الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–المسيلة –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: ط1: 1735083141

رقم التسجيل: ط2: 1735093883

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

تقنية الكتابة القصصية في رواية أرض البرتقال الحزين

إعداد:

راوية هذلي

أحلام تاهمي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصف
محمد أمين بوضياف	أستاذ محاضر"أ "	المسيلة	رئيسا
ناصر محمد الحسني تيس	أستاذ محاضر"أ"	المسيلة	مشرفا ومقررا
عيمر جادي	أستاذ محاضر"أ"	المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2022/2021.

شكر وعرفان

الحمد له الذي بنعمته تتم الصالحات والصلاة والسلام على رسوله الكريم ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين

باديء أشكر رب العباد العلي القدير شكرا جزيلا طيبا مباركا فيه، الذي انارنا بالعلم وزينا بالحلم، وأكرمنا بالتقوى، وانعم علينا بالعافية، وأنار طريقا ويسر ووفق وأعان في إتمام هذه الدراسة وتقديمها على الشكل الذي عليه اليوم، لله الحمد والشكر وهو الرحمان المستعان.

والى كل من أيدي يد العون ولو بكلمة طيبة مشجعة. إلى كل هؤلاء أقول شكرا جزيلا..

إهداء

إلى وطني العزيز: الجزائر الصامدة بأهلها

إلى الإنسان الذي علمني كيف يكون الصبر طريقا للنجاح.. السند والقدرة...

والدي الحبيب أطال الله في عمره

إلى من رضاها غايتي وطموحي.. فأعطتني الكثير ولم تنتظر الشكر!...

إلى باعثة العزم والتصميم والإرادة... صاحبة البصمة الصادقة في حياتي!...

والدي الحبيبة أطال الله في عمرها

رفقاء البيت الطاهر الأنيق.

..أشقائي وشقيقاني

إلى الأصدقاء وكل من قدم لي العون والمساعدة في إنجاز هذه الأطروحة

مقدمة

اشتهر الأدب العربي القديم بمجموعة من الأشكال الأدبية النثرية المختلفة من مقامة وخطابة وحكاية وخرافة، ومع تطور الأدب وانفتاحه على الآداب العالمية دخلت مجموعة من الأجناس الجديدة لم يكن للأدب العربي معرفة بها، ونذكر في بدايتها القصة القصيرة التي تعد من الفنون النثرية الأخرى، ولا تقل شأنا عن غيرها وقد لاقت اهتماما كبيرا من طرف المبدعين، الذين عبروا من خلالها عن القضايا الاجتماعية وواكبوا بها تطورات العصر، اهتمت بسرد المواقف والأحداث الإنسانية التي تكون في الواقع، وقد ساهمت مجموعة من العوامل على تطورها وانتشارها أهمها الصحافة والترجمة والطباعة.

ويعد هذا الفن فنا راقيا استطاع التجانس مع الفنون الأدبية الأخرى، حتى لا يكاد يختلف عن الرواية والمسرحية والشعر وبهذا تكون القصة القصيرة شاملة لمجموعة من الألوان الأدبية الأخرى، فتناولها الأدباء والنقاد والباحثون ونهلوا دون رسم قيود أو حدود لغتهم، فاتخذوا من القصة القصيرة موضوعا لبحوثهم ودراساتهم، وبهذا استطاعت القصة القصيرة أن تفرض نفسها في المجال الأدبي، وحققت تطورا ملحوظا من هذه الناحية ارتأينا أن يكون موضوع هذه الدراسة حول القصة القصيرة فقمنا باختيار المجموعة القصصية التي تحمل عنوان أرض البرتقال الحزين للكاتب الفلسطيني غسان كتفاني حتى نتمكن من استخراج تقنيات الكتابة القصصية في الرواية "أرض البرتقال الحزين".

أما إشكالية هذا البحث فهي كالآتي: ما هي التقنيات الفنية التي تتكون منها القصة القصيرة في المجموعة القصصية "أرض البرتقال الحزين"؟

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج البنيوي باستعانة مع آليات التحليل والوصف باعتباره الوسيلة الأنجع لتحليل كل ما يصدر عن الشخصيات من حوارات تساهم في حركية سرد الأحداث

في القصة، ووفقا لما يتناسب مع موضوع الدراسة وقد اتسم هذا البحث باتباع خطة تم تقسيمها إلى مقدمة ومدخل وفصلين اثنين وخاتمة إلى جانب قائمة المصادر والمراجع.

حيث كانت المقدمة كتمهيد للبحث وطرح الإشكالية، المدخل الذي جاء فيه بحث في المفاهيم والمصطلحات.

أما الفصل الأول الذي جاء بعنوان "تقنيات الكتابة الروائية وتطرقت فيه إلى:

- تعريف الشخصية الروائية
- مفهوم الزمان
- مفهوم المكان

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان: تشكل بناء الزمان والمكان وتجلي الشخصية –دراسة تطبيقية– وتطرقت فيه إلى:

- تحليل الشخصيات
- نظام السرد
- المفارقات الزمانية
- تجلي المكان في الرواية
- الأماكن المفتوحة
- الأماكن المغلقة

ثم ختمنا بحثنا بخاتمة اشتملت على أهم النتائج وأبرز الاستخلاصات التي تمكن من التواصل إليها خلال هذه الدراسة المتواضعة.

أما عن المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في البحث نذكر أهمها:

- الزمن في الرواية العربية لـ "حسن القصراوي"
- في نظرية الرواية لـ "عبد المالك مرتاض"
- رواية أرض البرتقال الحزين لـ "غسان كنفاني"

وفي الأخير لا يسعني المقام إلا أن أشكر الله تعالى على توفيقه لي في إنجاز هذا البحث، وإلى كل ساهم في مساعدتي فيه.

المدخل

I. الرواية: الماهية، النشأة والتطور

تتخذ الرواية ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمية، وأشكالها الصميمة، أما بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة، فلأن الرواية تعترف بشيء من النهم والجشع من هذين الجنسين الأدبيين العريقين، وذلك أساس الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بشكل عام، لا تلغي أي غضاضة في أن نغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية والمظاهر الأسطورية الملحمية جميعا.

إن الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص، وذلك من حيث أنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم، أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل، ذلك لأن الرواية تتميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتخذ اللغة النثرية تعبيرا، وذلك على الرغم من ظهور بعض الكتابات الروائية، أو المقترضة كذلك مثل الشهداء للكاتب الفرنسي شاطوبريان (Chateaubriand) الذي كتبها شعرا، بيد أن ذلك لا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى القاعدة، ولا حتى إلى مستوى الاستثناء الذي يصحح القاعدة، بالإضافة إلى هذه التفاريق الخارجية أو الشكلية، فإن هناك تفاريق أخرى تتمحض لصميم الجوهر مثل أن الرواية لا تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة؛ وهي الخاصية نفسها التي تتغذى منها الملحمة وتقوم عليها في بناءها العام، وتكلف الملحمة بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة، من حيث تهمل عامة الناس، والأفراد البسطاء في المجتمع، وهو الموضوع الذي تكلف به الرواية دون الإحجام عن معالجة الشق الأول في بعض أطوارها الاستثنائية، والملحمة ذات أبعاد زمانية ومكانية تتسم بالعظمة والسمو؛ وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسها، بطيئة الزمان بحيث لا تكاد تعالج إلا الأزمنة البطولية؛ على حين أن الرواية التي تحاول عكس حياة الإنسانية أكثر حركة، ضيقة الحدود، مما تجعلها تتسم بالحركية والسرعة.

وأما اشتراكها مع الشعر فلأن الرواية الكبيرة الجميلة شديدة الحرص، على عهدنا هذا على أن تكون لغة كتابتها منقلة بالصور الشعرية الثقافة، ذلك أن النثر هو شكل كل شيء، إنما يمثل اللغة التي يتحدث الناس في حياتهم اليومية، ولا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى هذه النثرية الفجة المبتذلة فتسعى على أيدي كبار كتابها إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها (التعليم والفلسفة والتأليف) أن تتصف في الأدبية؛ كأنها تسعى إلى أن تتقمص لغة الشعر الخارجة عن نظام اللغة، التعليم، الفلسفة والتأليف الأكاديمي، وإنما لا ترضى بأن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثل لغته الخط المستقيم، وإنما تسعى الرواية إلى أن تتماس مع الشعر الذي شعار لغته الخط المنحني، فلغة الشعر الحق، إذن تجسد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقي والبديع والحبس الشديد، الرهافة والرقة الشديدة الثقافة بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في اللغة الشعرية من جدة الإبداع، ولذة الابتكار.

وأن ميلها إلى المسرحية، أو اشتراكها معها في خصائص معينة، واستلهامها بعض لوحاتها الخشبية، وشخصياتها المهربة، فلأن الرواية هي أيضا شيء قريب من ذلك، ذلك لأن الرواية في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تستميز به المسرحية؛ وهو الشخصية والزمان والحيز واللغة والحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك، فلعل هذه الأسباب مجتمعة، أو منجمة، أن تقضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى.

وأما كون الرواية متفردة بذاتها؛ فلأنها ليست فعلا وحقا، أيا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمة، فهي طويلة الحجم ولكن دون طول الملحمة غالبا؛ وهي غنية بالعمل اللغوي السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة؛ وهي تعول على التنوع والكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكون بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال، وفي الرواية كائنات عادية؛ وهي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث: فهي؛ إذن تختلف عن كل الأجناس

الأدبية الأخرى ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها.

وما ذلك كله إلا لأن "الرواية الملحمية ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة؛ ولكن يمكن إلغاء سؤال يتجسد في معرفة ما إذا كان له حقا طريقة ما؟ وما عدا ذلك فضول"[1].

وعلى أننا لا نحقق مع هذا التعريف الذي يعزى "قوتة" (Johann Wolfgag Goethe 1832– 1749): لأننا إذا اعتبرنا الرواية ملحمة ذاتية ربما مال الوهم بنا إلى السيرة الذاتية، أو إلى أي عمل أدبي سردي مرتبط بالذات؛ بالحال أن الكاتب الروائي يفترض في عمله أن يكون من بنات الخيال، ومن فلذات القريحة، ثم هل هناك ملحمة ذاتية وملحمة موضوعية؛ فنغزو العمل الروائي إلى إحداهما؟ إنه تعريف متجاوز في تقدرينا، ولا يمكن أن يحدد ماهية الرواية الأدبية التي تخوض في شأنها بحثنا هنا.

وأيا كان الشأن فإن رواية لا ينبغي لها أن تتصف بمجرد مادتها، ولكن يجب أن يستميز بخصوصية فنية تجعل منها شكلا سرديا فريدا، أي شكلا قائما على بداية، ووسط، ونهاية[2]، ولا هذا التعريف الذي جاء به فولقان قيصر هما يستقيم أيضا إذ كيف تعرف الرواية بقيامها على البداية والوسط والنهاية؛ مع ان كل شيء في الدنيا يقوم على البداية والوسط والنهاية؛ وهلا صيغ لها تعريف آخر أجمع وأمنع، لا أكتع ولا أبتع؟

[1] عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان، 1998، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

أي أن الكاتب الروائي يجب أن ينشئ عالمه؛ وهذا العالم ينشئ لديه عبر كتاباته وسواء انصرف الأمر إلى وصف لظاهرة تقنية، أم لوضع اجتماعي، أم لحركات داخلية؛ فإن الرواية ليست كما يزعم قيصر نتاجا (production) على وجه الإطلاق، ولكنها إبداع [1](création).

إن كل الأعمال الروائية، بما فيها تلك التي لا نلمح أي سارد فيها، توحي بصورة ضمنية، بوجود مؤلف يتوارى في الكواليس: إما بما هو مخرج، وإما بما هو عارض للعرائس، وإما بما هو كما يقول "جيمس جويس"، "بالة" محايد ينظف أظافره بصمت وإن هذا المؤلف الضمني يظل أبدا مختلف عن الإنسان الحقيقي نفسه مشرئبا، في الوقت ذاته إلى إنشاء صورة مثلى، أو متناهية السمو، لهذا الإنسان الحقيقي نفسه، فكل رواية ناجحة تجعلنا نعتقد بوجود مؤلف نؤوله على أنه ضرب من الأنا الثاني (le second moi) وكثيرا ما يقدم إلينا هذا الأنا صورة للإنسان بالغة الصفاء، والطهر، والرقة، والذكاء، بل أشد احتراما من الحقيقية نفسها[2]، لقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل الرواية الغرامية، والعائلية والاجتماعية، والتاريخية والحربية، كما سنحاول تفصيل بعض ذلك من بعد هذه المقالة[3].

بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة، ولا منهجية فهي إذن لا تعني شيئا كثيرا مادام الجميع بين أكثر من نوع واحد في رواية واحدة، أمر غير معتاد على أي روائي متمكن وإذن، فمثل هذا التقسيم الذي ذكره وايت بوت، والذي ذكرته أيضا جولييت راي[4]، إن كان ضروريا حقا، فإنه من الأجدر أن لا ينهض على اعتبارات خارجية فجة، بل يجب ان يذعن لمعطيات داخلية ماثلة في نص العمل الروائي نفسه.

---

[1] المرجع نفسه، ص14.

[2] المرجع السابق، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص14.

[4] المرجع نفسه، ص14.

ويتعصب بعض الناس على الجنس الروائي فيذهبون في شيء من التحامل مبين، إلى أن الرواية حين تبلغ أوج ازدهارها ليس عارضا من عوارض عهد الانحطاط والتخلف[1]، فكان ازدهارها جنس الأدب الروائي، حسب هذا الروائي البادي التحامل، لا يعني بالمقابل، إلا عهدا من الانحطاط والتخلف، وعصرا من الجمود والخمود، بيد أننا لا نوافق على مثل الرأي، ذلك لأن الرواية لا تزدهر والعهد المنحط مظلم، وهذا على كل حال نادر الوقوع، كما قد تتخلف الرواية والعهد متخلف فعلا؛ كما قد تزدهر في عهد عظيم الازدهار شأن الرواية العالمية في هذا العهد، وخصوصا فيما قبل هذا العهد، إن الرواية وإن كانت فقدت شيئا كثيرا من منزلتها التقليدية، التي كانت تتنبؤها أثناء القرن التاسع عشر، فإنها استطلعت أن تبني نفسها بناء جديدا، وذلك على أنقاض الرواية التقليدية التي لم يعد أحد يشك في أنها لا يمكن أن تستمر بشكلها التقليدي المألوف في الازدهار.

ويرى ميشال زيرافا (M. Zeraffa) أن الرواية تبدو في "المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري؛ بينما يبدو هذا السرد في المستوى الثاني، حكاية خيالية[2]، بينما يميل سارتر إلى ربط الرواية بالتاريخ (وهو موقف نقدي تقليدي لم يبرح رائجا بين كثير من النقاد الرواية والمتعصبين للتأثير الاجتماعي في الأدب)، والتاريخ بالوجود في علاقة جدلية لا تتصل ولا تبين، فيقرر أن الرواية يجب أن تؤرخ أو قل: (تؤرخن) إنجاز مثل هذا على الإطلاق (l historialiser existence).[3]

ويرى أصحاب النزعة التاريخية أن التاريخ والرواية عليها لدى "بالزاك" مثلا، لكن الرواية الجديدة، ومعها النقد الجديد ترفض هذه الأطروحة وتأبى أن تربط نفسها بالتاريخ، والتمرد على الزمن، في الوقت الذي تزيد في سلوكها على كتابة التاريخ، ولكن بشكل آخر، ربما أجمل وأصدق،

[1] المرجع نفسه، ص15.

[2] المرجع السابق، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص15.

خذ لذلك مثلا الشخصيات والأحداث، والأحياز والأزمان، كلها تحيل على التاريخ وكلها يستقي من أحداث المجتمع وعلاقات الناس في المجتمع ببعضهم البعض في الوقت ذاته، فكيف إذن يمكن رفض التاريخ تحت عقدة الجدة والحداثة، وماله صلة بهما، بينما ينجح بعض منظري الرواية لربط الرواية بالأسطورة؛ ومن أولئكم "جوليا كريستيفا" التي تلاحظ أن الفرق العميق بين السرد الأسطوري (أو الملحمي) والحكاية الرواية هو أن إحداهما تنبع من فكر الرمز، وإحداهما الأخرى تنبثق من فكر السمة[1]، بينما الرواية لدى "سانت بوف" (Ste Beuve) حقل فسيح من الكتابات، التي تتخذ لها مسيرة الاقتدار على التفتح على أشكال العبقرية، بل على الكيفيات إنها ملحمة المستقبل، وربما تكون الملحمة الوحيدة التي ستحتويها التقاليد منذ الآن[2]، فكأن "سانت بوف" كان صادق التنبؤ بمستقبل الرواية التي اعتدت على عهدنا هذا، وقبل عهدنا هذا أيضا، الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم.

ومن النقاد من يرى أن للرواية نظريتين اثنتين: نظرية رواية التحليل الخالص، ونظرية الرواية الموضوعية، ويطالب أشياع النظرية الأولى الكاتب بأن يفصل كل شيء في كتابه، فيعمل على ذكر أصغر التطورات لباطن النفس، وكل ما له صلة بباطن أسرارها التي تحدد طبيعة ممارساتها، على حين أن أشيع الموضوعية يزعمون على عكس أنصار نزعة التحليل أنهم قادرون أن يصوروا لنا على نحو من الدقة شديد ما وقع في الحياة، ويتحاشون بعناية وذكاء كل شرح شديد التعقيد من حول الأسباب والأحداث، ذلك لأن هؤلاء يرون أن كل ما له صلة بعلم النفس يجب أن يتخفى في الإبداع، كما يتخفى في الحقيقة تحت الأحداث عبر الوجود.[3]

[1] المرجع السابق، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص16.

