

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل: م أع / 2014/092: N°

جماليات السرد في رواية على باب زويلة

لـ "محمد سعيد العريان"

مذكرة مكملّة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث

إشراف الأستاذ:

د / عبد القادر العربي

إعداد الطالبة:

إيمان يطو

تاريخ المناقشة: 2016/05/18

لجنة المناقشة:

د / جلول دقي.....رئيسا

د / عبد القادر العربي.....مشرفا

د / العليّة هذلي.....مناقشا

السنة الجامعية: 1437/1436 هـ - 2016/2015 م



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مقدمة

كانت الرواية العربية ولا تزال في بحثٍ مُستمرٍّ عن تقنيات وأساليب جديدة تُضفي عليها جماليّة سرديّة، ولا ريب أنّ هذه الأخيرة تتمظهر من خلال كفاءة الكاتب وعبقريّته، وقدرته على خلق مادّة روائية مُتميّزة، وسردها بطريقة تشدُّ القارئ وتُدْهشه.

والحديث عن جماليّات السرد؛ هو بحث في جماليّات الزّمان والمكان وجماليّة الشّخصيّات.

إنّ المُتنبّع للسرد الروائي العربي يجدُ تبايناً بين الأجيال من النّاحية المعرفيّة والإبداعيّة، ولما كان الأمر كذلك رأيت دراسة موضوع 'جماليّات السرد في رواية على باب زويلة'؛ وهي رواية تقليديّة تستند أحداثها إلى وقائع تاريخيّة حقيقة. وتكمن أهميّة هذه الدراسة في كونها تسلط الضوء على طريقة الاشتغال على السرد وجماليّاته؛ في رواية يُمكن القول عنها أنّها من الإرهاصات الأولى للرواية العربيّة.

ولعلّ من أسباب اختياري لهذا الموضوع دون غيره؛ ميولي إلى السرديّات بصفة عامّة والرواية بصفة خاصّة، ورغبتي في التعرّف بالروائي 'محمد سعيد العريان' أحد أهمّ الكتّاب المصريين في عصره، وبروايته التي لم تأخذ-في تصوّري- حقّها من الدراسة والبحث، وأخيراً من أجل الكشف عمّا قد تكتنّفه رواية تقليديّة كهذه من جماليّات وفنّيّات سرديّة مُدهشة.

وتتمحور إشكالية هذه الدراسة في البحث عن إجابات للتساؤلات التّالية:

ما المقصود بمصطلحيّ الجماليّة والسرد؟ وأين تكمن جماليّات السرد في رواية على باب زويلة؟ وإلى أيّ مدى وفّق الروائي في تحقيق هذه الجماليّات؟ وما التّقنيات الفنيّة التي استخدمها في ذلك؟.

أمّا المراجع التي اعتمدتُ عليها، وشكّلت زاداً معرفياً للبحث فهي كثيرة، أهمّها:

- بنية الشّكل الروائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّات) لـ 'حسن بحراوي'.



- تحليل النصّ السّردي (تقنيات ومفاهيم) لـ 'محمد بوعزة'.
 - بنية النصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي لـ 'حميد لحميداني'.
 - بنية النصّ الروائي لـ 'إبراهيم خليل'.
 - الجماليّة والواقعيّة في نقدنا الأدبي الحديث لـ 'عصام محمد الشنطي'.
- في حين تمثّلت الدراسات السابقة؛ في دراسة لـ 'صبحيّة عودة عزب' بعنوان: 'غسان كنفاني (جماليّات السّرد في الخطاب الروائي)'، والتي استفدت منها في أخذ فكرة عامّة حول الموضوع.
- وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة- أي جماليّات السّرد في رواية على باب زويلة- السير وفق المنهج الوصفي من حيث تحديد المفاهيم والمصطلحات النظريّة، والتّحليلي أثناء تحليل الرواية ومحاولة استكناه مكامن جماليّات السّرد فيها، والمنهج التاريخي لرصد ماضي هذه الأُمّة.
- أمّا خُطّة البحث فقد ضمّت فصلين، تتقدّمهما مقدّمة ثمّ مدخلاً وتذيّلها خاتمة وملاحق، حيث تركّز الحديث في المدخل حول مفهوم الرواية، ونشأة هذا الجنس الأدبي وتطوّره عند العرب.
- ليأتي الفصل الأوّل موسوماً بـ: تحديد المفاهيم والمصطلحات العامة، حيث تعرّضتُ فيه لمفهوم الجمال لغةً واصطلاحاً، ثمّ الجمال في الفكر الغربي والعربي لنصل بعدها إلى مفهوم الجماليّة.
- فيما خصّص الجزء الثّاني من الفصل الأوّل للسّرد، مفهومه، مُكوّناته، مفهوم الرؤية السّردية وأنواعها، وأخيراً أنواع السّرد.
- وجاء الفصل الثّاني من الدراسة بعنوان: جماليّات العناصر السّردية في رواية على باب زويلة، وقد قسّمتُ هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث؛ بحيثُ أُعرّضُ في كلّ مبحث لأحد العناصر السّردية في الرواية.

فكانت البداية مع الزَّمن؛ أين تطرقتُ لمفهومه في الرواية بصفة عامّة قبل أن ألجّ إلى تحليل زمن السّرد في الرواية محلّ الدّراسة، وابرار جماليّاته من خلال تقنيّتي المفارقات السّردية وإيقاع السّرد.

أمّا الجانب المتعلّق بالمكان؛ فقد ضمّ ثلاثة عناصر أيضاً: المكان في الرواية الأماكن المفتوحة، الأماكن المغلقة.

وتأتي دراسة الشّخصيّات في نهاية الفصل الثّاني؛ متضمّنة لمحة عن الشّخصيّة الروائيّة، ثمّ تحليلاً للشّخصيّات الرّئيسة والثّانويّة في رواية "على باب زويلة". وفي خاتمة الدّراسة أدرجتُ أهمّ النّتائج المتوصّل إليها، كما أرفقتُ هذا البحث بملاحق ضمّت ملخصاً للرواية المدروسة وترجمة لكتابها.

وكما لا يخلو بحث من الصّعوبات، فقد اعترض سبيل هذه الدّراسة بعض العقبات، نذكر منها إلى جانب قصر المدة الزّمنيّة المحدّدة لانجاز البحث، كثرة المراجع وتعدّد التّسميات للمصطلح الواحد واختلاف وُجّهات نظر الباحثين فيها، ممّا صعب مهمّة الإمساك بالمادّة العلميّة وهذا فيما يخصّ مصطلح السّرد.

فضلاً عن عدم تحصيلي على أيّ دراسة تناولت الرواية- التي اخترتُ تحليلها- بأيّ شكل من الأشكال، والتي كانت من الممكن أن تُثري هذا البحث.

وفي الأخير، أرجو أن أكون قد وفّقت في اعطاء هذه الدّراسة حقّها، وأن تكون في مستوى تطلّعات المهتمّين بالدراسات الأدبيّة.

ولا شكّ أنّ العمل الذي قدّمته يُشكّل نقطة من بحرٍ، إذ يبقى المجال مفتوحاً لمن سيأتي بعدي ليستدرك الهنات ويضيف الجديد.

وفي هذا الصّدد، لا يفوتني أن أتقدّم بعميق شكري وامتناني لأستاذي الفاضل الدكتور 'عبد القادر العربي' الذي أشرف على انجاز هذه المُذكّرة برؤيته العميقة وتوجيهاته السّديدة، التي أتمنى أن أكون قد وفيت لها، كما أثنى وأقدّر رحابة صدره في تعامله معنا.

وأُثني على اللّجنة الفاحصة التي ستُوجّه لي النصائح العلميّة؛ لتقويم نقصي
البحثي في قابل العمر العلمي، وأشكرها على صبرها في قراءة مُذكرتي التي حاولتُ
أن أكون فيها مُميّزة رغم قلة حيلتي في المجال البحثي.

تم بحمد الله

المسيلة يوم: 2016/05/03



مدخل في الرواية

أولا- مفهوم الرواية

ثانيا- نشأة الرواية العربية وتطورها

أولاً- مفهوم الرواية:

تحظى الرواية بشعبية كبيرة في الساحة الأدبية العالمية، إذ تُعدّ أكثر الأجناس الأدبية انتشاراً ومقروئية في العالم، حتّى أُطلق على عصرنا الحالي "عصر الرواية" نظراً لانفتاحها وقدرتها على استيعاب مختلف الرؤى والموضوعات، ومُشكلات الذات والمجتمع، والتاريخ... إلخ.

فضلاً عن قابليتها لاحتواء كافّة الأساليب والأنواع الأدبية والفنية الأخرى، الأمر الذي مكنّها من التّربّع على عرش الأدب، بعد أن أزاحت -حسب بعض النُّقاد- القصّة والمسرح وحتّى الشّعْر عن طريقها، شاغلةً بذلك اهتمام القُراء والنُّقاد على حدّ سواء.

1- تعريف الرواية لغةً:

جاء في القاموس المحيط لـ "الفيروز آبادي": "رَوَى الحديث: يروي روايةً، وترواه بمعنى وهو رَاوِيَةٌ للمُبَالغة... ورويته الشّعْر: حملته على روايته... والروِي حرف القافية وسحابة عظيمة للقطر، والشرب التام... ويوم التروية، لأنهم كانوا يرتوون فيه من الماء"⁽¹⁾.

كما ورد في كتاب الصِّحاح لـ "الجوهري": "يُقال من أين ريتكم؟... أي من أين تروون الماء؟... رويت الحديث والشّعْر روايةً فأنا راوٍ في الماء والشّعْر والحديث. قال يعقوب: رويتُ القوم أرويههم: إذا استقيتَ لهم الماء، رويته الشّعْر ترويةً، أي حملته على روايته، وأرويته أيضاً"⁽²⁾.

وعليه فإنّ الرواية من الناحية اللغوية تأتي بمعنى نقل الماء، كما تدلُّ أيضاً على نقل الشّعْر والحديث والخبر وهي معاني مُتشابهة إلى حدّ ما، إذ تُفيد جميعها عملية النّقل والارتواء سواء المادّي (الماء) أو الرُّوحي (الشّعْر والأخبار).

(1) مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، نقحه أبو الوفا المصري الشافعي، دط، دار الحديث، القاهرة 2008م ص 685، 686.

(2) أبي نصر إسماعيل الجوهري، الصِّحاح تاج اللّغة وصحاح العربية، راجعه محمد محمد تامر وآخرون، دط، دار الحديث، القاهرة، 2009م، ص 479.

وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدلُّ على أنَّ الماءَ ومن بعده الشعرَ، أهمَّ شيئين في حياة العربيِّ قديماً.

2- تعريف الرواية اصطلاحاً:

رغم التعريفات الكثيرة التي أوردها الباحثون للرواية، إلا أنهم لم يتمكنوا من ضبط مفهوم شاملٍ ومُحدَّدٍ لها، نتيجة تعدُّد اتجاهاتها واختلاف أساليبها وتطورها المستمر "ذلك أنَّ في كلِّ عصرٍ تأخذ الرواية صورةً مُميَّزة، وتكتسب خصائص تجعلها غير مُطابقة لخصائص الرواية في عصرٍ سابق" (1).

ومما يزيد عمليَّة وضع تعريف جامعٍ ومانعٍ للرواية تعقيداً، اشتراكها في كثيرٍ من الخصائص مع أجناسٍ أدبيَّةٍ أُخرى.

إذ تستفيد الرواية لا سيَّما المُعاصرة منها من "تقنيَّات المسرح، ومن مزايا القصة القصيرة وشؤونها، ومن وهج الشعر ولُغته المشحونة وصُوره المثيرة ومجازاته الرائعة" (2).

كما تشترك مع الملحمة في كونها "تسرد أحداثاً تسعى لأنْ تُمثِّل الحقيقة أو تعكس مواقف الإنسان وتُجسِّد ما في العالم، أو تُجسِّد من شيءٍ ممَّا فيه على الأقل" (3).
غير أنَّ الرواية وبخلاف الملحمة لا تحفل بالغيبيَّات والبطولات الخارقة، كما أنها تُكتَب نثرًا بينما تُكتَب الملحمة نظماً.

(1) حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي -دراسة بنيويَّة تكوينيَّة-، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب)، 1985 م، ص37.

(2) عادل فريجات، مزايا الرواية -دراسات تطبيقيَّة في الفنِّ الروائي-، دط، منشورات إتحاد الكتَّاب العرب، دب 2000م، ص08.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظريَّة الرواية -بحث في تقنيَّات السرد-، دط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م ص12.

ومن أبرز الفروقات كذلك "عدم اكتمال الشّكل الروائي على حين يتّسم الشّكل الملحمي بالقدم والثبات، ومحاولة الرواية التّكّيّف مع ظروف الحياة الجديدة، فهي النوع الوحيد الذي يتفاعل مع العصر الجديد ومُشكلاته"⁽¹⁾.

ولعلّ أكثر الأنواع الأدبيّة تداخلاً مع الرواية هي القصّة، الأمر الذي يتّضح جليّاً من خلال ما جاء في "المُعجم الأدبيّ"، إذ يقول مؤلفه مُتحدّثاً عن الرواية: "يُطلق النّقاد ومؤرّخو الأدب هذه اللفظة على القصّة الطويلة أيضاً، فتتساوى في نظرهم اللفظتان من حيث المدلول غير أنّه يُلاحظ عادةً أنّ لفظ الرواية بمعناها العصري، حديث العهد..."⁽²⁾.

إنّ من النّقاد إذن من لا يُفرّق بين فنّ القصّة وفنّ الرواية، سوى من حيث الحجم ومن بين هؤلاء "حامد حنفي داود" في كتابه "الأدب الحديث (تطوّره، معالمه الكبرى مدارس)"؛ إذ يستهلّ كلامه عن الرواية بقوله: "القصّة الطويلة أو الرواية المعاصرة ليست في الحقيقة..."⁽³⁾.

بيد أنّ هنالك حقيقة تقدّح بهذا الاعتقاد؛ تتمثّل في وجود الكثير من النصوص الأدبيّة -التي لا يتردّد النّقاد في إطلاق تسمية "رواية" عليها- لا يتجاوز عدد صفحاتها المائة صفحة من الحجم المتوسط.

ويبقى المتعارف عليه لدى جلّ الأدباء والنّقاد، أنّ هنالك سمات جوهرية تُميّز كلّ نوع أدبي عن الآخر.

(1) صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبيّة في الرواية العربيّة -الرواية الدراميّة أنموذجاً-، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 2006م، ص27.

(2) جبور عبد النّور، المُعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984 م، ص128.

(3) حامد حنفي داود، الأدب الحديث -تطوّره، معالمه الكبرى، مدارس-، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر دت، ص160.

حيث يُقيم "رامون فيرنانديز" (1894م-1944م) فروقاً بارزة بين القصة والرواية ف "الحدث في الرواية يجري في الحاضر، بينما الحدث في القصة يجري في الماضي...

وبالتالي فإنَّ السارد في القصة يُنظّم الأحداث وفقاً لمخطط سببي وزمني بل تفسيريّ عندما يكشف الأحداث على ضوء ما سبق ويمنحها قيمة شموليّة، في حين يُحاول الروائي إعادة الشعور بكثافة الأحداث أو التباس البطل⁽¹⁾.

إنَّ هذه الفروقات التقنيّة وإن كانت نظريّة وغير نهائيّة، إلّا أنّها قد تسمح بالتمييز بين الجنس الروائيّ والجنس القصصيّ بغضّ النظر عن الحجم.

وبالعودة إلى محاولة تعريف الرواية، يُمكن القول أنّها بمفهومها العام "سرد قصصي نثري طويل"⁽²⁾ يستعين في بنائه الفني والدلالي بعدّة عناصر منها: اللغة السرد، الوصف، الخيال، الفضاء...

وهذه العناصر "تتفاعل وتنمو وتُحقّق وظائفها من خلال شبكة تُسمّى الشخصيّة الروائيّة فالرواية تُصوّر الشخصيات ووظائفها داخل النصّ، وعلاقاتها فيما بينها وسعيها إلى غايتها ونجاحها أو في إخفاقها في السعي"⁽³⁾.

وقد تُعبّر الرواية عن وقائع حقيقيّة أو مُتخيّلة، وتُعالج موضوعات مختلفة وتعرض أحداثاً ومواقف إنسانيّة مُتنوعة، مُستفيدة من قدرتها على استيعاب مُختلف الفنون والثقافات الإنسانيّة.

(1) ميشيل رايمون، (مقال) "بصد التمييز بين الرواية والقصة"، تر: حسن بحراوي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 1992 م، ص178 (بتصرف).

(2) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، د ط، المؤسسة العربيّة للنّاشرين المُتّحدين، صفاقس، تونس، 1986م ص176.

(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2002م، ص99.

فهي كما يرى "ميخائيل باختين" (1895م-1975م) "تسمح بأن ندخل جميع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد كوميدية) أو خارج -أدبية (دراسات عن السلوك، نصوص بلاغية وعلمية ودينية... إلخ)" (1).

كما تزخر الرواية -حسب "باختين" دائما- بتنوع لغوي، إذ تحتضن في متنها مختلف اللغات، "(الفصحى، العامية، اللغة الراقية، اللغة المبتذلة، لغات الطبقات الاجتماعية المختلفة، لغات المهن، اللهجات...)" (2).

نخلص إلى أن للرواية مفاهيم متعددة، تختلف باختلاف المذاهب الأدبية التي تنتمي إليها غير أن المتفق عليه هو أنها تمثل عالما موازيا للعالم الحقيقي، إذ تسعى للتعبير عن وجدان الإنسان ومصيره، واحتواء التاريخ واستشراف المستقبل وتصوير الواقع بتقلباته المستمرة.

ثانيا- نشأة الرواية العربية وتطورها:

كان العرب قديما مولعون بالشعر فلا يُنازعهم فيه شيء، غير أنه وبظهور الرواية في الأدب العربي أضحت مكانة الشعر مهددة، إذ برز كم هائل من الأعمال الروائية التي لاقت رواجاً كبيراً بين القراء العرب، وهو ما دفع دور النشر العربية إلى احتضان الروائيين وأعمالهم بل ومنها من خصصت الجانب الأكبر من إصداراتها للرواية.

كما وجد النقاد العرب بدورهم في النصوص الروائية مادة نقدية دسمة، فآلفوا الكثير من الأبحاث والدراسات حولها.

كل هذه العوامل جعلت البعض يعتبر الرواية ديوان العرب في الوقت الراهن.

1- نشأة الرواية العربية بين التأصيل والتأثير الأوروبي:

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987م، ص88.

(2) محمد بوعزة، تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم-، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص17.

يطرح تشكّل الرواية العربيّة منذ نشأتها ولا يزال إشكالاً حول هويّتها، فهل هي امتداد لتطوّر الفنّ القصصي الذي زخرت به آداب العرب قديماً، أم أنّها جاءت نتيجة التأثير بالآداب الأوروبيّة؟

يُسلّم الكثير من الباحثين بأصالة الرواية العربيّة، ذلك أنّها لم تكن لتصل إلى ما وصلت إليه من تقدّم وازدهار، لو لم يكن لها تراث سردي ضارب في التاريخ تتكئ عليه، ويُمهد لها هذا التطوّر الذي يصعب بلوغه في وقت قصير.

ويتمثّل هذا التراث في القصص التي كانت تُروى في حلقات الأسمار، وفي المقامات والسير الشعبية كـ "قصة الظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وذات الهمة وفيروز شاه، هذا بالإضافة إلى قصة عنتره، وأبي زيد الهلالي، وألف ليلة وليلة، وعلي زبيق، وأحمد الدنف"⁽¹⁾.

وبالتالي فهم يرفضون رفضاً مطلقاً فكرة وفود الرواية من الغرب، بل وصل الأمر بأحد الباحثين المتعصّبين لهذا الرأي إلى الطعن في أصالة الرواية الأوروبيّة، حيث نفى بأن يكون تطوّرهما امتداداً للتراث الأوروبي القديم، كالملمحة مثلاً.

متحجّجاً بأنّ "أول ما يمكن اعتباره نتاجاً قصصياً أصيلاً مكتوباً بالإسبانية -وهو في الوقت نفسه أول نتاج قصصي أوروبي على الإطلاق- كتابان للأمير خوان مانويل Juan Manuel (1282م-1348م) تكاد تكون قصصهما مأخوذة كلّها من قصص قليلة ودمنة... أو من مصادر أخرى عربيّة وشرقيّة"⁽²⁾.

(1) حامد حنفي داود، الأدب الحديث -تطوّرهِ، معالمه الكبرى، مدارسه-، ص160.

(2) محمود علي مكي، (مقال) "الفنّ القصصي في إسبانيا"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، مج3، 1972م، ص

وفي المقابل نجد رأيًا آخرًا مغايرًا تمامًا، يُرجع نشأة الرواية العربية إلى "تأثير الآداب الغربية" وأنها ظهرت أول ما ظهرت في بداية القرن التاسع عشر في صور روايات منقولة عن الآداب الأوروبية، ثم محاكاة لبعض قوالبها وأشكالها الفنية⁽¹⁾. حتى اتخذت طابعًا خاصًا يُميّزها عن نظيرتها في الغرب، وهي لا تزال تتقدم وتتطور...

في حين يرى "سعيد يقطين" والذي يبدو رأيُه أقرب إلى الحقيقة؛ أنَّ المُعتقدين بأصالة الفنِّ الروائي العربي يخلطون بين "السرد" و"الرواية" فالسرد -من مُنطلق أنَّ "الجنس أعمّ من النوع"⁽²⁾- يُعتبر "جنسًا"، وهو موجود دائمًا في كلِّ الحضارات وفي كلِّ الأزمنة.

أمَّا الرواية فـ "نوع سرديّ جديد ظهر في الغرب بناءً على شروط استدعت بُروزه كما أنَّ تشكُّله في العالم العربي توافَّق مع ظروف أدَّت إلى بلورته وبُزوغه"⁽³⁾. ومنه يُمكن القول أنَّ كلَّ شعوب العالم دون استثناء عرفت السرد، في حين أنَّ الأنواع السردية قد تَظهر في مكان ولا نجدها في آخر، وهذا بالضبط ما ينطبق على الرواية حيث ظهرت أول الأمر عند الغرب دون سواهم، ولم يعرفها الأدب العربي إلَّا فيما بعد عن طريق الترجمة والبعثات العلميّة...، وكان ذلك بالتدرّج وعبر عدّة مراحل.

(1) أحمد سيّد محمد، الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب -محمد ديب، نجيب محفوظ-، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ت، ص 23.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-، ص 21.

(3) سعيد يقطين، (مقال) "الرواية العربية: من التراث إلى العصر -من أجل رواية تفاعلية عربية-"، مجلة علامات، ع 20، المغرب، 2004 م، ص 38.

2- مراحل تطور الرواية العربية:

مرت الرواية العربية أثناء نشأتها وتطورها بعدة مراحل.

2-1 مرحلة التقليد:

بعد عمليات الترجمة والتعريب لمجموعة من الأعمال الروائية الأوروبية من قبل بعض الكتاب العرب؛ جاء دور التأليف.

والبداية كانت مع "رفاعة الطهطاوي" بعمله 'تخليص الإبريز في تلخيص باريز' الذي عدّ به رائد الرواية التعليمية، وعلى نفس الدرب سار 'علي مبارك' في محاولته 'علم الدين' سنة (1883م)، 'وحافظ إبراهيم' في تجربته 'ليالي سطيح' سنة (1906م)، على أن أنضج محاولة لتطويع المقامة لفن الرواية ما قام به 'محمد المويحي' في 'حديث عيسى بن هشام' سنة (1905م)⁽¹⁾.

وقبل هذا التاريخ بسنوات وبالتحديد في سنة (1870م)، التي تُعتبر محطة هامة في مسار الرواية العربية، ظهرت أعمال أخرى ذات طابع تاريخي مهدت بدورها للرواية الفنية، حيث نشر 'سليم البستاني' 'الهيام في جنان الشام' في إحدى المجلات ثم 'زنوبيا' سنة (1871م)، وكتب 'جورجي زيدان' عدة نصوص مُستمدًا مادته الروائية من التاريخ العربي والإسلامي، وتابعه في ذلك 'علي الجارم' و'محمد فريد أبو الحديد' و'محمد سعيد العريان' و'علي أحمد باكثير'⁽²⁾، إضافة إلى نقولا حداد وفرح أنطون...

وقد كانت كتابات هؤلاء -والتي تُعتبر إرهاصات للرواية العربية-، إما لغرض تاريخي أو تعليمي وأحيانا ترفيهي، إذ أن معظمهم كانوا يمتنون العمل الصحفي أو التعليم ولم يتخصصوا في كتابة الرواية، كما لم ينشغلوا بتطويرها والإبداع فيها

(1) طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، ط2، دار النشر للجامعات، مصر، 1997م، ص21 (بتصرف).

(2) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ -بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية-، ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2006 م، ص120 (بتصرف).

