وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: 13/MD12/075

فاعلية المكان في النص الروائي العربي

رواية الشراع والعاصفة لحنامينة أنموذجاً

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي **الفرع:** أدب عربي **التخصص:** أدب عربي حديث

إعداد الطالبـــة:

– دعاس هـــاجر

إشراف الأستـــــــاذ:

– بوضياف أحمد أمين

تاريخ المناقشة: 2015/06/02

أمام لجنة المناقشة:

– تيس ناصـــــر محمد	رئيساً
– بوضياف أحمـــد أمين	مشرفاً
– قانـــــي مولـــود	ممتحناً

السنة الجامعيـة: 2015/2014

شكر وتقدير

قال الله تعالى: << قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا >>. (سورة الكهف، الآية 109)

بعد حمد الله وشكره أن منّ علينا بنعمة الإسلام وأكرمنا بهدي خير الأنام محمد بن عبد الله - صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم- سيد الرسل الذي خصه بكمال الفصاحة بين البدو والحضر .

الحمد لله حمداً كثيراً مباركاً على نعمة العلم التي وهبنا إياها ، اللهم لك الحمد على ما أعطيت، ولك الشكر على ما قضيت.

ووفقاً لإتمام هذا العمل المتواضع، أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير والعرفان إلى أستاذي الفاضل "أحمد أمين بوضياف"، الذي لم يبخل علي بتوجيهاته فيما يخص بحثي.

كما أتقدم بالشكر إلى أساتذة قسم الأدب العربي، وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد على إتمام هذا العمل.

وشكـــــراً

الإهـــــداء

أتقدم بهذا العمل إلى نبع الوفاء ورمز الحب إلى التي كانت خير معينا لي في هذه الحياة

إلى التي كانت سبب في وجودي، وسهرت الليالي من أجل راحتي وكانت نور حياتي إلى

♦.♦ أمـــي الحنـــــونة ♦.♦

وإلى من أعانني وكان خير سند لي في هذه الحياة ولم يبخل علي بشيء إلـــى

♦.♦ أبـــي ♦.♦

وإلـــى أخـــي وأخـــواتي والكتاكيت الصغار .

وإلى صديقاتي من كنّ رفيقات دربـــي

♦.♦ زهية ♦.♦ أحلام ♦.♦ نسيمة ♦.♦ ...

إلى هؤلاء أهدي ثمرة جهدي

مقدمـــــة

مقدمـــة

الرواية هي عمل فني تحتوي على عنصر الحكاية، وهي عالم فسيح الأرجاء يستهويك ويأسرك في عوالم لا تنتهي مع سطورها وإلحاحك في الغوص إلى آخر رحلة، ولما كانت سمات هذا العالم المتسعة صالحة لكي تكون خطاب العصر بكل ما يحمله من ممكنات ومستحيلات، ولذلك فالرواية بشكل عام حاولت أن تمثل الحركة العامة في مجتمعها وعصرها فهي تعبر عن الواقع بمختلف أبعاده وجوانبه وعبر فتراته الزمنية، كما أنها تكاد تكون أكثر الأجناس الأدبية حساسية اتجاه المجتمع فهي مؤلفة من شخصيات وحوادث وأمكنة تشبه العناصر المكونة للمجتمع.

كما أن النصوص بمختلف أنواعها على حد سواء تحتوي على أمكنة، سواء كانت هذه الأمكنة خيالية من صنع المبدع أو حقيقية موجودة في الواقع، فقد شغل المكان خاصة في الآونة الأخيرة الكثير من المبدعين، شعراء وروائيين ومسرحيين، وخاصة النقاد الذين أسهموا بلمساتهم النقدية وضع مفهوم لمصطلح المكان رغم اختلافهم في مذاهبهم فاختلفوا في مسمياته التي تعددت، وهذا ليس في المجال الأدبي فقط.

قد جزم العديد من العلماء بأنه لا يوجد نص يخلوا من حضور المكان فيه، وهذا الحضور يمكن أن يكون حضوراً فاعلاً مهماً في تسيير أحداث النص خاصة النص الروائي.

كما سأتناوله في رواية **الشراع والعاصفة** للأديب والروائي السوري **حنامينة** المشهور برواياته المختلفة خاصة رواية الشراع والعاصفة التي نالت شهرة كبيرة بين أوساط الأدباء والمثقفين وتحصل على جائزة المجلس الأعلى للثقافة والآداب والعلوم بدمشق بفضل هذه الرواية.

ما دفعني لأخوض في هذا الموضوع إلاّ للتعرف على قضية طال عمرها وتداولها، بالإضافة إلى أنها أسالت حبر الكثير من الكتاب، وبعد اطلاعي على مجموعة من الدراسات اهتمت معظمها بدراسة دلالة المكان وكيفية تأثيره على الشخصيات على أساس أنه مجرد حيز، مع إهمال أنه يمكن للمكان أن يكون هو الفاعل الحاسم المحرك والمغير

لمجرى الأحداث، وقد وقع الاختيار على الأديب حنامينة كنموذج، وتناولت فاعلية المكان في روايته الشراع والعاصفة التي كشفت قراءتي الأولية لها على كثرة الأمكنة الفاعلة فيها.

بحثي هذا يأتي في فصل تمهيدي وثلاثة فصول، فبعد المقدمة والفصل التمهيدي الذي جاء توطئة للدخول في الموضوع بوضع إطار منهجي ومفاهيمي للبحث، جاء الفصل الأول حول الرواية العربية الحديثة وخصوصياتها السردية في مبحثين، المبحث الأول تناولت فيه **(اتجاهات الرواية العربية الحديثة)** أما المبحث الثاني **(خصوصيات السرد العربي الحديث)**، والفصل الثاني حول الفاعل في السيميائيات السردية، تناولت في المبحث الأول **(السيميائيات اتجاهاتها ومباحثها)**، أما المبحث الثاني **(السيميائيات السردية ومفهوم الفاعل فيها)**، أما الفصل الثالث والأخير حول فاعلية المكان في رواية الشراع والعاصفة لحنامينة، تناولت في المبحث الأول **(ملخص الرواية، التقطيع الدلالي للرواية، والأمكنة في كل مقطع)**، والمبحث الثاني خاص بدراسة تطبيقية لفاعلية المكان **(الأمكنة المساعدة، الأمكنة المعارضة)**.

قد اعتمدت على بعض المصادر والمراجع نذكر منها:

- اتجاهات الرواية العربية لشفيع السيد.
- بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.
- مباحث في السيميائية السردية لنادية بو شفرة.
- مقدمة في السيميائية السردية لرشيد بن مالك.

على الرغم من الصعوبات والعقبات التي وقعت في طريقي كصعوبة كثرة المراجع حول الموضوع، مما أدى إلى اختلاط الأفكار وتداخلها وصعوبة فرز الأفكار وتنظيمها، إلا أن هذا لم يحد من العزيمة والاستمرار في العمل.

في الأخير لا يسعني سوى أن أتوجه بامتنان خالص إلى أستاذي الفاضل **بوضياف أحمد أمين** الذي أمدني بأفكار ساعدتني على أن أنجز هذا البحث المتواضع، ودراسة المكان أوسع من أن تنحصر على الرواية هناك دراسات لم أتطرق إليها، ورحم الله طالب أو طالبة تأتي من بعدي فترى فيما قمت به من نقص فتكمله وتصلحه وتضيف عليه.

الفصل التمهيدي

الإطار المنهجي والمفاهيمي للبحث

الإطار المنهجي

الإطار المفاهيمي

الإطار المنهجي :

نتناول في موضوعنا هذا المكان باعتباره فاعلا في رواية الشراع والعاصفة لحنّا مينه حيث يعد المكان أحد العناصر الفنية الأكثر تميزا وحضورا في أي عمل روائي، وهو المصطلح الشائع في الدراسات النقدية العربية، والذي سنعمل عن الكشف عن طريقة بنائه وفاعليته وأثره في إحدى أعمال الروائي السوري "حنّا مينه"، بغية الخروج بنتيجة تتعلق بطرق اشتغال وفاعلية هذا المكون في النص الابداعي، فللمكان حضوره الابداعي كما للإنسان حضوره وللزمان كذلك، وكذلك يمكن أن يكون هذا الحضور فاعل (عامل) في النص الروائي، فالمكان عدا اعتباره حيزا تجري فيه كل الأحداث يمكن أن يكون كذلك فاعلا حاسما في هذه الأحداث.

إشكالية المذكرة :

هل يمكن اعتبار المكان في النص الروائي العربي فاعلا حاسما في السرد الروائي؟ وهل ينجم عن ذلك أثرا جماليا؟

ومن هذه الاشكالية نستخلص ثلاث إشكاليات فرعية:

- ما الأثر الفني الذي يحدد المكان في النص الروائي؟
- كيف يتمظهر المكان في النصوص الروائية؟
- ما هي أبعاد المكان؟

الفرضيات:

تكون الإجابة عن الإشكاليات المطروحة كالتالي:

– يمكن اعتبار المكان في النص الروائي العربي فاعلا حاسما في السرد الروائي، وذلك باعتباره العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي بعضها البعض، وهو الذي يسمي الأشخاص والأحداث الروائية في العمق ويدل عليها[1]، وكذلك يستطيع أن يغير الأحداث ويتحكم فيها.

– يمكن أن نلحظ وجود الأثر الفني للمكان فيما يلي :

حيث يعتبر بنية فنية تتجلى فيها الأحداث وتنطلق وتتكئ عليها الشخوص وتتفاعل في إطار زمني، يتكفل صاحب العمل بتحديده.

– تتمثل مظاهر المكان في النص الروائي فيما يلي:

– الأمكنة المفتوحة

– الأمكنة المغلقة

– الأمكنة المهمشة

– أبعاد المكان:

– البعد الجغرافي

– البعد النفسي

– البعد الاجتماعي

– البعد الهندسي

– البعد التاريخي (الزمني)

[1]– مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 128.

منهج الدراسة:

أما فيما يخص منهج الدراسة لم ألتزم بمنهج واحد بل تناولت المنهج الوصفي الذي يعتمد على دراسة الظاهرة، كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفا دقيقا، والمنهج التحليلي الذي يعتمد بالأساس على النص الروائي، وتبقى الحاجة إلى مناهج أخرى تستدعيها ضرورة البحث.

أهداف الدراسة:

- تقديم تعريف مجمل وشامل عن المكان الفني لجميع القراء.
- معرفة أهمية وفاعلية المكان في النص الروائي.
- كشف مظاهر وطرق اشتغال المكان وعلاقاته مع الشخصيات والزمان.
- إثراء الدراسات النقدية حول المكان وتجلياته في النص الروائي.

أهمية الدراسة:

تظهر أهمية الدراسة من خلال تناول العديد من الكتاب والطلبة لهذا الموضوع، ومن الدراسات التي تناولت موضوع المكان نجد:

دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير للباحثة كلثوم مدقن، تحت إشراف الأستاذ الدكتور، عبد الحميد بورايو، 2001،2000 من جامعة الجزائر.

- في بداية مقدمتها تتحدث عن أسباب اختيارها الموضوع دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، بعد اطلاعها على مجموعة من الدراسات، اهتمت معظمها بدراسة الشخصيات والأحداث، وكان من بين الأسباب أيضا اكتشاف دلالات المكان، وكان هدفها من هذه الدراسة هو التعرف على كيفية تأثير المكان على الشخصيات، وكيف ساهم في تحريك الأحداث؟ وكذا الكشف عن طريقة الطيب صالح في توظيفه للمكان.

وقد اعتمدت على المنهج الوصفي والتحليلي، وكذا السيميائي في تفسير المعاني التي تقدمها الشخصيات عبر تنقلاتها من مكان لآخر، ثم ذكرت أهم المراجع التي استعانت بها

من بينها : كتاب الطيب صالح عبقرية الرواية العربية، تأليف مجموعة من الكتاب العرب، وكتاب جماليات المكان لغاستون باشلار[1].

ثم قسمت موضوع الدراسة إلى ثلاث فصول:

الأول كان عنوانه: المكان : المفهوم والمصطلح، وكان فصلا تمهيديا استفتحه بالتعريف بالمصطلح، وتحدثت عن المكان في الدراسات العربية.

وقدمت بعد ذلك "الطيب صالح" الروائي والأديب، ثم عرضت أهمية المكان في رواياته، ثم تناولت في الفصل الثاني المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، وكان تطبيقي، تضمن مبحث أول تحدثت فيه عن أصناف المكان داخل الرواية، ومبحث ثاني تعلق باللغة السردية وعلاقتها بالمكان، أما الفصل الثالث تحدثت الباحثة فيه عن المكان في البيئة الروائية، تضمن مبحثين الأول أبرزت فيه المكان وعلاقته بالشخصيات، والثاني أدرجت فيه المكان وعلاقته بالزمن والأحداث.

ثم توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج أهمها:

– اعتمد الراوي على الغموض المقصود، ليدفع القارئ إلى تساؤلات جمّة. ومن ثم إعمال الفكر أكثر، ولم يكتفي بالفهم السطحي للعبارات، فنوع المكان عنده بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي.

– عبّر المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال على قدسيته وجدليته في التراث الابداعي، فثورة مصطفى سعيد الداخلية، لم تكن معبرة سوى على تعلق البطل الحميمي بوطنه.

– اكتفى "الطيب صالح" برسم الملامح العامة للمكان، فلم يصف لندن سوى بالضباب والجليد والبرد، ووصف السودان بصحراء الظمأ.

[1]– كلثوم مدقن: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، للطيب صالح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2000–2001، ص123.

– جعل الطيب صالح من شخصيته مصطفى سعيد، دافعا لتقريب الأماكن بعضها إلى بعض وبالتالي جاورت السودان القاهرة، وجاورت القاهرة لندن، ثم تجاورت لندن والسودان[1].

أما الدراسة الثانية تتمثل في : الرؤيا والتشكيل في إبداع كوليت الخوري الروائية، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، للباحثة سهى محمد هايل بزلميط، تحت اشراف الدكتور محمد الشوابكة، 2009، من جامعة مؤتة.

– في بداية مقدمتها تتحدث عن تجربة كوليت الخوري الروائية السورية المعروفة، وجهودها المختلفة، ثم تكلمت عن هدف الدراسة وهو دراسة تجربة الروائية كوليت الخوري دراسة كاملة، وأن روايات الخوري تستحق الدراسة التي تحمل أبعاد مختلفة من بعد اجتماعي وحضاري وسياسي وغيره.

قد اعتمدت الباحثة على المنهجية التاريخية والاجتماعية في دراسة المدخل والمضامين، و المنهج التحليلي والوصفي.

ثم تتحدث عن الصعوبات التي واجهتها في دراستها للموضوع منها:

عدم وجود دراسات سابقة حول هذا الموضوع، ثم قسمت الباحثة موضوع الدراسة إلى ستة فصول[2]:

الأول تناولت فيه المضمون الاجتماعي وذلك بالحديث عن هموم المرأة العربية، أما الثاني فتناولت فيه الباحثة المضمون الحضاري حول جدلية الشرق والغرب، والثالث كان حول المضمون السياسي تناولت فيه الأحداث السياسية خاصة في دمشق وبيروت في السبعينيات، أما الفصل الرابع تحدثت فيه عن التقنيات السردية مركزة على بناء الزمن والعنوان، وفي الخامس تناولت فيه الباحثة المكان الروائي من المكان المغلق والمفتوح وعلاقة المكان بالشخوص، أما السادس فكان حول الرؤية السردية من رواة والضمائر المستعملة في الروايات.

---

[1]– كلثوم مدقن: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال.

[2]– سهى محمد هايل بزلميط: الرؤيا والتشكيل في ابداع كوليت الخوري الروائية، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة مؤتة، 2009، ص65.

ثم توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج في الأخير أهمها :

– أن كوليت الخوري في بداية عملها لجأت إلى مناصرة المرأة العربية في رواياتها "أيام معه" ،"ليلة واحدة".

– ثم تطورت الروائية وتطرقت إلى أبعاد مختلفة منها الحضارية والسياسية.

– أما عن الجانب الفني فقد تناولت الزمن والعلاقة الوثيقة العناوين والزمن.

– أن الروائية اعتمدت على وصف المكان وجمالياته، فقد منحه السرد روحا وحياة ومزجت بين المكان والانسان، وجعلته يساهم في رسم الملامح النفسية والشخصية[1].

أما الدراسة الثالثة تتمثل في : الرؤية والتشكيل في أعمال قماشة العليان الروائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، للباحث سالم ياسين محمد الفقير، تحت اشراف الدكتور ابراهيم عبد الله البعول، من جامعة مؤتة، 2009.

– لقد استهل مقدمته بحديثه عن الكاتبة قماشة العليان وأعمالها الأدبية ومدى تأثرها بأحداث العصر الحديث السياسية والاجتماعية والدينية وغيرها، ثم تكلم عن الاهمال الذي واجهته الكاتبة من الدارسين، وعدم وجود دراسة حول أعمالها سوى بعض المقالات حول رواياتها.

قد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في دراسته.

ثم قسّم موضوع الدراسة إلى خمسة فصول[2]:

تناول فيه الفصل الأول السيرة الذاتية للكاتبة قماشة العليان من حيث اسمها ونسبها ودراستها، وأعمالها الروائية، كما انتقل للحديث عن الرؤية وأورد ملخصا لرواياتها متحدثا عن الأبعاد الموجودة بها من بعد اجتماعي وسياسي وغيره.

أمّا الثاني فقد كان حول بناء الزمن الروائي من السرد وما يحتويه من استرجاع واستشراف، وتقنيات السرد، وفي الثالث تناول فيه بناء المكان الروائي، حيث تحدث عن

[1]– سهى محمد هايل بزلميط: الرؤيا والتشكيل في ابداع كوليت الخوري الروائية.

[2]– سالم ياسين محمد الفقير: الرؤية والتشكيل في أعمال قماشة العليان الروائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مؤتة، 2009، ص22.

مفهوم المكان وأهميته وبنيته من أماكن مفتوحة ومغلقة ومهمشة، أما الفصل الرابع تناول الباحث فيه الشخصيات متحدثا عن بناء الشخصيات في الأعمال الأدبية، وتحليل الشخصيات الموجودة في روايات الكاتبة قماشة العليان، وتناول في الخامس الحبكة من مفهومها وأنواعها وبناء الأحداث.

ثم توصل الباحث إلى مجموعة من الملاحظات والنتائج نجد منها[1]:

– في الفصل الأول توصل إلى:

أن الكاتبة قماشة العليان عالجت الكثير من القضايا الاجتماعية، حيث اهتمت خاصة بقضايا المرأة في المجتمع من حيث أنها تعد الأم، زوجة الأب، العمة، المرأة العربية والخليجية في الغرب، كما انعكست في هذا الفصل أبعاد أخرى مختلفة من بعد صحي بتسليط الضوء على الأطفال المعاقين الذين لم يجدوا الرعاية والأمراض النفسية التي يعاني منها الشباب نتيجة تصرفات الآباء.

– أما في الفصل الثاني فقد كشف عن اهتمام الكاتبة بتقنية الاسترجاع أكثر من الاستباق والحذف.

– في الثالث اعتنت الكاتبة بالمكان حيث كشفت به عن العديد من القضايا المتواجدة في المجتمعات ، أما الرابع فقد جاءت الأعمال غنية بالشخصيات.

– في الفصل الخامس حيث اتضحت الأحداث في الروايات المختلفة للكاتبة، وفي الاخير يتحدث عن مقدرة الكاتبة وبراعتها في أعمالها مضيفا بعض الاخفاقات التي ظهرت فيها خاصة فيما يتعلق بجانب اللغة لشخصيات الرواية.

الإطار المفاهيمي:

المكان لغةً : ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (كَوَّنَ) :

المكان: الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، توهموا الميم أصلا حتى قالوا تمكّن في المكان اشتقاقه من كان يكون، ولما كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية[2]. أمّا في مادة

[1]– سالم ياسين محمد الفقير: الرؤية والتشكيل في أعمال قماشة العليان الروائية.

[2]– محمد بن منظور: لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 2003، ج07، مادة (كَوَّنَ)، ص 769.

(مَكَنَ) فيرى أن: المكان والمكانة واحد...مكان من أصل تقدير الفعل مَفعلٌ، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فَعَال.

المكان الموضع والجمع أمكنة كقذَال وأقذِلة وأماكن جمع الجمع[1]، وجاء في قوله تعالى << مَكَانًا سُوًى>>[2]، وقوله أيضا <<وَإِذَا أُلْقُوا مِنْهَا مَكَاناً ضَيِّقاً>>[3]، بمعنى الموضع الحاوي للشيء[4].

اصطلاحا: يقول مرشد أحمد الذي يعتبر المكان: "العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض، وهو الذي يسمي الأشخاص والأحداث الروائية في العمق ويدل عليها"[5].

يرى الفيلسوف أبوبكر الرازي الذي يميز بين نوعين من المكان: "فالأول هو المكان الكلي أو المطلق الذي يساوي الخلاء المطلق وهو قديم، الذي لا يوجد فيه متمكن، والثاني هو المكان الجزئي كما ورد في زاد المسافرين، أو المكان المضاف كما في أعلام النبوة، أو المكان المعهود كما في كتاب الفصل لابن حزم"[6]، لذا فالمكان عنده ذو بعد لامتناه.

لذا يعد المكان في النص الروائي: "هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض المتخيل الروائي وحاجاته"[7].

التعريف الاجرائي: يعد المكان العنصر الرئيسي المشكل لبنية الفضاء الروائي، باعتباره بنية معمارية متجسدة بواسطة اللغة، التي تتفنن في رسم عوالم مكانية متفننة.

---

[1]– محمد بن منظور: لسان العرب، ج08، مادة (مَكَنَ)، ص 342–343.

[2]– سورة طه، الآية 58.

[3]– سورة الفرقان، الآية 13.

[4]– سميح عاطف الزين: معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم، الدار الافريقية العربية، ط4، 2001، مادة (مَكَنَ)، ص 843.

[5]– مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات نصر الله، ص 128.

[6]– حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في الفلسفة الاسلامية، ابن سينا أنموذجا، دار نينوى، دمشق، 2007، ص 38.

[7]– سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1955، ص 251.

الرواية لغة: من روى : روى الحبل ري فارتوى فتله، والرواء بالكسر والمد حبل من حبال الخباء، وروى الحديث والنشر يرويه رواية وترواه ويقال روى فلان شعرا إذا رواه له[1].

اصطلاح: يقول أم جي إبرامز:

" يطلق تعبير الرواية الآن على أنماط شديدة التنوع من الكتابة بحيث لا يجمع بينهما في الحقيقة إلا كونها أعمال نثرية مطلوبة والرواية هي عمل أدبي ذو طول معين فيه خط من نوع معين"[2].

التعريف الاجرائي: هي عمل فني يعتمد على عنصر الحكاية التي لها بداية ووسط ونهاية، البداية تكون مشوقة ثم تتوالى الأحداث في الوسط ويأخذ الصراع، والحل في النهاية.

السرد لغة: تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابع، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا، إذا تابعه[3].