ورواية التقليد، وهي لا تفتأ حية تفترض وجود الحد الأدنى من الثقة في عظمة العالم، وفي مستقبل النوع البشري، وفي قيمة اللغة أيضا، ولكن أي خير يجنى من وراء تقديم عام خرب؟[1]

وإنما يذهب أصحاب النزعة الجديدة في الكتابة الروائية إلى التشكيك في القيم؛ لأنهم فعلا لم يعودوا في ذلك المجتمع الغربي الكافر الممزق، يؤمنون بالقيم السامية، ولا بالمعنى الذي يرون أنه مات مع الإيمان، ودفنا في هوة بعيدة القعرة: "إذ ليست الكائنات والأشياء إلا واجهات، ولا يقال إلا نحو ذلك حول ما كان يسمى في اللغة القديمة "الإنساني" لقد اغتدى ما كان إنسانيا مجرد أسطورة، فكل شيء أصبح أسطوريا، إن العالم اليوم اغتدى خياليا"[2].

ولعل هذه الصورة القائمة المتشائمة تبين لنا كيف اغتدى المنظرون والمفكرون الغربيون ينظرون إلى هذا العالم، وإلى الإنسان الذي يعمره، لقد اغتدوا يشكون في كل القيم، فإذا ما كان واقعا وحقيقة من قبل لم يعد اليوم إلا مجرد أسطورة في الأساطير، من أجل ذلك لا ينبغي تقبل هذه النظريات النقدية الغربية على ما كتبت عليه من شؤمها وقتا منها، وتجديفها للإنسانية، وسخطها على كل ما هو عقل ومنطق، بل لا مناص من غربلتها ونقدها لدى الاستظهار بها في تأسيس نظرية، أو في تحليلها أو تقرير مسألة من العلم، أرأيت أن النزعة الإنسانية التقليدية تغيب من أعمال "ألان روب قريلي (A. Robbe– Grillet) حيث "إن الأشياء لا تعيد للإنسان نظرته، ولكن العواطف الإنسانية هي التي تنهض بما يجب حول هذا الشأن، إن التحليل السيكولوجي غير وارد، ولكن السيكولوجيا واردة في عالم موضوعي ينهض بدور الكشاف من حول الشخصية، ومن حول القارئ جميعا"[3].

[1] المرجع نفسه، ص16.

[2] المرجع السابق، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص17.

الرواية من حيث هي جنس أدبي ذلك، وإنا لا نعرف أحدا من الدارسين، ومحللي الرواية العرب إلى يومنا هذا، وذلك في حدود ما بلغناه، نحن على الأقل من العلم، إلا ما كان من أمر الدكتور عز الدين إسماعيل الذي حاول أن يتحدث عن الأنواع الأدبية، كما سماها، فتحدث باقتضاب، عن الفن القصصي، والفن المسرحي، والشعر والنقد الأدبي.

وعلى انه لم يعر المقالة الأدبية، ولا الرواية ما لها أهل من العناية[1]، تناول الأجناس الأدبية جملة، ودرس الخصائص المميزة لها واضعا لكل منها المعالم والحدود والتعريفات، وغالبا ما نلفي هذه الجهود تقف نفسها على موضوعات موحدة كأن يكون الحديث قائما حول القصة على حدة، أو الرواية على حدة، وهلم جرا.

ومثل هذا الكتاب ينقص المكتبة العربية وحبذا لو اضطلع بإنجازه مجموعة من النقاد المختصين، أو المهتمين، شأن النقاد الغربيين الذين يتضافرون على مثل هذه الأمور المعقدة فيوكل كل منهم إنجاز محور بعينه، كما جاء ذلك أصحاب الكتاب المشهور "الأدب والأجناس الأدبية" ولعلنا أن نوفق في إنجاز هذا العمل مع طائفة من النقاد العرب المعاصرين: فتعرف بكل الأجناس الأدبية في كتاب واحد مكثف المادة.

ولقد عرف الأدب العربي، بأصنافه من الآداب الإنسانية الكبرى، كل أو جل ما عرفت هذه الآداب من الأجناس، بل ألفينا الأدب العربي يستأثر ببعض الأجناس الأدبية التي توجد بوضوح إلا فيه، مثل المقامة التي نعدها نحن جنسا أدبيا عربيا بامتياز.

وكان الأدب العربي، عرف أول ما عرف جنس الشعر وحده (ونحن لا نريد هنا أن ننزلق إلى حلقة مفرغة من التفكير القائم على مجرد الافتراض والتخمين، كأن يقول قائل وما أدرانا وأن لا يكون هناك جنس أدبي آخر ظهر قبل الشعر العربي، ثم درس ومما يقصي هذا الافتراض من

[1] المرجع نفسه، ص17.

الاحتمال، الحال التي يوجد عليها النثر قبل ظهور الإسلام، وبفضله وذلك بما جد من أغراض الكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال، فكان لا مناص من أن ينزل الشعر للنثر شيئا فشيئا، عما كان له من نفوذ أدبي مطلق).

بل شغل هذا الجنس الأدبي حيزا شاسعا في الزمن والاهتمام، فكان كأنه هو الأدب الحق،وما عداه لا يعدو أن يكون شيئا يصب في روافده أو ينبع من مدافعه من أجل كل ذلك ألفينا معظم الكتابات النقدية القديمة تضطرب من حول الشعر، لا من حول النثر أساسا وذلك مثل "الشعر والشعراء" لابن قتيبة و"طبقات فحول الشعراء" لمحمد من سلام الجمحي، و"نقد الشعر" لقدامى بن جعفر، "والموازنة بين ابن تمام والبحري" للحسم بن بشير الآمدي، و"معجم الشعراء" لأبي عبد الله بن محمد عمران المرزباني... إلى سواء ذلك من أمهات الدراسات الأدبية والنقدية، التي كتبت في العهود الأولى من التاريخ العربي الحافل.

لعل أول من حاول أن يعنى بالنثر بعض العناية أو كلها بالإضافة إلى عنايته أيضا بالشعر هو أبو عثمان الجاحظ في كتاب"البيان والتبيين" خصوصا، حيث أورد نصوصا كثيرة تعد من روائع الأدب المنثور، ومن ذلك أشهر الخطب التي عرفت بروعة بيانها، وبعض أحاديث الأعراف ومحاورات بعض البلغاء، وأوائل الكتاب والمناظرين، ولولا ذلك الجهد المبكر، في تقديرنا الخاص لكان ضاع من الأدب العربي أروع نصوصه المنثورة.

ومن الواضح أن مثل هذا الضيع كان نشأ عن قيام الأدب العربي، منذ نشأته الأولى، على الرواية أكثر من قيامه على الكتابة والتدوين؛ إذا كان لكل شاعر معروف، معترف بشاعريته في النوادي الأدبية، رواية يستظهر شعره، ويروج له في الأسواق والمجالس الأدبية وقد نستطيع أن نمثل هؤلاء الرواة، وكيف كانوا ينشرون أشعار أصاحيبهم بالإنشاء والتراد والترداد في عكاظ، وفي مواسم الحج، وفي الأسواق، وفي المربد، وفي سوائها من الساح والمقامات ولقد نشأ عن هذا

السلوك الأدبي القائم على أدبية الشعر وحده، تلك المقولة النقدية التي قالها عبد الصمد الرقاشي وخلدها إلى حظ بتدوينها، وهي "ما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثرهما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره"[1]، ذلك لأن الموزون بحكم خضوعه للإيقاع والقافية، كان أيسر رواية، وأقدر على السيرورة، وأقوى على الخلود والبقاء، فخذ معظم قالته العرب من أشعارها حيث ضاع علينا تراث أدبي منثور حتما، ضخم، وما ذلك إلا لأن الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيد المنثور في موقف من المواقف جملة ولم يستطع الرواة أن يحفظوا لنا إلا الآثار النثرية التي ارتبطت بمواقف خالدة لا يجوز أن تنسى، أو تهمل، لأنها ارتبطت بشخصيات كبيرة أو مواقف تاريخية عظيمة الشأن، وعلى أن الذي بلغنا من هذه الآثار المروية لم يرد أن يسلم من الاختلاف في الرواية، ولقد نلاحظ هذه السيرة في نصوص الأحاديث النبوية نفسها، أما الذي بلغنا من نصوص الصحابة –رضوان الله عليهم– فكثير منها مبالغ فيه، كالنصوص الكثيرة التي جمعها الشريف أبو الحسن محمد الرضي بن الحسن الموسوي، زاعما كلها أنها لعلي بن طالب عليه السلام، فإننا نعتقد مع الذين اعتقدوا ذلك قبلنا أن كثيرا من تلك النصوص مدسوس، ومع اعترافنا بأن الإمام كان ظاهرة أسلوبية عجيبة، فكان يتفجر بلاغة وبيانا، فإنه كان ينطق على السليقة السمحة.

ولكن لا يمكن تصديق تلك التفريقات والتقسيمات المنطقية التي وردت في بعض الخطب التي كانت مرتجلة، بالإضافة إلى ما فيها من تكلف الاسجاع التي أست ظاهرة تطبع كتابات الكتاب فيما بعد عهد الإمام، ولم تكن قط سيرة أسلوبية تطبع خطب الخطباء إلا ما كان ينهال كالقطر على أوهامهم، وينهال على قرائحهم، ولكن أين القطر المنهل من القطران؟

[1] المرجع السابق، ص19.

والذي نلاحظ أن معظم الآثار النثرية إلا ما اتصل بالتراث النبوي الشريف مجموعة تقوم على الازدواج والائتلاف، لا على التنافر والاختلاف، فكان أولئك الرواة الأوائل، إنما كانوا يعاملون هذه الآثار النثرية معاملاتهم للآثار الشعرية، حذو النعل بالنعل، وحتى النماذج النثرية المرتاب في صحتها، والتي وصلتنا من عهد الجاهلية تستمر خصائصها، هي أيضا بالازدواج والسجع والإيقاع التماثلي وقصر الجمل التي لا تكاد تزاوج لفظين اثنين أو ثلاثة، كالنص الذي وصلنا معزوا إلى قس بن ساعد الإيادي، فكأن الإيقاع كان هو المعيار الذي بفضله ومن أجله يروي الرواة نصا منثورا ويحفظونه من الضياع بالترويج والتعريف به والعلة في كل ذلك تكمن في أن الآثار المسجوعة التي تقوم على فنية الإيقاع تيسر سيرورتها، ويسهل تداولها والتقاطها بين الناس.

ولعل أهم الأجناس الأدبية النثرية، في الأدب العربي شأنا وأطوله عمرا، وأقدره على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون، إنما هو جنس المقامة، فلو حفظت كل نصوص المقامات ثم طبعت ونشرت بين الناس لشكلت تراثا أدبيا نثريا ضخما، وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضاع في المشرق والمغرب جميعا، فقد احتفظ لنا الزمن بكثير من تلك النصوص التي تعد كثيرة كثرة نسبية على الأقل، ناهيك عن عدد كتاب المقامات جاوز المائة والعشرين مقاميا[1].

وقد ظل جنس المقامة قائما بتقاليده الأدبية وأصوله الفنية، من لدن بديع الزمان الهمذاني، إلى المويلحي بل إلى حافظ إبراهيم، بل إلى محمد البشير الإبراهيمي، وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربي القح، ألفيته هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربية بحق، أو الإبداع المعترف بأدبيته، أثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل، فكأن الذي يصادي الشعر العربي، في رأينا على الأقل، إنما هو نثر المقامة وليس مطلق النثر، فالمقامة هي الجنس الأدبي المعادل، في ميزان تاريخ الأدب العربي لجنس الشعر.

[1] المرجع السابق، ص20.

ولقد عرف الأدب العربي تطورا مدهشا بحيث ما عرفه، من هذا التطور في ظرف قرن واحد أو نحوه من عمره لم يعرف طوال عمره الممتد (سنة) مدى ستة عشر قرنا على الأقل، ولعل ذلك إنما كان بفضل التطور التكنولوجي الذي عرف العالم في شمال الكرة الأرضية، فهبت على العالم العربي منه، رياح بعضها نافع من اللواقح وبعضها ضار من الجوائح، ولكن النافع من ثماره التطور أفضى إلى ظهور تقاليد جديدة هي في حقيقتها تقاليد لا تقاليد، اعتدت من صميم الحياة اليومية والحياة العامة معا، فبعد أن كان الغربيون أخذوا منا كثيرا من التقاليد العلمية والعادات الحضارية، انقلبت اليوم الموازين وتغيرت الأطوار وتبدلت الأحوال فاعتدينا نحن هم المقلدين بعد أن كنا المقلدون... بين الجنس والنوع وكان لا مناص في ظل هذه الحركة الحضارية الجديدة، ورغبة في مواكبة هذه الموجة الغربية الحاكمة العارمة من أن يعرف الأدب العربي أجناسا أدبية جديدة لم تك فيه بشكل صريح، أو شائع من ذي قبل، فإذا استقينا من قديمه جنس الشعر الذي يمكن أن تندرج تحته عدة أنواع أخرى[1]، (وأما لماذا اصطنعناهما نحن هنا مهما، فمن أجل التمييز بين معنيين اثنين مختلفين، فقد وجدنا ابن منظور يقدر أن الجنس أعم من النوع، وهو وجه من التدقيق اللغوي أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه أنواع كشأن الشعر إن كان في نفسه جنسا، فإن المسارات التي عرفناها عبر تطوره، وتشعب موضوعاته، واختلاف أشكاله جميعا هي في حقيقتها أنواع) وذلك كالهجاء والرثاء والمدح والوصف والغزل، إذ ليس بمستنكر أن يتناول متناول من النقاد ضربا بعينه مقتصرا عليه، متجزئا به وحده، وبل إن ذلك هو الأولى بسلامة المنهج، وثبات الخطر، ثم إذا استثنينا جنس المقامة الذي يمكن أن تنضوي تحته هو أيضا بعض الأنواع الأدبية الداخلية، فإن باقي الأجناس الأدبية القديمة لا تعد ذات شأن كبير، ولعل أهمها، بعد هذين شأنا إنما هو جنس الرسالة ، أو ما كان يطلق عليه فن الترسل، إذ لا يجوز أن نزعم أن الأدب العربي عرف الأجناس الأدبية القديمة الأخرى، والتي تشيع الآداب

[1] المرجع السابق، ص21.

الإنسانية الكبرى المعاصرة التي لم تك، كما قررنا منذ حين، إلا ثمرة من ثمرات التواصل الحضاري بين الأمم، أرأيت أن الغربيين أنفسهم لم يمارسوا كتابة هذه الأجناس الأدبية الجديدة، بوعي واحترافية أدبية، إلا في العهود المتأخرة.

وإذن فنحن نؤثر اصطناع مصطلح "الجنس" عنوانا قاعديا لنوع الأدب السردي الذي نود الحديث عنه من حيث نبقي على مصطلح النوع وذلك بناء على تفاريق ابن منظور الذي يرى أن الجنس أعم من النوع[1] لاتخاذه عنوانا فرعيا، أي مجرد استمرار للجنس، أو نمو عبره، ولنضرب مثلا آخر بالرواية بعد أن كنا ضربنا مثلا بالشعر، حيث يمكننا اعتبار الرواية في أصل مفهومها القاعدي العام: جنسا أدبيا، بينما الرواية التاريخية، أو البوليسية أو الجنسية أو التجسسية... هي نوع أدبي ينتمي إلى جنس الرواية العام.

وليس لنا فيما نقرر من سبيل إلا على جنس الرواية الذي أمسى موضة التعبير الأولى في أسواق الأدب بالمعاصرة، ونواديه الكبرى المتهورة، شرقا وغربا كما اغتدى لهذا الجنس الأدبي في الأدب العربي المعاصر شأن، لا تطمع في الحصة به الأجناس الأدبية الأخرى على جدتها كالمقالة والقصة والنقد المسرحي كأنها بالقياس إلى جنس الرواية إما أنها تدرج في مهدها وإما أنها تتوارى في لحدها.

ما الرواية؟

إن الأصل في مادة "روي" في اللغة العربية، هو جريان الماء، أو وجود بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على

[1] المرجع السابق، ص22.

المزاد في الرواية، لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الرواية[1].

ثم جاؤوا إلى هذا لا معنى فأطلقوه على ناقل الشعر: رواية، وذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو اللعب في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ ويقمع الصدى إذن يقع بين مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كانت اعز شيء فيها هو الماء ثم الشعر، وواضح أن أصل المعنى "الرواية" العربية القديمة إنما هو الاستظهار[2].

لكن لعلنا إلى الآن لم نقترب من الإجابة عن السؤال الذي كنا طرحناه، وهو ما الرواية؟ ثم علاقة المعنى الأصلي (وهو هذا الذي حاولنا خوض أمره في الأسطر السابقة)، بالمعنى المنقول إليه.

أما الموسوعة العربية الميسرة فقد انتقلت لدى التعرض لهذه المادة إلى الحديث مسرعة عن تاريخ الرواية في الغرب دون أن تجشم نفسها عناء البحث في أصل هذا اللفظ في اللغة العربية ولا في أمر اشتقاقاته وتطور مفهومه، شأن الموسوعات العلمية بل إنها كفت نفسها عناء البحث فحرمت قراءها لذة المعرفة[3]، ولم يأتي ناصر الحاني شيئا غير ذلك حين أهمل إهمالا مطلق الحديث عن مصطلح "الرواية" في كتابه "المصطلح في الأدب الغربي"، فهل مصطلح الرواية مما لا يعتزي إلى المصطلحات الأدبية الأخرى".

[1] المرجع السابق، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع السابق، ص23.

أما أدباء العرب فقد كانوا إلى سنة ثلاثين وتسعمائة ألف يصطنعون مصطلح "رواية" لجنس المسرحية، كما يلاحظ ذلك في كتابات عبد العزيز البشري الذي نجده يقول "وأخيرا تقدم (...) أحمد شوقي فنظم روايتين "كليوباترا" و"عنتر"[1]، ولقد كرر البشري لفظ "الرواية" بمفهوم المسرحية ست مرات في مقالة أدبية كان نشرها بالقاهرة[2]، وكان الشيخ إذا أراد إلى مفهوم القصة قال مثلا "رواية قصصية"[3].

