الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث اللمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل-
كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

الترقيم التسلسلي:

مذكرة بعنوان

البنية السردية في رواية
" ساق البامبو"لسعود السنعوسي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: النقد العربي المعاصر

إعداد الطالبات:
- بشرى زيتوني
- مروة بوزنية

تحت إشراف:
- أ. حسينة قويدر

لجنة المناقشة

- أ.وسيلة سناني..... رئيسة
- أ. حسينة قويدر ..... مشرفا ومقررا
- أ. جمال بلقاسم ..... ممتحنا

السنة الجامعية 2018/2017

SbC 031 000 865

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل-

كلية الآداب واللغات — قسم اللغة والأدب العربي

الترقيم التسلسلي:

مذكرة بعنوان

البنية السردية في رواية "ساق البامبو لسعود السنعوسي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبات

- بشرى زيتوني
- مروة بوزنية

تحت إشراف:

حسينة قويدر

السنة الجامعية 2018/2017

SbC 031 000 865

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴾ المجادلة 11

﴿ قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا﴾ الكهف: 66

صدق الله العظيم

Mazikir

إهداء

إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقهما.

إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضائلهما.

إلى والديَّ العزيزين أدامهما الله لي.

إلى إخوتي: عمر، أحممد، هاني، عبد الرؤوف.

إلى محمد، سماح، إيلاف.

إلى الأخ سمير على كتابة وطباعة هذه المذكرة.

إلى كل من سقط من قلمي سهوا.

أهدي هذا العمل.

﴿ مروة ﴾

إهداء

أتقدم بإهداء هذا العمل المتواضع إلى:

من ربياني صغيرة وإلى من أتمنى أن أنال رضاهما وأنا كبيرة، والداي الكريمين..

إلى قرّة عيني أمي، ومن أنار لي دربي ومنايا في الحياة أبي..

إلى إخوتي: محمد، عصام، آدم، يعقوب..

إلى أخواتي: نسيبة، لمياء..

إلى زوجي العزيز شرف الدين..

إلى حبيبتي: إليانا..

إلى كل أساتذتي... وصديقاتي...

إلى كل من سقط من قلمي سهوا.

بشرى

شُكر و عِرفان

الحمد لله الذي هدانا إلى هذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، نحمده ونشكره، الذي أعطانا من رحمته الإرادة والعزيمة على إتمام عملنا، نحمدك يا ربّ حمدا يليق بمقامك وجلالك العظيم.

عملا بقول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم:

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

نأتي على تقديم عبارات الشكر والامتنان، لمن كان لها الفضل في أن استوى البحث في صورته هذه، كلمة شكر وعرفان منا إلى صاحبة النفس الأبية إلى الأستاذة الفاضلة:

"حسينة قويدر"

اعترافا بجميل فضلها على ما خصتنا به من احترام، وبحثنا من اهتمام.

شكر جزيل لأساتذتنا من لجنة المناقشة الذين سيتكبلون عناء قراءة هذا البحث وتقويمه.

فلكم منا فائق الاحترام والتقدير.

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية من بين أهم الفنون السردية، التي أثبتت وجودها على الساحة الثقافية العالمية. واستطاعت أن تتبوأ منزلة عليا بين سائر الأشكال الأدبية الأخرى؛ وقد خاضت الرواية العربية مغامرة جريئة، جعلتها تتطوّر بشكل سريع ، حين فتحت المجال للتجارب الأدبية، فكانت الكتابة فيها أغزر وكان التنوع في المضامين وآليات الصياغة. ومن ثمة عدَّ النص الروائي نصا مغريا يستظهر إلى جانب طرحه الفكري، بناء فنيا له جماليته الخاصة. ما جعل من الرواية محطة كبرى للدراسة واهتمام النقاد والباحثين.

ترتكز الرواية الكويتية على الرصيد الثقافي العربي بشكل عام، ترتبط به ارتباطا عضويا و تخضع لقوانينه و قواعده. و قد شهدت الساحة الكويتية تراكما روائيا لا بأس به، رافقه تحسن نوعي في الموضوعات والبنيات الفنية والجمالية المؤسسة لها، الأمر الذي مكنها من إثبات حضورها داخل الخريطة العربية والخليجية.

لأجل هذا كان اختيارنا لرواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسي المتميزة و الشيقة في طرحها وأسلوبها حيث تناولت قضايا تشغل الرأي العام في المجتمعات العربية كلها .ناهيك عن رغبتنا في اكتشاف تميزها الفني كونها الفائزة بالجائزة العالمية للرواية العربية (بوكر) في دورتها السادسة لعام 2013. إضافة إلى رغبتنا الملحة في تجاوز صيغة المحلية التي تسربلت بها جل المذكرات الأكاديمية مؤخرا على مستوى الجامعة الجزائرية

عكف البحث على الجانب البنائي للرواية محاولا في كل ذلك كشف التقنيات والآليات السردية التي استخدمها السنعوسي في إيصال أفكاره وطرح رؤاه. من هنا وسم بحثنا بـ "البنية السردية لرواية ساق البامبو". و قد حاولنا من خلاله الإجابة على التساؤلات التالية :

- ما هي البنيات التي تشكل منها نص الرواية؟
- وما مدى توفيق الروائي في استخدامها؟
- وهل ساهمت في تكوين معمارية نصية نستطيع أن نصفها بالتجانس والانسجام؟

في بحثنا هذا قمنا بتسطير خطة تضم مدخل وثلاثة فصول. تناولنا في المدخل نظرة عامة حول مفهوم البنية السردية.

تناول الفصل الأول "بنية الشخصية في الرواية"، حاولنا من خلاله تقديم إطار نظري حول مفهوم الشخصية الروائية وتصنيفاتها عند النقاد. لنتناول بعد المهاد النظري دراسة التطبيقية حول شخصيات الرواية وتصنيفاتها فكان ان تطرقنا لبنائها الخارجي (المورفولوجي) والداخلي، إضافة إلى دراسة العتبة الاجتماعية لهذه الشخصيات وكذا خصائص أسمائها ودلالاتها.

أما الفصل الثاني فخصص لدراسة "بنية الزمن في الرواية"، تناول مفاهيم نظرية حول مفهوم الزمن الروائي وأنواعه. وفي الدراسة التطبيقية تعرضنا لمحور الترتيب وما ينطوي تحته من عناصر كالاسترجاع والاستباق. ومحور المدة وعلاقتها بالمقاطع السردية التي تبحث في سرعة الحكي وبطئه من خلال تقنيات فرعية تندرج تحت كل منهما.

شمل الفصل الثالث "بنية المكان في الرواية". تناولنا فيه مفاهيم نظرية حول المكان و تجلياته في الرواية وعلاقتها بالزمن. وفي الجانب التطبيقي تطرقنا لإستراتيجية بنية الأمكنة في الرواية المختارة من خلال علاقتها بالعناصر الأخرى وهي: الوصف، الشخصيات، الحدث. لتوضيح التعالق بينهم والمساهم في تشكيل بنية الرواية. ثم تعرضنا للأمكنة المفتوحة والمغلقة.

وذيلنا البحث بخاتمة ضمت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

لأن موضوع بحثنا تناول بنية العمل الأدبي و علاقاته الداخلية التي تحكمه و تقنيات السرد الموظفة فيه كان المنهج البنيوي الأنسب لهذا العمل كما استعان في كثيرا من المواضع بالمنهج السيميائي طلبا لكشف الدلالات الكامنة في نص الرواية هذا بالنسبة للممارسة التطبيقية اما الشق النظري فقد استعان البحث بالمنهج الاستقرائي التحليلي.

اعتمد البحث في رحلته الكاشفة على جملة من المراجع والمصادر كانت العون له في إنارة مساره نذكر منها:

"بنية الشكل الروائي" لحسن البحراوي و "بنية النص السردي" لحميد لحميداني وأيضا "خطاب الحكاية" لجرار جنيت.

كما اعتمد البحث على رسالة ماجستير لربيعة بدري، ا"لبنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر" لحفناوي زاغر، و أطروحة دكتوراه لجوادي هنية، "صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج.

لن نخالف المألوف ونقول أن الطريق الذي سلكناه كان يسيرا ولم نواجه فيه أية صعوبات، فلا بحث يخلو من العراقيل، وبحثنا كان كذلك. فرغم توفر المراجع السردية الخادمة لموضع البحث، إلا أننا نجد فيها فوضى للمصطلحات المترجمة والتي تسهم في بعض الأحيان بإحداث خلط على مستوى المفاهيم.

ولا يفوتني في الختام أن أعترف لمن كان لهم الفضل في إنجاز هذا البحث وإخراجه على هذه الصورة. كلمة شكر منا للأستاذة الفاضلة 'قويدر حسينة' إزاء مجهوداتها وكل الملاحظات الدقيقة والسديدة التي قدمتها لنا، فلها منا فائق التقدير والاحترام.

كما نتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قراءة البحث وتقويمه.

مدخل

مفهوم البنية السردية

مدخل: مفهوم البنية السردية

1- البنية (La Structure):

أ- لغة.

ب-اصطلاحا.

2- السرد (La Narration):

أ- لغة.

ب-اصطلاحا.

البنية السردية:

حظيت البنية السردية باهتمام لفيف الدارسين والنقاد، ويشهد لذلك ما كان من دراسات فرضت تواجدها في ثنايا المؤلفات العربية والغربية، وتمهيدا لما يلي من فصول هذا البحث، سعينا إلى مكاشفة تزيح الغموض عن ماهية هذا المصطلح.

1- البنية (la structure):

أ- لغة:

ورد لفظ البنية في القرآن الكريم على هيئة الاسم بنيان والفعل بنى، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ﴾ [1]

وقوله أيضا: ﴿ وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ﴾ [2]

وفي جذره اللغوي جاء في لسان العرب "أبنيته بيتا أي أعطيته ما يبني بيتا، والبِنية والبنية ما بنيته وهو البِنى والبُنى. وأنشد الفارسي عن أبي الحسن:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى وإذا عاهدوا أوفوا، وإن عقدوا أنشدوا" [3]

ويقال أيضا: "بُنْيَة وبُنًى وبِنْيةٌ وبِنًى بكسر الباء مقصور مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البنية" [4]

بمعنى مادامت بنية الجسم تعني الهيئة، فبنية الكلمة تعني صيغتها وتركيبها.

---

[1] – سورة الصف، الآية 4.

[2] – سورة الذاريات، الآية 47.

[3] – أبي الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، د س، ص 160.

[4] – نفسه، الصفحة نفسها.

من جانب آخر جاء في القاموس المحيط "البِنْيُ نقيضُ الهَدْمِ، وبناه يبنيه بنيا وبناء وبنيانا وبنيته وبناية وابتناه وبنّاه، وقد ميّزوا بين البِنْية بالكسر والبُنية بالضم، إذ جعلوها بالكسر في المحسوسات وبالضم في المعاني" [1]

من خلال هذا يتضح لنا أن لفظ البنية يحمل معنى البناء والتشييد، في التراث العربي والمعاجم العربية، والمعنى نفسه نجده في اللغات الأوروبية فالكلمة "تشتق من الأصل اللاتيني Stuere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما" [2]

فهي تهتم بكيفية البناء والتشييد والتركيب.

ب-اصطلاحا:

يرتبط مصطلح البنية بمختلف العلوم الإنسانية، ولهذا صعب علينا تحديد تعريف دقيق لها، نظرا لكونها مصطلح عام، يعني في كل مجال معنى يختلف عن الآخر، وما يهمنا هنا مفهومها في مجال النقد.

"كان تنيانوف (Tinyanov) أول من استخدم لفظه بنية في السنوات المبكرة من العشرينيات وتبعه رومان جاكبسون (Roman Ossipovitch Jakobson) الذي استخدم كلمة بنيوية لأول مرة عام 1929" [3]

ويحدد ليفي شتراوسLevi Strauss البنية أنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى" [4]. فالبنية تستوجب أن تتحدد عناصرها مع بعضها البعض لتنتج أبنية تتسم بالتنظيم، فالمبنى لا يكون متماسكا قويا إلا إذا كان هناك ترابط بين أجزائه. فأي عنصر تتحدّد قيمته حسب ما بينه وبين العناصر الأخرى في النص.

---

[1] – مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مج6/4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009، ص 165.

[2] – parain-vial Jeanne, Analyses structurales et idéologies structuralistes ،نقلا عن صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 120

[3] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 1978، ص 163.

[4] – عز الدين المناصرة، علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2007، ص 540.

وبهذا تكون البنية "ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أوّلية تتميّز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة". [1]

وتحمل البنية معنى النسق الذي تنتظم عناصره في إطار علاقات لا يمكن فهم جزء منها إلا بفهمها للجزء الآخر، فهذه الكلمة تتميز بمبدأ النظام والنسق كخاصية جوهرية تتميز بها. وكذلك تتميز بكونها "مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) أو تعتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية" [2]

"البنية هي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته" [3]. بمعنى أنها كيان عضوي مكتف بذاته له قوانينه وطريقته الخاصة التي تؤمن تماسكه بعيدا عن السياقات الخارجية.

ولقد كانت هذه السمات التي تتميز بها البنية محور اهتمام جان بياجيهJean Piaget ، فقسمها إلى ثلاثة خصائص:

1) **الكلية والشمولية**: "والمقصود بهذه السمة أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المتميزة للنسق، وليس المهم في النسق العنصر أو الكل بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر" [4]. وهذه الخاصية تعني أن البنية تكتفي بذاتها، ولا تحتاج لعناصر خارجية، فهي تخضع لقوانين تركيبية داخلية، بحيث لا يمكن الاكتفاء بدراسة عنصر واحد دون الآخر، لأنها تحوي روابط تشمل العناصر ككل.

[1] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 122.

[2] – جان بياجيه، البنيوية، تر عارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985، ص 08.

[3] – أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 19.

[4] – محمد بن عبد الله بن صالح بلعفير، البنيوية (النشأة والمفهوم)، مجلة الأندلس، العدد 15، المجلد 16، يوليو–سبتمبر 2017، ص 247.

2) **التحويلات:** "ذلك لأن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق، بل هي تقبل من التغيرات ما يتفق مع الحاجات المحدّدة من قبل علامات النسق وتعارضاته" [1]، بمعنى أنه يوجد نشاط داخلي في البنية بحيث لا تظل العناصر في حالة ثابتة، وإنما تتغير باستمرار.

3) **التنظيم الذاتي:** "أي أن في وسع البنيات أن تنظم نفسها بما يحفظ لها وحدتها ويكفل المحافظة على بقائها" [2]. فالبنية تستطيع تنظيم نفسها بنفسها، وهذا يضمن لها نوع من الانغلاق الإيجابي.

"ومع أن مصطلح البنية جاء متقدما فهو لا يحمل معنى لوحده، بل يكتسب معناه ضمن البنيوية (Structuralisme) التي ظهرت كمنهج نقدي يسير وفق قوانين وآليات خاصة بتحليل النصوص" [3]

ومنه كانت مهمة الناقد البنيوي اكتشاف منظومة العلاقات التي تنتج النص، باعتباره بنية مغلقة مستقلة ومنعزلة عن السياقات الخارجية، "تفسير النص تفسيرا داخليا وصفيا، من خلال العناية بالشكل كنظام مكتفي بذاته وهو ما قال به الشكلانيون الروس" [4]. أي البحث عن الخصائص والسمات التي تصنع كينونة النص الأدبي.

لأن النص بنية، مغلقة مكتفية بذاتها، فما يمنح الأدب هويته هي صياغته وتركيبه، وليس المؤثرات الخارجية. لذلك سعى الشكلانيون إلى عزل النص عن كل سياقاته الخارجية، حيث أنهم رؤوا أن قوام النص الأدبي وجوهره هو طريقة بناء وصياغة اللغة وهو ما يجعل من الأدب أدبًا.

2- **السرد** (La Narration):

أ- **لغة:**

جاء في لسان العرب مادة 'سرد' أنه: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرد سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق له" [5]

---

[1] – جان بياجيه، البنيوية، ص 11.

[2] –" نفسه، الصفحة نفسها .

[3] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات إبداع الثقافة، الجزائر، د/ط، 2002، ص 120.

[4] – ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في اتجاه آخر لحفناوي زاغز (أطروحة ماجيستير)، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014، ص 06.

[5] – ابن منظور، لسان العرب (مادة سرد)، ص 604.

ونجد له معنى الغزل والنسيج "السرد الخرز في الأديم، والتسريد مثله، والسراد المسرد المخصف، وما يخرز به ، والخرز مسرود ومسرد ، وقيل سردها نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعضٍ" [1]

والمعنى نفسه أورده قاموس قطر المحيط، "سرد الأديم يسرده ويسرده سردا خرزه، والشيء يسرده سردا ثقبه والدرع نسجها، والحديث والقرآن أجاد سياقهما وأثنى بها على ولاء، والصوم تابعه، والقرآن قرأه بسرعة"[2]

تؤكد التعاريف السابقة في كلا المعجمين، أن مشتقات مادة سرد لم تخرج عن معنى: الترابط والتتابع وهي سمة جودة الحديث، والتماسك والنسيج.

ب- اصطلاحا:

يعد السرد مصطلحا بالغ الأهمية، جامع لكل التجليات المتعلقة بالعملية الإبداعية، ذلك أنه يعني "إعادة تشكيل الواقعة سواء كانت حقيقية أو متخيلة من خلال مكوّنات اللغة المنطوقة أو المكتوبة في عملية صياغة وعرض وإعادة إنتاج وفق نظام يحدّده السارد متبعا الحبكة التي تمتلك نظامها الخاص في إطار الحدث وكيفية بنائه وتشكيل مواده الأولية ضمن نظام زمني جديد وتضمين النص الرؤى والمضامين والدلالات والقياسات باستخدام سلسلة من التقنيات القادرة على توزيع الوظائف بما ينسجم مع كل مستوى هو عليه النص" [3]. فالسرد من هذا المنطلق هو عبارة عن فعل يخبر عن واقعه قد تكون حقيقية أو تخيلية وسيلته في ذلك اللغة، وهذا الحضور السردي يتعلق بمدى قدرة السارد على مفصلة نظام الحكي وتنسيق الوظائف المتعلقة به.

الخطاب الروائي هنا يعيد تحيين الواقعة التي حدثت في الماضي، بفعل السرد إلى الحاضر، لأنها تعيش داخل اللغة وهي محصورة بقدرة السارد التخيلية على تشكيل عالم خاص، مرتبط بالأساس بإدراك المتلقي لهذا العالم.

[1] – نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – بطرس البستاني، قطر المحيط، ج 2/1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 1995، ص 257.

[3] – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د/ط، 2011، ص 12.

ولقد كان الشكلانيون الروس أول من اعتنى بالسرد والدراسات السردية، من خلال طرحهم للعديد من المفاهيم النقدية. ومن تلك المفاهيم ما طرحه الناقد الشكلي شكلوفسكي يعتقد أن ما يمنح للفن معناه هو قدرته على نقل الوقائع، ليس كما هي وإنما ندركها نحن، ويؤكد هذا الناقد على أهمية الإدراك إذ يقول: "إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك، وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء وتغريبها وجعل الأشياء صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك، ومداه لأن عملية الإدراك غاية جمالية في حد ذاتها ولابد من إطالة أمدها" [1]. هذا معناه أن السارد وهو ينقل صورة عن العالم الواقعي، يقدّمها في الرواية بطريقة مخالفة، ينزع الأشياء المألوفة عنه من خلال انحراف القوالب اللغوية. أي أنه يقوم بتغريب الحوادث ليقدمها للقارئ ليس كما يعرف وإنما كما يدرك.

فالسرد إذا هو إخبار عن حادثة ما ويتحدد في "الكيفية التي تروى بها لقصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها" [2] . وهذا معناه أن السرد هو تلك الطريقة التي يتم بها الإخبار عن الحوادث وهذه الطريقة تختلف من راوٍ لآخر كما تختلف الأحداث.

يميز توماشفسكي بين نمطين من السرد: "سرد موضوعي (Objective) وسرد ذاتي (Subjective)، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال أما في السرد الذاتي، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو (طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه." [3]

والسرد لا يكتمل معناه دون حصول تفاعل بين النص والقارئ، حيث يعمل القارئ على فك شفرات النص "بمعنى أن أي عمل ما (سرد) يتطلب قارئ أو متلقي يفهم العمل ويؤوله لاكتمال العملية السردية، وذلك عن طريق اللغة، في زمان معين، ومكان محدد، إضافة للشخصيات التي تقوم بإنجاز هذا الحدث." [4]

[1] – رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، د/ط، 1998، ص 33.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 45.

[3] – نفسه، ص 46.

[4] – عمر عليان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 2008، ص 70.

وإذا توقفنا عند الدراسات النقدية العربية، نجدها قد أولت هي الأخرى عناية كبيرة للسرد وأوجدت المفاهيم التي تحدّده وفق رؤى شاملة، لكنها كثيرا ما تخلط بين مصطلحي السرد والحكي، فتذكر السرد وتقصد به الحكي، فعبد الملك مرتاض في تعريفه السرد يقول بأنه "الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن نسيجا لكلام ولكن في صورة حكي." [1]

فيبدو السرد هنا هو نفسه الحكي "ومصطلح الحكي (Narration) وُجد في نصوص نقدية عدة عند المغاربة، وقد شابه الكثير من الخلط الذي حصل في الترجمة مع مصطلح السرد، وهناك العديد من المصطلحات التي ترجمت في مجال السرد، وهي تشترك لفظا لكنها تختلف دلالة مثل (Narratologie) التي حدد لها ثلاثة مصطلحات عربية هي السرديات وعلم السرد وناراتولوجيا." [2]

وعلى هذا فالسرد هو الطريقة التي تحكى بها القصة، إذ "يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين: أولهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد غليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي." [3]

فلا يمكن للسرد أن يكون دون وجود حكاية، وبهذا المفهوم فهو لا يقتصر على الخطابات الأدبية فحسب بل يتجاوزها إلى أخرى غير أدبية فهو "حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة، والايماء، واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوّق والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات." [4]

فالسرد يشمل كل حكاية يمكن صياغتها وتقديمها في أشكال مختلفة. هو أسلوب من الأساليب المتبعة في الخطابات الإبداعية كالرواية والقصة، وكذلك هو أداة للتعبير الإنساني.

---

[1] – عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة،نقلا عن عبد القادر بن سالم ،**السرد وامتداد الحكاية ،قراءة في نصوص جزائرية و عربية مختارة،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009 ٠**

[2] – **مولاي علي، بوحاتم، مصطلحات الفكر السيميائي، اتحاد الكتاب العرب**، دمشق، د/ط، 2004، ص 256.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 47.

[4] – R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits، نقلا عن سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 19.

وما يهمنا في هذه الدراسة هو الخطاب السردي، الروائي منه تحديدا. وعلى اعتبار أن الرواية رسالة كلامية (مروي) تحتاج إلى مرسل (بكسر السين)، الذي هو الرّاوي ومرسل إليه (بفتح السين) المروي له أو المتلقي، فهي بذلك تمر عبر هذه القنوات: الرّاوي ⟵ المروي (الرواية) ⟵المروي له، ويمكننا تعريف كل مكوّن على حدى كما يلي:[1]

- **الراوي** (Narrateur):

تطور مفهوم الراوي مع تطور الفن الروائي، حيث اتخذ أشكالا عدّة أثناء حضوره داخل النص، فنجد مثلا "بطل يروي قصته (ضمير الأنا) حاضر، وكاتب يعرف كل شيء (كلّي المعرفة) غير حاضر"[2]، إذ يمكن للراوي الحاضر أن يكون بطلا يحكي قصته، يسقط المسافة بينه وبين المروي أثناء الحكي، وقد يستطيع المحافظة عليها فيصبح مجرد شاهد يصور ما يروي ويسمع [3] ، أما الراوي غير الحاضر فقد يكون عالما بكل شيء يسقط المسافة بينه وبين المروي، فتراه يحلل ويتدخل في تفاصيل السرد، وقد يلجأ إلى رواة آخرين للحفاظ على هذه المسافة بينه وبين ما يروي [4] ، ويعرّف الراوي بأنه ذلك الشخص الذي يروي القصة، ويقوم بإرسالها للقارئ المستقبل عن طريق السرد، وهو على حد تعبير بارت شخصية من ورق، وهو لأنه كذلك وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الراوي المؤلف ليكشف بها عن عالم بروايته [5] . بمعنى أنه المسؤول الوحيد عن نقل أحداث روايته للمتلقي، فنجد له دورا كبيرا في الرواية فلا "حكاية دون راوي، ففي كل حكاية مهما قصرت متكلم يروي الحكاية ويدعو المروي له إلى سماعها بالشكل الذي يرويها له"[6] ، فهو الطرف الذي يملك المعلومات الكافية عن المروي وبكل عناصره من حدث، وشخصيات وزمان ومكان، وهو القادر على إحداث التناسق فيما بينها وتقديمها للمتلقي، فهو ليس "صوتا مجردا ينهض بالسرد فقط، وهو ليس معلقا في الهواء، وإنما هو شكل وراءه مداليل، وهو بصفته شكلا مرتبط بكاتب يحمل هموما معينة،

[1] – ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص 39.

[2] – الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص299.

[3] – يُنظر: نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – يُنظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 40.

[6] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002، ص 96.

يعيش في بيئة ثقافية وحضارية، يتأثر بها، ويحاول من خلال فعل الكتابة أن يكون له فيها أثر" [1] ، هذا ما يبرر عدم ظهور الروائي مباشرة في الرواية فهو "خالق العالم التخيلي وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات -كما أنه اختار الراوي- لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي" [2] ، بمعنى أنه يُمثل أحد الأقنعة التي يختبئ وراءها أثناء تقديم أعماله.

- **المروي** (Narrataire):

يُسمى أيضا بالمسرود، ويكون الكاتب على علم مسبق به، فيعمل على إظهاره بأفضل أسلوب، وهو "كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المرويّ والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر" [3] ، بمعنى أن "الرواية نفسها تحتاج إلى راوٍ ومرويّ له أو إلى مرسِل ومرسَل إليه، وفي المرويّ يبرز طرفا ثنائية المبنى/المتن الحكائي لدى الشكلانية الروس" [4] ، وقد اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المرويّ المتلازمين، إذ ميّز جاتمان بين القصة وهي سلسلة الأحداث، ما تنطوي عليه من أفعال و وقائع وشخصيات معلومة بزمان ومكان[5]. إذًا تحتاج الرواية بالضرورة إلى مرسِل ومرسَل إليه.

- **المروي له:**

لا يمكن تصور سرد دونه، فهو ذلك الشخص الذي يتوجه الراوي إليه بكلامه، وبدونه يصبح ذلك مجرد كلام لا مبرر له "سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم شخصا مجهولاً" [6] ، حيث يرى برنس أن السرود سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية، وسواء أخبرت

[1] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 167.
[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 2004، ص 184.
[3] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 10.
[4] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 41.
[5] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 10.
[6] – ا نفسه، الصفحة نفسها.

عن حكاية أم أوردت متتالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راويا فحسب، بل مرويّا له أيضا [1] . والمرويّ له مثله مثل الراوي، له أنماط معينة، وتتمثل في المروي له الممسرح، والمروي له غير الممسرح.

وبداية ظهور السرد كعلم قائم بذاته كان نتيجة للجهود المكثفة للشكلانيين الروس، التي مهدت أبحاثها لدراسة البنيات السردية، وما جاء به فلاديمير بروب (Vladimir Propp) في كتابه "مورفولوجيا الحكاية" سنة 1928 في دراسته لأنظمة التشكل الداخلية للحكاية.

كانت البدايات الأولى لعلم السرد مواكبة لموجة التطور الهائل للمنهجين اللساني والبنيوي خصوصا، حيث اتجهت النظرية النقدية في اتجاه جعلها تركز في تحليل خطاباتها السردية على البنى الداخلية والكشف عن العلاقات والقوانين التي تحكمها.

"أظهرت استعمالات المنهج البنيوي لدى النقاد استجابة في التعامل مع نصوص السرد الحكائي على المستوى التطبيقي من هنا كان الاعتماد على مقولات المنهج البنيوي في توصيف العملية السردية، وتحليل مكوّنات البنية السردية" [2]. حيث كان الهدف من هذا العلم هو الكشف عن الأنساق الكامنة لنصوص السرد الحكائية "بوصفه علما له قواعده وأصوله عام 1969م حيث أصدرت مجلة تواصل (communication) الفرنسية عددا خاصا بعنوان: التحليل البنيوي السردي؛ ومن ثم نحت المصطلح بعد ذلك بثلاثة أعوام من قبل المشاركين في العدد الخاص، وأبرزهم تزفيتان تودوروف." [3]

ولقد ظهر مصطلح السردية مع هذا الشكلاني الروسي "عام 1969 في كتابه قواعد الديكاميرون وعرّفه بعلم القصة" [4]

---

[1] – نفسه،الصفحة نفسها،

[2] – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 60.

[3] – يان مانفرد، علم السرد مدخل نظرية السرد، تر أماني بورحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011، ص 51.

[4] – نفسه، ص 07.

وفي نطاق بحث علمي "هدفه توفير الوصف المنهجي لخصائص التفاضلية للنصوص السردية ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية السرد وبنيته" [1]

السردية علم قائم بذاته، يهتم بتوصيف المتن الحكائي واستنباط الخصائص التي تقوم عليها وكيفية استغلالها كما أنها تعنى "بظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى، وعلى هذا النحو فإن كل نص يمكن أن يخضع للتحليل السردي" [2]

تهدف السردية إلى تحليل الخطابات الأدبية تحليلا ينصرف إلى الدقة وصرامة المنهجية، فيما أنجزته أنواعها وأشكالها المختلفة. من خلال "استنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها و وصفت بأنها نظام نظري غني وخصيب بالبحث التجريبي، وهي تبحث في مكوّنات البنية السردية من (راو، ومروي، مروي له) بما كانت بينة الخطاب السردي نسجا قوامه تفاعل تلك المكوّنات أمكن التأكد على أن السردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة" [3]. ويتضح من هذا أن كل خطاب سردي يمكن أن يكون موضوعا للدراسة السردية، التي تتفحص جوانبه الشكلية والدلالية.

وترتكز السردية في تحليلها لهذه الخطابات على اتجاهين أساسيين:

"أولهما السردية الدلالية، وهي التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال. ويمثل هذا التيار: بريمون و غريماس.

ثانيهما: السردية اللسانية: التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد، ومن ممثلي هذا التيار: تودوروف و جينت" [4]. فالسردية إذًا تهتم بالجانب المضموني، إضافة إلى الجانب الأسلوبي.

---

[1] –نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 254.

[3] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د/ط، 2008، ص07.

[4] – يان مانفرد، علم السرد، ص 08.

فقد تعددت مصطلحات السرد منذ ظهوره على الساحة النقدية، كان أوّلها علم الحكي (science la du récit) مع تودوروف وهو نفسه علم السرد أو السرديات (Narratologie)، وبعدها ظهر مصطلح السردية (Narrativité) مع جيرار جنيت.

وأيضا عُرف ما يسمى بالشعرية السردية أو السرديات البنيوية، وتدرس العمل السردي من حيث هو خطاب أو شكل تعبيري، فهو يجيب عن: من يحكي؟، ماذا إلى أي حد وبأي صيغ؟. والثاني يسمى السميائية السردية، ويدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية أو مجموعة المضامين السردية، ويمثله كل من بريمون و غريماس. [1]

كذلك "اهتمت الدراسات بمسألة ظهور (السارد/الراوي) وبأساليب سرده، ومواقعه و وسائل اتصاله بالمروي له، لأن السارد والمسرود والمسرود له وتحديدها، وبيان تأثيرها في مقامات السرد وآليتها، إضافة إلى تأثيرها على صياغة الخطاب السردي" [2]. فالسارد والمسرود والمسرود له هي المكوّنات الأساسية لإنتاج الخطات السردية، والسردية تعمل على الكشف عن البنى الداخلية وتحليلها.

وتعد البنية السردية "رسالة لغوية تحمل عالما متخيلا من الحوادث التي تشكل المبنى الحكائي تتآلف فيه عناصر البناء، في منظومة متكاملة من العلاقات والوسائط الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية ابتداءا من الراوي وأسلوب روايته، مرورا بمفاصل المروي أي الأحداث وكيفية بنائها والشخصيات وعلاقتها والزمن والمكان وأنواعه، وانتهاءا بتعالقات الراوي والمروي له" [3]

ولقد أفضت العناية بأوجه الخطاب الروائي، تحليله من خلال الكشف:

- أولا: ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها.
- ثانيا: الحوافز التي تتحكم في العلاقات بين الشخصيات وبمنطق الترابط بين الأفعال.

[1] – يوسف وغليسي، السردية والسرديات قراءة اصطلاحية، نقلا عن ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في اتجاه آخر لحفناوي زاغز (أطروحة ماجيستير)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014، ص 13.

[2] – سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، دمشق، سوريا، العدد الرابع عشر، 2013، ص112.

[3] – نفسه، ص 120.

- ثالثا: الشخصيات والعلاقات فيما بينها. [1]

ذلك على اعتبار البنية السردية هي المنتجة للأفعال السردية، وبالتالي يتشكل المعنى نتيجة التفاعل الحاصل بين الأحداث والشخصيات، والراوي هو من توكل إليه هذه المهمة فيقوم بالتعبير عنه.

لأن السرد ما هو إلا فضاء حكائي يتكوّن من "مجموعة الأحداث التي تقع أو التي يقوم بها أشخاص تربط بينهم علاقات تحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون" [2]. بمعنى أن معظم الأبحاث التي تناولت البنية السردية، اعتمدت على تحليل الأفعال السردية المتتالية وتحليل ميكانيزمات الحكي الناتجة عن الترابط بين الأشخاص والأحداث.

"ولقد تعرض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين البنية الشعرية والبنية الدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السردية عند فوستر مرادفة الحبكة وعند رولان بارت تعني التعاقب. والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السردي" [3]

فكل خطاب يستدعي بالضرورة بنى سردية خاصة به، وبالتالي يمكن القول أن دراسة البنية السردية تعني بتحديد خصائص وسمات المبنى الحكائي والعلاقات التي تنتظم داخله.

ولقد تنوعت اتجاهات دراسة العلاقات الداخلية التي تنظم بنيات السرد. وأدّى ذلك إلى وجود عدّة اتجاهات:

1) اتجه بعض الدارسين إلى أن تكون البنية السردية هي الحبكة، معتمدين على نظام بناء الأحداث في الرواية.
2) اعتمد بعض الدارسين على تتبع النظام الزمني ومتغيراته في المبنى الحكائي، وعلى تحديد دور الراوي في مثل هذا التتبع الزمني.

[1] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 44.
[2] – نفسه، ص 43.
[3] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص 18.

3) الاتجاه الثالث يوسع مفهوم البنية السردية ليشمل الرواية والمسرح والسينما، وليشمل أشكال التعبير التي تعد متماثلة في متونها.

4) هذا الاتجاه يقتصر على معالجة عناصر السرد متفردة (الراوي بوصفه شخصية روائية، والزمن الذي لا يمكن أن يتطابق مع زمن المتن أو مع الحقيقة). [1]

ويمكن القول أن هذه الاتجاهات كل منها يركز على عنصر من عناصر البنية. وهذه العناصر ككل هي تشكيل للبنية السردية.

فالمتن الحكائي "يتطلب مؤلف أو منجز للمحكي، عن طريق اللغة لتبليغ أحداثه، وذلك يكون في زمان معين، وحيّز محدد، كما يتطلب شخصيات تقوم بتمثيل الأدوار في المحكي". [2]

ونحن سنحاول في هذا البحث الكشف عن هذه العناصر التي تتشكل منها رواية سعود السنعوسي "ساق البامبو" والتفصيل فيها لمعرفة مدى تماسكها.

[1] – سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، ص113.

[2] – ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في اتجاه آخر لحفناوي زاغز، ص 14.

الفصل الأول

بنية الشخصية في رواية "ساق البامبو"

الفصل الأول: بنية الشخصية في رواية "ساق البامبو"

أولا: بنية الشخصية (Structure de personne).

- تقديم نظري:

1- مفهوم الشخصية.

2- تصنيفات الشخصية.

- الدراسة التطبيقية:

1- تصنيف الشخصيات في رواية "ساق البامبو".

2- 1- البناء الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات.

2- 2- البناء الداخلي للشخصيات.

3- عتبة الشخصية الاجتماعية.

4- دلالة الاسم الشخصي.

أولا: بنية الشخصية (Structure de personne)

- **تقديم نظري:**

1- مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية الروائية من أهم عناصر العمل الإبداعي. ومكوّن أساسي من مكونات الحكي. وتكمن أهمية الشخصية في حضورها، باعتبارها تقوم بأفعال معينة في زمان ومكان معينين، ومن ثم يكون دورها هو ربط أحداث الحكاية لتكوين المعنى. ولابد هنا من تقديم بعض النقاط النظرية والمتعلقة بالشخصية، بوصفها بنية أساسية وجوهرية في العمل الروائي.

أ- لغة:

يقول ابن منظور في مادة (شخص): " الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيرها مذكر، والجمع أشخاص وشخوصٌ وشخاص...والشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد تقول ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه وقد رأيت شخصه" [1]. وأيضا "الشخص، كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص، وقيل شخيص أي جسيم، وشخص بالفتح شخوصا: ارتفع" [2]. فلفظ الشخص يطلق على الجسم أو المظهر الذي يبدو عليه الفرد فهو يحيلنا إلى ملامح الفرد. ويعني أيضا الذات الظاهرة للعين.

ب- اصطلاحا:

ولما كان الشخص فرد له ملامح وحركات وسكنات تمثل محور الحياة، فإن الرواية أشبه ما تكون بمنظار يضعنا خلفه الراوي لنرى بوضوح تفاصيل الواقع المعاش، من خلال الشخصية الروائية. التي تعمل على تشكيل عالم تخييلي، وتخلق فيها الحياة من جديد.

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ص 36.

[2] - نفسه، الصفحة نفسها.

إذ تعتبر الشخصية المحرك الأساسي الذي يعمل على تطور الأحداث في العمل الروائي، وقد تعرض هذا المصطلح لكثير من التساؤلات ما أصابه "بالغموض فأصبح من الصعب تحديد تعريف له"، نظرا لتعدد المفاهيم ووجهات النظر فيما يخص تحديد مفهوم له"[1]. إن الشخصية " تُدير الأحداث وتتحرك في الزمان وعلى المكان، وتشكل بمراعاتها وتناقضاتها لبّ الرواية وعنصر التشويق والعقدة" [2]. بمعنى أنها بؤرة الحدث.

وعدّها هنري جيمس henry James محور الأعمال في مجموعة الأسئلة التي طرحها في مقالته المشهورة فن القصة "ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير تصرّف الشخصية، وما اللوحة إن لم تكن وصف طباع الشخصية" [3] ، فالعمل والشخصية وجهان لعملة واحدة، كلاهما يُكمّل الآخر، إذ لا يمكن تصوّر عمل بدون شخصية، أو شخصية خارج محور الأعمال.

كما عرّفها معجم مصطلحات نقد الرواية أنها "كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءًا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها" [4] ، فالشخصية هي ذلك العنصر الفعّال الذي يُنجز الأفعال التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية، لذلك فحضورها ضروري دون الاهتمام بكونها رئيسية أو ثانوية، شخصية محبّة للخير أو شريرة، المهم فيها أن تؤدي دورا وتملك لغة حوار تمكننا من فهم الحدث، أمّا كل ما هو عاجز عن المشاركة في الأحداث فلا يمكن اعتباره أو تصنيفه في خانة الشخصيات.

في سياق آخر يُشير حميد الحمداني إلى أن "الشخصية في الرواية أو الحكي عامّة لا يُنظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلا على أنّها بمثابة دليل (Signe) له وجهان أحدهما دال (Signifiant)، والآخر مدلول (Signifié)" [5] . فالشخصية تكون بمثالة دالّ من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 207.
[2] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 119.
[3] – الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د/ط، 2000، ص 96.
[4] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات النقد الرواية، ص 114.
[5] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 50.

هويتها، أم الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها [1]. إذا هي عبارة عن بنية مكوّنة من علامات لسانية متشابكة دال+مدلول تتسع ليصبح بإمكانها احتضان جميع عناصر النص.

وهي علامة على الإنسان، وتشير إليه، لكنّه ليس الإنسان في الوجود تمامًا، إنه علامة سيميائية في النص، تتحرك وفق عالم يقترب من عالم الواقع ولا يساويه تمامًا، كذلك إن الشخصية قد تشير ليس إلى فرد بعيْنه، وإنما قد تحيل إلى كُلّ بمعنى مجتمع أو طبقة ما [2] ، بمعنى أنها تمثل ذلك الإنسان أو المجتمع الذي هو مجرّد رمز لغوي في النص نستطيع تمييزه من خلال سلوكاته.

وحسب تعريف فيليب هامون Phylippe Hamon لما قال فالشخصية "وحدة دلالية .... تولد من وحدات المعنى...ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظّ بها أو يتلفظ بها عنها" [3] ، بمعنى أنه بإمكاننا أن نتعرف على هذه الشخصية من خلال الأقوال والأفعال الواردة عنها في النص. أما غريماس Greimas فقد استخدم بدلا من مصطلح الشخصية "مصطلحين متكاملين هما العامل والممثل، وهو يدرس الشخصية انطلاقا من ستة أدوار ثابتة ممكنة (عوامل) وقد تمثل الشخصية دورين أو أكثر، وقد يمثّل الدور الواحد أكثر من شخصية واحدة" [4]

إذ بإمكان الشخصية الواحدة تجسيد العديد من الأدوار، في كل دور تُبرز سمات وخصائص، وتقوم بأفعال تختلف عن الأخرى، أي أن الشخص الواحد قادر على لبس العديد من الأقنعة، والشخصية ليس من الضروري أن تكون عبارة عن شخص، وإنما قد تكون جمادًا، أو مجرّد فكرة.

2- تصنيفات الشخصية:

يتخير الروائي شخوصه، التي على لسانها تنتظم مجريات الأحداث، ويحددّ طبائعها و وظائفها، وتبعا لذلك تتوزع داخل الرواية "ضروب من الشخصيات بحيث نصادف الشخصية المركزية التي تصاديها الشخصية الثانوية،

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 50.

[2] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 120.

[3] – فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر. سعيد بنكراد، دار الكلام،الرباط، المغرب، دط، 1990، ص 34.

[4] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات النقد الرواية، ص 115.

التي تصاديها الشخصية الخيالية من الاعتبار (Personnage de Comparse)؛ كما نصادف الشخصية المدورة والشخصية المسطحة."[1]

وهنا نكون أمام ثلاث تصنيفات: التصنيف الأول يقسم الشخصيات إلى رئيسية وثانوية، التصنيف الثاني يقسمها إلى شخصيات خالية من الاعتبار أو هامشية، والتصنيف الثالث يقسمها تبعا لمبدأ الثبات أو التحوّل إلى شخصيات مدوّرة باصطلاح عبد الملك مرتاض وشخصيات مسطحة. وهو نفس التصنيف الذي قال به تودوروفTodorov ، حيث صنّف الشخصيات حسب الوظيفة التي تؤديها في العمل الروائي إلى عميقة ومسطحة. أمّا فيليب هامون فله تصنيف ثلاثي آخر يقسم فيه الشخصيات إلى: مرجعية، واصلة، متكرّرة.

وعموما هناك تصنيفات كثيرة، لا يتسع المقام للإلمام بها جميعا، لذلك حاولنا التعرف على أهم هذه التصنيفات التي تخدم بحثنا، وفي ما يلي سنقف عند كل واحدة منها التفصيل فيها.

- ✓ **رئيسية:**

لا يختلف دارس أو ناقد في القول أن "الروائي يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذي يريد أن ينقله إلى قارئه أو الرؤية التي يريد أن يطرحها عبر عمله الروائي" [2]

فالشخصية الرئيسية تكون محور بناء أي عمل روائي، ولا تكاد تخلو رواية من بطل يكون البؤرة التي تتمركز حولها الأفعال والأحداث، ومن خلال هذه الشخصية يعمل الروائي على إيصال قضيته إلى المتلقي. وغالبا ما يمثل هذا النوع من الشخصيات نماذج إنسانية عليا، فقد كان حاضرا في الأشكال القصصية القديمة "كالملاحم والسير والحكايات الخرافية والتي نجد فيها بطلا خارقا يتحدّى الصعاب، ويجتاز جميع المخاطر والأهوال بمساعدة الشخصيات الأخرى، التي تنتظر أفعاله، لكي يخلصها مما هي فيه" [3]. لكن هذه الصورة تغيرت في عهد الطبقة البرجوازية فأصبح البطل "يعكس واقعا اجتماعيا وفكريا برجوازيا في آن واحد، وبعد التطور الذي حصل في المجتمع، وبدخول أفراد من مختلف الطبقات المشاركة في جميع نشاطاته تغير مفهوم

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، علم المعرفة، الكويت، د/ط، 1998، ص 87.

[2] – محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007، ص27.

[3] – نفسه، ص 26.

البطل الرومانسي، والبطل في الرواية المعاصرة لا ينفرد بتلك الفضائل التي كان بطل القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يتحلون بها" [1]

فالراوي اليوم يختار لروايته شخصية رئيسية تكون قوية فاعلة، تتميّز بقدرتها على التغيير، وغالبا ما تُحمّل أفكار تعكس وضعا راهنا، وتوكل إليها أدوار حاسمة على الدوام، وبالتالي فهذا النوع من الشخصيات يتميز بالتعقيد "وهذا هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ، فهذه الشخصية الرئيسية تستأثر باهتمام السارد، حين يخصها دون غيره من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز حيث يمنحها حضورا طاغيا وتحضى بمكانة مرموقة فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي" [2]. فإذا الشخصيات الرئيسية تتمركز حولها الأحداث، وتكون لافتة للانتباه بسلوكها وتصرفاتها.

- ✓ **ثانوية:**

يرتبط ظهور هذه الشخصيات بسياق حدثي معين ومن خلاله يبرز دورها وأداؤها أي أنها "مكتفية بوظيفة مرحلية" [3] . بمعنى أنها تكون مساعدة ومكملة للشخصية الرئيسية لها "أدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر" [4] ، ورغم أنها تحتل موقعا أقل أهمية من الشخصية الرئيسية إلا أنها تقوم بأدوار، تمثل بالنسبة لها سندا أو معيقا "وهي أقل تعقيدا وعمقا" [5] ، تضيء جوانب من شخصية البطل، مبررة لسلوكه ومؤيدة له، أو مناقضة له وتعيق حركته في مجرى الأحداث. "يعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويرا وأضعف فنّا، لأن تفاعله مع الأحداث قائم على أساس بسيط." [6]

---

[1] – نفسه، ص 27.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 56– 57.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص215.

[4] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 57.

[5] – نفسه، الصفحة نفسها.

[6] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2004، ص 529.

ويدرج محمد بوعزة الخصائص التي تتميّز بها الشخصية الرئيسية عن الثانوية في الجدول الآتي: [1]

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية
معقدة	مسطحة
مركبة	أحادية
متغيرة	ثابتة
دينامية	ساكنة
غامضة	واضحة
لها القدرة على الإقناع	ليس لها جاذبية
تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي	تكون تابع عرضي
تستأثر الاهتمام	لا أهمية لها
يتوقف عليها العمل الروائي	لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي

هذا الجدول التقابلي بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية يلخص الخصائص والوظائف التي تنفرد بها كل واحدة منها عن الأخرى.

وهناك صنف آخر هو الشخصيات الخالية من الاعتبار، هذه الأخيرة التي تتوهج في النص لتسلط الضوء على شخصيات أخرى. "فكما لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية، لا يمكن أن تكون هي أيضا، لولا الشخصيات عديمة الاعتبار" [2]

✓ **المدوّرة:**

وفي عرف النقاد سميت بمسميات عديدة "فهي معادل مفهوماتي للشخصية النامية (Dynamique)"[3] في اصطلاح فوستر Foster، ولها اصطلاحات أخرى: النامية والمكثفة. هي

[1] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 58.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 89.

[3] - نفسه، الصفحة نفسها.

شخصية غير ثابتة، متغيرة ولا تستقر على حال. وهي خصائص تجعل منها ذات مساهمة كبيرة في تطور الأحداث "والتأثير فيها؛ فإذا هي تملأ الحياة بوجودها، وإذا هي لا تستبعد أي بعيد، ولا تستصعب أي صعب، ولا تستمر أي مرّ...إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة. بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتفكر، وتفعل الخير كما تفعل الشر؛ تؤثر في سواها تأثيرا واسعا" [1]. بمعنى أنها شخصية متعددة الأبعاد، ينكشف التحوّل في سلوكها تدريجيا، ولعلّ هذا التغير الذي يطرأ عليها والذي قد ينتهي بالنجاح أو الإخفاق، هو ما يُحدث عنصر المفاجأة داخل الرواية، عند إثارة انتباه ودهشة المتلقي، وعموما فإنه من النادر "أن تجد شخصية إنسانية ثابتة على سلوك واحد طول حياتها، فالإنسان بطبيعته متقلب المزاج، ومهما حاول الالتزام بنهج معين في حياته فإنه لا يستطيع تجنب التأثيرات والتغيرات من حوله حتى بالمنطق الديني نفسه لا يستطيع الإنسان الذي خلقه الله من مركبات متناقضة أن يظل ثابتا على صورة واحدة" [2]

فالشخصية الروائية وإن كانت من صنع الكاتب إلا أنها تعتبر شخصيات عاكسة لنماذج بشرية لا تكاد تختلف إلا في كونها شخصيات من ورق مؤدية لأدوار هي نتاج خيال الكاتب، فالمتغيرات داخل الحياة كثيرة ولا يسأم أحد منها ومن انعكاسها على حاله.

✓ المسطحة:

إنها "الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة" [3] ، ثابتة في سلوكها وأحوالها، لا تتأثر بسياق الأحداث ولا تؤثر فيه، وعلى حد تعبير يان مانفرد "هي شخصية أحادية البعد تتميّز بمدى ضيق ومقيّد من أنماط الكلام والفعل، والشخصية المسطحة

[1] –نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 20.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 89.

لا تتطوّر في سياق الفعل ولا يمكن اختزالها إلى نمط أو حتى كاريكاتير" [1] ، وهي تبعا لذلك شخصية بسيطة في تكوينها وغير معقدة لا تحدث أي تغيير في حبكة الرواية ولا تثير انتباه المتلقي بما تفعله.

وفي الحياة بعامة "هناك نوعان من الناس نوع يظل ثابتا في فلكه في الحياة، ونوع يتأثر بما يجري حوله من أحداث ويتفاعل معه ويفعل فيه، ولكن لابد أن ننتبه إلى أهمية كل منهما في الحياة التي لا تستغني عنهما، وربما كان ثبات الشخصية ذات البعد الواحد هو المحرك الكاشف للشخصية متعددة الأبعاد." [2]

تصنف إذا هذه الشخصيات إلى مدوّرة أو مسطحة بحسب ارتباطها بالأحداث أو من خلال ما يحدث في بنائها من ثبات أو تغير على طول المسار السردي للرواية.

– تصنيف فيليب هامون Philippe Hamon:

صنف فيليب هامون الشخصيات الروائية إلى ثلاث فئات:

✓ **فئة الشخصية المرجعية** (Personnages référentiels): "وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية (كنابليون في رواية دوماس)، والشخصيات الأسطورية (كفينوس أوزوس) والشخصيات المجازية (كالحب والكراهية) والشخصيات الاجتماعية (كالعامل، الفارس، المحتال). وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك القراءة" [3] ، أي أنها تحيل إلى إيديولوجية وثقافة الكاتب، وترتبط بالدرجة الأولى بالمتلقي وقدرته على المشاركة في تلك الثقافة.

[1] – يان مانفرد، علم السرد، ص 140.

[2] – محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص 19.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 216– 217.

✓ **فئة الشخصية الواصلة** (Personnages embrayeurs): وهي شخصيات يحمّلها الكاتب أفكاره، فتكون بذلك "علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص" [1]، ومن خلالها يكون التواصل بين المبدع والقارئ فيتعرّف هذا الأخير على ما يجول في فكره.

