



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى - بجبل -

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

البنية السردية في رواية "حبيبي دالمشي"

مقاربة سيميائية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: نقد حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ:

- بوفاس عمر

إعداد الطالبات:

- بوالجاج فاطمة

- بوملة حنان

لجنة المناقشة:

رئيسا

جامعة جيجل

أ. جحيش عبد الفتاح

مشرفا ومقررا

جامعة جيجل

أ. بوفاس عمر

مناقشا

جامعة جيجل

أ. زغيلط عبد العالي

السنة الجامعية: 2019 - 2020.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ الْمَوَدَّعَةَ
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ الْمَوَدَّعَةَ
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ الْمَوَدَّعَةَ

إهداء

إلى من هي في الحياة حياة، إلى بر الأمان، إلى بسمتي وفرحتي التي لونت
عمري بصفائها وحنائها، إلى من تفرح لفرحي وتحزن لحزني، إلى شمعتي في
الحياة، إلى الحبيبة "أمي" حفظها الله ورعاها من كل شر.

إلى الذي أفنى حياته في تربيتنا، إلى من كد وجد من أجل تعليمي، إلى رمز
الأبوة إلى أبي حفظه الله.

اللهم أعني على برهما وارزقني رضاهما، وأجزل لهما الخير والمغفرة يا كريم
يا ودود.

إلى إخوتي: نور الإسلام، سيف الدين، إبراهيم وأختي سعادتي وحلوتي
إيمان. حماهم الله من كل شر وكرب.

إلى زميلتي وصديقتي حنان.

إلى جميع الأحبة والأقارب والأصدقاء.

إلى جميع الذين حملوا شعلة العلم.

بوالجاء فاطمة

إهداء

إلى الذي أفنى عمره وشبابه لأجلنا، إلى من أفخر بحملي اسمه، إلى
الذي يسانديني في كل خطوة أخطوها في سبيل العلم ، إلى أبي
حفظه الله وأدامه لنا.

إلى بسمة حياتي، إلى حبيبة قلبي وروحي، إلى من تقف بجانبني
وتدعمني دوماً، إلى أمي الغالية أسأل الله أن يحفظها لنا ولا يجرمنا
منها.

إلى إخوتي وفرحتي إلى كل من: عصام، فوزية والكتاكت عمر،
إلياس وسلمى.

إلى صديقتي التي شاركتني هذا العمل ، فاطمة.

إلى كل الأحبة الذين لا يسعني ذكرهم في هاته الأسطر.

في صفحة بيضاء مثل قلوبكم، وفي كلمات أعلم أنها لا توفيكم
حقكم أهديكم جميعاً هذا العمل.

بوملة حنان

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الرواية جنس أدبي له حضوره في الساحة الأدبية والنقدية، ما جعلها محط تجريب دائم من قبل الكتاب لذلك تتطور باستمرار في خصائصها وسماتها، وهي دائمة التكيف مع الواقع ومجريات الأحداث فيه؛ فترصد ما يطرأ عليه من تغيرات ومواضيع جديدة تفرزها سياقات العصر الاجتماعية والسياسية والايديولوجية والدينية والعلمية والثقافية، وهذا ما جعلها محط اهتمام الدارسين والنقاد من حيث بنيتها الموضوعاتية والسردية.

وتعد رواية "حبيبي داعشي" لكاتبها المصرية "هاجر عبد الصمد" من الروايات التي لاقت رواجاً كبيراً خاصة على المستوى الإعلامي لطبيعة موضوعها؛ حيث عاجلت وصورت قضية "تنظيم داعش" الإرهابي المستلهمة من الواقع المعيش ومن الأوضاع الاجتماعية والسياسية والدينية الراهنة في المجتمع العربي الإسلامي وفي العالم كله، فتفردت هذه الرواية من حيث موضوعها ومن حيث الخصائص والتقنيات السردية، فشكلت بذلك بنية سردية خاصة بها.

ولقد تنوعت أسباب اختيارنا لهذا الموضوع بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعية؛ فأما عن الأسباب الذاتية فتمثلت في اشتغالنا المسبق على هذا النص الروائي من حيث سياقه الاجتماعي، ومن ثمة جاءت رغبتنا في النظر إليه من زاوية أخرى، إضافة إلى كون هذه الرواية أول تجربة روائية لكاتبها، ولكونها رواية معاصرة فإن الأمر دفعنا لتكون من أوائل المشتغلين على هذا النص الأدبي من حيث كونه بناءً سردياً، وأما عن الأسباب الموضوعية فتمثلت في كون الرواية جنساً أدبياً ثرياً من كافة الجوانب، ما يجعلها قابلة للدراسة والتحليل وفق مختلف الآليات والمناهج النقدية، فهي تشكل مادة خصبة للنقد الأدبي.

لأجل هذا جاء عنوان البحث موسوماً بـ "البنية السردية في رواية حبيبي داعشي مقارنة سيميائية"، حاولنا من خلاله الوقوف على عناصر البنية السردية لهذا النص ومقاربتها سيميائياً، من حيث الأبعاد والدلالات المختلفة.

وتحديد موضوع البحث يقابله تحديد إشكالية رئيسية نسعى لمعالجتها، وانطلاقاً من عنوان البحث نطرح الإشكالية التالية: **كيف تشكلت البنية السردية في رواية حبيبي داعشي؟**

وهذه الإشكالية تندرج تحتها تساؤلات فرعية كالاتي:

- ما مدى ارتباط عناصر البنية السردية في هذه الرواية؟

- ما هي الأبعاد والدلالات التي تجسدها هذه العناصر المختلفة؟
 - ما مدى فاعلية البنية السردية في هذه الرواية في تجسيد أبعاد الموضوع المعالج فيها؟
- وقبل البدء في البحث سطرنا جملة من الفرضيات التي نخدم الإشكالية فيمكننا افتراض أنه قد:
- يمكن أن تتشكل البنية السردية من خلال توظيف مجموعة من الشخصيات التي تجسد الأحداث في إطار زماني ومكاني معين.
 - قد تكون عناصر البنية السردية مترابطة بينها بحيث لا يمكن فصلها عن بعضها البعض.
- وللإجابة عن هذه الإشكالية، والتأكد من صحة الفرضيات رتبنا العمل في خطة محددة حاولنا أن نتطرق من خلالها إلى مختلف جوانب الموضوع؛ فقسمنا العمل إلى مقدمة يليها مدخل نظري مصطلحي سلطنا الضوء فيه على ثلاثة مصطلحات أساسية في عنوان البحث وهي البنية والسرد والسيمائية، ثم جاء الفصل الأول بعنوان "من عتبات النص إلى بنية الشخصية"، ركزنا فيه على العتبات باعتبارها بوابة رئيسية للنص لا يمكن إغفالها، و تطرقنا إلى العناصر المناصية المختلفة من غلاف وعنوان و عناوين داخلية واستهلال وألوان واسم المؤلف وتجنيس أدبي وإهداء، ثم انتقلنا إلى بنية الشخصية في الرواية فحددنا مفهومها وأهميتها، ثم درسناها من حيث التقديم والمواصفات والأبعاد والأنواع، ثم انتقلنا إلى الفصل الثاني الذي كان بعنوان "البنية الزمانية والمكانية في رواية حبيبي داعشي"، تطرقنا فيه إلى البنية الزمانية للرواية أولاً؛ فحددنا مفهوم الزمن وأهميته، ثم حددنا النظام الزمني وكذا الترتيب الزمني ثم تسريع الزمن وإبطائه، ثم تطرقنا إلى بنية المكان فحددنا مفهومه وأهميته ثم رصدنا علاقته بعناصر البنية السردية ثم درسناه من حيث الأبعاد والدلالات والأنواع، وكذا من حيث التقاطعات المكانية وأهميتها العمل بخاتمة لخصنا فيها النتائج التي توصلنا إليها، وتجدد الإشارة إلى أننا زواجنا بين الجانب النظري والتطبيقي في كل فصل.
- لقد اعتمدنا في معالجة هذا الموضوع على مبادئ التحليل البنيوي للخطاب السردية ، كما اعتمدنا على مبدأ التأويل الذي يعد مبدأ سيميائياً بالدرجة الأولى دون أن نغفل اشتغالنا وفق آليات الوصف والتحليل لأجل الإلمام بجوانب الموضوع المختلفة.

أما بالنسبة للدراسات السابقة للرواية فإننا لم نعثر على دراسة نقدية تناولتها لكننا نجد الكثير من الدراسات التي اشتغلت على البنية السردية في الروايات المعاصرة، كما نجد دراسات اهتمت بمقاربة البنية

السردية سيميائيا في أجناس أدبية أخرى كالقصة مثلا، فنجد أطروحة الدكتوراه المعنون بـ "البنية السردية في القصة الشعبية الجزائرية مقارنة سيميائية" لـ "فتيحة مستغامي".

لقد اعتمدنا في هذا البحث أيضا على مجموعة من المصادر والمراجع فنذكر منها : بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، لـ "حسن بحراوي"، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي لـ "حميد حميداني"، تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير) لـ "سعيد يقطين"، وأيضا تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم لـ "محمد بوعزة" وغيرها من المراجع المختلفة.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في مرحلة إعداد هذا البحث فأحقتها بالذكر هو الوباء الجديد المعروف باسم "فيروس كورونا" الذي انتشر في العالم كله، وما أنجر عنه من ضغوطات نفسية وتباعد اجتماعي، كما أدى انتشاره إلى صعوبة حصولنا على بعض المراجع غير المتوفرة في المواقع الالكترونية، كل هذا أدى إلى عرقلة السير الطبيعي لعملية البحث العلمي.

وفي الأخير نحمد الله أن وفقنا في إنجاز هذا العمل البحثي، نتقدم بشكرنا الخاص إلى الأستاذ المشرف على هذا العمل "عمر بوفاس" الذي كان مرشدا وموجها، وإلى كل أساتذتنا الذين قدموا لنا دعمهم العلمي والمعنوي، إن وفقنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا .

مدخل

1 البنية

1.1 مفهوم البنية

2.1 خصائص البنية

3.1 أنواع البنية

2 السرد

1.2 مفهوم السرد

2.2 السرديات

3.2 نشأة السرديات وتطورها

4.2 البنية السردية

3 السيميائية

1.3 مفهوم السيميائية

2.3 إرهاصات السيميائية

3.3 إشكالية مصطلح السيميائية في النقد العربي

1 البنية

1.1 مفهوم البنية:

أ. لغة :

جاء في لسان العرب لابن منظور "البني: نقيض الهدم، بنى البناءَ بِنْيًا وبنَاءً وبنى... والبنيَّةُ والبنيَّةُ: ما بَنِيْتُهُ وهو البني والبني".¹

كما ورد في المعجم الوسيط: "بنى الشَّيْءَ بِنْيًا وبنَاءً وبنِيَانًا: أقام جداره نحوه ويقال بنى السفينة وبنى الخباء، واستعمل مجازا في معان كثيرة... البنيةُ: ما بُنِيَ. جمع بِنْيٍ والبنيَّةُ هيئة البناء ومنه بنية الكلمة أي صيغتها وفلان صحيحُ البنية".²

ومنه كلمة بنية مشتقة من الفعل الثلاثي "بنى".

ووردت هذه اللفظة في القرآن الكريم في عدة مواضع وبمختلف الصيغ حيث يقول عز وجل في محكم التتريل: (الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ). البقرة- الآية 22-

ويقول الله تعالى في سورة الكهف: (ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا) الكهف- الآية 21- .

كما جاءت أيضا في سورة النازعات حيث وردت بصيغة الفعل الثلاثي "بنى" لتدل على المعنى نفسه وهو الهيئة التي يبنى عليها الشيء في قوله تعالى: (عَأْتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمْ السَّمَاءُ بِنَاهَا) النازعات- الآية 27-

ب. اصطلاحا:

إن الحديث عن مصطلح البنية يأخذنا حتما إلى الحديث عن البنيوية، فمصطلح البنية لا يحمل معنى لوحده بل يكتسب معناه من البنيوية التي ظهرت كمنهج نقدي. فالبنية "نظام تحويلي، يشتمل على قوانين،

¹-ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، تح أحمد عامر حيدر دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، المجلد 8، ط1، 2005، ص88.

²-ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2005، ص72.

ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجئ إلى عناصر خارجية. وتشتمل البنية، على ثلاثة طوابع، هي: الكلية، التحول، التعديل الذاتي.¹

والبنية في الغرب أو عند الغربيين مشتقة من الأصل اللاتيني "Struère" التي معناها البناء أو النظام أو كما نجدها في معجم "لاروس" على أنها "حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لأية مجموعة محسوسة أو مجردة منظمة فيما بينها ومتكاملة حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنظمها."² ولهذه الكلمة في اللغة الفرنسية عدة دلالات منها: النظام والتركيب والهيكلة والشكل. وقد تعددت تعريفات البنية؛ حيث نجد أن "جيرالد برنس" يعرفها في قاموس السرديات كالتالي: "البنية شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حدة والكل..."³

بنية هذا المصطلح الذي ظهر لدى "جان موروفسكي" حيث يقول "بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر."⁴ إذن فقد وصفت البنية بأنها نظام أو نسق من المعقولية، يجعل من اللغة مجموعة منتظمة مما يعني أيضا أنها نظام تتحدد أجزائه بمقتضى التماسك للعناصر أو الأجزاء. وترى البنيوية "أن الأدب هو صيغة متفرعة عن صيغة أكبر، أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة (أي الكتابة كمؤسسة اجتماعية) تحكمه قوانين وشفرات وأعراف محددة تماما كما هي اللغة كنظام."⁵

ولقد ظهرت البنيوية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين في مجال الدراسات اللغوية، ويعد كتاب "محاضرات اللسانيات العامة" للغوي فردينان دي سوسير - 1916 - أول مصدر للبنيوية في الثقافة الغربية إذ كانت تمثل بالنسبة له ترابطا داخليا بين الوحدات التي تشكل نسقا لغويا كونه استخدم اللغة على أنها مؤسسة اجتماعية بينما الكلام أو التعبير عمل فردي. لكن سوسير لم يستخدم كلمة بنية وإنما استخدم كلمة نسق أو منظومة بنفس المعنى.

¹ - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1985، ص52

² - يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص119

³ - جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، ص191

⁴ - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص36

⁵ - سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2002، ص72

كما تبحث البنيوية في علاقة الأجزاء والعناصر قصد الكشف عن وحدة العمل الكلية، بحيث تحدد البنيوية على أن البنية من صنع المحلل والدارس للعمل الأدبي وأنها لا تبحث عن المحتوى والشكل بل تبحث في الحقيقة التي تختفي وراء الظاهرة من خلال العمل نفسه وليس من خلال شيء خارج منه. "البنيوية تعنى بشكل الإبداع لا بمضمونه، وبعد المضمون أمرا واقعا و شيئا حاصلًا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله"¹ أي أن مجال اهتمام بحثها هو صورة الإبداع.

وقد أثبت هذا المنهج نجاحه في المجال اللغوي فانكب عليه الباحثون مستلهمين أدواته وإجراءاته في دراسة الظواهر الاجتماعية والنفسية والأدبية والفكرية وقد تركزت أبحاث البنيويين في مجال الأدب على الأنظمة اللغوية ومدلولاتها. كما ينطلق من مبدأ التركيز على أدبية الأدب والنص. "فمعنى ذلك أن البنيوية لم تكن إلا تنويجا لجهود ألسنية سابقة تأتي على رأسها جهود المدرسة السويسرية التي قد تسمى أحيانا حلقة جنيف بزعامة العالم اللغوي السويسري فردينان دو سوسير."²

وانطلاقا مما سبق فإن مهمة الناقد البنيوي تكمن في النظر إلى النص كبنية لغوية مكتفية ومنغلقة على ذاتها. كونها نظام منسق تتحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات والعلاقات. "...إنها نظام، أو نسق من المعقولة فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله، أو وحدته المادية أو التصميم الكلي الذي يربط أجزائه فحسب وإنما هي أيضا القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته."³

2.1 خصائص البنية:

حدد جان بياجيه أن للبنية ثلاث خصائص:

✓ الكلية أو الشمولية: "تعني اتساق وتناسق البنية داخليا، أي أن وحدات البنية تتسم بالكمال الذاتي وليست مجرد وحدات مستقلة جمعت معا قسرا وتعسفا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها." ⁴ أي أن البنية ليست متواجدة في الأجزاء بل هي ككل واحد.

¹ -عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار صومة، الجزائر، 2002، ص194

² -يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص64

³ -فيصل صالح القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، ط1، 2006، ص113

⁴ - سعد البازغي، ميحان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص70.

✓ التحولات: وتعني "أن البنية ليست وجودا قادرا ومستقرا وإنما هي متحركة دائما، إذ أن قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء وتكوين سلمي وإنما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة... وهكذا فالبنية يجب أن تعمل على أنها إجرائية تحويلية تؤثر في تكوين ما يدخلها." ¹ وهذا يمنح البنية حركة داخلية غير ثابتة وإنما هي دائمة التحول.

✓ الضبط الذاتي: أو ذاتية الانضباط "فتتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير وتعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية." ² ويعني أن قوانين البنية قادرة على تنظيم نفسها دون تدخل عوامل أخرى خارج نظام البنية.

3.1 أنواع البنية:

أ. البنية المصغرة:

فـ "البنية السطحية عند الألسني متتالية من الجمل المترابطة فيما بينها تشكل استمرارا وانسجاما على صعيد المتتالية." ³ أي أنها مجموعة من الوحدات اللغوية المرتبطة بالشكل أو اللفظ الذي يتكون من أصوات لها تحمل معنى لتنتج نصا سرديا.

ب. البنية العميقة:

"البنية الأساسية (التحتية) المجردة للسرد. البنية الكبرى للسرد وتتألف البنية العميقة للسرد من تمثيلات تركيبية دلالية تقرر معنى السرد." ⁴ وهي التي تتضمن كل إمكانيات السرد و التي لها علاقة بالدلائل اللغوية.

¹ -سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص71

² -المرجع نفسه، ص71

³ -محمد عزام: فضاء النص الروائي مقارنة بينيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار الاذقية- سوريا، ط1، 1996، ص13

⁴ -جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص42

2 السرد:

1.2 مفهوم السرد:

أ. لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور: "سَرَدَ الحديثَ ونحوه يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تَابَعَهُ وفلان يَسْرُدُ الحديثَ إذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلامه ﷺ لم يكن يَسْرُدُ الحديثَ سَرْدًا أي يتابعه و يستعجل فيه. و سَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حذر منه."¹

وجاء في المعجم الوسيط: "سَرَدَ الشيءَ سَرْدًا: ثَقَبَهُ... و سَرَدَ الدَّرْعَ: نَسَحَهَا... و سَرَدَ الشيءَ: تَابَعَهُ و وَاوَاهُ و يقال سَرَدَ الحديثَ: أتى به على ولاء جيد السياق."²

وورد في قوله تعالى: (أَنْ اِعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاَعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ). سبأ- الآية 11-

نخلص من خلال ما ورد في المعاجم اللغوية المختلفة إلى أن السرد يأخذ معنى النسج والبناء والتتابع والترابط وحسن السياق.

ب. اصطلاحا:

ورد في قاموس السرديات لـ "جيرالد برنس" أن: "السرد Narration:

1- خطاب يقدم حدثا أو أكثر ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف description والتعليق commentary

2- إنتاج حكاية؛ سرد مجموعة من المواقف والأحداث."³

فالسرد هنا خطاب، قد يتضمن هذا الخطاب حدثا واحدا وجملة من الأحداث، وهو مختلف عن الوصف وعن التعليق أيضا، غير أن السرد يمكن أن يتضمن أحدهما أو كلاهما معا فكثيرا ما يتداخل الوصف مع السرد؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمثل السرد عند "جيرار جينيت" عملية إنتاجية من خلال تقديمه لجملة

¹-ابن منظور: لسان العرب، المجلد2، 226.

²-ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ص426.

³-جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص122.

من الأحداث والمواقف، ومنه تنتج الحكاية والأمر نفسه ما ذهب إليه "لطيف زيتوني" في معجم المصطلحات نقد الرواية حيث عرّف السرد بقوله: "السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف الحكائية والزمنية الذي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المستهلكة."¹

من هنا يكون السرد عملية إنتاجية بين راوي ومروي له، ويكون الخطاب هو الناتج؛ السرد غير مقترن بالحقيقة فقط بل قد يأخذ بعدا خياليا، وعليه يكون السرد عملية توسط الراوي وتقديمه لجملة من الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني محدد، ويكون الخطاب مجموعة العناصر اللسانية أو النظام اللغوي الذي يقدم هذا المحتوى.

2.2 السرديات:

يمثل السرد جزءا كبيرا من ذاكرة الشعوب والجماعات، فهو مصاحب للمجموعات البشرية ومصاحب للإنسان منذ طفولته، فهو عالمي مرتبط بالإنسان في أي زمان ومكان، ولا شك أن لهذا النشاط علما يحكمه وينظمه وهو ما يعرف "بالسرديّة" أو "السرديات" أو "علم السرد"، والحديث عن مصطلح السرد سيقودنا حتما إلى الحديث عن مصطلح السرديات وتعريفه.

ففي دليل الناقد الأدبي: "علم السرد هو دراسة النص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"²، أما في معجم مصطلحات نقد الرواية: "السرديّة أو السرديات... لا تعني علم نوع واحد من أنواع السرد بل علم السرد بما هو مختلف عن سواه (المسرحية والقصيدة) وبما هو مؤتلف فيه ومطرد في بناء نصوصه."³

ومنه فإن السردية تمثل العلم الذي يدرس القصص وطرق الحكيم من خلال التركيز على المكونات البنائية للنصوص وقوانين إنتاجها وهي تنطوي تحت البنيوية؛ لكنها ليست علما بمعناه الصحيح لسبيين، أولهما

¹-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

²-سعد البازغي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص174.

³-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص107-108.

الاختلاف في تحديد طبيعة النص السردى وثانيهما تعدد نظريات تحليله، و أهم تياراتها: الشعرية، السردية، السمياء السردية.¹

3.2 نشأة السرديات وتطورها:

لقد كان للدراسات البنيوية تأثيرها الكبير في دراسة وتناول الأعمال الأدبية وتحليلها في إطار يتسم بالعلمية من ناحية المنهج والمصطلح معا، حيث دفعت البنيوية بالمقاربات الشكلية لتكشف عن أدبية النصوص، فالشكلائية عملت على تحديد مفهوم "الشعرية" التي تعنى بتحديد قواعد الخطابات الإبداعية وخصائص الأنواع الأدبية وسماتها الفنية، حيث يقول رومان جاكسون "أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل عملا أدبيا."²

ومنه تهتم الشعرية بـمميزات الأنواع الأدبية وسماتها وخصائصها، وتهتم السردية بمميزات البناء السردى فهي تهتم بالجانب الشكلي للخطاب السردى من جهة والجانب المضموني من جهة أخرى؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا سرديا.

لقد ظهرت بوادر هذا العلم أولا مع الشكلايين الروس من خلال اهتمامهم بالخصائص الشكلية للأعمال الأدبية ومميزاتها من خلال بحثهم عن أدبية الأدب فهذا "توماشوفسكي" يميز في أبحاثه بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي، معتبرا "المتن الحكائي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... في مقابل... المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"³، فالمتن الحكائي إذن يمثل مضمون ومحتوى الحكاية أو القصة، بينما المبنى الحكائي طريقة عرض هذا المضمون، واهتم الشكلازيون عموما بالمبنى على حساب المتن، ذلك أنهم ينظرون إلى النص الأدبي على أنه بنية مغلقة ودراسته تستلزم تحديد العناصر المكونة له والعلاقات التي تحكمها، وبذلك أرادوا تحديد أدبية الأدب انطلاقا من خصائصه الشكلية.

وحسب سعيد يقطين فإن هذا التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي هو "نظير تمييز دي سوسير بين اللسان والكلام... وفي أعمال الشكلايين سنجدهم يركزون على المبنى الحكائي " sujet الذي يولونه في

¹-ينظر، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص108.

²-رومان جاكسون وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، تر ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1982، ص35.

³-المرجع نفسه: ص182.

أبحاثهم الكبرى في بحثهم عن الأنساق، الوظائف و الحوافز¹ ، فاهتمام الشكلايين بالشكل يعني اهتمامهم بالمبنى و كيفية تشكله.

وقد أفاد علم السرد أيضا من جهود "فلاديمير بروب" وبحثه حول مورفولوجيا الحكاية الشعبية، حيث طبق عليها "نظام الوظائف منطلقا في دراسته للحكاية من بنائها الداخلي لا من ناحية سياقها التاريخية والثقافية والاجتماعية."² والوظائف عنده تمثل الأفعال السردية التي تقوم بها الشخصيات داخل بنية العمل السردية؛ وتوصل في ذلك إلى أكثر من ثلاثين وظيفة اختزلها غريماش فيما بعد في ستة وظائف شكلت النموذج العاملي.

من جهة أخرى كانت جهود وأبحاث "كلود ليفي شتراوس" المتعلقة بالأسطورة تطبيقا لمبادئ سوسير وتطبيقا لتنظيرات البنيوية، فازدواجية اللغة النظام واللغة الأداة عند سوسير تقابلها ازدواجية البنية العالمية والبنية المحلية للأسطورة عند ك.ل. شتراوس، فالبنية "العالمية هي التي تربط الأساطير جميعاً، وهي التي يبحث عنها المحلل السردية البنيوي... حيث اللغة الأداة حالة معينة من حالات اللغة الثابتة البناء والعالمية الحضور"³، فالبنية العالمية للأسطورة تقابلها اللغة النظام الثابتة في حين أن البنية المحلة للأسطورة تقابلها اللغة المحلية المتغيرة. لا يتوقف الأمر عند من سبق ذكرهم حيث نجد نقادا آخرين ساهموا في تطوير علم السرد ودفع أسسه، أمثال "تودوروف" "جينيت" و"غريماش" وهذان الأخيران كان لهما الدور الأكبر في بروز التيارين الرئيسيين للسردية، وهما مختلفان ومتباينان منجهة ومتداخلان من جهة أخرى؛ عرف الأول بالشعرية السردية والثاني بالسيمياء الشعرية وبمكنا اختزال أوجه الاختلاف بينهما كالاتي:

¹-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبعية)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص29.

²-فيصل الأحمر: الدليل السيميولوجي، منشورات المنتدى، قسنطينة-الجزائر، 2005، ص78.

³-ينظر، سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص175.

الشعرية السردية	السيمياء السردية
-اهتم جينيت بالقصة وخصوصياتها. -الاهتمام بالنص الذي يروي. -السرد صيغة إنشائية لتمثيل الحوادث وترتيبها الزمني ومختلفة عن باقي الصيغ غير السردية. -الوقوف عند مسألة الصيغة والزمن والصوت.	-اهتم غريماش بتشكيل مضمون الحكاية. -الاهتمام بما يرويه النص. -دراسة السرد من حيث طبيعته وشكله ووظائفه. -الاهتمام بالجوامع المشتركة بين النصوص السردية.

1

فأتجاه جيرار جينيت بنيوي يركز على نظام الأحداث وفق ترتيبها الزمني في الخطاب السردية، في حين أن اتجاه غريماش يركز على مضمون النص السردية، والإشكال الذي يطرح نفسه هنا أنه إذا كان السير في الاتجاه الأول سيؤدي بنا إلى إهمال مادة النص السردية فإن الاتجاه الثاني يهمل عملية السرد، فأبي الاتجاهين أصح؟

كم ذهب "بعض الدارسين إلى الجمع بين هذين الاتجاهين اللذان يعرفان باتجاه "لماذا" واتجاه "كيف" أو ماذا يسرد، وكيف يسرد" ²؛ فالسيمياء السردية تجيب عن السؤال ماذا والشعرية السردية تجيب عن السؤال كيف.

لقد أكد جينيت على ضرورة إيجاد حل للالتباس الذي يثيره مفهوم الحكية في استعمالاته وهنا يميز بين ثلاثة مفاهيم تبدو متداخلة فيما بينها:

1-القصة:(histoire) المدلول أو المضمون السردية.

2-الحكي:(récit) الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردية ذاته.

3-السرد:(narration) "الفعل السردية المنتج" ³.

¹-ينظر، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد لرواية: ص108، بتصرف.

²-سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص176.

³-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص40.

وقد ركز جينيت في دراسته على الدال أي على النص والخطاب السردى أو بعبارة أخرى "الحكى"، كما أكد على ضرورة تحديد العلاقات التي تربط بين المفاهيم الثلاثة؛ أي بين القصة والحكى، والحكى والسرد، والسرد والقصة.

أما "جوليان غريماس" رائد اتجاه السيمياء السردية التي تركز على النص السردى فقد ركز على "العوامل" محاولاً المزج بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي فوضع "المربع السيميائي الذي استنتجه من مربع أرسطو القائم على علاقات أربع: التناقض، التضاد، التكامل والتماثل،... وأساس مربعه قائم على علاقات إثبات ونفي أو علاقات فصل ووصل..."¹

تودوروف هو الآخر يذهب مذهب جينيت في وضعه تقسيماً ينظر إلى كل عمل أدبي على أنه ذو مظهرين أساسين متداخلين هما (القصة والخطاب)، "فالقصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها... أما الخطاب فيطرح لنا من خلال الراوي الذي يقوم بتقديم مجريات الأحداث في القصة"²، وهذا التقسيم حسب تودوروف ينطبق على جميع النصوص السردية، وتوالت بعده عدة تقسيمات وتفريعات فصل فيها "سعيد يقطين" بشكل واضح في كتابه المعنون بـ "تحليل الخطاب الروائي".

"رولان بارث" أيضاً حاول تقديم تحليل بنيوي للخطاب السردى من خلال تركيزه على نظام الوظائف، وعلى التحركات والأحداث، وكذا على السرد ذاته مستفيداً من أبحاث سابقه حيث أنه "يدرس الوظائف بنفس نمطية بروب و بريمون، بينما يستعمل الأحداث بمعنى غريماس للأعمال والعوامل، أما مستوى السرد فهو يأخذ مستوى الخطاب عند تودوروف."³

خلاصة القول أن السرديات نشأت من تراكمات معرفية عديدة تمثلت في أبحاث الشكلانيين الروس وجهود البنيويين اللذين استفادوا من لسانيات سوسير من جهة ومن نظريات و تطبيقات الشكلانيين من جهة ثانية، وكذا من معطيات الدرس السيميائي من خلال أعمال جوليان غريماس.

¹-فصل الأحمر: الدليل السيميولوجي، ص80.

²-عبد الحليم سليمان المالكي: استنطاق النص الروائي-من السرديات والسيميات السردية إلى علم الأجناس الأدبية-، دار الثقافة والإعلام الشارقة-الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008، ص31.

³-المرجع نفسه: ص30.

وتجدر الإشارة إلى أن علم السرد أو السردية لا ينحصر مجالها في النصوص الأدبية فقط أو أساليب الحكيم التقليدية كالقصة والرواية والأقصوصة وغيرها، بل مجالها واسع يتعدى "القصص بمفهومه التقليدي... إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة مثل الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية وإيماءات وصور متحركة..."¹ وهذا الاتساع راجع إلى كون مختلف الأنواع المذكورة مشتملة على القصص والحكايات بطرق وأنظمة وعناصر مختلفة، ومهمة علم السرد هنا تحديد هذه العناصر والأنظمة ومختلف البنى السردية لتلك القصص.

4.2 البنية السردية:

تمثل البنية السردية مجموعة العناصر والخصائص المشكلة للبناء السردية، وهي بذلك مقابلة لبنيات أخرى كالبنية الشعرية والدرامية، وبما أن السرد يكون من راوي إلى مروى له وتقديمًا لجملة أحداث ومواقف في إطار زمني ومكاني محدد فإن عناصره تتحدد في: السارد، المرسود، المرسود له، الشخصيات، الزمان، المكان...² فلا يمكن إقامة سرد دون وجود سارد ودون متلق أيضًا، فالراوي والمروى له يمثلان حضورًا أساسيًا في النص السردية²، وهذه العناصر موجودة داخل العمل السردية ومنه تصبح البنية "إنتاجًا للنص من خلال محاورته من الداخل، وفق شروط ثابتة تحكم فيها مكوناته الأساسية."³

ومنه فالبنية السردية تمثل جملة العناصر والخصائص المميزة للأنواع السردية المختلفة، فنجد البنية السردية للرواية والبنية السردية للقصة وللقصة القصيرة وغيرها من الأنواع الأدبية التي يميزها طابع السرد.

3 السيميائية:

1.3 مفهوم السيميائية:

أ. لغة:

● في المعاجم العربية:

¹-سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، 174.

²-عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص70.

³-المرجع نفسه: ص64.

جاء في لسان العرب لابن منظور: "السُّومَةُ والسِّيمَةُ والسِّيمَاءُ: العلامةُ. وسَوِّمَ الفرسَ: جعل عليه السِّيمَةَ...".

قال الراجز: غُلامٌ رمَاهُ اللهُ بالحَسَنِ يافِعاً له سِيمَاءٌ لا تشقُّ على البَصْرِ"¹

وجاء في المعجم الوسيط: "السُّومَةُ: السِّمَةُ والعلامة."²

وجاء أيضا: "وَسَمَ الشيءَ: يَسِمُهُ وَسَمًا وَسِمةً: كَوَاهُ فَأَثَرَ فِيهِ بعلامة."³

فالجدور اللغوية للسيمياء تنوعت بين: "سَوِّمَ" و "وَسَمَ" ومنها السيمياء بمعنى العلامة.

ووردت لفظة السيمياء في القرآن الكريم في عدة مواضع كالاتي:

- في سورة البقرة: (تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَأَسْأَلُونَ النَّاسَ إِخْفَاءً) - الآية 237.

- في سورة الأعراف: (وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ) الآية 48.

- في سورة الفتح: (سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ) - الآية 29.

وفي هذه المواضع تشير لفظة السيمياء إلى العلامات المختلفة من صفات وملامح وغيرها .

● في المعاجم الأجنبية:

السيمائية في أصلها واردة إلينا من النقد الغربي، فـ "sèmiotique" مأخوذة من الجذر اللاتيني

sèmeion، الذي يأخذ معنى: السمة، الأثر، القرينة، الدليل، البصمة..."⁴

والسيمائية واردة في النقد الغربي أيضا بمصطلح sémiologie، وهذا المصطلح بدوره مركب من

كلمتين: "الأصل اليوناني sémeion الذي يعني علامة و logos الذي يعني خطاب الذي نجده مستعملا في

¹-ابن منظور: لسان العرب، المجلد7، مادة(س.و.م)، ص 282- 284.

²-ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ص465.

³- المرجع نفسه: 1032.

⁴-ينظر، يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص131.

كلمات مثل *sociologie* علم الاجتماع... وبامتداد أكبر كلمة *logos* تعني العلم...¹ فاللاحقة الأخيرة تكسب الكلمة صفة العلمية.

ومنه يصبح معنى السيميولوجيا علم العلامات، ويختلف الاستعمال الغربي بين مصطلحي سيميولوجيا *sémiologie* وسيميائية *sémiotique* وسنوضح الفرق لاحقا.

ب. اصطلاحا:

لا يختلف المعنى الاصطلاحي للسيميائية عن معناه اللغوي، فهي تشير إلى العلم الذي ظهر بعد البنيوية وبعد هيمنة الدراسات اللسانية واللغوية، وهي تهتم بدراسة العلامات المختلفة اللغوية منها وغير اللغوية، فهي "عند دارسيها تعني علم أو دراسة العلامات دراسة منظمة منتظمة... وتنتمي السيميائية في أصولها ومنهجيتها إلى البنيوية، إذ البنيوية نفسها منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارية المختلفة..."²، فقد انطلقت السيميائية من حقل الدراسات البنيوية التي انطلقت بدورها من الدراسات اللسانية؛ حيث جاءت السيميائية لتكمل نقائص البنيوية التي فشلت في الوصول إلى مقارنة كاملة للنصوص إذ أنها تعزل النص عن سياقاته الخارجية، وتكتفي بوصف العلاقات داخل بنية النص الواحد المغلقة، غير أن السيميائية فتحت آفاقا جديدة لتحليل النصوص التي لا تكون بالضرورة بنية مغلقة بل منفتحة على بنى أخرى اجتماعية وثقافية وفكرية معتمدة في ذلك على مبدأ "التأويل".

2.3 إرهابات السيميائية:

لقد ذكرنا مسبقا أن السيميائية كعلم لم تظهر إلى بعد الفشل والعجز الذي أصاب المقاربة البنيوية، لكن ظهورها كان متوقعا قبل ظهور البنيوية، حيث أشار إليه دي سوسير في محاضراته حول اللسانيات العامة وتحدث عنها تحت عنوان "مكانة اللغة بين الحقائق البشرية: علم الإشارات *sémiologie*" قائلا: "لقد رأينا اللغة نظام اجتماعي... فاللغة نظام من الإشارات *system of signs* التي تعبر عن الأفكار... ويمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع... وسأطلق عليه علم الإشارات

¹- برنار توسان: ماهي السيميولوجيا؟، تر محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002، ص09.

²- سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص177-178.

sémiologie... فعلم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام... ويحتل العلم الأخير مكانة محددة بين كتلة الحقائق الانثربولوجية¹ ولقد كان هذا التنبؤ سنة 1910م.

سوسير إداً وفي سياق حديثه عن اللسانيات العامة أشار وتنبأ بعلم جديد يدرس جميع العلامات ومنها اللغوية باعتبار اللغة نظاماً من العلامات، كما أشار سوسير إلى مكانة هذا العلم مسبقاً واعتبر اللسانيات جزءاً منه بدليل أن السيميائية أعم وأشمل من اللسانيات ذلك أن اللسانيات تهتم بالعلامات اللغوية فقطن في حين تهتم السيميائية بالعلامات اللغوية وغير اللغوية، "غير أن رولان بارث الذي مارس التحليل السيميولوجي على أكمل وجه جاء بما يقرب مقولة سوسير إذ زعم أن اللسانيات (بوصفها أكمل الأنظمة العلاماتية) هي الأصل والسيميولوجيا هي الفرع منها."²

ولقد برزت ملامح هذا العلم الجديد مع الأمريكي شارل ساندرس بيرس (1839-1914) معتبراً إياه علماً تجريبياً وفي هذا يقول: "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق... والبصريات والكيمياء... وعلم الفلك وعلم النفس... والرجال والنساء والنبذ إلاً على أنه نظام سيميائي"³، فهو ينظر لكل شيء يدرسه بعين سيميائية؛ وهذه النظرة السيميائية العامة تشير إلى علمية السيميائية وشموليتها.

وفي سياق حديثنا عن بيرس نذكر تقسيمه للسيميوطيقا إلى ثلاثة فروع؛ فرع "تداولي، وفرع دلالي وآخر تركيبي باعتبار العلامات دوال ومداليل وعلاقات تربطهما معاً."⁴

لقد كان كل هذا مع ميلاد السيميائية في مطلع القرن العشرين، لكننا لا نغفل أن المصطلح استعمل قبلاً في الفلسفة اليونانية مع أفلاطون، ثم انتقل المصطلح إلى المجال الطبي ليدل على علم دراسة الأمراض انطلاقاً من أعراضها، ف *Sémiologie* شعبة طبية "تستدل على الأمراض بأعراضها البادية منها والخفية اسمها علم الأعراض ولا يزال هذا العلم حياً يرزق"⁵، والغريب في الأمر أن تترجم السيميائية باعتبارها العلم الذي يدرس العلامات اللغوية وغير اللغوية ب "الأعراضية" كمقابل عربي !!

¹-فريدانان دي سوسير: علم اللغة العام، تر يوثيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد- العراق، 1985، ص34.

²-سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص178.

³-فيصل الأحمر: الدليل السيميولوجي، ص2-3.

⁴-سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص179.

⁵-يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص131.

3.3 أزمة مصطلح السيميائية في النقد العربي:

مع انتقال السيميائية كمنهج نقدي على الوطن العربي، اختلفت الترجمات تبعاً لاختلاف النقاد من جهة واختلاف المصطلح المترجم من جهة أخرى، بين *Sémiotique* –السيميوطيقا و *Sémiologie* –السيميولوجيا من جهة أخرى؛ ففي النقد الغربي يتداخل هذان المصطلحان كما أشار غلي ذلك كل من تودوروف وديكرو في قاموسهما المشترك، في حين يذهب جون موانان في قاموس اللسانيات إلى التفريق بين المصطلحين على اعتبار أن السيميوطيقا أو السيميائية معطى ثقافي أمريكي بالدرجة الأولى يحيل إلى مفاهيم منطقية وغير لغوية بينما نشأ مصطلح السيميولوجيا في بيئة أوروبية وهو أقرب إلى العلامات اللغوية والدرس اللساني منه إلى العلامات الأخرى¹، فواضع مصطلح *Sémiologie* هو دي سوسير بينما استعمل بيرس مصطلح *Sémiotique*.

من هنا بدأ اختلاف النقاد العرب بين مترجم للمصطلح الأوربي ومترجم للمصطلح الأمريكي، ولإبراز الفوضى المصطلحية التي شهدتها هذا العلم في البيئة العربية أحصى يوسف وغليسي في كتابه "مناهج النقد الأدبي" ترجمات المصطلحين في الساحة النقدي العربية، إذ توصل إلى خمسة وعشرين ترجمة لمصطلح *Sémiologie*، وخمسة وعشرين ترجمة أيضاً لمصطلح *Sémiotique*، ونذكر منها:

Sémiotique: سيميولوجيا، ساميولوجيا، سيمياء، علم الرموز، علم العلامات، علم الدلائل، الدلائلية، علم الإشارات، الأعراضية...

Sémiologie: سيميائية، سيمائية، سيميوتية، الدلائلية، علم الدلالة، السيميوطيقا، نظرية الإشارة، الإشارية...²

وهنا يمكننا رصد مصطلحات دخيلة على السيميائية باعتبارها علم العلامات على غرار علم الدلالة الذي يمثل علماً قائماً بذاته وكذا الأعراضية التي تمثل شعبة طبية.

¹- ينظر، يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، ص132.

²- ينظر، يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، 101-107.

وبوجود خمسة وعشرين ترجمة لكل مصطلح، وجمع الترجمات المتشابهة يصبح الناتج ستة وثلاثين ترجمة؛ ومنه تصبح المعادلة "ستة وثلاثين مصطلحا عربيا... في مواجهة مصطلحين أجنبيين اثنين يعبران عن مفهومين متداخلين."¹

إن هذه المعادلة كفيلة بتوضيح حجم الأزمة المصطلحية أو الفوضى العارمة التي واجهها هذا العلم في العالم العربي، ويمكننا أن نلخص أسباب هذه الأزمة المصطلحية في النقاط التالية:

- وجود مصطلحين في البيئة الغربية *Sémiologie* و *Sémiotique*.
- تعدد النقاد المترجمين للمصطلح ورغبة كل واحد في فرض ترجمته ومنه تنشأ مصطلحات ارتجالية نوعا ما وبعيدة عن معنى السيميائية كالأعراضية وعلم الدلالة...
- استناد المترجمين إلى المعاجم اللغوية العربية وتباين الجذور اللغوية للسيميائية فيها بين "سَوَمَ، وَسَمَ".

¹-يوسف وغلبيسي: مناهج النقد الأدبي: ص108.

المفصل الأول

الفصل الأول: من عتبات النص إلى بنية الشخصية

أولاً: عتبات النص

1. مفهوم العتبة
2. العتبات عند جيرار جينيت
3. أقسام المناص وأنواعه
4. المناص في رواية "حبيبي داعشي"

ثانياً: بنية الشخصية في رواية حبيبي داعشي

1. مفهوم الشخصية
2. أهمية الشخصية
3. تصنيف الشخصيات
4. أنواع الشخصيات
5. أبعاد الشخصيات
6. تقديم الشخصيات
7. أنواع الشخصيات وتصنيفها في رواية "حبيبي داعشي"
8. تقديم الشخصيات وأبعادها في الرواية

أولاً: عتبات النص

1 مفهوم العتبة:

1.1 لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: "عَتَبُ: العَتَبَةُ: أُسْكُفَةُ الباب التي تُوطَأُ... والجمع: عَتَبٌ وَعَتَبَاتٌ، والعَتَبُ: الدرَج... وَعَتَبَ الفَحْلُ: يَعْتَبُ وَيَعْتَبُ عَتَبًا وَعَتَبَانًا وَتَعْتَابًا: ظَلَعَ أو عُقِلَ أو عُقِرَ."¹

وجاء في القاموس المحيط للفيروز ابادي: "العَتَبَةُ: (محرّكة) أُسْكُفَةُ الباب، أو العليا منهما... والعَتَبُ: ما بين السبابة والوسطى أو ما بين الوسطى والبنصر."²

وفي المعجم الوسيط نجد أن: "عَتَبَ عليه عَتَبًا وَعَتَابًا وَتَعْتَابًا وَمَعْتَبًا وَمَعْتَبَةً: لَامَهُ."³

و"العَتَبَةُ: خشبة الباب التي يوطأ عليها. والعَتَبَةُ: الخشبة العليا."⁴

نخلص من خلال ما ورد في المعاجم اللغوية أن دلالة كلمة "العَتَبَةُ" واحدة وهي خشبة الباب التي نمر عليها قبل الدخول.

