وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف _المسيلة_

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:

تقنيات الزمن السردي في رواية 'رجال غسان كنفاني' لـ عمرو العادلي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

سعيدة أوطيب.

إشراف الأستاذ:

محمد الصديق بغورة.

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	عمر عليوي	أستاذ التعليم العالي	محمد بوضياف /المسيلة	رئيسا
2	محمد الصديق بغورة	أستاذ التعليم العالي	محمد بوضياف /المسيلة	مشرفا
3	ناصر بركة	أستاذ التعليم العالي	محمد بوضياف /المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية 2023-2024

بسم الله الرحمن الرحيم

Adobe Stock | #348398657

دعـــــــاء

اللهم يا مقسم الأرزاق، اجعل لي أعظم الحظ والنصيب من
توفيقك ورضاك، وغناك وعفوك، وعافيتك وبركتك،
فإنه لا حول لي ولا قوة إلا بك.

اللهم ارحم والديّ واغفر لهما،
اللهم وارض عنهما رضا تُحِلّ به عليهما
جوامع رضوانك، وتُحِلُّهم به دار كرامتك وأمانك، ومواطن عفوك وغفرانك.

اللهم أسبغ عليهما لطائف بركتك وإحسانك،
وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

شـــــكر

بسم الله الرحمان الرحيم، خير صلاة وسلام على خير الخلق أجمعين،

وعلى آله وصحبه الأخيار إلى يوم الدين.

اللهم لك الحمد ولك الشكر كله، وإليك يرجع الأمر كله، علانيته وسره،

فأهل أنت أن تُحمَد وأهل أنت أن تُعبَد، وأنت على كل شيء قدير.

الحمد والشكر لك يا الله على ما باركت لنا في سعينا،

فهذا من فضلك وتوفيقك يا رحيم.

يطيب لي أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان لكل من دعمني وآمن بإمكانياتي في مساري الدراسي، فأجج في كياني الرغبة في السير حثيثا في هذا المضمار الجامعي المتميز، بدءا من المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة وصولا إلى جامعة محمد بوضياف بالمسيلة.

أسمى عبارات التقدير لك أستاذ 'محمد الصديق بغورة' على ما حظيت به من طرفكم من توجيهات محفوفة بالتواضع، الذي ما زادكم إلا رفعة وشأنا.

شكرا لكل من راهن على فشلي، فرفعت بسببه التحدي

وبنيت على أطلال شكوكه ثقتي.

والشكر أولا وأخيرا لك ربي.

مقدمة

مقدمة:

اكتسحت الرواية العربية الساحة الأدبية، إذ استطاعت فرد جناحيها على القراء العرب، فظفرت بهم، وحملتهم من واقعهم إلى واقع ساحر مدهش، ركيزته الإبداع والتفنن، فضاء منعتق فيه الزمان من المكان، حيز رحب ينغمس فيه القارئ ويتلون بألوانه ويتفاعل مع مستجداته وتقلباته، فقد تمكنت الرواية العربية أن تثبت شرعيتها الفنية بجدارة، بتفاعلها مع متغيرات العالم الجديد في بداية القرن العشرين، فنقلت صورة حية نابضة بأحزانه وأفراحه، فتفردت بصدارة الترتيب في أدبنا الحديث، كما جذبت أقلام النقاد، فسال حبر أقلامهم بخصوصها، تتضارب بشأنها الآراء أحيانا وتتفق في أحيان أخرى، فطالها النقد والانتقاد والإثراء... فأصبحت الشغل الشاغل الذي لا تنصرف عنه الأقلام إلا لتعود إليه.

ويبقى الروائي العربي منبع الإبداع الثقافي والفني، المساهم في إثراء الموروث العربي وحتى العالمي، بما يبث فيه من القيم والمبادئ الإنسانية، من خلال منتجاته الحضارية المتنوعة، الرامية إلى تطوير المجتمع العربي والقفز به إلى الأمام لمواكبة الركب الحضاري في عصرنا، ومن بين هؤلاء الكتاب الروائي المصري 'عمرو العادلي' الذي زاد رصيد المكتبة العربية ثراء، بفضل مجموعاته القصصية وروايته، التي قدم من خلالها الواقع المعيش بما يكتنفه من قضايا إنسانية ذات أبعاد اجتماعية، اقتصادية، سياسية...، ملقيا الضوء على مشكلات الإنسان وعصره، ملتزما بجماليات هذا الفن وتقنياته.

وقد وقع الاختيار على أحد أعماله الأدبية لتكون موضوعا لهذا البحث، روايته المعنونة بـ 'رجال غسان كنفاني'، التي اقتنصها عن واحد من كبار وعمالقة الرواية العربية، المناضل الفلسطيني الشهيد 'غسان كنفاني' في روايته 'رجال تحت الشمس' التي تعنى بفلسطين الجريحة وتحديات أبنائها.

وتجدر الإشارة إلى أن رواية 'العادلي' أرض خصبة، مكنتنا من استنباط ثروات فنية متعلقة بتقنيات الزمن السردي التي تعج بها هذه المدونة، فجاء موضوع الدراسة موسوما بـ:

' تقنيات الزمن السردي في رواية رجال غسان كنفاني لـ عمرو العادلي'

وترجع أسباب اختيار هذا الموضوع بالذات إلى أسباب ذاتية، تتمثل في الشغف المتنامي لدراسة الأدب العربي الحديث، بالأخص فن الرواية، والإعجاب بفكرة المعارضة السردية التي أقدم عليها الروائي 'عمرو العادلي'، ما شكل فضولا لدراسة باكورة هذا الاقتناص، علاوة على ارتباط الرواية بالواقع الفلسطيني من خلال الشاب

مروان، إذ لا يخفى عنا مدى التعلق والمكانة التي تحظى بهما هذه القضية في نفوسنا.

أما عن الأسباب الموضوعية، فتتمثل أساسا في الأهمية البالغة التي يكتسيها الزمن بتوعيه: الذاتي والموضوعي في الأعمال الروائية، علاوة على السعي إلى تطبيق المعارف والمكتسبات التي تم تناولها نظريا، قصد التحكم فيها من خلال دراسة هذه الرواية، كذا العمل على تطبيق أساسيات المنهج البنيوي على جانب من جوانب هذه الرواية، والمتمثل في تقنيات الزمن السردي، ويضاف إليها محاولة فهم كيفية اشتغال مختلف التقنيات الزمنية في هذا العمل الروائي، والإسهام من خلال هذا البحث في إثراء رصيد الأبحاث الجزائرية في حقل الدراسات الأدبية.

وقد تم ترشيح رواية 'رجال غسان كنفاني' للأديب المصري 'عمرو العادلي' فضلا عن سواها لعدة اعتبارات منها جِدّتها، وعدم تناولها بالدراسة قبلا _على حد علمنا_ مما يجعلها دراسة جديدة على الأدب العربي الحديث.

وتم العمل من خلال صفحات هذ البحث على الإجابة عن الإشكالية الآتية:

- ما هي تقنيات الزمن السردي التي وظفت في رواية رجال غسان كنفاني ؟ وكيف اشتغلت في السرد ؟

تم الاعتماد في هذه الدراسة على آليات المنهج البنيوي، كونه الأنسب لتحليل الزمن في المجال الذي حدد بـ 'التقنيات الزمنية'، بالإضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي الذي فرض لنفسه على ميدان الدراسة.

ولإنجاز هذه الدراسة تم تسطير خطة منهجية تمثلت في:

- **مدخل:** عبارة عن تمهيد، تم التطرق من خلاله إلى التعريف بالزمن، الزمن في القرآن الكريم، الزمن في الفلسفة، الزمن في الأسطورة، الزمن في الرواية، الزمن في المنهج البنيوي، أنواع الزمن وأهميته.
- **الفصل الأول: الفصل النظري:** تضمن المباحث الآتية: الترتيب الزمني، الإيقاع الزمني، التواتر الزمني.
- **الفصل الثاني: الفصل التطبيقي:** انطوى على دراسة تطبيقية للمباحث الواردة في الجانب النظري.
- **خاتمة:** تضمنت خلاصة النتائج المتوصل إليها.

وبخصوص الدراسات السابقة، تجدر الإشارة إلى أن هذه المدونة لم يتم تناولها بالدراسة قبلا، أما عن موضوع تقنيات الزمن السردي، فالبحث فيه لم يأت من فراغ، بل كان من المرجعيات القرائية، التي شكلت خلفية معرفية للخوض في إشكالية هذا البحث، والتي تمثلت في كتاب 'خطاب الحكاية' لجيرار جينيت، 'بنية الشكل الروائي' لحسن بحراوي، 'بناء الزمن' لسيزا قاسم، وغيرها.

ومن بين الصعوبات التي اعترضت سير إنجاز هذه الدراسة:

- تشعب موضوع الدراسة، وكثافة المادة التي شكلت صعوبة في حصر تفرعاته.
- ضيق الوقت، نظرا لالتزامات مهنية، استحوذت على قدر كبير من الزمن المتاح لإنجاز هذا العمل.
- عدم توفر دراسات تناولت المدونة المختارة بالدراسة من قبل، سواء أكان على المستوى النظري أو التطبيقي.

الشكر الجزيل وأرقى عبارات الامتنان للأستاذ المشرف " محمد الصديق بغورة "، الذي لم يبخل بتوجيهاته على هذا العمل ليكون في أحسن نسخة ممكنة له، جزاك الله خيرا أستاذنا وزادك في سلم العلم ارتقاء.

وختاما، يبقى هذا العمل مجهودا يضاف إلى مجهودات سابقة في حقل الدراسات الأدبية، سعيا نحو إثرائه والارتقاء به.

مـدخـل

يحظى الزمن بأهمية بالغة في حياة الإنسان، يتقدم وفق حتمية لا يمكن إلغاؤها، فالزمن يتقدم بشكل مستمر وإلى أجل غير مسمى، بدءا من الماضي، مرورا بالحاضر، وصولا إلى المستقبل، الزمن هو ذلك الكيان العجيب الذي أثار العقول، فحير الفكر في طبيعته، مكانه، كيفية مروره... وغيرها من التساؤلات التي تحاول الإمساك بطرف الحقيقية على الأقل.

ولا يمكن أن نغفل عن مدى أهمية الزمن في الرواية، إذ لا رواية دون زمن، ولا تقوم قائمة لأي عمل روائي دون الارتكاز عليه.

1. التعريف اللغوي للزمن:

أدرجت كلمة زمن في معجم 'لسان العرب' لابن منظور في مادة 'ز.م.ن'، إذ عرف بأنه: " الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره... الزمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان أقام به زمانا " [1].

والملاحظ من خلال هذا التعريف التقارب الدلالي الكائن بين كلمة زمن، زمان، وقت، فابن منظور يعرف الوقت بأنه مقدار من الزمان.

ويعرفه الجوهري: " الزمن والزمان اسم لقليل من الوقت وكثيره، ويجمع على أزمان وأزمنة وأزمن " [2] ،

إذ وافق تعريفه التعريف الذي سبقه لابن منظور.

وحديثا يعرف الزمان في المعجم الوسيط: "الوقت قليله وكثيره ومدة الدنيا كلها، ويقال السنة أربعة أزمنة أقسام أو فصول، (ج) أزمنة وأزمن وهو الزمن " [3].

فالملاحظ من هذه التعريفات المعجمية أن الزمن، الزمان، والوقت تشترك في دلالتها وإنما الاختلاف الكائن على مستوى الطول والقصر.

---

[1] جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ج 7، ص 61.

[2] إسماعيل بن حماد الجوهري، **تاج اللغة وصحاح العربية**، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1978، مادة: زمن.

[3] مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 401، مادة: زمن.

2. المفهوم الاصطلاحي للزمن:

يكتسب الزمن عدة معان، تتسم بالاختلاف عن بعضها البعض، إذ يتعذر إن لم نقل يستحيل الوقوف على الزمن بتباين معانيه، فالزمن يأخذ أبعادا شتى، كما أن له مدلولات اجتماعية، نفسية، علمية، دينية وغيرها.

بالرغم من هذه المرونة والزئبقية التي يتسم بها، إلا أنه لا يختلف اثنان في كون الزمن أبرز الركائز التي يقوم عليها العمل الروائي، والمحور الدوار الذي تتحرك وفقه الشخصيات والأحداث، فشاء الروائي أم أبى، لا مفر له من التعامل مع هذا العنصر الروائي في بناء عمله الإبداعي.

يعرّف عبد المالك مرتاض الزمن في قوله: " مظهر وهمي يزمْنِنُ الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيّه الوهمي غير المرئي غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه ولا نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته، إذ لا رائحة له وإنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه فيغيرنا " [1] .

هذا التعايش بيننا وبين الزمن، لابد من أن يترك آثاره علينا الأحياء، وحتى الأشياء، ولا خيار أمام الزمن من التغيير، وفي هذا المعنى يواصل عبد المالك مرتاض قائلا: "كما نرى أثر مرور الزمن وثقله وفعله ونشاطه في الإنسان، حيث يهرم وفي البناء حيث يبلى وفي الحديد حيث يصدأ وفي الأرض حيث تتجدد وفي الشجر حين تتساقط أوراقه وفي الزهر حين يذبل... وهي تحول من حال إلى حال" [2] .

ومن جهتها، تعرض مها حسن القصراوي مفهومها للزمن من زاوية كونه جوهر الوجود، غير محدود ببداية أو نهاية معينين، ينعكس مروره على من وما حوله، وفي هذا الصدد تقول: " الزمن روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي وهو ماثل فينا بحركته اللامرئية، حين يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده، بالإضافة إلى أن الزمن خارجي، أزلي، لا نهائي، يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على من حوله" [3] .

ولم ينأ الشريف حبيلة في دراسته "بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)" عن المفهوم السابق، فهو في منظوره مادة معنوية مجردة، وفي هذا الصدد يقول عنه: "هذه المادة المعنوية

([1]) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1999، رقم 240، ص 172-173.

([2]) المرجع نفسه، ص 173.

([3]) مها حسن القصراوي، **بناء الزمن في الرواية العربية**، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002، ص 8-9.

المجردة التي تشكل منها إطار كل حياة وحيّز كل فعل وكل حركة، بل إنها بعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوده وحركتها ومظاهرها وسلوكها".[1]

ومما سبق ذكره، نخلص إلى أن الزمن عجلة تتقدم تاركة آثارها على كل عناصر الوجود، فتعاقب الزمن يغير من حالتها ويحولها إلى هيئة جديدة مغايرة، ومن هنا أضحى الزمن السردي (الروائي) يمثل: " أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ يشغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي وقيمته ومستوياته وتجلياته " [2]، لذا يعدّ مكونا من مكونات العمل السردي باعتبار أنه يقوم بعملية ربط العلاقات القائمة بين الشخوص والوقائع والأحداث والأمكنة.

3. الزمن في الرواية:

عني الأدباء والنقاد بالزمن كونه العمود الفقري الذي تقوم عليه إبداعاتهم، كما مثل أرضا خصبة للنقاد، إذْ راح كل منهم يدلي بدلوه في قضية الزمن، من حيث كيفية اشتغاله في الأعمال الأدبية والرواية على وجه الخصوص، فهو يحظى بأهمية مزدوجة " يصبح ذا أهمية مزدوجة فهو من ناحية ذو أهمية بالغة بعالمها الداخلي ؛ حركة شخوصها وأحداثها وأسلوب بنائها، ومن ناحية أخرى فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن، بقائها أو اندثارها ".[3]

فالرواية تتميز كشكل أدبي أساسا بهذا العنصر الذي هو زمنيتّها، " وتكمن أهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية من خلال أنه يمثل روحها المنفتحة وقلبها النابض، فدون عنصر الزمن تفقد الأحداث حدثيّتها وحركتها وحيويتها ".[4]

فانطلاقا من الصلة الوثيقة التي تربط بين الفن الروائي وبين الحياة الإنسانية، وبالنظر إلى أن الزمن بإيقاعه المتسارع قد أصبح هاجس الإنسان في سنواته الأخيرة، سخّرت الرواية نفسها لتعكس خلفيات انبثاق هذا الهاجس، وبدلا من أن يكون الزمن خيطا وهميا يتحكم في شد عناصر الرواية، أصبح الشخصية الرئيسية في الرواية، والتي تحولت صفحاتها في السنة الأخيرة إلى مسرح تتجلى فيه روعة الزمن بنفسياته

([1]) الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 39.

([2]) مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية**، مرجع سابق، ص 36.

([3]) أحمد حمد النعيمي، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 17.

([4]) إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية–تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط2005، ص 346–347.

ومفاهيمه وفلسفته المختلفة " [1]، ومن هنا يبرز ذلك التمظهر الفني للزمن، من خلال تلاعب الروائي بتركيب الأحداث وفق السلم الزمني، معتمدا على تقنيات متعددة ومختلفة الأغراض.

إن الزمن من أهم التقنيات التي تؤثر في البنية العامة للرواية، فمن خلاله تتحدد السمات الأساسية للرواية، لأن أي عمل سردي لا يستقر على حال، ولا تقوم له قائمة في ظل غياب هذا العنصر، فهو بمثابة الروح للجسد، ويعدّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، وحين يتعامل السارد مع الزمن لا يمكنه أن يقدم كل مجريات الأحداث مرة واحدة، وأن يقدم أحداثا على مساحة واسعة من الزمن، لهذا فهو يعمد إلى إسقاط الكثير من المساحات الزمنية، وكذلك القفز إلى الأمام زمنيا لإيصال الحدث المعنوي، تاركا ما لا يفيد النص من أحداث.

ويؤثر عن الشكلانيين الروس أنهم أول من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تجديداته على الأعمال السردية المختلفة، حيث جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وارتباط أجزائها[2]، فاهتمام الشكلانيين الروس بعنصر الزمن كان انطلاقا من ثنائية المبنى/المتن الحكائي، والمتن الحكائي كما يعرفه توماشفسكي هو: مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، أما المبنى الحكائي، فهو يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لها.

أما ميشيل بوتور – وهو من أهم الروائيين الجدد – فيقدم إمكانية تقسيم الزمن في الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب، وكثيرا ما ينعكس زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، ويرى أنه من الصعب جدا التقيد بالترتيب الزمني. [3]

إن الزمن السردي / الروائي لدى بيرسي لوبوك يتحدد ويتميز بطبيعته الانسيابية، حيث من خصائصه الصمت والسيرورة والرشاقة، مما يسهم في قلة إحساسنا به أثناء القراءة، وهذا ما أشار إليه بقوله: " نجد الزمن ينساب برشاقة وصمت، في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل، وينسون الزمن، ذلك

([1]) نقلا عن: إيمان زوايمية، **تقنيات وأسالب بناء الزمن في رواية مروان**، رسالة ماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة 08 ماي 1945، قالمة، 2018–2019، ص 16.

([2]) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 199/ ص 107.

([3]) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، ص 68–69.

الذي تقرأه في وجوههم وحركاتهم وفي التغيير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما هم فقط يستفيقون على اكتشاف سيرورة الزمن، وفي وقت يكون قد مضى منه أفضله ".[1]

وقد وُجه لهذا الرأي نقد نظرا لاستناده إلى أسس انطباعية، إذ يقول إبراهيم خليل: "إن لوبوك اكتفى بمثل هذا الوصف الانطباعي للزمن دون أن يتصدى لوضع أو استخلاص قواعد يتخذها الكاتب نموذجا في كتابة عمله الروائي"[2]، فيبدو من خلال هذا الموقف أن ما قام به الناقد بيرسي لوبوك لم يلق قبولا واستحسانا لدى النقاد لعدم تأسيسه على ركائز علمية مقنعة.

4. مفهوم الزمن في النقد البنيوي:

ينبني مفهوم الزمن في النقد البنيوي عموما وعند جيرار جينيت G. GENETTE (1939م – 2018م) خصوصا على منطق سردي دقيق وإجرائي، يتبنى فيه الروائي مبدأ هدم الزمن القائم، وإعادة بنائه وفق حركة زمنية تقوم على ترتيب زمني خاص، محكوم بإيقاع زمني خاص، عبر مظهرين أساسيين يتمثلان في الترتيب والإيقاع الزمنيين [3]، إنه الزمن الذي ينتجه الراوي في شكل ترتيب جديد من إبداعه، فعملية الهدم هاته تبنى على تقنيات صارمة يحكمها منطق الترتيب والإيقاع الزمنيين، وهذا بسبب وجود زمنين تقوم بينهما علاقات معينة ؛ زمن العالم المتقدم وزمن الخطاب المقدم له، فالزمن المقصود هنا، هو الزمن السردي أو زمن الخطاب، وما يسمى كذلك الزمن الروائي.

إن الوقوف على حدود هذه المفارقة الزمنية، وكشف إشكالها وتمظهراتها ورصد تأثيراتها على الخطاب السردي الروائي يمر عبر مظهرين أساسيين:

- حركة الزمن السردي متذبذبا بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتسمى الترتيب الزمني.
- ووتيرة الزمن موزعة بين البطء والسرعة والتوقف، وتسمى الإيقاع الزمني.

والجدير بالذكر أن الزمن يختلف من بنية سردية إلى أخرى، فالزمن في الرواية الكلاسيكية يخذ من الماضي منطلقا له في القصّ، متبعا ذلك بأمانة وصدق على سبيل الارتداد والتذكر، وفي هذا الصدد يقول

([1]) نبيل بو السليو، **بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش**، دار أمواج للنشر، ط1، سكيكدة، الجزائر، جانفي 2004، ص 56.

([2]) إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الأردن، 2009، ص 46.

([3]) عمر بمقنعي، **مفهوم الزمن في النقد البنيوي**، حوليات جامعة قالمة، 2016، الملخص.

ميشال بوتور MICHEL BUTOR : " لست قادرا على رواية قصة من الماضي وهذه الطريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقف أبدا ". [1]

فعنصر الزمن يتغير من رواية إلى أخرى بنوعية الطريقة التي يتّبعها الكاتب، فإذا كان في النصوص الروائية الكلاسيكية بهذه الخصائص، فإنه يختلف في البناء الروائي الجديد، إذ يتسم بالتعقيد والعمق لأنه يفاجئنا بانتقاله من زمن لآخر، فقد ينتقل من زمن الحاضر ليعود إلى الماضي، ثم المستقبل، وذلك بتبني تقنيات سردية مدمرة للحركة السردية الخطية، ولهذا أصبح الزمن في الرواية الجديدة يشكل شبكة من العلاقات، لأنه نسيج ينشأ عنه سحر، يشد المتلقي.

وإن عملية كسر خطية الزمن ناتجة عن تقنيات يمتلكها الروائي يستطيع من خلالها التلاعب بالأزمنة، وذلك تماشيا مع أهدافه كالتذكر والمونولوج والإيجاز والمشهد، وقد يختفي الزمن أحيانا كما في تيار الوعي، حيث يصبح شيئا ذاتيا بحتا، وحيث الكون الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان يصبح عقله ووجوده الداخلي.

ومما سبق، نخلص إلى أن الجدل بين الروائيين التقليديين والمحدثين هو إلى حد ما جدل حول الزمن، "ويظهر التركيز على هذا الأخير، إما بالتصريح مباشرة أو عن طريق تجريب أساليب وأعراف جديدة" [2]. معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية صبّوا اهتمامهم على الزمن: طبيعته وقيمته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية والقضايا المركزية فيها، مثل التشويق وسرعة الحركة والاستمرار.

5. أنواع الزمن:

أحدثت دراسة الزمن وفق المنهج البنيوي قطيعة مع التحليل التقليدي للزمن في اللغة، وذلك من خلال الطرح الجديد الذي قدمه البحث اللساني لها.

وهذا ما يتضح من خلال ما قام بها الباحث اللساني جون لاينس J. LYONS الذي ذهب إلى القول بأن التقسيم الثلاثي التقليدي للزمن: الماضي، الحاضر، المستقبل هو تقسيم غير دقيق.

ومن بين التقسيمات التي يشير "لاينس" إليها، نجد:[3]

- اجتماع نقطة الصفر (الحاضر) مع الماضي الشيء الذي يعطيه ثنائية (مستقبل– لا مستقبل).

([1]) ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، ط1، 1971، ص 98.

([2]) أحمد حمد النعيمي، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ص 18.

([3]) ينظر: سعيد يقطين، **تحليل النص الروائي**، ص 64.

- اجتماع النقطة نفسها مع المستقبل لتقدم لنا ثنائية (الماضي – اللا ماضي).
- على أساس التمييز بين الآن وغير الآن، ودون اعتبار جريان الزمن يمكن تقديم ثنائية أخرى بين الحاضر واللاحاضر.
- باستعمال مفهوم القرب (proximité) يمكن تقسيم قريب – لا قريب أو تقسيم ثلاثي يشمل الآن والقريب والبعيد.

في كل هذه الاقتراحات ينطلق لاينس من الخاصية الأساسية لمقولة الزمن، والتي تكمن في ربط لحظة الحدث في الجملة بلحظة التلفظ (الآن).

كما ينطلق الناقد في دراسته للزمن داخل الرواية من ثلاثة أقسام، تتمثل في: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص.

وهنا يشير إلى أن " زمن القصة صرفي وزمن الخطاب نحوي، أما زمن النص دلالي، وتتجلى في هذا الزمن الأخير زمنية النص الأدبي، أي الزمن السردي أو الروائي، كونه يجسد زمن القصة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما ". [1]

ومن وجهة نظر البنيوية ليس من الضروري أن يحدث تطابق بين تتابع الأحداث في رواية ما أو قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، كما يفترض أنها جرت بالفعل، إذ ينطبق هذا أيضا على الروايات التي تحترم هذا الترتيب، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، ما دام الروائي لا يستطيع أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد.[2]

5.أ زمن القصة (الحكاية):

والمقصود به التسلسل المنطقي للأحداث، فلكل حكاية بداية ونهاية وأحداث متتابعة تجري في زمن معين انطلاقا من التعريف الذي أورده محمد بوعزة في كتابه "تحليل النص السردي"، إذ يقول: " زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية"[3]، ويواصل عطفا على التعريف الأول حميد لحميداني

([1]) سعيد يقطين، **تحليل النص الروائي**، ص 89.

([2]) ينظر: ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عديدات، ط2، بيروت، 1982، ص 101.

([3]) محمد بوعزة، **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 87.

في كتابه " بنية النص السردي" قائلا: " يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث "[1]، فزمن القصة هو زمن خاص بالعالم التخيلي وهو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي.

5.ب زمن السرد (الخطاب):

وهو الزمن الملفوظ أو المكتوب، الذي يعرض الراوي فيه لتلك الحوادث عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت من جهة، والحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة من جهة أخرى.

ويعرفه جيرالد برانس في قوله: "الزمن الذي يستغرقه تقديم الجزء المسرود".[2]

فزمن السرد لا يخضع للتتابع المنطقي للأحداث، فإذا كانت القصة تحتوي على مجموعة من الأحداث المتتابعة بشكل منطقي كالآتي:

الحدث 1 ← الحدث 2 ← الحدث 3 ← الحدث 4

هذا الترتيب المنطقي يخضع للسلم الزمني: ماضي، حاضر، مستقبل، وهو ما يكون عليه الحال في زمن القصة.

أما في زمن السرد، فيمارس الروائي عليه تلاعبات عن طريق تقنيات عديدة، تنشأ عنها ما تسمى بالمفارقات الزمنية، فقد يصبح الترتيب كالآتي:

الحدث 3 ← الحدث 1 ← الحدث 4 ← الحدث 2

5.جـ. زمن النص (الكتابة):

فالكاتب يكتب نصه في لحظة زمنية تختلف عن زمن القصة وزمن الخطاب، والجدير بالذكر هنا أن تودروف قد قسم هو الآخر واعتمد التقسيم السابق ذاته، مع استبدال زمن القراءة بزمن النص، ويشير إلى عدم الاهتمام الكافي بعلاقة هذا الزمن بالأزمنة الداخلية، المتمثلة في الزمن النفسي الذي يتجلى في تداعيات الشخصية وذكرياتها وتيارات وعيها... فيقول: "لم يحظ زمن القراءة في علاقته بالأزمنة الداخلية بالاهتمام الكافي، ذلك أن السارد والقارئ يفرض عليهما في أغلب الأحيان أن يتماثلا، في حين دور القارئ يمكن أن

(1) حميد لحميداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2013.

(2) نقلا عن: إيمان زوايمية، **تقنيات وأساليب بناء الزمن في رواية مروان**، ص 20.

يكون معينا بوضوح (شخص الظروف التي تقرأ فيها الحكاية) يظهر زمن الإنجاز الذي يميز الأجناس الفلكلورية منسوخا على زمن القراءة ".[1]

ولا بد من لفت الانتباه في هذا الصدد إلى تنوع التسميات التي أطلقها النقاد على أنواع الزمن في الرواية، ولكنهم إجمالا قد قسموه إلى قسمين:

القسم الأول: الزمن الخارجي: ويسمى أيضا الزمن التاريخي أو الطبيعي أو الكرونولوجي، ويتضمن زمن الكتابة أو زمن الكاتب وزمن القراءة، وقد استعمل الدارسون في تحديد هذا الزمن المقاييس الموضوعية المعروفة مثل: السنة، الشهر، الساعة، اليوم، الصباح... وتعرفه مها القصراوي: "ذلك الزمن الذي يتسم بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي، ولا يعود إلى الوراء أبدا، والزمن الطبيعي لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنما هو عام وموضوعي، ويتجلى الزمن الموضوعي في تعاقب الفصول والليل والنهار وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت".[2]

القسم الثاني: الزمن الداخلي: ويحمل مسميات أخرى مثل الزمن النفسي، السيكولوجي، الذاتي، الشخصي أو الديمومة، ويرتبط هذا الزمن بالشخصيات ارتباطا وثيقا، ويدخل في نسيجها، ويتلون بتلون حالتها النفسية والشعورية، وهو ما نستكشفه من خلال قول مها القصراوي: "هو نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه مختلفون، حتى أننا يمكننا أن نقول إن لكل منا زمانا خاصا يتوقف على حركته وخبرته، فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة مثلما يخضع الزمن الموضوعي وذلك باعتباره زمنا ذاتيا يقيسه صاحب بحالته الشعورية".[3]

فالزمن النفسي يتجلى في تداعيات الشخصية وذكرياتها ومونولوجاتها الداخلية وتيارات وعيها، وربما برز في أحاديثها المباشرة أحيانا. [4]

خلاصة لما سبق، نقول إن النقاد قد وقفوا بالدراسة والتحليل على التنوعات الزمنية داخل النص السردي ودور كل منها ووظيفته وربطوها بالعناصر الأخرى كالشخصيات والمكان مؤكدين على محورية الزمن في الأعمال الروائية.

([1]) تزفيتان تودوروف، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 115.

([2]) مها القصراوي، **بناء الزمن في الرواية العربية**، ص 17.

([3]) المرجع نفسه، ص 17-18.

([4]) ينظر: ميسون صلاح الدين الجرف، **بنية الزمن في الرواية دراسة تطبيقية لروايات التسعينات للكاتب عبد الكريم ناصيف**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج1، ع2، الأردن، 2012، ص 1015.