فجاءت أعمالهم مُفَتِّرةً لِلْمَقَوِّمَاتِ الفَنِّيَّةِ الرَّوَّائِيَّةِ، ومُتَأَثِّرَةٌ بِشَكْلٍ وَاضِحٍ بِالرَّوَايَةِ فِي الغرب.

2-2 مرحلة التطور والتأسيس:

عرفت هذه المرحلة اهتماماً كبيراً بِالرَّوَايَةِ بخلاف المرحلة السَّابِقَةِ، غير أنَّ "النَّصَّوصَ" التي عملت على تأسيس عناصر رِوَايَةٍ عربيَّةٍ تستجيب لِمَقَوِّمَاتِ الشَّكْلِ الرَّوَّائِيِّ؛ تظلُّ قليلةً أَهْمَهَا: "الأجنحة المتكسرة" لـ 'جبران خليل جبران'، و"زينب" لـ 'محمد حسين هيكل' ⁽¹⁾، التي كتبها سنة (1914م)، ويكاد النُّقَادُ أَنْ يَتَّفَقُوا على أَنَّهَا أَوَّلُ رِوَايَةٍ عربيَّةٍ فَنِّيَّةٍ لَاتَّبَاعِهَا القَوَاعِدَ الفَنِّيَّةَ إِلَى حَدٍّ بَعِيدٍ.

كما نجدُ أيضاً رِوَايَةَ "عودة الروح" (1933م)، و"يوميات نائب في الأرياف" (1937م) لـ 'توفيق الحكيم' و"دعاء الكروان" (1934م) لـ 'طه حسين'، و"سارة" (1938م) لـ 'عباس محمود العقاد' و"سلوى في مهبِّ الرِّيح" (1944م) لـ 'محمد تيمور' ⁽²⁾.

بالإضافة إلى أعمال أخرى وكتّاب آخريْن لا يَتَّسِعُ المَجَالُ لِذِكْرِهِمْ، وقد أسهم كلُّ واحدٍ مِنْهُمْ في تطوُّرٍ وارتقاء النَّتَاجِ الرَّوَّائِيِّ العربي.

2-3 مرحلة النضج والتأصيل:

في الأربعينيات مِنَ القرن العشرين اتَّخَذَتِ الرَّوَايَةُ العربيَّةُ مَنْحًى آخَرَ تَخَلَّتْ فِيهِ عن الرُّومَانْتِيكِيَّةِ التي كانت سائدةً، "لِصَالِحِ الاتِّجَاهِ الواقعي وهو ما فرضته الأوضاع السياسيَّةُ في الوطن العربي آنذاك نتيجة المدِّ التَّحريريِّ إثر استقلال بعض الشُّعُوبِ العربيَّةِ مِنْ نِيرِ الاستعمار وما تبع ذلك مِنْ صِراعاتٍ داخليَّةٍ وخارجيَّةٍ" ⁽³⁾، الأمر الذي غيَّرَ مِنْ ذَهْنِيَّةِ الكُتَّابِ العرب بعد اقتناعهم بعدم قُدرة الرُّومَانْسِيَّةِ -كأداة- على مواكبة

(1) محمد بوعزة، تحليل النَّصِّ السَّرْدِيِّ-تقنيَّات ومفاهيم-، ص21.

(2) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغَةِ والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م ص184 (بتصرف).

(3) محمد بوعزة، المرجع السابق، ص21 (بتصرف).

هذه الظروف والتعبير عنها؛ فاصطبغت أعمالهم بواقعية نابعة من عمق المجتمع وما يشهده من أحداث، حيث كتبوا عن قضايا التحرر والانتماء الوطني والقومي، وعن القضية الفلسطينية...

أما من ناحية الأسلوب فقد تخلصوا من الأساليب التقليدية واستحدثوا أساليب أخرى قادرة على استيعاب المضامين الجديدة.

لذا "تعتبر الطفرة الكبيرة التي حققتها الرواية على يد "تجيب محفوظ" هي القفزة التي نضجت فيها الرواية وتطورت نتيجة انفتاح "محفوظ" وجيله على الأشكال الروائية، ونتيجة الشمولية والرحبة في عالم الفن والأدب والفلسفة والتاريخ"⁽¹⁾، وإلى جانب "تجيب محفوظ" ظهرت أسماء أخرى، وقد استفادت من تجربته أيما استفادة أبرزهم: "غسان كنفاني"، "جبرا إبراهيم جبرا"، "حنّا مينا"، "يوسف إدريس" وآخرون.

وعقب هزيمة (1967م) التي شكّلت صدمةً عنيفةً للإنسان العربي، وكذا "واقع الإهتراء والتمزق والألم والتوتر التي عاشها العالم، وما نجم عن حالات الصخب والعنف والقلق التي تبعت الحربين العالميتين الأولى والثانية"⁽²⁾، سعى الأدباء العرب إلى إيجاد "أشكال روائية جديدة، ومن هنا تحولت بوصلة المجتمع نحو الذات، وتراجع صوت الأيديولوجيا والتاريخ والجماعة في النص الروائي لفائدة صعود صوت الذات والفرد والوعي، وأصبح الروائي واعياً بالبناء الاستطقي (الجمالي) للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب المضمون، فأدخل على الرواية التقنيات السينمائية والمونولوج والغرائبي واللغة الشاعرية..."⁽³⁾.

(1) شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون-دراسات في الرواية المصرية-، ط1، مؤسسة حورس الدولية، مصر 2006م، ص14.

(2) نصر محمد عباس، في الأدب العربي المعاصر -قراءة نقدية-، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2008م ص148.

(3) محمد بوعزة، تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم، ص22 (بتصرف).

ومن أبرز مُبدعي هذه الفترة والتي تتداخل أيضاً مع فترة جيل نجيب محفوظ، نذكر
"الطيب صالح"، "جمال الغيطاني"، "الطاهر وطار"، "صنع الله إبراهيم"، "إميل حبيبي"
"محمد زفزاف"... وغيرهم.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم والمصطلحات العامة

أولاً- مفهوم الجمال والجمالية

ثانياً- السرد مكوناته وأنواعه

أولاً- مفهوم الجمال والجمالية:

الإنسان مجبول بطبعه على حبّ كلّ ما هو جميل، لذا نجدّه دائم البحث عن مصادر الجمال في كلّ ما يُحيط به، سواء فيما يراه ويسمعه، أو فيما يلبسه ويسكنه... إلخ.

ولمّا كان الجمال بهذه الأهميّة، يتوق قارئ العمل الأدبيّ بدوره إلى تذوّق ما ينطوي عليه هذا الأخير من جماليّات.

وقبل الحديث عن مُصطلح الجماليّة، لا بدّ من التّطرق إلى المفهوم اللّغويّ والاصطلاحيّ للجمال.

1- الجمال لغة واصطلاحاً:

1-1 الجمال لغة:

لا يكاد يخلو مُعجم أو قاموس عربي من لفظة الجمال، فقد ورد في لسان العرب لـ "ابن منظور" "الجمال: مصدر الجميل والفعل جَمَل، وقوله عزّ وجلّ: ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون، أي بهاء وحُسن، والحُسن يكون في الفعل والخلق... وجمّله أي زيّنه... وامرأة جملاء وجميلة أي مليحة.

قال "ابن الأثير": والجمال يقع على الصُّور والمعاني، ومنه الحديث: إنّ الله جميل يُحبُّ الجمال، أي حَسَن الأفعال كامل الأوصاف⁽¹⁾.

وجاء في الصّاح لـ "الجوهري": "الجمال: الحُسن، وقد جُمِل الرَّجُل بالضمّ جمالاً فهو جميل، والمرأة جميلة وجملاء أيضاً... والجمّال بالضمّ والتّشديد: أجمل من الجميل"⁽²⁾.

(1) أبي الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دط، دار صادر، بيروت، دت ص126.

(2) أبي نصر إسماعيل الجوهري، الصّاح تاج اللغة وتاج العربية، ص201.

وبهذا تكون المعاجم اللغوية قد اتفقت على أن المقصود بالجمال هو الحسن والملاحة والبهاء.

1-2 الجمال اصطلاحاً:

إنّ مسألة تحديد تعريف دقيق وشامل للجمال، ليست بالأمر الهين رغم المحاولات الكثيرة، وهذا ما يُفسّر تعدّد وتنوّع آراء الفلاسفة والباحثين فيه، كلٌّ حسب اتجاهه الفكريّ.

غير أنّ الكثير منهم يعتبر أنّ الجمال "ما يُثير فينا إحساساً بالانتظام والتّناغم والكمال وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطّبيعة، أو في أثر فنيّ من صنّع الإنسان".⁽¹⁾

لكن يبقى هذا التعريف قاصراً لعدّة اعتبارات، لعلّ من بينها أنّ هناك من يخلط بين الجميل ومفاهيم أخرى كالمألوف والنافع، والملائم...

لذا كان لا بُدّ من عرض آراء بعض الفلاسفة الغربيين والعرب حول هذا الموضوع، بغية الاقتراب أكثر من حقيقة الجمال.

2- الجمال في الفكر الغربي:

يرجع ظهور بواكر الفكر الجماليّ إلى الحضارات الإنسانيّة الأولى، في مصر وبابل والهند والصين، إلّا أنّ هذا الفكر تطوّر بشكل مُلفت في اليونان القديمة.

وقد اختلفت معايير ومُحدّدات الحكم على الجمال وماهيّته، بحسب المنطلقات والمدارس الفلسفيّة التي ينتمي إليها الفلاسفة الذين اهتموا بالمبحث الجماليّ.

فالمقاييس الجماليّة عند السوفسطائيين مثلاً؛ هي مقاييس ذاتيّة تتغيّر من فرد لآخر إذ "لا يوجد جميل بطبعه، بل يتوقف الأمر على الظروف، وعلى أهواء الناس، وعلى مستوى الثّقافة والأخلاق"⁽²⁾.

(1) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 85.

(2) شاكر عبد الحميد، التّفصيل الجمالي - دراسة في سيكولوجية التّدوق الفنّي -، دط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت

2001، ص 14.

وهو ما يُخالفهم فيه "سقراط" (469 ق م - 399 ق م)، الذي يقول بموضوعية الجمال "ومصدر هذه الفكرة لديه هو أن العقل الإنساني لا يتغيّر بتغيّر الأشخاص"⁽¹⁾ كما أن الجمال -حسبه- هو ما يُحقّق النفع والغاية الأخلاقية.

ينطلق "أفلاطون" (427 ق م - 347 ق م)، في فهمه للجمال من فلسفته المثالية فيرى أن الجمال في عالم المثل -وهو غير موجود في العالم- جمال مُطلق، بينما جمال الأشياء فهو نسبي، ذلك أن "الأشياء في رأيّه ليست جميلةً جمالاً مُطلقاً، وإنما تكون جميلة عندما تُوضع في موضعها الصحيح، وإلاّ فإنّ جمالها سيكون جمالاً عارضاً لا غير"⁽²⁾، وبالتالي يكون الشكّل لا المضمون هو ما يُحدّد جمال الشيء من عدمه.

كما يفصّل "أفلاطون" الجمال عن المنفعة ويربطه بالخير، عكس "أرسطو" (384 ق م - 322 ق م) الذي يُقرّ باستقلالية الخير عن الجمال، وهو "يُرجع جمال العمل الأدبي الفني إلى نجاح المحاكاة بغضّ النظر عن الشيء المُحاكى جميلاً كان أم قبيحاً"⁽³⁾ أي أنّ مهارة المُبدع هي التي تُحدّد وتوجّه الحكم على الشيء بالجمال أو القبح، مع مراعاة التّناسق والنّظام بين جزئياته.

وخلال العصور الوسطى فسّر "أفلوطين" (205م - 270م) الجمال تفسيراً صوفياً حيث عدّه "حقيقة علوية لها طبيعة نورانية مُتحدّة بذات الإله، وهذه الحقيقة تمتدّ في الأشياء إلى أن تظهر ظلالها التي ندركها بالحواس"⁽⁴⁾، بمعنى أنّ جوهر الجمال لا

⁽¹⁾ محمد علي غوري، (مقال) "مدخل إلى نظرية الجمال في النّقد العربي القديم"، مجلة القسم العربي، ع18، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، 2011م، ص127.

⁽²⁾ محمد الصغير ميسة، جماليّات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، إشراف عمار شلواي، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011 م - 2012م، ص09.

⁽³⁾ رمضان كريب، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي -مصطفى ناصف نموذجاً-، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 2009 م، ص44.

⁽⁴⁾ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي -عرض وتفسير ومقارنة-، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة 1992 م، ص36.

يَكْمُنُ فِي الْجَمَالِ الْمُدْرَكِ عَنْ طَرِيقِ الْحَوَاسِ، وَإِنَّمَا الْجَمَالُ الْحَقُّ هُوَ الَّذِي تَكُونُ الرُّوحُ مَصْدَرًا لَهُ.

وقد سَعَتِ الكنيسة مُمَثِّلَةً فِي الْقَدِّيسِ "سَانْتِ أَوْغُسْطِينَ" (354م - 430م) إِلَى "تَأْكِيدِ فِكْرَةِ أَنَّ اللَّهَ الْخَالِقَ هُوَ مَصْدَرُ الْجَمَالِ فِي الْكَوْنِ"⁽¹⁾، كَمَا اعْتَبَرَ جَمَالَ الشَّيْءِ رَاجِعًا لِكَوْنِ "أَجْزَاءِهِ تَتَشَابَهُ وَيَنْتَظِمُهَا انْسِجَامٌ وَاحِدٌ"⁽²⁾.

الْمُلاحِظُ مِمَّا سَبَقَ، أَنَّ فَهْمَ فِلَاسِفَةِ الْعُصُورِ الْوُسْطَى لِلْجَمَالِ نَابِعٌ مِنَ اللَّاهُوتِ، وَلِهَذَا أُطْلِقَ عَلَيْهِ اسْمُ الْإِسْتِطِيْقَا الدِّيْنِيَّةِ.

وَبِالْإِنْتِقَالِ إِلَى فِلَاسِفَةِ عَصْرِ النِّهْضَةِ الْأُورُوبِيَّةِ، رَأَى "إِيْمَانُويلْ كَانْت" (1724م - 1804م) أَنَّ الْحُكْمَ الْجَمَالِيَّ هُوَ حُكْمُ ذَوْقِيٍّ ذَاتِيٍّ، وَنَجْدُهُ "يَفْصِلُ الْجَمِيلَ عَنِ الْمُفِيدِ، وَيُفَرِّقُ بَيْنَ الشَّكْلِ وَالْمُضْمُونِ مُؤَلِّيًا أَهْمِيَّةً لِلشَّكْلِ، وَيُجَرِّدُهُ مِنْ كُلِّ غَايَةٍ"⁽³⁾.

فِي حِينِ يُؤَكِّدُ "جُورْجْ هِيْجِل" (1770م - 1831م) عَلَى ضَرُورَةِ التَّكَامُلِ بَيْنَ الشَّكْلِ وَالْمُحْتَوَى حَتَّى يَتَحَقَّقَ الْجَمَالُ، جَاعِلًا إِيَّاهُ مُقْتَصِرًا "عَلَى الْفَنِّ وَلَيْسَ الطَّبِيعَةِ لِأَنَّهُ أَرْقَى مِنْهَا"⁽⁴⁾.

وَمِنَ الْفِلَاسِفَةِ الْمَعَاصِرِينَ يُشِيرُ "جُورْجْ سَانْتِيَانَا" (1863م - 1952م) إِلَى أَنَّ الْجَمَالِ "لَا يَوْجَدُ مُسْتَقْلَالًا عَنْ إِحْسَاسِ الْإِنْسَانِ... الَّذِي لَا بُدَّ أَنْ يَكُونَ مَصْحُوبًا بِإِدْرَاكِ وَبِحُكْمِ نَقْدِيٍّ أَوْ بِفِعْلِ تَفْضِيلٍ"⁽⁵⁾، فَالْأَشْيَاءُ جَمِيلَةٌ لِأَنَّهَا نَفْضَلُهَا، لَا لِأَنَّهَا تَتَوَفَّرُ عَلَى جَمَالٍ بَعِيْنِهِ.

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة-، ص38.

(2) المرجع نفسه، ص40.

(3) رضوان جنيدي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم - في القرنين الخامس و السادس الهجريين -، أطروحة دكتوراه إشراف العيد جلولي، قسم الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012م - 2013م، ص6.

(4) محمد علي غوري، (مقال) "مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم"، ص128.

(5) أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1989م، ص12.

تطوّر مفهوم الجمال فيما بعد من مدرسة فلسفية لأخرى، ثم تحول من مجرد مفهوم عام إلى نظرية لها معاييرها وقوانينها الخاصة.

3- الجمال في الفكر العربي:

من الواضح أنّ العرب القدامى قد عرفوا الجمال، مُمثلاً في الأشياء المحسوسة كجمال المرأة والخيّل والبيداء... إلخ، وتجسّد الجمال المعنويّ لديهم - وإن لم تكن معرفتهم به مبنية على فكرٍ واعٍ-، في الصفات المعنوية الإيجابية كالكرم والشجاعة والمروءة... إلخ، كما تثبت مُدونات أدبائهم عبر العصور تذوّقهم العالي للجمال.

وبالرغم من أنّ النقاد العرب لم يُخلفوا نظرية جمالية، إلا أنّ لهم وقفات تبرز وعيهم الجماليّ فيها هو "حازم القرطاجني" (608هـ-684هـ) يجعل من التّناسب أساساً لجمال العمل الفنيّ، حيث يقول "ولهذا نجدُ المحاكاة أبداً يتّضح حُسنها في الأوصاف الحسنة التّناسق المُتشاكلة الاقتران المليحة التّفصيل"⁽¹⁾.

وأعلى "أبو عثمان الجاحظ" (159هـ-255هـ) من قيمة الشّكل الفنّي للنّص على حساب مضمونه لأنّ "المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج... وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك"⁽²⁾.

بينما اعتبر "أبو حامد الغزالي" (450هـ-505هـ) "الجمال الظّاهر من شأن الحواس والجمال الباطن من شأن البصيرة"⁽³⁾، مُفضّلاً الثّاني عن الأوّل، فلا يتساوى من يُحبُّ لوحةً فنيّةً لجمالها الظّاهري بمن يُحبُّ شخصاً صالحاً لجمالها الباطنيّ.

(1) أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دط، دار الغروب الإسلامي، بيروت، لبنان، دت، ص 91.

(2) أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، 1965 م، ج3، ص ص 131، 132.

(3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي-عرض وتفسير ومقارنة-، ص 117.

ويأتي تعريف "مسكويه" (320هـ-421هـ) مُماثلاً لما يعتقده الباحثون العرب المعاصرون؛ إذ ذهب إلى أنه -أي الجمال- "كمالٌ في الأعضاء وتناسبٌ بين الأجزاء مقبولٌ في النفس"⁽¹⁾ فبقدر ما تُخاطب الأشياء شعور الإنسان حُكَم عليها بالجمال، شرطٌ توفرُ الانسجام والتناسق بين عناصرها.

خلاصة ما سبق، أنّ أهم إشكال طرحته مسألة الجمال سواء عند العرب أو الغرب من قبلهم هو: هل الجمال حقيقة قائمة في الذات المُدرِكة، أم في الأشياء الخارجية؟

والواقع أنّه من غير المعقول فصلُ الأمرين عن بعضهما، حيث لا يُمكن الشعور بالجمال في غياب موضوع خارجيٍّ، كما لا يُمكن أنْ ينعكس جمال الشيء الخارجي في النفس ما لم تكن هذه النفس خبيرة ومُتذوّقة للجمال.

غير أنّ الجانب الذاتي يُعدُّ الأوفر حظاً في الإدراك الجماليّ، فقد يقفُ شخصين أمام الشيء نفسه فيُعجب به أحدهما، بينما لا يستدعي إعجاب الآخر وذلك نتيجة الاختلاف في الثقافة والبيئة والتذوق والميول... إلخ، وهو ما يؤكّد نسبيّة الجمال.

4- الجمالية:

يُجمع الباحثون على أنّ علم الجمال كان في بدايته -وقبل أن يتحوّل إلى علم- فكراً فلسفياً يهتم بمعرفة ما إذا كان الجمال متواجداً في ذات الأشياء أم في العقل المُدرِك، وبذلك يكون هذا العلم قديماً ومُحدث في آنٍ واحدٍ.

استعمل مُصطلح علم الجمال أو الجماليّات (Esthétique) لأول مرة من طرف "الفيلسوف الألمانيّ" جولتيب بومجارتن (1714هـ-1762هـ)، ومعناها اللغويّ هو دراسة الإدراك الحسيّ⁽²⁾.

(1) أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، دط، شركة الأمل للطباعة والنشر، دب، دت، ص140.

(2) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي -دراسة في سيكولوجية التذوق الفني-، ص15 (بتصرف).

تتمحور الجماليّة "في اتجاهات ثلاثة: فهي نظرة للحياة/ وهي اتجاه عمليّ في الأدب والفنون/ وهي معالجة للخبرة الجماليّة التأملية"⁽¹⁾.

ولمّا كان الفنّ والأدب من أهمّ محاور عمل الجماليّة، فقد عُرِّفت بأنّها "نزعة مثاليّة تبحث في الخلفيّات التشكيليّة للإنتاج الأدبيّ والفنيّ، تختزل جميع عناصر العمل في جماليّته/ وترمي (النزعة الجماليّة) إلى الاهتمام بالمقاييس الجماليّة، بغضّ النظر عن الجوانب الأخلاقيّة انطلاقاً من مقولة (الفنّ للفنّ)/ ويُنْتِج كلّ عصرٍ (جماليّة) إذ لا توجد (جماليّة مطلقة)، بل (جماليّة نسبيّة) تُساهم فيها الأجيال والحضارات والإبداعات الأدبيّة والفنيّة / ولعلّ شروط كلّ إبداعية هو بلوغ (الجماليّة) إلى إحساس المعاصرين"⁽²⁾. يرفض الجماليّون الفكرة القائلة أنّ الأدب تعبير عن ذات الكاتب أو بيئته، لأننا حين نقرأ عملاً أدبيّاً ما يغيبُ عن أذهاننا كلّ ما هو خارج عنه.

وهُم لا يُنكرون أنّ العمل الفنيّ قد يعكس "صوراً من حياة الفنّان، لكن هذا لا يعني أنّه تعبير عن حياته، لأنّ شخصيّته وتجاربه في الحياة ليست هي التي تُحدّد العمل الفنيّ، بل يُحدّد ذلك عقله الخالق وتجاربه الفنيّة"⁽³⁾.

أيّ الأسلوب الفنيّ للمبدع ورصيده الثقافيّ، وإطلاعه الواسع على أعمال غيره من المبدعين.

والعمل الأدبيّ -في تصوّرهم- وإنّ أفصح عن شيء من ملامح المجتمع، إلّا أنّ هذا الأخير "لا يتدخّل في الخلق الأدبيّ فيُحدّد شكله أو قيمته أو معناه، بل ما يُحدّد العمل الفنيّ ويُعطيه كيانه هو الأدب نفسه"⁽⁴⁾.

(1) رمضان كريب، فلسفة الجمال في النّقد الأدبيّ -مصطفى ناصف نموذجاً-، ص 64.

(2) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة -عرض وتقديم وترجمة-، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، 1985 م، ص 62.

(3) عصام محمد الشنطي، الجماليّة والواقعيّة في نقدنا الأدبيّ الحديث، ط 1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر بيروت، 1979 م، ص 22.

(4) المرجع نفسه، ص 27.

كما تؤكد المدرسة الجمالية استقلالية الفن عن أي منفعة أو غاية خارجية فالمُتعة الجمالية هي كل ما يسعى العمل الفني لتحقيقه (الفن للفن). ويرى أصحاب النقد الأدبي الجمالي أن "الكاتب الذي يفكر في الموضوع مُنفصلاً عن الشكل أو يفكر في الشكل مُنفصلاً عن الموضوع، لا يكتب له النجاح من الناحية الفنية وإن نجح في نقل الفكرة التي أرادها"⁽¹⁾. إن لا بُدّ من الالتحام بين الشكل والمضمون، "فلما يتوحد الكل ويندمج من جراء تفاعله وتداخله ينتج عملاً فنياً موضوعياً، تذوب فيه إشارات الخارج وتعايير الذات في بوتقة واحدة"⁽²⁾، فالعبرة إذن بما صار عليه الشكل والمضمون بعد انصهارهما. وهكذا تكون الجمالية قد انحازت للشكل و تنكرت للموضوع، فالمهمّ عندها هو كيفية القول، وليس ماذا نقول.

(1) عصام محمد الشنطي، الجمالية و الواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، ص ص 34، 35.

(2) رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، -مصطفى ناصف نموذجاً-، ص 67.

ثانياً - السرد مكوناته وأنواعه:

1- مفهوم السرد:

يُعدّ السرد من أقدم أشكال التعبير الإنساني، فهو موجود منذ الأزل، إنه قائم في كلّ زمان ومكان، ولدى كلّ شعوب العالم.