ومثل هذا السلوك يرينا كيف اللغة النقدية حائرة في العثور على المصطلح الملائم للمفاهيم الغربية والوافدة، وكان مصطلح "الرواية" يشيع بين الأدباء الجزائريين أيضا إلى عام أربعة وخمسين تسعمائة وألف، حيث كانوا يطلقون على مسرحية: مصطلح "رواية" من حيث كان أطلق أحمد رضا حوحو على أول رواية جزائرية له وهي "غادة أم القرى" مصطلح "قصة" واستراح[4].

فإلى أي أساس معرفي استند النقاد العرب لدى إطلاقهم مصطلح رواية على كل عمل سردي مطول نسبيا معقد التركيب والبناء، والقائم على هذا الجنس الأدبي، وإذا كان الجواب عن السؤال الثاني سيكون ممكنا بمجرد البحث التاريخي في نشأة هذا المصطلح والظفر بهذا الناقد العربي الأول الذي اصطنع هذا المصطلح الجميل، فإن الإجابة عن السؤال الأول تبدو معقدة، يكتنفها الضباب من جميع أقطارها، لأن الأمر في شأنها سيقوم على افتراض الفروض،، وسوق الاحتمالات، أكثر مما يقوم على شيء آخر، ويبدو أنهم جاؤوا بهذا المصطلح من المسرحية التي كانت تنهض في بداية أمرها على الشعر مطلقا، كما هو شأنها في العصور الذهبية، ثم على الشعر أكثر من النثر، كما هو شأنها لدى نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن، وذلك باعتبار

[1] المرجع نفسه، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص23.

[4] المرجع نفسه، ص23.

أن الرواية كانت تطلق على حرفة من يستظهر النصوص التي تثبت نسبها إلى الرسول عليه الصلاة والسلام مثلهم في ذلك مثل رواة اللغة والأيام والأخبار، فكانت الرواية عبارة عن بعد الذي كنا رأينا من أمر اشتقاقها، وأصول استعمالها الأولى عن "المسرحية الشعرية" التي اتخذت من بعد ذلك، اسم المسرحية وتخلت عن لفظ الرواية لهذا الجنس الأدبي الجديد، الذي على الرغم من أنه عرف في الأدب العربي، تحت بعض الأشكال السردية دون التسمي طبعا باسم، الرواية فإن هذا المصطلح بمعنييه الشكلي والجمالي هو من مصطلحات القرن العشرين بالقياس إلى الأدب العربي، وأما بالقياس إلى المعاجم العربية القديمة المعاصرة، فإن هذا المصطلح إلى يومنا هذا لم يستطع الولوج إليها من أي باب، فلا يفتأ "لويس معلوف" ينقل بالحرف حول هذه المادة في معجمه "المنجد" ما كانت المعاجم العربية كتبته منذ قرون طوال، من أجل ذلك فإن هذه المعاجم العربية المعاصرة لا تبرح تجتزئ باعتبار الرواية، مصدر لفعل "روى" الحديث أو الشعر أو اللغة بمعنى نقله وروجه وسيره بين الناس، دون أن تتكرم هذه المعاجم، أو تتجشم من التفكير ما تتجشم، فتربط المعنى القديم بالمعنى الجديد الذي هو نقل الروائي لا الرواية، لحديث محكي، تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة والشخصيات والزمان والمكان والحدث، يربط بينهما طائفة من التقنيات كالوصف والسرد والحبكة والصراع وسيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي، بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا وتتحاب طورا آخر، لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية وعناية شديدة، أقول: ومن تكلم الأشكال السردية القديمة "حي بن يقظان" لابن طفيل التي هي عمل روائي لا ينقصه شيء كثير، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري التي شكل روائي مبكر في الأدب العربي[1]، فإنه لم يعرف على النحو الذي عرف عليه في الغرب إلا في هذا القرن، ولعل أول محاولة تنضوي تحت هذا

[1] المرجع السابق، ص25.

الشكل السردي الذي يقع وسطا بين القديم والحديث ما كتبه محمد المويلحي تحت عنوان "عيسى بن هشام".

والغريب أن المفهوم الأول للرواية في اللغة الفرنسية (Roman)، كان أيضا يعني أيضا عملا خياليا سرديا شعريا جميعا[1]، قبل أن يستحيل هذا المفهوم، في القرن السادس عشر، إلى إبداع خيالي نثري طويل نسبيا، يقوم على رسم شخصيات ثم تحليل نفسياتها وأهواءها، وتقصي مصيرها ووصف مغامراتها[2].

وكأن الرواية في عصرنا الحاضر، هي النثر الفني بمعناه العالي، لغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس، لغة التوصيل التي إن لم تك لغة الناس جميعا، فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم، فكأنها لغة نصفها شعري جميل، ونصها الآخر شعبي بسيط كأنها اللغة الأكثر شيوعا واستعمالا بين المثقفين منه، وعلى أن الحديث عن اللغة الروائية له شأن آخر في غير هذا المقام.

والرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب متداخل الأصول إنها "جنس سردي منثور"[3] لأنها أبنية الملحمة[4]، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا، من أجل ذلك نلفي الرواية تتخذ لها لغة سهلة الفهم، نسبيا، لدى المتلقي بحيث لا ينبغي أن يعتقد معتقد أنا نريد إلى الرواية التي كانت قائمة بالمفهوم الذي آلت اليوم إليه; فقد كان تحولها من الوضع البسيط

[1] المرجع السابق ص25.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص25.

[4] المرجع نفسه، ص25.

الساذج بل الغامض الشكل إلى وضع الجنس الأدبي الراقي بطيئا وذلك على الرغم من تعدد المظاهر الجديدة التي طرأت على هذا الجنس الأدبي[1].

ولم يعترف المفكرون والفلاسفة القدماء بجنس الرواية لعدم وضوحه وبروز ملامحه على تلك العصور الموغلة في القدم; إذ نلفي أرسطو لا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته ذات الصلة بالتنظير للأدب; ولكنه في نظرية الرواية جنح بها نحو الشعر والخطابة والمشجاة والملهاة خصوصا، ولعل هيجل أن يكون أول من اختص من الفلاسفة الغربيين جنس الرواية بشيء من العناية، فتحدث عنها ضمن نظرياته حول علم الجمال.

وكانت الرواية تنهض، في أول الأمر، على مواجهة واقع الرغبة بحقيقة الحب[2]، ويعرف هيجل الرواية، على عهده، بأنها "ملحمة حديثة بورجوازية تعبر عن الخلاف القائم بالقصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية"[3].

المتسلطة على الأدب، كثيرا; وإنما الذي يعنينا، كل العناية، هو هذا القرن بين جنسين أدبيين إن كانا في فجر التاريخ البشري، متفقين بعض الاتفاق (ومع ذلك لا أرى وجها لهذه المقارنة ما دامت الرواية نشأت بعد أفول عهد الملاحم بقرون بعيدة)، فإنهما الآن أبعد ما يكونان عن بعضهما.

فالأولى أن الملحمة جنس أدبي لم يعد قائما إلا على أنه تراث أدبي إنساني; جنس كان بالأمس يقوم على تلميع البطل العظيم الخارق الخرافي الذي يستطيع بمفرده، أن يوجه التاريخ،

[1] المرجع السابق، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص26.

ويؤثر في مساره; جنس أدبي كان بالأمس ولم يعد اليوم أحد يمارس كتابته; لأن معطيات التاريخ والحضارة والسياسة والثقافة والفن والجمال، تغيرت أشكالها وجمالياتها رأسا على عقب.

والأخرى، أن الخصائص التي كانت تجمع بين الرواية التاريخية (وإليها يذهب تعريف هيجل ولوكاكس في أغلب الظن)، والملحمة لم تعد قائمة، حيث إن بنية الرواية تطورت تطورا مذهلا فاغتدت تدمر البطل الذي كانت الملحمة والرواية التاريخية تقدسانه تقديسا شديدا، وتجريان الحدث من حوله، بل تجعلانه هو الذي يتحكم في الحدث، وتفجران الصراع من أجله: وعوضته بالشخصية; وأمست تعول، أساسا على اللغة واللعب بها، والتصرف في نسجها، وإقامة كل جمالية الكتابة على آلياتها، من حيث تنكرت لباقي المكونات التقليدية الأخرى، أو كادت.

وإذن، فإن تعريف هيجل لا يتلاءم اليوم مع ما ينبغي أن تكون عليه الرواية المعاصرة، التي تطمح إلى أن تتبوأ صدارة الانتشار بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى; بل لم يعد هذا الطموح مجرد أمل خلب; وإذا تحقق في النصف الثاني من القرن العشرين حيث لا نلفي جنسا أدبيا أحظى لدى القراء، بالقراءة والمتابعة والنقد، كجنس الرواية.

وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة، أن كثيرا من الإبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة، في معظم أقطار العالم محولة إلى اللغات الكبرى في القارات الخمس، مما يجعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق? وترد عليهم في عقر ديارهم من أكثر من وسيلة إعلامية.

فنحن إذا صرفنا الوهم إلى الرواية العربية في مصر مثلا; وذلك حيث حركة التمثيل على أخصب ما تكون; فإن معظم ما كتبه يوسف السباعي، ونجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ومحمود تيمور، وطه حسين وغيرهم من الروائيين المصريين قد حول إلى أفلام، بل إلى مسلسلات;

وشاهده عشرات الملايين من النـاس. وهـذه القصة التي ظلت تتطور على هامش جنس الرواية في استحياء.

والرواية، من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل; تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظي، والأدب السري، فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب.

والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين ولكن اللغة والخيال لا يكفيان، وهما عامان في كل الكتابات الأدبي من أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد; أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي، ولهذا السرد أشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي وهي الشكل السردي لرائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات بوجه عام، وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية، والحوار الخلفي، والاستقدام، والاستئخار. أما عن الشخصية فحدث ولا حرج... فكأن الشخصية هي المكون الأول للعمل السردي لدى الروائيين، وبخاصة التقليديون، ولكن هذا العنصر، من بنية الرواية، أنشأ يتوارى قليلا قليلا من الرواية الجديدة حتى أوشك أن يختفي نهائيا. وأما اللغة في نفسها، فقد عرفت تطورا مذهلا لم يكن يخطر لبالزاك، ولا للذين كانوا يكتبون على طريقة بالزاك، على خَ لد. أما الحبكة واحترام التسلسل المنطقي للزمن فلم يعودا شيئا ضروريا في بنية الرواية الجديدة التي تحرص، أشد الحرص، على تدمير البنية التقليدية للرواية; وذلك بتدمير البنية الزمنية إما بالتمطيط والتطويل، وإما بالتمزيق

والتبديد، وإما بالتأخير والتقديم، كما نلفي الرواية الجديدة يل إلى تدمير الشخصية بإيذائها قصدا، ومضايقتها والحد من غلوائها، والتشكيك في وجودها، والتضئيل من أهميتها، عمدا.

التعريف بصاحب الرواية:

ولد غسان كنفاني في عكا عام 1936، وعاش في يافا واضطر إلى النزوح عنها كما نزح آلا ف الفلسطينيين بعد نكبة 1948 تحت ضغط القمع الصهيوني، حيث أقام مع ذويه لفترة قصيرة في جنوبي لبنان، ثم انتقلت العائلة إلى دمشق.

عمل كنفاني منذ شبابه المبكر في نضال الوطن، وبدأ حياته العلمية معلما للتربية الفنية في مدارس وكالة غوث اللاجئين الفلسطينيين(الأونروا) في دمشق، ثم انتقل إلى الكويت عام 1956 حيث عمل مدرسا للرسم والرياضة في مدارسها الرسمية، وكان في هذه الأثناء يعمل في الصحافة، كما بدا إنتاجه الأدبي في الفترة نفسها.

انتقل إلى بيروت عام 1963 رئيسا لتحرير جريدة "المحدر"، كما عمل في "الأونروا" و"الحوادث"، حتى عام 1969، حين أسس صحيفة "الهدف" الأسبوعية وبقي رئيسا لتحريرها حتى استشهاده في 08 تموز "يوليو" 1972.

يمثل الكنفاني نموذجا خاصا للكاتب السياسي والروائي والقاص والناقد، فكان مبدعا في كتاباته كما كان مبدعا في حياته ونضاله واستشهاده، وقد نال في 1966 جائزة"أصدقاء الكتاب في لبنان" لأفضل رواية عن روايته "ما تبقى لكم"، كما نال جائزة منظمة الصحافيين العالمية (L.O.J) عام 1974، ونال جائزة "اللوتس" التي يمنحها اتحاد كتاب روسيا وإفريقيا عام 1975.

مؤلفاته:

- موت سرير رقم 12 "قصص" 1961

- أرض البرتقال الحزين "قصص" 1964
- رجال في الشمس "رواية" 1963
- الباب "مسرحية" 1964
- عالم ليس لنا "قصص" 1965
- أدب المقاومة في فلسطين المحتلة "دراسة" 1966
- ما تبقى لكم "رواية" 1966
- القبعة والنبي "مسرحية" 1967
- في الأدب الصهيوني "دراسة" 1967
- عن الرجال والبنادق "قصص" 1968
- الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال "دراسة" 1968
- أم سعد "رواية" 1969
- عائدا إلى حيفا "رواية" 1969
- العاشق "رواية غير كاملة" بدأ كتابتها عام 1966
- الأعمى والأطرش "رواية غير كاملة"
- جسر إلى الأبد "مسرحية" 1965
- المقاومة ومعضلاتها "دراسة" 1970
- ثورة 36–39 في فلسطين "دراسة" 1972
- اللوتس الأحمد الميت "رواية" 1961
- ثم أشرقت آسيا "كتاب عن رحلة إلى الصين نشر على حلقات أسبوعية عام 1965
- ترجمة "صيف ودخان" لـ تيسي وليامس 1964

بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الروايات والدراسات السياسية الفكرية والتاريخية والنقدية التي لم تنشر منها "الشيء الآخر"، أو "من قتل ليلى الحايك؟"

ملخص الرواية:

يروي الفصل الأول عن قصة التهجير التي حصلت للفلسطينيين وخروجهم من أراضيهم ولجوء العديد من الفلسطينيين إلى الأراضي اللبنانية وكانت هذه الرواية عبارة عن مجموعات قصصية عن القصة الرئيسية التي يريد الكاتب تقديمها وتسليط الضوء عليها وعلى ما عاناه الفلسطينيون من تشريد وسلب لممتلكاتهم وأراضيهم[1].

يبدأ الكاتب غسان الكنفاني أحداث الرواية بخروج الفلسطينيين من مدينة يافا إلى مدينة عكا، ثم دار هجوم كبير في مدينة عكا بين اليهود والفلسطينيين، بدأت اشتعال الحرب فيما بينهم عندما كان هناك سيارة تقف أمام بيت فلسطيني، حزمت العائلة أمتعتها وابتعدت عن عكا التي بدأت معالمها بالاختفاء بعد نشوب الحرب[2].

في الفصل الثاني جسدت الرواية معاناة الشعب الفلسطيني أثناء تهجيرهم من أراضيهم وفي أثناء خروج العائلة من بيتهم مروا ببيارات البرتقال المتواجدة على الطريق مرورا بمنطقة الناقورة، جلس رجل علة حافة طريق يبيع البرتقال عزيزا على قلوب الفلسطينيين بالإضافة إلى أشجار الزيتون[3].كما تحدثت الرواية عن صمود الشعب الفلسطيني وعن القهر والظلم الذي تعرض له وبعد نزوح الفلسطينيين إلى المخيمان في البلدان المختلفة وعن الحال الذي عاشه الفلسطينيين

[1] غسان الكنفاني، رواية أرض البرتقال الحزين"، ص12-14.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر انفسه، ص34.

والظلم الذي تعرض له، وكيف أن السنوات تمر ببطء وألم، وعن الشهداء الذين ضحوا بدمائهم في سبيل الحفاظ على فلسطين[1].

أما الفصل الثالث تحدثت عن الدماء التي سالت دفاعا عن فلسطين والتي روت أراضي البرتقال المزروعة في فلسطين، وهذه الدماء تروي أشجار البرتقال التي تنمو في المزارع والطرق الفلسطينية لتنمو هذه الأشجار حزينة مبتلة بدماء الشهداء، ويقول غسان كنفاني هنا للأهالي الفلسطينية صبرا فإن الصبر درس يعلمنا إياه البرتقال الذي امتص جميع هذا الحزن والدماء[2].

ظلت الدماء الفلسطينية تنزف لتروي بدمائها شجيرات البرتقال لينمو البرتقال فيما بعد ويتحدث عن تضحيات الشعب الفلسطيني وعن التهجير والخذلان الذي عاشه، لتصف أشجار البرتقال الغربية والفقر والجوع والصمود لنيل واسترجاع ما هو حق لجميع الفلسطينيين[3].

وتنمو أشجار البرتقال بين الأراضي الفلسطينية المنتشرة في كافة أرجاء فلسطين ولا يستطيع الاحتلال الإسرائيلي أن يتذوق طعمه مميز عن باقي ثمار البرتقال في العالم فطعمه مر كمرارة الأيام التي ذاقها الفلسطيني وهو بعيد عن وطنه ومر لأنه سقي بدماء الشهداء النقية الطاهرة التي لا يستطيع الاحتلال الإسرائيلي تذوقها ولا قدرة لديه على امتلاك أشجار البرتقال.[4]

تحدثت الرواية عن أهم قضايا الوطن العربي، وهي القضية الفلسطينية وما تناولتها من أحداث حرب ولجوء ونزوح للعديد من الفلسطينيين وعن الآلام التي عانى منها الشعب الفلسطيني

[1] المصدر السابق، ص56.

[2] المصدر انفسه، ص89.