6. أهمية الزمن في الرواية:

أدرك الروائيون أهمية الزمن ودوره في بناء العمل الروائي، فسعوا إلى تحديده والإشارة إلى مروره، فتنوعت طريقة تقديم الزمن لديهم، فمنهم من قدّمه على أنه تصاعدي، يتقدم دائما نحو الأمام، ومنهم من عمد إلى التلاعب بخطيّته، معتمدا على التقنيات الزمنية السردية، ومما يجعل الزمن يكتسي هذا القدر من الأهمية: موقعه داخل البنى الأدبية، خاصة السردية منها، الذي يصل أحيانا مرتبة الصدارة، حيث يُعدّ أحد مكونات السرد ومحور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها "وقلبها النابض دون عنصر الزمن تفقد الأحداث حركيتها". [1]

وللزمن دور في إبراز المكان من خلال تناسق الزمن وتناغمه مع طبيعة المكان، كما أنه جزء من حياة الشخصيات التي تتحرك في إطار يساهم في تشكيل صورها بأبعادها الحضارية، التاريخية، الاجتماعية، النفسية والقومية.

كما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرضها، غير أن الزمن هو سابق منطقيا على السرد، أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني.

والزمن أعمّ من المكان وأشمل منه، شديد الارتباط بمكونات العمل الروائي، ويُرجع هانز ميرهوف Hans Meyrheff ذلك "لعلاقته بالعالم الداخلي للاقتطاعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن تضفي عليها نظاما مكانيا"، ونجد جيرار جينيت يشاطره الرأي قائلا: " فسردها في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل من الضرورات الملحة ولعل ذلك ما جعل التحديدات الزمنية لهيئة السرد أكثر أهمية من التحديدات المكانية " [2]، فالمكان هو عالم الثوابت، بينما يندرج الزمان في عالم المتغيرات.

يمارس الزمن تأثيره المباشر على بنية الخطاب الروائي، فالتوظيف الجيد له يشعرنا وكأننا داخل القصة نعيش أحداثها في زمنها. [3]

([1]) إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، د.ط، الجزائر، 2004، ص 98.

([2]) مها القصراوي، **بناء الزمن في بناء الرواية العربية**، ص 28.

([3]) ينظر: بوعافية أحمد، **أهمية الزمان والمكان في العمل القصصي من منظور النقد الأدبي المعاصر**، حوليات جامعة بشار، ع66، 2017، ص 225.

" الزمن هو الحياة نفسها أو هو الوعي بالحياة " [1]، تجري الأحداث على محوره كما تجري مقطورات القطار فوق السكة الحديدية، إذ يمثل الزمن في الرواية الشخصية الرئيسية، وهو ما نستشفه مما قاله الناقد آلان روب ALAN ROB: " إنه الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة ".

فمعنى ذلك أنه لا يمكن سرد الأحداث بمعزل عن الزمن، تنسج وفقه الأحداث، ويقول شارل غريفل فيما معناه أنه لا خيار للسرد بين أن يشير إلى زمنيته أو لا يشير، فالمسيرة الروائية لا يمكنها أن تنطلق ما لم تحدد عتبة زمنية، والقصة أية قصة تفترض نقطة انطلاق زمنية لها، سواء كانت هذه الانطلاقة تشير إلى تاريخ محدد أو وقت معين أو فترة زمنية.

يقوم بناء الرواية على العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل، مما ينتج بنية شديدة التعقيد وحرجة التوازن، وفي ذلك يقول مندلاو MENDLAW: "إن الرواية تركيبة معقدة من قيم الزمن"[2].

الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، وتضيف سيزا قاسم قائلة عن أهمية الزمن: " إن الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرارية، ثم إنه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث ". [3]

ويفضي بنا ما تقدم من بيان لأهمية الزمن في الرواية إلى القول أنّ الزمن يكتسي مكانة هامة في العمل الروائي، فهو كما يقول عبد المالك مرتاض: "أكبر من أن يكون مجرد خيط زمني وهمي يربط الأحداث ببعضها البعض ويؤسس لعلاقات الشخصيات لبعضها البعض". [4] ، فالزمن في العمل الروائي يشكل خصوصية متفردة، وفق منهجية قائمة على علاقات متبادلة، يشكلها السارد في متن النص بغية تلاحمها مع المكونات السردية في خطاب الرواية.

([1]) ينظر: ميسون صلاح الدين الجرف، **بنية الزمن في الرواية دراسة تطبيقية لروايات التسعينات للكاتب عبد الحكيم ناصيف**، ص 1014.

([2]) ميسون صلاح الدين الجرف، بنية **الزمن في الرواية**، ص 1014.

([3]) سيزا قاسم، **بناء الزمن دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 2004، ص 37.

([4]) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 203.

الفصل الأول
الفصل النظري:
تقنيات الزمن السردي

المبحث الأول: الترتيب الزمني

المطلب الأول: حالة المطابقة (التوازن المثالي)

المطلب الثاني: حالة المفارقة (المخالفة)

المبحث الثاني: الإيقاع الزمني (الديمومة)

المطلب الأول: تسريع السرد

المطلب الثاني: تبطيء السرد

المبحث الثالث: التواتر الزمني

المطلب الأول: السرد المفرد

المطلب الثاني: السرد المفرد المكرر

المطلب الثالث: السرد المكرر

المطلب الرابع: السرد المؤلف

**** الترتيب الزمني:**

يُعدّ الترتيب الزمني نتاج ممارسة الراوي (السارد) لتلاعبه الفني على تسلسل الأحداث، وهو من إبداعه، إذْ يقدم في زمن الأحداث المروية ويؤخر، وعلى أساس ذلك يظهر ما يعرف بالتسلسل النصي، فالترتيب الزمني يظهر حسب جيرار جينيت في الصِلات "بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية". [1]

هذه التقنية الفنية الجمالية تمارس خلخلة على محور تتابع الأحداث وترتيبها بين زمن القصة وزمن الخطاب السردي في الرواية، بتقديم أحداث وتأخير أخرى وحذف غيرها، مما يخلق حالة تسمى "المفارقة الزمنية"، وهذه الأخيرة نتاج اختلال ذاك الترتيب تجاوزا للمألوف، عن طريق كسر خطية التسلسل الطبيعي للأحداث، وتجاوز التطابق بينها وبين الأحداث الروائية (زمن السرد).

إن هدم الروائي لتراتيب زمن القصة بإتاحة المجال للتداخل بين الأزمن المختلفة من ماض قريب، ماض بعيد، مستقبل قريب، مستقبل بعيد، الحاضر هو ما يفضي إلى التعارض بين ترتيب القصة وترتيب النص.

لقد كان السرد في الرواية الكلاسيكية يقدم الأحداث وفق خطية زمنية مماثلة للقصة أي مرتبة تصاعديا: الماضي، الحاضر، المستقبل متبعا منطق ترتيبها الطبيعي، أما النص السردي الحديث فيحطم هذا المحور، من خلال الانحراف بالزمن، فالترتيب الزمني مجموعة العلاقات بين التتابع الذي تحدث فيه الوقائع، والتتابع الذي تُحكى فيه، وأطلق عليها يان مانفريد Y. MANFRID مصطلح المفارقة الزمنية، ويعرفها كالآتي: "انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة" [2]، هذه الانحرافات الزمنية لا يمكن إدراكها بوضوح إلا عندما تكون " إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي، وتفتح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة " [3]، وهو الأمر الذي أكدّ عليه حميد لحمداني، إذ يرى أن انتفاء التوافق في الترتيب الزمني هو ما يؤكد المفارقات " عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إنّ الراوي يورد مفارقات سردية ". [4] فالراوي باعتباره منتج الخطاب يباشر عملية هدم وبناء لإعادة إنتاج قصة حدثت وانتهت، حيت تبنى عملية الهدم والبناء على

([1]) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية "بحث في المنهج"**، تر: المعتصم وآخرون، الهيئة العامة للطبع الأموية، المغرب، ط1، 1997، ص 46.

([2]) يان مانفريد، **علم السرد_ مدخل إلى نظرية السرد**، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2013، ص 116.

([3]) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ص 119.

([4]) حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص 74.

تقنيات صارمة، يحكمها منطق الترتيب والإيقاع الزمنيين وذلك "بسبب وجود زمنين تقوم بينهما علاقات معينة، زمن العالم المتقدم وزمن الخطاب المقدم له". [1]

ويخضع تحديد طبيعة الترتيب الزمني ونظامه إلى افتراض نقطة انطلاق (نقطة الصفر) تمثل التقاء زمن السرد بزمن الرواية، أي التقاء زمن الوقائع بزمن الإخبار عنها، من خلال عملية قطع يقوم بها الكاتب في لحظة من حياة إحدى الشخصيات، وتسمى هذه النقطة بالافتتاحية، وهي نقطة وهمية لها قيمة وظائفية هامة من حيث أن المفارقة في نظام السرد تفرض تحديد نقطة انطلاق سردية يلتقي فيها زمن السرد والرواية، تساهم في تحديد المفارقة، أي أن الاستباق والاسترجاع في السرد ينطلق من هذه النقطة بالذات.

ففي التحليل البنيوي تأخذ دراسة الزمن تصورا مختلفا، حيث حددّ جيرار جينيت الزمن في الحكاية نحو قوله: "من الممكن أن نقصّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث، ولو كان بعيدا عن المكان الذي ترويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما المستقبل وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه، وقد يسبق زمن السرد زمن الحكاية، أو يلحق أو يزامنه، أو يتداخل الواحد منهما بالآخر". [2]

فترتيب الزمن يفترض وجود حالتين يرد وفقهما تسلسل الأحداث بين زمن القصة وزمن السرد وهما:

1/ حالة المطابقة (التوازن المثالي) Achromie/ parallélisme idéal:

توضح هذه العلاقة الترتيب الزمني في حالة المطابقة بين زمن القصة أو الحكاية وزمن الخطاب أو السرد [3]، ونجد ذلك في السرد الذاتي، وعلى سبيل المثال السيّر الذاتية، إذ نجد ندرة في الاسترجاعات والاستباقات والتي تكاد تنعدم، فيتبع فيها سرد الأحداث في نوع من الرتابة والنظام الزمني بمعنى تتم الموازاة بين زمن القصة والزمن السردي، كما تسمى هذه الحالة أيضا "النسق الزمني الصاعد"، إذ تسير الأحداث في منحى تصاعدي: بداية، وسط، نهاية، إذ يورد الروائي عددا من الأحداث على وتيرة الزمن الطبيعي أو التقليدي (المنطقي).

فعلاقة زمني القصة والسرد تكون في حالة توافق وتوزاي، يسيران بمحاذاة بعضهما لا يتقاطعان ولا يتشابكان، يعرّف محمد عزام هذه الحالة بقوله: "ذلك النسق الذي تتابع فيه الأحداث كما تتابع الجمل على

([1]) شجاع مسلم العاني، **قراءات في الأدب والنقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 161.

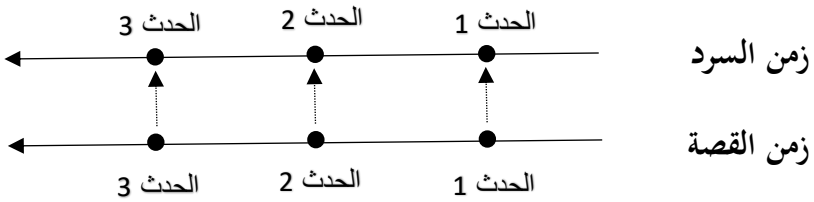
([2]) ينظر: لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 103.

([3]) المرجع نفسه، ص 50.

الورق في شكل خطوط تشد سوابقها بنواصي لواحقها"[1]، وتجدر الإشارة هنا إلى اعتماده تعريف تودوروف ذاته.

يواصل شارحا قوله بأن هذه الحالة تميز الروايات الكلاسيكية، تنطلق بوضع البطل في إطار معين، ثم تأخذ في الحديث عنه من نشأته مرورا بصباه والانتهاء بزواجه، وهكذا إن ترتيب الأحداث بهذا الشكل المتصاعد أو لنقل المثالي يوازي زمن كتابتها (...) وهو شكل نادرا ما نجد الروائيين يستعملونه لما له من مضاعفات سلبية على طبيعة الرواية المكتوبة، محولا إياها إلى نص بلا ذاكرة.

ويمكن تمثيل حالة التوزان المثالي كالآتي:



2/ حالة المفارقة (التحريفات الزمنية) Anachrony:

تنتج المفارقة الزمنية (السوابق واللواحق) أو المعروفة بالاسترجاع والاستباق عن التنافر الزمني بين زمن القصة وزمن السرد (الخطاب)، وللمفارقة الزمنية شكلان؛ "إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة". [2]

تتجلى المفارقة في تلاعب الروائي بالنظام الزمني ذهابا وإيابا حينا باتجاه الماضي وحينا باتجاه المستقبل، وفي ذلك يقول جيرار جينيت: "يمكن في المفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة... ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشكل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أم قليلا". [3]

([1]) محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي_ دراسة_**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 75.

([2]) حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 74.

([3]) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 59.

1. الاسترجاع (الاستذكار) Analepsie: لقد تمت ترجمة هذا المصطلح، فاختلفت تسميات هذه التقنية ومنها: الاستذكار، الارتداد، فلاش باك، الإخبار القبلي، يعرفه جينيت بأنه: "ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة". [1]

ويعرّف الاسترجاع في قاموس السرديات بأنه: "مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكبر وقع قبل لحظة الحاضر" [2]، فالاسترجاع هو سرد حدث في نقطة ما في الرواية بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث.

ورغم أن مصطلح الاسترجاع هو الأكثر شيوعا في دراسات النقدية المعاصرة، فإن هناك من يستخدم مصطلح سابقة زمنية كبديل أو رديف له، وهو الاستخدام الذي نجده في كتاب ' بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة ' لمؤلفه مراد عبد الرحمان مبروك، وهناك من يستخدم اللاحقة وهو الذي نجده موظفا في كتاب " مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا " لمؤلفه سمير المرزوقي وجميل شاكر، مما يشير إلى فوضى استخدام المصطلح.

يقول مراد عبد الرحمان: " السوابق الزمنية تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد، واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر، أو في اللحظة الآتية، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصفة الماضية لكونه يسرد أحداثا ماضية، على أن هذه الصيّغ تعتبر وفقا لطريقة السرد، فإذا كان السارد حاضرا في الأحداث، زادت الصيّغ المضارعة الدالة على الحاضر والمستقبل على الصيغ الماضية، وإذا كان السارد شاهدا واحدا للأحداث دون أن يتدخل في سياقها حينئذ تزيد الصيغ الماضية على المضارعة ". [3]

ومن هنا نشأت ثلاثة أنواع مختلفة من الاسترجاع وهي:

- استرجاع خارجي.
- استرجاع داخلي.
- استرجاع مزجي.

([1]) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 51.

([2]) المرجع نفسه، ص 59.

([3]) نعيمي أحمد حمد، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ص 34.

أ. الاسترجاع الخارجي: وفيه يعود الراوي إلى ما قبل بداية الرواية ويعرفه جينيت بأنه: "الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى... لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك" [1]، يعني أن الروائي يعود إلى البدايات الأولى لما قبل القصّ، فهو الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأول الذي يتموقع بعد الافتتاحية لذلك نجده يسير على خط زمني مستقيم وخاص به فهو يمثل وظيفة تفسيرية وليست بنائية، إذْ توضح للقارئ حدثا ما.

ولهذا تظل سعة الاسترجاع الخارجي كلها خارج سعة الحقل الزمن للحكي الأول، لأنه يحيل إلى أحداث روائية وقعت قبل الحكاية وانطلاقا من كونها خارجية لا تتداخل مع الحكي الأول لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال هذا الحكي عن طريق تنوير المتلقي بخصوص هذه السابقة أو تلك، إذ أن التعريف بشخصية جديدة مثلا يكون عن طريق ذكر ماضيها الذي سبق زمن الحكاية، فهذا الحدث الماضي يشكل لنا استرجاعا خارجيا لأن زمن الحدث خارج زمن الحكاية، فلا دخل له في زمن الحاضر الذي تدور فيه الأحداث.

وينقسم الاسترجاع الخارجي إلى:

- **الاسترجاع الخارجي الجزئي Analepsies externes partielles:** هذا النوع من الاسترجاعات تنتهي بحذف دون الانضمام إلى الحكاية الأولى، أي أنه لا يلتحم بالسرد الأولي للحكاية، تقطع صراحة بحذف، وبعدها تستأنف الحكاية الأولى، ففي هذا النوع هناك قطيعة بين ما يحكى حاضرا وما تم استدعائه من الماضي. [2]
- **الاسترجاع الخارجي الكلي Analepsies externes complètes:** تعني بدء الاتصال بالحكاية الأولى دون أي فصل من مقطعي القصة، فمثلا نجد دمج حياة السارد في حكاية معينة في الحكاية الأولى[3]، فالمقطعان مندمجان.

([1]) سعيدة العمري، خديجة معمور، **بنية الزمان والمكان في رواية زهرة العوسج**، رسالة ماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2019، ص 24.

([2]) ينظر: جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 72.

([3]) المرجع نفسه، ص 71.

ب. الاسترجاع الداخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص، فمداها لا يتسع لما هو خارج للحكي الأول، إذ يتوقف السرد الحاضر ليستذكر أحداث ماضية لا يتجاوز مداها حروف زمن المحكي الأول.

وينقسم هذا النوع إلى قسمين هما:

- **الاسترجاع خارج الحكائي:** هو الذي يسير على خط زمن الحكي لكنه يحمل مضمونه سرديا مخالفا لمضمون السرد الأول. فهذا الاسترجاع يكتسب صفة الاستقلالية الزمانية، تمنعه من الاختلاط بالحكي الأول، فهو على حد تعريف مرشد أحمد: "يحتوي مضمونا حكائيا يختلف عن مضمون الحكي الأول"[1]، فالوضح أنه استعادة أحداث أو ذكر شخصيات من الماضي قبل بدء الرواية.
- **الاسترجاع داخل الحكائي:** ويطلق عليه أيضا تسمية المتجانس حكائيا A. Homo diégétique، وهو الذي يسير تماما على خطة زمن السرد الأولى، وتمثلها في ثلاثة أنواع: استرجاعات تكميلية، استرجاعات تكرارية، استرجاعات جزئية.

– **الاسترجاعات التكميلية:** مضمون هذه الاسترجاعات يعمل على سدّ فجوات أو ثغرات في الحكي السابق، ومن هنا تقوم بملء ذلك الفراغ أو تعويض ذلك النقص، ويعرفها جيرار جينيت بأنها: "هي بكتابة احلالات وهي مقاطع تعمل على سدّ ثغرات زمنية لإسقاطات زمنية سابقة ومؤقتة"[2]، وكأنها عملية استدراك من السارد لفراغ كان لا بد ألا يكون، فيقوم بسدّه وبهذه التقنية يكتمل البناء المتبقي من المنظومة الحكائية، كما أخرج السرد من روتين الزمن المتسلسل خطيا، ومن جانب آخر يخلق حركية ذهنية لدى المتلقي عندما يقوم بإقحام هذا الاستذكار في البناء الحكائي وترتيبه ضمنه وربط عناصره ببعضها.

– **الاسترجاعات التكرارية:** يوقف السارد في هذا النوع تصاعدية الأحداث ليعود إلى الماضي، يستعيد منه لحظة ما ويقارنها بلحظة الحاضر للوقوف على جوانب التشابه والاختلاف بينهما، فالراوي يعمد إلى هذه المقارنة لإلغاء الحواجز الزمنية بين الماضي والحاضر مما يشكل وحدة زمنية للرواية، وفي ذلك يقوم محمود عيسى: "فيصبح الزمن الماضي يندرج في الحاضر والحاضر يندرج في الماضي"[3]، وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح التكرارية هنا بمعنى أن يكون الحدث الحاضر كرارا للماضي المقارن به.

([1]) مرشد أحمد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 244.

([2]) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 101.

([3]) محمود عيسى، **تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، 1991، ص 33.

- **الاسترجاعات الجزئية:** يتم من خلالها نقل حدث جزئي من الماضي مع تركه معزولا على عكس النوع السابق، لا يهدف من خلاله السارد إقحامه في الحاضر بل يساعد على فهم عنصر معين ثم يتركه في زمنه دون أن يمزجه بالحاضر، فيستغني عنه بعد ذكره مباشرة فهذا الاسترجاع مستقل تماما عن المحكي الحاضر التصاعدي.

جـ. الاسترجاع المزجي: هو استرجاع يجمع بين النوعين السابقين: الداخلي والخارجي، إذ يتم استدعاء شخصيات وأحداث من الماضي فتكون أحيانا تحتل موقعا خارج الرواية وأحيانا أخرى داخلها وقعت في زمن لاحق لافتتاحية الرواية.

وظائف الاسترجاع:

- التخلص من رتابة السرد الزمني الخطي المقصيّ إلى الروتين.
- خلق الإثارة في نفس المتلقي كما يخلق رؤية جديدة للحوادث.
- إعادة التوهج وبث الحياة في النص السردي بجعله حدثا حاضرا.
- إعانة الشخصيات على ترتيب أفكارها عن نفسها والاطلاع على ما يدور في فلكها.
- تتيح للكاتب ربط أحداث القصة وإثراء اللحظة المسرودة بكل ما قد يكون سابقا عليها، بما يصنع رؤية رأسية واضحة المعالم.

2. الاستباق Prolepse:

هو تقنية سردية يلجأ إليها السارد فيكسر الترتيب الخطي الزمني ويخلق حالة انتظار لدى المتلقي، إذ يجمد الراوي تدفق الأحداث الخطي التصاعدي لتقديم ومضة عما سيكون أو يحتمل أن يكون بعد تلك اللحظة أو بعد لحظات ما.

وهي قفزة إلى الأمام مما يخلق حالة انتظار لدى المتلقي، فهو بمثابة التمهيد أو التوطئة لأحداث لاحقة تدفع القارئ إلى التخمين بما سيحدث للشخصيات مستقبلا، فهي عملية مفارقة الحاضر إلى المستقبل.

وكما تعددت المصطلحات الدالة على الاسترجاع، نجدها تتعدد بخصوص الاستباق، فنذكر مصطلحات مثل: القفزة المستقبلية، الاستشراف، إلا أن سيزا قاسم ترى أن الشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الروائي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم[1]،

(1) ينظر: نعيمي أحمد حمد، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، ص 38.

وهو الرأي الذي لاقى نقدا من طرف نقاد آخرين، إذ رأوا أنه بإمكان ضمير الغائب أن يقوم بهذه المهمة أيضا.

الاستباق حيلة فنية يعرّفها حسن بحراوي بأنها: "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[1]، فالاستباق انحراف زمني يخلق من خلاله الكاتب المتعة والترقب لما هو آت داخل البناء السردي، ويوضح ذلك بحراوي قائلا: "تعمل هذه الاستشرافات بمثابة التمهيد وتوطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات". [2]

وعلاوة على ذلك، تتيح هذه التقنية للراوي ربط الأحداث ببعضها مهما كانت درجة تباعدها أو انفصالها، كما يهيئ من خلالها المتلقي لتقبل الأحداث التي تقع فيها بعد، فيسهم في العملية السردية وإنتاج النص الإبداعي.

ويتطلب ذلك راو عليما بتفاصيل روايته من البداية إلى النهاية، ليتمكن من إحداث هذه القفزات، مقدما تصورا للوقائع قبل حدوثها.

ينقسم الاستباق إلى قسمين رئيسيين هما: الاستباق التمهيدي والاستباق الإعلاني.

أ. **الاستباق التمهيدي Amorce:** هو عبارة عن أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليمهّد من خلالها لحدث سيأتي لاحقا، فهو تلميح إلى ما هو آت، غير مفصّل في البداية لنجده فيما بعد يفصل فيه ويعلن عنه صراحة، فهو التطلع إلى المتوقع أو المحتمل، وهو كما يعرفه جينيت: "مجرد علامات لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد، والتي تتعلق بفن التهيئة الكلاسيكي... ومن ثم فالطليعة خلافا للإعلان، ليست في مكانها من النص مبدئيا إلا بذرة غير دالة، بل خفية". [3]

فهذا النوع من الاستباق انقطاع عن السرد المتتابع لإحداث قفزة نحو المستقبل، وكثيرا ما يكون منبثقا عن شخصية حالمة، ذات خيال واسع، طموحة، منجرة وراء الآمال المستقبلية.

([1]) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 132.

([2]) المرجع نفسه، ص 132.

([3]) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 83-84.

ب. **الاستباق الإعلاني Annonce:** يسمى هذا النوع بالإعلاني لأنه يعلن عما سيأتي بعبارة تؤكد مجيء ما أعلن عنه لاحقا صراحة، ونقول صراحة لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي، يشير بحراوي إلى هذا اللون من الاستباق قائلا: "يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق".

كما يقسّم نعيمي أحمد حمد الاستباق إلى ثلاثة أقسام حسب درجة إمكانية تحققه:

- **استباق ممكن التحقق:** يكون فيه الخيال واقعيا، كما تكون أهداف الشخصية الروائية متوافقة ومنسجمة مع الإمكانات المتاحة لقدرات الإنسان الحالي أو لقدرات الشخصية الروائية نفسها، حيث تكون مجتهدة وعازمة على تحويل أحلامها إلى حقيقة واقعة.
- **استباق غير ممكن التحقق:** تسعى من خلاله الشخصية إلى تحقيق ما يفوق قدراتها وقدرات المحيطين بها، والغرض من إيراده في الرواية تشويق القارئ وكسر توقعاته بعد إيهامه بأن الشخصية تكاد أن تصل إلى مبتغاها.
- **استباق خارق للمألوف ونواميس الكون:** يرد هذا النوع في قصص الخيال العلمي أو الروايات ذات التوجه الفانتازي، فهو خيال يفوق الخيال. [1]

وخلاصة نقول إن الاستباق يعني الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها.

وتجدر الإشارة إلى أن الروايات لا تلجأ إلى الاستباقات بقدر ما تلجأ إلى الاسترجاع، ويمكن تبرير ذلك بكون الماضي أكثر وضوحا من الحاضر والمستقبل، فالماضي والحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل أو تحدث الآن، أما المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على النحو الذي نريده ونتوقعه.

** الإيقاع الزمني (الديمومة):

يعرّف الإيقاع الزمني بأنه "التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة، فظواهر الزمن مبنية مع هذه الإيقاعات دون أن تكون هذه الإيقاعات ضرورة على أساس زمني وحيد الشكل ومنظم". [2] فالإيقاع

([1]) ينظر: نعيمي أحمد حمد، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصر**، ص 40.

([2]) ينظر: غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، ص 1992، ص9.

كمصطلح سردي هو نموذج متكرر في سرعة السرد أي نموذج للتكرار، وفي هذا الصدد يقول جيرالد برنس: "إن أكثر أنواع الإيقاع شيوعا في السرد الكلاسيكي ينشأ من التناوب المنتظم للمشهد والتلخيص". [1]

فالسارد يستعين بهاتين التقنيتين وغيرهما لإحداث وتيرة سردية زمانية بين تسريع للسرد وابطاء له مما يساهم في تشكيل ملامح الإيقاع الزمن في الرواي. ونجد جيرار جينيت قد سمى التقنيات المشكلة لعناصر الإيقاع الزمني في كتابه "خطاب الحكاية" بـ "الديمومة أو المدة".

ويعرّف جيرالد برنس الديمومة بأنها: "مجموعة من الظواهر المتصلة بالعلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فيمكن للزمن الأول أن يكون أطول من الزمن الثاني أو معادلا له أو أصغر منه". [2]

فالمقصود بالديمومة سرعة القص التي تتراوح بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، وعدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر، يقول جينيت في هذا المعنى: "إن أحداث مقارنة بين مدة الحكاية ومدة القصة تجعل الحكاية عملية صعبة، ذلك أن مدة القصة يمكن أن تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات... في حين أن المسافة تقاس بطول النص من حيث النظر إلى مسافة الصفحات والأسطر". [3]

وتشير إليها آمنة يوسف بمصطلح "تقنيات الحركة السردية" وهي التقنيات التي تقع على مستوى المدة من مستويات الزمن السردي والتي يطلق عليها أيضا تسمية "حركة السرد" نظرا لارتباطهما بقياس السرعة، وهي أربع حركات سردية: "اثنتان فيما يرتبط بتسريع السرد، وأخريان فيما يرتبط بإبطائه"[4]، ونجدها تستمد هذا الطرح من تحديد جينيت للحركات الأربع الأساسية في نظام الديمومة "اللاتواقتات" إذ نجده قسّمها إلى اثنتين:

القسم الأول: يتضمن آليتي الحذف والوقفة الوصفية، إذ يمكن أن ينعدم زمن السرد أو يكون صغيرا، في حين يكون في تقنية الوقف طويلا جدا، وعلى النقيض تماما يظهر زمن القصة في الأول ويختفي في الثاني.

([1]) جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، ص 2003، ص 170.

([2]) المرجع نفسه، ص 54.

([3]) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ص 101-102.

([4]) ينظر: آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص 121.

القسم الثاني: تندرج تحته تقنيتان هما: التلخيص والمشهد، فالتلخيص تقنية سردية ذات سرعة في سرد الأحداث، وزمن الحكاية فيه أصغر من زمن القصة، في حين أن تحقيق المساواة بين هاذين الزمنين يحدث في تقنية المشهد، التي غالبا ما تتخذ شكل الحوار بين الشخوص، فالتلخيص تقنية تسريع تضاف إلى الحذف، في حين تعدّ تقنية المشهد كتقنية الوقف تعملان على الإبطاء.

*** تسريع السرد:**

يتم تسريع السرد عن طريق المرور السريع على أحداث ووقائع دون التفصيل فيها، أو إسقاط فترات زمنية طويلة من الحكاية، ويسمى كذلك "القفز"، وتعرف مها القصراوي هذه التقنية مبرزة الآليتين السرديتين اللتين تحققانها فتقول: "ويشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من الحكاية"[1]، فكلتا هاتين التقنيتين تشتركان في خاصية الاختصار (الاختزال)، في حين أن الحذف يلغي أحداثا وفترة زمنية من زمن القصة، يشار إلى مدة تلك الفترة أو لا يشار إليها، في حين أن التلخيص يقوم بتلخيصها فقط.

1. التلخيص Le Résumé:

ويُطلق عليه أيضا تسمية " الخلاصة le sommaire "، إذ تعرف مها القصراوي هذه التقنية قائلة: "سرد موجز فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البُنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات " [2]، فهذا التعريف خلص إلى أن عملية إيجاز أحداث عدة في مدة طويلة في بضع صفحات تسمى تلخيصا، وهذا التعريف يسير في خط تعريف جيرار جينيت لهذه التقنية حيث يقول: " تتحدث عن الخلاصة أو التلخيص résumé كتقنية زمنية عندما تكون وحدة ومن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة " [3]، أي في الخلاصة يكون زمن القصة أكبر من زمن السرد.

كما تسمى أيضا المجمل والإيجاز، يقول فيها جيرالد برنس: "الجزء من السرد الذي يلخصه ويحيط بفكرته الرئيسية أو هدفه الرئيسي.

([1]) مها القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص 223.

([2]) المرجع نفسه، ص 220.

([3]) جيرار جينيت، **خطابة الحكاية**، ص 145.

في حين تبرز سيزا قاسم الداعي إلى هذه التقنية السردية فتقول: "فدور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ"، فعدم أهمية تلك الأحداث وانعدام تأثيرها هو السبب الذي يجعل السارد يختزلها.