✓ **فئة الشخصيات المتكرّرة** (Personnages anaphoriques): "وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت" [2] . وهنا نكون أمام مقاطع سردية تعمل على استرجاع الذكريات. وقد تترجم هذه الملفوظات الحكائية من خلال الحلم أو الاعتراف.

ومهما يكن من أمر الكاتب في توزيع شخصياته وتكليفها بالأدوار والوظائف التي تجعلنا أمام تصنيفات مختلفة، فإن هذا التنوع واجتماع الشخصيات ككل هو ما يشكل نسقا محكما ينظم العمل الروائي ويؤمن فهما أفضل له.

[1] – نفسه، ص 217.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

- **الدراسة التطبيقية:**

1- الشخصيات في رواية "ساق البامبو":

يخيل إلينا أن هناك مجموعة من التصنيفات للشخصيات وذلك نظرا لاختلاف معايير التصنيف، حديثنا بالشخصية الرئيسية باعتبارها بؤرة العمل الروائي، فالكاتب يُقيم رواياته بناءًا عليها، فمن خلالها يصور ويعبّر عمّا يُخالجه من أفكار وأحاسيس، وتتمثل الشخصية الرئيسية في رواية "ساق البامبو" في "عيسى/هوزيه""، ويتضح أن البطل هو نفسه السارد لأحداث القصة، "اسمي Jose، هكذا يُكتب. ننطقه في الفلبين، كما في الإنجليزية، هوزيه. وفي العربية يُصبح، كما في الإسبانية خوسيه، وفي البرتغالية بالحروف ذاتها يُكتب، "ينطق جوزيه، أما هنا، في الكويت فلا شأن لكل تلك الأسماء باسمي حيث هو..عيسى"[1]. هذا يدلّ على أن بطل الرواية" عيسى/هوزيه" هو نفسه السّارد لأحداثها.

- **الشخصية الرئيسية: "عيسى/هوزيه:"**

في الرواية تظهر شخصية البطل "عيسى/هوزيه" وهو يقوم بسرد ونقل أدق التفاصيل التي جرت في حياته، وحتى تلك التي جرت قبل ميلاده، فيقول: "قدمت والدتي إلى منزل جدّتي في منتصف ثمانينيات القرن الماضي تاركة وراءها دراستها وعائلتها"[2] لتعمل خادمة في منزل عائلة الطاروف، ومع مرور الوقت نشأ نوع من الانسجام بينها وبين والده "راشد الطاروف" فحدثت بينهما علاقة حب عابرة على متن قارب استغرقت مدتها دقائق، ومن خلال ذلك نجد "عيسى/هوزيه" في حيرة من أمره "أب حنون هذا الذي يخلق من دقائق متعتهما بؤس حياتي بأكملها؟" [3]، ثم عاد "عيسى/هوزيه" إلى الفلبين رفقة والدته نتيجة ظروف اجتماعية مرتبطة بالعادات والتقاليد في الكويت، ترعرع في الفلبين مع جدّه" ميندوزا" فأصبح اسمه "عيسى ميندوز"ا نسبة إليه، فعاش نوعا ما من التناقض في طفولته، فأصحاب حيّه كانوا ينادوه Arabo على الرغم

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ/2012م، ص 17.
[2] – نفسه، ص 19.
[3] – نفسه، ص 63.

من أنه لا يشبه العرب في شيء، وعند خالته" آيدا" ذلك الكاثوليكي الذي يعمد؛ وعند أمه مسلم بالوراثة، وفي داخل عقله بوذي.

كانت الفلبين مليئة بالأبناء مجهولي الآباء، ولكن ما يميّز "عيسى/هوزيه" عنهم "وعدًا قطعه والدي لوالدتي بأن يعيدني إلى حيث يجب أن أكون، إلى الوطن الذي أنجبه وينتمي إليه، لأنتمي إليه أنا أيضا، أعيش كما يعيش كل من يحمل جنسيته، ولأنعم برغد العيش، وأحيا بسلام طيلة العمر" [1] ولكن رغم هذا الوعد، يظهر "عيسى/هوزيه" في الرّواية دائم البحث عن أصله ودينه، فنجده يقول أي تيه هذا الذي أنا فيه؟[2] ماذا أكون؟[3]، فيأسه جعله يتمنى لو "فقست من ذبابة منزلية..أعيث في البيت فسادا..أشيخ بعد عشرة أيام..ثم استسلم للموت بعد أسبوعين كحد أقصى" [4]، "فعيسى/هوزيه" من كلامه هذا يتضّح أنه في ضياع تام، يبحث عن هويته، دينه، وطنه، إلى أي منهم ينتمي. ويفضل العيش على أنه ذبابة لديها أصل، بدل أن يكون مزدوج الهوية.

يتردد اسم "عيسى/هوزيه" على لسان جدّه" ميندوزا "عشرات المرات في اليوم، وفي كل مناداة لابد أن يعقبه أمر ما "املأ وعاء الديوك بالماء..نظّف الحظيرة من ال..احمل بقايا الطعام إلى وايتي..تسلّق شجرة المانجو واقطف..أو..قم بتسخين الزيت واتبعني" [5]، لذلك لم يتحمل "عيسى/هوزيه" حياة التسلّط والعبودية والفقر مع جدّه، فكانت صورة الكويت لا تفارق خياله، ذلك الحلم الذي لطالما أراد تحقيقه، الهروب من "ميندوزا" والتنعم بحيات أفضل وأجمل وأغنى، لكن حبه لابنة خالته "ميرل"ا دائما ما يشغل تفكيره ويمنعه من تطبيق الفكرة والرحيل إلى بلاد العجائب الكويت والمطالبة بحقه الشرعي كوريث لعائلة "الطاروف."

قرر "عيسى/هوزيه" أخيرا العودة إلى بلاد أبيه حيث ينتمي، فبعد مكالمة صديق والده المقرب غسان له يقول "استلمت جواز السفر من سفارة الكويت في مانيلا، ومن السفارة إلى كاتدرائية مانيلا توجهت على

[1] – نفسه ،ص 18.
[2] – نفسه، ص 65.
[3] – نفسه، ص 66.
[4] – نفسه، ص 65.
[5] – نفسه، ص 106.

الفور"[1]، فأمسك الصليب الذي أهدته إيّاه خالته "آيدا" قبل سنوات وشرع في الصلاة كله أمل "أبانا إني عائد إلى حيث ولدت..إلى بلاد أبي الذي لم أره..إلى مصير أجهله ولا غيرك يعلمه..تقول أمي أن حياة جميلة تنتظرني هناك..ولكن لا أحد يعرف ماذا ينتظرني سواك" [2]، فالبطل هنا بالرغم من ازدواجية ديانته إلا أنه في صميم قلبه على يقين ومقتنع بوجود ربّ واحد يعلم الغيب، يساعده ويحميه في وقت الحاجة.

دخل "عيسى/هوزيه" منزل عائلة الطاروف بمساعدة غسّان، على الرغم من أنه لم يحتل المكانة التي أرادها، رتّبت الجدة غنيمة له غرفة في ملحق البيت كالخدم، وكان ذلك بعد اجتماع عائلة الطاروف، وقد تضاربت الآراء واختلفت بين مؤيد ومعارض، فالأخت "خولة "كانت سعيدة باكتشاف أمر الأخ الجديد، يقول" عيسى/هوزيه،" كانت مصرّة على بقائي، فهي على حدّ قولها "لو أنجبت أمّها من زوجها الثاني فلن يكون الإخوة قريبين في السن منها كما هي الحال معي، فهي مصرّة على بقائي، سأعلمه العربية، وسأهتم بكل شؤونه" [3]. أما العمة عواطف فقد كانت سعيدة بوجوده وكانت متحمسّة لبقاءه في المنزل، فهي كما تقول "هذا ولدنا" [4]، على غرار العمة نورية فقد رفضت القضية رفضا قاطعا، واقترحت على الأهل أن يقوموا بتسوية الأمر ماليا، وإرجاعه من حيث أتى، أما العمة هند فبقيت محتارة بين رفضه وقبوله.

يقول "عيسى/هوزيه" تأقلمت شيئا فشيئا مع العائلة الكبيرة، أصبح الجميع يحسن المعاملة معي وخاصة العمة "نورية "هي تدعوني للدخول إلى غرفة الجلوس ومشاركتهم المناسبة، نورية التي تكرهني تناديني باسمي وتدعوني لمشاركتهم! طرت فرحا"[5]. فالسارد في هذه الرواية نجده ينقل جلّ الأحداث التي مرّت في حياته صغيرة أو كبيرة، كأنه يريد للمستمع أن يعيش معه الجو التعيس له في بلاد أبيه.

عجزت جذور "عيسى/هوزيه" أن تغرس في الكويت كما يغرس "ساق البامبو"، لم يستطع أن يترك حبّه لعائلته و وطنه الفلبين لوطن آخر يتحدث "كان من الصعب عليّ أن آلف وطنا جديدا، حاولت أن أختزل

[1] – نفسه ،ص 178.
[2] – نفسه، الصفحة نفسها.
[3] – نفسه، ص 222.
[4] – نفسه، الصفحة نفسها.
[5] – نفسه، ص 265.

وطني في أشخاص أحبّهم فيه، ولكن الوطن في داخلهم خذلني.." [1]، فرغم المحبّة التي بدأت تتسلل لأعماق قلبه تجاه بعض الأفراد في بلاد أبيه، اشتاق لعائلته في الفلبين، لم يلبث "عيسى/هوزيه "كثيرا في منزل الجدّة، فبعد معاشرته لمجموعة من الأصدقاء وتقرّبهم به، باح لأحدهم بالعلاقة التي تربطه بعائلة الطاروف، فانتشر الخبر بسرعة البرق في الكويت لصغر مساحتها، يكاد كل مرء يعرف فيها الآخر، أصبحت عائلة الطاروف مجلس الحديث في البيوت المجاورة، لذلك اضطرت العائلة أن تأخذ قرار بشأنه وهو الطرد خوفا من الفضيحة. "عيسى/هوزيه "رغم هذا لم يحس بالذنب الشديد نجده يتحدث "لم أخطئ حين أخبرت صديقي بعلاقتي بهذا الطاروف، ولكنني أخطأت حين لم أطلب منه الاحتفاظ بالأمر سرا كما أرادت عائلتي" [2]. تطورت المسألة كثيرا،"عيسى/هوزيه" أصبح خطر على مستقبل العمّة هند المشاركة في الانتخابات، كل العائلة أصبحت تنبذه وتطالبه بمغادرة الكويت نهائيا إلى بلاده الفلبين. كل ما قاله السّارد عن المجتمع العربي الكويتي جاء بكلمات صادقة، هذا المجتمع الذي ما زال متمسكا بما ورثه عن أجداده من عادات وتقاليد من أجل الحفاظ على العائلة، يقول "بلاد العجائب..صورة مغايرة لصورة كنت أراها طيلة حياتي في الفلبين..صورة خاطئة غير مطابقة لأحلامي.."[3]. لكن مع هذه الأحداث والرغبة الجامحة في طرده من بلاد أبيه، يُكشّر عيسى/هوزيه عن أنيابه، شخص آخر لم يألفه الجميع، اضطر لمواجهة العائلة، وإثبات نفسه كعيسى راشد الطاروف، مطالبا بحقه كوريث شرعي يقول "أنا عيسى راشد الطاروف" [4]، ليأتيه الرد من عمّته عواطف كالصاعقة على أذنيه "راشد ليس أبيك..لا يحق لك الانتساب إليه أو حمل اسمه" [5]. ثم وضحت له أكثر "ابن الزنا..ينسب لأمه" [6]، إذا فقامت العمة باحتقاره، و وضحت له بأنه ليس له الحق بالميراث، وحتى إن كان له فستحاربه بشتى الطرق والوسائل.

استطاع السارد أن يعيشنا معه همومه وعذاباته ولحظات ضياعه، حتى أصبحنا نشفق على كل واحد جاء من أبوين مختلفي الدّيانة، متعدد الأسماء، فتراه يقول "يا لكثرة أسمائي..أما آن الأوان للاستقرار على

[1] – نفسه، ص 304.
[2] – نفسه، ص 366.
[3] – نفسه، ص 367.
[4] – نفسه، ص 372.
[5] – نفسه، الصفحة نفسها.
[6] – نفسه، الصفحة نفسها.

أحدها.." [1]، وفي نظر المجتمع الكويتي عيسى هو ابن الطاروف بيولوجيا، لكنه من الناحية الشرعية هو ابن علاقة محرّمة، "راشد الطاروف" أجرى عقد الزواج بعد حمل زوجته "جوزافين "بابنها، إذن فالعقد كان عرفيا، وبذلك سيحرم "عيسى/هوزيه" من ميراث والده.

قرر" عيسى/هوزيه" أخيرا ترك بلاد أبيه والعودة إلى بلاد والدته الذي نشأ فيه فيقول "تركت الكويت في أغسطس 2008، أي قبل حوالي ثلاث سنوات من اليوم، تاركا فيها كل شيء ما عدا قنينة زجاجية تحمل تراب أبي، وعلما كويتيا صغيرا كنت قد ثبتته إلى مؤخرة دراجتي الهوائية ذات يوم، ونسخة من القرآن باللغة الإنجليزية وسجادة صلاة لا أدري متى سأستخدمها بانتظام وصدفة "إينانغ تشولينغ" المشروخة الخالية من جسدها" [2]، بعد أن أغلقت الكويت كل أبوابها في وجهه "وأنا الذي حسبتني منها، شعرت فجأة أن هذا المكان ليس مكاني، وأنني كنت مخطئا لابد حين حسبت ساق البامبو يضرب جذوره في كل مكان" [3]. لقد عاد والحيرة تملأ قلبه حتى في الفلبين، أثناء مشاهدته المباراة بين الكويت والفلبين لم يستطع أن يعطي صوته ويشجع أحدهما، فاكتفى بالسكوت ومشاهدة المباراة في قرب نهايتها والنتيجة المتعادلة بينهما يقول "المتبقي من زمن المباراة يزيد عن نصف الساعة لست أرغب بمتابعتها، لا أريد أن أفقد توازني. لا أريد أن أخسرني أو أكسبني. بهذه النتيجة أنا..متعادل" [4].

"عيسى/هوزيه" الشخصية الرئيسية في رواية" ساق البامبو"و، ساهمت بشكل كبير في سير الأحداث وربطها بباقي الشخصيات، استطاعت أن تقدم صورة إنسانية عن الصراع الموجود على مستوى الدين والمجتمع، كان بدوره يعيش هذه الصراعات دون حقد على الآخرين، يستمع إليهم ويحلّل كلامهم ثم يجيب.

[1] – نفسه، ص 372.
[2] – نفسه، ص 394.
[3] – نفسه، ص 383-384
[4] – نفسه، ص 396.

- **الشخصيات الثانوية:**

✓ **الأم "جوزافين"**: ظهرت في الرواية بشكل ثانوي، غير أنها ساهمت كثيرا في تطور الأحداث، جوزافين والدة البطل استطاعت أن تغرس في قلبه حبّا تجاه عائلة والده الطاروف، رغم ما عانته معهم.

في هذه الرواية هي السارد للأحداث التي جاءت قبل ميلاد "عيسى/هوزيه" على لسانه، كانت امرأة طموحة، محبّة لمطالعة الكتب، تنتظر التخرّج للعمل في وظيفة محترمة، يقول "عيسى/هوزيه": تقول والدتي "لم أتخيل قط بأنني سأعمل خادمة في يوم ما" [1]، لكن الفقر وسوء معاملة والدها لهم اضطراها للهجرة إلى الكويت تاركة عائلتها دراستها وأصدقائها، تقول جوزافين على لسان "عيسى/هوزيه "قرأت الكثير من الروايات، الخيالية منها والواقعية، أحببت سندريلا وكوزيت بطلة البؤساء، حتى أصبحت مثلهما، خادمة، إلا أنني لم أحظ بنهاية سعيدة كما حدث معهما" [2]، فعلى الرغم ممّا عانت "جوزافين" في غربتها إلا أنه أفضل بكثير من مصير "آيدا "أختها التي أصبحت شيئا مثل أي شيء يباع ويشترى بثمن...يقول "هوزيه/عيسى" "ليس المؤلم أن يكون للإنسان ثمن بخس، بل الألم، كل الألم، أن يكون للإنسان ثمن" [3].

استعان السارد بهذه الشخصية في الرواية كمساعد ليفهم المتلقي الظروف والأسباب التي مكّنت الأم والوالد من اللقاء ببعضهما البعض، وإتمام زواجهما الذي على أساه كان البطل "عيسى/هوزيه "ثمرة هذا الارتباط وبداية معاناته.

✓ **"ميندوزا"**: وهو جدّ البطل لأمه (عيسى/هوزيه)، وقد استعان السارد به في الرواية نظرا لتأثيره الكبير على سير الأحداث وانقلابها من واقع إلى واقع آخر، هذه الشخصية تظهر بكل صفاتها السيئة، فهو رجل مقامِر، أفنى كل قرش في الإدمان على مصارعة الدّيوك، اتخذ من ابنته آيدا جسدا لكل رجل في الملاهي الليلية، وكان هذا الجد هو السبب في اتخاذ جوزافين قرارها للهروب من الفلبين، فبعد أن

[1] – نفسه، ص 19.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، ص 20.

أثقلت الديون كاهله لم يجد حلا لها سوى التوجه نحو صيغة أخرى من بناته، يتحدث (عيسى/هوزيه) "كانت والدتي في ذلك الوقت قد بلغت عامها العشرين. وبلا شك في نظر جدي، كان الاستثمار الأمثل للعائلة، وضمان استمرارها في الوقت الذي أصبحت فيه" آيدا" عاطلة عن العمل، منصرفة إلى تربية ابنتها" [1]. من خلال هذه الشخصية أراد السارد أن ينقل الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الفلبينيون، فالأب يقوم بتقديم جسد بناته للرجال مقابل المال فقط، لا يهتم لمدى الجرح الذي يزرعه هذا الفعل الشنيع في قلب بناته، عكس ذلك في الدّول العربية فالمرأة همّ الرجل الدائم، يعيش لحمايتها والعمل من أجل توفير متطلباتها. إذن "فميندوزا "هو مثال الأب والجدّ الظالم المتسلط.

أثّرت هذه الشخصية كثيرا في البطل، بسببها أصبح "عيسى/هوزيه" يتمنى لو أنه له اسم حقيقي، وأحيانا يتمنى لو أنه بلا اسم فقط مع جدّه، يقول "كم كرهت اسمي حين يخرج من بين شفتيه الداكنتين، حاملا معه رائحة التبغ، متسللا من الفراغات بين أسنانه البنية" [2]، لم يكن بوسع البطل سوى الرضوخ أمام طلباته المتكررة، فهو إنسان ضعيف عاجز أمامه، خاصة بعد الزواج الثاني لوالدته وانتقالها للعيش بعيدا.

- ✓ **"غنيمة"**: استطاعت هذه الشخصية أن تغير مسار الأحداث في الرواية، لو افترضنا أنها وافقت على زواج ابنها راشد والخادمة "جوزافين"، ما كان" لعيسى/هوزيه" أن يمر بما مر به، لكان له اسم واحد، وطن ودين واحد، لكن تمسكها بقرارها خلق نوعا من التشرد والمعاناة والألم.

الجدّة **"غنيمة"** بالرغم من أن ابنها **"راشد"** هو الوحيد لديها والمتبقي من سلالة الطاروف، إلا أن كبرياءها وحبها للسلطة والهيبة أمام معارفها جعلها ناقمة على قراره. أراد السارد من خلال توظيفه لهذه الشخصية لتصوير المجتمع العربي بعامة والمجتمع الكويتي بخاصة، ذلك المجتمع الذي لا يتنازل عن عاداته وتقاليده حتى لو كلّفه الأمر أعزّ أبنائه، فمكانة العائلة ترتبط بأفعالها، يقول "عيسى/هوزيه" عندما علمت جدّته بأمر حمل والدته قالت "أخواتك يا أناني! يا حقير! من سيتزوجهن بعد

[1] – نفسه، ص 22.
[1] – نفسه، ص 22.
[2] – نفسه، ص 106.

فعلتك؟!". فِعلة راشد ربطتها "غنيمة "بأخواته، وهذه هي تقاليد المجتمعات العربية، فسلوك فرد من العائلة يُؤثر على العائلة بأكملها، وقد نجح الكاتب في تجسيده لهذه الشخصية.

تربّى (عيسى/هوزيه) في بلاد الفلبين مع عائلة جدّه "ميندوز"ا، ومرّ في طفولته بالعديد من الأحداث التي كانت ضمنها الشخصين آيدا وميرلا.

✓ **"آيدا"**: تحدّث السارد عن الخالة آيدا، ضحية فقر والدها وإدمانه على مصارعة الديوك، أُجبرت على بيع نفسها للرجال "قدمت "آيدا" الصغيرة، آنذاك، جسدها لكل من يسألها ذلك مقابل أن يدفع مبلغا يحدده سمسارها" [1]. جسدها الذي كان يشبه البضاعة التي تباع وتشترى، ولكل مشتري ثمنه "هناك ثمن خاص للرجل الأجنبي يفوق الثمن المخفض الذي يتمتع به الرجل المحلي الفقير" [2]، لم يهتم أحد لأمرها مارست كل أنواع الرذيلة، عودتها للبيت كانت متأخّرة تملأ الكدمات جسمها، لكن دون اهتمام فقد صارت مصدر المال للعائلة، استمرت في هذه المهنة إلى أن أدمنت الخمر أيضا فقد "انغمست آيدا في هذا العالم. أدمنت الشرب وتدخين الماريجوانا. أصبح كل شيء بالنسبة لها مقبولا"[3]، حتى كان نتيجة ذلك حملها بابنة تمسّكت بها ولم تجهضها.

"آيدا "في هذه الرواية الوحيدة التي تمرّدت على والدها"ميندوز"ا و وضعت له حدّا وبذلك أخذت حرّيتها منه، يتحدث (عيسى/هوزيه) تقول والدته أقسم أن أبي كاد أن يتبول في ثيابه أمام منظر آيدا[4]. كانت ولادة "ميرلا "ابنة "آيدا" سببا في توبتها وعودتها للطريق الصحيح وبعد زواج "جوزافين" للمرة الثانية تركت (عيسى/هوزيه) تحت وصيّتها فعاملته معاملة حسنة. كانت المسؤولة عن طقوس التعميد لتجعل من (عيسى/هوزيه) مسيحيا، "كانت زيارتي الأولى لكاتدرائية مانيلا، بصحبة ماما "آيدا" التي أصرّت على أن أقوم بطقس التثبيت" [5]، فقد كانت آيدا سعيدة لدرجة أنها "أهدتني ماما" آيد"ا قبل

[1] – نفسه ،ص 20

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، ص 21.

[4] – نفسه، ص 25.

[5] – نفسه، ص 104.

خروجنا من الكاتدرائية قلادة تحمل الصليب"[1]. بذلك أرادت "آيدا" أن تُدخل البطل في الدّيانة المسيحية، وكان لهذا تأثير عليه، فقد أصبح بذلك تائه بين إتّباعه الديانة الإسلامية، أو البقاء على المسيحية.

لم تُجْدِ معاملة "آيدا "الحسنة لابنتها "ميرلا" نفعًا، فتلك المعاملة جعلت منها متمردة غير مطيعة. وهذا، ما كان السبب في إدمان آيدا مرة أخرى للخمر والماريجوانا. من خلال يتضح أن ما فعله "ميندوزا"مع ابنتيه وبيعها للرجال جعل منها شخصية ضعيفة، لا تجيد التعامل مع ظروف الحياة والصبر عليها، آيدا مثال المرأة الضعيفة المستسلمة مقارنة مع أختها "جوزافين" التي عانت طويلا وظلّ إيمانها قويا حتى بعد موت راشد زوجها.

✓ **"ميرلا"**: شكّلت هذه الشخصية في حياة البطل نقطة تحوّله من طفل إلى شاب، يقول (عيسى/هوزيه) "كنت قد بلغت الرابعة عشر للتو حين زارتني في حلمي أول مرة. مجنونة كانت، وبالمثل كنت. صحوت غير مصدق بأن تجربتي تلك لم تكن حقيقية، وبأنني سأكرر تجربتي مع ميرلا كثيرا، ولكن، ليس خارج أحلام ليلية رطبة تراود صبيا يهم بنزع ثوب الطفولة ليرتدي ثوب الرجولة" [2]. السارد في هذه الرواية يبدي إعجابه بميرلا منذ الصفحات الأولى، يلاحظ المتلقي أن هناك نوع من الانسجام والحب اتجاهها. "لميرلا شخصية قوية، ذكية، قيادية منذ كانت طفلة. يخشاها صبية الحي"[3]. بالإضافة إلى ذكائها، فهي فتاة جميلة ذات ملامح أوربية عيناها ملونتان، ما يجعلها مستيزا بامتياز، وإن كانت تكره هذه الصفة فيها [4]. إذ تؤكد كرهها واحتقارها لكل ما هو أوربي أو له علاقة بالأوربية، لأنه يذكرها بوالدها المجهول الهوية.

تمثل شخصية **"ميرلا"** في الرواية، تلك الفتاة التي أُغرم بها البطل (عيسى/هوزيه) منذ نعومة أظافره يقول "قلت لوالدتي ذات يوم عندما كنت في السادسة، في حين كانت **"ميرلا"** في العاشرة.

[1] – نفسه، ص 106.
[2] – نفسه، ص 109.
[3] – نفسه، ص 108.
[4] – نفسه، الصفحة نفسها.

ماما...أريد أن أتزوج ميرلا.."[1] وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدلّ على المشاعر الصادقة التي يكنّها البطل لها، حُرّيتها الزائدة ورغبتها الدائمة في عيش الحياة على طريقتها، أوقعتها في مشاكل متعددة مع والدتها "آيد"ا، ما اضطرها إلى مغادرة المنزل بشكل نهائي ومُصاحبة رفقاء السّوء، "ميرلا "كرهها وحقدها على الرجال جعلها تّعي المثلية للهروب منهم، استمرت على هذا الحال لسنوات، يقول (عيسى/هوزيه) يبدو أن ميرلا تمر بظروف صعبة. تلك الصلبة العنيدة اللامبالية باتت تظهر بصورة أخرى أكاد لا أعرفها. رسائلها الإلكترونية تشي باضطرابات نفسية تمر بها ابنة خالتي [2]، فميرلا هي الأخرى ضحية بيع والدتها جسدها للرجال، هي الأخرى في رحلة بحث عن هويتها، تعيش في مجتمع ينظر لجمالها الأوربي، دون اهتمام لنسبها، لكن هي داخلها يحترق لعدم معرفة والدها.

في نهاية الرواية برزت أهمية شخصية "ميرلا" أكثر، بعدما تزوج بها (عيسى/هوزيه). وأنجب منها ابناً سمّاه "راشد" تيمنًا بوالده راشد الطاروف.

✓ **"غسّان"**: برزت في الرواية شخصية "غسّان"، الذي كان لها الدور الكبير في مساعدة البطل (عيسى/هوزيه) في العودة إلى الكويت. تنفيذا لوصية صديقه "راشد الطاروف" والد البطل، فقبل موته أخذ عهدًا عليه بإعادته إلى جدّته وأخذ حقه الشرعي من عائلة الطاروف، كان "غسّان "مرشده في بلاد الكويت (يتحدث) جميلة هي الكويت، هذا ما كنت أراه حين يصطحبني غسان إلى المجمعات التجارية والمطاعم [3]. كما ظهرت هذه الشخصية منذ الصفحات الأولى للرواية، عندما تحدث السارد عن والده وأصدقائه، ثم تطور العلاقة بينه وبين البطل، "توطدت علاقتي بغسان خلال الشهر الذي قضيته في شقته الصغيرة" [4]، وقد ساعده في ذلك تلك المعلومات التي كانت لديه قبل لقائه به من قبل والدته "جوزافين"، فقد كان غسان بمثابة الذراع الأيمن لهوزيه، لولاه ما تمكّن من البقاء مدّة طويلة في

[1] - نفسه، ص 109-110.
[2] - نفسه، ص 280.
[3] - نفسه، ص 203.
[4] - نفسه، ص 195.

الكويت، وما استطاع المكوث في منزل الطاروف بعد محاولات غسان المتكررة، والعلاقة الجيدة التي كانت تربطه بخولة ابنة "راشد".

يظهر" غسان "في الرواية كشخصية مثقّفة، يكتب الشّعر ويعزف على آلة العود أيضا، يعيش في بلاد الكويت لكنه لا يحمل الجنسية الكويتية، فهو من شريحة البدون، وهم مجموعة من الأفراد يعيشون مهمّشين في بلادهم. "تعرفت من خلال غسان على نوع جديد وفريد من البشر، فصيلة جديدة ونادرة، اكتشفت أناسا أغرب من قبائل الأمازون، أو القبائل الإفريقية التي يتم اكتشافها بين حين وآخر. أناس ينتمون إلى مكان لا ينتمون إليه..أو..أناس لا ينتمون إلى مكان ينتمون إليه" [1]، فغسان شخص ميّت في الحياة، فهذه الصفة وقفت حائلا بينه وبين حبيبته هند الطاروف، فهذه العائلة تمجّد العادات والتقاليد ولا تخرج عنها، وهي ما كان سببا في ضياع (عيسى/هوزيه)، فالسارد من خلال حديثه عن غسان، يُخيل إلى أنه قد استدعى (عيسى/هوزيه)، ليس تطبيقا للوعد الذي كان بينه وبين راشد أكثر من حبّه للانتقام من عائلة الطاروف التي نظرت له نظرة دونية، ولم تتقبل زواج ابنتهم هند منه، لأنه بمثابة العار عليها، فغسان لم يستطع أن يثبت نفسه كمواطن كويتي بالرغم من حبّه لها ومشاركته في الحرب دفاعا عنها، وحزنه الشديد على وفاة أميرها. يقول (عيسى/هوزيه) "كان غسان منصرفا إلى التلفاز. يحدثني قليلا، ثم يعود للمتابعة. يمسح دموعه بظاهر كفّه. وفي الشاشة يظهر الأمير محمولا على الأكتاف، مغطى بعلم الكويت، والناس من حوله بالآلاف في مقبرة صحراوية"[2]. استطاع السارد في هذه الرواية أن يوصل فكرة مفادها أن إثبات الشخص لذاته وهويته في وطن ما، لا يقتضي بالضرورة العيش فيه، وهذا ما أظهره من خلال شخصية غسان، فهو يعيش في بلاد الكويت منذ صغره ولكنه لا ينتمي إليه.

✓ **"خولة"**: على الرغم من الظهور البسيط لهذه الشخصية، إلا أن دورها كان فعّالاً في الرواية ولا يقلّ أهمية عن أدوار باقي الشخصيات، خولة هي أخت البطل (عيسى/هوزيه) "لم يحافها الحظ هي

[1] – نفسه، ص 192.
[2] – نفسه، ص 189.

الأخرى لتنادي بابا" [1]، لها مكانة مرموقة في بيت الطاروف "كانت أختي في بيت جدتي غنيمة، خولة. ابنة راشد..التي لا يرد لها طلبا، غالية غنيمة و محبوبتها، كانت تخشى عليها من الإنس والجن"[2]، باعتبارها الوحيدة التي تحمل لقب الطاروف، فقد كان بروزها في حياة البطل بِسبَبٍ ولِسبَبٍ، فهي شفيعته في بيت جدّته "بسبب خولة، مدللة غنيمة، كان قبولي في منزل الطاروف. وإن كان مغتصبا"[3]، فكل ما يهمّ البطل هو دخوله منزل والده والعيش فيه برفاهية. ساعدت هذه الشخصية البطل بشكل كبير، كانت مرشدة في بلاد الكويت، تعرّفه على عاداتها وتقاليدها، حقّقت حُلم (عيسى/هوزيه) الذي كان يراه مستحيلا، جعلته يدخل غرفة مكتب والده الذي طالما قصّت له عليها والدته كثيرا، كان هدف خولة الوحيد هو أن تُكمل رواية والدها" راشد".

في الرواية؛ بعد الصراعات والخلافات التي نشبت في عائلة الطاروف بعد ما فضح (عيسى/هوزيه) سرّها، تظهر شخصية خولة بوجه آخر، لم تقف مع أخيها وقت الحاجة، فعندما اختار هو رحيله لم تمنعه و وافقت على الأمر، فبقاؤه مرهون برحيلها من الطاروف، وتخلّيها عن حياة التّرف. خولة تركت البيت إلى منزل جدتها لأمها[4]. بسبب الخلاف على" عيسى".

استطاع السارد من خلال هذه الشخصية أيضا أن يوضّح أنه في بلاد الكويت لا مكان للأخوة في وجه العادات والتقاليد، المكانة وسمعة العائلة فوق الجميع.

- **الشخصيات العابرة:**

استعان السارد بنوع آخر من الشخصيات، كانت لها وظائف عابرة. رغم ذلك ساهمت مساهمة كبيرة في سير الأحداث داخل الرواية. وعلى اعتبار هذا العمل هو سيرة ذاتية بامتياز، يحكي من خلالها البطل (عيسى/هوزيه) تفاصيل مهمة في حياته، كان عليه نقل أدق الأشياء التي علقت في ذهنه من شخصيات وأحداث. إذ نجده قد ذكر العديد من الشخصيات التي ساهمت مساهمة كبيرة في خلق الحركة داخل الرواية.

[1] - نفسه، ص 212.
[2] - نفسه، ص 213.
[3] - نفسه، ص 215.
[4] - نفسه، ص 380.

تظهر في الرواية شخصية التاجر، التي كان لها دور كبير في مساعدة الأم "جوزافين" على السفر إلى الكويت والعمل كخادمة، ويقوم السارد بعرض هذه الحادثة منذ الصفحات الأولى للرواية. ويخبرنا أن هذه الشخصية هي التي جعلت من جوزافين خادمة بدلا من أن يكون حالها مثل حال أختها "آيد"ا. "في الوقت الذي كانت فيه والدتي على وشك أن تكون نسخة عن خالتي آيدا بمصيرها البائس، جاء إلى منزلهم أحد جيرانهم يحمل قصاصة من جريدة فيها إعلان من وكيل في مانيلا يعلن عن استعداده لاستقبال طلبات الراغبات في العمل في الخارج، ليتم توزيعهم على مكاتب العمالة المنزلية في دول الخليج" [1]. ورغم أن هذه الشخصية قدّمت المساعدة لجوزافين، وكان لها دور فعّال في سرد الأحداث، إلا أن ظهورها كان لمرة واحدة، كشخصية مساعدة فقط.

تظهر كذلك شخصية أخرى قدّمت نفس الخدمة، وهي شخصية البومباي التي قامت بتحمّل مستحقات تكلفة سفرها إلى دول الخليج. وعن ذلك تحدّث (عيسى/هوزيه) "من المعروف أن بومباي هو الاسم القديم لمدينة مومباي الهندية، ولكن، في الفلبين، يطلق الناس اسم بومباي على جماعة من الهنود يعملون على تمويل الفقراء مبالغ صغيرة مقابل فوائد. كما أنهم يطوفون على البيوت يعرضون الأجهزة الإلكترونية والكهربائية للبيع بالأقساط" [2]. بمساعدة هاتين الشخصيتين استطاعت "جوزافين "السفر إلى الكويت والعمل هناك، ومن ثم كانت للأحداث مجرى آخر، فلولا عملها كخادمة لكان مصيرها العمل في الملاهي الليلية كأختها.

أيضا تحدث (عيسى/هوزيه) عن شخصية أخرى كان لها دور كبير في حياته، رغم أنة ظهورها في الرواية جاء متأخرا. هي شخصية "إبراهيم سلام"، الشاب الذي تعرّف عليه أثناء سفره للكويت. "إبراهيم شاب طيب وبسيط جدا. وجدت فيه صديقا مخلصا. لم أطلب شيئا قط إلا وهب لمساعدتي. هو يناديني بأخي، وحين سألته عن السبب أجاب: "المسلم أخو المسلم". كنت ممتنا لشعوره اتجاهي" [3]. فلقد كان إبراهيم بالنسبة له بمثابة نعم الصديق لم يبخل عليه بالمساعدة، حتى أنه كان مرشد ديني، يسأله (عيسى/هوزيه) عن

[1] – نفسه، ص 23.
[2] – نفسه، ص 27.
[3] – نفسه، ص 312.

أمور الإسلام، وهو يعترف بهذا الجميل في قوله: "إن أنا دخلت في الإسلام، سوف يكون هو أحد الأسباب في ذلك. ثلاثة أشياء تعرفت إليها من خلال إبراهيم حببتني بالإسلام وعرفتني إليه أكثر..فلم "الرسالة"..كتاب "الرحيق المختوم" والمعاملة الطيبة والاهتمام الذي يبديه إبراهيم تجاهي" [1]. إن رمزية إبراهيم تكمن في التعريف بالتعاليم الحقّة التي دعا إليها هذا الدين الحنيف وهو يجسد في الرواية صورة المؤمن الطائع. فالبرغم من تناقض الانتماء الفكري والديني بينه وبين (عيسى/هوزيه)، إلا أنه لم يرفض وجوده، بل بالعكس من ذلك احتواه وجاوره في الغرفة وقدّم له المساعدة بصدر رحب. كذلك كان صاحب ضمير، واعتدادا بالقيم النبيلة والمبادئ السمحة، جسّد السارد من خلاله كيف تكون علاقة الفرد بأخيه مبنية على أسس متينة في المواقف، وقدّم إبراهيم لـ (عيسى/هوزيه) خدمة أخرى هي ترجمة الرواية التي تحكي قصة حياته.

- **الشخصيات الهامشية:**

قولنا بوجود شخصيات هامشية في الرواية مجرّد تصنيف مخف لهذه الشخصيات، التي تشغل كل واحدة منها حيّزا مهما في فضاء الرواية، حتى لو كان دورها ضيق جدا. في "ساق البامبو" ورغم ضآلة الحيّز الذي شغلته العمّات الثلاثة لـ (عيسى/هوزيه) وخاله وكذلك أصدقاؤه الذين جمعته بهم علاقة لم تدم طويلا، إلا أن وجودهم داخل هذا العمل الروائي الضخم كان له مساهمة في اكتمال الهيكل الخاص للرواية.

عمّته هند كانت عالقة باسم الطاروف، فهي محتارة بين اختيارها لـ (عيسى/هوزيه) وقبولها له كفرد من أفراد العائلة على اعتبارها ناشطة في حقوق الإنسان وإما الإبقاء على لمعان اسمها وعدم تلطيخه إن اكتشف أمر العار الذي أحدثه أخوها المتوفى راشد مع الخادمة. كذلك كانت عواطف تتمنى في قلبها أن ينضم (عيسى/هوزيه) إلى عائلة الطاروف ويحصل على حقوقه لكنها تصمت وتلوذ بالفرار إذا كان الحديث بحضرة الأم غنيمة. العمة نورية هي فقط من أجهرت بالعداء له ورفضته بشدّة وكانت تعامله بقسوة. يتحدّث (عيسى/هوزيه) عن هذه المعاملة بقوله: "أحكمت نورية قبضتها على قميصي. هزتني. بذلت جهدا لأقول: "ولكن..أنتِ من ناداني عمتي.." –اخرس!..لست عمّتك.. "[2]

[1] – نفسه، الصفحة نفسها 312.

[2] – نفسه، ص 266-267.

وعن أصدقائه الذين جمعته بهم أوقات جميلة، حتى أنه قدّم لهم إهداء في أوّل صفحات الرواية: "إلى مجانين لا يشبهون المجانين..مجانين لا يشبهون إلا أنفسهم..مشعل..تركي..جابر..عبد الله ومهدي إليهم وحدهم" [1]. وعن مغامراته معهم يتحدّث: "رائعون..مرحون..ودودون..هذا ما استطيع أن أقوله عن مجانين يوراكي، كنت سعيدا بلقائي بهم، ودخولي عالمهم.. نقضي أوقاتنا في الديوانية بين لعب الورق أو متابعة مباريات كرة القدم، الحقيقية منها أو تلك التي يتنافس عليها عبد الله ومهدي على الشاشة. يدندن تركي أحيانا بآلة العود. وإذا ما تسلل الملل إلينا شرع الأصدقاء في الحديث عن علاقاتهم الغرامية." [2]

- **الشخصيات المرجعية:**

هي الشخصيات التي تميل إلى معنى خارج النص، يضبطه سياق تاريخي أو اجتماعي، وهي أكثر الشخصيات الحقيقية داخل الرواية تعكس مدى ثقافة الكاتب وفكره. وفي الرواية تطالعنا شخصين:

✓ الشخصية التاريخية وهي المستوحاة من التاريخ وتحمل دلالة ثابتة له مرجع تاريخي، وفي غالب الأحيان يكون توظيفها بشكل عابر داخل الرواية. وعلى سبيل المثال نجد في 'ساق البامبو' ذكر البطل القومي الفلبيني خوسيه ريزال، ونعرف من خلال الرواية بأنه "Jose Rizel 1862-1896: أبرز الأبطال القوميين في الفلبين وأشهر من قاوم الاستعمار الإسباني"[3]. كذلك كان أديبا وروائيا، له العديد من الأقوال المأثورة، حتى أن (عيسى/هوزيه) أدرج بعضها داخل الرواية مثل قوله: "إن من لا يحب لغته الأم، هو أسوأ سمكة نتنة" [4]. وأيضا كل جزء من روايته، إلا ونجد فيه إحدى هاته الأقوال: نجد في الجزء الأول قول خوسيه ريزال "لا يوجد مستبدون حيث لا يوجد عبيد" [5]. والجزء الثاني: "إن الذي لا يستطيع النظر وراءه، إلى المكان الذي جاء منه، سوف لن يصل إلى وجهته أبدا" [6]. الجزء الثالث:

[1] - نفسه، ص 13.
[2] - نفسه، ص 355.
[3] - نفسه، ص 114.
[4] - نفسه، ص 388
[5] - نفسه، ص 15.
[6] - نفسه، ص 53.

"الشك في الله يعني الشك في ضمير المرء، وهذا يؤدي إلى الشك في كل شيء" [1]. الجزء الرابع: "تسلط البعض لا يمكن حدوثه إلا عن طريق جبن الآخرين" [2]. الجزء الأخير: "حياة ليست مكرسة لهدف، حياة لا طائل من ورائها، هي كصخرة مهملة في حقل بدلا من أن تكون جزءا من صرح."[3]

استلهم السارد من التاريخ وماضيه مادته وأسقط من خلال شخصية خوسيه ريزال التاريخية جانبا منه. وهذا جعل للرواية ميزة وحضورا.

✓ كذلك كان للمرجعية الثقافية حضورها في ساق البامبو من خلال شخصية إسماعيل. وتعرفنا الرواية بأنه "الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، استقر في الفلبين بعد تحرير بلاده لحوالي ست سنوات، أنجز خلالها روايته السباعية التي تؤرخ لزمن الاحتلال "إحداثيات زمن العزلة". " [4]. وردت هذه الشخصية الحقيقية في الرواية لتجسد شخصية رجل أعمال كويتي مقيم في الفلبين حاولت الأم جوزافين من خلاله الحصول على معلومات تخص راشد الذي فقدت الاتصال معه. لقد كان لهذه الشخصية حضور عرضي، لكنها تحمل مدلولات تعبّر عن شواهد ثقافية تحتضنها البيئة الكويتية وترتبط بجذور وأصول الكاتب الحقيقية.

- **الشخصيات الاستذكارية:**

هي صنف من الشخصيات تتكرر عبر النص، تؤثر في علاقاتها بالشخصيات الأخرى، ويمكننا التعرّف عليها من خلال ملفوظات طويلة أو ملفوظ واحد. وفي روايتنا توجد شخصية واحدة تجسد هذا الصنف من التقسيمات: هي شخصية راشد والد (عيسى/هوزيه) والذي لم يكون له حضور فعلي على طول مسار الأحداث إلا أنه كان موجودا من خلال الملفوظات التي تسرد أحاديث تخصه، مثل جوزافين زوجته التي كانت تقص على ولدها أحاديث تستذكر فيها ما حدث لها في الكويت أو تقرأ على مسامعه بعضا من رسائله. يقول (عيسى/هوزيه) "ما كدت أبلغ العاشرة من عمري حتى بدأت

[1] – نفسه، ص 129.
[2] – نفسه، ص 183.
[3] – نفسه، ص 291.
[4] – نفسه، ص 97.

والدتي تخبرني تلك الحكايات التي مضت قبل مولدي، كانت تمهد لي درب الرحيل. قرأت لي بعضا من رسائل والدي إليها، عندما كنت هناك، في صالون بيتنا الصغير، إلى جانبها. أخبرتني بكل تفاصيل علاقتها بأبي" [1]. وتنتمي شخصية" راشد "إلى هذا الصنف من الشخصيات التي تتكرر من خلال الملفوظات التي تكون غالبا على لسان الشخصيات الأخرى.

حاولنا من خلال هذه التصنيفات أن نفتح نافذة نطل من خلالها على عدد من الشخصيات الموجودة داخل هذا العمل الروائي، والتي ستكون هي المنطلق في الكشف عن بناء كل واحد منها في جوانبها المختلفة.

2- 1- البناء الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات:

لما كان الحدث الروائي يعتمد إلى حد كبير على الشخصيات، وعلى اعتبار أن هذه الشخصيات كائنات من ورق، لا تغدو أن تكون كيانا إلا من خلال ما يقدّم لها من صور فنية، كان بدّا على السارد أن يلتقط أدق التفاصيل والجزئيات التي تفصح عن الملامح الشكلية والفزيولوجية لهذه الشخصيات ويصور لنا جانبا منها، وبذلك تكتسب الشخصية صفة الواقعية "فالرواية تمتلك قدرة خاصة على جعل شخصياتها مقبولة كأنهم أشخاص واقعيون يخوضون تجربة معاشة أو يمكن أن تعاش" [2]

وعليه فما يقدمه الروائي من مجموع الصفات، والتي تشمل المظهر العام للشخصية يساهم في رسم صورة محددة المعالم عن بنائها الخارجي، ويجعلها أقرب للتصوّر الذهني لدى المتلقي. ونقصد بالمواصفات الخارجية ما "تعلق بالمظاهر الخارجية للشخصيات (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس..."[3]

ونحن عند ما نتحدث عن هذه الشخصيات، لا يمكننا إغفال قضية أثارت جدلا في خضم الدراسات السردية التحليلية، وهي الكيفية التي يتم بها خلق الشخصية الروائية وتقديمها. فكان التساؤل من يتكفل بمثل هذا الفعل. للإجابة نختار ما قدّمه يان مانفرد من توضيحات في كتابه 'علم السرد' فيما يخص تقنيات التشخيص، هذا الأخير يقسمه إلى نوعين من التشخيص الصريح، والتشخيص الضمني: الأول "هو تقرير لفظي ينسب ظاهريا

[1] - نفسه، ص 31

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 300.

[3] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 40.

(يقصد به ويفهم منه أنه منسوب) إلى صفة أو خاصية للشخصية التي يمكن أن تكون المتحدث نفسه (التشخيص الذاتي) أو لشخصية أخرى (التشخيص بالإنابة)" [1] . والثاني "تشخيص ذاتي (عادة ما يكون غير مقصود) يكون فيه المظهر الفيزيقي والسلوك لشخصية ما دلالة على سماته وملامح شخصيته، يشخص نفسه عن طريق التصرف أو الحديث بطريقة معينة" [2]

نفهم من هذا أن صيغ تقديم الشخصيات تختلف، فالشخصية داخل العمل الروائي إما أن:

- تصف نفسها بنفسها.
- تصف شخصية أخرى.
- تصف نفسها بنفسها لكن دون وعي منها. يفهم المتلقي ذلك بطريقة معينة.

إذن الوصف جزء أساسي في أي رواية، حيث "يرى بعض المنظرين السرديين أن النص ينقسم إلى مقاطع سردية وأخرى وصفية، فيتوقف السرد حين يبدأ الوصف". [3]

وبما أن السارد في رواية ساق البامبو هو نفسه الشخصية المحورية، فإن الوصف كان موكلا إليه. ومن خلاله سنتمكن من التعرف على هذه الشخصيات بشكل أوضح.

- **"عيسى/ هوزيه"**: نلاحظ على هذه الشخصية البطلة أنه غاب عنها أي وصف خارجي، إلا ما تحدث به هو عن نفسه في قوله: "لا أشبه العرب في شيء إلا في نمو شاربي وشعر ذقني بشكل سريع"[4] . فملامح وجهه مزيج من ملامح أمه الفليبينية و والده الكويتي، وهذا كان يسبب له إحراجا كبيرا بين الناس. عبّر غن ذلك في قوله: "تبّا لهذا الوجه، تعددت أسمائي وبقي وجهي صامدا كما هو يثير دهشة الناس من حولي."[5]

[1] – يان مانفرد، علم السرد، ص 137.
[2] – نفسه، الصفحة نفسها.
[3] – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 111.
[4] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 17.
[5] – نفسه، ص 252.

"فعيسى/هوزيه" كان مختلفا بين أترابه سواء كان في الفلبين أو الكويت. هذا ما كان من وصف يخص البناء الخارجي لهذه الشخصية، إذ نجد أن السنعوسي كان متحفظا على إظهار أي وصف آخر لإبقاء وضع غامض لشخصه وهذا يتناسب تماما معه وهو الضائع بين هويتين مختلفتين.

- **"ميرلا"**: كان لهذه الفتاة أثر بالغ في حياة (عيسى/هوزيه) لذلك فقد أولاها عناية كبيرة من خلال ما قدّمه لها من توصيفات مستفيضة عن مظهرها الخارجي. يقول عنها: "كانت فلبينية الملامح، لولا بشرتها البيضاء المائلة للحمرة، وشعرها البني، وعيناها الزرقاوان وأنفها البارز" [1] . وهي تفاصيل توحي بأنها على قدر من الجمال، يرد وصف آخر لها في مرحلة عمرية مختلفة بأنها "ممشوقة القوام، طويلة نسبيا، بيضاء البشرة مائلة للحمرة شعرها بني، عيناها ملونتان"[2] . فجمالها كان يفتن البطل كلما كبرت، وكان يرسم صورة لهذا المظهر بطريقة تدريجية بدءًا من الوجه والشعر و وقوفا بالجسد في قوله: "ساحرة كانت ميرلا: كانت تسير وكنت أتبعها وأحدّق في جسدها من الخلف انحناءاته...تمايلها أثناء السير...نعومة ساقيها...والوشم على ساعدها يحمل حرفا مكررا MM" [3]

هي المرأة التي كان لها حضور طاغي في حياة البطل وهي التي شدّت انتباهه وأثارت إعجابه بامتلاكها لهذا الجسد الجميل فكانت نقطة إغراء بالنسبة له لا يمكن مقاومته، فلها "من الصفات المظهرية ما يؤهلها لأن تقوم كبؤرة للإغواء ومصدر لجلب ألباب الناظرين" [4] . وعن ثيابها يذكر "ترتدي قميصا أبيض بلا أكمام وشورت جينز قصير جدا وتعقص شعرها خلف ظهرها" [5] . فلقد كانت ملابسها توحي بشيء من التمرّد والجرأة الزائدة، امرأة مستقلة تلبس ما تشاء وتفعل ما تشاء ولعل هذه الصفات هي ما جعلت البطل يعجب بشخصيتها وينجذب إليها بهذا الشكل "لجمالها الصارخ...أنوثتها الطاغية وجسدها المنحوت، لونها جنون شعرها واكتناز شفتيها" [6]

---

[1] – نفسه، ص 17.
[2] – نفسه، ص 108.
[3] – نفسه، ص 113.
[4] – حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 275.
[5] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 112.
[6] – نفسه، ص 109.

نلاحظ مما تقدّم أن هذه الأوصاف تتسم ببناء خارجي جميل، وقد ساهمت في التعرّف على هذه الشخصية.

- **"ميندوزا"**: يصف "عيسى هوزيه" جدّه من أمّه بقوله: "قصير القامة كان، داكن البشرة، خطوط غائرة تملأ جبينه و وجنتيه عيناه غائرتان، تكاد تختفيان أسفل حاجبيه الكثين" [1]

لا طالما كان "ميندوزا" بالنسبة للبطل شخصية محيرة، فكان يقف وينظر لوجهه ويرصد تقاطيعه، فهذا الوصف الذي جاء به يؤكد اهتمامه بجدّه وتدقيقه لملامحه وهيئته التي تشي بالكبر والضمور.