[3] المصدر نفسه، ص100.

[4] المصدر نفسه، ص110.

من خسارة أراضيهم وتهجير لمنازلهم وخوف وجوع، لتقوم الرواية أن أرض الإنسان من أغلى ما يملك ويجب الدفاع عنها واسترجاعها من أيدي الغاصبين.

الفصل الأول

تقنية الكتابة الروائية

تقنيات الكتابة الروائية:

حيث يقول "من العبث رفض كل علاقة بين الشخصية والشخص، تمثل الشخصيات أشخاصا تبعا لظروف خاصة بالتخييل"[1].

الشخصية والرؤيا:

أراد نقاد القرن العشرين اختزال مشكل الشخصية في مشكل الرؤيا أو مشكل وجهة النظر، حيث نجد مكانا للعالم الخيالي، الكلاسيكي المستقر سلسلة من الرؤى كلها غير يقينية فهي أكثر من ذلك تخبرها عن ملكة الإدراك والفهم.

الشخصية وعلم النفس:

هذه العلاقة هي ما تميز الرواية النفسية يمكن أن تكون واضحة لكل الشخصية تستلزم تدخلا لعلم النفس بالضرورة[2].

أنواع الشخصية:

الشخصية المدورة:

هي تلك الحركية المعقدة التي لا تستقر على حال ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليها أمرها أنها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار.

[1] ترفيطان تودروف، مفاهيم سردية، ص72.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص82.

الشخصية المسطحة:

هي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال، لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها عامة"[1].

أهمية الشخصية:

يولي النقد الروائي للشخصية أهمية خاصة يوصفها ضرورية للرواية والسرد القصصي، وإن بدا ذلك من خلال وجهة نظر وآراء النقدية المختلفة حول الشخصية الروائية فالتقليديون يرون أن الشخصية الروائية بمثابة كائن حي وينظرون إلى الحدث الروائي، بكونه نتاجا لحركة الشخصية، وكأنه جنس من هذا التاريخ وهذا يعني أن الرواية لا تخلو من مجانسة المجتمع أو مطابقته وأن الشخصية صورة دقيقة أو قريبة الدقة من حقيقة المجتمع وواقعه، أما النقد الحداثي فيرى أن الخطاب الروائي هو الرحم الذي تنتجه.

تقنيات الكتابة الروائية:

الشخصية:

1. مفهومها:

لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (ش خ ص) شخص: الشخص جماعة شخص للإنسان وغيره، مذكر أشخاص وشخوص وشيخاص.

قول عمر ابن ربيعة:

فكان مجاني دون من كنت أتقي "ثلاث شخوص كاعبان ومعصو فعنه.

[1] المرجع نالسابق، ص82.

أثبت الشخص أراد به المرأة.

"والشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه"[1].

وأيضا تعني من وراء الاصطناع تركيب (ش خ ص) ضمن ما يعنيه التعبير عن قيمه حية عاقلة ناطقة فكان المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكسا لقيمته[2].

اصطلاحا: الشخصية في كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية فهي تتكون من مجوع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها".[3]

والشخصية عند تودروف هي مجموعة الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم.

قسم تودروف الشخصية إلى عدة أصناف:

الشخصية والشخصية: الشخصيات ويعقد علاقة معقدة بين هذين العنصرين بحيث المتمثل الحماسي والعاطفي، لإحياء أساس هذه العلاقة[4].

[1] المرجع السابق، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص75.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص113-114.

[4] أحمد شمت، بناء الشخصية في الرواية "الجواف"، لعزت المغزاوي، مجلة جامعة الخليل للبحوث، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين، ج5، العدد2، 2010، ص2.

الزمن:

1. مفهوم الزمن:

لغة: جاء في قاموس المحيط أن الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره والجمع أزمان وأزمنة وأزمن.[1]

وكذا جاء في لسان العرب أن "الزمان" الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على فصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء طال عليه الزمان وأزمن المكان "أم به زمانا"[2]، بمعنى مكث فيه طول الوقت وبقي فيه.

وبالنظر إلى المعنى اللغوي للزمن نجده مرتبطا بالحدث، إن الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث، بمعنى أنه يتجدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس[3].

ما يلاحظ على التعريفات اللغوية السابقة أن الزمن يرتبط بحياة الإنسان ومرتبط بالحدث.

اصطلاحا: اهتمت الدراسات بالزمن في جميع العلوم على الرغم من اختلاف مناهجها وموضوعاتها، بحيث اختلف المعجمين العرب اختلافا شديدا في تحديد مدى الزمن، بحيث منهم من يجعله "دالا" على الإبان... "عاس" زمن الجرد، ومنهم من يجعله مرادفا للدهر، كما يجعل الدهر مرادفا له، ولكنهم في معظمهم يجنحون به للأقصر مدر للدهر[4].

---

[1] الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ج2، ط2، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، 1952، ص233-234.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مجلد6، ط2، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، ص1992.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[4] أحمد شمت، بناء الشخصية في الرواية "الجواف"، لعزت المغزاوي، المرجع نفسه، ص2.

والزمن عند أندري لالاند: "متصور" على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجري الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر، في حين ينظر "غيو" إلى الزمن على أنه "لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خيط بحيث لا يكون إلا بعد واحد من الطول"[1].

أما مفهوم الزمن الفلسفي: "هو كل ما يمضي بالتعارض مع كل ما يبقى، إذا السرمدية لا توجد بحذافيرها في الزمن، بينما الزمن يوجد فيها.

كما عرض الأشاعرة بأنه: مجرد معلوم يقدر به متجدد موهوب، وقد لاحظنا أن الزمن لم يظهر في القرآن الكريم، من حيث ذكر الدهر مرتين[2].

2. أنواع الزمن:

الزمن الطبيعي (الموضوعي):

ينقسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي ولا يعود إلى الوراء، والزمن الطبيعي لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام وموضوعي"[3].

"لذا نتعامل مع الزمن كتدفق أحادي الاتجاه وغير عكسي، شبيه الشارع وحيد الاتجاه كما ضرب مثلا في التاريخ العربي بعدم إمكانية السباحة مرتين في النهر والواحد، لأن المياه تتدفق باستمرار[4].

ويتجلى الزمن في تعاقب الفصول والليل والنهار، وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت فهذه المظاهر كلما تبرز في وجود الأرض (المكان)، أي يتحرك الزمان ويتعاقب مجدا الطبيعة الأرضية

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص172.

[2] المرجع انفسه، ص172.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص23.

[4] أحمد أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العامة المصدرية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص23.

نتيجة الحركة، وهذا التجدد يكدر نفسه فالفصول الأربعة تبقى أربعة لا تزيد ولا تنقص، وهذا التكرار صفة ثالثة للزمن، تضاف إلى صفتي الحركة والدوران"[1].

الزمن النفسي:

يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص، المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية، "فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد، وهم فيه مختلفون، حتى أننا يمكن أن نقول أن لكل منا زمنا خاصا به، يتوقف على حركته وخبرته الذاتية، "فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة، مثلما يخضع الزمن الموضوعي، وذلك باعتباره زمنا ذاتيا يقيسه بحالته الشعورية[2].

كما أن الزمن النفسي بمفهوم "برغسون": "أن الزمن معطى مباشر في وجداننا لأننا نعيش في وجدانه[3].

3. الزمن في الرواية:

للزمن في الرواية أهمية فنية باعتباره، عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الروائية وتجسيد رؤيتها، فهو يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها[4].

أي كل ما يحدث في الرواية من داخلها وفي خارجها، يتم عبر الزمن، ومن خلاله فالزمن يعتبر المحور الأساسي المميز للنصوص الحكائية، بشكل عام فهو صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني.

---

[1] المرجع السابق، ص2.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص23.

[3] مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، مصر، 1997، ص06.

[4] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المرجع السابق، ص42.

كما أن الزمن الروائي يتوفر على استعمالات حكائية الزمن، تكون في خدمة السرد الروائي وتخضع للشروط الخطابية والجمالية[1].

الزمن الروائي هو صيرورة للأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معنوية بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيشي وفق الزمن الواقعي أو السيكولوجي أو الفلسفي[2].

4. الزمن عند بعض الروائيين:

فالا نروب جريد، يذهب إلى أن الزمن الروائي هو المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية لأن الزمن الروائي ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة[3].

فالزمن من وجهة نظره لا يتعلق بزمن يمر لأن الحركات على العكس من ذلك ليست متقدمة إلا جامدة في لحظة[4].

أي أن الرواية الجديدة تنكر تماثل أو انعكاسها للزمن الواقعي، لأنها تعتمد على زمن واحد وهو زمن الحاضر أو زمن الخطاب[5].

وهذا يعني انه انحصر في زمن غير دقيق للاختلاف من زمن للآخر وأغفل الزمن الواقعي في الرواية.

---

[1] المرجع السابق، ص4.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، المرجع السابق، ص10.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص49.

[4] سعيد يقطيني، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3.

[5] عبد الرحمن مبروك، المرج السابق، ص9.

ميشال بورتو:

يقدم ميشال بورتو أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا رؤية جديدة لتقسيمات الزمن الروائي تتجلى في زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة[1].

وافترض أن على مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا من الواحد إلى الآخر، فالكاتب مثلا يقدم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين (زمن المغامرة) وربما يكون استغرق في كتابتها ساعين (زمن الكتابة) بينما تستطيع قرائتها في دقيقتين (زمن القراءة)[2].

2. الزمن في الدراسات العربية:

عرف الزمن في الدراسات العربية عدة تقسيمات واتجاهات بحسب اختلاف الباحثين ومن أهمهم الباحث والناقد المغربي (سعيد يقطين) الذي جعل تقسيم الزمن ثلاثي: زمن القصة، زمن الخطاب وزمن النص.

زمن القصة:

وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصدفي).

زمن الخطاب:

هو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص49.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص49.

زمن النص:

هو الزمن الذي يتجسد أولا من خلال الكتابة التي يقوم بها الباحث لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة والخطاب... وهو ثانيا زمن تلقي النص من لدن القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة وإن كانت تتم من خلالها أيضا (زمن القراءة) إننا من خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة تجدنا أما ما نسميه زمن القصة[1].

يميز الباحثون في السرديات البنيوية في الحكي بين مستويين اثنين للزمن هما:

القصة: وهو زمن وقوع الحدث المروري في القصة، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

زمن السرد: وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطابة بدل مفهوم زمن السرد[2].

إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع، ويمكن التمييز هنا بين زمنين على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

أن سرد هذه الأحداث في الرواية، يمكن أن يتخذ الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ

[1] المرجع السابق، ص49.

[2] محمد بوعزة، تحليل الزمن السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص87.

وهكذا يحدث ما يسمى با"مفارقة زمن السرد" مع زمن القصة[1] ويرى بعض النقاد الرواية البنائية أنه: "عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا لا نقول أن الراوي يولد مفارقة سردية"[2].

3. المفارقات السردية:

تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع أو استباق حدث قبل وقوعه[3].

ذلك أن الراوي قد يبدأ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة لكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة.

وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعا للأحداث الماضية أو استباقا للأحداث اللاحقة[4]، كل مفارقة سردية يكون لها مدى (Prote'le) واتساع (Pomplitude) فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقفة يقول "جيرار جنيت" حول هذه النقطة بالذات: "إن المفارقة يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيد عن لحظة الحاضر" أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة[5].

[1] حمدان الحميداني، بنية النص السردي، ص73.

[2] المرجع نفسه، ص75.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص88.

[4] حمدان الحميداني، بنية النص السردي، ص74.

[5] المرجع نفسه، ص74.

الاسترجاع:

استرجاع الراوي للأحداث السابقة التي سبق حدوثها لحظة السرد الأولي الذي يتموقع بعد الإنتاجية في زمن الحاضر أو في اللحظة الإنتاجية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغة الماضية، لكونه يسرد أحداثا ماضية، على أن هذه الصيغة تتغير وفقا لطرف السارد"[1] كما أن الاسترجاع يروي للقارئ فيما بعد ما وقع من قبل"[2].

أنواعه:

الاسترجاع الخارجي:

هو الذي يعود إلى ما وراء الإنتاجية، وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي، الذي يتوقع بعد الإنتاجية لذلك نجده يسير على خط زمني مستقل خاصة به ومنه فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية[3].

الاسترجاع الداخلي:

هو الذي يلتزم خط زمن السرد الأول، وينقسم بالنظر إلى علاقته مع هذا المستوى إلى:

استرجاع داخلي متباين حكائيا، وهو الذي يلتزم خط زمن السرد الحكائي لكنه يحمل مضمونا سرديا مخالف لمضمون السرد الأولي حالته إدخال شخصية روائية يقوم السارد بتوضيح خلفيتها.

استرجاع داخلي متجانس حكائيا:

وهو الذي يسير تماما على خط الزمن السردي الأول.

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص24.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي المعاصر، ص88.

[3] عمر عاشور، البنية السردية، عن الطيب الصالح، دار هومة للطباعة والتوزيع، دط، الجزائر، 2010، ص18.

الاستباق:

استباق الراوي للأحداث المستقبلية التي لم يقع بعد في زمن الحاضر أو اللحظة الآتية وغالبا يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد على أن هذه الصيغة تتغير وفقا لطريقة السارد الراوي[1]، والاستباق كذلك هو غعلان السارد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه[2].

وبعد الاستباق عملية سردية تتمثل في إيراد حدث، أو الإشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث[3].

4. نظام السرد (الإيقاع):

دراسة نظام السرد تعني دراسة العلاقات بين زمن الحكي وطول النص، حيث أن الزمن يقاس بالثواني والسنين والطول بالجمل والصفحات، وذلك قصد استقصاء التغيرات التي تطرأ على سرعة السرد من تعجيل وتبطئة، وهو ما يسمى بالديمومة[4].

واقترح جيرار جينيت التقنيات الحكائية التالية:

الخلاصة، الاستراحة، القطع، والمشهد[5]، وفي كل هذه الحالات يخرج الزمن عن تطور الطبيعي إما أن يتوقف تماما، أو يتسارع أو يتساوى تبعا للضرورة السردية.

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص60.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، المرجع السابق، ص89.

[3] عمر عاشور، البنية السردية، عن الطيب الصالح، ص200.

[4] عمر عاشور، البنية السردية، عن الطيب الصالح، ص22.

[5] حمدان الحميداني، بنية النص السردي، ص76.

الخلاصة:

وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزلها في صفحات أو أسطر أو كلمات، قليلة دون التعرض للتفاصيل[1].

وهي أيضا أن يسرد الكاتب الراوي أحداثا، ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة في في صفحات قليلة أو بضع فقرات، أو في جمل معدودة، أي انه لا يعتمد على التفاصيل بل يمر على الفترة الزمنية مرورا سريعا لعدم أهميتها.

الاستراحة:

أما الاستراحة فتكون في مكان السرد الروائي، توقفات معينة يحدثها الروائي بسبب لجوئه للوصف، فالوصف عادة يقضي انقطاع الصيرورة الزمنية ويعطل حركتها[2].

وتحدث الاستراحة عندما يوقف الكاتب تطورات زمنية أي "تتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب" وتصادف هذه التوقعات الزمنية أثناء الوصف والخواطر أو كلما يسميها جيرار جينيت "الوقفات الوصفية"[3].

القطع (الحذف):

الحذف ويسمى كذلك القطع وهو حذف فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة، أي أن يقفز الروائي على مرحلة من مراحل الرواية، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك من عبارات تدل على الحذف الزماني، وقد يحدث أن يكون هذا الحذف ضمنيا لا يصرح به الكاتب مباشرة وإنما يكشفه القارئ.

---

[1] المرجع السابق، ص76.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] المرجع نفسه، ص106.

والقطع هو تجاوز الروائيين بعض المراحل من القصة، دون الإشارة لشيء منها ويكتفي عادة بالقول: "ومرت سنتان" أو "انقضى زمن طويل وعاد البطل من غيبته"، ويتضح من هذين المثالين أن القطع إما أن يكون محددا أو غير محدد[1].

والقطع عند جيرار جينيت أنواع هي:

القطع المحدد: وهو الذي ينص على مدة كقولنا: "بعد مدة كذا".

القطع غير المحدد: وهو الذي يشار إليه ولا ينص على مدته كقولنا: "بعد مدة"[2].

المشهد:

يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات، في تضاعف السرد، إن المشاهد تمثل عام، في لحظة بناء يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق.

والمشهد هو حالة توافق تام بين المشهد وحركة السرد، حيث يتحرك الزمن أفقيا وعموديا، بنفس حركة الحكاية، فتتساوى بذلك المسافة الزمنية (مستوى الحكاية)، والمسافة الكتابية (مستوى النص) وهذا لا يأتي في الحقيقة إلا في حالة الخطاب والأسلوب المباشر، (الديالوج والمنولوج) لذلك يسمى المشهد بالطريقة الدراسية في كتابة القصة[3].

لقد وضع جيرار جينيت هذه التقنية في التطابق، أو يكاد زمن الحدث بزمن السرد، وهو يناقض (الخلاصة) لأن المشهد عبارة عن قص مفصل والخلاصة عن قص ملخص، مما يؤدي إلى تعارض المحتوى الدرامي، والمحتوى غير الدرامي وأن "الأزمنة القوية للفعل تصادف الحالات الأكثر كثافة للقصة في حين الأزمنة الضعيفة تكون ملخصة بخطوط عريضة مصورة من بعيد،

[1] حمدان الحميداني، صبنية النص السردي، ص77.

[2] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص24.

[3] عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص22.

مصادفة لهذه الزمنية في المقاطع الحوارية والمشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى تطابق الحوار مع القصة"[1].

5. أهمية الزمن:

"يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا فإن القص هو أكثر الأعمال الأدبية التصاقا بالزمن"[2].