2.1 اصطلاحاً:

نقصد بالعتبات النصية المرفقات المحيطة بالنص، والتي تعد مفاتيح إجرائية أساسية، يستعين بها القارئ لاستكشاف الإستراتيجية التي يمكن أن يسير عليها النص بغية استنطاقه وتأويله.

وتعد العتبات النصية من أهم المواضيع التي نالت الاهتمام في الدراسات الحديثة ولاسيما درس السيميائي؛ من أجل استكشاف النص وقراءته وقراءة تدريجية متسلسلة من خلال التطرق لأهم العناصر: العنوان، اسم المؤلف، الإهداء... العتبة أو ما أسماه "جيرار جنيت" في كتابه "العتبات" المناص فهو عنده العتبة النصية حيث يقول: "كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من

¹-ابن منظور: لسان العرب، المجلد1، مادة(ع.ت.ب)، ص527.

²-الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1971، ص139.

³-إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط: ص581.

⁴- المرجع نفسه: ص582.

جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير "بورخيس" البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...¹

تعتبر العتبات النصية مركز أساسي للولوج إلى النص وقراءته وفهمه وفك شفراته، بذلك تساعد المتلقي في القراءة والفهم والتحليل، "وتكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح."² فالمناس أيضا لاستنباط المعاني وفك رموز النصوص وله أهمية كبيرة في ذلك حيث يقول "جنيت": "فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناسه فنادرا ما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل: اسم الكتاب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف... وهذا قصد تقديمه للجمهور."³

وتعرف عند "حميد حميداني" بالفضاء النصي، وهي عنده "ذلك الحيز الذي تشغله ذاتها-باعتبارها أحرفا طباعية-على مساحة الورق. ويشمل ذلك تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها."⁴

كما يعرفها فيصل الأحمر في كتابه "معجم السيميائيات" فيقول هي "مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين، الإهداءات، المقدمات، الخاتمات، الفهارس، الحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره."⁵

وفي تعريف آخر له يقول: "وقد سميت عتبات النص بهذا المصطلح فيما هو جلي نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النص."⁶ وبهذا فإن العتبات النصية هي بمثابة مفتاح للقراءة تمكن الباحث من الولوج إلى أعماق النص واقتحامه بسهولة تحقق فهم معاني النص.

¹ عبد الحق بلعابد: عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، تق سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص44.

² عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص23.

³ عبد الحق بلعابد: عتبات، ص41.

⁴ حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1991، ص55.

⁵ فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص223.

⁶ المرجع نفسه: ص223.

2 العتبات عند جيرار جينيت:

إن الحديث عن العتبات سيقودنا حتما إلى البحث في جهود "جيرار جينيت" الذي انخرط "كباقي السيميائيين والشعريين في مسألة النص ومكوناته السردية، وكيفية بنيتها، منطلقا من تعاريفه اللسانية والسيميائية من كونه مجموعة من الملفوظات اللسانية الدالة، وكمنطقة قابلة للحفر والتأويل"¹، ولقد أكد جينيت في كتابه "مدخل إلى النص الجامع 1978" أن موضوع الشعرية هو النص الجامع وليس النص فقط؛ ويقصد بالنص الجامع تلك الخصائص العامة التي ينتمي إليها نص ما، أما في كتابه "أطراس 1983" فقد عدل عن رأيه بحيث أصبح يرى أن موضوع الشعرية هو المتعاليات النصية التي تجعل النصوص في علاقة مع بعضها البعض كالتناص مثلا، وانطلاقا من رؤيته للنص على أن منطقة قابلة للحفر والتأويل أراد في موضع لاحق "أن يوسع من منطقة هذا الحفر والتأويل إلى مناطق حافة ومتاخمة للنص، لأنه رأى بأن النص/الكتاب قل ما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه أو دلالاته... وبمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه استطاع أن يضع مصطلح المناص (paratexte)² وخصوصا في كتابه المعنون بـ "عتبات 1987".

وفي سياق بحثنا في جهود جينيت في هذا المجال يمكننا أن نلاحظ نوعا من "القلق المصطلحي" كما أسماه عبد الحق بلعابد، وقد سعى جينيت جاهدا إلى تبديده وضبط الجهاز الاصطلاحي في كل مؤلف جديد نظرا "للتداخل المصطلحي والمفاهيمي بين كل من التناص، والتعالى النصي، والنص الجامع، والميتانص، والمناص وهي مصطلحات ما إن تقترب مفاهيمها حتى تبتعد، لهذا أراد أن يعيد نظم هذا السلك المفاهيمي"³، ولعلنا سنفيد في هذا الموضوع من مصطلح المناص تحديدا باعتباره شاملا لجملة من العناصر الافتتاحية المصاحبة للنص نحدددها لاحقا.

¹- عبد الحق بلعابد: عتبات، ص28.

²- المرجع نفسه: ص27، 28.

³- المرجع نفسه: ص33.

3 أنواع المناص وأقسامه:

"المناص"، هو أحد تفرعات المتعاليات النصية عند جنيت، وهو المحطة الأولى التي يقف عندها القارئ قبل الولوج إلى عالم النص " فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف...، وهذا قصد تقديمه للجمهور أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود...¹ وانطلاقا من هذا تحظى العتبات بأهمية توازي أهمية النص نفسه، وغالبا ما لا يمكن تجاوزها إذ أن فهم النصوص وإدراك معانيها يستوجب قراءة متأنية لهذه العتبات وتحليلا لها.

يقسم جيرار جنيت المناص إلى قسمين: النص المحيط والنص الفوقي ويقسم كل منهما إلى قسمين أيضا حيث أن:

1.3 النص الفوقي:

يعد النص الفوقي ثاني أقسام المناص بعد النص المحيط، فهو يضم كل ما له علاقة بالكتاب ولكن ليس كل ما يحتويه الكتاب بحد ذاته عكس النص المحيط، فهو يلم بكل ما يخص الكتاب في نطاق خارجي. وتتفرع تحته عدة نصوص أخرى " وتندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلقة في فلكه، كالاستجابات، المراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات...²

1.1.3 النص الفوقي النشري:

ويخص كل من الإشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي، وكل ما له علاقة بدار النشر.

2.1.3 النص الفوقي التأليفي:

وينقسم حسب "جيرار جنيت" إلى قسمين هما: النص الفوقي العام والنص الفوقي الخاص.

1. النص الفوقي العام:

هو كل ما تبقى من المناص بعد دراستنا للنص المحيط، وبهذا فالنص الفوقي العام هو كل العناصر المناصية التي نجدها ماديا ملحقة بالنص في الكتاب نفسه لكنها تدور في فلك حر داخل فضاء فيزيقي، واجتماعي

¹-عبد الحق بلعابد: عتبات، ص44.

²-المرجع نفسه: ص49-50.

يفرض أنه غير محدود.¹ ويظهر النص الفوقي العام في اللقاءات الصحفية والتلفزيونية والحوارات والندوات وغيرها؛ فموقعه يتمحور خارج الكتاب وله عدة مظاهر منها:

أ. الردود أو الإجابات العامة والنقدية :

وهنا يتمحور مجال طرح الأفكار والآراء بكل حرية بغية الوصول إلى أهمية الكتاب عند قراءته لأول مرة.

ب. الوساطة:

وهذه الوساطة تكون عبر قنوات عدة؛ نجدها في الحوارات التي تجري مع الكاتب حول كتابه، أو النقاشات التي تدور حوله سواء كانت صحفية أو إذاعية، خدمة لقارئ أو متلقي هذا الكتاب.¹ إضافة إلى هذا فقد أضاف "جنيت" إلى جانب الوساطة النقاش والحوار.

ج. التعليق الذاتي المتأخر:

لم يعرف هذا العنصر من قبل ولم يكن له حضور إلى غاية الحقبة الرومانسية مع "إدغار آلا بو"، وقد حظي بالاهتمام في القرن العشرين حيث عرف أيضا تطورا مهما خاصة مع "رايموند روسال" ويراد بالتعليق الذاتي "الكشف بكل وتفصيل عن المراحل التي مر بها الكاتب أثناء كتابته لأعماله الأدبية."² إلى أن تجاوزت التعليقات حياة وميول الكاتب وأصوله إلى انتماءاته الثقافية والسياسية وغيرها.

2. النص الفوقي الخاص:

"الذي يميز ويفرق بين النص الفوقي العام والنص الفوقي الخاص، ليس غياب الجمهور المستهدف، ولكن حضوره المتموضع بين الكاتب والجمهور المحتمل، المعبر عنه بالمرسل إليه الأول... أما النص الفوقي الخاص، فيتوجه قبل كل شيء إلى المؤمن الواقعي، أي المرسل إليه الواقعي."³

وقد قسم "جيرار جنيت" النص الفوقي الخاص إلى قسمين:

¹-عبد الحق بلعابد: عتبات، ص135.

¹-المرجع نفسه: ص137.

²-المرجع نفسه: ص137.

³-المرجع نفسه: ص139.

أ. النص النص الفوقي السري: ويحتوي على المراسلات العامة والخاصة بين الكاتب والقارئ سواء كانت هذه المراسلات مكتوبة أو شفوية.

ب. النص الفوقي الحميمي: وينقسم إلى نوعين على: شكل المذكرات اليومية *intimes* وشكل النصوص القبلية.

2.3 النص المحيط:

ويمثل كل ما هو متعلق ومرتبب النص كالعنوان والعنوان الفرعي والاستهلال وغيرها، وفيه نوعان: النص المحيط النشري والنص المحيط التأليفي؛ وتفريعاتهما عديدة كالعناوين المختلفة الرئيسية منها والفرعية وكذا الإهداءات والاستهلالات والهوامش والحواشي، وهو يمثل أيضا "كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر في الصفحة الرابعة للغلاف وهو يأخذ عند جينيت أحد عشر فصلا من كتابه عتبات"¹، وهو لا يأخذ هذا العدد اعتبارا بل إن الأمر راجع إلى أهميته الكئيبة والدور الذي يلعبه هذا النوع من المناص في فتح آفاق تأويلية عديدة تمكننا بشكل أو بآخر من الوصول لمعنى النص وسبر أغواره وتحديد معانيه الباطنية.

ينقسم النص المحيط بدوره إلى قسمين، نص محيط نشري وآخر تأليفي، وتحت كل منهما تعريفات

عديدة فنجد:

1.2.3 النص المحيط النشري: ويشمل ما هو متعلق بدار النشر كالغلاف وكلمة الناشر حيث أن:

أ. الغلاف: إن أول ما يقابل القارئ هو غلاف الكتاب، وهو عنصر هام من عناصر المناص لا يقل أهمية عن النص ذاته، وهو أيضا ثري من حيث الدلالة؛ فهو يمثل فضاء نصيا تجتمع فيه جملة من العتبات الأخرى على غرار العنوان واسم الكاتب والمؤشر الجنسي... فهو شامل، فهو شامل لها بالإضافة إلى الرسومات والألوان وغيرها من العناصر التي يمكن تأويلها سيميائيا وهذا باعتبار الغلاف البوابة الرئيسية للنص/الكتاب.

ب. كلمة الناشر: نوع آخر من أنواع المناص المحيط وهو كلمة الناشر، وهي تلخص المعلومات المتعلقة بالكتاب وتعرف به، ويعرفها "جينيت" على أنها "مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة بالعمل/الكتاب... قد

¹ -عبد الحق بلعابد: عتبات، ص49.

تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة قصد تلخيص الكتاب والتعريف به¹، وهذه العتبة تحقق وظيفة تواصلية بين الناشر والجمهور، ووظيفة إقناعية وترويجية للكتاب.

2.2.3 النص المحيط التأليفي: وتفرعاته عديدة منها:

أ. العنوان: يمثل العنوان أهم تفرعات النص المحيط وأهم نوع من أنواع المناص عامة؛ فو يمثل البوابة الرئيسية لأي عمل أدبي، وهو بدوره نص مختزل مشحون دلاليا و قبل الحديث عن أهميته وظائفه نحدد أولا مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

أولا: العنوان لغة: ذكر ابن منظور في لسان العرب أن "عَنَّ: عن الشيء يُعْنُ ويعُنُّ عَنَّاً وَعُنُوناً: ظهر أمامك ... وَعَنَّت الكتابَ وَأَعَنَّتُهُ لكذا أي عرَّضتَه له وصَرَفْتَه إليه."²

وجاء في لسان العرب أيضا: "عنَّ الكتابَ: يُعْنُّه عَنَّاً وَعَنَّته: كَعُنُونَهُ وَعُنُونْتُهُ وَعَلُونْتُهُ بمعنى واحد... والعُنُونُ بالضم هي اللغة الفصيحة."³

أما في القاموس المحيط فنجد أن "عَنَّت الأرض بالنبات: أظهرته كأعنته... وعَنَّت القرية بماءٍ كثير: لم تحفظه فظهر... وعُنُون الكتاب: سيمته..."⁴

وفي المعجم الوسيط "عنَّ له الشيءُ عَنَّاً وَعُنُوناً: ظهر أمامه واعترض... وعَنَّ الكتابَ: كتب عنوانه..."

عُنُون الكتابَ عُنُونَةً وَعُنُوناً: كتبَ عنوانه. والعنوان: ما يستدل به على غيره ومنه: عنوان الكتاب."⁵

نخلص من خلال ما ورد في المعاجم اللغوية إلى أن العنوان في اللغة يأخذ معنى الظهور والاعتراض والبروز للبيان.

ثانيا: العنوان اصطلاحا: لقد أشرنا إلى أن العنوان يمثل أهم عتبة يقف عندها القارئ أو الناقد السيميائي بخاصة، فهو نوع من أنواع المناص اهتم به "جيرار جينيت" و"كلود دوشي" و"جاك دريدا" وغيرهم.

¹ - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص91.

² - ابن منظور: لسان العرب، المجلد 7، مادة (ع.ن.ن)، ص874.

³ - المرجع نفسه: ص879.

⁴ - الفيروزابادي: القاموس المحيط، ص1322.

⁵ - ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ص632-633.

يعرفه جميل حمداوي على أنه: "مفتاح تقني يحسب به السيميولوجي نبض النص ويقيس به تجاعيده، ويستكشفه ترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية... فإن أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي هو استنطاق العنوان واستقراؤه بصريا ولسانيا أفقيا وعموديا." ¹ وبهذا فهو عتبة أولية مهمة ليس من السهل تجاهلها من خلالها يستطيع للقارئ الدخول إلى عالم النص، فالعنوان "يمدنا بزاوية ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا أنه: يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما أغمض عنه، إذ هو المحور الذي يتنامى ويعيد إنتاج نفسه..." ²

ثالثا: وظائف العنوان:

لا يكون عنوان الكتاب اعتباطيا ولا يكون مجرد كلمة أو جملة أو شبه جملة، بل له مجموعة من الوظائف التي يؤديها، وقد حصرها "جيرار جينيت" في أربعة وظائف هي: الوظيفة التعينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإغرائية والوظيفة الإيحائية، وقد شرحها "عبد الحق بلعابد" في كتابه "عتبات جيرار جينيت" حيث أن:

● الوظيفة التعينية: فالأساس في العنوان أن يكون اسما للكتاب، وهذه هي الوظيفة الأساسية للعنوان كما أنها تمثل "الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى." ³

● الوظيفة الوصفية: فالعنوان لا بد أن يصف شيئا ما يكون مرتبطا بالنص، ومنه تفتح آفاق تأويلية للمتلقى، "وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدّها اميرتو إيكو كمفتاح تأويلي للعنوان." ⁴

● الوظيفة الإيحائية: فإذا كان العنوان تسمية أولا ثم وصفا فهو كذلك إيجاء بشيء ما عن طريق وصفه ما يجعل هذه الوظيفة "أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية سواء أراد الكاتب هذا أم لم يرد فلا يستطيع التحلي عنها..." ⁵

● الوظيفة الإغرائية: فالعنوان يجذب القارئ إليه ويستهو به ويغريه، لذلك وجب على العنوان أن يكون مغريا ومشوقا وما إلى ذلك، لكن جينيت يشك في نجاعة هذه الوظيفة مقارنة بالوظائف التي قبلها،

¹-جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015، ص89

²-محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، ص72.

³-عبد الحق بلعابد: عتبات، ص86.

⁴-المرجع نفسه: ص87.

⁵-المرجع نفسه: ص87.

فهي تكون إيجابية أحيانا وسلبية أحيانا أخرى وهذا حسب المستقبل وطبقا لاختلاف الآراء والقناعات.¹

ب. اسم الكاتب: يمثل اسم الكاتب عتبة أخرى هامة يمكننا من خلالها التفريق والتمييز بين كاتب وآخر، يتموضع هذا المناس في صفحة الغلاف و صفحة العنوان ويكون حاضر في الطبقات المختلفة للكاتب، وهو يحقق ثلاث وظائف؛ وظيفة التسمية ووظيفة الملكية إلى جانب "الوظيفة الإشهارية وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكاتب وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه."²

ج. المؤشر الجنسي: الذي يشير إلى الجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي كالرواية والقصة والسيرة الذاتية؛ فهو يحدد طبيعة العمل الأدبي، وغالبا ما يظهر في صفحة الغلاف أو صفحة العنوان أو فيهما معا ويحدد فيه المؤلف الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه عمله الإبداعي، وهو عتبة لها وظيفة التوجيه أي توجيه القارئ أو الجمهور إلى جنس العمل الأدبي.

د. الإهداء: هو التقديم الذي يكتبه المؤلف وهو يحمل معاني الشكر والعرفان لشخص أو مجموعة أشخاص يهديهم الكاتب عمله وإبداعه، وهو يأخذ بعدا تقليديا أدبيا، كما يحمل بعدا عاطفيا واجتماعيا، وغالبا ما يكون في الصفحة التي تلي صفحة العنوان، وليس بالضرورة أن يكون الإهداء واحدا فقط؛ "فمثلا إذا كان الكتاب له عدة أجزاء أو يقع في مجلدات فيمكن أن يخص الكاتب كل جزء أو مجلد بإهداء خاص."³

وحسب المهدي إليه نكون أمام إهداء عام إذا كان موجهة لمجموعة أشخاص، وإهداء خاص إذا كان لشخص واحد فقط، أما حسب تعدد الإهداء في النسخ والمجلدات والأجزاء فنكون أمام إهداء الكتاب/العمل وإهداء النسخة الواحدة فقط.

إن هذه العتبة أو هذا المناس ثري دلاليا إذ يحمل مجموعة معاني ودلالات يمكن للمحلل السيميائي رصدها وتأويلها والاعتماد عليها في فك شفرات النص الداخلي.

ه. الاستهلال: عتبة أخرى هامة يمثلها الاستهلال الذي يتنوع بين قبلي أي قبل النص وبعدي أي بعده، ويكون في أشكال مختلفة حيث:

¹- ينظر، عبد الحق بلعابد:عتبات، ص88.

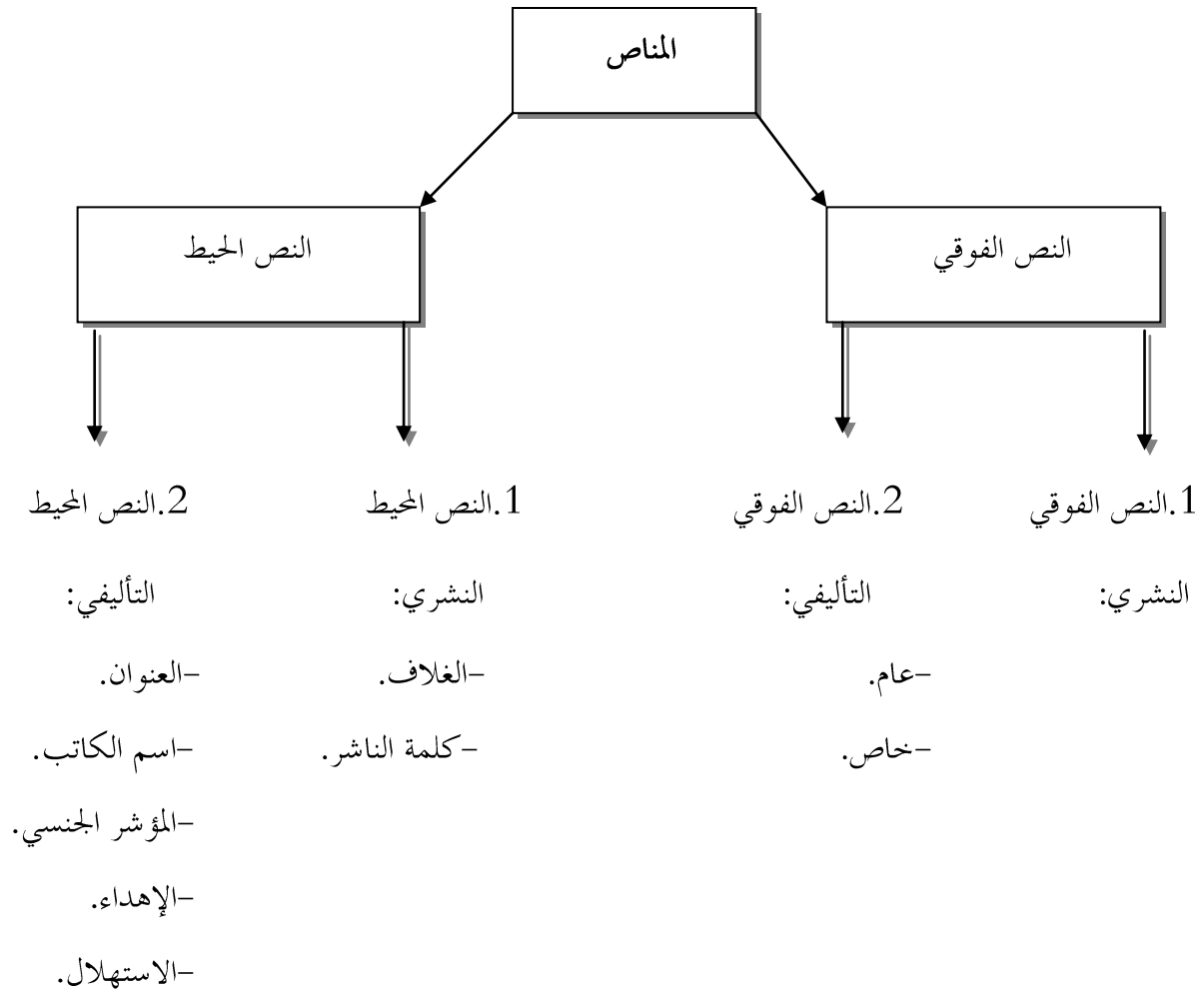
²- المرجع نفسه: ص65.

³- المرجع نفسه: ص95.

- الاستهلال القبلي: ويتنوع بين مقدمة وتمهيد وديباجة وتوطئة وإعلان ومدخل...
- الاستهلال البعدي: وتجسده الخاتمة والملاحق وما إلى ذلك.

إن حضور الاستهلال ليس شرطاً ضرورياً فهو يختلف عن باقي عناصر المناص كاسم الكاتب والعنوان مثلاً، لعدم طرحه مسألة الحضور والغياب؛ لأنه كثيراً ما يغيب عكس بقية العناصر المناصية الضرورية للكتاب/النص¹، وهذا لا ينقص من أهمية هذا المناص فإذا حضر وجب على المحلل الوقوف عنده وعدم تجاوزه لما يحمله من دلالات تفضي إلى مدلول النص عن قصد أو غير قصد من المؤلف.

إن الاستهلال نوعان قبلي وبعدي حسب موقعه، وهناك نوع آخر "يعرف بالاستهلال الداخلي والذي يتصدر مباحث الكتاب ومدخله مبرراً تقسيماته"²، وهذا بحسب موضعه، ليس شرطاً أن يكون صاحب النص هو صاحب الاستهلال نفسه، فقد يكون الكاتب أن شخصاً آخر حقيقياً أو خيالياً.



¹ -عبد الحق بلعابد: عتبات، ص114.

² -المرجع نفسه: ص115.

4 المناص في رواية حبيبي داعشي:

1.4 الغلاف:

يمثل غلاف الكتاب أو الرواية عتبة كبرى قبل الولوج لعالم النص ويشمل بدوره عناصر مناصية أخرى، لذلك اهتمت بالدراسات النقدية خاصة السينمائية منها، فالغلاف يمثل نصا يوازي النص السردي الموجود داخلها، يتموضع فيه العنوان اسم الكاتب وجنس النص الأدبي ويحتوي على أشكال أو رسومات وألوان لكل منها دلالتها الخاصة.

وما يشد النظر هو الصور التي يفرضي تحليلها وتفسيرها للوصول إلى دلالتها الحقيقية أو المجازية وكذا دلالة النص والربط بينهما.

في غلاف هذه الرواية تتضح صورتان يفصل بينهما العنوان، تشمل الأولى النص العلوي للصفحة في حين تحتل الثانية النصف السفلي منها وحدودها غير واضحة بل يضمهما اللون الأسود الذي يسود الصفحة. الصورة الأولى ب "راية داعش" وهي معروفة عربيا وعالميا، ذلك أنها ترمز إلى تنظيم إرهابي يدعي أنه دولة إسلامية؛ لذلك نجد فيه الشهادتان "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، لكن في حقيقة الأمر بعيد تماما عن كل شعائر الإسلام وقيمه ومبادئه السمحة وهو الأمر الذي يؤكد نص الرواية إذ يسعى للكشف عن الوجه الحقيقي من خلال عرض بعض المواقف والأحداث القريبة جدا من الواقع الحقيقي وخصوصا ما تعلق منها بمكانة المرأة في ذلك التنظيم؛ فالمرأة التي أكسبها الإسلام مكانة مرموقة في المجتمع بعيدة عن النظرة الدونية الشهوانية التي كان ينظر بها للمرأة في العصر الجاهلي والواقع أن مكانتها في تنظيم الدولة الإسلامية المزعومة أسوأ مما كانت عليه في العصر الجاهلي .

تبرز الصورة الثانية في شكل وجه امرأة مغطية وجهها بوشاح أسود فلا يبرز منها سوى عيناها بلون رمادي وبظرة حادة تدل على قوة هذه المرأة لتحيل مباشرة على قوة بطلة الرواية "ليلي" التي استطاعت أن تكمل حياتها رغم ما عانتها في مجتمعا ورغم ما واجهته في تنظيم داعش. ولعل في تغطية المرأة في الصورة لجزء من وجهها إحالة للبعد الإسلامي أين يسن للمرأة أن تغطي وجهها بنقاب فلا يبرز منه سوى العينين .

ومن هنا تتحد دلالة الصورتين لتحليل على بعدين أساسيين في الرواية ديني واجتماعي، وهو ما نجده في النص الداخلي الذي يلخص في الأخير تجربة امرأة وسط مجتمع إسلامي أجبرها على الهروب منه إلى ما يعرف بتنظيم الدولة الإسلامية أي "داعش" التي تبرز رايتها في الصفحة متحدة مع العنوان.

"راية داعش" كانت سببا في منع إصدار وبيع هذه الرواية وسط المجتمعات العربية مثلما حدث في تونس و بالتالي توقفت نقاط بيعها وتوزيعها.

غلاف الرواية:



2.4 العنوان

لأجل أن تكون قراءة النصوص شاملة وجب علينا قراءة العنوان باعتباره حاملا لـ "رسالة النص الكبير تختزل في شكل عبارة فتكون حروفا وأرقاما أو علامات مطبعية أو بياضا... يعد العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد

دلالية وأخرى رمزية حري الباحث تتبع دلالاته ومحولة فك شفراته الرامزة¹. فهو يحمل شحنة دلالية مكثفة تهم بها السيميائية باعتباره إشارة وعلامة أولى ومن صفاته الشمولية والمرونة والكثافة الدلالية.

للعنوان في عالم السرد وظائف عديدة ذكرنا بعضها مسبقا ويمكننا أن نرتبها على النحو الذي قام به بسام قطوس في كتابه "سيمياء العنوان" بحيث نصبح أمام وظيفة "بصرية أو أيقونية...جمالية...ترويجية أو إغرائية...دلالية"²، وسنحاول مقارنة عنوان روايتنا سيميائيا وفق هذه الوظائف، وهذا طبعا بعد تحديد بنيته وقراءته سياقيا؛ ذلك أننا حينما نريد مقارنة العنوان لابد من الانطلاق من أربع خطوات أساسية هي: البينية والدلالة والوظيفة والقراءة السياقية الأفقية والعمودية، "ويعني هذا أن البنية تستوجب قراءة العنوان صوتيا وإيقاعيا وتنغيميا وصرفيا وتركيبيا وبلاغيا وأيقونيا"³ كل هذا من أجل التوصل إلى مقارنة سيميائية له.

أ-بنية العنوان: يتركب العنوان الرئيسي للرواية من كلمتين: حبيبي و داعشي، وهو في المستوى التركيبي يمثل هذا العنوان جملة اسمية بحيث أن الكلمة الأولى خبر والكلمة الثانية صفة، أما المبتدأ فهو محذوف لضرورة السياق؛ ودلالة الجملة الاسمية هنا هي التقرير والتأكيد .

أما صرفيا فالكلمتان مفردتان تحمل الأولى (حبيبي) بعدا عاطفيا في حين تحمل الثانية (داعشي) بعدا ايديولوجيا وهذا ما يجب أن يتوافق مع بنية النص الداخلي فيكون العنوان هنا دالا على البنية العميقة للنص. في هذا العنوان أيضا تضاد، لكنه ليس تضادا حرفيا بل معنويا أي تنافرا في بعدي العنوان إذ لا يمكن أن يجتمع الحب مع داعش، وبما أن للعنوان دلالة تقرير وتأكيد فلا بد للنص الداخلي أن يبرز ويبين ما أقره العنوان ويثبت عكس هذا التضاد المنطقي الذي تبرزه بلاغة العنوان.

ب-دلالة العنوان: لقد ذكرنا أن بنية العنوان في هذه الرواية تتكون من كلمتين تحمل الأولى بعدا عاطفيا والثانية بعدا ايديولوجيا، فالكلمة الأولى مشتقة من الحب إذ يتبادر إلى ذهن المتلقي أن مسار الرواية رومنسي عاطفي وتكسر الكلمة الثانية أفق توقعه إذ تدل على منظومة الأفكار الايديولوجية المتطرفة التي لا

¹- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، اربد-الأردن، ط1، 2001، ص31-33.

²- المرجع نفسه: ص117.

³- جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ص25.

تعرف للحب والعواطف مكانا، وبذلك جاء هذا العنوان في "هيئة ضدية مقلوبة تماما.. تشحنه بتناقض الاتجاهات... وصولا إلى وحدة ضدية ممتلئة بالذهني والملموس معا".¹

ومنه، يشير هذا العنوان إلى عالم النص الداخلي وإلى بعدين رئيسيين فيه قد تنصهر تحتها أبعاد أخرى في عالم النص، لكن لا بد على الأخير أن يجسد صورة أكبر وأعمق للتضاد والصراع الذي يدل عليه العنوان.

جـ -وظائف العنوان: يمكننا أن نحدد وظائف عنوان رواية "حبيبي داعشي" في النقاط التالية:

1 - الوظيفة البصرية والجمالية: إذ يقع بصرنا أولا على العنوان وتلعب الطباعة دورا في هذا وتتداخل معها جمالية العنوان وحجمه وشكله وما إلى ذلك.

لقد كتب هذا العنوان بحجم متوسط، وهو يتوسط صفحة الغلاف من اليمين ليسار ومن الأعلى للأسفل، كتب بلون أحمر لافت للانتباه وسط سواد الصفحة، إنه يجذب نظر القارئ بلونه؛ ولعل دلالة اللون الأحمر هنا تأخذ بعدي العنوان بكلمتيه حيث:

-حبيبي: بلون أحمر رمز للحب والقلوب التي يسكنها وهذه دلالة إيجابية.

-داعشي: بلون أحمر رمز للدم الذي يراق في ظل العمليات الإرهابية التي تقوم بها هذه المنظومة، وهذا اللون أرادت به الكاتبة أن يظهر الجانب السلبي للواقع الذي قامت بسرده

يمكننا إذن أن نقول بأن التضاد والتنافر الذي يتضمنه العنوان يوحد لونه الأحمر فتحدث المفارقة والتوافق في الآن نفسه.

2 - الوظيفة الترويحية والإغرائية: يبدو عنوان هذه الرواية مغريا لحبي الروايات الرومنسية والروايات

الايديولوجية التي تشمل صراعات ايديولوجية واجتماعية وثقافية، قد تستند أحيانا إلى الواقع المعيش، وقد يلفت لون العنوان نظر القارئ وهنا تتداخل الوظيفة الترويحية مع الوظيفة البصرية.

3 - الوظيفة الدلالية: نبقى هنا مع دلالة بعدي العنوان، فالبعد المسيطر هو البعد الايديولوجي باعتبار هذا العنوان إحالة إلى واقع اجتماعي متزامن مع تاريخ صدور هذه الرواية (2015) وهي الفترة التي أصبح فيها

¹ -جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ص64.

تنظيم داعش حديث العالم، وبهذا يكون العنوان دالا على المحتوى الذي يتضمنه النص الداخلي وهو مضمون اجتماعي ايديولوجي بالدرجة الأولى، وتكون دلالة العنوان إحالية ومرجعية (مرجعها الواقع والمجتمع).
4 - القراءة السياقية: يحيل العنوان الرئيسي للرواية إلى عدة تأويلات؛ فإما أن تختلط قيم الحب مع منظومة داعش وقيمها، وإما أن يكون في خضم تلك الأفكار المتطرفة مكان للحب وإما أن يجتمع الاثنان معا، وهذا الرأي الأخير هو ما نجده في النص؛ ونضرب مثالا من الرواية فنجد فيها: "نعم يا ليلي هي أنت، دون جميع فتيات العالم أنت، أنت الحبيبة التي أتت بعد أن فقدت كل أمل بالحياة..."¹

إن اعتراف الحب هذا يصدر من رجل داعشي، من عمر الذي هو بطل من أبطال الرواية، وهو الحبيب الذي يقدمه العنوان.

نخلص من خلال تحديد بنية العنوان ودلالته ووظائفه إلى النتائج التالية:

- البنية الدلالية للعنوان تحمل بعدين مختلفين؛ بعد عاطفي وبعد ايديولوجي.
- بعدا العنوان في حالة تنافر وتضاد منطقي.
- القاسم المشترك بين البعدين هو اللون الذي كتب به العنوان.
- يحمل العنوان دلالة مرجعية وإحالية إلى الواقع الاجتماعي المتزامن معها.

3.4 العناوين الداخلية:

في رواية حبيبي داعشي ثلاث فصول، لكل فصل عنوان خاص به وهو ما يعرف بالعناوين الداخلية، وجاءت في الرواية لتحيل إلى محتوى كل فصل حيث:

1. البدايات ما أروعها... وما أفساها: هو عنوان الفصل الأول الذي يقع في ثمان

وثمانين صفحة، ونحن على علم بأن بدايات الأشياء دائما تكون رائعة وجميلة ولكنها قد تكون ناقصة أو تتحول إلى كابوس بحيث يؤلمنا تذكرها أحيانا، وهو فعلا ما حدث مع ليلي فد كانت هي ومحمد "زوجان شابان يحسدهما الجميع على قصة جبهما الرائعة وعلى حياتهما الزوجية الناجحة، ولكن مثل كل شيء هناك ما ينقصهما إذ كانا محرومين من إنجاب الأطفال"²، وهذا الزواج الذي ابتدأ بقصة حب ينتهي بنهاية قاسية وهي الطلاق الذي يرمي بليلى في مجتمع ينظر للمرأة المطلقة بعين الاحتقار والشك والريبة، وحاولت ليلي من خلال

¹- هاجر عبد الصمد: حبيبي داعشي، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2016، ص165.

²- الرواية: ص09.

ما هو وارد في هذا الفصل أن تبدأ بداية جديدة وأن تنظم إلى تنظيم الدولة الإسلامية لتبني حياتها الجديدة هناك والنهاية الأقسى تتضح في الفصول اللاحقة.

2. ديار داعش: هو عنوان الفصل الثاني الواقع في مئة وثمانية عشر صفحة، وهو المكان الذي

تدور فيه أحداث الفصل أي وسط تنظيم داعش، وأين تدرك ليلي أهما وقعت في فخ وأين ستتعرف على عمر، وفي هذا الفصل تبرز حقيقة هذا التنظيم الإرهابي وترد فيه أحداث هي أقرب ما يكون إلى الواقع، تعكس حقيقة داعش ونظرتها للمرأة. ويسرد الراوي في هذا الفصل حياة عمر وليلي في ديار داعش ويعكس حقيقتها، كما يتضمن سردا لتفاصيل هروبهما من داعش وعودتهما إلى وطنهما.

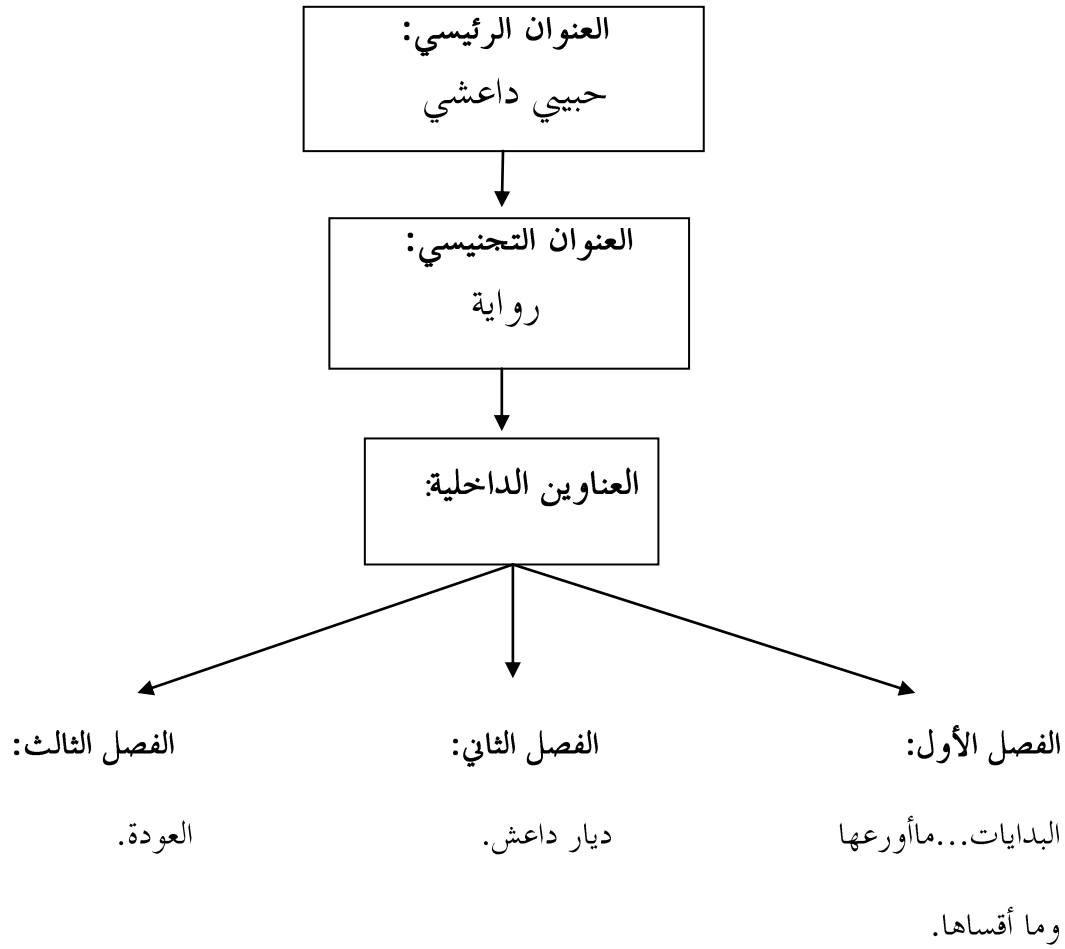
3. العودة: عنوان الفصل الثالث الذي يقع في خمس وتسعين صفحة، ويتضمن سردا للأحداث

التي وقعت مع عمر وليلي بعد عودتهما إلى مصر وكيف استطاعا أن يبنيا معا حياة جديدة بعيدا عن داعش، لكنها لم تكن بالبعد الكافي فقد استطاع التنظيم الوصول إلى عمر وقتله أمام ناظري ابنته ثم خطفها من والدتها ليلي كانتقام منها.

نخلص إلى أن العناوين الداخلية أو الفرعية في الرواية تحيل مباشرة إلى مضمون كل فصل، لذلك لا يجد

القارئ صعوبة في فهم دلالات هذه العناوين فهي إحالات مباشرة إلى محتوى كل فصل.

ونوضح العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية في المخطط التالي:



4.4 اسم الكاتب:

من العناصر المناسبة البارزة في صفحة الغلاف الخارجي للرواية عتبة "اسم الكاتب" ويكون فيها "بخط بارز غليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكتاب"¹، أي أنه كما سلف الذكر يحقق وظيفة الملكية والإشهار والتسمية، إذ أنه كما سلف الذكر يحقق انتماء وملكية العمل لكاتبه ويسميه ويشهر به.

وفي رواية "حبيبي داعشي" ورد اسم الكاتبة "هاجر عبد الصمد" في أسفل يسار الصفحة وفي الزاوية تحديداً بخط متوسط ولون أبيض ناصع وسط سواد الصفحة ليثبت حضوره ويحيل إلى الكاتبة التي ألّفت هذا العمل الإبداعي إذ لا يمكن إلغاء حضوره وسط الظاهرة الأدبية.

¹ - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص64.

ومن الناحية القانونية فقد نسبت العمل إليها بدون أي غموض من خلال تأكيدها على حق ملكية السلسلة الروائية وهذا ما يتجلى ويتمظهر في الصفحة الثالثة فقد ذكر عنوان السلسلة الروائية، وبالعودة إلى صفحة الغلاف وهو الواجهة الإشهارية للرواية وكما ذكرنا سابقاً أن اسم المؤلف له حضور بغية الوصول إلى الشهرة أو الربح أو الدعاية إلى جانب كونها إبداعاً؛ فاسم المؤلف يؤدي وظيفة تسويقية.

وبما أن لكل كاتب مبدع خصوصياته التي تطبع أغلب أعماله فإن القارئ يميل إلى اختيار أعمال الكاتب أو الروائي الذي يفضله، فغالبا ما يذكر اسم الكاتب في الحوارات الأدبية والنقاشات مباشرة بعد أي عنوان كقرين له لا يفارقه، والجدير بالذكر أن هذه الرواية هي أول عمل روائي للكاتبة "هاجر عبد الصمد".

5.4 التجنيس (الجنس الأدبي)

يرد جنس العمل الأدبي في صفحة الغلاف كمؤشر ومحدد لخانة الجنس الذي ينتمي إليه العمل؛ وبطبيعة الحال "حبيبي داعشي" رواية؛ وقد ورد المؤشر الجنسي وسط أعلى الصفحة بلون أحمر يتماشى مع لون العنوان.

6.4 الألوان

إن للألوان تأثيراً على الخلايا العصبية للإنسان؛ هذا ما أثبت العلم، ويبدو أن لكل لون تأثيراً خاصاً به "إذ لكل لون موجة معينة، وكل موجة لها تأثيرها على خلايا الإنسان وجهازه العصبي وحالته النفسية كما أن اختيار الألوان والانجذاب إليها أو النفور منها يعود إلى أسباب متنوعة فيزيولوجية، نفسية، اجتماعية، رمزية، ذوقية، ودينية..."¹

في غلاف رواية حبيبي داعشي تندمج ثلاثة ألوان أساسية: الأسود، الأبيض والأحمر، بالترتيب؛ حيث أن اللون الغالب على الغلاف هو الأسود ويليه اللون البيض الذي يتواجد في الأيقونة الأولى وفي اسم الكاتبة، ثم اللون الأحمر المتواجد في العنوان وفي الجنس الأدبي للعمل، ويمكننا تحديد دلالات هذه الألوان غير بعيد عن دلالات العنوان وما هو موجود في النص الداخلي؛ فاللون الأسود مرتبط بالسواد والظلام الذي تنشره منظومة داعش التي تتبنى أفكاراً سوداوية تحاول ترسيخها في عقول الناس وتحاول تطبيقها على المجتمع وهي موجودة في

¹ - كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، رميتها ودلالاتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2013، ص10.