اصطلاحا: يعرفه كل من (لابوف، جيرالد برنس، كينان): بأنه رواية حدثين خياليين أو روائيين على الأقل (أو واقعة واحدة أو موقف واحد)، كما نجد كل من (دانتو، غريماس، تودوروف) قد رأوا أن السرد يتضمن موضوعا متصلا ويشكل كلا متكاملا[4].

هكذا فالسرد هو الحكي الذي يتدرج من الأفعال البدئية للتلفظ بكلمات تعطي دلالات متتابعة، وصولا إلى الرواية التي تجسد وجوده الفني بأكمل صورة[5].

التعريف الاجرائي: السرد وسيلة من الوسائل الفنية التي تسهم في انجاح العمل الروائي أو إخفاقه، حيث يعود ذلك إلى مقدرة الكاتب في توظيف عمل السارد، وعلاقاته مع الشخصيات.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (روى)، ص 56.

[2]– روجر ألن: الرواية العربية، ترجمة حصة ابراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ص 18.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2000، مادة (سَرَدَ)، ص 165.

[4]– جيرالد برنس: المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار ، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 145.

[5]– صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص09.

الشخصية لغة : من شخص، الشخص: جماعة شخص الانسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشُخُوصٌ وشِخَاصٌ.

الشخص: سواد الانسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جُسْمانَه، وقد رأيت شخصه.

شخص الرجل ببصره عند الموت يشخص شُخُوصًا: رفعه فلم يطرف، وشَخَصَ بَصَرُ فلان، فهو شاخِصٌ إذا فتح عينيه وجعل لا يطرف[1].

اصطلاحا: يعرّفها "غريماس" بأنها: "مجرد دور ما يؤَدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه"، وهكذا فإن مفهوم الشخصية الحكائية عند "غريماس" يمكن التمييز فيه بين مستويين:

مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار.

مستوى ممثلي: تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي[2].

يرى "فليب هامون" أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص".

يعرّف "رولان بارت" الشخصية الحكائية بأنها: "نتاج عمل تأليفي"، فقد كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم <<علم>> يتكرر ظهوره في الحكي[3].

التعريف الاجرائي: حيث تعد الشخصية الدور الرئيسي في الأعمال الأدبية (الرواية) بحيث لا يمكن للقاصّ الاستغناء عنها، لأنها تمثل المحور الأساس في الرواية، ومن خلال الشخصيات نستطيع أن نفسر تلك الأمكنة والأزمنة التي نجدها في الرواية.

النص لغة: من نصص، النصُّ: رفعك الشيء، نصَّ الحديثَ يَنُصُّهُ نَصًّا: رَفَعَهُ، وكل ما أُظهِرَ فقد نُصَّ.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ج05، مادة (شَخَصَ)، ص 49–50.

[2]– حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص52.

[3]– المرجع نفسه، ص 50–51.

نُصَّ المتاعُ نَصًّا : جعل بعضه على بعض، ونَصَّ الدابة ينُصُّها نَصًّا : رفعها في السير، وكذلك الناقة.

النصُّ والنصيص : السير الشديد والحث، ولهذا قيل: نصصتُ الشيء، رفعته. ونصَّ الرجل نصًّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده[1].

اصطلاحا: ترى "جوليا كريستيفا" أن النص الأدبي <<إنتاجية>> تستند إلى التناص: فالنص ليس بنية مغلقة، وهو ينتج بالقوة قواعد كتابته الخاصة، (كريستيفا "الانتاجية المسماة نصًا")[2].

يعرّف "دريدا" النص كرقم بدون حقيقة، أو كنظام أرقام، لا تهيمن عليه قيمة الحقيقة[3].

يعرّف "قاموس الألسنية" الذي أصدرته مؤسسة لاروس النّص على النحو التالي: إن المجموعة الواحدة من الملفوظات، أي الجمل المنفذة حين تكون خاضعة للتحليل تسمى "نصًا"؛ فالنص عيِّنة من السلوك الألسني، وإن هذه العيِّنة يمكن أن تكون مكتوبة أو محكية...[4]

كذلك نجد "رولان بارث" يعرّف النص بأنه نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلا يكون على قدر المستطاع ثابتا، ووحيدا- ثم يشرح ذلك فيقول- : إن النص من حيث أنه نسيج فهو مرتبط بالكتابة، ويشاطر التأليف المنجز به[5].

التعريف الاجرائي: إن مصطلح النص يستعمل للدلالة على قيمة محددة، وخاصة عندما يتعلق الأمر بفهم الملفوظ باعتباره يشكل كلا أو وحدة متجانسة، وقسم اللسانيات الذي يدرس هذا الانسجام والتجانس يسمى لسانيات النص.

البناء لغة: من بنى، بنا في الشرف يبنوُ، وعلى هذا تُؤَوِّل قول الحُطيئة :

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج08، مادة (نَصَصَ)، ص 575.

[2]- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة : المنصف الشنوفي، الكويت، 1997، ص 187-188.

[3]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 213.

[4]- لاروس: قاموس الألسنية، باريس، 1972، ص 486.

[5]- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 17.

* أولئك قوم إن بَنَو أحسنوا البُنَا *

البِنَاءُ : المَبْنيُّ، والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع.

البَنِيَة والبُنَيَةُ: ما بنيتَهٌ، وهو البِنَى والبُنَى[1].

اصطلاحا: البنى حسب "ستار وينسكي" : هي نتاج مطمح ووعي بنائي: "مهما كانت في الاكتفاء بالخصائص اللسانية للنص، فإننا لا نستطيع الافلات من الجرد الشامل، إلا برفع درجة سؤالنا باتجاه محدد، فكل مقاربة تحدد منظورا نتيجته تغيير الكل"[2].

يقول "بارث" في تعريفه للبنيوية "أنَّ البنيوية تمثل عملية ذات جزئين الجزء الأول منها هو التشريح، والثاني هو الربط"[3].

هكذا فالبناء أو البنية نظام تحويلي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده أو تلتجئ إلى عناصر خارجية. والبنية مفهوم تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها[4].

التعريف الاجرائي: البناء من البنية وهي نسق من العلاقات الباطنية المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء، له قوانينه الخاصة والمحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يغطي إلى أن أي تغيير في العلاقات يؤدي إلى تغيير في النسق.

الخطاب لغة: الخطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا، وهما يتخاطبان: والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن[5].

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ج01، مادة (بَنَى)، ص 518–522.

[2]– مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 204.

[3]– فدوى مالطي: بناء النص التراثي، دراسات في الادب والتراجم، دوجلاس، 1980، ص 12.

[4]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 52.

[5]– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005، ج05 ، مادة (خَطَبَ)، ص 98.

إن الخطاب كمعرفة لغوية يشير إلى مصدر الفعل خاطبَ يُخاطِبُ خِطابًا ومُخاطَبَةٌ، وهو يدل على توجيه الكلام لمن يفهم، أي نقله من الدلالة على الحدث المحدث المجرد من الزمن إلى الدلالة الاسمية، فأصبح قديما يدل على ما خوطب وهو الكلام[1].

اصطلاحا: الخطاب عند "بنفنسنت" يشكل مع القصة واحدا من أجزاء النظام اللغوي المتكامل"[2]، حيث يحدده في استيعاب اللغة عند الانسان المتكلم[3].

يعرفه "هاريس" "إن الخطاب ملفوظ طويل أو متتالي من الجمل"[4].

يشير هذا المصطلح في اللسانيات إلى مجموعة من الأفكار والآراء والطرائق والوسائل واللغة التي يكون مسجلا أو مكتوبا، ونستخدم مصطلح الخطاب أيضا عند الاشارة إلى موضوع معين[5].

التعريف الاجرائي: نجد أن الخطاب في معناه الأساسي هو كل كلام تجاوز الجملة الواحدة، سواء كان مكتوبا أو شفويا.

العلامة لغة: من عَلِمَ يَعْلَمُ عِلْمًا، نقيض جَهِلَ، ورجل علاّمة، وعلاّم وعليم، فإن أنكروا العليم فإن الله يحكي عن يوسف <<إنّي حفيظ عليم>>[6].

العَلَمُ: ما يُنصَب في الطريق، ليكون علامة يُهتدى بها، شبه الميل، والعَلامَة والمَعلَمْ، والعَلَم: ما جعلته علمًا للشيء[7].

---

[1]– عبد الهادي بن ظاهر الشهري: استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص36.

[2]– جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 62–63.

[3]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 83.

[4]– عبد الله ابراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1999، ص 108.

[5]– عبد الصاحب المهدي علي: معجم مصطلحات الترجمة التحريرية والشفهية، إثراء للنشر والتوزيع، مكتبة الجامعة، عمان، الأردن، 2008، ص 46.

[6]– سورة يوسف، الآية 55.

[7]– أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، 100–175هـ، ج2، باب (ع. ل. م)، ص 152–153.

اصطلاحا: هي حدث مدرك، يشكل دليلا لمباشرة ما عند "بريتو". ومفهوم أساسي في السيميائيات، يمثل أشياء بصفة بديل، عند "بنفنست"[1].

العلامة عند "دوسوسير" تعد وحدة النظام اللساني وهي تتكون من صورة سمعية ومفهوم، وهو يصرح بالإبقاء على مصطلح العلامة للدلالة على الكل، وتعويض مفهوم وصورة سمعية بلفظتي دال ومدلول[2]، وهي عند "سندرس بيرس" تتكون من كيان ثلاثي: الممثل (الماثول) وهو صورة صوتية، الموضوع وقد يكون واقعي أو قابل للتخيل، المؤول هو صورة ذهنية[3].

التعريف الاجرائي: تعد العلامة شيء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه.

السيمياء لغة: أصلها سمة، ويقولون السومة والسيمة والسيمياء والسيماء: العلامة، وقال الليث: سوم فلان فرسه أي : جعل عليه السيمة.

كلمة سيمياء مشتقة وهي بمعنى العلامة أو الآية وبالفرنسية Signe[4].

اصطلاحا: إن مصطلح السيمياء في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما نظام السمة أو الشبكة من العلامات النظمية المتسلسلة وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة[5].

تعطي "جوليا كريستيفا" وجماعة "تيل كيل" للدرس السيميائي امتداده الأقصى، باعتباره منهجية للعلوم الانسانية[6].

التعريف الاجرائي: هي علم الاشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، والسيمياء بدورها تختصر بدراسة بنية هذه الاشارات وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية.

---

[1]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 158.

[2]– عبيدة صبطي: نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص 80.

[4]– قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 51.

[5]– المرجع نفسه، ص 51.

[6]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 118.

العامل لغة: من عَمِلَ عَمَلاً فهو عَامِلٌ، واعتمل: عمل لنفسه، قال بعض الأعراب :

إنّ الكريمُ وأبيك يعتمل إنْ لم يجد يومًا على من يتَّكِل

رجلٌ عِمِّيلٌ : قوي على العمل، والعَمولُ: القوي على العمل الصابر عليه، جمعه: عُمُّلٌ[1].

اصطلاحا: يعتبر العامل في تصور "غريماس" يمكن أن يكون ممثّلا بممثّلين متعدّدين، كما أنه ليس من الضرورة أن يكون العامل شخصا ممثلا، فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا... الخ[2].

قد أُدخل مصطلح العامل إلى السرد بواسطة غريماس، وهو يعتبر دور أساسي في مستوى البنية العميقة للسرد (يقابل الوظيفة عند "سوريو")، والشخص الدرامي عند "بروب" والشخصية الخارقة عند "لوتمان"[3].

التعريف الإجرائي:

هو الفاعل الأساسي في العمل الروائي الذي يتولى كل الأمور والأحداث التي تجري داخل هذا العمل.

[1]– أحمد الفراهيدي: كتاب العين، باب (ع .م .ل)، ص 153–154.

[2]– حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص 52.

[3]– جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 17.

نبذة عن حياة الروائي:

حنّا مينه، أديب وروائي سوري، ولد سنة 1924 بمدينة اللاذقية السورية، من عائلة فقيرة جدا، تقلب في مهن متعددة، منها الحلاقة، فقد تعرف على دنيا النشر وهو حلاق، حيث أصبح يرسل القصص إلى الصحف الدمشقية وصار اسمه معروفا لدى القراء، تحصل على جائزة المجلس الأعلى للثقافة والآداب والعلوم بدمشق عن رواية "الشراع والعاصفة" عام 1968، كما تحصل على جائزة الكاتب العربي التي منحها اتحاد الكتاب المصريين بمناسبة مرور ثلاثين عاما على تأسيسه، اعترافا بموقعه المتميز على خريطة الرواية العربية، وقد كان أدب حنّا مينه واقعيا كما انه كان عالميا، ومن أهم أعماله نجد : المصابيح الزرق (1954) الباطر (1975)، بقايا صور (1975)، حكاية بحار (1981)، الربيع والخريف (1984)، نهاية رجل شجاع (1989)، الرحيل عند الغروب (1992).

الفصل الأول

الرواية العربية الحديثة وخصوصياتها السردية

المبحث الأول: اتجاهات الرواية العربية الحديثة

المبحث الثاني: خصوصيات السرد العربي الحديث

أ- روايات البطولة والأمكنة

ب- الرواية التقليدية والحديثة

المبحث الأول: اتجاهات الرواية العربية الحديثة.

– **الاتجاه التاريخي:** لم يكن الاتجاه التاريخي في الرواية المصرية وليد الفترة التي نتعرض لها في الدراسة، وإنما سبقها بأعوام كثيرة، منذ بدأ جورج زيدان 1861–1914 في إصدار رواياته التاريخية في مطالع هذا القرن، بحيث يمكن اعتبار ما صدر من روايات تاريخية بعد ذلك امتداد لهذا الذي بدأه زيدان وإن كان ثمة تفاوت في القيمة الفنية التي يمكن أن يراها النقاد في الرواية التاريخية عند جورج زيدان، وروائي هذه الفترة التي نتحدث عنها الممتدة من الحرب العالمية الثانية، إلى هزيمة سنة 1957 وهي حقبة نضج فيها فن الرواية في مصر والعالم العربي.

اختلاف الدوافع التي دفعت كل منهم إلى كتابتها، فجورج زيدان لم يكن مدفوعاً بدافع قومي وطني في الالتفات إلى تاريخ عربي إسلامي واختيار موضوعاته الروائية منه، ولذا تجنب صفحاته المشرقة وأمجاده العظيمة ولجأ إلى تصوير مواقف الصراع السياسي على حكم أو موقف شائق يخلو من جفاف السرد بحقائق التاريخ ويمتع القارئ بما يثبته في ثنايا رواياته من أحداث ثانوية تصور الحب والغرام[1].

تعتبر أول رواية تاريخية لجورج زيدان هي "**المملوك الشارد**"، وهي تصور نشاط أمير بشير في سوريا، ويكون موضوعها على حدث تاريخي يتمثل في انتفاض أحد المماليك من مذبحة ديرها محمد علي سنة 1811[2].

أما في الفترة التي تسوق عنها الحديث فقد برز عدد من الكتاب الذين استخدموا التاريخ القومي، إطار أو موضوع لفهم الروائي، من هؤلاء، كامل عادل ونجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو حديد، وعلي أحمد باكثير ومحمد سعيد العريان وعلى الجارم[3].

قد صدرت الغالبية العظمى من روايات هؤلاء الكتاب في فترة الأربعينيات بالذات ويغلب على الظن أن الظروف السياسية والاجتماعية التي كان الوطن يمر بها في تلك الفترة

---

[1]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط3، 1966، ص25.

[2]- أتناتي كراتشو فسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات أخرى، ترجمة: عبد الرحيم العطاوي، دار الكلام للنشر والتوزيع، ص36.

[3]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص25.

كانت أحد العوامل وراء انصرافهم إلى التاريخ واستمداد نماذجهم الفنية من بطونه، إذ أنها كانت فترة صراع ضد الاحتلال الأجنبي والحكم الملكي الذي يشغله، ومن ثم اندفع بعض الكتاب إلى إحياء بعض الأمجاد التاريخية وتخليدها في شكل روائي إحساساً منهم بشخصية الوطن القومية وكفاحه البطولي عبر فترات التاريخ على أنه لا يبعد أن يكون اتجاه بعظهم الآخر نحو كتابة هذا اللون محض إبداع أدبي يستغلون فيه طاقاتهم الفنية دون أن يكن ورائه باعث وطني أو قومي وقد يفسر ذلك من ناحية أخرى على أنه ضرب من السلبية، فرضتها ظروف المجتمع في تلك الفترة بحيث دعت هؤلاء الكتاب إلى اختيار نماذج تاريخية بعيدة عن قضايا الحاضر الذي يعيشون فيه وفي كلتا الحالتين فإنه وجود المادة التاريخية بين أيدي هؤلاء الروائيين جميعاً كان من غير شك عاملاً مشجعاً له على ارتياد هذا الطريق نظراً لسهولة التشكيل الفني حينئذ لهذه المادة دون أن يواجه الكاتب بمعاناة الخلق الكامل لعمله الروائي في شكله ومضمونه وأي ما كان الدافع الذي وجه هؤلاء الروائيين صوب التاريخ ودفعهم إلى تلمس موضوعاتهم من بين وقائعه فإنهم يختلفون بعد ذلك في مدى استمرارهم في كتابة هذا اللون من الروايات وفي نوع المرحلة التاريخية التي جذبت انتباه كل منهم وآثارها بفنه فعادل كامل لا يتعدد له هذا المجال، إلا بروايته "**ملك من شعاع**" بل إنه توقف تماماً عن الإنتاج الروائي بعد هذه الرواية وكان قد أخرج قبلها رواية أخرى هي "**مليم الأكبر**"، لكنها تدخل ضمن اتجاه آخر غير الاتجاه التاريخي، ونجيب محفوظ اكتفى بإصدار روايتين اثنتين في هذه الفترة "**راد وبيس**" و "**كفاح طيبة**" لينتقل بعدهما إلى مجالات أغنى وأرحم[1].

السحار كان مقتصد أيضاً في هذا الفن فكتب "**أحمد بطل الاستقلال**" 1943 و "**أميرة قرطبة**" سنة 1948 و"**قلعة الأبطال**" سنة 1954، أما محمد فريد أبو حديد وعلي محمد باكثير ومحمد سعيد العريان وعلي الجارم، فيوشك انتاجه الروائي أن يقف على هذا الجنس وحده دون سواه وربما لا نخطئ التفسير إذ قلنا أن اختلاف هؤلاء الروائيين في تكوينهم الفكري والنفسي وتباين نظرتهم إلى الظروف والأحداث المحيطة بهم، وأسلوب مواجهتها كان

[1]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص26.

عامل مهم في تباين العصور والموضوعات التاريخية الأثيرة لدى كل منهم، فعادل كامل ربما دفعه دافع العرق والنسب إلى الالتفات إلى تاريخ مصر القديم واستقاء موضوعه منه ونجيب محفوظ كان متسعاً بالدعوة إلى الفرعونية وإحياء أمجاد مصر القديمة التي كان يحمل لواءها بعض الكتاب المصريين آنذاك، وبخاصة سلامة موسى ومن هنا كان اختياره لتلك الفترة مجال لفنه في الرواية التاريخية وقد صرح بأنه كان يعتزم كتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع ولتر سكوت في تاريخ بلاده وأعد أربعين موضوع لروايات تاريخية لكنه لم ينجز منها إلا الموضوعات التاريخية الثلاثة السابقة، ثم انصرف عن الكتابة الرومنسية التاريخية إلى الواقعية في القاهرة الجديدة، إلى مقدمات على حد تعبيره.

تجدر الإشارة إلى أن الرواية التاريخية لا تعنى بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة، وإنما تكمن قيمتها في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطار ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهنة، ونخلص مما تقدم أن منابع الإلهام في الرواية التاريخية في تلك الفترة قد تنوعت وامتدت من تاريخ مصر القديم إلى التاريخ الحديث، ومن تاريخ العرب قبل الإسلام إلى عصر المماليك، وأن لكل من هؤلاء الروائيين استمالته حقبة بعينها أو شخصية بذاتها من الماضي[1].

دوافع فكرية ونفسية تختلف من واحد إلى آخر، لكن انصراف معظمهم إلى التاريخ بعامه خلال الأربعينيات بالذات وهي فترة الصراع العنيف بين القوى الوطنية والاستعمار البريطاني يمكن تفسيره أحياناً بالرغبة في إحياء صفحة من أمجاد الماضي العريق تستثير الهمم وتشحن العزائم وتبعث الأمل، ويمكن تفسيره في أحيان أخرى بالرغبة في الهروب من الحاضر ومشكلاته إلى الماضي، ويضاف إلى ذلك وجود المادة التاريخية التي توفر على الكاتب الكثير من جهد الخلق ومشقة الإبداع[2].

[1]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص 26-27.
[2]- المرجع نفسه، ص 27.

– **الاتجاه الاجتماعي:** أصبحت الرواية أعمق مدلولاً وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية، إذ عنت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف والترفيه وتهذيب الطباع وترقيق العواطف وصقلها، وبذلك بحكم سيولتها الثقافية المتميزة في القالب بالعمق والأصالة الفكرية، وكذلك تلغي الطابع الموسوعي الذي يسمع كثيراً من الإبداعات الروائية الكبيرة كما هو الشأن لدى "**ميكائيل دي سرفانتيس**" و "**جون جاك روسو**" و"**بلزاك**" وسواهم من كبار الروائيين الأوائل إذ لم يقتصر الأمر لديهم على عكس الواقع الاجتماعي المعقد، وإنما جاوزه إلى تثقيف القارئ في مجال حقول المعرفة الإنسانية[1].

فالرواية الاجتماعية تتميز بارتباطها بالواقع الاجتماعي بشكل أعمق وأوسع، إذ تصور مشكلات هذا الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة، فهموم شخصياتها مرتبطة بهموم الواقع الذي يحتويها وما تعانيه من أزمات خاصة ذاتية يرجع في جزء منه إلى طبيعة الظروف الاجتماعية والأوضاع السياسية القائمة[2].

من ثم يمكن أن تكون الرواية الاجتماعية مصدر إلى حد ما من مصادر التاريخ للحقبة الزمنية التي تقع أحداث الرواية فيها مع الأخذ في الحسبان ما تقتضيه طبيعة الفن الأدبي من أصوله، يحقق بها ذاته وينئ بها عن مجرد التسجيل للواقع، فقد كان نتاج الفترة التي نتناولها بالدراسة من الرواية بالمعنى الذي أسلفته نتاجاً وفير أسهم عدد من كبار الرواية المصرية المعاصرين أبرزهم نجيب محفوظ، عبد الرحمان الشرقاوي، يوسف إدريس، في سرده والتطرق إليه، وكانت الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي سادت المجتمع المصري منذ اندلاع الحرب العالمية الأولى وإلى ما بعد قيام الثورة المصرية في سنة 1952، مادة خصبة أمام هؤلاء الكتاب فما غدا منها أعمالاً روائية تعد علامات بارزة في فن الرواية العربية في العصر الحديث ومع اتفاق الكتاب الذين اتخذوا مشكلات المجتمع وقضاياه مادة لأعمالهم الروائية، فقد تباينوا في نوع القضايا التي استحوذت على اهتمام كل منهم كما تباين في عطائهم للفن الروائي، فنجيب محفوظ أغزرهم عطاءاً في هذا المجال، إذ نرى له سبع

[1]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية،ص27.
[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1923-1990، ص35.