ومن جهته يوضح جيرار جينيت مدى إسهام هذه التقنية في تحقيق اللحمة بين مختلف جوانب المسرود، إذ يقول: "إن تقنية التلخيص كانت وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر حتى نهاية القرن التاسع عشر، وهي النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب الخلاصة والمشهد". [1]

كما يعمد السارد إلى هذه التقنية بهدف سد الفجوات التي قد تحدث أثناء سرد الأحداث، كما تعمل على فرض التنويع الزمني عن طريق المرور السريع عبر العديد من اللحظات الزمنية الطويلة، التي لا يمكن إيرادها كاملة تفاديا لإثقال الرواية بمساحات زمنية واسعة الامتداد، مما يفرض على السارد اختزال مقاطع زمنية، وينقسم التلخيص إلى قسمين رئيسيين هما:

1.أ. التلخيص المحدد: هو تلخيص يشتمل على عنصر مساعد تحدد من خلاله المدة الزمنية التي تم تلخيص أحداثها، وذلك بالاستعانة بعبارات زمنية مثل خمسة أيام، أسبوع، سنتان، تسع ليالي طويلة... فالقرينة الزمنية هنا معينة عن طريق رقم محدد.

1.**ب. التلخيص غير المحدد:** تغيب القرينة الزمنية في هذا النوع، فلا تحدد الفترة الزمنية الملخصة في السرد، فيصعب تخمين قدر الإيجاز، ولكن السياق العام يعطي إيحاء على وجود فترات زمنية تجاوزها الراوي لسبب من الأسباب، إما لعدم أهميتها أو عدم ارتباطها بالحبكة الفنية للرواية أو الإحساس السارد بعدم الرضا عن الأحداث التي يتضمنها ذلك الزمن...

ولا بد هنا من الوقوف عند ملاحظة هامة، ألا وهي تلك المتعلقة بالتلخيصات الاسترجاعية، إذ نجدها تؤدي دورا نقيضا، فبدل التسريع، نجدها تلعب دور الإبطاء إذ تختزل أزمنة الماضي وحكاياته الممتدة لفترات طويلة، وذلك عن طريق إشارات قد تمتد لصفحات مما يؤدي إلى إنهاء حركة حاضر السرد[2]،

([1]) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 110.

([2]) ينظر: ضياء عبد أيوب، **تسريع الزمن السردي في روايات سنان أنطون**، مجلة جامعة كوبا للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 3، ع 2، العراق، 2020، ص 150.

وبالتالي يأتي إيقاع الزمن الروائي بطيئا نسبيا، ومنه نستنتج أن الطريقة التي يتم بها التلخيص لها تأثيرها في عملية التسريع أو الإبطاء.

2. الحذف ellipse:

وهي عملية قص حدث أو أحداث من ضمن أحداث متتالية، وتعد إحدى تقنيات تسريع السرد، وتسمى هذه التقنية أيضا: الثغرة، الاختزال، القطع، الإسقاط، الإخفاء وكذلك الإضمار.

يقول عنها حسن بحراوي: "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[1]، فهي عملية إلغاء لتفاصيل لا تأثير لها على الحبكة السردية محدثة اقتصاد في السرد وتسريعا في وتيرته.

وتمثل المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية، وتشترك هذه التقنية الزمنية مع الخلاصة في تسريع فترة السرد الروائي والقفز في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن السردي (الروائي).

يقسم جيرار جينيت الحذف إلى ثلاثة أقسام رئيسية تتمثل في:

2.أ. الحذف الضمني: هو إسقاط للأحداث دون الإشارة إليه بدليل أو الكشف عنه، وإنما يتنبه إليه القارئ من خلال ثغرة سردية، ويعرفه جينيت كالآتي: "تلك التي لا يصرّح في النص بوجودها بالذات، وإنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية السردية". [2]

وتطلق عليه تسمية أخرى "الحذف غير المحدد ellipse indéterminé" حيث يتم القفز من وحدة زمنية إلى أخرى دون وضع روابط، مما يخلق تسلسلا ترابطيا على مستوى الخطاب السردي الروائي، وهذا النوع من الحذف يكتنفه الغموض ويعتمد على إمكانيات المتلقي لتحديده.

2.ب. الحذف الصريح: وهي عملية قص يعلن عن مداها الزمني صراحة، أي أن تأتي إشارة لتدل على وجود إسقاط زمني لأحداث معينة في حاضر القص أو ماضيه، ويتم ذكر الحذف إما في بداية المدة الزمنية

([1]) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ص 156.

([2]) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 119.

المحذوفة أو في نهايتها ويسمى الأخير الحذف المؤجل [1]، فالإعلان عن المدة الزمنية المحذوفة شرط أساسي في هذا الحذف.

ويأتي الحذف الصريح على صيغتين، إما أن يكون محددا أو غير محدد:

- **الحذف الصريح المحدد:** يتم فيه تحديد الفترة الزمنية التي تم إلغاؤها صراحة في الرواية، كقولنا: بعد ثلاثة أيام، تتابع الهجوم لساعتين... فعادة ما تحدد الأرقام ذلك.
- **الحذف الصريح غير المحدد:** لا يذكر السارد في هذه الصيغة المدة المحذوفة سرديا بالتحديد، أي دون تعيين الفترة الزمنية التي تمت التضحية بها، كقولنا مرت الساعات، بعد قليل، فالراوي يحذف مدة زمنية لا يعرف مداها بالضبط إذ لا توجد إشارة أو قرينة زمنية محددة تدل على المدة الزمني المحذوف.

2.ج. **الحذف الافتراضي Ellipse Hypothétique**: يقترب هذا النوع من الحذف الضمني لأننا لا نجد له في النص السردي أية قرائن زمنية تعيننا وتسعفنا على معرفته، ويفترض حصوله استنادا إلى ما يلاحظه المسرود له من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، ويوضح بحراوي أن هناك تقنيتين يمكن من خلالهما الاستدلال على هذا النوع من الحذف وهما: تقنية البياض المطبعي وتقنية التنقيط (...) نقاط الحذف [2]، فهو صعب الإدراك لأنه يعصب ضبطه وتحديده في النص الروائي، إذ يكون في حالة القفز من فصل روائي إلى آخر.

وللحذف بأنواعه عدة وظائف نذكر منها:

- تسريع السرد في عرض مختلف الوقائع.
- تجاوز فائض الوقت في عملية السرد.
- إلغاء فائض الوقت في عملية السرد.
- تفادي إثقال الرواية بأحداث ثانوية لا فائدة من ذكرها.
- تحقيق التكرار وبالتالي تلافي الملل أثناء سرد الحدث.
- تحقيق اللّحمة في البناء السردي، وذلك من خلال إقصاء الهامش من الوقائع.
- سد الثغرات وملء الفجوات التي قد يقع فيها السرد في بعض الأحيان.

([1]) ينظر: جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 117-118.

([2]) ينظر: ضياء عبد أيوب، **تسريع الزمن السردي في روايات سنان أنطون**، ص 151.

*** تبطيء السرد Ralentissement:**

هي حركة معارضة للأولى (التسريع) والذي من خلالها يتم تعطيل السرد وشلّه ومن ثم إبطاؤه، فيتقلص إلى الحد الأدنى، وتعتمد هذه التقنية على كل من: المشهد، والوقفة الوصفية.

1. تقنية المشهد La Scène: تقنية سردية زمنية تعمل على تبطيء السرد، فالمشهد الحواري تقنية تخلق التوازن السردي بين زمن القصة وزمن السرد، أو ما يسمى بحالة التوازن الزمنية وبفضله تتمكن الشخصيات عبر مسار السرد من التعبير عن نفسها.

وتُعرّف هذه التقنية على أنها "تلك التقنية التي تقوم بتعطيل وتركيز الأحداث من خلال المواقف الحوارية التي تأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[1]، حيث يتساوى فيها زمن السرد مع زمن الحكاية. [2]

ويشير جيرار جينيت إلى أنه "لا يمكن أن يتساوى زمن القصة مع زمن السرد إلا عرفيا أي مجازا فقط، حيث لا يمكن اتخاذ المشهد النقطة المرجعية أو الدرجة الصفر للتزامن الفعلي". [3]

ويعتمد السارد في هذه التقنية على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متساوية كما هو مألوف في النصوص الدرامية، ويتبين من خلال ذلك أن المشهد ما هو إلا حوارات تمنح الفرصة للشخصيات حتى تعبر وبطريقة مباشرة، ويقول في هذا الصدد حميد الحميداني: " المقطع الحواري الذي يتم فيه تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق ". [4]

وما يمكن استنتاجه من التعريف الأخير أن زمني القصة والسرد لا يتطابقان تماما بل يكاد الأمر يكون كذلك ومنه يتضح ما قصده جيرار جينيت بعبارة: عرفيا أي مجازا فقط في تعريفة الوارد أعلاه لهذه التقنية.

([1]) حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص 7.

([2]) ينظر: إبراهيم السيد، **نظرية الرواية (دراسة النقد الأدبي في معالجة القصة)**، دار قباء للطبع والنشر، ط1، 1998، ص 128.

([3]) جيرار جينيت، **خطابة الحكاية**، ص 102.

([4]) حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص 78.

من جهته يدلي جيرالد برنس بدلوه في الأمر، إذ نجده يعرف المشهد أنه: "يكون هناك نوع من التكافؤ بين جزء من السرد وبين المسرود الذي يمثله كما في الحوار مثلا، وحين يعتبر زمن الخطاب مساويا لزمن القصة فإننا نحصل على المشهد". [1]

ولا يمكن تسمية المقطع السردي مشهدا إلا إن أحدث حالة توافق بين زمني القصة والسرد، وهذه الحالة لا تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر بإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب.

ففي المشهد يتم الوقوف عند فترة زمنية والتحدث عنها بجمل قد تستغرق صفحات كثيرة، فيتعطل السرد بتدخل الكاتب عمدا منه، لأن الموقف يتطلب إبطاء وتيرة السرد والتوقف طويلا أمام أحد المشاهد ذات الأهمية الكبيرة، وهنا تسير الوتيرة ببطء، مما يسمح بعرض تتابع الأحداث وإظهار خصائص الشخصيات وردود أفعالها، وتعقد الحبكة وتحلها في إطارات محددة للزمان والمكان، يقول جينيت عن مساهمة المشهد في نسج الأحداث والتطورات: "المشهد موضع تركيز درامي متحرر تماما تقريبا من العوائق الوصفية والخطابية وأكثر تحررا من التدخلات المفارقة زمنيا "[2]، إذ يلعب دورا في تسليط الضوء على أحداث رئيسية مؤثرة في السياق.

كما أشار النقاد إلى أنه يؤدي وظيفتين أخريين تتمثلان في الوظيفة الافتراضية والوظيفة الختامية، إذ تكون الأولى بمثابة المطلع الاستهلالي للسرد والأخرى بمثابة الوضعية النهائية له، ومهمة هاتين الوظيفتين هي إحداث الآثار الدرامية للمشاهد بحيث تقوم الأحداث بتوضيح مصائر الشخوص، ومن أشكال المشهد الحواري نذكر:

أ. **<u>الحوار مع الذات (المونولوج) Monologue</u>**: المونولوج مصدرها الكلمة اليونانية "مونو" وتعني أحادي و"لوجوس" تعني خطاب، ويقصد بها شخصا وحيدا يقدم قطعة صغيرة، فالمقصود بهذه الكلمة الحوار مع الذات أو الضمير.

ويسمى كذلك الحوار الداخلي، إذ يعمد إليه السارد لتسجيل الجو الداخلي للشخصيات وهي تؤدي حدثا ما حتى تستطيع استبطان الذات، أي الغوص في باطنها ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء أي موقف في الحياة استدعاء وتصورا وتركيبا، وبذلك يستطيع القارئ معرفة الشخصية الروائية والاطلاع على محتواها النفسي والصراعات الداخلية لها وموقعها وعالمها الروحي ومستواها الفكري والثقافي.

([1]) جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، ص 203- 204.

([2]) جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 109.

ويعرفه جيرالد برنس كالآتي في قاموس المصطلح السردي: " نوع من الخطاب يعرض ملفوظات الشخصية وأفكارها "[1]، ومنه فالحوار الداخلي يتيح للقارئ الاقتراب من الشخصية التي تحاور نفسها.

ومن أشكال المونولوج وأنماطه نذكر:

- **مناجاة النفس Soliloquy**: يعرف روبرت همفري المناجاة بأنها "حديث الشخصية إلى نفسها، حيث تكون الشخصية هي المرسل والمتلقي في آن واحد، وتؤدي غاية معينة تتمثل في تقديم تفكير الشخصية، والمحتوى الذهني مباشرة من الشخصية إلى القارئ، دون حضور المؤلف"[2]، فهي إحدى أسس البناء الروائي وهي نشاط فردي وحديث النفس للنفس حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه.

يلتزم بعض كتاب الرواية بالمناجاة للكشف عما يدور في نفوس شخوصهم، بعيدا عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ، ومن غير تقيد بالترتيب النحوي أو المنطقي للكلام [3]، ويكون ذلك محاكاة لتطور الأفكار في الذهن الذي يشرد من موضوع إلى غيره دون قاعدة أو اتجاه معين.

- **الاسترجاع الفني Flash-back:** عملية نفسية تقوم بها ذاكرة الشخصية الروائية ليتم من خلالها استدعاء أحداث الماضي، وجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر وأحداثه، ويصطلح عليه "الخطف خلفا" أو "الفلاش باك"، ويستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف وحدث ما، ولا داعي للاسترسال في شرح هذا الشكل من المونولوج، كوننا تناولناه كتقنية من تقنيات المفارقة بإسهاب.
- **الأحلام Dreams:** يرى أحد الباحثين أن الأحلام مجال خصب لتوضيح المكونات واستنطاق المكونات الشخصية وترك ما يعجز الوعي أو الأنا الأعلى على قوله، سواء أكان هذا الأنا الأعلى خاصا أو عاما، ويعدّ الحلم إحدى وسائل الحوار الداخلي، فهو مجرد فكرة تنجو من سيطرة الذهن العقلي أو المنطقي أو السببي[4]، وتأسيسا على ذلك، قد يشتمل مصطلح الحالم على الفكرة الخيالية والتصور وحلم اليقظة والرؤى والهلوسات عن تأثير المخدرات، وأية تجربة انبثقت من مملكة ما وراء الشعور، وهذه التصنيفات هي مجرد طرق لوصف الأحوال والمستويات المختلفة للوعي.

([1]) جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، ص 93.

([2]) ينظر: روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الجديدة**، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 2015، ص 61.

([3]) اسماعيل بن مبارك بن سالم العجمي، **أنماط المونولوج في رواية همس الجسور**، مجلة ابتكارات للدراسة الإنسانية والاجتماعية، مج1، ع1، 2023، ص 140.

([4]) إسماعيل بن مبارك بن سالم العجمي، **أنماط المونولوج في رواية همس الجسور**، ص 142.

- **الصمت silence:** الصمت توقف زمني قصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد، فالصمت جزء هام في بناء الحوار أي جزء من العملية السردية، يأتي في النص تحقيقا لغرض فني، وتم إيراد إشارة نصية إلى وجود الصمت متخللا الحوار كتعليق سردي من الراوي، وذلك عبر ذكر كلمة "صمت" لتكون حاجزا فنيا في المسافة الحوارية القائمة في المشهد، وهي جزء من التعليق السردي للراوي الذي يقدم توضيحا بيانيا وصفيا لعملية سير الحوار بين المتحاورين.

ب. الحوار مع الآخر (الحوار الخارجي) Dialogue : "هو الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد، وتطلق عليه تسمية "الحوار التناوبي" أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر " [1]، "وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف....". [2]

ويتخذ الحوار الخارجي ثلاثة أشكال: الحوار المباشر، الحوار غير المباشر، الحوار المسرود.

ب.1. الحوار المباشر (الحرّ): في هذا النوع تتبادل شخوص الحوار (أطرافه) أطراف الحديث بطريقة حرة، دون تدخل من الراوي، إذ لا يحده معلنات القول، بل يضع إشارات (مطة، قوسان، مزدوجتان، شرطة) عند بداية كلام الشخصية دون اللجوء إلى أي كلمة تدل على الحوار، وفي هذا النوع يتساوى زمنا القصة والسرد.

يجري السارد الحوار على ألسنة الشخوص، وهذا ما يطبع الحوار والسرد بالواقعية وتفادي الرتابة علاوة على ذلك.

ب.2. الحوار غير المباشر: يسند السارد لشخوصه أدوار الكلام، ناطقة بألسنتها، دون أن يتدخل في كلامه، لكنه يدلل على المتحدث بفعل قول (قال، قالت، رد، أعلن، نادت، صرخ...) فهذه الأفعال معلنات القول، فلا يتجاوز السارد هنا دور المقدم لكلام الشخوص، وقد يستخدم طريقة أخرى من طرق تقديمه للحوار بجمل وصفية لحالة القائل مبينا لوضعه النفسي، ولا يلغي ذلك استقلالية الحوار وخصوصيته، كما تبقي التوزان قائما بين زمن القصة والسرد.

ب.3. الحوار المسرود: يدرج السارد في هذا النوع حوار شخوص روايته ضمن كلامه، أي يتكفل بنقل الحوار بلغته الخاصة، مانعا على المتحاورين التحدث بلسانها والتعبير عن أفكارها بلغتها وثقافتها وميولاتها، مما يفقدها حضورها الواقعي الذي يميزها عن كلام السارد وحضوره.

([1]) عبد السلام فاتح، **الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر**، ط1، بيروت، 1999، ص 21.

([2]) المصدر نفسه، ص 22.

❖ **وظيفة الحوار المشهدي:**

لا بد من إعطاء الحوار حقه، فهو أحد أهم عناصر الرواية وأحد أسباب نجاحها، يقدم الحوار عدة إضافات مهمة إلى الرواية من عدة نواح، ومن وظائفه:

- يعرف القارئ بشخصيات الرواية ويكشف عن أسرارها وطبائعها وطرق تفكيرها.
- يؤجج الصراع ويكثف الحبكة.
- يعد وسيلة ناجحة للكشف عن المعلومات بعيدا عن تلقينها المباشر الروتيني، مما يسهم في تطوير الخط الدرامي وبالتالي شد القارئ.
- الخطاب السردي الخالي من الحوار وجزئيات الحركة يغدو سردا جافا ومشوها، خال من الحركية والتبادل اللفظي والانفعالي.
- الحوار يلعب دورا حاسما في تطوير أحداث الرواية واستحضار الحلقات المفقودة فيها.
- بعث التلقائية في المواقف المتميزة وتقوية أثر الواقع فيها والإقناع به.

2. تقنية الوقفة الوصفية Pause:

تعد الوقفة إحدى مظاهر إبطاء السرد، يتم من خلالها إيقاف تنامي الأحداث، وتسمى كذلك "الاستراحة"، إذ يلجأ السارد إلى الوصف محدثا تعطيلا للسيرورة الزمنية، بل انقطاعا لها لفترة زمنية معينة تمديدا للسرد. يقول "عمر عيلان" عن الوقفة: "إبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة، وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة لأنها تستند على فاعلية تعطيل الزمن السردي من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء " [1].

من جهته يشاطر حميد الحميداني عمر عيلان فيما ذهب إليه في تعريف الوقفة، إذ نجده يعرفها بأنها: "استراحة تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها " [2].

ويوضح حسن بحراوي أثر الوقفة على سيرورة السرد إذ يقول: "الوقفة الوصفية تمطط الزمن السردي وتجعله كأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته"[3].

([1]) عمر عيلان، **في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب**، دمشق، سوريا، سلسلة الدراسات 2، 2008، ص 136.

([2]) حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص 76.

([3]) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 165.

فقد يتم وصف الشخوص، الأماكن، الظروف... فهذا المقطع الوصفي أبطأ سرعة السرد، يقول بخصوص ذلك لطيف زيتوني: "هو أيضا سرعات السرد، وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية "[1]، فالوصف وقوف بالنسبة للسرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب وتوسعة لزمنه.

ولتمييز الوقفة الوصفية عن مجرى السرد، فعلينا الاستناد إلى تفريق جينيت لأحدهما عن الآخر، فالسرد حسبه يقدم الأحداث بينما الوصف قدم الشخوص والأشياء.

تلعب الوقفة دورا بالغ الأهمية في بناء النص الروائي، فلا نكاد نجد رواية قديمة أو حديثة تخلو منها، إذ يلجأ إليها الكتاب الروائيون لأغراض متنوعة.

الوظيفة الجمالية التزيينية:

يستقصي السارد من خلال هذه الوقفة حالة الموصوف الخارجية بعرض صريح، يقف من خلاله على مواطن الجمال واقعيا، فعمل الراوي هنا شبيه بآلة التصوير، لكنه يعتمد على لغة تصويرية نابعة عن الإدراك الحسي أو الرؤية البصرية، وكل ذلك رغبة من الراوي في إظهار أمانته وصدقه في نقل الوقائع، فضلا عن دفع مخيلة القارئ إلى تكوين صورة واضحة عن الموصوف، وبالتالي الاندماج بعمق في أطوار المسرود.

الوظيفة التفسيرية التعبيرية:

يمتاز الوصف في هذا الغرض بطابع السرد، مما يخلق الوصف السردي، يرسم السارد الواصف لوحات حية تسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية لشخوصه الحكائية وتفسير سلوكاتها، آرائها ومواقفها المختلفة.

لا يتوقف زمن القصة في هذا الغرض الوصفي بل يستمر ليدفع بوتيرة تنامي الأحداث وتطورها، لأنه هنا ليس من فعل الراوي وحده ولكنه من فعل طبيعة القصة وحالات شخوصها.

([1]) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواي**ة، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص 175.

الوظيفة الإيهامية:

يوهم المقطع الوصفي المتلقي بواقعية الفن، فيوهمه بالواقع الخارجي بتفاصيله الصغيرة، إذ يُدخِل الإيهام الفني المحكم العالمَ الواقعي إلى عالم الرواية التخيلي، مما يجعل القارئ يتوهم أن ما يقرأه حقيقة لا خيال.

**** التواتر الزمني:**

- التواتر لغة:

هو التتابع وقيل: هو تتابع الأشياء وبينها فجوات وفترات [1]، يمثل محور التواتر المحور الثالث بعد محوري الترتيب الزمني والديمومة، إذ يندرج ضمن الدراسات السردية الزمنية، يعنى هذا المحور بدراسة العلاقة بين معدل تكرار الحدث في القصة ومعدل تكراره في السرد، وتجدر الإشارة إلى أن نقاد السرد ومنظريه قد أهملوا هذا المحور الثالث في دراساتهم[2]، حيث اكتفوا بدراسة الزمن وفق المحورين الآخرين، في حين أولاه جيرار جينيت العناية البالغة في دراساته، مستندا إلى الدرس اللغوي، الذي أكد على وجود علامات تواتر وتكرار بين كل من القصة والسرد، أطلق عليها تسمية 'الأحداث المتطابقة والمكررة بالتواتر النصي بين النصوص'[3]، بمعنى علاقات التكرار بين القصة والخطاب.

- أنماط التواتر:

بناء على التكرار على مستوى الأحداث المسرودة والملفوظات السردية تقوم علاقات قسمها جيرار جينيت إلى أربعة أنماط: "إذ كل الحكاية، أي حكاية يمكن أن تروى مرة ما وقع مرة واحدة، ومرات لانهائية ما وقع مرات لا نهائية"[4]، مما قاله جينيت نستخلص علاقات التكرار الآتية وعددها أربعة:

1. يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، ويسمى السرد المفرد أو التفرّدي.
2. يروى مرات عديدة ما حدث مرات عديدة ويسمى السرد والمفرد المكرّر.
3. يروى مرات عديدة ما حدث مرة واحدة ويسمى السرد المكرّر.

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت،1997، ج5، ص275.

[2] ينظر: جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، ص129.

[3] المرجع نفسه، ص129.

[4] المرجع نفسه، ص130.

4. يروى مرة واحدة ما حدث عدة مرات ويسمى السرد المؤلف.

في النمطين الأول والثاني يكون عدد التكرارات متساوي بين مستوى القصة والسرد، وهذا ما يجمع بينهما، وبالضبط فإن النوع الأول لا يحدث فيه تكرار على خلاف الثاني، أما النمط الثالث سماه "جيرار" بالحكاية التكرارية، ويمكن أن يتم سرد الحدث الواحد عدة مرات بتعابير متقاربة ولا يشترط أن تكون متطابقة، وفيما يتعلق بالنمط الرابع يسميه جينيت بالحكاية الترددية، فيها تدمج الأحداث المتشابهة لتذكر مرة واحدة، وهو النمط الذي سماه جيرار جينيت" le récit itératif"، ويعرف بتسمية التواتر الترددي.

1. **السرد المفرد:** يتم السرد في هذا النوع للحدث الذي وقع أثناء الحكاية مرة واحدة، فيعيد تجسيده على صفحات الرواية مرة واحدة أيضا، ولا يتكرر ذكره، في هذا النمط يكون هناك تماثل بين عدد الحدث الواقع والمسرود ويساوي واحد. إذ لا تكرار بين المتن والمبنى. يعرفه سعيد يقطين بأنه التواتر الذي في إطاره نجد "خطابا وحيدا يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة"[1]، ويعد هذا السرد الأكثر حضورا في الأعمال الروائية وأسهل الأنماط الأربعة، كما يمتاز الحدث فيه يكونه ثانويا لا محوريا، لا يدفع بالأحداث إلى النمو والتطور.

2. **السرد المفرد المكرر:** يتكرر في هذا الصنف الحدث المسرود بقدر تكرره في الوقوع في القصة، حيث يروى مرات عديدة الحدث الذي وقع مرات عديدة بالقدر ذاته، ويدرج هذا النوع في إطار النوع السابق نظرا للتكافؤ الموجود بين تكرار ما يقع كحدث في القصة وتكرار ما يسرد كحدث في الخطاب (المحكي) "تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية سواء كان ذلك العدد فردا أو جمعا"[2]، ويطلق على هذا النوع أيضا تسمية التواتر التفردي الترجيعي أو التواتر المتشابه.

3. **السرد المكرر:** يسرد الحدث الذي وقع مرة واحدة في المتن بصيغ عديدة، متنوعة، إذ تتكفل بسرده شخصية واحدة أو أكثر، إذ يعمل التنوع في السرد على تقديم إضافات علاوة على تلافي التكرار الممل، الذي يفقد المسرود جماليته الفنية. ويعمد الروائي إلى هذا النوع لأداء وظيفة التأكيد على الحدث الواقع، كما تتيح للقارئ فرصة التعمق والإحاطة بحيثيات الحدث من كل النواحي، وتشير يمنى العيد إلى الوظيفة التي يؤديها هذا السرد بأنه "الإلحاح على ما وقع، وكأن الراوي مسكون بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة

---

(1) سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التشفير)**، ص78.

(2) سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 86.

وبأكثر من صياغة"[1]، فالأمر في الحقيقة لا يتعلق بحمى التكرار، بل تكرار نظرا لأهمية الحدث وتأثيره في تنامي الأحداث عامة في الرواية، ويسمى هذا النوع من السرد كذلك الحكاية التكرارية وكذا التواتر التكراري.

4. **السرد المؤلف:** يطلق عليه جيرار جينيت تسمية الحكاية الترددية، وكما أوردت الدراسات تسمية أخرى له 'التواتر الترددي'، يسرد مرة واحدة حدثا وقع عدة مرات، فالتكرار على مستوى القصة أي المتن، أما على مستوى المبنى فيكتفي السارد بإيراد هذا الحدث الذي تمت المداومة عليه ذكرا واحدا لا ثاني له في كل الرواية، ويعرف هذا النمط كالآتي: "تحمل مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية"[2]، ويختلف الحيز الذي يشغله سرد هذا الحدث في النص، ويؤدي هذا النوع وظيفة التأطير للحدث والشخصيات وإبراز الاستقرار والثبات في وقوع الحدث، كما قد يؤدي الوظيفة الوصفية.

---

[1] يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي**، دار القرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص27.

[2] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص87

الفصل الثاني

الفصل التطبيقي:

دراسة تقنيات الزمن في رواية

" رجال غسان كنفاني "

المبحث الأول: الترتيب الزمني

المبحث الثاني: الإيقاع الزمني

المبحث الثالث: التواتر الزمني

دراسة الزمن في رواية "رجال غسان كنفاني"

لقد مارس الروائي "عمرو العادلي" مراوغاته الفنية على مستوى عنصر الزمن، فبرع في التلاعب بخطية الزمن، مما تمخض عنه تشكيلة زمنية متداخلة، تغوص بالقارئ في دهاليز الماضي لتعود وتنتشله منه، لتضعه أمام تصاريف زمن الحاضر، لتقفز به مجددا نحو المستقبل، واضعة الزمن الذي تجري فيه الأحداث في حالة زئبقية، فما يكاد القارئ يحكم قبضته عليه حتى يعود ليتسلل من بين دهاليز يرسمها "عمرو العادلي" لتهريب أحداث روايته من قيود الخطية المتصاعدة النامية للأحداث.

فالروائي تجنّب المسار الخطي المتعاقب في سرد الأحداث، ما جعلنا نشهد تباينا بين زمن القصة من جهة، والزمن السردي من جهة أخرى.

1- الترتيب الزمني في رواية " رجال غسان كنفاني ":

نجد الراوي في رواية "رجال غسان كنفاني" لم يتبنّ التسلسل الخطي المنظم في نقل الأحداث إلينا، حيث استهل عمله هذا بوقفة تصف البطل مروان حاضرا، وهو ابن الثالثة والثلاثين ربيعا، والذي لا يلبث أن يطلق العنان لذاكرته، لتعود إلى أروقة الماضي لتأتي منها بالخبر اليقين، يقين الأمس الذي أفضى إلى وضع الحاضر المحيّر: " كانت قدم الشيخ مروان تزحف في الأرض، كأنه يتدرب حديثا على المشي، التفت إلينا عندما اقتربنا من باب الدكان، ابتسم وهو يرفع طاقيتي عن رأسه: الآن صار بوسع الحكاية أن تبدأ، كأني بالأمس فقط أبصرت نفسي هناك، كنا ثلاثة، ورابعنا أبو الخيزران، نبحث عن ثغرة لننفذ منها إلى البراح الكبير، أسعد وأبو القيس وأنا".[1]

ومن هنا يبدأ الكاتب بتقفي خطوات البطل بداية مع مرافقيه في رحلتهم نحو الكويت، مخضعا الأحداث للترتيب التصاعدي، انطلاقا من التفاوض مع السائق "أبي الخيزران"، وصولا إلى شوارع مصر التي كانت وجهة اضطرارية بديلة عن الكويت، بعد أن لقي مرافقاه حتفيهما وأوشك هو "مروان" اللحاق بهما، إذ نلحظ أثناء توالي الأحداث الالتزام من الروائي باحترام التتابع الميقاتي الصارم في القصة في عدد من أحداث روايته، في حين يعمد في غيرها إلى الانحراف عن المسار الأول، فتداخل الأزمنة يكسر زمن القصة والانفتاح على زمن ماض له أو ماض قريب أو بعيد عنه جدا، مجندا الاسترجاع أحيانا، والاستباق أحيانا أخرى.

---

[1] عمرو العادلي، **رجال غسان كنفاني**، مكتبة الدار العربية للكتاب، 2020، ص 18.

