة، وهو من الأماكن الانتقالية يتواجد فيه أناس من فئات مختلفة، يتميز بالاكتظاظ والحركة والفوضى.

وقد وظفت "رضوى عاشور" الشّارع في روايتها وجعلته إطارا لبعض الأحداث، فذكرت على لسان (بشرى) "شارع قصر العيني" الذي كان فضاء يطالب من خلاله المتظاهرون بحقوقهم، حيث قاموا بعدة مظاهرات « سارت بجوارهما، على هامش المظاهرة وما إن بدأ المتظاهرون يتجهون يمينا إلى شارع القصر العيني حتى سمعت هتافا مدويا يأتي من الخلف التفتت فرأت حشدا يقترب كانوا من طلاب وطالبات جامعة القاهرة ثم التحمت المظاهرتان ووجدت بشرى نفسها وسط المتظاهرين» [1].

فهذا الشّارع كثيرا ما كانت تمر به (بشرى) عند زيارتها لمقر عمل زوجها، وأهم ما يميز هذا الفضاء هو الفوضى والضجيج، وهذا نظرا لطبيعة الحدث الذي جرى فيه وهو المظاهرات العمالية والطلابية.

وقد حمل هذا الشّارع عدة دلالات سياسية ونفسية كالخوف والخطر، (فبشرى) لم تكن تشعر بالأمان وهي تعبره «قال إن الشوارع غير آمنة، وإنهم يحطمون السيارات وأنه يستحيل على عاقل أن يخرج من بيته»[2].

---

[1]- رضوى عاشور، حَجَرٌ دافئ، ص 137.

[2]- المصدر نفسه، ص 142.

فالشّارع هنا مرآة عاكسة لما هو موجود في الواقع، صورت السّاردة من خلاله الفساد الاجتماعي، فهو فضاء يأوي آهات وأوجاع أهله وملاذا للفرار من الواقع.

كما ذكر على لسان السّاردة شارع آخر وهو شارع "رمسيس" الذي عبرته (بشرى) متجهة إلى الريف لممارسة عملها «انطلقت السيارات عدة أمتار في نفس الشّارع انحرفت بعدها يسارا ثم يمينا إلى شارع القصر العيني وواصلت في خط مستقيم ... وكان المرور في شارع رمسيس بعد ذلك مناسبا فلم تستغرقهم الطريق وقتا طويلا»[1].

وهذا التنقل بين الشوارع يعكس صعوبة التنقل والحركة في الشّارع، ما يضطر الشخصية للبحث دائما عن مخرج أقل ضجيجا واكتظاظا.

وتصف السّاردة شارعا آخر كان طريقا مُؤدّيا لبيت (سلمى)، فدائما تعبر عليه فتُقبل وتُدبر منه وإليه «الشّارع الممتد مزدحم بالسيارات الملونة وسيارات الأجرة السوداء والعربات الخشبية والشاحنات والأوتوبيسات المحشوة بالركاب والمشاة من طلاب الحرم وسكان المدينة الجامعية والمارة » [2].

فكان هذا الشّارع وجهة (لسلمى) ترتاده يوميا وتعبره في طريقها إلى الجامعة، تميز بازدحامه بالسيارات والعربات والشاحنات وبكثرة حركته وهذا نظرا لموقعه القريب من الحرم الجامعي.

وقد كان الشّارع بالنسبة (لسلمى) متنفسا للمكبوتات وفضاءً للبحث عن الذات، حيث تقول السّاردة «ظلت تمشي في الطرقات حتى أحست بقدميها تؤلمانها ... مات قبل عشرة أيام وهي لا تعرف مات وهي تسير في الشوارع تحدق في الورود ... البيت يطبق على أنفاسها والبكاء هكذا في الشوارع يشعرها بالعري»[3].

وهنا يعكس الشّارع الحالة النفسية (لسلمى)، فهي متألمة بعد سماعها خبر وفاة والدها وهي متواجدة في (فيينا)، فاختارت الشّارع كفضاء تبث فيه أحزانها وهمومها وآلامها.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 01.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- المصدر نفسه، ص 117.

وتقدم السّاردة على لسان (سلمى) وصفا للشوارع في (فيينا) «تحب هذا الشّارع الذي لا تدخله السيارات ويمشي فيه الناس على هواهم ببطء أو مهرولين ليقضوا حاجة في الشراء أو المشاهدة ... وتؤنسها المحلات التجارية الكثيرة التي تتلألأ واجهاتها بالأضواء المركزة على الملبوسات والمأكولات المعروضة بذوق رفيع ومازالت الحوانيت ومحال الحلوى والمقاهي مفتوحة »[1].

فهذا الشّارع تميز بالهدوء والسكينة وكثرة محلاته التجارية المتلألئة بأنوارها الساطعة بالإضافة إلى مقاهيه التي تبقى مفتوحة لساعات متأخرة من الليل.

فكأن هناك صورتان متقابلتان إلى حد التضاد بين صورة الشّارع العربي (القاهرة) بمحمولاته الثقافية والحضارية، والشّارع الغربي (فيينا)، بمحمولاته الثقافية والحضارية أيضا، حيث أن علاقة الشخصية مع الشّارع العربي متوترة، بينما علاقتها مع الشّارع الغربي ودّية "تحب هذا الشّارع" بما فيه من هدوء وسكينة ومظاهر تريح النفس "يمشي فيه الناس ببطء".

-القرية:

ارتبط هذا المكان بشخصية (بشرى)، فهو فضاء عملها وموطن سكن زوجها (طه)، والقرية هي المكان الذي يقابل المدينة والوجهة التي تسافر إليها المعلمة (بشرى) الآتية من المدينة، حيث تقول السّاردة على لسان المعلمة بشرى: « كان الأطفال، أطفال متشابهون في الوجوه السمراء والعيون الحاضرة والأجساد النحيلة والأسمال التي تسترها، قد أحاطوا بسيارة الأجرة التي حملتهما من أسيوط إلى القرية» [2]، وتقول أيضا «قضت بشرى في القرية أسبوعين في النهار تروح وتجيء في البيت الذي امتلأ بالأهل والزوار» [3].