روايات هي: القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، بداية ونهاية، الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)[1].

– **الاتجاه الحضاري:** يشكل اللقاء الحضاري أو الصراع الحضاري موضوعاً بارزاً في الإبداع الأدبي العربي، واحتل مساحة واسعة من الإنتاج الروائي العربي منذ بدايات تشكله كما نرى في عمل محمد إبراهيم المويلجي "**حديث عيسى بن هشام**"، وعمل فرح أنطون "**المدن الثلاث**"، وغيرهما، وعندما تأصلت الرواية العربية فناً مستقلاً ذا خصوصية وشعرية تميزه عن غيره من الأعمال السردية التي احتفلت بإشكالية اللقاء الحضاري وظهرت عشرات من الأعمال التي تناولت هذه المسألة، على المستويين الفني والفكري، ولعل أبرز هذه الأعمال "**قنديل أم هاشم**" ليحي حقي، و"**عصفور من الشرق**" لتوفيق الحكيم، و"**أوديب**" لطه حسين "**الحي اللاتيني**" لسهيل إدريس، و"**الساخن والبارد**" لفتحي غانم، وقد حظيت هذه الأعمال بالتحليل والنقد منذ صدورها وإلى اليوم، وظهرت مؤلفات مستقلة تناقش هذه الأعمال، ولعل أبرز هذه الدراسات: "**المغامرة المعقدة**" لمحمد كامل الخطيب، و"**شرق وغرب**"، "**رجولة وأنوثة**" لجورج طرابيشي، و"**الرواية العربية والحضارة الأوروبية**" لشجاع مسلم العاني، و"**نحن والآخر**" لمحمد راتب الحلاق، وغيرها، ولقد خلصت هذه الدراسات إلى تصنيف الأعمال الروائية ضمن ثلاث اتجاهات: اتجاه رافض للحضارة الغربية كما هو الحال في رواية "**جسر الشيطان**" لعبد الحميد جودة السحار، واتجاه قابل قبولاً كاملاً للحضارة الغربية كما هو الحال مثلاً في رواية "**أوديب**" لطه حسين، والاتجاه الثالث نحا منحى توفيقياً انتقائياً كما هو الحال في "**الحي اللاتيني**" لسهيل إدريس.

يقول محمد راتب الحلاق: "كان لقرب الوطن العربي من أوروبا نتائج متعددة سلبية وإيجابية، ومن تلك النتائج أن التفاعل بينهما ظل مستمراً عبر التاريخ، بالوسائل السلمية حيناً وبالحديد والنار أحياناً كثيرة، وكانت كل جهة من جهتي التفاعل تتأثر بحدة ما يجري في الجهة الأخرى، وقد تحملت الجهة الأضعف تبعات هذا التفاعل، ودفعت راضية أو مرغمة ضريبته ... ومنذ إقامة أوربا مع بدايات ما سمي بالعصور الحديثة، وصنعها ما صار

[1] - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص35.

يعرف بالحضارة الغربية أو النموذج الغربي للحضارة، والوطن العربي هو الجهة الأضعف لاسيما بعد أن أتت الحضارة الغربية أكلها المادية.

على الصعيد التكنولوجي الناجم عن التقدم في العلوم الطبيعية وانعكاسات ذلك كله على الصعيد العسكري والاقتصادي ومن ثم الاجتماعي ...، ومن يومها ترتب على الوطن العربي أن يدفع ضريبة هذا التفاعل وأن يكون مجالاً لممارسة النفوذ، وأن يصبر على تجاوزات الغرب[1].

تؤكد هالة مصطفى مواصلة الحضارة الغربية تقدمها وكيف أنها خلفت وراءها كثيراً من الحضارات والثقافات الأخرى في حالة سباق غير متكافئ، بل وموجع في كثير من جوانبه، سواء المادية أو الثقافية، وتراوحت ردود الأفعال بين الرفض والقبول، والتواصل والانقطاع، لكن في جميع الأحوال ظلت تلك العلاقة وما تعكسه من فجوة حضارية بتعقيداتها السياسية والثقافية هي المعضلة الحقيقية[2].

الشرق والغرب ليسا مجالين جغرافيين وتاريخيين مشروطين ومتغيرين دائماً، حتى أنهما ليسا أنواع حضارات غربية لم يدخل فيها عناصر شرقية، إن الشرق والغرب هما رموز، رموز الشمس الحارقة (الوحي) والشرق الغارية (الحضارة)[3].

كان كل الحديث السابق عن مفهوم (الشرق والغرب) بصفة عامة، أما كيف وظف الأدب تلك الجدلية، حيث لم تكن قضية الشرق والغرب قاصرة فقط على اهتمام المفكرين والفلاسفة بل كانت أيضاً محوراً رئيسياً في أعمال الروائيين والمبدعين من كافة المجالات وكانت الرواية في مقدمة تلك الأعمال الساعية لتحقيق المصالحة المفقودة بين عالم "جديد" وآخر "قديم" وللرواية أثر بالغ على الثقافة العربية عموماً[4].

لقد تميزت الرواية التي عالجت موضوع اللقاء بين الشرق والغرب بأن بطلها مثقف وذلك لأن الصدام الحضاري لا يمكن أن يخوض غماره إلا مثقف يفكر ويحب الاطلاع

[1]- محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص50.
[2]- هالة مصطفى، مصر قضية الشرق والغرب، جريدة العرب اليوم، (11-08-2007)، القاهرة.
[3]- محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، ص18.
[4]- محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000، ص28.

ويستوعب ما يجري حوله، بالإضافة إلى التماهي بين البطل والكاتب في معظم الروايات التي وصفها الناقد جورج طرابيشي "بأنها أقرب إلى السيرة الذاتية والاعترافات".

إن المثقف من خلال الروايات التي عالجت قضية الصدام الحضاري ومن خلال المواقف التي يتخذها من المجتمع في الغالب مثقف غير راض بالواقع الاجتماعي الذي يحيط به فهو متصلب حيناً وناقد حيناً آخر، إننا نتأكد أن التحديث هو المنهجية التي يراها المثقف ضرورية لكل عمل إصلاحي أو ثوري، فالقضايا المطروحة هي قضايا حديثة يفرضها المجتمع الجديد المتحول الذي يعيش فيه المثقف، فالحرية بالنسبة للمثقف لا تعني مقاومة العدو الخارجي فقط، إن عدو الحرية في الداخل أيضاً فهي الديمقراطي والعدالة الاجتماعية[1].

إن صورة الغرب من خلال الروايات التي عالجت الصراع الحضاري ليست صورة متناسقة، بل هي إلى التناقض أقرب، فالغرب من ناحية رمز للتفوق الحضاري وللتقدم، ولكن من ناحية أخرى وجهه المهيمن، بل والاستعماري أيضاً، تلك هي إذا معادلة الغرب في الرواية العربية[2].

مهما يكن فإن شخصية الشخصية المثقفة تمثل رؤية حضارية في مجتمعها وعصرها لذلك يحملها الروائي مهمة الكشف والتأثير والتنوير[3].

– **الاتجاه السياسي:** نعني بالرواية السياسية تلك الرواية التي تنصب على مناقشة الأفكار السياسية وبرامج الأحزاب النظرية والعملية، وتحديد تصورات المذاهب السياسية وتبيان مواطن اختلافها وتشابهها، مع رصيد جدلية الصراع بين الحاكم والمحكوم والعامل مع أرباب وسائل الإنتاج، واستجلاء الفكر النقابي والنضال السياسي وما سيتتبعها من اعتقال وقمع، وقهر وحبس المواطنين والمناضلين، كما تقوم الرواية السياسية باعتبارها نزعة روائية

[1]- محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ص92-93.
[2]- المرجع نفسه، ص26.
[3]- محمد قرانيا : الستائر المخملية، ملامح الأنثى في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، ص302.

على أطروحة الدعوى إلى أفكار سياسية معينة، وتقيد غيرها مما يفسح مجالاً أكثر لحوارات تتخذ شكل مجادلات سياسية على حساب التقليل من أهمية العناصر السردية الأخرى[1].

لقد أصبحت السياسة محوراً فكرياً في الرواية المعاصرة مهما تنوعت مواضيعها وتعددت أبعادها الاجتماعية والواقعية، وجنحت إلى الحداثة الشكلية والتنويع الفني، إن الرواية تصدر عن الأطروحة السياسية إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة، وبذلك تحضر السياسة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية، ولكنها تتمظهر بجلاء ووضوح في فن الرواية التي تعكس الواقع وصراع الذات مع الموضوع، والصراع الطبقي والسياسي والتفاوت الاجتماعي، والتركيز على الرهان السياسي من خلال نقد الواقع السائد واستشراف الممكن السياسي[2].

لقد وعى الروائيون الأوربيون مدى ارتباط الرواية السياسية، حيث لعبت الرواية دوراً هاماً وعاماً في التغيير الاجتماعي والسياسي، ينقلها الواقع الاجتماعي والسياسي، وكشفها لبذور التحول السياسي وتقديمها للشخصيات الإيجابية المبشرة بالثورة[3].

– **الاتجاه الأسطوري:** يقصد بالرواية الأسطورية هنا الرواية التي يعتمد عليها الكاتب في بنائها على احدى الأساطير التي تناقلتها الأجيال على مدى سنوات طويلة، وأصبحت بذلك جزء من التراث الفكري للشعب أو الأمة بأسرها، والأسطورة في معناها ليست أكثر من قصة خيالية بعيدة كل البعد عن منطق العلاقات الواقعية بين الأشياء، كما أن شخوصها لا ينتمون إلى عالم الأسوياء من الناس، وإنما هم شواذ خارجون على طبيعة البشر، وهذا ما يفصل بينها وبين الرواية التاريخية التي تبني على أحداث واقعية روتها كتب التاريخ، كما سبق وأن ذكرنا، لكنها تتفق معها في المعيار الفني الذي تقم كل منهما وهو مدى قدرة الكاتب على النفاذ من خلال هذا الإطار والإطلال على قضايا حاضرة واتخاذ موقف منها داخل سياق الأحداث، وليس بصورة خطابية أو مباشرة وقد أفادت الرواية التي أطلق عليها

[1]- سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص60.
[2]- حسين مروة: علاقة السياسي بالأديب في المجتمع العربي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 171، 1985، ص18-19.
[3]- أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، مكتبة المدبولي، القاهرة، 1981، ص10.

هذا الاسم من الطبيعة الخاصة للأسطورة، فابتعدت في عمومها عن الواقع المألوف، وكان رباط الأحداث فيها منوطاً بشخصية البطل أكثر من أي شيء آخر، ويتمثل هذا اللون من الروايات في الفترة التي نتناولها بالدراسة في روايتي "أحلام شهرزاد" لطه حسين، و"آلام جحا" لمحمد فريد أبو حديد[1]. ومع توافق الروايتين في الإفادة من الخاصية السابقة للأسطورة فإن رواية طه حسين: اعتمدت على أسطورة ألف ليلة وليلة –أو بعبارة أدق– على شخصيتيها الأساسيتين وهما: شهرزاد وشهريار والمعروف أن هذه الأسطورة قد راجت ونالت مكانة واضحة في التراث الأدبي العربي، ومنه انتقلت إلى آداب الأمم الأخرى، على حين أن أسطورة "جحا" التي اعتمدت عليها رواية "آلام جحا" لمحمد فريد أبو حديد، لم تحظ بمثل هذه المكانة، وربما يرجع ذلك إلى طابعها الهزلي الساخر وإلى اقتصار روايتها وتناقلها على الشفاه دون كتابة[2].

– **الاتجاه التعبيري:** يعد هذا الاتجاه في الرواية المصرية أحدث الاتجاهات وآخرها ميلاداً، فقد ظهر على يد عملاق الرواية العربية "نجيب محفوظ" في أواخر العقد السادس من هذا القرن، بعد أن اكتملت معالم الرواية الاجتماعية الواقعية على يديه وبلغت قمتها في رائعته العظيمة "الثلاثية" التي خط آخر سطورها قبل قيام الثورة بأشهر قلائل، كانت رياح التغيير التي هبت على المجتمع بقيام الثورة وسقطت بها قلاع الماضي، عاملاً أساسياً في توقف نشاطه الأدبي بعد ذلك مدة خمس سنوات، إذ أحس أن فنه الروائي الذي قدمه حتى الثلاثية، واستوعب فيه هموم مصر السياسية والاجتماعية في عهد ما قبل الثورة، قد استنفذ أغراضه، وأن ثمة عدداً من الأفكار والقضايا كان يدور بذهنه من قبل، لكنه كان في مكان الحاشية ثم بدأ يتزحزح رويداً نحو بؤرة الاهتمام، واستتبع هذا التغير الجوهري في المضمون الروائي تغيراً آخر في شكله الفني إذن أن الشكل والمضمون في العمل الأدبي عنصران متلاحمان يكمل أحدهما الآخر ويلازمه، وقد تمخض التغيير في المضمون عن تحول الرواية إلى فكرة أو قضية يوحي بها الواقع بصورة مباشرة، ويسرف في إيراد التفصيلات

[1]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص55.
[2]- المرجع نفسه، ص56.

والجزئيات ويهتم بتطور الشخصية وتنظيمها، وفقا لمنطق الواقع والعلاقات الطبيعية بين الأشياء، وأصبح يصطبغ المذهب التعبيري، والتعبيرية أسلوب فني ظهر أولاً في فن الرسم والموسيقى بألمانيا في أثناء الربع الأول من هذا القرن، وما لبث أن انتقل إلى الأدب المسرحي، اشتهر به الكاتب السويدي "**ستر نذ برج**" ثم تأثرت به سائر الفنون الأدبية الأخرى وأخص ما يتميز به هذا الأسلوب أنه ثورة جذرية على الواقعية، فبدلاً من تمثيل العالم تمثيلاً موضوعياً، على نحو ما يدعو إليه المذهب الواقعي، يقوم المؤلف بالتعبير عن تجربته الباطنية بتمثيل العالم، كما يبدو أو لعقله أو عقل احدى شخصياته التي تكون عاطفية، أو مضطربة أو شاذة، فالكاتب هنا لا يلتزم بالعلاقات الطبيعية التي يقرها منطق الواقع[1]. بين الأشياء، ولا يعنى كثيراً بالمجالين الزماني والمكاني للأحداث الروائية، على نحو ما يعني بهما الكاتب الواقعي الذي يستحيل قلمه في كثير من الأحيان آلة تصوير تلتقط أصغر المشاهد وأدق التفضيلات، وقد ألمح نجيب محفوظ نفسه إلى سمات هذا الاتجاه الجديد في فئة بقوله: "...أما حين بدأت الأفكار والإحساس بما يشغلني لم تعد البيئة هنا، ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها على بلورة الأفكار الرئيسية ..." والفارق الأساسي بين هذه الرواية والرواية الذهنية، وما درسناه من قبل باسم الرواية الأسطورية، أن المؤلف هنا لا يخلق الفكرة من أساسها كما في الرواية الذهنية ولا يلتقطها من التراث ثم يعيد تشكيلها كما في الرواية الأسطورية بحيث يكون مضطراً في كلتا الحالتين إلى خلق عالم خاص يتواءم مع فكرة، وإنما هو يستمد فكرته من الواقع، أو بعبارة أخرى يلهمه الواقع الحي الذي يعيش هذه الفكرة، ومن ثم يسعى إلى التعبير عنها، ويوظف من الوسائل تقنية ما يراه كفيلاً بتحقيق هذه الغاية وبعض هذه الوسائل قد ينوب عن الواقع المألوف، لكن المؤلف يظل دائماً موصولاً بهذا الواقع غير غائب عنه مهما دقت أداة الوصل بينهما[2].

[1]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص 225-226.
[2]- المرجع نفسه، ص226.

– **الاتجاه الوجداني التحليلي:** قد يبدو العنوان الذي اخترته لهذا النوع من الروايات متعارضة لأول وهلة، مع ما يقتضيه مصطلح "**الرواية**" نفسه من مشاكل للواقع واستمداد منه في الحدث والشخصية وإليهما من عناصر الفن الروائية، إلا أن تأمل تلك الأعمال الروائية وقراءتها قراءة متعمقة يكشف عن تحقيق هذا المعنى فيها، والمسوغ لوصفها بهذا الوصف وما نراه من تركيز الكاتب على شخصية البطل، أو الشخصية المحورية بالعامة، بما يعتمل فيها من نوازغ وانفعالات، في مواقف الأزمة والصراع فيعمد إلى تتبعها وتحليلها، وإظهار ما أمكن في أعماقها، إن الحدث الروائي هنا يدور في الأعم الأغلب، حول أزمة فردية نابعة من سلوك الشخصية وظروفها المحيطة بها، وربما يكون لبعض التقاليد الاجتماعية المتوازية أثر في نشوء هذه الأزمة[1].

لكن تبقى المشكلة –إلى حد بعيد– في نطاق الذات الفردية، ولا يتحمل البنيان الاجتماعي والنظام السياسي للمجتمع أي قدر من المسؤولية في ذلك، ولهذا قلما نجد اهتماماً من الكتاب في أمثال هذه الروايات بالأحداث السياسية العامة أو الوضع الاجتماعي في الفترة الزمنية التي جرت فيها أحداث الرواية، أو ربما لا يشير الكاتب إلى هذه الحقبة الزمنية أصلاً لأنها لا تمنح مضمون عمله بعداً جديداً، ولعل من أغنى الفن الروائي بنماذج متميزة ومتنوعة، في تصوير هموم الذات الفردية وأزماتها من "محمد عبد الحليم عبد الله" (1913–1970)، فقد عني في رواياته بالولوج إلى عالم الذات الإنسانية ورسم أدق خلجاتها وكشف عن كثير من أغوارها العميقة وقد أخلص لهذه المهمة منذ البواكير الأولى لفنه في أواخر الأربعينيات، واستمر بعزف النغم العاطفي المتوهج على قيثارة قرابة عشرين عاماً بعد ذلك، محاولاً في كل مرة أن يضيف لمسة، أو يبتكر إيقاعاً، ويمكن الإشارة إلى خصائص الرواية الوجدانية التحليلية من أنها لا تعنى بتقديم الخلفية الاجتماعية أو السياسية للمجتمع الذي تدور فيه أحداث الرواية، لأنها تتناول الفرد في إطار ذاته وأزماته الخاصة، وهذا قول

[1]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص67.

صحيح ينطبق على ما سبق تناوله من روايات محمد عبد الحليم عبد الله، ولا تنقصه بعض اللمحات الخفيفة عن الوضع السياسي أو الاجتماعي للمجتمع المصري[1].

- **الاتجاه الوطني:** يعد هذا النوع من الرواية من أشهر الأنواع في الأدب العربي المعاصر، وأكثر انتشاراً وربما فرضته الأوضاع التاريخية التي أفضت بشراسة إلى وقوع معظم دول الأقطار العربية تحت القبضة الاستعمارية الشيطانية، ولما أفاقت هذه الشعوب من سباتها ولا سيما التي أصيبت بضرارة الاحتلال الأوروبي مثل: الجزائر، تونس، المغرب، سوريا، فأعلنت الحرب على الاستعمار الفرنسي، ومصر التي أعلنت الحرب على الاستعمار الإنجليزي وليبيا التي أعلنت على الاستعمار الإيطالي[2].

أفضى ذلك إلى بث الوعي الخيالي في قرائح الكتاب العرب الذين راحوا يكتبون أعمال روائية تخلد نضال تلك الشعوب التي كابدت أهوال الاستعمار، واعتبار شخصيات هذا النوع من الرواية على أنها استمرار لشخصيات نبيلة، إذ كانت تتمتع بصفات خيرة كالنزعة النضالية وإنشاد الحرية ونبذ الظلم والعدوان، ورفض الشعوب للظلم الذي صبته عليها أوروبا وفرضته عليها بقوة السلاح وجمر النار، فقد ازدهر هذا النوع في كثير من الأقطار العربية في السنوات الثلاثين الأخيرة.

إن الرواية العربية أو الوطنية هي رواية مناضلة بحكم طبيعة وضعها فهي تمثل صميم الأدب السياسي الذي ليس إلا ثمرة من ثمرات العمل العسكري، وكما يجوز أن تكون الرواية الوطنية ذات أبعاد نبيلة وغايات شريفة تسعى إلى تحرير الشعب من الاحتلال الأجنبي يمكن أن تكون ذات أبعاد عنصرية واستعمارية، شأن ما تلقى في بعض النماذج في الروايات الحربية الأوربية الممجدة للفتوح الاستعمارية والمزكية للقهر والمباركة للاضطهاد والمستنمية إلى السطو والعدوان.

تكون الشخصيات المحورية في الرواية الحربية أو الوطنية أساساً عسكرية، فتمثل إما تحت الشكل الرسمي كشخصيات الجنود والضباط بما ينشأ من حمل السلاح وفوضى

[1]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص94.
[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص43.

المعارك، وتدبير الحروب، وإما تحت أشكال أخرى كأن تكون الشخصية فدائية أو مكلفة بمهمة حربية ذات خطر عظيم.

تسعى شخصيات هذا النوع من الرواية بكل ما تملك من أجل انتصار وطن ومجده وإعلاء كلمة شعبه[1].

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص45.

المبحث الثاني: خصوصيات السرد العربي الحديث

أ- روايات البطولة والأمكنة:

إن الرواية بصفة عامة وكما يعرفها عبد الملك مرتاض: "نقل الروائي...لحديث محكي، تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول، كاللغة والشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث، يربط بينها طائفة من التقنيات، كالسرد والوصف والحبكة والصراع، وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طوراً، وتتحاب طوراً آخر، لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية، وعناية شديدة..."[1].

حيث أننا نجد روايات عربية حديثة أولت اهتمامها وتركيزها على الشخصيات، كما هو الحال مثلاً في الرواية الوجدانية وما نراه من تركيز الكاتب على شخصية البطل بما يعتمل فيها من نوازع وانفعالات في مواقف الأزمة والصراع فيعمد إلى تتبعها وتحليلها[2].

كذلك نجد روايات تولي اهتمامها على غلبة عنصر المكان على ما سواه من العناصر السردية.

ففي روايات البطولة التي تولي تركيزها على الشخصية التي هي تصوير مطول للإنسان "التجربة الإنسانية" أو للذات وهذا التصوير يجدد الفكر والسلوك لهذا الإنسان من خلال الحوار والحركة، والتعليق على هذه الأحداث، ويمكن للكاتب أن يصور هذه الشخصية بحيث يستطيع المتلقي أن يتفاعل مع تلك الشخصية، فتراه يتعاطف معها ويعشقها تارة، ويمقتها تارة أخرى[3].

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 30-32.

[2]- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص67.