وبناء على ما سبق، نميز في رواية "رجال غسان كنفاني" حالتين تولدتا بفعل المقارنة بين الترتيبين الواقعي والفني وهي:

أ. حالة التوازن المثالي في الرواية:

تحتل في هذه الحالة الأحداث مكانها كما جرت في الواقع حسب زمنها الحقيقي، فتنقل الوقائع مباشرة إلى الورق دون تلاعب فني يمارسه الروائية.

من أجل ضبط الأحداث التي تشكل حالة التوازن المثالي وجب ترتيب الأحداث وفق زمنين: زمن القصة وزمن السرد.

- **زمن القصة:** جرت أحداث هذه الرواية بين سنتي 1967م و1981م، ويمكن لنا ترتيبها حسب سير الزمن في الواقع كالآتي:

1. "يحي سعيد" والد مروان يتخلى تحت وطأة التهديد المسلح عن أرضه، فيقرر ترك أسرته وتعويض خسارته بزواجه من "شفيقة" الغنية صاحبة الأراضي.
2. إبداء مروان رغبته في الزواج من حبيبته الفلسطينية "صفية" واعتراض والدها على ذلك وإهانته لمروان وإذلاله.
3. مروان يقرر تحت وطأة الفقر والذل والإهانة السفر لتحقيق حياة أفضل لنفسه ولأسرته والظفر صفية زوجة له.
4. رحلة الهروب نحو الكويت عبر خزان الماء تنتهي بكارثة موت مرافقيه اختناقا بالحرارة ونجاة البطل بأعجوبة.
5. مروان يصارع الموت وسط الصحراء ليعثر عليه العم منصور وينجده، ليعرض عليه لاحقا العمل معه بعد تدريبه على السياقة مما يغير الوجهة إلى مصر.
6. تعرف مروان على مريم ابنة العم منصور وتذكر هذا الأخير مأساتها التي تسبب فيها شاب طائش حملت منه.
7. توجه العم منصور إلى الكويت لإنهاء عقد عمله مع الرجل الكويتي واندثار أثره بعد أن اعتقل لمدة ست سنوات فقد على إثرها قدمه في انفجار.
8. مروان ومريم يعترفان لبعضهما بالحب، ويقرران مواصلة مشوار الحياة معا رغم ما يتربص بهما من خطر.

9. تعرف مروان على الريس "زكريا" وتلقيه عرضا من هذا الأخير بأجر مجز، ولكنه ينسحب بعد اكتشافه أنه يعمل لصالح العدوان الإسرائيلي معرضا حياته للخطر من جديد في صحراء مميتة.
10. "خلدون" يحرق بيت العم منصور انتقاما من مريم التي رفضت العودة إلى ابنه أمير (طليقها) وتمسكها بمروان رغم غيابه الذي طال.
11. عودة "مروان" وانتقاله للعيش مع زوجته "مريم" في العباسية فرارا من تهديدات أهل بولاق "خلدون وعصابته" بمساعدة من ماما أمل.
12. انقطاع مروان عن نزاعات الحياة ولزومه المسجد، وتلقيه الدعم من الشيخ "سيد" الذي يجعله مساعدا في خدمة المسجد.
13. العم منصور يعود بعد طول معاناة شبه حي، واصطدامه بخبر حرق بيته من طرف "خلدون" بتواطئ عدة أطراف.
14. "ماما أمل" تنتقم من حبيب الشباب "العم منصور" الذي تركها للأقاويل والخذلان بالتحالف مع عدوه "خلدون" والزواج منه، وتقديمها بيتا فخما له بنته على أرض منصور كهدية.
15. العم منصور يواجه عدوه "خلدون" لاسترداد بيته وانتهاء المفاوضات باقتنائه أرضا صغيرة منه كفوز بطعم الهزيمة.
16. إخضاع مروان والشيخ سيد للمساءلة (الاستجواب) من طرف أمن الدولة والتضييق عليهما للقبول بالسلام المصري الإسرائيلي وإقناع الناس به.
17. تكثيف الاستجوابات وأساليب الإهانة والتعذيب يجعل مروان يشي بأسرار شيخه "سيد" ما أفقده مروءته والإحساس بكرامته ليعيش شريدا.
18. تعرف "مروان" على صاحب محل الخياطة "أبو عبد الله" واطلاعه على تفاصيل مغامراته المأساوية انطلاقا من صحراء الكويت وصولا إلى القاهرة.
19. الشيخ مروان يرفض البقاء للعمل مع صاحب محل الخياطة مفضلا السير نحو وجهة جديدة مجهولة محملا بحكاياته الأليمة.

- **<u>زمن السرد (الخطاب):</u>**

يمتاز زمن السرد بتجاوزه التسلسل المنطقي الواقعي للأحداث، إذ يضع الروائي لمسته الفنية عليه، مقدما شريط الأحداث أحيانا، ومؤخرا إياه أحيانا أخرى، مما يخلق مفارقة بين زمن القصة والسرد بالاعتماد على تقنيات سردية كالاسترجاع والاستباق، وهو ما وجدنا صاحب الرواية –قيد الدراسة– يعمد إليه لخرق

التسلسلية النمطية التصاعدية لسير الأحداث، مما يمنح عمله الإبداعي فنيا تخيليا، يشد المسرود له إلى التلاعبات الزمنية، والجدير بالذكر الاعتماد الواسع لكاتبنا على التقنيات الزمنية في سرده للأحداث، إذ افتتح روايته بزمن الحاضر، منهيا إياها بالعودة مجددا إليه بعد الغوص في الزمن الماضي على مدار عدة أحداث، فأتت أحداث الرواية كما قدمها الروائي في السرد مرتبة كالآتي:

1. تعرف "مروان" على صاحب محل الخياطة "أبو عبد الله" واطلاعه على تفاصيل مغامراته المأساوية انطلاقا من صحراء الكويت وصولا إلى القاهرة.
2. رحلة الهروب إلى الكويت عبر خزان الماء تنتهي بكارثة موت مرافقي مروان اختناقا بالحرارة ونجاته بأعجوبة.
3. مروان يصارع الموت وسط الصحراء، ليعثر عليه العم منصور وينجده ليعرض عليه لاحقا العمل معه بعد تدريبة على السياقة مما يغير الوجهة إلى مصر.
4. تعرف مروان على مريم ابنة العم المنصور وتذكر هذا الأخير مأساتها التي تسبب فيها شاب طائش حملت منه.
5. توجه العم منصور إلى الكويت لإنهاء عقد عمله مع الرجل الكويتي واندثار أثره.
6. مروان ومريم يعترفان لبعضهما بالحب، ويقرران مواصلة مشوار الحياة معا رغم ما يتربص بهما من خطر.
7. تعرف مروان على الريس زكريا وتلقيه عرضا من هذا الأخير بأجر مجز، ولكنه ينسحب بعد اكتشافه أنه يعمل لصالح العدوان الإسرائيلي معرضا حياته للخطر من جديد في صحراء مميتة.
8. تذكر مروان تخلي والده "يحيى سعيد" عن أرضه تحت وطأة التهديد المسلح، ما جعله يترك أسرته ويعوض خسارته بزواجه من "شفيقة" الغنية صاحبة الأراضي.
9. عودة مروان مجهدا جراء ما لقيه في الصحراء بعد رفضه العمل مع زكريا الشريط للصهاينة.
10. مريم تقص على مروان تفاصيل إقدام خلدون على حرق بيت أبيها انتقاما لرفضها العودة إلى ابنه أمير وتمسكها بمروان الغائب.
11. انقطاع مروان عن الحياة ولزومه المسجد وتلقيه الدعم من الشيخ "سيد" الذي يجعله مساعدا له في خدمة المسجد.
12. العم "منصور" يعود بعد طول معاناة شبه حي، واصطدامه بخبر حرق بيته من طرف "خلدون".
13. "ماما أمل" تنتقم من حبيب الشباب "العم منصور" الذي تركها للأقاويل والخذلان بالتحالف مع عدوه "خلدون" والزواج منه، وتقديمها بيتا فخما له بنته على أرض منصور كهدية.

14. العم منصور يواجه عدوه خلدون لاسترداد بيته، وانتهاء المفاوضات باقتنائه أرضا صغيرة منه كفوز بطعم الهزيمة.
15. اخضاع مروان والشيخ "سيد" للمساءلة (الاستجواب) من طرف أمن الدولة والتضييق عليهما للقبول بالسلام المصري–الإسرائيلي وإقناع الناس به.
16. مروان يتذكر الإذلال والمهانة التي تعرض لها على يد والد حبيبته الفلسطينية صفية عند مفاتحته بموضوع زواجه منها.
17. مروان يعود بالذاكرة إلى اليوم الذي حسم فيه قراره بالسفر لتحقيق حياة أفضل له ولأسرته وللظفر بصفية زوجة له، مدفوعا بشعوره بالغضب والخزي.
18. تكثيف الاستجوابات وأساليب الإهانة والتعذيب يجعل مروان يشي بأسرار شيخه سيد ما أفقده مروءته والإحساس بالكرامة ليعيش شريدا.
19. الشيخ مروان يرفض البقاء للعمل مع صاحب محل الخياطة مفضلا السير نحو وجهة جديدة مجهولة، محملا بحكاياته الأليمة.

الملاحظ من خلال المقارنة بين زمني القصة والسرد تماثلا في ترتيب بعض الأحداث واختلافا في البعض الآخر منها، مرجعه المفارقة الزمنية التي تولدت عن اعتماد الروائي عددا من الاستباقات والاسترجاعات.

يمكن تلخيص نتائج المقارنة بين زمن القصة والزمن الفني (السرد) في الجدول الآتي:

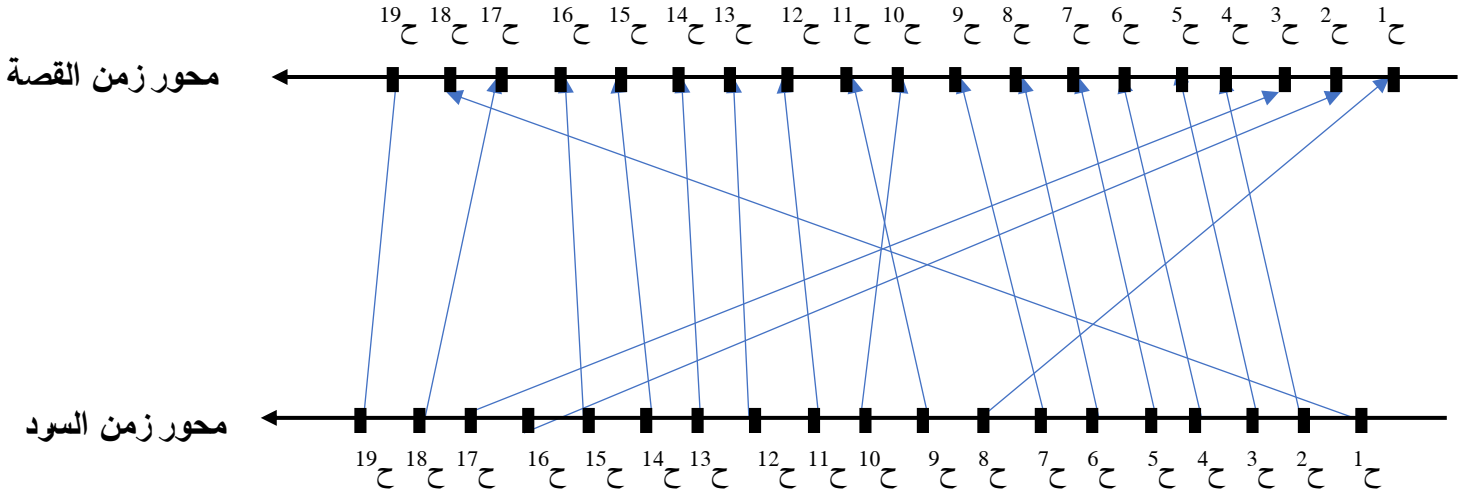
زمن السرد	زمن القصة
الحدث 1	الحدث 18
الحدث 2	الحدث 4
الحدث 3	الحدث 5
الحدث 4	الحدث 6
الحدث 5	الحدث 7
الحدث 6	الحدث 8
الحدث 7	الحدث 9
الحدث 8	الحدث 1
الحدث 9	الحدث 11

زمن السرد	زمن القصة
الحدث 10	الحدث 10
الحدث 11	الحدث 12
الحدث 12	الحدث 13
الحدث 13	الحدث 14
الحدث 14	الحدث 15
الحدث 15	الحدث 16
الحدث 16	الحدث 2
الحدث 17	الحدث 3
الحدث 18	الحدث 17
الحدث 19	الحدث 19

كما يمكن تمثيل نتائج المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد بالمخطط الآتي:

الشكل رقم (01): رسم بياني يوضح منحى سير الأحداث سرديا بدلالة زمن القصة

كما يمكن تمثيل نتائج المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد كالآتي:



افتتحت الرواية بزمن الحاضر (الحدث 18) وهو الحدث ما قبل الأخير في ترتيب أحداث زمن القصة، ثم ارتد السارد إلى الزمن الماضي 1967، إذ حافظ على التماثل في ترتيب الأحداث بين الزمنين الفعلي والكاذب على مدار ستة أحداث الموالية والتي تقابلها على التوالي الأحداث: 4، 5، 6، 7، 8، 9 على مستوى زمن القصة، ثم نجد الروائي يرتد بالذاكرة في الحدث الثامن سرديا إلى الحدث الأول في القصة، لينقل إلينا الوضع السائد (الظروف) التي طبعت مرحلة ما قبل دخوله في مغامرته الأولى التي كان مسطرا لها الانتهاء على الأراضي الكويتية، ثم ما يلبث يتقدم في الحدث التاسع إلى الحدث الحادي عشر حسب ترتيب زمن القصة، مما يجعل الحدث العاشر يتوازى مع الحدث العاشر من الزمن السردي، لتتابع الأحداث الخمسة الموالية بالترتيب ذاته بين الزمنيين حيث نجد الأحداث 11، 12، 13، 14، 15 في زمن السرد تقابلها تباعا في الترتيب المنطقي (القصة) الأحداث 12، 13، 14، 15، 16.

وفي الأخير، يعود عمرو العادلي بنا في روايته إلى الزمن الحاضر 1981 (القاهرة) الذي انطلق منه في بداية روايته ليسدل الستار على آخر الأحداث وفيه يتماثل زمن الخطاب بالزمن الفعلي للقصة من جديد.

ب. حالة المفارقة الزمنية:

تحققت المفارقة الزمنية في رواية "رجال غسان كنفاني" بعد أن عمد الروائي إلى إعادة توزيع تموضع أحداث القصة على محور الزمن السردي توزيعا فنيا، جند وفقه جملة من الاسترجاعات والاستباقات لأغراض

عدة منها التوضيحية ومنها الفنية التي تزج بالقارئ في عالم هذه الرواية منقادا بشغف اكتشاف ما تحجبه الأسطر خلف ستائرها، ولذلك وجب عليّ الوقوف على نماذج لشقيّ هذه المفارقة في رواية 'رجال غسان كنفاني" ألا وهما الاسترجاع والاستباق.

ب.1 الاسترجاع:

لقد أغرق العادلي روايته في الاسترجاع، فجعل 'الفلاش باك' التقنية الرئيسية التي لا تكاد تخلو صفحة منها، فما من شخصية إلا وترتد بها الذاكرة إلى ماض قريب أو بعيد، لتجعله نابضا بالحياة، مخلصة إياه من طي النسيان، باعثة له من غياهب الضياع.

والجدول الآتي يوضح نماذج من الاسترجاعات التي حفلت بها روايتنا – قيد الدراسة –:

دراسة الاسترجاع في الرواية			
المقطع السردي	**الصفحة**	**نوع الاسترجاع**	**غرض الاسترجاع**
كأني بالأمس فقط أبصرت نفسي هناك... كنا ثلاثة، ورابعنا أبو الخيزران، نبحث عن ثغرة لننفذ فيها إلى البراح الكبير أسعد وأبو قيس وأنا.	18	استرجاع خارجي	يقدم لنا هذا الاسترجاع الشخصيات التي خاض وإياها "مروان" مغامرته الأولى، والتي كانت من المفروض أن تكون الكويت نقطة الوصول فيها
وافقنا على خوض المغامرة مع ذلك النحيف المجنون ثم غضنا جميعا في سكوت تام، الصحراء أمامنا وأبو الخيزران خلفنا، بشكل ما أصبح رجل المرحلة. فتح لنا الخزان الذي تحمله السيارة فوق ظهرها، انزلقنا واحدا بعد آخر، أغلق علينا الباب وسمعنا صوت قدميه تنزلان الدرج الحديدي، عندما	20	استرجاع خارجي	يوضح هذا المقطع السردي انطلاق الرحلة بقيادة أبي الخيزران على متن سيارته متطرقا بالتفصيل إلى مراحل التموقع في الأماكن المخصصة للرجال ثلاثتهم بالدور في الخزان وسط تحسس منهم لكل حركة تصدر خارجه، مشيرا إلى طاقة الترقب الشديدة التي سبقت تحرك العجلات نحو وجهتها.

شعرنا باهتزاز الصندوق أدركنا أن السيارة تحركت، وأن الرحلة قد بدأت.			
فقد سمعت أبي كثيرا يقول عندما يتوغل الظلام ويحن الليل يكثر قطاع الطرق وحاملو القنابل وينتشر في الصحراء المقاتلون الليليون، كائنات تقف بين الحقائق والخيالات، فبعد أن يفجروا هدفهم يتحولون إلى أشباح يقسمون الغنائم بين بندقية عثمانية ومرتينة فرنسية يتكلمون بهدوء عن البارود والقنابل والأشلاء، وكأن القتل فعل اعتيادي بل ومطلوب لتستمر الحياة	29-30	استرجاع خارجي	ينقل إلينا هذا المقطع الوضع الذي كان سائدا في تلك الفترة (1967) في الانتشار المقاتلين ليلا، التفجيرات إلى درجة أصبحت أجواء الرعب هاته اعتيادية بل وضرورة من ضرورات البقاء والاستمرار، فالحرب تلقي بظلالها على كل الأصعدة على فلسطين وما جاورها.
أنا فلسطيني، فرّ أجدادي من قريتهم قيسارية بعد أن أخذها اليهود في 48، ذهبوا إلى القرية التي ولدت فيها –جسر الزرقاء– ثم فروا مرة أخرى إلى مخيم اسمه الوحدات على حدود الأردن.	35	استرجاع خارجي	الغرض من هذا الاسترجاع التعريف بأصول مروان انطلاقا من أجداده، مبينا السبب الذي أرغمهم على النزوح نحو مناطق أخرى بدءا من سنة 1948 ليجد نفسه وأسرته على الحدود ليس حتى في بيت بل في مخيم للاجئين.
كنت طالبا في المدرسة منذ شهر واحد فقط، لا أعرف الكثير عن أمور الحياة، لا في الكويت ولا في الأردن ولا في أي مكان، لا أعرف سوى اللعب بالأعشاب البحرية التي يلقي بها الموج إلى الشاطئ، يقول أبي إن بلدتنا ابتلعها البحر قديما وابتلعتها	36	استرجاع خارجي جزئي	إن هذا المقتطف يوضح طابع البساطة الذي كان يميز شخصية مروان قبل خوضه لهذه المغامرة، فتى معرفته بالحياة سطحية لاسيما خارج حدود بلدته، اهتماماته لا تتعدى اللعب بالأعشاب البحرية، مصدر معرفته محيطه الضيق كأبيه وأمه ومعلمه "سليم"، يجتر آراءهم دون وعي تام وعميق، كحقيقة ابتلاع البحر ثم

إسرائيل حديثا، وذات صباح جاءت كراكة في حجم القرش، قلبت المياه وأخرجت منها أشياء عجيبة، قال الأستاذ سليم إن اسمها آثار، تحف مصنوعة من عاج إفريقي ورأس فسقية منحوتة من رخام نادر، وتماثيل حجرية تلمع في الليل على ضوء النجوم، هكذا قال لي.			إسرائيل لقيسارية على حد تعبير الأب، ومن جهة ثانية يلقي الضوء على عملية التنقيب عن الآثار ليتم عرضها للمساومة ومن ثم البيع تحت جناح الظلام، كل ذلك ومروان الشاب الساذج لا يدري حتى اسما لتلك الأشياء العجيبة التي كان يستخرجها من المياه، فقد كانت السذاجة عنوان تلك المرحلة من حياته، في حين كان واقع وطنه لا يمت بأية صلة إلى كينونته تلك.
عندما تزوج أخي من شفيقة أعاد المرتينة إلى الريس حامد وهجر حقل الزيتون، ثم تحول إلى مجموعة المقاتلين الليليين، هؤلاء الأشخاص الذين يروون القصص التي حدثت لغيرهم دون أن يشاركوهم فيها.	100	استرجاع خارجي جزئي	يستعيد مروان ماضيه من بوابة أبيه الذي استسلم دون أدنى مقاومة لأدنى عقبة والغرض من ذلك بيان مدى الخضوع والجبن الذي طبع شخصية أبيه، والذي يرى أنه قد ورث منه الكثير عنه.
وتذكرت عصا الأحول التي كانت تنقرنا ونحن نيام في اسطبل قرشي، عندما حاول إقناعنا بأن عبد الناصر كبس على اليهود.	247	استرجاع داخلي تكراري	يستذكر مروان لحظة من أيام نومه في الاسطبل عندما انتشر خبر انتصار الريس جمال عبد الناصر على اليهود، فعمل هذا الاسترجاع على إلغاء الحواجز الزمنية.
تنفتح شفتاي وتنغلقان بلا صوت، قاد أبو الخيزران سيارته الكبيرة حين هبط الليل، متجها إلى خارج المدينة النائمة، الأضواء الشاحبة ترتعش على طول الطريق وكان يعرف أن هذه الاعمدة التي تنسحب أمام شباط سيارته سوف تنتهي بعد قليل...	250	استرجاع داخلي تكميلي	يسعى البطل من خلال هذا الاستذكار إلى تكملة صورة المغامرة المأساوية حتى يبين لحظة الانعطاف التي قادتهم نحو الصحراء ليلا، تغوص بهم العجلات في طريق رملي، متهما قائد السيارة "أبا الخيزران" بالتدبير مسبقا للتخلص من ثلاثتهم، فهذا الاسترجاع تمم

انحرف أبو الخيزران بسيارته عن طريق الإسفلت، ومضى يتدرج في طريق رملي إلى داخل الصحراء، لقد قرر قراره منذ الظهيرة على أن يدفننا واحدا واحدا، في ثلاثة قبور، ثلاثة قبور ونحن كنا ثلاثة.			ملامح الصورة التي كانت غامضة في الحكاية الأولى.
قبل أن أتلقى إجابة من وكيل الضابط الذي يطعم قطته زور دجاجة مسلوقة، تذكرت اليوم الذي أنذرونا فيه "التمرد هنا له عقابه الخاص". في الساحة الكبيرة ساقوا رجلا نحيفا مقيد اليدين والقدمين، وضعوه على محفة مصنوعة من خشب وقش، ربطوه وأشعلوا فيه النار، لم يقاوم الرجل اللهب، كأنه يمثل دور جثة في طقس هندي.	263	استرجاع داخلي جزئي	يستعيد العم منصور واقعة حرق أحد المتمردين على أوامر القيادة، التي جعلت منهم آلات عمل، بل حيوانات يستغلونها في الأعمال الشاقة، وهو الموقف الذي طبع في ذاكرته نظرا لوحشيته، إذ تمّ حرق أحدهم أمام الجميع ليكون عبرة لمن يعتبر، لضمان سير الأشغال وسط رعب وإذعان، وهو ما جعل العم منصور يتراجع عن قرار التمرد.
الريس زكريا، الرجل الذي تركني في الصحراء بعد أن أطعمني شوكولاتة بالويسكي، ورغم صورته السيئة التي أغلقت عليها خيالي منذ سنوات، فقد كان أكثر المفاوضين جدية.	298	استرجاع داخلي جزئي	يستذكر مروان آخر اللحظات قبل تخلي الريس زكريا عنه في عرض الصحراء، بعد اكتشاف أمر عمله لحساب إسرائيل، وإقدامه على إطعامه شكولاتة بالويسكي، رغم علمه بأنه محرم.
لكنني تذكرت يوم أن وضعت كفي فوق فم أبي قيس، "كن عاقلا كن عاقلا، فذلك على أي حال أفضل من أن تموت"	300	استرجاع داخلي تكميلي	يسرد مروان من خلال هذا الفلاش باك ثغرة كانت في الحكاية الأولى عن طريق تقديم تفاصيل أكثر عن ظروف مزرية عايشوها داخل الخزان

هل يجب أن تنتهي قصتك هكذا يا مروان، مساعدا لخادم مسجد؟ ليس ذلك ما كان يجول في رأسك عندما قومت الدوار وتمسكت بالصخرة أمام أبي الخيزران.	305	استرجاع داخلي جزئي	يستحضر مروان ما تحمله وبقي حيا، مقاوما الدوار أمام قائد المغامرة، متسائلا عن فائدة كل ذلك الصمود أمام ما آل إليه وضعها الآن كإيحاء لرفضه هذا الواقع.
عندما حبسوا جدك سنوات في معسكراتهم لم يكن ملحدا بل كان يذكر الله ويعرف الدعاء... دُفنوا جميعا في السراب مع مسابحهم ودفاتر توزيع الصدقات على المحتاجين.	313	استرجاع خارجي كلي	تستعيد ذاكرة يحيى سعيد (والد مروان) والده الذي لم يغنه كونه رجلا تقيا عن الموت على يدي الأعداء، والغرض بيان ضرورة المواجهة المسلحة مدعومة بالإيمان.

لقد حفلت رواية "رجال غسان كنفاني" بالاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي، ارتد الروائي بالأحداث إلى الماضي من الوهلة الأولى، ولا تكاد صفحة تخلو من استذكار تقوم به إحدى الشخصيات حيث اعتمد "العادلي" هذه التقنية بشكل واسع، اختلفت أغراضها كما لاحظنا في الجدول أعلاه، كالكشف عن جوانب متعلقة بالشخصيات من خلال الخلفية التي يقدمها الماضي عن توجهاتها وظروف نشأتها، كما قد اعتمده الروائي سدا لثغرات سردية في المتن الروائي، ولا يمكن إغفال ما أضفاه الأمر من جمالية فنية، أبدع من خلالها صاحب الرواية، فهذه الرواية تعد رواية الفلاش باك بامتياز.

ب.2 الاستباق:

ضمّن الروائي عمله جملة من الاستباقات، محققا من خلالها قفزة نحو المستقبل، يتوقع عن طريقها ما سيحدث في زمن متقدم على الحاضر. والجدول الآتي يوضح الاستباقات التي تم رصدها من خلال هذه الرواية.

المقطع السردي	الصفحة	النوع	الغرض
سأتزوجك يا صفية عندما نحصد الزيتون... فلا بد أن ينقد التجار أبي الثمن حتى أستطيع التحدث إليه في أمر الزواج.	66	استباق تمهيدي	جاء هذا الاستباق خال من التفاصيل التي تجعل منه إعلانا، لذا يصنف في إطار الاستباق التمهيدي خاصة وأن هذا الاستباق لم يتحقق فيما يأتي من أطوار الرواية.
لن أستطيع العودة إلى جسر الزرقا سيسألونني عن رفيقيّ، لن ترحمني زوجة أبي قيس، ولا أم أسعد، ستظل سيرة الموت ملاصقة لي حتى أموت مثلهما لا يمكنني العودة أبدا، أبدا.	77	استباق إعلاني	فعلا لم يتمكن "مروان" من العودة إلى جسر الزرقاء وقد بقي على مدار أطوار الرواية يجترّ ما حدث لرفيقيه في الخزان، محاطا بشبح الموت في كل حين ومكان.
فكرت وأنا أفتح باب السيارة، سأصبح قائدا للمركبات.	77	استباق إعلاني	بعد هذا الاستباق نجد ما أعلن عنه مروان في الاستباق يحدث إذ أصبح فعلا قائدا للمركبات.
يا سعاد، ستصبح ابنتك المفعوصة أما لابن أو ابنة هذا النذل.	83	استباق إعلاني	استشرف العم منصور ما سيحدث لابنة مريم، إذ رزقت بابن من الشاب الذي أرسله خلدون لتلبية طلباتها من المشتريات.
نصبر ونتعب، نبحث ونفاصل، نسأل يا عم منصور، والذي يسأل لا يتوه.	86	استباق تمهيدي	مهّد مروان من خلال هذا الاستباق إلى ما عليه هو والعم منصور فعله للحصول على فرص أخرى للتربح الوفير دون أن يتطرق إلى تفاصيل الخطة كاملة لتحقيق ذلك.
سأذهب في رحلة قصيرة، مسافة السكة، أعطي سليم السيارة وأسلم عهدتي وأعود متنقلا بين سيارات أولاد الحلال، ولا يمكنك أن تظل هنا في البيت، أنت تعرف يا ولدي. سأوصي عليك أشخاصا يبحثون لك عن عمل خلال الأيام القليلة التي	93	استباق إعلاني	قدم العم منصور من خلال هذا المقطع تفاصيل ما سيقدم عليه في رحلته نحو الكويت ذهابا وإيابا، وهذا ما جعل من هذا الاستباق إعلانيا، والغرض من ذلك طمأنة مروان على سير الأمور سواء مع العم منصور أو معه في فترة غيابه وذلك عن طريق تكليف أشخاص للبحث له عن عمل ريثما يعود من الكويت.

ستستغرقها رحلتي الأخيرة إلى الحاج سليم.			
في الأيام القادمة يا ولدي سيطلقون الرصاص على كل شيء، ثم عاد فاتكأ بظهره إلى الحائط الخلفي للبيت وقال في ذلك الزمان ستحدث أشياء لم تمر هنا منذ سقوط آدم من الجنة.	99	استباق تمهيدي	يصور هذا الاستشراف ما ستؤول إليه الأوضاع في فلسطين في ظل الهيمنة الإسرائيلية، والممارسات البشعة التي تنبأ بها والد مروان في قادم الزمان، وفي الوقت ذاته يضع مروان في حالة انتظار وترقب لتحقق ما مهّد إليه والده عما هو آت.
كلها أربعة أيام يا مروان أو أسبوع على الأكثر، ستعود مساعدا لأبيها الشيخ، وعندئذ سيعود كل شيء كما كان.	100	استباق تمهيدي	يحمل هذا المقطع استباقا تمهيديا يطمئن من خلاله مروان نفسه بعودة المياه إلى مجاريها في المستقبل القريب، فبعودة العم منصور يعود هو إلى رؤية مريم مجددا.
سننقل بعض المتعلقات في رحلة سفر طويلة ثم نعود، هذا كل ما في الأمر هكذا، بضاعة سننقلها من هنا إلى هناك، ولا تنس ستقبض خمسين جنيها نظير ذلك.	117	استباق تمهيدي	يستشرف الريس زكريا طبيعة العمل الذي سيجمعه بمروان، مغريا إياه بالمبلغ الذي سيتقاضاه كطريقة للإقناع دون تقديم أية تفاصيل على نوعية العمل ولحساب من، والمخاطر التي تكتنف الرحلة بغرض طمأنة الشاب مروان.
سيأخذونك صحيحا معافى ويتركونك كيسا من الجلد محشوا بالعظام تتنازعك العلل من كل شكل ولون.	117	استباق تمهيدي	الغرض منه تقديم لمحة عن الأشغال الأخرى التي قد يحصل عليها مروان وما سيناله من النصب والاستغلال.
سنذهب معا إلى عوفيرا، نقدم لهم ما يطلبونه حتى نعود بسلام وأعدك عندما نصل إلى حدود القاهرة سأرقص وأغني وأطعمك دجاجة مشوية وحدك في أول استراحة.	172	استباق تمهيدي	تضمن هذا المقطع استباقا لم يتحصص، إذ نجد في السرد اللاحق أن الرحلة لم تكتمل بل توقفت في رحلة الذهاب، ولم يخرج الغرض في هذا الاستشراف عن الإغراء بهدف الإقناع.