- **"غنيمة"**: وصف (عيسى/هوزيه) جدّته من والده، منذ اللحظة الأولى لتعرّفه عليها، وكان ذلك كالتالي: "كانت تغطي شعرها بشال أسود خفيف بشكل غير محكم" [2] . فأول ما لفت انتباهه هو الشال الذي تغطي به رأسها لأنه أمر مختلف كثيرا عن ثقافته الفلبينية، أما في الكويت فالشال الأسود الخفيف هو الزي النسوي الذي تتميّز به المرأة في تلك الديار، ويعطي لها نوعا من الهيبة والوقار. كذلك ستر شعر الرأس من تعاليم الإسلام، و"غنيمة "كانت تعتبر حفيدها غريبا لذلك استقبلته بهذا الزي.

يسرد أيضا وصفا لتفاصيل وجهها في قوله: "كبيرة في السن،التجاعيد في بشرتها السمراء، تشي بذلك شفتان دقيقتان، أو ليس لها شفتان إن أمكن، هو شق أفقي أسفل أنفها، لها حاجبان عريضان، ينبت من بينهما أنف بارز كبير معقوف عند نهايته، عيناها صغيرتان لامعتان، بؤبؤين أسودين كبيرين لا يكاد بياض عينيها يظهر من حولهما، نظرتها حادة كأنها تكشف ما خلف الأشياء، أنفها المعقوف ولمعان عينيها جعلا لها شكل نسر منغولي" [3]

هذه الجدّة ورغم كبرها في السن وتجاعيد وجهها الظاهرة، ما زالت ملامحها توحي بشيء من قوة الشخصية، فالنظرة الحادة تؤكد صرامتها وتملكها للأشياء من حولها حتى أنه شبهها بنسر منغولي لامتلاكها عينين ثاقبتين تجعل منها امرأة يهابها الجميع.

---

[1] – نفسه، ص 107.

[2] –نفسه، ص 219.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

- **"راشد"**: لم يتعرّف (عيسى/هوزيه) على والده شخصيا وبالتالي لم يلمح تفاصيل مظهره الخارجي، لكنه أثناء سفره للكويت استطاع إيجاد صورة له في درج أحد أصدقائه والده، فنقل وصف تلك الصورة كالتالي: "يبدو مضحكا فيها، نحيفا جدا شاربه كثٌّ تطل عيناه الصغيرتان من خلف نظارة طبية، يلبس ثوبا أبيض فضفاض، وعلى رأسه طاقية بيضاء" [1]

يظهر والده في هذه الصورة وهو يرتدي النظارة الطبية كشخصية شغوفة بالعلم لأنه كان يحب مطالعة الكتب والجلوس لفترات طويلة في المكتب، وبالتالي قد يضعف بصره. أيضا ارتداؤه الزي الرجالي الكويتي الدال على الفخامة والوجاهة جعله يبدو إنسانا متشبعا بالروح الوطنية وتقاليدها، لأن الثوب الأبيض الفضفاض وغطاء الرأس هو رمز للهوية الوطنية الكويتية. وهذه الصورة تتناسب مع شخصه فهو من عائلة عريقة في الكويت، مثقف وله اعتباره بين الناس.

- **"عواطف"**: يقدّم وصفا لعمته في قوله "ترتدي عباءة سوداء، تشبك أصابع كفيها حول حقيبة يدها. ساقاها مضمومتان. وجهها يخلو من المساحيق تماما. ملامحها مريحة...باسمة طيلة الوقت تبدو ودودة. لها عينان كبيرتان متباعدتان وجبهة عريضة بارزة، ملامحها إلى جانب وجهها البشوش، جعلت منها صورة آدمية عن الدلفين"[2]

هذه الفقرة تجعلنا أمام صورة مظهرية لشخصية بسيطة محبة و ودودة، لا تملك الكثير من مواصفات الجمال لكن النظر إليها يبعث بالارتياح، فوجهها الضاحك البشوش يوحي بأنها تمتلك قلبا صافي قادر على إراحة الآخرين تمتلك جمال طبيعي داخلي وخارجي.

- **"نورية"**: يصف عمّته الأخرى بقوله: "تسند ساقا فوق الأخرى، تبدو واثقة جدا. تزين وجهها بقدر معقول من مساحيق التجميل. أنيقة بشكل لافت. حادة الملامح. ترفع ذقنها وحاجبيها حيث تتحدّث. تبدو متعالية...كيف يخرج الدلفين وسمكة القرش من رحم واحد." [3]

[1] – نفسه، ص 46.
[2] – نفسه، ص 220.
[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

هذه العمة تشبه إلى حد كبير والدتها غنيمة في قوتها وملامحها الحادة، وتناقض تماما أختها عواطف التي تبدو إنسانة متواضعة، لا متكبّرة. فرفع الذقن عند الحديث وكذا الحاجبين سمة على التعالي والنظرة الدونية للآخرين، وهذا ما كان يشعر به (عيسى/هوزيه) أثناء جلوسه معها، فلقد احتقرته حتى أنها كانت في كل مرّة تسعى لإذلاله. فرغم أن نورية شخصية ناعمة المظهر إلا أنها تشبه القرش في شراسته. كذلك ما يلاحظ في وصف الجدّة والعمتين أنه كان يشبههن بالحيوانات. وقد يكون ذلك لعدم وجود أي غريزة من الحب أو العاطفة اتجاههن.

- **"خولة"**: يصف (عيسى/هوزيه) أخته من والده بقوله: "تبدو أكبر من سنواتها الستة عشر. سمراء، تتجاوزني طولا، تغطي شعرها بحجاب أسود، لها أنف دقيق بارز، شفتان دقيقتان وأسنان بيضاء مصفوفة بشكل ملفت، جميلة ولكنها تصبح فاتنة إذا ما ابتسمت" [1]

يظهر هذا الوصف الجمال الخارجي الذي تتمتع به أخته، فوجهها يوحي بأنه على قدر معقول من البهاء. ومهذبة، وإدراكها الواعي لحقيقة الأشياء

- **"هند"**: يتجلى وصف (عيسى/هوزيه) لعمته في قوله: "تبدو في الثلاثينات من عمرها، ملامحها جادة عملية. شعرها أسود قصير كشعر الولد" [2]

تبدو عمته من خلال هذا الوصف واثقة بنفسها، حازمة، صاحبة قرارات. وهذا الوصف يتناسب ومجال عملها فهي من النساء اللواتي استطعن دخول عالم السياسة، وأنها ليست فقط حكرا على الرجال.

يمكن القول أن الوصف الخارجي اقتصر فقط على بعضها، وأخرى غاب عنها أي تفصيل. وعموما، فقد استطاع السارد تقديم صورة عامة عن الشخصيات الموصوفة، مما ساهم في تنمية بناء الرواية.

[1] – نفسه، ص 217.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

2- 2- البناء الداخلي للشخصيات:

إلى جانب الوصف الخارجي الذي يختزن مجموع "الصور الخارجية للشخصية بكل مكوّناتها: الهندام، الهيئة، العلامات الخصوصية" [1] ، يلجأ السارد إلى نوع آخر من الوصف مكمل لبناء الشخصية، من خلاله نتمكن من معرفة أعمق لهذه الشخصية، والوصف الداخلي "قد يرد في صورة صفة أخلاقية (مدحا أو ذما) أو اجتماعية، أو يكون هذا الوصف رصد لمختلف التغيرات التي تعتري الشخصية إثر قيامها بشيء ما، أو تأثيرها وانفعالها بما يقوم به غيرها". [2]

وبهذا يكون البناء الداخلي للشخصيات يُعنى بتحديد الحالات والسلوكات التي تظهر من خلال الأقوال والأفعال، والسارد هو صاحب هذه المهمة في تزويدنا بمعلومات أكثر عن هذه الشخصيات التي تؤطر الحدث الروائي. وهناك حالات أخرى يُنحّي فيها السارد نفسه جانبا، تاركا الحديث والتعبير كلّه للشخصية هي التي تفصح عمّا ينتاب خوالجها. أو نفهم من خلال أحاديثها ما يعتمر داخلها من أفكار. و "تتميز الشخصية الروائية على العموم بكونها ذات محتوى سيكولوجي خصب ومعقد معا، فهي تحبل بالتوترات والانفعالات النفسية التي تغذّيها دوافع داخلية نلمس أثرها فيما تمارسه من سلوك وما تقوم به من أفعال، ومن جانب آخر فهي تعاني من تناقضات في تركيبها النفسي تؤدي بها إلى الاستسلام للنزوات والانقياد للرغبات الدفينة." [3]

وهذا الرأي لا يمكن التعميم فيه، فليست كل الشخصيات الروائية تحمل حياة داخلية مليئة بالتعقيدات، وفيما يلي سنحاول الوقوف عند أهم شخصيات رواية "ساق البامبو" والتي حملت عمقا سيكولوجيا، وكذلك سنتعرّف على بعض الشخصيات لم يكن بناؤها يحفل بكثافة سيكولوجية لكننا سنتعرّض لطباعها وأفكارها وهذا الأخير يخدم البناء الداخلي.

[1] - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 106.

[2] - نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 302.

وعلى اعتبار أن السارد والبطل في هذه الرواية شيء واحد، فهذا معناه أنهما يلتقيان في الفكرة والرؤية، وهذا التماهي في شخصيتهما سيساعد بالتأكيد في التوغل لأعماق الشخصيات الأخرى، هذه الأخيرة التي لا يمكننا التعرّف عليها إلا في إطار علاقتها بالسارد البطل.

- **(عيسى/هوزيه):**

تقدّم هذه الشخصية عن وعي نفسها وما تكابده من صراعات تعكس أزمة الهوية. ويتحدث عن الهواجس الكبرى في حياته بقوله "وحيد أتخبط في طريق طويل باحث عن هوية واضحة الملامح...اسم واحد ألتفت لمن ينادي به...وطن واحد أولد به، أحفظ نشيده وأرسم على أشجاره وشوارعه ذكرياتي قبل أن أرقد مطمئنا في ترابه...دين واحد أؤمن بد بدلا من تنصيب نفسي نبيا لدين لا يخص أحدا سواي."[1] .هنا تبدو الشخصية وكأنها في حوار صامت مع ذاتها، تتحدث عن أحلامها بشكل مباشر، فما يتمناه البطل هو حياة طبيعية كأي فرد في هذا المجتمع، ينتسب إلى وطن ويحمل اسما ويتبع دينا واحدا. هي أحلام بسيطة تختزل هوية مفقودة، "لو ولدت لأب وأم كويتية، مسلما اسكن في بيت كبير، تحتل غرفتي فيه مساحة لا باس بها في الدور العلوي، غرفة بها تلفاز 46 بوصة، وغرفة ملابس وحمام" [2] ، أو "لو ولدت لأبوين فلبينيين، من طينة واحدة، أعيش مسيحيا، ميسور الحال مع عائلتي في مانيلا" [3] . وأمام كل هذا الضياع يشعر بالانهزام أمام ذاته، فكل ما يريده هو أن يكون كيانا له ذاته المعروفة "شيئا...أي شيء واضح المعالم...لو...لو...لو...أيُ تيه هذا أنا فيه؟" [4]

لقد فشل في أن يكون مثل "ساق البامبو"، تستطيع التكيّف والنمو في أي مكان، فالكويت التي كان يبني عليه أمالا ويعلق عليها أحلاما رفضته، يعبّر عن ذلك في قوله: "الكويت...كلما أحكمت قبضتي على

[1] – سعود السنعوسي ساق البامبو، ص 63.
[2] – نفسه، الصفحة نفسها.
[3] – نفسه، ص 64.
[4] – نفسه، ص 65.

طرف ثوبها، فلتت من يديّ...أناديها...تدير لي ظهرها...أركض إلى الفلبين شاكيا. كان من الصعب عليّ أن آلف وطنا جديدا...حاولت أن أختزل وطني في أشخاص أحبهم فيه، لكن الوطن في داخلي خذلني."[1]

فأزمة (عيسى/هوزيه) اتجاه هويته كانت دائمة التجدد، عانى منها في الفلبين، ويعاني منها في الكويت لرفضه في بيت الطاروف، الذي كان يضن أنه سيكون خلاص نفسيته المتعبة، يعبّر عن هذا في قوله: "ما كنت أقبل اسمي الجديد، عيسى الطاروف، متحررا من أسمائي وألقابي القديمة، هوزيه والا Arabo، وابن العاهرة حتى وجدت من يسيئه أن أحمل اسمه، أنا لست ميندوزا الذي ليس له أب. أنا عيسى، ولي أب اسمه راشد الطاروف" [2] . بيت الطاروف الذي لا طالما أحس فيه (عيسى/هوزيه) بالنقص وسوء المعاملة يقول: "فهمت أن قبول جدتي لي كان قبولا منقوصا" [3]

كان يشعر بالغربة ويفتقد للحب الأسري، حتى أخته من أبيه والتي كانت علاقته معها جيدة، جعلتها جدّته مستحيلة لأن تعتبره غريبا ولا تثق فيه "قالت لها: لا يصح أن تبقيا معا...أنتما الاثنين...ثالثكما الشيطان، انصرفت خولة مع جدّتي. فخرجت أنا الآخر عائدا إلى غرفتي، تاركا الشيطان وحيدا في غرفة المكتب" [4] . فالاعتراف به كابن لراشد الطاروف صار حلمًا مستعصيا أمام جبروت جدّته.

زيادة على غربة الوطن وانتماؤه القومي عانى غربة من نوع آخر انتماؤه العقائدي أو الديني، حيث بقي متخبطا لا يعرف أي الأديان يتّبع. ويلقي اللوم على والديه يعبر عن ذلك بقوله "أهملت والدتي تربيتي دينيا، على يقين بأن الإسلام ينتظرني مستقبلا في بلاد أبي، ورغم أن أبي همس بنداء صلاة المسلمين في أذني اليمنى فور ما حملني بين يديه، في المستشفى، بعد مولدي، فإن ذلك لم يمنع والدتي، فور وصولنا، من أن تحملني إلى كنيسة الحي الصغير ليتم تغطيسي في الماء المقدّس في طقوس تعميدي مسيحيا كاثوليكيا" [5]

[1] – نفسه، ص 304-305.
[2] – نفسه، ص 225.
[3] – نفسه، ص 229.
[4] – نفسه، ص 237.
[5] – نفسه، ص 63.

فهو ضائع بين الإسلام والمسيحية. وكذلك البوذية يخبرنا بذلك في قوله "ورغبتي الدائمة في التوحد مع الطبيعة من حولي والتصافي بالأشجار في أرض جدّي ميندوزا حتى أوشك أن أفقد حواسي التي هي مصدر المعاناة. كما يقول بوذا في تعاليمه" [1]

استطاع (عيسى/هوزيه) التعرف عن الدين الإسلامي عقب زيارته للكويت، فكانت معرفته الأولى به من خلال الآذان، تحدث عن الشعور الذي سكن داخله في تلك اللحظة في قوله: " "الله أكبر... الله أكبر" لأول مرة اسمع إلى هذا النداء بهذا القرب والوضوح. شعور غريب لامس روحي في تلك الأثناء. شيء بث الطمأنينة في نفسي. تبدو كلمات النداء مألوفة لديّ رغم عدم فهمي للغتها. شيء ساكن بداخلي أخذ يتحرك" [2] . استطاعت كلمات الآذان التي تدعو المسلمين إلى الصلاة أن تدخل السكينة في قلبه حتى لو لم يكن يفهم ألفاظها. لربما كان هذا الصوت المفعم بالإيمان هو ما كان يحتاجه البطل في حالته تلك. فكانت نفسه في حاجة لأن تنشرح وترتاح.

أما كل ذلك الضياع والشتات الذي كان يعتري قلبه، وجد (عيسى/هوزيه) الشفاء هو الإيمان والدين الذين تطمئن له النفوس، والموجود في القلب، "الأديان أعظم من معتنقيها. هذا ما خلصت إليه. البحث عن شيء ملموس لم يعد يشكل هاجسا بالنسبة لي. لا أريد أن أكون مثل أمي التي لا تستطيع الصلاة إلا أمام الصليب وكأن الله يسكنه. لا أريد أن أكون فردا من قبائل الـ إيفوغاو، لا أخطو خطوة إلا برعاية تماثيل الـ أنيتو...لا أريد أن أكون مثل تشانغ أرهن علاقتي مع الله بواسطة تمثال بوذا" [3] . بحثه عن ذاته جعله يتلمس حقائق كثيرة في الحياة، لقد وجد في كل الأديان نقصا، لكن الإسلام بالنسبة له كان مختلفا، هو شعور يسكن القلب. عبّر عن ذلك البطل في قوله: "في أذني اليمنى صوت الآذان يرتفع. في أذني اليسرى قرع أجراس الكنيسة. في أنفي رائحة بخور المعابد البوذية تستقر. انصرفت عن الأصوات والرائحة، والتفت إلى نبضات قلبي المطمئنة فعرفت أن الله..هنا." [4]

[1] – نفسه، الصفحة نفسها65.
[2] – نفسه، ص 207
[3] – نفسه، ص 299.
[4] – نفسه، ص 300.

لقد أيقن أن الإسلام مسألة تخص الأفراد، سلوكات خيّرة يقومون بها نتيجة تشبّع قلوبهم بالإيمان، حب الناس مساعدتهم والمعاملة الطيبة، هذا ما تعرّف إليه من صديقه إبراهيم الذي علّمه الكثير عن الإسلام، تحدّث عن ذلك بقوله "إبراهيم شاب طيّب وبسيط جدا. وجدت فيه صديقا مخلصا. لم أطلبه شيئا قط إلا وهب لمساعدتي. هو يناديني بأخي، وحين سألته عن السبب أجاب "المسلم أخو المسلم"...إن دخلت الإسلام، سوف يكون هو أحد الأسباب في ذلك" [1] . كان هذا الدين يحرك في نفسه مشاعر كثيرة، أحبّه وأحب تعاليمه، وكان يناجي الله ويدعوه أن يشرح قلبه ويزول همه، نلمس هذا في قوله "اجعل قلبي يطمئن إلى وجودك فيه، فإن قلبي بسيط أيضا، وأعدك أن يكون نظيفا...الله أكبر...أشعر بقربك كما لم أشعر به من قبل..لأننا، أنت وأنا هنا وحدنا..لا شيء في بيتك يدعو للتأمل سوى روحك التي تسكن المكان..لا صورة للنبي محمد بإطارات مذهبة ولا تماثيل..نحن لسنا بحاجة إلى ذلك..لأننا في حضرتك..ولأنك الله..الأكبر." [2]

موضوع الإسلام والدين أثار كثيرا فضول (عيسى/هوزيه) كان يتلمسه شيئا فشيئا، تعرّف على السماحة، وأنه دين حق، شيء في داخله كان يدفعه لاعتناقه، لكن هناك أيضا شيء من التردد، فقد وجد صداما وتضادا كبيرا بين هذا الدين الذي يدعو لأن يكون المسلم أخو المسلم، وبين عائلو الطاروف التي بالرغم من أنها تعتنق الإسلام إلا أنها ذلته ورفضت وجوده. فما توصّل إليه كان أن الله موجود لكنه لا يسكن قلوب الكثيرين، "محمد النبي، في خطبة الوداع، يقول إن ربكم واحد وإن أباكم واحد كلكم لآدم وآدم من تراب أكرمكم عند الله أتقاكم، وليس لعربي على أعجمي فضل إلا بالتقوى" [3] . العائلة التي كان يعلّق عليها آماله صدمته وخذلته "لأول مرة أشعر باللاجدوى. حلمي القديم..الجنة التي وعدت بها..سفري..في بلاد أمي كنت لا أملك شيئا سوى عائلة. في بلاد أبي أملك كل شيء سوى عائلة"[4] . غربته الأولى كانت عن وطنه والثانية عن دينه والأخيرة عن عائلته، كان يحس بعدم الانتماء لأي مما سبق لقد

[1] – نفسه، ص 312.
[2] – نفسه، ص 270.
[3] – نفسه، ص 276.
[4] – نفسه، ص 303.

رصد (عيس/هوزيه) بشكل عام آلام الخراب النفسي والاجتماعي، في محاولته التكيف مع الحياة الجديدة في الكويت، وما رافقها من عراقيل نغّصت عليه حياته، وضاعفت إحساسه بفقدان الهوية والانتماء.

- **الأم "جوزافين":**

قدّم (عيس/هوزيه) صورة مثالية عن أمه، من خلال ذكره لبعض المواصفات والطباع التي كانت تظهر عليها. وهي تسترجع الذكريات التي مرّت بها أثناء سفرها للعمل كخادمة في الكويت، وما مرّت به بعد طلاقها من زوجها" راشد". ولقد ساهم ذلك في تشكيل البناء الداخلي لهذه الشخصية.

يتحدث البطل عن والدته فيخبرنا أنها "كانت فتاة حالمة. تطمح لأن تنهي دراستها لتعمل في وظيفة محترمة. لم تكن تشبه أفراد عائلتها في شيء. في حين كانت أختها تحلم بشراء حذاء أو فستان جديد، كانت أمي لا تحلم بأكثر من أن تقتني كتابا بين وقت وآخر، تشتريه أو تستعيره من إحدى زميلاتها في الفصل" [1] . فهو هنا رصد جانبا من شخصيتها، حيث ظهرت في صورة امرأة محبة للعلم، منفردة عن البقية، تحلم بحياة راقية بعملها في وظيفة محترمة. لكن هذه الأحلام سرعان ما تختفي، فتشاء الأقدار لها أن تترك دراستها وتسافر للكويت مثقلة بهموم الفقر والحاجة لتعمل في بيت كبير كخادمة. وهناك تبدأ رحلتها الطويلة مع المشاكل والهموم. عانت قسوة أهل البيت ومعاملتهم السيئة، تنقل هذه المعاناة لابنها في قولها: "تقوم السيدة في الصباح، تستشيط غضبا. يصحو كل من في البيت على صراخها...تشتم..تصرخ..تلعن. أما أنا فأقوم بكنس الزجاج في بلاط المطبخ، وأقضي نهارا كاملا في نفض الغبار وتنظيف المكان" [2]. وهذا جانب آخر من مثاليتها حيث تظهر كشخصية صبورة، رغم كل الظروف القاسية التي تعيش فيها، كان لها فكرها الخاص المتميز وفلسفتها في الحياة، فقد كانت تؤمن بأن "كل شيء يحدث بسبب ولسبب"[3]. إيمانها القوي بالأقدار هو الذي جعلها تواجه المشاكل بصبر، هذا الإيمان الذي جعلها تتفهم أن زواجها من سيدها وهي خادمته مصيره الطلاق، وبقيت تكن له المشاعر، فحتى بعد تخليه عنها كانت تدافع عنه، ولعلّ مواجهتها لأختها

[1] - نفسه، ص 19.
[2] - نفسه، ص 35-36.
[3] - نفسه، ص 48.

خير دليل يسوق البطل ذلك في قوله: "كان أوّل الشامتين، كما تقول والدتي، هي خالتي آيدا: هم هكذا الرجال...كلهم أوغاد! منذ ذلك اليوم أصبحت والدتي ترد بعبارتها الأثيرة: "إلا راشد" "[1]

كانت تتصف بمثالية الحب الوفي لزوجها، وكانت تنتظر أن يحقق وعده لها بإعطاء ابنها كل حقوقه، لذلك فقد أعدّته إعدادا نفسيا وفكريا، ليعود إلى وطنه الكويت ويعيش في كنف والده حياة مليئة بالهناء. وهذا الأمر جعلها تبذل عناء كبيرا حتى أنها أعدّت نفسها هي الأخرى لرحيله. تخبر جوزافين ولدها بذلك بقولها: "أحبك هوزيه..أحبك كثيرا..ولذلك لم تخلق لتعيش هنا. هيأت نفسي لذلك كي لا أتعلق بك. انتقلت إلى بيت ألبيرتو من دونك، وانصرفت إلى أدريان ليس نقصا بمحبتي لك" [2] . أدركت أمه أن الكويت موطن والده هي من ستضمن لابنها مستقبلا آمنا.

تعرضت "جوزافين" للكثير من الضغوطات في حياتها، فمشاكلها كانت متشعبة، عانت في صباها مذلة الفقر والحرمان والقسوة أثناء عملها كخادمة، وأيضا الحزن لم يفارقها بسبب طلاقها من زوجها الذي أحبّته وبسبب ابنها من زوجها الثاني أدريان الذي أصيب باضطرابات في عقله. والحزن الأكبر كان لرؤية ابنها الآخر (عيسى/هوزيه) مشتت الهوية والأفكار، ينتظر أن يتحقق وعد والده، بأن يسافر ويحقق أحلامه في الكويت. ومن خلال ما قدّمه البطل عن أمه فيما يخص بنائها الداخلي، استطعنا أن نتعرّف على هذه الشخصية بشكل أكبر.

- **"آيدا"**:

كشف السارد عن نفسية هذه الشخصية منذ الظهور الأول لها في الرواية. حيث عانت هي الأخرى الفقر وكانت ضحية له، دفعت جسدها للمتاجرة به، حتى تستطيع إعالة العائلة. "قدّمت آيدا الصغيرة، آنذاك، جسدها لكل من يسألها ذلك مقابل أن يدفع مبلغا يحدده سمسارها. هناك ثمن خاص للرجل الأجنبي يفوق الثمن المخفض الذي يتمتع به الرجل المحلي الفقير كما أن الثمن يتفاوت نظرا للوقت

[1] – نفسه، ص 81.
[2] – نفسه، ص 145.

والمكان"[1]. ولنا أن نتصور حجم المعاناة التي كانت تمر بها، وهي البائعة والبضاعة في الوقت ذاته لأنها أصبحت "مثل أي شيء يباع ويشترى بثمن..ثمن بخس في الغالب وباهظ في ما ندر" [2]

هذا الجسد الذي تحول إلى سلعة رخيصة، تحوّل أيضا إلى مدمن على المخدرات والكحول. "انغمست آيدا في هذا العالم. أدمنت الشرب وتدخين الماريجوانا. أصبح كل شيء بالنسبة لها مقبولا، وليس ثمة شيء في حياتها له قيمة" [3]. تعرّضت كذلك لأضرار نفسية وجسدية لأنها كانت "تعود أحيانا بشفة متورمة أو أنف دامٍ أو بكدمة زرقاء داكنة في فكّها...لا يعينهما من أمر الشاذ الذي ألحق تلك الأضرار بابنتهما سوى أمواله التي أغدقها عليها." [4]

وأمام كل هذه الأضرار والمعاناة الجسمية التي تتعرض لها، نبت في قلبها شعور بالكره اتجاه جميع الرجال وأصبحت تناديهم بالديوك. تتحدث جوزافين عن ذلك لابنها في قولها أنت ديك.."أشارت آيدا بسبابتها نحو أبس...أردفت: كل الرجال الذين قدمت لهم جسدي..ديوك.." [5]

تأزم حال آيدا النفسي كثيرا حتى إنها في أحد الأيام "رفعت ثوبها كاشفة عن ركبتيها. تجاوزت بساقيها سور البامبو القصير الذي يحيط بالحظيرة. انتصبت في منتصفه، ثم نفخت صدرها ناظرة إلى الأعلى: –كوكو كوكو وووووو انقضت على الديوك الأربعة تنزع رؤوسها عن أجسادها بيدها وتلقي بها اتجاه أبي الذي كاد يسقط مغشيا عليه...توجه سبابتها إلى أبي: –في المرة القادمة..سوف يكون رأسك!" [6]

هذه الحادثة الموصوفة أعلاه، تعبر بشكل واضح عن الحالة الهستيرية والجنونية التي انتابت هذه الشخصية جرّاء ما كان ممارسًا عليها من ضغوطات نفسية وجسدية أرهقتها ودمّرت حياتها، وما سوء

[1] – نفسه، ص 20.
[2] –نفسه، الصفحة نفسها.
[3] – نفسه، ص 21.
[4] – نفسه، الصفحة نفسها.
[5] – نفسه، ص 25.
[6] – نفسه، ص 26.

معاملتها لأبيها وتشبيهه بالديوك إلا أنها تحمّله مسؤولية ما آلت إليه حالها. من خلال ما قدّمه السارد من توصيفات تخص حالتها النفسية استطعنا التعرف على البناء الداخلي لهذه الشخصية.

- **"ميرلا":**

أيضا كان لشخصية "ميرلا" حضور طاغي في الرواية، خصّها السارد بتوصيفات كثيرة شملت مظهرها الخارجي ورصدت أدق تفاصيله، ليكشف في مقاطع حكائية أخرى عن نفسيتها وما يهتمل داخلها. فيضعنا أولا أمام شخصية جريئة وقوية يهابها الجميع "شخصية قوية، ذكية، قيادية منذ كانت طفلة، يخشاها صبية الحي، لا تستخدم لسانها كثيرا كبقية الفتيات، ولكن يدها تعمل بشكل تلقائي"[1] . لكن سرعان ما تتلاشى هذه الصورة، لتحل محلها أخرى تحيل إلى معاناة قاسية. هذا الوضع المتردّي لنفسية ميرلا، يبدأ منذ أن تتكشف لها حقيقة كونها ابنة مجهولة النسب، وأنها ثمرة نزوة من نزوات والدتها الكثيرة، ولا ترث عن والدها سوى ملامحه التي تتبين أنه أوروبي "لا أنظر في هذا الجمال سوى علامة...تذكرني بماضي أمي وظروف ولادتي لديك أوروبي حقير." [2]

أمام هذا الواقع المر. تبدأ "ميرلا" في صراعها الداخلي، تبحث عن هويتها هي الأخرى المفقودة، والتي أفقدتها أيضا ذاتها "هل تعلم أني تغلبت على كل شيء إلا داخلي الذي أجهله"[3] . إن افتقار" ميرلا" السلام الداخلي هو ما جعلها تحس بلاجدوى وجودها، وتحت تأثير ذلك طغى الموت على تفكيرها "قالت ميرلا فحين كانت تحدّق في البحيرة أسفل الجسر المعلق "أتمنى أن أنهي حياتي قفزا من هذا الجسر""[4]. وتنامى في داخلها كره للرجال، وكل ما تثمر به علاقاتهم بالنساء "الموت الذي أرضعتني إياه آيدا أصبح يقتات على مشاعري سنة بعد أخرى، أكبر وتموت مشاعري نحو الرجال الديوك والنساء الدجاجات وما تفقصهن بيوضهن." [5]

[1] – نفسه، ص 108.
[2] –نفسه، ص 281.
[3] – نفسه، ص 282.
[4] – نفسه، ص 115.
[5] –نفسه، ص 321.

فقدت ميرلا فرصة العيش في استقرار نفسي وهي تحمل كرها لكل شيء لأمها وللرجال عامة، موت كل شيء في داخلها جعل مشاعرها تموت أيضا، خاضت صراعا طويلا وهي تبحث عن نفسها "اثنان وعشرون عاما لم أعثر فيها على نفسي. ولا أزال أبحث عني ولم أجدني." [1]

عاشت إذا هي الفتاة انكسارات وانهزامات نفسية كثيرة بسبب أخطاء والدتها، والتي لم تستطع مسامحتها، كانت في كل مرة تحاول التغلب على وضعها وتتأقلم معه لكنها لم تستطع ذلك وكان أقوى من كل شيء. ولم تحصل إلى على الخيبة. "لم أرغب بأن أكون جبانة. ولكنني اليوم أفكر بشكل مغاير. نعم أنا جبانة فشلت في الاستمرار بالحياة بسلام وفشلت في مواجهتها" [2]. وعلى هذا تكون ميرلا بصراعاتها النفسية وشعورها بالدونية، نموذجا لما يفتعل داخل الأشخاص الذين يكون لهم وجود خارج الزواج الشرعي. وما يترتب عن ذلك من فقدان الشرعية في اكتساب هوية محدّدة.

- **"ميندوزا":**

يظهر "ميندوزا" في الرواية كشخصية عصبية مزاجية، مدمنة على الكحول ومراهنات مصارعة الديوك، كان "عصبي المزاج لأنه كان عسكريا، وقد مرّ بظروف قاسية في شبابه" [3]. شارك في الحرب ضد الفيتنام، وخرج منها مهزوما، هي الحرب التي جعلت الأنانية تطغى على نفسه والكراهية على غيره ومن بينهم أولاده. "وما إدمانه على مراهنات مصارعة الديوك هذه إلا شكل من أشكال التنفيس عن الغضب، وربما هي محاولة للانتقام من خصوم الأمس من خلال الفتك بالديوك المنافسة" [4]. كان مثل الحجر الصلب لا يبالي بالمسؤولية الملقاة كأب، غريب الأطوار يختزن شخصيات، يصعب التعاطي معها "فالتعامل مع ميندوزا يعني أن تتعامل مع رجال عدّة، لكل منهم أسلوبه وذوقه بل وحتى تفكيره" [5]. تبرّر ابنته هذه الطباع بقولها: "في

[1] – نفسه، ص 281

[2] – نفسه، ص 321.

[3] – نفسه، ص 60.

[4] –نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – نفسه، الصفحة نفسها.

جبال فيتنام، سلب الثوار الموالين للشمال إنسانية أبي، لم يخبرنا بما رأى فقط، ولكن، لابد أنه مر بما لا يمكن وصفه، ليعود قبل انتهاء الحرب بهذه الصورة التي تراه عليها." [1]

وهكذا نعرف أن هذا الرجل أثرت فيه الحرب كثيرا، أشعلت نارها داخل جسده فدمّرت إنسانيته كما دمّرت عائلته بتصرفاته، فلو ائتمن على أولاده، لما كانت ابنته الكبرى "ذات السابعة عشر آنذاك، مجبرة إلى سمسار يوفر لها فرصة عمل في مراقص وحانات المنطقة، والنزول عند شرطه بأن يأخذ حصته، جسدا ونقدا من الفتاة في نهاية كل يوم"[2]، ولَمَا كانت الأخرى خادمة لعائلة الطاروف، التي أساءت معاملتها كثيرا.

هذا هو الطبع الظاهر على سلوكه لكن التوغل في شخصه يجعلنا نكتشف مشاعر أخرى أكثر تعارضا، فاستبداده وطغيانه سرعان ما يستميل إلى خوف "كان يملك شخصية حقيقية لا يكشفها سوى الـ توبا، إذا ما تجرّعه ليلا، وهو لا يحاول، بتلك الشخصيات، سوى إخفاء شخصيته تلك. كان يبكي بكاء مكتوما إذا ما بدأ الشراب بفعله"[3]. كان يستغيث في أعماقه "أنا ضعيف..أنا وحيد" [4]. وحتى وهو على فراش الموت كان مدركا للظلم الكبير الذي ألحقه بعائلته، فهو عنا ينادي حفيده ويطلب منه العفو عمّا صدر منه، بما كان يكلفه بالأعمال الشاقة وينكّد عليه حياته "هوزيه..سامحني أنا آسف..هوزيه هل تسمعني؟ أنا آسف..هوزيه..هوزيه..هوزيه.." [5]

تضعنا الرواية إذا من خلال هذه الشخصية أمام نموذج من الأفراد يعاني من اضطرابات في مشاعره، وبالتالي اختلال في توازنه الداخلي، أراد الانتقام من جميع من حوله. بإظهار القسوة والعصبية، لكن هذا الحال لم يدم طويلا، فيظهر شخصا ضعيفا وحيدا، يبكي بحرقة إذا اختلى بنفسه وتجرّع الكحول، ويطالب بالسماح والعفو إذا مرض. فميندوزا بشكل عام من الأشخاص فاقدي الثقة بالنفس، الذين لم ينجحوا أبدا

[1] – نفسه، ص 61.
[2] – نفسه، ص 19.
[3] – نفسه، ص 61
[4] – نفسه، الصفحة نفسها.
[5] –نفسه، ص 147.

في تكوين شخصياتهم تكوينا متكاملا مستقرا، وما نزوعه إلى العدوانية إلا محاولة تعويضه للنقص الذي كان يعتري شخصيته.

- **"غنيمة":**

جسدت شخصية "غنيمة" في الرواية دور القوة المعارضة التي وضعت الحواجز والعراقيل في طريق حفيدها (هوزيه/عيسى)، لمنعه من الحصول على حقه الشرعي كفرد من أفراد عائلتها، ولقد كانت توصيفات السارد، وهو يرصد طباعها سولوكاتها منسجمة تماما مع الدور الموكل إليها. حيث مثلت "الشخصية الموهوبة الجانب ذلك الطرف الفاعل في هذه العلاقة والذي تمثله الشخصية التي تتصرف من موقع قوة ما، وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها"[1]

بمعنى أنها كانت متسلطة، صاحبة قرارات، ولا تتردد لحظة في تطبيقها متحملة كل النتائج المترتبة عن ذلك. فهي التي منعت زواج ابنها الوحيد من الفتاة التي اختارها. "وقفت السيدة الكبيرة في وجه هذا الزواج، فالحب وحده لا يكفي لأن تقترن بفتاة أحلامك"[2]. وأبعدت حفيدها عن والده. كما أبعدت ابنتها هند عن "غسان"، فقد كانت "ترفض فكرة هذا الزواج لمجرد معرفتها بالاسم الأخير" [3]. هذا الهوس بالسيطرة جعلها لا تشعر بالثقة نحو أي شخص.

من طبع "غنيمة "أيضا أنها كانت، "حازمة، عصبية المزاج في غالب الأحيان، ورغم جدّيتها، وقوة شخصيتها فإنها كانت متطيرة، تؤمن بما تراه في نومها من أحلام إيمانا مطلقا، وترى في كل حلم رسالة لا يمكن إهمالها مهما كان حلمها تافها أو غير مفهوم...وإلى جانب إيمانها بذلك كانت تنظر إلى أي شيء يحدث، مهما بدا بسيطا، على أنه إشارة لا يجب الاستهانة بها." [4]

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 279.
[2] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 36-37.
[3] – نفسه، ص 37.
[4] – نفسه، ص 29.

يضعنا السارد هنا أمام جانب مختلف في شخصيتها، ويكاد يتناقض معها، فجانب القوة والسلطة، الذي تفرضه على من حولها يقابله خوف شديد من الأحداث السيئة والأشخاص، فهي تعزو كل سبب إلى مسبب، وتعطي تبريرا لكل ما يحصل أو يمكن أن يحصل، ولأنها كانت متطيرة فقد كانت تربط وقوع الأشياء وبصورة افتراضية بالأشخاص المشؤومين أو المنحوسين، وفي الرواية مواقف تؤكد هذا الوسواس القهري. فلقد سبق لها وتشاءمت من تعطل سيارتها وهي في الطريق لحضور عرس، فألغت حضورها مبررة ذلك "أنه لو لم تتعطل السيارة في منتصف الطريق ..لحُصدت أرواحنا..في آخره" [1]. وفي سياق آخر ترجع موت أحد رفاق ابنها أنه بسبب ميلاد (هوزيه/عيسى) "لتعلم وحسب..أن النحس سيطاردك. انظر ماذا حلّ بصديقك بعد ولادة ذلك الشيء البغيض إنه مثل أمه لعنة" [2]. تعزي كذلك اختفاء الذكور في العائلة "إلى سحر صنعته امرأة حاسدة من عائلة وضيعة منذ زمن طويل يجلب اللعنة على العائلة ببقاء الإناث من دون الذكور" [3]

ويمكن الإشارة إلى أن التطير عادة جاهلية قديمة لا تمت لتعاليم الإسلام بأي صله ونهى عنها، في قوله تعالى:﴿ فَإِذا جاءَتْهُمُ الْحَسَنَةُ قالُوا لَنا هذِهِ وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُوا بِمُوسى وَمَنْ مَعَهُ أَلا إِنَّما طائِرُهُمْ عِنْدَ اللَّهِ وَلكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لا يَعْلَمُونَ ﴾[4]

غير أن هذه الشخصية وبرغم قسوتها وطباعها الحازمة استطاعت كسب احترام جميع الناس لها، بخصال الهيبة والوقار التي تنطبع على محياها.

"ما إن اقتربت جدّتي، مستندة إلى ذراع خولة، حتى وقف لها كل من غسان وعمتي هند احتراما. وقفت أنا بالمثل...أما هيبتها وقفت حائرا كأني أمام زعيم قبيلة أجهل بروتوكول التعامل معه." [5]

[1] – نفسه، ص 30.
[2] – نفسه، 51
[3] – نفسه، ص 34.
[4] – سورة الأعراف، الآية 131.
[5] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 219.

تحتل إذاً شخصية "غنيمة" موقعا مهما في العائلة وأكثر من ذلك لها حضور في الرواية بوصفها شخصية مرهوبة تفرض سلطتها وتتحكم بقراراتها في الجميع، خاصة عائلتها؛ تتعامل مع أفرادها كأنهم ملكية خاصة بالنسبة لها فتتعامل معهم بمبدأ كبت الحرية. وهذه الصفات ساهمت في رسم البناء الداخلي للشخصية.

- **"راشد":**

تختلف شخصية "راشد" عن كل الشخصيات التي مرّت بنا من قبل، فهي تعيش حالة سواء نفسي، خالية من الاضطرابات مواصفات السارد له أقرب ما تكون إلى المثالية فيخبرنا بأنه "كان هادئا، قلما يعلو صوته. يقضي معظم وقته بين القراءة والكتابة في غرفة المكتب. كانت هذه اهتماماته إلى جانب صيد السمك والسفر" [1]. فهو عملي، منظم ومثقف يحب العناية بكل التفاصيل وإتباع روتين ثابت، وهذه المواصفات إنما تنم عن شخصية تتميز بصحة نفسية.

إلى جانب ذلك تصوّره الرواية على أنه شخصية عميقة الرؤية واسعة الأفق، لا تكتفي بالاهتمام بالأمور التي تحقق مكاسبها وتشبع احتياجاتها فقط، بل شخصية تطال اهتماماتها المجتمع الذي تعيش فيه، فقد "كان يكتب مقالا أسبوعيا في إحدى الصحف، وقلما يُنشر ذلك المقال بسبب الرقابة المفروضة على الصحف في بلادهم آنذاك. كان من الكتاب القلائل المعرضين لسياسة بلاده في دعم أحد الطرفين المتنازعين في حرب الخليج الأولى."[2]

أيضا كان شخصية إنسانية، تتعامل مع الآخرين برفق، ومثال ذلك معاملته مع الخادمة، حتى أنه كان يتحدّث معها "في الأدب والفن وشؤون بلاده السياسية، في حين لا أحد هناك يتحدّث مع الخادمات بغير لغة الأوامر: 'هاتي..اغسلي..اكنسي..امسحي..جهّزي..أحضري..' "[3]

وحتى تكتمل الصورة النموذجية لهذه الشخصية يذكر السارد أن سلوكاته كانت موجهة لحل المشاكل والتغلب على الضغوطات عن طريق المواجهة المباشرة، فعندما علم بأمر حمل الخادمة بابنه (عيسى/هوزيه) لم

[1] - نفسه، ص 33.
[2] -نفسه، ص 31-32.
[3] - نفسه، ص 32.

يتخل عن مسؤوليته، حتى عندما شاءت الظروف وانفصل عن زوجته، لم يتنازل عن مسؤوليته كأب بل ظل على اتصال معها عن طريق الرسائل حتى وفاته، ففي إحدى الرسائل يقول: "أنهيت إجراءات الطلاق قبل كتابة هذه الرسالة بساعات قليلة. صدقيني هذا أفضل لي ولك. أما بخصوص عيسى، فأعدك بني لن أتخلى عنه. سأتكفل بكل احتياجاته وسأرسل له ما يحتاجه من مال في نهاية كل شهر، إلى أن يأتي اليوم الذي أستعيده فيه. أعدك بأني سأفعل"[1]. وفي رسالة أخرى يسأل عن حال ابنه ويطلب من والدته أن تعتني به "سأرسل لك ما تحتاجينه من مال يغنيك عن السفر. فقط ابق إلى جانب عيسى، لا أريده أن يكبر بعيدا عن أمه، فيكفيه ما جاءه من أبيه"[2]. إن وجود هذه السمات في آن واحد وفي شخص واحد جعل منه شخصية متسمة بالسواء والصحة النفسية.

ويمكن القول أن السارد أجاد في اختياره لهذه الأوصاف التي شكلت البناء الداخلي للشخصيات، والتي استطعنا التعرف عليها من خلال سلوكاتها وأفعالها، حيث كان هناك تناسب بين صفات هذه الشخصيات والدور الذي مثلته في الرواية.

3- عتبة الشخصية الاجتماعية:

إن تقديم صورة أوضح لشخصيات "ساق البامبو"، لا يتم فقط بالوقوف على جوانبها الخارجية والداخلية، لذلك لابدّ من الإشارة إلى ما يتعلق بالانتماء الاجتماعي لهذه الشخصيات، والذي نعني به ما تعلق "بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي وإيديولوجيتها، وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل/طبقة متوسطة/برجوازي/إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير/غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة...)" [3]

وتعد الرواية التي بين أيدينا، رواية اجتماعية بامتياز، بما تقدّمه من صور تكشف علاقات خاصة، فيها تجاذب وفيها تنافر، كما تتضمن صراعا طبقيا وعنصريا يصل إلى ذروته من خلاله تتحدّد المكانة الاجتماعية

[1] - نفسه، ص 75.
[2] - نفسه، ص 78.
[3] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 40.

للشخصيات وحقوقهم. وبتتبعنا لمسار الأحداث، ينكشف لنا هذا الواقع الاجتماعي الذي تحيا فيه هذه الشخصيات، والتي تنتمي إلى فئتين:

- **فئة الشخصيات المسحوقة اجتماعيا:** والتي تعاني الهم الاجتماعي، شخصيات تعيش وضعا مزريا بسبب الفقر، فيستغلون بسببه بأبشع الطرق، (عيسى/هوزيه) الشخصية الرئيسية لهذه الرواية كابد معاناة طويلة بسبب الحاجة، حيث دفعته لتقلد وظائف عديدة شاقة، العمل الأول له بعد تركه للدراسة، كان بائعا متجولا يعبّر عن هذا في قوله "أمام عربة موز، في مانيلا تشاينا تاون، كنت أقضي نهاري كله. أحصل، من عملي هذا، على عمولة بيع وحسب، تتفاوت بين يوم وآخر، ولكنها، وحتى في أيام السبت والأحد، أكثر أيام البيع، لم تكن تساوي شيئا"[1]. وعمل أيضا كمدلك في إحدى المراكز الصينية، مقابل راتب شهري، لكن عمله في هذه الوظيفة لم يدم طويلا فيطرد ويحظى بوظيفة أخرى لا تقل عن الأولى بؤسا "ما أتممت أسبوعي الأخير حتى خرجت بوظيفة جديدة في أحد منتجعات جزيرة بوراكاي في جنوب مانيلا، وفرها لي أحد عملائي في المركز. كان موظفا في شركة سياحية. وظيفة تعيسة بائسة، براتب لا يضمن لي أن أعيش إلى نهاية الشهر"[2]. وعن عمله الشاق هذا يخبرنا "مهمتي الوقوف في مقدمة المركب، حاملا قصبة طويلة من البامبو، استشعر بها اقترابنا من المياه الضحلة، وأبعد بواسطتها مقدّمة المركب عن الصخور إذا ما اقتربنا إلى الشاطئ...ثم أقوم بمد لوح خشبي من المركب إلى الشاطئ ليتمكن الركاب من العبور. أتبعهم حاملا حقائبهم إلى السيارة." [3]

جسدت هنا الشخصية الرئيسية للرواية بؤس الفقر الذي تعيشه فئة اجتماعية في الفلبين، أعمال شاقة ومتعبة لقاء ثمن بخس أقل بكثير من الجهد المبذول.

هو الفقر أيضا الذي جعل والدته "جوزافين" تترك الدراسة وتضحي بأحلامها، لتعمل خادمة في أحد البيوت الكبيرة في الكويت، وعلى لسان والدته ينقل تلك الحالة الاجتماعية "تقوم السيدة في الصباح، تستشيط غضبا. يصحو كل من في البيت على صراخها...تشتم..تصرخ..تلعن. أما أنا فأقوم بكنس الزجاج

[1] – سعود السنعوسي ساق البامبو، ص 133.
[2] – نفسه، ص 148.
[3] – نفسه، 149.

في بلاط المطبخ، وأقضي نهارا كاملا في نفض الغبار وتنظيف المكان"[1]. كانت "جوزافين" نموذجا للمرأة المهزومة اجتماعيا، والتي تصبر وتضحي بكرامتها، لتحصل على مال يكفيها أن تعيل عائلتها، لقد كانت مجبرة على هذا الوضع حتى لا يكون مصيرها مثل مصير أختها "آيدا".

"آيدا" استطاع الفقر أن ينال من جسدها، لأنها جعلته في خدمة من يدفع له أكثر "تدرجت آيدا صعودا في عملها إلى القمة، نزولا في ذاتها إلى القاع. بدأت نادلة في حانة تفترسها أعين السكارى وألسنتهم القذرة، ثم نادلة في ملهى ليلي تزاحمها الأجساد المتعرقة وتلامسها الكفوف الوقحة، ثم راقصة في ناد للعراة تلتهمها الأعين الجائعة"[2]. قدّمت جسدها لكل من يسألها لإنقاذ عائلتها التي تغرق في الديون، فكانت النتيجة ابنة غير شرعية لأب أوروبي مجهول. كانت مكانتها الاجتماعية منحطة، لأنها أصبحت تشبه كثيرا الفتيات اللواتي تتحولّن "إلى مناديل ورقية، يتمخط بها الرجال الغرباء..يرمونها أرضا..يرحلون..ثم ينبت في تلك المناديل كائنات مجهولة الآباء. نعرف بعضهم بالشكل أحيانا." [3]

"ميرلا "كانت ثمرة نزوة من نزوات والدتها، فهي لا تعرف عن والدها سوى أنه أوروبي لأن ملامح وجهها تخبر بذلك وهذا ما كان يسبب لها إحراجا بين أترابها، فكانت تتشاجر. "لا تستخدم لسانها كثيرا كبقية الفتيات، ولكن يدها تعمل بشكل تلقائي إذا ما غضبت." [4]

فالفقر يعتبر من المسببات لكثير من المظاهر السلبية والمشاكل التي يعاني منها الأفراد، لأن الحاجة تدفع الشخص إلى اللجوء إلى الطرق والأساليب غير المشروعة. "فهناك من يمارس الرذيلة لإشباع غريزته، وهناك مع الفقر من يمارسها لإشباع معدته والثمن في حالات كثيرة، أبناء بلا آباء." [5]

"ميندوزا" هو الآخر كان ابنا مجهول الأب، وهذا موضع جعله يكره أبناءه، ففي الوقت الذي كان أمام مسؤولية تدبير أمور وإعالة عائلته بما يتقاضاه براتبه الشهري، اختار المراهنة على الديوك وشرائها بدل إطعام

[1] – نفسه، ص 36.
[2] – نفسه، ص 20
[3] – نفسه، ص 18.
[4] –نفسه، ص 108.
[5] – نفسه، ص 18.

عائلته. حتى آل به المصير أن أثقلت الديون كاهله. اللامبالاة وعدم الاهتمام، هو ما ولّد في نفسه إحساسا بالعجز وعدم القدرة على تحسين الأوضاع المعيشية، هذه الحالة الشعورية التي تولّدت في نفسه هي التي أجبرت بناته على تسخير جسدهن لخدمة الآخرين آيدا كانت تخدم به رجال الملاهي، و"جوزافين "خدمت به في منازل العائلات الثرية. والنتيجة أمام هذا الوضع المزري كانت أبناء بلا آباء.