وتصف السّاردة هذه القرية وصفا خارجيا معماريا وجغرافيا فتقول: «ومعمار البيوت والجبل الأجرد الذي يشكل حدود المكان، بيوت كالمعابد، هندسة صارمة، طوب نيئ، مصفوف باقتدار ومطلي بالطين، جدران

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 112.
[2]- المصدر نفسه، ص 107.
[3]- المصدر نفسه، ص 108.

صماء تخلو إلا من طاقات صغيرة، بيوت كالقلاع تتصل أبنيتها عبر الأسطح كأديرة مقفلة في وجه الزمن والأغراب» [1].

يعكس هذا الوصف نظام الحياة الاجتماعية والعلاقات المضبوطة بين سكان الأرياف المحافظين.

كما ورد وصف خارجي آخر للقرية وذلك في المقطع التالي: « ركض عبر الزقاق الضيق الذي يقود إلى البيت ... شوارع وأزقة لا تلتوي بل تنحرف فجأة في خطوط مستقيمة دائما » [2].

ركزت السّاردة على هذا الوصف الخارجي للتنبيه على أن الشخصية تقف على مكان غريب بالنسبة لها، وهو وصف واقعي خاص بالنظام الاجتماعي والثقافي لأبناء القرية.

ويتجسد النظام الاجتماعي في القرية في صورة النساء التي ارتبطت بالمكان (القرية) «والنساء كالبيوت»[3] فارتباط الشخصية بالمكان يدلّ على الترابط الاجتماعي والثقافي بينهما، فالنساء يشبهن معمار البيوت في صرامة البناء والتنظيم والتنسيق.

ثم تحيل السّاردة القارئ على أحوال القرية وأحوال ساكنيها في نظام حياتهم اليومية «تفكر في البؤس والذباب ... والغبار» [4]، وجاء أيضا «بعدها يأتي السكون، سكون ضاق يغشى المكان»[5].

في هذين المقطعين تتجلى صورتان عن القرية، صورة تعكس الهدوء والسكينة التي تغشى القرية ليلا، وتعكس الأمن والطمأنينة التي تنعدم عادة في المدينة، وصورة البؤس والشقاء الذي يعيشه أهل القرية وهي صورة واقعية تجسد إهمال السياسيين للتنمية في القرى.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 108.

[2]- المصدر نفسه، ص 107- 108.

[3]- المصدر نفسه، ص 109.

[4]- المصدر نفسه، ص 108.

[5]- المصدر نفسه، ص ن.

-المحطة:

هي مكان مفتوح عام، تقدمها السّاردة عند حديثها عن شخصية(بشرى) التي تسافر عن طريق هذه المحطة، وقد وصفتها السّاردة وصفا خارجيا، فتقول: "كان مبنى المحطة ... بطرازه المعماري الإسلامي و نوافذه ذات الأقواس المؤطرة بمساحات من الطلاء الأزرق وتمثال رمسيس يبدوا جانبيا، غطاء الرأس الفرعوني، تاج الوادي الموحد الهامة الملكية، المنكب العريض العاري" [1].

فهذه المحطة تتصف بطرازها المعماري ذو الطابع الإسلامي ، و مساحات ذي لون أزرق، وعلى جانبيها تمثال رمسيس و كل هذه الصفات تعكس عراقة المكان و قدم الحضارة المصرية الفرعونية.

وتمثل المحطة جزء من حياة المدينة، تعكس الثقافة و الحركة و النشاط الموجود في هذا المكان " كانت المحطة تموج بالحركة والأصوات، أصوات المسافرين والمودّعين والقادمين والمستقبلين والباعة والشيّالين ومحركات القطارات وصفافيرها والمعلنين عبر مكبرات الصوت عن مواعيد القيام و الوصول " [2].

و قد كانت المحطة بالنسبة (لبشرى) نقطة تحول من الحياة في المدينة إلى حياة الريف، فعبر هذه المحطة كانت (بشرى)تسافر لتعليم البنات في الريف.

ب- الأماكن المغلقة:

هي أماكن ضيّقة و محدودة ، ومن أمثلتها في رواية (حَجَرٌ دافئ) نجد:

-البيت:

هو المكان الأول الذي يحتك به الإنسان منذ ولادته، ويكتسب من خلاله القيم و العادات والتقاليد والآداب، إذ يعتبر هو المكان الذي يشعر فيه الإنسان بالراحة و السكينة والطمأنينة.

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 6.

[2]- المصدر نفسه، ص 6.

وهو مكان مغلق خاص يمثل الحياة الحميمية للشخصيات، حيث تذكر السّاردة البيت الذي تسكنه (شمس) وتصفه فتقول: «بل كأنه الأمس حين جاءت إلى البيت الذي كان جديدا و لامعا ككل الأشياء الأخرى، البوابة الحديدية الخضراء، الجدران المطلية حديثا، الأحواض البيضاء، الصنابير المعدنية، الأواني، الأثاث، الحقائب التي ضمت ملابسهما حتى هما كانا جديدين» [1].

هذا الوصف ينم عن البعد الحضري (المدني) لجغرافية هذا المكان (البيت) العائلي، إن الصفة الداخلية و الخارجية الغالبة على البيت هي(الجدة) "كانا جديدين"، فكل أثاثه و محتوياته جديد، لعل في ذلك تفاؤلا بحياة أفضل و تحقيقا للأماني بالنسبة للشخصيات، أي تجديد الروح المعنوية و تجديد الأدوار السردية للشخصيات وفتح باب نموها و تطورها.

تجري في البيت أحداث حميمية عائلية مفرحة ومسعدة حيث يضم البيت العروسان فيتحول إلى "بيت العرسان".

في هذا البيت تولد البنتان (بشرى) و(سلمى) «أي بخت بنتان تولدان في بيت واحد في نفس الشهر»[2].

تتطور الشخصيات وتنمو داخل هذا الحيّز المكاني (البيت) «في البداية يكونون كقطع العجين الدافئة...ثم يكبرون حين كانت تحكم إغلاق النافذة و البيت...تجلسه في الحوض ...يطل برأسه من باب الحمام» [3].