[3] - Roberts, Edgar : Writing themes about literature prentice- Hall international, Inc, seventh, 1991, P:64.

الأدب –كما يرى أنصار الواقعية الحديثة– إنتاج اجتماعي، وهو نقد للحياة، والأديب نفسه وليد البيئة التي نشأ فيها، وصوره وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري مستمد من واقع المجتمع الذي نشأ فيه[1]، ومنه تكون تلك الشخصيات قريبة إلى الأذهان، بل واضحة بصورة جلية على الرغم من كونها "متغيرة من حيث الأسماء والهيئات وأشكال التجلي"[2]. إلا أن الإطار العام لتلك الشخصيات واضح.

عند دراستنا للشخصية نعتمد على رؤية الكاتب نتيجة تأثير الوراثة أو الفطرة، أو تأثير البيئة الاجتماعية والظروف، من خلال الطريقة التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصية متناولاً الأبعاد والمميزات والأفعال[3] وهناك بعض العناصر التي يعتمد عليها الكاتب في بناء شخصيته، حيث تتمثل في البعد الجسمي وما يتضمنه من شكل الإنسان، وطوله أو قصره وحسنه ونظافته وجماله، وقذارته ونعومته، أو خشونة بشرته، ...إلخ، والبعد النفسي الذي يعني به الجانب العقلي والانفعالي الوجداني، والبعد الاجتماعي الذي يتضمن التربية والبيئة ويعتمد الكاتب في البعدين الاجتماعي والنفسي على البيئة الطبيعية والاجتماعية من خلال تأثيرها في طباع الفرد وسلوكه وأخلاقه، وعلى الذكاء كونه المظهر العقلي للإنسان وعلى الثقافة، لأنها نتاج رقي المجتمع، وعصارة حضارته، وخلاصة مثله وقيمه، وعلى المستوى الاجتماعي، وما يتضمنه من فقر وغنى، وتمايز الطبقات، وعلى الجانب الانفعالي الوجداني، حيث يمثل أعقد الجوانب، وأكثرها غموضاً في شخصية الانسان[4].

الروائيون هم خالقون، وليست الحاجة إلى مضاعفة الحياة بواسطة ما هو خيالي أو بإعادة صنعها، وحدها هي التي تؤسس الباعث الجوهري للروائي، بل الحاجة إلى خلق الحياة أيضاً، أو الاغراء الذي يمارسه الخلق كما يقول **(مورياك)**: "إن الموهبة المخيفة في خلق كائنات أخرى تجعل من الروائي قرداً يقلد الله"، وإذا كان الخيال الخالق هو الرحم الذي تنبثق منه الشخصيات الروائية، فإن الواقع الموضوعي والحياة الاجتماعية هما اللذان تنتهي

[1]- عصام محمد الشنطي: الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص73.
[2]- سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة نموذجاً)، مجدلاوي، عمان، 2003، ص22.
[3]- عبد الله خمار: تقنيات الدراسة في الرواية (الشخصية)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999، ص22.
[4]- المرجع نفسه، ص 23-24.

إليهما تلك الشخصيات ... وعليه فالمتخيل السردي يوازي غالباً واقعاً اجتماعياً موضوعياً ويحيل إليه، كما يشير المحمول إلى الحامل ويحيل إليه.

قد يبعث الروائيون حياة في أبطالهم يفاجؤون أحياناً أن هؤلاء[1] قد يفلتون من أيديهم ويحيون ظروفاً أخرى، ويشقون دروباً لم تمهد لهم، وقد ينطلقون بما لا يهواه خالقهم، ورغم ذلك فإن إشكالهم قائم ودائم، إذ لا مناص من أن ينظر النقاد إليهم على أنهم نماذج تجسد فكرة وتعبر عن موقف، وقد تكون هذه النماذج إيجابية تجترح بطولات ومآثر، وقد تكون سلبية تجسد هزائم أو ضحايا.

من أمثلة الأبطال الإيجابيين بطل رواية "**المخطوفون**" رستم الغطاع لعبد الكريم ناصيف، وبطلة رواية "**شموس الغجر**" راوية لحيدر حيدر، ومن أمثلة الشخصيات السلبية والمهزومة: حازم في رواية "**المخطوفون**" وبدر النبهان في "**شموس الغجر**"، وعنيدان في "**مساحة ما من العقل**" لو هيب سراي الدين.

كما تحيا الشخصيات في الروايات تموت، وفي موت الأبطال في الرواية دلالات كثيرة، حتى إن الموت ذاته قد يتخذ أشكالاً ويصبح اشكالاً، فثمة موت اجتماعي وعاطفي وموت سياسي ووطني، وموت فكري وفلسفي، قبل هذا وذلك ثمة موت حقيقي أو قتل للكائن الخيالي في العمل الفني يؤتي به ليستغل استغلالا حسناً في القصة، كما هي الحال مثلاً عند ماركيز في قصة "**موت معلن**" ونجد أيضاً أن بدر النبهان في "**شموس الغجر**" مات موتاً فكرياً وسياسياً تجسد في نكوصه وارتداده عن أفكاره وخطه السياسي[2].

في المقابل هناك روايات الأمكنة، التي تولي اهتمامها على غلبة عنصر المكان فالمكان الروائي هو أساس مكان الإنسان، مكان يحدده سلوكه وعلاقته، ويمنحه فرصة الحركة أو يمنعه من الانطلاق وبديهي القول أن الرواية في وسعها أن تقدم أشكالاً من المكان، بعضها يوصف بصفة الوجود المتحقق لمكان موجود على خريطة معروفة، سواء كانت الوقائع حاصلة في زمن غابر أو في زمن حاضر، ويتم إثباته عبر عدد من التسميات

[1]- عادل فريجات: مرايا الرواية (دراسات تطبيقية في الفن الروائي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص12.
[2]- المرجع نفسه، ص13.

المؤلفة أو الخاصيات المميزة له، ويمكن أن يكون مكان لا يتمتع بصفة الوجود المتحقق وإنما هو مكان متخيل شبيه جميع الأمكنة، وربما قد يكون هذا المكان مجرد فضاء رمزي لمكان آخر مرسوم بصفة مادية ويدل على فضاء ذهني أو حرفي موجود تصوراً في مكان آخر بصفة لا يصدق عليه صفة المكان المعروف (المجال النفسي مثلاً) أو المتعدد الرؤية باعتباره يدل على عالم آخر ممكن لكن كما سبق القول عندما تقوم الرواية بتصوير المكان فهي لا تستطيع أن تتحاشى البعد الإنساني لأن مقولة المكان تبقى متعذرة بدون حضور الإنسان الذي يمنح لهذا المكان زمنه وحدوده[1].

ففي روايات الأمكنة تركز على المكان باعتباره فاعل ومغير حاسم في أحداثها، بحيث أضحى المكان عنصر حكائي متميز لا يمكن إغفال دوره الكبير في لم وشائح العناصر الفنية الأخرى المكونة لجنس الرواية.

هو أيضاً لبنة حيوية في جسد الفضاء الروائي وتجسيده ضمن صفحات العمل السردي يعطي لأحداث القصة المتخيلة واقعيتها، فتبدوا للقارئ شيئاً محتمل الوقوع[2]. ومثل هذا الأمر أقر به كثير من الباحثين الغربيين أمثال هنري متران، وشارل كريفل، وجيرار جينيت.

فالمكان ليس عنصراً زائداً في الرواية وخاصة في روايات الأمكنة، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله[3]. إذاً يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية لذلك فهو يؤثر في بعضها ويقوي من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف[4]. وهكذا يتعدى المكان دوره الظاهري بوصفه مكان لوقوع الأحداث وخلفية تتحرك أمامها الشخصيات إلى فضاء رحب يشع بالدلالات التي تؤثر في بناء الرواية، وبما أن المكان يشكل عنصراً بارزاً من عناصر العمل الروائي فإننا لا نتمكن من

[1]- محمد الدغومي: الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دار البيضاء، إفريقيا، الشرق، ط1، 1991، ص83.
[2]- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص219.
[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص33.
[4]- المرجع نفسه، ص32.

بناء الرواية دون زمن ومكان وشخوص وأحداث، فكل شخصية من شخصيات الرواية لابد أن يكون لها مكان تعيش فيه، منه تبدأ، وفيه تتطور، وإليه تنتهي، فوجود الإنسان مرتبط بزمن ومكان، وهذه العناصر تحتاج إلى أحداث وحراك فاعل كي تتطور وتنمو ولربما يكون البطل المكان نفسه، من هنا يصبح المكان هوية شخوصه، إذ يعطيهم إحساساً بالمواطنة وإحساساً آخر بالزمن، فهو يحمل في طياته تاريخ بلادهم ومطامح شخوصه، فيبدوا كياناً نلمسه ونراه، وإن درس المكان بعناية فهمت الشخصية، ويلجأ الروائي إلى وصف المكان عن طريق حركة الشخصية، مما يعطي المكان مدلولات إضافية[1].

ففي هذا النوع من الروايات التي تركز على المكان تكون الأمكنة "مركزية بحيث تقع فيها أحداث كثيرة، وتقوم بدور مهم في الرواية يتجلى بالتأثير المتبادل بينها وبين الشخصيات من جهة، وبينها وبين الأحداث من جهة أخرى..."[2].

من المعروف أن أمكنة "كالسفينة" و"حي التنك" و"البرية" و"السجن" و"المدينة" كانت المسرح الذي تجري فيه أحداث بعض الروايات، فتؤثر فيها وتتأثر بها[3].

ب- الرواية التقليدية والحديثة:

إن الرواية فن نثري تخييلي بالدرجة الأولى، طويل -نسبيا- بالنسبة إلى القصة، حيث أننا نجد الرواية العربية التقليدية التي لم تغادر العربية وكذلك الرواية العربية الحديثة أو الجديدة، التي جاءت لتثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا أي شيء مما كان متعارفاً في الرواية التقليدية متألفاً اغتدى مقبولاً في تمثيل الروائيين الجدد[4].

---

[1]- عبد الله مسلم الكساسبة: تجربة سليمان القوابعة الروائية، دار اليازوري، عمان، ط1، 2006، ص 154-155.

[2]- محمد عبد الله القواسمة: البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمان منيف، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، 1998، ص89.

[3]- عادل فريجات: مرايا الرواية، ص14.

[4]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص48.

فهذا النوع الروائي الحديث قتل الحكاية والحبكة، ودفع الشخصيات إلى الغموض وجعل الحوادث غير سببية ولا منطقية[1]، فالرواية من حيث هي جنس أدبي تتميز ببنية شديدة التعقيد، تتظافر فيها جملة من العناصر السردية، حيث اختلف أسلوب كل من الرواية التقليدية العربية والحديثة أو الجديدة في استخدام وتوظيف هذه العناصر كما يلي:

السرد: السرد أو القص، فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشتمل على مجمل الظروف المكانية والزمانية، الواقعية والخيالية التي تحيط به[2]. لذلك نجد الرواية العربية التقليدية تعتمد اعتماداً أساسياً على السرد في نقل الحوادث الروائية إلى المتلقي، فالرواية التقليدية تحتفظ للسرد بمكانة خاصة لا ترقى إليها وسيلة فنية أخرى، حتى إنه يصح وصف الرواية التقليدية بأنها **(فن سرد الحوادث)**، ولعل إيثار السرد عائد إلى أن الروائي التقليدي نفسه يقف من روايته موقف الخالق الراغب في الإشراف على خلقه[3]. أما الرواية الحديثة فهي تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والاستباق والارتداد...إلخ.

الحدث: يعد الحدث في الرواية بمثابة العمود الفقري الذي تقوم عليه بنيتها، فالروائي ينتقي بعناية وباحترافية فنية الأحداث الواقعية أو الخيالية التي يشكل بها نصه الروائي، ففي الرواية التقليدية تنتقل إلى المتلقي حكاية ما، بل إنه ليس هناك رواية تقليدية دون حكاية واضحة محددة تعبر عن الواقع تعبيراً رمزياً[4]، حيث تكون الحوادث أهم مكوناتها السردية، وفي الرواية الحديثة يحذف الراوي ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني مما يجعل من الحدث الروائي شيئاً مميزاً مختلفاً عن الوقائع في عالم الواقع ...

المكان: لا يقل عنصر المكان أهمية عن عنصر الزمان، فهما متكاملان ومتداخلان فلا مكان بدون زمان ولا ينعكس، وأهم ما يميز عنصر الزمان الروائي ما يسمى بالفضاء الروائي الذي يشمل مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد الرواية مكونة –بذلك– فضاءها

[1]- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص7.
[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي-إنجليزي-فرنسي)، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ص105.
[3]- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص14.
[4]- المرجع نفسه، ص15.

الواسع المجسد بطريقة فنية في جملة من الثنائيات الجمالية المتضادة أو التقاطبات المكانية[1]. حيث يختلف وصف المكان من رواية إلى أخرى، ففي الرواية التقليدية في الاتجاه التقليدي الواقعي –مثلاً– يكتسب المكان أهمية كبيرة في بنية السرد الروائي، ويحتل صفحات طويلة من بنية الرواية، مؤسساً مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرواية الشامل، غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى رواية تيار الوعي الحديث التي يقتصر الروائي فيها على الإشارات الخاطفة والسريعة للمكان الروائي، تلك الإشارات التي يتأسس بها فضاء الرواية الشامل، في مثل هذا النوع من الروايات الذهنية المعتمدة على تقنيات التذكر (الاسترجاع) والمونولوج الداخلي وعلى تداعي المعاني[2]. أما الرواية الجديدة التي تنطلق من فوضى العناصر السردية، فإن وصف المكان يجيء منسجماً وتلك الفوضى الفنية التي تعمد إلى رسم المكان بالمفهوم الجغرافي رسماً عجائبياً بالتعمية على ملامح جغرافيته وطمس معالمه وتدمير حدوده، بحيث لا تتعدى أسماء الأمكنة الجغرافية –في الغالب– على مألوف ما نجد عليه الامكنة في الكتابة التقليدية[3].

الحبكة: هي سياق الأحداث والأعمال وترابطها لتؤدي إلى خاتمة، وقد ترتكز الحبكة على تصادم الأهواء والمشاعر، أو على أحداث خارجية، وهي ضرورية لإثارة المشاهد أو السامع واندماجه مع الشخصيات الواقعية أو الرمزية المتحركة والمفكرة[4].

الحبكة في الأصل مأخوذة من أرسطو في كتابه (فن الشعر) الذي ينص على أن الحدث ينبغي أن تكون له بداية، ونقطة وسطى ونهاية، ومنه فإن الحبكة الجيدة البناء يجب ألا تبدأ أو تنتهي كيفما اتفق، بل يجب أن تخضع في ذلك لتلك الأصول من: بداية ونقطة وسطى ونهاية[5]. والرواية التقليدية تولي اهتماماً كبيراً بالحبكة، حيث نجد روايات تقليدية

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص25.
[2]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص67.
[3]- عبد الملك مرتاض: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، ع13، ص19.
[4]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص91.
[5]- أرسطو: فن الشعر (ملحق ترجمة إنجليزية لانجرام باي ووتر)، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، 1991، ص128.

تسرد حوادث الرواية ضمن حبكة تعتمد التسلسل التاريخي أو تسردها ضمن حبكة تعتمد التقديم والتأخير والإزاحة، وهو الأكثر استخداماً في الرواية الحديثة[1].

هناك خمسة أجزاء تتمثلها الحبكة هي:

– التقديم أو العرض أو التمهيد. –الأحداث الصاعدة. –الذروة. – الأحداث النازلة. – النتيجة (الحل)[2].

اللغة: يتميز النص الروائي بصفة عامة بأنه نص لغوي في المقام الأول، فالرواية التقليدية لم تعطي أهمية كافية للغة كما فعلت الرواية الحديثة (الجديدة)، بل كانت لغة نثرية أما نص الرواية الجديدة يتميز بنسقه المتفرد في إيقاع التناسب بين السرد والوصف والحوار والمناجاة، وبنسيجه اللغوي البديع الساحر الذي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية، انتقلت بموجبها الرواية الجديدة إلى رواية شعرية، همها الأول والأخير تحقيق هذه الوظيفة الجمالية، دون احتفاء بالعناصر التقليدية السالفة الذكر.

بذلك سعت الرواية الجديدة ولا تزال في سعي دؤوب إلى تدمير البنية التقليدية للرواية بدءاً بتمزيق البنية الزمنية، وانتهاء بتحطيم الشخصية لتحتفظ بعنصر واحد منحته كل أهمية وعناية وهو اللغة[3].

الشخصيات: وتشمل بصفة عامة الأفراد الواقعيين أو الخياليين الذين تدور حولهم أحداث الحكاية أو القصة، على أساس أنه لا يوجد فعل بدون فاعل، فلا يوجد أيضاً سرد بدون شخصيات، فالشخصية التقليدية في الرواية العربية خاصة في فلسطين والأردن تعتبر وسيلة لا غاية فنية، كما تظهر باهتة أمام الوعظ والإرشاد أو إلحاح الأفكار وكثير ما تتحدث الشخصيات بلغة الكاتب وتنقل أفكاره وآراءه[4].

[1]- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص13.

[2]- Al- Sharabati, Ragda: Introduction to literature, Dar Al Moutaz, Amman, First edition, 2008, p :18.

[3]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص36.

[4]- شكري عزيز الماضي: الرواية العربية في فلسطين والأردن، ط1، ص23.

إلا أن الرواية التقليدية اهتمت ببناء الشخصية مقارنة بالرواية الحديثة، فالشخصية في الرواية الحديثة والجديدة، ما هي سوى كائن من ورق لأنها منتوج الخيال الفني للروائي ومخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل أن يكون انعكاساً لشخصية واقعية، وإنما هي شخصية ورقية من اختراع خيال الروائي أو الكاتب، بدأ دورها في الرواية الجديدة يضمر ويتراجع شيئاً فشيئاً حتى أوشك أن يختفي نهائياً[1].

الزمن: يعد الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة (فالأدب مثل الموسيقى، هو فن زماني، لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة)[2]. في حين أننا نجد الفارق الأساسي في صورة الزمن في الرواية الحديثة وصورته في الرواية التقليدية يكمن في التشكيل، فلم تعد الحبكة الروائية قائمة على السببية المغلقة والتسلسل الزمني المنطقي، وإنما انفتحت الحبكة الروائية على أزمنة عدة تتداخل وتتكاثف لاستمرارية الحركة إلى الأمام من خلال تيار الوعي ومراوغة الزمن، بالنظر إلى الرواية التقليدية التي حافظت على التسلسل الزمني المنطقي، وهو في الحقيقة ليس تسلسلاً بالمعنى الفلكي الحقيقي للزمن الواقعي، وإنما هو تسلسل روائي، حيث الماضي ثم الحاضر فالمستقبل، أي المحافظة على الشكل الزمني العام في بناء الرواية القائمة على السببية وتتابع الأحداث وترابطها، وبالتالي الاهتمام بعملية الاختيار والإنشاء والحبكة لتحقيق أبرز مهام الزمن الروائي وهو التشويق والحركة والاستمرارية[3].

أما الرواية الحديثة استخدمت الزمن بطريقة فنية تتجسد في تقنيات استخدمتها كثيراً فجعلت الأزمنة تتداخل، على عكس الرواية التقليدية نجد من بينها:

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص38.
[2]- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص57.
[3]- المرجع نفسه، ص40-41.

الاسترجاع: الذي يقصد به كل عودة إلى الماضي، حيث يحيلنا على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، وتحتل الرواية نصيباً كبيراً من بين الأنواع الأدبية التي تحتفل بالماضي وتستدعيه لتوظيفه بنائياً[1].

الاسترجاع مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة، (أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع)[2].

يرى "**جيرار جينيت**" أن كل استرجاع هو بمثابة حكاية ثانية زمنياً، أي أن الحكاية الرئيسية التي قادت إلى الاسترجاع هي الحكاية الأولى، وأن ذلك الاسترجاع هو حكاية ثانية مختلفة زمنياً[3].

بما أن الاسترجاع يعد عودة إلى الماضي فلابد لهذا الماضي أن يتميز بمستويات مختلفة ومتفاوتة من ماض بعيد وقريب، ومنه تتنوع الاسترجاعات إلى استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية واسترجاع داخلي يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، واسترجاع مزجي يجمع بين النوعين، ولكن يبقى الاسترجاع بأنواعه الثلاثة جزءاً مهماً في الرواية، يمتاز بتقنياته الخاصة، ووظيفته التي تختلف من رواية إلى أخرى حسب رؤية المبدع، والرسالة التي يود إيصالها إلى المتلقين[4].

إن هذه الاسترجاعات تتفاوت بالطول والقصر، حيث تقاس بالسنوات، أو الشهور، أو الأيام، أو الساعات، أو الدقائق ...إلخ، أما اتساعها فيتوقف على الحيز الذي تشغله الرواية، بحيث يمكن قياسه من خلال السطور والفقرات والصفحات[5]. فالرواية الحديثة كانت أكثر استخداماً لهذه التقنية حتى أنها استخدمتها أكثر من استخدام تقنية الاستباق.

---

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

[2]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص25.

[3]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص60.

[4]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص40.

[5]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص122.

الاستباق: هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد[1].

حيث تقول سيزا قاسم: "هذه الظاهرة نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموماً ... فهذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدماً نحو الإجابة على السؤال "ثم ماذا؟" ..."[2].

فالاستباق تقنية زمنية برزت كأسلوب جديد يميز الرواية الحديثة ولكنه أقل تواتراً في السرد من الاسترجاعات.

من بين التقنيات السردية الأكثر استخداماً في الرواية الحديثة تقنيات التسريع السردي نذكر أهمها:

التلخيص: هي سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية وإذا كانت الخلاصة في الرواية التقليدية الواقعية تأتي كمقطع سردي مستقل، فإنها تظهر في الرواية الحديثة كإشارات سردية تلتحم في النص، فالرواية الحديثة لا تهتم بالتلخيص بالطريقة والكيفية ذاتها التي يعتمدها أصحاب الرواية الواقعية لأن: "التلخيص يتنافى مع مفهوم الزمن عند الروائيين المحدثين حيث أنهم حاولوا التقاط اللحظة المعبرة ... حيث أن الزمن لا يكتسب أهمية من الأمور الخارجية التي تقع فيه، فتصبح بعض الأحداث هامة وبعضها غير هامة، حيث أن المهم هو الحياة في سيرها أو بكونها حياة لا أكثر ولا أقل، فهي القيمة المطلقة لا الحدث الخارجي"[3].

الحذف: يعتبر وسيلة لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة، أو القفز بالأحداث بأقل إشارة أو بدونها، والحذف يلعب دوراً حاسماً في اقتصار السرد وتسريع وتيرته من قبل الراوي أو السارد[4].

---

[1]- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص211.
[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص43-44.
[3]- المرجع نفسه، ص 61-63.
[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156.

كذلك نجد تقنيات التبطيء السردي من بينها:

المشهد: هو التقنية التي يقوم فيها الراوي باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضاً مسرحياً مركزاً تفصيلياً ومباشراً أمام عيني القارئ، موهماً إياه بتوقف حركة السرد من النمو[1].