لكن بطل الرواية (عيسى/هوزيه) كان مختلفا يخبرنا عن ذلك بقوله "لكني الوحيد الذي كان يملك ما يميّزه عن أولئك مجهولي الآباء..وعدا كان قد قطعه والدي لوالدتي بأن يعيدني إلى حيث يجب أن أكون، إلى الوطن الذي أنجبه وينتمي إليه، لأنتمي إليه أنا أيضا، أعيش كما يعيش كل من يحمل جنسيته، ولأنعم برغد العيش وأحيا بسلام طيلة العمر." [1]

تنتمي هذه الشخصيات التي سبق وأشرنا إليها، للطبقة المتدنية في المجتمع، بسبب الفقر الذي كانت تحيا فيه، والذي جعلها لا تقدر على الاستمتاع بالحياة أو العيش بطمأنينة وهناء. وهذا ما جعل هذه الفئة أو الشريحة من المجتمع تتعرض لضغوطات كبيرة، وسوء معاملة واحتقار. هو تجسيد للشؤم والقهر الذي تعيشه طبقة اجتماعية فقيرة.

هناك فئة أخرى في المجتمع وضعها لا يقل مأساوية عن الفئة السابقة، يعاني أفرادها بسبب انتمائهم لشريحة "البدون" هذه الصّفة التي تحرمهم من العيش بهوية وكرامة، والتمتع بأبسط حقوقهم كمواطنين. وتجسد شخصية "غسان" في الرواية هذه الفئة المسحوقة اجتماعيا، حيث جعلته هذه الصفة ينعزل عن الناس، لأن المجتمع كان يهمشه ويجعله خارج إطار العلاقات الاجتماعية السوية. هذا ما قدّمه له الوطن لقاء خدمته له وعمله في الجيش، البدون أي أنه لا يملك جنسية. هذه الحالة الاجتماعية التي كان يعيشها "غسان" جعلت (عيسى/هوزيه) في ريبة يعبّ عن ذلك في قوله: "تعرفت من خلال غسان، على نوع جديد وفريد من البشر، فصيلة جديدة ونادرة، اكتشفت أناسا أغرب من قبائل الأمازون، أو القبائل الإفريقية التي يتم اكتشافها بين حين وآخر. أناس ينتمون إلى مكان لا ينتمون إليه..أو..أناس لا ينتمون إلى مكان ينتمون إليه." [2]

[1] – نفسه ،ص 18.

[2] –نفسه، ص 192.

البدون أو المقيمين بصورة غير شرعية، هم فئة لم تتضح جنسية أصحابها حتى الآن، لم يكتسبوا حق المواطنة أي الجنسية الكويتية، هو جرح إنساني عميق تعاني منه دول الخليج العربي، هي "معاناة حقيقية تتلخص في كثير من المشاكل في عدم امتلاكها للجنسية مما يعني عدم انتمائهم لأي دولة مما يسبب لهم مشاكل قانونية في الإقامة الشرعية بالدولة والحصول على حقوقهم الطبيعية في التعليم والعمل والمعاملات الرسمية والسفر خارج البلاد" [1]. البدون هذه الصفة اللصيقة ببعض الأفراد تنزع عنهم الحق في ممارسة حياة اجتماعية عادية، غسان حرم الزواج من التي أحبها بسبب ذلك فهو يقول "ما الذي يمكنني توريثه لأبنائي سوى صفة ظلت لصيقة بي طول حياتي." [2]

وعن هذا الوجع يحدّث "غسان" (عيسى/هوزيه): "البدون يا عيسى، جينة مشوهة. تتعطل بعض الجينات ولا تصل إلى الأبناء، أو تتجاوزهم لتظهر في الأجيال اللاحقة من ذريتهم، إلا هذه الجينة الخبيثة، فإنها لا تخطئ أبدا. تنتقل من جيل إلى آخر محطمة آمال حامليها." [3]

"غسان" ليس مسؤولا عن حالته هذه لأن البدون لقب خلق معه، ورغم أنه قدم لهذا الوطن الكثير إلا أنه لم يتخلص من نظرة الناس له واحتقاره في المجتمع، إنه وضع جعل (عيسى/هوزيه) يستغرب لذلك ويتساءل "وُلدت وأبواك هنا..أخوتك كلهم، كويتيون..شغلت وظيفة في الجيش..شاركت أبي، الكويتي بالدفاع عن الكويت..وبالأمس عذرا على التطفل، كنت أراقبك تبكي وفاة أميرها..ورغم كل هذا.."[4]

واجه "غسان" صعوبات كثيرة في حياته لأن المجتمع ينظر إليه نظرة دونية، فهو محروم من جميع الامتيازات التي يتمتع بها المواطن العادي في بلده، وتعابير وجهه الحزينة كانت تخبر بذلك. يؤكد

[1] – غادة إبراهيم، تقرير مفصل عن البدون في الكويت المرسال، 2016، مأخوذ من الموقع www.almrsal.com في تاريخ 2016/02/13.

[2] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 228.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – نفسه، ص 193.

(عيسى/هوزيه) هذا في قوله: "لو سئلت يوما كيف يبدو الحزن؟ سأجيب وجه غسان" [1]. وجه غسان يشبه الحزن لأنه كان مفروضا في المجتمع، يعيش على هامشه، ويحظى بالنظرة الدونية والعنصرية داخله.

- **فئة الشخصيات الراقية في المجتمع:**

وهي تشمل شخصيات الرواية التي تعيش رغد الحياة والتي تنتمي لفئة الطبقات المرموقة في المجتمع. وعائلة الطاروف كان لها من الثراء ما يجعلها تحظى بالاهتمام الدائم في المجتمع. فاسم العائلة هو ما منح لهذه الشخصيات المنتمية إليه نمط الحياة الفاخرة، وفي الوقت ذاته يفرض الاسم "قيودا وقائمة طويلة من الممنوعات"[2]

عائلة الطاروف عالقة بهذه الضوابط الاجتماعية ولا تستطيع التخلص منها، وهذا ما يفسر رفض السيدة الكبيرة غنيمة زواج ابنها "راشد"، النجل الأكبر لهذه العائلة من الخامة "جوزافين"، إنه الخوف من الفضيحة والعار واهتزاز مكانتهم الاجتماعية، وهو الحال أيضا مع ابنتها "هند" ورفضها رغبة "غسان" في الزواج منها. "لأنها لا تريد لأحفادها أن يكونوا بدون مثل أبيهم، يرفضهم الناس والقانون" [3]. وسم العار هو الذي جعل غنيمة تقف بالمرصاد أمام الخادمة بالمخدوم وتجبر ثمرة هذه العلاقة (عيسى/هوزيه) أن تعيش في شقاء كبير. تشرح خولة له هذا في قولها: "أنا أعرف حجم الظلم الذي وقع عليك، ولكن، هناك أمور لابد أن تفهمها، ماما غنيمة وعماتي لا يتحمّلن المسؤولية كاملة. الناس من حولنا يملؤهم الحسد يتربصون بنا يترقبون بفارغ الصبر أي أمر من شأنه أن يسيء لنا. نحن تحت المراقبة دائما. أن يتزوج الرجل من قبيلته أمر محتمل عند البعض، أما أن ينتمي هذا الرجل إلى عائلة ذات مكانة رفيعة فهذه جريمة." [4]

وحفاظا على هذه المكانة الاجتماعية، حاولت التستر على وجود (عيسى/هوزيه) حفيدها في منزل العائلة، ومعاملته معاملة الخدم، حتى أن غرفته كانت بينهم، يؤكد ذلك قوله "سأعيش في بيت جدّتي، أو

[1] - نفسه، ص 187.
[2] - نفسه، ص 348.
[3] - نفسه، ص 289.
[4] - نفسه، ص 349.

ملحق بيتها، بصفتي سرّا لا يجب أن يكشف للآخرين. "إذا ما سألك أحد الجيران أو خدمهم..أنت الطباخ الجديد..هذا مؤقتا..لحين أن نجد مخرجا لهذه المشكلة"." [1]

كان وجود (عيسى/هوزيه) في بيت الطاروف بمثابة قنبلة موقوتة تخاف العائلة أن يكشف أمرها وتنفجر في أي لحظة، هي القيود الاجتماعية التي تجعل العائلة كلها تتستر على أمر موجود. همته نورية كانت تخاف ذلك أكثر شيء، تحاول المحافظة على مكانتها الاجتماعية تقول:"لو علم فيصل، زوجي، وأهله بأمر هذا الولد ستهتز صورتي أمامه..أفقد احترامي في بيت العادل، وأصبح أضحوكة لأخوات فيصل وزوجات اخوته." [2]

وكذلك خوفها من أن يطال هذا العار أبناءها، فتتشوه صورتهم أمام المجتمع وتقل حظوظهم في الاقتران بمثل من هم ينتمون لمنزلة راقية في المجتمع، فهي تقول: "لديّ ابن وابنة في سن الزواج، لن أسمح لهذا الفلبيني أن يعرقل زواجهما" [3]. وهي نفس العبارة التي قالتها غنيمة لراشد قبل سنوات بعد فعلته مع الخادمة "وأخواتك يا أناني؟ يا حقير! من سيتزوجهن بعد فعلتك" [4]. الكل يحاول الإبقاء على مصالحه وعلى المكانة التي استطاع اسم الطاروف أن يمنحها لهم. حتى أنهم كانوا يصرون على (عيسى/هوزيه) الحفاظ على هذا السر حتى لا يكشف بين الناس يقول: "قبل انتقالي إلى بيت جدّتي كان من الضروري أن أعرف أمورا عدة. يجب ألا أتحدّث إلى الخدم، خصوصا الطباخ والسائق، بحقيقة أمري، لأن لبيت جدّتي جيرانا كثر، وفي كل بيت هناك طباخ أو سائق، أو الإثنان معا. الخدم، بشكل عام، لا يؤتمنون على أسرار البيوت...ما يجعل أسرار البيت عرضة للانكشاف في البيوت المجاورة" [5]

[1] – نفسه، ص 230.
[2] – نفسه، ص 223
[3] – نفسه، الصفحة نفسها.
[4] – نفسه، الصفحة نفسها.
[5] – نفسه، ص 230.

من كل هذا أيقن (عيسى/هوزيه) أن عائلة الطاروف هي ضحية مجتمع طبقي مازال يؤمن بالفروقات والتصنيفات الاجتماعية لأن غسان أخبره أن "آلام الناس هنا سلطة، ثم أنها ليست حكايتك، هي حكاية عائلة الطاروف. الكل سيعلم بالأمر، فالكويت صغيرة." [1]

تركيبة المجتمع الكويتي جدّ معقدة، يقول (عيسى/هوزيه) "شيء معقد ما فهمته في بلاد أبي. كل طبقة اجتماعية تبحث عن طبقة أدنى تمتطيها، وإن اضطرت لخلقها، تعلو فوق أكتافها، تحتقرها وتتخفف بواسطتها من الضغط الذي تسببه الطبقة الأعلى فوق أكتافها هي الأخرى." [2]

"خولة"، أخته هي الوحيدة التي كانت تسانده وتقف بجانبه أمام كل مستعصي يمر به في بلاد الكويت، كانت مختلفة عن بقية أفراد عائلة الطاروف، فلم يستطع المجتمع أن يردعها من دعم أخيها الوحيد، لكنها لم تكن قادرة على فعل الكثير له، لأن الجدة غنيمة كانت لها بالمرصاد تراقب جميع حركاتها وتصرّفاتها، حتى أنها كانت لا تثق (بعيسى/هزويه) وتعتبره غريبا ويجب الحذر منه "في وقت لاحق أخبرتني خولة أن جدّتي لا تثق بي، وإنها لامتها على وجودها معي في غرفة المكتب لوحدنا والباب موصد. قالت لها 'لا يصح أن تبقيا معا..أنتما الإثنان..ثالثكما الشيطان' " [3]. كانت خولة تتقن الإنجليزية وهو ما سهل عليها أمر التواصل مع أخيها بهذه اللغة. لم تكن تحلم بأكثر من أن تكمل رواية والدها راشد، التي تركها لم تكتمل وتوفي.

وعن أصدقاء (عيسى/هوزيه) الذي كانت تجمعه بهم علاقات طيبة، ذكر أنهم ينتمون إلى طبقات المجتمع لراقية. يتحدث عيسى/هوزيه عن ذلك في قوله: "على اختلافهم يجمعهم جنونهم. يسكنون مناطق متفرقة. ينتمون إلى عائلات مختلفة تركي وجابر، اجتماعيا، يحتلان مراتب عليا، كالطاروف ربما. مشعل لا يعترف بهذه الأمور، هو يرى أن ثراء العائلة كفيل بإذابة كل تلك التصنيفات، وهو بالناسبة ثري جدا.." [4]

وإلى جانب الثراء الفاحش الذي يحدّد المكانة الاجتماعية للأفراد. هناك نوع آخر من الفئات في المجتمع تنتمي لشريحة المثقفين لها وجودها واعتبارها بين الناس.

---

[1] – نفسه، ص 211.
[2] – نفسه، ص 279.
[3] – نفسه، ص 237.
[4] – نفسه، ص 355.

"راشد" والد (عيسى/هوزيه) كان يجسد في الرواية هذه الفئة التي لها منزلة مرموقة في المجتمع. فقد كان كما سبق وأشرنا رجلا مثقفا كثير القراءة والكتابة، ينقل البطل ما كانت تخبره والدته عنه: "أخبرني عن روايته التي كلما شرع في التحضير لكتابتها عارضه ما يأخذه منها، ليزجّ به في معمعة الأحداث السياسية في المنطقة وقتئذ. كان يكتب مقالا أسبوعيا في إحدى الصحف، وقلما ينشر ذلك المقال بسبب الرقابة المفروضة على الصحف في بلادهم آنذاك. كان من الكتاب القلائل المعارضين لسياسة بلاده في دعم أحد الطرفين المتنازعين في حرب الخليج الأولى" [1]. كان من الكتاب المعروفين في الكويت له آراؤه السياسية التي يطرحها بجرأة، ملهما بالكتابة محبا لها "كان يصرّ على أنه لا يصح لشيء سوى الكتابة" [2]. وحتى أصدقاؤه كانت لقاءاته معهم في الديوانية يجتمعون لمشاركته طرحاتهم وأفكارهم "كانا يزورانه إما في غرفة المكتب لمناقشة كتاب ما أو الحديث في الأدب والفن والسياسة أو في الديوانية الصغيرة في ملحق المنزل." [3]

فإلى جانب أنه من عائلة ثرية ويحمل لقب الطاروف، كان يحظى بمكانة اجتماعية عالية بين الناس. ولعلّ هذا ما يفسر خوف السيدة الكبيرة "غنيمة" عليه فهو النجل الأكبر لهذه العائلة والحامل لاسمها. فإن تلطخ اسمه سيلحق العار بالعائلة أيضا. تخبر "جوزافين" (عيسى/هوزيه) بذلك في قولها: "كانت السيدة الكبيرة تخشى على والدك من اهتماماته، ولطالما كررت على مسامعه: 'أخشى أن تُغيّب الكتب عقلك، أو أن يغيّب البحر جسدك.' كثيرا ما كانت تدخل عليه في غرفة المكتب ترجوه أن يكف عن القراءة والكتابة ليلتفت لأمور أخرى تعود عليه بالنفع." [4] . خوف غنيمة على ولدها هو الذي جعلها تستصعب أمر زواجه بالخادمة وتأمره بأن ينهي هذه المشكلة، وحفاظا على نظرة المجتمع له المقترنة بالتقدير لم يستطع الإبقاء على زواجه من الخادمة، فتخلى عنها وبالتالي نشأ (عيسى/هوزيه) بعيدا عن والده يأمل لقائه.

"هند" الطاروف عمة (عيسى/هوزيه) الأصغر سنا، فرضت هي الأخرى لنفسها منزلة محترمة بين الناس، ليس لأنها من بيت الطاروف، بل بسبب دورها الفعال كناشطة في مجال حقوق الإنسان. "تكتب من أجل المظلومين، تطالب بحقوقهم، تشارك في الفعاليات العامة بصفتها ناشطة في هذا المجال. عرفها الناس في

[1] - نفسه، ص 31-32.
[2] - نفسه، ص 34.
[3] -نفسه، ص 33.
[4] - نفسه، ص 34.

الندوات واللقاءات التلفزيونية والصحافية بوقوفها مع الإنسان أيا كان جنسه أو دينه أو انتماؤه. مشهورة هي في الكويت. الناس يعرفونها جيدا، هند الطاروف"[1] . أثبتت وجود المرأة ودورها الفعال في المشاركة السياسية، واستطاعت أن تكسب ثقة الناس واحترامهم. كان لها "برنامجها الانتخابي ورؤيتها المستقبلية للكويت وشهرتها في الانحياز دائما إلى حقوق الإنسان." [2]

كانت "هند" الطاروف تحمل على عاتقها مسؤوليات كثيرة، كانت تدافع على المظلومين وترفع صوتهم للرأي العام، هي الناشطة المعروفة في الكويت. هذا هو الظاهر لكن الرواية تكشف أن عملها هذا في مجال حقوق الإنسان كان فقط إيمانا بأمل أن تستطيع الزواج من غسان، والقضاء على مشكلة البدون. يقص (عيسى/هوزيه) ذلك في قوله: "الناس يعرفونها جيدا، هند الطاروف ولكن ما لا يعرفه أحد هو أنها ما كانت تدافع عن شيء سوى حب لم يكتب له البقاء طويلا مع أحد أولئك الذين كرّست حياتها للدفاع عن قضيتهم التي أصبحت..قضيتها." [3]

وعندما ترشحت لمجلس النواب صرّحت في أحد اللقاءات الانتخابية أنها لن تطالب بتجنيس البدون، وذلك طمعا بأصوات الناخبين. وأجابت عن أحد الأسئلة المطروحة لهذه القضية بالرفض يخبرنا (عيسى/هوزيه) بذلك في قوله: "البدون..كانت قضيتهم من أولوياتك'. أجابت عمتي على الفور: 'ولا تزال'. سألتها السيدة: 'وهل كل البدون يستحقون الجنسية الكويتية؟'. أجابت عمتي، أو اندفعت كما يقولون بإجابتها: 'كلا بالطبع..شأنهم في ذلك شأن المواطنين' "[4] . كما أن موقفها مع (عيسى/هوزيه) لم يكن إنسانيا، ولم تساعده على البقاء وسط عائلة الطاروف. "عمتي هند كانت في حيرة من أمرها...كان لابد أن تضحي بنظرة الناس لاسمها البرّاق إذا ما عرفوا بأمر زواج أخيها الشهيد راشد الطاروف من الخادمة

[1] - نفسه، ص 289-290.
[2] - نفسه، ص 375.
[3] - نفسه، ص 290.
[4] - نفسه، ص 378.

الفلبينية. الأمر الآخر..أن تضحي بمبادئها لتقف ضد حقي كإنسان يعني محافظتها على بريق اسمها ونظرة المجتمع لها." [1]

إلا أنها اختارت المحافظة على اسمها البرّاق ومنزلتها الاجتماعية، وهنا يبرز نوع من الفصام النفسي بين ما تحبه وما تفعله. في سبيل الإبقاء على النظرة الإيجابية التي يرمقها بها الناس.

تبدو الشخصيات هنا في حالة صراع دائم بين ما تكنه للآخر في ذاتها وبين ما يظهر في أفعالها، فالسارد أفصح عن هذه التناقضات والأضداد في المواقف والعواطف التي تفرضها ضوابط اجتماعية لبعض الشخصيات وأخرى تقوم على الفوارق الطبقية في المجتمع الإنساني، الذي يهمش البعض ويجعلهم يعانون ويلات النظرة الدونية، ويرفع آخرين في المنزلة لكنهم يدفعون ضريبة ذلك. إذ تمنح لهم ضوابط وقيودا لا يمكن التحرر منها وإلا ازدرى منهم المجتمع هو الآخر.

4- دلالة الاسم الشخصي:

لا يوجد عمل روائي من دون شخصيات، وبالموازاة لا توجد شخصيات من دون أسماء مناسبة ومتناسقة معها، إذ "يعتمد الروائي إلى منح كل شخصية اسما معينا كما هو معروف في الحياة اليومية يحدّدها ويحوّلها من النكرة إلى المعرفة ويميّزها عن بقية الشخصيات"[2] . وهذه المهمة لا يتنصّل منها الروائي، فأي نص إلا ويقوم وفق نظام التسمية أو اتفاقيات التسمية باصطلاح يان مانفرد، والتي هي "مجموعة استراتيجيات التسمية توظف لتحديد-وتبعا لذلك للإحالة- على شخصيات النص. ولابد لقوالب التسمية أن تتعاشق مع التشخيص."[3]

فحضور اسم للشخصية هو ما يحقق لها فرديتها، لأنه "تعبير لغوي عن هوية محدّدة لكل شخص فردي"[4]، يسعى من خلاله الروائي تحقيق مقروئية وانسجام النص، بإحداث التمايز بين الشخصيات التي تحمل كل منها

[1] - نفسه، ص 223.

[2] - أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 36.

[3] - يان مانفرد، علم السرد، ص 142.

[4] - أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 36.

اسماً يتلاءم مع طبائعها وسماتها، وبالتالي تكون "الشخصيات الروائية علامات لسانية، والعلامة من منظور علم العلامات وحدة لسانية متكوّنة من (جال/ومدلول) دال حاضر، ومدلول غائب."[1]

معنى هذا أن الأسماء التي يختارها الروائي، والتي ينسجها خياله لا توضع عشوائيا، وإنما هي نتاج تخطيط مسبق، وبطريقة مدروسة، ومن هذا المنظور تكون الشخصيات بمثابة علامة لسانية، إذا ما اعتبرنا الاسم هو الدال الذي يتحدّد مدلوله بناء على ما يكتنفه من أوصاف وسمات معبّرة عنه.

وينتقي الروائي من منظومة الأسماء، ما هو من الواقع، أي أسماء متداولة في المجتمع. أو "يطلق عليهم ألقابا مهنية (الأستاذ، المقدّم الخماس) أو يعيّنهم بألفاظ القرابة (الأب-العم-الجد...إلخ) كما يكون في وسعه كذلك أن يسميهم نسبة إلى موطن إقامتهم...بل إننا نجده في بعض الأحيان يطلق عليهم أسماء وصفات وعاهات تميّزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم." [2]

وقد تنوعت السماء في "ساق البامبو" تنوّعا كبيرا؛ لاحتواء الرواية على عدد كبير من الشخصيات، التي تظهر في حيز الأحداث لتؤدي دورها ومن ثم تختفي. ونجد أنها شكلت نسيجا غير متجانس؛ فمنها الأسماء المستمدة من البيئة الكويتية (غنيمة، راشد، خولة، غسان، عواطف، هند، نورية)، وهناك الأسماء المأخوذة من البيئة الفلبينية (ميندوزا، جوزافين، آيدا، ميرلا...). كذلك استعمل الكاتب بعض الأسماء الدالة على موطن إقامة الشخصيات (كويتي، تركي، بومباي). فالسنعوسي عاين مكانين مختلفين وهذه الازدواجية هي التي مثّلت أزمة الهوية والغربة عند البطل وهو الحامل لأكثر من اسم والضائع بينهم.

وفيما يلي سنقف عند دلالة الاسم الشخصي لبطل الرواية، فلقد أفصح منذ بداية الرواية أنه يحمل اسمين الأول: هوزيه ميندوزا، (فلبيني) والثاني كويتي: (عيسى راشد الطاروف).

هذه التعددية الاسمية كان لها توضيح في الرواية، فالكاتب "قد يذهب في بعض الأحيان إلى أبعد من مجرد التفكير في اسم الشخصية أو في الصورة التي يجب أن يأتي عليها في النص، ومن ذلك إيراده لمادة حكائية إضافية

[1] – نبيلة بونشادة، الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السابع، 2011، ص 112.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 247.

تمهد الاسم أو تعلق عليه زيادة في المقروئية وتبديد للغموض الذي يمكن أن يكتنف رسمه أو دلالته ضمن الخطاب الروائي"[1] . ومثال ذلك يتطابق مع ما استهل به بطل الرواية حديثه في الصفحات الأولى، لملء الفراغ الذي من شأنه أن يضبب اسم الشخصية الرئيسية، يظهر جليا هذا الأمر في قوله "اسمي Jose هكذا يكتب، ننطقه في الفلبين كما في الإنجليزية هوزيه. وفي العربية، يصبح كما في الاسبانية خوسيه. وفي البرتغالية بالحروف ذاتها يكتب، ولكن ينطق جوزيه. أما هنا في الكويت، فلا شأن لكل تلك الأسماء باسمي حيث هو...عيسى!"[2] . فهذه الأسماء على اختلافها ما هي إلا دلالة على ما يعتري شخصه من ضياع وتشتت، في هوية مهزومة لا تعرف أي اسم يتناسب معها. "فتعدد اسم مظهر من مظاهر تشتت الهوية الاجتماعية وتضارب اللغات الذي يعكس الصراع على الهيمنة الاجتماعية والطبقية." [3]

- **دلالة اسم "هوزيه ميندوزا":**

– **"هوزيه"**: يقدّم بطل الرواية تعليلا شارحا لاسمه الفلبيني بقوله "اختارت والدتي هذا الاسم تيمنا "بخوسيه ريزال"، بطل الفلبين القومي، الطبيب والروائي الذي ما كان لشعب أن يثور لطرد المحتل الاسباني لولاه، وإن جاءت تلك الثورة بعد إعدامه"[4]. أمه إذا هي من اختارت اسمه الفلبيني، المماثل لاسم بطل الفلبين القومي "خوسيه ريزال". ولعلّها كانت تأمل من ذلك الاسم أن يحرّره هو الآخر من شتات أسمائه وضياعه معها، والروائي هنا أجاد عندما أحال إلى اسم تاريخي هذه المرجعية التي استوحى منها اسم البطل، فكان الاسم دلالة على الحرية، وأيضا التأمل والمثابرة والمقاومة.

– **"ميندوزا"**: يكشف لنا النص كذلك معنى لقب ميندوزا و سبب هذه التسمية "سافرنا إلى الفلبين، لنعيش في أرض جدّي ميندوزا الذي نسبت إليه اسميا، لأصبح هوزيه مندوزا هو الاسم الأخير لجدّي، ولكن الناس اعتادت هنا مناداته بهذه الاسم رغم أنه ليس متداولا حيث يعيش." [5]

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 256.

[2] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 17.

[3] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 126.

[4] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 17.

[5] –نفسه، ص 55.

وعن حمله لهذا الاسم يفصح في إحدى حواراته وهو يناجي نفسه كرهه لهذا الاسم، الذي سبب له معاناة كثيرة "هوزيه..هوزيه..هوزيه يتردد هذا الاسم عشرات المرات في اليوم الواحد على لسان جدّي. وهو ما جعلني أنا الذي أتوق لاسم حقيقي، أتمنى أن أكون بلا اسم مع جدّي فقط...لأن ترديد اسمي على لسان ميندوزا لابد أن يعقبه أمر ما" [1].

شكل اسم "ميندوزا" علامات الخضوع والانقياد الذي جعل البطل يسخط على الاسم الذي نسب إليه. وهو يمثل ضياع الأنا الساخطة من جهة والراضخة من جهة أخرى.

- **دلالة اسم "عيسى راشد الطاروف":**

تطالعنا الرواية بأن للبطل اسم آخر هو "عيسى راشد الطاروف"[2] . هو اسم عائلته إن صح القول في الكويت، اسم من أرقى السماء في الكويت، لكن البطل بدل أن يحظى بالاهتمام والترحيب المفترض، رُفضَ وذل، بسبب ملامح شكله الفلبينية، وتشبتا بتقاليد بالية "اسم يجلب الشرف. وجه يجلب العار، أنا عيسى ابن الشهيد راشد...وفي الوقت نفسه أنا...عيسى ابن الخادمة" [3]

- **"عيسى":**

الاسم الذي اختاره والده، آملا أن يكون مفتاح سعادة جدّته "غنيمة"، لأن "عيسى" هو إحياء لاسم الجد الأكبر في العائلة التي مات كل الرجال فيها "كنت على يقين أن عيسى هو من سيليّن قلب والدتي الغاضبة، وهي التي ما توقفت يوما، قبل اعترافي بما حصل بيننا عن ترديد: أريد أن أرى ذريّتك قبل أن أموت...رغم عدم تمكني من فتح باب البيت، كنت أملك كما حسبت مفتاحا آخر أفتح بواسطته قلبها مفتاح اسمه عيسى" [4]. يصرح البطل بكرهه لاسم عيسى لأنه يذكّره بالمعاناة التي لاقتها

[1] - نفسه، ص 106.
[2] - نفسه، ص 214.
[3] - نفسه، الصفحة نفسها
[4] -نفسه، ص 72.

أمه في بيت السيدة الكبيرة في الكويت أثناء عملها كخادمة "قلت لأمي متأففا بعد أن مددت لها كفي بالرسالة: أكره اسم عيسى." [1]

هذا ما أفصح عنه بطل الرواية فيما يخص اسمه، أما الكاتب سعود السنعوسي فاختياره لهذا الاسم كان مدروسا لأنه يتطابق مع شخصية بطله، اسم عيسى استوحاه الكاتب لأنه مشبع بالمحمولات الدينية.

وفي المعجم عيسى "اسم السيد المسيح عليه السلام، وهو اسم عبراني أو سرياني ينسب إليه الدين المسيحي" [2]. فعيسى ابن مريم يرتبط بشعائر الدين المسيحي، كما يرتبط بالإسلام كونه نبي مرسل. ولقد ورد اسم المسيح في مواضع كثيرة من القرآن الكريم قال تعالى: ﴿ إِذْ قالَتِ الْمَلائِكَةُ يا مَرْيَمُ إِنَّ الله يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ﴾ [3]. وقال تعالى أيضا: ﴿ وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَبَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقاً لِّمَا بَيْنَ يَدَيّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّراً بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُم بِالْبَيِّنَاتِ قَالُواْ هَذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾ [4]. المسيح عيسى ولد بدون أب. وكذلك عيسى بطل الرواية لم يعرف إلا أمه، تعذب وتألم بسبب ما لاقاه من رفض وعدوان من أهل والده.

وهذا الاسم المشبّع بالدلالات يجمع بين الديانة المسيحية والدين الإسلامي، فبطل الرواية كان أمام أحد الخيارين: إما يختار دين والدته المسيحية أو دين والده المسلم، وهذا ما كانت تردّده والدته دائما على مسمعه: "اسم عيسى جميل، هو اسم اليسوع بالعربية...ربّت على رأسي: إن كنت ستختار دين أمّك فإنَّ عيسى ابن الرب...وإن كنت ستختار دين أبيك فإنه نبي مرسل من عند الله...في الحالتين يجب أن تعتز باسمك." [5]

[1] – نفسه، ص 72.

[2] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص 1583.

[3] – سورة آل عمران، الآية 45.

[4] – سورة الصف، الآية 06.

[5] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 72.

- **"راشد"**:

هو اسم والده. وفي المعجم "راشد [مفرد]: ج راشدون، مؤ راشدة ج مؤ راشدات ورواشد: ١- اسم فاعل من رشد. ٢- فرد يصل إلى سن التكليف "يتحمل الراشد المسؤولية الكاملة عن أقواله وأفعاله". ٣- مستقيم على طريق الحق مع تصلب فيه" [1]

وهذه الدلالة اللغوية تتماشى مع شخصية راشد والد عيسى في الرواية، فهو منفرد بخصال الأخلاق يتحمّل المسؤولية ولا يتراجع في قراراته "كان رجلا مثاليا" [2]. يقول الحق فقد "كان من الكتاب القلائل المعارضين لسياسة بلاده" [3]، له شخصية مثقفة و واعية "يقضي معظم وقته بين القراءة والكتابة" [4]. ورغم أنه كان مجبرا على الابتعاد عن زوجته فرضاء أمه، إلا أنه لم يتخلّى عن ابنه وظل يتراسل معه ويطمئن على حاله رغم بعد المسافات، وكان يرسل له ما يكفيه من المال إلى حين عودته للكويت "أنهيت إجراءات الطلاق قبل كتابة هذه الرسالة بساعات قليلة، صدقيني هذا أفضل لي ولك. أما بخصوص عيسى، فأعدك بأني لن أتخلى عنه. سأتكفل بكل احتياجاته وسأرسل له ما يحتاجه من مال في نهاية كل شهر. إلى أن يأتِ اليوم الذي أستعيده فيه. أعدك بأني سأفعل، في الوقت المناسب."[5]

فهذه الرسالة تؤكد شهامته وأنه على قدر من المسؤولية فرغم الفروق احتفظ بعهده، حتى أن وصيته كانت تقول بإرجاع عيسى إلى الكويت وإعطاءه حقه الشرعي كفرد من أفراد العائلة.

وبالتالي كان الاسم الشخصي "لراشد" يتناسب مع مدلوله. وللقارئ أن يتأكد من هذا التطابق بين الاسم و السلوكات والمواصفات التي ساقها للدلالة عليه.

---

[1] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 895.

[2] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 33.

[3] – نفسه، ص 31.

[4] – نفسه، ص 33.

[5] – نفسه، ص 75.

- "**الطاروف**":

من السماء الموحية كذلك في الرواية والتي تنم عن فطنته، اختياره للقب الطاروف، وهو لقب العائلة العريقة لوالد البطل، وكان لها مكانة كبيرة في المجتمع الكويتي. والكاتب لم يتحفظ على معناها، وأتى بسرد يبيّن فيه دلالتها، جاء في الرواية أن الطاروف "كلمة كويتية صرفة، يكاد الكثير لا يعرف لها معنى. الطاروف شبكة يستخدمها الكويتيون لصيد السمك. تثبت في البحر كشبكة كرة الطائرة، تعلق فيها الأسماك الكبيرة عند المرور بها" [1]

وهو لقب يعطي للرواية واقعيتها فلقب الطاروف دلالة على ما يفرضه المجتمع الكويتي من قيود، والذي يهتم بالمظاهر قبل كل شيء. دلالة أيضا على هذا المجتمع الذي لا يستطيع أفراده التحرر، فهم مكبّلين بسلاسل الضوابط الاجتماعية والعادات والتقاليد. هذه العائلة التي لم تسمح (لهوزيه/عيسى) أن يكون واحدا منهم لأنه مختلف ثقافيا وعقائديا وهذا ما كانت تعتقده جدّته "سمكة صغيرة أنا..فاسدة، تفسد بقية الأسماك" [2]. فالجدّة خافت أن يلحق العار بها في المجتمع والعمّات تحفظن على مصالحهن خشية الفضيحة، الكل كان عالقا بالطاروف.

يمكن القول أن الكاتب كان موفقا في اختيار السماء وهي مناسبة لمضمون الرواية وتخدم موضوعها، فتنوّع الأسماء بين كويتية وفلبينية يحيل إلى الموضوع العام الذي طرحه من خلال الشخصية الرئيسية، هذه الأخيرة التي عانت كثيرا جرّاء انقسامها بين اسمين وبيئتين.

[1] - نفسه، ص 349.
[2] - نفسه، ص 350.

لقد هيمن صوت (عيسى/هوزيه) في الرواية. على اعتبار السارد والشخصية الرئيسية في الوقت ذاته، فكان أشبه بمنظار. رأينا من خلاله عشرات الشخصيات، التي تظهر في مسار الحكي عندما تجمعها بالشخصية البطلة علاقة ثم تختفي عندما ينتهي هذا الدور.

وتبدو الشخصيات في رواية "ساق البامبو" مرسومة بدقة بالغة، لا إبهام فيها ولا غموض، استطاع (عيسى/هوزيه) تقديم معلومات كافية عن هذه الشخصيات، بالقدر الذي تلبي فيه احتياجاتها وتكشف عن بنيتها. حيث أفصح عن طبيعة بنائها الخارجي ونوازعها النفسية وكذا حالتها الاجتماعية. وكل ذلك قدّمه على دفعات تتناسب ومنطق أحداث الرواية، وما يمليه جوهرها العام، حتى يستطيع المتلقي التعرف عليها بشكل أوضح. ورغم أن الشخصيات في جوهرها كانت محملة بالعديد من المتناقضات، جغرافيا (الكويت/الفلبين) دينيا (الإسلام/المسيحية) واقتصاديا (الفقر والعز) استطاع السارد أن يشكل صورة محكمة البناء، ساهمت بشكل كبير في تجسيد بنية الشخصية. وتعتبر الشخصية أحد العناصر المهمة في بناء أي عمل سردي، وتتقاطع مع كثير من العناصر الأخرى المشكلة لها. والتي سنقوم بالتعرف عليها فيما يلي من فصول هذا البحث.

الفصل الثاني

بنية الزمن في رواية "ساق البامبو"

الفصل الثاني: بنية الزمن في رواية "ساق البامبو"

ثانيا: بنية الزمن (Structure de temps).

- **تقديم نظري:**

1- مفهوم الزمن.

2- أنواع الزمن.

- **الدراسة التطبيقية:**

1- محور الترتيب:

1- 1: الاسترجاع.

1- 2: الاستباق.

2- محور المدة.

2- 1: على مستوى تسريع الحكي:

أ. الخلاصة.

ب. الحذف.

2- 2: على مستوى إبطاء الحكي:

أ. الوقفة.

ب. المشهد.

ثانيا: بنية الزمن (Structure de temps):

- **تقديم نظري:**

1- مفهوم الزمن:

يعد الزمن عنصرا جوهريا في بناء أي عمل روائي، فمن خلاله تنتظم أحداث الرواية ويتوالى ترتيبها، وبه ترتبط حياة الشخصيات؛ فهو المتحكم في مصائرها. من هنا كان الزمن أكثر عناصر البنية التصاقا بهذا الجنس الأدبي، ولقد شغل هذا المصطلح حيزا كبيرا في الدراسات النقدية والأدبية، فكان من المقولات التي ذهب فيها الدارسون مذاهب شتى، اختلفوا في طريقة معالجته، وتنوّعت تعاريفهم له، كل له مشاربه المعرفية التي ينطلق منها.

وقبل الخوض في كل ذلك لابد من ضبط الدلالة اللغوية لهذا المصطلح:

أ. **لغة:** جاء في لسان العرب: "زمن: الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم، الزمن والزمان العصر: والجمع أزمن وأزمان وأزمنة. وزمن زامن: شديد. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة، عن ابن الأعرابي، وأزمن بالمكان: أقام به زمنا، وعامله مزامنة وزمانا من الزمن" [1]. ومن هنا نجد أن هذا المصطلح يعني مدّة الوقت والإقامة سواء كانت طويلة أو قصيرة.

والمعنى نفسه ذكر في المعجم الوسيط: "(زَمنَ)- زمنا وزُمنة، وزمانةً: مرض مرضا يدوم زمنا طويلا، وضعف بكبر سن أو مطاولة علة. فهو زمن، وزمين. (أَزمن) بالمكان: أقام به زمانا. والشيء طال عليه الزمن. يقال مرض مزمن، وعلة مزمنة ويقال: أزمن عنه عطاؤه: أبطأ وطال زمنه. والله فلانا وغيره: ابتلاه بالزمانة. (زامنه) مزتمنة، وزمانا: عامله بالزمن (الزمان): الوقت قليله وكثيره. ومدّة الدنيا كلها."[2]

[1] - ابن منظور، لسان العرب، مج 07، (مادة زمن)، ص 60.

[2] - ابراهيم مصطفى احمد الزيات حامد عبد القادر محمد عبد القادر، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425هـ/2004م، ص 401.

وفي قاموس اللغة "يجمع على أزمن والسنة أربعة أزمنة وهي الفصول أيضا فالأول الربيع وهو عند الناس الخريف سمته العرب ربيعا لأن أول المطر يكون فيه وبه ينبت الربيع وسماه الناس خريفا لأن الثمار تخترف فيه أي تقطع ودخوله عند حلول الشمس رأس الميزان والثاني الشتاء ودخوله عند حلول الشمس رأس الجدي، والثالث الصيف ودخوله عند حلول الشمس رأس الحمل وهو عند الناس الربيع والرابع القيظ وهو عند الناس الصيف ودخوله عند حلول الشمس رأس السرطان."[1]

وجاء هذا المصطلح مرتبطا بالتغيير والحركة وتعاقب الأشياء. وهي من المتغيرات الموجودة في الفصول على طول السنة: الربيع، الخريف، الشتاء، الصيف. "فكان الزمن في أطلق دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ؛ أي كأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول العدم إلى وجود حيني أو زمني يسجل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة. وديمومتها السرمدية." [2]

ب. اصطلاحا: ارتبط الزمن بالإنسان منذ بدء وجوده، وكانت مقولة الزمن الشغل الشاغل لدى الفلاسفة لارتباطه بالحياة، حيث انصب اهتمامهم بشكل خاص على ماهيته وحقيقة وجوده. فكان ينظر إليه على أنه "مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار كل حياة، وخير كل فعل"[3]. ويظهر التأكيد على صعوبة الإمساك بمفهوم محدد لهذا المصطلح من خلال اعتراف القديس أوغسطين، "كيف يمكن للزمن أن يكون إذا كان الماضي قد صار غير كائن والمستقبل لم يكن والحاضر غير دائم"[4]. وهنا يظهر عجزه عن تحديد ماهية محدّدة لهذا المصطلح والقبض عليه.

يحاول برتراند رسل Bertrand Russel تعليل القول السابق بقوله: "فإذا كان يدرك وجود الزمن الحاضر، فهو يدرك أيضا أن الحاضر الآني سيصير ماضيا بعد فوات اللحظة الآنية، ومن ثم لا نستطيع إنكار هذه اللحظة الآنية التي تحوّلت إلى ماضي، ويستند إلى الذاكرة على أنها هي التي تسجل هذه الأحداث الزمنية." [5]

---

[1] – أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، قاموس اللغة كتاب المصباح المنير، ج3، نوبليس، دط، دس، ص 348.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 172.

[3] – عبد الوهاب الرقيق، في السرد، نقلا عن ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغز، ص 191.

[4] – نفسه، نقلا عن الصفحة نفسها.

[5] – مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 1998، ص06.

ونحن هنا لسنا في معرض الخوض في المسائل الفلسفية، فهذا ليس من شأن الدراسة، وإنما الغرض هو التشديد على أن الزمن يرتبط ارتباطا شديدا بالحياة. وأن الزمنية في المقولات الفلسفية والفكرية ليس لها وجود وإنما هي ميزة تقسم الزمن إلى: الماضي، الحاضر، المستقبل ذلك أن: "الزمن دائر في كينونة أن ما هو آت صائر نحو الماضي وهذا بدوره سيتحوّل إلى الماضي الذي يعيد توقف حركته لانعدامه من الوجود، إلا ما استدعته اللحظة الحاضرة فيما يعيد ذكراه لا بما يخلقه من جديد فحسب، لأنه ماضي محال رجوعه." [1]

وهذه الآراء الفلسفية هي التي تحكمت في فهم الزمن لدى نقاد الرواية، لأن هذه الأخيرة كانت أكثر الفنون الأدبية محاكاة للواقع، حيث يطلق فيها الكاتب العنان لذاكرته ويجعلها تبوح بما تحفل به مخيلته. وتظهر براعة الكاتب الفنية. "من خلال تداخل الحاضر مع الماضي في علاقة جدلية، إذ ينقطع الحاضر الروائي لينفتح على زمن ماض له، فيتضمن السرد حكايات جديدة في سياق الحاضر الروائي. وهذا اللعب الزمني يحقق التشويق والتماسك والإبهام بالحقيقة من خلال التذكر والتوقع"[2]. وبالتالي تكون الرواية تجميع لفترتين من الزمن الماضي والمستقبل. "فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداث تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت، أو متوقع من الأحداث، وفي كلا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد." [3]

وقد مرّ الزمن الروائي بعدّة تنظيرات، كونه المحرك الأساسي في تشكيل الأحداث داخل هذا الفن النثري، وتعزى البدايات الأولى للشكلانيين الروس، من خلال اهتمامهم بمعالجة الزمن في السرد. "وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها"[4]. وتتمثل رؤيتهم في التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، والمنطق الذي ينتظم من خلاله عرض الزمن في القصة. "إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني. ذلك أن القاص أو الروائي ليست له من الضروري

[1] – نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات)، دار الكتب والوثائق القومية، جامعة كركوك، د/ط، 2012، ص119.

[2] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 55.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 119.

[4] – نفسه، ص 107.

أن يتقيّد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنها جرت في الواقع). فهو يعمد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد"[1]. معنى ذلك أن الزمن السردي ليس هو الزمن الحقيقي، فالروائي داخل عمله القصصي يتحكم بهذا الزمن ويتلاعب بع على مستوى منطق التتابع الزمني في الأحداث، وبالتالي لا يكون منتظما على سيرورة واحدة.

ويضيف مويرmuir إلى ذلك بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي، ففي رواية الشخصية مثلا يكون الزمن عديم الأهمية بسبب أنه لا يتبع إلى ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازديادا حسابيا والمضي في تغييرهم...والزمن هناك لا يأبه إلا بسيرة واحدة. وفي الرواية التسجيلية لا يقاس الزمن بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها، لأنه يكون زمنا خارجيا ويظل محافظا على انتظام حركته وخصوبة أحداثه[2]. فالزمن الروائي هو زمن داخلي تخييلي من صنع الخيال الفني، وأشكال بنائه، تخضع لعدّة اعتبارات، بحيث يمكن أن يكون هناك تتابع زمني تفرضه طبيعة الحدث القصصي، فتتوالى الأحداث وسيرورة الزمن في خط واحد.

وبعد أفول الشكلانية، نهضت البنيوية على انقاضها وبلورت مفهومها للزمن بشكل اكثر نضجا حيث اصبح الزمن نصي تخييلي مرتبط بنظام النص الداخلي . (نظروا إلى الزمن منفصلا عن زمنيته الخاصة). ومن ذلك ما أثاره رولان بارت Roland Barthes في كتابه 'درجة الصفر للكتابة'، حيث تعرض لقضية الزمن السردي مؤكدا "أن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام" [3]. معنى ذلك أن الزمن موجود فقط في الواقع، أما الخطاب السردي فيظهر فيه نوع آخر من الزمن يتمفصل في سياقاته ودلالاته، كونه بنية نصية ككل البنى الاخرى المكونة لوحدة النص المغلقة .وبهذا يكون "الزمن ليس سوى طبقة بنيوية للمحكي،اي من وجهة وظيفية بوصفها عنصرا من نظام سيميائى لاينتمي الزمن فيه الى الخطاب،لكن الى المرجعية،فالزمن الحقيقي وهم مرجعي واقعي"[3]

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 21.
[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 108
[3] – نفسه، ص 11.

ويقدّم ميشيل بوتورMichel Butor دراسة نقدية أخرى يقسم فيها الزمن الروائي إلى ثلاث أزمنة هي: زمن الكتابة، زمن المغامرة، وزمن القراءة فيكون "الزمن الروائي يتمثل في العلاقة بين زمن السرد وزمن الأحداث، أثناء الحوار مثلا التلاقي بين مدة القراءة زمن السرد والمدة التي استغرقها الحوار زمن الحدث، ويزيد أحد الزمنين على الآخر وفقا لطريقة السرد في الرواية" [1]. يشير هذا الناقد في رؤيته النقدية هذه إلى ثلاث مستويات زمنية متداخلة في الرواية، الزمن الأوّل يتعلق بالمدة التي يتطلبها فعل سرد الأحداث، وبالتالي يكون إزاء زمن كتابة، يختلف عن زمن آخر هو الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية داخل الرواية، أو ما يطلق عليه زمن المغامرة، والمستوى الأخير يعنى بالمدة التي يحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل قصصي معيّن. وهذه الأزمنة الثلاثة يمكن لها أن تختلف مدتها تبعا لحجم النص المقروء من جهة ونوعية القراءة من جهة ثانية.

ويذهب آلان روب جرييه Allain Robbe Grillet إلى أن الزمن الروائي يقاس بالمدة الزمنية التي تستغرقها قراءة الرواية، وما بعد الانتهاء منها لا يعد زمنا، وكأن الرواية التي تغطي أحداثها الزمنية سنين طويلة، لا يزيد زمنها عن ساعة أو ساعتين. وإذا تحولت إلى فيلم مشاهدة فلا يستغرق مشاهدتها أكثر من هذا الزمن [2]. فهو يقصي الأزمنة الروائية الأخرى التي ذكرها ميشيل بوتور ويبقي على زمن واحد هو زمن القراءة. أي "الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي." [3]

ولكن تودوروفTodorov يوافق روب Robbe في أن هناك "ثلاث أصناف من الأزمنة على الأقل، وهي زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص" [4]. وفي هذا الإطار كذلك نجده يطرح إشكالية أخرى ترتبط بمقولة الزمن السردي، هي تلك العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث "ميز تودوروف في مقولات السرد سنة 1966 بين زمن القصة وزمن الخطاب، ورأى أن (زمن القصة) متعدد الأبعاد بينما زمن الخطاب خطي"[5]

[1] – مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 09.
[2] – نفسه، ص 08.
[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 180.
[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص
[5] – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 219.

وهكذا يمكننا أن نميز بين نوعين من الزمن حسب تودوروف:

الزمن الأول: هو زمن القصة الذي يخضع للتابع المنطقي للأحداث.
الزمن الثاني: هو زمن الخطاب – السرد – فهو لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي. [1]

إذن يعد الزمن من الانتظامات الأساسية التي يجب أخذها بعين الاعتبار داخل أي عمل قصصي. والجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي، على مستوى القصة، أما مستوى السرد فإن ذكر الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد وهذا الطرح البنيوي يعيد إحياء الدراسة النقدية للشكلانيين ومنطق التمييز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردي ليس من الضروري. من وجهة نظر البنائية. أن يتطابق تتبع الأحداث في رواية ما، أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها –كما يفترض أنها جرت بالفعل–، فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد.[2]

وبالتالي يمكن القول أن الرواية تتضمن نمطين من الأزمنة:

- ✓ **أزمنة خارجية** (les temps externes): وهي مجموعة من العلاقات الزمنية تقع خارج الخطاب، وتتمثل في: (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، (وزمن الكاتب)، وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، (وزمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود، حيث تعيد القراءة بناء النص. [3]
- ✓ **أزمنة داخلية** (les temps internes): وهي مجموعة الأزمنة، التي تجري فيها أحداث القصة داخل إطار الخطاب الروائي السردي، وتتمثل في: (زمن النص)، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، (وزمن الكتابة) و (زمن القراءة) [4].

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 73.
[2] – نفسه،الصفحة نفسها، ص 73.
[2] – نفسه، الصفحة نفسها.
[3] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، لبنان، ط1، 2005، ص 106.
[4] – نفسه، الصفحة نفسها.

أي أن الزمن الخارجي، زمن سياقي محيط بالنص، بينما الزمن الداخلي وهو الذي يهمنا، يختص بالعالم التخييلي على مستوى متن الرواية، وهو من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب إذا تحكم فيها أن يعطي للنص وهم الزمن الحقيقي الخارجي.

ونفس الطرح جاء به جيرار جنيت genette، في قوله بعدم وجود إخلاص على مستوى الترتيب الزمني للأحداث، وأن زمن القصة ما هو إلا زمن زائف يقوم مقام الزمن الحقيقي. وبالتالي تنطلق دراسته من ثنائيتين: زمن القصة وزمن الخطاب.

ولدراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة [1]. مما يعني أن اكتشاف زمن الأحداث في العمل الروائي يقتضي تحديد العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية. وهي تسير وفق لثلاث تحديدات. "الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة لروايتها في الواقع، ويعني صلات السرعة، وصلات التواتر...أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية"[2]. ومن هنا يمكن القول أن وجهة نظر النقاد الغربيين لقضية الزمن، كانت ترتكز على: تقسيمات ثلاثية: هي (زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن القراءة) وتقسيمات ثنائية تمحورت في (زمن القصة وزمن الخطاب).

والأمر سواء بالنسبة للنقاد العرب حيث لا يختلف تقسيمهم للزمن عن تقسيمه في الدراسات الغربية. فنجد سعيد بقطين يرى أن عنصر الزمن "مفهوم له تقسيماته في التصور النقدي في محاولة للوصول إلى رؤية نظرية وتطبيقية في دراسة الزمن الروائي في النص العربي" [3]. وقد قسم الزمن إلى: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص. وبخصوص زمني القصة والخطاب سنقوم باستعراض أهم تلك الدراسات التي تناولت هذا الموضوع.

[1] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997،ص 47.

[2] – نفسه، ص 46.

[3] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 53.