هذه الكرة الصغيرة ستدفع بالدم إلى مخك، ستجعلك تفكر في مصلحتك، ستطحن المشكلات في رأسك، تسحقها كالبصلة وتعود وكأنك ولدت من جديد.	179	استباق اعلاني	استشرف الريس زكريا وضع مروان بعد تناوله الشكولاتة بالويسكي، وهو ما وجدناه يتحقق بعد أسطر من السرد وهو ما جعل هذا الاستباق إعلانيا.
قالت، بعد ساعتين سنأتي لزيارتكم.	252	استباق إعلاني	أعلن هذا الاستباق عن زيارة ماما أمل والعم منصور وهو ما نجده قد تحقق في الأسطر المقبلة من السرد، والغرض من هذا الاستشراف تشويق القارئ.
من أراد أن يذهب إلى الجبال فعليه أن يمشي في هذا القيظ ثلاثة أيام، سيذوب من تلقاء نفسه لو لم تبدأ السباع بالتهامه وتكمل عليه الجوارح.	262	استباق تمهيدي	الغرض من هذا الاستباق تهديد كل من تساوره نفسه بالمغادرة، إذ بيّن المصير الذي ينتظره ألا وهو الموت المحتم.
وغدا أو بعد غد سيفتح من أرباح الحروب تجارة منيفاتورة ويشارك إخوة أمل، غدا أو بعد غد سيقسم بشرفه أن الأمور تمضي بشكل أفضل	298	استباق تمهيدي	يقدم هذا الاستباق صورة عن غد الريس زكريا من خلال تنبؤ مروان بما سيستفيده من مشاركته في تلك المفاوضات بين خلدون والعم منصور انطلاقا من معرفته غير المشرفة به سابقا عندما تخلى عنه في الصحراء المميتة.
وقريبا ستوقع مصر معهم معاهدة، سيصبحون أصدقاء.	311 312	استباق تمهيدي	مهدّ هذا الاستباق إلى ما سيحدث في الأيام المقبلة من توقيع معاهدة بين مصر وإسرائيل، معاهدة سلام بين الطرفين.
سأقتلع زور قائد الدبابة من عنقه وسألقي بكل مصفحاته الحربية في البحر.	312	استباق تمهيدي	نجد في هذا الاستباق لا يتحقق، إذ قدم مروان تصورا مستقبليا لما سيفعله في حال انتصر يوما ما لكن ذلك لم يحدث، فالغرض من هذا الاستباق تفريغ شحنة غضب من جراء الشعور بالقهر والهزيمة.

سنطلق سراحكما بعد قليل.	313	استباق إعلاني	نجد هذا الاستباق يتحقق بعد بضعة أسطر من السرد، فقد تم الإعلان مسبقا عن إطلاق سراح مروان وشيخه سيد مباشرة قبل حدوث ذلك.
سأسافر لأثبت للجميع أنني لست أقل من أحد، سأسافر وليحدث ما يحدث.	317	استباق إعلاني	أعلن مروان عن سفره مسبقا، وهو الأمر الذي تم بالفعل والغرض منه التنفيس عن الغضب ورفع التحدي لكل من قلل من شأنه خاصة والد صفية.
سأعود كما كنت، سأفتح الدكان، فالزبائن يعرفونني من العباسية وحتى الموسكي.	320	استباق تمهيدي	يمهد الشيخ "سيد' من خلال هذا الاستباق لعودته إلى محل التيرزي "الخياطة" دون ذكر أية تفاصيل.
سيستقبل عم منصور السنوات الست الفائتة كما الحكايات الخيالية التي يرويها المقاتلون الليليون...	254	استباق تمهيدي	يقدم مروان من خلال هذا الاستشراف صورة مجملة غير واضحة الملامح عن الوضع الذي سيكون عليه العم منصور بعد عودته.
سنفعل ما بوسعنا لاستيعاب العم منصور بيننا مرة أخرى، بكل ما طرأ عليه من تغيرات، بجميع أسئلته المحرجة أو الجارحة، بأوامره في النهار وصراخه في الليل.	254	استباق إعلاني	يعلن مروان من خلال هذا الاستباق عن استعداده هو ومريم لتحمل تبعات عودة العم منصور بعد غياب ست سنوات، مقدما تفاصيل عن وضعه ليلا ونهارا. وهو الأمر الذي نجده يتحقق فيما بعد إذ لم يدّخر مروان وزوجته جهدا في سبيل إرضاء العائد من الجديد.

لقد انطوت روايتنا على قدر ليس بالقليل من الاستباقات، إذْ نوّع الروائي "عمرو العادلي" بين الاستشرافات التمهيدية والإعلانية، خالقا بذلك جوا من الانتظار، جعل القارئ يتطلع إلى ما تحمله الصفحات من هذه الرواية ليتحقق إن كانت ستساير أفق انتظاره أم ستخيبه، وهذه التقنية أضفت هي الأخرى جمالية وإبداعا فنيا لا يمكن إنكاره.

ولقد حقق العادلي حالة المفارقة الزمنية في هذه الرواية عن طريق تملصه من المنحى التصاعدي الواقعي للأحداث، متراجعا تارة إلى دهاليز الماضي مطلقا العنان للذكريات لتبوح بأسرارها، ومتقدما تارة أخرى بقفزات فنية احترافية نحو المستقبل، شاحنا أحداث الرواية بعنصر التشويق جاعلة القارئ يلتهم صفحات الرواية لإشباع نهمه في معرفة المزيد الذي يخفيه "العادلي" في روايته "رجال غسان كنفاني".

2- الإيقاع الزمني (الديمومة) في رواية " رجال غسان كنفاني ":

المقصود بها الفترة الزمنية التي يتطلبها سرد الأحداث، إذ يحكم الروائي في وتيرة تقدم الأحداث عن طريق تسريع السرد أو تبطيئه، وبغرض دراسة الإيقاع الزمني في رواية "رجال غسان كنفاني" كان لابد من الوقوف عند أربع حركات كما حددها جيرار جينيت، ألا وهي: التلخيص (الخلاصة)، الحذف في تسريع، الوقفة، والمشهد في الإبطاء.

1.2 تسريع السرد:

يكون الزمن السردي أقصر مقارنة بالزمن الفعلي (زمن القصة)، ويحقق الروائي ذلك بالاعتماد على التلخيص والحذف:

أ. التلخيص:

يتمثل في اختزال أحداث لا يراها المؤلف جديرة باهتمام القارئ، إذ يتم تجاوز فترات زمنية تجعل زمن السرد يقدم أحداث عدة ومراحل طويلة في أسطر قليلة تتفادى التفاصيل والجزئيات.

عمد الروائي 'عمرو العادلي' إلى هذه الحركات في روايتنا _قيد الدراسة_ ومن النماذج التي طبق فيها التلخيص نذكر قول المؤلف: "لم تخرج القعدة بعد الطعام عن شرب شاي أسود مع كعك عتيق وابتسامة المضيف الشيخ"[1]، لم يجد السارد ما يهم القارئ من حيثيات القعدة فتفادى الغوص في التفاصيل واكتفى بذكر شرب الشاي وقصد تسريع السرد والمضي إلى الأهم من الأحداث، كما نجد مقطعا آخر اعتمد فيه التلخيص من خلال قول مروان: "انقضى بعد ذلك ما تبقى من يومنا في الكلام عن الحديد وعلاقته بالإنسان، وكيف سخر الله لنا هذا الجماد"[2]، اختصر مروان باقي يومه مع العم منصور في محادثات عابرة أحيانا وتأملية أحيانا أخرى، فسرّ الروائي هذا الفراغ بتقنية التلخيص وهو الغرض ذاته الذي يهدف إليه من خلال

---

[1] الرواية، ص 60.

[2] الرواية، ص 75.

قوله مجددا: "الأيام التالية قضيتها في تعلم القيادة والبيات في باحة البيت" [1]، اختزل مروان أحداث يومياته في الامر الوحيد الذي يهمه ألا وهو القيادة، متجاهلا بقية الأحداث الأقل أهمية إن لم نقل منعدمة الأهمية بالنسبة له وللقارئ.

كما يختصر مروان الليالي الطويلة لفصل الربيع في انشغال واحد وهو التدرب على ما تعمله من شيخه عن الخياطة، إذ يقول: " ليال طويلة متواصلة وأنا أجرب عمليا ما تعلمته من الشيخ، قضيت الربيع مله في المشغل، وقرب بشائر الصيف أصبح يمكن للشيخ سيد أن يعتمد عليّ معلما للفتيات الصغيرات في مشغل الأيتام بديلا عنه"[2]، وكذا يقول: "قضينا النهار كله في تجديد ما تلف من قطع الغيار وسيور"[3]، بالإضافة إلى هذه المجملات نجد مقطعا آخر يصور تلخيصا ليوميات العم منصور في الأسر، إذ يسرد بإيجاز معاناته ست سنوات مبتدأ بالأسبوع الأول قائلا: "في الأسبوع الأول كانت مهمتي غرف الماء بالسطل من البئر أدوره ببكرة طوال النهار وشطرا من الليل، في الأسبوع الثاني أصبحت مهمتي تقطيع الشجر بالبلطة، ثم جعلونا نمشي مسيرة ساعتين لنصطاد من الخليج سمك الأنقليس، بعد شهرين قال لي رجل داكن السمرة..."[4]، نجد السارد تجاوز العديد كم الأحداث التي جرت له في فترة تشغيله إجباريا من طرف الصهاينة وذكر منها ما كان يرغم على فعله لأنه الأهم والاجدر ذكرا في السرد.

ويختصر العم منصور التطورات التي مست حياة الضباط والعساكر الإسرائيليين بمضي الشهور والسنوات مقابل المذلة التي طبعت حياة العمال المسخرين للأعمال الشاقة المهينة، يقول في ذلك: "مع مرور الأشهر والسنوات بدأت حياة الضباط والعساكر تتسم ببعض الترف، ثم شحن سيارات كاديلاك وباصات فولكسفاجن وخيول ودبابات وكلاب، وتتسم حياة عمال السخرة بالمزيد من المذلة والمرض، تزرع الأيادي المجانية بتيارات البرتقال وتحصد ثمارها"[5]، ويواصل اختزال الأحداث عبر سنوات نظرا لتشابه الأيام، ذاكرا الحدث الرئيسي الذي تمثل في فقده ساقة، يقول: "لم تعد دقات الساعة تعني لي شيئا، ولا تعاقب الليل والنهار والفصول، من عام وعامان وثلاثة وخمسة، لم تحدث وقائع كبيرة غير رفرفة ساقي في السماء ذات انفجار وأنا أشرب السيجارة الهجين".[6]

---

[1] الرواية، ص 75.

[2] الرواية، ص 239.

[3] الرواية، ص 94.

[4] الرواية، ص 260.

[5] الرواية، ص 267.

[6] الرواية، ص 271.

يوجز مروان أياما وشهورا من التشرد في بضعة أسطر، مقدما بذلك صورة مجملة عن وضعه الجديد قائلا: "عشت أياما وشهورا بلا مكان أعود إليه، صاحبت القطط والكلاب، كنت أسير معها أينما ذهبت، وأحط رحالي أينما حلّت، أصبحنا قبيلة، مثلما يكون الرمل جزيرة، لم أعد أولي اهتماما للأحداث من حولي، أنسى الكلام الجديد فور أن أسمعه".[1].

ويوجز السارد على لسان مروان سنتين في سطر واحدا، ذاكر من أحداثها المفاوضات التي مرت بين العم منصور وخلدون قصد استرجاع الأول لبيته، فيقول: "طول عامين ونحن نذهب ونستدعي وسطاء لم يقترحوا سوى كلام لا يقدم ولا يؤخر وهم يشربون الجوزة حول الفسفية".[2]

فقد عمد صاحب الرواية إلى تسريع الأحداث عن طريق هذه الحركة، جاعلا زمن السرد أقل من زمن القصة، مما كشف عن براعة العادلي في تقديم الأحداث موجزة حين يرى ضرورة ذلك.

كما اعتمد روائينا حركة ثابتة تهدف هذه الأخرى إلى إبطاء وتيرة تقدم الأحداث، ألا وهي تقنية الحذف بما تتضمنه من أنواع ثلاثة مختلفة، الحذف الصريح، الحذف الضمني، والحذف الافتراضي.

ب. الحذف:

تتمثل في عملية التضحية بحدث أو أحداث من ضمن أحداث متتالية، مسببا ثغرة واقتصادا في السرد وتسريعا فيه.

ب.1 الحذف الصريح غير المحدد: لقد طبق السارد في رواية "رجال غسان كنفاني" حركة الحذف في عدة مواضع أزاح بها فترات زمنية طويلة وأحيانا أخرى قصيرة من زمن السرد، تفادى من خلالها إثقال الرواية بالحشو.

مارس العادلي القص الفني بأنواعه المختلفة: الصريح، الضمني، الافتراضي منتقلا من ضفة إلى أخرى بفترات تخطى بها حقبا زمنية تراوحت بين قصيرة، متوسطة وطويلة المدى، ومن نماذج ذلك نذكر حذفه لما تكون مريم قد فعلته في فترة غيابها القصيرة حيث قال: "عادت مريم وهي طفلة بضفيرة واحدة وملامح سرعان ما تلاشت، فقد عادت بعد قليل وهي حريصة على وضع شال فوق رأسها كالنساء الكبيرات" [3]، ويصنف هذا الحذف في إطار الحذف الصريح غير المحدد، فالسارد أشار إلى الزمن الذي تم اسقاطه

---

(1) الرواية، ص 324.

(2) الرواية، ص 298.

(3) الراوية، ص 58.

بعبارة "بعد قليل"، ونجد الحذف في قول العم منصور: "استمرت الأمور منتظمة على هذه الحال لسنة أو أكثر"، فقد تجاوز السرد هذه المدة المقدرة بالعام أو أكثر لأنها لم تحمل الجديد في الأحداث والأوضاع ما دفع إلى حذفها، ونجد السارد لا يحدد الفترة التي سارتها السيارة بالضبط بل يكتفي بذكر قرائن تقريبية يستعين بها القارئ لإدراك مدة الحذف نسبيا كما هو وارد في قول مروان: "بعد مسيرة طويلة توقفت السيارة أمام مصنع تعلوه المداخن، قابلنا عند الباب رجل أخذ من بعض الأوراق، ثم أشار بيده إلى باب آخر، عاد العم منصور إلى الكابينة ودور المحرك، أمتار قليلة وتوقف مرة أخرى"[1]، حذف السارد جملة الأحداث التي جرت أثناء المسيرة الطويلة مستخدما الظرف "بعد" موجها الاهتمام إلى الوقائع الموالية لأنها مهمة تدفع بدولاب الأحداث إلى الأمام.

كما امتد مقص العادلي إلى فترة يوم تقريبا أو تقل، مسرعا حركة الأحداث في قوله: "لم أضيع وقتا في اليوم التالي ذهبت إلى الأحول..."[2]، وبهذا يكون قد ألغى زمن القصة بما حوته من أحداث لم يجد طائلا من ذكرها، متجنبا الاسترسال فيما لا يهم..

كما تلافى العادلي الخوض في ذكر الأحداث عند غياب الخادم 'مشعل' عن 'مروان' واكتفى بمواصلة السرد تاركا للقارئ حق التخمين والاستنتاج من خلال ما تبع تلك اللحظة من أحداث، حيث قال: " ثم عاد بزجاجات صغيرة مربوطة في حبل كمسبحة".[3]

كما تخطى الروائي أياما من زمن القصة في قوله: "بعد أيام قصدني رجل عجوز في مهمة قال أنها لن تستغرق أكثر من ثلاث ساعات". [4]

ويحذف العم منصور ما جرى من الأحداث خلال أيام لم يحددها، بل قال عنها أنها كانت قليلة، وهو ما جعله حذفا صريحا غير محدد، والمتجسد في قوله: "اعتقدت لعدة أيام أن الذين اتخذوا أسرى في هذا المعسكر لا يزيدون بأي حال على ستين أو سبعين رجلا، بعد أيام قليلة تضاعفت الاعداد بشكل غريب، آلاف الناس من مدنيين وعسكريين"[5]، ونجد العم منصور يتفادى تكرار الأحداث ذاتها على مدار أيام

---

[1] الرواية، ص 82.

[2] الرواية، ص 118.

[3] الرواية، ص 192.

[4] الرواية، ص 230.

[5] الرواية، ص 265.

وشهور، مجنبا القارئ حالة الملل وذلك من خلال المقطع الآتي: "مع مرور الأيام والشهور والتكرارات، أدركت أن الحياة لا تعني إلا الحفاظ على الجلد والعظام وجزء كبير من العقل وجزء أقل من الكرامة".[1]

وفي مواضع أخرى نجد صاحب الرواية يحذف فترات زمنية يصرح بها وكذا يحددها بالضبط ليتمكن القارئ من إدراك المدى الزمني الذي تدور فيه الأحداث والمتمثل في الحذف الصريح المحدد.

ب.2 الحذف الصريح المحدد:

أقدم الروائي في روايته "رجال غسان كنفاني" على إقصاء فترات زمنية من الحكي حددها بصراحة ودقة، ومثال ذلك في هذا المقطع: "انتظرت أربعة أيام حتى حان موعدنا لكن حظي كان سيئا" [2]، فقد أسقط السرد تفاصيل أربعة أيام بالضبط سبقت الموعد المنتظر لعدم انطوائها على ما يهم من الحيثيات.

في هذا المقطع ألغى عمرو العادلي ثلاثة أيام من الزمن الفعلي للقصة، وهي الأيام التي كانت تبحث فيها ماما أمل عن شار لبيت العم منصور الذي أقدم خلدون على حرقه، فيقول الراوي: "مر الغد يوما عاديا لا جديد فيه، أصبح اليوم يومين وثلاثة ولم تجد ماما أمل مشتريا حتى جاءتهما في مساء اليوم الرابع ومعها البشارة " [3]، فنظرا لعدم إيجادها للشاري وهو الحدث الأهم في تلك الأيام الثلاثة آثر السارد حذفها بم طبعها من الفراغ.

كما نجد الحذف الصريح المحدد كذلك في قول مروان: "يوم، يومان، شهر، شهران، والرجل حامل الدفتر والذي كان حاملا للسلاح ذات يوم لم يأت مرة أخرى"[4]، فقد ألغيت هذه الفترة نظرا لعدم ظهور الرجل المسلح فيها وهو ما اقتضى حذفها من الزمن السردي تسريعا للحركة السردية.

ويقصي روائينا مجددا يومين من يوميات معاناة العم منصور في أسره باعتبار عدم انطوائها على ما يستدعي الذكر، قال: "ساقونا منذ اليوم الأول، وضعوا أكثر من مئة رجل في صومعة لتخزين المواد الغذائية، تربسوا عليهم الباب من الخارج، بعد يومين اكتشفوا أن طبيعة الأرض مجمدة لا تصلح للزراعة.[5]

---

(1) الرواية، ص 266.

(2) الرواية، ص 104.

(3) الرواية، ص 224.

(4) الرواية، ص 228.

(5) الرواية، ص 260.

ونجد الحذف أيضا: "مضى على تلك الحادثة أربعة أشهر، كانت قيادة الشيفروليه الصغيرة بقدم واحدة أشق من قيادة الشاحنة الكبيرة بقدمين"، تجاوز العم منصور مدة أربعة أشهر بدء من فقده لساقة، الحدث الذي تمحورت حوله تلك الأشهر قبل أن يتمكن من قيادة الشيفروليه بصعوبة. ويحدد في هذا المقطع الأخير السارد فترة الحذف من الصباح إلى غروب شمس اليوم ذاته، لم يتطرق إلى تفاصيل تلك المدة التي قضاها العم منصور خارج البيت، فيقوم بتلك القفزة السردية متخطيا ثغرة الأحداث، ليأتي على ذكر ما تلا ذلك الغياب، فيسرد الشاب الفلسطيني قائلا: "خرج العم منصور في الصباح وعاد قرب الغروب كان يحمل لفافة من الخيش، يرشقها تحت إبطه ويضغط عليها بكوعه"[1]، فيتواصل السرد متجاهلا ما حدث في فترة مكوث العم منصور خارج البيت، مانحا القارئ مساحة ليشارك في خط أحداث يتخيلها وفقا لمجريات الأحداث السابقة واللاحقة لهذا الغياب.

ولا بد من الإشارة إلى أن السارد قد اقتطع من زمن القصة حقبا زمنية تفادى التصريح بمداها كليا تاركا أمر التنبه لها وتحديديها للمتلقي، وهو ما يسمى بالحذف الضمني.

ب.3 الحذف الضمني:

يلغي العادلي في هذا المقطع الأول الفترة الفاصلة بين طهو مريم الطعام والبدء بتناوله فيقول: "جلست فوق كرسي خشبي صغير وضعت إناء لا يبين غطاؤه المحكم محتواه... كل بضع دقائق تلفتت إلى الخلف برهة سريعة لا تعود إلى إنائها ودخانها، جلسنا جميعا إلى المائدة، كان يخار الحساء لا يزال يتصاعد من أطباق الفخار"[2]، حيث مشى السارد بالقارئ إلى لحظة تناول الطعام دون الإشارة إلى وجود الحذف ولا إلى الفترة التي تطلبها إعداد الطبق وتجهيز الطاولة ما جعل منه حذفا ضمنيا.

كما حذف الروائي فترات زمنية دون التصريح بذلك في معرض حديثه عن مروان وهو يقنع العم منصور بفكرته لتوسيع مجال تجارتهم، وقصّ من حين لآخر مدة زمنية وتفاصيل عودته في طياتها، إذ يقول: "ولو سألوك في نقطة التفتيش عن رخصة القيادة، قل نسيتها وأنا أغير ملابسي، سيقطعون لك من الدفتر إيصالا ندفعه غرامة عند التجديد، ربنا يستر طريقك يا ولدي، خطفت المفاتيح من يده بفرح غامر، توجّس رجل المبيعات في المصنع مني ولكنه أمن للسيارة والرخصة وأعطاني ما طلبته، فتح عم منصور

(1) الرواية، ص 296.

(2) الرواية، ص 98.

عينه فرآني أجلس قبالته والمفاتيح تهتز وتصنع صوتا كالجرس، لقد نجحت المهمة يا عم منصور، لم يستوقفني أحد، فتح عينيه بصعوبة".[1]

القارئ لهذا المقطع بتمعن ينتبه إلى حذفين طالا لحظة الذهاب والإياب، وما جرى مع مروان منذ مغادرته القاهرة حتى عاد إلى البيت وقد أنجز المهمة بنجاح، فبعد أخذه المفاتيح نجد السارد قفز إل تقديم رجل المبيعات له ما أراد، دون التطرق إلى جزئيات من أي نوع، وكذا الأمر عندما ينتقل السارد بنا من هذه النقطة إلى اللحظة التي فتح فيها العم منصور عينيه ليجد مروان أمامه، ولكن القارئ لن يتمكن من معرفة المدة الملغاة بالتحديد لعدم وجود أية قرينة تسهل ذلك.

ويحذف مروان ما تبقى من الليل وأحداثه منتقلا بنا إلى صباح اليوم الموالي قائلا: "ضربت الشمس عيني فصحوت"[2]، فالملاحظ إقصاء ما سبق من زمن من قبل الاستيقاظ دون التصريح بذلك.

وكذا أسقطت فترة غياب مريم عن البيت في دكان أدهم البقال وما حدث خلالها: "وذات ظهر دق البيت مرسال من دكان أدهم البقال، شخص على التليفون يسأل عنك يا مريم، بعد أن غادرت سألتها، هل هناك أخبار جديدة عن عم منصور؟"[3]، فكم من الوقت اقتص السارد لا نعلم وكذا لا ندري الحيثيات التي انطوت عليها.

ويعمد صاحب الرواية مجددا إلى الحذف الضمني تفاديا للتصريح بحدث يرى الإفصاح عنه خدشا للحياء، حين حذف الفترة الزمنية التي أقدم فيها الشاب مروان على تقبيل شفتي مريم، حيث قال في هذا الموقف: "ثم أخرجت مفتاحا ومدت به يديها 'هذا مفتاح البيت'، فلم يعد لي في الحياة رجل غيرك، لا أعرف كيف حدث هذا، عندما ضرب ضوء القنديل في ملامحها، لمحت لمعان لعابي على شفتيها"[4]، فكاتبنا تخطى هذه اللحظة ولم يحدد مدى التخطي، تاركا المتلقي يخمن ذلك من جهة ومن جهة ثانية مسدلا ستار التحفظ على الذوق العربي الذي يتنافى والتصريح بهكذا مواقف حميمية.

ويحذف العم منصور فترة غيابه عن الوعي بعد الانفجار الذي فقد على إثره ساقه، يقول: "أحسست برأسي محشوا بغمر من لهب، وفمي ملآن بطين ساخن، استيقظت من الدوي الحلزوني فلم أجد في جلبابي

---

(1) الرواية، ص 91.

(2) الرواية، ص 101.

(3) الرواية، ص 120.

(4) الرواية، ص 129.

إلا ساقا واحدة"[1]، فلم يتم التصريح بفترة اللاوعي التي دخل فيه العم منصور بسبب الانفجار وبالتالي لا أحداث ليسردها ها هنا، فمر بنا العادلي مباشرة إلى ما نجم من نتائج.

وهو الامر ذاته في قوله: "لم أسمع غير أصوات خوف سائلة لمدة طويلة، ثم هدأ كل شيء، وجدت نفسي نائما فوق نقالة خشبية"[2]، إذ حذف السارد في هذا المقطع المدة التي فصلت بين انطلاق الأصوات الخائفة ولحظة إصابته وإيجاد الفرق المسعفة له والقيام بإسعافه، كل ذلك دون أن يترك قرينة تدل على المدى الزمني المحذوف، وتم الحذف أيضا بطريقة ضمنية حين ألغى السرد تفاصيل رحلة عودة العم منصور إلى بيته من قلب الصحراء إلى أمام باب بيته، حيث قال: "انطبق فكي وقضمت طرف لساني لمدة طويلة، لم أعد أستطيع الكلام، عندما وقفت أمام بيتي بالعكاز الخشب، تجمع الناس من حولي وذاع الخبر خلال دقائق في بولاق"[3]، فالقارئ يجد ثغرة زمنية خلقها الحذف الذي أجراه صاحب الرواية بين عدم قدرة العم منصور على الكلام وإيجاده نفسه واقفا أمام بيته.

وفي مقطع آخر يلغي السرد فترة الرحلة من العباسية ناحية بيت ماما أمل ولا يذكر من الأحداث التي وقعت أثناءها أي حدث، يحدثنا مروان عن ذلك في قوله: "سنترك معك سالم يا أبي، وأنت يا مروان تعال معي، أصبح تفكيري بطيئا ليتماشى مع رفضي لكل ما يحدث من حول، لم تنتظر مريم أن تستمع إلى رأيي، توقف بنا التاكسي أمام بيت ماما أمل، سألنا عنها فلم تكن موجودة"[4].

ونجد الروائي عمرو العادلي ينتهج حذفا آخر في مقاطع أخرى لا يتبينه القارئ لا بقرائن زمنية ولا ضمنيا حتى، وإنما يهتدي إليه من خلال البياض الذي يعمد السارد تركه بين مقطع سردي وآخر وهو ما يدعى بالحذف الافتراضي.

ب.4 الحذف الافتراضي:

يحقق الحذف الافتراضي مظهر السرعة في عرض الوقائع بقفزات سردية يصعب على المتلقي تحديد مداها غالبا، لذا نجد هذا النوع هو الآخر يكتنفه الغموض كسابقه، فلا قرائن مساعدة ولا محددة للزمن والأحداث المحذوفة.

---

(1) الرواية، ص 268.

(2) الرواية، ص 273-274.

(3) الرواية، ص 274.

(4) الرواية، ص 277.

نجد مثالا من هذا الصنف من الحذوفات في الصفحة الرابعة والأربعين (ص 44) حيث ترك السارد بياضا يقارب الصفحة ليفصل بين حديثه عن رسم الرفقاء وابي الخيزران خطة الهروب وبين عودة مروان إلى اللحظة التي استيقظ فيها ليجد نفسه في الأردن برفقة العم منصور.

وكذا يعمد العادلي إلى القدر ذاته من البياض في الصفحة الخامسة والخمسين (ص 55) منتقلا بالسرد إلى الفصل الرابع من الرواية "القاهرة 1967".

الأمر ذاته يتكرر في الصفحة التاسعة والعشرين بعد المئة (ص 129)، ينتقل السرد إلى الفصل التاسع من الرواية بعد بياض نصف صفحة يتجاوز من خلاله السرد تفاصيل الليلة التي قضاها مروان مع مريم، لنجد الشاب الفلسطيني يمر إلى صباح اليوم الموالي قائلا: "تسلل الضوء فأيقظني"[1]، ويترك بياضا قدر نصف صفحة بين نهاية الفصل التاسع من الرواية والعاشر منها، فصل بين وداع مريم لمروان وتوجهه إلى المقهى أين سيلتقي الريس زكريا الذي ستجمعه به أطوار مغامرة جديدة.

وفي الصفحة الرابعة والسبعين بعد المئتين (ص 274) ينتقل السرد من عودة العم منصور إلى الفصل التاسع عشر من هذه الرواية لنجد أنفسنا أمام وصف مروان إحساسه برفض الحياة، إذ عمد السارد إلى ترك بياض مرة أخرى بقدر نصف صفحة لتعين القارئ على إدراك وجود الحذف الافتراضي.

وعلى مدار عدة صفحات نجد هذه البياضات تحذف من زمن القصة فترات زمنية دون التصريح بها ولا تعيين مداها، كما هو الامر في الصفحات: 235، 289، 307، 323، 327.

هذه الحذوفات بمختلف أنواعها جندها الروائي عمرو العادلي في رواية 'رجال غسان كنفاني' لتسريع السرد بطريقة فنية، أدى من خلالها عدة أغراض ووظائف.

2.2 تبطيء السرد:

وهي كذلك تعطيل السرد، وهذه تقنية مضافة لسابقتها "تسريع السرد" حيث يعمل الروائي على تمديد وتيرة تقدم الأحداث، ويتحقق ذلك بحركتين هما: الوقفة الوصفية والمشهد كما سلف وفصلنا الأمر في الجانب النظري.

[1] الرواية، ص 130.

ونجد صاحب روايتنا _ قيد الدراسة _ قد اتبع في سرده هذه التقنية بحركتيها، فعملت عمل الممهلات السردية وخففت من سرعة تتابع الأحداث، ومن خلال دراستي للرواية، وجدت جملة من المواضع التي لجأ فيها السارد إلى الإبطاء، والبدء من الوقفات الوصفية.