عالم الرواية كجهاد النكاح مثلا الذي يمثل الزنا بمختلف أشكاله. كما "يعبر اللون الأسود عن السلبية المطلقة، حالة الموت التامة اللا متغيرة، الأسود إذن هو لون الحداد ... لون العقوبة والإدانة ... المرجعية والقوة...".¹ إنها دلالات كثيرة يجمعها هذا اللون ينطبق بعضها على الرواية؛ إنه يحيل إلى قوة هذه المنظومة وجبروتها وطغيانها الذي مارسه في الواقع وعلى فئات اجتماعية مختلفة من رجال ونساء وأطفال، ويسلط النص الداخلي الضوء على صورة المرأة في المجتمع الداعشي، التي كانت على النحو الذي تمثته باقي المجتمعات خصوصا الإسلامية منها، والأسود أيضا هو حال المجتمعات التي طالها هذا التنظيم الإرهابي كسوريا والعراق اللتان كانتا مهذا للحضارات سابقا، إنها حالة الظلام والليل الدامس الذي لم ير الفجر مادامت داعش تستوطنه. كما يرمز الأسود إلى الحداد في مجتمعاتنا العربية عكس بعض المجتمعات التي يكون الأسود فيها لون الفرح كاليابان مثلا، وحالة الحداد هذه تمثلها أحداث الفصل الأخير من الرواية حين تدخل البطلة "ليلى" في حداد على مقتل زوجها وحبيبها الداعشي "عمر"؛ إنها دلالات لاحصر لها للون واحد مطلق غير محدود التأويل.

من جهة أخرى فإن "الأسود هو اللون المضاد للأبيض، والمعادل له كقيمة مطلقة وهو كالأبيض من حيث إمكانية وجوده في طرفي السلم اللوني...".²، إنها معادلة تضاد أخرى على صفحة الغلاف الخارجي بعد معادلة العنوان حيث يجتمع اللون الأبيض مع الأسود فيكسر شيئا من هيمنة الأخير ويحد من شموليته لصفحة الغلاف. وقد تواجد اللون الأبيض في اسم الكاتبة وفي الأيقونة أو الصورة الأولى (راية داعش)، وإن كان هذا اللون أساسيا في تلك الصورة أي موجودا فيها من قبل إلا أن دلالاته تصب دائما في الصفاء والنقاء والسلام. إن الأبيض عموما هو "رمز الطهارة والنقاء والصدق"³ عكس الأسود تماما، واعتراضه للون الأبيض يشير إلى وجود أمل وصدق وسط اللا صدق واللا أمل، ووجود شعاع يخترق الظلام الداعشي الحالك، إنه يحيل إلى شخصية "عمر" فهو ورغم انتمائه إلى داعش ظل يحتفظ بجزء من إنسانيته وضميره ووجدانه بل ظل يحتفظ بأطهر المشاعر وأصدقها وهو الحب.

إن ثنائية الأسود/الأبيض وردت هنا بمثل دلالتها في القرآن الكريم؛ ففي بعض الآيات "قد يستخدم اللون الأبيض في القرآن للدلالة على ظهور الفجر واللون الأسود للتعبير عن ظلمة الليل وسواده".⁴

¹- كلود عبيد: الألوان، ص 64-65.

²- المرجع نفسه: ص 63.

³- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط 2، 1997، ص 229.

⁴- كلود عبيد: الألوان، ص 68.

ويكسر اللون الأحمر هذه الثنائية بحضوره اللافت بصفة داكنة في عنوان الرواية، أنه لون الحب الذي يحتزله العنوان ويتسع النص في سرد قصته، إنه رمز "لمبدأ الحياة بقوته وقدرته ولمعانه هو لون الدم والنار... الأحمر هو لون الروح، لون الشهوة، لون القلب.."¹، إنه يثير مشاعر الإنسان وإحساس الحب فيه، فيتواصل مع قلب الإنسان وينمي إحساسه بالحب، هذا الحب الذي يقدم لنا النص واحدة من قصصه وهي قصة بطلي الرواية التي كانت وسط تنظيم لا يعرف للحب مكانا، وهنا يصبح للأحمر دلالة أخرى فيحيل إلى الدم الذي يريقه هذا الإرهاب، فيأخذ هذا اللون في الغلاف منحى بعدي العنوان ويجمعهما.

تبدو هذه الألوان متناسبة عندما تقع عليها العين، فهي تعطي طابعا متناسقا مرنا، كما تبدو شاملة لأبعاد الرواية بإحالتها على النص الداخلي مباشرة وبارتباطها مع بعضها البعض وبالتالي تلعب هذه العلامة غير اللغوية دور المحفز والمحيل على أبعاد العمل الروائي بطريقة مباشرة.

7.4 الإهداء:

تتلخص في الإهداء عبارات الشكر والعرفان والمحبة التي يديها الكاتب لشخص أو لمجموعة أشخاص، ويكون في كلمات مختصرة تحمل معاني كثيرة، ولقد ذكرنا أن الإهداء يمكن أن يكون عاما أو خاصا، أي إلى الأشخاص القريبين من الكاتب كأصدقائه وعائلته محققا بذلك وظيفة تداولية "بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه"²، وهو بذلك يحقق التواصل ويبلغ مشاعر الامتنان والشكر ويعزز الروابط الاجتماعية مثلما هو الحال في إهداء الكاتبة في روايتها هذه؛ حيث قدمت في إهدائها شكرا لوالدها وصديقتها وأخيها وأحبها جميعا مكررة شكرها في كل عبارة على مساندتهم لها وهو ما يحتاجه الكاتب في محيطه الاجتماعي لأجل الإبداع، وتقول الكاتبة فيه: "إلى إخوتي وصديقاتي وجميع الأحبة... يكفي أنكم تملؤون حياتي بالحب والتقدير وتبهروني بقدرتكم على إعطائي المزيد رغم تقصيري.. أشكركم."³

لقد اتضح في هذا الإهداء مدى تمسك الكاتبة بحياتها الاجتماعية وانسجامها فيها، وبذلك يأخذ هذا الإهداء بعدا اجتماعيا سيكون حاضرا في نص الرواية أيضا، وبالتالي يمثل بعد الإهداء بعدا رئيسيا من أبعاد النص وتكون وظيفته تداولية وإيحائية في الآن نفسه.

¹- كلود عبيد: الألوان، ص 73-74.

²- عبد الحق لعابد: عتبات، ص 99.

³- الرواية: ص 06.

8.4 الاستهلال:

بعد مرورنا بعنوان الرواية وبمكونات الغلاف الخارجي لها ثم مرورنا بالإهداء والعناوين الداخلية، وقبل وصولنا إلى النص يستوقفنا الاستهلال الذي يتعمده الكاتب ليشد به انتباه القارئ إلى أمور معينة، قد يمثل أحيانا مغزى عام للنص أو فكرة عامة عنه.

تنقسم رواية "حبيبي داعشي" إلى ثلاثة فصول، لكل فصل استهلال خاص به؛ وهذه الاستهلالات الثلاث تندرج تحت عنوان الاستهلال الداخلي الذي قد يتصدر مباحث وفصول الكتاب أو الرواية، وهي ليست من تأليف الكاتبة بل هي عبارة عن أقوال لشخصيات معروفة حيث أن:

● الفصل الأول: استهلته الكاتبة بقول لـ "يوسف زيدان" حيث قال: "كلما احتدمت أحوالنا واحتدّت من حولنا مثلما هو حالنا اليوم، اشتدّ احتياجنا إلى الحب.. كطوق نجاة."¹

وقبل أن نحلل القول لابد أن نقف عند القائل، فـ "يوسف زيدان" فيلسوف وكاتب وأستاذ جامعي مصري، أبحاثه شملت التصوف والفكر الإسلامي وتاريخ الطب العربي، له عدة مخطوطات ومؤلفات في التصوف و كذا عدة روايات من بينها، عزازيل (التي ترجمت لعدة لغات)، محال، جوائننامو... الخ.²

يبدو أن لهذا الفيلسوف تأثيرا في فكر الكاتبة حتى أدرجت قوله كمدخل للفصل الأول من روايتها الأولى، خصوصا أنهما من المجتمع نفسه، وأن مجال اشتغال هذا الفيلسوف والباحث يمثل بعدا من أبعاد الرواية، فللكاتب أبحاث عديدة في التراث الديني الإسلامي، والبعد الديني بارز في الرواية أيضا.

وأما عن قوله الذي يحتزل مبدءا من مبادئ الحياة ويقر بحاجة الإنسان الدائمة إلى الحب خصوصا حين تضيق به سبل الحياة، فالإنسان بطبعه وفطرته كائن اجتماعي يحتاج إلى من يبادلّه شعور الحب، وهذا ما يلخصه الفصل الأول من الرواية؛ فليلي بطلة الرواية اشتدت أحوالها وسط عائلتها ومجتمعها بعد أن تخلى عنها زوجها الذي كان يبادلها الحب، وقد أدى بها ضغط المجتمع عليها بنظرة الاحتقار والشك إليها كونهما امرأة مطلقة إلى البحث عن الحب والأمان في مكان آخر، ولسوء حظها أو حسنه أنها وقعت في فخ داعش الذي تمثل منظومة إرهابية لا مكان للحب فيها. ونستدل على هذا بقول ليلي لأم سلمان التي جندتها لتدخل داعش فعبرت لها ليلي عن سبب رغبتها في الانضمام لها قائلة: "أنا لم أغلق أي باب، فقط من أحببتهم هم من أغلقوا

¹-الرواية: ص07.

²-ينظر، ويكيبيديا: الموسوعة الحرة.

أبراهيم دوبي...¹ "من هنا يتضح أن ليلي فقدت الحب وأن أحبائها تخلو عنها لكنها ظلت بحاجة إلى الحب لعلها تنجو من واقعها ولذلك قالت في رسالة الوداع التي تركتها لأهلها قبل أن تسافر إلى داعش: "كل ما أطلبه الآن أن تتركوني فقط هذه المرة أحاول أن أرضي نفسي بأن أفعل ما أظنه صحيحاً، فربما أعود قريباً وقد شفيت م جرح القلب فتقبّلوني كما أنا "ليلي المطلقة" التي ستظل تحبكم مهما حدث..."²، هي إذن ذهبت تبحث عن علاج لقلبها هروبا من مجتمع ألصق باسمها لقب "المطلقة" وظلت كمن يبحث عن طوق نجاة وسط بحر واسع.

من هنا يتضح لنا أن القول الذي استهلته به الكاتبة فصلها الأول كان يختزل أحداثه في شكل مغزى عام يخبرنا عما يدور في النص كإشارة أولية تحيل على ما يحتويه الفصل ويمكن القارئ من تشكيل أفق توقعه كما يساعده لاحقا في الفهم والتأويل.

● الفصل الثاني: استهلته الكاتبة بعبارة "غسان شربل" حيث قال: "لسنا في الطريق إلى الهاوية

إننا نقيم فيها ليتنا نسمع صوتا يدل على الطريق، لم تأت داعش من القمر جاؤوا من توحش منطقتنا ومجتمعاتنا."³

"غسان شربل" اسم لامع في مجال الإعلام، وهو حاصل على عديد الجوائز، تمتاز مقالاته بالطابع الفلسفي وتحليله للأحداث والشخصيات السياسية، بعيدة عن الإخبار الصحفي وقريبة من الفلسفة والحكم والمواظ⁴، تجدر الإشارة إلى أنه لبناني الجنسية، وكونه من بلدان الشرق الأوسط يجعله قريباً من البلدات التي طالتها داعش ودارت فيها أحداث عديدة، ويلخص قوله هذا طابعه في التعليق على الأحداث، إنه يقر بأن داعش لم تأت إلى من واقع مجتمعاتنا العربية والإسلامية، والأصح أنها تكونت من خلال اجتماع أفكار التطرف والانحراف عن الدين الإسلامي مبررة أفعالها الوحشية بتفسير لا منطقي لمبادئ الشريعة الإسلامية، أي أنها تغطي جرائمها بغطاء الدين ونبرر هذا بالرسالة التي أرسلتها "سميرة" إلى "ليلي" وهي صديقتها التي دخلت معها إلى هذا التنظيم لكنها أرسلت إلى مكان آخر غير مكان ليلي لتعمل مترجمة ولكنها انصدمت لما وجدته في الواقع؛ حيث قالت: "طلب مني أحد المقاتلين أن أتزوجه ولكنني لم أقبل، وأخبرتهم أنني هنا فقط لأعمل

¹ - الرواية: ص75.

² - الرواية: ص90.

³ - الرواية: ص98.

⁴ - ينظر، سبق: من هو غسان شربل صاحب الحوار المطول مع ولي العهد؟، جوان 2019.

فقال لي أن عملي هو الترويح عن المجاهدين في سبيل الله¹ الأمر الذي لا وجود له في ديننا الحنيف الذي حرم الزنا بأشكاله ، وتضيف سميرة في الرسالة نفسها: "وعندما علم قائدهم أنني عذراء لم أتزوج بعد طلب حضوري وتزوجني بالقوة... وبعد أن مل مني طلقني ليتزوجني رجل آخر بعد ليلة الطلاق مباشرة"². من هنا تتضح وحشية هذا التنظيم ومدى منافاته لمبادئ الشريعة الإسلامية وأحكامها، وأن هذه الوحشية لم تأت إلا من توحش مجتمعاتنا والنظرة الاستغلالية للمرأة؛ وإن كان هذا الأمر يبدو جلياً في التفكير الداعشي وواضحاً ومصرحاً به غير أن الأمر في واقع مجتمعاتنا هو نفسه فقطفي شكل مستتر.

يبدو أن القول الذي استهلتت به الكاتبة فصلها الثاني ليس مغزى واحتزالا له فحسب بل احتزالا لأسباب بروز هذا التنظيم في سبب واحد وهو توحش واقعنا الاجتماعي.

● الفصل الثالث: استهلتته الكاتبة بعبارة موجزة لـ "بنجامين فرانكين" وهي: "حيث تكون الحرية يكون الوطن."³

"بنجامين فرانكلين" من علماء القرن الثامن عشر (1706_1790) ومن مؤسسي الولايات المتحدة الأمريكية، كان مخترعا وعالم فيزياء، كما اشتهر في الأعمال السياسية والدبلوماسية⁴، هو إذا مارس سياسي ذو حنكة سياسية، وبرؤية سيميائية يمكننا أن نرى أن هذه الشخصية تحيل على بعد آخر للرواية وإن كان محتشم الحضور مقارنة بغيره وهو البعد السياسي.

وأما عن عبارته فإن كانت قليلة الكلمات إلا أنها تحمل معنى كبير، فلكل منا وطنه وهو الوحيد الذي يمنحنا الحرية؛ فالأخيرة مرتبطة بالوطن حتى وإن أراد البعض الهروب من وطنه بحثا عن الأمن والحرية إلا أنه سيعود مجددا إليه ليدرك أن فيه مطلق الحرية؛ مثلما هو الحال مع عمر وليلى اللذان هربا من مجتمع قاسٍ بحثا عن الحرية التي توهمها داعش لتصطاد جنودها ، ولكنهما في آخر المطاف هربا منها وعادا إلى وطنهما "مصر" أين العائلة والأهل وأين بإمكانهما العيش معا بحرية وأمان، وإن كانت أيادي الانتقام قد قتلت عمر إلا أنه استطاع أن يؤمن حياة زوجته ليلي وابنتهما "ملك"، أما ليلي فقد غدرت مصر مرة أخرى برفقة ابنتها إلى بريطانيا بعد وفاة عمر أين عاشتا حياة الغربة لا لشيء إلا لحماية ابنتها حتى لا تلقى مصير والدها حيث قالت:

¹ - الرواية: ص 139

² - الرواية: ص 139.

³ - الرواية : ص 299.

⁴ - ينظر، ويكيبيديا: الموسوعة الحرة.

"أنا أشعر بالخوف، إهمم قد يختطفون مني ملك مرة أخرى... يجب أن أسبقهم بخطوات وأفعل ما أوصاني به عمر... يجب أن أغير اسمي واسم ملك ومنتقل للعيش في مكان آخر."¹

ولكن رغم مرور السنوات وبعد وفاة ليلي خارج مصر وبعد أن صارت ملك فتاة شابة عادت إلى وطنها الأم وافتتحت معرضاً تشكيميا ويوم افتتاحه ألقى خطاباً تحدث فيها عن داعش وكيف فقدت والدها حيث قالت فيه: "أبي الذي ركته بلاده خارجها بسياط الظلم وأودعته في أحضان داعش... أنقذ أمي معه وهي التي هربت من مجتمع قاس، هرب أبي وأمي ليجداً وطناً يفتح أبوابه بحذر... أدعوكم أن لا نترك الظلم في بلادنا... ولن نغلق أبواب الوطن مرة أخرى."²

إنها عبارات يتساوى معناها مع معنى عبارة "بنجامين فرانكلين" فحيثما الحرية يكون والوطن، وحيث الوطن تكون الحرية؛ لكنها لا تأتي اعتباراً بل يصنعها أفراد الوطن الواحد بوعيهم وفكرهم.

¹ - الرواية: ص 295.

² - الرواية: ص 314-316.

ثانياً: بنية الشخصية في رواية "حبيبي داعشي"

1 مفهوم الشخصية:

1.1 لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور أن "الشَّخْصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاصٌ وشخوصٌ وشيخاصٌ"¹

2.1 اصطلاحاً:

لقد تعددت تعريفات الشخصيات في النقدين الغربي والعربي استناداً لرؤية كل ناقد وتوجهه النقدي، فنجد أن تودوروف يعرفها بقوله أن "الشخصية هي موضوع القضية السردية بما أنها كذلك فهي تختزل وظيفة تركيبية محضة بدون أي محتوى دلالي"²، فهو يضع الشخصية في خانة قضايا علم السرد وأنها ذات وظيفة نحوية بعيدة عن المحتوى الدلالي فيرى أنه "يمكن تسمية الشخصية بمجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكيم".

أما رولان بارث عندما يعرف الشخصية على أنها "نتاج عمل تألّفي كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكيم"³، وهو بذلك يقصد أن الشخصية في أي عمل سردي تحمل اسم علم معين أما تحديدها داخله فيكون من خلال تحديد أوصافها وخصائصها الواردة عنها.

أما فليب هامون الذي حلل الشخصيات الروائية من منظور سيميولوجي وهو ما نجده في كتابه سيميولوجيا الشخصيات الروائية فقد عدّ الشخصية "وحدة دلالية وذلك في حدود كونها مدلولاً منفصلاً،

¹ -ابن منظور: لسان العرب، المجلد 4، مادة (ش.خ.ص)، ص493.

² -تريفان تودوروف: مفاهيم سردية، تر عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص73.

³ -حميد حميدني: بنية النص السردي، ص50، 51.

وسنفترض أن المدلول قابل للتحليل والوصف¹، فتكون الشخصية وحدة دلالية قابلة للوصف من خلال ما تقدم عنها من أوصاف وأقوال ومن ثمة تكون قابلة للتحليل.

ويصر بول فاليري على ضرورة "التعامل مع الاعتقادات التي تتناسى الشرط اللفظي باعتبارها مجرد أوهام وهو أمر يصدق على الشخصيات وسيمولوجيتها تلك الكائنات الحية التي لا أحشاء لها"² أو كما يصفها بارث بالكائنات الورقية.

أما في النقد العربي فنجد في الكتب النقدية العربية عددا من التعريفات المتباينة لمفهوم الشخصية، فنجد أن عبد الملك مرتاض يعرف الشخصية بـ "العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فالشخصية مصدر إفراز الشر... وفي الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير... ثم إنها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها..."³ وتكون بهذا أمام ثلاث مستويات مترابطة بحيث أنها إذا كانت مصدر شر تصبح فعلا أو حدثا أما إذا تعرضت له تصبح وظيفة أو موضوعا وفي حالة السرد تصبح أداة أو وصف، فالشخصية في عالم النص السردى قد تمثل العقدة وقد تمثل الحل إلى جانب قيامها بوظيفة السرد ما يجعلها ذات أهمية كبرى.

أما محمد بوعزة فيرى في كتابه "تحليل النص السردى" أن مفهوم الشخصية يمثل "عنصرا محوريا في كل سرد بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية"⁴ فهو يرى في الشخصية عنصرا مهما في كل بناء سردي ويذهب في ذلك مذهب بدرى عثمان في وصف الشخصية بالعصب الحي للرواية، ذلك أن الرواية تقوم أساسا على شخصياتها سواء كانت رئيسية أم ثانوية.

الرأي نفسه هو ما يراه سعيد يقطين في الشخصية، فهو "يعتبر الشخصية أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترايط وتتكامل في مجرى الحكى"⁵.

خلاصة القول أن نظرة انتقاد العرب للشخصية لا تقلص من أهميتها بل ترى لها الدور الرئيسي في البناء

الروائي والسردى من خلال تفاعلها مع بقية العناصر

¹ فيليب هامون: سيمولوجيا الشخصيات الروائية، تر سعيد بنكراد، تق عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، اللاذقية-سوريا، ط1، 2013، ص38.

² المرجع نفسه: ص27.

³ عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص67.

⁴ محمد بوعزة: تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الأردن، ط4، 2008، ص39.

⁵ سعيد يقطين: قال الراوي البنية الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1997، ص87.

2 أهمية الشخصية:

يصف عبد الملك مرتاض الشخصية في كتابه "في نظرية الرواية" بـ "العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع... تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والمواسم والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها حدود"¹، فالشخصية عالم داخل عالم أكبر منه وهو الرواية، إذ لا وجود للرواية دون شخصيات ذلك إنما تلعب دورا محوريا فيها، "وذلك لكونها تمثل العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها"².

من الصعب الإحاطة هنا بمفهوم واحد ومحدد للشخصية ذلك أنها تتميز بنوع من المرونة وأما "ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها"³ لكننا سنحاول إبراز أهم التغييرات التي طرأت على مفهوم الشخصية.

لقد كان أول تحديد للشخصية مع محاكاة أرسطو، فإذا كانت محاكاة أرسطو تقليدا للحالات والأخلاق من أجل إيجاد النموذج الإنساني الجسد للحالة أو الخلق، فإن الأمر يتطلب وجود شخصيات تمثل هذا النموذج الإنساني ومنه تتكون شخصية البطل الشراييدي الذي يقوم بوظيفة التطهير، "وفي هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة وتصبح المأساة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية"⁴ ووفق هذا التصور تكون الشخصية محاكاة للأخلاق تتحدد صفاتها ضمن سياق الأحداث، ويكون دورها ثانويا مقارنة بالأحداث.

لقد تغير موقع الشخصية في الرواية مقارنة بالأحداث" في القرن التاسع عشر عندما احتلت الشخصية مكانة بارزة في الفن الروائي وأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث"⁵ ليس استقلالاً كلياً فقد أصبحت الأحداث تقدم شخصيات جديدة .

¹ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1998، ص73.

² عثمان بدري: بناء الشخصيات الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحدائق، بيروت-لبنان، ط1، 1986، ص7.

³ حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1990، ص207.

⁴ المرجع نفسه: ص208.

⁵ المرجع نفسه: ص208.

كما اهتم الشكلاينيون الروس بالشخصيات في الحكايات والروايات فنجد أن توماشوفسكي اهتم بوظيفة الشخصية داخل العمل الروائي وسمى الفعل الذي تقوم به الشخصية ب" الحافز"، "الشخصية تقوم بدور خيط مرشد يسمح بالاسترشاد بين ركام الحوافز، وبدور وسيلة مساعدة لتصنيف وتنظيم الحوافز المختلفة"¹ وتوماشوفسكي يربط الشخصية وحضورها داخل العمل الروائي بالفعل الذي تقوم به فقط أي الحافز فهو لا يعطي لها الأهمية الكبرى بدليل قوله "أن البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي، فهذا البطل باعتباره نظام حوافز يمكن أن يستغني كليا عن البطل وعن خصائصه المميزة"².

وفي سياق الاهتمام بالشكل والعلاقات الداخلية للأعمال الأدبية كانت هناك أبحاث فلاديمير بروب التي جمعها كتابه "مورفولوجيا الحكاية"، حيث رأى بأن للشخصيات أعمالا تقوم بها سماها الوظائف، وأن الشخصية مرتبطة بالوظيفة التي تقوم بها كما يرى "أن العناصر الثابتة الدائمة في القصة هي وظائف الشخصيات أي كانت هذه الشخصيات، وأي كانت الطريقة التي تؤدي بها هذه الوظائف، فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة"³، فأفعال الشخصيات إذا هي عناصر ثابتة في حين توجد عناصر متغيرة، وهذا الطرح الشكلايني امتداد لما ذهب إليه أرسطو في اعتباره لصفات الشخصيات ومحددات ذاتها عناصر ثانوية مقارنة بوظيفتها وعملها الذي تقوم به.

الخلاصة أن للشخصية عند الشكلاينيين قيمة صغرى مقارنة بالحوافز والوظائف التي تقوم بها، وبالتالي يحددون بنية العمل انطلاقا من الحوافز والوظائف التي عليها والاختلاف بين نموذج الحوافز والوظائف أن الأخير "يحتوي على عناصر ثابتة وأخرى متغيرة فالذي يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها والثابت الذي لا يتغير هو أفعال الشخصيات ووظائفها التي تقوم بها"⁴.

وقد حصر بروب الوظائف في واحد وثلاثين وظيفة هي: الإبتعاد، الخطر، التجاوز، الاستخبار، الإخبار، الخديعة، الحاجة، الوساطة، الفعل المعاكس، الرحيل، أولى وظائف المانح، ردة فعل البطل على أفعال المانح، الأداة السحرية، البطل، المعركة، وسم البطل بعلامة، الانتصار...⁵

¹- رومان جاكسون وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، ص205.

²- المرجع نفسه: ص207.

³- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، شراع للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 1996، ص38.

⁴- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2005، ص13.

⁵- ينظر، المرجع نفسه: ص14-16.

إننا نلاحظ نوعاً من الإعراض عن دراسة الشخصية يفسره تودورف كما ذكرنا من قبل إنها ذات طبيعة مطاطية أخضعها لعدد المقولات، وفي مقابل اهتمام الشكلايين بوظيفة الشخصية و أن الشخصية لا تدرس إلا في إطار علاقتها بالوظيفة التي تقوم بها ما يكسبها نوعاً من الأهمية نجد أن "تودورف يجردها من محتواها الدلالي من أجل إبراز وظيفتها النحوية، حيث يجعلها فاعلاً في السرد بخلاف التحليل البنيوي الذي يعتبر الشخصية دليلاً ذا وجهين دال ومدلول"¹ حيث "بقيت الشخصية بشكل متناقض الصنف الأكثر غموضاً في الشعرية بدون شك."²

و في سياق التحليل البنيوي للسرد والأعمال الروائية نجد أن رولان بارت لا ينظر للشخصية على أنها ذات وإنما يرى أن التحليل البنيوي يعدها مكوناً لبنية النص الروائي، أما في منجزات البحث السيميائي عند جوليان غريماس فقد اعتبر الشخصيات عناصر مجردة شكل من خلالها نموذج العامل استناداً إلى أبحاث الشكلايين ووظائف بروب "وخاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية وهي التي اعتبرها غريماس بمثابة عوامل ذلك أن بروب نفسه اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجردة..."³

ومن منظور جديد، أصبحت الشخصية الروائية بلورة لتصور ما أيديولوجي أو اجتماعي أو ثقافي أو غيرها، فالشخصية في الطرح اللوكاتشي لا توجد "بذاتها بل تجسد رؤية للعالم، فإن هذا يعني ربط قيمة العمل الروائي بالمقدرة التأليفية المدعة لحياة الشخصية، بحيث تمارس عبر سلوكياتها ومنطوقاتها ومجمل العلاقات التي تعيشها رؤية نقدية للعالم تجعلها تبدو أكثر حقيقية"⁴، والشخصية التي يتحدث عنها لوكاتش وصفها بالبطل الشكلايين، هذا البطل الذي يبحث عن قيم أصلية في مجتمع منحط.

يميز عبد الملك مرتاض بين اتجاهين أساسيين للرواية يختلفان في توظيف الشخصيات؛ الأول مثلته الرواية التقليدية التي كانت أحداثها وشخصياتها انعكاساً لوقائع اجتماعية أو تاريخية ويرجع مرتاض "أن الرواية التقليدية فشلت في إقناع قرائها الأذكياء بأن ما يصادفونه فيها من شخصياتها هو أمر مستند إلى الواقع، وأن تلك الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي أو الواقعي"⁵ والسبب في ذلك حسب مرتاض هو تنوع

¹ - محمد عزام : فضاء النص الروائي ، ص85.

² - تيزيفيان تودوروف: مفاهيم سردية، ص71.

³ - حميد حميداني: بنية النص السردية، ص33.

⁴ - يحيى العيد: الرواية العربية، التخيل وبنيتها الفنية، دار الفرائي، بيروت-لبنان، ط1، 2011، ص44.

⁵ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص74.

شخصيات العالم الواقعي وتعددها وتعدد أوصافها، حيث سعت الرواية التقليدية إلى توظيف واستخدام كل الأنواع ففشلت في ذلك بصعوبة الأمر؛ وما يميز الشخصية في الرواية التقليدية أن تعامل " على أساس أنها كائن في اللاوجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وصوتها وملابسها... ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل يكتبه كاتب رواية تقليدي (بلزك، إيميل زولا، نجيب محفوظ...) " ¹، فالوصف الدقيق والشامل للشخصية راجع لكونها تلعب الدور المحوري في الرواية من خلال تجسيدها لواقع من العالم الخارجي ومن خلال الصراع الذي يدور بينها فكانت هناك هيمنة للشخصيات على عالم الرواية .

لقد ظلت هذه الرؤية إلى الشخصيات على أنها الأساس في الرواية سائدة إلى بداية القرن العشرين حين أنشأ الروائيون ينجحون إلى الحد من غلوائها والإضعاف من سلطتها في الأعمال الروائية فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي... ونتيجة لبعض ذلك لم يعد ممكنا دراسة الشخصية في نفسها... ولكن بذات الأفكار تتجه إلى دراستها أو تحليلها في إطار دلالي مثلها في ذلك مثل الوصف والسرد والحوار. " ²

3 تصنيف الشخصيات:

أ. تصنيف فلاديمير بروب (الوظائف): لقد رأى بروب أن أعمال الشخصيات هي عناصر ثابتة في الحكى وربط الشخصيات بالوظائف وقد ذكرنا بعضها مسبقا وبعد تحديده للوظائف " قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى أن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات 1 المتعدي أو الشرير... 2 الواهب... 3 المساعد... 4 الأميرة... 5 الباعث... 6 البطل الزائف... " ³

ب. تصنيف رولان بارث (الوظائف): طور رولان بارث النموذج الوظيفي لبروب مستندا أيضا إلى حوافز توماشوفسكي، وما يميز وظائف بارث عن وظائف بروب، ففي حين أن وظائف بروب تخص الحكاية العجيبة فقط فإنها عند بارث تتميز ب" الطابع الشمولي الذي يتخذ البحث عنده ذلك أن بارث لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد ولكن عند الوظائف باعتبارها وحدات تكون كل أشكال الحكى. " ⁴

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص76.

² - المرجع نفسه: ص76، 77.

³ - حميد حميداني: بنية النص السردي، ص25.

⁴ - حميد حميداني: بنية النص السردي، ص28.

إن هذه الوحدات التي تشكل الحكيم قسمها بارث إلى نوعين وحدات توزيعية تشمل وظائف بروب وحوافز توماشوفسكي ووحدات إدماجية تحقق وصف الشخصيات وأخبارها ووصف الأحداث.¹

ج. تصنيف غريماش: استغل غريماش أبحاث سابقه خصوصا "بروب"، ويرى أن القصة هي مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص العوامل يصل عددها عند غريماش إلى ستة هي: 1 عامل الذات 2 عامل الموضوع 3 العامل المرسل 4 العامل المرسل إليه 5 العامل المساعد 6 العامل المعاكس.²

د. تصنيف هامون: لقد صنف هامون الشخصيات الروائية إلى أنواع ثلاثة شخصيات مرجعية تشمل الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية، وشخصيات واصلة ناطقة باسم المؤلف وشخصيات متكررة ذات وظيفة إما تبشر بخير أو تنذر بشر³، ويمكن أن تنتمي الشخصية إلى صنف واحد أو أكثر. ه. تصنيف حسب بحراوي: يستخلص هذا الناقد تصنيفا جديدا استنادا إلى آراء وتصنيف نقاد آخرين - فيضع نموذجا ثلاثيا يتكون من ثلاث "نماذج كبرى وهي على التوالي نموذج الشخصية الجاذبة ونموذج الشخصية الموهوبة الجانب وأخيرا نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكلوجية"⁴ بحيث أن كل نموذج منها يتفرع إلى ثلاث أنواع فيصبح الناتج تسعة.

4 أنواع الشخصيات:

كما هو معروف فإن الرواية تتسم بتنوع الشخصيات داخل إطارها الحكائي فهي بمثابة الأداة التي تعمل على تحريك الأحداث و تطورها داخل النص، ولا يكتمل أي عمل روائي كان أو قصصي إلا بتوفر الشخصيات سواء كانت حقيقية أو نموذجية أو خيالية التي نستطيع بواسطتها أن نفك شفرة الوقائع. وهذا ما دفعنا إلى تقسيم هذه الشخصيات إلى عدة أنواع منها رئيسية و ثانوية... والبدائية ستكون من الأساس أي الشخصية الرئيسية.

¹- ينظر، حميد حميداني: بنية النص السردي، ص29.

²- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص88.

³- ينظر، المرجع نفسه، ص13.

⁴- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص267.

1.4 الشخصيات الرئيسية:

تلعب الشخصيات الرئيسية الدور الفعال والأساسي في العمل الأدبي-الرواية- فهي صلب الموضوع لأنها المحور العام الذي تدور حوله الأحداث في الغالب. ولها الدور الكبير في تحريك وإنجاز الأحداث من خلال الأقوال والأفعال، كما أنها تعد أكثر ظهور من الشخصيات الأخرى. فلا وجود لأي رواية كانت بدون شخصيات رئيسية وأخرى تكملها فهي "التي تدور حولها أو بها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخصيات الأخرى حولها، فلا تطغى أي شخصية عليها، وإنما تهدف جميعها لإبراز صفاتها ومن ثمة تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها." ¹ فهي التي توجه الحدث "فالمؤلف يسند إلى شخصياته "رتبة" محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة. وهذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة بحيث أن القارئ يبحث بالفطرة عن هذه التراتبية بين الشخصيات." ²

"إن الشخصية المركزية ونظرا للاهتمام الذي تحضر به من طرف السارد، يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي." ³ وبهذا فإن الشخصية الرئيسية تمثل المحور الأساسي في تصوير المتن الروائي ومن خلالها يتم فهم ومعرفة الموضوع أو المحتوى الحكائي في الرواية. كما أن للشخصية الرئيسية وظائف مستندة إليها "تسند للبطل ووظائف وأدوار لا تستند إلى الشخصيات وغالبا ما تكون هذه الأدوار مفصلة داخل الثقافة والمجتمع." ⁴ فبدور البطولة غالبا يكون منسوب إلى الشخصية المحورية في العمل الروائي، كما أن تكرار إحدى الشخصيات في هذا العمل يجعل منها شخصية مركزية فهذا المعيار هو الذي يحدد لنا بدقة ترتيب الشخصيات فيها. أيضا يمكننا التعرف على الشخصية الرئيسية من خلال عوامل ومؤثرات، كونها محل اهتمام السارد. فلها حضور قوي يجعلها تكتسب مكانة في الرواية ويحدد مراتب "الشخصية الرئيسية من خلال عملية الإحصاء، أي أنه يعتمد على نسبة الكمية، أي الكم من الشخصيات حيث يرى أن تحديد الشخصية الرئيسية في العمل السردي يقاس على كثرة تواترها وتكرارها في العمل السردي." ⁵

¹—عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قزق:مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، الأردن، عمان، ط4، 2008،ص135.

²—حسن مجراوي:بنية الشكل الروائي، ص209.

³—محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص57.

⁴—المرجع نفسه، ص53.

⁵—عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،

1995، ص143.

وفي هذا أيضا قال سعيد يقطين "يمكننا التمييز بين شخصيات رئيسية وهي التي تتواتر على طول النص."¹ ومنه نقول أن للشخصية المركزية أهمية بمختلف الأفعال التي تشكل مجرى الحكى، وصفوة القول أن الشخصية هي بؤرة العمل ومنها تبدأ الأحداث وبها تحل العقد المطروحة وللشخصية وظيفة أساسية تقوم بها في بنائها للعمل فهي محرك الوقائع في النص.

2.4 الشخصيات الثانوية:

تعد الشخصية الثانوية أقل فعالية من الشخصية الرئيسية فهي المساعد الرئيسي للشخصية المحورية "لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الأدبي إلا بفضل الشخصيات الثانوية. التي ما كان لها لتكون هي أيضا."² وهنا يؤكد مرتاض على استحالة فصل الشخصيات الرئيسية عن الشخصيات الثانوية.

فهي شخصيات تقل قيمتها بالمقارنة مع الشخصيات الرئيسية، رغم أنها تقوم بدور كبير في حبكة الأحداث وترابطهما داخل النص الروائي، وغالبا ما يظهر دورها في سياق الأحداث؛ "ذلك أن في كل قصة شخصا أو أشخاصا يقومون بدور رئيسي فيها إلى جانب شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار ثانوية، ولا بد أن يقوم بينهم جميعا برابط يوحد اتجاه القصة ويتضافر على ثمار حركتها..."³

ويضيف غنيمي هلال قائلا: "إذا كانت الشخصيات ذات الأدوار أقل في تفاصيل شؤونها فليست أقل حيوية وعناية من القاص."⁴

أي أن الشخصيات الثانوية أيضا مفعمة بحيوية النص، فبدونها لا تكتمل الأدوار فيما بينها؛ "فهي تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية أن تكون أمينة سرها فتبيح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ."⁵ بمعنى آخر أن الشخصيات الثانوية هي الرفيقة والساحبة للشخصيات الرئيسية. فهي تعمل معا على ترابط وتماسك الأحداث في النص الروائي.

و"بالمقابل تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر. وقد تقوم بدور

¹-سعيد يقطين: قال الراوي، ص93.

²-عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، ص89.

³- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نخصة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر ، 1997، ص533.

⁴-المرجع نفسه : ص533.

⁵-عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي فزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص135.

تكميلي مساعد للبطل أو معيق له.¹ " لأن الشخصيات الثانوية تأتي لإتمام الأحداث في العمل الروائي مع الشخصية الرئيسية؛ هذا يعني أن الشخصية الثانوية لها أهمية في العمل السردي بالرغم من الأدوار الصغيرة التي تقوم بها حيث أنها تسير وفق وظيفتها ودورها المنسوب إليها.

إذا كل ما ذكرناه سابقا يقودنا إلى القول أن الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية عنصران مهمان في حركة العمل الروائي، فالأولى شخصية محورية والثانية مساعدة ومكملة فهما بهذا وجهان لعملة واحدة، لا يمكن الاستغناء عنها في عملية سير السرد الروائي.

كما نجد شخصيات أخرى وقد قسمها "فليب هامون" إلى فئات:

3.4 الشخصية المرجعية:

والتي تمثل الخلفية الواقعية المستوحاة من الإطارات المختلفة سواء كانت دينية، سياسية، اجتماعية وغيرها... ويعرفها فيقول: "هي شخصيات تاريخية، وشخصيات أسطورية وشخصيات مجازية وشخصيات اجتماعية... وقراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة."² وبهذا تمثل الشخصية المرجعية واسطة يتم من خلالها ربط ذهن القارئ بالمرجع سواء كان تاريخيا أو اجتماعيا... وتعد شخصية ذات أصول واقعية وخلفية ثقافية.

كما يضيف "هامون" فئة الشخصيات الإشارية وفئة الشخصيات الاستذكارية في تحديده وتقسيمه لأنواع الشخصيات.

¹ - محمد بوعزة : تحليل انص السردى، ص57.

² - فيليب هامون : سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ص35، 36.

5 أبعاد الشخصية:

تلعب أبعاد الشخصية دورا هاما في رسم الشخصيات في العمل الروائي، كونها أحد مكونات الشخصية ومقوماتها فجعل الأبعاد تعطي صفات وميزات تميزها عن باقي الشخصيات بحيث يتم وصف كل شخصية على طبيعتها وعلى ما تقوم به داخل الرواية؛ ومنه نجد عدة أبعاد للشخصية منها:

الجسمي، الاجتماعي، النفسي. " والأبعاد الثلاثة للشخصية ليست منفصلة عن بعض بل هي في الغالب الأعم ال متداخلة ومؤثرة بعضها في بعض."¹

فكل مؤلف يرسم لشخصياته عملا كما يريد ويقرر؛ أي أن لكل شخصية خاصة تميزها عن غيرها في لعب الأدوار داخل العمل الروائي.

1.5 البعد الجسمي/الفيزيولوجي:

"البعد الجسمي يتمثل في الجنس (ذكر-أنثى)، وفي صفات الجسم المختلفة طول وقصر وبدانة ونحافة... وعيوب وشذوذ، وقد ترجع إلى وراثية، أو إلى أحداث."² ومنه فمن خلال هذا البعد يحاول الكاتب تقريب الشخصية من الواقع المعاش. فغالبا ما يعتمد الكاتب من أجل محاكاة الشخصية في رسم شخصياته الورقية على "مواصفات خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، اللون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس...)"³ أي أن البعد الفيزيولوجي يصف كل ما تراه العين، بحيث أن له أهمية كبيرة في التعرف على الشخصية من خلال التصرفات والسلوكيات، ومنه فهو دراسة فوتوغرافية للشخصية.

ويضيف عبد القادر أبو شريفة " البعد الجسمي يتمثل في صفات الجسم المختلفة من طول، وقصر... ويرسم عيوبه وهيبته وسنه وجنسه... أثر ذلك كله في سلوك الشخصية حسب الفكرة التي يجللها."⁴ أي أن البعد الجسمي له دور مهم كأنه هوية تحمل كل الصفات الخارجية للإنسان من شكل وتصرف وهيبته.

2.5 البعد الاجتماعي:

يحتوي هذا الجانب المركز الذي تشغله الشخصية من حيث مكانة أدوار الشخصية في العمل الروائي، فربما تكون الشخصية فلاحا، أو عاملا بسيطا، أو ملكا، وهاته المراكز الاجتماعية لها أهمية بالغة في بناء

¹ محمد مردور: الأدب وفنونه، نغمة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط5، 2006، ص99.

² غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص573.

³ محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص40.

⁴ عبد القادر أبو شريفة وحسن لافي فرق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص133.

الشخصيات ورصد سلوكيتها. وهذا البعد كفيل بالتعبير والكشف عن التفاصيل الشخصية من منزلتها الاجتماعية ودرجة ثقافتها وعلاقتها بالآخرين.

" ويتمثل البعد الاجتماعي في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية وفي نوع العمل وليافته بطبقته في الأصل، وكذلك في التعليم، وملابس العصر وصلتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الأسرة في داخلها... ويتبع ذلك الدين والجنسية، والتيارات السياسية، والهوايات السائدة في إمكان تأثيرها في تكوين الشخصية.¹ وبذلك فإن البعد الاجتماعي هو انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية معينة أو هو "مواصفات اجتماعية التي تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وإيديولوجيتها، وعلاقتها الاجتماعية (المهنة، طبقته الاجتماعية، عامل/طبقة متوسطة/برجوازي/إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير/غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولها، سلطة...)." ² فهذا البعد بصفة عامة يعالج الظروف والطبقات الاجتماعية.

ومن هنا أصبحت الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي يتم من خلالها عكس الواقع الاجتماعي، وواقع الحياة والبيئة والمستوى الاجتماعي الذي يعيشه الفرد وجل الظواهر المنتشرة في المجتمع "الأخلاق، الانحلال...". إذا فالبعد الاجتماعي يتمظهر في كل ما يحيط بالشخصية ويؤثر في أفعالها أو سلوكياتها ومن خلاله نتمكن من معرفة كل ما يتعلق بهذه الشخصية من مستويات، ومرجعيات تحكمه... وغيرها. فهذا بمثابة سلم قياس درجة التطور بين الأشخاص واكتشاف الفروقات بينهم، وكذلك يرصد الشخصية وإمكانية توفرها على المتطلبات العامة.