2- أنواع الزمن:

تتجلى مهمة الكاتب أو الروائي في أي عمل سردي، في خلق عالم تخييلي، يوحي بنوع من الإيهام بالواقع الحقيقي، ويضعنا أمام خط من الأحداث تربط سيرورتها ترتيب زمني معين، وبالتالي فإن "تتابع الأحداث في رواية ما، لا يحتاج إلى تطابق مع الترتيب العادي والطبيعي لأحداثها، فالمشكلة هنا ليست في عدم الرغبة في التطابق، بل لأنه غير ممكن، فحتى الروايات التي تحترم هذا الترتيب وتعمل به، فإن الواقع التي تحدث في زمن واحد، لابد لها أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة هي التي تفرض ذلك" [1]. فليس من المعقول أن يتماثل زمن عرض الأحداث داخل الرواية مع ترتيبها كما حدثت في الواقع. إننا في الرواية لا نستطيع الحديث عن زمن حقيقي، لأن النصوص الحكائية بشكل عام ليست سوى محاولة لعرض أحداث تنتظم لتجسد داخل النص. ومن هنا نستطيع تمييز نوعين من الزمن في كل رواية: زمن القصة (أو الحكاية)، وزمن السرد (الخطاب).

وتتجلى مستويات الزمن الروائي في محورين رئيسيين:

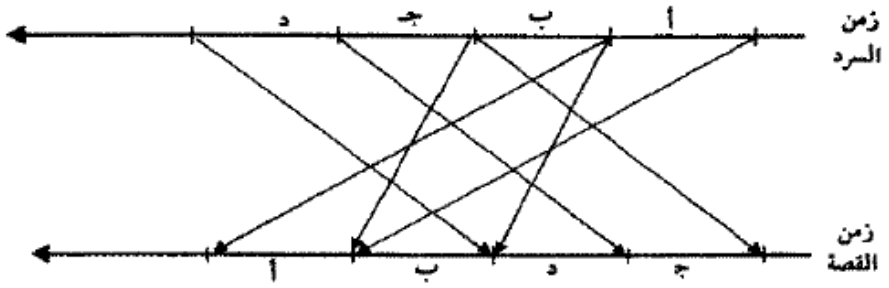
- ✓ المحور الأول: زمن الحكاية، وتعد الحكاية المنظومة الأولية في النص بما تملكه من وقائع وأحداث لها زمنها الخاص، ربما يكون زمنا لأحداث واقعية أو خيالية أو يكون ماضيا بعيدا أو قريبا. [2]
- ✓ المحور الثاني: زمن الخطاب، والخطاب هو المنظومة النصية الأساسية والنهائية في النص الروائي باعتباره الحاضر التخييلي [3]، وهو الذي يقدم المنظومة

وبالتالي ينبثق الزمن الروائي من ثنائيتين: زمن القصة وهو زمن الوقائع والأحداث المنتظمة وفق منطق خاص بها. وزمن السرد أو الخطاب وهو زمن ينتظم شكله ويترتب وفقا لما يراه السارد، فيتلاعب به مثلما يشاء وكيفما

[1] - ينظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 73.
[2] - مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 56.
[3] - نفسه، ص 57، 58.

يتناسب بنائه في النص. بمعنى "زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[1]

ويوضح حميد لحمداني هذه المفارقة بين زمن السرد وزمن القصة بالمخطط التالي: [2]



إن الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة [3]. فإذا نظرنا إلى بنية النظام الزمني للرواية نجد السارد قد يتلاعب بالخطية الزمنية المنطقية، ويتضح ذلك من خلال النسق الاستراتيجي للأحداث.

فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي

أ ← ج ← ب [4]

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 73.

[2] ا نفسه، ص 74.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – نفسه، الصفحة نفسها.

على خلاف زمن القصة الذي يخضع للترتيب الطبيعي المنطقي، يتيح زمن السرد الروائي إمكانيات واحتمالات متعددة لإعادة كتابة القصة، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة، فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإن كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيبا زمنيا يتناسب مع اختياراته الفنية وغايات الفنية [1]. وهكذا فإن حقيقة الزمن داخل صفحات الرواية، لا تبق لها مصداقية، وبالتالي فبإمكان الراوي التلاعب بها كما يشاء، وأيضا يمكن لهذه الزمنية أن تختلف من راو إلى آخر.

ولقد كانت هذه القضية موضع انشغال من طرف النقاد. حيث أنهم ميزوا بين زمن الحكاية وزمن الحكي، وقد برروا طرح مشكل تقديم الزمن داخل الحكي لعدم التشابه بين هذين الزمنين، زمن الحكي بمعنى من المعاني، هو زمن خطي، في حين أن زمن الحكاية هو زمن متعدد الأبعاد، وفي الحكاية يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى في آن واحد، لكن الحكي ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر. [2]

ولإيضاح الفكرة أكثر يمكننا أن نعطي بعض التعريفات التي اختصت بهذين المصطلحين: نبدأ أوّلا بزمن القصة ثم زمن الخطاب:

- ✓ **زمن القصة**: الزمن الحقيقي لأحداث القصة. يعرّف بأنه "زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي" [3]. هذا التعريف يؤكد أن الوقائع المروية في القصة لها زمنها الخاص والمعدّة، وفق تسلسل زمني له بداية وله نهاية.

ويذكر يان مانفرد yan manfred أنه الزمن "الذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية، الذي يستغرقه الحدث كله. ولتحديد زمن القصة، فإن المرء يستند عادة إلى مظاهر سرعة سير النص والحدس، والتلميحات النصية الداخلية" [4]. بمعنى أنه توجد بعض الصيغ السردية التي يستطيع من خلالها متلقي هذا النص الكشف عن الزمن الحقيقي.

[1] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 88.
[2] – أحمد مرشد، البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، ص 234.
[3] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 87.
[4] – يان مانفرد، علم السرد، ص 119.

وهو أيضا: "زمن المادة الحكائية في شكل ما قبل الخطاب، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات" [1]. أي أنه زمن طبيعي، يسير وفقا لعقارب الساعة، ويتميز بترتيب منطقي للأحداث. وهو الزمن الذي يحتاجه الكاتب لتجسيد زمنية معينة في الخطاب السردي.

✓ **زمن الخطاب**: الزمن الافتراضي أو التخييلي للأحداث، بحيث تترتب هذه الأخيرة وتصل إلى القارئ، من وجهة نظر الراوي، وليس كما حدثت فعلا، إذ لا يفترض فيه احترام التسلسل المنطقي في عرض الأحداث.

الخطاب يشكل وفقا لبنفيست مع القصة (Histoire) واحدا من أجزاء النظام اللغوي المتكامل، وفي الخطاب هناك صلة بين الحادثة أو الواقعة وبين الموقف الذي يستحضرها لغويا. وعلى هذا فالخطاب يتضمن نوعا من الإشارة إلى عملية التلفظ وينطوي على وجود مرسل ومتلقي.[2]

يتجلى زمن الخطاب نتيجة لتخطيب الحكاية (القصة)، وما تخطيبها سوى الانتقال بالمادة الحكائية من الواقعي إلى الفني، حيث يتم ترهين زمن الحكاية في زمن الحاضر التخييلي السردي (زمن الخطاب)، في إطار رؤيا جديدة لزمن النص، فتمنح أحداث القصة وحكاياتها وزمنها سياقا جديدا وبعدا زمنيا آخر [3]. أي أنه زمن تخييلي محض يتم إفراغه في النص. يضبط الروائي تشكيله وينقل التجربة الواقعية إلى تجربة تخييلية ويجسدها في نص حكائي. حيث يتجاوز الروائي الزمن الحقيقي بأساليب متعددة، عن طريق اللعب الفني بالأحداث لخلق نوع من الترقب لدى القارئ. وهنا تظهر براعته حين يأخذ بالأحداث مجرى آخر ويجعلها تنحرف عن ترتيبها الطبيعي، إذ يقوم باسترجاع أحداث سابقة أو استيباق لها وكله لهدف فني جمالي وحتى لا تكون هناك رتابة وملل أثناء عرض القصة التي "هي المادة الحكائية الخام للرواية، وهي العالم الذي يقدّمه النص الروائي في صورة أحداث متتالية ذات زمن خطي، وشخصيات ومكان وزمن، والتي منها يحقق العمل الحكائي تواجده. هذا العالم القصصي قد يشبه العالم الواقعي أو يختلف عنه."[4]

[1] – محمد القاضي، معجم السرديات، ص 230.

[2] – ينظر، جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 63.

[3] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 58.

[4] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 133.

يرتب الروائي أحداث القصة على نحو يشبه ذلك الواقع فعلا. وغايته هي تسجيل المتعة والفائدة. فمن غير الممكن عرض مجموعة من الأحداث وتسجيلها بنفس الترتيب الذي وقع فيه في الحقيقة لأن الخطاب السردي له مقتضياته وبالتالي يقوم الروائي بعرض الأحداث وفق ترتيب معين؛ إذ يمكن أن تكون هناك قصة استغرقت زمنا طويلا وتراكمت فيها أحداث متشعبة، قد لا تأخذ مساحة في النص أكثر من عدد الكلمات والجمل.

ومن هنا يمكننا أن نقول عن زمن الخطاب أنه "الوقت الذي يستغرقه القارئ لقراءة القطعة في المتوسط، أو بشمولية أكثر، فإن زمن الخطاب لكل نص يمكن أن يقاس بعدد الكلمات، الأسطر أو صفحات النص"[1]. أي أن الزمن المجسد في النص مرصوص بالكلمات والجمل والتراكيب.

وأيضا كثير من النقاد "يستعملون زمن الخطاب بدل زمن السرد" [2]. فهناك تداخل بين المصطلحين. ورد في معجم المصطلحات السردية "زمن الخطاب الزمن الذي يستغرقه تقديم الجزء المسرود، زمن السرد." [3]

ومن خلال هذه المفاهيم يمكننا القول أن الزمن الروائي نظام معقّد، تتحدّد طبيعته من خلال وجهين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الأول زمن القصة، يتميز بالترتيب الواقعي والمنطقي للأحداث، والزمن الثاني زمن خطي يتجاوز الزمن الأوّل بأساليب متنوعة كالاسترجاع والاستيباق ومجموعة الأحداث المتخيلة والمنتجة لزمنية من نزع خاص. وهذا الأمر يعكس ذكاء الروائي من خلال قدرته على إضفاء روح جمالية فنية على القصة بعدما كانت في شكلها لتجريدي.

وبالتالي سيكون النظر في أبعاد الزمن الأساسية المشكّلة للرواية محصورا في:

- نظام الترتيب.
- حركة السرد.

واستندا إلى ما سبق، سنحاول دراسة البنية الزمنية لنص "ساق البامبو" وكيف ساهمت في تشكيل البنية الكلية للرواية.

[1] – يان مانفرد، علم السرد، ص 118.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 87.

[3] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 63.

- **الدراسة التطبيقية:**

يتضمن أي خطاب سردي نظاما محكما من الأساليب الفنية، التي تحكم أجزاءه النصية، ويؤدي الزمن دورا مهما في ذلك، وبالتالي فكل رواية تتعرّض للنقد، تدفع الدارس لتتبع النسق الزمني الخاص بها، والكيفية التي استطاع من خلالها الراوي أن يخلق حركة زمنية ضابطة لإيقاع الزمن في النص. وتكون الدراسة على مستوى محورين:

- محور الترتيب ويتحدد من خلال "الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية" [1]. والمفارقة بين هذين الزمنين في سرد الأحداث تولّد ما يسمى بالاسترجاع والاستباق.

- ومحور المدة ونعني به "ما يسمى حركات السرد أو تقنياته الأربع. وهي التلخيص والحذف فيما يسمى بتسريع حركات السرد، والمشهد والوصف فيما يسمى بإبطاء حركات السرد"[2]

سنحاول الكشف عن هذه التمفصلات الزمنية في رواية 'ساق البامبو' والبحث عن تجلياتها.

1- محور الترتيب:

تبدأ هذه المفارقة الزمنية، بترتيب الأجزاء في ساق البامبو (قبل أن نلج عالمها النصي). فهي تتموقع كالتالي:

1) عيسى قبل الميلاد، 2) عيسى بعد الميلاد، 3) عيسى التيه الأول، 4) عيسى التيه الثاني، 5) عيسى على هامش الوطن، أخيرا عيسى إلى الوراء يتلفت.

أي أن زمن القصة يشمل فترة ما قبل ميلاد "عيسى/هوزيه" من خلال تلك الحكايات التي كانت أمه تقصها عليه، وفترة ما بعد الوعي والتي تشمل حياته من مرحلة الطفولة إلى الشباب. وفي النص هناك إشارة يمكن من خلالها الاستدلال على العمر الحقيقي للبطل، وسوف نتبين ذلك من خلال هذا الجدول:

[1] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 46.

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

الصفحة	العبارة التي تبين عمر عيسى/هوزيه	عمره
48	يوم الأحد الثالث من أبريل 1988، زفت طبيبة أمي خبر مجيئي لأبي: "أنجبت زوجتك ولدا"	يوم واحد
103	بلغت الثانية عشر في عام 2000، وكان لزاما علي أن أزور الكنيسة لإجراء كقس التثبيت.	12
109	كنت قد بلغت الرابعة عشر للتو.	14
156	ما زالت في السابعة عشر.	17
394	تركت الكويت في أغسطس 2008.	نفهم من خلال التاريخ أنه في 20.
394	تركت الكويت في أغسطس 2008 أي قبل حوالي ثلاث سنوات.	أي أنه في 23.

مما يعني أن أحداث الرواية تمتد لفترة زمنية طويلة هي العمر الحقيقي للبطل أي 23 سنة. إضافة إلى زمن الأحداث التي كانت قبل ميلاده.

أما الزمن على المستوى النصي، فقد عرف انزياحا. إذ لم يلتزم الروائي في سرد أحداثه مسارا خطيا منتظما، بل تخلله نوع من التذبذب على مستوى الترتيب. ولقد ظهر ذلك منذ بداية الرواية ،حيث انطلق مع التيه الذي يعانيه" عيسى/هوزيه "بسبب تعدد أسمائه. ليعود إلى الوراء إلى الحكايات التي وقعت قبل ميلاده ، ليستمر بعدها سير الأحداث متجها نحو المستقبل، مع وجود بعض الانزياحات بين الفينة والأخرى لينتهي الى الحاضر. وكل ذلك استغرق مساحة نصية تقدّر بـ 396 صفحة.

إن النصوص السردية الكلاسيكية، تعرف خطية على مستوى ترتيب الأحداث. إلا هذه الخطية، تعرف تقطعات والتواءات حتى في النصوص السردية البسيطة [1]. ذلك أن نوعية الأحداث وظهور الشخصيات أو اختلافها على طول المسار السردي يقتضي نوعا من الانتقال.

فالرواية لا تسير وفق خط زمني واحد، وإنما تكسر هذا الخط، وتعيد إنشاء ترتيب زمني خاص بها. النسق في الرواية الحديثة فقد خطيته وأصبح اللامنطقي هو المتحكم في الزمن الروائي بفعل الخروقات الزمنية التي يمارسها

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 50.

السارد على نظام تسلسل الأحداث الروائية [1]. إذ يتلاعب الروائي بتنظيم الأحداث فيبعثر ترتيبها ويحدث فيها الانحرافات، تماشيا مع مقتضيات الحكي السردي، لأنه من غير المنطقي "أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها" [2]. ونعني بذلك الخروج عن الترتيب الطبيعي للزمن سواء بالعودة إلى الوراء واسترجاع أحداث ماضية أو في محاولة لاستشراف المستقبل، أي الانزياح بالزمن بين الماضي والمستقبل. وبالتالي "نستطيع القول أن الترتيب الزمني هو المسار الزمني في سياق الرواية من حيث استحضار الماضي في زمن الحضور- والاستباق أي تداعي المستقبل في زمن الحضور وهذا الترتيب لا يسير على وتيرة واحدة." [3]

إن خروج الزمن عن التسلسل المنطقي للأحداث وإعادة ترتيب زمن القصة بشكل جديد، هي محاولة لإحداث مفارقة بين ومنين. وهذا يعني وجود "انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة والنمطان الأساسيان هما اللقطات الاسترجاعية واللقطات الاستباقية."[4]

ونجد أن الكاتب في رواية "ساق البامبو"، قد اعتمد هذا التلاعب في تنظيم الأحداث، حتى أن الرواية كلها خليط بين أكثر من زمن، محدثا نوعا من الذهاب والإياب على مستوى سرد الأحداث الآنية بين ماضٍ وحاضر وهذا الاختلاف بين الزمنين هو ما اصطلح عليه بالمفارقة الزمنية. إن مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة [5]. وبالتالي فإن هذه المفارقات الزمنية على مستوى ترتيب الأحداث ما هي إلا انحرافات يقوم بها الروائي لتجسيد فكرة معينة، حيث نراه يذكر مقاطع استرجاعية تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترات سابقة. أو يستبق أحداثا لم يحن وقتها بعد متجاوزا اللحظة الآنية إلى المستقبل.

مما يعني أن محور الترتيب في الرواية، يندرج تحته ما يسمى بالمفارقات الزمنية، والتي بدورها تكون استرجاعا أو استباقا.

---

[1] – أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 237.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 73.

[3] – مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص23.

[4] – يان مانفرد، علم السرد، ص 116.

[5] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 74-75.

1-1: الاسترجاع (Analepse):

مصطلح روائي حديث، يعني: الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب [1]. حيث يترك الروائي لحظة السرد ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، يسترجعها ويضمها للسرد. والاسترجاع في بنية السرد الروائي الحديث تقنية زمنية تعني: أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد الرواية [2]. وبهذا يكون الاسترجاع مولّد حكايات أخرى، يمكن أن تكون ثانوية، حكايات حدثت في زمن مضى وانتهى، يوظفه الروائي "في الحاضر السردي، فيصبح جزءًا لا يتجزء من نسيج الزمن السردي." [3]

يطلق عليه حسن بحراوي مصطلح آخر هو الاستذكار ويقول أن "كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة. ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية، أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا."[4]

وبالتالي يكون الاسترجاع أو الاستذكار خاصية حكائية، تحيل بالزمن إلى الوراء لتخبر عن أحداث تغوص في عمق الماضي. فيستذكرها الروائي ويحاول إنعاشها من جديد.

ومن خلاله يجد القارئ قدرا كافي من المعلومات تعينه على فهم أحداث الماضي. وعن طريقه تقدّم الشخصيات الجديدة ويضاء ماضيها، أو تعاد شخصية اختفت وعادت للظهور من جديد، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد...وتلك المقاطع السردية أيضا هي التي تعين اندماج القارئ، وعلى ضوئها تعطى تفسيرات المواقف المتغيرة [5]. وبالتالي فوظيفة الاسترجاع في أي عمل روائي لها جانب معقول من الأهمية، لأنها تساهم في فهم مسار الأحداث والتذكير بشخصيات تكون قد نسيت. وأيضا "يكشف عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن. فحركة الزمن وما

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 103.
[2] – نفسه، الصفحة نفسها.
[3] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص 28.
[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.
[5] – ينظر عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص 29.

تحدثه من تغيرات جسدية ونفسية تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوّره" [1]. ذلك لأن الزمن هو الشاهد على تغير الأحوال، حيث يتغلغل إلى ماضي الشخصيات ويكشف أسرارها، ومن خلاله فقط نستطيع تلمّس حركة الأحداث وتغير الأشخاص.

ويمكن القول أن توظيف هذه الاستذكارات في الرواية "تأتي، دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي. وتحقق هذه الاستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها المسرد وراءه"[2]. وبالتالي لا يمكن فصل هذه التقنية عن الفنون السردية، وبخاصة الرواية، لأن حضورها أثناء الكتابة شيء ضروري.

ومن جملة الأشياء التي تعلمنا السرديات أن المقاطع الاستذكارية تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار بمدى المفارقة La portée de l'anachronie [3]. ويمكن الكشف عن هذا المدى بالرجوع إلى الفترة الزمنية التي تشير إليها القصة. فيمكن أن تقاس بالأيام أو الشهور أو السنوات. ولقد وردت في الرواية التي بين أيدينا مقاطع استرجاعية كثيرة من هذا النوع، شكل فيها الاسترجاع على المدى القريب والبعيد حيّزا مهما في حياة الشخصية الرئيسية عيسى/هوزيه، لأنها سيرة ذاتية تحكي الحياة الكاملة له. تحتويها صفحات بقدر معلوم في الرواية، والحديث عن هذا يقرّبنا من مفهوم سعة الاسترجاع، بمعنى أن الدراسة لا تقتصر على تلك الاسترجاعات المرتبطة بفترات زمنية محددة، إذ يمكن "دراسة حركة الاستذكارات على محو الخطاب، وذلك لتحديد السعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار في النص" [4]. أي معرفة حجم الصفحات التي يشغلها الزمن الخطي للرواية.

يعتمد الاسترجاع أو الاستذكار على الماضي سواء كان القريب أو البعيد. من ثمة برزت أنواع مختلفة منه.

أ. استرجاع خارجي:

[1] – نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

[3] – نفسه، ص 122.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 126.

هو ذلك الاسترجاع الزمني الذي "يقع قبل بداية الرواية" [1]. أي أنه زمن الأحداث التي وقعت في ماضي سابق لبداية السرد الفعلي للرواية، وهذا النوع من الاسترجاعات "وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه المسألة أو تلك" [2]. ويرتبط بخارج الحدود النصية للرواية.

نقرأ في الرواية "جاءت والدتي للعمل هنا، في منزل من أصبحت بعد زمن جدّتي في منتصف ثمانينات القرن الماضي، تاركة وراءها دراستها وعائلتها...والدها، وأختها التي أصبحت أما لتوّها آنذاك، وأخاها وزوجته وأبناءها الثلاثة، يعقدون آمالهم على جوزافين والدتي" [3]. إن مدى هذا الاسترجاع كبير ذلك لأنه يعود لفترة زمنية بعيدة بالنسبة لحاضر الرواية. ولكن سعته لا تتعدى الأسطر المكتوبة، وهذه الحادثة وقعت قبل بداية حكاية الرواية.

وأيضا تحدّث عن أوّل ارتباط بين "جوزافين" و"راشد"، يقول"عيسى/هوزيه": "لابد أنها سعدت بذلك لتوافق على هذا الزواج الذي لا يشبه الزواج. كان يوما من أيام صيف 1987، أي بعد مرور عامين على وجود والدتي هنا" [4]. وهذا المقطع السردي الذي يعود بالزمن إلى 1987. والذي لا يتجاوز السطرين في نص الرواية، يعتبر بمثابة ومضة كاشفة لحادثة زواج "جوزافين" و"راشد"، هذه العلاقة الفاشلة التي أثمرت "عيسى/هوزيه". وبالتالي فرجوع الروائي لهذه الحكاية من شأنه توضيح وتفسير الحكاية الأولى والمتمثلة في الحياة الغير طبيعية التي يعيشها البطل.

وبالنسبة لجدّه يقول "في عام 1966 انضم جدّي إلى صفوف الجيش الفلبيني المتحالف، آنذاك، مع كوريا الجنوبية وتايلاند واستراليا ونيوزيلاندا بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية ضد فيتنام الشمالية في حرب الفيتنام...عاد جدي إلى منزله في عام 1973 وهو لا يملك سوى ذكرى معاناة نجهلها" [5]. فهو هنا ينقلنا إلى زمن أبعد من الزمنين السابقين، وهذه العودة إلى الوراء كان لها مقصدية والمتمثلة في إنارة شخصية الجد

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 104.
[2] – جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 61.
[3] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 19.
[4] – نفسه، ص 38.
[5] – نفسه الصفحة نفسها ،
[5] – نفسه، ص 61.

ميندوزا، هذه الشخصية التي كان لها أثر كبير في حياة "عيسى/هوزيه" فيما بعد. وبالتالي فلقد جاء هذا الاسترجاع ليعرّفنا عنه وليسد ثغرات يمكن أن يخلفها السرد فيما بعد.

وعن والده يتحدّث "تزوّج أبي، في منتصف العام 1990، من إيمان. لم يستمر معها طويلا بسبب وقوعه في أسر قوات الاحتلال. أنجبت زوجته في سنة التحرير أختي خولة" [1]. والشيء نفسه بالنسبة لهذه الحادثة، والتي اتسمت بمداها البعيد، ونجد أن هذه العودة للماضي هي محاولة لملء بعض الفجوات التي من شأن السرد أن يغفلها وتقديم فهم أوضح لمسار الأحداث فيما بعد. وبالنسبة لخولة يقول: "ولدت خولة بعد انتهاء حرب الخليج الثانية بستة أشهر، من دون أن يراها أبي" [2]. وقد جاء بهذا الاسترجاع ليعرّف شخصية "خولة".

يمكن القول أن جلّ الاسترجاعات الخارجية في الرواية تخص الماضي البعيد "لعيسى/هوزيه"، فلقد استعادها باعتبارها أحداثا زمنية ارتبطت ببعض الشخصيات التي كان لها تأثير كبير في حياته.

ويمكن أن نمثل ما سبق بالجدول التالي:

استرجاع يتعلق بشخصية	الصفحة
جوزافين	38 – 19
ميندوزا	61
راشد	213 – 212
خولة	212

وهذه الاسترجاعات على قلتها قد أحدثت نوعا من الجمالية الفنية داخل النص الروائي، كما أنها ساهمت في تنمية بناء ودلالة النص من خلال كشفها عن ماضي هذه الشخصيات.

[1] – نفسه، ص 212-213.

[2] – نفسه، ص 212.

ب. استرجاع داخلي:

يقع في ماض لاحق لبداية الرواية [1]. ويختص بالرجوع إلى أحداث كان لها وجود بعد البداية الفعلية للحكاية و"حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى" [2]. بمعنى أن الروائي في هذا النوع من الاسترجاعات يسرد أحداثا لا تتجاوز الحدود النصية. يستخدمها لربط حادثة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

نقرأ في الرواية "لم تشأ أمي أن تناديني، عندما كبرت هناك، باسمي الذي اختاره لي والدي حين ولدت هنا. رغم أنه اسم الرب الذي تؤمن به، فإن عيسى اسم عربي، ينطق Isa وهو ما يعني واحد بالفلبينية، ومن دون شك أن الأمر سيبدو مضحكا حين يناديني الناس برقم واحد بدلا من اسم"[3]. في هذا المقطع عمل الروائي البطل على استرجاع ماضيه الخاص البعيد المدى والمتعلق بفترة طفولته. ونجد الشيء نفسه في قوله: "عندما كنت هناك، كان الجيران وأبناء الحي، ممن يعرفون حكايتي، لا ينادونني بأسمائي التي أعرف، ولأنهم لم يسمعوا ببلد اسمه الكويت، فقد كانوا ينادونني Arabo، أي العربي، رغم أنني لا أشبه العرب في شيء إلا نمو شاربي وشعر ذقني بشكل سريع" [4]. وتستمر عودته للماضي، وبخاصة طفولته "قلت لوالدتي ذات يوم، عندما كنت في السادسة في حين كانت ميرلا في العاشرة. —ماما ..أريد أن أتزوج ميرلا.. انفجرت والدتي ضاحكة" [5].

وفي تلك المرحلة أيضا كانت له صورة مبهمة عن الإسلام غير التي هي اليوم، يسترجع هذه الصورة بقوله "كنت أرى الإسلام، عندما كنت صغيرا، بشيء من دهشة يخالطها احترام إذا ما توقفت عند هيبة لاپو–لاپو، سلطان ماكاتان الشهير...حفظت كل ما يتعلق بهذا السلطان المسلم، تجاوز زملائي في الفصل هذا لدرس إلى الدروس التي تليه، أما أنا فقد بقيت عالقا في جزيرة ماكاتان"[6]. قام البطل إذًا باسترجاع

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 104.
[2] – جيرار جنييت، خطاب الحكاية، ص 62.
[3] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 17.
[4] – نفسه، الصفحة نفسها.
[5] – نفسه، ص 109-110.
[6] – نفسه، ص 208.

بعض الذكريات تعود لصغره. وهي فترة زمنية تتسم بالمدى البعيدة لكن سعتها لا تتجاوز الأسطر التي احتضنها النص. ولقد تم استحضارها لعقد مقارنة بين الماضي والحاضر.

وعندما كان في الكويت استفقد العائلة التي كانت تمنحه الحب، عائلة والدته في الفلبين، يعود بالزمن إلى الماضي القريب ليتذكر تلك الأجواء العائلية، يقول "كنت أنظر إلى الأرض في منتصف غرفة الجلوس. شاهدت، بين الأرض ومخيلتي، أمي تجلس القرفصاء أمام حقيبة سفرها بعد عودتها من البحرين بأسبوع أفراد عائلتي ينتشرون على الأرائك حولها، كل ينتظر هديته...السعادة على الوجوه، لا أزال أتذكرها. ما لي لا أسعد بهدايا عائلتي الكويتية كسعادة خالي بيدرو بقداحة السجائر التي لا تتعدى قيمتها مئة فلس" [1]. وهذا السرد الاسترجاعي لا يختلف عن سابقه في أنه يظهر جوانب من حياة البطل فهو هنا يكشف عن علاقته مع العائلة الأخرى في الفلبين، واشتياقه لها.

يعود بالذاكرة أيضا للوراء، ليسترجع احتفالات أعياد الميلاد في الفلبين، يروي هذا بقوله "ليس الأمر كما هو عليه في الكويت، للمناسبة هناك خصوصية حميمة تكاد ترى تأثيرها على وجوه الناس من حولك. الأجواء مفعمة بالإيمان. الصلاة. تزايد أعداد زوار الكنائس والكاتدرائيات...ما هو غريب هو اهتمامنا بمناسبات أخرى، كاحتفالنا في الفلبين بمناسبة السنة الصينية. يخرج الناس إلى الشوارع يحتفون بالمناسبة." [2]

وعن حلمه الذي بات سرابا يتحدث "كانت الكويت في سنوات مضت، هي الجنة التي سأفوز بها في يوم ما. والتي كان الناس، هناك، يبشرونني بها. كنت غريبا. ولا أزال. حاولت بشتى السبل أن أتآلف مع كل شيء رغم صعوبة..كل شيء" [3]. هو يعبّر من خلال هذا القول عن شعوره بالخذلان فالحلم الذي عاش من أجله سنوات، لم يكن سوى وهم. سئم وهو ينتظر تحقيقه.

وبالتالي يمكننا القول أن الروائي البطل عمل على استرجاع حكايات تخصّه هو، ولا تخص الشخصيات الأخرى مثلما كان الحال مع الاسترجاع الداخلي الذي كان فقط مقتصرا على بعض الشخصيات من أجل

[1] - نفسه، ص 303-304.
[2] - نفسه، ص 359-360.
[3] - نفسه، ص386.

إضافة جوانب فيها. وتقديم فهم أكبر للتطور الحدثي على طول مسار السرد. وكل ذلك كان على المدى القريب أو البعيد.

1– 2: الاستباق (Prolepses):

يدل على كل مقطع حكائي. يسرد أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها [1]. وأطلق عليه جنيت Janet مصطلح الاستشراف، وهو "أقل تواترا من المحسن النقيض، وذلك في التقاليد السردية الغربية، على الأقل، هذا مع أن الملاحم الثلاث الكبرى القديمة، وهي "الإلياذة" و "الأوديسة" و "الإنياذة" تبتدئ كلها بنوع من المجمل الاستشرافي" [2]. أي أن الاستباقات في معظم النصوص السردية، تحتل مساحة أقل من الاسترجاعات.

ويمكن اعتبارها تقنية زمنية تعنى "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات" [3]. معنى ذلك أن استباق هو تجاوز اللحظة الآنية من الزمن في محاولة التنبؤ بالمستقبل. ومثل هذه التقنية في النصوص تجعل القارئ في حالة ترقب دائمة.

ويؤدي الاستباق دورا في تشكيل بنية الزمن الروائي، ويقوم بوظائف تخدم تشكيل البنية السردية في امتزاجها ونسجها مع البنية الحكائية، ويكون الاستشراف مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي [4]. وبالتالي يكون الاستباق مقاصده المرجوة والتي يسعى الروائي لتفجيرها في النص من خلال مجموعة من الإيماءات والإشارات.

وللاستباق وظائف منها: أن الاستباقات الأولية تعمل بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية ومهمة وتخلق لدى القارئ أفق توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية، وتعلق عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث، فيكشفها الراوي للقارئ. وتجعل القارئ مشاركا في النص، فتوجه انتباهه لمتابعة تطور

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.
[2] – جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 76.
[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.
[4] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص 35.

الشخصية والحدث [1]. وبالتالي يكون توظيفها في النص له غاياته الفنية والجمالية. التي تساهم في تشكيل البنية الزمنية.

نلمس الاستشراف في "ساق البامبو" مع شخصية "غنيمة"، في شكل التطير، هذه المرأة التي "تؤمن بما تراه في نومها من أحلام إيمانا مطلقا، وترى في كل حلم رسالة لا يمكن إهمالها مهما كان حلمها تافها أو غير مفهوم...كانت تؤمن بكل ما يقوله أولئك المفسرون وتترقب حدوث ما يحيل رؤاها في المنام واقعا. وإلى جانب إيمانها بذلك كانت تنظر إلى أي شيء يحدث، مهما بدا بسيطا، على أنه إشارة لا يجب الاستهانة بها" [2]. فالاستشراف قد يكون على شكل حلم أو تنبؤ بشيء يمكنه أن يقع. وفي هذه الرواية كانت "غنيمة" مثالا على ذلك فقد سبق لها وتنبأت أن مكروها ما سيحل بهم، عند تعطل السيارة، "لو لم تتعطل السيارة في منتصف الطريق..لحصدت أرواحنا..في آخره ! –أمي رأت أن حادثا مأساويا كان بانتظارنا !" [3]

وأيضا "النحس سيطاردك. انظر ماذا حلّ بصديقك بعد ولادة ذلك الشيء البغيض" [4]. ومن كل ذلك تبرز المقصدية من توظيف هذه الاستباقات، حيث تخلق هذه المقاطع السردية لدى القارئ افق توقع وانتظار الحدث، إذ يتوجه انتباهه لمتابعة مصائر هذه التوقعات وهل هناك إمكانية لتحققها فعلا في المستقبل.

والشيء نفسه بالنسبة لشخصية ميندوزا الذي تنبأ بوفاة راشد. "يهز رأسه ويقول بصوت خفيض: –لن يعود هذا الرجل..لن يعود.." [5]. حيث مهد الراوي لموت راشد بإشارة استباقية تمثلت في التنبؤ.

وجاء في الرواية أيضا حلم "جوزافين "مستبقا وكاشفا لأحداث ستقع فيما بعد. وهو الحلم بأن يعيش ولدها "عيسى/هوزيه" في الكويت ويحظى برغد العيش هناك "لم تتوقف أمي عن الحديث حول أبي والكويت، والحياة التي تنتظرني"[6] ."أدركت أمي أن مستقبلا آمنا، قلما يتوفر لرجل ينتظرني هناك في الكويت"[7] . "ما انفكت أمي

[1] – نفسه، الفصحة نفسها .
[2] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 29.
[3] – نفسه، ص 30.
[4] – نفسه، ص 51.
[5] – نفسه، ص 80.
[6] – نفسه، ص 71.
[7] – نفسه ،ص 77.

تردد بين حين لآخر سيتحقق الوعد" [1]. وهذه استباقات موجزة تحفز القارئ لمتابعة التطور على مستوى الأحداث.

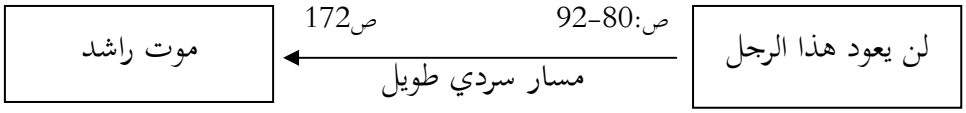
ولقد حفلت الجزاء الأولى للرواية بهذه الأحلام حتى أن معظم الأحداث كانت تسير وفق خطة منهجية للكاتب من أجل تحقيق ذلك الحلم، فكان بمثابة إعلان عما سيقع من أحداث لاحقة. وفي النص تكرّر كثيرا الحديث عن مستقبل "عيسى/هوزيه" وعيشه حياة مترفة شأنه شأن الكويتيين. من مثل: "سيعود ليعيش معي ما إن تتزوج أخواتي الثلاث، سينتقل للعيش معي في منزل والدتي"[2] . وقول" راشد" هنا هو بمثابة إعلان عن عودة "عيسى/هوزيه" للكويت وبأنه سيعيش في بيت العائلة هناك.

ونجد أيضا هذا الانتظار في قول "عيسى/هوزيه": "أصبحت أنتظر ذلك اليوم الذي سأصبح فيه غنيا قادرا على الحصول على ما أريد من دون جهد. كنت إذا ما انبهرت لمشاهدة إعلان لسيارة باهظة الثمن، تقول والدتي. "ستحصل على واحدة مثلها يوما ما..إذا ما عدت إلى الكويت"، وإذا ما أشرت نحو شيء في السوق لا تستطيع أمي شراءه، تقول "في الكويت ..هناك..سيشتري لك راشد واحدا مثله" "[3]

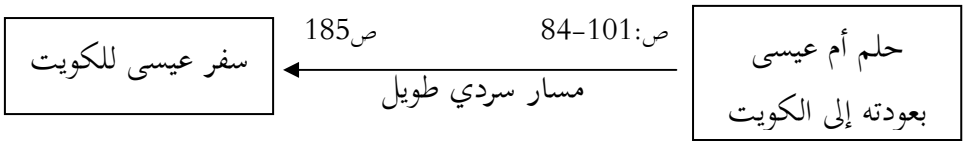
[1] - نفسه، ص 101.
[2] - نفسه، ص 78.
[3] - نفسه، ص 71

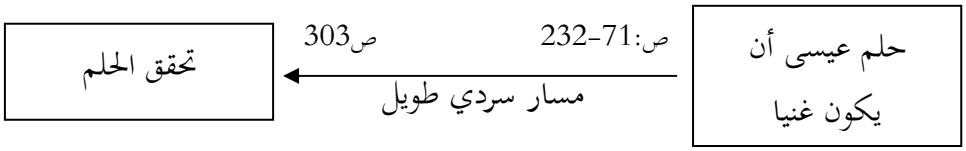
ومثل هذه الاستشرافات منها الغير محقق ومنها المحقق. وهذه الأخيرة تختلف مدتها تبعا للمسار السردي.

مثلا تحقق استشراف ميندوزا بأن راشد لن يعود.



وبتحقق أيضا حلم جوزافين بأن يعود ابنها عيسى/هوزيه إلى الكويت.





وهناك من الاستشرافات من لم تتحقق من مثل رغبة "راشد" في أن يعيش مستقبلا بعد تحسن الأوضاع مع ولده "عيسى/هوزيه" وأيضا تنبؤات وترقبات غنيمة التي لم تتحقق إلا في مخيّلتها. ونفس الشيء بالنسبة "لعيسى/هوزيه" فرغم أن حلم السفر للكويت قد تحقق ومعه تحققت الحياة المترفة التي كان يحلم بها إلا أن ذلك لم يملأ فراغ الشعور بنقص حب العائلة. يتحدّث عن ذلك في قوله: "نكبر وتبقى الأحلام في سنها صغيرة..ندركها..نحققها..وإذا بنا نكبرها بأعوام..أحلام صغيرة لا تستحق عناء انتظارنا طيلة تلك السنوات" [1]. فهذا الحلم الذي امتد على مدار الجزء الأول والجزء الثاني كان بمثابة استباق ممهد لحكايات أخرى. ونجد أن هذا الاستباق بدأ في شكله التمهيدي ليتطور بسفر "عيسى/هوزيه" للكويت وينتهي الحلم الذي كان قصيا لسنوات.

[1] – نفسه، ص 303.

يتبين لنا مما سبق أن تقنيتي الاسترجاع والاستباق يلبيان حاجة النصوص الروائية، فمن خلالهما فقط يتمكن الروائي من خلخلة النظام الزمني للأحداث. على نحو يوحي ببراعته، فالذهاب والإياب في الزمن يخلق نوعا من الجمالية النصية، حتى أن القارئ لا ينتبه لذلك التشويش الممارس على الترتيب الفعلي للحكاية.

2- محور المدة:

تختلف طبيعة النص الروائي، من حيث العلاقة بين مدة القصة أو ما يسمى بالزمن الروائي وطول الخطاب السردي الذي يقوم بتغطية تلك الفترة. وبالتالي فدراسة الحركة الزمنية للمقاطع النصية تكون "عبر مظهريها الأساسيين: تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة، ثم تعطيل أو إبطاء السرد ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة" [1]. إذ يمكن ملاحظة اختلاف مقاطع الحكي وتباينها بالنظر إلى مدة الأحداث، وطول المقاطع السردية في النص التي تغطي تلك الفترات. ومن ثمة يكون الكشف عن سرعة الحركة السردية أو بطئها.

2- 1: على مستوى تسريع الحكي:

حيث يكون زمن القصة أكبر من زمن السرد إذ يتم سرد القصة دامت مدة زمنية طويلة في مساحة نصية صغيرة. إن لهذا التسريع عامة تقنيتين: الخلاصة والحذف:.

أ. **الخلاصة** (Sommaire):

تقنية زمنية يلجأ إليها الراوي في حالتين؛ الأولى: حين يتناول أحداث حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة فيقوم بتلخيصها في زمن السرد، وتسمى الخلاصة الاسترجاعية. الثانية: حين يتم التلخيص لأحداث سردية، لا يحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر [2]. فمن خلالها يتمكن الروائي من تقديم أخبار موجزة لأحداث تخص الماضي البعيد أو تخص حاضر القصة. ويعد الناقد بيرسي لوبوك Percy Lubockأوّل من فطن للعلاقة بين الخلاصة واستذكار الماضي. ذلك أن

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 144.

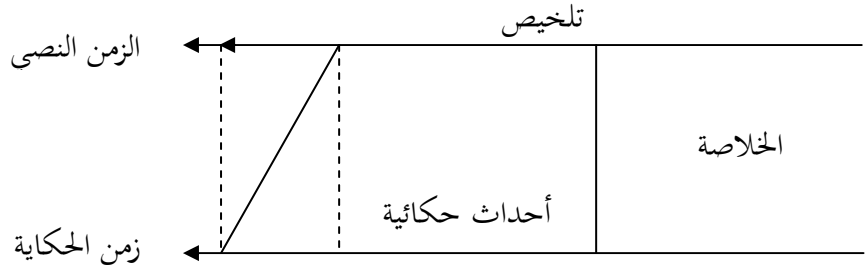
[2] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص 39.

"السمة الغالبة للخلاصة هي ارتباطها بالأحداث الماضية، غير أن هذا لا ينفي وجود خلاصات كثيرة، تتعلق بالحاضر، وتصوّر مستجداته، أو تستشرف المستقبل. وتلخص لنا ما سيقع من أفعال وأحداث" [1]

فالروائي قد يلجأ لأسلوب السرد التلخيصي لأحداث ماضية، فيقدّم تلك الفترة في استعراض سريع من خلال ملخصات قصيرة وقد يكون القفز إلى الأمام، بتقديم خلاصات تتعلق بما سيقع من أحداث على المدى القريب أو البعيد. إذ يمكن "أن نلخص حدثا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة." [2]

وتستخدم هذه التقنية لتغطية الزخم الكثيف للأحداث والتي قد لا يسمح فضاء الرواية بعرضها جميعا. وللخلاصة وظائف منها المرور السريع على فترات زمنية طويلة، وما وقع فيها من أحداث ومحاولة سد هذه الثغرات، والربط بصورة تفصيلية، وتقديم الاسترجاع، وتسريع السرد، وتجاوز أحداث ثانوية [3].

وتتخذ الخلاصة الشكل التالي:



في الخلاصة نلاحظ تسريع زمن الأحداث الحكائية لتتناسب وسرعة الزمن النصي.

ويبرز أسلوب التلخيص في "ساق البامبو" بشكل جلي نظرا لزخم الأحداث التي تعرضها. نقرأ فيها "جدك عيسى وشقيقه شاهين آخر ما تبقى من الذكور في العائلة في تلك الأيام البعيدة، شاهين توفي في سن صغيرة قبل أن يتزوج، أما عيسى فقد تزوج في سن متقدمة من جدّتك غنيمة لينجب والدك راشد، ليصبح بعد وفاة أبيه الرجل الوحيد في العائلة" [4]. لقد لخص الروائي ما يتعلق بهذه العائلة التي اختفى منها

[1] –نفسه، الفصحة نفسها.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 145.

[3] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص 39.

[4] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 34–35.

كل الرجال إثر تعرضهم للموت، وهي بمثابة خلاصة تتعلق بماضي الشخصية الرئيسية في الرواية. قصد التمهيد للحديث عن شخصية راشد آخر رجال العائلة.

نقرأ كذلك "اتصلت والدتي بمنزل جدّتي مرات عدة، ولكنها لم تكن تحصل على شيء سوى الشتائم والصراخ الذين يسبقان النغمة المعتادة: طوط..طوط..طوط! أوصت ممن يعملن في الكويت بتتبع أخبار أبي، إلا أن خبرا واحدا عنه لم يردها. سألت عنه في سفارة بلده في مانيلا، ولكن لا تجاوب من قبل العاملين فيها. انتظرت طويلا" [1]. نلاحظ في هذا المقطع وجود مجموعة من الأحداث رافقت "جوزافين" والدة "عيسى/هوزيه" في بحثها عن والده، حيث قام الروائي بتلخيص تلك الأحداث الممتدة لفترة طويلة في أسطر معدودة.

ونجد الخلاصة أيضا في مثل "كانت أمي في أول شهور حملها من ألبرتو في ذلك الوقت. وما إن أنجبت أدريان، حيث بلغت منتصف الثالثة من عمري. قررت أمي الاستقرار في منزل زوجها، بعد أن كانت إقامتها فيه لا تتجاوز الشهور الأربعة، في فترة إجازته التي يقضيها في الفلبين... لم تستقر أمي طويلا، مع تزايد احتياجاتنا، حتى شرعت في التفكير بالسفر من جديد، وبعد أن بلغ أدريان شهره السادس سافرت أمي للعمل في البحرين" [2]. وهنا يلخص الروائي أو "عيسى/هوزيه" فترة حمل والدته بأخيه أدريان وبعدها سفرها إلى البحرين عندما أتم ستة شهور، حيث مرّ على هذه المدة التي دامت شهروا مرورا سريعا، ملخصا تلك الأحداث ومتجاوزا بعض التفاصيل التي قد تتصل بالحكاية. فذكره لها لم يتجاوز تلك السطور أعلاه.

ويبدو التلخيص واضحا في قول "عيسى/هوزيه": "تسكعنا، نحن المراهقان، الفتاة الـ Mestiza والشاب الـArabo، في شوارع مانيلا، نشرب الشاي المثلج أمام أكشاك العصائر على الأرصفة..زيارتنا لفورت سانتياغو، المعسكر الإسباني القديم. رحتنا صعودا في الجبال، نزولا إلى الوديان، ولوجنا كهوف بياك-نا-باتو. جلوسنا أمام بركان تا-آل الشهير" [3]. فهو يستعرض من خلال هذا الملخص مغامراته مع ابنة

[1] - نفسه، ص 81.
[2] - نفسه، ص 81-82.
[3] - نفسه، ص 110-111.

خالته ميرلا في فترة مراهقته. بتقديم موجز عن ما قاما به هما الاثنين من رحلات. حيث قدّم الأحداث بشكل موجز وسريع.

وتظل أهمية الخلاصة "تكمن في تسريع وتيرة السرد، والقفز على الفترات الميتة من زمن القصة، وتلحم السرد بربط أجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض، وتحصن السرد الروائي ضد التفكك والانقطاع"[1]

وفي النص كذلك نجد تلخيص استذكاري، يعرفنا من خلاله الروائي على واحد من الأبطال القوميين كان مولعا به يقول "صبيحة السابع والعشرين من أبريل 1512 عندما خرج لاپو-لاپو يقود ألفا وخمسمئة محارب مسلحين بالبارونغ والرماح والكامبيلان والكالاساغ في معركة ماكاتان على رأس قوة قوامها 549 محاربا...راغبا بتنصير سلطان الجزيرة بعد أن تمكن من تنصير سكان الجزر الأخرى المجاورة" [2]. فلقد تم تقديم موجز للبطولات التي حققها هذا السلطان، من خلال عملية تلخيص وقفز على التفاصيل الأخرى المتعلقة بالأحداث التي دامت فترات طويلة من الزمن، اكتفى الراوي بالإشارة إليها في النص، فلم يتوقف للتعمق أكثر في الحديث، وإنما اختار تسريع السرد.

ونفس الشيء مع بطل قومي آخر، وعن كبرى المسارات في حياته جاء في النص: "كتب روايته (لا تمسني)، فضح من خلالها ممارسة الإسبان وانتهاكاتهم الشنيعة بحق الشعب الفلبيني. تبعها برواية (المخرب). أرد أن يوقظ الفلبين من خضوعهم لإسبانيا. تفاعل معها الناس. ثارت حفيظة الإسبان. اعتقلوه. لم يلبث في السجن طويلا حتى تم إعدامه. ثار الشعب ونجح الفلبينيون في طرد المستعمر" [3]. فعل بطل الفلبين القومي "خوسيه ريزال" الكثير في حياته لكن الراوي سرّع الأحداث من خلال تقديم عام لهذه الشخصية، لأن النص لا يتسع لمعالجة تفاصيل حياته، وبالتالي تم الإشارة إليها فقط حتى لا تكون في النص ثغرات حين يتم ذكر أقواله المأثورة.

[1] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص 41.
[2] –سعود السنعوسي ساق البامبو ، ص 208.
[3] – نفسه، ص 258. ،

ونجد الخلاصة أيضا في حديث "عيسى/هوزيه" مع "إبراهيم سلام" عن الإسلام، يوجز تلك المعلومات التي أخبره بها عن هذا الدين بقوله: "حدّثني كثيرا عن الإسلام. أثار اهتمامي بعض التشابه بين القرآن والكتاب المقدّس. أهو دين جديد كما منت أحسب، أم تتمة لأديان سبقته؟ حدّثني إبراهيم عن الصحف الأولى التي أشار لها القرآن. وبسؤالي عن تلك الصحف أجابني ممسكا بالمصحف بين يديه مترجما لفقرات عدة، أتذكر إحداها كان من سورة اسمها النساء" [1]. وفي هذا السياق لخص "عيسى/هوزيه" أحاديثه مع صديقه فيما يخص الإسلام، واكتفى بعرض سريع لأهم ما تعلّمه عن هذا الدين.

وعن العذاب الذي كان يقضيه "عيسى/هوزيه" في عمله الشاق كبائع على الطرقات على مرّ أيام يتحدث ملخصا ذلك بقوله: "أمام عربة موز، في مانيلا تشاينا تاون، كنت أقضي نهاري كله. أحصل من عملي هذا، على عمولة بيع وحسب، تتفاوت بين يوم وآخر، ولكنها، وحتى في أيام السبت والأحد، أكثر أيام البيع، لم تكن تساوي شيئا" [2]. ففي هذه السطور تم تلخيص المعاناة التي مرّ بها البطل، بعد تركه للمدرسة. فهذا التقديم فيه ذكر حالته بشكل سريع دون رصد للتفاصيل.

ولقد قام أيضا باستعراض روتينه اليومي في الديوانية مع أصدقائه، فقدّم عن ذلك ملخصا بقوله: "نقضي أوقاتنا في الديوانية بين لعب الورق أو متابعة مباريات كرة القدم، الحقيقية منها أو تلك التي يتنافس عليها عبد الله ومهدي على الشاشة. يدندن تركي أحيانا بآلة العود. وإذا ما تسلل الملل إلينا شرع الأصدقاء في الحديث عن علاقاتهم الغرامية. عبد الله حريص جدا على أداء الصلاة في أوقاتها خمس مرات في اليوم" [3]

يبدو بصورة عامة أن "ساق البامبو"، تضمنت بعض الأحداث الملخصة، والتي كانت عبارة عن سرد موجز، لجأ إليه الراوي كأسلوب يعينه على ذكر مجمل الحوادث رغم كثافتها وكثرتها. وعرضها ببساطة دون التفصيل فيها. فقد قام بتسريع وتيرة الزمن داخل النص. فكانت الأحداث على كثافتها تنقل بإيجاز تام سواء كانت استرجاعا للماضي أو متعلقة باللحظة الآنية والتي يتم تلخيصها لأنها لا تحتاج في النص لتوقف زمني طويل أو مساحة كبيرة، فيأتي الحديث عنها في مقاطع سردية لا تتجاوز السطور التي كتبت فيها.