أ. الوقفة الوصفية:

لجأ الروائي "عمرو العادلي" في روايته 'رجال غسان كنفاني' إلى الوقفة الوصفية في عدة مقاطع سردية ما جعل الزمن السردي يتمطط، إذ لا تستعيد الأحداث تقدمها إلا بعد الانتهاء من الوصف، فأحيانا يكون موضوع الوصف شخصية من الشخصيات، مكانا من الأماكن، أو ظرفا من ظروف المعيشة واللباس...

ومن بين المقاطع التي احتوت الوقفة الوصفية: "حطّ في شارعنا شيخ غريب الهيئة والأطوار، كان نحيفا جدا، يمكنه أن يتقوس بسهولة حتى يصير مثل هلال صنع لنفسه منامة بحوار الرصيف، كرتونة كبيرة يغطس فيها فلا يظهر منه إلا غطاء بتقلب أثناء الليل"[1]، يصور لنا الفتى 'عبد الله' الشيخ الذي نزل بشارعهم فيقدم للقارئ جملة من الاوصاف التي تجعله قادرا على تخيل بطل روايتنا وهو في هذا الوضع كمتشرد غريب الأطوار، وجسد نحيل اتخذ لنفسه من كرتونة مرقدا، وذلك كانت أولى محاولات السارد لتسليط الضوء على بطل الرواية الفلسطيني "مروان" باعتباره بؤرة سردية، ما يجعل القارئ يشكل انطباعا ولو كان أوليا حول هذه الشخصية المحورية ليتفاعل وإياها.

ينقل إلينا السارد في الوقفة الموالية ملامح بولاق بالقاهرة بحركبته الدائمة، وبيوته القديمة فيقول واصفا إياه: "وصلت بنا سفينة الصحراء الحديدية إلى بولاق، باعة على طول الشارع يفترشون الأرض، وجائلون لا يتوقفون عن السعي، تعاريش ممتدة تصنع ظلالا تتناثر فيها بقع نور، وأغلب البيوت من دور واحد، دهانها مقشر كلوحة قديمة قيد الترميم، وعربات حديدية ذات مقبضين وعجلة واحدة تطقطق في أيدي صبية يدفعونها باتجاه السوق، توقفت السيارة أمام بيت مبنى من دبشر ومسقف بعروق كافور وفلوق نخل، مشدود في أعلاه خيوط تتأرجح فيها زينة ورقية ذابلة"[2]، هنا يصف الروائي على لسان مروان الفضاء المكاني الذي تسكنه الشخصيات بجمالياته وتشوهاته مما يسمح للقارئ برؤية ومعايشة هذا الفضاء مما يجنب السرد في الوقوع في فخ الرتابة.

---

(1) الرواية، ص 10.

(2) الرواية، ص 56.

ويوغل ساردنا في تصوير المكان، فينتقل إلى وصف بيت العم منصور، بكل مكوناته التي تعيدنا إلى البيوت المصرية القديمة، فيلتقط بأوصافه الجزلة صورة دقيقة أمتعت إحساس القارئ وأراحته من تعاقب سرد الأحداث، وفي هذا الصدد يقول: "تأملت البيت جيدا بعد أن امتلأت معدتي وهمد بدني، الصالة تضيئها فتحة مربعة في السقف، أسفلها سلم خشبي للصعود والنزول، الصعود العمودي الذي يكشف المكان دليل على خواء السطح من المباني، في الواجهة هيكل سيارة ينغرس في الأرض، يقوم بوظيفة حظيرة للطيور، تقفز حوله بعض الأفراخ الصغيرة، يكثر الطين حولها كأرض حديثة الحرث، وفي ركن خال تماما منضدة غريبة الشكل، فوقها ترقد مكنة خياطة سوداء ماركة سانجر، تبدو من الاغبرة التي تغطيها أن أحدا لم يمسسها منذ زمن " [1]، ساعد هذا الوصف على تكوين صورة عن المستوى المعيشي لعائلة العم منصور من خلال بساطة البيت وما حواه من وسائل لا تدل على الغنى أو الرقي في شيء.

ويعطل العادلي مجددا وتيرة تتابع الأحداث حين يتوقف عن السرد ليصف زوجة أب مروان الجديدة 'شفيقة'، فيصورها كالآتي: "كان وجهها مليحا، لكنه جاد الملامح، مثل وجوه أولئك المرضى الذين لا يرجى لهم شفاء، دائما شفتها السفلى مقوسة كأنها على وشك أن تبكي، لكنها عندما تفتح فمها تقول كلاما حلوا"[2]، يضيء هذا الوصف ما كان مخيما عن صورة زوجة الأب التي كان يتخيلها مروان في أبشع صورة لتكون له فرصة لوم أبيه عن ترك ذلك الملاك 'أمه'، مما ساهم في إدراك المتلقي حقيقة ملامح هذه المرأة فضلا عن أبعاد نفسية واجتماعية أخرى.

ويأبى العادلي إلا أن نتخيل ماما أمل، فيتوقف عندها بالوصف مما يجعلنا ننغمس في الصورة ونتفاعل معها، يقول: "كانت المرأة نفسها التي أشارت إليه من قبل، ملفوفة في عباءة سوداء، تبين ذراعها الوردية لتشير بها فقط، تقترب منا كأنها تسير في حلم، تقف أمامنا تماما، رأسها لا يظهر منه إلا عينان مكحولتان، نظرتها متأنقة وفيها أبهة الهوانم"[3]، أوضحت هذه الأوصاف لمحة عن هذه المرأة المصرية، مبقيا هالة من الغموض حولها سواء ماديا أو معنويا، تشويقا من السارد لنا لمعرفة المزيد عنها وعما تخفيه وراءها.

ويتوقف بنا الوصف مجددا عند شخصية "مريم" كبؤرة سردية كذلك، يفضي إلينا السارد ببعض من صفاتها المادية حين زارت مروان، يقول: "كان اللون الأسود يغطي كل شيء فيها، لا تظهر إلا شريحة من

---

[1] الرواية، ص 61.

[2] الرواية، ص 68.

[3] الرواية، ص 88.

ملامحها، الانف والعينين وجزء صغير من فمها، لم تكن تحمل حريرتها الزرقاء" [1]، يتوقف السرد هنا ليترك للوصف مجالا حتى ينقل إلينا هيئة مريم في ثوبها الساتر بالأسود، فيكوّن القارئ صورة ذهنية عنها وهي في حالة قلق على أبيها المفقود، كما يعطينا فكرة عن لباس المرأة المصرية في تلك الآونة.

ويمتد العادلي بالوصف إلى شخصية أمير، مزيحا ولو قليلا من جهلنا حول هذا الشاب الذي لم نكن نعلم عنه سوى طيشه الذي أفسد حياة مريم، فيصفه ماديا قائلا: "اعترض طريقي شاب أكبر مني قليلا، كان يراقبني حين أتحرك يمينا أو يسارا، يرتدي ملابس الموضة ويطوق عنقه سلسلة كبيرة الحلقات، وفي يده جنزير ينتهي طرفه الآخر في عنق كلب من سلالة متوحشة، يلهث ولسانه خارج من فمه شبرا"[2]، هذه الأوصاف جاءت مترجمة لحد بعيد الوصف المعنوي الذي سبق وقدمه العم منصور عن هذا الشاب الذي أرغمته الظروف أن يزوجه ابنته مريم، هذه الصورة المادية تبث في نفس القارئ امتعاضا ونفورا من هذه الشخصية، مما يدل على نجاح العادلي في اقحام القارئ صميم أحداث روايته إلى درجة اتخاذ مواقف إزاء الشخصيات التي يضعها تحت الضوء الكاشف بالوصف.

ويعود السارد مرة ثانية إلى مريم ليُوفيها حقها من الوصف، مقدما للقارئ تفاصيل أخرى عن ملامحها تمكينا له من رسم صورة متخيلة واضحة المعالم، يقول على لسان مروان: "أتأمل حاجبيها المتصلين، وعينيها الباحثتين في غيوم بعيدة، عالم كامل من الدهشة والفرح والألم والغرابة، كلما ابتسمت تكورت غمازتان وصار وجهها في استدارة رمانة ناضجة، وهلالان معترضان من شعر فاحم يتدليان خلف أذنيها، والشامة الصغيرة السوداء تتحرك من مكانها كلمات تغيرت تعابير وجهها"[3]،

فهذا الوصف يؤدي وظيفة جمالية تزيينية، سعيا من السارد إلى إظهار أمانته وصدقه في نقل الصور النابعة عن الرؤية البصرية تحقيقا للاندماج مع أطوار المسرود.

وفي هذا المقطع الآتي كذلك يلعب الوصف دورا محوريا في بيان مواقف الشخوص، حيث يصور السارد لحظة دخول مروان إلى غرفة صفية مقتحما، راصدا تفاصيل الموقف: "وثب الجميع على وضعهم كتماثيل الشمع، صفية جلست عارية في مغطس نحاسي كبير، يخبئ الماء نصفها الأسفل ويلمع صدرها وشعرها من بصيص النور الذي دخل من فتح الباب"[4]، عمل الراوي هنا شبيه بآلة التصوير، لكن مع الاعتماد على لغة تصويرية تظهر أمانة الواصف وصدقه، وتدفع القارئ إلى تكوين صورة واضحة عن هذا

---

[1] الرواية، ص 105.

[2] الرواية، ص 112.

[3] الرواية، ص 126-127.

[4] الرواية، ص 215-216.

الموقف والشخصيات، يبدو اهتمام الروائي واضحا إزاء الفضاء المكاني الذي خصه بعدة أوصاف تزج بالقارئ في عالم هذه الرواية، فما من قارئ إلا ويحس بالاندماج ومعايشة المسرود بفضل ذلك الكم من الأوصاف، إذ يقول واصفا ترزي الشيخ سيد: "كان يجلس تحت لافتة باهتة مكتوب عليها ترزي إفرنجي، لكن لا يوجد شيء بالداخل سوى بعض كراكيب قديمة تغطيها الأتربة، من زوايا المكان تنبعث رائحة كريهة، مزيج من أغبرة طائرة وفضلات فئران، لا يوجد بالداخل مكان صالح للجلوس، تتدلى شباك العناكب من كل الأركان، ووسخ سميك يغطي البلاط، فوق الأرضية بصمات غائرة لحذاء الشيخ سيد، دخلت حمامة ولطمت رأسي ثم طارت إلى الخارج، أثار رفيف جناحيها مزيدا من الأغبرة"[1].

يصور صاحب الرواية على لسان الفتى عبد الله منظر 'مروان' مغادرا والغروب في صورة متحركة، تجعل أي قارئ يتخيل كل تفصيل فيها، قال: "كانت شمس الخريف تودع اليوم، خافتة وتعطي ملابس الشيخ مروان لونا برتقاليا، يظهر طرف لحيته البيضاء المدببة من الخلف عندما يحرك رأسه، ينحني على كرتونته التي لا تزال متماسكة الزوايا فوق الرصيف، يرفعها فوق كتفه بالمتعلقات البسيطة ويسير أمامنا بخطوات منتظمة".[2]

مما سبق، نلاحظ الاهتمام البالغ من الروائي 'عمرو العادلي' بالتصوير الدقيق للشخصيات، الفضاءات المكانية، اللباس، الظروف، سعيا منه لتحقيق الانغماس الكامل للقارئ في عالم الرواية بما تضمنته وقفاته الوصفية من مصداقية للعمل الروائي، عن طريق كشف الغموض عن البؤر السردية التي تنطوي عليها الرواية، هذه الوقفات الوصفية التي تحكم من خلالها في وتيرة تقدم الأحداث، إذ عملت هذه الاستراتيجيات على إبطاء السرد لأغراض عدة سبق التفصيل فيها.

ب. المشهد:

يُعدّ المشهد حركة مبطئة للسرد، تعطل السرد ليتزامن زمن القصة مع زمن السرد أو يكاد، وتتجسد هذه الحركة من خلال الحوار بنوعيه: الداخلي والخارجي.

والملاحظ أن الروائي عمرو العادلي قد استعان بهذه الحركة بشكل واسع في رواية رجال غسان كنفاني، عبّرت من خلالها الشخصيات عن مكنوناتها، كما تسمح بتوضيح مصائرها كما لها دور في نسج الأحداث وتعقد الحبكة وحلها كذلك.

---

[1] الرواية، ص 318.

[2] الرواية، ص 335.

ب.1 الحوار الداخلي (المونولوج):

جعل العادلي شخصيات روايته تحاور نفسها في العديد من المواقف، كاشفة عن خفايا تقرب القارئ منها نتيجة الاطلاع على باطنها، فكما يقال: الإنسان مخبوء تحت لسانه، إذا لكل شخصية سماتها التي تميزها (المستوى الفكري، درجة الوعي، الميولات، الصراعات الداخلية، المشاعر...).

يستسلم مروان لسلطان النوم، ويدخلنا السارد في مشهد بطّأ به وتيرة السرد، يقول مروان: " كنت نصف مستيقظ أحارب الغفو، وكان كل ما يحدث لي أمر خيالي لا وجود له، لوهلة شعرت بأن أسعد سيهز كتفي ويقول: لقد وصلنا إلى الكويت، ويقفز السائق صاحب العمود الفقري المرن ليفتح لنا الخزان، فيطقطق أبو قيس عظامه ويحمد الله على سلامة الوصول، لكن تأكدت عندما فتحت عيناي أنني أصبحت وحدي في مكان آخر" [1]، لقد جنح مروان في هذا الحلم إلى نهاية مخالفة تماما للمغامرة المأساوية التي فقد إثرها رفيقيه، هربا من صدمة الواقع المر كنوع من التنفيس عن روحه المعذبة، لكنها تبقى مجرد فكرة خيالية فرت من وراء قضبان الواقع الأليم.

وكثيرا ما يخاطب مروان نفسه، فيقول في هذا الصدد: "وأسمع صوتا يكبر بداخلي كأنه ضرب الطبل، دائما يا مروان تشعر بالذنب، وكأنك نسيت أن تفعل شيئا ما"[2].

وفي المقطع الآتي مشهد حواري داخلي بتقنية الاسترجاع الفني Flash-Back يستدعي العم منصور أحداث عقد قران ابنته ويجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر، يقول: "يسرح العم منصور في أمور تخصه، يقول كلاما كأنه منوّم، يدور في رأسه كيفما يشاء، إي والله كيفما يشاء، يلفظه لسانه بطريقة غريبة أثناء القيادة... زوّجتك ابنتي مريم، على صداق قدره مئة جنيه، كله مؤجل، نعم، فالعريس مجرد شخص نتن خان الأمانة، الصداق المسمى، زوجتك ابنتي، ليت أمك كانت بيننا يا مريم، فهي أكثر تماسكا مني، المسمى بيننا مئة من الجنيهات كله مؤجل، العيون تأكل ظهري وأنا جالس أمام الشيخ، اسكت يا رجل، ولا أسكت، هل عريس ابنتك رجل يشرّف؟ وأكذب، نعم، سأرضى نعم، عريس ابنتي لا يتردد في أن يعطيك لحم رقبته إن طلبت، وبيني وبين نفسي أعرف الحقيقة، أعرف أنه لا يتردد في أن يبيع سرواله بقرشين، وربما ينتج النتن جنينا، تنجب مريم بنتا أو ولدا، فترس الحياة الكبير لا يتوقف عن الدوران، يا سعاد ستصبح ابنتك المفعوصة أما لابن أو ابنة هذا النذل، مريم؟ نعم مريم، طارت أمك وتركتني على الأرض بلا جناحين، تبخرت، تخففت من ذنوبها لأنها لم تعمر طويلا، صعدت سريعا وتركتني أتقوس تحت أثقال الحياة، المسمى

---

[1] الرواية، ص 66.

[2] الرواية، ص 70.

بيننا كله مؤجل؟ نعم يا مولانا "[1]، هذا الاستطراد جعل القارئ يقف على ملابسات زواج مريم، موضحا كل الغموض الذي كان يكتنفه.

ومن أشكال المونولوج التي وظفها العادلي: الصمت، وهو توقف زمني مقصود، وهو الذي يظهر من خلال قول مروان: "صمت وأعدت التفكير، أجريت سبابتي فوق مقعد الاسمنت أحسب الحسابات"[2]، هذا الصمت فتح طرائق جديدة للتفكير والاستبطان والتعمق في الفهم لدى بطل الرواية الفلسطيني مروان، وخلق موقفا متفردا، أخرج السارد من طاحونة الملفوظ المستمر.

وفي المونولوج الوارد في هذا المقطع، يبث العم منصور شكواه من تردده في التخلص من أمير، الذي حطم حياة ابنته، يقول: "كان يفترض أن أصبّ ما فيه من رصاص في دماغ الولد الذي أفسد عليّ متعة الحياة، فلا أنا أرضى بمثله زوجا لابنتي ولا أنا استطعت رفض عقده عليها، لماذا أجلّت استخدام طبنجتي فيمن يستحق؟ قدر الله أن يظل المسدس في بيت رجل يحسب الحسابات أكثر مما يتصرف، لماذا طاوعت ماما أمل ولم أفرغه كله في رأسه ليهدأ غضبي؟ الكلام لا يشفي من شيء"[3]، يستبطن هذا الحوار الداخلي ذات العم منصور من خلال تدفقات الوعي الخاص به إزاء زواج ابنته من أمير، حيث جاء هذا المونولوج مشحونا بالصراع الداخلي، الناتج عن رفض العم منصور لهذه الزيجة، ورغبته الجامحة في التخلص من هذا العريس الدنيء.

يشاطر مروان مرة أخرى نفسه الأفكار المتضاربة حول عرض الريس زكريا له، قال: "قلبت الموضوع في رأسي جيدا، وما المانع من أن أجرب عملا جديدا مع الريس زكريا، فما النفع الذي عاد علي من حل أثواب القماش عن الأخشاب الطويلة، ثم لفها مرة أخرى على كراتين مبططة لتصبح أثواب أقصر طولا وأضخم حجما، كان أغلبها من قماش البفتة الأبيض، أنقل الأثواب إلى الخطاطين، فيفردوها ويكتبوا عليها بالأحمر والأزرق عبارات تأييد لجمال عبد الناصر"[4]، فالملاحظ أن هذا المونولوج عمل على إبطاء السرد والكشف عن طريقة تفكير الشاب مروان ليشكل القارئ صورة أدق وأوضح عنه.

وفي مونولوج أخر يقول مروان: "كنت شاردا تقريبا لا أسمعها، هل أريد أن أبحث بالفعل عن العم منصور، أم أن بوصة واحدة تقربني من جسر الزرقا ستفرق معي؟ لماذا أصبح الوطن غاليا بعد أن هجرناه؟ ربما لا هذا ولا ذاك يا مروان، لماذا لا يكون الخوف من تحمل المسؤولية الجديدة هو السبب في التحمس

---

[1] الرواية، ص ص 82-83.

[2] الرواية، ص 89.

[3] الرواية، ص 95.

[4] الرواية، ص 118.

للفكرة، ولماذا تسميه سفرا، بينما اسمه الحقيقي هروب؟ ولماذا تثق في هذا الرجل الذي لا تعرفه، هل ستظل حياتك كلما متنقلا في سيارات لا تعرف شيئا عن سائقيها؟ [1]"، تنهش التساؤلات فكر بطل الرواية، محاولا فهم ذاته وتحديد موقفه، هذا الحوار الداخلي يعكس حالة الضياع التي يتخبط فيها مروان، ما يجعل القارئ يتأثر بوضعه ويتفاعل معه.

يحدث العم منصور نفسه، مقنعا إياها بعدم جدوى فكرة الهرب رغم الهواجس التي تتملكه، يقول: "هل سينقلوننا إلى قلب إسرائيل؟ نعمل عندهم خدما مدى الحياة...قلت في نفسي، لن تجد أمامك إلا السماء والرمال يا منصور، لن تجد أمامك إلا الرضا بما أنت فيه" [2].

ويحبس مروان صرخة وكلاما كثيرا في صدره، مخفيا جبنه ويأسه، ورفضه المواجهة، قال: "كنت أود أن أصرخ في وجهه، ماذا ترى فيّ؟ أنا لست قاتلا، لا أريد استخدام هذه الآلة حتى ولو لإرجاع حقي، فإذا كان الرصاص والموت هو السبيل لعودة ما أخذ مني فسأتنازل عنه، كيف أقول له إن نفسي غير مدربة على حل النزاعات بالقوة، أنا مخلوق سلبي، تماما مثل أبي، وكل ما يجلد روحي ويؤرق منامي هو ذلك الجزء الذي ورثته عن امي، تلك الصفة الشجاعة الدخيلة لقد أصبحت مكوناتي مثل فطيرة كبيرة مملحة، تخيلها العابر كعكة، فألقى فوقها قليلا من السكر، وهذا هو الشيء الذي يغرس اليأس في نفسي، أقسم لك أنا أريد أن أكون شجاعا، لكن الأمر ليس مرتبطا برغبتي فقط"[3].

والملاحظ من هذا الكم من المونولوج أن الروائي "عمرو العادلي" قد منح حيزا كبيرا للحوار الداخلي في رواية "رجال غسان كنفاني"، والذي أدى عدة وظائف تم التفصيل فيها فيما سبق.

ب2. الحوار الخارجي (الديالوج):

تتناوب في هذا النوع من الحوار الشخصيات على الكلام، حيث تجمع بينها وحدة الموضوع (الموقف).

-ينقسم إلى ثلاثة أصناف: الحوار المباشر، الحوار غير المباشر، الحوار المسرود.

الحوار المباشر(الحر):

تتبادل في هذا الصنف الشخصيات أطراف الحوار دون إعلان ذلك بكلمات أو عبارات دالة بل يترك الحرية مطلقة للتناوب بين الشخصين على الأقل أو أكثر، ومن نماذج هذا الضرب نجد الحوار الآتي:

---

[1] الرواية ص 139

[2] الرواية، ص262

[3] الرواية، ص297

- "اجر يا مروان، طارد الثعلب .

- حاضر يا أمي، وإن لحقت به ماذا أفعل بعد ذلك؟
- يا ولد، الثعلب خطى الدجاجة وجرى إلى طريق الزيتون [1] ".

وفي نموذج ثان:

- سأتزوجك يا صفية عندما نحصل على الزيتون.
- أنت تكذب يا مروان، فقد رأيت السلالم الخشبية القصيرة تدخل إلى الأرض أبيك والصبيان يضربون الشجيرات بالعصي ويعبئون المحصول في القفف...أنا أقول لك الصدق يا صفية، فلا بد أن ينقد التجار أبي الثمن حتى أستطيع التحدث إليه في أمر الزواج.
- معنى كلامك أن أمك موافقة يا مروان؟ والعقبة في أبي؟ أنا شو بعرف أكي معه وأقنعه. لكن أمك شو تسوي معنا؟ أمي؟ آه يا صفية، كانت تريد أن تزوجني منذ أول مرة حدثتها عنك، أشوف أولادك قبل أن أموت، يكفي أنني لم أر ظفرا من ذرية زكريا، قالت إنها ستبيع الحلق من أجلي.
- لكن...
- ماذا يا مروان؟
- معنى كلامك أن أمك موافقة يا مروان؟ والعقبة في أبي؟ أباشر بعرف أحكي معه وأقنعه. لكن أمك شو تسوي معنا؟
- لكن... لكن لماذا يا مروان؟ [2]".

كما ينسحب الروائي كليا من الحوار الآتي، تاركا الحرية المطلقة لشخوص روايته، تتناوب على أدوار الديالوج، معبرة بطريقة مباشرة:

- "عندما دخلت قالت لي شفيقة: أنا أعرف علتك يا مروان، سأزوجك ممن تحب فور بيع المحصول.
- كيف سرت قصة حبنا وأصبحت مشاعا للجميع في بلدتنا الصغيرة؟
- قالت أيضا أنها فاتحت أبي الذي كان يقف على بعد خطوات، هز رأسه مؤكدا على كلام زوجته الجديدة، هذا هو ما حدث يا صفية، والله هذا ما حدث.
- أنا لن أنتظر يا مروان أن تحنو علينا زوجة أبيك الجديدة، ولأفرض معك أنها أوفت بوعدها، وساعدتنا على الزواج، فهل ستصرف بعد ذلك على البيت؟ لابد أن تعمل في وظيفة أو تفتح مشروعا، وأي غير ذلك مقدور عليه.

---

[1] الرواية، ص41

[2] الرواية، ص 66-67.

- لا يا صفية. لابد أن أتم دراستي قبل كل شيء حتى أكون مثل الأستاذ سليم... إذن ليس أمامك يا مروان إلا السفر إلى الكويت، أو تنساني إلى الأبد. لكن يا صفية....[1]".

يتبادل مروان أطراف الحديث مع صفية، حيث يتخذ الحوار بينهما شكل سؤال وجواب، هذا الحوار تمحور حول مصير العلاقة بينهما والمخاوف التي تحيط بهما، والمخاوف التي تحيط بهما، مما كشف عن معاناة الشباب الفلسطيني في ظل الظروف التي يعيشونها: "ماذا حدث يا صفية؟ أبي، ماذا جرى لصاحب الشوارب؟ لم يوافق على زواجنا، عندما فتحت أمي أمامه السيرة سبها وقال: لن أزوج ابنتي الوحيدة إلا لتاجر كبير، لديه طير وشجر ومصالح مع القنصل الإنجليزي، أنا بحاجة اليك الآن يا صفية أكثر من أي وقت مضى، وأنا أيضا يا مروان لا أريد سواك، لكن ماذا سأفعل وقد ضرب أمي وكسر لها الحلق؟ هل يمكن أن نهرب معا يا صفية؟ نهرب إلى أين؟ لدي فكرة يا مروان. فبدلا من أن نهرب معا، اهرب وحدك، غص في الغربة سنة. كلهم يغوصون سنة ثم يعودون ليبنوا البيوت ويحوزوا المزارع. وهل عندما أسافر سأعمل سفيرا لفلسطين في النمسا يا صفية؟ يقول الأستاذ سليم إن من يتغرب يعمل في الشيل والحط مهما كانت مؤهلاته، وسيخرج في نهاية رحلته بجيوب عامرة بالنقود وشباب منتهي الصلاحية وكرامة مستوردة، لقد قلت لك يا مروان، وعليك أن تتصرف. اجعل زياراتي سرا، فلو علم أبي أنني آتي إليك سيكسر رجلي ويسلط عليك قاطع طريق"[2].

تتبادل ماما أمل في هذا الحوار أطراف الحديث مع أمها حول موضوع زواجها من منصور في أيام الشباب، دون أي تدخل من السارد: "راح من كان مخه يزن بلدا، سأكسر عنقك إن اعوججت، لو تقدم هذا العريس لك فسأقول له لا. ولن أقول مثل أبيك "أهلا وسهلا" لماذا التمسك بشخص لا عمل له؟ إنه يعمل يا أمي مساعدا لسائق، قولي صبيا، في الخامسة والعشرين ويتقاضى خمسين قرشا في اليوم، يا أمل. كان أبوك تاجر ميفاتورة، يلعب بالآلاف لعبا. لا أريد غيره يا أمي ولو سنخرج من بولاق ونبني بيتا فوق جبل المقطم، أحبه يا أمي، ألا تعرفين الحب؟"[3]

يتخاطب والد مروان ووالدته عبر هذا الحوار الخارجي الحر بشأن مستقبل ابنهما، بعيدا عن تدخلات الروائي، فيعبر كل طرف منهما عن ذاته وآماله مباشرة:

- "الولد اسم الله عليه، قوي ساعده ويمكنه حمل نيشان.
- يطول عمرك يا أبا مروان حتى تراه قائد فرقة.

---

[1] الرواية ص 69- 70

[2] الرواية، ص136.

[3] الرواية، ص 217.

- لماذا يا مروان توسع خطواتك لأمام دائما أثناء السير؟
- أشعر دائما يا أمي أنني نسيت شيئا يجب علي أن أفعله.
- يا ولدي بدري عليك هذا الكلام، وكأن يد الرحمان سوتك أكبر من عمر الثماني سنوات
- يا ولد
- نعم يا أبي.
- أمك تقول عنك كلاما يخزى منه الصبيان، فلماذا لا تعبط فيها وتبوسها بعدما تمنت لك أن تصبح قائد فرقة، سيعطونك التحية العسكرية مثل مونتجمري، استعداد، سلاح، اضرب".[1]

وفي هذا المشهد حوار خارجي مباشر:

- "علي أن أقتنع بعمر عشته عريضا، وإن لم أستطع أن أجعله طويلا.
- هل سيقدر لي أن أعيش انتصارات العرب.
- وهل للعرب انتصارات؟
- نعم يا ولد، صوت الأستاذ سليم، لدي عاطفة صادقة في رؤية ذلك. انتصار واحد أملي به عيني قبل أن أموت.
- ماذا تقول يا ولد؟
- أقول ما سمعت يا أبي.
- يا مروان بدري عليك الموت يا ولدي.
- أنا ميت يا أمي منذ تركت فلسطين.
- عد يا مروان إلى حياتك، فقد عدت مرات كثيرة من قبل، هل نسيت؟ [2]

الحوار غير المباشر:

يتدخل السارد في الحوار إما بإدراجه للفعل قال، رد، أجاب، صرخ... مقدما للشخصية المتحدثة عن طريق المعلنات سابقة الذكر، وقد يتدخل بشكل أوسع موضحا حالة القائل بوصف موجز أو مطول نوعا ما، وقد يكون هذا الوصف ماديا أو معنويا، ومن أمثلة هذا النوع:

- " هذه الأكياس الشفافة لن تمنع عنك الأمطار عندما تدخل الشتاء "، قال أبي للشيخ الذي كان منشغلا في إفراغ كيس صغير من بيضتين مسلوقتين وأخذ يقيسه في رأسه، ولما أعجب بحبكته تركه ولم يخلعه،

---

[1] الرواية، ص243.

[2] الرواية، ص 248.

اقتربت منه وأنا أتأمل شعره الأبيض الدخاني داخل الكيس، كأنه وضع فوق رأسه لبدة من سحاب، يميل أبي فمه بالقرب من الشيخ:

- لماذا لا تترك كرتونتك هذه وتعمل معنا في دكان؟ لا يوجد إلا أنا والولد عبد الله.
- أسند كوعه على حافة قاربه الكرتوني فمال أحد أضلاعه بسهولة: وما الذي سيغريني في دكان خياط؟ ليته كان بقالة.
- نعم يا شيخ عبد الرحمان.
- قال وهو يتحسس لفافة الفطيرة: بسببك فقط لم أشد الرحال إلى شارع آخر حتى الآن، فالأرض يرحل عنها لكنها لا ترحل.
- هذه الشمس لا تتناسب مع شهر أكتوبر، حامية وتذكرني بالخزان[1]".

في الحوار السابق نلاحظ تدخل السارد بوصفه للشخصية التي يحين دورها في الحوار مثل قوله: "قال أبي للشيخ الذي كان منشغلا... فمه بالقرب من الشيخ، فضلا عن لجوئه إلى معلنات القول: قال، وكذا الإشارة " " و؟ و:.

وفي نموذج ثان ينقل إلينا السارد الحوار الذي كان موضوعه المفاوضات بين الرجال الثلاثة وأبي الخيزران:

- قال رابعنا: عن طريق وعبر سيارتي فقط، ستصلون إلى الكويت بسلام، ثم تغرقون في الخير بعد ذلك.
- كان يردد مثل هذه الكلمات كلما فتح فمه.
- قفز حول حجر واحد يخطب فينا: أنا أحسن سائق للسيارات الكبيرة يمكنكم أن تعثروا عليه.
- أنت تعرف يا أبا الخيزران، الشمس تتضاعف درجة حرارتها في الصحراء، فهل درست الطريق جيدا؟
- عندما سألته أخذته العزة، نزل من فوق الحجر واقترب مني واضعا يده في جيبه، ابتسم بركن فمه ثم ضحك:
- درست؟ كلمة تصلح للتلاميذ، لا تخف يا مروان، قيادة المصفحات لعبتي"[2].