3.5 البعد النفسي/السيكولوجي:

يتمركز هذا البعد حول الشعور الداخلي الذي يكتسي الشخصية الروائية، كما أنه يكمل البعد الاجتماعي والجسمي "والبعد النفسي ثمرة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك، والرغبات، والآمال والعزيمة، والفكر وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء أو

¹ -غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 573.

² -محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 40.

انبساط. وما وراءهما من عقد نفسية محتملة.¹ كأنه يميز بين الشخصيات فيما بينهم من حيث طبعها "الوفاء، الخيانة، الطيبة، الشراسة..."

ويعرف محمد بوعزة هذه المواصفات السيكولوجية في كتابه "النص السردي" فيقول هي: "مواصفات سيكولوجية تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف...)"² بذلك فهي مشاعر فياضة ودوافع وأحاسيس تتجلى في مواصفات الشخصية و"للبعد النفسي أهمية واضحة بالنسبة للسلوك والتصرفات، فالرجل المفكر المتأمل غير الرجل الانفعالي المندفع، والرجل الحسي غير الرجل الروحي والعصبي غير اللمفاوي وهكذا"³ وبهذا يتحدد الكيان الداخلي أو الشعوري للشخصية، والذي يتمثل في ميولاتها ومشاعرها، وسلوكها وطبائعها وأيضاً مزاجها ومن خلال الانفعال والهدوء.

6 تقديم الشخصية

1.6 أشكال التقديم

تتنوع أشكال تقديم الشخصية في العمل الروائي، و"المقصود بأشكال التقديم الطريقة التي يقدم بها الروائي شخصياته في الرواية"⁴، ولعلنا نميز بين نوعين أساسيين من أشكال التقديم فنجد:

أ. التقديم المباشر: وهنا تقدم الشخصية نفسها بنفسها باستخدام الضمائر أو الوصف بحيث أن مصدر المعلومات عن الشخصية هو الشخصية نفسها. بمعنى أن الشخصية تعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط من خلال جمل تتلفظ بها هي، أي من خلال الوصف الذاتي مثلما نجد في الاعترافات والمذكرات واليوميات والرسائل.⁵

بمعنى أن التقديم المباشر هو تقديم الشخصية لذاتها باستخدام الوصف الذاتي فتصف نفسها مستعملة ضمير المتكلم وهنا تبتعد الشخصية عن الغموض فتكون صفاتها واضحة.

¹ - غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 573.

² - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 40.

³ - محمد مندور: الأدب وفنونه، ص 99.

⁴ - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 42.

⁵ - المرجع نفسه: ص 44.

ب. التقديم غير المباشر: وفي هذه الحالة يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد حيث يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية¹ وهنا يكون تقديم الشخصية عن طريق وسيط(السارد أو شخصية أخرى) وهذا التقديم يكون إما عن طريق الوصف أو الحوار "وهنا تبرز أهمية... ضمير الغائب."²

إن هذا التمييز بين التقديم المباشر وغير المباشر للشخصية يكون حسب المقياس النوعي الذي وضعه "فيليب هامون" مفرقا إياه عن المقياس الكيفي حيث أن:

- المقياس الكمي: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة القول حول الشخصية.
- المقياس النوعي: ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي سوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف.³

2.6 أساليب تقديم الشخصية:

يستخدم في تقديم الشخصية بالشكلين المباشر وغير المباشر ثلاثة أساليب: تصويري واستنباطي وتقريري حيث:

أ. الأسلوب التصويري: وهنا تتضح الشخصية في سياق الواقع والأحداث و"يرسم الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها... حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي."⁴

ب. الأسلوب الاستنباطي: إذا كان الأسلوب التصويري يقدم الشخصية من خلال العالم الخارجي، فإن الأسلوب الاستنباطي يتضح من خلاله العالم الداخلي للشخصية فيعتمد الروائي "على تقنية الاستبطان، والمناجاة والمنولوج للشخصية."⁵

¹ - محمد بوعزة: تحليل النص السردى، ص44.

² - محمد عزام: شعرية الخطاب السردى: ص19.

³ - محمد بوعزة: تحليل النص السردى، ص43.

⁴ - محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، ص19، 20.

⁵ - المرجع نفسه: ص20.

ج. الأسلوب التقريري: يقدم فيه الراوي الشخصية من خلال وصف العواطف والأفكار ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية كما يعلق على الحوادث.¹

ويمكن للرواية الواحدة أن تتضمن أسلوب تقديم واحد أو تجمع أسلوبين أو تجمع بين الأساليب الثلاثة.

3.6 صيغ التقديم وطبيعة المعرفة:

يكون تقديم الشخصية بصيغة الأفعال أو صيغة الوصف حيث:

"تعتمد الملفوظات السردية صيغة الأفعال في تقديم الشخصية (تسير، توقعت، تقضي، تدخل...).

تعتمد الملفوظات الوصفية صيغة الوصف في تقديم الشخصيات (عرجاء، طويلة القامة، عجوز، ضمور الشفتين...)." ²

إن اعتماد الملفوظات الوصفية يجعل الشخصية واضحة ظاهرة وجاهرة تحيل على معرفة مباشرة بالشخصية وهنا لا حاجة للقارئ بالتأويل أما عند استعمال الملفوظات يكون القارئ "مدعوا لاستخراج واستكشاف مظاهر الشخصية من خلال ما تحيل عليه الأفعال." ³

من هنا تستعمل الملفوظات الوصفية في التقديم المباشر للشخصية في حين تستعمل الملفوظات السردية في التقديم غير المباشر.

4.6 مواصفات الشخصية:

لقد ذكرنا أن الشخصية يمكن أن تقدم عن طريق الوصف سواء عن طريق وصفها لنفسها أو وصف غيرها لها، ويمكن أن نميز بين أنواع المواصفات المتقدمة فنجد:

أ. مواصفات نفسية (سيكولوجية): أي الوصف الداخلي للشخصية وما يتعلق بها من أفكار وأحاسيس وانفعالات ومشاعر...

¹ - ينظر، محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص20.

² - محمد بوعزة: تحليل النص السردية، ص42.

³ - المرجع نفسه: ص42.

ب. مواصفات خارجية: أي الوصف الخارجي ووصف الشكل والمظهر (القامة، لون الشعر والبشرة، العمر، اللباس...).

ج. مواصفات اجتماعية: تمثل الوضع الاجتماعي لها عن طريق وصف ايديولوجيتها وعلاقتها الاجتماعية (المهنة، الطبقة الاجتماعية...)¹.

إن هذه المواصفات من شأنها أن تقدم الشخصية في صورة واضحة ونخلص إلى أن تقديم الشخصية يكون بأشكال وصيغ ومواصفات وأساليب مختلفة يلخصها بوعزة في الجدول التالي:

المونولوج	الحوار	الحكي	الوصف
- ما تفكر به الشخصية - الخطاب الذاتي	- ما تقوله الشخصية - محكي الأقوال	- ما تفعله الشخصية - محكي الأفعال	- ما يوصف به الشخصية وصف ذاتي. ما تقدمه الشخصية من أوصاف عن ذاتها وصف غيري ما يقدمه السارد أو الشخصيات الأخرى من أوصاف عن الشخصية الموصوفة

2

¹ - محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، ص40.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص41.

7 أنواع الشخصيات وتصنيفها في رواية حبيبي داعشي:

1.7 الشخصية الرئيسية:

تمثلت الشخصيات الرئيسية في الرواية في شخصية ليلي وعمر فهما أهم الشخصيات التي تمحورت داخل النص الروائي حيث لعبت الدور الرئيسي في لعب وسير الأحداث وتميزها عن باقي الشخصيات التي جاورتها.

أ. شخصية ليلي: امرأة متزوجة، عاشت حياة زوجية رائعة في بداية زواجها مع محمود "زوجان يحسدهما الجميع على قصة حبهما الرائعة وعلى حياتهما الزوجية الناجحة." ¹ كما أنها بنت لرجل ذي مكانة ومعارف في المجتمع، إلا أن الأمر لم يطل وانقلبت حياة ليلي رأس على عقب؛ فالحياة التي كانت تعيشها أصبحت جحيماً لها بعد تغير محمود في معاملته لها وقد كان سبب هذا التغير بين الزوج وزوجته هو غياب الأطفال أي لا أطفال عندهم وهذا ما جعل زوجها محمود يفرط بها "لم يكن العيب منك أبداً بل أنا بي كل العيوب فاغفري لي ودعينا نفترق دون كثير من الألم..." ² وهذا ما أدى بهم إلى الفراق والانفصال، فمن الحياة الزوجية المليئة بالحب والحنان إلى الطلاق والحياة ما بعد الطلاق... فقد عاشت ليلي أياماً صعبة ومرة فالكمل ينظر إليها بنظرة وحشية؛ نظرة المجتمع إلى المرأة المطلقة وكأنها كتلة هموم تواجه اتهامات المجتمع المسبقة بسوء السلوك، حتى أمها وقد كانت تذكرها بهذا كل مرة وهذا "يجب أن تنتهي لكل أفعالك نحن في مجتمع ينظر إلى المطلقة إذا كلمت رجلاً على أنها عاهرة..." ³ ما زاد من الضغط على ليلي غلى أن ملت هاته المعيشة وأغلقت على نفسها ورفضت كل عروض الزواج التي جاءت بها عائلتها وصديقتها "سها" فجعل الأنظار في حال مجتمعنا على امرأة مطلقة فهي محل أنظار سلبية. لكن ليلي حاولت العبور والاستمرار في الحياة والتغلب عن كل ما هو ضدها، إلا أن الأمر لم يطل سواء في عملها الجديد أو مع سها فقد تخلت عنها خوفاً على زوجها من ليلي "أنا بحاجة إلى زوجي ولا أستطيع تحمل أن يتركني... زوجي يجبك..." ⁴ أحست ليلي أنها مهمشة في مجتمع جاهل لا يقدر قيمتها ويراهها منحطة وسبيل للمتعة والاستغلال. إلا أن الأمر لم يطل وفرت ليلي إلى حياة أخرى إلى ديار داعش فقد وجهتها "سميرة محسن" زميلة لها في العمل السابق إلى حياة أخرى

¹ -حبيبي داعشي:هاجر عبد الصمد، ص9.

² -الرواية:ص15.

³ -الرواية:ص18.

⁴ -الرواية:ص44.

تحت زعامة العمل "دعيني أخبرك أمراً، في تنظيم الدولة الإسلامية يوجد أطباء ومهندسون وعلماء ومثقفون وليسوا عرباً فقط... على أي حال أنا كنت أعرض عليك أن تخرجي من جحيم مجتمعنا." ¹

بعد ما عانتة ليلي قررت الذهاب و الفرار من هذا المستنقع التي تعيشه؛ بعدما تعقدت الأمور نعم الفرار من جحيم مجتمع الأقوال الأليمة إلى جحيم الأفعال الشنيعة. و"كان اللقاء في أحد الأماكن التي توفر تأجير قاعات العمل بالساعات..." ² بعد هذا اللقاء سافرت ليلي مع صديقاتها الجدد و كانت الوجهة إلى الدولة الإسلامية إلى أن وجدت ليلي نفسها في جحيم آخر "ليلي أنقذي نفسك." ³ بعد هذا جاءت الصدمة وضاعت ليلي بين أناس لا تعرف عنهم شيئاً إلا "عمر" فقد ساندها و كان السند الأول والأخير لها "أعدك أن أخرجك من هنا وتعودي إلى بيتك سالمة..." ⁴ وفي عمر بوعده و أخرج ليلي من هذا الجحيم وكان زوجها وسندها.

وبهذا فشخصية ليلي في الرواية كانت الشخصية الرئيسية الوحيدة والبارزة والطاغية فهي أول شخصية تظهر في أحداث الرواية مع زوجها محمود وقد مرت على كثير من المراحل فقد لعبت وجسدت الحدث القصصي بكل تفاصيله، ولقد اختارت هاجر عبد الصمد شخصية ليلي كشخصية أساسية مرت على عدة حالات وأزمات منها نفسية واجتماعية والتي تمحورت طيلة الأحداث في الرواية. فكل الأحداث كانت مرتبطة بها وتغيرت بتغير حياتها.

وقد اتضح لنا من خلال الطريقة التي اتبعتها الكاتبة أنها شخصية متطورة بتطور الأحداث، حيث طرأت عليها عدة تغيرات في حياتها خصوصاً بعد طلاقها من زوجها محمود، فقد رسمت الروائية شخصية ليلي بصورة المرأة المطلقة في الواقع الاجتماعي بكل معاييرها حيث اتضحت الصورة من خلال ما عاشته ليلي و ما مرت به من أزمات نفسية مزرية سواء بعد الطلاق أو ما مرت به في ديار داعش.

ب. شخصية عمر: عمر المصري حارس أبي سيف؛ ظهرت شخصية عمر في الفصل الثاني من الرواية و هو رجل يعمل لدى أبي سيف. تمحورت شخصية الرجل كأساسي إلى جانب ليلي فقد كان لها اليد اليمنى والمساعد والزوج الذي رأت فيه ليلي حياتها الجديدة المليئة بالأحزان؛ فعمر كان أول شخص يقف مع ليلي وقفة رجل أمين وقفة رجل وثقت فيه. بعدما أن كانت تراه عمر الداعشي الذي لطالما نعتته بالحيوان مثله

¹ -الرواية: ص55.

² -الرواية: ص64.

³ -الرواية: ص139.

⁴ -الرواية: ص143.

مثل الآخرين الذين يسبون الأذى والألم لكثيرات من أمثال ليلى، بعدما معرفتها للحقيقة وأنها لا تعمل كمتريجة عند أبو سيف بل هي مجرد رهينة عندهم... وقد كان قبل هذا أن ليلى هي الحبيبة والزوجة التي لطالما أحبها عمر في صغره و هذا ما أخبرتها به أم سيف " الأخ عمر أيضا وفي لحبه القديم... وكان يقول أن قلبه تملؤه امرأة واحدة ولا يوجد فراغ لامرأة أخرى.¹

عمر لم يرد أن تقع ليلى في الفخ الذي وقعت فيه الكثيرات فأراد أن ينقذها قبل أن تطلب منه ذلك " يا رب ألهمني الرشد والصواب لإنقاذها هي فقط، وبعدها لن يضرني شيء إن مت، فأنا على أي حال قد تعبت من هذه الحياة."²

وقد اتضح لنا من خلال شخصية عمر أنها شخصية متناقضة هادئ حينا و مضطربا أحيانا وذلك من خلال تجسيد الروائية للعديد من انفعالات عمر اتجاه ليلى فغيرته عليها كانت واضحة لكن كونه رجل غريب عليها فهو يفضل الصمت؛ "قالت ليلى: أريد أن أذهب إلى السوق اليوم، أيمكنك أن تصحبني؟ صمت عمر قليلا ثم أجاب باقتضاب: حسنا ولكن اذهبي وغيري ملابسك تلك... رائحة عطرِكَ تسد الأنوف، اذهبي وغيري ملابسك."³

بعد مرور الأيام والأسابيع كسب عمر ثقة ليلى وأقنعها بالزواج بغرض الفرار "ليلى سيكون زواجنا على الورق فقط، وسأطلقك بمجرد أن تطلي ذلك." ⁴ وفعلا أنقذ عمر ليلى و عاد بها إلى أهلها بعد كل ما جرى و بعد كل المآسي التي عاها كلاهما "عادا إلى مصر وهما مرتابان، هل ستقبلها أرض الكنانة من جديد؟ هل مازال الوطن وطنا؟ وهل سيفتح أذرع لهما أم سير كلهما خارجه؟"⁵.

وحقا فقد كان عمر الرجل الداعشي غير المرغوب به من طرف والد ليلى إلا أنها دافعت عن حبها وكان لثمرة هذا الحب بنت "ملك" إلا أن القصة انتهت بموت كل من ليلى وعمر.

¹—الرواية:127.

²—الرواية:119.

³—الرواية:134.

⁴— الرواية: 161.

⁵—الرواية: ص218.

2.7 الشخصيات الثانوية:

أ. شخصية محمود: زوج ليلي الأول رجل الأعمال الثلاثيني صاحب شركة "ماردينيز"، كان له حضور في بداية الرواية كونه زوج البطلة الرئيسية في النص الروائي ومع تطور أحداث النص الروائي لم يعد له حضور؛ وكون محمود شخصية مساعدة للشخصية الرئيسية "ليلي". فالروائية لم تستغني عنه و جعلته بارزا في آخر الرواية وقد مد يد العون لليلي قبل وبعد عودتها إلى وطنها وأهلها "عمر هناك من يستطيع مساعدتنا في الوصول إلى أبي دون أن يجلب شبهات داعش. نظر عمر بتساؤل... فقالت محمود... زوجي السابق... قصت ليلي عليه لقاءهما في بيت سعود بمكة، وأن محمود عرض عليها مساعدته..."¹

كما أن عمل الشخصية لم ينتهي هنا فقط بل تجاوز هذا إلى غاية نهاية الرواية.

ب. شخصية سميرة: تجسد دور سميرة؛ العانس في الرواية التي لطالما رافقتها النظرات السلبية من طرف المجتمع "هل تعلمين أن أفضل عمر في سن المرأة هو سن الثلاثين، لكن في مجتمعنا منذ أن أتممت الثلاثين حظيت بلقب "عانس" سمعت كثيرا من الغرباء ثم من الأصدقاء ثم من أهلي..."² وقد وضحت لنا الروائية مدى تأثير سميرة من حالتها الاجتماعية وكيف أثرت في ليلي وأقنعتها بفكرة الهروب إلى الخلافة الإسلامية و ما يسمى داعش. ولهاته الشخصية الدور الثانوي المساعد من انتقال ليلي من مرحلة إلى مرحلة أخرى و هذا ما برز في تطور أحداث الرواية فلولا سميرة لم تكن ليلي تخمن حتى بالابتعاد عن أهلها. لكن سميرة قلبت حياة ليلي من الألف إلى الياء.

وهذه الشخصية لم تختفي بعد رحيل ليلي بل كانت السبب الآخر في كشف حقيقة داعش لليلي.

ج. شخصية ابو سيف:

¹ -الرواية: ص221.

² -الرواية: ص51.

أبو سيف الناصري أحد أمراء الخلافة، مدير ليلي في العمل الحديد لها داخل الخلافة الإسلامية "الآن سنبدأ الكلام عن العمل، بالطبع أنت تعلمين أننا هنا نبي ركائز دولة جديدة..."¹

وقد تمثلت هذه الشخصية في رجل ذات أطباع خبيثة يستدرج النساء على أساس العمل عنده لكن نواياه سيئة يستخدمهن على أساس طعم للاستفادة والربح من عائلتهن بحيث يجعل هاته النسوة رهينة لديه، أو في قصص أخرى تستغل الفتيات للقيام بعمليات انتحارية.

وقد كشفت الرواية عن هذه الشخصية الشريرة في النص الروائي من خلال ما جسده. فقد لعب أبي سيف دور الشخصية المساعدة في تحريك أحداث الرواية في ديار داعش.

3.7 الشخصيات الاجتماعية:

هي من الشخصيات المرجعية، التي توضع في الرواية في إطار اجتماعي، وقد عمدت الرواية إلى عرض شخصية "ليلي" بكل جوانبها فهي شخصية مثقفة واعية؛ وهذا ما جسده الرواية في شخصية ليلي من خلال الأبعاد والأفكار الرمزية التي ترسم وتجسد داخل الرواية في صور عديدة يكشف عن فرح ومآسي المجتمعات. كذلك شخصية "سارة"، "أمل"، "سميرة" جسدن صورة العانس.

لعبت ليلي الدور الرئيسي في الرواية بامتياز تام كما أنها شخصية اجتماعية وقد برز هذا من خلال نظرة المجتمع المطلقة؛ فقد كانت محل القيل والقال "لا تجعلها منها مأساة، ستمر الأيام وتزوجين من رجل آخر، وإلى أن تتزوجي مرة أخرى حاولي الحفاظ على سمعتك قدر المستطاع فأنت المطلقة والمطلقة عليها ألف عين وعين."²

كذلك شخصية سميرة هي الأخرى مثل ليلي فقد عانت من ديار داعش ومن مكانتها هناك ونظرة المجتمع إلى المرأة؛ استغلال، متعة، طعم؛ "وهناك توقعات أنني سأعمل مترجمة كما أخبرونا، ولكني لم أعمل سوى عاهرة..."³

¹ - الرواية: ص 112.

² - الرواية: ص 18.

³ - الرواية: ص 139.

ومن خلال ما وضحته الروائية تجسدت صورة المرأة في المجتمع وفي داعش بصورة واقعية بالرغم من أنها رواية صورت فئة معينة ومحدودة، سواء في المجتمع الذي يهشم المطلقة أو في داعش تحت شعار "جهاد النكاح".

8 تقديم الشخصيات وأبعادها:

1.8 مواصفات الشخصيات:

يختلف وصف الشخصية في الروايات بين تقديم لمواصفات سيكولوجية أو خارجية أو اجتماعية مثلما هو الحال في رواية "حبيبي داعشي" فنجد:

أ. المواصفات الخارجية: إن البعد الجسمي الخارجي في رواية "حبيبي داعشي" قد استطاع الكشف عن حقيقة الشخصيات فالملاح التي تتميز بها كل شخصية من الشخصيات الواردة لها بعد جسماني خاص بها ، حيث نجد أن الوصف الخارجي الجسمي قد استخدم في وصف وتقديم شخصيات مختلفة، فنجد في الفصل الأول وصف أم سلمان " طرق الباب مرة أخرى ودخلت امرأة ترتدي زيا مهنما وتغطي وجهها بنقاب وتحمل حقيبة حاسوب شخصي..."¹ فكان هذا وصفا للباس الشخصية ومظهرها الخارجي وفي نفس السياق أيضا نجد وصف أيمن حيث أنه "كان يرتدي بذلة أنيقة وقد تعطر وتهدم ليضيف إلى مواصفاته الرجولة بعدا آخر"². وفي السياق نفسه وفي موضع آخر نجد وصف ثلاث شخصيات دفعة واحدة وهي أبو سيف وأم سيف وعمر على التوالي حيث يقول الراوي: " دخلت السيارة حتى توقفت عند باب البيت الذي كان يقف أمامه رجل أربعيني طويل اللحية قصير الجلباب، بجانبه كانت تقف سيدة ترتدي السواد ولا يظهر منها شيء سوى عينيها، وخلف الرجل كان يقف شاب طويل القامة عريض الصدر مفتول العضلات ولديه أيضا لحية وجلباب قصير"³. فوصف الراوي عمر أبي سيف ولباسه، كما وصف لباس أم سيف، ووصف فتوة عمر وقامته وقوة عضلاته ولباسه أيضا.

¹ - الرواية: ص 65، 66.

² - الرواية: ص 87.

³ - الرواية: ص 105.

ب. الموصفات الاجتماعية: إن رواية حبيبي داعشي تحمل بعدا اجتماعيا، بحيث تكشف عن حقائق اجتماعية سواء عملية أو زوجية، أو قضايا أخرى... وعلاقتها بالمجتمع. فأول بعد نتناوله في هذه الرواية هو عن حياة "ليلي" مع زوجها "محمود" وكيف تغيرت هذه الحياة الزوجية المفعمة بالحب إلى أن تنتهي بالطلاق؛ وهذا ما أدخل ليلي في صدمة وتشويش وضياح أثرت على حياتها الاجتماعية، فنجد الراوي مثلا يقدم لنا البطل "ليلي" وزوجها محمود من خلال موصفات اجتماعية لا خارجية مثل قوله "هي شقة رجل الأعمال الثلاثيني محمود ابراهيم صاحب شركة "ماريتر" للاستيراد والتصدير وزوجته الشابة الجميلة ليلي ابنة عادل المهدي صاحب شركة "المهدي موتورز" وواحد من أكبر تجار السيارات في القاهرة وهي من عائلة مرموقة"¹ ويبدو جليا من خلال هذا النص نوع الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها ليلي إنها من الطبقة البرجوازية وزوجها كذلك، لكن طبيعة الطبقة لم تؤثر في الفكر الاجتماعي السائد فهي بعد طلاقها من زوجها فيما بعد ستجد أن نظرة عائلتها ونظرة المجتمع لها هي نفسها.

تتضح الموصفات الاجتماعية أيضا في وصف ثلاث شخصيات كل لنفسها وهن منال وسارة وأمل على التوالي "اسمي منال المصري مدرسة لغة عربية عمري ثمانية وثلاثون عاما، متزوجة و أم لطفل،...اسمي سارة خالد عمري ثمانية وعشرون عاما أعمل مهندسة معمارية في إحدى الشركات ولم أتزوج بعد...، اسمي أمل الصاوي، لم أتزوج بعد وحاصلة على دبلوم فيني، ثم التحقت بعده لإعداد الدعاة وتخرجت منه بتقدير عال ولكنني لا أعمل..."² من خلال النص يمكننا أن نرى أن كل شخصية من الشخصيات الثلاث سعت لوصف نفسها من خلال تحديد الوظيفة والحالة الاجتماعية لها وهذه الشخصيات لم تلعب الدور الكبير في الرواية، لكن نهاية قصة كل منهن ذكرت في الأخير.

شخصية عمر أيضا قدمت وصفا للطبقة الاجتماعية لكنها عكس طبقة ليلي حيث يقول "كنت طالبا في كلية الألسن وكنت متفوقا في دراستي بسبب عشقي للغات، وأصبحت أحب الكلية أكثر بعدما رأيتها، إنها الفتاة التي أحببتها... فعرفت إنها ابنة إحدى العائلات الثرية جدا، شعرت حينها أن حلم الارتباط بها بعيد ومستحيل بسبب الفارق المادي الكبير بيننا"³. يبدو أن بين مستوى عمر الاجتماعي ومستوى ليلي فجوة

¹- الرواية: ص 09.

²- الرواية: ص 67- 71.

³- الرواية: ص 147.

مادية كبيرة ولذلك لم يتمكن من الزواج لأن العائلات الثرية ذات المكانة المرموقة لا ترضى إلا بعائلات وأشخاص من المستوى الراقى نفسه.

تبرز المواصفات الاجتماعية أيضا في وصف شخصيتين مساعدتين، أولهما المرأة العجوز فاطمة التي كانت من "إحدى العائلات العريقة من باكستان، تزوجت من ابن السفير الباكستاني في فرنسا"¹ وثانيهما الشيخ سعود الذي ساعد ليلي في عودتها إلى مصر وقد كان "من إحدى العائلات الكبرى في مكة وكان لوالده رحمه الله أعمال خيرية كثيرة وكان ابنه يمشي على فمجه في عمل الخير برا بوالده"².

من خلال ماسبق ذكره يتضح أن الرواية كانت حريصة على تحديد الطبقة الاجتماعية لأغلب الشخصيات سواء كانت رئيسية أم ثانوية أم مساعدة، واهتمامها بوصف المستوى المعيشي والاجتماعي كان لأجل أن تنتقل صورة واضحة وعاكسة تماما للواقع الاجتماعي والقلب الاجتماعي الذي تدور فيه أحداث الرواية.

ج. المواصفات السيكولوجية: وهي التي تتعلق بالجانب النفسي والاستماع للشخصية وما تحمله من أفكار وعواطف، وتقدم الروائية في بعض المواضع مواصفات سيكولوجية نفسية لبعض الشخصيات وليست كلها، فنجدها مثلا تقدم مواصفات لشخصية عادل والد ليلي حيث تقول: "كان عادل رجلا قليل الكلام... لا يجح التعبير عن مشاعره... نظرة من عينيه كانت كفيلة لمعرفة حالته إذا كان غاضبا أو سعيدا أو قلبه حزينا..."³، ويبدو أنها هنا حاولت أن تزيل بعض الغموض عن هذه الشخصية التي تبدو كتومة نوعا ما وتبرر ذلك بقلّة الكلام وصعوبة التعبير عن مشاعرها لكنها لات خفيها فمشاعرها تتضح من نظرة العين، وإن كانت شخصية عادل في بعض المواقف تبدو منفعة وغازبة وهو ما يبدو في الحوارات التي تدور عادل وليلي أو فرد آخر من أسرته خصوصا ما تعلق بموضوع زواج ليلي ورفضها له تحديدا، فقد أجبرها على الزواج مم ابن عمها، وإن كان كل هذا فإن الروائية ما تلبث أن تعيد وصف الشخصية بمظاهر الطيبة وإزالة ملامح الغضب عنها كقول ال ساردة: "جلست سعاد بجانب ليلي تحاول تهدئتها وهي تسمع بكاءها الذي يقطع نياط القلوب فهي تعرف عادل جيدا تعرف أنه يحب أطفاله أكثر من أي شيء في الوجود تعلم أنه يتعذب كل يوم لرؤية ليلي تذبذب أمامه وهي على يقين أنه لم يتركها تقضي على مستقبلها وحياتها حتى لو كان

¹ - الرواية: ص 200.

² - الرواية: ص 204.

³ - الرواية: ص 39.

الحل أن يزوجها بعدم رضاها...¹، وقد أسند الوصف في هذا المقطع إلى شخصية سعاد حيث حاول الراوي من خلال هذا أن ينفي العنف والغضب الذي يصاحب شخصية عادل في بعض مواقفه وحواراته خصوصا مع ليلي و نستدل على هذا بقوله في حوارها مع أيمن الذي حاول إقناعه بالعدول عن قرار تزويجها قائلا: "قف متفرجا عليها وهي تدمر حياتها قف متفرجا حتى تموت."²

في موضع آخر تصف ليلي نفسياتها ونفسية أخيها أيمن في حوارها معه قائلة: "كيف تكون أخي وأنا كتيبة وأنت دائما مقبل على الحياة وتضحك"³، إنه سؤال يختصر الحالة النفسية التي مرت بها ليلي منذ بداية الرواية فلاحين سوى الحزن والكآبة يرافقانها منذ بداية الأحداث لكن الأمر لن يستمر حتى نهاية الرواية بل سنشهد تغيرات في الأحداث وبالتالي تغير في الجانب السيكولوجي للشخصيات.

أما شخصية عمر فلم تفوت الكاتبة أي محطة أو موقف لتبرز حدة أفعاله وغضبه السريع وهو ما يظهر في حواراته الأولى مع ليلي قبل أن يعبر لها عن مشاعره الحقيقية، فوسط كل حوار أو بعده تصف الروائية حالته النفسية فتقول: "استشاط عمر غضبا من عنادها واتهامها العلني له وكاد أن ينفجر بها، رأته ليلي يضغط على قبضته والعروق في رقبته قد برزت هنا شعرت بالخوف..."⁴ وفي موضع آخر تقول: "استشاط عمر غضبا من كلامها لم يعد يتحمل طريقتها الاستفزازية في الكلام، ضم قبضته وظهرت عروق الغضب على تقاسيم وجهه شعرت ليلي بالخوف فانسحبت بعينها إلى أوراقها. مرت دقيقة وهي تسمع أنفاسه الغاضبة ثم خرج وأغلق الباب وراءه بعنف فانتفضت من مكانها من أثر الصوت"⁵، يبدو من خلال النصين مدى انفعال عمر وسرعة غضبه من أي استفزاز ولكن هذا لا يمثل نفسيته كاملة بل جانبا منها فقط، ومظاهر الانفعال تلك لا تظهر إلا بسبب استفزاز ليلي الدائم له والأمر متبادل بينهما في غالب الأحيان، وخلف قناع الغضب توجد شخصية أخرى تعرف الحب؛ حب ليلي الذي يسكن قلبه منذ سنوات ويظهر هذا جليا في اعترافه لها قائلا: "نعم يا ليلي هي أنت دون جميع فتيات العالم هي أنت، أنت الحبيبة التي أتت بعد أن فقدت كل أمل بالحياة... أتت لتتقاسم سقفا واحدا وتبعدنا كثيرا عن خيبات القلب وانكسارات الماضي نعم هي أنت ولم

¹-الرواية: ص55.

²- الرواية: ص56.

³- الرواية: ص58.

⁴- الرواية: ص110.

⁵- الرواية: ص118.

تكن يوما واحدة غيرك.¹ من هنا يبرز جانب آخر من نفسية عمر، فهو رغم انفعاله وغضبه السريع إلا أنه يمتلك مشاعر الحب والحنان تجاه ليلي، فإذا كانت طباع الداعشيين قد غلبت عليه ظل حبه لليلى كما هو رغم مرور السنين.

نخلص إلى أن نسبة ورود الموصفات المختلفة في الرواية كانت متفاوتة فنجد الموصفات إذ أن الموصفات الاجتماعية هي الأكثر حضورا في الرواية فقد حرصت الراوية على تحديد القالب الاجتماعي لكل شخصية في حين تورد موصفات خارجية أو سيكولوجية لبعض الشخصيات دون أخرى.

2.8 أشكال تقديم الشخصيات:

التقديم المباشر: نجد في الأعمال الروائية شكليين لتقديم الشخصية كما سبق الشرح وهو ما نجده في رواية حبيبي داعشي حيث:

التقديم المباشر: أين حين تقدم الشخصية نفسها باستخدام الوصف الذاتي، و نجد في الرواية ثلاث شخصيات قدمت نفسها كيتعمل الوصف وضمير المتكلم مقدمة جميع المعلومات عنها من اسم ولقب وسن وحالة اجتماعية ووظيفة وغيرها، ونضرب مثلا على ذلك بما يلي: "اسمي منال المصري مدرسة لغة عربية، عمري ثمانية وثلاثون عاما، متزوجة وأم لطفل عمره أحد عشر عاما منذ أن أنجبت طفلي وأنا أحاول أن أربيه مع زوجي تربية إسلامية قدر المستطاع، نجحنا في ذلك حتى دخل المدرسة... كل يوم كان يأتي بألفاظ سيئة...² ثم تبدأ بعد ذلك في سرد قصتها والأمر نفسه ينطبق على شخصيتي سارة وأمل، وفي هذه الحالة لا يجد القارئ غموضا وإبهاما في كشف الشخصية وتحديد موصفاتهما فهي شخصيات جاهزة.

الشخصية	منال	سارة	أمل
تقديمها			
الاسم واللقب	منال المصري	سارة خالد	أمل الصاوي
السن	ثمانية وثلاثون عاما	ثمانية وعشرون عاما	ثلاثة وعشرون عاما
الحالة الاجتماعية	متزوجة	مهندسة معمارية	عزباء

¹ - الرواية: ص165.

² - الرواية: ص67، 68.

الوظيفة	مدرسة لغة عربية	مهندسة معمارية	لا شيء
سبب الانضمام لداعش	البحث عن مظلة إسلامية لتربية ابنها	القصاص لوفاة أخيها وأُمها	طلاق والديها وانحراف أبيها ومجونه

التقديم غير المباشر: أين يسند تقديم الشخصية إلى شخصية أخرى أو إلى الراوي باستعمال الوصف أو الحوار وهذا النوع من التقديم حاضر في الرواية فنجد:

تقدم الراوي لشخصية سهى حيث يقول "سها بالنسبة إليها ليست صديقة فقط بل أختها التي لم ترزق بها، الحائط الذي تستند إليه عندما تقسو عليها الأيام، والبئر العميقة له ا ومرآتها التي تتكلم أمامها دون كلمات فتفهمها"¹ والراوي هنا يصف العلاقة التي تربط سها ب ليلي وهي علاقة صداقة قوية كانت قد اتضحت في الحوار الذي دار بينهما قبل أن يقدمها الراوي.

يقدم الراوي في بداية الرواية شخصيتي ليلي ومحمود حيث يقول: "زوجان شابان يجسدهما الجميع على قصة حبهما الرائعة وعلى حياتهما الزوجية الناجحة، ولكن مثل كل شيء هناك ما ينقصهما إذ كانا محرومين من إنجاب الأطفال"² إنه وصف بسيط يقدم حياة ليلي وزوجها ويبرز ما ينقصهما ليكون هذا الوصف نقطة انطلاق وتطور الأحداث.

يقدم الراوي أيضا شخصية عادل بالطريقة نفسها التي قدم بها شخصية سها، فبعد حضور هذه الشخصية في أحداث وحوارات سابقة يقدم لنا الراوي وصفا له فيقول: "كان عادل رجلا قليل الكلام أصوله الصعيدية ونشأته الجافة جعلته لا يجيب التعبير عن مشاعره وكانت عيناه هي النافذة بينه وبين أسرته، نظرة من عينيه كانت كفيلة لمعرفة حالته إن كان غاضبا أو سعيدا أو قلبه حزينا كما هو الآن"³، وتجدر الإشارة إلى أن هذا الوصف ورد وسط الحوار الذي دار بينه وبين ليلي بعد أن شعر أنه ضغط عليها واتهمها زورا بما لم

¹ - الرواية: ص20.

² - الرواية: ص09.

³ - الرواية: ص39.

تفعله، فتوقف الحوار ليأتي هذا الوصف ثم يتواصل الحوار بعده مباشرة، حيث تدخل الراوي هنا ليقدم بعض جوانب شخصية عادل التي لم تكن واضحة من قبل مستعمله الوصف وضمير الغائب "هو".

قدم الساردة كذلك شخصية سميرة حيث قال: "وهي إحدى زميلاتها تعمل في قسم الترجمة الفرنسية" وفي موضع آخر يقدمها بصورة أوضح عن طريق الحوار بينها وبين ليلي، وهنا يتداخل التقديم المباشر مع التقديم غير المباشر حيث أنه وفي سياق الحوار تصف سميرة نفسها قائلة "هل تعلمين كم عمري؟ أنا في الثالثة والثلاثين... في مجتمعنا منذ أتمت سن الثلاثين حظيت بلقب "عانس"... وفي أحيان كثيرة أردت أن أغير اسمي على مواقع التواصل الاجتماعي وأكتب "سميرة العانس"..."¹ ثم تواصل سرد قصتها.

في مواضع أخرى أسند تقديم الشخصيات لشخصيات أخرى كما هو الحال مع أم سلمان التي قدمتها سميرة في حوارها مع ليلي فقالت: "سيأتون في موعدهم لم تتأخر أم سلمان عن موعد أبدا... هي المسؤولة عنا وعن إنهاء ترتيبات السفر... هي لم نخبرنا سوى هذا الاسم وترتدي النقاب أيضا ولا تخلعه"²، إنها معلومات سطحية فقط مقارنة بالمعلومات التي قدمتها أم سلمان عن نفسها في موضع لاحق وإن كانت مزيفة. كما أسند تقديم شخصية عمر دلي أبي سيف فقال: "هذا هو عمر المصري ذراعي الأيمن والمسؤول عن حمايتي."³

نخلص إلى أن الرواية تضمنت أشكال التقديم المختلفة المباشرة وغير المباشرة وبالأساليب المختلفة من وصف وحوار، وهذا التنوع نتج عنه تفاوت في وضوح الشخصيات بالنسبة للقارئ فهناك شخصيات جاهزة وأخرى غامضة تتضح صورتها شيئا فشيئا في الرواية على غرار الأبطال عمر وليلي.

3.8 صيغ تقديم الشخصيات:

في كل عمل روائي يتنوع تقديم الشخصية بين شكل مباشر وغير مباشر، وعن طريق مواصفات تختلف بين سيكولوجية واجتماعية وأخرى خارجية، ويكون كل هذا في صيغتين إما عن طريق الملفوظات السردية أو الوصفية، وبما أن الرواية عامة عبارة عن سرد مطول فإنها بطبيعة الحال تحتوي على ملفوظات سردية عديدة وهو ما يشكل مادة السرد.

¹ - الرواية: ص 51.

² - الرواية: ص 64، 65.

³ - الرواية: 106.

تمثل الملفوظات الوصفية الصفات الخارجية للشخصيات، ولم تحرص الروائية على تحديد مظاهر وملامح كل الشخصيات كشخصية ليلي مثلا التي لا نجد لها أي وصف خارجي لشكلها رغم أنها شخصية رئيسية، غير أننا نجد وصفا لبعض الشخصيات الأخرى كقول ال ساردة: "دخلت السيارة حتى توقفت عند باب البيت الذي كان يقف أمامه رجل أربعيني طويل اللحية قصير الجلباب... وخلف الرجل كان يقف شاب طويل القامة عريض الصدر مفتول العضلات، ولديه أيضا لحية وجلباب قصير"¹ وفي هذا النص استعملت الملفوظات الوصفية في تقديم شخصيتي أبي سيف وعمر الذي يعد شخصية رئيسية أيضا، وفي وصف أم سلمان يقول الراوي "لقد رأيت ملاكا، كانت أم سلمان ذات ملامح ملائكية هادئة.."² وهذه الملفوظات من شأنها أن تقدم الشخصية في قالب جاهز و بصورة واضحة بعيدة عن الغموض.

أما الملفوظات السردية الواردة في الرواية فنجدها مصاحبة لأغلى الشخصيات وهو ما يقتضيه السرد، ونأخذ المثال عن شخصية ليلي في قول ال ساردة "تقلبت ليلي في فراشها... جلست ليلي في غرفة المعيشة... وقفت ليلي تحديق بدهول..."³ وفي موضع آخر نجد: "جمعت ليلي أوراقها ثم التفتت باتجاه سميرة... تأففت ليلي... طرقت باب المكتب ثم دخلت..."⁴ والأمر يتكرر كثيرا في الرواية إذ حرصت الكاتبة على تقديم هذه الشخصية من خلال مختلف الصيغ السردية الممكنة بدل الوصف المباشر لها، والأمر ينطبق على شخصية عمر كقول ال ساردة "وضع عمر رأسه على وسادته... نظر إلى ساعته... تنهد وهو يتحدث نفسه... ثم أمسك كتابا باللغة الإسبانية وأخذ يقرؤه..."⁵

إن الملفوظات السردية التي تمثل صيغ الأفعال في تقديم الشخصية تجعل القارئ يحاول تأويل أفعالها من خلال ما تحيل عليه ومن خلال رصد حركاتها وأفعالها، والأمر هنا مرتبط أكثر بالشخصيات الرئيسية وبالتقدم غير المباشر لها، أما التقديم المباشر فيجعل الشخصية واضحة.

¹ - الرواية: ص 105.

² - الرواية: ص 74.

³ - الرواية: ص 09-13.

⁴ - الرواية: ص 19.

⁵ - الرواية: ص 123.

4.8 أساليب تقديم الشخصية:

تبعاً لاختلاف أشكال تقديم الشخصيات من خلال عديد المواصفات و من خلال تنوع صيغ تقديمها في هذه الرواية يمكننا أن نميز أيضاً بين أساليب تقديمها فنجد:

أ. الأسلوب التصويري: حيث يصور الكاتب الشخصيات من خلال الحركة والأفعال أي من خلال الملفوظات السردية التي ترد في سياق الأحداث المختلفة ومن خلال تعايش وحوار الشخصية مع غيرها. وقد عمدت الساردة إلى تقديم بعض الشخصيات دون غيرها بأسلوب تصويري كشخصية ليلي في حواراتها مع أغلب الشخصيات (محمود، سها، سعاد، عادل، أيمن، سميرة، ام سلمان، عمر، ابو سيف، ام سيف...)

وفي كل الحوارات تم تقديم الشخصية من خلال الأفعال والحركات والصراعات المختلفة، وكذلك الحال مع شخصية عمر إذ يتم تقديمها أحيانا بأسلوب تصويري خصوصاً في المواقف والأحداث التي تجمعها بأبي سيف و ليلي؛ لذلك نستدل على الأسلوب التصويري بمقطع حوار ل لعمر و ليلي:

"أخذ عمر يربت على يديها ويقول:

اهدئي هذا مجرد كابوس ثم ناولها كأس الماء لتشربه.

ارتشفت ليلي عدة رشقات وهي ما تزال تبكي، حاول عمر أن يهدئها فقال:

أنا هنا ولن يحدث لك شيء.

قالت وقد زاد بكاءها:

عمر أنا خائفة حد الموت، عمر لا تتركني لهم.

أخذ يربت على يديها ويقول:

لن أفعل... لن أفعل.¹

¹- الرواية: ص163، 164.

والكثير مم المقاطع واردة في الرواية بالدقة نفسها إذ لا يسعنا المقام لإيرادها جميعا، لكننا نخلص إلى أن الروائية حرصت على تقديم الشخصيات الرئيسية بأسلوب تصويري دقيق.