[1] - نفسه، ص 296.
[2] - نفسه، ص 133.
[3] - نفسه، ص 355.

ب. الحذف (Ellipse):

الحذف تقنية أخرى تستخدم لتسريع السرد. تقضي بإسقاط فقرة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث [1]. إذ يمكن اعتبارها عملية إخفاء متعمدة من قبل الروائي. ويظهر ذلك "عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشار إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل "ومرت بضعة أسابيع"...أو "مضت سنتان...إلخ.." " [2]. والفترة المسكون عنها أثناء الحكي: هي التي تعمل على تسريع السرد. يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي. لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى. تساعد تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية [3]. فمن خلالها يمكن فهم التحولات الماثلة في الرواية، والتي تجعل القارئ يخمن الفترات الزمنية الميتة والتي تم تجاوزها.

ويقسم جنيت الحذف إلى ثلاثة أقسام:

- **الحذوف الصريحة:** تصدر إما عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردح من الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجمّلات سريعة جدا من نمط "مضت بضع سنين" (وفي هذه الحالة فإن هذه الإشارة هي التي تشكل الحذف بما هو مقطع نصي، والذي لا يساوي عندئذ الصفر تماما)؛ وإما عن حذف مطلق (درجة الصفر في النص الحذفي) مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية (ونمطه هو "بعد ذلك بسنتين" [4]. نفهم من قوله هذا أن هذا النوع من الحذف ينقسم بدوره إلى نوعين:

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص 41.

[4] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 117-118.

✓ **حذف محدد:** ويتم فيه الإعلان عن المدة المحذوفة من زمن القصة بشكل صريح[1]. تظهر من خلال مؤشرات محددة.

✓ **حذف غير محدد:** لا يتم فيه تحديد المدة المحذوفة، حيث يصعب على القارئ معرفة ثغرتها حقيقة. وهو "ما تمت الإشارة إليه في النص، ولكن من غير أن يحدد الراوي مقدار فترته الزمنية على نحو بارز ودقيق." [2]

– **الحذف الضمني:** يوجد في مقابل الحذوف الصريحة ما يسمى بالحذف الضمني، إذ لا يمكن نسج عمل روائي دون أن يكون هناك قفز على بعض الفترات في زمن القصة. ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة [3]. إذ يمكن للقارئ أن يتفطن لتلك الفجوات الموجودة في النص. ذلك لأن الروائي عاجز عن التزام تعاقب الزمن أثناء السرد. وهذا النوع لا توجد مؤشرات يمكن الاستدلال بها في الكشف عن وجوده مثل الحذوف الصريحة، ولكن يمكن التنبه لوجود انقطاع في استمرارية الزمن.

– **الحذف الافتراضي:** يشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود مؤشرات وقرائن، يمكن من خلالها الكشف عن تلك الثغرات والقفزات التي يخلقها الروائي. وكما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه جنيت genetteفليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفة سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية

[1] – محمد بوعزة، تحليل الخطاب السردي، ص 94.

[2] – نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، نقلا عن ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، ص209.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 162.

تشملها[1]. ولعلّ الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتا، أي إلى حين استئناف القصة، من جديد، لمسارها في الفصل الموالي. [2]

وستكون هذه التقسيمات لأشكال الحذف هي الإطار المنهجي في تتبع تمظهرات هذه التقنية في ساق البامبو، وذلك بإعطاء نماذج تتناسب والأنواع المذكورة أعلاه.

- **الحذوف الصريحة:**

إن الإعلان عن المدة الزمنية المحذوفة من القصة، هو السمة المميزة لهذه المدوّنة، إذ نجد أن الروائي كشف عن الفترة الزمنية المقفوز عنها بشكل صريح، حيث عمل على تجاوزها ولكنه لم يتستر على ذلك وإنما عمد إلى التصريح عن تلك القفزة المسكوت عنها، حتى تتميز المقاطع الحكائية عن بعضها.

ومن أمثلة الحذوف المكشوفة مدّتها بشكل دقيق لدى القارئ نقرأ في نص الرواية ورد على لسان البطل: "بعد شهر أمضيته في بيع الموز في مانيلا تشاينا تاون، وشهر آخر في عملي لدى المركز الصيني، قررت زيارة بيتنا في فالنسويللا" [3]. في هذا المقطع السردي تم حذف فترة زمنية قدرت بشهرين، حيث وضح أن عودته للمنزل كانت بعد تجواله كبائع للموز و وظيفته الأخرى في المركز الصيني. وتلك الفترة لا يعلم القارئ ما الذي حدث فيها، حيث تم إسقاطها لأنها لا ترتبط بمضمون الحكاية.

وكذلك نجد الحذف في المثال التالي: "ثلاثة أيام مضت على اجتماع العائلة. كنت في شقة غسان، أشعر بالبرد رغم اعتدال الجو بالنسبة إليهم، أحكم قبضتي على كوب قهوة" [4]. يتستر الروائي عن ذكر الأحداث التي وقعت في اجتماع العائلة، إذ عمل على إقصائها ولم يتحدّث عنها واكتفى فقط بالإشارة إلى زمن الحذف والمقدر بثلاثة أيام مضت، وبالتالي أصبح القارئ لا يعرف شيئا مما حصل أثناء تلك الفترة.

---

[1] - نفسه، ص 164.

[2] -نفسه، الصفحة نفسها .

[3] - سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 143.

[4] - نفسه، ص 226.

وأيضا قوله: "بعد ما يربو على الشهرين من عيد الفطر. استيقظت من نومي في ساعة مبكرة على صوت الخراف في فناء البيت الداخلي. تمأمئ وتجيبها الخراف الأخرى في بيوت الجيران، وكأنهم يتبادلون التهاني في العيد، أو ربما يودعون بعضهم البعض قبل مجزرة جماعية صباحية تسيل فيها دماؤهم" [1]. يتحدث الروائي عن فترة ما بعد الشهرين أما ما حدث قبل ذلك فقد تحاشى الحديث عنه، هذا يعني أنه تجاوز كمية كبيرة من الأحداث التي وقعت بعد العيد الأول وحتى قدوم عيد الأضحى، أي مدّة زمنية تقدّر بالشهرين، ويمكن تبرير ذلك بأن هذه الفترة لم تكن فيها حوادث مهمّة تخدم الحكاية وكذلك فإن هذا التجاوز ما هو إلا رغبة منه في تسريع الأحداث وبالتالي كان انتقاؤه لما وقع من حوادث في هذا اليوم.

وما نلاحظه في الأسئلة السابقة أن إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح جاء في بداية كل مقطع سردي، ولقد جاء "استخدام هذه التقنية أي تقديم الإشارة إلى الفترة المحذوفة في مستهل المقطع النصي للحذف، وفائدة هذه الطريقة الأخيرة ظاهرة وملموسة، وهي تجنب الالتباس الذي يمكنه أن يحصل للقارئ من جراء تأخير الإعلان عن الحذف وعدم تحديد مدته في الوقت المناسب"[2]. كذلك يمكن أن تتأجل الإشارة إلى تلك المدة، بحيث لا تقع في مستهل الكلام المدة الزمنية التي تم القفز عليها من مثل ما سقناه سابقا، وكمثال على ذلك هذا المقطع السردي المتضمن في نص الرواية، يقول البطل "تركت الكويت في أغسطس 2008، أي قبل حوالي ثلاث سنوات من اليوم، تاركا فيها كل شيء ما عدا قنينة زجاجية تحمل تراب أبي، وعلما كويتيا صغيرا كنت قد ثبتته إلى مؤخرة دراجتي الهوائية ذات يوم، ونسخة من القرآن باللغة الإنجليزية وسجادة صلاة لا أدري متى سأستخدمها بانتظام وصدفة إينانغ تشولينغ المشروخة الخالية من جسدها" [3]. وواضح هنا أن التصريح عن المدة المحذوفة ورد متأخرا قليلا بخلاف الأمثلة السابق. ويبدو بذكره لتلك المدرة الزمنية التي قدّرت بثلاث سنوات، أنه تجاوز العديد من الأحداث التي كان بإمكانه أن يلتفت إليها في نص الرواية، لكنه اختار القفز عليها رغبة منه في تسريع السرد.

[1] – نفسه، ص 285.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 160.

[3] –سعود السنعوسي ساق البامبو ، ص 394.

ويلاحظ جنيت Janet ، بعد ذلك أن كلا النوعين (تقديم وتأخير الإعلان) يمكنه أن يضيف، إلى الإشارة الزمنية الخالصة، إشارة إلى المضمون القصصي المتصل بمضمون الحذف، وبفضل هذه الإشارة تصبح لدينا فكرة عن المحور أو الغرض الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه. [1]

وعن تلك الحذوفات التي يتم التصريح بالفترة الزمنية المحذوفة بشكل غير دقيق نسوق هذه الأمثلة:

نقرأ في الرواية قول البطل "ما كان للمكان أن يتسع لي، مع مرور الأشهر، لولا اتساع المساحة في بطن والدتي التي بدأت تبرز وتستدير، والتي تستطيع أن تخفيها طويلا تحت ملابسها الفضفاضة"[2]. فالروائي هنا تابع سرده للأحداث مع إسقاط فترة غير محددة تقدّر بالأشهر. حيث أصبح القارئ لا يدرك أي شيء عن علاقة والده راشد والأم جوزافين بعد زواجهما. لنجده يختار من مجموع الأحداث، حمل والدته بعد مرور الأشهر.

نجد أيضا الحذف غير المحدد في مثل قوله "سنوات عدة عشتها في أرض ميندوزا أستمع فيها إلى حديث أمي: "يوما ما ستعود إلى بلاد أبيك"، وحين عدت إلى بلاد أبي وجدتهم متورطين بي، يريدونني ولا يريدونني" [3]. فهو يستهل حديثه بإعلانه عن تلك الفترة وأشار إلى ذلك بكلمة سنوات، أي أنها فترة زمنية غير محدّدة، لا نعلم كم دامت لكن الأكيد أنها فترة طويلة، وعلى مدى هذه السنين التي قضاها الراوي البطل في أرض ميندوزا، القارئ لا يدرك تفاصيل ما حصل فيها سوى أنه عاش على أمل لقاء والده. وذلك من أجل تسريع وتيرة السرد.

ونفس الشيء نجده في قوله "أيام طويلة مرت من دون أن أفتح بريدي الإلكتروني، اكتفيت بما يشبه اليقين بأن رسالة واحدة من بين عشرات الرسائل الإعلانية سوف تكون لميرلا" [4]. تقدر الفترة التي تم إسقاطها من زمن القصة بأيام طويلة، مرّت على فتح بريده الإلكتروني، وما حدث قبل ذلك تم تجاوزه و لا يعلم القارئ عنه شيئا سوى ما تم ذكره بعد تلك الأيام.

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 160.

3_سعود السنعوسي ساق البامبو، ص 42.

[3] – انفسه، ص 224.

[4] – نفسه، ص 330.

ويبرز الحذف غير المحدد في مثال آخر كهذا "في أحد أيام رمضان، قبل منتصفه بقليل، اجتمعت العائلة في بيت جدّتي لتناول وجبة رمضانية خاصة، تأتي بعد وجبة الإفطار وقبل وجبة السحور"[1]. فالراوي يخبرنا باجتماع العائلة على المائدة، ويذكر أن ذلك كان في أحد أيام رمضان، قبل منتصفه، وهي فترة غير محددة، حيث لا يعلم القارئ متى كان ذلك اليوم حقيقة، وأيضا فهو يجهل ما حصل قبل ذلك التاريخ المعلن عنه، حيث تم القفز عن الأحداث التي كان من الممكن أن تكون موجودة في الأيام الأولى لرمضان فكان من أمر الروائي أن سكت عن ذلك، ويقفز إلى الأمام ليتوقف عند الأحداث التي قبل أن ينتصف هذا الشهر بقليل.

وأيضا نجد الحذف غير المحدد في مثل "بعد أيام من لقائي مشعل، دخلت الديوانية أخيرا. ذلك المكان الذي طالما حدثتني عنه أمي. يكاد لا يخلو بيت في الكويت من تلك الغرفة الخارجية التي اسمها..ديوانية. في ذلك المكان يجتمع الأصدقاء عادة" [2]. فالراوي في هذا المثال يخبرنا عن دخوله للديوانية بعد مرور أيام على أول لقاء مع صديقه، حيث تم إسقاط ما كان قبل ذلك اللقاء ولقد تجاوز تلك الأحداث لأنها في نظره لا تؤثر على السياق الحكائي العام، فكانت الأحداث التي وقع اختياره عليها لسردها هي الديوانية المكان الذي طالما كان يسمع عنه من والدته وأراد أن يدخله ويكون من الأعضاء فيه.

وبالتالي فتجاوز بعض الفترات الزمنية للقصة، والتي كثيرا ما يلجأ الراوي للإعلان عنها صراحة سواء كان بتحديد دقيق للفترة التي تم حذفها أو بتحديد تقريبي لها، لا يؤثر في مجرى الأحداث وأيضا فهو لا يحدث ثغرات في الفهم، بل العكس يظهر التلاحم بين المقاطع السردية داخل نص الرواية. ومن ثمة براعة الروائي في كونه يجيد تنسيق وتنظيم ذلك.

[1] – نفسه، ص 264.

[2] – نفسه، ص 352.

- **الحذف الضمني:**

إن رواية "ساق البامبو" تتضمن صيغ الحذف بشكل جلي. لأنها تغطي قصة حياة الشخصية البطلة والمساحة النصية في الرواية لا تستطيع بكل تأكيد احتواء ذلك الزخم الحدثي. وبالتالي فهي تتضمن أنواعا أخرى من الحذف غير المعلن، الضمني، هذا الأخير لا يستدل على وجوده بسهولة، وتتطلب فطنة القارئ ويتم اكتشاف تلك الثغرات الموجودة بعد المراجعة والتدقيق. أي أن الحذوف الضمنية هي "تلك التي لا يصرّح في النص بوجودها بالذات والتي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية السردية." [1]

ويمكن أن نستدل على هذا النوع من الحذوف في نص "ساق البامبو"، من خلال تتبع التسلسل الزمني الذي تأخذه الأحداث في القصة، فكثيرا ما نجد الروائي يتوقف عند خط زمني معين، ومن خلاله ينكشف الزمن المحذوف بسهولة ويسر، ومن ثمة يمكن التعرّف على تلك الثغرات والبؤر الزمنية المتجاوزة في الرواية.

يضعنا الروائي في الجزء الثاني عند خط زمني معلوم نستدل عليه بقوله "بلغت الثانية عشر في عام 2000" [2]. وتتابع الأحداث معلنة عن هذا التاريخ "في عام 2004، ظهرت ماريا في حياتنا"[3]. نفهم أنه تم حذف أربع سنوات من زمن القصة، وفي الجزء الثالث يتوقف بالأحداث عند فترة معينة ويذكر أنها كانت "ذات ليلة في منتصف عام 2005" [4]. أي مرور عام ونصف، والجزء الرابع يستفتحه بقوله "مطار كئيب ذلك الذي حطت به الطائرة يم الأحد، الخامس عشر من يناير 2006"[5]. وفي الجزء الخامس يقف عند خط زمني آخر معلوم نستدل عليه في هذا القول "في أبريل 2008 استحالت الكويت إلى مساحة إعلانية ضخمة" [6]. أي مرور سنوات أخرى من زمن القصة. ثم من خلال

[1] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 119.
[2] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 103.
[3] – ا نفسه، ص 125.
[4] – نفسه، ص 153.
[5] – نفسه، ص 185.
[6] – نفسه، ص 339.

الأحداث يتجاوز الزمن ليقف به يوم "الخميس الثامن والعشرون من يوليو 2011"[1]. فمن سنة 2008 إلى 2011 مرّت ثلاث سنوات، تم حذفها من زمن القصة.

فهذه السنوات المحذوفة والتي تم تجاوزها في النص إشارات زمنية ترتبط بمقاطع سردية ومن خلال تلك الإشارات كان أمر تقدير المدّة المحذوفة فيها متيسرا. حيث يمكن معرفة الفترة الزمنية التي تم إسقاطها أو تجاوز الحديث عنها.

والتفطن لهذه الحذوفات الزمنية على وجه العموم يمكننا من تقدير الزمن الحقيقي الذي يُغطيه السرد. إن الحذف الضمني ميزة، جل الروايات الحديثة، لأنه من غير الممكن أن نجد رواية لا يتخللها حذف ضمني يطرأ على نسقها الزمني.

وفي رواية"ساق البامبو" استطاع الروائي التلاعب بالخيط الناظم للأحداث ذلك من خلال التصرّف في ترتيبها. وانتقائه ما يتناسب مع الحكاية وما يستحق أن يروى، وإسقاط ما لا يستدعي تطور الحبكة القصصية وجوده.

ويبدو استعمال مثل هذه التقنية في "ساق البامب" أكثر بروزا للعيان. بحيث نستطيع تتبع المنحى الزمني المتسلسل الذي تأخذه الأحداث في القصة، أن نتعرف على مواطن الحذف الضمني أو على الأصح أن نقف على الثغرات التي تترتب عنه في مجرى السرد [2]. فالروائي في نص الرواية وإن خلق بعض الثغرات والفجوات داخله، وتحاشى الحديث عن كثير من الفترات، إلا أنه استطاع أن يسدّ ذلك النقص، بإمداد القارئ إشارات زمنية يقف عندها بين الفينة والأخرى، تاركا الفرصة سانحة أمامه ليكشف تلك القفزات والحذوفات. واستخدام هذه التقنية في تسريع وتيرة السرد اقتضتها الضرورة لتغطية ذلك الزخم الكبير من الأحداث التي رافقت البطل في حياته.

[1] – نفسه، ص394.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 163.

- **الحذف الافتراضي:**

سبق وأشرنا إلى أن هذا النوع من الحذوف لا يمتلك قرائن واضحة تسعفنا في الكشف عنه. إلا من خلال تلك الانقطاعات في الزمن، التي يمكن الإحساس بوجودها أثناء الانتقال إلى مقاطع سردية أخرى. ومتابعة تسلسل أحداث جديدة. وفي هذه الحالة يمكن للقارئ الاستشعار بوجود هذا القفز من خلال ذلك البياض المطبعي بين الفصول.

يظهر هذا النوع من الحذف في الرواية في الصفحات التالية:

من الصفحة:51 نهاية الجزء الأول إلى الصفحة:55 حيث يقع الحذف الافتراضي. (الراوي/البطل) يتحدث في الصفحة: 51 عن مغادرة والدته الكويت وسفرها للفلبين ثم يخلف في الصفحات بياضا كبيرا لينتقل إلى الصفحة: 55 ويتحدّث عن نشأته في أرض جدّه ميندوزا في الفلبين.

ومن الصفحة: 128 نهاية الجزء الثاني إلى الصفحة: 131 حيث يقع نفس الحذف، ففي الصفحة: 128 يتحدّث عن مغادرة ميرلا المنزل ثم يخلف بياضا كبيرا في الصفحات التي تلي الصفحة السابقة إلى الصفحة: 131 يتحدّث عن رغبته في ترك الدراسة والبحث عن عمل.

ومن الصفحة: 181 نهاية الجزء الثالث إلى الصفحة: 185 يترك الروائي بياضات، ففي الصفحة: 181 يتحدّث عن وجوده في المعبد يتضرّع للرب، لينتقل بعدها في الصفحة: 185 ويسرد لنا الأجواء في المطار في أول سفر له للكويت.

من الصفحة: 290 نهاية الجزء الرابع إلى الصفحة: 293 حيث نجد نفس البياض على مستوى الصفحات، ففي الصفحة: 290 يتحدّث عن بيت الطاروف والقيود التي يفرضها هذا اللقب على حامله، لينتقل في الصفحة: 293 ويتحدّث عن أول أيام عيد الأضحى وزيارة إيمان لبيت الطاروف.

من الصفحة: 389 نهاية الجزء الخامس إلى الصفحة: 393، حيث نجد ذلك البياض بين الصفحات، ففي الصفحة: 385 يكتب "عيسى/هوزيه "أول أسطر حياته بالفلبينية، لينتقل في الصفحة: 393 ويتحدّث عن نهاية الفصل الأول من هذه الرواية.

وأخيرا يمكن القول أن الحذف باختلاف أنواعه، هو من أبرز التقنيات المستعملة في تسريع وتيرة الزمن، في النصوص الروائية وبالتمييز بين المستويات الثلاثة المشار إليها سابقا (حذوف صريحة، ضمنية، وافتراضية). يمكن معرفة أدق تجليات هذه التقنية داخل النص ومظاهر تحقيقها داخله. فمثلا الحذوف الصريحة، تكشف عن نفسها صراحة من خلال إشارات وقرائن يمكن الاستدلال عليها في النص بنوعيها المحدّدة تحديدا دقيقا، أو الحذوف غير المحدّدة والتي تأخذ الطابع التقريبي. وتلك التي لا يصرّح بوجودها وإنما توكل هذه المهمة للقارئ للكشف عنها كالحذف الضمني والافتراضي. يمكن اعتبارها أهم التقنيات الزمنية والكشف عن طريقة اشتغالها في النص الروائي كما سبق وذكرنا في الأمثلة المشار إليها أعلاه أبان عن كونها عنصر بنائي لا غنى عنها في تسريع السرد، وإمكانية الروائي تغطية قدر كبير من الأحداث المتسلسلة والمتتابعة، بلجوئه إلى مثل هذه التقنية.

2– 2: على مستوى إبطاء الحكي:

تكون فيه مساحة الحكاية أصغر بالمقارنة مع مساحة النص. إن من مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السارد في بعض الأحيان، أن يتمهل، في تقديم الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيّز نصي واسع من مساحة الحكي، معتمدا تقنيتين، تمكننا من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكي هما: الوقفة والمشهد [1]. فمثلما هناك تقنيات يحدث من خلالها تسريع للسرد، ستكون له أخرى يبطئ فيها، حيث يتم تعطيل زمنية السرد.

[1] – أحمد مرشد، البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، ص 103.

أ. الوقفة (Pause):

عبارة عن توقفات يحدثها الروائي، تسهم في تعليق الزمن السردي. ويتحقق ذلك في الوقفات الوصفية التي "تمطط الزمن السردي، وتجعله وكأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته" [1]. إن للوصف دوره في الحد من سرعة الزمن السردي، فحين ينصرف الروائي عن تتابع سرد الأحداث، لوصف المشاهد أو الحالات فإن ذلك حتما سيؤدي لتعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لأن ينتهي من وصفه.

تشتغل الوقفة الوصفية على حساب الزمن الذي تستغرقه أحداث القصة، وبذلك يحدث خلل في إيقاع الزمن السردي، إذ يسهم الوصف في تجميد حركته. وبالتالي يحدث "انعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة و وقف للسرد بمعناه المتنامي" [2]. فإذا كانت هذه التقنية ذات كتابة مطلقة، يتسع فيها زمن القصة، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء. ومن هنا لابد من تحديد الوظائف التي يؤديها الوقفة في النص الروائي.

- الأول جمالية: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي.

- الثانية توضيحية أو تفسيرية: أي تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي. [3]

يؤدي الوقفة في النص الروائي، الوظيفة الجمالية، التزيينية، وهي بمثابة فسحات للراحة، يتوقف فيها الروائي أمام المشاهد والمواقف يتأملها وينقل أوصافا خاصة بها، والوظيفة التفسيرية الخادمة لحبكة النص،

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 165.
[2] – نفسه، ص 179.
[3] – ينظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 79.

حيث يتم تقديم الشخصيات والأشياء، والأماكن، مما يجعل الوصف عنصرا مهما يسهم في إعطاء النص أبعاده الدلالية.

واستنادا إلى هذا الفهم للوقفة نستطيع التوصل لكيفية اشتغال هذه التقنية واستخدامها في نص ساق البامبو.

نقرأ في الرواية وقفة تستند إلى التأمل في قول البطل "في ذلك المكان الرهيب، حيث يلتقي العمالقة، الأشجار التي تخترق السماء بطولها، والجبال الصخرية التي تجثم على صدر المكان بعظمتها"[1]. وأيضا: " "روح المكان". سرحت بعيدا..طفت بنظري حول الصخور الكبيرة والأشجار العملاقة والكهوف العظيمة. أقسم بأني كنت أستمع إلى وشوشة الصخور من حولي..حفيف الأشجار..خرير الماء..كل شيء يهمس بشيء أجهل لغته" [2]

في كلا المقطعين يتوقف اندفاع الأحداث إلى الأمام، عند الاستراحة التي اختارها الروائي وهو يتأمل عظمة تلك الأمكنة التي زارها وكان مأخوذا بجمالها الساحر. فوصف الأشجار، والكهوف، والجبال والسماء، كاشفا عن ذلك الشعور الغريب الذي كان يعتمل في نفسه.

نلاحظ أن مظاهر لوصف تتفاعل مع الشخصية وتتفاعل مع شعورها أثناء التأمل. فنراها وهي تحس بالارتياح في رحب الطبيعة كما ونراها تحس بالضعف والخوف في لحظات معينة وكمثال على ذلك الوقفة التي يصف من خلالها الراوي حزنه وكآبته لأن ينتهي المقطع راصدا و واصفا ما يعتري داخله من ضياع "شعوري باللاجدوى أخذ يتضخم بداخلي تجاه حلم كان قصيا، أصبح اليوم حقيقة. تتكشف لنا حقيقة أحلامنا كلما اقتربنا منها عاما بعد عام. نرهن حياتنا في سبيل تحقيقها. تمضي السنون. نكبر وتبقى أحلامنا سنها صغيرة..نذكرها..نحققها..وإذا بنا نكبرها بأعوام..أحلام صغيرة لا تستحق عناء انتظارنا طيلة تلك السنوات"[3]. يقف متأملا حاله وما آلت إليه، فيكشف دواخله التي أحاطها اليأس من كل جهة. إزاء حلمٍ

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 112.
[2] – نفسه، ص 115.
[3] – نفسه، ص 303.

صغير، رافق صاحبه على مدى سنوات، ليكبر هو ويظل الحلم كما هو صغير فيشاركنا أحاسيسه كما في المقطع أعلاه.

ونفس الوقفة التأملية نجدها في عزلته واستوحاشه الأحبة. يأتي بهذا المقطع "العزلة زاوية صغيرة يقف فيها، حيث لا مفر من المواجهة، وعقلي كاد يضمر مثل عضلة مهملة لولا إفراطي في استخدامه أثناء عزلتي.. لم أنو استخدامه قط فأنا لا أثق فيه وهو مصدر شكي وريبتي في كل شيء. لعله هو من فعل من تلقاء نفسه، شعر بالإهمال فانتفض" [1]. الوقفة التأملية لا تختلف عن سابقتها، نجد فيها اللجوء لوصف أغوار وبواطن الذات للكشف عمّا تحتويه أعماقها من انهزامات وانكسارات، ولقد شكلت مثل هذه الوقفات استراحة للروائي استعان بها لإيقاف السرد مؤقتا، لأنه ينقل وصفا منفصلا عن الأحداث السردية ولا ترتبط بزمنية السرد.

ومن الوقفات الوصفية أيضا تلك التي ينتقل فيها الوصف بعين الكاميرا. فيتتبع الوصف أدق التفاصيل فيرصدها ويعايش ما هو موجود فيها. أول ما نقف عليه في وصف المكان هو تلك الفقرة المطوّلة في الرواية التي يصف فيها البطل البيوت كما حدثته أمه عنه "كان قديما متهالكا..، "تقول أمي واصفة البيت."...إطارات سيارات بأحجام مختلفة مركونة في زوايا الفناء. ألواح خشبية مهملة وخزائن قديمة يغطيها الغبار ملقاة كيفما اتفق وأسلاك معدنية ومرتبات أسرة مزّقت الشمس قماشها" [2]. فالراوي هنا يقدّم المكان الذي تم فيه تحرير ورقة زواج والدته جوزافين وراشد، وبشكل غير مباشر.

من خلال هذا الوصف يدرك القارئ أن المكان لم يكن ملائما، مهترئ وقديم، وهي بداية حتما ستكون نهايتها بالمثل لأن العلاقة فشلت ولم تستمر طويلا.

ورغم أن هذه الوقفات الوصفية تبطئ مسار الحركة السردية، إلا أنها تحاول توفير مساحة نصية يستعيد من خلالها الراوي أنفاسه وأيضا التعرف على أشياء جديدة من خلال تلك الموصوفات، وهذا ما سيتم تأكيده في الأمثلة. حيث أخذ وصف الأمكنة والشخصيات حيزا مهما في النص.

[1] – نفسه، ص 302.

[2] – نفسه، ص 38-39.

نقرأ في الرواية وصف الكنيسة في قوله: "نقوش على سقف يستند إلى أعمدة رخامية ثمانية، علامات الصليب على الجدران بأحجامها الكبيرة، النوافذ بزجاجها الملون، أشعة الشمس تلقي بألوان النوافذ على أرض الكاتدرائية الرخامية، وتمثال السيدة العذراء، بثوبها الأبيض وعبايتها الزرقاء، ينتصي أمامي في صحن الكاتدرائية، تحيطه باقات الزهور من كل جانب" [1]. الروائي بوصفه لهذا المكان قام بتصوير جميع العناصر المكونة له، حيث يمكن للقارئ التعرف على المكان من خلال هذا الوصف الدقيق.

ونفس الشيء نجده في وصفه للمسجد "الأرض مفروشة بالسجاد بالكامل. سجاد أخضر فاتح بخطوط أفقية خضراء داكنة. ثرية كبيرة تتدلى من السقف، رغم أن المسجد كان مكيفا بأجهزة التبريد، فإن المراوح تنتشر على الجدران...أمامي محراب عبارة عن تجويف يشبه الباب المقوس في صدر المسجد، تنتشر أعلاه نقوش وزخاريف" [2]. نلاحظ أن وصفه للمكان كان أيضا دقيقا نقل الراوي صورا للمكان الديني. استوقفته تلك التفاصيل الموجودة فيه، فكان ذلك عبارة عن محطة استراحة يعرض فيها صورا بانورامية.

وقد تقدّم الوقفة الوصفية من خلال الرؤية البصرية في أثناء الحركة، كما فيوصف مدينة الكويت من خلال رؤية "عيسى/هوزيه" البطل وهو جالس في سيارة "غسان" فتبدو الوقفة وكأنها فنية تمتزج فيها مناظر الطبيعة والبساتين المحيطة بالبيوت "كنت أراقب الشوارع بعد خروجنا من المطار. كانت مزروعة بشكل جميل، وإن تناقص اللون الأخضر شيئا فشيئا كلما ابتعدنا عن المطار، ليحل مكانه اللون الأصفر. بعد خروجنا من مطار الكويت الدولي، وقبل أن نجتاز دوّارا مزروعا بشكل جميل، تنتشر فوقه الأزهار بعناية...كنت أنظر إلى الشوارع وراء زجاج النافذة" [3]. من النافذة بدت شوارع الكويت لوحة رائعة.

ومثل هذه الوقفات التي يتفنّن الوصف في نقل موصوفاته، البيوت الشقق التي تعكس الحياة الاجتماعية المترفة لأصحابها، فكان التركيز على الأثاث أكثر شيء. نقرأ وصف "عيسى/هوزيه" لبيت عائلة الطاروف ب "جميل هذا البيت، قلت في نفسي. كيف يعتني الناص بالتفاصيل بهذه الطريقة؟ تناسق الألوان..الأثاث..رخام الأرضيات وقطع السجاد الفاخر..النقوش على الجدران..الثريات المتدلية من

[1] – نفسه، ص 104.
[2] نفسه، ص 269
[3] – نفسه، ص 187.

السقف..الستائر المخملية الفخمة..الطاولات الخشبية الصغيرة تغطيها مفارش مرصعة بقطع صغيرة تشبه اللآلئ والأحجار الكريمة..مزهريات بأحجام مختلفة تحمل سيقان المامبو" [1]. وفي نفس السياق نجده يقف واصفا غرفته في هذا البيت الضخم بقوله: "غرفة ضعف حجم غرفتي القديمة. سجادة كبيرة تغطي كامل أرضية الغرفة. سرير كبير يكفي لشخصين. وسادتان وغطاء أبيض أنيق. تلفاز بشاشة كبيرة. طاولة تحمل لابتوب. ثلاجة. مدفأة ومكيف هواء" [2]. إن الوصف الدقيق لما هو موجود داخل البيت وحجراته كان يرتكز على ذكر ما هو فاخر وفخم، بهدف الكشف عن ملامح الحياة القائمة فيه، والعرّف على انتماء أصحابه للطبقة المخملية، حيث يرمي عيسى/الراوي لتوضيح اهتمام هؤلاء بالمظاهر ويظهر ذلك جليا في اعتنائهم بأصغر التفاصيل الموجودة في البيت. وهذه الصورة الوصفية ترتبط كثيرا بالواقع، وبالتالي فقد استغلها الروائي خدمة للإيهام الأدبي، وبالتالي كان إيقافه لمسار الأحداث الخطي، بتقديمه وصفا للمكان.

كما نجد في الرواية وقفات وصفية تختص بالشخصيات، فتنقل ملامحها الفيزيولوجية وكذلك ما يبدو عليه مظهرها من خلال اللباس. وفي "ساق البامبو"، وردت العديد من هذه الأمثلة نذكر منها: وصف البطل لصديقة ميرلا بقوله "شكلها المريب، والشعيرات النابتة في صدغيها بشكل واضح، وشعرها القصير، وملابسها الفضفاضة ومشيتها التي لا تناسب فتاة." [3]

نقرأ أيضا في الرواية وصفا وطولا لشخصيتين ترتميان على لوحة معلقة في الجدار يقف عندها الراوي لنقل شكل أصحابها ومظهرها. موقفا بذلك سيرورة الأحداث. "تقدمت نحو صورة على أحد الجدران. صورة بالأسود والأبيض لرجل عجوز بجبهة عريضة جدا وشعر غير مهذب وحاجبين كثين ولحية بيضاء متشعبة تصل إلى منتصف صدره...أخرى يظهر فيها رجل بخطاء الرأس التقليدي. الحلقة السوداء على الرأس تبدو سميكة بشكل مبالغ فيه، يرتدي معطفا داكنا" [4]. وما يلاحظ هنا أن الوقفة الوصفية احتلت مساحة نصية كبيرة، عملت على توقف وتعطيل السرد أمام لوحة معلقة على الجدار. أي أتاهنا أمام تمطيط لزمن القصة على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، وبذلك يحدث الإبطاء في الحركة السردية.

[1] - نفسه، ص 217.
[2] - نفسه، ص 232.
[3] - نفسه، ص 125.
[4] - نفسه، ص 234-235.

ومن الوقفات الوصفية المطوّلة أيضا نقرأ في الرواية "فتيات كثيرات..تصفيفات شعر مختلفة..ملابس جذابة..تنانير قصيرة..أخرى طويلة..ألوان زاهية..فتيات تشبهن نجمات هوليود..أخريات بمساحيق تجميلية تظهرهن كفتيات الغيشا اليابانيات..أنوف دقيقة وشفاه مكتنزة بشكل غير طبيعي..نساء يغطين وجوههن بقماش أسود لا يظهر سوى أعينهن..شعور سوداء..شقراء..أناس سمر..أناس بيض..أناس سود" [1]. ونفس الوقفة نجدها في مثل "يرتدي ذو اللحية الصغيرة الثياب التقليدية تحت العباءة أما الآخر فقد ارتدى فوق ثوبه الأبيض صديريا أسود تتدلى منه سلسلة صغيرة تبدو أنها لساعة تختفي في جيبه. الحلقتان اللتان تعلوان رأسيهما لتثبيت غطاء الرأس لا تشبهان حلقة الرأس السوداء المعروفة الآن، بل هي عبارة عن مربعات سوداء تتصل بخيوط صفراء عريضة تربط بينهما، تبدو في شكلها كالتاج." [2]

إن هذه الوقفات الوصفية المطوّلة أبطأت حركات السرد، فالوصف يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية للأحداث بسبب اللجوء إلى الوصف الذي تقتضيه الأشياء والأماكن وحتى الشخصيات التي تستوجب توقف الروائي لينقل صورا عنها، ومثل هذه التقنية هي بمثابة محطات استراحة للسارد تجعله يوقف تدفق الأحداث. وهذا التدفق كما سبق وأشرنا قد يطول أو يقصر.

وننتهي للقول أن الوقفة الوصفية عملت "على تقديم المعلومات التاريخية والجغرافية، ورسمت الجو وساعدت على تكوين الحبكة، وقدمت معلومات لمن يؤمنون بتحليل الشخصية عن طريق السمات التي تتسم الشخصية، وفضحت الواقع الاجتماعي الاقتصادي للشخصية" [3]

وبالتالي فالوصف في نص "ساق البامبو" ساهم في بناء الرواية. ولقد كانت هذه الوقفات الوصفية والتأميلات ذا مساهمة كبيرة في تصوير تفاصيل الأماكن. والمظهر الخارجي للشخصيات. ومن ثمة حققت الوظيفة التقليدية للوقفة الوصفية، وهي تجميل وتزيين الإطار العام للأحداث، وزيادة الإيهام الأدبي. وكذلك خدمت الحبكة الروائية، لأن بعض التوصيفات كانت معينة في توضيح سياق الحكي.

[1] – نفسه، ص 204.

[2] – نفسه، ص 236.

[3] – عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس الخوري، ص 52.

ب. المشهد (Scène):

تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن. إذ يمثل أحد تقنيات إبطاء السرد، وتعطيل وتيرته. وفي هذه التقنية يتحقق التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب. والمشهد عبارة عن حوار يعبّر عنه لغويا وبطريقة مباشرة، حيث تمنح الشخصيات فرصة التعبير عن نفسها [1]. إذ يقصد بالمشهد ذلك المقطع الحواري الموجود في كثير من الروايات حيث يكون هناك نوع من التطابق بين زمن السرد وزمن القصة. ويتجلى ذلك في تساوي مدّة استغراق المقطع السردي والقصصي.

وقد يتنوع المقطع الحواري بين خارجي وداخلي:

الخارجي وهو الحوار الذي يكون بين شخصين فأكثر [2]. ونجد الكثير من تمثلاته في رواية ساق البامبو. فقد احتوت على مقاطع حوارية بكثافة في استعراضها للمواقف المختلفة للشخصيات. نذكر من الحوارات، ما كان بين "عيسى/هوزيه" البطل وغسان:

"– ما فائدة المحاولة مرة أخرى غسان؟

قلت له ما إن وصلنا شقته. أجاب:

– لأن الخالة غنيمة، حتما، ستغير رأيها..

أطرق وكأنه يستذكر شيئا ما. قال:

– هي في حيرة من أمرها..

نظر إلى وجهي يتفحصه. قال:

[1] – ربيعة بدري، البنية السردية في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر" لحفناوي زاغر، ص 252.

[2] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 244.

– سوف يكون الأمر أسهل لولا خشيتها من كلام الناس" [1]. وأمام هذا المشهد الحواري الذي يدخل في تركيبه صوتين مختلفين، يمكن الكشف عن الطباع الخاصة للشخصية المتحدّث عنها، إذ برزت شخصية غنيمة من خلال حديث "عيسى/هوزيه" وغسان" عنها، كشخصية تهتم لكلام الجيران وتخشى عن نفسها من ألسنتهم. وهذا ما جعلها تتردّد في قبول "عيسى/هوزيه" لأنه يشكل بالنسبة لها وصمة العار والفضيحة.

إن النظر إلى الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصية، يفيد في تكوين صورة عن الشخصية. ومعرفة الزاوية الحوارية التي تتحدث منها [2]. وبهذا تكون وظيفة المشهد الكشف عن الطباع النفسية والاجتماعية للشخصيات. ففي حوار آخر لغسان وعيسى/هوزيه، يمكن التنبه لمثل هذا الدور الذي يمارسه المشهد الحواري المسار السردي، ألا وهو التعرف أكثر على تكوين الشخصية في جانبها النفسي.

"– هل تعرف يا عيسى...

الحزن..مع الدماء، تصاعد مع وجهه.

– عزفت على هذه الآلة لآخر مرة في نشاطنا أثناء الاحتلال..

كنت أحسبكم تقاومون الجيش المحتل بالسلاح!

قلت له مستنكرا. أجاب:

– كن نقاوم: كل بطريقته..ولكل سلاحه.." [3]. وفي حديثهما هذا يظهر جانب خفي من غسان الرجل المحب والمدافع عن وطنه، والمضحي لأجله. رغم كل الحزن الذي قدّمه له الوطن، "البدون" ذلك اللقب الذي تشبث به ومغّص عليه كل حياته.

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 210.
[2] – ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166
[3] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 199.

وفي مشهد حواري آخر يجمع غنيمة وراشد، يمكن التعرّف على ذلك الجانب الإنساني لشخصية راشد، وأنه على قدر من المسؤولية. يرصد عيسى/هوزيه الحوار بقوله: "تجمعت عماتي الثلاث عند باب المطبخ المشرع بعد أن تعالت الأصوات. لم يجرؤن على الاقتراب أكثر. قالت جدّتي:

– جوزافين..السافلة..تسافر في الغد.

ضمت والدتي كفيها أمام وجهها باكية:

– نعم نعم..سيدتي..أسافر في الغد.

أسكتها والدي بإشارة من يده. وجّه حديثه لجدّتي:

– لن تسافر وهي تحمل قطعة مني في أحشائها." [1]

ويمكن للحوار بين الشخصيات أيضا أن يظهر تفكيرا معينا، واختلاف الآراء حول موضوع ما، وكل ذلك له مساهمة فعالة في تشكيل بنية الرواية. وكمثال حوار "عيسى/هوزيه" و"إبراهيم" عن الدين الإسلامي، ينقل "عيسى/هوزيه" تفاصيل هذا الحوار بقوله: "أشرت إلى صدري قائلا:

–إن الإيمان يسكن هنا..وبدعوتك هذه..

وجهت سبابتي إلى رأسي:

أنت تحاول أن تجعله هنا..وهنا لا يستقر الإيمان كثيرا.

– ماذا تعني؟

سألني والريبة في عينيه. أجبته بثقة لم أعهدها:

[1] – نفسه، ص 43-44.

– لا مكان للإيمان في غير القلب" [1]. من خلال هذا الحوار يتعرّف القارئ على قوّة إيمان عيسى/هوزيه وبأن القلب هو مكانه لا الخزعبلات والتمظهرات التي لا فائدة منها.

وبالتالي "فللمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطباع النفسية والاجتماعية للشخصيات ولذلك تقوم عليها الروايات كثيرا وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصة" [2]. ولم تخرج حوارات "ساق البامبو" عن مثل هذه الأدوار، فقد كانت خادمة لحبكة القصة وساهمت في إنماء مسار الأحداث والكشف عن مكنونات الشخصيات، وبذلك أيضا حققت الإيهام الفني بواقعية القصة.

من بين الأوضاع السردية النموذجية التي تستدعي استغلال هذه التقنية في الرواية مشهد اللقاء، بين شخصين أو أكثر، حيث يكون لا محيد للكاتب أثناء نقله لوقائع اللقاء، عن إتاحة الفرصة للمتحاورين في أن يتبادلوا الكلام والتعليقات حفاظا منه على حرارة الموقف وتجسيد التلقائية [3]. وفي هذا الصدد يمكن إيجاد حوارات كثيرة تجمع الشخصيات في الرواية عند أوّل لقاء، مما يستدعي خلق مشهد حواري لعرض الكلام والأحاديث المتبادلة بين شخصين أو أكثر، وبالتالي لا مناص للكاتب/الروائي من استخدام هذه التقنية.

وفي "ساق البامبو" هناك العديد من الحوادث على هذه الشاكلة، ننقل منها ما كان بين "جوزافين" و"إسماعيل فهد إسماعيل": "اسمي إسماعيل..

أجابت أمي:

–أنا جوزافين..سيدي..

ثم أشارت نحوي:

–وهذا عيسى..ابـ..

قاطعتها:

[1] – نفسه، ص 298–299

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166.

[3] – نفسه، ص 171.

-هوزيه

صححت والدتي:

-هوزيه..ابني..

ابتسم الرجل. وقال:

-سررت بلقائكما.." [1]. فهنا يستثمر الروائي هذه التقنية، ليضعنا مباشرة عند حفاوة اللقاء، وهذا يؤدي حتما إلى نوع من التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب.

ونجده في أوّل لقاء بين "عيسى/هوزيه"و"إبراهيم"، يتحدث "عيسى/هوزيه" عما كان من أحاديث بينهما في هذا الحوار "قال يعرّف نفسه: "اسمي إبراهيم سلام" أجبته تلقائيا: "وعليكم السلام." انفجر ضاحكا ثم كتم ضحكته منتبها لوجودنا في المسجد. "ماذا تفعل داخل المحراب؟!". سألني والدهشة على وجهه. بثقة تامة أجبته:"كنت أصلي". ضحك الشاب." [2]

ونفس التوظيف لهذه التقنية نلحظه في أوّل لقاء بين "عيسى/هوزيه" وأصدقائه الكويتيين، حيث استحوذ الحوار بين الشخصيات مساحة نصية كبيرة، على الرغم من أن وقوع الأحداث لم تدم سوى فترة زمنية قصيرة. نذكر مقتطفا من هذا الحوار على لسان "عيسى/هوزيه "- سلام عليكم..

ألقيت تحيتي كما علمتني أمي. نظروا إليّ، بعد أن نظر واحدهم إلى الآخر. بصوت واحد أجابوا:

- وعليكم السلام!

خشيت أن يكونوا سكارى. ولكنهم، باستثناء واحد منهم، لم يكونوا كذلك. ابتسمت:

-أنتم من الكويت..أليس كذلك؟

تبادلوا النظرات فيما بينهم مندهشين. قال أوسطهم:

[1] - سعود السنعوسي ساق البامبو ، ص 97-98.

[2] - نفسه، ص 270.

- نعم كيف عرفت ذلك؟

- أنا أعرفكم سيّدي." [1]

وبالتالي سواء كان المشهد الروائي له دور في تطور الأحداث والكشف عن طباع الشخصيات أو مجسدا لحرارة اللقاء، فإنه ينتهي دائما كتقنية زمنية الغاية المستهدف لاستثمارها في النص الروائي هي إدماج القارئ مع الأحداث، وإحداث نوع من التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، يجعل الأحداث على مستوى القصة تقدم في الخطاب السردي أي الرواية في نفس الوقت.

يمكن للمشهد الحواري أن يكون مونولوج داخلي، يجري بين الشخصية وذاتها ولا سبيل لإقحام شخصية أخرى كما هو الحال في الحوار الخارجي. بحيث نلمس نوعا من الالتحام بين المشهد الحواري الداخلي والسّرد. وقد وجدت في الرواية أمثلة قليلة للحوار الداخلي. نقرأ فيها قول البطل عيسى/هوزيه وهو يناجي نفسه "هل يجعل مني التعميد مسيحيا، وهل قبلت بالمسيحية دينا في طقس حضرته في حين كانت ذاكرتي لا تتسع لشيء بعد؟

لكل منا دينه الخاص، نأخذ من الأديان ما نؤمن به، ونتجاهل ما تذكره عقولنا، أو نتظاهر بالإيمان، ونمارس طقوسا لا نفهمها" [2]. يحاور "عيسى/هوزيه" نفسه محاولا معرفة أسئلة لأجوبته الكثيرة والمحيّرة في نفس الوقت، ومن خلال هذه المناجاة يمكن التعرف على ما تخفيه الشخصية في أعماقها، "فعيسى/هوزيه" هنا يعني الحيرة والضياع، ويشتكي حالته هذه لنفسه. وهنا يبرز الحوار الداخلي "كوسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح والتحليل." [3]

وفي مثال آخر يحاور "عيسى/هوزيه" نفسه متوهما والديه. يقول: "راشد..جوزافين..أين أنتما من هذا الذي أنا فيه؟ هل تملكان الحق في إنجابي وتركي على هذا النحو؟ إن كنتما تملكان الحق فإنكما لم تكونا

[1] - نفسه ،ص 270.

[1] - نفسه، ص 155-156.

[2] - نفسه، ص 65.

[3] - مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 244.

على قدر المسؤولية حتما. نحن نأتي إلى لحياة من دون إرادة منا. نأتي صدفة، من دون نية مسبقة من آبائنا وأمهاتنا" [1]. وهنا أيضا كان الكشف عن الحياة النفسية للبطل "عيسى/هوزيه" ورغبته الملحة في إيجاد أجوبة لأسئلته تلك الرغبة التي لم يجد لها سلوى غير مناجاة نفسه وعقله الباطن.

ومن دون شك، فإن استعمال هذه التقنية وأداؤها لمثل هذه الأدوار في الرواية، لم يكن عشوائيا، وإنما هو استخدام منظم تظهر فيه براعة الروائي وهو يعرض المشاهد على نحو منظم يعمد فيه لإحداث نوع من التوازي بين زمن القصة والمقطع السردي. وهكذا نكون أمام حركة زمنية متباطئة.

قدمنا في هذا الفصل البنية الزمنية في رواية "ساق البامبو" وفي الفصل اللاحق، سنعمل على تناول البنية المكانية للرواية. حتى يتسنى لنا الإحاطة، نسبيا بأهم عناصر البنية السردية في هذه المدوّنة.

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 367-368.

الفصل الثالث

بنية المكان في رواية "ساق البامبو"

الفصل الثالث: بنية المكان في رواية "ساق البامبو"

ثالثا: بنية المكان (Structure du lieu):

- **تقديم نظري: حقيقة المكان وتجلياته في الرواية**

1- المكان.

1- 1: المفهوم اللغوي.

1- 2: المفهوم الاصطلاحي.

2- علاقة المكان بالزمن.

- **الدراسة التطبيقية:**

1- إستراتيجية بنية الأمكنة في الرواية:

1- 1: علاقة المكان بالوصف.

1- 2: علاقة المكان بالشخصية.

1- 3: علاقة المكان بالحدث.

2- أنواع الأمكنة:

2- 1: المفتوحة.

2- 2: المغلقة.

ثالثا: بنية المكان (Structure du lieu):

- **تقديم نظري: حقيقة المكان وتجلياته في الرواية**

1- المكان:

1- 1: المفهوم اللغوي:

حظي المكان باهتمام الكثير من النقاد والدّارسين قديما وحديثا، وأخذ مجموعة من التعاريف التي تختلف باختلاف الآراء و وجهات النظر، فالمكان عند الشعراء ليس هو نفسه في النصوص الدينية والتاريخية، ونجد لفظ المكان قد ورد في القرآن الكريم بصفة متكررة فجاء بمعنى الموضع، قوله تعالى: ﴿واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا ﴾ [1]، والمكان هو الموضع، والجمع أمكنة كقِذَالٌ وأقذلَةٌ، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كم مكانك، وقمْ مكانك، واقعد مقعدك: فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه [2]، ويُقال استقرّ في مكان هادئ أي موضع يعمّه السّكون [3]، من خلال هذه التعريفات نجد أن لفظ المكان قد أخذ معنى الموضع، وفي موقع آخر نجده بأخذ معنى المكانة والشأن، ومن ذلك قوله تعالى ﴿قل من كان في الضّلالة فليمدد له الرّحمن حتى رأوا ما يوعدون إمّا العذاب وإمّا السّاعة فسيعلمون من هو شرّ مكانًا وأضعف جنْدًا﴾ [4]، ويُقال له مكان مرموق، أي له منزلة ومكانة. وشأن عالٍ.

1- 2: المفهوم الاصطلاحي:

بعدما تطرقنا لمفهوم المكان لغويا، والذي أخذ معنى الموضع، والمكانة والشأن، سندرج بعض التعريفات الاصطلاحية له. يعدّ المكان من المصطلحات التي يصعب على أي باحث أو دارس أن يُحدّد تعريف جامع دقيق

[1] - سورة مريم، الآية 16.
[2] - ابن منظور، لسان العرب، ص 113.
[3] - يُنظر: بطرس البستاني، محيط المحيط، ص 440.
[4] - سورة مريم، الآية 75.