ويتناوب الدور على الحوار في المقطع الآتي بين مروان ومريم، وأثناءه نجد توضيحات وأوصاف تتخلل كلام الطرفين، مما يجعل القارئ يشكل صورة وانطباعا حول المقروء والشخوص:

- لماذا لم تذهب مع أبي ؟
- لم يطلب مني أن أذهب معه.
- وعلا صوتها بشكل ملحوظ:

---

[1] الرواية، ص ص11-12.

[2] الرواية، ص ص18-19.

- كنت ستصبح سندا له، يمكن لِاثنين أن يهربا من الأسر، أما شخص واحد فمستحيل، حاولت أن أكون هادئا.
- وما ذنبي يا مريم ؟
- عندما ارتفع صوتي قليلا اندفعت كالطوفان:
- أنت مسالم أكثر من اللازم، الشخص المسالم شخص ميت، هل تفهم ؟
- تركت حريرتها نهائيا، ظلت تضرب صدري بقبضتيها حتى انفكت عقدة شالها الأسود ووقع على الأرض:
- أنت لا تفهم، أنت غبي، الحياة لا تحتاج إلى أمثالك.
- عاودت النظر في نفسي للتأكد من ودوي، دسست رأسي بين ركبتي، ونظرت إلى نعلي، كيف نجوت من الصحراء، كيف أقنعت نفسي بأن ما يحدث لي ليس حلما، مشروع قتيل هارب، أنا.
- انتبهت من سرحاني عندما لمحت قدمين تقتربان مني، رفعت رأسي، فرأيت ملامح مريم تستدعي ابتسامة:
- أنا آسفة، لم أكن أعرف أن داخلي كل هذا الشر، اقبل اعذاري يا مروان"[1].

يطالعنا كذلك الحوار غير المباشر في الرواية بين مروان والريس زكريا، حين راح الشاب الفلسطيني يتوضح من قائده الجديد ما يتعلق بالرحلة وحتى حياته الشخصية:

- هل تذهب إلى مثل هذه الأشغال كثيرا؟
- أنزل الزجاجة الصغيرة من فمه:
- حسب المعلوم، الفلوس هي التي تحدد مشاعري تجاه كل شيء، لا يتسبب في دب الإنسان على بوزه إلا شيئان، الفلوس والنساء، نجمع الأولى لنضيعها على الثانية، هي الحياة ولن تتغير، عندما تصبح على مشارف الخمسين مثل محسوبك.... يضرب صدره بقبضته.
- نظرت إلى الطريق، ثم ما لبثت أن عدت مرة أخرى أسأل قائدي الجديد:
- وهل ستتقاضى مثلي خمسين جنيها من هذه الشغلانة ؟
- ضحك الريس وأخذ يضرب مقود السيارة ببطء بيده:
- يبدو أنك بعيد عن اللف والدوران، ولذلك فسأقول لك الحقيقة وأرجو ألا تغضب، لقد أنفقت على هذا المشوار بمئتي جنيه، وذلك خلافا عن البنزين، هم من يحتاجونني ومن يرد الرطب يهز النخيل، لا أفعل ذلك لوجه الله طبعا، فأنا آخر شخص في الدنيا يمكن أن يفكر بهذه الطريقة أنا لا أساعد إلا نفسي.
- كان طوال الطريق يبتسم، يستبق كل ما يحدث بالسخرية منه مقدما:

---

[1] الرواية، ص ص107-108.

- جمع الفلوس ورميها في أحضان النساء ليس له نهاية، فهو متعة في حد ذاته، لذلك قررت العمل بالتجارة، الكلام فيها يتحول إلى جنيهات في لمح البصر.
- هل أنت متزوج يا عم زكريا؟
- كنت، تزوجت ولم أجد في هذا المشروع أي فائدة، كل ما فعله أنه قتل بداخلي أشياء كانت جميلة " [1].

وفي نهاية الرواية ورد الحوار الخارجي غير المباشر الآتي:

- هل ستسير على نهج جمال عبد الناصر أم أنور السادات ؟ فرد بصوت بالغ الحماسة والحيوية:
- My name is Hosni Mubark
- طق سؤال في رأسي وجهته لأبي هذه المرة:
- توقفت يده عن لف الأقمشة المقصوصة وربطها بالدوبارة.
- هذا الراديو خطر على من هم في مثل سنك يا عبد الله.
- ما معنى ترزي القوانين يا أبي، ولماذا دخلت مهنتنا إلى الراديو؟
- لم يرد أبي وفتح الرجل المسن فمه كشراعة، أما الشيخ مروان فابتسم ولوح بيده"[2].

الحوار المسرود:

يورد السارد في هذا النوع من الشخصيات في سرده، ناقلا إلينا الحوار بينها بلغتها الخاصة، مقصيا بذلك الشخوص المتحاورة من الإدلاء بأفكارها بطريقتها، وإنما يطبعها الروائي وفق رؤيته وثقافته ومستواه.

والجدير بالذكر ها هنا أن هذا النوع يجعل زمن السرد أقصر من زمن القصة.

وقد يتكفل بعملية سرد حوار إحدى الشخصيات كما هو في النموذج الآتي: " دائما يا ودلي الشرط أخو الرضا، وقد قلت للحاج سليم الكويتي أنني سأتحمل البنزين وثمن ما يتعلق من قطع الغيار أثناء تواجدي في مصر، ومقابل ذلك سأشغل السيارة في بعض الأعمال البسيطة بالقرب من بيتي، ابتسم الحاج سليم وقال لي: أنت رجل محترم يا منصور، وعندما سألته عن سبب كلامه هذا، قال إن أغلب السائقين يفعلون ذلك، لكنهم لا يقولون"[3].

---

[1] الرواية، ص ص150-151.

[2] الرواية، ص 334.

[3] الرواية، ص 81.

وفي نموذج آخر يتحدث مروان عما كان يحكيه له العم منصور قائلا: "غير الموضوع بسرعة وأخذ يحدثني عن الرجل الذي دلّه على طريق شركة الدخان، كان تاجرا من السويس، تعلق بالصحراء ذات مرة، فعل معه مثلما فعل معي، فحمل الرجل الجميل له وجعله يرتزق في أوقات الفراغ " [1].

ونجد مريم في هذا الحوار المسرود تتكفل بإيراد كلام الحاج سليم الكويتي على لسانها قائلة: "كنت سأصدق ذلك الاحتمال لولا اتصال جاء في صباح اليوم في تيليفون أدهم البقال، كان الحاج سليم الكويتي يسأل نفسه عن أبي، قال إنه لم يصل إلى الكويت ولا الأردن معنى ذلك أنه لم يخرج من سيناء منذ سبعة أيام"[2].

يورد مروان ما قاله له الريس زكريا في طيات كلامه، فيقول: "رحلة لمدة ثلاثة أيام بالقرب من سيناء، قال الريس زكريا إننا سنورد بضاعة لأماكن محددة هو يعرفها جيدا ثم نعود، وسوف نسأل عن عم منصور البدو وأصحاب الشاحنات على الطريق، ولو استدعى الأمر فسوف أسأل المقاتلين الليليين وقطاع الطرق، قال لي الريس زكريا إنه لا خطر في هذه الرحلة، فهو يعرف التجار..."[3].

وفي المقطع الآتي يسرد مروان ما كان سيقوله أستاذه سليم وأبوه على لسانه قائلا: "الأرض يرحل عنها لكنها لا ترحل، باتت مقولة الأستاذ سليم سخيفة، بهتت وخف بريقها، لقد قال أبي إن الحياة أمر عجيب وقال أيضا إنه يريد أن يستقر في شيخوخته، لا أن يجد نفسه مجبرا على إطعام كل تلك الأفواه... قال بعظمة لسانه راح زكريا ضاعت أخباره، ويقصد الجنيهات التي كان يرسلها أخي لإطعامي وإخوتي"[4].

جرد مروان في هذا المقطع ما قاله أبوه من نبرة صوته، ومن مستواه وثقافته وانفعالاته، كما اختصر كلامه ما جعل الزمن السردي أقل من زمن القصة.

وهو ما نجده كذلك في المشهد الحواري الآتي الذي تسرده الأم على لسان ابنها زكريا، تقول: " قال أخوك سأسافر شهرين فقط يا أمي، البصرة قريبة وبعدها ستنامون فوق ريش النعام، وتغرقون في الخير، فالمدرسة أصبحت فجأة سخيفة ولا يقال فيها كلام مفيد، ولابد أن أغوص في الحياة العملية مع من غاص، سأصرف على مروان حتى يصبح طبيبا، ... أنا عند مركز الحدود العراقي، أصحبت في بغداد..."[5].

---

[1] الرواية، ص 83.

[2] الرواية، ص 106.

[3] الرواية، ص 138.

[4] الرواية، ص 182.

[5] الرواية، ص ص 182-183.

كما يورد مروان كلام أبيه في سرده قائلا: قال ابي أن رحمة ربنا كانت واسعة بجدي سعيد، فقد مات قبل ليلة واحدة من نكبة ثمانية وأربعين، خطفه الطائر الأسود في الوقت المناسب، أنقذ الله شيخوخته قبل أن يلحق به ذلك العار، هل كان أبي يقصد عار الهزيمة أم عار الحياة؟ إذا متّ وهاجموا فلسطين أيقظوني، قال لي أبي ذات حصاد زيتوني"[1].

كذا نجد العبد مشعل يتحدث على لسان سيده عمران مخاطبا مروان: "تأملك سيدي، وقال هذا الشأن مصاب المنجلي"[2].

وينقل إلينا الرجل الذي أقل مروان وصية سيده عمرنا: "ساعدني الرجل على النزول، ثم أخرج من عمامته عشرة جنيهات ومدها في وجهي"، الريس عمران أوصاني بذلك" [3].

وتسرد مريم ما قاله لها خلدون عندا هددها بعد رفضها العودة إلى ابنه أمير تقول: هددني خلدون، لا بد أن تعودي لأمير، لم يصدق أنني أصبحت امرأة متزوجة قال لي إن كل رجالك ذهبوا ولن يعودوا، بصقت في وجهه، فصفعني، وقال أعدك يا بنت منصور لو رأيت هذا الولد الفلسطيني في الطريق فسوف أقتله"[4]، فأوجزت مريم الحوار الذي جمعها بخلدون ما جعل كلامها مكثفا ومركزا، حيث استغرق الحوار زمنا أقل من زمن القصة.

3- التواتر الزمني في رواية "رجال غسان كنفاني":

أ - السرد المفرد:

ويسمى التواتر التفردي، ويروي السرد مرة واحدة ما وقع في القصة مرة واحدة، أي يتساوى عدد المنطوق السردي مع عدد الحدث المسرود، ويسميه جيرار جينيت "بالحكاية التفردية"، إذ لا يقوم هذا النوع على التكرار بين القصة والخطاب " [5].

ونجد مثالا على هذا النمط في قول الفتى عبد الله: "شمس الخريف حامية هذا الصباح، خلعت طاقيتي وكبستها في رأسه، كان منظرها مضحكا وأطراف الكيس الشفاف تتدلى من تحتها وتغطي أذنيه، ابتسم الشيخ عبد الرحمان، نزع الكيس من تحت الطاقية فتمزق وطار، أبقى فقط على هديتي، كانت أصغر

---

(1) الرواية، ص 185.

(2) الرواية، ص 192.

(3) الرواية، ص 199.

(4) الرواية، ص 212.

(5) ينظر: جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص 130.

من رأسه، فبان من تحتها شعره الأبيض الطويل"[1]، لقد ذكر عبد الله هذا الموقف الذي جمعه بالشيخ مروان مرة واحدة وقد حدث ذلك في القصة كذلك مرة واحدة ما جعل منه سردا مفردا.

وفي المقطع الآتي كذلك نجد السرد المفرد في خضم حكي مروان عن المواجهة التي جمعته أبي الخيزران بعد نجاة الأول من الموت، فيقول عن ذلك لمرة واحدة: "أعطاني ساعتي ونقود رفيقي بدافع الجبن، كان يريد فقط أن يهرب بجلده، لقد عطّلت عودتي للحياة سريان الدم في دماغه، فقد أبو الخيزران كل الكلام دفعة واحدة، ومد يده يطلب المساعدة، اقتربت منه بحرص، ما إن تلاقت يدانا حتى جذبني بكل قوته ليحتل مكاني ويجعلني أحتل مكانه" [2].

يأتي العم منصور على ذكر حادثة أسره في طريقه إلى الكويت، حيث وقع ذلك مرة واحدة وأورده في السرد مرة واحدة لا غير، يقول: "عندما عبرت الجبل فاحت رائحة اليود وهواء البحر، عصفت الرمال وغطت المساحة التي كنت أسير فيها، ملئت عيني بحفنة غبار دقيق، رأيت ثلاثة رجال قطعوا الطريق، كنت متكئا على المقود، جروني من ياقتي خارج السيارة، فيما ألصق أحدهم على وجهي بصخرة في منتصف الطريق، لم يكن يعرف سوى كلمة واحدة ظل يصرخ بها 'فاكن، فاكن' أخذ يرددها بعصبية بن لحظة وأخرى، فتشوا السيارة، أخذوا المحفظة ورموا كيس التمر فتبعثرت حباته فوق الرمل، أما زجاجة الموتولوف... "[3].

وفي النموذج الموالي سرد لحدث عودة العم منصور إلى البيت، وهو ما ذكر مرة واحدة، كما أن قوعه لم يتجاوز المرة الواحدة، يقول السارد على لسان مروان: "في الموعد المتفق عليه رن الجرس، رأت ماما أمل الباب مفتوحا فدخلت أولا، كان العم منصور يقف بالخارج، وسمع صوت عصا ترتطم بالبلاط، الصوت حاد ومنتظم، دخل العم منصور وقد تغيرت هيئته تماما، تضاعف وزنه وطالت لحيته، كان يسند تحت إبطه مثلثا خشبيا"[4].

ويأتي في النموذج الآتي ذكر مروان التقاءه بغريمه أمير، إذ ذكر لك مرة واحدة في المبنى بالموازاة مع وقوعه مرة واحدة في المتن، ما يعني عدم حدوث التكرار، قال: "عندما وقفت قرب لبيت اعترض طريقي شاب أكبر مني قليلا، كان يراقبني حين أتحرك يمينا أو يسارا، يرتدي ملابس الموضة ويطوق عنه بسلسلة

---

[1] الرواية، ص 12.

[2] الرواية، ص 27.

[3] الرواية، ص 258.

[4] الرواية، ص 256.

كبيرة الحلقات، وفي يده جنزير ينتهي طرفه الأخر في عنق كلب من سلالة متوحشة"[1]، ذكر مروان هذا الحدث وأغرقه في الوصف ليمنح القارئ صورة واضحة عن هيئة الشاب الطائش أمير.

تذكر مريم في خضم السرد حادثة تهديد خلدون لها وإقدامه على حرق بيت أبيها، هذا الحدث وقع مرة واحدة وسرد مرة واحدة، هذا السرد ورد في صفحة تقريبا، قالت: "هددني خلدون، لا بد أن تعودي لأمير، لم يصدق أنني أصبحت امرأة متزوجة، قال لي إن كل رجالك ذهبوا ولو رأيت هذا الولد الفلسطيني في الطريق فسوف أقتله، في الليلة نفسها صحوت على صهد يخرج من أصابع قدمي ولا أستطيع التنفس، استيقظت فرأيت الدجاجات هائجة عند الباب، عدت إلى الداخل أتخبط وحيدة والاختيارات أكبر من استيعابي، استأنفت الجري، تجمع الجيران بالجرادل والحلل والمقشات، لكن مجهوداتهم فشلت في إخماد الحريق، أخرجوا ما طالته أيديهم، اكوام سواء متفحمة لا تنفع في شيء، وسط الزحام وجدت أمامي ماما أمل، في ملاءة سرير درتني، عبرت في الطريق وأخذت تقول: "لا تقلقي، لا تقلقي، لفتني طبقة فوق الأخرى حتى انعزلت عن الدنيا، لم أنس منظر البيت الذي إحمر أمامي ثم إسود، فغابت عنه كل المعالم التي أعرفها"[2]. سردت مريم تفاصيل الحريق المهول الذي أتى على بيت أبيها وكاد ينتهي وجودها هي ورضيعها لولا لطف الله ومساعدة الناس وماما أمل لها.

كما يورد مروان حدثا وقع مرة لا غير، إذ لم يتكرر على مستوى الحكاية، وكذا ذكر مرة واحدة في الخطاب، حيث استغرق هذا الحدث في السرد ما يقارب نصف صفحة امتزج في السرد بالوصف، فقد تقصّد الروائي أن يؤدي الوظيفة الوصفية، كذلك يقول مروان: "وأرى أمامي المسرح الروماني، يوم أن نصبوا خيمة في البهو ليقدموا العرض التمثيلي في عام 1960 كنت في الثانية عشرة، ألبسوني بدلة واسعة تاه فيها جسدي الضئيل، وبربطة من قش، وقالوا لي ستلعب دور جنرال إنجليزي، لزقوا لي شاربا وضعوا في حزام بنطلوني مسدسا من خشب مدهونا بالورنيش، لا أذكر دوري وماذا كنت أقول، جملة واحدة فقط علقت في ذهني وتمردت على النسيان 'لا تتجمعوا هكذا، تفرقوا، تفرقوا، فيهيج الأطفال الملزوق لهم شوارب الكرتون"[3].

وفي المقطع الآتي نموذج آخر لسرد مفرد، إذ يورد الريس زكريا حدث وفاة أبيه، وبطبيعة الحال هذا الحدث لا يقع أكثر من مرة، يقول: ذات صيف جاءنا رجل غريب في ملابس قسيس، قال لأمي جبر الشلقامي، تعيشي أنت يا ست، وأخذنا جريا ونحن حفاة لنرى أبي ممددا في مستوصف طبي لكنسية، همس

---

(1) الرواية، ص 112.

(2) الرواية، ص 212-213.

(3) الرواية، ص 149.

القس في دائرة شكلتها رؤوسنا، طب ساكت في الشارع، وكنا أقرب إليه من أي مكان، شدوا حيلكم يا أولادي، شدي حيلك يا ست"[1].

لم يأت السارد على ذكر هذا الحدث مرة أخرى نظرا لعدم تأثيره في سيرورة القصة وتنامي أحداثها، بل عمل على تقديم الجانب الإخباري حول الوفاة.

ب – السرد المفرد المكرر:

يسرد الفتى عبد الله الحدث الآتي أكثر من مرة وبالمقابل نجد هذا الحدث يقع في القصة أكثر من مرة: " كانت أسراب طائرات صغيرة تطوف فوق رؤوسنا، تتبعها ذيول من دخان أبيض تتسلل بين السحب وترسم خطوط ثعبانية، ثم تتحول إلى بقع بيضاء وتتلاشى " [2] يذكر مروان الحدث الذي وقع مرة أخرى في السرد ثانية قائلا: "عادت الطائرات الصغيرة التي ترسم ذيولا من دخان تعبر الأفق فوق رؤوسنا، والعيال يجرون في الشارع ويهللون، لا ينزل الشيخ عينيه عن السماء إلا عندما تختفي الطائرات، فينتظر أن يبدأ سرب جديد في العبور، لكن سربا آخر لم يعبر" [3].

ويتطرق السرد لأكثر من مرة إلى ذكر مراقبة ماما أمل للعم منصور والإشارة إليه دون أن يعيرها الأخير أدنى اهتمام، يقول مروان: "وقف يتلفت في البعيد، كانت امرأة في عباءة سوداء تشير إليه، تجاهلها وأكمل الطريق"[4].

يحدث الأمر ذاته مرة أخرى، فيأتي ذكره مجددا في السرد قائلا: "كانت المرأة نفسها التي أشارت إليه من قبل، ملفوفة في عباءة سوداء، تبين ذراعها الوردية لتشير بها فقط، تقترب منا كأنها تسير في حلم، تقف أمامنا تماما، رأسها لا يظهر منه إلا عينان مكحولتان، نظرتها متأنقة وفيها أبهة الهوانم، لا أعرف لماذا لا يبادلها العم منصور هذه الإشارات"[5].

ويذكر حدث قدوم هذه المرأة مجددا في السرد نظرا لتكرر وقوعه، يقول: "رفع العم منصور ذقنه عن ركبتيه، ارتبك عندما لمح المرأة ذات العباءة السوداء تظهر مرة أخرى عند أول الشارع، تشير إليه من بعيد، عند آخر نقطة قبل منعطف يخفيها بالكامل، تحسس مداسه بقدمه دون أن ينظر إلى أسفل، تجاهل تصرفات

---

(1) الرواية، ص 156.

(2) الرواية، ص 13.

(3) الرواية، ص 15.

(4) الرواية، ص 56.

(5) الرواية، ص 88.

المرأة تماما، تظاهر بالانشغال في موضوع آخر"[1]، عمل هذا التكرار على خلق الحيرة لدى القارئ عن هوية هذه المرأة التي تكرر ظهورها في غموض تام، خاصة عندما قرن ذلك كل مرة بتجاهل العم منصور لها وارتباكه لرؤيتها، مما يحفز القارئ على قراءة المزيد لفك هذ اللغز.

كذا يأتي السارد على ذكر هذا الحدث باعتبار وقوعه مجددا، قال: "وقف قليلا أمام السيارة، لمح المرأة صاحبة العباءة السوداء تقف في غبشة الفجر، كما يمكن أن يرى شخصا في حلم وكالعادة لم يولها أي اهتمام"[2].

يرفع العادلي هنا من تشويق الأحداث، بمضاعفة جرعة الغموض الذي يكتنف حضور هذه المرأة التي لم يكشف السارد أي شيء عن هويتها وعلاقتها بالعم منصور، والداعي إلى تجاهله الدائم لها.

وتتعدد المرات التي ذكر فيها مروان ما اعتاد على فعله من ضرب الحجارة ببوز حذائه، في كل مرة يشعر فيها بالضيق أو الضياع، يقول: "قذفت كل ما قابلني ببوز حذائي"[3]، وفي الصدد ذاته يقول بعبارة مشابهة لسابقتها: "ابتعدت عن البيت وأثناء قذفي الحصى على الأسفلت ببوز حذائي بدأت أشك في مقولة الأستاذ سليم، الأرض يرحل عنها لكنها لا ترحل"[4].

أضافت العبارة الثانية إلى علم القارئ أن ما يفعله مروان بقذف الحصى ببوز حذائه يصاحبه التفكير فيما كان من المسلمات في اعتباره، وإجراء التحاليل فيما عاشه ويعيشه، وفي مقطع آخر يعيد ذكر الحدث الذي يعاود الوقوع مجددا، يقول: "كنت أقذف الحصى على الأسفلت ببوز حذائي، كل حصاة تبتعد وتتوه تحت ضوء الشمس تأخذ معها فكرة وتصنع فراغا في رأسي، حتى يمكنني استقبال أفكار جديدة"[5]، يتضح أكثر الهدف من إقدام مروان على هذا الفعل، إذ يرى فيه تنفيسا وتفريغا لما لا يستحب من الأفكار، وفي العبارة الآتية يصوغ الحدث ذاته في قالب مشابه: "عدت إلى هوايتي التي لا أمل منها، قذف الحصى ببوز حذائي طوال الطريق، عالمي الصغير الذي يحتويني ويجعلني أعبر عن غضبي دون أن يعرف أحد"[6]، يضيف هذا المقطع إلى القارئ معلومة أخرى عن هذه العادة التي تحولت بالنسبة لمروان إلى هواية، بل أكثر، هي عالمه ووسيلته يتخلص بها من غضبه.

---

(1) الرواية، ص 90.

(2) الرواية، ص 95.

(3) الرواية، ص 28.

(4) الرواية، ص 96.

(5) الرواية، ص 114.

(6) الرواية، ص 200.

كما كرر السارد قذف مروان للحصى ببوز حذائه مرة أخرى لتكرر قيامه بذلك في المتن، إذ نجده يقول: "قذف الحصى ببوز الحذاء أصبح لعبتي"[1]، فالعادة أصبحت هواية من ثم صارت لعبة يستمتع بها، تتحول اللعبة إلى إدمان، الشاب الفلسطيني لا يفتأ يكرر ذلك كلما تكرر قذفه للحصى يقول: "تراودني هوايتي التي أدمنتها عبر السنوات، ببوز حذائي أقذف الحصى لأبعد مسافة ممكنة"[2]، يقول أيضا: "وعندما لاحظت انتباه المارة لي عدت إلى الرمي المنتظم، أقذف الحصى ببوز حذائي"[3].

ذكر الحدث المتكرر حمل المزيد من التفاصيل، علاوة على التأكيد والإلحاح على قذف الحصى ببوز الحذاء، كونه هاما بالنسبة للشاب الفلسطيني.

ج – السرد المكرر:

يذكر الحدث الذي وقع مرات عديدة في السرد مرة واحدة، فيحدث التكرار على مستوى المتن لا المبنى، وهو المسمى بالسرد التكراري.

نجد نموذجا لهذا النمط في المقطع الآتي، يخبر من خلاله مروان عن المغامرة التي كانت ستقودهم إلى الكويت والتي انتهت بمأساة موت رفيقيه، يقول: "وافقنا على خوض المغامرة مع ذلك النحيف المجنون، ثم غصنا جميعا في سكون تام، الصحراء أمامنا وأبو الخيزران خلفنا بشكل ما، أصبح رجل الرحلة، فتح لنا الخزان الذي تحمله السيارة فوق ظهرها، انزلقنا واحدا بعد آخر، أغلق علينا الباب وسمعنا صوت قدميه "[4].

يعود السارد إلى ذكر هذا الحدث المحوري مجددا رغم وقوعه مرة واحدة، إذ يقول بصيغة أخرى: "ورسم لنا أبو الخيزران خطة الهروب كاملة... ويهدد أبا قيس بإلغاء الصفقة، وأقول له يا عم الشرط أخو الرضا... ونعود لرسم الخطط من جديد"[5]، فالحدث وقع في القصة مرة واحدة إلا أن ملفوظه تعدد، وكذا أدرج الحدث ذاته لمرات عديدة من بينها حين قال: "الذكريات لا تعمر الجيوب، هكذا كان يكرر أبو الخيزران، وكان يقول أيضا هل تتصورون؟ هذه الكيلومترات أشبهها بالصراط الذي وعد الله خلقه أن يسيروا عليه بل أن يجري توزيعهم بين الجنة والنار"[6]. ويدرج الروائي الحدث ذاته في ملفوظ آخر حيث قال: "...

---

(1) الرواية، ص 233.

(2) الرواية، ص 243.

(3) الرواية، ص 245.

(4) الرواية، ص 20.

(5) الرواية، ص 43-44.

(6) الرواية، ص 52.

وإلى أين سيوصلنا؟ حتى طريق الهجرة، وراء ساعتين أو ثلاث ساعات فقط، أبو الخيزران ذاك يلعن أبوك، يلعن أصلك"[1].

وفي محطة سردية أخرى يكرر هذا الحدث في المبنى قائلا: "قاد أبو الخيزران سيارته الكبيرة حين هبط الليل، متجها إلى خارج المدينة النائمة، الأضواء الشاحبة ترتعش على طوال الطريق، وكان يعرف أن هذه الأعمدة التي تنسحب أمام شباك سيارته سوف تنتهي بعد قليل... انحرف أبو الخيزران بسيارته عن طريق الاسفلت، ومضى يتدرج في طريق رملي إلى داخل الصحراء، لقد قرر في قراره منذ الظهيرة على أن يدفننا واحدا واحدا في ثلاثة قبور، ثلاثة قبور ونحن كنا ثلاثة"[2].

فالواضح مدى الأهمية التي يكتسيها الحدث بالنسبة للسارد والرواية، وهذا ما جعل التكرار ضرورة قصد الإلحاح والتأكيد عليه، كونه يمثل البذرة التي انبثقت منها الأحداث الموالية، بالإضافة إلى بيان الأثر النفسي الذي خلّفه هذا الحدث في شخصية مروان، إذ كان يذكره في الوعي علاوة على اللاوعي، فنوّع السارد في صيغ سرده، ما جعل منه سردا مكررا/تواترا تكراريا.

وكنموذج آخر عن نمط السرد المكرر، يورد الروائي على لسان مروان حادثة اشتراكه مع والده في إطلاق الرصاصة الوحيدة من المرتينة: "هل تتذكر يا مروان؟ يوم أن استعار المرتينة من الريس حامد، اشتركت أنت وهو في إطلاق رصاصة واحدة، خلعت الفارغ عن جذع الزيتونة..."[3]، فالمرتينة ليست ملكا لوالد مروان حتى، بل استعارها، كرمز لعدم امتلاك الفلسطيني للسلاح على الأقل ليواجه عدوه، فضلا عن كون الرصاصة وحيدة لم تعقبها غيرها، دلالة على الجبن الذي سيطر على الوالد كرمز للعديد من الفلسطينيين الخاضعين أمام القوة الصهيونية، ثم إن هذه الرصاصة الوحيدة وجهت نحو شجرة زيتون حتى بين والد مروان أن الغاية من ذلك إثقالها بالحديد لتعويدها على تحمل الألم.

نجد هذا الحدث يذكر لأكثر من مرة مع أنه وقع مرة واحدة، إذ يقول: "بعد أن انصرف حامد صاحب السلاح نادى عليّ أبي، خذ يا مروان، نعم يا أبي، ضع يدك على الزناد، هذا المكان مخصص لأصابع الرجال، ولكني لم أكمل عشر سنوات يا أبي... وأضع إصبعي في دائرة الموت، ويضع أبي اصبعه كدعامة فوق الإصبع الصغيرة، هوب، تنطلق الرصاصة من المرتينة فترشق في جذع زيتونة"[4].

---

(1) الرواية، ص 187.

(2) الرواية، ص 250.

(3) الرواية، ص 32.

(4) الرواية، ص 99.

وذكر الحدث ذاته مرة أخرى في قول أبي مروان: "ويرد عليّ، وماذا تفعل مرتينة لم تطلق غير رصاصة واحدة، هل تعلم يا مروان بأن لديهم مدافع تدك قرية كل يوم"[1]، يبرر الأب هنا جبنه الذي لطالما لامه عنه ابنه مروان، خاصة مع وجود مرتينة، مبينا شساعة الفرق بين سلاحه وسلاح العدو الصهيوني أي عدم تكافؤ القوى.

وحول الحادثة ذاتها يقول السارد مجددا على لسان مروان: "رأيت عند آخر درجة الكاميرا اليابانية الرخيصة التي اشتراها أبي مستعملة... والمرتينة التي لم تطلق إلا رصاصة واحدة على جذع الزيتونة، عندما قال صاحبها، لا تظن أن هذه هي التي ستجعل من الأسود أسودا ومن الكلاب كلابا"[2]، تم التأكيد من خلال التكرار على هذا الحدث وأنه يمثل تجربة فريدة من نوعها بالنسبة لطفل في سن لا يعرف السلاح ولا كيفية استخدامه، ما جعل اطلاقه لهذه الرصاصة حدثا حفر في كيانه.