وقد كان في بدايته شفويّاً، ثمّ أخذ في التطور إلى أن ظهرت القصة، فأضحى القصّ ملازماً للسرد، لذا ارتبط هذا الأخير في كثير من الدراسات بالقصة والرواية. أمّا في الحياة المعاصرة فقد اكتسح السرد مختلف الميادين، فلم يعد مقتصرًا على القصة أو الحكاية، وإنما أصبح "مجالاً تتمظهر من خلاله كميّات انتظام الكلام وتلاحق متاليّاته والبحث في معماريّته الممتدّة في مجموع مقالاته العامّة"⁽¹⁾.

1-1 السرد لغة:

يأتي "السرد" في المعاجم اللغوية بمعنى "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مُتّسقاً بعضه في إثر بعض مُتتابعاً، وسرد الحديث ونحوه يسرّده سرّداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرّداً إذا كان جيّد السيّاق له، وفي صفة كلامه -صلى الله عليه وسلم-: لم يكن يسرد الحديث سرّداً أي يُتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه والسرد: المُتابع. وسرد فلان الصّوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث كان يسرد الصّوم سرّداً"⁽²⁾.

وورد في معجم آخر أنّ "السرد هو الثّقْب، والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيّد السيّاق له، وسرد الصّوم تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم: ثلاثة سرد أي مُتّابعة"⁽³⁾.

(1) عبد القادر عيش: شعرية الخطاب السردى (سردية الخبر)، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر 2011م، ص13.

(2) أبي الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج 3، ص211.

(3) محمد أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، د ط، مكتبة لبنان، بيروت، 1986 م، ص124.

من خلال هذين التعريفين اللغويين يتّضح أنّ السرد لغةٌ يعني التتابع، وتوالي الأشياء واتصالها ببعضها البعض، وفي الحديث هو إيجادة السياق.

1-2 السرد اصطلاحاً:

يرجع السرد (Narration) بمفهومه الحديث إلى ما يُعرف بـ 'علم السرد' أو 'السرديات' (Narratologie) المُنبثق عن البنيوية الشكلانية، والذي يُعنى بـ "دراسة القصّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلّق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"⁽¹⁾. وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم السرديات قد ارتبط منذ نشأته "بالتحليل البنيوي للسرد الذي كان يهدف إلى الكشف عن الأنساق الكامنة في كلّ أنواع الحكى، كما ارتبط في بداياته الأولى بالنظرية الأدبية، لفتّح فيما بعد آفاقاً جديدة لتطور السرديات كما في الدّراسات النسويّة والنقد الأيديولوجي والتحليل النفسي ونقد التلقي"⁽²⁾.

ولئن كانت السرديات هي دراسة السرد وبنياته، فإنّ 'السردية' (Narrativité) هي كما يُعرّفها 'جوليان غريماس' (1917م-1992م) "خاصيّة مُعطاة، تُشخص نمطاً خطابياً معيّناً ومنها يُمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية"⁽³⁾.

وبالرجوع إلى مصطلح السرد، فإنّ أبسط تعريف له ما جاء به 'رولان بارت' (1915م-1980م) إذ يقول: "إنّه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثّقافة"⁽⁴⁾.

وهو ما يؤكّد استعصائه عن التعريف تماماً مثلما يصعب وضع تعريفٍ محدّد للحياة لما يكتنفها من غموض وتنوّع وتقلّب مُستمر.

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل النّاقّد الأدبي، ط3، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، 2002م ص174.

(2) السيّد إمام، الأبحاث (أسئلة السرد الجديد)، مؤتمر أدباء مصر، الدّورة الثّالثة والعشرون، محافظة مطروح مصر، 2008م، ص ص، 35، 37.

(3) يوسف وعليسي، الشّعريّات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، دط، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007 م، ص30.

(4) عبد الرّحيم الكردي، البنية السردية للقصّة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م، ص13.

إنّ السرد "فعل لا حدود له يتّسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة"⁽¹⁾، إذ يسجل حضوره في الملحمة والخرافة والقصة والدراما والمقامات كما يحضر في المواد الإخبارية والتراجم والتاريخ، وكذلك في الرّسم والسينما... إلخ. فـ "اللوحة الزيتيّة تسرد صمت ألوانها، والشريط السينمائي يسرد أحداثه، وحتى الهاتف النقال يسرد مخزون ذاكرته الإلكترونيّة، وبهذا فإنّ السرد ظاهرة حكاية ماثلة في كلّ شيء الجامد والحيّ، فقط نحن نتلقى تلك السُّرود بحسب طبيعتها"⁽²⁾.

ذلك أنّ هذه السُّرود قد تُتجزّ عن طريق اللُّغة (شفاهيّة/كتابيّة) أو بواسطة الصُّورة (ساكنة/متحركة)، كما قد تُؤدّى بواسطة كلّ هذه الوسائل مُجمّعة.

ومنه فإنّ السرد في مجال الأدب بصفة خاصّة هو "تحويل صورة الحدث الحقيقي أو المتخيّل إلى صورة لغويّة ناطقة باسم السارد أو الرّاوي والشخصيّات ووصفة لأحداث تدور في زمان ومكان معيّنين وفق طريقة فنيّة معيّنة ووجهة نظر خاصّة"⁽³⁾.

وبعبارة أخرى هو إعادة تشكيل الأحداث حقيقية كانت أو متخيّلة بوسائل مختلفة عن طريق سارد أو أكثر مهمّته "انتقاء الآليات والتقنيّات في توصيف الأفعال وتوصيلها إلى المتلقّي"⁽⁴⁾.

وبالتّالي فإنّ ما يُميّز القصة أو الرّواية ليس محتواها فحسب، وإنّما الطريقة التي يُعرض بها هذا المحتوى.

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م، ص19.

(2) عبد القادر عميش، شعريّة الخطاب السردّي (سردية الخبر)، ص14.

(3) ركان الصّدي، الفنّ القصصي في النثر العربي حتّى مطلع القرن الخامس الهجري، دط، منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، ص281.

(4) ميساء سليمان الإبراهيمي، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، دط، منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، ص14.

2- مكونات السرد:

تعدّ مكونات السرد من ركائز العملية السردية، ذلك أنّ السرد وبوصفه الطريقة التي تُحكى بها قصة ما، فإنّ هذه القصة تستلزم وجود شخص يحكي ويُسمى ساردًا (Narrateur) وآخر يُحكى له ويُدعى مسرودًا له (Narrataire). ومن خلال التّصايف بين هذه المكونات الثلاث تتمّ عملية السرد، والتي يُمكن أن يُعبّر عنها بالشكل التالي⁽¹⁾:

الراوي ← القصة ← المروي له

2-1 الراوي / السارد:

إنّ لكلّ حكاية حقيقية كانت أو مُتخيّلة راوٍ يرويها، ومن ثمّ فإنّ الراوي هو من يقوم بسرد الأحداث ونقلها إلى المروي له أو المُتلقي. ولا يعني هذا أنّ الراوي هو نفسه كاتب القصة أو الرواية، وإنّما هو "موقع خيالي ومقالٍ يصنعه المؤلّف داخل النّص، قد يتفق مع موقف المؤلّف وقد يختلف وهو أكثر مرونة وأوسع مجالاً من المؤلّف"⁽²⁾. وما يُثبت صحّة هذا التّوجه، أنّ الكاتب قد يلجأ إلى تنويع وتعدّد الرّواة في النّص الواحد الأمر الذي لا يُمكن حدوثه واستيعابه في حالة التّسليم بأنّ المؤلّف هو الراوي.

وفي الصّد نفسه يذهب 'رولان بارت' (1915م-1980م) إلى أنّ "المؤلّف (المادي) للقصة، لا يُمكن أن يختلط مع راويها في أيّ شيء من الأشياء، فإشارات الراوي إشارات مُلازمة للقصة، ويُمكن الوصول إليها في النتيجة بتحليل إشاري

(1) حميد لحميداني، بنية النّص السردية من منظور النّقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م ص45.

(2) عبد الرّحيم الكردي، الراوي والنّص القصصي، ط2، دار النّشر للجامعات، القاهرة، 1996 م، ص ص17، 18.

(سيمولوجي)... فالذي يتكلم (في القصة) ليس هو الذي يكتب (في الحياة)، والذي يكتب ليس هو الذي (كان)⁽¹⁾.

واستجماعاً لما سبق يُمكن القول أن السارد يُمثل ظلاً للكاتب، وهو يتعدّد ويتنوّع وفق ما يقتضيه العمل الإبداعي.

كما لا يُشترط أن يكون حضوره في النص الأدبي بارزاً، فقد يتجسّد من خلال صوت أو ضمير ما.

2-2 المروي/المسرود:

يُعرف المروي بأنه "كلّ ما يصدر عن الرّاوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترب بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان"⁽²⁾.
وبتعبير آخر هو المادّة الحكائيّة التي يتوجّه بها الرّاوي إلى المروي له، وهو بذلك يُمثل جوهر العمليّة السردية.

2-3 المروي له/ المسرود له:

هو من يتلقّى سرد الرّاوي، أو هو من يتوجّه إليه الرّاوي بالكلام، وقد يتجلّى داخل النص أو خارجه.

وبالتّالي فإنّ "المسرود له ليس هو القارئ الفعلي تماماً... علينا أن لا نخلط بين الدّور وبين المُمثّل الذي يؤديه"⁽³⁾.

ويختلف القارئ عن المروي له (من الدّرجة صفر إن جاز التّعبير) في كونه "يقراً الكتاب بينما المروي له يسمع الحكاية، وهو قادر أن يقرأ الكتاب كيفما يشاء

(1) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا 1993م ص ص72، 73.

(2) عبد الله إبراهيم، السّردية العربيّة - بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي-، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م، ص12.

(3) ترفيطان تودوروف، الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، 1990م، ص58.

(دفعه واحده أو يتقطع بدءاً من أوله أو من خاتمته)، بينما المروي له يسمع الحكاية كما يُقرّر الراوي⁽¹⁾.

ويُحدّد 'جيرالد برنس' (1940م-1997م) وظائف المروي له داخل الخطاب السردى في أنه "يتوسط بين الراوي والقارئ ويُسهّم في تأسيس هيكل السرد، ويُساعد في تحليل سمات الراوي ويجلو المغزى ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي، كما أنه يُشير إلى المقصد الذي ينطوي عليه الأثر"⁽²⁾.

ومن هنا كانت العلاقة بين الراوي والمروي والمروي له علاقة تفاعلية، إذ تُشكّل هذه العناصر أركان الخطاب السردى الذي لا يمكن أن يتمّ في غياب أحدها.

3- الرؤية السردية:

تتعلّق الرؤية السردية بالطريقة التي تُدرك بها القصة من قبل الراوي، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكرى وهو يُحدّد بواسطتها، أي بميزتها الخاصة التي تُحدّد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها⁽³⁾.

وبتعبير 'تزفيطان تودوروف' (1939م، /) فإنّ الرؤية السردية "تُعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) il (في القصة) وبين ضمير المتكلّم (أنا) je (في الخطاب)، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد"⁽⁴⁾.

وانطلاقاً من هذا المفهوم يُمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية:

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص151.

(2) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربى، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005 م، ص14.

(3) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة -، ط1، المركز الثقافى العربى بيروت، 1990 م، ص62.

(4) تزفيطان تودوروف، (مقال) "مقولات السرد الأدبى"، تر: الحسين سبحان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى، ص58.

3-1 الرؤية من الخلف (Vision par derrière):

تُستخدم هذه الطريقة غالباً في الروايات الكلاسيكية، وفيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد < الشخصية).
"وقد يتجلى تفوق السارد علماً، إمّا في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها)، وإمّا في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد (وذلك ما لا تستطيعه أيّ من هذه الشخصيات)، وإمّا في مجرد سرد أحداث لا تتركها شخصية روائية بمفردها"⁽¹⁾.

3-2 الرؤية مع (Vision avec):

في هذا النوع تكون معرفة السارد مُساوية لما تعرفه الشخصية الروائية (السارد = الشخصية).
"فلا يُقدّم للمروي له أو للقارئ معلومات أو تفسيرات إلاّ بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها"⁽²⁾.
وذلك باستعمال ضمير المتكلم أو الغائب، شرط الاحتفاظ بالمساواة بين السارد والشخصية الروائية من حيث المعرفة.

3-3 الرؤية من الخارج (Vision de dehors):

تكون معرفة السارد في هذه الحالة أقلّ من معرفة الشخصية الروائية (السارد > الشخصية).
و"الراوي هنا يعتمد كثيراً على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقاً ما يدور بخلد الأبطال، حيث يتمّ رصد السلوك الخارجي

⁽¹⁾ ترفيطن تودوروف، (مقال) "مقولات السرد الأدبي"، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ص 58.

⁽²⁾ محمد بوعزة: تحليل النصّ السردّي، -تقنيّات ومفاهيم-، ص 79.

للشخصيات دون نفاذ إلى مشاعرهما وأفكارهما، فيبدو صاحب وجهة النظر مجرد مُراقب للشخصيات دون معرفة بدواخلها⁽¹⁾.

4- أنواع السرد:

تتعدد أنواع السرد انطلاقاً من العلاقة الزمنية بين السرد والحكاية، فقد يتوافق زمن السرد مع زمن الحكاية، كما قد يتقدم عنه أو يتأخر. ومن هنا يمكن التمييز بين أربعة أنواع من السرد: السرد التابع، السرد الآني، السرد المتقدم، السرد المدرج.

1-4 السرد التابع: (Narration ultérieure)

هو السرد الذي "يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثاً ماضية بعد وقوعها، وأحسن مثال على ذلك المقدمة التقليدية للقصة العجيبة 'كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان'، أو حتى السرد الوارد في محاضر الجلسات أو نشرات الأخبار"⁽²⁾، وهذا النوع من السرد هو الأكثر شيوعاً.

2-4 السرد الآني: (Narration simultanée)

هو أكثر أنواع السرد بساطة، حيث "يحدث (افتراضاً) في نفس زمن الأحداث والمواقف المروية"⁽³⁾، بمعنى يتطابق فيه زمن الحكاية مع زمن السرد، وهذا التطابق بين الزمنين يمكن أن يرد في اتجاهين مختلفين⁽⁴⁾:

1- سرد حوادث لا غير، يمحو كل أثر للفظ ويُغلب كفة الحكاية على كفة السرد.

(1) ركان الصقدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، ص301.

(2) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، دط، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد دت، ص97.

(3) جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص122.

(4) المرجع السابق، ص99.

2- السرد المتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها (Monologue intérieur)، ويقع إلقاء الأضواء هنا على السرد نفسه، بينما يأخذ الحدث في الزوال حتى لا يتبقى إلا النزر القليل من الحكاية .

3-4 السرد المتقدم (Narration antérieure):

هو السرد الذي يسبق الأحداث من حيث الزمن، إنه سرد استشرافي يرد بصيغة المستقبل واستخدامه "في الرواية يقتصر غالباً على مقاطع أو أجزاء محدودة من النص تروي الأحلام والتنبؤات، وتستبق الأحداث"⁽¹⁾.

4-4 السرد المقحم (Narration intercalée):

هو الأكثر تعقيداً، بحيث "تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة (الحاضر، الماضي، المستقبل)"⁽²⁾. ونجده غالباً في "الرواية الترسلية متعددة المتراسلين، حيث تكون الرسالة وسيطاً للحكاية وعنصراً في الحكمة معاً"⁽³⁾.

(1) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص106.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 1997م، ص231.

الفصل الثاني

جماليات العناصر السردية في رواية على باب زويلة

أولا- الزمن

ثانيا- المكان

ثالثا- الشخصيات

أولاً- الزّمن:

1- الزّمن في الرواية:

يُعدّ الزّمن أحد أهمّ العناصر الأساسيّة التي يقوم عليها الفنّ الروائي، إذ يستحيل وجود عمل روائي خالٍ من الزّمن، لذلك يحرص الروائيون على التّأطير الزّماني للأحداث، والذي من شأنه أن يُوهم القارئ بواقعيتها.

ولعلّ الشّكلانيين الرُّوس هم أوّل من أدرج "مبحث الزّمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السّردية المُختلفة، وقد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنّما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وترتبط أجزائها"⁽¹⁾.

لذا فإنّ أهميّة الزّمن تتجلّى في كونه "يؤثّر في العناصر الأخرى وينعكس عليها فالزّمن حقيقة مُجرّدة سائلة لا تظهر إلّا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. الزّمن هو القصة وهي تتشكّل وهو الإيقاع"⁽²⁾.

ويُفرّق الباحثون بين مستويين من الزّمن هما: زمن القصة، وزمن السّرد، بحيث أن "زمن القصة يخضع بالضرورة للتّتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيّد زمن السّرد بهذا التّتابع المنطقي"⁽³⁾.

ولقد تركّز انشغال المُهتمين بدراسة السّرد الروائي على زمن السّرد؛ باعتباره يُحدّد الشّكل الفنّي للرواية "لأنّ السّرد مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطرائق الكاتب في معالجته وتوظيفه لعامل الزّمن، وتلك الطّرائق هي التي تميّز مدرسة أدبيّة عن أخرى وكاتباً عن آخر"⁽⁴⁾، فعلى سبيل المثال لو قدّمنا قصّة واحدة لثلاثة من الأدباء، فإنّ كلّ واحد

(1) حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي-الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة-، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م، ص107.

(2) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية -دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ-، دط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب مصر، 1984م، ص27.

(3) حميد لحميداني، بنية النّص السّردية من منظور النّقد الأدبي، ص73.

(4) إبراهيم خليل، بنية النّص الروائي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص97.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

سيمنح لأحداثها ترتيباً زمنياً يتناسب مع اختياراته الفنية وغاياته الفنية، فيُقدّم ويؤخر في الأحداث بما يُحقّق غاياته الجمالية⁽¹⁾.

وبالحديث عن الزمن في رواية "على باب زويلة"، فإنّها وبالنظر إلى طابعها التاريخي تحتاج أثناء سرد أحداثها إلى التسلسل الزمني، أي أن يأخذ السرد منحاً خطياً مُتتابعاً إلا أن كثرة الأحداث فيها وتشابكها وامتدادها عبر سنوات طويلة وكذا حتمية تتبع كل التفاصيل، لئلا يُعاب على الأديب إغفاله لشجرة ما، وتجنباً للوقوع في فخ الرتابة الناجمة عن نمطية السرد.

كلّ هذه الأمور دفعت الكاتب 'محمد سعيد العريان' إلى الابتعاد عن الخطية واللجوء إلى التلاعب بالنظام الزمني للأحداث والتصرّف في وتيرة السرد بما يتناسب مع ذائقة الفنية، وسنحاول من خلال دراستنا للزمن في روايته هاته؛ إبراز مدى قدرته على استخدام التقنيات الزمنية بطريقة فنية وجمالية تأسر المُتلقي.

2- المفارقات السردية:

إنّ الرواية جنس أدبي لا يعترف بالتتابع الزمني للأحداث، لاستحالة إمكانية تطابق زمن السرد مع زمن القصة.

لذا يلجأ الروائي إلى التحريف الزمني بغية تحقيق أهداف بنائية وأخرى جمالية وذلك من خلال استرجاع حدث وقع في الماضي، أو استباق حدث قبل وقوعه، ويُعرف هذا التّقلّب بين الأزمنة بالمفارقة الزمنية.

وهناك من يُسميها المفارقة السردية "لأنّ الكاتب لا يكتفٍ بتغيير اتجاه الزمن من الحاضر مثلاً إلى الماضي، وإنما يقوم أيضاً بتعديل اتجاه السرد من السرد النمطي الخطّي إلى سرد مُتكسّر أو مُتقاطع يُخالف فيه توقعات القارئ، الذي يُحسّ لدى توقّف الرّوائي، وتغيير الاتجاه بتوق شديد لمعرفة الجديد الذي تؤول إليه هذه الحركة"⁽²⁾.

(1) محمد بوعزة، تحليل النصّ السردّي - تقنيات ومفاهيم -، ص 88.

(2) إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي، ص 103.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

وتجدر الإشارة إلى أن "كل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساعاً، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المُسترجعة أو المُتقطّعة... ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدّة معيّنة من القصة تطول أو تقصر، وهذه المدّة هي ما نسميه اتّساع المفارقة"⁽¹⁾.

ورواية 'على باب زويلة' تعجّ بالمفارقات السردية (الاسترجاع-الاستباق) وقد تفنّن المبدع 'محمد سعيد العريان' في استخدامها على نحوٍ يخدم روايته، وهو ما سنعمل على الكشف عنه.

2-1 الاسترجاع:

يُطلق على كل "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهذه المخالفة لخط الزمن تولّد داخل الرواية نوعاً من الحكاية الثانويّة، ولا شيء يمنع أن تتضمن الحكاية بدورها استرجاعاً؛ أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانويّة، ويمكن أن يكون الاسترجاع موضوعياً (مؤكدًا) أو ذاتياً (غير مؤكد)"⁽²⁾. وهناك من يُقسّمه إلى ثلاث أنواع⁽³⁾:

- **استرجاع داخلي:** هو الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها.

- **استرجاع خارجي:** هو ذاك الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية.

- **استرجاع مُختلط:** وهو ذاك الذي يسترجع حدثاً قبل بداية الحكاية واستمرّ ليُصبح جزءاً منها، فيكون جزءاً منه خارجياً والجزء الباقي داخلياً.

يلجأ الأديب إلى استعادة أحداث الماضي عندما يكون القارئ في أشدّ لحظات الانفعال والاندماج مع الأحداث، وذلك "لتلبية بواعث جماليّة وفنيّة خالصة في النصّ

(1) حميد لحميداني، بنية النصّ السردية من منظور النّقد الأدبي، ص 74، 75.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 18.

(3) المرجع نفسه، ص 19، 21.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

الرّوائي كملء الفجوات التي يُخلفها السّرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصيّة جديدة دخلت عالم القِصّة أو بإطلاعنا على حاضر شخصيّة اختفت عن مسرح الأحداث ثمّ عادت للظهور من جديد، كما قد يُشير إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التّكرار الذي يُفيد التّذكير...⁽¹⁾.

ويتمّ الاسترجاع إمّا عن طريق الرّاوي، أو عن طريق الشّخصيّات الرّوائية أثناء الحوار أو بواسطة المونولوج.

وفي الرّواية محلّ الدّراسة يُنوّع الكاتب أثناء استدعائه لأحداث الماضي بين كلّ هذه الأساليب، كما يُنوّع كذلك في استخدامه للقرائن الدّالة على الاستدكار.

فتارة يستعمل الفعل 'كان' الدّالّ على الماضي أو أفعال التّذكر، وتارة أخرى يُحدّد مدى الاستدكار بدقّة وأحياناً يترك للقارئ مهمّة التّأويل، وذلك كلّ لغاية جماليّة بحتة.

وقد كثرت الإسترجاعات في هذه الرّواية حتّى لا يكاد يخلو فصل منها، فعلى بُعد صفحتين من بداية الرّواية نلتقي مع أوّل استرجاع فيها؛ إذ بعد شروع الرّاوي في سرد أحداثها انطلاقاً ممّا تتعرّض له إحدى قبائل 'بلاد الكرج' من خطرٍ جرّاء اختطاف فتياتها وفتياتها من قبل تجّار الرّقيق، ثمّ وصفه لمشهد يجمع 'توركليدي' وولدها 'طومان' ذات ليلة في واحدة من خيمات تلك القبيلة.

يعود بنا الرّاوي إلى حدث مضى عليه عشر سنوات، وهو خروج 'أركماس' والد طومان لأمر ما مُخلفاً وراءه زوجته 'توركليدي' حبلى بابنه 'طومان'، تُعاني الوحدة والانتظار والترقب.

"لقد ذهب زوجها أركماس آخر من مضى، وخلفها وليس لها من الأهل وذوي الصّهر والنّسب إلّا جنين يتخبّط في أحشائها، فكانت هي وذلك الجنين كلّ الأسرة..."

تلك كانت حالها منذ عشر سنين، امرأة مُنقطعة تعيش من الوهم في أسرة ذات عدد فيها خيال الزّوج الذي رحل إلى غير ميعاد، وخيال الطّفل الذي أجنّته في بطنها إلى

(1) حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي - الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة-، ص ص 121، 122.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

ميعاد ومضت بضعة أشهر منذ غاب زوجها، ثمّ انتهك حجاب الوهم عن حقيقة صريحة تراها بعينها وتلمسها بيدها وصار لها ولد...⁽¹⁾.

إنّ الغرض من هذا الاسترجاع الذي استغرق حوالي صفحتين ليس مُجرّد استعادة الماضي والتّمهيد لاستيعاب القادم من الأحداث، وإنّما ربطه بالحدث الآني وهو معاناة "توركليدي" وطفلها وحرمانهما من "أركماس"، ما من شأنه أن يُثير تعاطف القارئ خاصّة مع "طومان" الذي لم يعرف والده ولن يعرفه... الأمر الذي ستكشفه الأحداث اللاحقة من الرواية ممّا يزيد من تراجيديّة الموقف.