وهنا تحرص السّاردة على ذكر الأحداث الجزئية الصغيرة والحميمية التي مرت بها الشخصيات في مراحلها العمرية الأولى عبر جنبات البيت (الشرفة، الحمام،المطبخ) وأثر وجودهم على نفسية البطلة (شمس) «ويملئون البيت فيصير كالشجرة التي تحت نافذتها ساعة الغسق مثقلة بالعصافير في أعشاشها» [4].

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 8.

[2]- المصدر نفسه، ص 8.

[3]- المصدر نفسه، ص 9.

[4]- المصدر نفسه، ص 10.

فبيت (شمس) امتلأ بالسعادة و الفرحة و غمرته الحيوية و النشاط، حيث شبهت السّاردة حميمية هذا البيت بالشجرة ساعة الغسق المثقلة بالعصافير في أعشاشها.

ويمثل البيت الفضاء الذي تنمو فيه الشخصيات مثل شخصية (سلمى) التي تكبر وتعيش فيه أسعد لحظات حياتها وهي لحظة "الزفاف"، فقد كان بيت(شمس) فضاء لأداء بعض طقوس الفرح وعلى رأسها حفل زفاف ابنتها (سلمى)، حيث تصف (شمس) و تسرد هذا الحدث بشغف فتقول: «و أخيرا حل يوم العرس وجاء عمال الكهرباء ومدوا على واجهة البيت أسلاكا بها مصابيح صفراء و خضراء...جاءت عمات سلمى من القرية وقمن بإعداد البيت، نظفن الأسقف ... نفضن الأبسطة ... غسلن النوافذ ... لمعن الزجاج ... حككن الأرض ... وأخيرا تعالت الزغاريد في البيت» [1].

ركزت السّاردة على الديكور الخارجي للبيت الخاص بلحظة الزفاف(نظفن الأسقف، نفضن الأبسطة، لمعن الزجاج...) وهذا الديكور يبين حالة من التناسب أو الملائمة بين الوصف الخارجي للبيت وبين الحدث (حفل الزفاف)، و يمثل هذا الحدث تعويضا نفسيا للبطلة (شمس) عن حالة الحزن التي سببتها وفاة الزوج.

وفي إطار حميمية المكان (البيت) حيث يشهد هذا المكان أدق تفاصيل وجزئيات حياة البطلة (شمس) من خلال إحدى أهم زوايا البيت و هي المطبخ «كانت شمس وهي تروح وتغدو حاملة الأطباق من المطبخ إلى مائدة الطعام تشعر أنه يوم عيد...ملوخية لأجلك يا سلمى ...الكفتة التي تحبها يا علي» [2].

فالمطبخ يعكس حالة الحبور والنشوة والسعادة التي تشعر بها البطلة(شمس) وهي تقدم الأطباق المفضلة لدى أبنائها، (غدوة و رواحا)، وتعكس هذه الحركة حالة من النشاط والحيوية لدى الأم.

مثلما مثل البيت فضاء حميميا للشخصيات النسوية، يأتي البيت في سياق العلاقة الحميمية التي تروم الشخصية بناءها مستقبلا، وذلك عند حديث (طه) ودعوته لزوجة المستقبل(بشرى) لمشاهدة بيته الخاص الذي عرف فيه أسعد أيامه مع صديقه (خالد) «وقبل أن يغادر البيت دعاها لمشاهدة حجراته، المطبخ الذي اجتهد في ترتيبه، الحمام الصغير الذي بنت العصافير أعشاشا على الحافة الخارجية لشباكه الصغير ،حجرة النوم بسريرها

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 18.

[2]- المصدر نفسه ، ص 184- 185.

المتجاورين"هذا سريري وهذا سرير خالد" قال طه ثم أشار إلى الدولاب الخشبي العتيق ذي المرآة الكبيرة التي تغطي بابه والذي ينتهي بدرجين كبيرين يعلو أحدهما الآخر» [1].

فالغاية والغرض من الوصف الدقيق لأرجاء البيت(المطبخ، الحجرات،الحمام الصغير، حجرة النوم، السرير، الدولاب، الدرج) هو إطلاع القارئ على نوع العلاقة الحميمية السابقة واللاحقة التي يرجو أن تتحقق عن طريق ممارسة نوع من الإغراء.

ومثلما يمثل (البيت) مقرا لإقامة العائلة، يمثل أيضا لحظة فارقة بالنسبة لحياة الشخصيات، خاصة الأولاد الذين يغادرونه بعد فترة معينة، وهنا تتحول مشاعر الحميمية المكانية إلى لحظة فراق ووداع مأساوية بالنسبة للبيت وساكنيه، تقول السّاردة على لسان(شمس): «ثم إن رؤيتها لسلمى تغادر البيت كان قاسيا...اليوم ذهبت سلمى و غدا تلحق بها بشرى ثم أمينة و مديحة والأولاد » [2]

ومن بيت البطلة (شمس) تنتقل السّاردة إلى بيت (سلمى وسعيد) وهنا تتغير الأوصاف الخارجية للبيت من الداخل، كما تتغير حالة الحميمية والسعادة التي عرفت على بيت (شمس) «أنظري الأثاث يغطيه الغبار، السجادة لم تكنس منذ عدة أيام ، أطباق العشاء في مكانها لم تغسل ، البيت قذر» [3].

تمثل هذه الأوصاف (الغبار، سجادة لم تكنس، أواني لم تغسل، بيت قدر) سوء العلاقة بين الشخصيتين (سلمى) و(سعيد)، كما أنها تدلّ على الفراغ الذي كانت (سلمى) تعيشه في حياتها،فهي فقدت حب الحياة والرغبة في التغيير وإضفاء لمسة خاصة على حياتها وعلى منزلها الذي انحسر على قلبها وأشعرها بروتين الحياة المملة، حيث انعكس ذلك على المكان الذي تعيش فيه.

وتتأكد سوء العلاقة بين الشخصيتين من خلال كون البيت يعكس حالة اللاستقرار وغياب السكينة بين الزوجين «هل بقي في الحجرة هل تركها؟» [4].

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 84.

[2]- المصدر نفسه، ص 20.

[3]- المصدر نفسه، ص 68.

[4]- المصدر نفسه، ص 71.

فسلمى لا تأبه لبقاء زوجها في البيت أم غادره، فهي لم تكن تشعر بالراحة داخل منزلها نظرا لمعاملة زوجها السيئة.