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها كما محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة فالأدب مثل الموسيقى هو فن زماني لذلك يعد الزمن بوجوهه المختلفة عاملا أساسيا في تقنية الرواية ذلك لأن لكل رواية زمنها الخاص[3].

إن الزمن عنصر أساسي في العمل الأدبي وبخاصة الرواية وعلاقتها به علاقة مزدوجة فهي تتشكل داخل الزمن ومن ثم يصاغ الزمن في داخلها، ويقدمها عن طريق اللغة المشحونة بإشاعات فكرية وعاطفية[4].

ومن هنا تأتي أهميته عنصرا بنائيا حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها[5].

المكان:

لغة: نجد في القاموس العربي لمصطلح: الفضاء والمكان عند ابن منطور في مادة "فضاء" ما نصه الفضاء، المكان الواسع من الأرض والفعل يفضوا فضوا فهو فاض، والفضاء الخالي الواسع من الأرض (...)، الفضاء ما استوى من الأرض واتسع، قال: والصحراء فضاء.

[1] إدريس بودينة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص109.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، دط، مكتبة الأسرة، ص37.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص36.

[4] صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص38.

[5] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص38.

في حين يرى أن "المكان" هو الموقع والجمع أمكنة كقندال وأقدلة وأماكن جمع الجمع (...)، المكان والمكانة واحد (...) مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، غير أنه لما كثر أجره في التعريف مجرى فعال الكينونة الشيء فنية[1].

كما ورد ذكره في القرآن الكريم، حيث قال تعالى: "فحملته فانتبذت به مكانا قصيا"[2].

ويضيف أحمد رضا: "المكان الموضع الحاوي للشيء جمع أمكنة ومكن وجمع الجمع أماكن"[3].

من خلال التطرق إلى المفاهيم اللغوية حول الفضاء والسكان يتبين لنا أن الفضاء أشمل وأوسع من المكان، فالفضاء هو المكان الخالي من الأرض وأن الفضاء يتفق مع المكان ويطلق عليه.

اصطلاحا:

المقصود بالمكان في الرواية هو الفضاء التخيلي الذي يصنعه الروائي من كلمات ويضعه في إطار تجري فيه الأحداث[4].

"يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور الحكاية دون مكان فلا وجود للأحداث خارج المكان ذلك أن كل الحدث يأخذ وجوده في مكان، وزمان معين"[5].

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد7، ص117.

[2] سورة مريم، الآية22.

[3] أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية، لنفوس ثائرة، دط، دار الأمل، 2009، ص29.

[4] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص109.

[5] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب الصالح، ص29.

يعرف الباحث السيميائي "لوتمان" المكان بقوله "مجموعة من حالات أو وظائف أو أشكال متغيرة تقوم بينها علاقة شبيه بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل اتصال المسافة"[1].

والمكان كما يرى "غاستون باشلار" هو المكان الأليف وذلك البيت الذي ولدنا فيه أو بيت الطفولة إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا.

فالمكانية في الدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا وتبعث فينا الذكريات بين الطفولة ومكانيات الأدب العظيم، وتدور حول المحور...[2]

والمكان الروائي عند مصطفى الضبع: هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي تصنعه اللغة خدمة للروائي.

الفضاء (SPACE) هو مجموعة الأمكنة الروائية، وإطارها المتحرك[3].

أنواع المكان:

1. **الفضاء الجغرافي:** (geographical space) وهو مكان يتجه الحكي محدود جغرافيا قابل للإدراك والتخيل حيث يتحرك فيه الأبطال ويفترض أنهم يتحركون فيه.
2. **الفضاء الدلالي:** (semantic space) وهو الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص99.

[3] مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان، في السرد العربي، الهيئة العامة لقصر الثقافة، أكتوبر.

3. الفضاء النصي: (textuel space) وهو الفضاء المكاني الذي تشغله الكتابة على الأوراق (طريقة تصميم الغلاف وتغير الحروف المطبعية وتشكيل العناوين) وهو مكان محدود تتحرك فيه عين القارئ[1].

الفضاء بوصفه متطورا روائيا: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكتابة بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[2].

أهمية المكان:

يعد المكان دعامة من دعامات البناء القصصي إذ يساعد على التفكير والتركيز والإدراك العقلي للأشياء[3]، وتوظيف المكان في الإبداع القصصي من الوسائل الجمالية ذات التصورات البعيدة لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات إبداعية وعواطف إنسانية، وتجارب اجتماعية تجعل العمل متكاملا في بنيته، هكذا يصبح المكان مكونا قصصيا جوهريا وعنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية فهو يتخذ أشكالا وتصورات ويتضمن معان عديدة في غالب الأحيان ويكون الهدف من القصة بأكملها[4].

إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار زماني معين[5].

---

[1] المرجع السابق، ص76.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] اوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية، دار الأمل للطباعة والنشر، ص34.

[4] المرجع السابق، ص34.

[5] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص30.

والمكان هو هوية العمل الأدبي الذي افتقد المكانية يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[1].

وتأسيسا على ذلك يمكن النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها وتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث[2].

علاقة الزمان بالمكان:

عندما نتحدث عن المكان تتبادر إلى ذهننا مباشرة كلمة "زمان" بل عنصر الزمان، فهو أيضا مكون أساسي للقصة وكان الثاني يكمل الأول، والأول يستغني عن الثاني، حتى أن الدراسات الحديث اختصرتها، هي: الزمكان على الرغم من المكان يدرك إدراكا نفسيا والزمان يدرك إدراكا غير مباشر ومن خلال فعله في الأشياء فهما عنصران يتداخلان تداخلا مباشرا ومتكاملا في شخصيات القصة وأحداثها[3].

وهناك علاقة بين هذين العنصرين رغم تباين طريقتي الإدراك لهاتين انطلاقا من الأشياء الحاملة لفعل الزمن، فهي نفس المادة الخام التي تدخل في بناء المكان في الرواية، وهو ما يجعل من وصف الأمكنة والمشاهد الطبيعية ووصف للزمن، أي أن الزمن يمتد بعيدا في المكان[4].

وتمكن الاصطلاح عليها بمصطلح لفظ البيئة "فبيئة القصة هي حقيقتها الزمنية والمكانية أي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة"[5].

---

[1] صالح ابراهيم، الفضاء ولغة السرد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص13.

[2] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص32.

[3] اوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص30.

[4] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص81.

[5] المرجع السابق، ص30.

والمكان في مقصورته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفا هذه هي وظيفة المكان وفي الرواية فإن الزمان والمكان ترتبطان بعرى وثيقة، كما أن العلاقة بينهما وبين عناصر الرواية الأخرى هي علاقة حميمية[1].

[1] أحمد محمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، المعاصرة، ص81.

الفصل الثانـي

تحليل الشخصيات:

تنقسم الشخصية إلى أقسام: شخصيات رئيسية، ثانوية، صامتة.

1. الشخصية الرئيسية:

هي تلك الشخصية التي يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، وهي الشخصية المعقدة، المركبة، الدينامية، الغامضة، لها القدرة على الإدهاش والإقناع كما تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي تستأثر دائما بالاهتمام، يتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها[1].

فهي التي تشكل بتفاعلها ملامح الرواية (شخصية فنية يصطفيها الراوي لتمثل ما أراد تصويره والتعبير عن أفكاره والأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناءها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي، وتكون هذه الشخصية قصصية شخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمي فيه، وابرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي لذلك فهي صعبة البناء، وطريقها محفوف بالمخاطر[2].

نستنتج مما سبق ذكره أن الشخصية الرئيسية هي العنصر الفعال والمحرك الأساسي للأحداث في العمل الروائي، وهي سبب نجاحه، ولهذا لا يمكن الاستغناء عنه.

وقد قام الباحث "هيكل" بتحديد ثلاث خصائص تتميز بها الشخصية عن باقي الشخصيات الأخرى والمتمثلة في:

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، ص106.

[2] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية (في القصة الجزائرية المعاصرة)، دار القصبة، عنابة، الجزائر، 2009، ص32.

مدى تعقيد التشخيص: فالشخصية الرئيسية متناقضة في أفعالها وتصرفاتها مما يجعلها عرضة لتغيرات حاسمة فهي تمثل نماذج أساسية معقدة وليست بسيطة وهذا التعقيد يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ.

مدى الاهتمام الذي يستأثر بعض الشخصيات: فهذه الشخصية تحظى بقدر من التميز الذي يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة هذا الاهتمام يجعلها مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط.

مدى العمق الشخصي: الذي يبدو أن أحد الشخصيات تجسده ويقصد به غموض الشخصية فأي شخصية يلتف حولها الغموض تشد الاهتمام والأنظار إليها وذلك بغية اكتشاف المجهول فيها[1].

وعلى هذا نقف عند دراسة أنواع الشخصيات الحكائية الواردة في المجموعة القصصية كما في الجدول الآتي:

عنوان القصة	الشخصية	الصفحة
أبعد من الحدود	الشاب الفلسطيني	صفحة 14
أرض البرتقال الحزين	الراوي الطفل اللاجئ	صفحة 73

الشاب الفلسطيني (في قصة أبعد من الحدود):

الشاب وهو البطل الرئيسي للقصة، الهارب المقهور، الذي يرى نفسه عالة يعيش في ملجأ للفلسطينيين يشعر بشعور خاطئ أنه مذنب وأنه باع القضية الفلسطينية فهو من الطماعين الذي يؤمرون فيطيعون مهضوم الحقوق، يائس، عالة على نفسه وعلى وطنه، ويؤمن بأن الوطن ليس للبيع حيث يقول للمحقق: "أنا لست صوتا انتخابيا وأنا لست مواطنا، أنا لست منحدرا من صلب

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص56.

دولة تسأل بين الفينة والأخرى عن أخبار رعاياها... وأنا ممنوع من حق الاحتجاج ومن حق الصراخ وماذا ستربح؟ لا شيء... وماذا ستخسر إذا بقيت أنا وراء المزلاج؟[1]

ونجده حيث دخل غرفة المحقق أدرك عقله قد عاد إلى رأسه وصار يعي أكثر مما مضى يفكر ويعبر بطلاقة عن مأساته ومعاناته "سوف ألقي خطابا أمامك"[2].

وما حز في نفسي حين نطق المحقق الخنزير: ...أمسكوه! [3] حين حاول الهروب من النافذة فالهارب عاد إلى ضميره حين عاود مرة أخرى ودخل من النافذة التي خرج منها والتقى بالمحقق الذي أصيب بالذهول حين ألقى الشاب خطابه، وكان يتكلم بفصاحة وحيلة في كثير من الأحيان تركته يذعن، مستمعا إلى ما يقوله وابتعد كثيرا عن تعجرفه الذي أبانه في البداية، وعرف أخيرا أن حياة لهذه، الموت أفضل منها "إن كثيرا من الناس إذ ما شعر أنه يشغل حيزا في المكان يبدأ في التساؤل "ثم ماذا؟" وأبشع ما في الأمر أنه لو اكتشف بأن ليس له حق ثم أبدا... يصاب بشيء يشبه الجنون، فيقول لنفسه بصوت منخفض، أيّ حياة هذه! الموت أفضل منها" ثم مع الأيام يبدأ بالصراخ: " أيّ حياة هذه! الموت أفضل منها" والصراخ يا سيدي عدوي[4].

فهذا الصراع الذي صار عدوي الجميع إنما هو هروب من واقع مرير بحياة كباقي الفلسطينيين المعاصرين في وطنهم.

الراوي الطفل اللاجئ (في قصة أرض البرتقال الحزين):

نجد الشخصية المحورية تقوم لعملية السرد، حيث تبرز شخصية الطفل بوصفه بطلا وروائيا، فقد كانت شخصية الطفل هي الصوت المعبر عن الطبقة المغمورة والمعدمة في الشعب الفلسطيني فهو يبحث عن حلم مفقود في الطفولة في زمن التشرد والضياع والبؤس، فهذا الطفل تجرع مرارة

[1] غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين، مصدر سابق، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص15.

[4] المصدر السابق، ص20.

التشرد والاضطهاد، إذ نجد كيف تم تصوير المواقف الأليمة والحزينة التي مر بها إذ يصف إحساسه يوم مغادرته لبلدته عكا وكان الجو غائما بعض الشيء وإحساس بارد يفرض نفسه على جسده، كان رياض جالسا بهدوء شديد رافعا ساقيه غلى ما فوق حافة القفص ومتكا بظهره على الأمتعة، محدقا في السماء... وحقول البرتقال تتوالى على الطريق وشعر بالخوف يتآكلها جميعا[1].

فهنا نجد المزج بين العالم الخارجي الذي تتحرك فيه الشخصية ووجودها الباطني النفسي كما نلاحظ حديث الطفل مع نفسه، وما يدور بداخله من حيرة وشكوك وانفعالات إزاء الغربية وويلات اللجوء "إن الليلة شيء مخيف... والعتمة التي كانت تهبط شيئا فشيئا فوق رؤوسنا كانت تلقي الرعب في قلبي... مجرد أن أفكر في أنني سأقضي الليل على الرصيف كان يستثير في نفسي شتى المخاوف"[2].

ونجد أيضا ردود أفعاله حيال تصرفات الآخرين نتيجة الغربة والتهجير وفقدان الأرض وضياعها، "وكان أبوك ما زال مريضا وأمك جالسة بجواره وكانت عيونهم تلتمع كأنها عيون القطط، وكانت شفاهكم ملتصقة كأنها لم تفتح أبدا... كأنها أثر لجرح قديم، لم يلتئم كما يجب... كنتم مكومين هناك بعيدين عن طفولتهم كما كنتم بعيدين عن أرض البرتقال...[3]

[1] المصدر السابق، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص76.

[3] المصدر نفسه، ص80.

الشخصية الثانوية:

أولا: الشخصية المساعدة

فهي تلعب دورا هاما في بعث الحركة والحيوية داخل البناء الروائي فهي تعتبر العنصر المساعد للشخصية الرئيسية فهي "مسطحة" أحادية وثابتة، ساكنة وواضحة، ليس لها أي جاذبية تقوم بدور تابع العرض لا يغير مجرى الحكي، لا أهمية لها، فلا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي، تقوم بأدوار محددة إذما قورنت بأدوار الشخصيات الروائية قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو لإحدى الشخصيات الأخرى التي تظهر بين الحين والآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل، أو معين له، فتظهر في أحداث ومشاهد[1].

فالشخصية الثانوية هي الشخصية الخادمة للشخصية الرئيسية ولا يمكن لأي عمل روائي خلوه من هذا النوع من الشخصيات، ولها الفضل في تصوير الحدث، إلا أن وظيفتها تكون أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية فالروائي يأتي بها رغبة في ربط الأحداث وإكمالها "فهي شخصية تساعد في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث، ونلاحظ أن وظيفتها أقل من وظيفة الشخصية الرئيسية وفي بعض الحيان تقوم بأدوار مصيرية في حياة الشخصية المركزية[2].

بمعنى أن السرد لا يخلو من الشخصيات الثانوية لعناصر مساهمة في بناء عملية السرد في الرواية، كعمل أدبي، وعلى هذا سنقف عند دراسة الشخصية من خلال الجدول الآتي:

عنوان القصة	الشخصية	الصفحة
أبعد من الحدود	المحقق	صفة 14
أرض البرتقال الحزين	الأب	صفحة 79

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص57-58.

[2] شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية (في القصة الجزائرية المعاصرة)، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص132.

المحقق:

رجل متعجرف من رجالات الدولة الذين يدعون أنهم يحفظون الأمن ويرعون مصالح الشعب المغلوب عن أمره.

يعود إلى بيته منهمك القوى لخبر زوجته بفرار الشاب من النافذة، فتساءلت هي الأخرى هل أمسكتموه؟[1] رد: كلهم شياطين مجرمون...[2] لقد استطاع هذا الهارب أن يبعث الهول في نفسية المحقق الذي بدا مضطربا وكان يريد أن يظهر أمام تساؤلاتها أنه المنتصر أخيرا.

ثقة الشاب جعله يستمع إلى كلامه ويحسب حسابا لكل ما يتفوه به, فهو في البداية نعته بأنه مجرد خنزير لعين لا يصلح لأي شيء " أمسكوه ....[3] فهو يعتبر كباقي من حقق معهم لكنه اضطر إلى مجاراته ليصل إلى ما يصبو إلى تحقيقه, لكن محاولاته باءت بالفشل, فحالة الضياع التي يحياها الفلسطينيون في المخيمات يسكنها الأسى.

فهؤلاء حقل تجارب تمارسه الهيئات العالمية لتحقيق أغراض تجارية فقط, فلا يهمهم الشعب الفلسطيني المضطهد بقدر ما يهمهم زيادة الأرباح, هذا الاستنتاج صار يعرفه حق المعرفة, وفي آخر المطاف ظل هذا المحقق مذهولا أمام ما يدركه هذا الشاب من حقائق تمارسها السلطة, ومن يحيطون بها, والخاسر دوما هو القضية الفلسطينية التي تتقاذفها الأهواء وتتلاعب بها أغراض السياسة النتنة التي تحركها الصراعات والتجاذبات الدولية الماكرة.