والملاحظ أنّ السارد لم يذكر سبب خروج "أركماس"، غير أنّه لا يلبث في كتمانها لهذا الأمر طويلاً حتّى يوضّح ذلك في استرجاع آخر... إنه الثّأر من قاتل أبيه.

"لقد كان أركماس فتى عزيز الجانب، جريء القلب عارم الخلق، لا يصبر على دنيّة ولا ينام على ثأر وكذلك كان أبوه، ولكنّ أباه مات منذ سنين، كان في بعض المعارك فأصابته طعنة في ظهره فأردته قتيلاً، وفرّ قاتله بدمه...، وكان أركماس صبيّاً لم يبلغ الحلم، ولكنه أقسم أن يثأر لأبيه من قاتله أينما كان وأن يناله ولو كان سلطاناً على العرش...، وترادفت السنون ولم يزل أركماس يتربّص لقاتل أبيه ويتقصّى أخباره، حتّى عرف أين يجده، فودّع زوجته وخرج لوجهه فلم يعد...⁽²⁾.

يقف القارئ هنا أمام استرجاعين لا استرجاع واحد؛ الأوّل يخصّ "أركماس" الشاب الذي ترك عائلته وغادر طلباً للثأر، وبالرّغم من أنّ مدى الاستذكار غير مُحدّد إلّا أنّه ومن خلال ربطه بالنّمودج الأوّل يُمكن أن نستنتج مُضيّ عشر سنوات عليه بالنسبة لنقطة انطلاق أحداث الرواية، أمّا الثّاني فيتعلّق بالمعركة التي أودت بحياة "والد أركماس" عندما كان هذا الأخير صبيّاً.

(1) محمد سعيد العريان، على باب زويلة، ط1، دار الصحوة، مصر، 2015م، ص15.

(2) المصدر نفسه، ص17.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

وهذا الاستذكار هو الآخر لم يُحدّد مداه بدقّة، لكن من الواضح جدًّا أنّ الحادثة وقعت منذ سنوات طويلة، مادامت تعود إلى طفولة 'أركماس'.

وهكذا تمكّن الكاتب من سدّ الثغرة التي تركها من قبل (الغاية التي مضى من أجلها 'أركماس') بهدف تمكين القارئ من فهم مسار الأحداث، مُستغلًّا ذلك في إضاءة جانب من جوانب شخصيّة 'أركماس'.

ويبدو أنّ 'محمد سعيد العريان' قد تعمّد عدم الكشف عن كلّ ما حدث في الماضي دفعة واحدة؛ إذ أنّه مع كلّ استرجاع يُخبرنا بجزء من الحقيقة، بحيث يفتح الحديث عن جانب من ماضي 'أركماس' ثمّ يقطعه ويُحيلنا إلى مستوى القصّ الأوّل، ليعود مُجدّدًا فيستكمل ما خلفه من فجوات في مواضع أخرى، وذلك عن طريق الاسترجاع أيضًا بُغية تشويق القارئ ودفعه إلى اعمال مُخيّلته لتوقع ما جرى.

ففي الاسترجاع الماضي لم يُفصح عن الهدف من مغادرة 'أركماس' وفي هذا الاسترجاع تجنّب ذكر ما حصل معه بعد مغادرته، وذلك إلى غاية الفصل الرابع في معرض حديث الرّأوي عمّا يدور في ذهن 'الغوري أمير حلب' الذي كان يُمنّي نفسه باعتلاء عرش مصر، أين نجده يستدعي ماضي هذه الشخصيّة الذي تغافل عنه عند دخولها إلى مسرح الأحداث لأوّل مرّة، وهو ماضٍ مُرتبط بشكل مباشر بماضي 'أركماس' وما وقع له بعد خروجه.

"فقد تعقّب أركماس من بلاد الكرج إلى القاهرة ليأخذ منه ثأر أبيه، ولقيه وجهًا لوجه، وأمكنته الفرصة منه؛ وجردّ أركماس سيفه وهمّ أن يضربه الضربة القاضية ولمع على رأسه السيّف فلم يكن بينه وبين الموت إلّا أن يهوى على رأسه فيقذّه قذًّا وفجأة حدثت المعجزة وتدخلت الأقدار في اللحظات الأخيرة، فبرز في الطريق جمل هائج فألقى أركماس على الأرض وداسه تحت أخفافه، ونجا الغوري، فمضى في طريقه لم يلتفت ولم ينظر ورائه، وانمحي الثأر والثائر..."⁽¹⁾.

(1) الرواية، ص42.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

هنا يضع الكاتب بين يدي المُتلقي حقائق جديدة مُتممة لما ورد في الإسترجاعات السابقة ورُبما هي حقائق تكسر أفق توقع القارئ، ذلك أنَّ الرَّاوي أشار في الاسترجاع الذي ذكرناه ثانياً إلى قسم 'أركماس' على النيل من غريمه حتّى وإن أصبح سلطاناً على العرش، ثم ترك فراغاً يتملّ في ثلاثة نقاط مُتتالية تاركاً للقارئ حريّة ملئه، والذي يكون قد ملأه بتحقيق مُبتغى 'أركماس' في انتظار تأكيد الرَّاوي لذلك.

بيد أنّه في الاستدكار الوارد أخيراً يُفاجئ المُتلقي بأمر مغاير تماماً لما توقعه؛ حيث جاء فيه ما يدلّ على مقتل 'أركماس' ونجاة 'الغوري'.

وفضلاً عما سبق فإنّ المُراد باستدعاء ما جرى بين الرّجلين في الماضي، ربط الحوادث وتوضيح الصّلة بينها لكي يتسنى للقارئ فهم مجريات الأحداث، فمثلاً عند قراءة الصفحات الأخيرة من الفصل الرَّابع التي تتحدّث عن بيع 'طومان' لـ 'الغوري' نائب قلعة حلب' من قبل تاجر رقيق كان قد اختطفه ذات ليلة من خيمة أمّه، سيتبادر ما ورد في هذا الاسترجاع تلقائياً إلى ذهن القارئ، وبالرّبط بين أحداث الماضي وما يجري في الحاضر سيفهم أنّ 'طومان' سيعيش في كنف قاتل جدّه ووالده، والذي سيّدعي فيما بعد أنّه عمّه رغبةً منه في التّكفير عن ذنبه.

ومن السّمات الجماليّة أيضاً، التي يُقدّمها الاسترجاع للنّص الرّوائي "تغيير دلالة بعض الأحداث السابقة سواءً بإعطاء دلالة لما لم يكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد"⁽¹⁾.

وهو ما نجده في الفصل الواحد والثلاثين المُعنون بالثأر، فبعد تصوير مشهد مقتل 'الغوري' (بعد تولّيه عرش مصر لسنوات طويلة) على يد 'أرقم الرّمّال' والذي نُفاجئ بأنّه هو نفسه 'أركماس' ثم وصف ما يجري في تلك الأثناء بمدينة حلب التي أغلقت أبوابها في وجه جيش الغوري إثر انهزامه في معركة ضدّ العثمانيين، وذلك مخافة بطشهم وعبثهم.

(1) حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي - الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة-، ص122.

ينحرف بنا الرَّاوي مُجَدِّدًا إلى المواجهة الأولى بين 'أركماس' و'الغوري' التي مضى عليها أربعين سنة بالنسبة للنقطة التي وصلت إليها القصة، ليعيد سرد تفاصيلها كما وقعت فعلاً وليس كما ظنَّها 'الغوري'.

ف 'أركماس' بعد أن داسه الجمل تشوَّهت خلقتة وتكسَّرت أضلاعه، لكنَّه ظلَّ حيًّا يتحَيَّن فرصة للانتقام.

"ذلك هو أرقم، أركماس، لقد خَلَف وراءه في بلاد الغور منذ أربعين عاماً أو يزيد امرأة في أحشائها جنين يرتكض... ولكن دم أبيه المطلول كان يصرخ دائماً في أذنيه يطلب منه أنْ يُدرك ثأره... وقد مضت تلك السُّنُون الأربعون وهو لا يُفكِّر إلَّا في تلك الغاية التي غادر من أجلها بلاده... وقد أشرف على الموت ذات مرَّة في سبيل ذلك الثَّأر، ولكنَّه نجا... فقد ألقاه الفرس عن ظهره في اللَّحظة التي همَّ فيها أنْ يقدَّ عدوه قَدًّا، وسقط تحت أخفاف البعير الهائج فهشَّم أضلاعه وحطَّم فكَّيه ورضرض فخذيه... وسأله مُنقذه عن اسمه، فنطق به ولم يكد ممَّا به من الضَّعف والإعياء، فلم يسمع مُحدِّثه من مقطع اسمه إلَّا 'أركم' وصار ذلك اسمه من بعد، لا يعرفه النَّاس إلَّا بِاسم أرقم المسيح، ثمَّ أرقم الرَّمال... " (1).

ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الرَّوائي قد عمِد منذ البداية إلى إيهام القارئ بغير الحقيقة، حتَّى يكون وقع المفاجأة التي يُحضِّرها له أكثر قوَّة.

حيث —وكما سبقت الإشارة إليه— ترك له في أوَّل استذكار أوردناه ما قد يجعله يتكهن بحقيقة ما جرى (انتقام أركماس من غريمه)، ثمَّ خرق أفق توقعاته باسترجاع وقائع المواجهة الأولى التي كشفت عن موت 'أركماس' ممَّا جعل القارئ يتراجع عمَّا أوصله إليه تخمينه ويتقبَّل ما جاء على لسان الرَّاوي —الذي نقل الحادثة من منظور الغوري— حتَّى لا يخرج عن مسار الأحداث، ليعود الرَّاوي وعن طريق الاسترجاع دائماً فيُصحِّح تلك المغالطة، وذلك بعد سرده لسيل من الأحداث التي وقعت عبر

(1) الرواية، ص 322.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

سنوات طويلة واستهلكت عشرات الصفحات، وهو ما يتسبب في دهشة القارئ وذهوله ويزيد من لهفته للتعرف على ما تخفيه الصفحات التالية.

من الواضح جلياً أنّ كلّ نماذج الاسترجاع المذكورة قد أخذت منحاً واحداً، حيث تركّزت جميعها حول ماضي إحدى شخصيات الرواية، فأنت مكّمة لبعضها البعض؛ إنّها عبارة عن حلقات من الأحداث والقارئ مُطالب بالتركيز والفتنة حتّى يتمكّن من الوصل بينها؛ لتكتمل السلسلة المُشكّلة لأحداث الماضي المُلتحمة أساساً بالمُجريات الآنيّة للرواية، ممّا يُحقّق للسرد انسجامه وللقارئ المتعة.

والجدير بالذكر أنّ الإستذكارات التي تمّ سَوقها، جميعها ذات مدى بعيد وقد حُدّد أحياناً بدقّة وأحياناً أخرى استلزم جهداً من القارئ لإدراكه ولو بالتقريب. وفي المُقابل تتوفّر الرواية كذلك على استرجاعات قصيرة المدى، وهي الأخرى قد يُصرّح بمداها كما قد يُتكتّم عنه ممّا يستدعي ضرورة التّأويل.

ومن نماذج النوع الأوّل استعادة 'أصل باي' زوجة السُلطان 'جنبلات' (أحد سلاطين مصر قبل 'الغوري') لحادثتي مقتل ابنها وأسر أخيها اللذان تولّيا الحكم في مصر تِباعاً قبل أن يعمل 'طومان باي' صديق 'جنبلات' على التّخلص منهما؛ خدمةً لهذا الأخير الطّامح إلى العرش، والذي كان هو بدوره يسعى إليه.

"وتذكرت حادثاً حدث منذ عامين: يوم خرج ولدها النّاصر لنزّهة ذات صباح ثمّ لم يعد وتدرج رأسه تحت أقدام طومان باي، ثمّ تذكرت حادثاً آخر منذ يومين: حين فرّ أخوها الظّاهر من قصر القلعة في زيّ امرأة، وكان طومان باي واقفاً عند باب القلعة وفي يده سيفه يقطر من دم المماليك، ثمّ تذكرت حديثاً نقلته إليها جاريته منذ قريب: تزعم أنّ طومان باي قد وعد ألاّ يعقد على صاحبتة فاطمة بنت العلاء، إلّا يوم يجلس عرش مصر وتعود فاطمة سلطنة كما كانت!"⁽¹⁾.

(1) الرواية، ص155.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

لعلّ ما دفع 'أصل باي' إلى تذكر ما حلّ بابنها وأخيها؛ خوفها وتوجُّسها من أن يلقي زوجها المصير نفسه على يد 'طومان باي' الذي لم تكن تأمن جانبه خاصّة بعد علمها بوعدِه لـ 'فاطمة بنت العلاء'.

وجاء تذكرها لهذه الأحداث الثلاثة بالتدرّج بدءًا من أبعدّها زمنيًا إلى الأقرب حدوثًا؛ وهو ما تدلُّ عليه القرائن التي رافقت الاستذكارات على التّوالي (منذ سنتين منذ يومين، منذ قريب).

والملاحظ أنّ الأحداث المُسترجعة قد سبقت إثارتها في الصّفحات السّابقة من الرّواية، وقد أتت هنا مُلخّصة وموجزة ممّا يُساعد القارئ على الإمساك جيّدًا بما حدث ويحدث.

ومن أمثلة الاسترجاع ذو المدى القصير غير المُحدّد بمؤشر؛ استعادة 'جليّة' لما حلّ بجارتها 'أم أيوب' أثناء حديثها مع أختها.

"ذهبت إلى الله وهي تُتمّم بدعاء على السّلطان لم تسمعه أذنان، فإنّ علي ابن أبي الجود لم يدعها لما نابها وقد انهدم نصف دارها وانكشف سترها للنّاس، فجاء عامله ليجبى منها الضّريبة السّلطانية، ومن أين لها أن تدفع الضّريبة وهي لا تملك ما تتبلّغ به؟... ولكن الجابي لم يرفق بها وإنّها لعجوز كجَدَّتِه، فشدّ وثاقها وساقها إلى الحبس فلم يُطلقها إلّا حين استوفى الضّريبة ببيع ما بقي من الدّار، وخرجت المسكينة من محبسها لترى نصف دارها في الطّريق ونصفها في يد مالك جديد... واختار لها الله وستر فانتقلت إلى الدّار الآخرة..."⁽¹⁾.

لقد أتى هذا الاسترجاع في خضم محاورّة بين شخصين على عكس النّماذج السّابقة التي وردت على لسان الرّاوي.

(1) الرواية، ص ص 217، 218.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

ويبدو أنه قصير المدى بالرغم من عدم وجود ما يُشير إلى ذلك صراحة، غير أن احتفاظ جليلة في ذاكرتها بكل ما حدث للعجوز بحيثياته وتفاصيله الصَّغيرة يوحي بذلك.

كما أن حدوث المُحاورَة بين الأختين أثناء وقوفهما في شرفة المنزل المُقابِلَة لمسجد السلطان الغوري، حيث كان البناؤون مُنهمكين في بنائه، وهو المسجد الذي كلف بناؤه هدم دور الكثيرين ومن بينهم جزء من دار 'أم أيوب'، يدلُّ على أن الحادثة لم يمرَّ عليها وقت طويل.

واستجماعاً لما سبق، نخلص إلى القول بأنّ 'رواية على باب زويلة' قد اعتمدت بشكل كبير على الاسترجاعات لأغراض مختلفة، حتّى أن مجموعة منها إذا ما وصلناها ببعضها البعض شكّلت لنا قصّة مُوازية للقصّة الرئيّسة ومُلتصقة بها في نفس الوقت.

وقد حرص الكاتب على التنويع في أساليب استدعائه الماضي، كما نجده أحياناً يدمج تقنية الاسترجاع بتقنيات أخرى كالاستباق والخلصة مثلما شاهدناه في المثال الأوّل والخامس على التّوالي، وهو ما وُفق فيه لحدّ كبير.

2-2 الاستباق:

هو الإعلان مُسبقاً عمّا سيحدث لاحقاً، وعند أحد الباحثين هو "الولوج إلى المستقبل إنّه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليه"⁽¹⁾.

ويُمثّل الاستباق دافعاً للقارئ حتّى يُواصل القراءة رغبةً منه في معرفة ما إذا كانت هذه التنبؤات ستتحقّق أم لا، حيث أنّها لا تتّصف باليقينيّة، والكاتب ليس مُجبِراً على تحقيقها دائماً.

(1) أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن، 2004م، ص38.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

وتعدُّ هذه التقنية "عصب السرد الإستشراقي ووسيلته في تأدية وظيفته في النسق الزماني للرواية ككلّ، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الرّأوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات... كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات..." (1).

لقد أبدع 'محمد سعيد العريان' في استخدامه لتقنية الاستباق بطريقة تشدُّ القارئ من بداية الرواية إلى نهايتها، حيث جاءت روايته "على باب زويلة" زاخرة بالاستشرافات التي وردت بأساليب وأشكال مختلفة مُجنبةً القارئ الرتابة والملل.

ويتمثّل أحد هذه الاستباقات في تنبؤ عجوز 'من قبيلة في بلاد الكرج'، وذلك من باب التخفيف عن 'توركليدي' إثر اختطاف ولدها 'طومان'، إذ ترسم لها صورة مُشرقة مُحتملة عن مصير 'طومان' ومستقبله.

ففي تقديرها أنّ كلّ طفل يُختطف من القبيلة سيُباع لأحد أمراء مصر أو بلاد الرُّوم ليُصبح من مماليكه، وقد يبسم له القدر فيعلو شأنه مثلما حدث مع الأمراء والسلّاطين الذين كانوا يحكمون حينها.

"أفلمست تعلمين أنّ طومان اليوم أدنى إلى إدراك الثّأر، وقد وضع قدمه على أولى درجات المجد؟ سيثأر لك ولأبيه من هذه العيشة الضّئيلة التي تعيشين، فليس الثّأر هو إدراك الدم ولكنه إدراك المجد، أم لم يبلغك نبأ جاهدنا الذي باعت ولدها جنبلات راضية لنخّاس خوارزمي...، فإنّ جنبلات ابن جاهدنا هو اليوم أمير ألف من ممالك السّلطان قايتباي ملك مصر والشّام وسيّد البحرين، ومن يدري؟ فقد يكون جنبلات غداً هو سلطان مصر وسيّد البحرين" (2).

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي - الفضاء، الزمن، الشخصية -، ص 132.

(2) الرواية، ص 21.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

لم تأت تطلعات العجوز من فراغ؛ بل جاءت من صميم معطيات عايشتها لذا لم تكن تستبعد حدوث شيء مما قالته.

وهي لم تنتبأ بما سيحدث لـ 'طومان' فحسب، وإنما أشارت كذلك إلى ما قد يصل إليه 'جنبلط' أحد فتیان القبيلة الذي باعته أمه بغير ثمن مشترطة من النّخاس ألاّ يبيعه إلاّ لسلطان مصر.

وسينتظر القارئ طويلاً حتّى يتحقّق هذا التّطلّع، وربّما يكون القارئ قد نسيه نظراً للمساحة الشاسعة بين مكان الاستباق ومكان تحقّقه من حيث عدد الصّفحات ولكثرة الأحداث وتشابكها، والمقطع السردى الآتى يؤكّد صحة تخمين العجوز: "وتولى جنبلط العرش خلفاً للظاهر قنصوه!"⁽¹⁾.

أمّا تطلّعها حول مستقبل الطّفّل 'طومان' فقد تحقّق هو الآخر في الفصول الأخيرة من الرواية بعد حوالي ثلاثين سنة، حيث بويع سلطاناً على مصر بعد أن تداول على عرشها عدد من السّلاطين؛ أفنّوا بعضهم البعض بسبب تكالبهم على العرش الذي بلغه "طومان" بفضل نبّله وشجاعته فكسب بذلك محبّة النّاس واحترامهم.

"بایعه الأمراء والجند، وبایعه ابن الخليفة نائباً عن أبيه، وبایعه نوّاب القضاء وبایعه المصريون جميعاً أشرافاً وسوقه، ودان له الزّعمر والعربان واجتمعت على محبّته القلوب..."⁽²⁾.

لقد كان 'طومان' الوحيد من بين السّلاطين المماليك، الذي اجتمع حوله الشّعب المصرى بكلّ أطيافه، ولعلّ حبّهم وتخليدهم لهم بعد موته هو المجد بعينيه، لا اعتلاء العرش.

(1) الرواية، ص 149.

(2) المصدر نفسه، ص 349.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

يتجسّد الاستباق في مثال آخر على هيئة دُعاء، حيث ينقل 'عز الدين' لزوجته 'جليلة' وأختها دعاء 'مختص الطواشي' على 'الغوري' عندما سلبه المسجد الذي بناه بماله والقبر الذي أقامه لنفسه حتّى يُدفن فيه حين يأتي أجله ثمّ نفاه إلى مكة.

"وقد سمعته بأذني وهو في طريقه إلى منفاه، يدعو الله أن لا يجعل للغوري في بطنها مدفنًا يُزار، ولعلّ الله أن يستجيب له، وما تدري نفس بأيّ أرض تموت!"⁽¹⁾.

يتوقع القارئ استجابة لهذا الدُعاء، خاصّة وأنّ الكاتب اختار آخر عبارة وردت في كلام عز الدين (بأي أرض تموت!) لتكون عنواناً للفصل الذي ورد فيه الدُعاء والمُحاوره، غير أنّه يُحاول أن يُزرع ثقة القارئ في إمكانية حدوث ذلك، عندما يجعل 'جليلة' تُشكّك بشيء من السُخرية في كلام زوجها، فيأتي ردّ هذا الأخير مُقنعاً لكن سرعان ما ينتابه الشكّ هو الآخر.

"قالت امرأته وهي تهزّ كتفها:

• وأين يُدفن الموتى إلّا في بطن الأرض، أيخطفه طير الجو أم تبتلعه سمكة في جوف البحر؟.

قال عز الدين أسكتي يا جليلة إنّها دعوة المظلوم.

وسكت برهة وهو يُحدّق بعينه مُفكراً، ثمّ أطرق وهو يهمس وقد بدا في وجهه الهمّ:

• كم يدعو مظلومون ولا يستجيب الله"⁽²⁾.

وبهذا تزداد حيرة المُتلقي، حيث أنّ كلا الاحتمالين وارد، فيظلّ يترصدّ الأحداث مُنشوقاً لما سيحصل.

ليأتي الفصل الواحد والثلاثون حاملاً استجابةً لهذا الدُعاء، فقد قُتل 'الغوري' على يد

'أرقم' بنفس الطريقة التي تمنّاها 'مختص الطواشي'، والتي كان 'أرقم' على علم بها.

"واحتزّ أرقم رأسه فألقاه في جبّ قريب، وخلف على الغبراء جسد بلا رأس لا

يعرفه أدنى الناس إليه صلّة وأقربهم مودّة، ومسح الدم عن سيفه وهو يقول:

(1) الرواية، ص220.

(2) المصدر نفسه، ص ص220، 221.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

فليبق قنصوه الغوري في هذه المفازة طريقاً حتّى تتخطّفه الطير، فلا يضمّ جسده ضريح في بطن الأرض...، كذلك دعاها عليه مختص الطواشي حين اغتصب الغوري قبره فخطّ عليه مسجده، وقد استجاب الله دعواته!" (1).

أمّا ثالث نموذج سنسوقه عن الاستباق فيتمثّل في خطّة رسمها السلطان 'طومان باي' (*) وعول عليها للتخلّص من أمرائه بعد أن أحسّ بعصيانهم له.

"العيد بعد غد، وسيجتمع الأمراء في المسجد يوم الفطر للصلاة، وهناك... هناك يحيط بهم الجُند فرادى، فسيوقنونهم إلى حيث يلقون آخرتهم، ويخلص له العرش..." (2).
لقد قصد الكاتب إيراد هذا الاستباق على لسان الرّأوي؛ لكي يوهّم القارئ بأنّه تمهيد للأحداث اللاحقة، فيطلق العنان لمُخيّلته ويتخيّل مشهد القبض على الأمراء، ولكن ما أن ينتهي الملتقي من قراءة التّطلّع حتّى يُفاجئ بحصول عكس ما خطّط له 'طومان باي' تماماً، فقد كشف أمر مُخطّطه، واتّخذ الأمراء حيّطتهم فأوقعوا به بدل أن يوقع بهم.

"جاءهم النّبأ قبل أن تغرب شمس رمضان، فحشدوا الجُند ووثبوا على القلعة قبل أن يأخذ السلطان أهْبته!".

وكما فرّ قبل الظّاهر قنصوه والأشرف جنبلاط، فرّ العادل طومان باي قبل أن يُدركه هلال شوال وهو على العرش" (3).