بما أن المشهد يحمل وظيفة درامية يكتسبها من خلال الحوار، فهذا يجعله يعطي الشخصية مجالاً للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات[2].

هذه التقنية تخدم الرواية الحديثة في استخدامها خاصة للحوار الداخلي.

الوقفة: الوقفة الوصفية أشبه بعملية استطراد واسعة يضطلع بها الخطاب الروائي على حساب النبض الزمني لأحداث القصة، ففي رواية تيار الوعي الحديث التي يبرز فيها ما يسمى الصورة الحركية أو المتحركة، وهي الصورة التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد الروائي، وتنمو أحداثه إلى الحد الذي يصعب فيه عزل هذه الصورة المتحركة عن بنية الرواية، في حين أن ذلك العزل يسهل مع الصورة الوصفية أو الوقفة الوصفية التي تكون في بنية الرواية التقليدية الواقعية[3]. وبالتالي الوقفة لم تكن من أكثر التقنيات استعمالاً في الرواية الحديثة على عكس التقليدية، فهي تمتاز بالحركة والاستمرار.

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص89.
[2]- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص239.
[3]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص93-94.

الفصل الثانـي

الفاعل في السيمائيات السردية

المبحث الأول: السيميائيات اتجاهاتها ومباحثها

المبحث الثانـي: السيميائيات السردية ومفهوم الفاعل فيـــــــــها

المبحث الأول: السيميائيات اتجاهاتها ومباحثها

تعد السيميائية بصفة عامة فضاءً نظرياً لمساءلة قوانين المعرفة السيميائية وحدودها فالسيميائيات العامة هي فلسفة للمفاهيم تسعى لطرح جملة من المقولات العامة التي تشرف على احتواء مختلف الوقائع السيميائية، وفلسفة تتحاشى لحظة الاكتمال المسبق، وتنزع بخطابها نحو النسبية دون هيمنة إيديولوجية على الخطابات، بيد أننا لا يمكن أن نتصور وجود سيميائيات عامة إلا بوجود سيميائيات خاصة حقيقية، مهمتها إثراء الأولى بالمناهج الخاصة وتوسيع دائرة اهتماماتها، أي إمدادها بديمومة الحياة العلمية عبر إبراز بواطن الخصوصيات الابستمولوجية التي تتقاطع وتتكامل في سبيل إعادة بناء أو توسيع أو تصحيح الأنموذج المعلن سلفاً، فيبدو بذلك نشاط السيميائيات العامة قائماً في جوهره على مبادئ التحليل المقارن لمختلف السيميائيات الخاصة.

I- اتجاهاتها:

1- الاتجاه الفرنسي: يمثل هذا الاتجاه العالم اللغوي النمساوي: **فرديناند دي سوسير** (Ferdinand De Saussure) **(1857-1913)**، بفضل محاضراته التي ألقاها في علم اللغة، والتي جمعها تلامذته في كتاب "**دروس في الألسنية العامة**"، حيث تحدث فيه عن أفكار أساسية للدراسات اللغوية الحديثة، منها التمييز بين اللسان واللغة والكلام، وتعريف الدليل اللغوي والعلامة اللغوية، وثنائية الدال والمدلول وغيرها، بحيث تشكل أفكار "**دي سوسير**" أساس علم اللغة الحديث والمعاصر والمتمثلة في بعض النظريات المحققة في أن اللغة شكل وليست مادة -جوهراً- هي آلية معقدة تحمل مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها ذات طبيعة تعارضية وهي لا تعتبر رموزاً إلا بالقدر الذي يتميز بعضها عن البعض الآخر، فالوحدات -العناصر- اللغوية المختلفة واختلافها يميز بينها ليعطيها قيماً متباينة[1]. وتحدث "**دي سوسير**" عن السيميائية قائلا: "إن اللغة نظام من العلامات المعبرة، لذلك فهي تماثل أنظمة الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وآداب السلوك

[1]- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008، ص09.

والإشارات العسكرية ... ولذلك يمكن أن تؤسس علماً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية ... وسنطلق عليه اسم "**علم العلامات أو السيميولوجيا**""[1].

إن الأبعاد الرامية إلى تأسيس علم السيمياء لم تأتي عن طريق المصادفة أو بمحض الخيال، بل هي في الحقيقة انصهار الموجود من تلك التوجهات التي اعتمدت على أدلة موضوعية وبراهين يختبر بها مدى صحة الافتراضات وشرعيتها.

إنه إدراك للحقائق العلمية من خلال استدلال عقلي، يسير وفق خطوات ينتقل فيها من المقدمات إلى النتائج مع الاستعانة بالبراهين والأدلة لتثبت مصداقية الافتراضات أو تلغيها.

كان **لدي سوسير** الدور الأساسي في سن المفاهيم العلمية الأولى التي استخدمتها السيميائية مثل: اللغة/ الكلام/ الدال/ المدلول/ الوحدة/ الاختلاف ... وأخذت في اعتبارها ثلاث فرضيات تتمثل في أن:[2]

- اللغة موضوع شكلي، لأنها "شكل" لا "جوهر" ذات طبيعة متجانسة وتحتمل التحليل.
- اللغة هي موضوع دلالي وهي "هندسة الأشكال المشحونة بالدلالة".
- اللغة موضوع اجتماعي وتتضح طبيعة نظامها الاجتماعي على حد تعبير **دي سوسير** في كونها "لا توجد إلا بمقتضى عقد مبرم بين أعضاء الجماعة".

يقسم الأستاذ "**محمد السرغيني**" الاتجاه الفرنسي إلى فروع عديدة على النحو التالي:

1- سيميولوجيا التواصل والإبلاغ كما عند "**جورج مونان**".

2- اتجاه الدلالة الذي يتفرع بدوره إلى اتجاهات عديدة[3].

بالرغم من الانتقادات التي تعرض لها "**دي سوسير**" فقد أثرى المقاربات السيميائية بتصورات ومفاهيم ومصطلحات لسانية، فالانطلاقة كانت مع "**دي سوسير**"، حين وجد أن المعنى لا يكون إلا مع وفي الاختلاف، وهو المبدأ الذي توجته الدلالية مسار بحث لها في تطور الدراسات البنيوية.

---

[1]- سيزا أحمد قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986، ص139.
[2]- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص10.
[3]- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، المغرب، ص56.

2- الاتجاه الأمريكي: يمثل هذا الاتجاه المنطقي الأمريكي: **تشارلز ساندرس بيرس** (Charles. S. Pierce) **(1838-1914)**، الذي أطلق على السيميائية مصطلح "**السيميوطيقا**"، بحيث يعرفه قائلاً: "ليس المنطق بمفهومه -كما أعتقد أنني أوضحت- إلا اسما آخر للسيميوطيقا، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات ..."[1].

بهذا فالسيميوطيقا هي العلم الذي يدرس الدلائل اللسانية وغير اللسانية، وقد أكد "**بيرس**" أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا ...إلخ إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية[2].

يقسم **بيرس** العلامة إلى ثلاث (المصورة، المفسرة، الموضوع الركيزة)، كما يقسم كل علامة من العلامات الثلاثة إلى أقسام أخرى ترجع في مجملها إلى:

1- علاقة العلامة بنفسها، فتكون إما علامة نوعية (كيفية)، أو علامة مفردة (عينية) أو علامة عرفية (قانونية).

2- علاقة العلامة بموضوعها، وهنا يقسم **بيرس** العلامة من حيث الدلالة على الموضوع إلى: أيقونة وشاهد ورمز، ويقصد بالموضوع هنا ما يمكن الدلالة عليه أو تسميته.

3-علاقة العلامة بمصورتها، إذ قسم **بيرس** العلامة إلى ثلاثة فروع تتعلق بنسبة العلامة إلى التصوير، ويستعير لها المصطلحات المناسبة من المنطق التقليدي، ويسميها على التوالي:

- التصور (Rhema)
- التصديق (Dicent)
- الحجة (Argiment)

العلامة هنا عبارة عن قانون عام[3].

---

[1]- سيزا أحمد قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، ص137.
[2]- مبارك حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص79.
[3]- عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص61.

نجد أن السيميوطيقا السردية سيميوطيقا للدلالة والتواصل والتمثيل في آن واحد، لما تحمل من خصائص اجتماعية ودلالية، تعتمد على ثلاث أبعاد: دلالية وتداولية وتركيبية والسبب في ذلك يعود إلى التدليل البيرسي- نسبة إلى **بيرس**[1].

3- الاتجاه الروسي: ظهرت أبحاث الشكلانيين الروس خلال الحقبة الممتدة من 1915 إلى 1930، والمتميزة بمبدأ أساسي قائم على معارضتهم للمناهج التقليدية ودراسة الأدب بوصفه مجموعة شكلية تحكمها قوانين خاصة مع التركيز على العناصر النصية والعلاقات المتبادلة بينها وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص[2].

إن هذا التنظيم الذي ينصهر في النظام الأدبي لا يحيل على المرجع، فالأدب بوصفه نظاماً متجانساً لا يعكس التعبير المباشر لمشاعر الكاتب ولا يشكل في جميع الحالات اسقاطاً لتجربته السيكولوجية، وقد حظيت مسألة الأشكال الأدبية -ضمن هذا الإطار المنهجي العام- باهتمام خاص، وقد سارت السيميائية في روسيا في مسارات أربع:

1- الدراسات والأبحاث النظرية التي ساهمت في تأسيس البنيوية الحديثة، وفي تطوير النقد الأدبي الروائي، ومنها الأعمال التي جمعها **تودوروف** في كتاب بعنوان "**نظرية الأدب**" ونشرها بالفرنسية، وعربها **إبراهيم الخطيب**[3] وكتاب **فلاديمير بروب** بعنوان "**مورفولوجية الحكاية**"، الذي يعتبر من الكتب الحاسمة في تطور الدراسات البنيوية والسيميائية، والنموذج الأكثر نضجاً في بحوث الشكلانيين[4].

فهو يعتبر نفسه بنيوياً قبل التتويج النهائي للبنيوية، وهذا يدل دلالة قاطعة على استقلالية **بروب** الشخصية بالنسبة إلى تأثيرات جماعة الشكلانيين، ومع ذلك فإن هذه الاستقلالية لم تمنعه من تبني مبادئ علمية عامة تتوافق مع التوجهات الفكرية للشكلانيين الذين أرسوا قواعد علمية للممارسة النقدية (الفصل بين الموضوع والمنهج).

---

[1]- مبارك حنون: دروس في السيميائيات، ص79.
[2]- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 28-29.
[3]- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، ص63.
[4]- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص29.

2- الأعمال التي أنجزت بعد تفتح جماعة "**الأبوياز**" سنة 1960 على المدارس البنيوية كمدرسة "**براغ**" و"**كوبنهاغن**" وكان من نتيجة هذا التفتح تأسيس مدرسة "**تارتو**" التي تعتبر أهم المدارس السيميائية الروسية وأهم أقطابها: **تودوروف، يوري لوتمان، بوريس أوسبنسكي.**

3- الأبحاث التي قام بها هؤلاء الشكلانيون في الحقبة التي وصلوا فيها إلى قمة النضج، ومن أهم هذه الأبحاث ما كتبه "**باختين**" بعنوان "**شعرية دوستفسكي**"، وكتاب "**علم شكل الحكاية**" لـ**فلاديمير بروب.**

4- الكتابات الإبداعية التي أنجزها الشكلانيون أنفسهم، والتي تميزت بطابع التجريب مثل: رواية "**موت الوزير مختار**" لـ **يتينيانوف** محاكيا بها طريقة الرواية التاريخية[1].

فالاتجاه الروسي المتمثل في جماعة **موسكو- تارتو** وقد بدأ عملهم المنظم والمنهجي في موسكو، وذلك بعقدهم لمؤتمر حول "الدراسة البنيوية لأنظمة العلامات"، ويمكن استخلاص المفهومات الأساسية التي تبناها هذا الاتجاه من الأبحاث التي قدمت في ذلك المؤتمر، وقد طرحت الأبحاث المقدمة للمؤتمر اختلافاً كبيراً وكان مبررهم أنها جميها تشترك في سمة واحدة، وهذه السمة هي كونها أنظمة من العلامات ومن هذا المنطلق نقع في إطار تناول العلم الجديد علم السيميوطيقا[2]. فقد أولت هذه الجماعة عناية خاصة بالثقافة كونها الإطار الاصلي الذي يضم عموم السلوك الانساني بين انتاج العلامات واستخدامها، إذ يرون أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى هي: الدّال والمدلول والمرجع (الثقافة)، وعليه فإنّ هذه الثقافة تتكون من عدّة أنساق دالّة مادام لكل سلوك معنى، وما دمنا نتواصل بواسطة سلوكنا، فهذه الأنساق تواصلية تتراوح بين الأنساق الأكثر تعقيدا والأنساق الأقل تعقيدا وبما في ذلك الطبيعية والفنون والأساطير والطقوس...[3]

عليه فإن أي نسق سيميائي معزول مهما كان كاملاً لا يمكنه أن يكوّن ثقافة بمفرده فالثقافة نتاج أنظمة من العلامات المتنوعة والمتداخلة المشتملة على مناحي الحياة المختلفة

[1]- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، ص64.
[2]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر وبيروت، ط1، 2010، ص 98.
[3]- مبارك حنون: دروس في السيميائيات، ص 88.

من اجتماع وسلوك وغيرها، فالثقافة كما تهتم بتخزين المعلومات وثباتها فإنها تقوم ببرمجة النصوص الجديدة وإنتاجها[1].

نجد كذلك من المهتمين بالثقافة "**إيفانوف**" وأصحابه الذي قدم مفهوم النموذج والأنظمة المنمذجة والنمذجة، وقد أصبحت هذه المفهومات أسساً محورية في الدراسات السيميائية السوفياتية كلها، فتوصف الأنظمة السيميائية بأنها منمذجة للعالم، ويرى **إيفانوف** أنه لابد من تصنيف أنظمة العلامات في شكل تدرج هرمي، واللغة هي النظام الأول[2]، وأكد أيضاً على الجانب التوصيلي، فالأنظمة لا تشكل العالم فحسب بل لها وظيفة أيضاً هي نقل المعارف المختلفة، فاللغة عنده لديها أهمية كبيرة، على الجانب التوصيلي والجانب الفكري.

4- الاتجاه الإيطالي: يمثل هذا الاتجاه كل من: **روسي لاندي** و**أمبيرتو إيكو** الذين اهتموا بسيميائية الثقافة إلى جانب أصحاب الاتجاه الروسي.

بحيث يرى **أمبيرتو إيكو** أن الثقافة لا تنشأ وتتطور إلا بتوفر شروط ثلاثة هي:[3]

أ- حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي.

ب- حينما يسمى ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما، ولا يشترط أبداً قول هذه التسمية بصوت مرتفع كما لا يشترط فيها أن تقال للغير.

جـ- حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئاً يستجيب لوظيفة معينة، وباعتباره ذا تسمية محددة، ولا يشترط استعماله مرة ثانية -وإنما يكفي مجرد التعرف عليه-.

إن **أمبيرتو إيكو** لا ينظر إلى الأشياء في استقلاليتها، وإنما في ربطها بالسلوكات المبرمجة من طرف الأشخاص وبالتالي (فأي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما)

أما **لاندي** فإنه يحدد سيميوطيقيته من خلال أبعاد البرمجة التي يمكن حصرها في ثلاثة أنواع:

1- أنماط الإنتاج (مجموعة قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

2- الإيديولوجيا (تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

---

[1]- مبارك حنون: دروس في السيميائيات، ص87.

[2]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 98-99.

[3]- المرجع نفسه، ص100.

3- برامج التواصل (التواصل اللفظي وغير اللفظي).

إن السيميوطيقا عند **لاندي** مرتبطة أشد الارتباط بالجانب الإيديولوجي المرتبط بدوره بالسلوكات الإنسانية، فهو يهدف إذن إلى الكشف عن كل سلوكات الإنسان وتعريتها من خفاياها الإيديولوجية المختلفة[1].

روسي لاندي يؤمن بعدم وجود اختلافات تذكر بين النشاط الدلالي الاقتصادي والنشاط الدلالي اللفظي، إذ أن اللغة التي يعنى بها السيميائي هي نفسها لغة علاقات العمل الإنتاجي التبادلية والاستهلاكية، وعليه فإن العلاقات الإنسانية هذه هي لغة الواقع في الوقت ذاته، ولأن اللغة هي لغة السلطة فهي تكذب مثلما تكذب السلطة، غير أن اللغة تفضح، أي أنها تفضح ذاتها حالما تتواجه مع الواقع، فاللغة تقوم بوظيفتين متناقضتين، فهي من جهة تتكلم، ومن جهة ثانية لغة الأشياء ذاتها، وبهذا المعنى ترادف اللغة أو الدليل الوعي الإيديولوجيا والمحتوى.[2]

في حديثنا هذا عن الاتجاه الإيطالي، نجد الكاتب **مارسيلو داسكال** في كتابه "**الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**"، يتحدث عن اتجاهين رئيسيين هما: المدرسة الأمريكية والمدرسة الفرنسية، كما استعرض بعض الاتجاهات الفرعية الأخرى، والتي يمثلها كل من: **غريماس، جوليا كريستيفا...**[3]

فـ**مارسيلو داسكال** قد أغفل اتجاهين يعدان من أهم المدارس السيميائية وهما: مدرسة "**تارتو**" (الاتجاه الروسي)، والاتجاه الإيطالي، اللذان شكلا اتجاهاً سيميائياً خاصاً بالثقافة حمل على عاتقه الكثير من العناصر الثقافية ودراستها دراسة سيميائية كانت لها جدارتها ولا زالت.

بالإضافة إلى هذه الاتجاهات أو المدارس الرئيسية، هناك اتجاهات أخرى نحت نحو هذه الاتجاهات نذكر بعضها:

---

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص100.
[2]- مبارك حنون: دروس في السيميائيات، ص 90-91.
[3]- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد الحمداني وآخرون، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص18-19.

1- سيميولوجيا التواصل: وهو اتجاه قوي فرض نفسه وأفكاره على الكثير من الباحثين وهو اتجاه استمد الكثير من مفاهيمه من أفكار اللسانيات، حيث لا نكاد نجد اختلافاً بينه وبين ما جاء به **دي سوسير**، سوى في بعض الإضافات، فقد أكد كل من **بريتو ومونان وأندريه مارتيني** على أن وظيفة اللسان الأساس هي التواصل، ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنية، وإنما توجد أيضاً في البنيات السيميائية التي تشكلها الأنواع الأخرى غير اللسانية.

إن مهمة السيميولوجيا عند أصحاب هذا الاتجاه تتثمل في البحث عن طرق التواصل أي -كما يشرح **بويسانس**- دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه، والعلامة عندهم تتكون من ثلاثة عناصر: الدال والمدلول والوظيفة أو القصدية.[1]

2- سيميائيات الدلالة: الذي جاء كرد فعل على أصحاب سيميولوجيا التواصل، ولعل الرائد الأول له هو "**رولان بارث**" الذي قلب المقولة السوسيرية التي ترى أن اللسانيات ما هي إلا جزء من علم العلامات العام.

ويؤكد **بارث** على أن علم الأدلة يعالج كل الشفرات التي تمتلك بعداً اجتماعياً حقيقياً وأهم ما يميز سيميائيات الدلالة أنها رفضت التمييز بين الدليل والأمارة، وكذلك تأكيدها على ضرورة التكفل عند كل دراسة لنظام الدلائل باللغة باعتبارها واقعية اجتماعية، والتعامل مع اللغة بهذه الطريقة يعود إلى أن المعنى متغير، ويحمل دلالات مختلفة.[2]

II- مباحثها:

لقد احتلت السيميائيات حقول المعارف الأدبية والنقدية كعلم يهدف إلى البحث عن دلائل العلامات وتأويلاتها في الكون كله، وكان لهذا التوسيع في مجالاتها وانفتاحها الكبير أن تداخلت معها العلوم والمعارف العلمية والإنسانية ولكنها استطاعت أن تجد لنفسها منهجاً مستقلاً.

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص85-87.
[2]- المرجع نفسه، ص91-92.

فانقسمت للبحث في العلامة اللغوية والعلامة غير اللغوية، وهذا التقسيم تمثل فيما يلي:

1- السيميائيات اللغوية: وتنقسم العلامات اللسانية إلى قسمين كبيرين: علامات الكلام ووحدتها الدنيا تسمى **الفونيم** والثانية علامات الكتابة ووحدتها الدنيا تسمى **حروف،** ومقابلة الأصوات بالكلمات هي في الواقع من منطلق اعتباطية الدليل مثلما سماها **دي سوسير.**

تتمثل السيميائيات اللغوية في أشكال لسانية أهمها:[1]

أ- الصوتيات (الفونولوجيا): هي من أهم دراسات السيميائيات اللسانية، وتهتم بأصوات اللغة (الفونيمات) والتنسيق بينها، والصوتيات ضرورية لأنظمة التواصل الإنساني.

ب- التركيب: إن التركيب يدرس بنية الجمل سواء كانت مكتوبة أو منطوقة في اللغات كما يدرس الإعراب والتصريف وترتيب الكلمات... والوحدة الدنيا للتركيب هي "**المورفيم**" (اللفظم)، وهو موضع تغييرات تصريفية، ويؤدي تغيرها إلى تغير في الدلالة، كما أن للمورفيمات والفونيمات نفس العناصر الدنيا مثل: الإبدال، اللا انقسامية، الاستقلالية، المونيم، ...وغيرها.[2]

جـ- التصريف: هو دراسة الهيئة الشكلية للكلمات وما يطرأ عليها من تغيرات نحوية تنتج من التحويلات التركيبية من جمع وإفراد وتذكير وتأنيث ...إلخ.

2- السيميائيات غير اللغوية: وهذا هو المجال الذي ركزت عليه السيميائيات لأنه الأوسع وقولنا عنها غير لغوية فمعناه أنها ذلك الكم الهائل من أنظمة التواصل.

حيث نجد **أمبيرتو إيكو** قد عرض كثيراً من الأبواب التي تناولتها السيميولوجيا في مجالاتها المختلفة على النحو التالي:

(علامات الحيوانات، علامات الشم، الاتصال بواسطة اللمس، كودة المذاق، الاتصال البصري، أنماط الأصوات والتنفيذ والتشخيص الطبي، حركات وأوضاع الجسد،

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص70-71.
[2]- المرجع نفسه، ص72.

الموسيقى...)[1]. نجد من بين هذه العلامات غير اللغوية ما يخص حواسنا الخمس: السمع، البصر، الذوق، الشم، اللمس، حيث نجد:[2]

أ- **العلامات الشمية:** إن حاسة الشم كما هو معروف هي التي تساعدنا على التمييز بين الروائح الرديئة والجيدة، فهي ثقافة اجتماعية شمية، خصوصاً في عصرنا عصر مقتنيات مواد التجميل، ولأن الفعل التواصلي للرائحة ذو طبيعة فيزيولوجية طبيعية، كما له مقاربة إيديولوجية وتاريخية، فإن سيميائيات الروائح لم تختلف بعد على المستويين المنهجي والنظري، إلا من خلال تفسير بعض إشهارات العطور.