الأب:

في قصة أرض البرتقال الحزين ظهرت شخصية الوالد غير قابلة لما آلت إليه القضية الفلسطينية, ومضطربة بعد حدوث المصيبة الكبرى وسقوط فلسطين بين الاحتلال الإسرائيلي بعد

[1] غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين، مصدر سابق، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه, ص16

أن كان يحيا حرا مع أسرته هانئا ينعم بدفء الوطن متلذذا بحبات البرتقال مهتما بزوجته وأولاده إن هذا التغير الفظيع والمؤدي إلى حدوث نوبات عصبية خطيرة أدت به إلى التفكير في الانتحار، "وفي غمرة من شعور الإنسان بقدرته على إنهاء مشاكله، ومن شعوره بالرعب قبل احتدامه على أمر خطير أخذ يهذي... وأخذ يدور حول نفسه باحثا عن شيء لا تراه[1]، لقد أصيب بمرض غريب وظل يضع مسدسه الأسود على مقربة منه، فهذا الضياع الذي صار يعيشه رفقة أسرته الصغيرة أثرت في نفسيته تأثيرا كبيرا ما أدى إلى معاناة تحياها الأم المسكينة التي ظلت تقاسم زوجها مأساته بمرارة وحرقة لقد صارت العائلة كلها لاجئة بعيدة عن حقول البرتقال وعن عكا المدينة الحاملة، التي تركها خلفه وأنه يحمل في ذاكرته جميلة فهي جزء من أرض فلسطين السلبية التي دسها الصهاينة.

الشخصية الصامتة:

تتجسد هذه الشخصية خلف ستار الصمت، فتبرز مكانتها لكن بدون صوت، لتأتي كدور غير بارز وطابع ملموس، فحين تطالع القصة تجد بين ثناياها هذا النوع، إذ لا تبرز هذه الشخصية في بداية المسار القصصي لكن سرعان ما اتخذن من الجو الروائي عالما خاصا بها لتكسب فيه جماح تطلعاتها وآمالها.

فلم يكن هذا النوع متناولا في القصة إلا بشكل وفي نطاق ضيق جدا، فنجد كلا من القصتين قد تناولت هذا النوع من الشخصيات الصامتة (قصة أبعد من الحدود وكذلك قصة أرض البرتقال حزين) والتي كان لهذا الشخصيات الدور المكمل لتتضح الرؤى وتبرز معالم الحدث فيهما بشكل لائق ومناسب يضفي نوعا من التناسق والحيوية والهادفتين.

[1] المصدر السابق، ص79.

الجدول: دراسة الشخصيات الصامتة

عنوان القصة	الشخصية	الصفحة
أبعد من الحدود	الزوجة	صفة 13
أرض البرتقال الحزين	العم	صفحة 76

الزوجة:

دورها تجلي في طرح تساؤلات عفوية على زوجها المضطرب، والتي كانت تتساءل حول الفتى الهارب، وهل تم الإمساك به أم لا؟ بقولها: "هل أمسكتموه؟"[1].

العم: "في قصة أرض البرتقال الحزين"

رجل بائس، الرافض لحقوق أهله والذي صاروا يتشاركون بيته المتواضع والضيق فقد تكدسوا بأجسادهم ورضوا بهذا المال، فصبروا فيه لمدة ثلاث ليالي ثم انصرفوا إلى شتاتهم "فغرفة عمك لم تكن تتسع لنصفنا، ورغم ذلك احتوتنا ثلاث ليالي..."[2]

تجلي المكان في الرواية:

أنواع الأماكن:

تتنوع الأماكن في الرواية وتتعدد فالرواية لا تقتصر على مكان واحد "بل تتميز بتعددية الأماكن، إذ أن يسر الأحداث يتطلب تعدد الأماكن مما يساهم في حركية الزمن وتطور القصة، إذ أن تغير الأحداث وتطورها يفرض هذه التعدد واتساعها وتقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية، لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية[3].

[1] المصدر السابق، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي، ط3، المغرب، 2006، ص69.

وقد ميز حسن بحراوي بين أمكنة الانتقالات وأمكنة الإقامة بقوله: أما أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي[1].

فأماكن الإقامة هي الأماكن المغلقة التي يقيم الناس بها وهي خاصة بهم، (وقد تكون اختيارية؛ بيت، غرفة، أو إجبارية؛ سجن) أما أماكن الانتقال فهي الأماكن التي يرتادها الناس عند مغادرتهم لأماكن التي وظفها غسان كنفاني في مجموعته القصصية أرض البرتقال الحزين، ومن ذلك يمكن تحديد هذه الأمكنة كالآتي:

1. الأماكن المفتوحة:

ونعني به تلك الأماكن ذات الفضاء الواسع الذي ليس له حدود جغرافية "تتخذ الروايات في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة تؤطرها الأحداث مكانيا وتخضع هذه الأماكن لاختلاف بغرض الزمان المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى[2].

ومما لا شك فيه أن المكان المفتوح هو مكان يتسع للجميع، حدوده متسعة باتساع جغرافيه ومتنوعة بتنوع أماكنه، ونجد في أغلب الأحيان الفضاء يكون متفتحا في الفضاء يكون متفتحا في الهواء الطلق كالشوارع، الأحياء، الساحات... فتعددية الأمكنة في القصص هو ما يزيدها في النصوص الروائية جمالية ويضفي طابع التنوع والتنسيق والحركية، وإذ دخلنا إلى بقاع هاته

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصيات)، المركز الثقافي الغربي، ط1، الدار البيضاء، 1999، ص40.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، (دراسة في روايات نجيب محفوظ)، علم الكتب الحديثة، ط1، اربد، 2009، ص244.

المجموعة القصصية التي بين أيدينا، وذلك من أجل الكشف عن خباياها وفتح الستار فإننا سنجد الأماكن المفتوحة الآتية: تحليل بعض الأماكن المفتوحة في المجموعة القصصية.

أ. الشوارع والطرقات:

أماكن تتفتح على الطبيعة بها يجد الإنسان ضالته لحريته المنتهكة والمسلوبة "فهي أماكن عامة تمنح للناس حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، لذا فهي أمكنة انفتاح، تتفتح على العالم الخارجي تعيش دوما حركة مستمرة، تؤدي وظيفة مهمة، فهي سبيل الناس في قضاء حوائجهم؛ اتخذ مفاهيم في النصوص الروائية بعلمها البعض حالة ذهنية تعيشها الشخصية[1].

فالطريقة في قصة "أبعد من الحدود" ليس له صورة محددة، فهو يرد في النص كلمح البصر، حيث ورد مجرد لفظة في القصة، وقد يشار إليه من خلال حركة الشخصية في مواضع القصة، فهي تشهد حركة الشخصيات "لقد كنت ماشيا في الشارع وفجأة سقطت الفكرة في رأسي كلوح زجاجي كبير ما لبث أن تكسر وأحسست بشظاياه تتناثر في جسدي من الداخل"[2].

وأيضا نجد في قصة "أرض البرتقال الحزين" كيف كان للطريق دور في احتواء اللاجئين "احتوتنا الطريق فيمن احتوت... كان واقفا في الشارع أمام الأمتعة الملقاة على الطريق"[3].

فالطريق هنا رغم أنها مكان عام يجد فيه الإنسان متنفسا إلا أنها في المجموعة القصصية تمثل قيدا حيث أنه لا يمكن للشخص الفلسطيني أن يجد راحته فيها لأنها مليئة بالجنود واليهود المتعصبين لحرية كل من يجوب أرض فلسطين وسلب حريته، "انحدرنا عبر التلال حفاة في

[1] المرجع السابق، ص244.

[2] غسان كنفاني، المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص75.

منتصف الليل إلى الشارع الذي لم يبعد عن القرية كيلو مترا كاملا، كنا كلنا صغارا وكبارا... وحين وصلنا إلى الشارع أحسسنا بالبرد[1].

ب. النافذة:

تعتبر من العناصر الأساسية في قصة "أبعد من الحدود" فهي تعد مكانا للترقب والانتظار، وهي تعبر عن التجربة النضالية التي عاشها، وبها استطاع الدخول إلى البيت ليعبر عن حالته النفسية مخاطبا سيده المحقق بقوله عند دخوله عليه دون معرفة ذلك "الشاب الذي هرب من النافذة، عاد من النافذة يا سيدي"[2].

وأيضا يقول مخاطبا سيده: "لا تخف أنا لا أحمل سلاحا إذا كنت تعتقد أن أسناني ليست سلاحا، إن ساقيّ عاريتان ممزقتان لأنني قفزت من نافذتك... لم تراني عدت لأن كلمتك الأخيرة التي سمعتها وأنا أثب من النافذة"[3].

فالنافذة ما تلبث تستقطب انتباه السجين وتستولي على حياته النفسية فتقدم له فرصة تقديم وإبداء الرأي عن واقعه المرير والمؤلم، فهي تعتبر عنصرا من عناصر المجابهة بين المناضل والعالم الخارجي، فهي مرحلة من مراحل تكوين الذات والوسيلة التي يحددها البطل شخصيته النضالية، فهي تعتبر التغيير الأساسي والوحيد الذي يطرأ على وظيفة النافذة.

[1] المصدر السابق، ص77.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص16.

ج. الجبل:

هو كل ما ارتفع عن الأرض، والجبل مكان موجود في الطبيعة، وقد ظهرت في قصة أرض البرتقال الحزين كمكان للمعاناة وفراق الأهل والأحبة أن الصعود إلى الجبل في الصباح الباكر بناء على أوامر والدك، معناه إلهاؤنا عن طلب الفطور...[1]

وأيضا نجد كيف أن الأم تحاول الدفاع عن أولادها من زوجها طالبة منهم الصعود إلى الجبل للاحتماء، ونجد ذلك: "أخذت تدفعنا إلى خارج الغرفة دفعا وتطلب منا أن نهرب إلى الجبل...[2] وبدافع من ذلك الرعب القاتل الذي يصيب طفلا شاهد غولا على حين غرة... أخذت أعدو في الجبل... هاربا من الدار[3].

2. الأماكن المغلقة:

فهو يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، وقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة"[4].

إن الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصور فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف[5].

---

[1] المصدر السابق، ص78.

[2] المصدر نفسه، ص79.

[3] المصدر نفسه، ص79.

[4] اوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص59.

[5] مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية ختامية (حكاية بحار– الدقل– المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة السورية للكتاب، ط1، دمشق، 2011، ص43.

والمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يأوي فيه الإنسان، ويبقي فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لذلك فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية الجغرافية ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه[1]

فنجد في ذلك المجموعة القصصية "أرض البرتقال الحزين" لا تخلو من الأماكن المغلقة وبذلك سوف تكشف الستار عن هاته المجموعة المجموعة فمن أهمها:

أ. البيت:

يعتبر المأوى التي تأوي إليه المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار، فالبيت هو أول واهم الأمكنة التي صنعها الإنسان ولا يزال يحتل ذلك المركز منذ بداية التاريخ، فهو البنية الأساسية للعمران البشري، ولأن البيت ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه، وإنما هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني[2].

إذ يمثل البيت كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية فحين نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نكون داخل أنفسنا[3].

فالبيت مكان الإقامة نعيشها وفق جو تسوده الألفة ومظاهر الحياة الداخلية، وقد بين باشلار "أن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت دينامية مختلفة كثيرا تتداخل أو تتعارض، وفي أحيان أخرى تنشط بعضها في حياة الإنسان ينحى البيت عوامل المفاجأة ويخلق

[1] المرجع السابق، ص44.

[2] غادة الإمام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2010، ص290.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، ص106.

استمرارية لهذا البيت يصبح الإنسان كئيبا مفتتا، إن البيت يحفظه عبر عواطف السماء وأهوال الأرض[1].

وبهذا يبين لنا بأن البيت هو مركز الاستقرار والذكريات وبدونه لا يستطيع الإنسان أن يعيش حياة هادئة فيصبح كئيبا حزينا، فالبيت يعتبر مركزا للراحة.

فنجد في قصة "أبعد من الحدود" دور المنزل في توفير الراحة والأمان "صعد الرجل إلهام الدرجات القليلة في بيته، فتح الباب، ألقى محفظته الجلدية فوق الطاولة قبل زوجته، نظر إلى طفله النائم في الحرير الأزرق، فك رباط عنقه، ساعده الخادم على خلع حذائه، أخذت زوجته المعطف، علقته على فرك يديه مستمتعا بالدفء"[2].

فمهما كان نوع البيت إلا أنه مميز وذا مكانة لكل شخص، وذلك لأنه يعتبر نفسه مقيدا يتحرك متى يشاء في الوقت الذي يحب "قام على الكرسي انتعل شحاطته ذات الفرو، اجتاز الباب إلى غرفة الطعام، جلس في كرسيه المفضل، قرب وجهه من صحن الحساء واستمتع بالبخار الصاعد منه"[3].

ب. السجن:

يعد من الأمكنة المغلقة التي يتم فيها سلب حرية الإنسان فهو يعتبر قيد لحرية الإنسان وهي معروفة بأسوارها العالية الشائكة وقضبانها الحديدية المفزعة، كما أنها تعتبر رمزا للنفي والعزلة يعرفه عبد الحميد بورايو بأنه: أشد الأمكنة ضيقا وسلبا للحرية فهو يتميز بالانغلاق وتحديد حرية

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص204.

[2] غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص14.

الحركة، وهو مصدر للمرارة والألم التي تتضح مشاعر الشخصيات التي توجد داخله[1]، فالسجن "يعيد بناء الإنسان ويصونه من جديد حسب قوانينه وأنظمته[2].

ونجد في ذاك مصطفى التواتي يقول: إذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته، فإن السجن استلاب لهذه الحرية، وبالتالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة[3]، وبالتالي فالسجن هو بمثابة الحقيقة الثابتة في المجتمعات الخاوية من الحرية[4].

يحضر السجن في قصة أبعد من الحدود مكان ضغط نفسي يؤجج إحساس البطل بالألم والمرارة كلما عاد بالذاكرة إلى الوراء، وهو يسترجع قصة دخوله السجن ظلما عند إقدامه على سكب محتويات الحليب فوق رأس الموظف "لقد سكبت دون أن أعي كل محتويات وعلء الحليب فوق رأس الموظف وقلت له أنني لا أريد بيع وطني... في لحظة جنون أم لحظة عقل لا أدري... لقد وضعوني في زنزانة سحيقة العمق لكي أقول أنها لحظة جنون ولنني في تلك الزنزانة تيقنت أكثر من أية لحظة مضت بأنها كانت لحظة العقل الوحيدة في حياتي كلها..."[5]

ونجد كذلك محاولة الجنود اليهود في محاولة قتله داخل الزنزانة ومدى عزيمته وإصراره على المضي قدما رغم كل ما رآه داخل السجن من تعذيب ودلالة ذلك "وقلت في نفسي: لا بد أن أكون موجودا رغم كل شيء... لقد حاولوا أن يذوبوني كقطعة سكر في فنجان شاي ساخن... وبذلوا، يشهد الله جهدا عجيبا من أجل ذلك... ولكني ما أزال موجودا رغم كل شيء"[6].

---

[1] عبد الحميد بورايو، المكان والزمان في الرواية الجزائرية، مجلة المجاهد، العدد 1392، الجزائر، 1987، ص65.

[2] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارسي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1994، ص317.

[3] مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ (اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، دار الفاراي، ط3، بيروت، لبنان، 2008، ص106-107.

[4] المرجع نفسه، ص109.

[5] غسان الكنفاني، أرض البرتقال الحزين، ص16.

[6] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص60.

فالسجن يعتبر عالما تتغير فيه القيم الإنسانية، فتهان فيها وتذل كرامته، فهو المكان الذي يجبر الإنسان على الإقامة فيه، وهو نقيض لعالم الحرية، ينقل إليه الأشخاص مجبرين حتى لو كان هذا الشخص مظلوما إلا انه يشكل مرحلة العذاب والتقيد لحركة الفرد وحديثه.

النظام السردي للزمن:

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما أنه كما أنه يعتبر محور الحياة وسعيها، فالزمن هو المحور الأساسي المميز لكل النصوص الحكائية، فإذا كان المكان عنصرا فعالا في فهم وتشكيل الشخصية، فهو ماكث ومتوقع فيها، فالزمن هو صانع تطورات وتغيرات هذه الشخصية البشرية من حيث المراحل التي يمر بها من مرحلة الولادة إلى الطفولة، مرورا بالمراهقة وصولا إلى الشباب ثم الكهولة، وبعد ذلك تصل إلى مرحلة الشيخوخة، فهي مراحل وفترات يعيشها الإنسان من العمر، فالزمن يعتبر صانع الأحداث والموقف بشتى أنواعها.

وبهذا المفهوم العام للزمن، خرج إلى البنية المرتبطة بالمفارقات الزمانية لتطبيقها على المجموعة القصصية التي بين أيدينا "أرض البرتقال الحزين" لغسان كنفاني:

1. المفارقات الزمنية:

المفارقات الزمنية تأتي "لتزيح زمن السرد عن مساره، فيرتد الزمن السردي إلى الخلف مسترجعا أحداثا سابقة أو يمتد الزمن السردي إلى الأمام مستشرفا أحداثا لاحقة، وتعتمد المفارقات الزمنية عن إدراك المتلقي لزمن القصة وزمن الحكاية والذي أسلف ذكرها وهو مصطلح للدلالة على أشكال التنافر بين ترتيب زمن القصة وزمن الحكاية، مما يتولد عنها إما استرجاع أواستباق[1].

[1] بشرى عبد الله، جماليات الزمن في الرواية (دراسة في جماليات الزمن في الرواية)، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، ص101.

أما جينيت تعني عنده المفارقات الزمنية "بأنها دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية نفسها في القصة[1].

ومن هذا الترتيب الزمني تتولد مفارقات زمنية تتجلى من خلالها أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والحكاية من خلال تقنيتين هما:

1.1. الاسترجاع: وهو أسلوب من أساليب استخدام الزمن في الرواية وهو إخبار بعدي يعود فيه الراوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه، أو به ينقطع السرد مؤقتا أو ليسترجع شيئا من الماضي ثم يعود أحداث ظاهرة فهي تقنية فيها الراوي على الذاكرة ذاكرة السرد الشخصيات[2].

ويعرفه جيرار جينيت على أنه: "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقلة التي نحن فيها من القصة"[3].

فهو يعتبر من أبرز عناصر السرد التي استفادت منها الرواية، واستطاعت من خلالها أن تتلاعب بالزمن، وفيه "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها لاحقة لحدوثها[4].