وهي الوضعية نفسها التي يعيشها بيت جارة(شمس)(منيرة)مع زوجة ابنها(كريستينا) «نزلت إلى شقة الجيران طرقت الباب فلم يفتح أحد، ثم عادت فطرقت بشكل متصل حتى فتحت لها كريستينا كان وجهها محتقنا...ودخلت إلى غرفتها و طرقت الباب بعنف و راءها وجدت شمس منيرة تنتحب» [1].

ركزت السّاردة هنا في وصفها لهذا البيت على حالة الإغلاق الطويل والمستمر للبيت والمحاولات الحثيثة من طرف(شمس) لفتحه دون جدوى، وهي حالة تمثل شبه عزلة وانطواء الشخصية عن العالم الخارجي وتوتر علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، فالبيت أضحى فضاء موحشا يبعث على الحزن والكآبة.

فالبيت بالمواصفات السابقة يحمل دلالات سلبية تكشف عن الصراعات والنزاعات و الحالات النفسية السيئة العميقة لهما، فإحداهما وجهها محتقنا، والثانية تنتحب.

-الجامعة:

الجامعة فضاء مغلق وهو مركز استقطاب علمي لمختلف الأعراق البشرية على اختلاف ثقافاتهم وأفكارهم، وهي فضاء للعلم والثقافة والحضارة والانفتاح على العالم الخارجي.

وفي الرواية الجامعة هي فضاء يضم العديد من الطلبة ومن بينهم (علي، أمينة، سلمى وسيد)، تقع في القاهرة، ويأتي ذكر الجامعة لأول مرة في الرواية في سياق حدث سياسي هو مظاهرات الطلبة ضد الفاسد، وهو مكان تدخله البطلة (شمس) وهي ليست لها علاقة بوظيفة هذا المكان، ودخول (شمس) إلى هذا الفضاء الغريب عنها يكشف عن طبيعة هذا الحدث وحرصها على أبنائها، وهذه الغرابة تدفعها إلى الوقوف باندهاش شديد عند تفاصيل هذا المكان، وقد قدمت الراوية وصفا للجامعة، فقالت: «دخلت إلى الحرم الجامعي من بوابة صغيرة ملاصقة للبوابة الحديدية الكبيرة التي كانت مغلقة ... كانت تراه غارقا في الشمس تملؤه ضجة الطلاب، داخل

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 127.

السور وخارجه أولاد وبنات يرتدون ملابس من كل نوع ... يضحكون على خلفية من المباني العتيقة ذات الطابقين والقاعة المقببة وبرج الساعة تراهم فتبدوا لها الجامعة حديقة كبيرة » [1].

وفي هذا الوصف المكاني تركز السّاردة على أبعاده وكذا الشخوص الذين يتواجدون فيه وهم الطلبة، وهذه الأوصاف (بوابة مغلقة، ضجة الطلاب، السور، قاعات عامرة بالطلبة ...) توحي باضطراب المكان (الاضطراب السياسي والاجتماعي).

وتمعن السّاردة في إعطاء البعد السياسي لهذا الفضاء العلمي والمعرفي والثقافي والتنويري من خلال إقحام شخصيات أخرى غريبة أيضا عن هذا المكان ممثلة في (العسكر) «سيد عاد من الجامعة ويقول إن العسكر يطوقونها ولا يسمحون لأحد بالدخول وسمع أن الطلبة الذين كانوا بالداخل اعتقلوا » [2].

حيث يتم اعتقال طلبة العلم واضطهادهم ومعاقبتهم على فعل يُفترض أنه من واجبهم الوطني، في إشارة إلى غياب الحرية والديمقراطية.

وتصف السّاردة على لسان (شمس) فضاء الجامعة وهو عُرضة للحصار العسكري فتقول: «لم يكونوا طلابا بل عسكر حائط من العسكر مئات الخوذات الرصاصية المتلاصقة مئات الأحذية السوداء الثقيلة، الزي الكاكي الواحد والدروع والهراوات » [3].

ومنه يمكن القول أن الجامعة لم تكن فضاء لطلب العلم والمعرفة فقط، بل أضحت فضاء يعكس واقع الوطن ويكشف عن الزيف والغش الذي يعتري نظام الحكم الفاسد.

-السّجن:

السجن من الأماكن المغلقة ذات الإقامة الإجبارية يدخله الإنسان مجبرا لا مخيّرا، وهو رمز للعذاب والقهر والحرمان، كما أنه فضاء مناقض لعالم الحرية، يعكس طبيعة الحدث في الرواية (الصراع السياسي والاجتماعي)،

[1]- رضوى عاشور: حَجَرٌ دافئ، ص 24.
[2]- المصدر نفسه، ص21.
[3]- المصدر نفسه، ص 22.

ارتبط بشخصية (طه) زوج المعلمة (بشرى) والذي ألقي القبض عليه عند قيامه بالمظاهرات « ويوم قام العمال بالمظاهرات وألقي القبض عليه بقي محبوسا شهرا كاملا »[1].

وهذا الفضاء كان له تأثيرا كبيرا جدا على شخصية (طه)، فالسجن لم ينقص من عزيمته، بل زاده إصرارا وقوة في الدفاع عن قضية وطنه، حيث يقول (طه): « ليس السجن هو المسألة، إنما هي الإيمان بأشياء والتمسك بهذا الإيمان حتى ولو كان ثمن ذلك هو السجن أو ما هو أصعب من السجن »[2].

ففضاء السجن لم يتوافق مع شخصية (طه) الذي وُضع فيه ظلما دون أن يرتكب أي جرم، حيث تقول (شمس): «قالوا إنه متهم مع آخرين بإنشاء تنظيم ضد الحكومة وأنه سيقدم للمحاكمة وبشرى تقول والمحامون أيضا أن القضية من أساسها ملفّقة »[3].

والسجن هو المكان الذي يبعد الإنسان عن حياته الطبيعية وعن عائلته، ومن خلال الرواية نرى أن السجن أبعد (طه) عن ابنه الصغير (خالد) حتى أنه لم يره فترة طويلة ولم يعش معه أجمل الفترات.