على عكس الرّوايات التّقليدية الأخرى، فإنّ الرّواية التي بين أيدينا حفلت بعدد كبير من الاستباقات التي أراد من خلالها الكاتب إلى جانب ما تُؤدّيهِ من وظائف بنبوية "تحقيق مشاركة القارئ وحفره على المساهمة في بناء السّرد وإنتاج المتعة الرّوائية" (4).

(1) الرّواية، ص 327.

(*) ليس بطل الرواية؛ وإنما شخصية أخرى تحمل الاسم نفسه.

(2) المصدر نفسه، ص 201.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي - الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة-، ص 136.

3- إيقاع السرد:

يتمّ التّحكّم في إيقاع السرد إمّا بتسريعه أو تعطيله، وقد استغلت الرواية محلّ الدرس التقنيتين ببنية عالية، وهو ما سنسعى لرصده من خلال بعض النماذج.

3-1 تسريع السرد:

يحدث عندما يقوم الراوي بتلخيص أحداث كثيرة في عبارات قليلة، أو عندما يحذف فترة زمنية من السرد.

أ- الخلاصة:

هي "سرد أحداث ووقائع يُفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزلها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرّض للتفاصيل"⁽¹⁾. ومن أمثلتها في الرواية:

"وعاشت القاهرة في همّ ناصب بضعة أشهر، ولم تزل الأنباء تترادف على مصر بعظم استعداد ابن عثمان على الحدود"⁽²⁾.

تختزل هذه الخلاصة بضعة أشهر، ممّا عاشه أهل مصر حكومة وشعباً بعد سماعهم بتحضيرات ابن عثمان استعداداً لشنّ حربٍ ضدهم.

وقد تمكّن الاختزال من سدّ الثّغرات الحكائية التي تركها السرد، فعرفنا على الأجواء السائدة حينها ورسم لنا صورة عمّا يُعايشه المصريون دون ذكر التفاصيل المملّة التي لا طائفة من ذكرها.

وتتوفّر الرواية كذلك على خلاصات "تختصّ بعرض حصيلة المُستجدّات التي تطرأ على الأحداث وأحوال الشّخصيّات وتكون فائدتها مؤكدة بالنسبة لنا لأنّها تُساعدنا على تحيين معرفتنا بتطور مجرى الأحداث في الرواية..."⁽³⁾.

(1) حميد لحميداني، بنية النصّ السردية من منظور النّقد الأدبي، ص76.

(2) الرواية، ص315.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، -الفضاء، الزمن، الشخصية-، ص148.

ومنها هذا النموذج:

"عبر طومان باي النيل إلى الجيزة وأنفذ الرُّسل إلى أصحابه يؤذّنهم بمكانه، فلم يلبث أن انضمَّ إليه جيش جديد من المصريين والأعراب وفلول المماليك، فأقام في مضارب هواره بالصَّعيد يعدّ عدّته لغزو القاهرة واسترداد عرشه وحرية وطنه"⁽¹⁾.

يُخبرنا التلخيص بتحضيرات 'طومان' لمعركته ضدَّ العثمانيين الذين احتلوا وطنه واستولوا على عرشه بمساعدة بعض من أمرائه الخونة.

ولو أنّ الكاتب تحدّث بالتفصيل عن كلّ تجهيزاته للمعركة لتطلّب منه الأمر الكثير من الصّفحات، ولَنسيَ القارئ الحدث الرّئيس والغاية الأهمّ وهي الاستعداد لاسترجاع العرش وتحرير الوطن، ولاختلطت عليه الأحداث وأصابه الضّجر، وهنا تكمن قدرة الأديب على اختزال كمّ من المعلومات في أسطر معدودة وبجمل موجزة ومُكتّفة.

ب - الحذف

هو "حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القِصة وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيء"⁽²⁾، وقد تكون المُدّة المحذوفة مُحدّدة أو غير مُحدّدة.

ومن ذلك:

"ومضى يومان، ثمّ أبصر الناس في ميناء دمياط مركباً شرعياً يتأهب لرحلته وقد جلس في صدره شاب في عنفوانه إلى جانب زوجته، وبين يديها بنون وبنات"⁽³⁾.

يحذف الرّاوي من زمن السرد مُدّة يومين، سبقت سفر 'خشقدم' وأسرته إلى بلاد ابن عثمان، بعد أن ضاق ذرعاً من تعسّف السُلطان الغوري، فما كان منه إلّا أن وجّه ولائه للسلطان العثماني.

(1) الرواية، ص384.

(2) محمد بوعزة، تحليل النصّ السردى -تقنيات ومفاهيم-، ص94.

(3) الرواية، ص284.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

وقد تمّ حذف هذه الفترة (يومين) دون التّعرّض لما جرى فيها من وقائع لا اعتقاد الكاتب بعدم جدوى ذلك، ورغبةً منه في تسريع عملية السرد "وتعجيل الارتقاء بمستوى الأحداث، اقتراباً من النهاية المرصودة، والغاية المنشودة"⁽¹⁾.

كان هذا نموذجاً عن الحذف المُحدّد، أمّا غير المُحدّد فيتّضح من خلال المقطع السردى الآتي، حيث يكفي المؤلف بالإشارة إلى طول المُدة دون تحديدها: "وعاد الغوري من الشّام إلى القاهرة بعد غيبة طويلة يصحبه 'ابن أخيه'، وقد خلا الميدان من فرسانه"⁽²⁾.

يُجنّب هذا الإسقاط السرد الوقوع في فخ التّكرار، فقد سبق وأن تعرّفنا على "الغوري" وما كان يفعله ويخطّط له طيلة تواجده بالشّام، وبالتالي لا فائدة من اخبارنا بتلك المعلومات مرّة أخرى.

كما ساعد القفز على هذه الفترة الزمّنيّة الطويلة، على دفع عجلة الأحداث إلى الأمام وتهيئة القارئ لما سيأتي.

والكاتب في محاولته للابتعاد عن التّكرار، يستعين بأسلوب آخر من الحذف وهو تقنية النّقاط الثّلاث المتتالية.

"وضيّع شعبه فأضاعه... ذلك السّلطان ابن السّلطان الذي كانت تهتف باسمه قلوب عامرة بالمحبّة والولاء!"⁽³⁾.

تُعبّر نقاط الحذف المتواجدة في هذا المثال عن أحداث سبق ذكرها، فارتأى الأديب حذفها لأسباب فنيّة.

وتتمثّل هذه الأحداث في ممارسات السّلطان النّاصر بعد وراثته العرش من أبيه، حيث سفك الدماء، وانتهك الحرمات، فكرهه شعبه وانفضّ من حوله.

(1) إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص112.

(2) الرواية، ص69.

(3) المصدر نفسه، ص109.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

وإلى جانب تفادي التكرار وتخليص النص من التفاصيل والجزئيات، تُفيد نقاط الحذف في دفع القارئ للاشتراك في عملية بناء الأحداث، وذلك بتصوّره لما قد حُذف، مُستعيناً في ذلك بمُخيّلته ورصيده الثقافي.

لجأت الرواية كذلك إلى أساليب أخرى للحذف غير تلك التي سبق الحديث عنها، كالبياض في نهاية الفصول والنُجُميات (***) الفاصلة بين المقاطع السردية، ويكون الهدف منها دائماً تسريع عملية السرد والقفز إلى الأمام بدون عودة.

ختاماً، يُمكن القول أن تقنيتي الخلاصة والحذف من أهم أشكال السرد التي استعانت بها المُدوِّنة؛ حيث أسهمت في تسريع وتيرة السرد من خلال امتصاص الفترات الزمنية والأحداث غير المهمة التي تؤدي إلى الحشو والبطء، وبالتالي حققتا للنص التّكثيف الجمالي.

3-2 تعطيل السرد:

هناك تقنيتان تعملان على إبطاء السرد وتعطيل وتيرته، وهما المشهد والوقفة.

أ- المشهد:

أحد تقنيات الإبطاء السردية، التي تعمل على كسر رتابة السرد، ويُعرفه 'جيرالد برنس' بأنه "اللّقطّة، مدى تسارع حركة السرد النّهجية، وهي مع الإغفال والوقفة والتمدّد أو البسط والخلاصة، واحدة من السرّعات السردية الأساسية وحينما يكون هناك نوع من التكافؤ بين جزء من السرد وبين المسرود الذي يُمثّله (كما في الحوار مثلاً) وحين يُعتبر زمن الخطاب مُساوياً لزمن القِصة فإننا نحصل على المشهد"⁽¹⁾.

وفي المشهد "يحتجب الرّأوي، فتتكلّم الشّخصيّات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها ويقلّ الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل، واستخدام أفعال الماضي المُنجز"⁽²⁾.

(1) جيرالد برنس، المصطلح السردية - معجم المصطلحات-، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2003، ص ص203، 204.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص155.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

اعتمد كاتبنا على تعطيل تسارع الأحداث وتقدمها إلى الأمام باستخدام تقنية المشهد. ومن بين المشاهد الحوارية التي تضمّنتها الرواية، مشهد الحوار المطول بين 'طومان' وزوجته 'شهد دار'، والذي أضفى على السرد حيوية وحركة، حيث نرى الشخصيتين تتكلمان وتتحركان.

كما أسهم المشهد في تطور الأحداث والكشف على الطبائع النفسية والمستوى والحالة الاجتماعية للشخصيتين، وأسلوب كلامهما.

"وتراجعت شهد دار وهي تقول في إنكار:

• لغير انتظار مقدّمك في تلك الساعة جلست مجلسي هذا يا طومان!

قال طومان وقد أغلق الباب دونه وتقدّم إليها خطوات:

• ولغير هذه الخاتمة جاهدت ما جاهدت يا خوند.

• الخاتمة؟ إذن فقد يئست يا طومان!

• لا وحقك يا حبيبتي، ولكن ماذا يصنع فرد انفضّ من حوله أمراؤه وأصحابه، وطارَت أنفسهم شعاعًا من قذائف النار فخلّفوه في طائفة قليلة لا تُغنى غناء بين هذه الآلاف!

• يجاهد وحيدًا حتّى ينتصر أو يموت!

• وأنت؟

• وأشهد العيد يوم يعود منتصرًا يُزيّن مفرقه التّاج؟!

• ويوم يجيئك منعاه يا شهد دار؟

• أباهي بأنّي امرأة السّلطان الذي حارب وحيدًا دفاعًا عن وطنه حتّى استشهد في ساحة الجهاد!

• ونوركلي ابنتنا الصغيرة التي توشك أن تفقد أباهها في المعركة، كما فقدت

نوركلي الأخرى في بلاد الغور ولدها في غير حرب ولا قتال؟

• ليست نوركلي الصغيرة بأعز من وطنك الغالي يا طومان!

• وإذا فهو الوداع!

• وداع إلى اللقاء!"⁽¹⁾.

يُبرز هذا المشهد التفكير الرَّاقِي والنَّبِيل لـ 'زوجة طومان'، التي كانت تحت زوجها على مواصلة حربه ضدَّ العثمانيين إلى غاية استرداد عرشه وتحرير بلاده، رغم علمها بصعوبة المهمة التي قد تُودي بحياته، فنترمل هي وتيتم ابنتها.

كما يُظهر تخوُّف 'طومان' على مصير زوجته وابنته في حال مقتله، وهو الخوف الذي بدَّده كلام 'شهد دار' التي أفنعتَه بالصُّمود في وجه عدوّه، ممَّا يُوحى بشجاعة الرَّجل وطول نفسه.

وبذلك لعب هذا المشهد الدرامي دورًا هامًا في تغيير مسار الأحداث وتطورها وابطاء السرد حيث جاء مُطوَّلًا تتخلَّله بعض الوقفات الوصفية، ممَّا زاد في سعة الخطاب.

إلى جانب المشاهد المُطوَّلة هناك مشاهد قصيرة، ومن أمثلتها الحوار الذي دار بين السُّلطان سليم وأميرين من الأمراء المماليك المُتواطئين معه.

"قال خاير بك للسُّلطان سليم:

• أرايت يا مولاي ماذا يكون لو أفلت من يدك طومان باي، وهذا الشَّعب على ما ترى من نيَّة الانتقاض والغدر!

• قال جان بردي الغزالي:

• وما أراهم يُصدِّقون أو يستكينون حتَّى يروا بأعينهم أميرهم في الأغلال بين يدي حراسه!

قال خايربك:

• بل ما أراهم يُصدِّقون حتَّى يروه مشنوقًا قد شدَّت حول رقبتَه الحبال وتدلَّى جسده على باب زويلة، وحينئذ يستتب لمولاي الأمر!

(1) الرواية، ص ص 379، 380.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

قال السلطان سليم وقد غامت على وجهه سحابة:

• سنوكب له غداً موكباً يشقُّ به المدينة في أغلاله، حتّى يراه كلّ ذي عينين في القاهرة فيعلم أنّ الحكم اليوم لسليم ابن عثمان⁽¹⁾.

يدور هذا الحوار حول الطريقة المثلى التي تجعل الشعب المصري يُصدّق نبأ اعتقال سلطانه من قبل العثمانيين، فتختلف اقتراحات 'خايربك' و'جان بردي الغزالي' على 'السلطان سليم' لتحقيق ذلك كلّ حسب درجة حقه على طومان، وزاوية نظره للأمور.

ليُفصل السلطان العثماني في الأمر مُقرّراً اعدام 'طومان'، بعبارة استباقية ممّا يُشوّق القارئ ويزيد من فضوله لمعرفة ما سيحلُّ بـ 'طومان'، فيتساءل هل سيُعدم طومان فعلاً؟ أم أنّه سيتمكّن من الإفلات، مثلما كان يعود بقوة بعد كلّ معركة يخسرها ويظنُّ القارئ أنّ شوكرته قد انكسرت؟

ولعلّ ما يُضاعف من لهفة القارئ لمعرفة الآتي؛ مكان تواجد هذا المشهد الحوارى المتضمن للاستباق، حيث ورد في الصفحات الأخيرة من الفصل الأخير للرواية، ممّا يُوحى باقتراب نهايتها التي قد تحمل اثباتاً أو نفياً لما جاء في التطلّع.

وقد ارتأى الكاتب إيراد الاستباق ضمن مشهد حوارى، بُغية "كبح جماح الزّمن في تدحرجه الموصول باتجاه النهاية لإيجاد المزيد من التشويق"⁽²⁾.

ب- الوقفة:

هي "ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمّن عادةً انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزّمن"⁽³⁾.

اشتملت المدوّنة الروائية على مجموعة من الوقفات، التي غالباً ما تصف مكاناً أو شخصيّة ما، وهذه نماذج منها:

(1) الرواية، ص 398.

(2) إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي، ص 113.

(3) محمد بوعزة، تحليل النصّ السردى، -تقنيات ومفاهيم-، ص 96.

"كان الشتاء في أخرياته، وقد غمرت القاهرة موجهة من البرد لم تشهد مثلها من سنين وعصف الرياح عصفاً عنيفاً يكاد يهدم الدور ويقتلع الشجر، فأغلقت المتاجر وخلت الأسواق من المشترين والباعة، وأوى الناس إلى بيوتهم يعتصمون بها من عصف الرياح وقرص البرد وأسدت الستور على الشرفات والطبّاقان فلا ينفذ منها إلى الطريق بصيص من النور، فما أتى الليل حتى خلت طرق المدينة من المارة وغطّاها الظلام، فلا خفقة نعل ولا شعاع نور.." (1).

قامت هذه الوقفة على الوصف بشكل أساسي، حيث يصف لنا السارد مدينة القاهرة في إحدى ليالي الشتاء الباردة، وقد أتت في بداية الفصل؛ مُعطلة التطور الخطّي للأحداث، ومانحة القارئ فرصته للاستراحة بعد تركيز طويل مع الأحداث السابقة وهي في نفس الوقت تهيئه للحدث الموالي.

ويبدو جلياً اشتغال الأديب على اللغة المستعملة في هذه الوقفة الوصفية؛ حتى بدت وكأنّها صورة حيّة من شريط سينمائي.

في وقفة أخرى نجد وصفاً لإحدى شخصيات الرواية:

"هو رجل مشوّه الخلق، أصلم الأذن، معوج الأنف، مائل الفك، أحمش الساقين مستكرش البطن، كأنه صرّة ثياب على عصوين من قصب" (2).

عملت هذه الوقفة على إبراز الصفات الجسدية لـ 'أرقم'، فكان وصفاً مُفصّلاً ودقيقاً؛ إذ وصف الراوي كلّ جزء من أجزاء جسمه على حدة، ممّا أعطى دقّة للوصف تُساعد على تخيل شكل الموصوف الذي قد يبعث على النفور، غير أنّه لا يعكس الصفات الدّاخلية للشخصية.

وقد شكّلت الوقفة استراحة قصيرة، توقف فيها سير الأحداث إلى الأمام، ليعود بعد انتهائها- الحكي إلى مجراه الطبيعي، دون أن يحدث خلافاً في السياق الحكائي.

(1) الرواية، ص 161.

(2) المصدر نفسه، ص 78.

ثانياً - المكان

1- المكان في الرواية:

يكتسي المكان أهمية بالغة داخل النص الروائي، إذ يعدُّ "مكوّنًا محوريًا في بنية السرد بحيث لا يُمكن تصوّر حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده من مكان مُحدّد وزمان مُعيّن"⁽¹⁾.

وأيّ عمل أدبي يُلغي صِلته بالمكان، يفقد أصالته وخصوصيته.

يختلف الباحثون في تسمية هذا العنصر الروائي، "فالبعض أطلق عليه اسم 'الحيّز المكاني'، والبعض الآخر 'المكان'، وآخرون 'الفضاء'"⁽²⁾.

ولعلّ مصطلح الفضاء هو الأكثر شيوعًا كونه "أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مُكوّن الفضاء، ومادامت الأمكنة في الروايات غالبًا ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة فإنّ الفضاء هو الذي يلفّها جميعًا. إنّهُ العالم الواسع الذي يشمل مجموعة الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو السّاحة كلّ واحد منها يُعتبر مكانًا محدّدًا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعًا تُشكّل فضاء الرواية"⁽³⁾.

ومن ثَمّة كان المكان الروائي وثيق الصّلة ببقية العناصر المُشكّلة للرواية، حيث "يدخل في علاقات متعدّدة مع المُكوّنات الحكائيّة الأخرى للسرد كالشخصيّات والأحداث والرؤىات السردية... إلخ، وعدم النّظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يُقيمها يجعل من العسير فهم الدّور النصّي الذي ينهض به الفضاء داخل السرد"⁽⁴⁾.

(1) محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي -تقنيات ومفاهيم-، ص99.

(2) كلثوم مدقن، (مقال) "دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطبيب صالح"، الأثر مجلة الآداب واللغات، ع 4، جامعة ورقلة، الجزائر، ماي 2005م، ص140.

(3) حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي في منظور النّقد الأدبي، ص63.

(4) بحر اوي حسن، بنية الشّكل الروائي، -الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة-، ص26.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

إنّ المكان في الرواية ليس مُجرّد مكان هندسي، يُشكّل خلفية تتحرّك أمامها الشخصيّات ومسرحاً تقع فيه الأحداث، وإنّما هو مكان لفظي مُتخيّل يُشارك في بناء المعنى، وهكذا يتجاوز المكان دلالاته الجغرافيّة الضيّقة، ويتّسع ليشمل البُنية الروائيّة مُحدّثاً قطيعة مع مفهومه ووظيفته التقليديين.

ذلك أنّ لكلّ "غرض وظيفته المباشرة الواضحة، ولكننا حين ننظر إليه من الناحية الفنيّة، فإنّ هذا الغرض يتعدّى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنّع من أجلها"⁽¹⁾.

ومنه فإنّ "المكان في الرواية هو المكان معروضاً من زاوية الراوي والشخصيّات والحوادث والأفكار ومن خلال تفاعلها جميعاً معه"⁽²⁾.

استناداً لما سبق، يُمكن القول أنّ القدرة على تقديم أمكنة مُرتبطة بالأحداث والشخصيّات، وقادرة على خلق فضاء روائي غني بالحركة والدلالة، هو الذي يُحقّق جماليّة المكان والتي تتناسب طرديّاً مع جماليّة العمل الأدبي ككلّ.

وبالحديث عن تصنيفات المكان، فكما اختلف النقاد في تحديد المصطلح بدقّة، فقد اختلفوا كذلك حول تقسيماته.

ويلجأ الكثير منهم إلى "التقسيمات الثنائية المتعارضة مثل: جامد/متحرك، مسكون/مهجور صغير/كبير، مفتوح/مغلق... إلخ"⁽³⁾.

والتقسيم الأخير (مفتوح/مغلق)، هو ما سندرس من خلاله جماليّة المكان في رواية 'على باب زويلة' لكونه الأكثر مُلاءمة لها.

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1882م، ص 50، 51.

(2) أحمد زياد محبك، متعة الرواية -دراسة نقدية منوعة-، ط1، دار المعرفة، بيروت، 2005م، ص33.

(3) محمد بوعزة، تحليل النص السردى -تقنيات ومفاهيم-، ص101.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

وتجدر الإشارة، إلى أنّ هذه الرواية التي سنتناولها بالدراسة، بحكم أنّها رواية تاريخيّة تسعى لتوثيق أحداث حقيقية شهدتها التّاريخ، فإنّ الكثير من الأماكن الواردة بها هي أماكن لها وجودها الواقعي وامتدادها التّاريخي.

ولأنّ الرواية عمل فني، لا تكتمل فنيّته إلاّ بلمسات من مُخيّلة الكاتب، فقد حرص 'محمد سعيد العريان' على اخراج هذه الأماكن للقارئ وفق منظوره الفنّي الخاص دون المساس بجوهر الأحداث التي وقعت بها.

كما عمل على خلق أماكن أخرى من لدنه، كان لا بدّ منها حتّى لا تفقد الرواية خصوصيتها.

2- الأماكن المفتوحة:

"المكان المفتوح عكس المكان المغلق، والأمكنة المفتوحة عادةً تُحاول البحث في التّحوّلات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانيّة والاجتماعيّة ومدى تفاعلها مع المكان.

إنّ الحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة تُوحي بالمجهول كالبحر والنّهر، أو تُوحي بالسّلبية كالمدينة، أو مساحات مُتوسطة كالحَيّ حيث تُوحي بالألفة والمحبة أو مساحات صغيرة كالسّفينة أو الباخرة، وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدّائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنيّة، وبين الإنسان الموجود فيها، ومن هذه الأمكنة ما يُحقّق للإنسان المودّة والحبّ ومنها ما يحمل الحياة والموت والإرادة والفشل، ومنها ما هو حاضن للوجود الإنساني"⁽¹⁾.

وسنختار من رواية 'على باب زويلة' بعض النّماذج عن الأماكن المفتوحة، لنبرز الجانب الجمالي منها.

(1) مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا -حكاية بحار، الدّقل، المرفأ البعيد-، منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، ص95.

2-1 الغور:

استُهلَّت الرواية بوصفٍ لمكانٍ مفتوحٍ، ولقبيلةٍ تسكنه، إنَّه الغور الذي ينحدر منه بطل الرواية 'طومان' آخر سلاطين المماليك في مصر.

"على امتداد الطَّرف في أرجاء الغور المنبسط بين جبال القبح، القوقاز، كانت تُقيم قبيلة من أشدَّ قبائل الجركس بأساً وأعزهم نفساً وأقواهم شكيمة في الحرب والسلم وأحرصهم على الغلبة وإدراك الثأر"⁽¹⁾.

إنَّ هذا الغور بالرَّغم من صفاته موقعه، وسمات ساكنيه، حيث يتربَّع على مساحة واسعة مُنبسطة بين جبال منطقة القوقاز، ويمتاز قاطنوه بالمروءة ورباطة الجأش.

رغم كلِّ هذه المُميّزات التي تُوحي بالأمن والحماية والألفة، إلا أنَّه لم يكن ينعم بشيء من هذا، فقد كان عُرضة للغارات وكان الأطفال فيه مُهدَّدون بالاختطاف في أي لحظة من قِبَل تجَّار الرقيق، وهو ما يُوكدّه حول الرَّاوي:

"على أنَّ هذه القبيلة -على ما تهيَّأ لها من أسباب المنعة في أرضها هذه التي تكتنفها رؤوس الجبال مُنتصبّة في كلِّ ناحية كأنَّها أنياب الأسد، ومن قوَّة أبطالها المغاوير ذوي الحفاظ والنخوة- لم يتعوَّد أهلها الهدوء يوماً على حال من الطمأنينة والسَّلام، فلم يزالوا عُرضة لغارات التتار وغزوات التركمان، وتجار الرقيق، فقد اشتهر فتيان هذه القبيلة وفتياتها بصباحة الوجوه، ورقة الطُّباع، ولين الخلق، وجمال القوَّة..."⁽²⁾.

بعد الوصف العام للغور، ولصفات أهله الخلقية والخلقية، بحيث يرتسم في ذهن القارئ صورة عن هذا المكان الحاضن لبعض أحداث الرواية وشخصياتها.