إن الاسترجاع يتيح فرصة مهمة من أجل إلقاء الضوء على الجوانب المعتمة في القصة والتعريف أكثر ببعض الشخصيات، إضافة إلى توضيح بعض الغموض خاصة أن الاسترجاع يعتبر من أساسيات البناء الروائي وإسقاط إحدى الاسترجاعات يؤدي إلى تخلصه، فالراوي حين يشرع في سرد أحداث الرواية فإنه "يحتاج إلى استعادة ومضة من ومضات الذاكرة من خلال

---

[1] المرجع السابق، ص104.

[2] محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البائي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2008، ص207.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص51.

[4] سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، ط1، بيروت، 1985، ص40.

موقف ما أو شخص أو إشارة ترتبط بالماضي، وتكون هذه الحاجة نابعة من رغبة سد ثغرة زمنية ما أو تنوير الأحداث الحاضرة عبر الماضي عندما يكون بحاجة إلى خلطة ترتيب أحداث القصة ليعود إلى الوراء[1].

إذن فإن كل عودة تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة، فالروايات والقصص تستذكر الماضي الذي تعطي بدورها مسحة فنية للنصوص الروائية، وتنقسم هذه الاسترجاعات بدورها إلى قسمين: الاسترجاعات الداخلية والاسترجاعات الخارجية.

1.1.1. الاسترجاعات الداخلية:

يحدد جيرار جينيت بأنه الاسترجاع الذي يكون "حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى[2] فهو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايته وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي[3].

فهي نوع يخص باسترجاع واستعادة أحداث ماضية حقلها الزمني متضمن في فضاءات الحقل الزمني المحكي الأول، لأن مداها لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول، وبعبارة أوضح هو استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها[4].

بين لنا أن الاسترجاعات الداخلية لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسية وشخصياتها إذ هي عودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية الذي قد تأخر تقديمه في النص لربط حادثة ما لحوادث سابقة لها.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص61.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، لبنان، 2002، ص20.

[4] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1.

2.1.1. الاسترجاعات الداخلية:

يعرفه جيرار جينيت هو ذلك الذي "تظل سعته كلها خارج سعة الحكايات الأولى[1]، وهو يعود إلى ماض سابق لبداية الرواية"[2]فهو خارج الحكاية الأولى يلبث أن يدخل معها لأن وظيفته الوحيدة هي إكمال هذه الأخيرة أي أن هذه الاستذكارات تخرج عن خط زمن القصة لتسير وفق خط زمني خاص بها لا علاقة له بسير الأحداث في القصة[3].

فالاسترجاع الخارجي يعد تقنية يلجأ إليها الكاتب لملأ فراغات زمنية تساعده على فهم مسار الأحداث وبعبارة أوضح يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي[4].

الجدول: دراسة الاسترجاعات الداخلية والخارجية في المجموعة القصصية

عنوان القصة	المقطع السردي	الصفحة	نوع الاسترجاع
أبعد من الحدود	لقد سكبت دون أن أعي كل محتويات الحليب فوق رأس الموظف وقلت له أنني لا أريد بيع وطني	16	داخلي
	وقد حضرت لبالي فكرة صغيرة وأنا أمعن في الركض مبتعدا عن غرفتك وحرسك وهي أن هذا الدم الذي سال من ساقي قد تفجر من جروح هي أول جروحي	16	خارجي
	حاولوا أن يذوبوني كقطعة سكر في فنجان شاي ساخن	17	داخلي
	لقد حاولتم تذويبي يا سيدي، حاولتم ذلك بجهد متواصل لا يكل ويمل يا سيدي	18	داخلي

[1] جيرار جينيت، خطاب الرواية، ص60.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص40.

[3] نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسات في النقد العربي الحديث)، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، ص107.

[4] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص111.

أرض البرتقال الحزين	عندما خرجنا من يافا إلى عكا لم يكن في ذلك أي مأساة... كنا كمن يخرج كل عام ليمضي أيام العيد في مدينة غير مدينته	73	خارجي
	ومرت أيام في عكا مرورا عاديا لا غرابة فيها، بل ربما كنت لصغري وقتذاك أستمتع بتلك الأيام لأنها حالت دوني ودون الذهاب إلى المدرسة	73	داخلي
	ومضت تلك الليلة قاسية مرة بين وجوه الرجال، وبين أدعية النسوة... لقد كنا أنا وأنت ومن في جيلنا، صغارا على أن نفهم ماذا تعني الحكاية من أولها وآخرها	73	داخلي
	كانت سيارة شحن كبيرة تقف في باب دارنا... وكانت مجموعة بسيطة من أشياء النوم تقذف إليها وهناك بحركات سريعة محمومة... كنت أقف متكئا بظهري على حائط البيت العتيق... ثم انتشلني من زاويتي ورفعني فرق رأسه إلى القفص الحديد في سقف غرفة السائق حيث وجدت أخي رياض جالسا بهدوء	73	داخلي
	كان الجو غائما بعض الشيء وإحساس بارد يفرض نفسه على جسدي... وكنت أنا جالسا بصمت، واضعا ذقني بين ركبتي طاويا فوقها ذراعي... وحقول البرتقال تتوالى على الطريق... وشعور بالخوف يتآكلنا جميعا...	74	داخلي
	نزلت النسوة بين الأمتعة وتوجهن إلى فلاح كان يجلس القرفصاء واضعا سلة البرتقال أمامه مباشرة... كانت النساء قد انتشرت برتقالات حملنها معهن إلى السيارة	74	داخلي

	في رأس الناقور... وقفت سيارتنا بجانب سيارات كثيرة... وبدأ الرجال يسلمون أسلحتهم إلى رجال الشرطة الواقفين لهذا الغرض...	74	خارجي
	كانت أمك مازالت تنظر إلى البرتقالة بصمت، وكانت تلتمح في عيني أبيك كل أشجار البرتقال التي تركها لليهود...	75	داخلي
	عندما وصلنا صيدا، في العصر صرنا لاجئين...	75	خارجي
	القمة التي كانت تهبط شيئا فشيئا فوق رؤوسنا، كانت تلقي الرعب في قلبي... مجرد أن أفكر في أنني سأقضي الليل على الرصيف كان سيثير في نفسي شتى المخاوف...	76	داخلي
	ولكنني أذكر أننا قد انتقلنا إلى قرية في ضواحي صيدا... وهناك قعد أبوك على الشرفة الصخرية العالية يبتسم لأول مرة...	77	خارجي
	وفي الساعة الثانية عشرة تماما وكزني أبوك بقدمه وأنا مستغرق في نومي قائلا بصوت يهدر بالأمل الباسل: قم... فاشهد دخول الجيوش العربية إلى لفلسطين... وانحدرنا عبر التلال حفاة في منتصف الليل إلى الشارع الذي يبعد عن القرية كيلو مترا كاملا	77	خارجي
	وبدأت الأمور تتعقد... كان أبسط شيء قادر بشكل عجيب على استثارة والدك... إنني أذكر تماما يوم طالبه أحدهم بشيء لا أدريه ولا أذكره، لقد انتفض... ثم بدأ يرتجف كمن مسه تيار صاعق...	78	خارجي

	عندما كنت أبتعد عن الدار كنت أبتعد عن طفولتي في الوقت ذاته كنت أشعر أن حياتنا لم تعد شيئا لذيذا سهلا علينا أن نعيشه بهدوء...	79	داخلي
	في المساء عندما خيم الظلام عدت إلى الدار كان أبوك ما زال مريضا... وكانت أمك تمنع دموع مأساة لم تغادر عينيها حتى اليوم	80	خارجي

التعليق على الجدول:

بعد دراستنا لهاته المجموعة القصصية نجد أن الاسترجاع في القصة قد شكل حيزا هاما بحيث يلاحظ أن السارد وظف الاسترجاعات الداخلية أكثر من الخارجية، وسبيل ذلك السارد يريد العودة إلى الماضي، حيث لجأ إليه الراوي غسان كنفاني لإمدادنا ببعض المعلومات عن الحياة التي تعيشها هاته الشخصيات، من أجل بث الحيوية في النص السردي، وجعله أكثر حركة، ليحقق غايات فنية أخرى، منها التشويق والتماسك والإيهام بالحقيقة[1].

ومن بين هذه الاسترجاعات نجد ما ورد في قصة "أبعد من الحدود" إن شخصية الطفل البطل الذي يعد ممن يؤمنون بأن الوطن ليس للبيع، فيسترجع بذلك الأحداث التي تخصه في الماضي، حينما زج به في السجن واكن ذلك دفاعا عن وطنه وحريته المسلوبة، وكيف تم تحويله إلى إنسان إلى حالة بسبب الظلم والاضطهاد الذي مر عليه في السجن.

أما في قصة "أرض البرتقال الحزين" فكانت أغلبها عبارة عن استرجاعات داخلية، حينما كان الطفل الفلسطيني يسترجع ذكرياته محاولا في ذلك أن يتحرر من هذه القيود الخانقة كأن الشخصية الفلسطينية لا تستطيع أن تتحرر من الذكريات في لحظات من الذهول أمام المأساة التي تمر عليه فتبقى مثل الهاجس تراوده في كل حين، فحين يشع الإنسان بالوجع والألم الذي

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، لبنان، 2010، ص113.

تجرعه ومازال يتجرعه وتغريبهم من بلد إلى بلد آخر، والتي أطالت معاناتهم وبددت من طاقاتهم في سبيل الحصول على حياة كريمة لا غير.

2.1. الاستباق:

هو مفارقة زمنية تتجه نحو المستقبل أي أن الاستباقات أو الاستشرافات (propleses) هي ما يتعلق باستشراف الزمن الآتي وهو ورود تلميحات إلى المستقبل فإلى جانب الرواية إلى أحداث ماضية فهي تنظر إلى المستقبل وتستشرفه من خلال رؤى الشخصيات أو إحداهما أو الإشارة إلى ما هو آت لم يحدث وهذا النوع من السرد يسمى بالسرد الاستشرافي[1].

وحسن بحراوي يرى بأن السرد الاستباقي للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أحداث سابقة عن أوانها أو يمكن (توقعها) توقع حدوثها ويقتضي هذا النمط من السرد، القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستباق مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية وتعمل هذه الاستباقات بمثابة تمهيد لأحداث لاحقة يسردها الراوي، والغاية منها هي جعل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات[2].

1.2.1. الاستباق الداخلي:

هذا النوع من الاستباقات يأتي به الراوي ليمهد لأحداث سوف تقع في المستقبل القريب أي تمهيدا يوطئ به الراوي أحداثا لاحقة في السرد والغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في الرواية وقد عرفها جيرار جينيت بقوله: تطرح نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط (استرجاعات داخلية) ألا وهو: مشكل التداخل مشكل المزاوجة

[1] لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، رواية الأميرة الموريسكية، لمحمد ديب نموذجا، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015، ص113-114.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي[1]، وبعبارة أوضح هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني[2].

2.2.1. الاستباق الخارجي:

وهو عند جيرار جينيت مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكمها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي لمستبق يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق، كي يصل إلى نهاية المنطقية ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية الختامية، ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل[3].

وبالأحرى هو ما كان إعلانا يخبر عن أحداث آلية أو عن مصير الشخصيات، وهكذا نستنتج هذه الاستباقات لهذه المجموعة القصصية من خلال الجدول الآتي:

عنوان القصة	المقطع السردي	الصفحة	نوع الاستباق
أبعد من الحدود	سيكون ماله إلينا بين ساعة وأخرى	13	إعلاني
	سوف ألقي خطابك أمامك	14	إعلاني
	تريد أن تعرف شيئا عني؟ هل يهمك ذلك؟	15	تمهيدي
	ستسأل نفسك إذا أقدرك لك أن تسمع بالخير... وماذا سأستفيد من أخلاقه؟	17	إعلاني
	ثم ماذا؟	17	تمهيدي

[1] جيرار جينيت، خطاب الرواية، ص79.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص118.

[3] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005، ص19.

	تبدو لي حياتي، حياتنا كلنا خطا مستقيما يسير بهدوء وذلة إلى جانب خط قضيتي ولكن الخطين متوازيان ولن يلتقيا... يا سيدي	18	إعلاني
	أعرف بأن المنابر ستمتلئ بمن يقول: هذا خائن جبان متخاذل هارب	19	تمهيدي
	أنت تستطيع أن تشنق واحدا منا فقربي بجسده الميت ألفا من الناس دون أن تحمل هما أو خوفا أو تأنيب الضمير	20	إعلاني
أرض البرتقال الحزين	سينفجر في وجهي	75	إعلاني
	منتظرين قدرا جديدا يحمل أحلاما	75	تمهيدي
	سأقضي الليلة على الرصيف	76	إعلاني
	طامعين أن يبدو القدر من وراء المنعطف يوزع علينا حلولا لمشاكلنا	76	تمهيدي

التعليق الجدول:

ومما نلحظه على هذه القصص اتكاؤها على الاستباقات الإعلانية أكثر منها تمهيدية، والتي كانت مقتضاها حدوث ذلك فعليا أو عن مصير شخصيات وتطلعات حالمة بحدوث ذلك الحدث مستشرفة ومخططة له، ومثال ذلك في قصة "أبعد من الحدود" وأيضا قصة "أرض البرتقال الحزين" فتوظيف الاستباقات من طرف الكاتب جاءت لتضفي جمالية على القصص، وأن الكاتب يريد بذلك القطع إلى المستقبل حالما أو طامعا بغد أفضل، جعل الإفصاح عما بداخله ليسرد لنا وضوح ما يشهده سرد الأحداث إعلانا أكثر منه تمهيدا لأنه بذلك يريد تحقيق مخططاته وقراراته.

2. الحركات السردية:

هي جيل من جيل الروائي التي يعتمد عليها في نصه، حيث يلجأ إلى هذه التقنيات السردية الزمنية ذلك للتحكم والتصرف في مدة الحكاية، فالحركات السردية من خلاصة ومشهد ووقفة لا تكون على وتيرة واحدة بل تتباين بين الإسراع تارة والإبطاء تارة أخرى، وهذا ما يضفي للنص جمالية فنية وغاية المؤلف.

1.2. تسريع السرد:

تكشف لنا هذه التقنية بأن هناك حقيقة لا يمكن تجاهلها بل يجب أن نضعها بعين الاعتبار، وهي عدم قدرة الروائي على ذكر وتدوين كل الأحداث وإعطائها قيمة في السرد إذ يقوم بتقنيات عدة وذلك تفاديا للتكرار وذكر الأحداث غير الضرورية فيتغاض عن رواية كل شيء والمقصود بتسريع السرد هو المرور السريع على أحداث ووقائع دون ذكر التفاصيل، أو إسقاط فترات مع الإشارة لها بنقطة زمنية معينة[1].

فعندما تتحدث عن تسريع السرد والتقنيات التي تعمل على حركة تواجهنا تقنيتين هما تقنية التلخيص أو ما يسمى بالخلاصة وتقنية الحذف تقابلها في تعطيل السرد وتحديد حركة تقنية المشهد وتقنية الوقفة الوصفية ويسمي جينيت هذه التقنيات الأربع اسم الأشكال الأساسية للحركة السردية ويوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسطين، أما الطرفان النقيضان، فهما الحذف والوقفة، الأول يكون فيه زمن السرد منعدما أو أصغر بما لا يقاس من زمن القصة، أما الثانية يكون فيها زمن القصة منعدما أو يكاد، بينما زمن السرد ذو اتساع كبير، أما الطرفان الوسيطان فهما المشهد، ويكون في غالب الأحيان حواريا[2].

[1] ينظر: فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص82.

[2] المرجع نفسه، ص82.

2.1.2. الحذف:

وهي تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة زمنية من زمن الحكي دون التطرق إلى ما جرى فيها، كما يعرف الحذف بأنه أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ويتمثل في تخطية للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزءا من المتن الحكائي[1].

فالحذف يعد وسيلة لتسريع السرد حيث يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل في القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا: (ومرت سنتان) أو (وقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته) ... الخ، ويسمى هذا قطعا[2].

ونجد أن الحذف يشترك مع التلخيص في وتيرة السرد، ولكن الاختلاف بينهما قائم، إذ أن التلخيص يختزل فترات الزمنية الطويلة في صفحات أو مقاطع أو سطور، في حين يسقط الحذف الفترات الزمنية الطويلة أو القصيرة ويتجاوزها بالإشارة أحيانا، فإما أن يكون الحذف معلنا أو غير معلن فالحذف يستبعد سرد القصة بكل تفاصيلها وكل ما تحتويه من تفاصيل وأحداث، بسبب ذلك الملل الذي يعترض القصة بكل تفاصيلها المهمة وغير المهمة[3].

وبهذا يكون الحذف إما معلنا (صريحا) أو غير معلن، كما حدده حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي" إلى هذين النوعين:

1.2.1.2. الحذف المعلن (الصريح): ويصدر عن إشارة محددة ومعلنة إلى الفترة التي نحذفها، وبالتالي فهناك تصريح بهذا الحذف يشير إليه الكاتب وفي شكل موجز، وهو بذلك يعلن فيه المؤلف عن الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو

[1] عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة المنية، ط1، المغرب، 1999، ص164.

[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص77.

[3] بشرى عبد الله، جماليات الزمن في الرواية، (دراسة في جماليات الزمن في الرواية الإماراتية)، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، ص13.

شائع في الاستعمالات العادية أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره[1]، أي أن يكون هناك إشارة إلى حذف تلك المدة الزمنية وتحديدها كما يقول مثلا: مرت ستة شهور، أو يقول: بعد عامين، هنا يكون حذف صريح.