ويظهر السجن كذلك في الرواية من خلال اعتقال الحكومة للطلبة ومن بينهم (علي) و (أمينة) إثر قيامهم بالمظاهرات الطلابية حيث تقول (شمس) عن أبنائها: «فالسجن بالنسبة لهم لم يكن سوى المكان الذي يزج فيه بالقتلة واللصوص والخارجين على القانون العادل، فكيف لهم أن يربطوا بين الولد علي و البنت أمينة والسجن»[4].

وهنا نجد أن السجن هو مكان ضغط نفسي يحمل عدة دلالات كالظلم والقهر والافتراء على الآخرين، كما أنه يمثل جانبا من السياسة التعسفية للحكومة المصرية ضد الشخصيات المثقفة الواعية بما يجري داخل الوطن.

---

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 125.

[2]- المصدر نفسه، ص 126 .

[3]- المصدر نفسه، ص149.

[4]- المصدر نفسه، ص28.

-المدرسة:

مكان مغلق خاص بشخصيات معينة، يمثل نقطة تحول الشخصيات وهي السبيل إلى العلم والمعرفة والعتبة الأولى للانطلاق نحو آفاق أخرى، تمثل مسيرة العطاء المدرسي حتى الوصول إلى الجامعة.

وجاء ذكر المدرسة في الرواية من خلال وصف السّاردة للمدرسة التي تعمل فيها (بشرى) في الريف «المبنى الأصفر الذي يضم المدرسة ضمن المنافع الأخرى للوحدة المجمعة ... وقفت أمام مبنى عتيق تشققت أخشابه وتساقط طلاؤه »[1].

فهذه المدرسة تتميز بقدم مبانيها و جدرانها الخشبية المتشققة و طلائها المتساقط، وكل هذه الصفات توحي بالحالة البائسة التي يعيشها المجتمع الريفي و الوضع المزري للتعليم هناك و إهمال المسؤولين لقطاع التعليم ومؤسساته، كما تكشف عن شخصية المسؤول المباشر عن المدرسة(النّاظرة).

وقد كانت المدرسة بالنسبة (لبشرى) مكانا لممارسة هواياتها واهتمامها بتعليم الصغار بكل حب وشغف « اتجهت إلى المدرسة و دخلتها...دخلت الفصل درّست جمعت الكراسات، بعدها دخلت فصلا آخر وألقت على التلميذات درسا مختلفا »[2].

تجري في هذه المدرسة مجموعة من الأحداث لا تتلاءم مع طبيعة المدرسة كفضاء تعليمي، حيث يتم تكليف البنات بأعمال منزلية من طرف (النّاظرة) التي مارست سلطتها في هذا الفضاء ،مستغلّة في ذلك غياب المسؤولين وجهل سكان الريف «الست النّاظرة قالت بدل ما البنات تقعد من غير عمل تتسلى بتنظيف بعض الخضروات ...رأت بشرى ذلك بعينها كل ثلاث بنات يجلسن متجاورات وقد فردن أمامهن صفحتي جريدة مفتوحتين ووضعن أمامهن الخضروات، بامية وكوسة وفاصولية، وكان البعض قد بدأ فعلا والبعض الآخر ينتظر السكاكين» [3].

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 34.
[2]- المصدر نفسه، ص 211.
[3]- المصدر نفسه، ص 38.

وهنا تتحول وظيفة المدرسة على يد(النّاظرة) المسؤولة من مكان للتثقيف والوعي والتنوير إلى مكان لممارسة أعمال وأشغال منزلية هامشية لا علاقة للمدرسة بها ،مما يعكس حالة الإهمال الكبير الذي مارسته النّاظرة على البنات.

وعلى يد (بشرى) تعرف المدرسة تحولا كبيرا، حيث تعود إلى وظيفتها الحقيقية الأصلية وهي التعليم ، التثقيف والتنوير وهذا نظرا لطبيعة شخصيتها (متعلمة، مثقفة، واعية) ، ومن علامات هذا التحول أن تفتح (بشرى) المكتبة « أنزلنا الكتب من الأرفف ونفضناها ونظفنا الأرفف وغسلنا النوافذ بخرطوم المياه وحككنا الأرض بالماء والصابون ...ثم أعدنا الكتب بعد أن رتبناها وصنفناها »[1].

وعليه يمثل قدوم المعلمة(بشرى) إلى المدرسة لحظة فارقة في حياة طالبات المدرسة، فمع هذه الشخصية تستعيد الطالبات دورهن التعليمي والتثقيفي.

فالسّاردة تريد أن تبيّن طبيعة ووظيفة الشخصية وأثرها على المكان سلبا (النّاظرة)، أو إيجابا (المعلمة بشرى).

[1]- رضوى عاشور:حَجَرٌ دافئ، ص 77.

الخاتمة

بعد دراستنا وتحليلنا لعناصر البنية السردية في رواية "حَجَرٌ دافئ"، توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن إيجازها في النقاط التالية:

- تعدد أنواع الشخصيات في رواية "حَجَرٌ دافئ" زاد من حركية الأحداث وغموضها وتطورها، فرضوى عاشور استعانت في سبيل إخراج هذه الرواية بعدة شخصيات رئيسية وثانوية وهامشية، نامية وثابتة وقد منحتها أسماء بخلفيات ودلالات متنوعة (شمس، سلمى، بشرى، علي، أمينة، طه ...) حتى تأخذ طابعا واقعيا، حيث تبدوا أنها شخصيات حقيقية مأخوذة من الواقع.
- تنوعت الوظائف الموكلة لكل شخصية.
- يتنوع تقديم الشخصيات (التبئير) بين التقديم الذاتي والتقديم الغيري، والتقديم من داخل الرواية (الداخلي)، ومن خارج الرواية (الخارجي).
- لم تقدم الروائية شخوص الرواية دفعة واحدة، بل ظهرت تدريجيا مع تنامي الأحداث وتزايدها، وذلك من أجل تشويق القارئ وإثارة الفضول في نفسيته.
- أدى الوصف وظيفة تفسيرية في الرواية، حيث ركزت الروائية على وصف الشخصيات والأماكن، ما يقود القارئ إلى معرفة الكثير من الأمور عن تفاصيل وأحداث الرواية.
- اعتمدت الكاتبة على القالب الجديد في عرض أحداثها الروائية متجاوزة بذلك الشكل التقليدي الثابت إلى بعثرة فنية تقوم على مشاركة كل الفنيات في إنتاج عمل روائي جديد.
- تداخل عنصر الزمن بين الحاضر والماضي، حيث وظفت رضوى عاشور المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق.
- أسهم الاسترجاع في تكوين فكرة لدى القارئ برسم صورة عامة للشخصيات الحكائية والتي مكنته من معرفتهم ومعرفة أحداث القصة.
- أما الاستباق فقد ساعد في ربط الأحداث وتبيين ما ستكون عليه في المستقبل.
- اعتمدت الروائية على تقنيتي تسريع السرد تارة وتبطيئه أحيانا أخرى؛ نظرا لكثرة الأحداث في الرواية فقد ساعدتها على تشكيل بنية زمنية متداخلة ومترابطة.
- برز الحذف في الرواية بنوعيه المحدّد وغير والمحدّد، وأسهم في اقتصاد الأحداث وتسريع السرد.
- ساعد الحوار على سير أحداث الرواية، والكشف عن الحالة النفسية والصراعات التي مرت بها الشخصيات.