قدَّم الرَّاوي وصفاً للطريقة التي وُزَّعت بها خيام القبيلة القاطنة في تلك المنطقة ورسم لنا الأجواء المُحيطة بها ذات ليلة.

(1) الرواية، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

"وكانت خيام العشيرة مُتتاثرة على غير انتظام، يقترب بعضها من بعض أحياناً، وقد أسبغ الليل رداءه على الغور كلّه فلا بصيص من نور، وضرب الصمت على آذان الأيقاظ والنائمين من أهل الحي، فلا حسّ ولا حركة، إلاّ عواء كلب أو ثغاء عنز..."(1).

لقد استعان الكاتب بحاستي الرؤية والسمع لتصوير الجوّ المُشكّل للمكان، فاتّخاذ السُكّان من الخيام مأوى لهم وسماع أصوات الحيوانات بالقرب منها -وهو ما يدلّ على لجوء السُكّان إلى تربيتها بُغية الاستفادة منها-، وانعدام الإضاءة أثناء الليل كلّ هذه الأمور من شأنها أن تمُدّ القارئ بفكرة عن هذا المكان وعن الحياة التي يعيشها سكانه وتُساعد على تخيلها، كما تُفسّر له أحد أسباب انعدام الأمن فيه.

فلا شكّ أنّ التوزيع العشوائي للخيام هو ما سهّل على المُختطفين التسلّل إليها واختطاف الأطفال من داخلها، تماماً مثلما حدث مع 'طومان' في إحدى الليالي، عندما تركته أمّه داخل الخيمة وخرجت إلى الخلاء تتفقد أغنامها بعد سماعها نباح الكلب مُستعينة بالنور المُنبعث من النجوم، لتكشف بعد عودتها اختفاء ولدها.

لقد شكّل هذا المكان مُستودعاً يجد فيه المماليك ضالتهم من الرقيق الذين يُختطفون ليُباعوا في القاهرة للسُلطان وحاشيته، حتّى يتقوّن بهم ضدّ الأعداء، وقد يُحالفهم الحظّ فيُصبحون قادة أو أمراء أو سلاطين.

وهو ما حدث مع بعض أبناء هذا 'الغور' كـ 'جنبلاط' و'الغوري' و'طومان' و'مصرياي' الفتاة التي اختُطفَت مع 'طومان'، وبالتالي فقد كان الغور منبئاً للسلاطين. والمُلفت أنّ كلّ هؤلاء لم يعلوا شأنهم إلا بعد خروجهم من 'الغور'، لأسباب تختلف من شخصيّة إلى أخرى، غير أنّ جميع أسباب الخروج هذه، لها علاقة بالمكان بطريقة أو بأخرى.

(1) الرواية، ص14.

فـ 'جنبلاط' باعته أمّه دون ثمن، مُشترطَةً في تاجر الرقيق أن يبيعه لسلطان مصر لكي تضمن له حياة أفضل من الحياة الضنك التي يعيشها في 'الغور'.
و'الغوري' غادره لأنه لم يعد بالنسبة إليه مكاناً آمناً، بعد أن قتل أحدهم.
و'طومان' و'مصرياي' غادرا 'الغور' غير الآمن مُرغمين بعد أن اختطفوا، وهناك شخصيات أخرى غادرت كذلك لأسباب مُتعلّقة به أيضاً هما: 'أركماس' و'توركليدي' فقد خرج منه 'أركماس'، طالباً ثأر أبيه الذي عُدر به في معركة شهدها هذا 'الغور' الذي لم يعرف طعم الهدوء يوماً.

وخرجت 'توركليدي' للبحث عن طفلها الذي اختطف نتيجة انعدام الأمن في هذا المكان، ومنه فإنّ 'الغور' قد شكّل مكاناً طارداً لسكانه، باعتباره لم يُوفّر لهم أساسيات الحياة، ولأنّ الإنسان دائم الشوق والحنين إلى وطنه الأم مهما ابتعد عنه، فقد كان 'طومان' يحنّ إليه ويتوق للرجوع إليه وإلى حضن أمّه التي تمثّل أهم رابط يربطه بالمكان، وحتىّ عند عيشه لدى 'الغوري' في قلعة حلب أين توفّرت له كلّ أسباب الرخاء، ظلّ يتذكر موطنه والحرية التي كان يتمتع بها فيه.

"فلا يزال يذكر أيّامه في بلاد الغور، حيث تتبسط الأرض حواليه على مدّ البصر وقد تتأثرت فيها الخيام، يذهب فيها حيث يشاء ويعود حين يشاء، ليس عليه رقيب يعدّ خطاه ويحصي عليه أنفاسه هناك في أرض الحرية، حيث السماء، والماء والهواء، كلّ ذلك ملك خالص له هو وحده على ما يُخيّل إليه..."⁽¹⁾.

2-2 المدينة:

لقد وقعت جلّ أحداث رواية "على باب زويلة" في مدينة 'القاهرة'، ومدينة 'حلب' بدرجة أقل، لذا سنخصّهما بالدراسة.

(1) الرواية، ص 59.

أ- القاهرة:

تدور معظم أحداث الرواية حول الصراع على عرش مصر، لذا فقد كانت مدينة "القاهرة" مسرحاً لهذه الأحداث، باعتبارها مركزاً للسلطة والإمبراطورية المصرية. إنَّ أغلب كلام الأديب عن "القاهرة" في الرواية، كان من خلال الأحداث التي تجري فيها ولا نكاد نجد وصفاً للشكل الهندسي لهذا المكان إلاّ من خلال تذكير "الغوري" لـ "طومان" بانجازاته فيها، بعد أن نقل له هذا الأخير تذمر الشعب من تضيقه عليهم.

"أم لم يشهدوا ما أنشأنا في القاهرة من المساجد والمدارس، وما بنينا على الثغور والقلاع والبروج، ألم يروا هذه المنشآت التي جملنا بها القاهرة حتّى صارت زينة الحواضر الدنيا يقصدها القُصّاد من كلّ فجاء الأرض ليروا بأعينهم ثمّ يعودوا إلى بلادهم ليحدّثوا بها وليكتبوا الأعداء ويفلّوا عزائمهم فلا يستخفهم الطمع فينا"⁽¹⁾.

من خلال هذا الوصف لمدينة "القاهرة" نستشفّ عظمتها ومدى التطور الذي بلغته آنذاك؛ فهي تحتوي على بنايات شاهقة، وأماكن للعباد والتعليم، وهياكل لحمايتها من الأعداء المتربّصين وغيرها من المنشآت التي تطلب الأبواب، حتّى أصبحت محجّاً لكلّ من أراد أن يمتّع ناظريه بجمال عُمرانها.

وبهذا رسم لنا الكاتب من منظور إحدى شخصياته صورة عامّة عن ملامح هذه المدينة، حتّى يُمكن القارئ من تخيل المكان الذي شكّل ساحة لكثير من الأحداث التاريخية، ممّا يمنحه بُعداً مؤثراً، ولكي يُعرّفه أكثر بـ "القاهرة" في ذلك الوقت، فقد اهتم بتبيان قيمتها ومكانتها بين الأمم فجاء في سياق آخر على لسان الراوي: "... المدينة التي أخدمت ذكر بغداد وقرطبة، يوم كانت بغداد وقرطبة تتنافسان في أسباب التّرف وتزعم كلّ منهما أنّها حاضرة الدنيا"⁽²⁾.

(1) الرواية، ص232.

(2) المصدر نفسه، ص70.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

تبدو جلياً من خلال هذا المقطع، المكانة التي كانت تتبوأها "القاهرة" حينئذ، حتى تفوقت على عواصم أخرى، مما جعلها محلّ طمع الكثيرين. ومدينة "القاهرة" على جمال معمارها وتوفّر أسباب الترف فيها، وكلّ مظاهر الرّخاء التي تظهر عليها لم تكن مصدرًا لسعادة سُكانها أيّام حكم المماليك، خاصّة في عهد "السلطان الغوري".

فجميع الهياكل التي بناها كانت من أموال الشّعب التي نهبها منهم عن طريق الضرائب، كما أنّ كلّ ميزاتها وخيراتها كانت من نصيب السّلطان وحاشيته، ولم تستفد منه الرعيّة في شيء.

ولأنّ المدينة كغيرها من الأماكن، لا تكتسب أهميتها إلّا عن طريق اختراق الشّخصيّات لها وحركتهم داخلها، فقد تحدّث عنها الأديب في أغلب الأحيان من خلال ما يجري فيها من أحداث، ولم يول أهمية كبيرة لوصف معالمها الجغرافيّة، كما هو الحال في حديث الرّاوي عن الأجواء التي عاشتها "القاهرة" استعدادًا للدفاع عنها من الخطر العثماني.

"في تلك الأيام الرّهيبة، في هذه المدينة التي تموج بالخلائق من كلّ جنس، ويحتشد فيها الجُند للدفاع عن كلّ باب وتزدحم فيها أقدام المحاربين على كلّ طريق، ويتوزّع النّاس فيها الهمّ والقلق على المصير المجهول..."⁽¹⁾.

وفي سياق آخر يصف السّارد احتفال أهل المدينة بـ 'دوران المحمل': "فقد ازيّنت المدينة كلّها بأمر السّلطان احتفالاً بدوران المحمل... فلم يبق في المدينة على سعتها عجوز ولا شيخ، ولا فتاة ولا فتى، إلّا تهيّأ لاستقبال ذلك اليوم والاشتراك في ذلك المهرجان، فازدحم النّساء والفتيات على سطوح الدّور وراء أستار النوافذ، وزغاريدهنّ

(1) الرواية، ص 353.

الفصل الثاني: ————— جاليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

تتجارب أصداء من شرق المدينة إلى غربها، أمّا الرجال شيوخاً وفتياناً فقد احتشدوا على جانبي الطريق كُتلاً مُترامصة، وامتلات بهم الدكاكين وشرفات الدور... (1).

هنا عرفنا الراوي على أحد تقاليد هذه المدينة وكيفية الاحتفال بها، وقد تفنّن الكاتب في رسم الديكور المشكّل لمدينة القاهرة أثناء الاحتفال صوتاً وصورةً.

فلجوه إلى الوصف الدقيق لكلّ التفاصيل، يُمكن القارئ من تخيل المكان بما فيه من أجواء، بل قد يجعله يخال نفسه وسط الحشود يشاركهم الاحتفاء.

ب- حلب:

تمثّل مدينة 'حلب' في الرواية إحدى الأراضي المصرية، والتي تُعدّ بحكم موقعها الاستراتيجي مكان عبور ومُلتقى لكثير من الأشخاص، حيث يقول الراوي: "هذه مدينة حلب... أولى مدائن الشام ممّا يلي بلاد الرّوم، حيث يلتقي كلّ يوم مئات من الغرباء على غير ميعاد، ويفترقون على غير ميعاد..." (2).

وقد شكّلت هذه المدينة لبعض الشخصيات محطة استراحة، ومكاناً تتعم فيه بالحرية كما هو الحال بالنسبة لتاجر الرقيق 'جقمق الأشرفي' والغلمان الذين اشتراهم وكان مُتّجها بهم إلى القاهرة ليبيعهم هناك.

وأثناء مرورهم ببلاد الرّوم قبض عليهم من قبل جُند 'السلطان العثماني بايزيد' الذي لم يكن على وفاق مع سلطان مصر آنذاك 'قايتباي'، ليتمّ الإفراج عنهم بعد سنتين ويكملوا مسيرتهم إلى القاهرة.

وكانت 'حلب' إحدى المدن التي لا بدّ من المرور بها للوصول إلى القاهرة، فما أن وصلوا إليها حتّى أقاموا بها لشعور 'جقمق' بالأمان فيها باعتبارها أرضاً مصرية.

(1) الرواية، ص 239.

(2) المصدر نفسه، ص 33.

"وخرج جقمق الأشرفي من بلاد الرُّوم ومعه غلمانُه الثلاثة: طومان، ومصرياي وخشقدم الرُّومي، وانتهى إلى حلب، فحطَّ رحاله يستريح أيَّامًا ويستروح نسيم الحرية في أرضٍ مصرية بعد أن لبث سنتين أو يزيد مُعتقلًا في بلاد الرُّوم!"⁽¹⁾.

في موضع آخر تحوَّلت مدينة 'حلب' إلى ساحة للصراع والفوضى واللاأمن، إثر قدوم جُنْد 'السلطان الغوري' إليها استعدادًا للحرب ضدَّ بلاد الرُّوم، فعاثوا فيها فسادًا وتجاوَّأوا مع أهلها.

"لم تكد الحملة الاحتياطية التي بعث بها السلطان الغوري إلى حلب تستقرَّ فيها أيَّامًا، حتَّى نشأت بينها وبين أهل المدينة جفوة، فقد كان الجُنْد في حاجة إلى الغذاء والمأوى، فغلت الأسعار وازدحمت الدُّور بسكانها، وكان لا بدَّ من أن يكون بين المحاربين والمدنيين حين تضيق المدينة بأهلها والطارئين عليها فتتسبَّب أسباب الخصام والبغضاء..."⁽²⁾.

ومدينة 'حلب' على انفتاحها، إلَّا أنَّها أضحت مكانًا مُغلَقًا على نفسه، عندما أغلقت أبوابها في وجه الجُنْد الذين خرجوا منها لمواجهة العثمانيين وعادوا إليها مُنهزمين، فما كان من سكانها إلَّا أن منعوهم من الدُّخول خشية طُغيانهم وتماديهم.

"أوصدت حلب أبوابها في وجه المُرتدِّين من جيش الغوري، توقيًّا من مثل ما نالها من مظالم الجُنْد قبل رحيلهم إلى مرج دابق، وضنًّا بأقواتهم أن يستنفذها هؤلاء المُتَبطلون وحفاظًا على أهليهم ودمائهم من الهتك والسفك والنهب"⁽³⁾.

وهكذا يكون الكاتب قد صوَّر 'حلب' دون أن يُعطي أهمية لصفاتها الهندسية، وإنَّما سعى إلى تشكيلها في ذهن القارئ من خلال تفاعلها مع الشخَّصيات والأحداث، وهنا تكمن كفاءة المؤلف.

(1) الرواية، ص33.

(2) المصدر نفسه، ص310.

(3) المصدر نفسه، ص327.

2-3 باب زويلة:

لقد ذكر الكاتب عدّة أبواب أو بوابات مثل: 'باب النصر'، 'باب الوزير'... إلخ، ولكنّ وجودها في الرواية كان وجوداً عارضاً.

أمّا 'باب زويلة' وهو أحد أبواب 'القاهرة'، الذي مازال قائماً إلى يومنا هذا، فقد كان تواجده في الرواية محورياً، باعتبار أنّ الأحداث التي نسبت إليه جرت فيه فعلاً. حيث شهد هذا المكان المُنتفح على الملأ، نهاية الكثير من الشخصيات، أبرزهم 'السُّلطان طومان' آخر السلاطين المماليك، الذي أعدمه العثمانيون على 'باب زويلة' عندما دخلوا إلى القاهرة وضمُّوها إلى دولتهم، وقد تركوه مُعلّقاً على الباب مُدّة ثلاثة أيام.

لقد كان 'باب زويلة' شاهداً على نهاية 'السُّلطان طومان' والحُكم المملوكي في مصر، وعلى نهاية رحلة 'توركليدي' وحُلْمها رفقة 'أركماس' في لقاء ولدهما 'طومان'. وبلغا 'باب زويلة' بعد نصب ومشقة...

وكان على الباب جسد مُعلّق قد شدّت حوله رقبته الحبال، وتعلّق به أنظار النَّاس وارتفع بُكاؤهم إلى السَّماء! (1).

3- الأماكن المغلقة:

هي أماكن محدودة المساحة، كالبيوت والغُرَف والمقاهي والسُّجون، وقد تعبّر هذه الأمكنة عن الأمان والألفة كما قد تُشكّل مصدراً للخوف والخطر.

"إنّ المكان المُغلّق هو مكان العيش والسَّكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترة من الزَّمن، سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويُبرز معالم الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان

(1) الرواية، ص 402.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

السَّكَن فيه، ولا يتوقَّف هذا الصِّراع إلَّا إذا بدا التَّألف يتَّضح أو يتحقَّق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه"⁽¹⁾.

لم يهتم الكاتب في روايته 'على باب زويلة' بالإطار الهندسي للأمكنة المعلقة بقدر اهتمامه برصد ما جرى فيها من أحداث. ومن بين هذه الأماكن: الخان، القصر، المسجد.

3-1 الخان (الفندق أو المرقد...):

يُضطر الإنسان أحياناً للانتقال من مكان لآخر، تستوجب الظروف الإقامة به لفترة محدودة كـ 'الخان' مثلاً.

وفي الرواية يُعرِّفنا الرَّاوي بـ 'خان يونس'، الذي كان يقصده التُّجار من كلِّ حذب وصوب، فقد كان مكاناً يلتجئون إليه طلباً للرَّاحة والغذاء والأمان.

"كان خان يونس الرومي في ظاهر مدينة قيسارية من بلاد الرُّوم ملتقى لكثير من تُجار المشرق فقد كان طريق الغادي والرَّائح من هؤلاء التُّجار، إلى حلب ودمشق والقاهرة، أو إلى أرمينية وبلاد الكرج وما وراء الجبال، يأوون إليه في ذهابهم، وفي معادهم، يلتمسون الغذاء والدفع والمأوى"⁽²⁾.

ولعلَّ هذا 'الخان' لم يكن ليستقطب كلَّ هؤلاء التُّجار، لولا خِصال صاحبه الذي كانت تجمعُه علاقات طيِّبة مع النُّزلاء، حيث كان محلَّ ثقتهم.

"وكان يونس الرُّومي صاحب ذلك الخان، مُستودع أسرار هؤلاء النُّزلاء جميعاً فإنَّه ليعرفهم ويعرفونه منذ سنين بعيدة، وكثيراً ما كان واسطة تعارف بين بعضهم وبعض، وكثيراً ما ربط بينهم روابط تجارية وعقد صفقات رابحة..."⁽³⁾.

(1) مهدي عبيد، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينا -حكاية بحار، الدُّقل، المرفأ البعيد-، ص44.

(2) الرواية، ص24.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

وإذا كان هؤلاء النُزلاء يرتادون هذا الخان بإرادتهم، فقد كان 'طومان' و'مصرياي' مُجبرين على ذلك، حيث ساقهما مُختطفهما إلى هذا المكان لأخذ قسط من الراحة بعد أن مشوا لفترة طويلة، غير أنه كان بالنسبة لهما بمثابة سجن يحد من حريتهما. "وكان الطارق أبا الريحان الخوارزمي، وفي يديه فتى وفتاة يجرّهما جرّاً في قسوة وغلظة فما كاد ينفتح له باب الخان حتّى دفع أمامه الفتى والفتاة ودخل وراءهما، ثمّ جلس وجلساً بين يديه صامتين يتبادلان نظرات حزينة فيها انكسار وخوف"⁽¹⁾.

ولأنّ 'الخان' يجمع بين جدرانه أناساً تختلف أعمالهم ومقاصدهم، التقى 'أبو الريحان الخوارزمي' صديقه تاجر الرقيق 'جقمق الأشرفي' صدفةً في الخان، وقد شاعت الأقدار أن يشتري هذا الأخير الغلامين.

"التقى في بهو الخان أبو الريحان الخوارزمي وجقمق الأشرفي، ووقعت عين التاجر على الفتى والفتاة، فما كان إلّا صفقة يد حتّى انتقل طومان ومصرياي من يد نخاس خوارزم، إلى ملك جقمق الأشرفي، ومضى كلٌّ من الرجلين في سبيله!"⁽²⁾.

وبهذا تكون إقامة 'طومان' و'مصرياي' في 'خان يونس' أين التقيا بـ 'جقمق'، قد لعبت دوراً كبيراً في تغيير مجرى حياتهما، فقد قام تاجر الرقيق هذا ببيع 'طومان' لـ 'الغوري نائب قلعة حلب' وعرض 'مصرياي' في سوق الرقيق بالقاهرة فاشترها أحد أقرباء السلطان...

2-3 قصر القلعة:

تُوحى كلمة قصر بمستوى اجتماعي مرموق، وهو مكان يسكنه أناس يعيشون داخله في رفاهية ورخاء.

أمّا في الرواية، فقد كان مكاناً للدّسائس والمكائد، فكلّ السلاطين الذين سكنوه كانوا يسعون للحفاظ على العرش، والتخلص ممّن يشكّون في طمعه بالسلطة حتّى يضمنون بقاءها في أيديهم.

⁽¹⁾ الرواية، ص25.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص29.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

لذا فإنّ جميع ما يدور من أحداث داخل القصر، محورها التشبُّث بالحُكم، ولم تكن نساء السلاطين بمنأى عن ذلك، فقد كنّ كذلك يكدن المكائد للحفاظ على تاج العرش أو للوصول إليه.

"وراح جوارى القصر يتحدّثن عن غرام الأمير الصَّغير بوصيفة السلطنة، وبلغ النبأ أمّه أصل باي جارية السلطان قايتباي وحظيّته، فلم تشك في أنّها دسيّسة دبّرتها زوجة السلطان التي لم تستطع أن تُنجب ولدًا يرث العرش، فحاولت أن تُفسد ولدها!"⁽¹⁾.

3-3 المسجد:

المسجد مكان مقدّس، يقصده المسلمون لأداء صلواتهم وعباداتهم، وهو ما نجده في الرواية: "سيجتمع الأمراء في المسجد يوم الفطر للصلاة..."⁽²⁾. غير أنّه في سياق آخر، اكتسب وظيفة جديدة، حيث اتّخذ منه "السلطان طومان" مركزًا للقيادة، حتّى يُحضّر رُفقة رجاله لحربهم ضدّ العثمانيين الذين توغلوا إلى القاهرة واحتلوها.

"واتّخذ طومان باي مسجد الأمير شيخو بالصليبية مقرّاً لقيادته، وعادت رحي الحرب تدور بين المصريين والعثمانيين في دروب القاهرة"⁽³⁾. كما كان وسيلة لإعلام الشعب بآخر مُستجدات المعركة: "فلما كان يوم الجمعة السّابع من مُحرم، خطب في مساجد القاهرة ثانية باسم السلطان طومان باي ملك القطرين، وسيد البحرين، وحامي حمى الحرمين!"⁽⁴⁾.

وبالرغم من كون الحديث عن المسجد في الرواية جاء مُقتضبًا، إلّا أنّ الكاتب تمكّن من تبيان الدور الهام الذي لعبه هذا المكان، أثناء الظروف الصّعبة التي مرّت بها مدينة "القاهرة" آنذاك، وذلك بتحوّله إلى مكان لاجتماعات القادة وللتخطيط وأسر الرهائن.

(1) الرواية، ص 56.

(2) المصدر نفسه، ص 201.

(3) المصدر نفسه، ص 373.

(4) المصدر نفسه، ص ن.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

"... جُند المصريين يجوسون خلال الدِّيار يبحثون عن المُختبئين من أمراء ابن عثمان وجُنده، فيسوقونهم أسرى إلى حيث كان السُّلطان طومان باي في مركز قيادته بمسجد الأمير شيخو"⁽¹⁾.

وقد يكون سبب اختيار المسجد دون غيره من الأماكن لهذه المَهمة، كونه مكان آمن لن يتجرأ العثمانيون على اقتحامه، ما داموا هم أيضاً يدينون بدين الإسلام.

(1) الرواية، ص 374.

ثالثاً - الشخصيات:

1- الشخصية الروائية:

إنَّ الشخصيةَ الروائيةَ من المقوماتِ الرئيسة للرواية، فلا يُمكن لكاَتِبِ الاستغناء عنها؛ إذ يستحيل تصوير الحياة بحركيّتها وتفاعلاتها دون شخصيات تتكلّم وتُفعل. "تتعدّد الشخصيةُ الروائيةُ بتعدّد الأهواء والمذاهب والأيدولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشريّة التي ليس لتنوُّعها ولا لاختلافها من حدود"⁽¹⁾ وتختلف النظريات في تحديد مفهومها لاختلاف زوايا النظر إليها؛ ففي النظريات السيكلوجيّة تتخذ الشخصيةُ جوهرًا سيكلوجيًا، وتصير فردًا، شخصًا، أي ببساطة «كائنًا إنسانيًا»، وفي المنظور الاجتماعي تتحوّل إلى نمط اجتماعي يُعبّر عن واقع طبقي، ويعكس وعيًا أيديولوجيًا. بخلاف ذلك يُعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها علامة يتشكّل مدلولها من وحدة الأفعال التي تتجزأها في سياق السرد وليس خارجة"⁽²⁾

إنَّ وجود عدّة نظريّات مُهمّة بدراسة الشخصية من جوانب مُتعدّدة، لدليل على أهميّتها، ونظرًا "للدور الذي تضطلع به الشخصيات في السرد الروائي، جرى الاعتراف بالروائي على أساس مقدرته في رسم الشُّخص، فالروائي الجيّد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويُدع في رواياته، شخصيات جيّدة"⁽³⁾

نجد في رواية 'على باب زويلة' عدد كبير من الشخصيات، بعضها "هامشيّة لا تتعدّى حضور موقف جماعي، أو التلّفظ بكلمة في حوار، أو ما شابه ذلك، وينطبق على هذه المجموعة التعبير المُستخدَم في لغة السينما (الكومبارس)، وأخرى لها وظيفة أكثر أهميّة من ذلك، فهي تتمتع بحضور لكنه غير واضح".⁽⁴⁾

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، ص73.