له، بوصفه "عنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية والروايات..."[1]، فالمكان له علاقة وطيدة بالحدث، وبالشخصيات والزمن أيضا، لا يمكن لأي عنصر من هذه العناصر أن تقوم بمعزلٍ عنه، إذًا فالمكان ضروري بالنسبة للسرد.

والمكان هو موضع السّكن المحدّد الذي يتّخذه الإنسان سكنا له، وفي الرواية يمثل "الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية" [2]، أو الإطار الذي تقوم فيه أغلب الوظائف التي تؤديها الشخصية. إذن فهو "ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كُلّه" [3]، ولكن مقابل أهميته الكبيرة وتوتره الفعال في الرواية، أُهمل من طرف النقاد الغربيين ولا يكاد "يصطنعون مصطلح المكان إلا عرضا، ولدلالات خاصة، وعبر حيّز ضيق من نشاطهم، أما المصطلح الشائع والذي يعنونون به كتبهم ومقالاتهم فإنما هو الحيّز" [4]، بمعنى أنهم قد استغنوا عن استعمال مصطلح المكان، واستبدلوه بمصطلح الحيّز، كما لم يلق هذا العنصر حظّه من الدراسات العربية ولم يَشِعْ في كتاباتهم لأنهم "لم ينبهوا يومئذ إلى هذا المفهوم الذي كان شائعا في حقيقة الأمر بين النقاد الغربيين إلى حد بعيد" [5]، فلم يخصص النقاد العرب دراسة مستقلة لهذا العنصر تُبرز أهميته في تشكيل الرواية، بل تعددت الدراسات حوله، بحيث نجد كل واحدة تدرسه بطريقتها "إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في حكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤكف نظرية متكاملة في الفضاء المكاني. مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق، ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اتجاهات متفرقة لها قيمتها ويمكنها إذا هي تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول الموضوع" [6]، لكن بعد تطور الخطاب الروائي، أُعطيَ للمكان أهمية كبيرة كمكوّن رئيسي يساهم في بناء وتشييد الرواية، أعطى النقاد لهذا العنصر قيمة أكبر ومجالا أوسع للبحث فيه ودراسته، فأصبح "كموضوع للفكر الذي يخلقه الراوي بجميع أجزائه ويحمّله طابعًا مطابقًا لطبيعة الفنون الجميلة لمبدأ المكان

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل لروائي، ص 20.
[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 106.
[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل لروائي، ص 33.
[4] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 121.
[5] – نفسه، ص 122.
[6] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 53.

نفسه" [1]، وهذا معناه أن الكاتب قد أصبح يُوظّف عنصر المكان في الرواية كوسيلة يستطيع من خلالها التعبير عن أفكاره وما يُخالجه من عواطف وأحاسيس مجسّدا ذلك بتوظيفه لأماكن معيّنة.

ترى الناقدة سيزا قاسم أن مكان "الرواية ليس هو المكان الطبيعي، فالنص يُخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة" [2]، فالمكان الروائي ليس نفسه المكان الذي يعيش فيه الإنسان، هو مكان غير حقيق أي خيالي، يتشكل ويتحقق عن طريق اللّغة بمشاركة مجموعة من الشّخصيات. والمكان "عنصر حيّ فاعل في هذه الأحداث. وفي هذه الشخصيات إنه حدث وجزء من الشخصية" [3]، أي أنه يمثّل المركز الذي تتموقعه الشخصية وتؤدي وظيفتها، إذًا فالمكان "عنصر جوهري في الأعمال القصصية والمسرحية"[4]، وهو أيضا "فضاء لفظي (Espace Verbal) بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب" [5]، ولهذا من الصّعب تصور حدث ما في زمن معيّن، بمعزل عن المكان الذي وقع فيه هذا الحدث، فالمكان حتى ولو كان غير واقعي في الرواية، يستطيع السارد بمجرد سرده للأحداث أن يوصل للمتلقي فكرة عن مكان وقوع الأحداث.

وهو في الرواية "خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[6]، وهكذا تظهر العلاقة الوطيدة بين المكان والحدث، فلا يمكن للأحداث أن تقوم خارج إطار المكان.

لم يبق المكان في نظر الدّارسين مجرّد رقعة جغرافية، فقد اكتشفوا جماليته الكامنة في الخبرة الإنسانية، وتوصّلوا إلى أن هناك علاقة حميمية تجمع عنصر المكان بالإنسان، "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل كل ما في الخيال من تمييز. إنما نتجذب لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كامل الصور، لا تكون العلاقات

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل لروائي، ص 27.
[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 75.
[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 53.
[4] – نفسه، ص 27.
[5] – حسن بحراوي، بنية الشكل لروائي، ص 27.
[6] – نفسه، ص 30.

المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية" [1]، بمعنى أنه ليس مجرد رقعة جغرافية هندسية تتم عليها الأحداث، وإنما هو يعيش مع الشخصية تجربتها الاجتماعية، كما أنه يُعرّف بأنه "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار و وعي ساكنه" [2]، فالمكان هنا يظهر على علاقة بالسلوكات الإنسانية، فهو بمثابة الشاهد على تاريخ حياة الإنسان.

ويدل المكان على البيئة بأرضها وناسها وأحداثها وهمومها وتطلعاتها وتقاليدها وقيمها، حيث يصبح المكان كائنا حيّا، يمارس حركته في الخطاب يؤثر ويتأثر بباقي المكوّنات الرّوائية خاصة الشخصيات [3]، وهذا جليل على قوة العلاقة بين المكان والشخصية، لا تقوم الشخصيات بوظائفها في الرواية دون أن يكون هناك موضع أو مكان لسير الأحداث يؤثر فيها وتتأثر به، وبهذا يعرّفه باشلار Bachelard فيقول ليس هو المكان الهندسي وإنما "المكان الذي عاشه الأديب كتجربة، والمكان لا يعاش على شكل صور فحسب، بل يعيشه في داخل جهازنا العصبي، لمجموعة من ردود الفعل" [4]، وقوله هذا يُدعّم فكرة العلاقة التي تربط بين المكان والإنسان، فهو يعيش تجاربه الاجتماعية، وأهم محطات حياته السّلبية والإيجابية، وقد أدرك الإنسان منذ القدم الدّور الفعّال للمكان في حياته، وأصبح من أهم العوامل المؤثرة عليه. فمنذ أن يولد "يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس تكوينه البيولوجي والحياتي، حتى إذا حان المخاض وخرج الجنين، يشمّ أول نسمة للوجود الخارجي، كان المهد هو المكان الذي تتفتّح فيه مداركه وتنمو فيه حواسّه من بصر وشم وذوق وسمع ولمس" [5]، فالإنسان وُلد في مكان، ويعيش حياته في أماكن مختلفة، ونهاية طريقه تكون إلى مكان وهو القبر.

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة ليس لأنه أحد عناصرها السردية، فمن الطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يُتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني [6]، فلا يمكن تصور أي عمل روائي دون مكان، وهو في أغلب الأحيان يُمثّل الهدف من وجود العمل كلّه، وتبرز أهمية المكان أيضا في

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص 31.

[2] – ياسين نصر، الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، 1986، ص 16.

[3] – الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 191.

[4] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 21.

[5] – احمد طاهر حسنين،احمد غنيم،حازم شحاتة،مدحت الحيار،محمود البطل،نجوجيواثيو نحو،سيزا قاسم،يوري لوتمان،، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، 1988، ص 5.

[6] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 65.

تلك العلاقة التي تربطه مع باقي العناصر السردية الأخرى "فالمكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية" [1]، فيتشكل من خلال الأدوار والأحداث التي تقوم بها الشخصيات.

2- علاقة المكان بالزمن:

يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين [2]. فإذا كان الزمن يشكل أحد الدعائم الأساسية في بينة الرواية، فلا شك أنه عنصر له تأثيره المباشر على المكان، كما لهذا الأخير دوره الفعال في تعميق الوعي بوجوده؛ فالأحداث في الرواية لا يمكن لها أن تنسج إلا في إطار زماني مكاني. وبالتالي فأي حديث عن المكان يستدعي بالضرورة حديثا عن الزمن الذي يحتضنه ويحويه.

يوصف المكان الروائي عادة بكونه عنصر تشكيلي للمسار العام الذي يسلكه السرد، إذ يرتبط بخطية الأحداث. "ومن هنا تأتي الصبغة الاستثنائية للمكان في الرواية، فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث" [3]. فيكون المكان هو الإطار الذي يحيط بالأحداث التي تقع، فينظم خطيتها. وهذا هو الدور الأساسي الذي يؤديه المكان في أي عمل روائي.

ويفترض عرض الأحداث وفق تسلسل زمني منطقي، فعملية ترتيب عناصر التشويق والاستمرار وصيرورة الأحداث الروائية المتتابعة يعتمد على الترتيب والتتابع والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع المعيش [4]. فالزمن يمثل الأحداث نفسها في نموّها وتطوّرها. بحيث يتم إدراج الأحداث في سياقها الزمني. في حيز مكاني محدد. بمعنى احتواء المكان للزمان.

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل لروائي، ص 26.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 99.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل لروائي، ص 29-30.

[4] – ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 10.

وعن تعالق المكان والزمان يذكر الناقد حسن بحراوي أن "كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معا. فالرواية القائمة أساسا على المحاكاة لابد لها من حدث، وهذا يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا" [1]. إنهما بنيتين متلازمتين لا يمكن التهاون بأهميتهما في نسيج الأحداث، المرهون تشكلها بوجود هذين العنصرين، لذا يحرص الروائي وهو يقيم روايته، على تحديد المكان أو الحيز المناسب الذي سيحتضن الأحداث. والوقائع التي تجري في زمن معين.

لذا "يجمع كثير من الباحثين في تحليلهم النصوص الأدبية، أن ليس ثمة فصل بين الزمان والمكان، لأن طبيعة هذه النصوص مهما اختلفت أجناسها، إنما تعبر في مجملها عن أحداث و وقائع وأزمنة ضمن إطار مكاني. والزمكان هو الذي يكسب المكان خصوصيته وخصائصه. إلا أنه عاجز تماما عن استكناه الوجود إلا إذا ارتبط بالمكان الذي تجري فيه أحداث الزمن" [2]. فالعمل الأدبي لا يقدم إلا بوجود هذين العنصرين المكان والزمان في آن واحد. ونظرا لهذه الصلة الوثيقة بينهما، يستخدم النقاد مصطلح 'الزمكان'.

فإذا كان المكان هو المسار الأفقي من وجهة نظر هندسية، فإن الزمن لابد أن يكون هو المسار العمودي. وهذان المساران يشكلان المساحة الطبيعية التي تتحرك فيها الشخصيات...يسبح كل منهما في ذلك المجال الذي بات حيويا و واضحا بوجود المسارين، وكأن موقع الشخصيات وبالتالي مواقفها وصراعاتها وتحوّلاتها، لا تكون معروفة إلا من خلال فعالية العلاقة التي قامت بين المكان والزمان [3]. وكأن العلاقة بين المكان والزمان لا يتضح معناها إلا بتحرك الشخصيات، وقيامها بالفعل، فتلك الصراعات والمواقف والتحولات للشخصية وتفاعلها مع الأحداث، هو ما يجعل العلاقات والروابط بين فعل الشخصيات الذي يحويه زمن معين وحركة الشخصيات والأحداث الناتجة عن ذلك ضمن إطار مكاني محدد تنكشف.

يمكن أن ندرك امتداد الشخصية زمنيا في نموّها وتطوّرها، كما يمكن إدراك المكان من خلال تبدّل الأمكنة ومن خلال الإشارة للأشياء الموجودة بالأمكنة. ومن ثمة "فالمكان عالم مادي محسوس يمكن رؤيته والتحقق من

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل لروائي، ص 29.

[2] – جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013، ص 332.

[3] – محبوبة مهدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د/ط، 2011، ص 124.

وجوده وهو بذلك يرتبط بالإدراك الحسي، بينما الزمان يعد قوة شبه خفية، نشعر به ولا نراه لأنه مرتبط بالإدراك النفسي زيادة على ذلك، فإن الزمان يساهم في تسيير الأحداث وبيان ماضيها وحاضرها، في حين أن المكان هو الإطار الذي يحيط بالأحداث التي تقع ويساهم في تنظيمها من خلال تعدد الأمكنة" [1]، بمعنى أن المكان يرتبط بالإدراك الحسي وهنا يختلف إدراكه عن الزمن الذي يرتبط بالإدراك النفسي. فالمكان ليس حقيقة مجرّدة وإنما يتم تقديمه من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز وكله يتم عن طريق الوصف. وبالتالي فنحن نشعر بفعل الزمن في الأشياء التي تعرض من خلال السرد، وعلى هذا النحو يصبح المكان ضروريا بالنسبة للسرد. فتقديم العمل يتم من خلال عناصر زمانية ومكانية.

ومن خلال فعل إدراك المكان والزمان يأخذ الزمكان بعدا إنسانيا لأن عملية الإدراك هي فعل إنساني لذا نلاحظ أن الكاتب في مادته القصصية يسعى إلى تصوير واقع أو مجتمع أو أفكار أو نمط حياة الجماعات الإنسانية وعاداتها في فضاء زماني ومكاني معيّن ليعبّر عن موقفه ورؤيته لما يرصده [2]. يمكن التعرف على المكان من خلال حركة الشخصيات والأحداث، التي تنقل الأفكار والتصوّرات، وارتباطها بمكان معين تنطلق منه تلك الرؤى المراد إيصالها للقارئ. أي تلك التفاعلات والخبرات الإنسانية هي التي تصنع هوية المكان. والزمن يحوي هاته الأفعال. وبالإمكان الشعور بفعله في الأشياء. أي أن سكونية المكان وثباته لا يعني انقطاع الزمن عن التدفق لأنه وبمجرد أن يخترق المكان، فإن هذه الحركة تمظهر الزمان وتجعله محسوسا أي أمها تجعله تاريخا وكينونة، لهذا فإنه بات من المستحيل الحديث عن زمكانية دون حركة تضفي عليها معان ودلالات [3]. وفي سكونية المكان وتدفق الزمن تتشكل الوحدة البنائية للفن الأدبي، فكل مشهد إلا وينطلق من مكان معين. وهذه الأماكن لا تنتج دلالاتها إلا إذا تم اختراقها. فالزمن يفرض تغيير المشاهد والأحداث ويخلق تنظيما جديدا لها على مستوى كل انتقال بين الأماكن.

[1] – عكاشة فاطمة، البنية السردية في الحفر في تجاعيد الذاكرة لعبد الملك مرتاض، أطروحة ماجستير، جامعة وهران، 2012، ص 94.

[2] – محبوبة مهدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص125.

[3] – جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، ص 333.

أما المكان هو القرين الملازم والمتمم للزمان، ولا يمكن تصور أية لحظة من لحظات الحياة، أو أية حالة من حالاتها دون إدراجها في سياقها الزماني وموضعتها في مجال مادي (مكاني) محدد [1]. يلعب المكان دور العنصر اللصيق للزمن، وتتشكل في إطارهما الأحداث ومجريات القصة، فالمساحات المكانية تحيط حركة الشخصيات وأفعالها، هذه الأخيرة التي تنمو وتتطوّر بفعل الزمن فيها. وبالتالي فتنظيم وصياغة الخطاب يتولد من فعالية العلاقة بين المكان والزمان.

فالنص الأدبي هو واهب هذه العلاقة صورتها من خلال طبيعته اللغوية. "إن نقل الدور الذي يقوم بع عنصر الزمن في النص السردي من تمثيل للحدث والشخصية في تبيين ماضيها وحاضرها لا يكون إلا باللغة. فالكاتب يلجأ إلى استخدام عبارات دالة على إشارات زمنية يوضّح من خلالها زمن الأحداث والشخصيات، والأمر ذاته بالنسبة للمكان إذ لا تستقيم صورة المكان في الذهن دون حسن انتقاء الألفاظ والعبارات التي تصف المكان وتصوّره" [2]. فالروائي يلجأ إلى استخدام إشارات من خلال اللغة يمكن من خلالها الشعور بتدفق الزمن أو بانتقاء ملفوظات تعمّق الإحساس بالمكان. فالأحداث التي يسردها الروائي وأفعال الشخصيات، كلها تتحرك في زمن محدد يقاس بالساعات والأيام والشهور والسنين. والمكان أيضا يمنح له طابعه وخصوصيته من خلال الصفات التي تصوّره، وتستجلي العناصر المشكّلة لمظهره.

كما أن خطية مسار السرد قد تحيد، فقد تبتعد كثيرا أو قليلا عن التتابع الطبيعي في عرض الأحداث؛ فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا ماضية أو على العكس تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آتٍ. وهذا الانتقال بالزمن يرتبط به انتقال للأماكن، ولهذا لا يمكن الفصل بين تداخل وتواشج المكان والزمان.

مما سبق يمكن القول أن المكان والزمان يشكلان ركيزتين أساسيتين في البنية السردية، وهما عنصران لهما تأثيرهما المباشر على العمل الروائي، "فالأحداث في الرواية لا يمكن لها التحرك، إلا بتحرك الشخصيات في إطار

[1] – نفسه، ص 331.

[2] – عكاشة فاطمة، البنية السردية في الحفر في تجاعيد الذاكرة لعبد الملك مرتاض، ص 95.

زماني مكاني، وفي نفس الوقت بتغلغل المكان بدوره في الزمن والشخصية على غرار تغلغله في كامل المكونات التي يقوم عليها البناء الروائي." [1]

يتفاعل المكان مع الزمان بطريقة معينة لنسج عالم روائي متخيل، وهذا التفاعل يتشابك عضويا مع مكوّنات سردية أخرى كالوصف والشخصيات والأحداث. "فالرواية القائمة أساسا على المحاكاة لابد لها من حدث، وهذا الحدث يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا، إلا أن المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي. وكما يرتبط الفضاء الروائي بزمن القصة فإنه يقيم صلات وثيقة مع باقي المكوّنات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية" [2]. يظهر المكان مرتبط بالزمن من جهة. كما وأنه يعتبر عنصرا مركزيا يرتبط بتحرك الشخصيات والأحداث وتشكيل الأمكنة في الرواية يعتمد لحد كبير على الوصف.

ومن ثمة كان ضروريا الوقوف عند مثل هذا التشعب والتنوع في الشبكة العلائقية للمكان وبقية العناصر الأخرى. إذ لا يمكن إغفال علاقة المكان بالوصف والشخصيات والأحداث.

وبالتالي كان المبحث الموالي من هذا الفصل إستراتيجية بنية الأمكنة في الرواية المختارة معتمدين في ذلك على:

- طبيعة العلاقة بين الوصف والأمكنة في الرواية.
- اندماج الشخصية وارتباطها بالأمكنة.
- تنظيم الأحداث في الرواية، وعلاقة المكان بديناميتها وفعاليتها.

[1] – جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، ص 327.
[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 29.

- **الدراسة التطبيقية:**

1- إستراتيجية بنية الأمكنة في الرواية:

لا يكتمل الحديث في موضوع المكان الروائي دون أن نعرج بالدراسة لاستعراض ضوابط تشكيله، واستراتيجيات بنائه داخل النص. فتحديد المكان هو الخطوة الأولى في وضع المادة الحكائية، حيث يقوم الروائي باختيار الحيّز المكاني الذي تتحرك فيه الشخصيات وتجري في إطاره الأحداث. وحتى يكون هناك نوع من الإسهام الفني بواقعية الحكاية يوظَّف توصيف للمكان، يتناول أدق تفاصيله وجزئياته.

وبالتالي فالوقوف عند إستراتيجية بنية المكان في الرواية المختارة. يستدعي بالضرورة. تحديد التشابك العلائقي بين العناصر المرتبطة به ارتباطا شديدا.

1- 1: علاقة المكان بالوصف:

قد يلجأ الروائي أثناء تشكيله المكان لاستعمال تقنية الوصف، هذه الأخيرة تعد "دعامة أساسية من الدعامات التي تقم بواسطتها المشاهد المكانية في الرواية لتعرض أمام القارئ؛ وهو أداة فاعلة في التعريف بالمكان واستقصاء جوهره وتجسيد عمقه الحضاري" [1]

ومن الذين اهتموا بالوصف أصحاب الرواية التقليدية "بحيث يطلع القارئ في روايات بلزاك (Balzac) و زولا (E. Zolla) و فلوبير (Gustave Flaubert) على جميع المعلومات الخاصة بالمكان، الذي سيؤطر الحدث، ويشهد حركة الشخوص، وقد وجد هؤلاء الروائيون ضالتهم في البيئة البرجوازية، فعمدوا إلى وصف الشوارع والنازل والمدن، وقد امتازوا بدقة متناهية" [2]. ولعل أبرز الروائيين الذي برعوا في رسم معالم المكان بدقة فلوبير (1821-1820) وذلك في روايته 'السيدة بوفاري (M^{me} Bovary)' التي استهلها الكاتب بوصفه مزرعة السيد روو (Rault) التي نشأت فيها أيما (Emma) [3]. وبالتالي كان الوصف والمكان عصب واحد،

[1] - جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، ص 206.
[2] - نفسه، ص 40.
[3] - نفسه، الصفحة نفسها.

فوجود المكان مقترن بالوصف، إذ يعمد الروائي لاستخدام الوصف في محاولة لتقديم صورة تفصيلية تعمل على نقل الأشياء والموجودات كما هي في الواقع بجزئياتها وأشيائها الصغيرة.

غير أن هذه النظرة تغيرت مع الروائيين الجدد، حيث أصبح الوصف مقترنا بالمقاطع السردية، بحيث يلتحم الموصف والحكي "فيصبح بإمكان القارئ أن يتعرف على المكان وجزئياته بالوصف الذي قام بانتشاله من الضبابية وأزاح عنه كل غموض وتعتيم" [1]. وهذا لا يعني استغناء الرواة عن الوصف الخالص والدقيق. فهناك الوصف التفصيلي والذي يأتي في شكل صورة وصفية تعرض الأشياء بجزئياتها. والوصف المقترن بالحركة ويأتي على شاكلة صورة سردية.

إن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح. وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني [2]. وغالبا ما يكون هذا التأطير للمكان متصلا بالوصف. لخلق نوع من الإيهام بواقعية الحكاية. ويمكن اعتباره بمثابة وسيلة للتعرف على العالم الخارجي. فالمكان المتخيل داخل النص السردي يختلف عن المكان الواقعي، مع أن الوصف أخذ بعض أشيائه ليدرك القارئ أنه في عالم آخر غير العالم الواقعي، لما يحمله من دلالات وعلاقات خفية يحاول الباحث اكتشافها حتى تتشكل لده صورة مكتملة لبناء المكان السردي [3]. وطبيعي أن الوصف عندما يأخذ أشياء من الواقع في تشخيصه المكان، فذلك يجعل للحكاية مظهرا أقرب للحقيقة منه للخيال.

وتبعا لذلك يكون للوصف وظائف متعددة تتحدد في كونها: معطى يحقق الإيهام بواقعية عالم الرواية المتخيل من خلال الشخصيات والأشياء والمدار المكاني والزماني. وإلى جانب تحقيق الواقعية هناك وظيفة أخرى سردية تكمن في تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجو أو تساعد في تكوين الحبكة. [4]

[1] – ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات فلا الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، ص 117.
[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 65.
[3] – ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات فلا الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، ص 117.
[4] – ينظر جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، ص 209.

يساعد الوصف على رسم صورة للمكان بتقديمه تفاصيل الأشياء الموجودة بداخله. وبالتالي يكون الوصف هو الخلفية التي تؤطر المكان وتكشف محتوياته. فالمكان يكسب هويته من خلال الوصف.

وعن العلاقة بين الوصف والمكان "يمكن القول أن الوصف يرتبط بجميع المكونات الروائية، ولكنه يرتبط بدرجة أكثر بالمكان الذي يكون ارتباطه به مباشرا وعضويا، فلروائي غالبا ما يتوسل بالوصف ليرسم دعائم المكانية ويشيّد بناء ما يصوغه من مقاطع وصفية" [1]. إن الوصف يساعد القارئ على كشف تفاصيل وخبايا الأشياء الموجودة بالمكان. ومن ثمة يكون إجراء فني لا يمكن الاستغناء عنه إذا أراد الروائي رسم صورة مفعمة بالحياة.

ولأن الرواية لا تقوم إلا في إطار مكاني محدد يتم تحديده من خلال الصور الموصوفة المشكلة لعوالمه. سنحاول التطرق لإستراتيجية بناء المكان المقترن بالوصف. في محاولة التأكيد على الدور المنوط للوصف كأداة لتصوير المكان وبنائه.

لقد أولى الروائي أهمية كبيرة لوصف الأمكنة في الرواية المختارة، يكاد لا يخلو مشهد من المشاهد إلا وكان الوصف حاضرا لتأطيره، فهناك مساحات نصية داخل الرواية تحفل بأوصاف الأماكن. يمكن استجلاؤها على محورين: وصف شمولي عام للإطار الذي تدور فيه أحداث الرواية. ويمثل الثاني "الوصف التفصيلي للمكان، تتقلص فيه الرؤية، وتسعى إلى الاقتراب أكثر من واقع المكان ومن أدق تفاصيله، بحيث يسعى هذا الوصف الفوتوغرافي الفضفاض الذي يعد الفاعلية الناشطة للعين القصصية الرائية إلى تأسيس هذت النوع من الوصف الذي يحاول تتبع مفردات المكان، ويعمل على استجلائها من بيوت وغرف وشوارع...وما إلى ذلك"[2]

تقوم أحداث الرواية ككل في مكانين مختلفين، الفلبين والكويت. يرسم الروائي صورة عامة عن المكان الذي تواجدت فيه الشخصية الرئيسية. نقرأ في الرواية مقطعا وصفيا مطوّلا للأماكن التي تحرك فيها عيسى/هوزيه في الفلبين "أرض لا تتجاوز مساحتها ألفي متر مربع في مدينة فانسويلا، شمال مانيلا، يقوم عليها منزلان صغيران، أحدهما الكبير مقارنة مع الآخر، يتكوّن من طابقين، كان سكنا تكدسنا فيه...أما المنزل الآخر صغير جدا،

[1] – ينظر نفسه، ص 211.
[2] – نفسه، ص 214.

يفصل بينه وبين الأول مجرى مائي بعرض متر واحد كان سكنا لجدي ميندوزا. لم يكن مجرى الماء الفاصل بين المنزلين، جدولا صغيرا، أو فرعا من النهر، ولكنه كان مكبا تصب فيه مياه المجاري حاملة معها مخلفاتها" [1]. لقد ذكر الروائي الموقع الجغرافي لمدينته، ومن ثم جاء الوصف ليكشف بصورة غير مباشرة عن الوضع الاجتماعي الذي تعيشه عائلة"عيسى/هوزيه" في ذلك المكان، يتأسس هذا الوصف على أبراز أهم تفاصيله كالضيق والروائح الكريهة الصادرة من المخلفات التي تحملها المجاري المائية المحيطة بالمسكن. وهذه الصفات تجعل منه مكانا غير صالح لإيواء الآدميين.

يضيف أيضا في وصف المكان "تغطي المساحات الخالية، حول البيوت الثلاثة، أشجار كثيرة، كالمانجو والموز والجواقة والا پاپايا والجاكفورت، تحيطها من كل جانب أشجار البامبو مشكلة بسيقانها الطويلة سورا لأرض ميندوزا"[2]. وهنا كان وصفه مرتكزا على اللون الأخضر الموجود بسبب الأشجار الكثيرة المحيطة بالمكان.

وفي وصف بعض الأماكن التي رصدت حركة البطل في الفلبين، نقرأ في الرواية "المكان الرهيب، حيث يلتقي العمالقة، الأشجار التي تخترق السماء بطولها، والجبال الصخرية التي تجثم على صدر المكان بعظمتها." [3]

وبينما وصف المكان في الفلبين يحمل دلالات الانفتاح على الطبيعة، حيث الأشجار والجداول، تنفتح الرواية في تسلسل أحداثها على مكان آخر يختلف تماما عن الأول. "الكويت. كنت أراقب الشوارع بعد خروجنا من المطار. كانت مزروعة بشكل جميل. وإن تناقص اللون الأخضر شيئا فشيئا كلما ابتعدنا عن المطار، ليحل محله اللون الأصفر" [4]. وهي صورة غير مألوفة بالنسبة للبطل، فقد اعتاد على الأشجار المحيطة بالديار وعلى اللون الأخضر الطاغي على المكان. ليجد في الكويت لونا آخرا هو الأصفر، لون المباني الضخمة. لقد ركّز الوصف فيما سبق في إطاره الشمولي على كل من الفلبين والكويت. وهما المكانين الذين تدور فيهما الأحداث. فكان الوصف بجزئياته وتفاصيله المأخوذة من العالم الواقعي أقرب ما يكون حقيقيا. وذلك خدمة الإيهام الأدبي.

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو ، ص 55.
[2] – نفسه، ص 56.
[3] – نفسه، ص 112.
[4] – نفسه، ص 187.

ومن ثم نجد أن الرؤية الشمولية للمكان تتقلص، لتكون الرؤية أكثر قربا تنقل تفاصيل المكان متتبعة هندسته ومعماريته.

نقرأ في الرواية قول البطل وهو يصف غرفته في الفلبين: "غرفة صغيرة، بجدران زرقاء، تحتوي على سرير ومروحة سقف ونافذة تطل على نافذة غرفة جدي في بيته الصغير" [1]. ومن خلال تتابع هذه الأوصاف لفضاء المكان/المسكن. وما يشمله بداخله كوصف لون الجدران والسرير والمروحة، يتضح الوضع البائس للمكان. وأن "عيسى/هوزيه "كان يفتقد لسبل الراحة في مسكنه. فالوصف هنا على بساطته يحمل دلالات عن الشخصية التي تحويه.

وعن غرفته في الكويت، ينقل واصفا أدق تفاصيلها "سجادة كبيرة تغطي كامل أرضية الغرفة. سرير كبير يكفي لشخصين، وسادتان وغطاء أبيض أنيق. تلفاز بشاشة كبيرة. طاولة صغيرة تحمل لابتوب" [2]. هي صورة تجسد فخامة العيش لدى عائلة والده في الكويت. جاء الوصف السردي الداخلي لهذا البيت ناقلا لجميع التفاصريل المكوّنة للغرفة، ليمنح المكان بعدا إجماليا فنيا، وليحيل على أن الغرفة بكل محتوياتها تبعث على السعادة والراحة النفسية.

وفي وصف بيت العائلة/عائلة الطاروف جاء الوصف ليمنح السرد جمالية من نوع خاص. نقرأ في الراية قول البطل: " 'جميل هذا البيت'، قلت في نفسي، كيف يعتني الناس بالتفاصيل بهذه الطريقة؟ تناسق الألوان..الأثاث..رخام الأرضيات وقطع السجاد الفاخر..النقوش على الجدران..الثريات المتدلية من السقف..الستائر المخملية الفخمة..الطاولات الخشبية الصغيرة تغطيها مفارش مرصعة بقطع صغيرة تشبه اللآلئ والأحجار الكريمة..مزهريات بأحجام مختلفة تحمل سيقان المامبو" [3]. يكشف لنا هذا الوصف عن ذوق ومهارة في الترتيب والتنظيم للمكان الذي تعيش فيه هذه العائلة. وقد جاء وصف الروائي للمكان لأنه يرتبط بحركة الشخصية فيه. فهو بمثابة المساحة التي تحوي كثير من الأحداث.

[1] - نفسه، ص 83.
[2] - نفسه، 332.
[3] - نفسه، ص 217.

يذهب كثير من النقاد للقول بالمطابقة بين المكان وصورة المقيم فيه. إذ يمكن أن يكون هناك نوع من التآلف "الاندماج قل نظيرهما بين طبيعة البيت وشكله وبين نوعية الشخصيات التي تقيم فيه. وتتخذ الصلات بينهما مظهرا يكون من الضروري فحصه قبل إقامة أي تفكير حول الفضاء الروائي" [1]. إن علاقة الوصف بالمكان تساهم في الكشف عن الشخصيات التي تقطن فيه، وهو ما يساعد على تشكيل البناء الحكائي للرواية.

ويوظف الروائي الرائحة والأصوات في وصفه لإضفاء جو من الواقعية للمكان الموصوف، نقرأ في الرواية "محطة وقوف الحافلات. عمود أزرق ينتصب فوق الرصيف. يعلوه لوح حديدي أبيض يحمل شعر شركة النقل...تمضي الحافلة في طريقها تاركة الدخان الأسود يتصاعد في الهواء. يحفر ثقوبا في طبقة الأوزون. أحد الثقوب يهوي من السماء مستقرا على الأرض حفرة..يصدر منها ضجيج محركات السيارات" [2]. لقد استعان الروائي في هذا المقطع الوصفي بحاسة الشم والسمع. التي أضفت حسّا جماليا على الوصف وبثّت فيه روحا خدمت الإيهام الفني بواقعية الحكاية.

كذلك يتأسس وصف المكان على إبراز أهم تفاصيله كالضيق الروائح الكريهة ليضعنا أمام صورة موحشة للمكان. جاء في وصف غرفة الحجز في مركز الشرطة "غرفة صغيرة قذرة كنزلائها العشرة. رائحة المكان والأشخاص لا تطاق. برد يناير الجاف يخدّر الأطراف ويخترق العظام. الوجوه هادئة" [3]. وعلى صغر المقطع الوصفي فهو يحمل بطريقة غير مباشرة صورة مكانية تتضمن المعاناة التي يلاقيها الموجودون داخله.

كما يرد وصف المكان ملتحما مع طبيعة الحكي، إذ يمكن التعرف على جزئيات المكان من خلال إنجاز الفعل، ومثال ذلك ما نجده في الرواية في تجوال البطل "عيسى/هوزيه" مع أخته يتعرّف على الغرف في بيت الطاروف "تبعتها، وعند الباب الزجاجي وجدتني غير قادر على المضي في السير...عبرنا غرفة الجلوس إلى ممر قصير. مررنا أمام قفص الببغاء. كان مغطى بقطعة قماش. وجدت نفسي في آخر الممر أمام باب خشبي. دفعته خولة إلى الداخل: 'تفضل'.

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 54.
[2] – سعود السنعوسي، ساق المامبو، ص 306.
[3] – نفسه، ص 317.

غرفة صغيرة. تغطي أرفف الكتب أغلب المساحات في جدرانها. مكتب خشبي في إحدى الزوايا. وبضع صور بإطارات ذهبية" [1]. وهنا يأتي الوصف مرتبطا بحركة البطل.

يقدم الوصف صورة تجعل القارئ يدرك محتويات المكان. يفسح للشخصية الروائية أو الشخصيات الأخرى التعبير عن رؤاها وتجاربها مع المكان. لتظهر أهمية الوصف في كونه سيساهم في معمارية البناء المكاني ومن ثم فهو يخدم البنية السردية للرواية.

1– 2: علاقة المكان بالشخصية:

يشكل المكان في النص الروائي الإطار العام لحركة الشخصيات وأفعالها. "إن المكان لا يتشكل إلا باختراق الشخصيات له، ولا يوجد مكان محدد بشكل مسبق، وإنما يتحدد المكان من خلال سماته، وسمات الشخصيات التي تتحرك فيه" [2]. وتفسير ذلك أن تشكيل البناء المكاني في النص لا يتم وضعه وفق خطة إستراتيجية مسبقة، لأنه مرتبط بخطية الأحداث السردية، فلا يمكن الحديث عن نسق مكاني محدد في غياب الأحداث التي يقوم بها الأبطال والمميزات التي تنسب إليهم وتخصهم.

وأثناء تشكيله للفضاء المكاني الذي ستجرى فيه الأحداث سيعمل الروائي على أن يكون بناؤه منسجما على مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها [3]. ومن هذه الناحية يمكن اعتبار أن المكان يتم تقديمه في الرواية انطلاقا من المميزات التي تطبع الشخصيات. بمعنى نشوء نوع من التطابق بين هندسة المكان في الرواية ومزاج وطبائع الشخصيات. "حيث يبدو المكان وكأنه نسخة لسلوك

[1] – نفسه، ص 234.

[2] – ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 29.

[3] – نفسه، ص 30.

وطبائع الشخصية، يختزن مشاعرها، وأفكارها التي قد تعكسها مظاهره الحياتية، إلى رؤية تولي الشخصية أهمية كبيرة في تشكيل المكان ورسم معالمه." [1]

نجد أن المكان يتعدى كونه الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات، ليصبح المكان بالنسبة لها يحدد الهوية والانتماء. "فمن خلال وصف المكان والأثاث المتواجد فيه نتعرف على نوعية الشخصية المقيمة فيه، حيث يمكن معرفة سلوكها وطباعها وطريقة تفكيرها، لأن وصف المكان هو تعبير عن الشخصية و وصف لها"[2]. وبهذا يصبح المكان معبرا عن طبيعة الشخصية وراصدا ما يسكن في أعماقها من أحاسيس.

وقد يحضر المكان في الرواية وفق أشكال مختلفة فيكون له تأثير بالغ على الشخصية فإذا كان المكان مغلقا تشعر أثناء تواجها فيه بالراحة والاستقرار والأمن كما قد تشعر بالضيق والقيد بما يمارسه عليها من ضغوطات لتبقى حبيسة الحواجز المفروضة عليها مما يحول جون تحقيق وجودها [3]. إذ يمكن للعلاقة بين المكان والشخصية أن تأخذ شكلا إيجابيا، بحيث تتجاوب الشخصية مع المكان، فتؤثر فيه هذه الأخيرة بشكل إيجابي، كما يمكن للتفاعل بينهما أن يكون سلبيا بحيث يكون هناك نوع من التنافر والانفصال.

وتتراتب أهمية هذه الأمكنة التي تحتوي الإنسان لشدّة أو ضعف علاقة الإنسان بها، ولعل ما يفسّر أهمية المكان أكثر، ويعكس شدة تغلغله في كيان البشر هو أنه المنطلق لتفسير كل تصرف، فيحكم على سلوك الإنسان من خلال تواجده في المكان فضلا عن تعبير كل مفاهيم الإنسان الأخلاقية، والنفسية والسلوكية...إلخ[4]. وبالتالي فالمكان يلعب دورا هاما في تأطير الشخصية، وتوجيه تصرفاتها، ومن ثمة فهو الدعامة الأساسية للتعرف على الأفعال والتغيرات التي تطرأ عل الشخصيات.

وتأسيسا على ذلك يمكننا النظر إلى المكان بوصفه عنصرا فعالا في بنية السرد، إذ يقوم بإعداد الخطاب السردي وبربط بين أجزائه، بتكييف الروائي لتلك الصلة الوثيقة بن المكان والشخصية.

---

[1] – جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، ص 368.

[2] – ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات فلا الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، ص 120.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – محبوبة مهدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 92.

يكلف الروائي شخصية تقوم بتقديم المكان في الرواية، قد يكون الراوي أو شخصية أخرى أو عدة شخصيات. والمهم من ذلك أن الشخصية المكلفة بتقديم المكان أنها تقدمه من وجهة نظرها [1]. فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه وتخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته. [2]

يمكن أن ينشأ المكان الروائي من وجهات النظر المتعددة، الراوي بوصفه شخصية متخيلة، أو الشخصيات الأخرى المتضمنة في المكان، فتعمل على تحديد المكان من وجهة نظر خاصة بها. وبصورة عامة يمكننا النظر للشبكة العلائقية بين المكان والشخصية من هذه الزاوية؛ تنتج الأمكنة الروائية شخصياتها وتحدد أبعادهم وملامحهم النفسية والجسدية. بحيث يكون بناء الشخصيات منسجما مع المكان الذي يحويها كما تخبرنا هذه الشخصيات عن الكيفية التي نظمت من خلالها المكان وحدّدت أبعاده. وبالتالي تتكشف الجماليات الخاصة للمكان الروائي.

إن تحليل المكان الروائي في علاقته بالشخصية هو الذي سيسمح لنا بالقبض على الدلالة الشاملة للعمل في كليته وكيفية اشتغال هذا العنصر في الرواية المختارة.

يشكل المكان حياة الشخصية، فهو البيئة التي تعيش فيها، والمجسدة لآمالها وآلامها. وفي روايتنا يمثل المكان شيمة أساسية، تجسد حالة التفاعل بين الشخصيات. وتساهم إلى حد كبير في بلورة تركيبتها النفسية والمزاجية. ويتداخل عنصر المكان والمنظور الروائي، حيث نرى المكان من خلال عيني الراوي عيسى/هوزيه: الشخصية الأساسية والرئيسية في الرواية.

تطفو على سطح الرواية شخصيات أقرب ما تكون إلى الواقع، مفعمة بالحياة، تحب وتكره، تسامح وتثور...وعلى تعدد هذه الشخصيات واختلافها، نجد أن لكل منها مكان خاص تتحرك فيه، وتقيم معه علاقة تجاذب أو تنافر. وتتجلى علاقة الشخصية الرئيسية بالمكان من خلال وجودها في تبئير الأحداث. ونرى أن للمكان تأثيره المباشر في حياته النفسية. أدّت التراكمات المكانية إلى اغتراب عيسى/هوزيه عن المكان وشعوره

[1] – ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات فلا الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، ص 121.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32.

بالضياع. هو اغتراب من نوع خاص يشعر به اتجاه المكان الذي نشأ فيه وترعرع به وهو الحال أيضا في انتقاله للمكان الذي ينتسب إليه.

نقرأ في الرواية الحالة الشعورية" لعيسى/هوزيه" لأنه كان ينتمي لمكان في الحقيقة هو لا ينتمي إليه "لكنني الوحيد الذي كان يملك ما يميّزه عن أولئك مجهولي الآباء..وعدا كان قد قطعه والدي لوالدتي بأن يعيدني إلى حيث يجب أن أكون، إلى الوطن الذي أنجبه وينتمي إليه، لأنتمي إليه أنا أيضا، أعيش كما يعيش كل من يحمل جنسيته، ولأنعم برغد العيش وأحيا بسلام طيلة العمر" [1]. تقوم علاقة الشخصية بالمكان على منطق التأثيرات المتبادلة، ففي هذا المقطع السردي، نجد المكان يختزن أفكار ومشاعر البطل، فهو يأمل أن يعيش في موطن والده الكويت، وينعم فيه برغد العيش، وفي انتظار تحقق الحلم نجده يعاني حالة من الاضطراب النفسي.

وفي مقاطع سردية أخرى نجد الاغتراب المكاني قد مسّ المكان الذي طالما حلمك أن يكون من بين ساكنيه. هو نوع من الحنين للأرض التي نشأ فيها. نقرأ في الرواية "جلست على الرمال الرطبة. الهدوء والظلام وصوت الموج البعيدة ورطوبة الجو أحالوني إلى بوراكاي. كان ينقصني اللون الأزرق، ولكن الظلام يحيل كل شيء إلى لونه. أسود. يبدو زمنا طويلا يفصلني عن تلك الأيام. للمسافات المكانية أبعاد أخرى نجهلها." [2]

وفي الرواية أيضا قوله "في عزلتي هذه وجدتني أشتاق إلى عائلتي هناك بشكل مَرَضي. حنين يتملكني رغم الألفة التي بدأت تتسلل إلى نفسي تجاه بعض الأشياء في بلاد أبي. لم يعد للماء طعم يزعجني كما شعرت في أيامي الأولى..ماء الفلبين أحلى" [3]

"شقتي الفسيحة ضاقت بي" [4]. يتضح من خلال ما جاء ذكره على لسان البطل تأثير المكان على نفسيته، فرفض عائلة والده له جعله يستوحش المكان الآخر. الفلبين. ونجد تأثير المكان أيضا في شخصيته، فقد أصبح يشعر بالضيق والتأزم رغم وجوده في شقة فسيحة تتوفر على جميع وسائل الراحة. بسبب تلك الضغوطات التي كان يعانيها.

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 18.
[2] _نفسه، ص 246.
[3] – نفسه، ص 304.
[4] – نفسه، ص 305.

وبالتالي البطل عيسى/هوزيه تجمعه بالمكان علاقة متأزمة، رغبته الشديدة والملحة في الاحتفاظ بالمكان الذي عشقه منذ صغره استحالت إلى رغبة جامحة في مغادرته، جراء العزلة التي تجتاح داخله فترة مكوثه في الكويت. يقول عيسى/هوزيه "أفزعتني فكرة أن تكون الكويت هي تلك التي أعيشها كل يوم منذ وصولي. أجبتها: "أفضل المعاناة في البحث عنها على ألا تكون الكويت بهذه الصور التي ارى"1. للمكان أهميته في الكشف عن كثير من جوانب الشخصية التي تقيم فيه وتبرير سلوكاتها وتوضيح معالمها الداخلية والخارجية. باعتباره الإطار الحركي لأفعال الشخصيات. يلعب المكان دورا وظيفيا هاما في تكوين حياة الإنسان وترسيخ كيانه وتثبيت هويته وتأثير طباعه وبالتالي تحديد تصرفاته وتوجهاته وإدراكه للأشياء. وهذا لكونه أشد التصاقا بحياة الإنسان وأكثر تغلغلا في كيانه بمعنى للمكان تأثير في حياة الشخصيات.

تقوم علاقة الشخصية الرئيسية بالمكان على منطق التأثير المتبادل. يؤثر المكان على الشخصية بفرضه نمط حياتي أو سلوكي معين. ومن هنا تبرز علاقة الانعكاس، فمن خلال طباع تلك الشخصيات المقيمة فيها يصبح هناك نوع من التطابق بينه وبين المكان. نرى في الرواية "عيسى/هوزيه" الفتى الأجنبي وهو يصوم شهر رمضان كله كأي فرد من أفراد العائلة. "بدأ شهر رمضان. وأي معاناة وجاهتها في هذا الشهر. الجوع والعطش و..الناس. على اعتبار أنني مسلم أمام أهلي، كان عليّا أن أصوم" .[1]

ونجده أيضا يرتاد المسجد، رغم عدم معرفته بكيفية أداء الصلاة، لأن المكان يلزم عليه حتى يكون مواطنا فيه أن يمارس ما يمارسه المواطنون الأصليون. "داخل تجويف المحراب وقفت. قريبا من الجدار. أستمع إلى صوت أنفاسي بوضوح. ضممت كفّي أسفل ذقني. ثم تذكرت الشاب في الزاوي. مددت كفّي أمام وجهي كما كان يفعل. أغمضت عينيّ: "الله أكبر..الله أكبر..لأنك أكبر من كل شيء وأعظم، استمع لكلماتي" [2]. وأيضا يلبس الزي الكويتي. في مناسبة عيد الأضحى "قبل أن يشرع الناس في زيارة جدّتي كنت قد فرغت من الاستحمام لأقابلها، أقبل جبينها وأهنئها بالعيد. ارتديت ملابسي الجديدة التي اشتريتها من محل الزي الشعبي القريب من

[1] – نفسه، ص 261.

[2] – نفسه، ص 270.

السوق المركزي خصيصا لهذه المناسبة. ثوب أبيض..سروال داخلي أبيض طويل..طاقية بيضاء..وغطاء رأس أبيض." [1]

يمد المكان الشخصية بمفاهيم وتفاصيل حياته، تشكل الدعامة الأساسية التي توجه السلوك الشخصي وتؤطره. فحركة الشخصيات تكون مطابقة مع ما تعرضه الأمكنة. فلأن الكويت بلد مسلم، وهذا ما يفسره وجود شهر الصيام، وقيام بالعبادات، جعل "عيسى/هوزيه" يقدم على مثل هته السلوكات، الجديدة بالنسبة له، لأنه في الفلبين كان مسيحيا، كما شاءت خالته.

والملاحظ في الأمثلة السابقة اندماج الشخصية مع المكان في مواقفها وسلوكاتها. ومما لا شكك فيه أن المكان يؤثر في أخلاق الشخصيات. إن علاقة المكان بالشخصية ذو قيمة لأن من شأنه تغيير طباع ونمط تكوين الفرد. وعلى سبيل المثال في الرواية أن السلوكات والطباع التي يتسم بها أهل الكويت، استطاعت أيضا التأثير على تصرفات عيسى/هوزيه. يقول عن هذا الأمر "أمر آخر رصدته في الكويتيين عامة لفت انتباهي. التحديق في الآخر جزء من ثقافة المجتمع على ما يبدو. الناس يحدّقون في بعضهم البعض بطريقة غريبة. يشيحون بأبصارهم بعيدا إذا ما التقت أعينهم، ثم سرعان ما يعاودون الكرة، يتفحصون بعضهم البعض. التحديق في وجه الآخر رسالة من نوع ما كما كنت أعرف" [2]. ثم يعترف أن مثل هذا الفعل ترسخ فيه هو أيضا وأصبح يعل مثلهم "أصبحت أحدّق في الوجوه من دون اكتراث بعد أن لاحظت أن الكل يفعل. أبحث عن شيء لست أدريه". [3]

عند اختراق الشخصية للمكان تظهر لمساتها فيه بما تحدثه من أفعال وتغيرات لتكسبه هوية جديدة. إذ تتحول معالم المكان من فترة لأخرى تبعا لفعل الشخصية. والمكان تابع لحركة الشخصية، حيث نتعرف على المكان من خلال حركتها. إذ تنتقل الشخصية من مكان لآخر، ومباشرة عند اختراق الشخصية مكانا جديدا يكتشفه القارئ من خلال حركتها وخطابها. [4]

[1] – نفسه، ص 285.
[2] – نفسه، ص 333-334.
[3] – نفسه، ص 334.
[4] – ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات فلا الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، ص 121.

تظهر الشخصيات في الرواية المختارة متكيفة مع المكان، ومرتبطة به ارتباطا شديدا، وقد برزت كعنصر أساسي في تشكيل ملامح من خلال حركتها وحواراتها الكثيفة والمتنوعة. تنطلق حركة الشخصيات من الفلبين، في رحلة البحث عن مصيرها. إذ تتسم أغلبية الشخصيات المنتمية لذلك المكان بأنها ضحية ضياع النسب، بداية من الجد ميندوزا تعرفنا الرواية في مراحل لاحقة من الحكي أنه مجهول النسب وأن والدته هي المرأة العجوز مرعبة الحي التي كانت تسكن الكوخ بجوار منزله. وميرلا الحفيدة المجهولة النسب والشخصية الرئيسية "عيسى/هوزيه" ثمرة زواج غير شرعي. فنجد حال الشخصيات منسجما مع المكان حيث لا تقف حكايات النسب والتقاليد عائقا أمام تقرير حياة الناس المنشغلين بفقرهم وتحسين مستوى معيشتهم.

أما في الكويت في النسب يحتل قيمة أساسية في المجتمع، تعلو فوق أس حسن أخلاقي، حيث نجد الشخصيات في الكويت على علاقة منسجمة مع المكان. وأغلبها شخصيات نسائية يمثلن حالة الانغلاق على الذات والخوف من الآخر ونجد تحركاتهن داخل الرواية تتسم بالحذر.

الجدّة "غنيمة" المرأة المتطيرة، المعتدّة بالحسب والنسب. ترفض علاقة ابنها الوحيد بالخادمة خوفا من المكان المحافظ حيث لا مجال لمثل هته الانحرافات. تماشيا مع ما تفرضه علاقتها بالمكان، "صرخت جدّتي به باكية:

– هذه مصيبة..هذه فضيحة..

أشارت بسبابتها نحو عماتي عند الباب:

– أخواتك يا أناني! يا حقير! من سيتزوجهن بعد فعلتك؟!" [1]. ففي هذا المقطع السردي يظهر الخوف من الفضيحة، لأن المجتمع الكويتي يفرض هذه الوضعية.

ونفس الخوف نجده لا حقا مع عمته "نورية"، فعند ظهور "عيسى/هوزيه" مجددا في حياة هذه العائلة تصرخ رافضة وجوده. رغبة في الإبقاء على صورتها أمام عائلة زوجها. ومكانتها الاجتماعية. "الكويت صغيرة والكلام ينتشر بسرعة. لو علم فيصل، زوجي، وأهله بأمر هذا الولد ستهتز صورتي أمامه..أفقد احترامي في بت العادل،

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 44.