- تنوعت الأماكن الموجودة في الرواية ما بين أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة، وكان توظيف الروائية لهذه الأمكنة في الرواية مناسبا مع مزاج الشخصيات وطباعهم وطبيعة الحدث، بحيث كشف عن حالتهم الشعورية وأبعادهم النفسية والاجتماعية، وبذلك فالمكان يقتضي وجود الشخصية والشخصية لا يتحقق وجودها إلا في فضاء معين، فكل من المكان والشخصية متلازمان.

وفي الأخير يمكن القول إن رواية "حَجَرٌ دافئ" لرضوى عاشور تمثل البناء الفني الجديد لعناصر السرد الروائي حيث وُفّقت السّاردة في بناء هذه العناصر بناء محكما من (شخصيات وزمان ومكان) وهو بناء فني يشد القارئ ويحثه على بذل الجهد لفهم هذه الأبنية وتحليل جزئياتها وتفكيك رموزها الدلالية، ولا نزعم أن هذه القراءة التحليلية قد استكملت ومست كل أطراف هذه الرواية وفنياتها، بل حاولت الوقوف على ما أمكن من جمالياتها وتقنياتها البارزة.

ملحق

1- ملخص الرواية

2- التعريف بالروائية

1- ملخص الرواية:

تروي رضوى عاشور في رواية "حَجَرٌ دافئ" يوميات المجتمع المصري من خلال أسرة كبيرة من الأبناء والإخوة والجيران، تجمع شملهم جميعا "شمس" المرأة الأرملة التي توفي زوجها وهي في الثالثة والعشرين من عمرها وتركها مع طفلين يتيمين وهما (بشرى) و (علي) وتضم إليهم (سلمى) التي ترضعها وتربيها بعد وفاة أمها.

عانت (شمس) بعد وفاة زوجها معاناة شديدة، فقد تحملت وهي في سن صغيرة مسؤولية تربية أبنائها وحدها فكانت بذلك دائمة القلق والخوف على مصيرهم ومستقبلهم، خاصة مع انتشار الفساد وتجبر أنظمة الدولة التي قيدت معيشة المواطنين، فكان أن ثاروا ضد هذا النظام الظالم بتنظيمهم لعديد من المظاهرات الشعبية الرافضة لهذه الوضعية المزرية.

وأبناء شمس كغيرهم من المواطنين كانت لهم روح المسؤولية اتجاه وطنهم، وذلك بمشاركتهم في المظاهرات الطلابية التي كانت تقام داخل الجامعة والتي كان شعارها المطالبة بسقوط الحكم الفاسد الذي ساد البلاد وما فيه من إجحاف في حق الشعب.

ويقرر (علي) الانخراط في هذه المظاهرات الطلابية، وهو الشاب المناضل المحب لوطنه المكافح لأجله، فقد قرر كغيره من أبناء وطنه أن يقف في وجه الظلم وإن كان ثمن ذلك الدخول إلى السجن، حيث ألقي القبض عليه في إحدى المظاهرات وهو ما أقلق والدته وأخافها، فحاولت جاهدة أن تساعده لكن السلطات أفرجت عنه فيما بعد، وهو نفس المصير الذي لاقته جارته (أمينة) التي تطورت علاقته بها بعد خروجهما من السجن، ليقررا الزواج وتأسيس أسرة يسودها الدفء والمحبة، تكبر هذه الأسرة وتكبر معها مسؤوليات (علي) الذي يقرّر السفر إلى الخليج وذلك ليرفع دخله ويحسّن حياة أسرته وهذا بعد أن تفاقمت ديونه بسبب غلاء المعيشة ومحاولة الحكومة التضييق على المواطنين.

و(بشرى) كأخيها (علي) كانت تطمح لعيش حياة كريمة، وهي التي تحملت المسؤولية مع والدتها وهذا من خلال مساعدتها في مصاريف وأعباء البيت، خاصة بعد أن أصبحت معلمة في الريف أين التقت بشريك حياتها (طه) الذي أعجبت بشخصيته الواعية والمثقفة، هذا الإعجاب الذي يتطور إلى حب بينهما، فيقرران الزواج حيث يرزقان بولد يدخل الفرحة على قلبيهما، لكن هذه الفرحة لا تكتمل وذلك بعد دخول (طه) السجن بسبب مشاركته في المظاهرات العمالية، وهنا تفقد (بشرى) سندها في هذه الحياة، فبعد أن فقدت والدها تفقد

زوجها الذي يدخل السجن ويتركها وحيدة تعاني الشقاء رفقة صغيرها، لكن هذا لا يمنعها من أن تبقى سندا لزوجها في جميع أوقاته، صامدة أمام الظروف الصعبة التي واجهتها في غياب زوجها الذي اعتقل ظلما، هذا الأمر الذي دفعها إلى المشاركة هي أيضا في تلك المظاهرات، فاختارت أن تبقى في وطنها لمواجهة ظلم الدولة وتجبر حكامها.