(2) محمد بوعزة، تحليل النصّ السردّي-تقنيات ومفاهيم-، ص39.

(3) إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي، ص173.

(4) المرجع نفسه، ص198.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

وإلى جانب ذلك هناك شخصيات طاغية الحضور في الرواية، لكونها المحور الذي تدور حوله الأحداث، كما توجد شخصيات أخرى ثانوية أقل حضوراً من الشخصيات الرئيسية.

وسنركز في دراستنا على هذين النوعين من الشخصيات؛ أي الرئيسية والثانوية.

2- الشخصيات الرئيسية:

هي الشخصيات التي " تتمتع بحضور أقوى من سائر الشخص، وتتصّب عليها اهتمامات الراوي، وتكثر الإشارة إليها، سواء عن طريق الضمائر، أو بذكر الكثير من أعمالها أو بالتذكير الدائم بها، وبأنها السبب في الكثير مما يجري من وقائع".⁽¹⁾ الشخصيات الرئيسية في الرواية والتي سنلقي عليها الضوء، هي شخصيات لها وجود تاريخي حقيقي، وقد أعاد الكاتب صياغتها وتشكيلها، بحيث نسب لها أقوالاً وأفعالا ومشاعر لم يذكرها لها التاريخ، دون المساس بالصورة العامة المعروفة عن هذه الشخصيات في السجلات التاريخية.

2-1 طومان:

'طومان' بطل الرواية ومُحرّك أحداثها، وقد عمل الكاتب على إخراج هذه الشخصية وفق منظوره الخاص، بأن أضاف لها من مُخيّلاته جوانب أخرى متعلقة بحياتها الداخلية، مع الحفاظ على الطابع التاريخي المعروف عن الشخصية.

ويمكن الحديث عن 'طومان' في الرواية بدءاً من طفولته... طفل في العاشرة من العمر، من قبيلة في بلاد الكرج، شديد التعلق بأمّه التي يعيش معها حياة بسيطة، وهو لم يعرف والده قطّ، فقد غادر عندما كان 'طومان' جنيناً في بطن أمّه، ولم يعدّ منذ ذلك الحين، وفي وصف للفتى 'طومان' تقول إحدى صديقات والدته:

"إنّه ل ذو عقل وجمال، وإنّ فيه مخايل من أبيه ..."⁽²⁾

⁽¹⁾ إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي، ص ص198، 199.

⁽²⁾ الرواية، ص20.

تبدأ معالم شخصية 'طومان' بالظهور عندما يختطفه تاجر الرقيق، ويتجه به إلى الخان أين يُبدي طومان عنادًا وتحديًا لمُختطفه، ثمّ شجاعةً ومروءةً عندما أهانه فتى (خاير بن ملباي) التقاه في ذلك الخان، وهو ما يُبرزه الحوار الذي دار بينهما، ومنه قول 'طومان':

"صه يا فتى، إنني لأرفع نفسًا منك ومن أبيك هذا الذي يدفعك إلى الرّق مُختارًا ليزهو بأنّ ولده عبدًا من عبيد السلطان".⁽¹⁾

وباشتراء 'الغوري' لـ 'طومان' تغيّرت حياته جذريًا، فقد أعتقه وأقنعه بأنّه عمّه؛ لغاية في نفسه، وأصبح 'طومان' حرًا، يعيش سيّدًا في قلعة حلب.

وعلا شأنه أكثر عندما تولّى 'الغوري' الحكم في مصر، فهو ابن أخ السلطان وأمير من أمرائه، غير أنّ ذلك لم يُغيّر من خصاله شيئًا، فقد ظلّ متواضعًا مُحبًّا للناس ويظهر ذلك من خلال مُخالطته لعامة الشعب وحضور تجمعاتهم ومواقفه النبيلة معهم، إذ لم تتقطع نصائحه لعمّه السلطان بأن يعدل ويحقّق حياة كريمة لشعبه، محبةً في هذا الشعب، ورغبةً منه في تكريس العدل والأمن، ومخافةً على عمّه من انقلاب الرعيّة عليه، وهو ما ينمّ عن نفس مُتزنة وحكيمة.

وينفذ الأديب إلى سريرة 'طومان'، فيُصوّر لنا حيرته وتشتّت ذهنه بين ما يحدث في المدينة جرّاء تمادي عمّه في نهب أموال الشعب، وعدم قدرته على إقناعه بالعدول عن ذلك من جهة، وحزنه لرفض 'الغوري' زواجه من المرأة التي يُحبّ (شهد دار)؛ رغبةً منه في تزويجه بابنته من جهة أخرى.

"والأمير طومان يرى ويسمع ما يجري من الأحداث والأحاديث في المدينة، ويُشارك فيما يتمتع به السلطان من ألوان النعيم في قصر القلعة، ولكن له مع ذلك همومه الخاصة قد أقفل عليها صدره وأمسك لسانه، فلم يُطلع على غيبه أحد، فهو مُوزّع القلب بين أسباب الهوى وتقاليد الإمارة وفُضول الشباب..."⁽²⁾

(1) الرواية، ص36.

(2) المصدر نفسه، ص228.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

وعندما أصبح 'طومان' سلطاناً لمصر خلفاً لعمّه، كان أحبّ سلاطين المماليك إلى قلوب المصريين، فبالرغم من كونه غير مصري الأصل إلاّ أنّه أحبّ هذا البلد وعدّه موطناً له، وسعى إلى حمايته وتوفير حياة كريمة لشعبه.

وكان قائداً محنكاً عندما قاد جيشه للدّفاع عن مصر ضدّ الاحتلال العثماني، مُظهرًا عزيمةً وإصرارًا شديدين، فبعد كلّ معركة يخسرها بفعل الغدر والخيانة يستجمع قواه ليعود مُجدّداً، وهو ما نوى فعله لمّا لجأ لأحد أصدقائه كي يُساعده على جمع بعض الرّجال ليُحارب بهم، لولا أن وشى به هذا الصديق.

ويُركّز الكاتب على إبراز صورة السّلطان الأسير؛ المُضحى بحياته في سبيل وطنه بشجاعة قلّ نظيرها، وهو ما يتّضح من حوار 'طومان' مع السّلطان العثماني، الذي أعجب به ممّا جعله يتردّد في اتخاذ قرار إعدامه، قبل أن يوافق على مضض بتأثير من أميرين خائنين من المماليك، يُكنّان العداء والحقد لـ 'طومان' منذ الطفولة غيرة وحسداً، ويقول "السّلطان سليم بن عثمان" عن 'طومان':

"أما إنّهُ لرجل، ولقد والله حدّثتني نفسي أن أُخلي بينه وبين عرشه وأعود أدراجي لولا أنّني أخشى انتقاضه".⁽¹⁾

وقد انتهت شخصيّة طومان في الرّواية بنفس الكيفيّة التي انتهت بها في الحقيقة، حيث شُنق على باب زويلة، وصوّر المؤلف هذه النّهاية بطريقة تراجيدية مُبكية، تجعل القارئ يتعاطف مع البطل.

حرص 'محمد سعيد العريان' على تجسيد هذه الشّخصيّة بتحركاتها وانفعالاتها وأحلامها ومسايعها في مختلف مراحل حياتها.

حيث عرّفنا على 'طومان' الطّفّل، الابن، العبد، ثمّ الأمير الشابّ النبيل، العاشق السّلطان العادل الشّجاع، ثمّ الزّوج والأب من خلال مشهد توديعه لزوجته 'شهد دار' وابنته، ثمّ السّلطان الأسير...

(1) الرواية، ص 396.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

مُقدِّماً صورة إيجابية عنه، سواء من خلال حديث السارد، أو حوارات البطل مع الشخصيات الأخرى، أو من خلال رأي الآخرين فيه ومواقفه من الأمور، وهي المواقف التي بقيت ثابتة رغم التطورات التي مسّت حياته. وهكذا نجح الروائي في خلق شخصية جاذبة للقارئ، ومُحبّبة إلى نفسه، لانسجامها مع ذوقه ورغباته.

2-2 الغوري:

ظهر 'الغوري' لأول مرّة في الرواية بوصفه نائباً لقلعة حلب، ويعود الرّأوي إلى ماضيه ليكشف جانباً من هذه الشخصية.

فهو من بلاد الكرج، وقد غادرها بعد أن قتل أحدهم وفرّ في قافلة من تجار الرقيق، ثم أصبح مملوكاً من ممالك السلطان، وظلّ يترقى حتّى أصبح أحد أمرائه. وإنّه ليطمح إلى بلوغ العرش منذ أن نشب حوله الصّراع بعد مرض السلطان 'قايتباي' ثم وفاته، وقد تمكّن 'الغوري' بالصبر والحيلة من إثارة الفتنة بين الأمراء والتّحريض بينهم دون أن يعرف أحد ما يجول في خاطره، يقول في حديثه إلى نفسه: "الصبر يا قنصوه حتّى يتفانى أعدائك ويأكل بعضهم بعضاً، وحينئذ يخلو لك الميدان..." (1)

غير أنّ هذه الشخصية اللاهثة وراء العرش لها جانب مُشرق، ويتجلّى ذلك في شعورها بتأنيب الضمير عند التّقاء 'طومان' الذي قتل الغوري جدّه ووالده... فلم يجد طريقة ليُريح ضميره إلّا أن يدّعي أنّه عمّه ويُقرّبهُ إليه، وقد كانت معاملته له طيلة حياته معاملة الأب لابنه.

ويُجسّد هذا المقطع تأثر 'الغوري' برّدّة فعل 'طومان' وفرحته بلقاء "عمّه": "وسقطت دمعتان على وجه الغوري، ثمّ انحدرتا حتّى توارتا في لحيته، وقبض أصابعه في لحم الغلام وهو يضمّه إلى صدره بعنف... وحنان" (2)

(1) الرواية، ص49.

(2) المصدر نفسه، ص65.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

بعد سنوات طويلة من المكائد والدسائس، اقترب 'الغوري' من العرش أكثر، لكنه فضل التريث إلى أن يتخلص من كل الأمراء الذين يخشى غدرهم.

وبمباركة من الشعب تولى 'الغوري' الحكم في مصر بعد تمنع؛ حتى لا يُثير الشكوك حوله ولكي يطمئن له الشعب، ويبقى في نظرهم ذلك الشيخ الحكيم الذي لطالما كان بعيداً عن صراع الأمراء حول العرش.

غير أن نفس 'الغوري' لم تقنع بما وصلت إليه، بل ازدادت جشعاً، وأصبح يُفكر في الوسيلة التي تضمن له البقاء على العرش، وظن أن جمع الأموال كفيل بذلك، فلجأ إلى نهب أموال الشعب بالضرائب والاحتكار... حتى أبغضته الرعية.

وفي غمرة انشغاله بذلك، كان هناك من يسعى للإطاحة به وهو ما نتج عنه انهزام جيشه أمام الجيش العثماني.

وهم 'الغوري' أن يفرّ من أرض المعركة، لولا أن 'أركماس' اعترض طريقه وأخذ بتأثر والده منه ثم قطع رأسه وألقاه في البئر.

اهتم الروائي بإظهار ما قامت به هذه الشخصية (الغوري) من أفعال، وما تصبو إليه من أهداف، وما تشعر به من أحاسيس دون أن يُعطي اهتماماً لخصائصها الجسدية، إلا من خلال قول الراوي: "إنّ الغوري لشحيم لحيم"⁽¹⁾، وهو ما يُشير إلى تنعّمه بأموال الشعب المنهوبة.

لقد زاحمت هذه الشخصية -إلى حدّ ما- شخصية 'طومان' في البطولة، حيث كانت محور الأحداث لفترة طويلة، ومؤثرة في مصائر العديد من الشخصيات ومنهم 'طومان' بطل الرواية.

وتمّ تصوير الشخصية من الناحيتين السلبية والإيجابية، ممّا جعل القارئ يبغضها أحياناً ويشفق عليها ويتعاطف معها أحياناً أخرى.

(1) الرواية، ص 190.

3- الشخصيات الثانوية:

هي شخصيات تُشارك في نموّ الحدث الروائي وبلورة معناه، والإسهام في تصوير الحدث ويُلاحظ أنّ وظيفتها أقلّ قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسة، رغم أنّها تقوم بأدوار مصيرية أحياناً في حياة الشخصية الرئيسة⁽¹⁾.
ومن الشخصيات الثانوية في الرواية:

نوركلي، أركماس (أرقم)، مصرباي.

3-1 نوركلي:

هي والدة 'طومان' بطل الرواية، إنّها مثال للمرأة البائسة الحزينة نتيجة اختفاء زوجها ثم اختطاف ولدها، ويصف الراوي حالتها النفسية حينها فيقول:
"وأصبحت نوركلي باكية، فقد ذهب بها الحزن كلّ مذهب تُنادي فتاها وتُنادي زوجها ولا مُجيب، ومن حولها النساء يُجرّعنّها الصبر والسلوان"⁽²⁾.
ولأنّ من طبع الأم التّضحية في سبيل أولادها، فقد أبانت 'نوركلي' على قوّة وحزم وعزمت على الخروج للبحث عن ولدها مهما كلفها الأمر من مخاطر.
"لا لن أتركه يذهب بعيداً، سأدركه، لا بدّ أن يعود إليّ طومان العزيز سألقاه... سألقاه سأراه ثانية ولو لفظت آخر أنفاسي على الطريق إليه"⁽³⁾.

إنّ 'نوركلي' أوّل شخصيّة نتعرّف عليها في الرواية، لتختفي من مسرح الأحداث، ثمّ تظهر مجدّداً بعد مرور سنوات طويلة على اختطاف ولدها الذي أصبح شاباً، وكانت هي لا تزال في رحلة البحث عنه، حيث وصلت بعد جهدٍ وعناءٍ إلى "خان يونس" أين أقام 'طومان' بعد اختطافه.

(1) شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دط، دار القصة للنشر، الجزائر ص45.

(2) الرواية، ص19.

(3) المصدر نفسه، ص23.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

ويُقدّم السارد وصفًا فيزيولوجيًا لها عند قدومها إلى الخان، وقد تجاوزت الخمسين من العمر.

"امرأة نحيلة معروقة العظم تبصّ في وجهها عينا سوداوان على وجنتين شاحبتين وقد تتابعت أنفاسها من البهر كأنها ميّت فرّ من الآخرة يُحاول أن يستردّ روحه، أو حيّ قد أشرف على الآخرة يلفظ آخر أنفاسه".⁽¹⁾

لقد تحمّلت هذه المرأة الأهوال والمخاطر من أجل أن تقرّ عينها برؤية ابنها فأفنت شبابها في البحث عنه، مُتَشَبِّة ببصيص من الأمل.

والتقت 'توركليدي' زوجها 'أركماس'، لكنها لم تر ولدها 'طومان' إلا وهو مشنوقاً على باب زويلة.

إنّ شخصيّة 'توركليدي'؛ وإن لم يكن لها تأثيراً واضحاً على الأحداث المحوريّة للرواية، إلا أنّها شدّت القارئ وجعلته يتفاعل ويتعاطف معها.

3-2 أركماس/ أرقم:

يُمكن القول عن هذه الشّخصيّة أنّها شخصيّة مُتعدّدة (تلعب دور شخصيتين)، حيث نعرفها أولاً بإسم 'أركماس'، وهو شاب ترك زوجته وابنه الجنين، وغادر بلاده ليثأّر من قاتل والده، ويُقدّم الرّأوي وصفاً لمظهره الخارجي فيقول:

"أركماس الرّشيق، الخفيف الحركة، المُعتدل القدّ، المُشرق الخدّ، الدائم الابتسام وإن لم يبتسم".⁽²⁾

كما يُعدّد خصاله قائلاً:

"لقد كان أركماس فتى عزيز الجانب، جرى القلب، عارم الخلق، لا يصبر على دنيّة ولا ينام على ثأر".⁽³⁾

⁽¹⁾ الرواية، ص135.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص333.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص17.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

وبإعلان السارد مقتل 'أركماس'، يظنّ القارئ أنّ دور هذه الشخصية قد انتهى في الرواية، لتظهر في سياق آخر شخصية 'أرقم' (كهل)؛ خادم الشيخ 'أبو السعود الجارحي' وأحد مربدي حلقتة، وقد جاء وصفه في الرواية كالآتي:

"رجل مشوّه الخلق، أصلم الأذن، مُعوجُّ الأنف، مائل الفك، أحمش الساقين، مُستكرش البطن كأنه صُرّة ثياب على عصوين من قصب..."⁽¹⁾

وبسبب صفاته هذه أصبح يُعرف باسم 'أرقم المسيخ'، ثمّ 'أرقم الرمال' عندما امتهن التّنجيم بغية التّخفيف عن كلّ حزين ومهموم.

إنّه رجل تجمعته علاقة طيّبة مع من حوله، لكنّه غامض نوعاً ما، فلا أحد يجد تفسيراً للكره الشّديد الذي يُكنّه لـ 'الغوري'.

ولهذه الشخصية دور في تغيير مجرى الأحداث، فقد حاول 'أرقم' استغلال مهنته الجديدة للإطاحة بـ 'الغوري'، لكنّ الأمور جرت عكس ما أراد؛ إذ تسبّبت خطته في ارتقاء 'الغوري' إلى العرش ومقتل أحد الأمراء الأمناء، وهو ما حزّ في نفس 'أرقم' وأشعره بتأنيب الضمير.

"ثمّ غاب في سبحةٍ من سباحته الخياليّة مطوّفاً في الآفاق البعيدة، وتتابعَت على خديّه دموعه".⁽²⁾

ويُظهر 'أرقم' شجاعة كبيرة عندما يُقرّر التّطوع في الجيش المصري لمواجهة العثمانيين، رغم حقده على السّلطان 'الغوري'؛ إذ كان يشعر بأنّ لهذا البلد (مصر) عليه حقّ، فقد عاش فيه سنوات طويلة وأصبح واحداً من أبنائه.

والقارئ خلال كلّ ما يجري من أحداث لا يشكّ للحظة أنّ 'أرقم' هو نفسه 'أركماس'، إلى غاية مواجهته مع السّلطان 'الغوري' بعد انهزامهم في المعركة، حيث يكشف له 'أرقم' عن حقيقة عندما يهّم بقتله.

⁽¹⁾ الرواية، ص78.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص202.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

إنَّ سببَ تغيُّرِ شكلِ 'أركماس' واسمه، يعود إلى حادثة وقعت له منذ سنين عدَّة، حينما كاد أن يقتل 'الغوري'، لكنَّه وقع من فرسه وداسه جمل هائج كسَّر عظامه وشوَّه خلقته، ولمَّا سأله مُنقذه عن اسمه، لم يستطع أن ينطق -من شدَّة التعب- إلا بمقطع منه (أركم)، فصار هذا اسمه الذي يُعرَف به بين النَّاس.

يعيش 'أرقم' بعد نيله من غريمه حالة من التردُّد والتوجس، فهو يرغب في العودة إلى وطنه حيث زوجته وولده، غير أنَّه يخشى ردَّة فعلهما من شكله المُنفَّر، فيقرِّر العودة إلى القاهرة والألم يعتصر قلبه؛ ليعيش بشخصيَّة 'أرقم' ويقتل 'أركماس' بداخله. ويزداد ألمه أكثر من وضعه ذاك عندما يلتقي زوجته 'توركلي' صدفةً، فلا يستطيع مُصارحتها بأنَّه زوجها 'أركماس'، ثمَّ عندما يعلم منها أن 'السُّلطان طومان' هو ابنه الذي خلفه جنيماً؛ خاصَّة وأنَّه اجتمع به أكثر من مرَّة في حلقات 'الشيخ الجارحي' وكان يُكِّن له محبَّة كبيرة دون أن يعرف أنَّه ولده... لقد كانت تلك عاطفة الأبوة التي حُرِّم منها 'أركماس' طيلة حياته.

3-3 مصرباي:

'مصرباي' نموذج للمرأة العاشقة للجاه والسُّلطة، عاشت طفولتها يتيمة الأبوين واختُطفَت رفقة 'طومان' من قبل تاجر رقيق، وهي منذ ذلك الحين تطمح إلى العيش في قصر السُّلطان مستغلةً جمالها وذكائها.

فتقرَّبَت من الفتى 'خاير بن ملباي' الذي التفتة في "خان يونس"، ظناً منها بأنَّها ستصل إلى القصر عن طريقه.

"لم تكن مصرباي تُحبُّ خاير عندما آثرته عن جارها طومان، ولكنها رأت في صُحبته وسيلة إلى بعض ما كانت تأمل، أليس يُنتظر أن يكون خاير في حاشيَّة السُّلطان؟ هكذا فهِمَت من حديثه إليها وحديث أستاذها، إذن ستجد به الوسيلة إلى أن تعيش في قصر

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

السُّلطان، ومَنْ يدري، فقد تجد بعد ذلك أسباباً تُدنيها من العرش، وإنّ لها من جمالها وذكائها وسيلة لعلّها تبلغ بها يوماً ما أن تصير سُلطانة أو أم سُلطان".⁽¹⁾

ولأنّ حريّتها ليست بيدها، فقد باعها سيّدها في سوق الرقيق، فاشتريتها أخت السُلطانة وفُتن بها صهر السُلطان فأعتقها وتزوَّجها.

لكنّه توفي بعد فترة من زواجهما، وعادت أحلام 'مصرياي' تراودها من جديد، فكادت أن تتسبّب في فتنة بين 'السُلطان الناصر' وخاله المُتيمين بها، ليتمكّن 'الناصر' عن طريق الحيلة من الزّواج منها ويتحقّق حلمها بأن تصبح سُلطانة.

ويُوضّح الرّاي ما بلغته 'مصرياي' من حُبّ الجاه والسُلطة فيقول:

"هل كانت مصرياي الجركسيّة تُحبّ السُلطان الصّغير محمد بن قايتباي؟ أم كان هواها مع الشّاب الطامح قنصوه الأشرفي خال السُلطان وأخي أصل باي، أم لا يزال قلبها ينازعها إلى خاير بن ملباي، ذلك الأمير الشاب الذي كان أوّل من أيقظ أحلامها النائمة، وفتح عينيها المغمضتين على أمانى العرش والجاه والسُلطان؟..."

إنّ مصرياي الجركسيّة نفسها لا تكاد تعرف كيف تُجيب، لو بدا لها أن تسأل نفسها سؤالاً من هذه الأسئلة. كلّ ما تعرفه وتطمح إليه... هو أن تصير يوماً ما سُلطانة... أمّا ذلك السُلطان مَنْ يكون فليس يعنيها جواب ذلك السؤال"⁽²⁾

لم تكد السُلطانة الجديدة (مصرياي) تهناً بتاج العرش، حتّى قُتل زوجها 'السُلطان الناصر' فتزوَّجت خاله الذي خلفه في الحكم لئلاً تنزل من العرش، غير أنّ الحظّ عاندها مرّة أخرى عندما أُطيح بزوها السُلطان 'قنصوه الأشرفي'.

إنّ 'مصرياي' شخصيّة قويّة وطموحة، لا تعدم وسيلة في سبيل بلوغ مرادها، لذا كان لقاءها بـ 'خاير بك' بعد سنوات طويلة؛ فرصة للرّجوع إلى العرش وقد أحسنت استغلالها.

(1) الرواية، ص 51، 52.

(2) المصدر نفسه، ص 88.

الفصل الثاني: ————— جماليات العناصر السردية في رواية "على باب زويلة"

ولم يكن 'خاير' بغافلٍ عما يجول في خاطرها، فسعى إلى العرش ليُحقّق حلمها ويكسب رضاها، وهو ما نجح فيه بتواطؤٍ مع العثمانيين.

"وجلس على عرش مصر "ملك الأمراء" خاير بك تُرفرف على رأسه الراية العثمانية وصعدت إليه في قصر القلعة عروسه الفاتنة خوند مصرباي!"⁽¹⁾

رغم الدور الثانوي لهذه الشخصية في الرواية، إلا أنها كانت مؤثرة في كثيرٍ من الشخصيات ومُتحرّكة في تحركاتها وتصرفاتها، أبرزهم 'خاير بك' الذي خان سُلطانه من أجلها، وفتح المجال أمام السلطان العثماني لدخول مصر بمشورةٍ منها وتحت إشرافها.

⁽¹⁾ الرواية، ص 403.