2.2.1.2. الحذف غير المعلن (الضمني):

وهو الحذف الذي لا يصرح به في النص فلا تتم الإشارة إلى الزمن المحذوف، بل إن القارئ يكشفه بمفرده من داخل البناء القصصي ويستخلصه من خلال ثغرة في التسلسل الزمني، فالحذف الضمني أو غير المعلن الذي تكاد تخلو منه النصوص الروائية وذلك ليس بسيط هو كون السرد عاجز عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث ومضطر، ومن ثمة إلى القفز بين الحين والآخر على الفترات الميتة في القصة، فلا يظهر الحذف في النص ولا تنوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونه وإنما على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني، الذي ينظم القصة وبهذا فمن الصعب علينا إعطاء أمثلة ملموسة للحذف الضمني، فالتعقيد والغموض الذي يكتنفها يجعل أمر انتقائها غير ميسر[2].

إذن فالحذف المعلن هو إسقاط لفترة زمنية معينة مع الإشارة إليها بوضوح ويفسر ذلك في النص بسهولة دون الحاجة إلى التأويل.

أما الحذف غير المعلن فنستطيع القول عليه بأن الكاتب من يحدد ذلك الحذف بحيث يسكت عن المدة المحذوفة فيكتفي بالإشارة إليها دون تحديدها كأن يقول شهور أو مرت أيام عدة، بهذه الصورة يكون الحذف الضمني.

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص159.

[2] المرجع نفسه، ص162.

2.2. إبطاء السرد:

وهو عكس التسريع ويقدم تعطيل السرد وفقا لحركتين: المشهد الحواري والوقفة الوصفية.

1.2.2. المشهد الحواري:

نجده عند جيرار جينيت "حواري في اغلب الحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرضيا[1].

وهو من الاستغراق الزمني، وبين أن التعارض في الحركة بين مشهد مفصل، ومحكي مجمل في الحكاية الروائية، يحيل دوما على تعارض في المضمون بين درامي وغير درامي، لأن أزمنة النص الروائي القوية تزامن أكثر لحظات الحكي حده، في حين أن الأزمنة الضعيفة تلخص في خطواتها العريضة، وميز بين مشاهد درامية، ومشاهد نمطية أو تمثيلية، يندثر فيها النص الروائي كليا لصالح النعت النفسي والمجتمعي[2].

فهو يعتبر إحدى تقنيات إبطاء السرد التي يتساوى فيها زمن القصة مع زمن الحكاية وتخص المقطع الحواري حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين والحوار هو الذي يجعل زمن القصة هي المدة نفسها التي استغرقها الحوار في زمن الحكاية، ومن هنا يأتي التساوي بين الزمنين، ويوظف المشهد في القصص والروايات لمنح السرد المشهدي درامية الحدث وتطوره، ومعرفة طبائع الشخصيات وتحليل مجريات الأمور أو لإضاءة جوانب عدة تكون قد غابت في وقتها أو لم يذكرها السارد وأحيانا يأتي المشهد ليوحي بواقعية الأحداث والشخوص[3].

فالمشهد إذن يقوم على الحوار اللغوي الذي يدور بين صوتين تخلل المقاطع السردية ليفتح أما الكاتب مجالا واسعا يتنوع فيه بين أساليب خطابات الشخصيات، كاشفا طبائعها ومواقفها

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص108.

[2] أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص317.

[3] بشرى عبد الله، جماليات الزمن في الرواية، ص148.

ونفسياتها إضافة إلى تجسيد المشاهد الدرامية الحاسمة، التي تمسرح الأحداث فيعيش القارئ خلالها الواقع الطبيعي للشخصية وهي تمارس حياتها في الرواية، لذا لا يستطيع الكتاب كتابة رواياتهم بعيدا عن المشاهد نظرا لأهميتها[1].

ومن هذا يتبين لنا أن للمشهد دور فعال في إضفاء الجو الفني في البناء الروائي وتشكيل الخطاب.

2.2.2. الوقفة:

تظهر هذه الأخيرة بشكل جلي عند لجوء الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف، هذا الانشغال الذي يؤدي إلى توقيف تناهي الأحداث داخل الحكاية "بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي"[2]، مقابل جريانها في القصة وهي تأتي بمثابة محاولة يتم فيها تجسيد "مشهد العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات[3]، وبذلك تعطي للقاص فرصة للبدء مثابرا من جهة، وتعطي للقارئ فرصة تمثل العالم الحقيقي من جهة أخرى من خلال هذه القصة بإعطائه "إشارات حسية وذاتية[4]، فالوقفة هي توقفات معينة يحدثها بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها[5].

فالوقفة إذن تعد تقنية من تقنيات تعطيل السرد، فهي تقنية مهمة في إدارة الأحداث وترابطها، فهي تعمل على إيقاف السرد وتعليق القصة "وبذلك تقلص زمنها بينما يتمدد الزمن الكتابي[6].

---

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص172.

[2] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص310.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص110.

[4] برنار دي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969، ص240.

[5] ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص255.

[6] فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، مرجع سابق، ص152.

فالوقفة يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة لأن الراوي يوقف السرد ليشغل على الوصف سواء أكان وصف مكان أو وصف شخصية روائية، وقد يقوم هو نفسه بذلك أو بسند المهمة إلى إحدى الشخصيات، وقد ميز صاحب كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" بين نوعين من الوقفة.

أ. **وقفة ذاتية:** تتأمل من خلالها الشخصية ما يقابلها كاشفة مشاعرها وانطباعاتها.

ب. وقفة موضوعية: تصف مقدمة معلومات جديدة عن موضوع الوصف تأتي لمجرد الوصف، فالأولى تتم داخل زمن القصة، يتأمل فيها البطل مشهدا ما وتتم الثانية خارج زمن القصة ذات وظيفة تزيينية[1].

ومن ذلك يمكن استخلاص وظيفة الوقفة "فقد تكون تزيينية وهي وظيفة قديمة انتشرت في الكتابات القديمة، وقد تكون ذات وظيفة تفسيرية موقفا ما دون إغفال دورها الأول دون تعطيل زمن القصة مقابل تمديد زمن الخطاب[2].

الجدول: دراسة الوقفة في المجموعة القصصية

عنوان القصة	المقطع السردي	الصفحة
أبعد من الحدود	كان بخار الحساء مازال يتصاعد فيحمل إلى وجهي نكهة رطوبة دافئة	14
	أحسب على أصابعك إذن: لي أم ماتت تحت أنقاض بيت بناه لها أبي في صفد، أبي يقيم في قطر آخر وليس بوسعي الالتحاق به ولا رؤيته، ولا زيارته، لي أخ يا سيدي يتعلم الذل في مدارس الوكالة، لي أخت تزوجت في قطر ثالث وليس بوسعها أن تراني أو ترى والدي، لي أخ آخر، يا سيدي، في مكان ما، لم يتيسر لي أن أهتدي إليه بعد	15

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص177.

[2] المرجع نفسه، ص178.

أرض البرتقال الحزين	كنت أقف متكئا بظهري على حائط البيت العتيق عندما تراني أمك تصعد إلى السيارة، وفوق الأمتعة ثن انتشلني من زاويتي ورفعني فوق رأسه إلى القفص الجديد في سقف غرفة السائق	73
	ويمم بوجهه شطر بيت تسكنه عائلة يهودية، وفتح بابه وألقى بأمتعته فيه، وأشار لهم بوجهه المكور قائلا بلسان فصيح: اذهبوا إلى فلسطين	76
	قعد أبوك على الشرفة الصخرية العالية يبتسم لأول مرة	77

التعليق على الجدول:

مال السارد إلى توظيف الوقفة بشكل بسيط وملفت في نفس الوقت، حيث لا نجد قصة إلا وعبر فيها بوقفة زمنية، من أجل سرد ذلك الحدث ومثال ذلك في قصة أبعد من الحدود وأيضا قصة "أرض البرتقال الحزين" حيث اشتملت على وصف مجموعة من الأحداث التي اعترت الشخصية للدلالة على أحواله، فأتت كوسيلة لتمثل الوضع المؤلم الذي آلت إليه الشخصية في قصته "أبعد من الحدود" وهو يعد على أصابعه كيف فقد أهله وأنه لا يعرف أراضيهم.

أما في قصة "أرض البرتقال الحزين" التي كانت عبارة عن وصف لطريقة الخروج من الوطن الحبيب وكيف عيشهم في وطن غير وطنهم، فالوقفة ساهمت وظيفته في تعطيل الزمن وحركته من تعطيل القصة مقابل تمديد لزمن الخطاب.

الخلاصة:

وخلاصة قولنا بعد دراستنا لتقنية الزمن أن السارد لم يتقيد بتقنية التسلسل الزمني الطبيعي للأحداث، بل تعمد كسر وخلخلة الزمن بالتقديم والتأخير، فوظف الاسترجاع من خلال استذكار لأحداث الشخصيات والعودة بها إلى الماضي وذكرياته، كما استخدم كذلك الاستباقات فجاءت على شكل تنبؤات مستقبلية، وكذلك استخدم الحركات السردية الأربع لتعطيل السرد وتسريعه من خلاصة وحذف ومشهد وأخيرا الوقفة.

وهكذا تكون بين الفينة والأخرى تفاوت وتباين بين سير الأحداث مع الإبقاء على منطقيتها.

خاتمة

من خلال جولتي هذه في رحاب فضاءات الكتابة القصصية في مجموعة أرض البرتقال الحزين لغسان كنفاني، والتي احتضنت كل هذه الأركان بمسألة قصصية مختلفة عن الأخرى، فتعلق بمسألة الزمان والمكان، وكذلك الشخصيات، وفي الأخير خلصت إلى نتائج أهمها:

- توظيف المكان في المجموعة يعد ضرورة فقد كان له دور بارز في تجسيد الشخصيات وأدوارها، فهو يعتبر بمثابة مرآة عاكسة للتجارب الإنسانية سواء كانت مفرحة أو مؤلمة.
- من خلال قراءتنا للمجموعة تبين لنا أن الكاتب والروائي غسان كنفاني قد وظف الأماكن المفتوحة أكثر من الأماكن المغلقة، وهذا دلالة على انفتاحه على العالم، وإرادة منه في الحرية والانفتاح، لا التقيد والانطواء والانغلاق.
- صنف الأماكن إلى أنواع "مغلقة، مفتوحة" ما هو إلا لتسهيل وتسيير لعملية البحث.
- يعتبر الزمن بالنسبة للروائي المحرك الأساسي في سرد الحدث الروائي، فالمجموعة القصصية عبارة عن استرجاعات لأحداث ماضية عاشها الكاتب من خلال استحضار ذكريات طفولته إلى جانب الاسترجاع يحضر الاستباق، فاعتماد الراوي على الذاكرة يكسر التسلسل الزمني لأحداث.

بالإضافة إلى ذلك نجد الحركات السردية الأربعة في تسريع السرد (حذف، خلاصة) وإبطاء السرد (مشهد، وقفة)، فقد ساهمت هذه الحركات في رصد أحداث روائية في صنع المؤلف.

- نلاحظ في المجموعة طغيان الاسترجاع على الاستباق، فالاسترجاع جاء على شكل استعادة ومضة من ومضات الذاكرة من خلال موقف ما أو إشارة ترتبط بالماضي أو أحداث ما، وذلك من أجل ملء الفجوات من خلال سرد تلك الشخصية لماضيها ومعلومات أو أحداث ترتبط بها، أي الاعتماد على مخزون الذاكرة والعودة بالسرد إلى الوراء، فوردت معظم الأحداث من الذاكرة وارتباطها بأحداث من الواقع، أما الاستباق فقد جاءت على شكل تطلعات لما هو آت.

- تعد الشخصية الروائية من المكونات الأساسية التي تساهم في بناء واكتمال الأعمال القصصية فهي تعد من أهم مقومات العمل الروائي، فهي بمثابة المحرك، فالقصص بدون شخصية يجعل من العمل مبتورا وناقصا.
- اهتمام الكاتب بالمضمون والأفكار أكثر من اهتمامه بالشكل الفني، والهدف من هذا العمل الفني إيصال رسالته للقارئ من خلال نقد الواقع وتعريته، وجاءت هذه المجموعة عن مأساة الفلسطيني وآلامه كأنها تريد أن تكون مرآة الواقع والذاكرة، وقد عبرت، بدورها عن الأوضاع السياسية والاجتماعية التي عاشتها فلسطين.
- يعد الراوي بطل القصة المركزي أو المحوري، وهو المكلف بعملية السرد والناطق والعارض لوجهة نظره فلا تظهر الشخصيات الأخرى إلا من خلال الاعتماد على مخزون الذاكرة والعودة إلى الوراء، فوردت معظم الأحداث من الذاكرة، وارتباطها بأحداث من الواقع المعاش.
- هناك تفاعل بين الشخصية والمكان والزمان والأحداث، حيث أن الأحداث تطرأ عليها تغيرات على مستوى بنية المكان وأفكار الشخصية.

وفي الأخير أرجو أن أكون قد وفقت في بحثي المتواضع هذا ولو بعض الشيء ويعود الفضل أولا إلى الله سبحانه وتعالى، ثم إلى أستاذي المشرف، والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد7.

2. ابن منظور، لسان العرب، مجلد6، ط2، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، 1992.

3. أحمد أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العامة المصدرية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004.

4. أحمد شمت، بناء الشخصية في الرواية "الجواف"، لعزت المغزاوي، مجلة جامعة الخليل للبحوث، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين، ج5، العدد2، 2010.

5. أحمد محمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، المعاصرة.

6. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005.

7. إدريس بودينة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار.

8. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية، لنفوس ثائرة، دط، دار الأمل، 2009.

9. برنار دي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969.

10. بشرى عبد الله، جماليات الزمن في الرواية (دراسة في جماليات الزمن في الرواية)، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان.

11. ترفيطان تودروف، مفاهيم سردية.

12. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون.

13. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصيات)، المركز الثقافي الغربي، ط1، الدار البيضاء، 1999.

14. سعيد يقطيني، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3.

15. سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، ط1، بيروت، 1985.

16. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، دط، مكتبة الأسرة.

17. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارسي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1994.

18. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية (في القصة الجزائرية المعاصرة)، دار القصبة، عنابة، الجزائر، 2009.

19. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية (في القصة الجزائرية المعاصرة)، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1998.

20. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، (دراسة في روايات نجيب محفوظ)، علم الكتب الحديثة، ط1، اربد، 2009.

21. صالح ابراهيم، الفضاء ولغة السرد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.

22. صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي.

23. عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح.

24. عبد الحميد بورايو، المكان والزمان في الرواية الجزائرية، مجلة المجاهد، العدد 1392، الجزائر، 1987.

25. عبد العالي بو طيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة المنية، ط1، المغرب، 1999.

26. عبد المالك مرتاض، كتاب في نظرية الرواية، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان، 1998.

27. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، ط1.

28. عمر عاشور، البنية السردية، عن الطيب الصالح، دار هومة للطباعة والتوزيع، دط، الجزائر، 2010.

29. غادة الإمام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2010.

30. الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ج2، ط2، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، 1952.

31. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، لبنان، 2002.

32. لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، رواية الأميرة الموريسكية، لمحمد ديب نموذجا، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015.

33. محمد بوعزة، تحليل الزمن السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

34. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر.

35. محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البائي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2008.

36. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي، ط3، المغرب، 2006.

37. مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط، مصر، 1997.

38. مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ (اللص والكلاب، الطريق ،الشحاذ)، دار الفاراي، ط3، بيروت، لبنان، 2008.

39. مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان، في السرد العربي، الهيئة العامة لقصر الثقافة، أكتوبر.

40. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

41. مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية ختامية (حكاية بحار– الدقل– المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة السورية للكتاب، ط1، دمشق، 2011.

42. ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة.

43. نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسات في النقد العربي الحديث)، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر.

44. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، لبنان، 2010.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات **الصفحة**

شكر وعرفان

الاهداء

مقدمة أ.ج

مدخل

ماهية الرواية 05

التعريف بصاحب الرواية 24

ملخص الرواية 26

الفصل الأول: تقنيات الكتابة الروائية

تعريف الشخصية 31

تعريف الزمان 32

تعريف المكان 43

الفصل الثاني: تشكل بناء الزمان والمكان وتجليات الشخصية في المجموعة الروائية

تحليل الشخصيات 50

تجلي المكان في الرواية 57

الأماكن المفتوحة 58

الأماكن المغلقة 61

النظام السردي 65

المفارقات الزمنية 65

خلاصة **82**

خاتمة **84**

قائمة المصادر والمراجع **87**

فهرس الموضوعات **93**

الملخص:

تعتبر القصة القصيرة من الفنون النثرية التي لا تقل شأنا عن الرواية والمسرحية، والتي لاقت إهتماما كبيرا من طرف الآدباء، وبهذا تكون القصة القصيرة شاملة لمجموعة من الألوان الأدبية والتي يعتمد في بنائها على مجموعة من التقنيات الفنية من شخصيات وزمان ومكانوالتي تكون في مجموعها هيكل القصة القصيرة.

يمثل "الكنافي" نموذجا خاصا للكاتب السياسي والروائي والقاص الذي حمل لواء القضية الفلسطينية على عاتقه مصورا معاناته وآلامه وآماله ذلك من خلال رواية "أرض البرتقال الحزين" متبعا تقنيات الكتابة بطريقة إبداعية تنم على قدرة الكاتب وتمكنه.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة – تقنيات الكتابة– الشخصيات –المكان –الزمان –ارض البرتقال الحزين.

Abstract

The short story is an art of prose that is no less important than the novel and the play, which has received great attention from the writers, so that the short story is comprehensive for a range of literary colors, which depends on a set of artistic techniques of characters, time and place, which are the structure of the short story.

Al-Kanafi is a special model for the political writer, novelist and storyteller who carried the banner of the Palestinian cause on his shoulders, illustrating his suffering, pain and hopes through the novel "aredh elbortokal", following the techniques of writing in a creative way that reflects the writer's ability and ability.

Keywords: Short Story - Writing Techniques - Characters - Place - Time – aredh elbortokal.