أما (سلمى) فقد اختارت على خلاف أختها (بشرى) الهجرة إلى (فيينا)، وهذا من أجل التحرر من قيود زوجها ووالدها اللذان قيدا حريتها، فاختارت الهجرة بحثا عن العمل والراحة النفسية التي لم تجدها في بيتها، فبعد أن استقرت (بفيينا) التي وجدت فيها ضالتها من عمل وتحرر، إلا أنها لم تجد تلك الراحة النفسية التي لطالما طمحت إليها، فبعدها عن وطنها وعائلتها التي لم تمنحها الحب الكافي، ترك فيها أثرا وفراغا لم يملأه صخب الحياة في (فيينا) وهذا ما دفعها للعودة إلى مصر من أجل رؤية المرأة التي كانت لها عوضا عن أمها، ذلك أنها الوحيدة التي منحتها الحب والحنان والدفء الذي فقدته بوفاة أمها وزواج والدها.

أما أختها (مديحة) فقد سافرت هي الأخرى وهجرت وطنها، رغم أنها كانت واعية ومتحمسة لقضايا الوطن، إلا أنها تختار هي الأخرى الهجرة هروبا من سلطة والدها من جهة،ومن تأزم الأحداث في تلك الفترة العصيبة من تاريخ مصر التي شهدت عديدا من المواجهات بين الشعب والحكومة في حقبة السبعينيات والثمانينات من جهة أخرى.

فبطلة الرواية (شمس) وأبنائها يمثلون حياة و واقع المجتمع المصري الذي حاول الوقوف في وجه الظلم والفساد السلطوي كما مثلوا كفاح كل أفراد الأسرة لصنع مستقبل أفضل، فتعددت مواقفهم وطرق كفاحهم، فمنهم من اختار أن يبقى في الوطن ليواجهه ظلم دولة وتجبر أنظمتها وفساد قوانينها، ومنهم من آثر الهجرة من أجل جمع المال لتحقيق طموحات وأحلام لم يستطيعوا تحقيقها في وطنهم.

2- رضوى عاشور وسيرتها العلمية والأكاديمية:

رضوى عاشور قاصة وروائية وناقدة أدبية وأستاذة جامعية مصرية، ولدت في 26 ماي 1946م بالقاهرة، وهي زوجة الأديب الفلسطيني مريد البرغوتي ووالدة الشاعر "تميم البرغوتي" توفيت يوم 30 نوفمبر 2014.

تميز مشروعها الأدبي في شقة الإبداعي، بتيمات التحرر الوطني والإنساني، إضافة للرواية التاريخية، تراوحت أعمالها النقدية، المنشورة بالعربية والإنجليزية، بين الإنتاج النظري والأعمال المرتبطة بتجارب أدبية معينة. تمت ترجمة بعض أعمالها الإبداعية إلى الإنجليزية والإسبانية والإيطالية والأندونيسية.

درست اللغة الإنجليزية في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وبعد حصولها على شهادة الماجستير في الأدب المقارن من نفس الجامعة. انتقلت إلى الولايات المتحدة، حيث نالت شهادة الدكتوراه من جامعة ماساتشوستس بأطروحة حول الأدب الإفريقي الأمريكي.

في 1977 نشرت رضوى عاشور أول أعمالها النقدية "الطريق إلى الخيمة الأخرى" حول التجربة الأدبية لغسان كنفاني، وفي 1978 صدر لها بالإنجليزية كتاب جبران وبليك، وهي الدراسة النقدية التي شكلت أطروحتها لنيل شهادة الماجستير سنة 1972.

في نوفمبر 1979، وتحت حكم الرئيس أنور السادات، تم منع زوجها الفلسطيني مريد البرغوتي من الإقامة في مصر، مما أدى لتشتيت أسرتها.

في 1980، صدرت لها آخر عمل نقدي، قبل أن تلج مجالي الرواية والقصة، والمعنون "بالتابع ينهض"، حول التجارب الأدبية لغرب أفريقيا، تميزت تجربتها ولغاية 2001 بحصرية الأعمال الإبداعية القصصية والروائية، وكانت

أولها أيام طالبة مصرية في أمريكا (1983)، والتي أتبعتها بإصدار ثلاث روايات (حَجَرٌ دافئ، خديجة وسوسن وسراج) ومجموعة قصصية رأيت النخل سنة 1989، توجت هذه المرحلة بإصدارها لروايتها التاريخية ثلاثية غرناطة سنة 1994 على هامش معرض القاهرة الدولي للكتاب.

اشتغلت بين 1990 و1993 كرئيسة لقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب بجامعة عين شمس، وزاولت وظيفة التدريس الجامعي والإشراف على الأبحاث والأطروحات المرتبطة بدرجتي الدكتوراه والماجستير.

مع بداية الألفية التالية، عادت عاشور لمجال النقد الأدبي، حيث أصدرت مجموعة من الأعمال تتناول مجال النقد التطبيقي، وساهمت في موسوعة الكتابة العربية (2004) وأشرفت على ترجمة الجزء التاسع من موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي (2005).

نشرت بين 1999 و2012 أربع روايات ومجموعة قصصية واحدة، من أهمها رواية الطنطورية (2011) ومجموعة تقارير السيدة راء القصصية.

في 2007، توجت بجائزة قسطنطين كفافيس الدولية للأدب في اليونان، وأصدرت سنة 2008، ترجمة إلى الإنجليزية لمختارات شعرية لمريد البرغوتي بعنوان "منتصف الليل وقصائد أخرى".

وقد نشرت العديد من الأعمال الروائية والقصصية نذكر منها:

- حَجَرٌ دافئ (رواية)، دار المستقبل، القاهرة، 1985.
- خديجة وسوسن (رواية)، دار الهلال، القاهرة، 1987.
- رأيت النخل (مجموعة قصصية)، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

- سراج (رواية)، دار الهلال، القاهرة، 1992.
- غرناطة (الجزء الأول من ثلاثية غرناطة)، دار الهلال، 1994.
- مريمة والرحيل (الجزءان الثاني والثالث من الثلاثية)، دار الهلال، 1995.
- أطياف (رواية)، دار الهلال، القاهرة، 1999، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
- تقارير السيدة راء (نصوص قصصية)، دار الشروق، القاهرة، 2001.
- قطعة من أوروبا (رواية)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ودار الشروق، القاهرة، 2003.
- فرج (رواية)، دار الشروق، القاهرة، 2008.
- الطنطورية (رواية)، دار الشروق، القاهرة، 2010. [1].