ب. الأسلوب الاستبطاني: أي تقديم الشخصية من خلال عالمها الداخلي وجانبها السيكولوجي، سواء كان ذلك من خلال أفكارها أو مشاعرها أو حواراتها الداخلية، وهذا الأسلوب أيضا حاضر في الرواية كقول الساردة: "قضت ليلى اليوم السابق للخطبة مع أهلها في البيت، كانت تتأملهم طوال اليوم وعيناها تسألهم: لماذا أجبرتموني على الرحيل!"¹ فعائلة ليلى كانت سببا من أسباب انضمامها لداعش وذلك بسبب ضغطهم عليها في إقناعها بالزواج ووضعهم حدودا لحريتها لأنها صارت "مطلقة".

وفي موضع آخر نجد تقديم عمر بأسلوب استبطاني أيضا: "وقف عمر يتابع الحراس... وهو يفكر، سيضيع مستقبل ليلى كما ضاع مستقبل الكليات... لكن كيف أنقذها وهي لا تثق بي ولا تحترمني؟... كيف سأقف أمامها وأقول: أنا الداعشي الذي تلوثت يدها بدماء الأبرياء... أنا الإنسان الذي تجرد من إنسانيته أطلب منك أن تثقي بي وأن تستمعي إلي لتهربني من"²

لقد حاولت الكاتبة هنا تقديم عمر من خلال ذكر ما يفكر به ومن خلال حوارها مع نفسه ليظهر الجانب الداخلي لهذه الشخصية من خلال المونولوج.

يتجلى الأسلوب الاستبطاني أيضا من خلال المناجاة والتضرع والدعاء، مثلما حدث عندما تعطلت سيارة ليلى في الصحراء ليلا فهي "لم تتوقف عن سرد جميع الأدعية التي تحفظها"³، أو مثلما دعا عمر عندما عزم على إنقاذ ليلى من جحيم داعش فقد "تنهد وقال: يارب ألهمني الرشد والصواب لإنقاذها بي فقط وبعدها لن يضرني شيء إن مت..."⁴

ج. الأسلوب التقريري: الذي قد يتداخل أحيانا مع الأسلوب الاستبطاني، فالاثان يقدمان الشخصية من خلال العواطف والأفكار، وما يختلف بينهما أن الراوي هو من يقدم هذه الأفكار من خلال الوصف والسرد والتعليق وليس من خلال حوار الشخصية مع ذاتها، كأن يعلق على الأحداث ويفسرها

¹ - الرواية: ص 84.

² - الرواية: ص 119.

³ - الرواية: ص 127.

⁴ - الرواية: ص 119.

بأسلوب تقريرى، كتعليقه على غضب عادل من ليلى بعد أن ظن أنه هناك ما حدث بينها وبين محمود قائلاً: كان عادل رجلاً قليل الكلام أصوله الصعيدية ونشأته الجافة جعلته لا يجيد التعبير عن مشاعره وكانت عيناه هي النافذة بينه وبين أسرته، نظرة من عينيه كانت كفيلة لمعرفة حالته إذا كان غاضباً أو سعيداً أو قلبه حزين كما هو الآن"¹، فيصف هنا طريقة تفكير عادل بأسلوب تقريرى يدل على أنه على دراية بسيكولوجية هذه الشخصية، وفي موضع آخر نجده يقول: "وقفت ليلى تتأملهما بحب وتدعو الله أن يحفظ لهما حبهما ولا يذيقهما طمع الفراق ووجعه"²، وهنا يقدم الراوى ما يجول بخاطر ليلى وما تتمناه لأخيه وزوجته فهي بكل تأكيد لا تريد أن يمر بما مرت به و يحيل هذا التعليق إلى أنها لاتزال متأثرة بما حدث لها.

ويتكرر هذا الأمر عدة مرات في الرواية فنجد في المقطع التالي: "بعد ذلك ذهبت إلى غرفة والديها

وهناك بدأت بعد الذكريات القصيرة ترحف ببطء، عندما شمت رائحة عطر والدها تذكرت كيف كان يحملها قائلاً لها: أنت ملاكى الصغير... كم كانوا سعداء، لماذا لم يتركوا لها والدها لتتعم بحنانه؟ فكم كانت تحتاجه وكم مرت عليها أوقات شعرت فيها أنها تكرهه لأنه تركها..."³ وهنا يصف الراوى ما تفكر به ملك ويسرد ذكرياتها التي راودتها عندما زارت بيتهم القديم.

خلاصة القول أننا نجد في الرواية الأساليب الثلاثة لتقدم الشخصيات التصويرى والاستبطانى والتقريرى

كما نجد صيغ التقديم قد تنوعت بين الملفوظات السردية التي تستعمل في التقديم غير المباشر والملفوظات الوصفية المستخدمة في التقديم المباشر لها ولا تغفل تنوع المواصفات بين خارجية و نفسية واجتماعية، ويمكننا أن نلخص النتائج في الجدول التالي :

المونولوج	الحوار	الحكى	الوصف
-الذي مثل الحوار الداخلي للشخصيات (خطاب ذاتي) وجسده الأسلوب الاستبطانى	-تجسد في حوار الشخصيات مع بعضها ويتضمنه الأسلوب التصويرى الذي قدم	-تعلق بصيغ تقديم الشخصية (الملفوظات الوصفية) أو بالأسلوب التقريرى الذي قدم به	-تنوع الوصف في الرواية بين خارجي للمظهر وسيكولوجي واجتماعي.

¹- الرواية: ص39.

²- الرواية: ص87.

³- الرواية: ص306.

<p>الذي يطلعنا على العالم الداخلي للشخصيات.</p>	<p>الشخصية في إطار علاقتها بشخصيات أخرى أو بالعالم الخارجي.</p>	<p>الراوي الشخصيات من خلال الوصف أو باعتماده أسلوب الحكاية.</p>	<p>-استعمل الوصف في التقديم المباشر حيث كان ذاتيا، وكذا في التقديم غير المباشر بحيث كان الوصف غيري.</p>
---	---	---	---

الفصل الثاني

الفصل الثاني: البنية الزمانية والمكانية في رواية "حبيبي داعشي"

أولاً: البنية الزمانية في رواية حبيبي داعشي

1. مفهوم الزمن
 2. أهمية الزمن الروائي
 3. آراء نقدية حول الزمن
 4. النظام الزمني
 5. الترتيب الزمني
 6. تسريع السرد
 7. إبطاء السرد
 8. الترتيب الزمني في رواية "حبيبي داعشي"
 9. تسريع الزمن في رواية "حبيبي داعشي"
 10. إبطاء الزمن في رواية "حبيبي داعشي"
- ثانياً: البنية المكانية في رواية حبيبي داعشي

1. مفهوم المكان
2. بين مصطلح المكان والفضاء والحيز
3. أهمية المكان
4. علاقة المكان بعناصر البناء السردية
5. أنواع المكان
6. دلالات المكان وأبعاده
7. أبعاد المكان في رواية "حبيبي داعشي"
8. التقاطعات المكانية في رواية "حبيبي داعشي"
9. أنواع المكان في رواية "حبيبي داعشي"

أولاً: البنية الزمانية في رواية "حبيبي داعشي"

1 مفهوم الزمن:

1.1 الزمن في القرآن الكريم:

يعد الزمن ذا أهمية كبيرة في الحياة الفردية أو الاجتماعية وهذا ما قد تبين في القرآن الكريم فالله سبحانه وتعالى أقسم به في العديد من آياته وهذا لعظمته وعلاقته بالعبد. و في هذه الآيات الكريمة إشارات واضحة تبين قدرة الله تعالى وفضله على عباده في خلقه للزمن.

يقول تعالى في سورة الشمس (وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا وَالْقَمَرِ إِذَا تَلَاها). الآية 1-2.

وفي قوله أيضاً في سورة الليل (وَاللَّيْلِ إِذَا يَغشَى وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى). الآية 1-2.

كذلك في قوله عز وجل في سورة الضحى (وَالضُّحَى وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى). الآية 1-2.

فهذا القسم الإلهي بعناصر الزمن وتكراره في مواضع عديدة يشير إلى أهمية أن يقف الإنسان متأملاً حركة الزمن. كما ارتبطت معظم العبادات في التشريع الإسلامي بمواعيد زمنية محددة وثابتة كالصلاة والصيام والحج، بحيث أن أداءها لا يتحقق إلا عن طريق الالتزام بأوقاتها حسب اليوم والشهر والسنة، وقد وردت في القرآن الكريم عدة آيات يقسم فيها الله تعالى بالزمن. ويتجلى ذلك في قول الله عز وجل في من سورة الإسراء: (أَقِمِ الصَّلَاةَ لِذُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَى غَسَقِ اللَّيْلِ وَقُرْآنَ الْفَجْرِ إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُودًا). الآية 78.

وقوله تعالى في سورة البقرة: (يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ). الآية 185.

2.1 الزمن لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور "زَمَنَ: الزَّمَنَ والزَّمَانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر والجمع أزمان وأزمان، وأزمنة... الزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية

الرجل وما أشبهه.¹

¹ -ابن منظور: لسان العرب، المجلد 7، ص788.

كما جاء في معجم متن اللغة لأحمد رضا: "الزَمَان: العَصْر، والزمان والدهر وأحد، يفرق بينهما... والزمان مدة قابلة للقسمة ولهذا يطلق على الوقت القليل والكثير."¹

3.1 الزمن في الفلسفة:

إن الحديث عن مفهوم الزمان في الفلسفات القديمة يقودنا حتماً إلى قراءة التاريخ الفكري والثقافي والديني لمختلف الحضارات القديمة، ذلك أن فكرة الزمان شغلت الفلاسفة على اختلاف أجناسهم وأديانهم، والحديث عن مصطلحات تتعلق بفكرة الزمن هي فكرة شاملة في الفلسفات القديمة. بمعنى آخر أن مصطلح الزمان لم يحدد من طرف فيلسوف واحد فقط بل كان الحديث عن الزمان أمر شائع بين الفلاسفة وكل مذهب وفكرته فقد يكون الأول يؤكد ويحدد ليأتي الثاني ينفي ويعارض.

وللزمن دلالة فلسفية مسيطرة بحيث أصبح هو الإطار الذي لا يمكن للإنسان أن يتحداه ويخترق قوانينه، إذ لا يمكن للبشر التأثير على حركته والتحكم في جريانه. ويتحدث التاريخ القديم عن فكرة الزمن وعلاقتها بالفلسفات والأديان المختلفة والآلهة آنذاك ونذكر بعض من الفلاسفة الذين ربطوا الزمن بمذاهبهم الفلسفية وهذا ما يدل على أن فكرة الزمان متصلة بأفكارهم ونظرياتهم. فالزمن عند بعض الدارسين عبارة عن إشكالية، وهذا ما شغل الفلاسفة في شتى المجالات، ونذكر بعض منهم الذين اهتموا بالزمن وأولوه على طريقتهم.

ومن دون أن ندخل في غمار ما تقوله مختلف الأديان والفلسفات عن الزمن، يمكن أن نلخص ذلك بالقول إنه يتعلق تماماً بالسؤال عن الوجود ويتصل بمعاني الإدراك والماهية وقد تجسدت فلسفة الزمن عند القدامى في الحب والموت أيضاً. وتتطور الفلسفة ومفاهيمها، تعددت الرؤى والنظريات حول الزمن. ولم يبق هذا الأخير مجرد تصورات وتأملات بل تجاوز الفلاسفة هذا إلى قليل من التحليل، كما ذكرنا سلفاً كل من أفلاطون وأرسطو وكذلك كانط.

عند أفلاطون: "الزمن له بداية ونهاية وبدايته مع العالم، سواء قلنا بالحدوث الزماني، أو بالحدوث الذاتي فقط."²

¹ -أحمد رضا: معجم متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة، دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، المجلد 3، 1959، ص61.

² -حسام الألويسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1980، ص79.

عند أرسطو: "الزمان مقياس الحركة لأنه عددها، فصحيح أيضا، أن الزمان يحدد بالحركة أيضا... الزمان يقدر شيئا من الحركة، مثل حركة اليوم." ¹ هنا يتضح الربط بين الزمن والحركة بصفة واضحة في مذهب أرسطو فكل ما هو حركي له علاقة بالزمن؛ فهو الروح المحركة للوجود. ومن دون أن ندخل في غمار ما تقوله الفلسفات عن الزمن، يمكن أن نخلص بالقول إنه يتعلق بالوجود الإنساني وهذا ما ربطه أفلاطون بالعالم.

عند جون لوك: "فكرة الزمان تنشأ من تعاون مصدرَي المعرفة: الحواس والفكر." ² وهذا ما يتمثل الحالات الشعورية وحالات في الوعي والإدراك.

عند كانط: "بواسطة الزمان نحن نضع الآثار الحسية في تتابع وتعاقب حتى تتكون منها سلسلة." ³ كانت هذه بعض الآراء الفلسفية التي حاولت إعطاء تعريف للزمن غير أنها بقيت مجرد مقولات فلسفية وتصورات شخصية عجزت في مجملها في تحديد مفهوم واضح ودقيق لماهية الزمن، والأطر التي تتحكم فيه، لذلك سعى الإنسان دائما لإخضاع الزمن لسلطته، وجعله طرفا أساسيا من حياته وربما هذا ما دفع ببعض المفكرين من الفلاسفة وعلماء الزمن جزءا لا يتجزأ من التجربة الإنسانية ويبقى الزمن بهذا لغزا يصعب فك طلاسمه، وعلى الرغم من أنه شغل صفحات الكثير من الدراسات. ومن كل هذا يتجلى لنا أن أهمية الزمن لم تأت اعتباريا، بل لها علاقة بالإنسان وما يمتلكه من مزايا وخصائص، فللزمن علاقة بالذات والروح والواقع.

4.1 الزمن اصطلاحا:

يمثل الزمن عنصرا أساسيا من العناصر التي يقوم عليها فن القص فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، فهو عنصر فعال في الرواية ولهذا فلا بد من تحديده وتبيان مدى مساهمته في تشكيل النص السردي، فهو يعد الإيقاع الذي يضبط أحداث الحياة والشاهد الحي على مصير

¹-المرجع السابق: ص97، 98.

²-إميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1982، ص82.

³-المرجع نفسه: ص83.

الشخصيات الروائية، فالزمن حسب ما جاء في كتاب تقنيات السرد لأمينة يوسف " عنصر مهم في الدراسات النقدية الحديثة ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة، وتأتي العناية بهذا العنصر الروائي، البنيوي انطلاقاً من ثنائية المبنى/المتن الحكائي، لدى الشكلايين الروس منذ أوائل القرن.¹"

لذلك يعد الزمن أحد الإشكاليات التي تستوقف الباحثين والروائيين والنقاد بحثاً عن البنية السردية للرواية. "يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً وإذا صنفنا الفنون إلى زمنية ومكانية؛ فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن."² وهذا يعني أن عنصر الزمن له مكانة مهمة كونه عنصر بنائي في الرواية التي تكاد مكونات السرد جميعها داخل النص الروائي مرتبة وملتفة حوله. "الزمن نسج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمه الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية."³ فلا يمكن تجريد أحداث الرواية من الزمن والمكان؛ فالزمن يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى القارئ/المتلقي. كما أن "الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن."⁴ وهذا يعني أن الزمن هو القلب النابض للنص السردى لأنه الرابط الفعلي بين عناصره المتمثلة في الشخصيات والأماكن فهو عنصر من العناصر الفاعلة في الرواية، ولهذا فلا بد من تحديده وتبيان مساهمته في تشكيل بنية النص السردى.

2 أهمية الزمن الروائي:

يمثل الزمن أساس وركيزة الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، بحيث تعتبر الرواية أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن "لم يعد الزمن مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها بعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة، ولكنه اغتدى أعظم من ذلك شأنًا، وأخطر من ذلك ديدنا، إذ أصبح الروائيون الكبار يعنون أنفسهم أشد

¹ -آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 2015، ص30.

² -سيزا قاسم: بناء الرواية، ص37.

³ -عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص178.

⁴ -سيزا قاسم: بناء الرواية، ص38.

الإعانات في اللعب بالزمن، مثل إعانات أنفسهم في اللعب بالحيز، واللغة والشخصيات... حتى كأن الرواية فن للزمن، مثلها مثل الموسيقى...¹ وهذا ما يعني أنه لا يمكن تصور أي ملفوظ شفوي أو مكتوب دون أن يدخل الزمن عنصرا فاعلا في ذلك ليسطو على باقي العناصر الأخرى.

فلم تجد الرواية مناصا من أن يتخلل الزمن عناصرها ويتسرب بهلاميته إلى نسيجها. فالرواية قصة مطولة تحتاج إلى عناصر بنائية تستمدّها من الحياة حتى تنهض معماريتها والتي تتمثل في: الشخصيات، الأحداث، المكان، الزمان والتي ينسجها الكاتب وفق طرق مختلفة. وبهذا فبالزمن تبنى الرواية وعلى مساحات الرواية ترسم خطوات الزمن. كما يمكن أن نعتبر الزمن حقبة زمنية معينة تخضع بالضرورة لتتابع الأحداث المنطقي للأحداث.

3 آراء نقدية حول الزمن:

الزمن عنصر محوري في السرد الروائي، بحيث يخلق في النص التشويق والحماس لمواصلة القراءة كونه جد فعال في الرواية، وكأنه يتخللها. وقد بدأت الدراسات الأولى له في العشرينيات من القرن العشرين من هذا القرن مع الشكلانيين الروس وقد تعمقت الدراسات شيئا فشيئا حول عنصر الزمن ومنه نجد:

1.3 الزمن عند الشكلانيين الروس:

ميز الشكلانيون الروس ما بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي وفي هذا نجد "تودوروف" في كتابه "نظرية المنهج الشكلي" يقول: "المتن الحكائي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية" *pragmatique* "حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام الوقي السبي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل. في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لها."²

¹—سعد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص193

²—رومان جاكسون وآخرون: نظري المنهج الشكلي، ص182.

كما ركز الشكلاينيون على نقطة مهمة في المتن الحكائي على أنه "لا يستلزم فقط علامة زمنية، لكن أيضا علامة سببية." ¹ أي أن الأحداث متصلة بجميع الجزئيات فليس بالضرورة أن نربط الأحداث والشخصيات بالزمن فقط بل كلها لها علاقة فيما بينها فجزء واحد يكمل الثاني.

2.3 الزمن عند اللسانيين:

"يمكن اعتبار دراسة "هارلد فاينريش"، من أشمل وأعمق الدراسات التي خصصت لقضية الزمن. فمنذ البدء يعلن فاينريش انطلاقه من اللسانيات، ومحاولته ممارسة قراءة لسانية نصية كامتداد وتطوير للسانيات البنيوية... وبالأخص "كونتر مولر" و"كيت هابورغر". وكذلك في الثقافة الفرنسية مع "جان بويون" و"اميل بنفست"، ويبيّن محاولة إقامته نظرية حول "الزمن النصي" بالاستعانة بهم والانطلاق من تأسيساتهم." ² أي أن عنصر الزمن لم يتوقف فقط عند الشكلاينيين الروس بل تطور مع الدراسات اللسانية. "وكان الشكلاينيون الروس قد بدأوا في وضع أسس دراسة الزمن وتحليله في العشرينيات من هذا القرن... وازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القص بعامة وفي الرواية بخاصة، على أنه من العناصر البنيوية في الرواية." ³ بمعنى آخر أن الزمن أصبح من أعمدة بناء الرواية ولا يمكن الاستغناء عنه. و"مع كتاب "خطاب الحكيم" لجيرار جينيت، يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلاينيون الروس وطورها من سار في اتجاههم مستوعبا مختلف مستجدات التحليلات اللسانية." ⁴ هنا يتوضح أن الدراسة اللسانية كانت المكتملة بما بدأت فيه الشكلاينية الروسية.

ومن تودوروف الذي ميز بين زمن القصة وزمن الخطاب نجد "بنفست" في كتابه "قضايا اللسانيات العامة" والذي حدد وجود ثلاثة أنواع من الزمن: الزمن الفيزيائي الطبيعي، الزمن الحداثي، والزمن اللساني.

¹ -رومان جاكسون وآخرين: نظرية المنهج الشكلي، ص 180.

² -سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 71.

³ -سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 39.

⁴ -سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

3.3 الزمن عند أصحاب الرواية الجديدة:

"إن مفهوم (الزمن) في الرواية التقليدية يختلف عنه في الرواية الجديدة أو في ما بعدها. فإذا كان الزمن يعني في الرواية التقليدية، الوقت الماضي، فإنه في الرواية الجديدة مدة التلقي أو القراءة، ذلك أن هناك تماهيا بين زمن القصة(الحكيمة) وزمن القص، وزمن القراءة. وما تريده الرواية الجديدة التأكيد عليه هو زمن القراءة الذي تجري فيه الأحداث مختزلة... الزمن أصبح منذ "بروست" و"كافكا"، هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة.¹ وكثيرا ما ينعكس زمن المغامرة بواسطة الكاتب... وهكذا يقدم لنا المؤلف خلاصة تقرأها في ساعة أو أقل، تكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها.

وبالنظر إلى موقف تودوروف من الزمن نجده متأثر بالشكلانيين الروس في تقسيمهم للنص من حيث ما هو متن حكائي ومبنى حكائي، فهو يستخدم زمن القصة وزمن الخطاب. ومن يعنى النظر في تصورات النقاد للزمن، يكاد يلمس التشابه في التنظير لأقسام الزمن الروائي أو للنظام الزمني وهو في حقيقة الأمر يمكن تقسيمه إلى زمنين: زمن القصة وزمن الخطاب.

4 النظام الزمني:

اتفق "تريفان تودوروف" في دراسته للزمن مع الشكلانية في دراستها لبنية الزمن في الرواية من حيث الشكل، إذ ميز بين زمن الخطاب وزمن القصة مؤكدا على عدم وجود التشابه بينهما "فزمن الخطاب هو، بمعنى من المعاني، زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، ولكن الخطاب ملزم بأن يربتها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر."²

1.4 زمن القصة:

ويقصد به الزمن الحكائي أي زمن الحكاية أو زمن وقوع الأحداث الواردة في القصة، فلكل حدث زمن مرتبط به، بمعنى آخر أن زمن القصة عبارة عن أحداث القصة وما حولها. بذلك فهو زمن يعنى بتتابع الأحداث و تسلسلها. فإن أهم ميزة في زمن القصة هي التتابع والتسلسل الزمني للأحداث داخل النص.

¹ -محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص121، 122

² -تريفان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر الحسين سبحان وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص55

ويضيف سعيد يقطين "زمن القصة هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إذ أنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل.¹"

2.4 زمن السرد/زمن الخطاب :

هو "الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ويكون بالضرورة مطابقاً لزمن القصة، بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد.² وفي تعريف آخر له يقول يقطين: "زمن الخطاب هو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له."³

فإذا كان زمن القصة يأتي على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإن زمن الخطاب يأتي على الشكل التالي:

أ ← ج ← د ← ب

وبهذا فإن زمن السرد يتضمن ما يعرف بالاستباق والاسترجاع.

كما أضاف "ميشال بوتور" لظاهرة الزمن في العمل الروائي من خلال "إمكانية تقسيم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة، وزمن المغامرة وزمن الكاتب وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة قصة تقرأها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثهما جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين أو عكس هذا تماماً..."⁴

¹- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 49

²- محمد بوعزة: تحليل النص السرد، ص 87

³- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 49

⁴- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 69

5 الترتيب الزمني:

تتجلى قيمة الوحدة الزمنية من خلال تتبع أحداث الرواية، بحيث تتفاوت زمنية انتظامها مع أحداث الرواية، فيمكن للحاضر أن يرد في مكان في مكان الماضي ويمكن للمستقبل أن يأتي قبل الأحداث المتواجدة في القصة؛ "إن المفارقة الزمنية، في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني(الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقدم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعا analepsis أو استباقا prolepsis وهذه المفارقة سعة تغطي جزءا معينا من زمن القصة."¹

1.5 الاسترجاع:

الاسترجاع أو الاستدكار من أهم التقنيات الزمنية التي يلاحظها القارئ من خلال قراءته للأعمال الأدبية كالروايات مثلا؛ "الاسترجاع، أو الفلاش باك (Flach Black)، مصطلح روائي حديث، يعني به الرجوع إلى بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب. 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 بداية الرواية."² ويقول محمد بوعزة في هذا أن الاسترجاع "يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل."³ والمقصود من هذا أن الكاتب يستذكر أحداث سبق ذكرها، في زمن غير زمنها.

"مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر."⁴ فهو العودة إلى الأحداث السابقة حيث "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية .

¹ -جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص15.

² -آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص103، 104.

³ -محمد بوعزة: تحليل النص السردية، ص88.

⁴ -جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص16.

أ. الاسترجاع الداخلي: "الذي يقع في ماضٍ لاحق لبداية الرواية."¹ حيث يعود المؤلف إلى الأحداث والوقائع سواء لسد الفجوات والثغرات السردية أو تسليط الضوء ولفت الانتباه إلى شخصية من الشخصيات أو للتذكير بحدث من الأحداث.

ب. الاسترجاع الخارجي: "الذي يقع قبل بداية الرواية."² و يعني أنه يمثل استرجاع لأحداث تعود إلى ما قبل الحكيم.

2.5 الاستباق:

عملية سردية يقوم بها الراوي بذكر الأحداث أو الإشارة إليها وهذا ما يغير انتظامها الزمني؛ "سرد يسبق المواقف والأحداث المروية زمنياً، ويعد السرد المتقدم أحد خصائص السرد التنبؤي."³ أو "عندما يعلن السرد مسبقاً عما يحدث قبل حدوثه."⁴ والمقصود من هذا أن الاستباق تقنية تتمثل في إيراد حدث آتٍ والإشارة إليه مسبقاً، وهي تقنية لم يكن لها حضور في الأعمال الأدبية القديمة، "هذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص التقليدية."⁵ أي أنها تقنية من المفارقات الزمنية يقوم السارد باستخدامها بحيث يقلب نظام الرواية كأنه رؤية الهدف أو التلميح إليه.

ونفهم من هذا أن الاستباق هو سرد الحدث قبل وقوعه؛ فعندما نتحدث عن حدث ما لم يقع بعد، بحيث يتبع أثناء استخدامه بعملية تحريف للنسق الزمني المتسلسل وبهذا يتوغل القارئ في مستقبل الشخصيات، لمعرفة بعض الأحداث قبل زمن وقوعها فيحاول استكمال القراءة للتأكد من صحة ما ذكر سابقاً.

ونجد من الاستباق تمهيدي وإعلاني :

أ. الاستباق التمهيدي: إن الاستباق التمهيدي يتمثل في أحداث وإشارات وإيجاءات، يكشف عنها الراوي ليمهد الحدث في السرد الروائي؛ "فهو عنصر من عناصر المفارقات الزمنية تكتمل دلالاته فيما

¹—آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص104

²—المرجع نفسه: ص104

³—جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص16

⁴—محمد بوعزة: تحليل النص السردية، ص88

⁵—سيزا قاسم: بناء الرواية، ص65

بعد. "بذرة" سردية لا يمكن إدراك دلالتها عند ظهورها لأول مرة مثلاً يمكن إحدى الشخصيات أن تظهر على نحو عرضي في الفصل الأول ولا تتضح أهميتها وقتئذ ثم تبدأ هذه الشخصية في لعب دور حاسم فقط في الفصل العشرين.¹ وهذا ما يعني أن من هذا التمهيد أحداث ووقائع لاحقة تكمل السابقة. وبهذا يتخذ الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصيات لمستقبلها الخاص، والغرض منها إطلاق خيال القارئ ومعاينته للمجهول.

ب. الاستباق الإعلاني: يرد هذا النوع من الاستباق ليلفت انتباه القارئ عما سيأتي في الأحداث القادمة؛ "يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة الأحداث عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في السرد في وقت لاحق... دور الإعلانات في تنظيم السرد هو خلق حالة انتظار في ذهن القارئ."²

ومن هنا تظهر متعة التشويق لمعرفة ما سيحدث داخل الرواية من أحداث، ونجد في بعض النصوص الروائية أن افتتاحية النص تعد استباقاً إعلانياً.

6 تسريع السرد:

وهنا نجد تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث يقوم السارد بتسريع الأحداث وتلخيصها، فلا يذكر عنها إلا القليل:

1.6 الخلاصة:

ولها عدة تسميات من بينها: الإيجاز، الجمل، الملخص وكلها مسميات لمعنى واحد يعتمدها الكاتب في سرد أحداث الرواية "وهو سرد أحداث ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة (سنوات، أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة... إنه حكلي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها."³

والمقصود من هذا هو قول عام لأحداث لاحقة لا يدخل السارد في تفاصيلها الدقيقة بالأحرى هي إيجاز واضح للوقائع."

¹ -جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص16

² -حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص137

³ -محمد بوعزة: تحليل النص السرد، ص93

وتعتمد الخلاصة في الحكى على سرد أحداث ووقائع يفترض أنهما جرت في سنوات أو أشهر، أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.¹

وللتلخيص عدة وظائف نذكرها:

"-المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

- تقديم عام للمشاهد والربط بينهما.

- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع للنص معالجة تفصيليه.

- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

-تقديم الاسترجاع.²

2.6 الحذف:

تقنية زمنية مهمة تسمح بإسقاط فترات زمنية معينة دون التطرق إلى ما جرى، كحذف أحداث ووقائع من النص الروائي؛ ويحدث الحذف عند الإشارة إليه فقط. ويعرفه محمد بوعزة فيقول: "وهو حذف فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها شيئاً، يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة، أو يشير إليه فقط بعبارة زمنية دالة على موضع الحذف من قبل "مرت أسابيع"، أو "مضت سنتان".³

وقد سمي بالقطع أيضا ويقول في ذلك حميد حميداني "أن القطع في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية...ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع، وفي الوقت الذي كانت فيه الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ."⁴ بذلك فالحذف هو القفز من فترة زمنية طويلة كانت أو قصيرة من أجل إعطاء السرد سرعة كبيرة تطوي من خلالها الأشهر والسنين.

¹ -حميد حميداني: بنية النص السردى، ص76

² -سيزا قاسم: بناء الرواية، ص82

³ -محمد بوعزة: تحليل النص السردى، ص94

⁴ -حميد حميداني: بنية النص السردى، ص76

7 إبطاء السرد:

ويعمل هنا السارد على تعطيل سرده من خلال تقنية المشهد والوقفه.

1.7 المشهد:

وهو تقنية من تقنيات السرد، ويحتل موقعا هاما في سير الحركة الزمنية للرواية "ويقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد. إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق." ¹ بذلك فهو الخطاب الذي تتساوى فيه مساحة النص مع زمن الحكاية، "المشهد هو الذي يحقق تقابل بين وحدة من زمن القصة ووحدة متشابهة من زمن الكتابة." ² وفي تعريف آخر للمشهد يقول محمد بوعزة "يقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتجاوز فيما بينها مباشرة، دون التدخل السارد أو وساطته، وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي Récit scénique." ³ فالمشهد إذن يتجلى في الحوار القائم بين الشخصيات الروائية للتعبير عن الآراء المختلفة وردود الأفعال... ومنه نستطيع أن نحكم على طبيعة الشخصية وبناءها الروائي.

2.7 الوقفة:

التقنية الأخرى التي تشترك مع المشهد في إبطاء زمن السرد "تشترك الوقفة مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث... أي تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر." ⁴ والوقفه بدون شك هي الوصف عن طريق النظر والتأمل "الوصف تقنية زمنية، يصعب أن تخلو منها رواية ما" ⁵ وبهذا فإن هذا العنصر الزمني خاص بالوصف، فحينما تتوقف عجلة السرد بقطع السارد سير

¹—حميد حميداني: بنية النص السردى، ص78

²—حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص166

³—محمد بوعزة: تحليل النص السردى، ص95

⁴—حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص175

⁵—آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص138، 139

الأحداث إلى الأمام، يلجأ السارد إلى أسلوب الوصف لا بغض الطرف عن وصف أي شيء سواء كانت شخصيات أو أماكن أو غيرها....

8 الترتيب الزمني في رواية حبيبي داعشي:

نجد من خلال قراءتنا للرواية وتفحصها أنها تتضمن على استرجاع داخلي وتخص ذكر الأحداث السابقة في زمن غير بعيد في الرواية، أيضا استرجاع خارجي يخص إيراد أحداث حدثت قبل الحكيم. ومن بين الاسترجاع الخارجي الوارد نجد:

1.8 الاسترجاع الداخلي:

يعتبر الاسترجاع الداخلي مفارقة زمنية يستخدمها السارد في تحرير نصه الروائي، و نجد في "رواية حبيبي داعشي" كقول والدة ليلى أنها كانت متزوجة في الماضي، وهي بقولها تذكر وتحذر ليلى من أن زواجها انتهى. كما نجد أيضا استذكار آخر من طرف ليلى بطلّة الرواية "بعد قليل أمسكت حاسوبها الشخصي وفتحت ملف الصور الخاص بها هي ومحمود، الصور التي حرمت على نفسها مشاهدتها في الشهور الماضية. كانت تشاهد الصور وهي متذكّرة حديثها معه البارحة."¹ وكأن ليلى تعود بذكرياتها إلى الوراء إلى أيامها مع زوجها السابق إلى أيام مرت وانقضت.

كما نجد سميرة عند لقاءها مع ليلى ذكرت ما حدث لليلى سابقا مع مدير شركتها حيث قالت: "أنا أعلم سبب رحيلك من الشركة هو المدير المحترم الأستاذ ماجد، لا تتعجبي فلم تكوني الأولى حاول مع كثيرات من الزميلات، حتى معي."² كما نجد أن الساردة استرجعت ما مر على عمر في بضعة أسطر حيث قالت: "كانت الأسابيع الماضية عصبية على عمر، إهانة ليلى في آخر لقاء لهما أهدى آخر رمق فيه، فلم تعد لديه الرغبة في مساعدتها أو حتى مساعدة نفسه، وأصبح قدوم الليل بكوايبسه هو أكثر ما يرهقه."³

¹-الرواية:ص41

²-الرواية:ص47

³-الرواية:ص137

أيضا من الاستدكار الداخلي الوارد في الرواية نجد "دمعت عينا ليلى وهي تتذكر الماضي وتقول: وفي الماضي القريب لم أكن أطلب من زوجي شيئا سوى الحب، وكان يكفيني."¹

وهنا يتبين أن الساردة قد قامت باستدكار الأحداث والذكريات التي وقعت مع بطل وبطلة الرواية، وهذا ما قد أضاف للنص الروائي التسلسل والتتابع في سرد الأحداث وربطها مع بعضها.

2.8 الاسترجاع خارجي:

لقد قامت الساردة بعملية إيراد حدث سابق عن طريق العودة إلى أحداث خارج الرواية وهذا ما يعني بالاسترجاع الخارجي، ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي نذكر "في الماضي كنا نذهب دون اعتراض منكما."² وفي حدث آخر "هل تذكرين تلك القصص التي كنت تسردها علي في المساء قبل النوم؟ وتقولين لي إنني مثل الأطفال."³ ويعد كلاهما استرجاع خارجي بحيث أن كل ما ذكر لم يذكر في النص الروائي.

ومن أمثلة الرجوع إلى الماضي أيضا نذكر ما قص عمر على ليلى من أحداث وقعت له "كنت طالبا في كلية الألسن وكنت متفوقا في دراستي بسبب عشق اللغات، وأصبحت أحب الكلية أكثر بعدما رأيتها، إنها الفتاة التي أحببتها... طوال أربعة أعوام تمنيت أن أتكلم معها، أو حتى أن تنظر لي فقط."⁴ أيضا "تم تأديبي لمدة ستة أشهر بجميع الأدوات والويلات المتاحة حتى فهمت الرسالة أخيرا. خرجت من السجن بعد أن وقعت إقرار بعدم التعرض للدكتور وابنه وعدم أهليتي للعمل في الجامعة... عدت إلى البيت ولم أخرج من بابه لمدة شهرين أحاول استعادة نفسي وادميتي من جديد."⁵

وبهذا توضح لنا أن "هاجر عبد الصمد" قد حددت أهمية هذا الاسترجاع حيث ساهم في بناء النص الروائي، وربطه مع الأحداث اللاحقة وكأنها حلقات متتالية متسلسلة لا فجوات بين الأحداث والشخصيات.

¹ -الرواية:ص159

² -الرواية:ص17

³ -الرواية:ص33

⁴ -الرواية:ص147

⁵ -الرواية:ص149

3.8 الاستباق التمهيدي:

تبين لنا أن الروائية قد مهدت لكثير من الأحداث قبل حدوثها ونذكرها كالآتي :

"أخبرتها سميرة أنها تريد لقاءها لأجل أمر هام."¹ وهذا تمهيد للقاء ليلي وسميرة لغرض ما.

وأيضاً "لقد اقترب موعد السفر، يجب أن تجدن الأعذار المناسبة التي ستقلنها لذويك، يفترض أن يكون هذا آخر اجتماع لنا قبل سفر كـ، ولكن قبل موعد السفر بيومين سنجتمع و سنسافر لأحد الأماكن في مصر."² وهنا التمهيد واضح فالبنات ترتبن للفرار من بلدهن.

كما نجد أيضاً استباق تمهيدي في العديد من الأحداث وبهذا نخلص إلى أن الساردة قد عمدت بكثرة إلى هذا النوع من الاستباق ونذكر أيضاً:

" أخبرتها أم سلمان أن عملها سيكون في الترجمة كما هنا في مصر، وسيوفرون لها مسكناً مناسباً يليق بوضعها الاجتماعي."³

"ستتركها عدة أشهر حتى تعرف كل شيء تحتاجه ثم سيموت أبوها لأي سبب، وأخوها أيضاً ومن الوارد أمها كذلك، حتى لا يصبح لديها غير أحضاننا فتصبح كالعجيز بأيدينا وبما تملكه من إمكانيات."⁴
 "لم يتحمل عمر سماعها تتمنى الموت فقال: أعدك أن كل شيء سيصبح بخير وستعودين."⁵

4.8 الاستباق الإعلاني:

تظهر متعة التشويق هنا وتزيد من حماس القارئ وقد استخدمت الروائية هذا النوع من الاستشراف أكثر من الاستشراف السابق ذكره و أمثلة على هذا نذكر: "سأنتظر بعد ساعتين في المطعم الموجود آخر شارع بيتك، ولن أرحل حتى تأتين."⁶ يتضح لنا هنا الاستشراف الإعلاني فسميرة سبقت وقت اللقاء ومكانه.

¹ -الرواية:ص46

² -الرواية:ص66، 67

³ -الرواية:ص77

⁴ -الرواية:ص117

⁵ -الرواية:ص159

⁶ -الرواية:ص46

كما نجد أيضا: "سأخبر والدك أن يحدد معه موعدا في نهاية الأسبوع."¹ أيضا هنا الاستباق واضح فقد قامت سعاد بذكر موعد الزفاف قبل آوانه.

"...أنا بكل صراحة ودون أية مقدمات أقترح عليك أن تنضمي لتنظيم الدولة الإسلامية. قالت ليلى في دهشة: هل تقصدين داعش؟"² نقطة التغير هنا فقد طرحت سميرة اللغز المروي لاحقا في كلمة. ألا وهي "الدولة الإسلامية.

"أبي قال لأمي أنه سئم من رفضي لجميع العرسان وأنه حدد موعدا مع صديقه وابنه يوم الخميس ليأتوا لخطبتي. وقال أنه لن يقبل أي أسباب غير مقنعة هذه المرة."³ نجد هنا أن ليلى استبقت بذكر يوم زفافها.

وفي موضع آخر نجد: "سنذهب إلى اليمن وهناك أعرف رجلا سيساعدنا في الحصول على جوازي سفر بأسماء مختلفة لك ولي وبعدها سنذهب برا إلى السعودية مع إحدى الرحلات التي تذهب للعمرة، سنجلس بمكة قدر المستطاع حتى تنفذ جميع نقودنا ويسأم أبو سيف من مطاردتنا حينها سنعود."⁴

الملاحظ في الاستباق الإعلاني أن الساردة حددت الزمن بشكل واضح، كما أنها في بعض الأحيان تحدد المكان أيضا.

9 تسريع السرد في الرواية:

1.9 الخلاصة:

ظهرت تقنية "الخلاصة" في العديد من الأحداث التي قامت بتلخيصها الساردة، فقد لخصت أحداث ووقائع جرت في أشهر وسنوات في بضعة أسطر و نذكرها بالترتيب و هي كالتالي: "مرت عدة شهور من تلك الليلة، وكل شيء تغير، محمود لم يعد كما هو."⁵ حيث نجد هنا أن الساردة لخصت هنا أحداث الشهور الماضية في أسطر دون ذكر التفاصيل.

¹-الرواية:ص23

²-الرواية:ص48

³-الرواية:ص56

⁴-الرواية:ص175

⁵-الرواية:ص13

كذلك "مرت الشهور وليلى تجلس في البيت حبيسة غرفتها ترفض كل عروض العمل التي أتى بها والدها بمعارفه، وترفض الرد على صديقاتها ليممل الجميع بعد فترة... كانت تلك الفترة غاية القسوة على والديها اللذان كانا يشهدان وردتهما تذبل وهي في ريعان شبابها وليس بيدهما حيلة."¹ وهنا لخصت الروائية فترة طلاق ليلى من محمود.

"هل حقا مر عام من دونه و أنا بخير؟"² وهنا نجد أن الساردة لخصت سنة كاملة في تساؤل ليلى كونها بخير طيلة سنة كاملة دون زوجها السابق.

"مرت الأيام سريعا في التحضير لخطبة أيمن وأيضا زواج ليلى."³ لم تذكر التحضيرات للخطبة والعرس وإنما اكتفت الروائية بالإشارة إليها.

"طوال الأيام السابقة لم تجرؤ على الاتصال بعائلتها كانت تشتاق إليهم وتريد أن تطمئنهم عليها ولكن كانت تخشى ردة فعلهم."⁴ في هذه الفقرة تلخيص واضح على أن ليلى لم تكن تكلم أهلها منذ هروبها من المنزل إلى ديار داعش.

"مرت الأسابيع هادئة، وبدأ عمر يكسب ثقة ليلى تدريجيا وفي أحد الأيام، ذهبت إليه في مكتب أبي سيف لتسأله عن ترجمة بعض الكلمات."⁵ تم تلخيص ما مرت به كل من ليلى وعمر دون ذكر ما جرى، إلا أن الساردة اكتفت بذكرها "مرت الأسابيع..."

و"مر أسبوع وآخر ولم يعد عمر، ولم تجرؤ ليلى على السؤال عنه، بعدما رحل ذلك اليوم ندمت ندما شديدا على ما قالته."⁶

¹ -الرواية:ص45

² -الرواية:ص30

³ -الرواية:ص83

⁴ -الرواية:ص122

⁵ -الرواية:ص134

⁶ -الرواية:ص136

و"مرت الشهور وعمر يتحسن فيها ببطء، جسديا ونفسيا ولكن موقفه من ليلي لم يتحسن قط."¹

شفاء عمر من آلامه الصعبة والمرة التي طالت في أيام وشهور لخصتها في بضعة أسطر.

و"مرت الأيام وعمر يذوق ويلات العذاب في سجن أبي سيف ليجيره على الكلام وإخباره عن مكان ليلي."²

ما مر على عمر لم تذكر تفاصيله الروائية أثناء سردها واكتفت بتلخيصه في بضعة أسطر. و"مر شهران ونصف على ليلي وهي تنتظر عمر... كانت تلك أقسى الأوقات التي تمر بها... مر شهر رمضان سريعا ككل عام وأتى العيد."³ لخصت الساردة ما حدث ليلي وهي تنتظر عمر باستمرار فقد كان الأمل شمعتها في مواصلة الانتظار رغم خيبات الأمل فهي لطالما انتظرت مجيئه لكن دون جدوى.

نجد أيضا "مرت الشهور وتمت محاكمة القادة الداعشيين وإعدامهم، وبدأ عمر وليلي يشعران بقليل من الأمان ويوسعان تحركاتهما لكن بحذر شديد. بدأت الأيام تبتسم لهما من جديد."⁴ نهاية كابوس داعش وهذا ما قامت بذكره الساردة فقد استعادا كل من عمر وليلي بعض من الحرية.