ب- العلامات اللمسية: تبرز أهميتها في مرحلة نمو الطفل الأولى، إذ يجب على الطفل أن يتحسس كل شيء حوله ويكتشفه: البرودة والحرارة والصلابة والنعومة وكذلك ما يفعله الكبار عندما يتحسسون النسيج واللباس وغيرها.

جـ- العلامات الذوقية: حيث تنشأ علاقة الإنسان بطعامه وتذوقه له، وقد حدد "**ليفي شتراوس**" الوحدة الذوقية الدنيا الدالة وهي **الذوقة.**

د- العلامات السمعية: قد قسم "**برنار توسان**" أنظمة التواصل السمعي إلى ثلاثة: الظواهر الفظة والأصوات الطبيعية والأصوات الثقافية.

هـ- العلامات الأيقونية (البصرية): تعد دراسة العلامات الأيقونية من أهم دراسات السيمياء بعد اللغة، وقد سبقت إليها دراسات تاريخ وسوسيولوجيا الأيقونة، ثم أضافت السيمياء عليها وطورتها، فالأيقونة كما يعرفها "**سعيد بنكراد**" "هي حصيلة مجموعة من الإجراءات الخطابية التي تستند إلى التصور -وهو تصور نسبي على كل حال- الذي تتبناه ثقافة ما من اجل تقطيع الواقع".

الصور ذات طبيعة مسننة لأننا لا نستطيع إدراكها مباشرة كما نعتقد بل نحتاج إلى وسيط، هذا الوسيط هو المؤول الذي يفسرها، فهي عبارة عن تمثيل واقعي ينتقل إلى الذهن ليترسخ فيه كموضوع.

---

[1]- عادل فاخوري: حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج24، ع3، 1996، ص185.
[2]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص73-77.

كما يرى "**سعيد بنكراد**" أنه لإدراك كل من العلامة الأيقونية ومضمونها الدلالي علينا الإلمام بمعرفة سابقة لسببين يجملهما قائلا: "1- إن ما تدركه العين هو علامات لا موضوعات معزولة والعالم تسكنه العلامات وليس خزاناً للأشياء. 2- إن العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل".[1]

هذه كانت أهم العلامات التي بحثت فيها السيميائية ودرستها وبالإضافة إلى دراستها للنسق الإنساني الذي يعد أهم الأنساق وأرقاها فإن دائرة اهتمامها اتسعت لتجعل من كل الأنساق التواصلية التي يستعين بها الإنسان في خلق حوار مع الآخر موضوعاً لدراستها.[2]

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص78-79.
[2]- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمان، الرباط، المغرب، 2003، ص23.

المبحث الثاني: السيميائيات السردية ومفهوم الفاعل فيها

لقد قامت السيميائيات كغيرها من المناهج النقدية باقتحام عالم السرد والإبداع القصصي، حيث يعتبر "**علم السرد**" من أهم المجالات التي حازت على اهتمام العديد من الباحثين، كما حاز النص السردي على اهتمام الباحثين في مجال السيميائيات.

يعود تعريف علم السرد إلى للاتينية، فالسرد في اللاتينية هو: الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل.[1]

إذا ذهبنا إلى مفهوم السرد حديثاً وجدناه أخذ مكانة هامة واهتماماً واسعاً خاصة في الدراسات النقدية الحديثة، التي أفاضت في مدلولاته ومعانيه، والتي انصب جل اهتمامها على دراسة الخطاب القصصي، فمجالاته لا تخص فقط النصوص الأدبية وإنما تعدتها للإعلانات والإشهارات والسينما، ومختلف الميادين التي تحتوي على قص وحبكة، وإن لم تكن بنفس طريقة النص الأدبي من قصة ورواية وغيرها، وأنواعه لا حصر لها فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أو مكتوبة، والصور ثابتة كانت أو متحركة، فقد كانت له جذور وسوابق في نظريات لسانية وبنيوية وشكلانية، حيث نجد الشكلاني الروسي "**فلاديمير بروب**" مع حكاياته الشعبية الخرافية في تطوير علم السرد وطبق عليه نظام الوظائف.[2]

يعرف "**عبد الله إبراهيم**" السردية قائلا: "إن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناء ودلالة"[3].

لقد اهتمت السيميائيات بتحليل الخطاب مهما كان نوعه اهتماماً كبيراً، ويعد تحليل الخطاب من بين أحد المجالات التي عرفت تطوراً بارزاً في الآونة الأخيرة.

حيث نجد في مجال تحليل الخطاب السردي اختلاف المنطلقات الفكرية للباحثين في هذا المجال، مما أدى إلى ظهور اتجاهين:

---

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص208.

[2]- المرجع نفسه، ص208.

[3]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص17.

الاتجاه الأول: فقد ركز على عملية السرد نفسها، أي الخطاب السردي، وإبراز العلاقات التي تنظم مستوياته الثلاث: الخطاب والقصة والسرد، ومن أهم رواد هذا الاتجاه "**جيرار جينيت**" الذي حاول التمييز بين المستويات الثلاثة السالفة الذكر.

الاتجاه الثاني: الذي ركز على النص المسرود في حد ذاته،[1] ويطلق عليه مصطلح **السيميائيات السردية (Sémiotique narrative)** ومن أهم رواد هذا الاتجاه: "**فلاديمير بروب**" و "**كلود بريمون**" و"**ألجيرداس جوليان غريماس**"، الذي عايش مرحلة سيميائية مغايرة تلك التي عاصرها كل من "**دي سوسير**" و"**بيرس**"، مركزاً اهتمامه على الأشكال الداخلية لدلالات النصوص، وقد اجتمع بعديد من النقاد والباحثين أمثال: "**ميشال أريفي**" و "**جون كلود جيرو**" و "**جوزيف كورتيس**" ليشكلوا ما يعرف بالمدرسة السيميائية الباريسية[2].

ويعد "**غريماس**" رائد السيميائيات السردية، الذي أسس نظريته الخاصة مستعيناً ببعض المكتسبات الخاصة بالنظرية اللسانية لاسيما بعض مبادئ ومفاهيم "**دي سوسير**" بالإضافة إلى "**تشومسكي**".

ليعلم هذا العلم بعلامات رمزية ودلالية، غير مهمل المعنى ومختلف التأويلات التي رفضها سابقوه من البنيويين والشكلانيين، كما أدخل نظام العوامل، ووازن بين الشكل والمضمون داخل العالم القصصي، وقد كان لبرنامجه السردي بالغ الأثر في هذا المجال الذي أضاف إليه مصطلحات ومفاهيم من مثل (التفعيل أو التسخير، الكفاءة، الأداء، أنواع الاتصال بالموضوع ...).

أهم ما جاء به "**غريماس**" هو **المربع السيميائي**، الذي استنتجته من مربع "**أرسطو**" القائم على علاقات أربع: التناقض، التضاد، التكامل، التماثل.[3]

فإذا سلمنا بأن الدلالة **د** هي في الواقع تجليات لعالم دال، يمكن بالمقابل أن نتصور **دَ** متسماً بغياب مطلق للمعنى ونقيضاً لـ **د**.

---

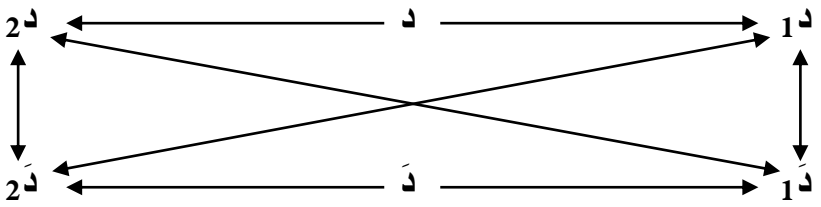
[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص209.
[2]- آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص42.
[3]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص210.

إذا افترضنا أن المحور الدلالي **د** يتمفصل على مستوى شكل مضمون إلى سيمين متضادين : **د1 – – – – – – – د2**

فإن كل واحد من هذين السيمين يحيل على نقيضه:

دَ1 – – – – – – – – – دَ2

من خلال هذه الاستنتاجات نصوغ المربع السيميائي التالي:[1]



كما أنه ميز "**غريماس**" بين مستويين في تقسيمه للجملة إلى بنيتين:

1- مستوى سطحي: حيث يرى **سعيد بنكراد** أن فيه يخضع السرد بكل تمظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له، أي مجموع العناصر التي تدرك من خلال التشخيص ذاته، وبعبارة أخرى يتعلق الأمر بالنص في تجلياته الخطية المباشرة كما يقرأه أي قارئ عادي، أي الشكل الظاهري للعمل الأدبي كما هو منتجاً ومكتوباً بكل تمظهراته اللغوية وعلاقاته النحوية والصرفية.

2- مستوى عميق: يتجلى من خلال بنية النص العميقة، حيث يرى فيها **سعيد بنكراد** أنها تشكل جذراً مشتركاً تكون السردية داخله منظمة بشكل سابق عن تجليها من خلال هذه المادة التعبيرية أو تلك، وبعبارة أخرى فإن الأمر يتعلق بإمكانية الإمساك بالفكرة التي يحاول أن يعبر عنها النص ...، وهو يعني بذلك عمق الفكرة كما هي في صورتها الأولى في ذهن المؤلف قبل خروجها إلى النور وتجسدها على شكل نص ما.

كما أن أساس مربعه قائم على علاقات إثبات ونفي، أو علاقات فصل ووصل مما يولد بنية دلالية معينة، وهي ما يمكن اعتبارها مؤول نهائياً –على حد تعبير "**بيرس**"–.[2]

[1]- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص14.
[2]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص211.

قد ظهرت نماذج دراسية وصفية لتحليل الأعمال الحكائية من الأشكال الأولى للحكي كالخرافات والحكايات الشعبية، وصولاً إلى الأشكال الحكي المعقد **كالرواية**، حيث اختلفت هذه النماذج من باحث إلى آخر، حيث ابتدأت مع الشكلانيين وما أضافته الدراسات البنائية فيما بعد، حيث نجد:

1- نموذج الحوافز:

بما أن المتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية، فالمبنى الحكائي خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، ذلك أن القاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع فهو يعمد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد، وهذا ما يسمى **المبنى الحكائي** في أغلب الأحيان **الحبكة الحكائية**.

حيث يرى **توما تشفسكي** (Toma Chevski) أن الحكي يتكون من عدة حوافز، ويلاحظ أن بعض هذه الحوافز تكون أساسية بحيث إذا سقطت من الحكي تختل القصة، بينما البعض الآخر منها لا يكون ضروريا بالنسبة للمتن الحكائي، فتسمى الحوافز الأولى **حوافز مشتركة**، أما الثانية فتسمى **حوافز حرّة**.[1]

يرى "**توما تشفسكي**" أن إدراج أي حافز جديد وأساسي في صلب القصة، ينبغي أن يكون مبررا ومقبولا بالنسبة للإطار العام، أي ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموع القصة، وهذا التهييء الذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد هو ما يسمى **التحفيز**، وهو ثلاث أنواع:

أ- التحفيز التأليفي: حيث أن مبدؤه أن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يَرِدَا بشكل اعتباطي، فلابد أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة.

ب- التحفيز الواقعي: ومعنى واقعي هنا ليس من الضروري أن يكون من الأشياء الواقعية بالفعل، فهناك أشياء متخيلة ولكنها توهم بما هو واقعي، ويدخل في ذلك حتى ما هو أسطوري.

[1]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص 21-22.

جـ- التحفيز الجمالي: حيث أن جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، حيث يقول "**توما تشفسكي**" "إن إدخال الحوافز -كما أشرنا إلى ذلك من قبل- إنما ينتج عن تراضٍ بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي".[1]

2- النموذج الوظيفي:

1- الوظائف عند "بروب": حيث يعد "**فلاديمير بروب**" أول من تكلم عن الوظائف بالتفصيل، وذلك من خلال كتابه "**مورفولوجية الحكاية العجيبة**" الصادر سنة 1928، فاهتم **بروب** بالوظيفة التي يعني بها ما تقوم به الشخصية من فعل تحدد من منظور دلالته في سير الحبكة، والفعل القصصي المتتابع تتابعاً إلزامياً، حيث لاحظ أن هناك أعمالاً وأفعالاً ووظائفاً معينة تتكرر في الحكاية الشعبية العجيبة، وحددها بإحدى وثلاثين وظيفة[2]، وذلك دون الاهتمام بالشخصيات التي تؤديها، ولكن الذي يهم هو ماذا تفعل، كما استنتج نموذجه الذي سماه بنموذج الدوائر، أو دوائر الفعل، وحددها بسبع دوائر.

قد انطلق **بروب** من فرضيات خلال دراسته لمجموعة من الحكايات العجيبة الروسية، تنحصر في أربع نقاط رئيسية:

أ- إن العناصر الثابتة في الحكاية، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تم بها إنجازها، ولهذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية.

ب- إن عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة دائماً يكون محدداً.

جـ- إن تتابع الوظائف متطابق في جميع الحكايات المدروسة.

د- جميع الحكايات العجيبة تنتمي -من حيث بنيتها- إلى نمط واحد.

حيث تعتبر النتائج المترتبة عن هذه الفرضيات، خاصة الفرضية الأخيرة شديدة الأهمية، قدمت إمكانية دراسة بنيات أنماط الحكي الأخرى المعقدة كالقصة والرواية من أجل

[1]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص23.

[2]- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص13-14.

استخراج البنيات المجردة المشتركة بين مجموعة من القصص أو الروايات التي تنتمي إلى حقبة معينة.

بعد أن تحدث "**بروب**" عن الوظائف قام بتوزيعها على سبع شخصيات أساسية في الحكاية العجيبة وهي: 1- المتعدي أو الشرير، 2- الواهب، 3- المساعد، 4- الأميرة، 5- الباعث، 6- البطل، 7- البطل الزائف، وكل شخصية من هذه الشخصيات تقوم بعدد من الوظائف.[1]

هكذا فالشخصية في هذا التوزيع لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال، حين لم يستثني "**بروب**" من هذا التحديد إلا شخصية واحدة هي الأميرة.

لقد حقق "**بروب**" عملاً هاماً ومعتبراً، حيث عاين ضرورة التمييز بين مستويين للتحليل هما: الأفعال، والوظائف، فكل وظيفة تتعلق بعدد هائل من الأفعال والعكس صحيح، الفعل نفسه يمكن ظهوره في وظائف متعددة بحسب ورودها في الحكاية.[2]

كما استمد النموذج الوظائفي البروبي قوته الإجرائية من مرونته وقابلية تطبيقه على النصوص السردية، وتكمن أهميته المنهجية وفائدته العلمية في قدرته على إبراز مبدأ الاختلاف على طول الخط السردي.[3]

2- الوظائف عند "رولان بارث" (R. Barthes):

إن "**بارث**" لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد، ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تُكَوِّن كل اشكال الحكي، وهو لا يحصِر الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نُظِر إليها في سياقها الخاص.

إن "**بارث**" يلحُّ على علاقة كل وظيفة مع مجموعة العمل، وهو أمر أشار إليه "**بروب**" دون أن يدرسه بشكل موسّع، والفن في نظر **بارث** "لا يعرف الضوضاء، إنه عبارة عن نسق خالص وليس هناك أبدا وحدة ضائعة"، إن الجانب الذي يلح عليه **بارث** هو نفسه الذي ألحّ

[1]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص24-25.
[2]- نادية بو شفرة: مباحث في السيميائية السردية، ص21.
[3]- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص30.

عليه "**توما تشفسكي**" تحت مادة التحفيز التأليفي، **فبارث** يرى أيضا أن إشارة الكاتب القاص إلى شيء ما بصورة عابرة في الحكي لابد أن يكون لها معنى فيما سيأتي من الحكي.

يميز "**بارث**" بين نوعين من الوحدات الوظيفية:[1]

أ- **الوحدات التوزيعية:** هي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها **بروب،** وهي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها **توما تشفسكي** إذ أنها تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض.

ب- الوحدات الإدماجية: هي عبارة عن وظائف، ولا يحتفظ لها **بارث** بهذا الاسم، لأنها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهويتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية.

3- النموذج العاملي:

يعتبر "**غريماس**" صاحب هذا النموذج، حيث أخذ مفهوم العامل في الحكي من الدراسات الميثولوجية السابقة، ففي هذه الدراسات ينظر مثلاً إلى الإله من جانبين:

- جانب وظيفي.
- جانب وصفي.

الجانب الوظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله، والجانب الوصفي يشمل الألقاب والأسماء المتعددة التي تحدد صفاته.

كما يستفيد "**غريماس**" في بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات، إذ ينطلق من ملاحظة "**تسنير**" التي شبه فيها الملفوظ البسيط بالمشهد، والملفوظ عنده هو الجملة.[2]

هكذا يستخلص **غريماس** عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعهما في شكل متعارض كالتالي:

[1]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص28-29.
[2]- المرجع نفسه، ص32.

الذات ≠ الموضوع

المرسل ≠ المرسل إليه

ثم يطور **غريماس** نموذجه العاملي في ضوء الأبحاث الشكلانية التي تناولت الحكايات العجيبة، وخاصة أبحاث "**فلاديمير بروب**"، فقد رأى أن هذا الباحث أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، وخاصة عندما وزع "**بروب**" الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية، وهي التي اعتبرها "**غريماس**" بمثابة عوامل[1].

يعرف "**غريماس**" العامل انطلاقاً من الوظائف السردية الست الناسخة للنموذج الوظيفي المتعلق بالبنية التركيبية للغات الطبيعية:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

المساعد ← الذات ← المعارض

يعتبر هذا النموذج العاملي ذا ملائمة منهجية تامة في وصف علاقات الشخصيات بعضها بالبعض في حكاية، ونأخذ مثال في حكاية: **Tristan et Iseut**، حيث يمكن تمثيلها كالآتي:[2]

العوامل	**الممثلون**
المرسل	الحظ (سعيداً كان أو نحساً)
الموضوع	**Iseut** الشقراء
المساعدون	**Marc** السلطان و **Brangien**
الذات	**Tristan**
المعارضون	الماكرون، **Frocin**، **Iseut** ذات الأيادي البيضاء
المرسل إليه	الشرعي: السلطان: **Marc**، العاطفي: الزوجان الحتميان

قد وضع "**غريماس**" هذه العوامل الستة في ثلاث علاقات:[3]

[1]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص33.

[2]- بيرنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، 1992، ص97.

[3]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص33-34

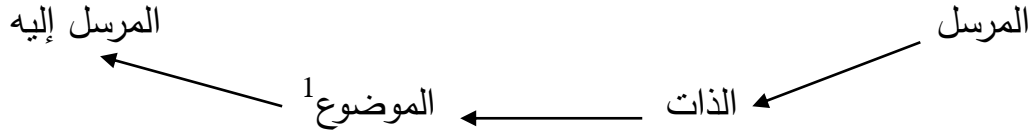
أ- **علاقة الرغبة:** حيث تجمع هذه العلاقة بين من يرغب **الذات**، وما هو مرغوب فيه **الموضوع**، وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة، وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة مثلاُ ذات يسميها هنا ذات الحالة، وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة اتصال فإنها ترغب في الانفصال، وإذا كانت في حالة الانفصال فإنها ترغب في الاتصال.

ملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم فيما يسميه "**غريماس**" بملفوظات الإنجاز، وهذا الإنجاز يصفه بأنه الإنجاز المحول، وهذا الإنجاز المحول يفضي إلى خلق "**ذات الإنجاز**"، وقد تكون ذات الإنجاز هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة.

ب- علاقة التواصل: لفهم علاقة التواصل في الحكي ووظيفة العوامل، يفرض أن كل رغبة من لدن "**ذات حالة**" لابد أن يكون ورائها محرك أو دافع يسميه "**غريماس**" مرسلاً، ولتحقيق هذه الرغبة لابد أن يكون موجهاً على عامل آخر يسمى مرسلاً إليه.

علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الذات بالموضوع.

فالمرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام.



جـ - علاقة الصراع: وهي التي ينتج عنها إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل)، أو العمل على تحقيقهما، وضمن هذه العلاقة -علاقة الصراع- يتعارض عاملان أحدهما يدعى المساعد والآخر المعارض، فالأول يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع، والوقوف ضدها دائماً.

حيث يهدف تحليل البنية العاملية إلى الكشف عن الوضعية التركيبية لكل واحد من العوامل الموزعة على المساحة النصية.

[1]- حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص 35-36.

يبدو تحديد هذه الوضعيات ضرورياً لكونه يضبط العلاقات التي تنظم العوامل والتي يمكن أن تكون علاقة رغبة كالتي تربط بين الفاعل وموضوع الرغبة أو علاقة معاكسة كالتي تربطه بالمعارض أو علاقة متجانسة وغيرها.[1]

لما كان العامل في نظر "**غريماس**" ليس ضروري أن يطابق الممثل، ولما كانت ذات الحالة يمكن أن تمثلها في البرنامج السردي ذات الإنجاز فهذا يعني أن العامل الذات –في هذه الحالة– ممثل بشخصيتين يطلق عليهما "**غريماس**" ممثلين، بحيث يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلاً في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلاً واحداً يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة، وقد مثل "**غريماس**" هذه المسألة بالشكل التالي مستخدماً الرمز: **A** للدلالة على العامل، والرمز **a** للدلالة على الممثل:[2]

الحالة الأولى: الحالة الثانية:

بناءً على هذا فإن الممثل هو نقطة الربط الحاسمة بين التركيبي والدلالي، أي بين السردي والخطابي، فالبنية العاملية تحتاج لكي تكون حاضرة داخل الخطاب السردي إلى نمذجة للأدوار العاملية، وهذه الأدوار المحددة من مواقعها وحمولتها تستطيع تغطية وتحريك مجموع الخطاب، وبعد ذلك يمكن تصور سيرورة جديدة هذه السيرورة ستقود إلى خلق تراكب بين بنيتين: بنية العوامل وبنية الممثلين.

إلا أنها توجد تعقيدات تنشأ عن تعدد الممثلين في العامل الواحد، أو عن تعدد العوامل في ممثل واحد، ثم عن تعدد البرامج السردية تؤدي كل هذه التعقيدات إلى جعل النمط الحكائي في أنواعه المعاصرة على الخصوص شائك العلاقات، بحيث يتطلب تحليله الكثير من الدقة والحذر.[3]

[1]- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص31.
[2]- حميد حمداني: بنية النص السردي، ص37.
[3]- المرجع نفسه، ص37

يمكن النظر إلى النموذج العاملي من زاويتين: زاوية استبدالية وزاوية توزيعية، وكل زاوية تحيل على تنظيم معين للأدوار وعلى نمط خاص للاشتغال، فمن الناحية الاستبدالية يمثل النموذج العاملي أمامنا باعتباره نسقا أي سلسلة من العلاقات المنظمة داخل نموذج مثالي، أما من الناحية التوزيعية فالنموذج العاملي يمثل أمامنا على شكل إجراء، أي تحويل العلاقات المشكلة للمحور الاستبدالي إلى عمليات.