د – السرد المؤلف:

يحتل هذا النمط مكانة هامة، إذ يوظف لبيان وإبراز المرجعية للحدث لأجل تقديم الجانب الإخباري والمعلوماتي حول الحدث أو الشخصية، أي تأطير الحدث والشخوص وإبراز الامتداد الزمني أو الثبات أو الاستقرار أو المداومة لوقائع متواترة [3]، فيكون شكلا للواجهة الخلفية «L'arrière-plan» للنص الروائي، وليس غريبا أن يتقصد هذا النمط الوظيفة الوصفية.

ونجد السرد المؤلف في المقطع الآتي: "كانت الشمس تأكل رأس أبي عندما يخرج لشراء البضاعة، يعود لاهثا وهو يحمل أثواب القماش وبكرات الخيط"[4]، فالحدث هنا تكرر عدة مرات وفي المقابل تم ذكره مرة واحدة في السرد، فبالمقارنة بين التكرارين نجد تكرارا أكثر من مرة في القصة في حين ذكر الحدث مرة واحدة في الخطاب.

يذكر مروان لمرة واحدة ما قاله والده لعدة مرات، ما جعل أحادية السرد يقابلها وقوع الحدث عدة مرات: "فقد سمعت أبي كثيرا يقول، عندما يتوغل الظلام ويحن الليل يكثر قطاع الطرق وحاملو القنابل، وينتشر في الصحراء المقاتلون الليليون"[5].

---

(1) الرواية، ص 312.

(2) الرواية، ص 141.

(3) ينظر: علوط محمد، **التواتر السردي في الخطاب الروائي**، مجلة الكرمل، ع 28، فلسطين، 1988، ص 97.

(4) الرواية، ص 09.

(5) الرواية، ص 29.

يسرد مروان في هذا المقطع حدثا تكرر وقوعه في القصة مرارا وتكرارا، لكن ورد ذكره لمرة واحدة فقط في الملفوظ: "أيام طويلة وأمي تجلس لتستمع إلى السيد فيلبس، كان يتكلم كأنه أصبح واحدا من العائلة وترد عليه أمي أحيانا وكأنه واحد من العائلة أيضا"[1].

في المقطع السابق تم إدماج الأحداث المتشابهة التي وقعت عدة مرات من خلال قول مروان 'أيام طويلة' لتذكر مرة واحدة لا غير.

وكنموذج آخر عن هذا النمط السردي ما ذكره والد مروان عما يفعله المقاتلون الليليون في الصحراء باستمرار، إلا أننا نجده قد أورد ذلك في السرد مرة واحدة: "فقد سمعت أبي يقول، عندما يتوغل الظلام ويجن الليل يكثر قطاع الطرق وحاملو القنابل، وينتشر في الصحراء المقاتلون الليليون، كائنات تقف بين الحقائق والخيالات فبعد أن يفجروا هدفهم يتحولون إلى أشباح، يقتسمون الغنائم بين بندقية عثمانية ومرتينة فرنسية، يتكلمون بهدوء عن البارود والقنابل والأشلاء، وكأن القتل فعل اعتيادي، بل ومطلوب لتستمر الحياة"[2].

تم من خلال هذا السرد المؤلف دمج الأحداث المتشابهة التي تحدث كل ليلة في الصحراء وذكرت في المبني تفاديا لتكرار الجمل، وهذا ما أسهم في تسريع السرد.

يرد السرد لمرة واحدة لما تكرر حدوثه عدة مرات، يقول العم منصور: "في الأسبوع الأول كانت مهمتي غرف الماء بالسطل من البئر، أدوره ببكرة طوال النهار وشطرا من الليل، في الأسبوع الثاني أصبحت مهمتي تقطيع الشجر بالبلطة، ثم جعلونا نمشي مسيرة ساعتين لنصطاد من الخليج سمك الأنقليس بعد شهرين..."[3].

استخدم العم منصور كلمات: الأسبوع الأول، الأسبوع الثاني يدل على تكرار وقوع الحدث، قصد دمج الأحداث، وذكرت دفعة واحدة، مرة واحدة.

كما يورد الشاب مروان ما اعتاد الشيخ سيد على فعله باستمرار، لكن مرة واحدة في المبنى، يقول: "كان الشيخ سيد أكثر مني إيمانا وأشد قربا من الله، يقرأ القرآن كل مساء ويصلي بانتظام ويحضر قبل مواعيد الصلوات الخمس بنصف ساعة، يذهب جريا ويفرز مفاتيح المسجد بين أصابعه، يؤذن ويؤم المصلين ويشرف على صندوقي النذور والزكاة"[4].

---

(1) الرواية، ص 53.

(2) الرواية، ص 30.

(3) الرواية، ص 260.

(4) الرواية، ص 237.

ونجد مريم تقول: "طوال عمري أذهب للنوم عندما يذهب الدجاج للبيت، كنت قد أغلقت بابي على نفسي ورضيت بنصيبي يا مروان"[1].

ذكرت مريم ما اعتادت على فعله على الدوام، طوال عمرها، ولم تكرر ذكر ذلك مرة أخرى، حيث أدمجت الأحداث المتشابهة وذكرت مرة واحدة عن طريق عبارة 'طوال عمري'، وهذا السرد ما أسماه جيرار جينيت 'الحكاية الترددية'.

في نموذج آخر عن هذا السرد، يورد مروان في سرده مرة واحدة ما كان يفعله الناس لسنوات عديدة، يقول: كان الناس من حولي يتكفلون بما كنت أفكر فيه طوال السنوات الضائعة، فمنهم من يلقي بالطو قديم في وجهي أو رغيف معمر بلحم صابح، بطانية خشنة، أو بنطلون ضاق على صاحبه...."[2]، فالمحدد الزمني هنا هو سنوات عديدة، لكنه لم يضبط الامتداد الزمني إذ لم يعين عدد السنوات المقصودة، فقد جمع السارد الأحداث المتشابهة ودمجها في مقطع سردي واحد لم يتكرر إيراده في المبنى.

ويذكر الروائي ما عاود الشيخ مروان فعله لأيام طويلة دون انقطاع من حكي متواصل، قال: "أيام طويلة وحكايات الشيخ مروان لا تنقطع داخل جدران الدكان"[3]، اختزل في سطر سردي واحد ما تكرر وقوعه طيلة مدة قدرها السارد بأيام طويلة، فهذا الامتداد الزمني غير محدد، عمل هذا النمط على تسريع السرد.

من خلال رصد التواتر الزمني في رواية 'رجال غسان كنفاني'، تم التوصل إلى أن هذه الرواية مثلت فضاء خصبا تجلت من خلالها الأنماط الأربعة للتواتر السردي: المفرد، المفرد المكرر، المكرر والمؤلف.

مع ملاحظة هيمنة المفرد منها والمفرد المكرر وكذا المؤلف مقارنة بالمكرر خدمة لقصدية الروائي في التركيز على أحداث معينة محورية، تلعب دورا مفصليا في الرواية، مما تطلب التأكيد والإلحاح عليها من خلال التكرار، كما أدت وظائف أخرى تمثلت في تأطير الفضاء الروائي بمكوناته من شخوص وفضاءات مكانية وظروف... مؤديا بذلك الوظيفة الوصفية، دون إغفال الدور الإعلامي الذي يدفع بعجلة الأحداث في مضمار التنامي.

---

(1) الرواية، ص 112.

(2) الرواية، ص 326.

(3) الرواية، ص 330.

خـاتمـة

خاتمة

في ختام هذه الدراسة التي طبقت على رواية 'رجال غسان كنفاني' للروائي 'عمرو العادلي' قصد الكشف عن التقنيات الزمنية السردية التي جندت فيها، وكيفية اشغالها تم التوصل إلى النتائج الآتية:

- ارتكزت رواية رجال غسان كنفاني على الزمن، باعتباره الركيزة والعمود الفقري الذي يتأسس عليه العمل الروائي.
- وظف الروائي تقنيات الزمن المختلفة ببراعة فنية، مما أثر مباشرة على بنية الخطاب الروائي، والتي جعلت القارئ يندمج في الأحداث وزمنها.
- بنى 'العادلي' روايته على أساس علاقات مركبة بين مختلف الحركات الزمنية، والتي أدت وظائف عدة كالتشويق، الاستمرارية، الإيقاع.
- أقدم السارد في هذا العمل الروائي على التلاعب فنيا بخطية الزمن، ما نتج عنه مفارقات زمنية بفعل تقنيتي الاسترجاع والاستباق بنوعيهما.
- هذه الرواية تعد رواية الفلاش باك بامتياز، لا تكاد تخلو صفحة فيها من الاسترجاع، الذي قدم خلفية عن أحداث الحاضر وشخوصها.
- عملت الاستباقات بنوعيها على تقديم نظرة استشرافية عن الأحداث، علاوة على إضفاء عنصر التشويق وبناء أفق انتظار لدى المتلقي.
- وازن العادلي بين الاستباقات والاسترجاعات إلى حد ما، كون القصة مبنية على أحداث في الزمن الماضي لها أبعاد تمتد إلى الحاضر والمستقبل.
- استعان السارد في هذه الرواية بمحددات زمنية، ساعدت القارئ على تشكيل بوصلته الزمنية، تلافيا للإبهام والتشتت بين أزمنة الرواية التي قد تنتج عن الاستذكارات والاستشرافات.
- لجأ الكاتب إلى تسريع السرد في مقاطع معينة وإبطائه في أخرى، بتجنيد حركتي الحذف والخلاصة في الأول، والوقفة الوصفية والمشهد في الثاني.
- نجد في الرواية حضورا متساويا بين تقنيتي التسريع والتبطيء سعيا من الروائي إلى سد الثغرات السردية وتجنب الوقوع في الإطالة المملة.
- تم الوقوف على تنوع في التواتر الزمني، إذ انطوت الرواية على الانماط الأربعة وبدرجات متقاربة.
- سعى المؤلف من خلال أصناف التواتر التي وظفها إلى أداء وظائف عدة، منها الوظيفة الإخبارية عن الشخوص والأحداث، ومنها الوظيفة الفنية من خلال التأطير الوصفي لفضاء الرواية بمختلف مكوناته.

خاتمة

نرجو من الله التوفيق والسداد في أعمالنا، خدمة للعلم وبناء لصرح المعرفة والثقافة، فإن أصبنا فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، فالجهود لا تكتمل إلا إلى نقصان، ونقصانها يغري دائما بالسعي من جديد نحو الكمال.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1- العادلي عمرو، ر**جال غسان كنفاني**، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط1، القاهرة، 2020.

ثانيا: المراجع:

- **الكتب:**

1. باشلار غاستون، **جدلية الزمن**، خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، لبنان، ص 1992.
2. بحراوي حسن، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2000.
3. برنس جيرالد، **المصطلح السردي**، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر،.2003.
4. برنس جيرالد، **قاموس السرديات**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، ص 2003.
5. بو السليو نبيل، **بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش**، دار أمواج للنشر، ط1، سكيكدة، الجزائر، جانفي 2004.
6. بوتور ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، ط1، بيروت، 1971.
7. بوتور ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عديدات، ط2، بيروت، 1982.
8. بوعافية أحمد، **أهمية الزمان والمكان في العمل القصصي من منظور النقد الأدبي المعاصر**، حوليات جامعة بشار، ع66، 2017.
9. بوعزة محمد، **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.
10. تودوروف تزفيتان، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005.
11. جينيت جيرار، **خطاب الحكاية "بحث في المنهج"**، تر: المعتصم وآخرون، الهيئة العامة للطبع الأموية، ط1، المغرب، 1997.
12. حبيلة الشريف، **بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2010.
13. خليل إبراهيم، **بنية النص الروائي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الأردن، 2009.

14. السيد إبراهيم، **نظرية الرواية (دراسة النقد الأدبي في معالجة القصة)**، دار قباء للطبع والنشر، ط1، 1998.

15. العاني شجاع مسلم، **قراءات في الأدب والنقد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

16. عباس إبراهيم، **الرواية المغاربية–تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط2005.

17. عباس إبراهيم، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، د.ط، الجزائر، 2004.

18. عزام محمد، **شعرية الخطاب السردي_ دراسة_**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

19. عمر بمقنعي، **مفهوم الزمن في النقد البنيوي**، حوليات جامعة قالمة، 2016، الملخص.

20. العيد يمنى، **تقنيات السرد الروائي**، دار القرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

21. عيسى محمود، **تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، 1991.

22. عيلان عمر، **في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب**، دمشق، سوريا، سلسلة الدراسات 2، 2008.

23. فاتح عبد السلام، **الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر**، ط1، بيروت، 1999.

24. قاسم سيزا، **بناء الزمن دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 2004.

25. لحميداني حميد، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2013.

26. مانفريد يان، **علم السرد_ مدخل إلى نظرية السرد**، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر، ط1، سوريا، 2001.

27. مرتاض عبد المالك، **في نظرية الرواية**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1999.

28. المرزوقي سمير، شاكر جميل، **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.

29. مرشد أحمد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

30. النعيمي أحمد حمد، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

31. همفري روبرت، **تيار الوعي في الرواية الجديدة**، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 2015.

32. يقطين سعيد، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط3، بيروت.

33. يوسف آمنة، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 2015.

- **الرسائل الجامعية:**

1. زوايمية إيمان، **تقنيات وأساليب بناء الزمن في رواية مروان**، رسالة ماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة 08 ماي 1945، قالمة، 2018-2019.

2. العمري سعيدة، خديجة معمور، **بنية الزمان والمكان في رواية زهرة العوسج**، رسالة ماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2019.

3. القصراوي مها حسن، **بناء الزمن في الرواية العربية**، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002.

- **المجلات:**

1. الجرف ميسون صلاح الدين، **بنية الزمن في الرواية دراسة تطبيقية لروايات التسعينات للكاتب عبد الحكيم ناصيف**، مجلة اتحاد الجامعات العربية، الأردن، مج9، ع2، الأردن، 2012.

2. ضياء عبد أيوب، **تسريع الزمن السردي في روايات سنان أنطون**، مجلة جامعة كويه للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 3، ع 2، العراق، 2020.

3. العجمي إسماعيل بن مبارك بن سالم، **أنماط المونولوج في رواية همس الجسور**، مجلة ابتكارات للدراسة الإنسانية والاجتماعية، مج1، ع1، 2023.

4. علوط محمد، **التواتر السردي في الخطاب الروائي**، مجلة الكرمل، ع 28، فلسطين، 1988.

- **المعاجم:**

1. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ج7، 1997.

2. الجوهري إسماعيل بن حماد، **تاج اللغة وصحاح العربية**، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1978.

3. زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2002.

4.زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت، ط1، 2002.

5.مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

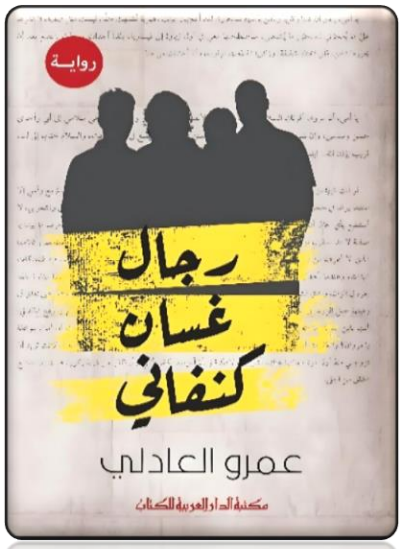
- **المواقع الالكترونية:**

1. جائزة كتارا للرواية العربية، 2013/2012، قريبا صدور رواية 'رجال غسان كنفاني' لعمرو العالي، على الرابط:

تم الاطلاع عليه يوم 24-04-2024 (نسخة إلكترونية) http://kataranovels.com

الملاحق

الملحق رقم 01: ملخص الرواية:



رجال غسان كنفاني

هذه رواية اقتناص؛ فهي تقتنص روح كاتب، وترتدي عباءته الشفيفة، بل وتستحضر بعض شخصيّاته لتُعيد توظيفها من خلال شخصية «مروان» الفلسطيني الشارد، الذي يهجر وطنه من أجل أن يأتي بالمال الوفير ليفوز بحبيبته «صفية»، فتبدأ رحلة تيهه التي يضل خلالها طريقه، فبدلًا من الذهاب إلى الكويت، يجد نفسه في طريقه إلى الأردن، ومنها إلى مصر، حيث يدخل متاهة جديدة من متاهاته المتتالية، يمر خلالها بسراديب «مريم» الحزينة، مستحضرًا طوال رحلته كُهُنُدات أُمّه التي تتهادى أمامه، وتتكثّف في روحه، بينما يزداد انغماسًا في تيهه الأبدي!

عمرو العادلي. ماجستير في علم اجتماع الأدب من جامعة عين شمس. صدر له خمس مجموعات قصصية. منها: "حكاية يوسف إدريس" 2012، و"عالم فرانشي" 2016. كما صدر له ست روايات منها: "كتالوج شندلر" 2013، "الزيارة" 2014، "رحلة العائلة غير المقدسة" 2015، "اسمي فاطمة" 2017، "قبل المساء" 2019، ورواية واحدة للأطفال "المصباح والزجاجة" وقد ترشحت للقائمة الطويلة بجائزة الشيخ زايد 2017 كما حاز على جائزة ساويرس فرع كبار الأدباء عن مجموعة "حكاية يوسف إدريس" 2015، وجائزة الدولة التشجيعية عن رواية "الزيارة" 2015، وجائزة اتحاد كتاب مصر عن رواية "رحلة العائلة غير المقدسة" 2017. وترشحت رواية اسمي فاطمة للقائمة الطويلة بجائزة الشيخ زايد 2019.

مكتبة الدار العربية للكتاب

رواية 'رجال غسان كنفاني' لصاحبها الروائي المصري "عمرو العادلي" ثمرة إبداع، جرب من خلالها نوعا من المعارضة سردا، رغم معرفتنا بالمعارضة شعرا فقد أقدم الروائي على صنع شيء آخر نادر، خاصة عربيا، حين عمد إلى نهاية رواية 'رجال تحت الشمس' للقاص والمسرحي وكاتب المقالات، الرسام، المناضل والشهيد الفلسطيني "غسان كنفاني" الذي اغتاله الموساد، وغيرها العادلي بانتشال أحد الرجال الثلاثة "مروان" من الخزان مشارفا على الموت ولكنه مهما كان على قيد الحياة.

يموت رفيقاه أبو قيس وأسعد، وينجو هو من الخزان الذي اختبأوا فيه هربا إلى الكويت، بقيادة أبي الخيزران، مهرب اعتاد نقل الماء. مغامرة خاضها الرجال الثلاثة طلبا لحياة أفضل: ينالون فيها مالا يحققون به أحلامهم الهاربة، المتمثلة في عيشة تحفظ لهم ولأهاليهم كرامتهم وتصون إنسانيتهم.

مروان الناجي الوحيد، شاب فلسطيني يسعى لمساعدة أسرته والظفر بحبيبته الفلسطينية "صفية" زوجة له، يقرر السفر بعد إدراكه استحالة تحقيق رغبته بالزواج منها في ظل ظروفه القاسية، وجشع والدها أبو الشوارب، الذي أذاقه الذل ألوانا وأشكالا، مروان ورفيقاه كانوا يرونها رحلة عادية بقدر أن تكون الكويت وجهه لها، لكن هيهات، إذ تتحول المغامرة إلى كابوس داخل خزان تلفحه حرارة شمس الصحراء، سرعان ما أردت الرفيقين أسعد وأبا قيس جثتين هامدتين، فأبو الخيزران تأخر في فتح فوهة الخزان خلافا لما كان متفقا عليه بسبب طول وقوفه في إحدى نقاط التفتيش.

منح "العادلي" فرصة لمروان أصغر الرجال الثلاثة ليواصل رحلة السرد كناج وحيد، يصارع الحياة في حين يصارع غيره الموت، شاب يصاحبه تأنيب الضمير، هو الذي يقول مرارا وتكرارا عن نفسه: "دائما أشعر بالذنب كأني نسيت أن أفعل شيئا ما".

يتحول مروان، الشاب الفلسطيني ذي الستة عشر ربيعا إلى الشخصية المحورية في الرواية "عمرو" في رحلة تغريبته المستجدة، وبعد صراع مع الصحراء ومهالكها تشاء الأقدار أن ينقذه العم منصور سائق الشاحنة مصري لتتحول وجهته بقيادته نحو الأردن ومنها إلى مصر "القاهرة".

هناك في حي بولاق، يستضيفه العم منصور في بيته ويتعرف على ابنته مريم المثقلة بأحزان الماضي والأحقاد، الفتاة الناضجة التي تصبح حلما للفلسطيني وحبا جديدا يصبو لأن يكون من نصيبيه، يغيب العم منصور ثم يفقد، وفي هذه الأثناء تتوطد علاقة مروان بمريم، فيقرران الزواج رغم كل المعيقات والتهديدات التي تحيط بعلاقتهما، يتعرف مروان في هذه الفترة على الريس زكريا، فيغريه بالعمل معه، مخفيا عنه حقيقة كونه عميلا خائنا، لا مبادئ له، رجل ينظّر للخيانة والتطبيع، فينفصل عنه الفلسطيني الشاب فور اكتشافه الحقيقة، فيتركه زكريا في الصحراء مجددا، معرضا إياه للهلاك، مروان يتعرض إلى لدغة ثعبان مميتة، لولا أن أنقذه بعض المارة الذين ساقتهم الرحمة الإلاهية والعناية الربانية إليه.

يعود مروان إلى "بولاق" الحي المصري الذي غادره، ليجد زوجته مريم قد أوشكت على الموت حرقا، بعد أن التهمت ألسنة اللهب بيت أبيها، بتدبير من حماها السابق "خلدون" انتقاما لرفضها العودة إلى ابنه الطائش أمير، وتمسكها بزوجها الفلسطيني مروان رغم غيابه، فيفران إلى حي العباسية ليعيشا هناك، فيما تدبرت ماما أمل شأن بيع البيت المحروق.

تتواصل مأساة مروان، فهو الذي يجد نفسه مقبوضا عليه رفقة شيخه "سيد" من طرف أمن الدولة، يتعرض للمساءلة والتضييق والإهانة كونه مساعدا للشيخ "سيد"، الذي فقد ابنه بلال الجندي المصري بسبب العدو الصهيوني ليعيش ناقما عليه، مؤلبا الناس ضده، وهو الأمر الذي يتنافى مع مساعي الدولة المصرية الرامية إلى التطبيع تحت شعار السلام. يزداد التضييق على مروان من طرف أمن الدولة إلى درجة تخلى فيها عن مروءته ليتحول إلى واش، يطلع مستجوبيه على أسرار شيخه، الأمر الذي أفقده احترامه لنفسه، فيعيش شريدا في الطرقات العامة، يقبل الصدقات بنفس راضية، منسلخا ممن وما حوله.

ينتهي الوضع بمروان شيخا في الثالثة والثلاثين من عمره، تسير قدماه من تلقاء نفسيهما، فلم يعد لهما وطن، عازف عن العمل، متعته الوحيدة رواية قصصه أينما حل وارتحل، شاب بروح شيخ منغمس في غربته، عالمه ذكريات وأحلام وكوابيس وأوهام، الفلسطيني الغريب، المرتحل خوفا من الوصول، فلا يعود في ختام الرواية إلى فلسطين، بل ينغمس أكثر فأكثر في غربته، محاط بشبح الموت مع كل فرصة نجاة من تيهه الأبدي.

الملحق رقم 02: التعريف بالروائي:

الإسم الكامل: عمرو على إبراهيم العادلي

عمرو علي إبراهيم العادلي كاتب وروائي مصري، ولد في محافظة القاهرة في التاسع من ديسمبر عام 1970م، نال شهادة البكالوريا ثم تخرّج في جامعة "عين شمس" من قسم علم الاجتماع أين نال شهادة الماجستير برسالته الموسومة بعنوان: "رؤية العالم وطبيعة الشخصية المصرية في كتابات يوسف إدريس". هو عضو في اتحاد كتاب مصر، متفرغ حاليا للكتابة الروائية والقصصية بشكل تام.

بدأت مسيرته الكتابية عام 2008م عندما نشر أول مجموعة قصصية له بعنوان: "خبز أسود"، وما دفعه لبدء كتابة الفن القصصي هو تأثره بكتاب "فن الشعر" من تأليف "أرسطو" وكتاب "الديكاميرون" من تأليف "جيوفاني بوكاتشيو".[1]

وتُعدّ "إغواء يوسف" أول نتاجه الروائي والتي صدرت عام 2011م، كما تتميز روايته "المصباح والزجاجة" بكونها روايته الوحيدة الموجهة للأطفال والناشئة، وقد وصلت للقائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد للكتاب عام 2018م. يتّسم أسلوب العادلي في الكتابة بشكل عام وفي كتابة الفن القصصي بشكل خاص بأنه لا يرسم صورة معينة للقارئ، إذ أنه يسعى لتقديم كتابة جيدة لقرائه، من خلال كتابة ما يشعر، وجعل كافة الناس يشعرون به كذلك.

رصيد العادلي حافل بالإبداعات التي تتنوع بين روايات ومجموعات قصصية وشعر، إذ قام بتأليف ستِّ مجموعات قصصية انطلاقا من مجموعته: "خبز أسود" سنة 2008م الصادرة عن دار ملامح، وصولا إلى مجموعته الأخيرة التي تحمل عنوان "بائع السخانات" الصادرة عن دار كيان سنة 2022م.

كما صدرت له عشر روايات استهلها برواية: "إغواء يوسف" التي نشرتها دار ميريت عام 2011م، خاتما إياها برواية "مريم ونيرمين" عن دار الشروق عام 2024م. كما كان للشعر نصيب في إبداعات العادلي، إذ صدر له ديوان بالعامية تحت عنوان "صباح الخير يا أنا" عام 2014م.

---

[1] جائزة كتارا للرواية العربية، 2013/2012، قريبا صدور رواية 'رجال غسان كنفاني' لعمرو العالي، على الرابط التالي:
http://kataranovels.com
تم الاطلاع عليه يوم 24-04-2024 (نسخة الكترونية)

أعماله ومؤلفاته:

1. سلاسل قصصية:

– خبز أسود: دار ملامح،2008م. جوابات للسما: دار ملامح، 2009م. حكايات يوسف إدريس: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012م. عالم فرانشي: دار الرواق، 2016م. و: دار كيان: 2017م. بائع السخانات: دار كيان، 2022م. الهروب خارج الرأس: دار الشروق، 2023م.

2. دواوين شعرية:

– صباح الخير يا أنا: دار سما للنشر والتوزيع، 2014م.

3. روايات:

– إغواء يوسف: دار ميريت، 2011م. كتالوج شندلر: دار نهضة مصر، 2013م. الزيارة: دار أكتب، 2014م. رحلة العائلة غير المقدسة: الدار المصرية اللبنانية، 2015م. اسمي فاطمة: الدار المصرية اللبنانية، 2017م. المصباح والزجاجة: دار الرواق، 2017م. قبل المساء: الدار المصرية اللبنانية، 2018م. رجال غسان كنفاني: مكتبة الدار العربية للكتاب، 2020م. السعة الزجاجية: دار الشروق، 2022م. مريم ونيرمين: دار الشروق، 2024م.

- **الجوائز:**

- الجائزة الدولية التشجيعية في الآداب عن روايته "زيارة" في يونيو 2015م.
- جائزة ساويرس لكبار الأدباء عن المجموعة القصصية "حكايات يوسف إدريس" في يناير 2016م.
- جائزة اتحاد كتاب مصر عن روايته "رحلة العائلة غير المقدسة" لعام 2018م.
- جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي.
- كما ترشحت أعماله مرتين للقائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد عن رواية "المصباح والزجاجة" عام 2018م، ورواية "اسمي فاطمة" سنة 2019م.

فهرس المحتويات:

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ
مدخل	5
الفصل الأول: الفصل النظري	
المبحث الأول: الترتيب الزمني	17
المطلب الأول: حالة المطابقة (التوازن المثالي)	18
المطلب الثاني: حالة المفارقة (المخالفة)	19
1. الاسترجاع (الاستذكار)	20
2. الاستشراف (الاستباق)	23
المبحث الثاني: الإيقاع الزمني (الديمومة)	25
المطلب الأول: تسريع السرد	27
1. التلخيص	28
2. الحذف	29
المطب الثاني: تبطيء السرد	31
1. المشهد	31
2. الوقفة الوصفية	35
المبحث الثالث: التواتر الزمني	37

1. السرد المفرد	37
2. السرد المفرد المكرر	38
3. السرد المكرر	38
4. السرد المؤلف	39
الفصل الثاني: دراسة تقنيات الزمن في رواية رجال غسان كنفاني	
المبحث الأول: دراسة الترتيب الزمني في الرواية	41
المبحث الثاني: دراسة الإيقاع الزمني في الرواية	57
المبحث الثالث: التواتر الزمني في الرواية	80
خاتمة	90
قائمة المصادر والمراجع	93
الملاحق	
فهرس المحتويات	
ملخص الدراسة	

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التصريح الشرفي

الخاص بالتزام قواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث

أنا الممضي أسفله السيدة سعيدة أولهيب الصفة (طالب ، باحث ، باحث دائم)

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم 209351797 الصادرة عن سيدي عيسى بتاريخ 2023.06.25

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز بحث (مذكرة تخرج ، مذكرة ماستر ، أطروحة دكتوراه) عنوانه تجليات الزمن السردي في رواية رجال غسان كنفاني لـ: عمرو العادلي .

تحت إشراف الأستاذ محمد الصديق بعورة

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المسجل أعلاه، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التوقيع

التاريخ 2024/ 06. 23

مصادقة البلدية

ملخص الدراسة:

تقنيات الزمن السردي في رواية 'رجال غسان كنفاني':

بحثت هذه الدراسة في الكشف عن تقنيات الزمن السردي في رواية الكاتب المصري "عمرو العادلي" 'رجال غسان كنفاني'، وهي رواية إعادة كتابة عن 'رجال في الشمس' للروائي المناضل 'غسان كنفاني'. تم التركيز في هذا البحث على ثلاثة محاور زمنية رئيسة: الترتيب الزمني – الإيقاع الزمني – التواتر الزمني؛ ففي المحور الأول عولجت حالتا التماثل والمفارقة، وفي الثاني كشف عن تقنيتي تسريع السرد وتبطيئه، أما في الثالث فقد تم التعرف على الأنماط الأربعة من سرد مفرد، مفرد مكرر، مكرر، ومؤلف، مع رصد مختلف الوظائف التي أدتها تلك التقنيات في البناء السردي.

الكلمات المفتاحية: رجال غسان كنفاني، عمرو العادلي، المحاور الزمنية، أنماط السرد الأربعة.

Abstract:

Techniques of narrative time in the novel “Ghassan Kanafani’s Men”:

This study seeked to reveal the techniques of narrative time in the novel 'Ghassan Kanafani's Men' by the Egyptian novelist 'Amr Al-Adly', which is an adaptation of the novel 'Men in the Sun' by the late-writer 'Ghassan Kanafani', as three main temporal axes have been addressed in it. They included: chronological order, tempo, and frequency.

In the first axis, the cases of symmetry and paradox has been discussed while the second revealed the techniques of accelerating and slowing down narration, while the third involved the four narrative types: single narration, single repeated, repeated and composed, in addition to monitoring the various functions performed by these various techniques in narrative construction For this novel.

This research relied on the structural approach, as it is most appropriate for this study, in addition to the descriptive and analytical approach that presented itself in monitoring temporal techniques and explaining how they operate .

Key words: Ghassan Kanafani's Men, Amr Al-Adly, The temporal axes, The four narrative types.