بعد عودة ليلي وعمر كان عادل مريضا لكن الساردة لم تذكر مرضه إلى أن توفي وقالت :

"مرت الشهور تباعا وازداد مرض عادل حتى وافته المنية، وكان الأمر في غاية القسوة على ليلي وأيمن، وأيضا على عمر الذي كان يضعه في منزلة والده."⁵

أيضا في سياق آخر وبعد مرور الأيام وأنجبت ليلي بنتا "ملك" وأصبحت السعادة تغمر كل من أمها وأبيها إلا أن كابوس داعش طاردهم من جديد وحطم كل من أحلامهم الوردية وواقعهم الملون بوجود "ملك" ونجد الساردة تقول:

عام على خطف ملك وملاً اليأس قلوب الجميع حتى أمها لم تعد تستطيع تحمل جدران غرفتها فطلبت من أيمن أن تذهب في عمرة إلى بيت الله الحرام."⁶

و"تعاقت الفصول والسنوات ومعها الأحزان، وكبرت ملك وكبرت تساؤلاتها الكثيرة، التي لم تستطع ليلي أن

¹-الرواية:ص138

²-الرواية:ص195

³-الرواية:ص197، 198

⁴-الرواية:ص231، 232

⁵-الرواية:ص247

⁶-الرواية:ص279، 280

تجيبها عنها. كيف مات أبي؟ لماذا ليس لدينا عائلة؟ لماذا لا نعود إلى مصر من هؤلاء الذين خطفوني وأنا صغيرة؟ لماذا فعلوا ذلك؟ لماذا نتقل من مكان إلى آخر كل عام؟ لماذا يجب أن أعيش خائفة؟ بقيت تساؤلات ملك دون إجابة شافية، بقيت ذكرى حادثة قتل أبيها عالقة في جدار ذاكرتها بعيدا عن عقلها الواعي.¹

ساهمت الخلاصة هنا في تسريع السرد وتجاوز زمن الرواية من خلال عرض شامل للمشاهد وتقديم

الشخصيات وذلك لتجنب القارئ من وقوعه في الملل أثناء قراءته للرواية. وبهذا فإن الرواية لم تتعمق في الحديث عن بعض التفاصيل وفضلت التلخيص، فعملت على سد الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث، كما تقوم بالمرور السريع على الفترات الزمنية الطويلة.

2.9 الحذف:

اعتمدت الساردة على تقنية الحذف أيضا في تسريع السرد بحذف مدة زمنية من الحكى والإشارة إليها أو التلميح لها و نجد عدة مواضع الحذف في السرد وهي:

"السكرتيرة رحلت منذ ساعة وهو معه هاتف وأراد مني اللحاق بك قبل أن تغادري."² أشارت الروائية أن موضع الحدث كان بعد ساعة من رحيل السكرتيرة فقد تم حذف ما جرى خلال ساعة واكتفت بذكر وقت الحدث. ومنه

"هل علمت آخر الأخبار؟ منذ عدة أسابيع اشتكته إحدى الزميلات وفضحته وسط الزملاء."³ هنا لم تذكر الساردة التفاصيل التي وقعت لمدير عمل ليلي السابقة، وإنما أشارت إلى أن هناك أحداث وقعت ولم يتم ذكرها. ونجده في "مرت ساعة وهم ينتظرون، كانت أم سلمان في غاية التوتر فالخطة المتفق عليها تتمثل في أن يتقابلن جميعا في هذا المكان."⁴ اختزلت هنا وقت الانتظار.

و نجد مواضع حذف أخرى تمثلت في نقاط الحذف خلال السرد وهي

¹ -الرواية:ص301

² -الرواية:ص19

³ -الرواية:ص47

⁴ -الرواية:ص91

"الفرق كبير... إن كانت أوامرك فدعني أخبرك أنك هنا فقط لحمايتي ولست وصيا علي وعلى أفعالي فلا تأخذ حجما أكبر عن حجمك."¹

"ثم ترك ذراعها وخرج من الغرفة ومن البيت... ركب السيارة وغاب."² كذلك في:

"بعد مرور عشرة أيام..."³

مما سبق يتضح أن الروائية تستعمل الخلاصة والحذف من أجل التقليل من زمن القصة، حيث تسرد أحداثا استغرقت زمنا طويلا في أسطر قليلة أو في بضع كلمات.

10 إبطاء السرد:

1.10 المشهد:

المشهد وما عرف أيضا بالمقطع الحوارية و هو ما تزامن فيه زمن القصة زمن الخطاب معا ونجد أن الساردة قد استخدمت التقنية كثيرا، فقد لجأت إلى كثير من المقاطع الحوارية التي دارت بين الشخصيات في النص الروائي. وتتابعها بالترتيب التالي:

الحوار القائم بين ليلي وسها على الهاتف وفي هذا تقول ليلي:

"-ألا يمكنني التخلص منك حتى يوم الإجازة.

أجابتها سها:

-لا بالطبع، وكيف ستعيشين من دوني يوما بأكمله، أنا أشعر بالملل، ما رأيك في التزول والتسوق قليلا؟ويمكننا تناول الغذاء معا.

-ما هذا الفراغ؟ أليس لديك زوج وابن يشغلك عني؟فأنا لست متفرغة اليوم."⁴

حوار ليلي ومحمود:

¹-الرواية:ص135

²-الرواية:ص135

³-الرواية:ص256

⁴-الرواية:ص11

"عاد محمود في الخامسة والنصف مساءً، وعلامات المهم رسمت مسارات على وجهه فسألته ليلي عما به. فأخبرها أنها متاعب العمل. فابتسمت وقالت: حسناً يمكنك نسيان العمل الآن، لأرتدي ملابس لي لنخرج وتنسى كل شيء. فأجابها: لا أستطيع.

قالت ليلي وهي تم بالاعتراض:

-ولكن...

قاطعها محمود وهو يصرخ بها:

-قلت لك لا أستطيع، ألا يمكنك الشعور بي مرة واحدة؟ ألا تفكرين سوى بنفسك؟ أنت دون إحساس دون مشاعر؟¹

أيضاً ما دار بين ليلي ووالديها:

"-في الماضي كنا نذهب دون اعتراض منكما.

أجابت والدتها:

-في الماضي كنت متزوجة.

قالت ليلي بعدم فهم:

-وما الذي صنع الفارق؟

أشاحت والدتها برأسها وامتنعت عن الإجابة، فقال عادل:

-الذي يصنع الفارق أنك الآن مطلقة والعيون عليك، ماذا يقول الناس إذا علم أحد أنك ذهبت إلى الساحل بمفردك؟

-لست بمفردتي ولا يهمني ما يقوله الناس.² المطلقة في محل أنظار سلبية، محل القيل والقال في مجتمعنا، مهمشة في مجتمع جاهل والكل يراها منحنطة وسبيل للمتعة والاستغلال.

والملاحظ أن هذه المشاهد قد عملت على إبطاء السرد، فقد أحدث نوعاً من التساوي بين زمن الحكيم

وزمن الخطاب، فقد وفقت الساردة بين زماني الخطاب والسرد من خلال المشاهد التي أدرجتها في النص

¹-الرواية:ص13

²-الرواية:ص17

الروائي. وقد كان الحوار القائم بين " ليلي " " محمود"، "سها" و"والديها" حول موضوع طلاقها من محمود فقد كان الحدث البارز في حياة الشخصية الرئيسية.

وفي سياق آخر نجد ليلي و سعاد(أمها)

تقول سعاد:

"-ماذا تفعلين؟

-أتصفح بعض المواقع.

-وما أخبار العمل؟

-جيدة مثل كل يوم.

شبكت سعاد أصابعها في توتر وسألتها:

-وأخبار سها؟

ضحكت ليلي وهي تقول:

-أمي أخبريني ما الأمر دون مقدمات.

ابتسمت سعاد:

-فقط أريد أن أطمئن عليك.

-ثم؟

-هناك عريس تقدم لخطبتك، وأرجوك قبل أن ترفضه قابليه فقط.¹ ليلي وكأها كتلة هموم كانت ضحية

طلاق، فالكل ينظر إليها بنظرة سلبية وبالضبط هي الحقيقة المرة في حال مجتمعنا فكل مطلقة محل أنظار

سلبية. وبذلك كانت كعروس خشبية يجرها المجتمع والعرف كيفما يشاء.

أيضا هنا تصوير مشهد كسابقه يؤكد توافق الزمنين-القصة، الخطاب-الموضوع هذه المرة هي محاولة تزويج

ليلي من طرف عائلتها، فالطلاق كان لهم بمثابة عار جلبته ليلي لهم.

بعد الطلاق لم ينته محمود من سخافاتة وهذا ما دار بينه وبين ليلي:

كسؤال محمود لليلي:

¹-الرواية:ص22، 23

"هل هناك رجل في حياتك الفترة الماضية؟ هل أخطأت بشيء جعل والدك يظن بنا هذا الظن؟
-أنا لا أفهم ما تقوله.

-ليلي أرجوك، أنا منذ البارحة وأنا أحترق، أخبريني بالله عليك هل أخطأت الفترة الماضية مع أي رجل؟¹ وهنا يتوضح لنا أن المرأة المطلقة في مجتمعنا وكما صورته الساردة هي محل أنظار سلبية وكل الأعين عليها لا رحمة ولا شفقة جلهم من الحين والآخر يذكرها أنها مطلقة، وهذا ما انطبق على شخصية ليلي.

وهذا الجزء من النقاش الذي دار بينهما زاد الطين بلة، فبعد كل هذا قررت ليلي الفرار من هذا الواقع المر إلى واقع مرير دون درايتها. وهذا ما سنوضحه في النقاشات اللاحقة بين الشخصيات ومحورها ليلي. وفي هذه المرة نوضح المشهد الفاصل في حياة ليلي، هذا الحوار غير الأحداث وسيرها وزاد عنصر التشويق ولفت انتباه القارئ.

قول سميرة:

"بالطبع...ولكن ربما يكون لدي فرصة لك للموت أيضا، ولكن أن تصنعي فارقا بموتك.

ابتسمت ليلي بسخرية وقالت:

-هل ستقترحين مثلا أن انتحر وأطوي رسالة في معظفي أخبر الجميع فيها أن سبب انتحاري هو مديري في العمل وزوج صديقتي.

ضحكت سميرة وهي تقول:

-لديك خيال جيد يمكنك استغلاله في ابتداع طرق أفضل، ولكن ما سأقترحه ليس كذلك، أنا بكل صراحة ودون أية مقدمات أقترح عليك أن تنضمي لتنظيم لدولة الإسلامية.

قالت ليلي في دهشة:

-هل تقصدين داعش؟

-نعم ولكن اسمها الدولة الإسلامية، هم يطلقون عليها داعش لعدم اعترافهم أنها دولة إسلامية.² شخصية سميرة المرأة التي لطالما تلقت الاهانات والنظرات السلبية من طرف مجتمعها كونها "عانس" بشخصيتها الضعيفة

¹-الرواية:ص43

²-الرواية:ص48

حاولت الإقناع والاقتناع بصورة داعش المرسومة في مخيلتها وكأها الحقيقة؛ فسميرة حاولت أن تقنع ليلى بالانضمام إلى التنظيم.

نلاحظ من خلال المشاهد السابقة أن الساردة وفقت بين زمي الخطاب والقصة، فكل منهما يكمل الآخر بتسلسل الأحداث الروائية. من طلاق ليلى إلى ملجئها إلى المنظمة الإرهابية، وتتواصل الأحداث والمفاجآت وهذا ما يتضح في المشاهد التالية:

"جلست ليلى على أحد المقاعد وهي تنظر حولها وتتساءل:

- أين الجميع؟ أجابت سميرة:

- سيأتون في موعدهم لم تتأخر أم سلمان عن موعدها أبدا.

- من أم سلمان؟

- هي المسؤولة عنا وعن إنهاء ترتيبات السفر.

- وما اسمها؟ "أم سلمان" هذا ليس اسم.

- هي لم نخبرنا سوى هذا الاسم، وترتدي النقاب أيضا ولا تخلعه أبدا.

تعجبت ليلى وقالت:

لماذا؟

- تقول أن هذه إجراءات أمنية.¹ نفسية شخصية ليلى هنا بدا عليها الخوف والقلق فيما ينتظرها من المجهول القادم ففي كل مرة تسأل ولا تصل إلى الإجابة التي تبحث عنها. فهذا المشهد يبين لنا الخوف والهلع المكبوت داخل ليلى.

وفي مشهد آخر نجد أيضا ليلى هي التي تصنع الحدث أو بالأحرى هي بطلة المشاهد كلها حيث تقول: "

كيف سنعبّر إلى سوريا؟

قال السائق بلا مبالاة:

- سنسير إلى الحدود حتى نصل إلى معبر جرابلس في حلب وهو تحت سيطرة الخلافة، ومنه سنعبّر إلى سوريا بإذن الله.²

¹- الرواية: ص 64، 65

²- الرواية: ص 103

الآن تتغير أحداث الرواية فمن مجتمع ليلى المر إلى واقع مرير؛ واقع الإرهاب وأفعاله الشنيعة وهنا نوضح أهم المشاهد والنقاشات الحوارية التي دارت في تلك المنظمة كالتالي:

"مرحبا بك يا أخت ليلى، حمدا لله على سلامة وصولك.

كانت ليلى تريد أن تجيبه، ولكن لم يخرج من حنجرتها سوى صوت مرتعش يقول:

-أشكرك.¹ هنا أيضا يتبين أن الخوف المسيطر على ليلى فهي وصلت إلى مكان لا تعرف عنه شيء. فهنا نفسية الشخصية بدت أيضا في حالة قلق وخوف وذلك من خلال نبرة صوتها حين قالت الساردة "لم يخرج من حنجرتها سوى صوت مرتعش." كذلك محاولة داعش أن تبعد نفسها عن الدين الإسلامي، ففي هذا المشهد يظهر "أبو سيف" وهو يلقي التحية "مرحبا يا أخت ليلى" "بدل السلام عليكم". وفي حوار آخر دار بين "أم سيف" و"ليلى" نجد:

"قالت ليلى موجهة الكلام لأم سيف:

-ألا تتكلمان العربية؟

-لا، وهذا أفضل حتى لا تفهمان ما يقال داخل جدران البيت.

حركت ليلى رأسها متفهمة ثم قالت:

-لماذا لا تتناولين الطعام مع أبي سيف.

ابتسمت أم سيف وأجابتها:

-أبو سيف رجل مشغول لا يبقى في المنزل إلا قليلا، ولكننا نتناول وجبة العشاء سويا.

-هل لديكما أطفال؟

-لا لم يرزقنا الله بالأطفال.²

من خلال هذا المقطع الحواري يتبين أن ليلى تحاول فك شفرات البيت المتواجدة فيه فقد طرحت عدة أسئلة على "أم سيف" وكأنها غير مرتاحة في المكان المتواجدة فيه. أما المقطع الموالي فيتضح من خلاله نية "أم سيف" وزوجها "الخبثية" اتجاه ليلى فكان النية الحقيقية لداعش اتجاه المرأة واضحة.

¹-الرواية:ص106

²-الرواية:ص119

- "كانت أم سيف تريد أن تعرف رأي ليلى في الزواج مرة أخرى بناء على طلب أبي سيف فقالت ليلي -هل كنت تحبين زوجك السابق؟
- كثيرا.
- ألم تفكري في الزواج مرة أخرى؟
- لقد هربت من مصر كي لا أتزوج مرة أخرى.
- لماذا؟
- إن كان قلبي معلقا برجل فكيف أتزوج رجلا آخر؟
- ابتسمت أم سيف وهي تقول:
- هل هي لعنة الفراغ أم ماذا؟
- استفهمت ليلي وقالت:
- ما الذي تقصدينه؟
- الأخ عمر أيضا وفي لحبه القدم...¹

لعل استخدام المرأة في التنظيم الإرهابي خطوة ونقطة بداية لحياة أخرى، وهذا ما تحاول فعله "أم سلمان" فقد استدرجت ليلي خطوة بخطوة محاولة كسب ثقتها للإيقاع بها. فنظرة الذئاب البشرية تفترس أجساد النساء.

وفي سياق آخر دار حديث هذه المرة بين "ليلي" و"عمر":

- "-لقد جئت إليك لتتقديني ولكنك واحد منهم، أنت حيوان مثلهم، أنتم أوغاد، كيف جئت إلى وكركم وخذعتموني؟ ماذا فعلت بنفسي؟
- أرجوك استمع لي، أقسم لك لن يمس أحد منك شعرة ما دام بي نفس، ولكن اهدئي أرجوك."²

من خلال هذا المشهد يتبين للقارئ أن ليلي عرفت حقيقة الأمر، علمت بما يجري حولها وأنها مجرد رهينة هناك؛ فلا تعدو نظرة داعش إلى المرأة سوى كونها جسد بلا روح، فقد وضحت الرواية الوجه الآخر

¹-الرواية:ص127

²-الرواية:ص143

لداعش الذي ينظر للمرأة على أنها أداة متعة لا غير فيين ليلة وضحاها وجدت ليلي نفسها "عاهرة". وهنا يتبين الوجه الحقيقي لداعش.

مع تطور الأحداث ووعده عمر ليلي بمساعدتها للهروب والعودة إلى أهلها دون علم أبي سيف وجماعته نجد مرة أخرى ليلي وعمر في حوار آخر:

"يجب أن لا تتصلي بأحد يعرفك حتى نعود إلى مصر.

—سيفلقون علي كثيرا وأمي قد تمرض كما حدث في المرة الأولى.

—لا تقلقي، لقد أرسلت إلى أخيك رسالة أطمئنه بها عليك، وأعلمته أنك لن تستطيعي الاتصال بهم الفترة القادمة.¹

يتوضح هنا أن لداعش أيادي خارجية أينما كانوا سيعثرون عليهم؛ فالتنظيم الإرهابي متواجد في كل أنحاء العالم. فالأمر الواقعي الآخر الذي تصوره الرواية هو حقيقة التنظيم الذي سيطر على مساحة شاسعة من الوطن العربي.

بعد كل هذا وذاك وفي عمر بوعده لها وعاد بها إلى بيتها وهي زوجته على سنة الله ورسوله: "كان أيمن أول من تكلم وقال:

—معقول؟ أهذه أنت ليلي؟

ثم ركض باتجاهها وعانقها بقوة وهي تبكي على كتفيه وتقول:

—سامحي... أرجوكم سامحوني.²

وفي حديث جمع كل من "ليلي" و "محمود" مرة أخرى في ظروف أخرى:

"—كنت أعتقد أن والدك لن يسمح ببقائك متزوجة من عمر.

—أنا وعمر لن يفرقنا سوى الموت.

—هنيئا لكما. صمت قليلا ثم قال: ابنتك تشبهك كثيرا.

—دعك من ابنتي وأخبرني، هل ماجد حقا ابنك؟

¹—الرواية:ص177

²—الرواية:ص222، 223

- لك كل الحق في التعجب، فعمره كبير.

- طفل بهذا العمر لا بد أن وأن تكون أُنجبته ونحن متزوجان، ومعلوماً تقول إننا لم ننجب قط.

- نعم أُنجبته من أخرى.

- أنت تمزح؟ هل كنت عمياء إلى ذلك الحد؟¹

صورة المجتمع في هذه الرواية كثيرة بكل أشكال الظلام والفساد المتنوعة وقد فصلنا الحديث من قبل في نظرة المجتمع إلى المرأة المطلقة بل وحتى نظرة الأهل إليها والتضييق عليها.

في حوار آخر بين "ماجد" و"أبيه-محمود"

"-أريد الزواج.

-أخيراً!

-لقد وافقت أخيراً أن نطلبها يدها من خالها.

-حسناً إذن، ولكن من هي هذه الفتاة التي سحرتك وسلبت عقلك قبل قلبك؟

-اسمها ملك محمد سعيد، وخالها طيب مشهور اسمه أيمن عادل المهدي.

-أهي ملك ملك؟²

وظفت "هاجر عبد الصمد" تقنية المشهد لأنها تفسح المجال للشخصيات لعرض وجهة نظرها وأرائها؛ لأن هذه التقنية تتطلب شخصين أو أكثر لإدارة الحديث، حيث يفسح المجال للشخصية. وقد وظفتها بنسبة كبيرة في سرد الأحداث، فهي تعرف تفاصيل حديث الشخصيات بدقة، فأحداث الرواية روتها الساردة بحد ذاتها. إذن فالمشهد يكمن في الحوار القائم بين الشخصيات التي تعبر عن نفسها فتصبح أكثر واقعية داخل النص الروائي.

¹-الرواية:ص243

²-الرواية:ص311

وبهذا يمكننا أن نقول أن السارد يلجأ إلى توظيف "المشهد" من أجل خلق توافق بين الحكاية وزمن الخطاب، وكذلك إمكانية إطلاع القارئ على أفكار الشخصيات.

2.10. الوقفة:

هذه التقنية لم تجسدها "هاجر عبد الصمد" كثيرا عكس تقنية المشهد حيث نجد بعض من الوقفات الواصفة ومنها: "كانت تتمشى في الحديقة المضاءة بالأنوار الهادئة وهي تشاهد أنواع النباتات المزروعة، ويصل إلى مسامعها صوت الحراس بالخارج."¹

وكذلك "في ليلة الخامس والعشرين بعد صلاة المغرب كانت ليلى تقف عند بوابة الملك فهد تراقب الحمام وهو يتناول الحبوب الذي يلقيه له الناس، وكأنه يشاركهم إفطارهم. وسط انشغالها بالطيور شعرت بأحدهم يقترب منها، نظرت لتجده رجلا نحيفا جدا، غائر العينين، يحيطهما السواد، وشفتان متشققتان، ذو بشرة باهتة، يرتدي الزي السعودي، تالقت عيونهما، فإذا بالدموع تنهمر من عينيه، وقف أمامها وقال: ليلى، أنا عمر!"²

و"حلق الدهول في سماء الغرفة وخيم معه صمت ثقيل، وقف أيمن وعادل متحمدين عاجزين عن الحركة أمام المفاجأة. ليلى تقف أمامهما ودمعة متحجرة على أطراف عينيها تحاول السقوط."³

وبذلك نجد أن رواية "حبيبي داعشي" لم تحتوي على الكثير من الوقفات الواصفة التي تساعد على إبطاء السرد، فنجد أن الساردة لم تعتمد على هذه التقنية كثيرا فهي لم تلجأ إلى الوصف كثيرا لأنها كثيرا ما اعتمدت على التنقل والترحال. فأحداث الرواية بأكملها لم تكن في مكان واحد بل في عدة أماكن ذكرتها الساردة أثناء سردها، لكن دورها كان كاف في سير أحداث الرواية حيث زادت من تشويق القارئ لاستكمالها ومعرفة أحداثها ومحتواها. وإنما أبدعت في التشكيلات الزمنية وهذا ما ظهر في الرواية فنجد

¹-الرواية:ص108

²-المرجع نفسه:ص216

³-المرجع نفسه:ص222

للاسترجاع ترددا كثيرا وللاستباق أيضا على عكس الوقفة، لكنها أظهرت تفوقا في المشهد وتوظيف الحذف والخلاصة بنسبة كبيرة.

ثانيا: البنية المكانية في رواية "حبيبي داعشي"

1 مفهوم المكان:

تتعدد تعريفات المكان وتختلف من مجال لآخر، فلا تشمل مجال النصوص السردية فقط، فالمكان له أهميته كواقع في حياة الإنسان، ثم إن له وجود في عالم الأدب والرياضيات والهندسة والفلسفة ولهذا سنحاول رصد بعض التعريفات المتعلقة به في أبرز المجالات.

1.1 المكان لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور أن "المكان: الموضع، والجمع أمكنة... وأماكن جمع الجمع..."¹ وجاء في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي أن "المكان في أصل تقدير الفعل: مَفْعَل، لأنه موضع للكينونة..."²

ومنه فقد ورد المكان في المعاجم الغوية بمعنى الموضع.

2.1 المكان في النقد:

لا يمكننا تحديد مفهوم المكان في الأدب والنقد دون المرور على كتاب "جماليات المكان" لغاستون باشلار الذي يعد مرجعا هاما في الدراسات النقدية ذلك أنه حاول مقارنة الصورة الشعرية انطلاقا من معطيات الفلسفة الظاهرية وابعثه خيالا خالصا، ليست كل الصور الشعرية بل "الصور البسيطة للمكان المناسب... إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميز"³، فقد حاول باشلار في كتابه هذا أن يبرز أن المكان الذي يميل إليه الخيال لا بد أن تربط بينهما علاقة، وهي سببية معللة غير اعتباطية.

¹ - ابن منظور: لسان العرب، المجلد 7، مادة (م، ك، ن)، ص 995.

² - الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح عبد الحميد هندواي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، المجلد 4، ط 1، 2003، ص 161.

³ - غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط 2، 1984، ص 31.

أما "يوري لوثمان" فيرى بأن المكان هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة... الخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المؤلفة/العادية مثل الاتصال / المسافة"¹، وباعتبار اللغة نظاما من العلاقات القائمة على قوانين يمكنها تحويل العالم إلى أنساق ينشأ مصطلح "المكان الفني" عنده فيرى أن "العمل الفني مكان محدد المساحة (اللوحة الفنية أو التمثال أو القصيدة أو الرواية)، فمن جانب يشغل العمل الفني حيزا معينا في الكون الفسيح ولكنه من جانب آخر... يمثل في هذا الحيز المحدود حقيقة أوسع منه وأشمل هي العالم اللامتناهي"².

فانطلاقا من اعتبار النص مكانا يشغل مكانا ويحتوي على مكان أو مجموعة أمكنة تنشأ علاقات لا متناهية داخل نسق النص، هذا على مستوى المكان الفني، أما المكان بلعباره حقيقة فيرى أنه يؤثر على النفس "فلا يوجد مكان فارغ أو سلبى ويحمل المكان في طياته قيما تنتج من التنظيم المعماري... فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجؤون إليه"³، فمعمارية المكان وخصائصه الهندسية لها تأثيرا في سيكولوجية الإنسان وتصرفاته ونضرب مثلا بالاتساع الذي يمنح الإنسان حرية في الحركة عكس الضيق.

3.1 المكان في علم السرد:

نتطرق إلى تعريف المكان في علم السرد باعتباره عنصرا هاما في البناء السردى بل وشرطا فيه أيضا فلا يمكن وجود عمل سردي حكائي دون تحديد المكان فيه، وهو بذلك يحمل معنى ودلالة معينة.

نجد جيرالد برنس في قاموس السرديات يستعمل مصطلح الفضاء، ويقول بأن "المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة (الإطار setting، فضاء القصة Story space).. وعلى الرغم من إمكانية السرد دون الإحالة إلى فضاء القصة... فإن الفضاء يمكن أن يؤدي دورا هاما في السرد، ويمكن للملامح الفضائية السالفة الذكر أو الصلات القائمة بينها، أن تكون دالة وتؤدي وظيفة موضوعاتية وبنوية أو تكون أداة تشخيص"⁴؛ من هنا نرى بأن المكان في عالم السرد هو موقع الأحداث وأن تحديد الكاتب للملامح فضاء القصة يساعد القارئ في عملية التأويل للأحداث وفهمها وبالتالي يكون حضوره وتحديدده ذا وظيفة وأبعاد.

¹ - سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1988، ص69.

² - المرجع نفسه: ص65.

³ - سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، ص63.

⁴ - جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص182.

كما نجد في معجم السرديات لمحمد القاضي وآخرين أن "المقصود بالفضاء التخيلي المعطيات التي لها بالأعمال المتخيلة صلة"¹، وانطلاقاً من هذا المفهوم الواسع تدرج جملة من المصطلحات لكل منها دلالتها الخاصة فضاء، مرجعي، دال والديكور والمسار و مكان الذي هو "مايصوغه النص السردى أما ما تعودنا أن نربط بينه وبين حقيقة المكان كما هو في واقع البشر أو كما يفترض أن يكون، فمن غير الصواب اللهم إلا في الجمالية الواقعية... ففيها تحيل الأماكن المذكورة إلا أماكن حقيقية..."² ومنه تصبح الأماكن في السرد مرتبطة بالعالم المتخيل وليست دائماً ما تحيل على أماكن حقيقية إلا في الروايات الواقعية ويمكننا أن نرصد اختلافاً بين مصطلحي الفضاء والمكان سنحدده فيما بعد.

أما حسن بحراوي فيرى بأن "الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندرکها بالبصر والسمع... وكما يرتبط الفضاء الروائي بزمن القصة فإنه يقيم صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص..."³، وبحراوي هنا يذهب مذهب يوري لوتمان في تحديد دور اللغة وعلاقتها في تشكيل الفضاء في النص الروائي، وأنه ليس مدرکاً بالحواس بل متخيلاً، كما لا يغفل علاقته بمكونات السرد الأخرى ومن ذلك الشخصيات والأحداث وكذا الزمن.

وقد خصص حميد حميداني جزءاً من كتابه للحديث عن الفضاء الحكائي مبيناً أن البحث فيه حديث نوعاً ما كما يقر بأن "الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع لا تقدم مفهوماً واحداً للفضاء، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة ومنها ما يقتصر على تصور واحد"⁴ ميرزا وجود اختلاف بوصف الفضاء معادلاً للمكان وبين الفضاء النصي والدلالي والفضاء كمنظور أو رؤية، ونقتصر في هذا العنصر على تحديد مفهوم المكان بوصفه معادلاً للفضاء عند لحميداني وفي هذا السياق يفهم الفضاء "على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكى عامة ويطلق عليه الفضاء الجغرافي... فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة."⁵

¹ - محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة لدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص 306.

² - المرجع نفسه: ص 309، 310.

³ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 29.

⁴ - حميد لحميداني: بنية النص السردى، ص 53.

⁵ - المرجع نفسه: ص 53، 54.

ومن هذا المنطلق يصبح المكان دالا على مكان أو حيز جغرافي موجود مسبقا في الخيال ومن ثمة في القصة والرواية، والكاتب يخلق هذا المكان وفق تصوراتهِ ويحرك شخصياته ويتحكم فيه.

أما غالب هسا الذي ترجم كتاب جماليات المكان ل غاستون باشلار فيقول في مقدمة ترجمته "المكان بالنسبة لي يحمل خصوصية قومية، كما يعبر عن رؤية... وعندما قرأت هذا الكتاب تبين لي أن المكانية تذهب إلى أبعد من ذلك وعي أكثر تحديدا... المكان هو المكان الكليه... أي بيت الطفولة... فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور"¹

يحدد ياسين النصير أيضا في كتابه "الرواية والمكان" مفهوم المكان وأهميته كمكون سردي عامة وروائي خاصة فيقول: "المكان عندي مفهوم واضح، يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه... المكان في العمل الفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمر غائرة في الذات الاجتماعية"²، من هنا يبرز بأنه موقع تفاعلات الإنسان المختلفة مع ذاته أو غيره أما المكان في العمل الفني فلا بد أن يحمل مدلولاً اجتماعياً يجسد تلك التفاعلات.

وفي ظل التداخل الاصطلاحي بين مصطلح المكان والفضاء نجد بعد الملك مرتاض يستعمل مصطلحا آخر للدلالة على المفهوم نفسه وهو مصطلح "الحيز" فيقول: "حتى لا نكرر كل ما قررناه من ذي قبل أن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى التواء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"³ وهنا يفسر مرتاض سبب اختياره مصطلح الحيز على حساب مصطلح الفضاء ذلك أن الأخير يعبر عن فراغ فقط فلا يكون واضح الأبعاد والشكل والمعالم، ويفرق مرتاض مصطلح الحيز الأدبي عن الجغرافيا فيقول أنه "مظهر من مظاهر الجغرافيا ولكنه ليس بها. وقل إن شئت أنه أكبر من الجغرافيا مساحة وأشسع بعدا فهو امتداد وهو ارتفاع

¹ - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 06.

² - ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ص 16، 17.

³ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 121.

وهو انخفاض... وهو عوالم لا حدود. لها...¹ من هنا يصبح الحيز الأدبي لا متناهيًا في الكبر وبذلك لا يمكن أن يدل عليه الفراغ الذي يمثله مصطلح الفضاء.

ولم يغفل مرتاض عن تأكيد إهمال النقاد العرب لهذا الجانب في دراساتهم النقدية عدا حميد لحميداني حيث ذكر إدراجه لعنصر الفضائي الحكائي في كتابة بنية النص السردي.

نخلص إلى أن النقاد العرب المعاصرين قد تطرقوا إلى توضيح مفهوم المكان في تجاربهم النقدية المختلفة خصوصًا التي تنتمي إلى السرديات وهذا بوصف المكان مكونًا هامًا في كل خطاب سردي وله علاقة مع مختلف العناصر الفنية للعمل الأدبي وباقي مكونات الخطاب السردي، فما يمكننا أن نلاحظه هو تمخض جملة من المصطلحات كالفضاء والمسار والحيز واختلاف النقاد حولها، لذلك سنتطرق إلى توضيح التداخل والعلاقة بينها.

2 بين مصطلح المكان، الفضاء والحيز:

لقد رأينا في التعريف الاصطلاحي للمكان تعددًا في وجهات النظر والآراء النقدية خصوصًا من جانب المصطلح؛ إذ نجد استعمالًا لثلاث مصطلحات: المكان، الفضاء، الحيز، وقبل تحديد الفرق أو التداخل بين المصطلحات الثلاثة نحدد المفهوم اللغوي للفضاء والحيز.

جاء في المعجم الوسيط أن الفضاء: "ما اتسع من الأرض والفضاء الخالي من الأرض والفضاء من الدار ما اتسع من الأرض أمامها والفضاء ما بين الكواكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلا الله".²

وورد في المعجم نفسه: "الحيز: كل جمع منضم بعضه إلى بعض. والحيز المكان والحيز من الدار ما انضم إليها من المرافق والمنافع. ويقال هو في حيز فلان: في كنفه"³، ومنه يأخذ الفضاء في اللغة معنى الاتصال والشساعة أما الحيز فيأخذ معنى الانضمام والترابط والجمع.

من هنا يمكننا أن نلاحظ الفرق اللغوي بين الألفاظ الثلاثة، أما في المعنى الاصطلاحي فقد اهتم بعض النقاد بالتمييز بين دلالة المصطلحات الثلاثة أو مصطلحين اثنين على الأقل، على غرار حميد لحميداني في كتابه

¹ -عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص123.

² - ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، 694.

³ -المرجع نفسه : ص206.

بنية النص السردي في عنصر عنوانه "نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان"، ويصرح بأن هذا العنصر قليل ونادر الوجود في الدراسات النقدية العربية بقوله: "لم نصادف ضمن الأبحاث التي اطلعنا عليها دراسات تميز بشكل دقيق بين الفضاء والمكان ويبدو أن هذا التمييز ضروري"¹، ثم يبين لحميداني بأن المكان في الرواية ضروري وغالبا ما يكون مرتبطا بالوصف، وأن أحداث الرواية لا تجري في مكان واحد فحسب بل في عدة أماكن، والعدد يختلف من رواية إلى أخرى، وقد يكون وصف المكان الواحد من زوايا مختلفة أو في مواضع مختلفة داخله، وبين تعدد الأماكن واختلاف زاوية الوصف أو النظر يتشكل الفضاء؛ حيث يرى الناقد بأن "مجموع هذه الأماكن هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، ومادامت الأماكن في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا..."²، فالعلاقة بين المكان والفضاء حسب لحميداني هي علاقة جزء من كل بحيث أن مجموع الأماكن في الرواية يشكل "فضاء الرواية".

ويوضح لحميداني أن مصطلح الفضاء يتخذ في سياق الحديث نفسه أربعة أشكال: الفضاء الجغرافي وفضاء النص والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور، بحيث أن الأول يقابل مفهوم المكان الذي تقع في الأحداث ويتحرك فيه الأبطال، أما الثاني فمتعلق بالمكان والمساحة التي تتخذها الكلمات والأحرف الطباعية، أما الثالث فرمبسط بدلالة الصور والألفاظ، أما الفضاء كمنظور فيتعلق بهيمنة الراوي على عالمه الخائبي³؛ وما يفيدنا من هذه الأشكال هو الفضاء الجغرافي الذي يمثل المكان، وبالتالي مجموع الفضاءات الجغرافية في الرواية يشكلها فضاءها العام باعتباره المكان المجسد الذي يخلقه الكاتب داخل العمل، ويبقى الفضاء من منظور لحميداني أشمل من المكان.

وغير بعيد عن هذا الطرح نجد سعيد يقطين يؤكد دقة مصطلح الفضاء أكثر من المكان، ويرى بأن "الفضاء أعم من المكان لأنه يشير إلى ما هو أعمق وأبعد في التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا إنه يسمح لنا بالحروف فضاءات تتعدى المحدد والمجسد لمعاقبة التخيلي والذهني... ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة

¹ - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 62.

² - المرجع نفسه: ص 63.

³ - ينظر، لمرجع نفسه: ص 62.

الفضاء"¹، ومنه يتضح التوافق بين رؤية حميداني وسعيد يقطين في كون الفضاء الجغرافي المحدد يمثل المكان في حين أن الفضاء أكثر اتساعا وشمولا.

أما حسن بجراوي فيرى بأن "الفضاء في الرواية ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجرى فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها"². ومنه يرتبط الفضاء في الرواية بالشخصيات ارتباطا وثيقا ويتحدد وفق وجهة نظر الشخصية لأنها تتحرك فيه، وأن الفضاء لا يمثل الرقعة الجغرافية فحسب بل وحتى الديكور والأشكال ويتحدد من خلال وجهات نظر الشخصيات والراوي، ويستعمل المصطلحين معا.

أما مصطلح الحيز الذي فضل استعماله مرتاض وأكد على ضرورة توظيفه بدل مصطلح الفضاء فيقول: "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي "espace_space" في كل كتاباتنا الأخيرة..."³ وهذا يدل على الفضاء يدل على الفراغ، وأن الحيز مفهوم مكاني بالضرورة؛ مشيرا إلى سوء الترجمة بالعربية كما أنه لا يفصله عن الوصف مثلما قال حميداني أيضا.

والحيز حسب مرتاض لا يعني الحيز الجغرافي أو المكان بوصفه جغرافيا وإنما يرى بأن له مظهران: مظهر جغرافي ومظهر خلفي، وكما ذكرنا من قبل فإن الحيز الأدبي عند مرتاض ليس هو الجغرافيا بل أكبر منها، أما المظهر الخلفي للحيز فيمثل تشكل "الحيز بواسطة كثير من الأدوات لغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان... وذلك بالتعبير عنها تعبيرا غير مباشر مثل قول القائل في أي كتابة روائية: سافر... خرج، دخل..."⁴ وغيرها من الأفعال التي تدل على الحركة والترحال وتغيير المكان وتوحي عليها وهو (الحيز الإيحائي عند جينيت).

وبناء على هذا يمكننا أن نرى بأن المكان بوصفه جغرافيا جزء من الحيز الذي هو نظير الفضاء ونستدل على هذا بقول مرتاض: "وإذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية... حيث يغتذي الحيز من مشكلات البناء الروائي

¹ - سعيد يقطين: قال الراوي، ص24.

² - حسن بجراوي : بنية الشكل الروائي، ص31.

³ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص121.

⁴ - المرجع نفسه: ص124.

كالزمان والشخصيه واللغة...¹، ويرى بأن ترتيب المكان ثم الفضاء ثم الحيز هو المناسب، فالمكان هو الجغرافيا والفضاء يدل بالضرورة على الفراغ والحيز يشملهما معا.

نخلص إلى أن الفضاء الروائي أو الحيز الروائي _حسب مرتاض_ أعم وأشمل من المكان، فالعلاقة بينهما علاقة جزء من كل، وأن مجموع الأمكنة والأفعال الدالة عليها هو ما يشكل فضاء الرواية وحيزها.

3 أهمية المكان:

لقد رأينا أن المكان وبالرغم من قلة الاهتمام به مقارنة بباقي مكونات الخ طاب السردى إلا أنه يمثل عنصرا هاما به، وأنا لا يمكن أن نغفله في الدراسة والتحليل لأنه يرتبط بالنص وباقي عناصر السرد؛ وليس للمكان حضور اعتباطي للملئ الفراغ فقط بل له أبعاد ووظائف وأهمية ودلالات مختلفة تساعد القارئ في تأويله وفهمه للنص الأدبي روائيا كان أو غير روائي وتصوره للأحداث انطلاقا من تشخيص المكان ووصفه.

وبعد أن بدأ اهتمام النقاد والدارسين بالمكان وقيمه الجمالية أصبحنا نلاحظ تأكيدهم على أهميته في النصوص؛ فنجد هنري متران "يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكى لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل للحقيقة"²، فالمكان هنا يقرب القصة إلى الواقع الحقيقي ويجعلها قريبة منه في ذهن القارئ، من جهة أخرى يرى شارل غريفيل أن "الفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يد المؤلف"³ ويرهن ذلك بأن أي إشارة لمكان ما في الرواية تدل مباشرة على أحداث وقعت أو ستقع فيها.

إن أهمية المكان عند حميداني لا تختلف عما ذكره هنري متران، فيرى أن المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعتها... وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين "⁴، ويؤكد أن هذه الرواية تتحد أكثر في الروايات الواقعية ويضرب مثلا بروايات نجيب محفوظ التي يصف فيها الأماكن والشوارع والأحياء وغيرها من الأماكن الواقعية الموصوفة بدقة، وقد نجد في بعض الروايات الأخرى إشارات إليه فقط، وسواء كان الوصف دقيقا قريبا من الواقع أو إشارات فقط فإن الفضاء الروائي سيتشكل لا محالة.

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص125.

² - حميد حميداني: بنية النص السردى، ص65.

³ - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص30.

⁴ - حميد حميداني: بنية النص السردى، ص65.

من هنا نرى بأن المكان يتجاوز كونه إضافة أو ديكورا فقط فهو في " الرواية يمكنه أن يصبح محمدا أساسيا للمادة المكانية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول، في النهاية، إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"¹، إذن فالمكان ليس ديكورا أو أثاثا أو وصفا لعناصر جامدة فحسب بل هو عنصر أساسي تبرز محورته في التأثير والتأثر الحاصل بينه وبين الشخصيات، فكما ذكرنا سابقا أن طبيعة المكان وجغرافيته وهندسته وروحانيته تؤثر حتما على سيكولوجية الأشخاص حقيقة ومن ثمة الشخصيات في الرواية.

نضرب مثلا بالملعب الذي يبعث في النفس روح الحماس ولعب الرياضة، أو المسجد الذي يزيد من القرب إلى الله وغيرها من الأماكن، والرأي نفسه يقول به محمد عزام فيرى أن دراسة أهمية المكان "تنشق في الرواية من كونها مرشدا إلى نماذج أكثر دلالة على الحياة وإسهاما في تطوير الإبداع الروائي... ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ ودون مكان... ومن هنا تأتي أهمية المكان... إلى جانب العناصر الفنية الأخرى."²

يمكننا القول أن للمكان أهمية في تشكيل البناء السردى، وأنه عنصر فاعل في الرواية وتطورها وبنائها من خلال تأثيره على الشخصيات وكذا من خلال أبعاده ودلالاته المختلفة بعيدا عن تجسيده ديكورا جامدا فقط، وأيضاً من خلال كونه موقع الأحداث، ومنه يأت المكان محملا بدلالات يتبينها القارئ ويغوص في تأويلها محمدا القيمة الفنية والجمالية لكل مكان يذكر في الرواية أو تقع فيه أحداثها، وبالتالي لا يمكننا فصله عن باقي مكونات البناء السردى.

4 علاقة المكان بعناصر البناء السردى:

لا يكون المكان في أي نص سردي بمعزل عن باقي مكونات البناء السردى، سواء كان ذلك في الرواية أو القصة أو غيرها من الأنواع السردية؛ فهناك ترابط شامل بين مختلف عناصر البنية السردية، وهناك علاقات ثنائية تربط كل عنصر بآخر؛ كالزمن والمكان، المكان والشخصيات، الأحداث والمكان وغيرها، ونحدد كالاتي:

¹ - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص33.

² - محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص111.

1.4 علاقة المكان بالزمن:

إن ثنائية الزمان والمكان حاضرة في كل الأعمال الأدبية السردية، ومن ثمة تكون حاضرة في الدراسات النقدية لتبرز العلاقة الجدلية بينهما.

يرى غاستون باشلار أننا "في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن في حين أن كل مانعرفه هو تثبيبات في أماكن استقرار الكائن الإنساني.. والذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ بالبحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفاً، هذه هي الوظيفة المكان.¹"

يبين باشلار في هذا النص جدلية الزمان والمكان والترابط الوثيق بينهما بحيث أننا لا نستطيع فصلهما حتى في الذاكرة، فكل ما يتذكره الإنسان تتابع زمني لأحداث في أماكن مختلفة، وبذلك يحمل المكان دلالة زمنية ويحمل الزمن دلالة مكانية.