إذا كان التحليل العاملي مفيدا من حيث قدرته على إبراز دور البنيات اللغوية في تنظيم عالم المتخيل الحكائي، فإنه سرعان ما يفقد إجرائيته لدى تطبيقه على نصوص تأبى الانحباس في نظام آلي وصارم من القوى الفاعلة، ينبغي أن نتساءل دوما مع **Philippe Hamon** عن أثر السمات الفردية في تطور الحبكة "إذا كان محكي ما يروي قصة ملك وراعية، فلابد عند التحليل من معرفة المحور الذي يتعين مراعاته، هل هو محور الجنس أم محور العمر أم محور التراتبية الاجتماعية.... أم كل هذه المحاور في آن واحد"[1].

مفهوم ديناميكي للعامل السيميائي:

يرى "غريماس" أنه برز تطور جديد للعامل السيميائي، فإذا كان تحديد العامل في بداية الأمر قائما على إمكانية منتجة للكينونة والفعل، فإنه يبدو الآن كحامل لتحديدات سياقية مكملة، فلنأخذ الذات السيميائية كمثال على ذلك حيث ستحدد كذات مؤهلة أو ذات منجزة، فلا يكفي أن نتحدث عن الذات السيميائية بشكل تجريدي باعتبارها مؤسسة على مفاهيم الفردية ودوام الكينونة، بل يجب وباستمرار تحديد موقعها السياقي وكذا وضعها النمطي الذي يميزها في كل مرحلة من مراحل المسار، وهكذا فإن الدور العاملي هو في نفس الوقت التحديد الموقعي والنمطي لكل حالة من هذه الحالات[2].

نجد من صعوبات المفهوم الديناميكي للعامل السيميائي تظهر حين نحاول الإمساك به، فالذّات ليست مجرد تتابع بسيط لمجموعة من الأدوار العاملية التي تقوم بها بل على العكس من ذلك إنها المجموع المنظم للأدوار العاملية في كل مرحلة من مراحل المسار،

[1]- بيرنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ص 98.
[2]- مجموعة من الكتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص 195.

فالبطل مثلا ليس فقط الذات لحظة خروجها منتصرة في معركتها الحاسمة ولكن وراءها ماضٍ وهذا الماضي هو الذي يجعل منها ذاتا، هنا تكمن الأهمية القصوى للسيميائيات الخطابية فالخطاب يملك ذاكرة ويتشكل من مجموعة من الملفوظات المتتابعة. هكذا سيكون التمييز الآن سهلا ما بين الدور العاملي والوضع العاملي، فإذا كان الدور العاملي ليس سوى الفائض الذي يضاف في مرحلة معينة من المسار السردي، فإن الوضع العاملي هو ما يحدد العامل آخذا في الاعتبار مجموع المسار السردي السابق سواء أكان هذا المسار متجليا أو مفترضا. فالمساعد مثلا ممثل يقوم بالدور العاملي للذات، ولكنه في نفس الوقت مفصول عنها باعتباره ممثلا والوضع العاملي للذات لحظة حصوله على المساعد يتشكل في مساره الخاص السابق مضافا إليه المساعد[1].

[1]- مجموعة من الكتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 196.

الفصل الثالث

فاعلية المكان في رواية الشراع والعاصفة لحنّامينة

المبحث الأول: التقطيع الدلالي

أ- ملخص الرواية

ب- التقطيع الدلالي للرواية

ج- الأمكنة في كل مقطع

المبحث الثاني: فاعلية المكان في الرواية

أ- النموذج العاملي في الرواية

ب- الأمكنة باعتبارها فواعل

المبحث الأول: التقطيع الدلالي

أ- ملخص الرواية:

تقوم رواية الشراع والعاصفة على حكايتين، حكاية بطل وحكاية وطن أثناء الحرب العالمية الثانية، فقد ألفها الكاتب في فترة زمنية دامت سنتين (1956-1958).

الشخصية المركزية في الرواية هو **الطروسي**، فهو بحار يعيش لحظة الانتظار والأمل وقد ارتبط ماضيه ومستقبله بشاطئ اللاذقية بعدما غرق مركبه الذي يسميه **المنصورة** أثناء عاصفة هوجاء عام 1936، ولكي يظل دائما رفيق البحر وجاره في الفصول الأربعة افتتح مقهى على الشاطئ بعدما مر بأزمة بعد غرق مركبه، فلم يجد من يساعده من البحارة، كما أنه لم يطق أن يعمل أجيراً فكان عليه أن يجد مصدراً للرزق فقام بافتتاح هذه المقهى بمساعدة أحد أصدقائه. وقد رغب في العودة إلى البحر لكن الحياة تغيرت، إذ أصبح البحارة عمالاً وهو لا يقدر في مثل هذا العمر أن يتحمل هذه الوضعية الجديدة أو أن يصبح رجلاً من رجال سادة الميناء، وهكذا يجد نفسه وحده بعد موت والديه وسفر إخوته، يدير شؤون مقهى صغير يستقطب مشاغل البحارة، كما أنه وجد نفسه في مواجهة صراعين ينعكس الأول على حياة الميناء ويقوم على مواجهة بين رجلين ينتميان إلى أسرتان تتقاسمان النفوذ في المدينة وتنتميان إلى تجمعين سياسيين مختلفين يتصارعان بدورهما في سبيل الوصول إلى الحكم بعد جلاء الفرنسيين، وينعكس الثاني على حياة الوطن عامة ويقسم الشعب بطريقة أو بأخرى وهو يعكس الخلاف الكوني بين قوتين متصارعتين، المحور والخلفاء.

يعتبر أبو رشيد سيد الميناء، فهو المالك الوحيد للمواعين رغم تواضعه ولباس البحار الذي يرتديه، فكل من يراه لا يعتبره صاحب نفوذ، وتواضعه في سلوكه، حيث يشرف ويراقب ويدقق ويسير حركة الشحن والتفريغ في الميناء، لكن إذا لاح الخطر من طرف أي موظف أو بحار خلع ثوب البساطة ولبس ثوب القوة بالعنف والصلابة وعندئذ يغرق مركب أو تحترق شاحنة أو يموت موظف دون ضجة قضاء وقدر.

كان الطروسي إذا ما رأى موظف يتعرض للظلم أمام عينيه يتدخل لا يستطيع السكوت، فقد كان يدافع عن حقوق العمال في الميناء ومن هنا نشأت عداوة بين الطروسي

وأبو رشيد الذي اعتبره غريب لا يجب أن يتدخل فيما لا يعنيه، وأبو رشيد يبسط نفوذه عبر أحد رجاله "**الشرعيين**" أبي أمين مدير الميناء، ويعرض الرشاوي على أصحاب النفوذ في المدينة وكبار الموظفين ويمول الحملات الانتخابية ويدعم مرشحيه، ولكنه يباشر صراعاً سياسياً مع خصمه الرئيسي نديم مظهر الذي يعد بدوره الرجل الأقوى في حي الشيخ ظاهر بحكم أن العائلة التي ينتسب إليها تهيمن على حركة النقل في المدينة، وقد احتدم الصراع بين الرجلين ذلك أن أبو رشيد الذي يدعم الكتلة الوطنية يسيء إلى مصالح عائلة نديم مظهر التي تدعمها الكتلة الشعبية، وذلك بإثارة البحارة ورجال الأمن ضدها، بيد أن الطروسي الذي يعيش في الميناء يصبح طرفاً في هذا الصراع. فهو في البداية يرفض أن يخضع لسلطة مالك المواعين الذي يسعى إلى إبعاده عن الميناء حتى يحبط أي محاولة لتنظيم حركة نقابية تدافع عن حقوق العمال، فقد حاول في البداية أن يستعمل مدير الميناء بإرساله إلى الطروسي لإقناعه بالابتعاد عن طريق أبو رشيد وعدم التدخل في شؤونه مع التهديد غير المباشر، إلا أن الطروسي لم يستمع له وبقي في تدخله في الشؤون داخل الميناء، فلجأ أبو رشيد إلى أعوان الأمن وتحريضهم عليه، وفي النهاية عمد إلى محاولة قتله بواسطة أحد رجاله.

كان الطروسي يدرك طبيعة الخلاف الذي يفصل بين الرجلين، ولكن طيبته وميوله الاجتماعية ووطنيته تضعه في مواجهة الرجل القوي في الميناء الذي يقاوم أي شكل من أشكال التنظيم النقابي.

لقد أعطى الطروسي لوطنيته الأولوية قبل كل شيء، حيث أنه لما أتيحت له الفرصة بالعودة إلى البحر مرة أخرى قام بتأجيل سفره من أجل المساعدة والكفاح لإخراج القوات الفرنسية من البلاد ونيل الاستقلال التام، حيث كانت المدن السورية في ذلك الوقت تعج بالمظاهرات والاضرابات، فقد قام الشعب السوري بالاتحاد من أجل تخليص البلاد من الاحتلال مهما اختلفت معتقداتهم وآرائهم، وكان من بينهم رجال مدينة اللاذقية الذين وحدوا جهودهم من أجل الكفاح ونيل الاستقلال فكانوا يقومون بالاجتماع في احدى المقاهي البعيدة عن أنظار السلطات الفرنسية أو في بيت واحد منهم من أجل مناقشة ما يحدث، فقرر

الطروسي بالتطوع والقيام بمهمة نقل السلاح من منطقة إلى أخرى، كما أنه قرر الذهاب عن طريق البحر لأنه غير مراقب من قبل الفرنسيين فأخذ الفلوكة واختار بعض البحارة الذين يثق بهم وانطلقوا فقاموا بالمهمة بأكمل وجه وبحذر شديد خاصة في التعامل مع مهربي السلاح الذين تنعدم الثقة بهم وعند عودته إلى اللاذقية قرر بعد استشارة أصحابه أن يسافر ويعود إلى البحر فهذه أمنيته التي انتظرها طوال حياته، إلا أن هذا القرار تسبب له بالحيرة فهو من جهة تعلق بالمقهى والميناء وأصدقائه البحارة وعلاقته مع أم حسن، ومن جهة أخرى حبه للبحر وتعلقه به، إلا أنه قرر السفر ووعد أم حسن عند عودته من السفر الزواج منها وأنه سيقضي الشتاء معها في الميناء وسط أصدقائه وفي الصيف والخريف يسافر في البحر وقام ببيع المقهى الأمر الذي تسبب بمأساة وحزن صديقه أبو محمد الذي قضى معظم حياته في هذه المقهى.

فالطروسي قام ببطولات كثيرة من أجل الوطن أو كإنسانية منه، فقد كان رجل شجاع طيب، حيث أنه كان يقوم بتهريب الزعماء المنفيين من قبل فرنسا عدا حادثة إنقاذه لشختورة الرحموني التي جعلته بطلاً في نظر كل من في المدينة ومنحته فرصة العودة إلى البحر من جديد بمشاركة الرحموني في المركب.

ب- التقطيع الدلالي للرواية:

إن التقطيع الدلالي يحدث التكون القيمي للرواية التي تتناول مجموعة من الأحداث مركزة على شخصية الحكاية وهو البطل **الطروسي** البحار المناضل من أجل الوطن وشجاعته ووفائه للبحر الذي يعتبر البطل الثاني في الرواية، فمن خلال التقطيع الدلالي نستطيع فهم الرواية ومعرفة أحداثها وأهم ما جاء فيها عن طريق مجموعة من أفكار ممثلة لها، وهذا التقطيع جاء في خمسة مقاطع معنونة كالتالي:

. التعلق:

يتحدث المقطع من الصفحة 13 إلى 29 عن وصف شاطئ اللاذقية وجمال البحر ومدى تعلق الناس به، لكن تعلقهم وحبهم هذا للبحر لا يقارن بتعلق الطروسي له، الذي عاش حياته على الشاطئ قريباً من البحر، حيث ماضيه ومستقبله كلاهما وحيث مقهاه التي افتتحها ليكون جاراً للبحر طوال الفصول الأربعة بعد أن كان بحاراً يطوف بين صخور البحر، ولا يفارقه أبداً حتى إذا اشتدت العواصف خاصة في الشتاء فإنه لا يبرح الشاطئ رغم المشاكل التي تعرض لها على الشاطئ من قبل أعداءه الذين يريدون منه الرحيل لأنه كان يدافع عن حقوق البحارة في الميناء، من بينها المعركة والشجار الذي دار بينه وبين صالح برو الذي أرسل للطروسي بتحريض من أبي رشيد صاحب المواعين في الميناء للتخلص منه نهائياً، إلا أنه لم ينجح في ذلك فقد قام الطروسي بتأديب صالح برو بعد شجار عنيف جرى بينهما أدى إلى جرح الطروسي في كتفه وفخذه وسجن صالح برو، إلا أن أبو رشيد لم يستسلم وقام هذه المرة بإرسال رئيس الميناء أبو أمين، الذي قام بزيارته في مقهاه حيث رحب به الطروسي وهو يعرف غايته من هذه الزيارة وسايره فتناقشا معاً حول الشجار الذي دار بينه وبين صالح برو، ثم قام بتحذيره من أبو رشيد وأنه رجل صاحب نفوذ قوي ومن الأفضل له أن يكون إلى جانبه ويربح صداقته، ففهم الطروسي الغاية من هذه الزيارة فهو أتي لمساومته إلا أن الطروسي رفض وفضل أن يبقى بعيداً عنه.

. الصراع:

يتحدث المقطع من الصفحة 30 إلى 80 عن الظلم والقهر والجور والاضطهاد الذي يعانيه البحارة من طرف صاحب المواعين أبو رشيد، الذي رغم مظهره الخارجي المتواضع بسرواله البحري وسترته القصيرة المشقوقة في أسفل الظهر وشحاطته وطربوشه العاديين وتواضعه في سلوكه رغم نفوذه، حيث يشرف ويراقب ويدقق ويسير حركة الشحن والتفريغ في الميناء لكن إذا لاح الخطر من طرف أي موظف أو بحار خلع ثوب البساطة ولبس ثوب القوة بالعنف والصلابة.

فقد كان العمل صعباً ومتعباً للعمال وكان الطروسي إذا ما رأى موظف يتعرض للظلم أمام عينيه يتدخل فهو لا يستطيع السكوت أمام الظلم، ومن هنا نشأ الصراع بينه وبين صاحب المواعين أبو رشيد الذي اعتبره غريب لا يجب أن يتدخل فيما لا يعنيه لكنه لم يستطع منعه رغم محاولته بكل الوسائل للتخلص من الطروسي، وبسبب هذا الصراع الدائم بينهما وصل إلى أحد كبار النفوذ من أعداء أبو رشيد وهو نديم مظهر الذي قام بزيارة الطروسي في مقهاه للتقرب منه وكسب صداقته، كما أنه أراد منه أن يقف معه ضد أبو رشيد وإدخاله في الصراع القائم بينهما، إلا أن الطروسي كان رافضاً على أن يصطنعه الآخرون أو يكون طرفاً في هذا النزاع الذي بينهما. فهو لم يخضع في حياته تحت سيطرة أحد لأنه كان ريساً صاحب مركب ينتقل من مدينة إلى أخرى وكان البحر بالنسبة له مدرسة يتعلم منها محباً لبحارته عادلاً معهم لا يأكل حقوقهم، إلى أن جاء اليوم المشؤوم فقد هبت عاصفة رهيبة على المتوسط فتحطمت المنصورة مركبه وابتلعها البحر ونجا هو وبحارته وهكذا واجه الطروسي أزمة عصيبة، حيث خف النقل ولم يستطع تعويضها ولم يجد عملاً يليق به وأصحاب المراكب لم يرحموه ولم يساعدوه، فقد كانوا بخلاء إلى أن التقى بأحد أصدقائه فساعده في افتتاح مقهى صغير بسيط كان بالنسبة له مصدراً للرزق، وبذلك بقي بجوار البحر ولم يغادره وكان الصيادين والبحارة كلهم يتوجهون إلى مقهاه.

العاصفة كانت مصدر أزماتهم وصراع البحارة وسط البحر في مواجهة مع العاصفة كانت جزء من حياتهم، ففي احدى الليالي هبت عاصفة قوية فلما فتح الطروسي باب المقهى

وجد البحر يهدر والموج يتدحرج والريح تصفر والمطر يهطل فتصور حال البحارة ومراكبهم الذين هم في البحر في صراع مع العاصفة القوية، وفي هذه اللحظة تذكر الطروسي الأسطورة التي حكاها له أحد البحارة، حيث عندما تثور العاصفة يتزوج ملك البحر المتميز بجبروته من ملكة فتقوم بتحريضه على الإنسان، فيقوم بتسليط الموج والريح والرعد الذي يدوي في أذنيه لجعله يضعف أمام جبروته ورغم هذا الصراع يقف الانسان أمامه وهو يقاوم بكل ما أوتي من قوة.

.الفوضى والمشاكل السياسية:

يتحدث المقطع من الصفحة 81 إلى 191 عن الفوضى التي تعم مدينة اللاذقية، حيث كانت أسواقها فوضوية غير منظمة حافلة بكل حاجات الفلاحين والسكان عامة لكن بسبب ضيق مساحتها وكثرة الازدحام لكثرة المتفرجين والمتشردين الذين يفوقون البائعين والشارين وانعدام النظافة وذلك ولوجود دكاكين الحدادين في السوق الذي تباع فيه الخضر والفواكه واللحم مما زاد الأمر سوءاً بانتشار الوباء والدخان والرائحة الكريهة، في هذا السوق كان يعمل أبو حميد حداداً الذي بلغه أبو محمد أن الشرطة تبحث عنه لأنه يستمع إلى إذاعة برلين في مقهى الطروسي ويذهب إلى نشر ما سمعه في الأحياء والمقاهي الأخرى كما أنه كان يتعامل مع السياسيين ويؤيد الألمان ضد فرنسا وبريطانيا ولما كشف أمره قرر نقل الراديو إلى كهف بالقرب من البحر وفي الليل يذهب إلى هذا الكهف هو ومحبين إذاعة برلين، فقد كان يسكن في حي بعيد يتميز بالضيق لذلك كان ملجأ لمهربي التبغ والملاحقين كما أن رجال الشرطة لا يستطيعون دخوله إلا بشق النفس، كانت المشاكل السياسية تزداد كل يوم حيث كثرت التقلبات السياسية سواء في مدينة اللاذقية أو العالم بصفة عامة، ففي روسيا تمزقت فيها الجيوش الألمانية وانحسر ظل الحرب، أما في اللاذقية فقد استلمت الكتلة الحكم وقام في البلاد أول برلمان وأول رئيس للجمهورية أما الفرنسيين والإنجليز لم يخرجوا نهائياً من البلاد، فقد بقيت بعض المؤسسات في أيديهم من بينها الجيش وقد تعرضت هذه الكتلة للمعارضة من قبل الشعب لارتكازها في حكمها على بعض عناصر الإقطاع وتحقيق مصالح طبقتهم ومن بينهم أبو رشيد، الذي قوي نفوذه أكثر بسبب هذه الكتلة مما جعله

يتمادى أكثر في سيطرته على الميناء، وقام هذا الأخير بمحاربة نديم مظهر الذي يعتبره عدوه، بتعطيل حركة النقل في تحميل الشاحنات متعمداً ذلك ليشكوا التجار بطء حركة الشحن وإدخال شاحنات غريبة تضارب شاحنات آل مظهر.

كما أن البحارة وعراكهم اليومي كان يسبب الفوضى خاصة في مقهى الطروسي فعندما كان الطروسي في حي الرمل حيث تقطن أم حسن التي هو على علاقة بها هب عراك بين البحارة في مقهاه حول اقتسام الغلة فلم يتدخل رئيسهم بل كان يتفرج على بحارته وهم يتعاركون دون أن يتدخل، إلا أنه لما تطورت الأحداث وتضارب البحارة وقاموا بتحطيم كل ما يوجد في المقهى وعمت الفوضى فتدخل أبو محمد والريس وكل هذا حدث والطروسي غائب عن المقهى، فلو كان موجوداً لما تجرأوا أن يتعاركوا أمامه.

.المأساة والسعادة:

يتحدث المقطع من الصفحة 192 إلى 293 عن مغامرة شيقة ومأساوية مليئة بالمخاطر في وسط البحر، بعد أن هبت عاصفة هوجاء بتهاطل الأمطار وقوة الريح وهيجان أمواج البحر والظلام الحالك، ففي هذا الوقت بالذات كانت شختورة (مركب) الرحموني في وسط البحر فالعاصفة عندما تثور لا ترسل إنذاراً إلى الناس ولا ترحم وأخذت المدينة تعيش العاصفة وهي تزداد ثورة، فبدأت نساء البحارة تضطرب وهن في انتظار عودة أزواجهن من الصيد ثم ذهبن إلى الميناء ليسألن عن أزواجهن وأخبروا الطروسي أن الرحموني وبحارته لم يعودوا، فعمت الفوضى في الميناء وقرر الطروسي أن يخرج بزورق مع بعض البحارة للبحث عنهم فخرجوا وكان الموج يدفعهم وهم يدفعون في هذا الوقت كانت شختورة الرحموني تعلوا وتهوي والظلمة دامسة لا يمكن رؤية شيء والموج والريح يحطم أخشابها، ولما ازداد الأمر سوءاً اقترح البحارة على الرحموني أن ينزلوا في الفلوكة الصغيرة للنجاة بأنفسهم وترك الشختورة تغرق فأمرهم الرحموني أن يذهبوا ويتركوه في الشختورة وعندما يصلون إلى الشاطئ يرسلوا إليه زورق لإنقاذه هو والشختورة، وفي هذا الوقت كان الطروسي والبحارة في الزورق في صراع مع الريح والموج يضربهم ويبللهم ثم بدأت جثث وأثار رفاقهم البحارة بالظهور على سطح البحر فشعروا باليأس والحزن، لكن الطروسي كان مصراً على أن يصل إلى الشختورة

وينقذها من الغرق، فلما بدأ الصباح بالشروق والعاصفة مازالت قوية وبعد عناء وتعب شديد قرر الطروسي أن ينزل إلى الماء وأمر بقية البحارة أن يعودوا بالزورق إلى الشاطئ لأن أولادهم وزوجاتهم بانتظارهم وقرر التضحية بنفسه من أجل إنقاذ الشختورة وبقية البحارة فقد أصبحوا قريبين منها، وبعد جدال عصيب قرروا العودة وتركه يسبح في الماء للوصول إلى الشختورة، إلا أنه عندما نزل إلى الماء لحق به أحد البحارة وهو صديقه أحمد لم يستطع تركه وحده، عندما وصل الطروسي وصعد على الشختورة وجد الرحموني وهو في حالة لا يرثى لها فأخذه إلى القمرة حيث لا يصلها الماء وحاول تدفئته وعندما وصل أحمد ساعد الطروسي على إدارة الدفة، فتحركت الشختورة ببطء، وفي هذا الوقت كان كل من على الشاطئ ينتظرون حتى أبو رشيد، وعند رؤيتهم الشختورة متوجهة إلى الميناء قاموا باستقبالها واستقبال الطروسي وأخذ هو والرحموني إلى المستشفى وتهنئته على هذا العمل البطولي الشجاع.