[1]- www.alittihad.info20/5/2019-11:30

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم رواية ورش عن نافع

1- المصادر:

1. رضوى عاشور: حَجَرٌ دافئ، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1985.

2- المعاجم والموسوعات:

1. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، مج2، 3، 7، 13، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.
2. بطرس البستاني: محيط المحيط، مج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
3. جبران مسعود: الرّائد (معجم ألف بائي في اللغة والأعلام)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
4. الزبيدي (محمد مرتضى الحسن): تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، دار التراث العربي، الكويت، 2001.
5. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
6. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
7. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
8. مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005.
9. محمد التونجي: معجم الأسماء العربية والأجنبية، دار كتابنا للنشر، لبنان، ط1، 2010.
10. نور الدين قلاتي: موسوعة أجمل الأسماء للبنين والبنات، دار المجدد للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، (د ط)، (د ت).

3- المراجع:

أ- الكتب العربية:

1. إبراهيم عبّاس: تقنيات البنية السّردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، (د ط)، 2001.

2. أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005.

3. أحمد زيّاد محبك: متعة الرواية (دراسة نقدية منوعة)، دار المعرفة، لبنان، بيروت، ط1، 2005.

4. أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947- 1985، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 1998.

5. أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

6. آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظرية التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

7. باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

8. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء _ الزمن _ الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

9. حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

10. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

11. سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

12. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

13. ـــــــــــ: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

14. ـــــــــــ: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2012.

15. ـــــــــــ: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.

16. سليمان قاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الهندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2003.

17. سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، (د ت).

18. سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د ط)، 1978.

19. الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

20. شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

21. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ب)، (د ط)، (د ت).

22. الطيب بوعزة: في ماهية الرواية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

23. عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د ط)، 1994.

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

25. ـــــــــــــــ: السرد في الرواية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله)، تق: طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

26. عبد الله مسلم الكساسبة: تجربة سليمان القوابعة الروائية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2006.

27. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1998.

28. عبود أوريدة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2009.

29. عصام عساقلة: بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدبي العربي، شركة الشرق الأوسط للطباعة، عمان، ط1، 2011.

30. علي مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية (دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

31. عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، (د ب)، (د ط)، 2003.

32. عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2010.

33. محمد بوعزة: تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

34. محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005.

35. محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

36. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1997.

37. محمود العشيري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003.

38. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

39. نادية بوشفرة: معالم السيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، 2011.

ب- الكتب المترجمة:

1. بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

2. جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985.

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

4. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

5. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، ط1، 2013.

6. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986.

4- الدوريات والمجلات:

1. جميل حمداوي: فلاديمير بروب ومورفولوجيا الحكاية العجيبة، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، ع 2885، 2014/7/30.
2. عثمان مشاورة: في مفهوم السردية ومكوناتها، مقال عن دار الخليج، مركز الخليج للدراسات، مؤسسة تريم وعبد الله عمران للأعمال الثقافية والإنسانية، 2012/05/21.

5- الرسائل الجامعية والمذكرات:

1. قمرة عبد العالي: البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي _دراسة تحليلية تأويلية_ مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011.

6- المواقع الالكترونية:

1- www.alittihad.info20/5/2019-11:30

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكروعرفان	
مقدمة	أ
مدخل: ضبط المفاهيم والمصطلحات	
أولا: مفهوم البنية	6
أ- لغة	6
ب- اصطلاحا	7
ثانيا: مفهوم السرد	9
أ- لغة	9
ب- اصطلاحا	10
ثالثا: مفهوم البنية السردية	12
الفصل الأول: مكونات البنية السردية	
أولا: بنية الشخصية الروائية	16
1- مفهوم الشخصية الروائية	16
أ- لغة	16
ب- اصطلاحا	17
2- أنواع الشخصية الروائية	20
أ- الشخصيات الرئيسية	21
ب- الشخصيات الثانوية	22
ج- شخصيات نامية (مدورة)	25
د- شخصيات ثابتة (مسطحة)	26
3- تصنيف الشخصية الروائية	27
3-1- تصنيف فلاديمير بروب	27
3-2- تصنيف فيليب هامون	28

3-3- تصنيف غريماس	3
ثانيا: بنية الزمن الروائي	32
1- مفهوم الزمن الروائي	32
أ- لغة	32
ب- اصطلاحا	33
2- أنواع الزمن الروائي	39
3- مستوى الترتيب الزمني	43
أ- الاسترجاع	44
ب- الاستباق	45
4- مستوى المدة	47
4-1- حركات تسريع السرد	48
أ- الخلاصة	48
ب- الحذف	50
4-2- حركات إبطاء السرد	52
أ- الوقفة	52
ب- المشهد	53
5- مستوى التواتر	55
ثالثا: بنية المكان الروائي	57
1- مفهوم المكان الروائي	57
أ- لغة	57
ب- اصطلاحا	58
2- بين المكان والفضاء	61
3- مستويات الفضاء الروائي	63
4- أنواع المكان الروائي	66

أ- الأماكن المفتوحة	66
ب- الأماكن المغلقة	67
5- علاقة المكان بالشخصيات	67
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمكونات البنية السردية في رواية حَجرٌ دَافئ لرضوى عاشور	
أولا: بنية الشخصية في الرواية	70
أ- الشخصيات الرئيسية	70
ب- الشخصيات الثانوية	81
ج- الشخصيات الهامشية	90
ثانيا: بنية الزّمن في الرواية	98
1- مستوى الترتيب الزمني	98
أ- الاسترجاع	98
ب- الاستباق	105
2- مستوى المدة	108
2-1- حركات تسريع السرد	108
أ- الخلاصة	108
ب- الحذف	111
2-2- حركات إبطاء السرد	115
أ- الوقفة	115
ب- المشهد	118
3- مستوى التواتر	122

ثالثا: بنية المكان في الرواية	125
أ- الأماكن المفتوحة	125
ب- الأماكن المغلقة	129
خاتمة	139
ملحق	142
قائمة المصادر والمراجع	149
فهرس المحتويات	155