إن الترابط بين الزمان والمكان بمثابة عجلة سير الأحداث في الرواية، لكن وصف المكان يحدث وقفة زمنية؛ "فالحدث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائماً توقفاً زمنياً لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني... إنه بعد أن ينتهي وصف المكان في رواية مثلاً تأتي الحركة السردية لتؤكد حضور المكان (زمن السرد / وصف المكان / زمن السرد) في الزمان"²، وهنا تأتي وظيفة المكان متكاملة مع الزمن بشكل منسق آلي، فوصف المكان يفترض توقف سيرورة زمن السرد وبانتهاء السرد يستأنف الزمن حركته ومن ثمة يبرز الانسجام بينهما، وتبنى الرواية على هذا الانسجام بين هذين العنصرين وهو ما يقتضيه السرد أي حدث معين في مكان معين وزمان معين، والأمر لا ينطبق على السرد فقط بل على الواقع أيضاً، فمن البديهيات أن الوقائع في الحياة اليومية لا تحدث في فراغ زمني ومكاني، بل إن بعض الوقائع قد نتذكرها مجرد ذكر زمان وقوعها أو مكانها، فتمثل هذه الثنائية "الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان"³، كأن نقول مثلاً:

¹ - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص39.

² - حميد حميداني: بنية النص السردية، ص63.

³ - سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، ص59.

المكان: برج التجارة العالمي.

الزمان: 11 سبتمبر 2001.

فإنه سيتبادر إلى الذهن في معلم متعامد متجانس التفجير الإرهابي الذي حدث هناك، والأمثلة كثيرة لاحسن لها.

من هنا تبرز العلاقة الجدلية الوطيدة بين الزمان والمكان؛ فإذا كان الحدث يمثل عملة فإن الزمان وجهه والمكان هو الوجه الآخر لها.

2.4 علاقة المكان بالشخصيات:

إن شخصيات العمل الروائي أو العمل السردي بصفة عامة تتحرك في المكان والأماكن المختلفة، فتعيش الأحداث فيها ويحدث الصراع فيها، وبما أن للمكان تأثيراً في سيكولوجية الشخص في الواقع فإن ذلك ينعكس في الرواية أيضاً؛ فمن شأن الشخصيات أن تتفاعل وتتأثر بالمكان الذي تتواجد فيه انطلاقاً من وجهة نظر كل شخصية، وليس شرطاً أن يكون تفاعل الشخصية إيجابياً بالاستئناس والألفة فقد يكون الأمر معاكساً فيحدث النفور والتباعد.

جانب آخر من تأثير المكان على الشخصية يبرز في سلوكها وتصرفاتها فيه دون غيره، فلا يكون سلوك الشخصية في الشارع نفسه في البيت، ولا يكون سلوكها في البيت نفسه في مكان العمل أو غيره، والأمر واقعي في حياة الأفراد تحكمه الأخلاق والمفاهيم الاجتماعية التي يتطلبها المكان.

تبرز العلاقة بينهما أيضاً من خلال كون الشخصيات تقدم لنا وصف المكان وأبعاده، "فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال تجاه الشخص الذي يندرج فيه. وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طبوغرافيته ويجعله يحقق دلالاته الخاصة وتماسكه الاديولوجي".¹ فالمقصود أننا على علم بالأمكنة كالبيت والشارع والمقهى...، لكننا في الرواية لا نفرض تصوراتنا حول الأماكن بل إننا نراها بعين الشخصيات من خلال وجهات نظرها، ومن ذلك يتشكل لدينا تصور حول كل مكان، ثم إن الشخصية من خلال وصفها تحدد أبعاد وحدود الفضاء الروائي العام.

¹ - حسن مجراوي : بنية الشكل الروائي، ص32.

كما أن تقديم المكان بصورة معينة من طرف الشخصية يمكننا من فهم نفسياتها وتحديد سيكولوجيتها، خصوصا عند تقديم المكان الذي تعيش فيه، فيمكننا استنباط مستوى المعيشة، الترتيب والتنظيم، الهواية... وغيرها من الإشارات التي تحيل مباشرة على جوانب الشخصية المختلفة وتشكل هويتها، أو أن المكان هو الذي يشكل الشخصية كأن يجعلها ريفية أو متحضرة... الخ.

يمكننا إذن أن نصل إلى معادلة جديدة مفادها أنه إذا كانت الشخصيات على علاقة بالمكان وأن الشخصيات تحرك الأحداث فإن الأحداث لا محالة مرتبطة بالمكان، فإذا كان الفضاء الروائي مرتبطا "بزمَن" القصة فإنه يقيم صلوات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية¹، فإذا كان الحدث الروائي يحدث في زمن معين وتقوم به شخصية معينة فإنه كذلك يحدث في مكان دون آخر، ويمكن للمكان التأثير في مجريات الأحداث والعكس صحيح، فقد يكون المكان دالا على الحدث الذي سيقع كأن نقول مكة فإنها تحيل إلى عمرة أو حج، أو أن يبرز الحدث مسبقا كأن يقول الراوي أن الشخصية ستعتمر أو تحج فيحيل الحدث على المكان الذي هو مكة أيضا، وبالتالي قد لا يكون "المكان محددًا مسبقًا وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث... وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي يبدو مرتبطًا بخطية الأحداث السردية وبالتالي يمكن القول بأنه هو المسار الذي يتبعه اتجاه السرد"² فمسار سير الأحداث يساهم في تشكل المكان ومنه تبرز علاقة الترابط والتلازم بينهما.

نخلص إلى أن عناصر البنية السردية لا تعمل بشكل منفصل بل بتوافق وانسجام فكل عنصر مكمل للآخر، فوصف المكان يحدث توقفا في زمن السرد والأحداث تقع في إطار مكاني محدد و تقوم بها شخصيات معينة؛ المكان إذن مرتبط بجميع العناصر فلا "يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلوات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد."³

نصل إلى أن المكان في علاقة تكامل مع كل عناصر البنية السردية من زمن وأحداث وشخصيات، وأن فهم هذه العلاقة يساعد القارئ في عملية فهم النص وتحديد دلالة كل عنصر سردي.

¹ - حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، ص 29.

² - المرجع نفسه: ص 29.

³ - المرجع نفسه: ص 26.

5 أنواع المكان:

ينقسم المكان أو الفضاء في الرواية إلى أنواع، وتعدد تقسيماته وتختلف باختلاف النقاد واتجاهاتهم، ونعرض هنا أهم التفرعات المتعلقة به.

1.5 تصنيف فلاديمير بروب:

لقد توصل بروب في بحثه المتعلق بمورفولوجيا الحكاية إلى ثلاث أمكنة أساسية تتكرر في أغلب الحكايا والقصص؛ وقد عمل غريماش بالتقسيم نفسه وبتسميات مختلفة فنجد:

- 1-المكان الأصل: أي الأصلي وفيه يحدث ما يؤدي بالشخصية إلى السفر والانتقال -حسب غريماش- وكثيرا ما يعود إليه البطل في النهاية.
- 2-مكان الاختبار الترشيحي: أو المكان المجاور عند غريماش، تكون الإقامة فيه مؤقتة يحدث بعدها انتقال آخر.

3-مكان الاختبار الرئيسي: ويسميه غريماش اللامكان فينفي المكان بوصفه معطى ثابت.¹

وفي المكان الثالث تجري الأحداث الأساسية ويحدث الاختبار الرئيسي للبطل وهو ضروري الحضور في أغلب المنجزات والأعمال السردية عكس المكان الأصل ومكان الاختبار الترشيحي اللذان يحضران أحيانا أو يحضر واحد منهما فقط.

2.5 مبدأ التقاطبات المكانية:

يتحدث حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي عن مبدأ التقاطبات المكانية التي يبنى عليها الفضاء المكاني في النصوص الروائية وهي حاضرة في عدد كبير من النصوص، "وتأتي تلك التقاطبات عادة في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث."²

¹ - ينظر، سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ص59.

² - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص33.

ويشير بحراوي إلى أن أول من عرض مسألة التقاطب المكاني هو أرسطو ثم غاستون باشلار ثم يوري لوتمان الذي أقام نظرية لها.

ونعيد هنا ذكر تعريف لوتمان المكان فهو عنده "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة...¹" وهذا هو منطلقه الأساسي فالأشياء المتجانسة تحكمها علاقات مكانية (أعلى/أسفل، يمين/يسار...).

ويستعرض بحراوي أهم النقاد الذين أكملوا تطبيق مبدأ التقاطبات المكانية ومنهم جورج ماتووي وجان فيسجرير وهنري متران، ولسنا هنا بصدد عرض كل الجهود النظرية التي قام بها كل ناقد على حدى، لكننا سنعرض أهم التقاطبات أو الثنائيات المتعلقة بالمكان، صنفتها الناقد بوعزة في كتابه تحليل النص السردي إلى ثلاثة أقسام كالآتي:

1- التقاطبات المكانية: متعلقة بتحديد المكان ووصفه وهي مصنفة حسب المسافة والشكل والاتساع

والحجم والحركة والعدد والإضاءة حيث:

المسافة	الحجم	الاتساع	الشكل	الحركة	الاتصال	العدد	الإضاءة
مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان
قريب/	صغير/	محدود/	دائري/	جامد/	منفتح/	مأهول/	مضاء/
مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان	مكان
بعيد.	كبير.	دائري.	مستقيم.	متحرك.	مغلق.	مهجور.	مظلم.

2

وانطلاقاً من ثمانية صفات مكانية يمكننا أن نستخرج ثمانية تقاطبات ثنائية وبالتالي ستة عشر نوعاً

مكانياً، وليس هذا هو العدد الإجمالي فقط بل تتزايد الأنواع بتزايد التقاطبات.

2- التقاطبات الثقافية: ليس المكان شكلاً هندسياً تحكمه علاقات هندسية وفيزيائية فحسب، بل له بعد

أخلاقك واجتماعي وسياسي وثقافي وايدولوجي وغيرها؛ "فالاستعارات المكانية حاضرة بتقاطباتها في مختلف

¹ - سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، ص 69.

² - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 101.

الأنساق، ففي المجال السياسي نجد التقاطب بين اليمين واليسار، وفي المجال الاجتماعي نجد التقاطب بين الوضع والرفيع، بين أعلى الهرم الاجتماعي وأسفله، وفي الدين نجد التقاطب بين الأرض والسماء...¹ من هنا يمكننا أن نرى كيف تحمل الاستعارات المكانية دلالات مختلفة في كل مجال توظف فيه وفق علاقات تضاد ثنائية. وهذا الأمر هو ما توصل إليه يوري لوتمان في معالجته لمشكلة المكان الفني حينما قال " أن لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع، وينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النص، أي على مستوى النمذجة الايديولوجية الصرفة... " ²، والمقصود بمستوى ما بعد النص مجموع الأنساق الثقافية والاجتماعية التي تتشكل بصيغة تقاطبات ثنائية.

يلخص بوعزة أهم رمزيات التقاطبات المكانية ونظيرتها الثقافية كالآتي:

التقاطبات المكانية	السماء/ الأرض	الأعلى/ الأسفل	الداخل/ الخارج	المنفتح/ المغلق
تقاطباتها الثقافية والرمزية	-المقدس/المدنس. -الروحانية/المادية.	-السمو/الدنو. -الرفيع/الوضيع.	-الخاص/المشاع. -الحميم/المؤد.	-التسامح/التعصب. -المضاء/المظلم.
	-السعادة/الشقاء. -الخلود/الفناء.	-النفيس/الرخيص. -النبيل/الابتدال.	-الدفء/البرودة. -الهش/الصلب.	-الامتساع/الضييق. -المرونة/التشدد.

3

3-تقاطب الانتقال/الإقامة: نذهب هنا إلى ما قام به حسن بحراوي في مقارنته للرواية المغربية وفق

ثنائية واحدة ضدية تتكرر في أغلب الروايات يتشكل منها عدد كبير من التقاطبات، ومنها:

¹ - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص102.

² - سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان ص68.

³ - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص103.

أماكن الانتقال		أماكن الإقامة	
أماكن انتقال خاصة: المقهى.	أماكن انتقال عامة: (الأحياء/ الشوارع) الأحياء الراقية/ الأحياء الشعبية.	أماكن إقامة جبزية: (فضاء السجن) فضاء الزنزانة فضاء الفسحة فضاء المزار	أماكن إقامة اختيارية: (فضاء البيوت) البيت الراقي/البيت الشعبي. البيت المضام/البيت المظلم

1

والتصنيف الذي قام به بحراوي ينطبق عموماً على مجموعة الروايات المغربية التي قام بمقاربتها لكننا يمكن أن نفيد من ثنائية الإقامة والانتقال في مقاربات للروايات الأخرى فنتج تقاطبات أخرى، ويمكن أن نلاحظ أن هذه الثنائية مأخوذة من تقسيم بروب وغريماس المكان.

4- تقاطب مكان الألفة /المكان المعادي:

وهو ما ركز عليه غاستون باشلار مميزاً بين مكان الألفة والمكان المعادي، بحيث أن مكان الألفة يجذبنا إليه، "أي المكان الذي نحب... ومن ناحية أخرى فإن المكان المعادي لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية".²

وقد ركز باشلار في كتابه جمالية المكان وفي ثنائية المكان الأليف/ المكان المعادي، على المكان الأليف فقط باحثاً عن صور الألفة فيه (البيت).

يلخص بوعزة ما يترتب عن هذه الثنائية في الجدول التالي:

¹ - حسن بحراوي: بني لشكل الروائي، ص41.

² - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص31.

أمكنة الألفة	الأمكنة العادية
الحماية.	التهديد.
الجاذبية.	النفور.
الطمأنينة.	الكرهية.
الراحة.	التعب.
قابل للسكنى.	غير قابل للسكنى.

1

نلاحظ أن التقاطبات الناتجة عن ثنائية المكان الأليف/المعادي، تنقسم بينهما، بحيث كل قطب في مكان معين إما أليف أو معادي في شكل تضاد بحيث لا يمكن التبادل بين الأقطاب.

نخلص إلى أن التقاطبات المكانية تنتج عددا لا حسن له من الأمكنة، سواء من حيث صفات المكان وأبعاده الهندسية، أو دلالاته الثقافية والدينية والاجتماعية، ويمكن أن نجد في الرواية الواحدة عددا كبيرا من الأمكنة وفق الثنائيات المختلفة.

6 دلالات المكان وأبعاده:

إن المكان قبل أن يكون عنصرا من عناصر الرواية ومكونا من مكونات البناء السردي، فإنه يمثل موقع عيش الإنسان فيمضي حياته في مجموع الأمكنة التي يعيش فيها ويتعايش فيها مع غيره، فيقيم علاقات مع المكان ومع غيره فيه، كأن يقيم علاقات عمل في مقر عمله، وعلاقات صداقة في المدرسة أو الجامعة وهكذا، ما يجعل الإنسان يستأنس ويألف مكانا دون غيره؛ وانطلاقا من هذا يكتسب كل مكان دلالة معينة متعلقة به تتفق عليها الجماعة باعتبار الإنسان كائنا اجتماعيا وتبعاً لتأثير المكان في نفس الجماعة.

¹ - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص105.

إن الدالة التي نراها في مكان معين لاتعني بالضرورة أننا عشنا فيه، بل تتشكل من مجموع الروايات والأوصاف المنقولة عنه، فالأمر ينطبق "كذلك، حتى على الأشياء والأماكن التي لم أذهب إليها مثلاً لكنها وصف لي"¹ نشير هنا إلى أبرز دلالات المكان التي تنطبق على الأماكن في الروايات فنجد:

أ. البعد الهندسي: لا يمكن للمكان الذي ينشأ ويبنى إلا من خلال الهندسة، فلكل مكان خصائصه وأبعاده الهندسية، ومن ذلك الحجم والارتفاع والمسافة بينه وبين المكان الآخر وكثيراً ما يضطر الروائي إلى تحديد هذه الصفات أثناء وصفه الدقيق للأمكنة؛ وفي هذا يقول ميشال بوتور: "إن التوفيق بين الفلسفة والشعر الذي يتم داخل الرواية، عندما تبلغ مستواها من التأجج يستدعي اللجوء إلى الرياضيات"²، ولجوء الكاتب إلى الرياضيات يكون من خلال وصف المكان بعين الرياضي المهندس له، وتستعمل هنا المفردات التي تعبر عن تصور ذو بعد هندسي ورياضي للمكان.

ويصرح مرتاض أن قدرات الروائي في تجسيد المكان في روايته تفوق قدرات المهندس أضعاف المرات، فإذا كان المهندس يحاول في عمله "استحضار حيز بيني طولاً أو عرضاً، أو امتداداً أفقياً، أو ارتفاعاً عمودياً ثم لا شيء أكثر من ذلك... وذلك بحكم واقعية غايته... بينما الأديب لا! الأديب يرسم حيزاً إن شاء أن يكون ضخماً ضخمه، وإن شاء أن يكون ضئيلاً ضالاًه وإن شاء أن يكون ممتداً مدده... إنه يمتد مع حيزه إلى أقصى الآفاق الممكنة."³

من هنا يمكننا أن نرى أن الأديب يصبح مهندساً أثناء بناءه للمكان في روايته ويملك في ذلك قدرات لا حدود لها في تجسيد فضاءات مختلفة، وإن كان في الرواية الواقعية يبرز أمكنة واقعية فقط فإن قدراته تبرز أكثر في روايات الخيال العلمي أين يهندس أمكنة من وحي خياله ويملك مطلق الحرية في ذلك بعيداً عن قواعد الهندسة الثابتة.

ب. البعد الجغرافي: وفيه تتحدد الإحداثيات الجغرافية التي تدل على الموقع الجغرافي للمكان وكذا طبيعته وتضاريسه وشكله، وقد تكون الأماكن هنا حقيقية فيذكر الكاتب أسماء المناطق كما هي في الواقع مثلما هي في الروايات الواقعية، ويتحدث مرتاض عن هذا البعد فيرى أن الحيز في الرواية "إما أن يكون

¹ - ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيس، كتاب الدوحة، قطر، ص05.

² - المرجع نفسه: ص16.

³ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص134، 136.

جغرافيا كجريان أحداث رواية في مدينة ما، تذكر صراحة... وإما أن يكون مكانا خياليا بحيث أنه على الرغم من ثبوت مكانيته... إلا أنه يفقد الانتماء إلى جغرافيا معينة تتحدد بالحدود والمسافات والاتجاهات، وهذا الضرب من المكان هو الذي يرقى بيننا مستوى الحيز الأدبي الخالص.¹

من هنا يتضح تفضيل مرتاض لإبداع الكاتب في هندسة أمكنة لا تحدها جغرافيا ولا تشبه الواقع وهنا تكمن براعة الكاتب وجمالية المكان والحيز الأدبي، والكاتب المبدع هو من يمزج العالم الجغرافي بالعالم الإبداعي فيخلق مكانا روائيا ذو بعد جغرافي وخيالي في الآن نفسه.

ج. البعد التاريخي: الذي يتجلى في الروايات التاريخية فيصبح المكان دالا على حقيقة تاريخية معينة ويتعلق الأمر هنا بالأماكن التراثية والتاريخية والآثار والأماكن التي ترتبط بوقائع تاريخية، ويبرز هنا تداخل الزمان بالمكان ليشكلا معا دلالة المكان، فالأخير "في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكتفيا، هذه هي وظيفة المكان"²، وهنا تبرز معرفة الكاتب بتاريخية الأماكن.

د. البعد الفلسفي: وفيه تتضح كيفية بناء الروائيين لأماكنهم من خلال ربطها بالمعطيات الذهنية وتحولها إلى رموز ف"التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتد إلى التصاق معان أخلاقية بالاحداثيات المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته... ويعكس البناء المكاني كل هذه الرموز والمنظومات الذهنية..."³

هـ. البعد الواقعي: يبرز هنا مدى تمكن الأديب وإبداعه في إضفاء صبغة جمالية فنية على أماكن واقعية بعيدا عن البعد الفلسفي؛ وهذا باعتبار الرواية أكثر الجنان الأديب تعبيراً عن الواقع والمجتمع ويتجلى هذا في الروايات ذات الاتجاه الواقعي أين يتحلى الكاتب بالموضوعية في رسم الأماكن وتحديدها.

و. البعد النفسي: لقد أشرنا إلى أن للمكان تأثيراً في نفسية الإنسان سواء كان التأثير إيجابياً أو سلبياً وكذا بالذكريات التي يتركها فينا مكان ما أو نتركها فيه، كبيت قدم كنا نسكن فيه، فهذه "المنطقة من الذكريات المفصلة التي يسهل الاحتفاظ بها بسبب أسماء الأشياء والناس الذين عرفناهم في البيت القديم يمكننا دراستها بواسطة علم النفس العام"⁴ وهنا تبرز أهمية الاستعانة بمعطيات التحليل النفسي الأديب في إبراز الأثر الذي يتركه المكان في شخصيات الرواية.

¹ - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص332.

² - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص39.

³ - سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 2004، ص105.

⁴ - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص44.

ز. البعد الاجتماعي: يحرص أغلب الأدباء على إبراز هذا البعد سواء للشخصيات أو الأحداث وكذا الأماكن؛ فلكل مكان دلالة اجتماعية وهذا البعد أيضا يتجلى في الرواية الواقعية والاجتماعية أين يحرص الأديب على إبراز المكانة الاجتماعية للأشخاص، كما يعالج ظواهر وقضايا اجتماعية ومن ثمة يتجلى البعد الاجتماعي للمكان الذي يرتبط بالمستوى الاجتماعي للشخصية التي تتحرك فيه (قصر، كوخ، شقة) وقد يتداخل معه الجانب الديني باعتبار الدين من لبنات كل مجتمع فيرتبط المسجد بالمجتمع الإسلامي والكنيسة بالمجتمع المسيحي وغيرها.

7 أبعاد المكان في الرواية:

إن الدراسة المتكاملة للمكان في النص الروائي تقتضي الإلمام بجميع الأبعاد الممكنة له داخل كل نص، فجمالية المكان تكمن في تظافر هذه الأبعاد ما يعطي له أهمية داخل النص الروائي ف"الرواية فن الجغرافيا الخلاقة وفن الكلمة الصورة وفن الزمن المتخثر في تلك البقاع المختارة بقصدية."¹

سنحاول هنا استخراج أهم دلالات وأبعاد الأماكن الموجودة في فضاء الرواية فنجد:

1.7 البعد الديني:

إن المكان الذي يرتبط أكثر بالبعد الديني هو المسجد، إنه يرمز إلى العبادة والصلاة والتضرع والقرب من الله تعالى، ويشهد هذا الارتباط أكثر عند حضور المسجد الحرام وهنا تضاف دلالة أخرى وهي الحج أو العمرة.

إن حضور "المسجد الحرام" في الرواية يحمل في طياته بعدا دينيا إسلاميا خالصا؛ فيرتبط بالقرب من الله والعبادة والتضرع والدعاء واستجابته وتحقيق الأمان، تخجنا الساردة في الرواية قائلة "عاد شهر رمضان من جديد فامتألت مكة بضيوف الرحمن، كانت ليلى تريد أن تعتمر في هذا الشهر الفضيل... وجلست طوال الشهر تدعو الله أن يحفظ عمر ويرده إليها سالما... أتى عمر أخيرا... أدى عمر وليلى العمرة سويا يوم السابع والعشرين من رمضان..."²، يمكننا أن نلاحظ من خلال النص السابق تشكل دلالة المكان الموجودة فيه مسبقا

¹ - ياسين النصير: الرواية والمكان، ص19.

² - هاجر عبد الصمد: حبيبي داعشي، ص216-218.

ومن خلال تزامنه مع الزمن أيضا الذي يأخذ هو الآخر بعدا دينيا (رمضان، يوم السابع والعشرين...) وبذلك اكتمل بعد المكان من خلال تداخله مع زمن الحدث فثنائية الزمان والمكان هنا قد شكلت الحدث.

2.7 البعد الجغرافي/ البعد الواقعي:

إن الأماكن تتحدد من خلال إحدائياتها الجغرافية، أي من خلال موقعها الجغرافي، وفي هذه الرواية تبتعد الكاتبة عن الأماكن الخيالية وتستخدم أماكن واقعية فقط، فتذكر أسماء الأماكن والمناطق كما هي موجودة في الواقع وتحدد مواقعها الجغرافية.

ويبرز في هذه الرواية البعد الجغرافي للمكان من خلال جملة من الأماكن والمدن المذكورة على غرار اسطنبول وانطاكيا وحلب والرقّة، وفي الرواية نجد: "هذه مدينة انطاكيا إحدى المدن التركية القريبة من سوريا وتبعد حوالي 30 كيلومترا عن البحر المتوسط..."¹، وفي موضع آخر نجد:

"-المسافة بينها وبين حلب ليست كبيرة، أليس كذلك؟

-نعم، تبعد عنها قرابة مئة وستين كيلومترا فقط."²

من هنا يتجلي البعد الجغرافي والواقعي لبعض الأماكن، وتحديد الموقع الجغرافي للأماكن يزيد من واقعية الرواية ومن موضوعية الكاتب في رسم أماكن روايته وبعده عن الخيال والفلسفة.

3.7 البعد النفسي:

يؤثر المكان في نفسية الإنسان سلبا أو إيجابا والأمر وارد في الروايات أيضا، فمن الأماكن التي لها تأثير سلبي في نفسية الإنسان نجد السجن الذي يرتبط بالتعذيب والعزلة والظلم والخوف وكل المشاعر السلبية.

أما من الأماكن التي لها تأثير إيجابي على نفسية الإنسان فنجد المسجد (المسجد الحرام) الذي يبعث الراحة النفسية والطمأنينة والأمان الذي يحسه الإنسان لتواجهه فيه، تقول الساردة: "رغم أنها كانت فترة

¹ - الرواية: ص94.

² - الرواية: ص105.

قاسية وعي تتألم من الوحدة والشوق إلى أهلها وعمر، إلا أن الله ربط على قلبها ورزقها الصبر والسلوان في مجاورة بيته الحرام.¹

ليس التأثير الإيجابي والسلبي فقط هو ما يرتبط بالبعد النفسي للمكان، بل حتى الأماكن التي ترتبط بالذكريات. فقد رأينا البعد الديني الذي يجسده المسجد الحرام، ثم التأثير الإيجابي الذي يتركه في النفس، ويمكننا أن نراه أيضا مرتبطا بالذكريات، حيث حولت الكاتبة دلالاته من الأبعاد التي ذكرناها سابقا إلى دلالة ارتباطه بذكرى من الماضي، فنجد في الرواية "دخلت ليلي بيت الله الحرام وهي تتذكر الماضي، وأخذت الطمأنينة تتسرب إلى قلبها من جديد وبعد صلاة المغرب طلبت من أيمن أن يذهبها إلى بوابة الملك فهد كما اعتادت أن تفعل من قبل، وأخذت تقص عليه قصتها مع هذه البوابة."²

ترتبط الذكريات أيضا بالبيوت القديمة أو بيت أقامت فيه الشخصية سابقا في فترة من حياتها كالطفولة مثلا مثلما هو الأمر في الرواية فنجد: "دخلت ملك البيت وهي في رهبة من الذكريات، أخذت تدور في البيت، دخلت إلى غرفتها أول الأمر فوجدت متعلقاتها وهي صغيرة كما هي، فراشها وملابسها وألعابها وأخذت تتلمس الأشياء وهي تحاول تذكر أي شيء من طفولتها عندما كان والدها حيا."³

من هنا يتجلي البعد النفسي للمكان من خلال التأثير الإيجابي لبعض الأماكن على الشخصيات والتأثير السلبي للبعض الآخر أو من خلال ارتباطها بالذكريات.

4.7 البعد الاجتماعي:

إذا كانت الشخصيات تحمل بعدا اجتماعيا ومن ثمة يتجلى ذلك في طابع الأحداث والقضايا التي تعالجها فإنه من الطبيعي أن تبرز اجتماعية الأماكن أيضا ذلك أن عناصر البناء السردية لا تعمل إلا في شكل متكامل.

يرتبط المكان بالمستوى الاجتماعي لكل شخصية، فترتبط الشقة الفاخرة ل — ليلي ومحمود بحياة الرفاهية، والبيت الفخم لأبي سيف بمنصبه العالي داخل التنظيم فهو أحد أمراء الخلافة، كما ترتبط فيلا عادل التي منحها ليلي وعمر بترائه ومنصبه الذي كان في الأساس سبب استهداف ليلي من طرف داعش.

¹ - الرواية: ص 198.

² - الرواية: ص 280.

³ - الرواية: ص 306.

هذا بالنسبة لأماكن الإقامة والسكن، أما الأماكن التي تبرز فيها الحركة الاجتماعية ومظاهر الحياة الاجتماعية فنجد: مكتب العمل، المطعم، المشفى، المركز التجاري.... كما يمكن أن يندمج البعد الاجتماعي مع البعد الديني (المسجد) أين يشكل الدين جزءاً من هوية كل مجتمع وبالتالي يمثل الإسلام مكوناً لهوية المجتمع الإسلامي.

نستنتج أن أبعاد ودلالات الأماكن في الرواية تتنوع مشكلة بذلك جمالية المكان إلى جانب واقعيته، وبذلك تبرز أهميته في الرواية من خلال تكامله مع باقي عناصر البنية السردية من شخصيات و زمان وأحداث.

8 التقاطبات المكانية في الرواية:

نجد في رواية حبيبي داعشي تعدداً في الأماكن وتأرجحاً بين الدلالات والأبعاد المختلفة، فيمكننا أن نجد مجموعة من التقاطبات المكانية والثقافية؛ لذلك نصنف الأماكن الموجودة في الرواية كالتالي:

1.8 المكان المغلق /المكان المفتوح:

لقد صنف بوعزة هذه الثنائية حسب اتصال المكان وهي تتشكل من خلال طبيعته، فإما أن يكون محدوداً بجواجز أو منفتحاً، وتختلف العلاقات داخل كل منهما، فقد يكون للشخصية حرية الحركة والتصرف في المكان المغلق لا المفتوح أو العكس، وهذه الثنائية أساسية وحاضرة في أغلب النصوص السردية وسنشرع في تحديد الأماكن المغلقة والمفتوحة في الرواية.

1.1.8 المكان المغلق:

تحضر الأمكنة المغلقة في الرواية مشكلة علاقات مع الشخصيات التي تتحرك فيها، وأهمها في الرواية هي:

أ. البيت: إنه المكان الذي يعيش فيه الإنسان ويمارس نشاطاته اليومية فتخلق فيه ذكريات وأحلام، يرتبط عادة بالطمأنينة والأمان وانغلاق حدوده، وقد انطلقت أحداث الرواية منه، فنجد فيها شقة ليلة ومحمود: " كانت أشعة شمس يوليو تحترق النوافذ العريضة للشقة التي تطل على ميدان سفنكس في المهندسين

فتزيد من بهاء أثارها الأبيض المتراص بأناقة لامتناهية " ¹، إن هذا هو أول مقطع من الرواية يصف فيه الراوي فخامة المكان الذي كانت تعيش فيه ليلي مع محمود حياة زوجية سعيدة بعيدة عن كل المشاكل والتوترات ومرتبطة بحياة الرفاهية و بجانب السعادة والارتياح الذي نلمحه في المشهد الموالي "جلست ليلي في غرفة المعيشة ممسكة بكوب النسكافيه تتصفح إحدى المجلات الألمانية حين رن هاتفها المحمول... " ²، إلى الآن تبدو هذه الشقة مكانا مستقرا مغلقا تسوده الطمأنينة، إلى أن هذا المنحى سيتغير حين أصبح التوتر يسود علاقة ليلي ومحمود بسبب تغير معاملته لها لسبب كانت تجهله ليصل الأمر إلى الطلاق، يقول الراوي "مضت الأيام حتى أتت تلك الليلة حين دخل إلى غرفتهما ووقف أمامها والدمع متجمع في عينيه وأخبرها أنه يجب أن ينفصلا ³"، وبعدها تنتهي الأحداث في هذا المكان المغلق حيث كانت بمثابة افتتاح للرواية و نقطة انطلاق الأحداث، وتنتهي الأحداث في هذا المكان لتنتقل إلى مكان مغلق آخر وهو بيت عائلة ليلي الذي انتقلت إليه بعد طلاقها من محمود، فقد عادت إلى حضن والديها لعلها تعثر على الطمأنينة التي غابت عنها، لكن!! ت نصدم ليلي بأن البيت في انغلاقه أصبح نسخة مصغرة لمجتمع متشدد بأكمله، فالنظرة إليها على أنها امرأة مطلقة تلاحقها في بيت والديها حيث أصبحت الشكوك تحوم حولها عند أصغر الأخطاء أصغر الأخطاء وأولها، فبعد أم تاهت في الصحراء ليلا وبعد أن ساعدها محمود في العودة إلى البيت كانت تتوقع أن تجد الأمان في بيتها بعد الخوف الذي عاشته وتتضح صدمتها في هذا المقطع: "عندما وصلا إلى البيت كانت الساعة قد شارفت على الثانية صباحا... فتحت ليلي باب البيت الذي كانت أنواره كلها مضاءة لتجد أباه وأمه وأخاها يهرولون اتجاهها وعندما رآها والدها نظر إلى محمود وهو مصدوم، ثم نظر إليها بغضب وقال: هل كنت طوال الليل مع هذا الديء ثم صفعها على وجهها... " ⁴ أدركت ليلي أنه لا وجود للأمان الذي كانت تنتظره في بيت والدها لذلك اضطرت إلى مغادرته ومغادرة الوطن كله.

وهناك في داعش نجد بيتا آخر تقيم فيه ليلي وتتأزم فيه الأحداث وتتعرف فيه على عمر، ويبدو من خلال الوصف أنه بيت فخيم، فعند وصولها إلى ديار داعش أول مرة "توقفت السيارة بجانب إحدى البيوت الفخمة يحيط به عدد لا بأس به من الحراس، فتحت البوابة الرئيسية ودخلت السيارة." ⁵

¹ - الرواية: ص 09.

² - الرواية : ص 11.

³ - الرواية: ص 14.

⁴ - الرواية: ص 35.

⁵ - الرواية: ص 105.

لقد انتقلت ليلي لتبحث عن الحرية والأمان في هذا البيت، لكنها بعد أن عرفت أنها لن تجد مرادها هناك وتصورت نهايتها المأساوية في ذلك المكان لم تستطع البقاء فيه ولجأت إلى عمر لإنقاذها.

بعد عودة ليلي وعمر إلى مصر وتقبل والدها لفكرة زواجهما أراد أن يؤمن لها بيتا آمنا فمنحهما فيلا خاصة وقال: "ستمكثان هنا في هذه الفيلا، فهي آمن لكما، كما أن فيلتي قريبة منكما فلن يكون هناك أي مثار للشك. محييي إلى هنا"¹، وفي هذا البيت تمضي ليلي سنوات من حياتها مع عمر وابنتهما، لكن بعد وفاة عمر واختطاف ابنتها اختارت ليلي الانتقال من جديد لكن هذه المرة إلى بلد آخر، وتحول المنزل الذي كونت فيه حياتها العائلية مع عمر إلى بيت ذكريات عادت إليه ابنتها بعد سنوات، ويتضح هذا في المقاطع الأخيرة من الرواية: "دخلت ملك البيت وهي في رهبة من الذكريات، أخذت تدور في البيت... بعد ذلك ذهبت إلى غرفة والديها وهناك بدأت بعد الذكريات القصيرة تزحف ببطء... أخذت تعبت بملابس ليلي فوجدت ذلك الفستان الأحمر فتذكرت لما كانت ترتديه ليلي وتمسك بيدها وتدور بها وهما تضحكان"².

نستنتج أن الساردة وظفت لنا البيت بأشكاله (شقة، فيلا...) وبدلالات مختلفة بدءا من كونه مستقرا باعثا للأمان ثم كونه محطات للبحث عن الأمان والطمأنينة إلى غاية تحوله إلى مكان ذكريات مع مرور سنين وتوظيفه بكل هذه الدلالات يدل على محوريتة في الرواية.

ب. الغرفة: إذا كان البيت يوحى بالطمأنينة والأمان والدفء العائلي فإن الغرفة توحى بالخصوصية أين يتصرف الإنسان بحريته كونها محدودة وخاصة به، يهرب إليها في كثير من الأحيان، حيث "تصبح الغرف غطاء للإنسان يدخلها فيخلع جزءا من ملابسه، يدخلها ليرتدي جزءا آخر وعندما يألفها يتحرك بحرية أكثر، وإذا ما اطمئن تماسكها بدأ التعري فيها، التعري الجسدي والفكري، لكنه عندما يخرج منها يعيد تماسكه ويبدو كما لو أنه خرج تحت غطاء خاص"³، من هنا تظهر حرية الإنسان في التصرف والتفكير داخل غرفته باعتبارها عالمه المصغر.

إن الغرفة حاضرة في الرواية شأنها في ذلك شأن البيت، حيث تدور الكثير من الحوارات فيها خصوصا في الفصل الأول من الرواية، نحن هنا نتحدث عن غرفة ليلي، فالحدث الرئيسي الأول (طلاقها) كان داخل

¹ - الرواية : ص 227.

² - الرواية: ص 306.

³ - ياسين النصير: الرواية والمكان، ص 78.

غرفتها ومن هناك انتقلت إلى بيت والدها أين لها أيضا تتمتع فيها بخصوصياتها وتتوالى عليها الأحداث والمشاعر والانفعالات فيها، وقد ظلت أيضا حبيسة الغرفة طويلا كما نراه في هذا المقطع "مرت الشهور وليلى تجلس حبيسة غرفتها ترفض كل عروض العمل التي أتى بها والدها بمعارفه وترفض الرد على صديقاتها ليمل منها الجميع بعد فترة...¹" انطوت ليلي على نفسها في غرفتها وقررت اعتزال الجميع فيها فلم تجد الراحة إلى فيها، أو لعلها تنتظر الموت فيها، حدث هذا بعد طلاقها وبعد شكوك والدها حول علاقتها مع محمود وبعد تحرش مدير العمل بها ونظرة المجتمع إليها ثم تخلي صديقتها المقربة عنها و نستدل على هذا بقول زميلتها لها: "والآن أنت تجلسين في بيتك منقطعة عن العالم وربما تنتظرين الموت، أليس كذلك!"²

وفيما بعد يبدو أن الغرفة ضاقت عليها مثلما نجده في قول الساردة "بعدها خرج أيمن من غرفتها شعرت بالاختناق فتحت جميع النوافذ لكنها تختنق، لا لن تبكي يكفيها بكاء"³، فلم تعد تشعر بالرياض لا في غرفتها ولا في بيتها لذلك ستترك المكان وترحل عن الوطن كله، حتى أن آخر مكان كانت فيه قبل أن تغادر إلى داعش هو غرفتها، فبعد أن عادت إلى البيت من خطبة أخيها "دخلت ليلي إلى غرفتها لتطلق سراح دموعها ثم نظرت إلى الساعة، لم يعد هناك وقت، أخرجت ورقة وقلم وكتبت رسالتها..."⁴ ثم غادرت.

لقد كان كل هذا في الفصل الأول من الرواية فقط حيث لا يسعنا المقام لإيراد جميع الحوارات التي حدثت في الغرفة، لكننا سنشير إلى بعضها الآخر من الفصل الثاني، فبعد أن وصلت ليلي إلى مدينة الرقة وإلى البيت الذي ستعمل فيه مترجمة حظيت بغرفتها الخاصة هناك، فأول ما وصلت وتعرفت إلى أفراد البيت "دخلت ليلي إلى جناحها الفخم، دارت فيه بإعجاب ثم جلست على الفراش ووضعت رأسها على الوسادة لترتاح قليلا..."⁵ فلا تزال ليلي تبحث عن راحتها النفسية والجسدية في كل غرفة، لكنها في الغرفة نفسها ستعرف حقيقة ما يحدث للنساء في داعش بعد أن تلقت رسالة من سميرة، وبعد أن يتزوجها عمر سيعترف بجه القدم والحاضر لها فيها، "في المساء بعد أن تم عقد القرآن ورحل الجميع ودخل عمر إلى غرفة ليلي ثم أغلق

¹ - الرواية: ص45.

² - الرواية: ص48.

³ - الرواية: ص60.

⁴ - الرواية: ص90.

⁵ - الرواية: ص107.

الباب ونظر إليها وهي تجلس على الفراش وتتأمل الأرض أسفل قدميها دون أن تتكلم فجلس هو الآخر على الأريكة بصمت ثقيل.¹

وباعتبار البيت مكانا مغلقا والغرفة مكانا مغلقا أيضا، يمكننا أن ننظر إلى السرير داخل الغرفة على أنه مكان مغلق أيضا، إنه مكان صراع الشخص مع ذاته وأفكاره، والأمر هنا يرتبط بعمر الذي كان يواجه صراعا نفسيا مع ماضيه يتجلى من خلال كوابيسه المتكررة، ونضرب مثلا بهذا المقطع "وضع عمر رأسه على وسادته وهو يفكر... نظر إلى ساعته فوجدها الحادية عشر مساء، تنهد وهو يحدث نفسه: مزال الليل طويلا، في أوقات بعيدة كان كل ما يتمناه في ليلة كنتك هو أن ينام بعمق...² " لكنه أصبح يخشى النوم بسبب كوابيسه المتكررة فكثيرا ما ينام باستعمال المنومات والمهدئات التي ظهرت فيما بعد أنها مخدرات حيث تعمد أبو سيف أن يجعله مدمنا ليضمن ولائه الدائم له.

نخلص إلى أن توظيف الغرفة بوصفها مكانا مغلقا كانت له دلالات، فإما أن تكون مكانا للراحة والاسترخاء أو ملاذا عند الهرب من شيء ما أو موقع أمان، أو حلبة صراع الأفكار وتضارب المشاعر في النفس أو راحة نفسية تؤدي للبوح بالمشاعر.

ج. المسجد: يقوي المسجد الروابط الدينية ويزيد من تعلق النفس بخالقها، إنه يمثل الحياة الروحانية يلجأ إليه الناس لأداء الفريضة والتزود بشحنة إيمان يقويهم وهذا في كل مساجد العالم فكيف إذا كان الأمر في المسجد الحرام، سيكون الخشوع وشحنة الإيمان والحياة أكبر.

وفي هذه الرواية بعد أن افترق عمر وليلى في اليمن بأن تنتظره في المسجد الحرام مهما طال الوقت فقال: "يجب عليك في كل يوم أن تقفي بعد صلاة المغرب عند بوابة الملك فهد بالحرم المكي"³ لقد كان يعلم أنه لا مكان سيزيد من عزيمته ليلى سوى المسجد الحرام، فوجودها هناك سيبعث في نفسها القليل من الأمل كل مرة، فقد أوصاها أنها إذا اضطرت إلى مغادرته أن تنتظره دائما في التوقيت نفسه وفي المكان نفسه وفعلا ظلت هذه عادتها لأكثر من سنة، حتى أنهم ذات مرة اكتشفوا إقامتها غير الشرعية في السعودية فأرادوا ترحيلها إلى مصر، "ظلت ليلى طوال الليل تبكي وتصلني في الحرم وتشكو إلى الله حالها وهوانها على الناس... ثارت

¹ - الرواية: ص162.

² - الرواية: ص123.

³ - الرواية : ص191.

ليلي وهاجت عليهم وقالت: أنا لا أمكث عندكم أنا أمكث في بيت الله الحرام ولا يوجد عند الله تأشيرات، أرجوكم اتركوني في بيت الله " ¹، ويتضح هنا تعلق ليلي بهذا المكان لأنها وجدت فيه الأمن والراحة النفسية والطمأنينة من جهة ولأنها أرادت أن تفي بوعدا لعمر من جهة أخرى، وفعلا جاء اليوم الذي عاد فيه عمر إليها بعد صلاة المغرب عند بوابة الملك فهد وتحديدًا في شهر رمضان أين أديا العمرة سووية، لذلك ظلت دلالة المسجد ثابتة بين الواقع والرواية؛ فهو مكان التضرع والعبادة والدعاء والراحة بعيدا عن كل شيء قريبا من الله وحده وقد يتحول كغيره إلى مكان تتراحم فيه الذكريات فبعد مرور سنوات وبعد وفاة عمر واختطاف ابنتها ملك زارت ليلي بيت الله الحرام لتؤدي العمرة فنجد: "دخلت ليلي بيت الله الحرام وهي تذكر الماضي وأخذت الطمأنينة تتسرب إلى قلبها من جديد وبعد صلاة المغرب طلبت من أيمن أن يذهبها إلى بوابة الملك فهد كما اعتادت أن تفعل من قبل وأخذت تقص عليه قصتها مع هذه البوابة" ²

د. قاعة العرض: غالبا ماتكون لقاءات العمل والاجتماعات في قاعات مخصصة لها وفي مكان كهذا كان لقاء ليلي مع باقي الفتيات اللاتي التحقن معها بداعش مع المرأة التي كانت مسؤولة عن تجنيدهن، فقد "كان اللقاء في أحد الأماكن التي توفر تأجير قاعات العمل بالساعات، سألهم موظف الاستقبال عن رقم القاعة... كان المكان على مستوى عالي من الكفاءة بداية من العاملين إلى القاعات المكيفة والجهاز بأثاث مريح ومنضدة اجتماعية وخدمة انترنت وشاشة عرض كبيرة." ³ إنه مكان راقى لتقيم فيه منظمة إرهابية لقاءات تجنيد واجتماعات ما أثار دهشة ليلي والأمر واضح في قولها: "لم أكن أتصور أننا سنتقابل في مكان مثل ذلك، ضحكت سميحة وهي تقول: كنت تعتقدن أننا سنقابلهم في خيمة أو شيء شبيه بذلك؟" ⁴ يبدو أن هذا المكان المغلق يدل على التطور والتكنولوجيا التي تميزه واختيار مثل هذه الأماكن للقاء عناصر التنظيم لا يثير الشك حولهم.