وأصبح أضحوكة لأخوات فيصل وزوجات إخوته...لدي ابن وابنة في سن الزواج، لن أسمح لهذا الفلبيني أن يعرقل." [1]

و ورطة عمته "هند" التي وقفت حائرة بين أمرين مبادئها كناشطة في حقوق الإنسان أو الإبقاء على المكانة الاجتماعية واسم الطاروف. " "مصداقيتي، أمام الناس، على المحك..واسمي كذلك". كانت تقول. وكان لابد أن تضحي بأحدهما، مصداقيتها أو اسمها." [2]

حتى أخته "خولة" تخلت عنه لأن بقاؤه في العائلة مرهون ببقائها. نقرأ في الرواية " "قررت الرحيل". لم تتمسك خولة، رغم حزنها، بوجودي، فوجودي في بيت الطاروف أصبح مرهونا بخروجها منه." [3]

لقد أبدع الروائي في التعمق بالهوية المكانية للشخصيات، حيث تتكشف في الرواية سطوة المكان على سلوك الشخصيات وطباعها. وأيضا علاقة الشخصية بالمكان. من خلال وعيها المكاني، متوسلا في ذلك رؤية الشخصيات والصراع الذي يفرضه المكان في حياتها.

1– 3: علاقة المكان بالحدث:

تمثل الأحداث العنصر الرئيسي للحكاية، باعتبارها المحرّك في نسج أي عمل روائي. وطبيعي أن هذا النمو والحركة على مستوى الأحداث، يحتضنه إطار مكاني معين. "فالحدث من العناصر الفاعلة في البناء السردي، ونجد أن له دورا في بناء المكان الروائي، فكما تؤثر الأحداث في المكان فقد يؤثر المكان أيضا في الأحداث" [4]. إن الرواية تتمحور حول الأحداث، وهذه الأخيرة بدورها لا تستطيع أن تتحرك إلا في مكان يستوعبها.

وهذا الارتباط الإلزامي بين الفضائي الروائي والحدث هو الذي سيعطي للرواية تماسكها وانسجامها، ويقرر في الاتجاه الذي سيأخذه السرد لتشييد خطابه. وذلك أن المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها

[1] – نفسه، ص 223.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، ص 293.

[4] – ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات فلا الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، ص 112.

الحدث [1]. وبالتالي فإن تشكيل الأمكنة في الرواية يكون مرتبطا بخطية الأحداث السردية. ومن ثمة فتنظيم الأحداث يكون ضمن نسق مكاني محدد يضمن تماسك بنية المكان.

وبما أن رواية "ساق البامبو" يدور موضوعها حول الحياة الكاملة للشخصية الرئيسية. من قبل ميلاده وامتداد سلسلة الأحداث على فترة شبابه، فإنها جاءت تتمحور حول حدث رئيسي تمثل في اغتراب البطل وضياع هويته، ورحلة بحثه عن ذاته، فهو السيد باطنا والخادم ظاهرا.

تجرى أحداث الرواية في البداية في الكويت، إلا أنها تعود بعد ذلك إلى مرحلة طفولة البطل في الفلبين. وفي مراحل أخرى من تتابع الأحداث نجد أن البطل يسافر للمرة الأولى للكويت. وهناك نعيش معه مجموعة من المواقف حتى مغادرته.

الجزء الأول: وقد عنون بـ "عيسى...قبل الميلاد". يتحدّث فيه "عيسى/هوزيه" عن بداية الحكاية، وهي سفر والدته "جوزافين" للكويت لتعمل خادمة هناك. هروبا من عذاب العيش مع والدها المقامر ومن مصير كان ليشبه أختها الكبرى التي كانت تعمل في الملاهي الليلية كراقصة. يصوّر الروائي هذه الأحداث كأن الأم تحكي لابنها "عيسى/هوزيه" مسار حياتها قبل مجيئه، ومرارة العيش كخادمة وطردها منه بعد اكتشاف ربة المنزل بأمر حملها.

الجزء الثاني: وقد عنون بـ "عيسى...بعد الميلاد". كانت الأحداث في هذا الفصل تدور في الفلبين، يسرد فيها الروائي حادثة رجوع "جوزافين" للفلبين. وتبدو الأحداث متسلسلة بدءا من المنزل الذي يسكن فيه البطل رفقة أمه وخالته وميرلا، منتهيا بمنزل جدّه "ميندوزا". ويذكر أن هذين البيتين في مدينة فالنسويللا. فمجموع ما يكون من أحداث يكون في هذين البيتين.

كانت "جوزافين" دائمة التحدث عن راشد والد "عيسى/هوزيه". كي تحفّزه على السفر إلى الكويت. مذكرة إياه بأن وضعه في الفلبين كان مؤقتا وأنه سينعم برغد العيش بعد سفره. وسيحصل على ما يريده. نقرأ في الرواية قول البطل "لم تتوقف أمي عن الحديث حول أبي والكويت، والحياة التي تنتظرني. كنت أبكي إذا ما جاء ذكر الكويت التي لا أعرف عنها شيئا. كنت لا أتصور نفسي في مكان غير أرض جدّي ميندوزا في

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 29.

فالنسويللا...ولكن ومع صعوبة الحياة، والصورة التي كانت ترسمها لي أمي عن الجنة التي تنتظرني، أصبحت أنتظر ذلك اليوم الذي أصبح فيه غنيا قادرا على الحصول على ما أريد من دون جهد." [1]

الجزء الثالث: عنون بـ "عيسى...التيه الأول". سرد فيها "عيسى/هوزيه" الأحداث التي كانت تدور في البيت بعد مغادرة "ميرلا" ابنة خالته عنه. وكذلك جميع الأحداث التي كانت تدور في عمله الجديد بعد تركه للمدرسة. الذي هو تجارة الموز وتجواله في الشوارع لأن تعرّف على صديق له فمكث معه في شقة صغيرة. ومن ثم يعمل لأشهر قليلة في إحدى المراكز الصينية في التدليك، ومن ثم يحصل على وظيفة جديدة هي العمل على متن مركب لنقل السياح الخاص بأحد منتجعات جزيرة بوراكاي في جنوب مانيلا. فكانت الجزر والشواطئ حاضرة لاحتضان تلك الأحداث. التي مرّت بالبطل.

وفي تعاستها مع الوظائف التي راتبها لا يضمن له حتى العيش إلى نهاية الشهر. كان "عيسى/هوزيه" دائم الانتظار لذلك اليوم الذي يذهب فيه إلى بلاد أبيه الكويت ليحظى برغد العيش. وكانت جميع الأحداث تدور حوله لا تسره، وظل متمسكا بأمه وبكلام والدته الذي هو بمثابة وميض من الأمل لحياة أفضل.

الجزء الرابع: وقد عنون بـ "عيسى...التيه الثاني". سرد "عيسى/هوزيه" أحداث وصوله إلى مطار الكويت الدولي، وضياعه، فلم يفهم بالضبط إلى أين يتجه. ليتعرف على غسان صديق والده، فكان طول الطريق المؤدي لشقة غسان يسرد الأحداث التي كانت تدور بينهما. ولقد توطّدت العلاقة بينهما في المدّة التي عاشها عيسى/هوزيه في بيته، لينتقل بعدها إلى بيت جدته حيث حدثت معه مجموعة من المواقف. وأيضا كان هذا الفصل يسرد جميع الأحداث التي كان يراها "عيسى/هوزيه" في الكويت عند ما كان يخرج مع "غسان" لتجواله في الشوارع، أو الأماكن العمومية، وحتى في المقبرة.

الجزء الخامس: وقد عنون بـ "عيسى...على هامش الوطن". بعد أن كانت الكويت الجنة التي وعد بها من قبل والدته أضحت لا تتسع له حتى للعيش كشخص عادي لا كوريث عائلة الطاروف الوحيد. نقرأ في الرواية قول البطل "لأول مرة أشعر باللاجدوى. حلمي القديم..الجنة التي وعدت بها..سفري..المال الذي بات يفيض عن

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 71.

حاجتي..ماذا بعد؟ في بلاد أمي كنت لا أملك شيئا سوى عائلة. في بلاد أبي أملك كل شيء سوى عائلة"[1]. إذ لم تقدّم له الكويت سوى زجاجة مليئة بتراب أبيه أخذها من المقبرة التي دفن فيها. ومع تزايد المشاكل في بيت الطاروف بسبب وجوده ينتقل للعيش في شقة أحد أصدقائه تعرف عليه بالمسجد. فكان إبراهيم صديقه بمثابة المنبر لدربه لمعرفه الله والتقرب إليه. ولا يطول مكوثه في تلك الشقة لينتقل بعدها للعيش وحده، يذكر عيسى/هوزيه بخصوص ذلك "في الجابرية التي أكره عثرت، بمساعدة إبراهيم، عل شقة مناسبة تحتل طابقا ثالثا من بناية قديمة، تبعد عن سكن إبراهيم حوالي عشر دقائق مسير على الأقدام. البناية تخلو من العائلات تماما" [2]. وفي ذلك المكان أخذت الأحداث مجرى آخر، حيث أصبح يحس بالعزلة والغربة عن الديار بشكل أكبر. وفي وحدته تلك وجد متنفسا هو اجتماعه مع أصدقائه الكويتيين في الديوانية، المكان الذي كان شاهدا على مجموعة من الأحداث التي مرّت بعيسى/هوزيه، نقرأ في الرواية قوله "بعد أيام من لقائي مشعل، دخلت الديوانية أخيرا. ذلك المكان الذي طالما حدّثتني عنه أمي. يكاد لا يخلو بيت في الكويت من تلك الغرفة الخارجية التي اسمها..ديوانية. في ذلك المكان يجتمع الأصدقاء عادة. لا أحمل لذلك الاسم سوى صورة رسمتها أمي في مخيلتي عندما كنت صغيرا" [3]. وجد "عيسى/هوزيه" في هذا المكان راحته، لاسيما حين التقى بأصدقائه المجانين الذين يمثلون الشباب المتفتح على الحياة، عاش معهم أجواء من المتعة. لحين تم اكتشاف سره الصغير بأنه ينتمي لعائلة الطاروف. وبالتالي كان أمر مغادرته الكويت إجباري حتى لا يلحق العار بعائلة الطاروف.

"أمام ثلاث خيارات كنت. إما أن أكره نفسي لما جلبته لعائلتي أو أكره عائلتي لما فعلته بي، أو أن أكرههم فأكرهني لأنني واحد منهم.

جرس شقتي شرع برنين متواصل لم ينقطع حتى فتحت الباب...كل ما في وجه نورية كان يكيل لي الشتائم. حاجباها المرفوعان إلى الأعلى، أنفها الدقيق المرتفع، ولسانها المسموم.

– اسمع ..أنا لست هند..لست خولة..تغادر الكويت فورا مفهوم؟!" [4]

---

[1] – نفسه، ص 303.

[2] – نفسه، ص 301.

[3] – نفسه، ص 35.

[4] – نفسه، ص 369.

الجزء الأخير: وقد عنون بـ "عيسى...إلى الوراء يلتفت". لأن البطل يعود إلى الفلبين مرّة أخرى ليعيش ويستقر هناك للأبد. ويكون المطار هو محطته الأخيرة في الكويت حيث ودعه كل من "غسان" وأصدقاؤه وأخته وعمته "هند". في هذا الخصوص جاء في الرواية قول البطل "عند بوابة المغادرة، حاملا جوازي الأزرق، يلتف حولي المجانين من بينهم بابا غسان وإبراهيم سلام. هذا يعانقني، وذلك يصافحني بحرارة، والآخر يدس في يدي مظروفا من المال. "النداء الأخير..على المسافرين على الخطوط الجوية الكويتية. رحلة رقم 411. المتجهة إلى مانيلا التوجه إلى البوابة فورا."[1]

يعود في 2008 إلى الفلبين، إذ يتزوج ابنة خالته "ميرلا" وينجب منها ولدا. ليعيش بمنزلهم القديم، منزل عائلة والدته السابق. وتنتهي الأحداث في صالون البيت حيث يعرض على شاشة التلفزيون مباراة بين الفريقين الكويتي والفلبيني. نقرأ في الرواية "أجلس الآن في غرفة الجلوس أمام التلفاز في بيتنا في أرض "ميندوزا". ورقتي الأخيرة بين يديّ الجميع من حولنا يتابعون خروج اللاعبين إلى أرض الملعب بحماس...وعلى السجادة وسط غرفة الجلوس يحبو ولدي الصغير غير آبه بما يجري حوله" [2]

مما سبق نجد أن الحدث كان موجودا وحاضرا في كل مكان، وبالتالي كانت هذه الأمكنة هي الإطار الذي تجرى عليها الأحداث. إذ أن "المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية" [3]. ومن خلال اكتشاف العلاقة بين الحدث والمكان يمكن القول بأن الروائي كان صانعا ماهرا في تشكيله للمكان وفي تنوّعه من مغلق إلى مفتوح واسع حتى يستوعب الحدث ويرافقه في كل لحظة.

وعن الأماكن المفتوحة والمغلقة في هذه الرواية سيجرى الحديث فيما يلي. حتى نتعرّف على تشكيل البنية المكانية في هذا العمل الروائي المتميّز.

---

[1] _ نفسه، ص 393.

[2] – نفسه، ص395

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 70.

2- أنواع الأمكنة:

يكتسب المكان أهمية كبيرة في الرواية، نظرا للتأثير المتبادل "بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها" [1]، واختيار المكان في الرواية لا يتم إلا بدقة وعناية تامة "فتغير الأحداث وتطورها يفترض تعدّدية الأمكنة واتساعها أو تقلصها، حسب طبيعة موضوع الرواية" [2]. إذن فالأماكن في الرواية تختلف باختلاف مضمون القصة، فالمكان قد يكون منزلا تربّى فيه البطل أو مقهى اعتاد الجلوس فيه أو شارعا تجوّل فيه أو ساحة، أو بحرا أو فندقا، أي فضاء واسع لا يمكن إغلاقه أو التحكم فيه.

والمكان هو الموقع الذي تجري فيه أحداث القصة وتتحرك فيه الشخصيات، فهو يساهم "في خلق المعنى داخل الرواية" [3]، وسيتضح ذلك أكثر من خلال دراسة أنواع الأمكنة التي وردت في رواية ساق البامبو.

2- 1: المفتوحة:

تكتسب الأماكن المفتوحة في الرواية أهمية كبيرة فهي تشهد على حركة الشخصيات وتساعد على "الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها" [4]، والرواية في عمومها تتخذ أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها للأحداث مكانيا، وتختلف هذه الأماكن باختلاف يفرضه الزمن المتحكم في شكلها الهندسي[5]، والمكان المفتوح قد يكون شارعا أو مطارا أو بحر أو سوقا...

- **الشارع:** تعتبر الشوارع "أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد على حركة الشخصيات وتشكّل مسرحا لغدوها ومراحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها" [6]، وهي بذلك أمكنة تنفتح على العالم الخارجي تعيش دوما حركة مستمرة، تؤدي وظيفة مهمّة، فهي سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم.[7]

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.
[2] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 63.
[3] _ نفسه، ص 70.
[4] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.
[5] - يُنظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 244.
[6] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.
[7] - الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 244.

جاء حديث البطل في الرواية عن الشارع في بلاد الكويت بحزن شديد، فنجده لم يألف وطنه الجديد، فراح يتسكع في شوارعه علّها تذكره بماضيه في مانيلا "في شوارع المنطقة كنت أتسكع. الساعة حوالي الثامنة مساء....أمام أحد البيوت توقفت...قبل أن اقتطع ثلاث أو أربع وريقات خضراء. لا أحد ينتبه. أحكمت قبضتي عليها....قربتها من أنفي. أغمضت عينيّ مستنشقا رائحتها بشهيق ملأ رئتيّ" [1]، بعدها بدأ يفكر في أرض جده وما عاشه هناك "الحنين الذي باغتني في عزلتي انخفض إلى المنتصف" [2]، فراح يصف شوارع مانيلا "أسندتُ ظهري إلى العمود منتظرا وصول الحافلة.... لا يعنيني من أمر الحافلات سوى ما تفرزه محركاتها من دخان أسود يعكر الهواء من حولي ويبدد تلوّث الغربة بداخلي... أستنشق شوارع مانيلا" [3]، ثم يضيف "المطر يهطل على الشوارع بكل ما أوتيت السُحُب من قوة.. تتلاشى رائحة الديزل.. تتباعد الأصوات.. تبهت صورة مانيلا....وإذ بي في أحد شوارع الجابرية مستندا إلى عمود حديدي متحررا من حنين كان يتملكني قبل لحظات" [4]. ومن جهة أخرىنجد السارد يصف شوارع الكويت "في أول خروج لي بواسطة دراجتي، ذهبت إلى قرطبة، عابرا الجسر الذي يربط منطقتيّ الجابرية والسرة، ومن السرة، عبر شارع دمشق، كنت أقود دراجتي الهوائية محاذيا شارع المشاة في قرطبة"[5] . وفي هذا الشارع وجد البطل ذكريات ماضٍ مؤلمة ذكرته بجدّه ميندوزا وهو برج اتصالات طويل، " فالشبه بينه وبين الذي احتل ركنا في أرض ميندوزا لا يترك مكانا للشكّ ... منذ ذلك اليوم، لم أقترب من الشارع" [6]. هذا المكان المفتوح ترك في نفسية الشخصية الرئيسية انطباعا حسنا تارة، فهناك أزقة تذكرّه ببلاده، وأخرى بما عاناه هناك.

جاء حديث البطل عن هذا المكان المفتوح "شارع المشاة طويل، لا يميزه شيء. تصطف البيوت الكبيرة على أحد جانبيه، وفي الجانب الآخر يمتد الشارع الرئيسي. في مكان ما...السيارات في الشارع الرئيسي تنطلق بسرعة، أصواتها مزعجة، ولكنني مضطر لتحمل ضجيجها من أجل بقائي قرب الأشجار"[7]. يُجسد

[1] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 305.
[2] – نفسه، ص 306.
[3] – نفسه، الصفحة نفسها.
[4] – نفسه، ص 307.
[5] – نفسه، ص 313
[6] – نفسه، ص 314.
[7] – نفسه، ص 242-243.

هذه الوصف رؤية البطل لشوارع المدينة، فمن خلال وصفه لها يتبين أنها شوارع مدخولة، فيها كثافة سكانية، وهي شوارع رئيسية ينتقل فيها الأشخاص بسياراتهم.

تثير شوارع الكويت في نفس البطل مشاعر الحب والشوق والحنين إليها، فتجوله فيها كان له حُلمًا ولكل شخص فلبيني " لا يمكنني السير في شوارع الكويت من دون أن ألاحظ السيارات، أرخصها وأبسطها يُعد حلما لا يتحقق للمواطن العادي في الفلبين...لأول مرة في حياتي، أشاهد الهواء الخارج من رئتيّ يتكثف أمام وجهي...الشعور بطقس جديد، شتاء لا يشبه الشتاء الذي عرفته من قبل" [1]، لعبت هذه الأماكن المفتوحة دورا في حياة الشخصية الرئيسية، فكانت بمثابة محفز لذاكرته، يستعيد من خلالها ماضيه في مانيلا، وشوارع أخرى كانت له مصدر راحة بال وطمأنينة.

– **المطار**: مكان مفتوح، يجتمع فيه الناس من كل الجنسيات من أجل التنقل من بلاد إلى آخر، يتمركز فيه رجال أمن لمراقبة المسافرين منه والعائدين إليه، من خلال التحقق من أوراقهم الثبوتية وجواز السفر.

لعب هذا المكان دورا وافرا في الرواية، فلحظة وصول الشخصية الرئيسية تصفه "مطار كئيب ذلك الذي حطت به الطائرة يوم الأحد، الخامس عشر من يناير 2006. الوجوه تشبه مطارها، كئيبة، بشكل لم أجد له تبريرا" [2]، ويضيف "كانت الكويت في الأيام الأولى لوصولي، يفرز الناس أحزانهم، تتشربها الأرض والسماء والهواء و.. كل شيء" [3]، فوصول البطل في ذلك اليوم تزامنت مع موت الأمير، وهذا من سوء حظه، فوالدته لحظة وصولها للكويت أول مرة واكب موت الأمير أيضا. هذا المكان ترك لدى البطل انطباعا سيئا عن حكومة دولة الكويت، فملامحه الفلبينية أمام أوراقه الثبوتية لم تشفع له عندهم، رفضوه فور وقوفه في الطابور الخاص ببلاده "دسست كفّي في جيب البنطلون، وقبل أن أخرج منه الجواز صرخ بي الرجل بطريقة

[1] – نفسه، ص 197-198.
[2] – نفسه، ص 185.
[3] – نفسه، ص 190.

فظة صعقتني. أشار بيديه نحو الطابور الآخر، حيث يقف الفلبينيون ومواطنو الدول الأخرى" [1]. ليصطدم البطل برد فعلهم ويقول رفضوا وجهي قبل أن يروا جواز سفري.

لم يركز الكاتب على أجواء الكآبة في المطار وخارجه وحسب، وإنما جسّد الحالة النفسية التي يمر بها مواطني دولة الكويت "أدرتُ رأسي باحثا بين وجوه الناس التي جاءت تستقبل العائدين من أسفارهم. إن لم تكن الوجوه حزينة، فهي صامتة، بلا تعابير" [2]، وهذا لم يقتصر على المواطنين فحسب، فالحداد قد شمل المراكز التجارية، المطاعم والمقاهي مغلقة، وقد جسّدت هذه الصورة طبيعة الشعب الكويتي، عاداته وتقاليده لحظات الحزن.

– **البحر**: مكان مفتوح، مصدر أساسي من مصادر عمل الروائيين "يجسد أحلام أبطاله، ويجسد همومهم وطموحاتهم، وقد دخل البحر كمكان في تولدات التغيير والتحول الاجتماعي والثقافي وعدّ مصدرا أساسيا، حين يتم الانسجام والتفاعل الجميل بين الإنسان والمكان، فإن هذا الانسجام يؤسس وجدانا وشعورا" [3]، فهو يساعد الإنسان على التغيير إلى الأحسن، إذ نجد البطل يصفه "البحر جميل في الليل، وفي الحقيقة لم أره في وقت آخر تتسنى لي المقارنة" [4]، استعملته الشخصيات كمكان للترفيه وأخذ الراحة.

ذات ليلة يتوجه البطل إلى البحر، فور وصوله رأى مجموعة من المظلات، وسيارة جيب قديمة يغطيها الغبار، ومركب صغير، لحظتها انهالت عليه الذكريات، ماضي تركه والده و والدته عالقا في ذاكرته، يقول "لابد أن يكون هو! كم من حكايات شهدها هذا المركب القديم وكم من شخص حمل.. أبي وغسان ووليد، أسماك كثيرة.. أمعاء الدجاج و..أمي" [5]، لم يتوقف عن التفكير في الماضي، والبحر أعاده إلى مانيلا، أصبح يبحث فيه عن صخرة بوراكاي الشهيرة...

[1] – نفسه، ص 185.
[2] – نفسه، ص 187.
[3] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الطبعة الرابعة، 2011، ص 115.
[4] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 245.
[5] – نفسه، الصفحة نفسها.

البحر "يمزج علاقة الماضي بالحاضر، والحياة بالوجدان، فالعلاقة بين الإنسان والبحر، هي علاقة الذكرى والكدح، هي معانقة الفرح والحزن، هي السعادة وحب الحياة، هي ركوب المخاطر والأنوار وحتى الموت" [1]، وقد وُفّق السارد في توظيفه لهذا المكان، "فعيسى/هوزيه" رأى في البحر عودة لذكريات لم يساهم في صنعها.

2- 2: المغلقة:

المكان المغلق هو المأوى الذي تلجأ له معظم الكائنات الحية، حيث يعكس مظاهر الحياة الداخلية التي يعيشها الإنسان، وهو يلجأ إليه بإرادته أو بإزاحة غيره طلبا للراحة والاستقرار، والمكان المغلق "يجب أن يحتفظ بذكريات ويتيح لها الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور" [2]، وقد يكون بيتا أو سجنا أو مستشفى أو مسجداً...

- **البيت**: هو المكان الذي يعيش فيه الإنسان وهو "ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى" [3]، وقد عدّه باشلار جسد وروح تُحفظ فيه الذكريات، وهو أكثر من "مجرّد كيان هندسي، إنه بالأحرى روح إنسانية يُجسّدها ويجلبُها العمل الفني إلى الوجود في الصورة الفنية ومن خلالها" [4]، إذن فالبيت له علاقة بالإنسان، فلا يمكن للأشياء في المنزل أن تحمل دلالة معيّنة دون ربطها بالإنسان الذي يعيش فيه.

عاش البطل "عيسى/هوزيه" في مكانيين مختلفين عن بعضهما البعض ثقافة ودينا، بحكم أن والده كويتي الأصل و والدته خادمة فلبينية، "جاءت والدتي للعمل هنا، تجهل كل شيء عن ثقافة هذا المكان. الناس هنا لا يشبهون الناس هناك، الوجوه والملامح واللغة، حتى النظرات لها معان أخرى تجهلها" [5]، فالكويت في عاداتها وتقاليدها، ولغتها تختلف كل الاختلاف عن الفلبين، وقد أمضى البطل طفولته في منزلٍ لجّده من أمّه، ونجد السّارد يصف البيت "نشأت في أرض لا تتجاوز مساحتها ألفي متر مربع في مدينة فالنسويللا،

[1] - مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص 116-117.
[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 37.
[3] - نفسه، ص 36.
[4] - غاستون باشلار، جماليات الصورة، ترجمة غادة الإمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 290.
[5] - سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 29.

شمال مانيلا، يقوم عليها منزلان صغيران" [1]، وهذا يوحي بأن العائلة من طبقة فقيرة، إذ يفصل بين كلا المنزلين مجرى مائي، كان "مكبّا تصب فيه مياه المجاري حاملة معها مخلفاتنا، ما يجعل رائحة المكان، في الأيام الرطبة، لا تطاق" [2]، وأشار السّارد أيضا من خلال عباراته إلى أن بيت العائلة موجود في منطقة ريفية، بحث تدور حول المنازل " أشجار كثيرة، كالمانجو والموز والجواقة والـ پاپايا والجاكفورت، تحيطها من كل جانب أشجار البامبو مشكلة بسيقانها الطويلة سورا لأرض ميندوزا" [3]. بيت عيسى/هوزيه كان مكانا للصفقات، وفيه تحدّد المصائر "في الوقت الذي كانت فيه والدتي على وشك أن تكون نسخة عن خالتي آيدا بمصيرها البائس، جاء إلى منزلهم أحد جيرانهم يحمل قصاصة من جريدة...التقطت والدتي القصاصة من يده وكأنها تحمل صك الإفراج من سجن محتمل" [4]، فالبرغم من الظروف المعيشية القاسية في ذلك البيت إلا أنه احتل مكانة كبيرة في قلب البطل وعقله، فقد عاش فيه طويلا، جلّ ذكرياته محصورة ومرتبطة به، حبّ طفولته ميرلا، مغامراتهم سويّا عيشه مع خالته آيدا بعدما سافرت والدته للعمل، موت أخوه أدريان، كلها ذكريات يصعُب نسيانها.

فالبيت هو "واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدّمج وأساسه هما أحلام اليقظة" [5]، وبرز في الرواية أيضا منزل عائلة عيسى/هوزيه في الكويت، وهو منزل ضخم "يتّسع لعشرة بيوت أو أكثر من تلك البيوت التي جاءت منها والدتي" [6]. وصفه السّارد بدقة " تناسق الألوان..الأثاث..رخام الأرضيات وقطع السجاد الفاخر..النقوش على الجدران..الثريات المتدلية من السقف..الستائر المخملية الفخمة...مزهريات بأحجام مختلفة..." [7]. وهذا يوحي إلى أن العائلة تنتمي إلى الطبقة الغنية، فالبيوت تعبر دوما عن أصحابها، فسكانه كانوا متعجرفين متعالين، لا يقبلون الرّدوخ لأي كان. منحت عائلة الطاروف البطل "عيسى/هوزيه" غرفة في ملحق الخدم، ما إن دخلها انهالت عليه

[1] – نفسه، ص55.
[2] – نفسه، الصفحة نفسها.
[3] – نفسه، ص 56.
[4] – نفسه، ص 23.
[5] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.
[6] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 30.
[7] – نفسه، ص 217.

الذكريات "دخلت من الباب الجانبي، الباب الذي طردنا منه أنا وأبي قبل سنوات" [1]، وفيه عاش البطل في رفاهية لكن ذلك لم يدم طويلا، فعيسى/هوزيه قد تعرّض لكل أنواع الإهانة في بيت الجدة، أطاحوا به وطلبوا منه المغادرة بعد وقوع أحداث عديدة، هذا البيت جعله يستعيد الذكريات التي سردتها له والدته، فأصبح يشعر كأنه عايشها "فالماضي والحاضر والمستقبل يمنح البيت دينامية مختلفة، ...ولهذا فالإنسان بدون بيت يصبح كئيبا"[2]، بمعنى أن المكان الذي يمكث فيه الإنسان تربطه به ذكريات مضت، وهذا ما حدث مع البطل في هذه الرواية، فقد ترك فيه هذا البيت انطباعا قاسيا، جعله يشعر بالحنين اتجاه منزله في مانيلا في الفلبين، فالحياة لا تستدعي منزلا فاخرا وإنما الحياة هي احتضان العائلة لك وخوفهم عليك، وهذا ما افتقده البطل. فارتباطه الشديد ببيته في مانيلا كان جسدا وروحا، جعله يحول دون أن يألف بيته الجديد في الكويت.

– **السيارة:** تعود هذه السيارة لوالد البطل، وقد استعملها كوسيلة تنقل له و"لجوزافين"، إلى المنزل المهجور الذي أراد عقد قرانه عليها فيه، "توقف راشد بسيارته أمام أحد البيوت القديمة في إحدى المناطق التي لا تبعد كثيرا عن منطقة الشاليه" [3]، وقد أراد السارد من خلال توظيفها سرد الأحداث أو الحوار الذي دار بينهما، فقد كانت شاهداً على فعلتهما خفية عن العائلة، ثم يصف حالة جوزافين النفسية "أثناء عودتي إلى السيارة سألته بريبة: أبهذا فقط نصبح زوجين؟" ثم تضيف "لم أكن أشعر بشيء اتجاه والدك، قبل أن نترجل من السيارة كان سيدي، وأثناء عودتنا إليها كان لا يزال كذلك" [4]، فالسيارة مكان مغلق شهدت لحظة تغير حياة والدة البطل، فبعد العودة إليها أصبحت السيّدة جوزافين راشد الطاروف. وبرز هذا المكان أيضا في الرواية، في بلاد الكويت، وتعود السيارة إلى غسان صديق والد البطل، وصفها لسارد بقوله "أخذني غسان في جولة عبر محبوبته، كما يسميها، سيارته ال لانسر البيضاء، إلى الشوارع جهة البحر" [5]، ساعدته كثيرا في التعرف على شوارع الكويت بسهولة،ا أنها كانت وسيلة تنقله إلى منزل الجدّة.

---

[1] – نفسه، ص 231.

[2] – يُنظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 38.

[3] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 38.

[4] – نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – نفسه، ص 204.

– **المركب**: مكان مغلق متعدد الوظائف يستعمله البحّارون عند اصطيادهم السمك، وهناك عائلات من الطبقة الغنية يشترونه لأنفسهم كوسيلة للتنقل والاستجمام وسط البحر، وفي هذه الرواية برز مرة واحدة لكن هذا لم يمنع السّارد من توظيفه لما له من دور في تعبير مجرى الأحداث، فبعد أن سافرت الخادمة جوزافين مع عائلة الطاروف بعد عقد قرانها مع راشد "وبعدما أطفئت أنوار غرف الشاليه واحدا تلو الآخر، تسللت أمي إلى الخارج. تمشي على رمال الشاطئ الباردة" [1]، لينداديها راشد وقد كان "يشرع في إنزال المركب إلى الماء" [2]، وبعد محاولات عديدة من والد البطل ركبت والدته على متن المركب فشرع راشد "بإبعاد المركب عن الشاطئ بواسطة قصبة خشبية طويلة، ثم أدار المحرك ما إن وصل إلى منطقة يصعب فيها سماع هديره" [3]. لم يكن استعمال الكاتب لهذا المكان المغلق في الرواية كمجرد وسيلة تستعملها العائلة لقضاء العطل، إنما كان مقر أول لقاء خلّف عيسى/هوزيه "اضطرب المركب رغم هدوء البحر، في حين كنت أنا في الرحيل الأول، تركا جسد والدي، مستقرا في أعماق والدتي" [4]، فأصبح المركب جزءًا من ذكريات البطل، له مكانة خاصة.

– **الحانة**: مأوى لرجال أرادوا إشباع غريزتهم الجنسية، تُمارس فيها جميع أنواع الرذّيلة والدّعارة، احتل مكانا بارزا في الرواية باعتباره ملاذ كل فتاة ساقتها الظروف القاسية إليه، اشتغلت فيه خالة البطل "بدأت آيدا نادلة تفترسها أعين السكارى وألسنتهم القذرة، ثم نادلة في ملهى ليلي تزاحمها الأجساد المتعرقة وتلامسها الكفوف الوقحة، ثم راقصة في ناد للعراة تلتهمها الأعين الجائعة" [5]. تحدث السارد عن الأسباب التي أدخلتها في تلك الدوامة، واصفا المكان وقذارته، والأحداث التي وقعت فيها، فهذا المكان اثر سلبا على حياة آيدا فقد أنجبت ميرلا ابنة زنا، وتدهورت حالتها الصحية بعد إدمانها المخدرات.

– **السجن**: مكان مغلق، وهو مناقض للبيت، فالإقامة فيه تكون جبرية، دون أخذ الموافقة من المتّهم، تُسلب الحرية من صاحبها فور دخوله إليه، يلقى جلّ المعاملات السيئة من طرف العاملين هناك، والسجن يُشكّل "نقطة انتقال من الخارج إلى الدخل، ومن العالم إلى الذّات بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في

[1] – نفسه ص 40.
[2] – نفسه، الصفحة نفسها.
[3] – نفسه، ص 41.
[4] – نفسه، الصفحة نفسها.
[5] – نفسه، ص 20

القيم والعادات وإثقال لكاهله بالإلزامات والمحضورات" [1]، وتكون نتائجه على النزيل داخله سلبية حتى بعد الخروج منه لفترة معينة، إذ تنطوي الشخصية على "نفسها بعدما كانت متفتحة على المجتمع والوجود تكشف فيه حياة جديدة لها قيمها المختلفة عن تلك التي ألفتها" [2]، فالسجن بداية لرحلة العذاب والتّقييد، "حلف قضبان غرفة الحجز في مركز الشرطة مكثت ليلتين...غرفة صغيرة قذرة كنزلائها العشرة" [3]، يصف السارد السجن فيقول "رائحة المكان والأشخاص لا تطاق. برد يناير الجاف يخدّر الأطراف ويخترق العظام. الوجوه هادئة" [4]، وصوّر أيضا وحشية الشرطيين وسوء المعاملة التي بدرت منهم "أشاهد من خلف القضبان شرطيا يحمل عصاة سوداء، يحث الخطى مسرعا باتجاه غرفة حجز النساء" [5]، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على عدم الرحمة والرأفة بالناس، كما صوّر الكاتب من خلال توظيفه لمكان السجن، عدم نزاهة الشرطيين إزاء واجباتهم، فخلال فترة حجزه القليلة تعرّف على فتاة فلبينية في السجن ليست المرة الأولى لها هناك، فهي عادة ما تدخل إليه، ولكن ببيعها جسدها للرجال المسؤولين في السجن تخرج بسهولة منه، يقول البطل "يقطع الشرطي مسافة الممر عائدا من حيث جاء...تتبعه هذه المرة الفتاة الفلبينية الحسناء بثقة..تلتفت باتجاه غرفة الحجز حيث كنت..تلتقي نظراتنا الخاطفة أثناء مرورها..رافعة حاجبيها تبتسم تذكرني بما قالته لي في الحافلة" [6]، فلم يعد هذا المكان المغلق مكانا للمجرمين، بل أصبح مقرّ ممارسة الدعارة مع السجينات مقابل الإفراج عنهن، وقد كان لهذا المكان في الروايات دلالة على القهر والعنصرية فالبطل عيسى/هوزيه تم القبض عليه وإدخاله السجن غصبا عنه لمجرد أنه نسي أوراقه الثبوتية، فحكموا على ملامح وجهه الفلبينية، "طلب مني أن أترجل من السيارة، حاولت أن أفهمه ولكنه كان يصرخ بي بطريقة فظة لم أتمكن إزاءها من قول شيء" [7]، والسجن في رواية ساق البامبو كان يرمز لبلطجية المسؤولين، وحكمهم على الأشخاص بغير عدل.

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 50.
[2] – الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 222.
[3] – سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص 317.
[4] – نفسه، الصفحة نفسها.
[5] – نفسه، الصفحة نفسها.
[6] – نفسه، ص 318.
[7] – نفسه، ص 315.

– **المسجد:** استعان الكاتب بنموذج آخر من الأماكن المغلقة وهو المسجد، يرتاده المسلمون عادة خمس مرات في اليوم لأداء فريضة الصلاة، وصفه السّارد بقوله "عند سور البيت وقفت أنظر إلى المسجد، مسجد صغير في فناء خارجي أمام مبنى كبير يشبه المدرسة" [1]، وقد جاء به الراوي في روايته ليبين الراحة التي يشعر بها الإنسان فور ملازمته المسجد، وهذا ما حدث مع البطل عندما دخله "الهواء البارد، فور دخولي المسجد داعب قدميّ العاريتين. شعرت بأنني أخف من أي وقت مضى. كدت أطير. "أهذا هو المسجد؟!" تساءلت في حيرة" [2]، وقد لعب هذا المكان دورا هاما في حياة البطل، بفضله تعرّف على الدين الإسلامي، وأصبح يبحث عن معانيه وعن الرسول صلى الله عليه وسلم، "فقد زاد من شغفي للبحث أكثر ومعرفة المزيد. شرعت في البحث في الإنترنت" [3]. ونجد له دلالات عديدة منها الرّاحة والطمأنينة والسلام، وللمسجد دوره البنائي، يشارك في الأحداث ويؤثر في الشخصيات بشكل إيجابي عندما يلجؤون للعبادة.

إذن فالمكان، يكتسب أهمية وافرة في العمل الروائي؛ فهو يساعد في خلق المعنى داخل الرواية، ويعتبر الموضع الذي تجرى فيه الأحداث وتتحرّك من خلاله الشخصيات مؤدية دورها في خلق الأحداث.

ولقد حاول الروائي من خلال تلك التوصيفات الشكلية وأيضا طبيعة الأمكنة التي إما هي مفتوحة أو مغلقة أن يمنح للأحداث ولحركة الشخصيات حدودا هي الإطار العام لمجريات القصة.

[1] – نفسه، ص 269.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، ص 272.

خـــــاتمـــــة

خاتمة:

بعد هذا الشوط الذي قطعناه في دراستنا، التي حاولنا فيها استجلاء العناصر الأساسية التي قامت عليها بنية نص سردي متميز هو رواية "ساق البامبو" للكاتب الكويتي سعود السنعوسي. نعود أدراجا لاستعراض أهم النتائج المستخلصة، والتي كان البحث محاولة لاستوفائها. نأتي على إيجازها فيما يلي:

- تقوم الرواية على تقنية الراوي الشخصية، أي أن الراوي هو الشخصية المحورية، فنجده حاضرا طول الرواية، ويقوم بعملية السرد، بحيث يشعر القارئ أن الرواية أقرب إلى السيرة الذاتية. فالشخصيات لا تظهر إلا من خلال علاقتها به، فكان بمثابة عين لاقطة تستلهم مواقفها وحركتها في مساحة الحدث.

- انتضمت الرواية على حشد هائل من الشخصيات على اختلاف أجناسها وأعمارها وأمكنتها. تجمعها علاقات متشابكة. لتكون هي البؤرة التي تنسج من حولها الأحداث وتقوم عليه الحبكة. وإن كان البطل هو هوزيه ميندوزا أو عيسى راشد الطاروف إلا أننا نجد جميع الشخصيات كان لها دور فاعل في تتابع الأحداث. فكل شخصية كان للدور التي تقوم به أثر فعال في تكشف الحقائق.

- إن تركيز الروائي في وصف المظهر الخارجي كان دقيقا، فنجده يذكر عمرها، وملابسها، وتفاصيل وملامح شكل وجهها بدقة بالغة. وكثيرا ما كانت هذه التوصيفات مرآة تكشف أغوار هذه الشخصيات النفسية والفكرية. وما نلمحه في البناء الداخلي، جعل السنعوسي شخصياته تعبّر عن ذاتها بنفسها بحيث يمكن التعرف عليها من خلال طباعها وسلوكاتها.

نجد المشاعر الإنسانية المتناقضة قد رافقت البناء الداخلي للشخصيات. فنجد منها العاشق الولهان والمفعم بالإحساس كما نجد مشاعر الخوف، المعاناة، الحب، الكره.

- تظهر الشخصيات في هذه الرواية راضخة لثقل الأعراف الاجتماعية. فنجد التراتبية الاجتماعية، حيث لا مجال لعلاقات المصاهرة دون تساوي الطبقات الاجتماعية، فمصائر الشخصيات مرهونة بهذا الجانب. في الكويت كل طبقة اجتماعية تبحث عن طبقة أخرى تمتطيها، تعلو فوقها لتحتقرها.

الشخصيات المنتمية للفلبين تعيش وضعية مزرية بسبب الفقر، فنجدهم يشتغلون أي شيء لكسب المال. حتى وإن كان الثمن بيع جسدهم أو إنهاكه بالعمل الشاق.

- من خلال التمعن في منظومة الأسماء المشكلة في النص نجد السنعوسي خطط لها تخطيطا دلاليا محكما لا مجال للصدفة، فكانت الأسماء تتلاءم مع الشخصيات، وتخدم معنى النص.

- مثل الزمن عنصرا أساسيا في بنية الرواية، فهو المحور الذي قامت عليه صيرورة الأحداث. وقد كان السنعوسي بارعا في توظيف التقنيات الزمنية التي تتماشى وطبيعة الرواية. أجاد التلاعب بخطية المسار السردي، فنجد التأخير أو التقديم، بالعودة إلى الماضي لاسترجاع أحداث مضت، أو استشرافا للمستقبل في لحظة الحاضر. وهي مفارقة زمنية خدمت بنية الرواية بحيث عملت على سد الثغرات التي قد يخلفها النص السردي إضافة لخلق نوع من التشويق والتساؤلات المتخيّلة التي تحفز على إتمام قراءة العمل الروائي.

- نجد أيضا التلاعب بالزمن من خلال التسريع والتبطيء في تقديم الأحداث وتم ذلك من خلال:

1) التلخيص: لجأ السنعوسي لهذه التقنية نظرا لزخم الأحداث التي تعرضها الرواية، وقد كان موقفا في استخدامها حيث نجد الرواية غطّت فترات زمنية طويلة بأسلوب بارع لا مجال فيه للاستفهامات.

2) الحذف: وهي صيغة عمد إليها لإخفاء ما يمكن تجاوزه في الحكاية. وقد كان في نص الرواية الإعلان عن مثل هذه الحذوف من مثل: بعد شهر، بعد سنوات تمت الإشارة إليها. في محاولة لتسريع السرد والوصول للحصيلة النهائية لتطور الأحداث.

3) الوقفة: نجد في الرواية غالبا ما يتوقف التنامي على مستوى صيرورة الأحداث من أجل التوقف عند لحظة معينة تستغرق وقتا سرديا أكبر من الوقت الفعلي لحدوثها. وهناك أمثلة كثيرة بخصوص هذه التقنية سبق وأن أشرنا إليها.

4) المشهد: وظّفت الرواية هذه التقنية حتى يكون هناك تصوير للحدث بكل تفاصيله، ولإحداث نوع من الإيهام الفني بواقعية القصة. فكانت الحوارات بين الشخصيات وافية لهذا الغرض. من أجل إضافة دلالات تكمل المعنى العام للنص.

– احتل المكان ثيمة أساسية في الرواية. باعتباره الإطار العام لتشكل الأحداث وتحرك الشخصيات. نجد ذكرا لمكانين مختلفين الفلبين والكويت، وكل المواقع التي تجري فيها الأحداث من مدن وفضاءات.

– وقد كان الوصف أداة مهمة في تقديم تلك الأمكنة، فنجد في الرواية مقاطع وصفية دقيقة تستوعب جميع التفاصيل وبتعبير خلاق. وبالتالي تكشفت صورة المكان بكل ما فيه من أشياء.

– كشفت الرواية أيضا عن عمق التلاحم بين الأمكنة والشخصيات التي تعيش بداخلها. فنقرأ على تقاسيم وجه البطل التنافر والانجذاب في الفلبين وكذا سفره للكويت. وأيضا كانت الأمكنة دلالات كشفت عن سلوك الشخصيات وانفعالاتها بصورة سلبية أو إيجابية. وسيطرتها على حركاتهم وأفكارهم. لقد حرص الروائي أثناء تشكيله للمكان أن يكون منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته.

– أدى عنصر المكان دورا هاما في تطوير الأحداث باعتباره أرضية الفعل وإطاره العام. لقد رأينا كيف وظّف الروائي المكان لنسيج مضمون الرواية. إذ عمد إليه ليربط أجزاء العمل بعضها ببعض. ذلك أن الصراع والبؤرة الحديثة لا تحدث في فراغ بل تكون ضمن حيز مكاني محدد. وبالتالي كان المكان عنصرا أساسيا من عناصر الرواية ساهم في تشكيل العمل الفني بتنظيمه لخطية الأحداث التي يسلكها اتجاه الحكي.

– وقد كانت ثنائية الانغلاق والانفتاح حاضرة لمنح صورة عن المكان ونوعه. ففي الرواية تختلف الأماكن التي تتحرك فيها الشخصيات، بين شارع، ومحطة، وشقة...

لقد كانت هذه أهم النتائج التي خلص إليها البحث، نرجو أن نكون قد وفقنا في عرض أهم الخصائص الفنية لبنية الرواية. ونحن من خلال هذه الدراسة أردنا أن نفتح نوافذ مشرعة على الرواية الخليجية حتى يكون هناك تنويع في الرسائل الجامعية التي تبحث في الرواية العربية. والله ولي التوفيق.

قائمة
المصادر و المراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط1، 2007.

قائمة المصادر والمراجع:

- **المصادر:**

1) سعود السنعوسي، ساق البامبو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ/2012م.

- **المراجع العربية:**

2) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

3) أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الحيار، محمود البطل، نجوجيواثيو نحو، سيزا قاسم، يوري لوتمان ، جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، 1988.

4) أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

5) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

6) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

7) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

8) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 2004.

9) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.

10)الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د/ط، 2000.

11)عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

12)عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

13)عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1978.

14)عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د/ط، 2008.

15)عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمل بغداد،ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1993.

_____ ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، علم المعرفة، الكويت، د/ط، 1998.

16)عبد الوهاب الرقيق، في السرد، نقلا عن ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغز.

17)عز الدين المناصرة، علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2007.

18)عمر عليان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 2008.

19)محبوبة مهدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د/ط، 2011.

20)محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

21)محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، لبنان، ط1، 2005.

22)محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007.

23)محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2004.

24)مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د/ط، 1998.

25)مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

26)مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الطبعة الرابعة، 2011.

27)مولاي علي، بوحاتم، مصطلحات الفكر السيميائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2004.

28)ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د/ط، 2011.

29)نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، نقلا عن ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر.

_____، التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات)، دار الكتب والوثائق القومية، جامعة كركوك، د/ط، 2012.

30)ياسين نصر، الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، 1986.

31)يان مانفرد، علم السرد مدخل نظرية السرد، تر أماني بورحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011.

32)يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

33)يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات إبداع الثقافة، الجزائر، د/ط، 2002.

- **المراجع المترجمة:**

34)جان بياجيه، البنيوية، تر عارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985.

35)جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

36)رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، د/ط، 1998.

37)غاستون باشلار، جماليات الصورة، ترجمة: غادة الإمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

_____ ، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987.

38)فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر. سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، دط، 1990.

- **المراجع الأجنبية:**

39) Parain-Vial Jeanne, Analyses structurales et idéologies structuralistes, touloux 1969, Trad, B.A, 1973.

40) R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in communication, 1966.

- **المعاجم والقواميس:**

41) أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، معجم مقاييسه اللغة، دار الفكر، دج، دط، 1979.

42) أبي الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، د س.

43) أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، قاموس اللغة كتاب المصباح المنير، ج3، نوبليس، دط، دس.

44) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.

45) بطرس البستاني، قطر المحيط، ج 2/1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 1995.

46) جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

47) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002.

48) مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مج6/4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009.

49) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425ه/2004م.

50) محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

- **المجلات والدوريات:**

51) سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، دمشق، سوريا، العدد الرابع عشر، 2013.

52) محمد بن عبد الله بن صالح بلعفير، البنيوية (النشأة والمفهوم)، مجلة الأندلس، العدد 15، المجلد 16، يوليو-سبتمبر 2017.

53) نبيلة بونشادة، الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السابع، 2011.

54) يوسف وغليسي، السردية والسرديات قراءة اصطلاحية، مختبر السرد العربي، قسنطينة، العدد 1، جانفي 2004.

- **الأطروحات والرسائل الجامعية:**

55) جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013

56) ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في اتجاه آخر لحفناوي زاغز (أطروحة ماجستير)، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014

57) عكاشة فاطمة، البنية السردية في الحفر في تجاعيد الذاكرة لعبد الملك مرتاض، أطروحة ماجستير، جامعة وهران، 2012.

- **المواقع الإلكترونية:**

58) غادة إبراهيم، تقرير مفصل عن البدون في الكويت المرسال، 2016، مأخوذ من الموقع www.almrsal.com في تاريخ 2016/02/13.

فهرس المحتويات

الصفحة

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ – ج

مدخل: مفهوم البنية السردية

1- البنية (La Structure) 06

أ- لغة 06

ب- اصطلاحا 07

2- السرد (La Narration) 09

أ- لغة 09

ب- اصطلاحا 10

الفصل الأول: بنية الشخصية في رواية "ساق البامبو"

أولا: بنية الشخصية (Structure de personne)

- **تقديم نظري:** **22- 30**

1- مفهوم الشخصية 22

2- تصنيفات الشخصية 24

- **الدراسة التطبيقية:** **31- 84**

1- تصنيف الشخصيات في رواية "ساق البامبو" 31

2- 1- البناء الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات 47

2- 2- البناء الداخلي للشخصيات 53

3- عتبة الشخصية الاجتماعية 67

4- دلالة الاسم الشخصي 77

الفصل الثاني: بنية الزمن في رواية "ساق البامبو"

ثانيا: بنية الزمن (Structure de temps)

- **تقديم نظري:** **98 – 87**

1- مفهوم الزمن 87

2- أنواع الزمن 94

- **الدراسة التطبيقية** **139– 99**

1- محور الترتيب:..... 99

1- 1: الاسترجاع 102

1- 2: الاستباق 108

2- محور المدة:..... 112

2- 1: على مستوى تسريع الحكي:..... 112

أ. الخلاصة 112

ب. الحذف 117

2- 2: على مستوى إبطاء الحكي:..... 126

أ. الوقفة 127

ب. المشهد 133

الفصل الثالث: بنية المكان في رواية "ساق البامبو"

ثالثا: بنية المكان (Structure de lieu)

- **تقديم نظري: حقيقة المكان وتجلياته في الرواية** **150–142**

1- المكان 142

1- 1: المفهوم اللغوي 142

1- 2: المفهوم الاصطلاحي 142

2- علاقة المكان بالزمن 150

- **الدراسة التطبيقية:** **178–151**

1- إستراتيجية بنية الأمكنة في الرواية: 151

1- 1: علاقة المكان بالوصف 151

1- 2: علاقة المكان بالشخصية 157

1- 3: علاقة المكان بالحدث 164

2- أنواع الأمكنة: 169

2- 1: المفتوحة 169

2- 2: المغلقة 173

خاتمة..... **182–180**

قائمة المصادر والمراجع..... **189–184**

فهرس الموضوعات..... **192–190**