خاتمة

- توصلتُ في نهاية هذه الدراسة الموسومة بـ: 'جماليات السرد في رواية على باب زويلة': محمد سعيد العريان' إلى مجموعة من النتائج، يُمكن اجمالها فيما يلي:
- ❖ كانت غاية 'محمد سعيد العريان' من كتابة روايته 'على باب زويلة' تصوير جانب من تاريخ مصر الإسلامي وابرار قيمته وأهميته، في الوقت الذي اتجه فيه كثير من كُتّاب عصره إلى تاريخ مصر المرتبط بالحضارة الفرعونية.
 - ❖ إنَّ ما يتعلّق بالأحداث الجوهرية في الرواية؛ واقعيٌّ وله وجود في التاريخ، أمّا غير ذلك من الأحداث والتفاصيل فهو من قريحة الكاتب وملّكته.
 - ❖ السارد في الرواية على دراية بكلّ شيء؛ فهو مُدرك لما يجري خلف الجدران وما يدور في أذهان الشخصيات، ومُطلّع على رغباتها وأحلامها وما يجول في أعماق نفوسها.
 - ❖ تظهر نزعة الكاتب الرومانسية في معظم فصول الرواية، سواء من خلال عناوينها أو مُتونها.
 - ❖ اهتم 'العريان' اهتماماً بالغاً بالأسلوب، فجاء بليغاً جزلاً، ويبدو جلياً تأثره بالتراث العربي وأساليبه.
 - ❖ أعلت الرواية من شأن الزمان والمكان، لما لهما من أهمية جمالية في السرد الروائي.
 - ❖ لم يُغفل الروائي أي تقنية سردية من شأنها أن تضمن جمالية السرد في روايته، فقد وظّف تقنيّتي الاسترجاع والاستباق بكثرة، وأبدع في استخدامهما بطرق وأساليب فنية مُتنوّعة، كما لجأ إلى تعطيل السرد وإلى تسريعه - رغم اعتماده الإغراق في التفاصيل - لأغراض جمالية استلزمت ذلك.
 - ❖ شكّل المكان ركناً أساسياً في السرد الروائي، ولم يهتم المؤلف بوظيفته الهندسية بقدر اهتمامه بعلاقة الأمكنة بالشخصيات وتفاعلها معها.

❖ أغلب الشخصيات في الرواية نامية ومتطورة؛ سواء من حيث السن والشكل الخارجي، أو من حيث المكانة الاجتماعية والحالة النفسية، وقد اعتمد الكاتب الغوص في العوالم الداخلية للشخصيات من خلال المونولوج غير المباشر الذي استخدمه بشكل مُلفت.

❖ لا تخلو الرواية من بعض التناسّات والاقتباسات من الأدب العربي القديم وقصص الأنبياء والقرآن الكريم، ممّا يدلُّ على ثقافة الروائي الإسلامية.

❖ حرص المؤلف على شدّ وجذب القارئ ومُفاجأته، من خلال تشويقه وكسر أفق توقعاته، ممّا زاد في جمالية النص الأدبي.

❖ كثرت الفراغات في الرواية وبطرق مختلفة، حتّى لا يكاد يخلو فصل منها؛ في محاولة من الكاتب لاستثارة ذهن المُتلقي ووعيه، وتحفيزه لملء تلك الثغرات بما يتناسب مع مُخيّلته وخلفيته الثقافية وذائقته الفنية، فيعيد بذلك إنتاج النص من جديد، وما لجوء الروائي لترك تلك البياضات إلا احتراماً منه لذكاء القارئ، ولارتباط جمالية السرد بجمالية التلقي إلى حدّ كبير، وحتّى يُشارك المُتلقي في تذوّق الرواية وجعله فاعلاً لا مُتلقياً فقط؛ أي أنه يستنطق المُتلقي.



قائمة المصادر

والمراجع

أولاً- المصادر:

1. محمد سعيد العريان، على باب زويلة، ط1، دار الصحوة، مصر، 2015م.

ثانياً- المراجع العربية:

1. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرواية العربيّة المعاصرة، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، الأردن، 2004م.

2. أحمد زياد محبك، متعة الرواية -دراسة نقدية مُنوّعة-، ط1، دار المعرفة بيروت، 2005م.

3. أحمد سيّد محمد، الرواية الإنسانيّة وتأثيرها عند الروائيين العرب -محمد ديب نجيب محفوظ-، د ط، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دت.

4. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفنّ، ط1، دار المعارف القاهرة، 1989م.

5. إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م

6. حامد حنفي داود، الأدب الحديث -تطوّره، معالمه الكبرى، مدارسه-، دط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت.

7. حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي-الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة -، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990م.

8. أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دط، دار الغروب الإسلامي، بيروت، لبنان، دت

9. حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م.

10. أبو حيان التوحّيدي، الهوامل والشوامل، دط، شركة الأمل للطباعة والنشر، دب دت.

11. ركان الصّفي، الفنّ القصصي في النثر العربي حتّى مطلع القرن الخامس الهجري، دط، منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب، دمشق، 2011م.
12. رمضان كريب، فلسفة الجمال في النّقد الأدبي -مصطفى ناصف نموذجاً-، دط ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 2009م.
13. سعيد يقطين، الكلام والخبر (مُقدّمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، 1997م.
14. سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظريّة القصّة، دط، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، آفاق عربيّة، بغداد، دت.
15. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية -دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ-، دط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1984م.
16. شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي -دراسة في سيكولوجية التّذوق الفنّي-، دط سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001م.
17. شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة، دط دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009م.
18. شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون -دراسات في الرواية المصريّة-، ط1 مؤسسة حورس الدوليّة، مصر، 2006م.
19. صبحه أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبيّة في الرواية العربيّة -الرواية الدراميّة أنموذجاً-، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 2006م.
20. طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصريّة، ط2، دار النّشر للجامعات، مصر 1997م.
21. عادل فريجات، مرايا الرواية -دراسات تطبيقيّة في الفنّ الروائي-، دط منشورات إتحاد الكتاب العرب، دب، 2000م.

22. عبد الله إبراهيم:

- السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي-، ط1
المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.
- المتخيل السردى - مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة-، ط1، المركز
الثقافي في العربي، بيروت، 1990م.
- موسوعة السرد العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
2005 م.

23. عبد الرحيم الكردي:

- البنية السردية للقصة القصيرة، ط 3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005م.
- الراوي والنص القصصي، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996م.
- 24. أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2
مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، 1965 م، ج3
- 25. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي -عرض وتفسير ومقارنة-
د ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م.
- 26. عصام محمد الشنطي، الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، ط1، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
- 27. عبد القادر عيش، شعرية الخطاب السردى (سردية الخبر)، ط1، دار الألمعية
للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011م.
- 28. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-، د ط، سلسلة
عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
- 29. محمد بوعزة، تحليل النص السردى -تقنيات ومفاهيم-، ط1، منشورات الاختلاف
الجزائر، 2010م.

30. مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا -حكاية بحار، الدّقل، المرفأ البعيد-، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م.
31. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، 2002م.
32. ميساء سليمان الإبراهيمي، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، دط منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م.
33. نصر محمد عباس، في الأدب العربي المعاصر -قراءة نقدية-، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2008م.
34. يوسف وغليسي، الشعريّات والسرديّات -قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم دط، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007م.
- ثالثاً - المعاجم والقواميس:
1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، د ط، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، صفاقس، تونس، 1986م.
2. جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان 1984م.
3. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة -عرض وتقديم وترجمة- ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985م.
4. أبي الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب دط، دار صادر، بيروت، دت.
5. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، 2002م.
6. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2 مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

7. مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، نقّحه أبو الوفا المصري الشافعي دط، دار الحديث، القاهرة، 2008م.
 8. محمد أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، د ط، مكتبة لبنان، بيروت 1986م.
 9. أبي نصر إسماعيل الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، راجعه محمد محمد تامر وآخرون، دط، دار الحديث، القاهرة، 2009م.
- رابعاً- المراجع والمقالات الأجنبية المترجمة:
1. تزفيطان تودوروف:
 - الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.
 - "مقولات السرد الأدبي"، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، 1992م.
 2. جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.
 3. جيرالد برنس:
 - قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة 2000م.
 - المصطلح السردى-معجم المصطلحات-، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م.
 4. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1993م.
 5. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1987م.

6. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، ط 2، منشورات عويدات، بيروت، 1882م.

7. ميشيل رايمون، "بصدد التمييز بين الرواية والقصة"، تر: حسن بحراوي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط 1992م.

خامسا- الرسائل الجامعية والأطروحات:

1. رضوان جندي، جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم-في القرنين الخامس والسادس الهجريين-، أطروحة دكتوراه إشراف العيد جلولي، قسم الأدب العربي جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012-2013م.

2. محمد الصغير ميسة، جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، إشراف عمار شلواي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011 م - 2012م.

سادسا- المجالات:

1. سعيد يقطين، "الرواية العربية: من التراث إلى العصر - من أجل رواية تفاعلية عربية"-، مجلة علامات، ع20، المغرب، 2004م.

2. كلثوم مدقن، "دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح" الأثر مجلة الآداب واللغات، ع4، جامعة ورقلة، الجزائر، ماي 2005م.

3. محمد علي غوري، "مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم"، مجلة القسم العربي، ع 18، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، 2011م.

4. محمود علي مكي، (مقال) "الفن القصصي في إسبانيا"، مجلة عالم الفكر، الكويت ع3، مج3، 1972م.

سابعا- المؤتمرات:

1. السيد إمام: الأبحاث (أسئلة السرد الجديد)، مؤتمر أدباء مصر، الدورة الثالثة والعشرون، محافظة مطروح، مصر، 2008م.

الملاحق

- ترجمة الكاتب:

محمد سعيد العريان (1905م-1964م)، أحد كبار كتّاب مصر، تخرّج من دار العلوم سنة (1930م) وكان أول دُفعته، واشتغل بالتدريس ثمّ انتقل إلى وزارة المعارف. شارك في تحرير عددٍ كبيرٍ من المجلات وفي قصص الأطفال، وفي تحقيق الكتب المخطوطة.

تعتمد شهرته على ما أصدر من روايات تاريخيّة، أضخم جهدٍ قام به في مجال الطّفل بإصداره مجلة "سندباد" أوائل سنة 1952، وظلّ يترأس تحريرها لأكثر من عشر سنوات وكانت طرازاً لم يسبق ولم يلحق في مجلات الأطفال في العالم العربي. وفي مجال التّربية أسهم خلال عمله في وزارة التّربية والتّعليم بتصميم وإنشاء المكتبة المدرسيّة في مصر، وإنشاء المراكز العامّة في الخارج التي تتضمّن الكتب العربيّة من أجل نشر المعلومة، كما عمل جاهداً على إزالة الحواجز أمام تصدير الكتاب العربي ونشره في خارج مصر.

- خصائص كتاباته:

كان دوره بارزاً ورائداً في مجالات شتّى، سواء في ميدان الأدب والتّأليف والمحاضرة والقصة والرواية والمقال، وفي تحقيق التراث والتّعريف بالكتب وفي السيرة والتّربية والتّعليم والعمل الوطني والقومي والعربي.

وقد كان صاحب رسالة وهدف في كافة أعماله ومؤلفاته، ويبتغي المحافظة على اللّغة العربيّة واحياء الأمجاد العربيّة والإسلاميّة، وتربية النّشء على القيم الرّفيعة وتوثيق العلاقات.¹

¹ - <https://ar.wikipedia.org/wiki/31/03/2016,02h57>.

بين الدول العربية والإسلامية، لذلك عمل على إقامة المراكز الثقافية في عواصم البلاد العربية.

أما أدبه الطفولي فهو نموذج يُمتثل الآراء التربوية التي يدعو إليها سواء ما يتعلّق منها بالكتب أو بطرق التدريس، وقد هدّف من ورائها إلى غاية علمية ودينية وخُلقية وسياسية، فساهم بذلك في تكوين شخصية الطفل الفردية والجماعية.

كتب كثيرًا من مُقدّمات الكتب والقِصص لكتاب من مصر ومن بلاد عربية أخرى، وكان له دور كبير في نقد وتحليل كتابات الكثير من الكتاب الناشئين في داخل مصر وخارجها الذين كانوا يُرسلون إليه باكورة أعمالهم، ويطلبون منه النقد والتوجيه.

- صُحبته مع مصطفى صادق الرافعي:

تعرّف في شبابه إلى أديب العروبة والإسلام "مصطفى صادق الرافعي" - وكان الرافعي أصمّ - فكان صديقه وتلميذه، حتّى لقد أطلق على العريان "كاتب وحي الرافعي" ونتج عن هذا اللقاء أثر عميق في حياة كلّ منهما وفي أعمالهما، وقد التقيا على أهداف واحدة في الغيرة على اللغة العربية والإسلام، وقد أثر كلّ منهما في الآخر.

كان "الرافعي" شديدًا في خصوماته الأدبية، مُتخصّصًا في أدب اللغة العربية والإعجاز القرآني، وتميّز أسلوبه بالجزالة بحيث تصعب قراءته على غير الدارسين، فلما احتكّ بـ "سعيد العريان" بدأ أمرٌ جديدٌ في كتابة "الرافعي".

وقد قال البعض لقد أصبح "الرافعي" "عريانيا" وقيل أنّ "العريان" أصبح "رافعيًا"، وقال عميد الأدب العربي "طه حسين": لم يُصبح العريان "رافعيًا" ولكنه أصبح "مدرّة الرافعي".¹

– الجوائز والأوسمة:

- ❖ وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الثانية (1957/07/30م)
- ❖ وسام النهضة الأردني (1959م)
- ❖ جائزة الدولة التقديرية في الآداب: أدب الطفل (1962م)
- ❖ وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (1963م)

– مؤلفاته:

قصص تاريخية طويلة:

- ❖ قطر الندى (1945م)
- ❖ على باب زويلة (1946م)
- ❖ شجرة الدر (1947م)
- ❖ بنت قسطنطين (1948م)

– سيرة وتراجم:

- ❖ حياة الرافعي (1939م)

تحقيق كتب التراث:

- ❖ ابن عبد ربّه (أحمد بن محمد): العقد الفريد (8 أجزاء)
- ❖ ابن خلدون: الأمصار والعمران (الباب الرابع من مقدمة ابن خلدون)
- ❖ عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب¹

تحقيق كتب مصطفى الرافعي: منها

- ❖ إعجاز القرآن والبلاغة النبوية
- ❖ أوراق الورد
- ❖ تاريخ آداب العرب
- ❖ تحت راية القرآن

¹ -<https://ar.wikipedia.org/wiki/31/03/2016,02h57>.

❖ رسائل الأحران في فلسفة الحبّ والجمال

تحقيق كتب أحمد شوقي:

❖ ديوان الشوقيّات

❖ شيطان بنتاءون (الجزء الرابع)¹

بالإضافة إلى أعمال أخرى كثيرة ومُتنوّعة، لا يتّسع المجال لذكرها.

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki/31/03/2016,02h57>.

ملخص الرواية:

تتناول رواية "على باب زويلة" للروائي المصري "محمد سعيد العريان"، أحداث سقوط دولة المماليك، وإعدام آخر سلاطينهم "طومان باي" على باب زويلة. يبتدئ الكاتب قصته من بلاد الكرج، والتي كانت في ذلك الوقت عرضة لبغتات تجار الرقيق يختطفون فتيان هذه المنطقة ويأخذونهم إلى القاهرة ليصبحوا ممالك في جيش السلطان الحريص دوماً على زيادة عدد ممالكه، وقد يصبح بعض هؤلاء جنداً أو قادة أو حتى سلاطين...

وفي إحدى خيام هذه القبيلة الجركسية كانت تعيش امرأة رقيقة ولدها الوحيد، فهو كل أسرتها بعد أن خرج أباه طالباً ثار والده فلم يعد منذ ذلك الحين، مخلفاً وراءه زوجته وجنينها الذي أصبح صبياً في العاشرة من عمره، ليكون بذلك قرّة عين لأمّه ومَعقد آمالها. وإنهما كذلك حتى اختطف الفتى "طومان" ذات ليلة من خيمتها، لتكتشف فيما بعد أن الخاطف واحد من تجار الرقيق، فنقسم أن تخرج للبحث عنه فإما أن تدركه أو يدركها الموت في طريقها إليه.

وهكذا تسير الأم وولدها في دربين مختلفين...

ف "طومان" يتجه به مُختطفه إلى بلاد الروم ثم إلى مصر، فيُباع لأمير قلعة حلب (الغوري) الذي يُعجب به ويحاول أن يعرف عنه أكثر... وإذا به يكتشف من خلال حديثه مع الفتى -أنّه هو نفسه من قتل جدّ طومان أي والد أركماس، هذا الأخير الذي كاد أن يثار من "الغوري" منذ سنين لولا أنّ القدر عانده، فما أن همّ بتوجيه ضربته القاضية إلى غريمه حتى ظهر في الطريق جمل هائج ألقي به على الأرض وداسه تحت أخفافه، فنجا "الغوري" وظنّ أنّ "أركماس" قد مات...

ووجد "الغوري" في لقائه بـ "طومان" فرصة للتكفير عن ذنبه، فادّعى أنه عمّه ثم أعتقه وقربه إليه.

وفي تلك الأثناء كانت القاهرة تعيش على وقع الصّراع بين أمراء المماليك والولاة... حول العرش؛ فالسلطان "قايتباي" كان قد بلغ من العمر عتياً، وأيامه باتت معدودة على العرش.

ولم يكن "الغوري" بعيداً عن تلك الأجواء؛ فقد كان هو الآخر يطمع في بلوغ العرش غير أنّه لم يكن يملك من المؤهلات ما يمتلكه منافسوه من الأمراء...، كما لم يكن يرغب في الصعود إلى السلطنة وهناك من يُضمر له الشر.

فما كان منه إلا أن لجأ إلى الصبر والحيلة؛ فأخذ يفتن بين الأمراء ويُحرّض بعضهم على بعض، وظلّ على هذا الحال يُخطّط ويُحيك المؤامرات سنين طويلة، تعاقب فيها على عرش مصر أربعة سلاطين اختلفت أسباب تكالبهم على السلطنة بين الحقد والطمع والحُب كما اختلفت نهايتهم بين خلع وأسرٍ وقتل... وقد عانى الشعب ما عانى خلال فترة حكمهم.

وتمكن "الغوري" أخيراً من اعتلاء العرش، فطغى وتجبّر، وفرض على الناس الضرائب وأثقل عليهم بها، وتمادى مماليكه في قهر الشعب ونهبه، فعمّ الفساد...

وحاول "طومان" الذي كان صديقاً للشعب بكلّ أطيافه -نظراً لمواقفه النبيلة- أن يُعيد "عمّه" إلى جادة الصواب...، ولكنّ "الغوري" وبالرغم من مكانة "طومان" في نفسه لم يأبه لنصيحته فكلّ ما كان يُهمّه هو جمع الأموال وبأيّ طريقة كانت، ظناً منه أن ذلك سيُبقّيه سلطاناً على العرش.

وأثناء انشغال "الغوري" بجمع الثروات كانت هنالك مجموعة من أمرائه يسعون لخلعه متآمرين في ذلك مع "ابن عثمان" ملك الروم الذي كانت له مطامع في مصر، وإنّ كلّ واحد من أولئك الأمراء ليطمع في اعتلاء العرش ولو تحت راية العثمانيين...

كانت النتيجة أن نشبت الحرب بين العثمانيين والجيوش المصريّة، وانهزمت هذه الأخيرة وقُتل "الغوري" أثناء المعركة ولكن ليس من طرف العثمانيين ولا من طرف أمرائه الخونة، بل من طرف "أركماس" الذي كان متطوّعاً في الجيش المصري دون أن يعرف حقيقة أحد -وهو الذي عاش بينهم سنين طويلة- كيف لا وقد تغيّرت ملامحه بعد أن داسه

الجمال وهشم عظامه، حتّى لا يمكن لأقرب الناس إليه أن يعرفه، الأمر الذي جعله يعدل عن فكرة العودة إلى موطنه بعد نيله من غريمه، فانضمّ إلى إحدى القوافل عائداً إلى القاهرة.

وفي القاهرة بويع "طومان" سلطاناً لمصر خلفاً لعمه، فألغى الضرائب، وأعاد النظام وأعطى لكل ذي حق حقه، فاجتمع الكل على محبته وطاعته.

وشرع السلطان الشاب يخطط لمواجهة العدو العثماني، وخاض ضده عدّة معارك، لم يكن لينهزم في واحدة منها لولا الغدر والخيانة، فقد ظلّ يستجمع قواه ويعدّ عدته لمعارك أخرى، حتّى انتهى به الأمر أسيراً بعد أن وشى به أحد أصدقائه إلى العثمانيين... كان هذا شأن "طومان"...

أمّا أمّه "توركليدي" فقد استغرقت في طريقها إليه ثلاثين عاماً أو يزيد، لاقت خلالها من الأهوال ما لا طاقة لها على احتماله، ولم تسمع عن ابنها شيئاً إلا بعدما أصبح سلطان مصر، فاتّجهت إلى القاهرة في قافلة من المهاجرين... أملاً في لقائه.

وشاءت الصدف أن تلتقي زوجها "أركماس" في تلك القافلة، فعرفها وأنكرته، وعلم منها عن أمر ولدهما دون أن يُصارحها بحقيقته... لقد التقى "أركماس" بـ"طومان" من قبل مرّات عديدة في حلقات المتصوّفة وتحدّث إليه وسمع منه... ولكن من أين له أن يعرف بأنّه ابنه الذي تركه منذ سنين طويلة جنيئاً في بطن أمّه...؟

ووصل الأب والأم إلى مصر، لكن لم تُتَح لهما الفرصة للقاء ولدهما، فقد كان منشغلاً بأمور الحرب... ولم يرياه إلا وهو أسير قد علّقت الأغلال في يديه وجُند العثمانيين يجوبون به الشوارع... وركض الأبوان واخترقا الحشود المُجمّعة... ووصلا إلى باب زويلة بعد جهد وتعب... وكان على الباب جسد "طومان" مشنوقاً، وقد تعلّقت به أبصار الناس وارتفع نحيبهم.

هكذا كانت نهاية آخر سلاطين دولة المماليك في مصر وأحبّهم إلى قلوب المصريين والجراكسة على حدّ سواء... وهكذا رُفِع علم الدولة العثمانية على أرض مصر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة: أ-د

مدخل

في الرواية

أولاً- مفهوم الرواية 06

ثانياً- نشأة الرواية العربية وتطورها 10

الفصل الأول

تحديد المفاهيم والمصطلحات العامة

أولاً- مفهوم الجمال والجمالية 18

1- الجمال لغة واصطلاحاً 18

2- الجمال في الفكر الغربي 19

3- الجمال في الفكر العربي 22

4- الجمالية 23

ثانياً- السرد مكوناته وأنواعه 26

1- مفهوم السرد 26

2- مكونات السرد 29

3- الرؤية السردية 31

4- أنواع السرد 33

الفصل الثاني

جماليات العناصر السردية في رواية على باب زويلة

أولاً- الزمن 36

1- الزمن في الرواية 36

37	2- المفارقات السردية
51	3- إيقاع السرد
59	ثانياً - المكان
59	1- المكان في الرواية
61	2- الأماكن المفتوحة
69	3- الأماكن المغلقة
74	ثالثاً - الشخصيات
74	1- الشخصية الروائية
75	2- الشخصيات الرئيسية
80	3- الشخصيات الثانوية
87	خاتمة
90	قائمة المصادر والمراجع

ملاحق

فهرس الموضوعات

الملخص

ملخص:

جاءت هذه الدراسة بعنوان "جماليات السرد في رواية على باب زويلة ل: محمد سعيد العريان"، وقد هدفت إلى إبراز كيفية توظيف الكاتب للعناصر السردية في الرواية بطريقة جمالية تشد القارئ.

واستلزمت الإحاطة بهذا الموضوع؛ إدراج فصلين تتقدمهما مقدمة ومدخلا وتذييلهما خاتمة وملاحق

حيث حاولت في الفصل الأول توضيح المفاهيم العامة المذكورة في عنوان الدراسة، أما في الفصل الثاني فقد قمت بتحليل العناصر السردية للرواية (الزمن، المكان الشخصيات) بطريقة تبين عبقرية الأديب في اضافة لمساته الجمالية عليها، وذلك بعد أن تطرقت إلى المفاهيم النظرية لهذه العناصر.

Résumé:

cette étude est intitulée :l'harmonie narrative dans le roman "A la porte de zouila" de l'écrivain "Mohamed said Alariane"

j'ai tenu à faire apparaitre la façon avec laquelle l'écrivain a mis en oeuvre son talent de narration attractive qui retient l'attention du lecteur.

je me suis fixé en traitant ce sujet d'introduire deux moment précédés par une préface puis une introduction suivie d'une conclusion et quelques suppléments.

Où dans le premier moment j'ai expliqué les concepts généraux cités dans l'étude.

Quant au deuxième moment j'ai analysé les éléments narratifs du roman (les instants,les lieux,les personnages) pour démontrer le génie de l'écrivain à rajouter des affinités esthétiques à son ouvrage.

Et cela après avoir abordé les concepts théoriques des éléments cités.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