هـ. القبو: إنه دون شك مكان شديد الانغلاق، فهو مكان مظلم يقع أسفل البيت وهو حاضر في الرواية فهو المكان الذي اختبأت فيه أم سلمان مع ملك حتى لا يتم العثور عليهم، وهو بمثابة غرف سرية في منزل أبي

¹ - الرواية: ص203.

² - الرواية: ص280.

³ - الرواية : ص64.

⁴ - الرواية: ص65.

سياف "كان يستخدمها أبو سياف لتخزين السلاح وقد وضع عمرهما في بداية تعذيبه له قبل نقله إلى السجن."¹

وهنا لم تتغير دلالة القبو بكونه مكانا سريا أحيانا، ويستخدم للتخزين وغيرها كما أنه استخدم مكانا للتعذيب والاختباء، تقول ليلي وهي توجه خطابها لأم سلمان "لقد جلستما أياما في قبو مظلم بقليل من الطعام والماء، هل هذا ما وجدته مناسباً لملك؟"² إن البقاء في مكان مظلم تحت الأرض بالتأكيد سيبعث الخوف في النفس خصوصا عند ملك لأنها طفلة صغيرة وبذلك أدى القبو بوصفه مكانا مغلقا دوره الكامل بجميع وظائفه.

2.1.8 المكان المفتوح:

وهو يوحي بالاتساع والتحرر وحرية الحركة فيه، كما يدل على الاتصال المباشر مع الآخر، وغالبا ما يكون متصل الان بالطبيعة ومنفتحا عليها، وهي حاضرة في الرواية فنجد:

أ. الصحراء: إنه مكان شديد الانغلاق والاتساع والمساحة في الواقع، في الرواية ارتبطت الصحراء بالخوف والضيق والعجز، فقد تاهت ليلي وسط الصحراء ليلا بعد أن نفذ وقود سيارتها؛ ليلي أرادت الابتعاد عن كل شيء فقط الابتعاد لتجد نفسها وحيدة في الصحراء دون هاتف أو أي وسيلة اتصال لطلب المساعدة، حيث يقول الراوي: "مرت ساعة وهي تقود السيارة دون هادي حتى وجدت نفسها على طريق السويس الصحراوي"³ هنا تبدو الأمور على ما يرام، استطاعت الابتعاد لتصل إلى الصحراء وظنت نفسها في أمان؛ حتى حل الليل ونفذ وقود السيارة ولم تتوقف أي سيارة لمساعدتها، وكانت فريسة للبعض، حتى توقف سائق حافلة لمساعدتها لكنها ظلت في رعب مما هي فيه ويتضح هذا في كلامها عندما اتصلت بمحمود: "لا، أنا الآن أف في الصحراء وسط الليل ووسط رجال غرباء، أنا بالتأكيد لست بخير!... أنا تائهة على طريق السويس ونفذ الوقود من سيارتي ونسيت هاتفي في الشركة وأكلمك من هاتف سائق حافلة توقف لمساعدتي..."⁴

¹ - الرواية: ص 287.

² - الرواية: ص 291.

³ - الرواية: ص 26.

⁴ - الرواية: ص 30، 31.

لقد حاولت ليلى الهرب قدر المستطاع بعد أن تعرضت للتحرش من طرف مديرها في العمل لذلك أرادت الابتعاد عن كل شيء فوجدت نفسها في الصحراء دون وعي، وإن كانت الصحراء كمكان توحى بالاتساع والهدوء والطبيعة إلا أنها كانت ليلي بمثابة قفص وجدت نفسها فيه دون أي وسيلة اتصال أو نقل لذلك ارتبط هذا المكان بالخوف والوحدة والضعف والانعزال عن العالم.

ب. المدينة: تعتبر المدينة من حيث المساحة مكاناً منفتحاً، لكنها أحياناً كثيرة تكون مغلقة على الإنسان خصوصاً إذا كان لا يفضل العيش فيها وتختلف المدن عن بعضها تبعاً لاختلاف موقعها الجغرافي ونجد في الرواية تحديداً أكثر لمدينة الرقة التي كانت بمثابة عاصمة للتنظيم، وقد اختيرت ليلي لتجند فيها لأنها كانت طعاماً رئيسياً.

عند وصول ليلي لمدينة الرقة بدأت تتأملها تقول الساردة: "دخلت السيارة مدينة الرقة في الساعات الأولى في فجر اليوم الجديد، كانت ليلي تشاهد الشوارع الفارغة"¹ ويبدو أن المدينة لفتت انتباه ليلي فأرادت أن تعرف عنها ولذلك أجابها السائق قائلاً: "هذه المحكمة وأخذها يعرفها على المدينة ويقول، وهذا بيت الزكاة وذاك ديوان المظالم... تقع المدينة على الضفة الشرقية من نهر الفرات ويعتمد الاقتصاد هنا على سد الفرات والزراعة وعلى الحقول النفطية المجاورة."² من هنا يبدو أن السائق بوصفه استطاع أن يقدم لنا صورة عن هذه المدينة ومعالها ويبدو أن الوصف الأدق يتضح في قول ليلي: "مدينة جميلة لكن طالتها آثار الحروب."³

نجد في الرواية إشارة لبعض المدن الأخرى أيضاً في بلدان مختلفة مثل اسطنبول وأنطاكية وحلب والموصل التي وصفتها أم سلمان قائلة: "الموصل وهي كما تعلمن إحدى المدن الكبرى في العراق وبعدها في الأهمية تكريت وبعض المدن الأخرى تل عفر وبعقوبة وجرف الصخر ومصفاة بيحي لتكرير البترول."⁴ وهي كلها مدن سيطرت عليها داعش وكان ذكرها من باب التفاخر بمساحة التنظيم.

ج. البلد (العراق، تركيا، سوريا، اليمن): رغم كون البلدان ذات حدود إلا أنها مكان مفتوح، ونجد في الرواية إشارة لبعض البلدان التي مرت بها الفتيات في رحلتهم من مصر إلى ديار داعش وهي قريبة من

¹ - الرواية: ص 104.

² - الرواية: ص 105.

³ - الرواية: ص 105.

⁴ - الرواية: ص 95.

بعضها البعض حيث حاولت أم سلمان أن تشرح لهن مسار رحلتهم والبلدان والمدن التي سيمرون عليها ويتضح ذلك في المقطع التالي: "أخرجت خريطة ورقية لمنطقة الشام والعراق وتركيا وفرشتها على الطاولة وأشارت بأحد الأرقام ورسمت دائرة ثم قالت: هذه مدينة اسطنبول... وهذه مدينة انطاكيا... وهذه هي مدينة الرقة عاصمة الخلافة الإسلامية... أيضا دير الزور وبعض المناطق في الحسكة... ثم انتقلت إلى خريطة العراق¹ وهذه البلدان الثلاثة متجاورة في الحدود لم تكن الإقامة فيها طويلة بل مجرد عبور فقط، غير سوريا التي كانت أغلب الأحداث بها وتحديدا مدينة الرقة.

مكانان آخران جرت فيهما الأحداث هما اليمن حيث لجأ إليها عمر وليلى هربا من مطاردة أبي سيف، ثم السعودية أين ظلت ليلي تنتظر عمر شهورا طويلة "سنذهب إلى اليمن وهناك أعرف رجلا سيساعدنا... وبعدها سنذهب برا إلى السعودية."²

إن أغلب البلدان المذكورة في الرواية لا نجد الوصف الدقيق لها أو حتى السطحي بل كانت مجرد إشارات غير أننا نعرف أي بلد تدور فيه الأحداث كل مرة، مصر وسوريا واليمن والسعودية ثم مصر مجددا فقد عاد البطلان إليها "عادا إلى مصر وهما مرتبكان هل ستقبلهما أرض الكنانة من جديد؟ هل مزال الوطن وطنا؟"³

د. المطار: يمثل مكانا مفتوحا للدلالة التي يحملها أي السفر والانفتاح على دول أخرى وقد تكرر

ذكره كثيرا في الرواية وظل مقترنا بسفر ليلي فنجد إشارة لمطارات كل من: مطار اسطنبول، مطار انقره، مطار جدة الدولي، مطار القاهرة الدولي، وقد ارتبطت المطارات الأولى برحلة ليلي الطويلة وتجربتها فابتدأت بمطار اسطنبول التي كانت محطتها الأولى قبل الذهاب إلى سوريا ومن ثمة إلى تركيا مجددا ثم اليمن فالسعودية وبعدها العودة إلى مصر ثم إلى خارج مصر أين قضت بقية حياتها هناك.

من جهة أخرى فقد مثل مطار القاهرة الدولي نقطة بداية وعودة لملك بعد وفاة أمها في الخارج، فبعد وفاتها "حطت طائرة قادمة من برلين في مطار القاهرة الدولي، ونزلت منها ملك في رهبة العائدين إلى الوطن، أخذت تتلفت يمينا ويسارا متفرسة في وجوه الواقفين في صالة الاستقبال، حتى رأت فتاة شابة تمسك بلوحة

¹ - الرواية: ص 96، 97.

² - الرواية: ص 175.

³ - الرواية: ص 218.

مزينة بكثير من القلوب والورد عليها اسم ملك" ¹ من هنا يمكن أن نرى كيف يمثل المطار نقطة انطلاق ونهاية في الآن نفسه.

كانت هذه هي أهم الأمكنة التي استحضرتها الكاتبة في الرواية بالوصف والتعليق أحيانا وبالإشارة أحيانا أخرى، وتحدثت بتوسع حول بعض الأمكنة و بصفة سطحية حول البعض الآخر، ويمكننا أن نرى حضور الأماكن في الرواية بصفة أكبر على حساب الأماكن المفتوحة، وأن أغلبها مرتبط بشخصية ليلي ونفسي ذلك ببحثها عن الأمان والراحة وتلك هي طبيعة المرأة التي تميل أكثر للأماكن المغلقة.

2.8 أماكن الإقامة /أماكن الانتقال:

وهو تقاطب آخر وثنائية ضدية حاضرة في الرواية فنجد:

1.2.8 أماكن الإقامة: وهي الأماكن التي تقيم فيها الشخصية بصفة دائمة أو مؤقتة، وهي تنقسم إلى

أماكن إقامة اختيارية من طرف الشخصية أو إجبارية تبعا لأحداث الرواية فنجد:

1. أماكن الإقامة الاختيارية:

أ. البيت: إن البيت مكان نختاره للعيش فيه بجميع الأماكن المغلقة التي قد يحتويها من غرف وقاعات، ينشؤ فيه الإنسان ويكبر وغالبا ما يرتبط بالحماية والأمان والأسرة، أو بيت الألفة كما يسميه باشالار؛ والبيت بالنسبة ليلي من أماكن الإقامة الاختيارية، تمضي أغلب وقتها فيه خصوصا عندما تعرضت لضغط خارجي من طرف المجتمع الذي ينظر إليها بعين الريبة والشك في كل تصرفاتها، فلجأت للبيت هربا من واقع اجتماعي تعيشه، وما يؤكد ذلك ما ورد على لسان الراوي "مرت الشهور وليلي تجلس في البيت حبيسة غرفتها..."²، وإذا تطلعنا أحداث وحوارات الفصل الأول نجد أن أغلبها في البيت ما يبرز الارتباط الوثيق بين البيت وشخصية ليلي حتى أصبح هذا الارتباط يشكل الجانب الانطوائي لهذه الشخصية، خذ مثلا قول الراوي: "عندما فتحت ليلي باب المترل وجدت أمها تنتظرها أمام الباب وتساءلها أين كنت؟"³ فخروجها من البيت أصبح يشكل نقطة تساؤل عند باقي الشخصيات، ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن البيت هو الحيز المؤطر لهذه الشخصية.

¹ - الرواية: ص302.

² - الرواية: ص45.

³ - الرواية: ص78.

وكما ذكرنا ليس البيت وحده بل الغرفة والسرير أيضا لكونهما أكثر خصوصية فهما من أكثر الأماكن التي تتحرك فيها هذه الشخصية ليرز الجانب الانطوائي لها أكثر، أما السرير فهو المكان الذي تدخل فيه الشخصية في حوارات مع ذاتها كقول الراوي "دخلت ليلى إلى غرفتها، كانت تريد أم تستحم وتسترخي في فراشها لترتاح من هذا اليوم الطويل."¹

ب. مكة: وغالبا ما يرتبط ذكرها بالمسجد الحرام، فبعد أن اختطف ابنة ليلى تأزمت حالتها النفسية لذلك قررت أن تذهب إلى العمرة لعل الأمر يريحها ويرفع معنوياتها بقربها من الله، وبعد أن عرض عليها الشيخ سعود البقاء في مكة اختارت ليلى المكوث فيها لتكون قريبة من المسجد الحرام، ليس لشهور فقط بل لسنوات فقد "مر عام يتلوه عام وليلى مازالت تمكث في ضيافة الشيخ الكريم، لم يعارض أحد مكوثها في مكة، فقد لمسوا التحسن الكبير في حالتها حتى ظنوا أنها قد تجاوزت تلك الأزمة بخير."²

2. أماكن الإقامة الإجبارية:

السجن: لا يمكن لأي شخص أن يختار الإقامة في السجن فهو يذهب إليه مجبرا لا مخريرا، وكذلك عمر أجبر على البقاء في السجن عندما قبض عليه أبو سيف أين تعرض للتعذيب من طرف رجاله فد "مرت الأيام وعمر يفوق ويلات العذاب في سجن أبي سيف ليحبره على الكلام وإخباره عن مكان ليلى " ³، لكن عمر رفض الاعتراف مما زاد من غضب أبي سيف فقال "سوف أذيقك من العذاب ألوانا حتى أشفي غليلي منك وبعدها سأتركك هنا بيت ظلمات السجن حتى تتعفن " ⁴، وهنا يؤدي السجن دلالة كاملة من خلال التعذيب النفسي والجسدي الذي يبرز جليا في المقطع الآتي: "نظرت لتجده رجلا نحيفا جدا، غائر العينين يحيطهما السواد، وشفتان متشققتان ذو بشرة باهتة... يرتدي الزي السعودي تلاقت عيونهما فإذا بالدموع تنهمر من عينيه، وقف أمامها وقال: ليلى أنا عمر!"⁵

¹ - الرواية: ص 79.

² - الوافية: ص 280.

³ - الوافية: ص 195.

⁴ - الوافية: ص 197.

⁵ - الوافية: ص 217.

السجن إذا كان مكانا وضع فيه عمر رغما عنه فلا يوجد من يريد الإقامة فيه، وترتبط دلالاته بالقهر والتعذيب النفسي والجسدي الذي بدا على شخصية عمر وشكله بعدما كان شابا قوي البنية مفتول العضلات ليتحول إلى رجل هزيل متعب، ومن هنا أدى السجن وظيفته الحقيقية كاملة.

الرقعة (ديار داعش): هذه المدينة بوصفها عاصمة الخلافة الإسلامية المزعومة هربت إليها ليلي مجبرة بسبب ضغط المجتمع كما لجأ إليها عمر للسبب نفسه، لكن ليلي بعد أن أدركت حقيقة وقوعها في الفخ أرادت فوراً مغادرة المكان وطلبت مساعدة عمر، تقول ليلي "عمر أرجوك جد حلا كي نهرب من هنا، أنا لم أعد أستطيع المكوث هنا أكثر من ذلك"¹، وفعلاً استطاعا الهرب والابتعاد.

2.2.8 أماكن الانتقال: تكون هذه الأماكن مسرحاً لتحرك الشخصيات وتنقلاتها فيها كالمطاعم وأماكن

لقاءات العمل، وتنتقل الشخصيات في رواية حبيبي داعشي بين هذه الأماكن فنجد:

أ. مكتب العمل: ينتقل الأشخاص في الواقع إلى أماكن العمل بشكل منتظم، وتبرز الرواية في المشاهد الأولى مكان عمل ليلي، فقد كانت تعمل مترجمة للغة الألمانية في إحدى الشركات، وفي الرواية نجد: "جمعت ليلي أوراقها في حقيبتها ثم التفتت باتجاه سميرة التي نادتها وهي إحدى زميلاتها تعمل في قسم الترجمة الفرنسية..."² وفي موضع آخر نجد "في صباح اليوم التالي ذهبت ليلي إلى الشركة وجه سهى متغيراً... قطع حديثهما رنين الهاتف على مكتب ليلي رفعت السماعة لتجده المدير - أستاذ ماجد - يطلب منها الحضور..."³، إذن فليلى تنتقل إلى هذا المكان لأجل العمل لكنها فيما بعد تتوقف عن التردد عليه وعن العمل بسبب حادثة التحرش من طرف مديرها وبالتالي ينتهي حضور هذا المكان في الرواية.

ب. المطعم: يمثل المطعم مكاناً للقاء الناس خارج بيوتهم، وتختلف أسباب اللقاء فيه، وفي الرواية طلبت سميرة من ليلي لقاءها في المطعم أين طرحت عليها فكرة الانضمام إلى داعش: "سأنتظرك بعد ساعتين في المطعم الموجود في آخر شارع بيتك ولن أرحل حتى تأتئين"⁴، وفي موضع آخر التقت ليلي بأمام سلمان في مطعم أيضاً لأجل التحاور وإقناع ليلي أكثر من جهة أخرى، إذن فتوظيف المطعم في الرواية يحمل دلالة واحدة متكررة وهي لقاءات العمل والتحاور.

¹ - الرواية: ص 156.

² - الرواية: ص 19.

³ - الرواية: ص 25.

⁴ - الرواية: ص 46.

ج. المشفى: وهو مكان تلقي العلاج، لا يكون الذهاب إليه إلا للضرورة أو لسبب واضح يقضي بانتقال الشخصية إليه، والشخصية التي تنتقل إليه هنا هي ليلي ويرتبط بحالة الضعف النفسي والجسدي الذي تركه موت عمر فيها ونستدل على ذلك بالمقطع التالي: "خرجت أم سلمان من الغرفة وتركت ليلي تبكي وتصرخ وأنت الممرضات في عجلة وقمن بإعطائها مهدئا بعد أن فشلت جميع محاولاتهن في تهدئتها"¹ ويتكرر حضور المشفى في الرواية للأسباب نفسها في عدة مواضع نخذ مثلا المقطع الآتي: "ليلي أيضا كانت في المستشفى تحت تأثير المهدئات بعد إصابتها بالهيار عصبي حاد."²

يأخذ المستشفى إذا دلالاته الحقيقة كونه مكانا لتلقي العلاج قصد الشفاء إذ لا يمكن تجريد المستشفى من هذه الوظيفة.

يمكننا أن نلخص أماكن الإقامة والانتقال في الجدول التالي:

أماكن الانتقال		أماكن الإقامة	
عامة	خاصة	إجبارية	اختيارية
المشفى.	مكتب العمل.	فضاء السجن.	فضاء البيت.
المطعم.		فضاء الرقة.	فضاء مكة.

أما مجموع التقاطبات المكانية فهي كالآتي:

التقاطب	الحجم	الاتساع	العدد	الإضاءة	الاتصال	الحركة
المكان	صغير/كبير	محدود/لا محدود	مأهول/مهجور	مضاء/مظلم	منفتح/مغلق	انتقال/إقامة
البيت	كبير	محدود	مأهول	مضاء	مغلق	إقامة
الغرفة	صغير	محدود	مأهول	مضاء	مغلق	إقامة
المسجد الحرام	كبير	محدود	مأهول	مضاء	مغلق	انتقال

¹ - الرواية: ص 260.

² - الرواية: ص 272.

انتقال	مغلق			محدود	صغير	قاعة العرض
انتقال	مغلق	مظلم	مهجور	محدود	صغير	القبو
انتقال	مفتوح	مظلم	مهجور	لا محدود	كبير	الصحراء
إقامة	مفتوح		مأهول	محدود		المدينة/المدن
إقامة	مفتوح		مأهول	محدود	كبير	البلد
انتقال	مفتوح		مأهول	محدود	كبير	المطار
إقامة	مغلق	مظلم	مهجور	محدود	صغير	السجن
انتقال	مغلق			محدود	صغير	المطعم
انتقال	مغلق	مضاء		محدود		المشفى

أما بالنسبة للتقاطبات الثقافية الواردة في الرواية فنلخصها في الجدول التالي:

الرونة/ التشدد	التسامح/ التعصب	الخاص/المشاع	المقدس/المدنس	الروحانية/ المادية	التقاطب المكان
	تعصب	خاص		مادي	البيت
مرونة	تسامح	مشاع	مقدس	روحاني	المسجد
تشدد	تعصب	خاص	مدنس	مادي	السجن

9 أنواع المكان في الرواية:

يعد مبدأ التقاطبات واحداً من التصنيفات التي يقسم المكان على أساسها إلى أنواع، غير أننا نجد تصنيفاً آخر اعتمده فلاديمير بروب ثم استغله غريغورياس أيضاً، وهو ينقسم إلى ثلاث أماكن: المكان الأصل، مكان الاختبار الترشيجي ومكان الاختبار الرئيسي الذي يعد رئيسياً في الرواية عكس الأول والثاني إذ يمكن حضور أحدهما أو كلاهما أو غياب أحدهما أو كلاهما، ونجد في رواية حبيبي داعشي حضوراً لمكانين منهما كالآتي:

-المكان الأصل: أي المكان الأصلي الذي ينتمي إليه البطل في الرواية، ثم يحدث فيه ما يضطره إلى تركه والمغادرة إلى مكان آخر.

إن بطل روايتنا هو ليلي، أما المكان الذي تنتمي إليه هو مصر، وعو بذلك يشمل مجموع الأمكنة التي ذكرناها كالبيت والغرفة ومكان العمل وغيرها، فليلي تنتمي إلى وطنها وعائلتها لكنها ستتركه، ويرتبط هذا المكان الأصل بمجموعة أحداث تؤدي بالشخصية الرئيسية إلى مغادرته ويمكننا أن نخلص مجموعة الأحداث والأسباب تلك التي أدت بالبطل إلى المغادرة في النقاط التالية:

-طلاقها من زوجها.

-نظرة المجتمع إليها بعين الشك لأنها مطلقة، فأصبحت محط المراقبة.

-التحرش الذي تتعرض له من عدة أشخاص.

ضعط والدها عليها وإجبارها على الزواج.

وأخيراً، بعد كل هذه الأحداث تضطر ليلي إلى المغادرة لمكان آخر، وبالتالي فالمكان الأصل حاضر في الرواية وهو مقر الأحداث التي تؤدي بالبطل إلى السفر ثم العودة إليه لاحقاً.

-مكان الاختبار الرئيسي: أي ما سماه غريماش "اللامكان"

إن مكان الاختبار الرئيسي تبرز وظيفته في الرواية من خلال تسميته، فيكون مقر الأحداث الرئيسية التي تحدث تغيراً في مجرى السرد وتتأزم فيه الأحداث.

لقد أشرنا إلى أهم الأحداث التي أدت ببطل الرواية إلى مغادرة المكان الأصل، ومكان الاختبار الرئيسي هنا هو "ديار داعش"، ويرتبط هذا المكان بالفصل الثاني للرواية كاملاً، تدرك فيه ليلي وقوعها في الفخ وتحاول الهرب والنجاة منه، وفي الأحداث الموالية تعود إلى المكان الأصل الذي تنتمي إليه وهذا الأمر غالب الحضور في الأعمال السردية.

نستنتج أن تصنيف الأماكن الذي اعتمده فلاديمير بروب ثم غريماش وفق تسلسل الأحداث ينطبق بشكل واضح على الرواية التي تسير أحداثها بشكل منتظم وبالتالي يكون تسلسل الأماكن فيها وفق ترتيب بروب وغريماش نفسه.

الختامة

الخاتمة:

بعد الخوض في رحاب رواية "حبيبي داعشي" لهاجر عبد الصمد دراسة وتحليلاً، نخلص إلى أن هذه الرواية ذات بنية سردية خاصة بحيث تنوعت الخصائص الفنية لعناصرها وكذا أبعاد هذه العناصر ودلالاتها مما ساهم في تشكيل فسيفساء خاصة بهذه الرواية تجلت في بنيتها السردية، ويمكننا أن نحدد مجموع النتائج المتوصل إليها و نلخصها في النقاط التالية:

- تعتبر العتبات النصية من أهم المواضيع التي يشملها التحليل السيميائي وذلك باعتبارها المحطة الأولى التي يقف عندها القارئ قبل الدخول إلى النص.
- يساهم الوقوف عند العتبات النصية في فهم النصوص وتحليلها مثلما هو الحال في رواية "حبيبي داعشي"، حيث أن جلّ العناصر المناصية التي تم الوقوف عندها مرتبطة مباشرة بالنص الداخلي وتحيل على مختلف الأبعاد التي تشملها الرواية.
- تعددت شخصيات الرواية واختلفت أبعادها وأنواعها وتباينت صيغ وأشكال وأساليب تقديمها، كل هذا عن طريق الوصف والحكي والحوار والمونولوج.
- سيطر البعد الاجتماعي على شخصيات الرواية بحيث أن كل شخصية تمثل شريحة اجتماعية معينة.
- اتسم الزمن في هذه الرواية بحضور مكثف للمشاهد الحوارية والتي أحدثت حضوراً متميزاً ومتبايناً، إضافة إلى تقنية الإبطاء والتي لا نكاد نحس فيها بوجود نبض للحركة بداخل النص، هذا بالرغم من توفر تقنيات التسريع المتمثلة في الخلاصة والحذف المزوجة مع تقنيات الإبطاء التي أعلنت هي الأخرى حضورها من خلال المشهد والوقفة.
- امتاز الزمن في الرواية بتكسير خطيته كون الساردة اعتمدت في بنائها السردية على مختلف التقنيات من استرجاع واستباق، الأمر الذي كسر الخطية الزمنية؛ حيث لا يمكن أن يجتمع الضدان في مسار واحد، فقد أدرجت الساردة الاسترجاع لربط الأحداث فيما بينها ولتقويتها ووضع القارئ في الصورة.
- إن للزمن حضوراً فاعلاً كونه ركيزة أساسية في كل نص خاصة وأن الساردة قد استطاعت أن تحوله إلى مادة تشكلها كيفما شاءت وكأن الزمن جسر يتم العبور من خلاله.

- يعتبر المكان عنصرا هاما في البناء السردي، ورغم الاهتمام الأكبر بالزمان على حساب المكان إلا أنه نال حظه من الدراسة عند الفلاسفة ومؤخرا برزت جهود في دراسته عند النقاد وفي علم السرد أيضا.
- يكون المكان في الروايات محملا بأبعاد ودلالات مختلفة كما هو الحال في رواية "حبيبي داعشي" حيث تعددت أنواعه بين المكان الأصل ومكان الاختبار الرئيسي، كما تنوعت أبعاده بين بعد ديني يجسده المسجد والبعد الجغرافي الواقعي الذي تجسده المدن والبلدان المذكورة، وكذا البعد النفسي والاجتماعي.
- يمكننا أن نخضع المكان في هذه الرواية إلى مبدأ التقاطبات التي تكون في شكل ثنائيات ضدية، ويصنف المكان في هذه الرواية وفق هذه التقاطبات التي من بينها: المكان المفتوح/المكان المغلق، المكان المضاء/المكان المظلم، مكان الإقامة/مكان الانتقال...
- يرتبط المكان في رواية "حبيبي داعشي" ارتباطا وثيقا بالأحداث فهو يمثل موقعها، كما يرتبط بالشخصيات التي تتحرك فيه، وأيضا بالزمان؛ فثنائية الزمان/المكان تمثل إحداثيات الوقائع والأحداث سواء في الواقع أو في الروايات والنصوص السردية.
- إن أبعاد الشخصيات والأماكن في الرواية هي الأبعاد نفسها التي تحيل عليها العناصر المناسية، وتمثل أبعاد الرواية عامة وهي: البعد الاجتماعي، البعد الديني، البعد الايديولوجي، البعد النفسي...
- لا يمكن أن نفصل عنصرا من عناصر البنية السردية عن غيره، ذلك أنها تعمل في شكل مترابط ومكملة لبعضها البعض، ويقوم السرد حول تكامل مختلف عناصره البنائية.

قائمة المصادر

والمراجع

• القرآن الكريم

• المصادر:

1. هاجر عبد الصمد: حبيبي داعشي، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2016.

• المراجع العربية:

1. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط2، 1997.

2. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان-بيروت، ط2، 2015.

3. إميل توفيق: الزمن في العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1982.

4. بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردنية، اربد-الأردن، ط1، 2001.

5. جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، ط1، 2015.

6. حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 1980.

7. حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1990.

8. حميد حميداني: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1991.

9. سعد البازغي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2002.

10. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997.

11. سعيد يقطين: قال الراوي البنية الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1997.

12. سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق.

13. سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 2004.

14. عبد الحق بلعابد: عتبات جبرار حينيت من النص إلى المناص، تق سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.
15. عبد الحليم سليمان المالكي: استنطاق النص الروائي-من السرديات والسيمائيات السردية إلى علم الأجناس الأدبية-، دار الثقافة والإعلام الشارقة-الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008.
16. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000.
17. عبد القادر أبو شريفة، حسن لافي قرق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان-الأردن، ط4، 2008.
18. عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
19. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
20. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1998.
21. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2002.
22. عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحدائث، بيروت-لبنان، ط1، 1986.
23. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2008.
24. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 1998.
25. فيصل الأحمر: الدليل السيميولوجي، منشورات المنتدى، قسنطينة-الجزائر، 2005.
26. فيصل صالح القيصرى: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، ط1، 2006.
27. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، رمزياتها ودلالاتها)، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2013.
28. محمد بوغزة: تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، عمان-الأردن، ط4، 2008.

29. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2005.
30. محمد عزام: فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، اللاذقية-سوريا، ط1، 1996.
31. محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب.
32. محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط5، 2006.
33. ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق.
34. يمنى العيد: الرواية العربية المتخيل وبنيتها الفنية، دار الفراي، بيروت-لبنان، ط1، 2012.
35. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من الأنسوية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002.
36. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002.
- المراجع المترجمة:
1. برنار توسان: ماهي السيميولوجيا؟، تر محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002.
2. تيزفيطان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر حسين سحبان وفؤاد قضا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.
3. تيزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.
4. جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2008.
5. رومان جاكسون وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، تر ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1982.
6. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1984.
7. فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة: تر عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شرع للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 1996.
8. فيردينان دي سوسير: علم اللغة العامن تر يوثيل يوسف عزيز، دار الآفاق العربية، بغداد-العراق، 1985.

9. فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر سمسد بنكراد، تق عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، اللاذقية-سوريا، ط1، 2013.

10. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيس، كتاب الدوحة، قطر.

• المعاجم:

1. ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2005.
2. ابن منظور: لسان العرب، تح أحمد عامر حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2005.
3. أحمد رضا: معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، 1959.
4. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح محمد عبد الحميد همداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003.
5. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1985.
6. الفيروز ابادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، دط، 1971.
7. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.
8. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2002.
9. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010.

• المواقع الالكترونية:

1. سبق، من هو غسان شربل صاحب الحوار المطول مع ولي العهد؟، جوان 2019.
2. ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

ملحق

❖ ملخص الرواية

رواية "حبيبي داعشي" لكتابتها المصرية "هاجر عبد الصمد" والتي تعتبر أول إصدار روائي لها، نشرت إلكترونياً سنة 2015 وطبعت أولى نسخها سنة 2016، هي رواية اجتماعية بالدرجة الأولى تسرد أحداثاً من عصرنا الحالي الذي نعرف فيه ما يسمى بتنظيم "داعش"؛ هذا التنظيم الذي يطلق على نفسه "الدولة الإسلامية" ولكنهم بعيدون عن الإسلام كل البعد.

تكشف الرواية عن وجه داعش الحقيقي كما تكشف عن أوضاع اجتماعية متعلقة بالمرأة على وجه الخصوص لأنها شريحة اجتماعية ذات علاقات متعددة؛ ومن خلال هذه الرواية يمكننا أن نرى المجتمع وداعش بعيدون امرأة وعن طريق قصة حب تعيشها بطلة الرواية "ليلي" مع "عمر الداعشي".

تبدأ أحداث الرواية بطلاق ليلي من زوجها محمود لأسباب مجهولة في البداية، فقد وجدت ليلي نفسها بين ليلة وضحاها امرأة مطلقة وضعتها المجتمع والأسرة تحت عيون المراقبة، الأمر الذي لم تقبله ليلي أبداً، ثم تصور الرواية الضغط الذي تعرضت له ليلي من طرف عائلتها لأجل أن تتزوج لتخلص من صفة "المرأة المطلقة"، ولأن ليلي لم تكن راغبة في الزواج وتريد أن تخلص من ضغط المجتمع والأسرة فإنها تقبل عرض إحدى زميلاتها لها والذي تمثل في الانضمام لداعش للحصول على الحياة والحرية التي تبحث عنها ليلي .

لم تكن ليلي سوى عينة واحدة من نساء اختلفت قصصهن ومآسيهن في المجتمع واجتمعن في ابتلاع الطعام والوقوع في فخ داعش بحثاً عن عدالة اجتماعية تعطي للمرأة حقوقها وطمعا في حياة أفضل و هروبا من كابوس الواقع ليحققن أحلامهن.

وبعد وصولهن إلى ديار داعش انصدمن بواقع أمر، فالتصورات التي كانت لديهن عن داعش قبل الانخراط فيها هي الحقيقة؛ إنها المنظومة الإرهابية بما فيها من رعب وظلم وخوف، فمنهن من كانت فريسة سهلة ومنهن من كانت طعماً كما هو حال "ليلي" التي انتقلت إلى قصر القائد الداعشي "أبي سيف" أين تعرفت على عمر، لكنها في بداية الأمر لم تكتشف حقيقة كونها طعماً، ولم تعرف أن "عمر" الذي تعرفت عليه في ديار داعش كان يعرفها منذ سنوات عدة، وأنها بالنسبة له الحبيبة التي فشل في الوصول إليها ما أدى به إلى الانضمام لداعش هو الآخر، فشاء القدر أن يلتقيا في ديار داعش وأن يكون عمر من سينقذ ليلي ويساعدها في الهروب من تلك المنظومة الإرهابية وهذا بعد زواجه منها، وقد كانت رحلتها للهروب من داعش طويلة

دامت شهورا عديدة غاب فيها عمر عن ليلي بعد أن أوقع في شباك داعش مجددا، وانتهى بهما الأمر باللقاء مجددا والعودة إلى وطنهما مصر.

وبعد عودة "ليلى" إلى عائلتها ووطنها مع حبيبها الداعشي "عمر" يبدآن التأسيس لحياة جديدة لهما بعيدا عن ماضيها وبعيدا عن داعش، لكن الحلم لم يكتمل فقد وقفت داعش بالمرصاد؛ فبعد سنوات قليلة يقتل عمر من طرف التنظيم الإرهابي ثم تختطف ابنتهما "ملك" أيضا، وبعد مرور السنوات تتمكن ليلي من استعادة ابنتها للترك بعدها الوطن، فتسافر "ملك" وهي طفلة في الخامسة وتعود وهي شابة في الثانية والعشرين من عمرها وتحيي ذكرى والدها "عمر الداعشي"، وتبدأ حياة جديدة في وطنها الأم، وتنتهي الرواية بخطابها الذي ألقته عن داعش وعن معاناة والديها وتختمه بقولها: "سنتكلم ونتكلم ونصرخ حتى يصل إلى الجميع حقيقة داعش و سنستقبل الهاربين منهم ونعطيهم فرصة أخرى نضم جراحهم ثم نأهلهم من جديد حتى نمنحهم فرصة أخرى بالحياة ولن نقفل أبواب الوطن مرة أخرى".

❖ نبذة عن "هاجر عبد الصمد":

هاجر حسن عبد الصمد كاتبة مصرية من مواليد 1 أكتوبر 1989 بمحافظة دمياط المصرية، متحصلة على بكالوريوس في علم الحاسب حيث درست بكلية الحاسبات والمعلومات بجامعة المنصورة، تعتبر رواية حبيبي داعشي أول إصدار روائي لها بالإضافة إلى مجموعة من القصص القصيرة كما شاركت في كتاب ألوان الجماعي.

فهرس

الفهرس

الصفحة	المحتوى
	إهداء
أ-ج	مقدمة.....
	مدخل
5.....	1البنية:..
5.....	1.1 مفهوم البنية:
7.....	2.1 خصائص البنية:
8.....	3.1 أنواع البنية:
9.....	2 السرد:
9.....	1.2 مفهوم السرد:
10.....	2.2 السرديات
11.....	3.2 نشأة السرديات وتطورها:
15.....	4.2 البنية السردية:
15.....	3السيمائية:
15.....	1.3 مفهوم السيمائية:
17.....	2.3 إرهاصات السيمائية:
19.....	3.3 أزمة مصطلح السيمائية في النقد العربي:

الفصل الأول: من عتبات التص إلى بنية الشخصية

أولاً: عتبات النص.....22

22.....	1 مفهوم العتبة:
22.....	1.1 لغة:
22.....	2.1 اصطلاحا:
24.....	2 العتبات عند جيرار جينيت:
25.....	3 أنواع المناص وأقسامه:
25.....	1.3 النص الفوقي:
25.....	1.1.3 النص الفوقي النشري:
25.....	2.1.3 النص الفوقي التألفي:
27.....	2.3 النص المحيط:
27.....	1.2.3 النص المحيط النشري:
28.....	2.2.3 النص المحيط التألفي:
32.....	4 المناص في رواية حبيبي داعشي:
32.....	1.4 الغلاف:
34.....	2.4 العنوان
37.....	3.4 العناوين الداخلية:
39.....	4.4 اسم الكاتب:
40.....	5.4 التجنيس(الجنس الأدبي)
40.....	6.4 الألوان
42.....	7.4 الإهداء:
43.....	8.4 الاستهلال:

47.....	ثانيا: بنية الشخصية.....
47.....	1 مفهوم الشخصية:
47.....	1.1 لغة:

47.....	اصطلاحا:	2.1
49.....	أهمية الشخصية:	2
52.....	تصنيف الشخصيات:	3
53.....	أنواع الشخصيات:	4
54.....	الشخصيات الرئيسية:	1.4
55.....	الشخصيات الثانوية:	2.4
56.....	الشخصية المرجعية:	3.4
57.....	أبعاد الشخصية:	5
57.....	البعد الجسمي/الفيزيولوجي:	1.5
57.....	البعد الاجتماعي:	2.5
58.....	البعد النفسي/السيكولوجي:	3.5
59.....	تقديم الشخصية	6
59.....	أشكال التقديم	1.6
60.....	أساليب تقديم الشخصية:	2.6
61.....	صيغ التقديم وطبيعة المعرفة:	3.6
61.....	مواصفات الشخصية:	4.6
63.....	أنواع الشخصيات وتصنيفها في رواية حبيبي داعشي:	7
63.....	الشخصية الرئيسية:	1.7
66.....	الشخصيات الثانوية:	2.7
67.....	الشخصيات الاجتماعية:	3.7
68.....	تقديم الشخصيات وأبعادها:	8
68.....	مواصفات الشخصيات:	1.8
72.....	أشكال تقديم الشخصيات:	2.8
74.....	صيغ تقديم الشخصيات:	3.8
75.....	أساليب تقديم الشخصية:	4.8

الفصل الثاني: البنية الزمانية والمكانية في رواية حبيبي داعشي		
81.....	أولاً: البنية الزمانية.....	
.81.....	1 مفهوم الزمن:	
.81.....	1.1 الزمن في القرآن الكريم :	
.81.....	2.1 الزمن لغة:	
.82.....	3.1 الزمن في الفلسفة:	
.83.....	4.1 الزمن اصطلاحاً:	
.84.....	2 أهمية الزمن الروائي:	
.85.....	3 آراء نقدية حول الزمن:	
.85.....	1.3 الزمن عند الشكلانيين الروس:	
.86.....	2.3 الزمن عند اللسانيين:	
.87.....	3.3 الزمن عند أصحاب الرواية الجديدة:	
.87.....	4 النظام الزمني:	
.88.....	1.4 زمن القصة:	
.88.....	2.4 زمن السرد/زمن الخطاب :	
.89.....	5 الترتيب الزمني:	
.89.....	1.5 الاسترجاع:	
.90.....	2.5 الاستباق:	
.91.....	6 تسريع السرد:	
.91.....	1.6 الخلاصة:	
.92.....	2.6 الحذف:	
.93.....	7 إبطاء السرد:	
.93.....	1.7 المشهد:	
.93.....	2.7 الوقفة:	

.94.....	8 الترتيب الزمني في رواية حبيبي داعشي:	
.94.....	الاسترجاع الداخلي:	1.8
.95.....	الاسترجاع خارجي:	2.8
.96.....	الاستباق التمهيدي:	3.8
.96.....	الاستباق الإعلاني:	4.8
.97.....	9تسريع السرد في الرواية:	
.97.....	الخلاصة:	1.9
.100.....	الحذف:	2.9
.101.....	10إبطاء السرد:	
.101.....	المشهد:	1.10
.110.....	الوقفة:	2.10
112.....	ثانياً: البنية المكانية.....	
.112.....	1مفهوم المكان:	
.112.....	المكان لغة:	1.1
.112.....	المكان في النقد:	2.1
.113.....	المكان في علم السرد:	3.1
.116.....	2 بين مصطلح المكان، الفضاء والحيز:	
.119.....	3أهمية المكان:	
.120.....	4 علاقة المكان بعناصر البناء السردية:	
.120.....	علاقة المكان بالزمن:	1.4
.122.....	علاقة المكان بالشخصيات:	2.4
.123.....	5أنواع المكان:	
.124.....	تصنيف فلاديمير بروب:	1.5
.124.....	مبدأ التقاطبات المكانية:	2.5

128.....	6 دلالات المكان وأبعاده:
131.....	7 أبعاد المكان في الرواية:
131.....	1.7 البعد الديني:
132.....	2.7 البعد الجغرافي/ البعد الواقعي:
132.....	3.7 البعد النفسي:
133.....	4.7 البعد الاجتماعي:
134.....	8 التقاطبات المكانية في الرواية:
134.....	1.8 المكان المغلق/المكان المفتوح:
143.....	2.8 أماكن الإقامة/أماكن الانتقال:
147.....	9 أنواع المكان في الرواية:
150.....	خاتمة.....
153.....	قائمة المصادر والمراجع.....
158.....	ملحق.....
161.....	فهرس.....
.....	ملخص.....

ملخص المذكرة

ملخص:

تعتبر الرواية من أكثر الجناس الأدبية انتشارا خصوصا في وقتنا الحالي، حيث تكثر الروايات وتنوع من حيث المواضيع التي تختلف بين واقعية وخيالية فالرواية تتميز بمرونتها التي تستوعب كافة المواضيع، كما تستوعب آليا السرد المختلفة وتقنياته فيختلف بذلك البناء السردى من رواية إلى أخرى، ورواية "حبيبي داعشي" لـ "هاجر عبد الصمد" واحدة من الروايات التي تفردت من حيث موضوعها المعالج ومن حيث بنيتها السردية التي شكلتها الشخصيات والأحداث التي يؤطرها زمان ومكان معين، هذه العناصر التي تنوعت أبعادها ما يجعلها قابلة للتأويل والتحليل لأجل فك شفرات النص والوصول إلى معناه.

الكلمات المفتاحية: البنية السردية، الشخصية، الزمان، المكان.

Summary:

Nowdays, a novel is considered as one of the most widespread literary genres, as novels, abound and vary terms of topics that differ between real and fictional. The novel is characterized by its flexibility that absorbs all topics, in addition to the different narrative mechanisms and techniques, so the narrative structure differs from one novel to another, and the novel "my love isis" by Hajar abdu samad is one of the narratives that was unique in terms of its subject matter and its narrative structure that is formed by the characters and events which are framed by specific time and place. These elements have varied dimensions that make them subjects to interpretation and analysis in order to decode the text and indicate its meaning.

key words: narrative structure, character, time, place.