هذه المغامرة المأساوية كان لها دور كبير في تحقيق أمنية الطروسي بعد طول صبر وآلام وتضحيات كثيرة، فبعد حادث إنقاذ شختورة الرحموني نال الطروسي التقدير من كل سكان المدينة وقاموا بمكافأته وقدمت له عروض على أن يكون ريساً في أحد المراكب سواء داخل مدينة اللاذقية أو خارجها، كما أن انتهاء الحرب العالمية الثانية كان من أسعد الأحداث خاصة بالنسبة للبحارة فقد نشطت الحركة في الميناء وكذا حركة النقل، كما أنه قرر الرحموني بيع الشختورة وشراء مركب جديد وعرض على الطروسي مشاركته فهو يعرف أن عودته إلى البحر هي أمنيته الوحيدة، رفض الطروسي في البداية إلا أنه تم إقناعه بعد ذلك من طرف الرحموني فكان الطروسي في غاية السعادة لأنه سوف يعود إلى البحر، لما بلغ الخبر نديم مظهر على موافقة الطروسي شراكة الرحموني لم يحبذ الأمر وعرض عليه هو الآخر مشاركته في أن يصبح صاحب مواعين ويبقى في الميناء منافساً بذلك أبو رشيد وقع الطروسي في حيرة بين العروض التي قدمت له، وبعد تفكير طويل حدد موقفه بأن لا يرفض عرض نديم فوراً ولا يقبله فوراً بل يمهله بعض الوقت ومن جهة أخرى قرر أن يشارك الرحموني في مركبه الجديد والعودة إلى البحر لكن بعد أن يرتب أموره في الميناء.

. الكفاح:

يتحدث المقطع من الصفحة 294 إلى نهاية الرواية عن كفاح المدن السورية من أجل جلاء القوات الفرنسية ونيل الاستقلال بمعنى الكلمة، فكانت المدن السورية تعج بالمظاهرات والاضرابات شبه عامة بين طلاب الثانويات فقد اتحد الشعب السوري من أجل إخراج فرنسا من البلاد مهما اختلفت معتقداتهم وآرائهم، فكانت مقهى أبي زكور مكان تجمع الناس من أجل المناقشة في الأحوال السائدة فهي تقع في حي شعبي غير مكشوف على عكس مقاهي حي الشيخ ظاهر فهي مكشوفة للسلطات والمخبرين الذين مازالت فرنسا تحتفظ بجهاز خاص منهم، حيث تعد مقهى أبو زكور ملتقى الشباب والطلاب ورجال الأحياء فيتبادلون المعلومات والتعليقات ويعملون وتتبلور إرادتهم وتنعكس على حياة المدينة وكفاحها، قرر رجال المدينة توحيد جهودهم الوطنية من أجل إخراج الفرنسيين والتخلص من المرشد الذي ظهر لهم في تلك الأيام، كان من بينهم الطروسي الذي قرر تأجيل سفره في البحر وأن يساعد في الكفاح فكلف بمهمة نقل السلاح وهي مهمة صعبة، قرر الذهاب في الفلوكة مع البحارة الذين يثق بهم، فالبحر غير مراقب من قبل الفرنسيين كما هو الحال في البر، قام الطروسي بمهمة نقل السلاح من البسيط إلى الطابيات بأكمل وجه وبحذر شديد خاصة في تعامله مع مهربي السلاح الذين تنعدم الثقة فيهم فقد يسلموهم السلاح ويقبضوا الثمن ثم يسلبونه منهم، لذلك أخذ الطروسي احتياطاته حتى ينجح في مهمته.

بعد أن نجح الطروسي في مهمته قرر السفر والعودة إلى البحر، حيث نصحه الأستاذ كامل بأن يسافر ويتخلى عن المقهى فهو خلق بحار وليس قهوجي ففرح الطروسي وفرحة السفر جعلته يتذكر ماضيه فتذكر ماريا التي كانت حبيبته في رومانيا، وما إذا سافر إلى هناك هل سيجدها في نفس المكان أم أنه سيكون الآن الفراق الأبدي، ثم قرر بيع المقهى لكي يساهم في المركب الجديد ويستطيع السفر بعد ذلك إلا أن فكرة بيع المقهى أزعجت صديقه أبو محمد الذي عاش معظم حياته في هذه المقهى وتعلق بها كثيراً وهي باب رزقه فقرر الذهاب إلى أم حسن وتحريضها على إقناع الطروسي بعدم بيع المقهى فظنت هي الأخرى أنه عندما يبيع المقهى سوف يقوم بهجرها، إلا أنها لم تستطع إقناعه رغم محاولتها

ووعدها بالزواج بعد عودته من السفر كما أنه وعدها بأن يبقى معها في الشتاء ويسافر في الصيف والخريف، وقام ببيع المقهى ولما حان وقت السفر قام الطروسي بتوديع كل من على الشاطئ فقد جاؤوا لتوديعه حتى أبو رشيد الذي كان يعاديه، فأقلع المركب وتولى الطروسي الرياسة كما كان يحلم دائماً وما إن بدأ المركب في التحرك والإقلاع حتى سرح الطروسي في ذكرياته على الميناء وكيف ستكون الأحوال هناك من بعده، وبدأت الأماكن تختفي الواحدة تلو الأخرى إلى أن اختفت المدينة بأكملها.

جـ- الأمكنة في كل مقطع:

1- أمكنة مقطع التعلق"

- الشاطئ:

يعتبر الشاطئ المكان الذي يلجأ إليه الناس خاصة في الصيف للسياحة والترويح عن أنفسهم، وفي الرواية نجد شاطئ اللاذقية من أجمل الشواطئ وأكثرها اكتظاظاً بالناس خاصة في الصيف، فهو شاطئ نصف هالة قمر على منبسط في سفح جبل وفي وسع المرء وهو عليه أن يمضي مع منحنياته الممتدة من الطابيات إلى المنارة، ويسيروا على صخوره رويداً أو القفز فوقها أو الجلوس والاستراحة على طرف الشاطئ وكتابة أسمائهم وترك آثارهم على رمله.

- البحر:

البحر مكان واسع ورومانسي، تلجأ إليه الناس للتطهر بمائه ومصاحبته ورمي همومهم عليه مهما كانت كبيرة أو صغيرة، فهو كالمعبد مشاع يستوي فيه الناس، ويمكنك أن تأوي إليه متى شئت، وهو مثل الأماكن المقدسة تتخفف عنده من أوحال الواقع وتنفض اليد من سفاسف يومك، وتكثف حضور ذاتك فيك لأنه يدعوك إلى التأمل والانكفاء على النفس.[1]

[1]- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2003، ص363.

البحر فضاء مقدس يشبه الصحراء لكن صحراء زرقاء ممتدة إلى ما لا نهاية، ويحمل ماهيتين الماهية الأولى الهدوء والصفاء، والماهية الثانية الثورة والهيجان.[1] فهو رغم سكينته وهدوءه في الصيف يتقلب في الشتاء إلى ثورة وهيجان، حيث يقول الراوي: "**لكن البحر الوادع، المتموج في هدوء المبتسم على استحياء لا يظل هادئاً مبتسماً دائماً، إن للصبر نهاية، وحين يفرغ صبر البحر فاحذره ...**"[2].

فهو في الرواية المكان الذي جاوره البطل طوال حياته، ولم يستطع الابتعاد عنه يوماً لشدة تعلقه به، حيث ماضيه ومستقبله.

- **المقهى:**

المقهى مكان عام لجميع الناس لشرب القهوة والشاي وكذلك اللعب واللهو، لكن "**مقهى الطروسي**" هنا كان معظم زبائنه بحارة وصيادين، فهو بجوار البحر حيث يعملون ويصطادون، ويلجؤون إليه لتعودهم عليه.

- **المدينة:**

المدينة مكان واسع يتألف من شوارع وأحياء وطرقات ومساكن مختلفة كما أنها المكان الذي يعيش فيه الناس، وهنا نجد مدينة اللاذقية الواقعة في الشمال الغربي من سوريا قديمة في بنيانها وعاداتها وتقاليديها، إلا أنها تخضع لسيطرة الإقطاعيين الذين يقومون باقتسام الأحياء وممارسة الزعامة فيها، ومن جهة أخرى فهي خاضعة أيضاً للاحتلال الفرنسي.

- **حي الشيخ ظاهر:**

إن الحي خاصة الشعبي ما هو سوى حيز من المدينة، يتميز بالحركة، وحي الشيخ ظاهر من أحياء مدينة اللاذقية التي سيطر عليها الإقطاعيون بنفوذهم، وفي هذا الحي تسيطر عائلة **آل مظهر**، حيث مرائب السيارات وبالتالي حركة النقل خاصة على الشاحنات التي تنقل من المرفأ وإليه.

[1]- بوخالفة فتحي: لغة النقد الأدبي الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص339.
[2]- حنامينة: الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط8، 1999، ص14.

- **السجن:**

السجن من الأمكنة الإجبارية، حيث يكون السجين الذي قام بجرم مجبراً على البقاء فيه وقتاً من الزمن لتأديبه، وقد جعله الراوي هنا المكان الذي أرسل إليه صالح برو الذي قام بالاعتداء على الطروسي في مقهاه بغية قتله والتخلص منه بتحريض من صاحب المواعين الذي يعمل لديه.

2- أمكنة مقطع الصراع:

- **الميناء:**

يعتبر الميناء المكان الأقرب إلى البحر، حيث البواخر والمواعين والشاحنات والعمال الحمالين ينقلون البضائع إليها طوال النهار دون توقف إلى أن يجف عرقهم بقول الراوي: "**وكان العمل قاسياً: تقف الشاحنة على الرصيف، وينقل الحمالين الأكياس والصناديق إلى الماعون، أو ينقلونها منها إلى الشاحنة ... لا يبرحون صاعدين هابطين، ورائحين غادين لا يستطيعون التوقف ولا الراحة ولا المطالبة بحق من الحقوق** ..."[1]، فهو المكان الذي يمارس فيه صاحب المواعين سلطته وظلمه على العمال.

- **المخفر:**

إن مخفر الشرطة يعتبر المكان الذي يلجأ إليه المظلوم لمساعدته على الظالم أو التبليغ عن مجرم، لكن المخفر في الرواية كان المكان الذي يستقبل أصحاب النفوذ ويرحب بهم ويقوم بخدمتهم حتى وإن كان هو الظالم.

- **المدرسة:**

المدرسة مكان لطلب العلم ونشر العلوم والمعارف بين التلاميذ والطلبة، بالإضافة إلى تربيتهم ليصبحوا مؤهلين وقادرين على مواجهة دروب الحياة المختلفة. المدرسة في الرواية هي المكان الذي يعمل فيه كمدرس للأجيال الأستاذ كامل، وهو صديق الطروسي إلا أن اهتمامه بالتدريس لا يقارن باهتمامه بالدفاع عن حقوق العمال ومواضيع السياسة الشاغرة

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص35.

مما جعل البطل الطروسي يتساءل: "**لماذا لا يتحمس الأستاذ كامل، معلم المدرسة، لمدرسته كما يتحمس لآرائه ...؟**"[1].

3- أمكنة مقطع الفوضى والمشاكل السياسية:

- السوق:

يعتبر السوق من الأماكن العامة، ولعل أبرز خاصية يتميز بها السوق تهافت الناس إليه وازدحامهم على ما يعرض من سلع غذائية وغيرها، فالاكتظاظ والازدحام يعطي دلالة البيع والشراء بالإضافة إلى الفوضى واختلاط الروائح بالأسواق الشعبية خاصة، وهذا يميز **سوق البازار** برواية الشراع والعاصفة والذي يتميز بضيق الساحة بقول الراوي: "**وبسبب من ضيق الساحة ووفرة الخضر، وكون دواب وعربات النقل كثيرة، والمتفرجين والمتشردين والحمالين يفوقون البائعين والشارين ...**"[2].

- الكهف:

الكهف عبارة عن مكان بين الصخور مليء بالحجارة، وهو المكان القريب من البحر الذي قام الطروسي وأبو حميد بتنظيفه ووضع الراديو فيه لسماع إذاعة برلين.

- مقهى ابن آمنة:

هو كذلك مكان عام ومن أشهر المقاهي بحي الشيخ ظاهر، زبائنه من كل الأنحاء كما أنه المقهى الذي يتجه إليه أبو حميد يومياً لينقل لزبائنه الأخبار التي يسمعها من إذاعة برلين.

- الحي:

الأحياء التي نجدها في هذا المقطع هي **حي الشحادين**، من الأحياء الشعبية الموجودة بمدينة اللاذقية، الذي يتميز بالضيق والاكتظاظ بسبب اتصال بيوته وتداخلها مما جعله ملجأ لمهربي التبغ والملاحقين، وكذلك هو الحي الذي يسكن فيه أبو حميد، كما أننا نجد **حي الرمل** الذي يقع في الجهة الشمالية الشرقية من مدينة اللاذقية، وهو الحي الذي تسكن فيه أم

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص38.
[2]- المصدر نفسه، ص90.

حسن التي هي على علاقة بالطروسي، فقد أسكنها الطروسي في بيت من بيوت هذا الحي كما أنه يوجد في هذا الحي مبنيان أحدهما السجن والآخر المبغى العام الذي تعمل فيه البنات.

4- أمكنة مقطع المأساة والسعادة:

- المركب (الشختورة):

يعتبر المركب وسيلة من وسائل النقل بالنسبة إلى بحارة مدينة اللاذقية، وهنا نقصد شختورة الرحموني التي تعرضت للغرق أثناء الصيد بسبب هبوب عاصفة عنيفة أدت إلى موت الكثير من البحارة وهم على متن هذه الشختورة، وبالتالي كانت المكان الذي تصارع فيه الرحموني وبحارته مع الموت.

- الفندق:

الفندق مكان عام يلجأ إليه المسافرين للاستراحة فيه، إلا أن فندق الكازينو في اللاذقية هو مكان التقاء السراة والملاكون وتقام فيه الحفلات الراقصة ويدور لعب البوكر والبريدج ويكون عامراً خاصة في الليالي القاسية حيث العواصف، وهو مبنى "**يمتد بناؤه المربع فوق اليابسة والماء، وقد تكاثف العشب البحري الأخضر على جذور جدرانه**"[1].

- المنارة:

تعتبر المنارة المكان الذي يتواجد عند رأس الميناء في الأعلى لمراقبة كل ما يجري سواء في البحر أو الشاطئ.

- الأفران ومراكز توزيع الحبوب والوقود:

من الأماكن العامة، لتوفير الغذاء ومختلف الحاجيات للسكان، والتي عانت من الازدحام الشديد قبل الحرب العالمية الثانية في مدينة اللاذقية بسبب عدم توفر الحاجيات.

- المستشفى:

تعتبر المستشفى المكان الذي يلجأ إليه المرضى للعلاج ومداواة أمراضهم أو جروحهم وهو المكان الذي نقل إليه الطروسي والرحموني بعد تعرضهما للغرق.

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص212.

5- أمكنة مقطع الكفاح:

- مقهى أبي زكور:

هي مقهى من المقاهي المشهورة في مدينة اللاذقية، فهو يعج بالزبائن من شاربي النراكيل ولاعبي النرد خاصة في أيام الفوضى السياسية يكثر فيها الازدحام والتجمعات.

- بيت زكي قعبور:

إن البيت مكان للاستقرار والراحة والهدوء، إلا أن بيت زكي قعبور كان المكان المخصص للاجتماع فيه من أجل مناقشة الأحوال، حيث الفوضى والازدحام.

- قرية جوبة برغال:

عبارة عن قرية من احدى قرى اللاذقية، كما أنها كانت المكان المركز الذي يختبئ فيه المرشد.

- البسيط:

مكان يقع في احدى نواحي اللاذقية، سكانها من الأتراك السوريين تقع على الساحل إلى الشمال.

- مدن دمشق وحلب وحماة والسويداء:

عبارة عن مدن سورية مجاورة لمدينة اللاذقية، والمدن التي اتحدت لإخراج والتخلص من الاحتلال الفرنسي ونيل الاستقلال التام.

- القارب:

كذلك يعتبر وسيلة للتنقل في البحر، مصنوع من الأخشاب وهو أصغر من المركب بأربعة مجاذيف للاستعانة به في حال وجود خطر في المركب أو عندما تكون المسافة قريبة في البحر.

- جزيرة أرواد:

هي جزيرة صغيرة، تردد اسمها كثيراً في سياق الرواية، كما أنها كانت مكان منفى الزعماء الوطنيين.

المبحث الثاني: فاعلية المكان في الرواية:

يمكن اعتبار المكان الروائي وعاء يحتوي الأحداث الروائية، ولا عبرة له إلا بكونه حاملاً لتلك الاحداث، ولا أهمية له على صعيد الكتابة الروائية خارج الرموز التي يوصف بها أو يدل عليها غير أن سيسيولوجية الثقافة التي تهتم بالرواية ينبغي أن ترى المكان الروائي حتى ولو كان من صنع الخيال مكان اجتماعي بمعنى أنه دال على الإنسان قبل أن يكون دال على جغرافية محددة أو دالاً على تقنية تبرز حدوث الوقائع والأحداث، كما أنه يمكن أن يكون المكان الأكثر فاعلية في النص الروائي وليس الشخصية فقط من تستطيع أن تساعد أو تعارض بل نجد كذلك المكان حيث يكون معارضاً أو مساعداً في سير قصة الرواية، كما سنجد في رواية الشراع والعاصفة لحنامينة المليئة بالأمكنة الفاعلة.

أ- النموذج العاملي في الرواية:

النموذج العاملي عبارة عن بنية العلاقات القائمة بين العوامل، ووفقاً لـ**غريماس** فإن دلالة السرد تدرك ككل من خلال هذه البنية، وهو نموذج يتكون من ستة عوامل رئيسية هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل حكي بل في كل خطاب على الإطلاق، حيث نجد هذا النموذج في الرواية كالتالي:

- **الذات:** هي البطل **الطروسي** الذي تعلق كثيراً بالبحر وبقي وفياً له طوال حياته، فقد أحبه إلى درجة أنه أصبح جاره الوفي طوال الفصول الأربعة، حيث يقول الراوي: "**ولقد اعتاد الناس أن يهربوا حين يرشقهم البحر، أن يتراجعوا، أن يغادروا الشاطئ متفادين البلل ... أما محمد بن زهدي الطروسي فلم يكن يفعل ذلك قط**"[1]. مهما كانت مصاعبه "**وحتى إذا اشتدت الأنواء فإنه لا يبرح الشاطئ، هنا مقره هنا بيته، هنا ماضيه ومستقبله كلاهما**"[2].

- **الموضوع:** هو السفر في البحر، حيث أنه كان رجاء البطل الوحيد في حياته أن يستطيع العودة للسفر في البحر بعد تحطم مركبه، منتظراً تحقيق أمنيته هذه في يوم من

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص15.
[2]- المصدر نفسه، ص15.

الأيام فقد "**كان الطروسي يؤمن بمجيء ساعته، ويعمل لها، ويخلص في إيمانه وعمله إخلاصاً عجيباً**"[1].

بحيث كانت أمنيته الوحيدة أن يعود إلى البحر، لكن بعد أن يصبح صاحب مركب أي يكون ريساً عليه، فهو لا يريد الخضوع لسيطرة أحد لأنه لا يطيق ذلك، بل يدير دفته بنفسه كما كان من قبل فبقي منتظراً متى "**سيقف على المقدمة كما كان يفعل من زمان، وسيحظى مرة أخرى بفرصة نزول البحر على مركب جديد، ويستطيع أن يحكم عليه لمجرد أنه على ظهره وهو يلامس الماء يتهادى عليه**"[2]، فبعد طول صبر وآلام وتضحيات كثيرة وربما شاءت الأماني أن تتحقق لتصنع بهجة لنفس تألمت كثيراً مضحية بكل شيء من أجل تحقيق أمنيتها للرجوع إلى البحر وعدم مفارقته.

– **المرسل:** كذلك هو **الطروسي** الذي قرر السفر وإبلاغ كل من يعرفهم عن قراره هذا، فبعد طول صبر وانتظار أتيحت له الفرصة للعودة إلى البحر وبعد أن كان يؤجل سفره لأسباب لن تنتهي كواجبه اتجاه الوطن والبقاء للمساعدة بحيث كان يقول: "**لن أسافر الآن سأتريث حتى ينجلي الموقف، ثم أبدأ بتصفية أعمالي، فالمعركة لن تطول، وسأسافر بعد أداء واجبي ولو طالت**"[3]، وبعد أن أدى واجبه وقدم كل ما باستطاعته اتجاه وطنه قرر أن يسافر لكنه "**أطرق الطروسي مفكراً، كان واضحاً أنه يحتاج إلى دعم معنوي وأنه أزمع السفر ولن يتأخر أكثر مما فعل، ولكنه يريد أن يعرف رأي الآخرين...**"[4].

– **المرسل إليه:** نجد **أبو رشيد** صاحب المواعين في الميناء الذي بقي ينتظر قرار الطروسي حول السفر دون أن يتدخل فهو "**قرر أن يتريث وأن يراقب خطوة الطروسي القادمة: أيسافر أم يبقى في الميناء؟**"[5]، فلما عرض الرحموني شراكته على الطروسي والسفر معه، فضل أبو رشيد أن يسافر ويترك الميناء ليتخلص من تدخله في شؤون الميناء والمشاكل التي يحدثها له، لكن دون أن يبوح بذلك وتلقى قرار الطروسي بالسفر وفضل أن

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص16.
[2]- المصدر نفسه، ص178-178.
[3]- المصدر نفسه، ص306.
[4]- المصدر نفسه، ص327.
[5]- المصدر نفسه، ص280.

لا يتدخل في الأمر، لكن في نفس الوقت فرح بقرار الطروسي هذا، كذلك نجد **أم حسن** التي تلقت قرار سفر الطروسي في البداية دون أن تبدي أية ردة فعل، فلما "**سار فرحاً مستثاراً إلى أم حسن: انتهى كل شيء سأسافر، وتصورها وهو يلقي إليها بهذا النبأ تغتبط لغبطته وتنضح جوارحها استجابة لجوارحه...**"[1]. فهي لم تفعل شيء عندما سمعت الخبر، فهل تفرح لفرحته أم تحزن لأنه سوف يسافر ويتركها وحيدة.

– **المساعدون:** كان من بينهم **الرحموني** الذي قرر شراء مركب جديد وعرض على الطروسي شراكته بعد حادث غرق الشختورة وإنقاذ الطروسي له، حيث قال الراوي: "**وأعد الرحموني في عدته، فباع الشختورة واشترى مركباً، وأعلن في الميناء أن الطروسي ريس المركب، وأنهما سيتشاركان...**"[2].

فقد كان الرحموني مخلصاً في عرضه للطروسي لأنه أراد مساعدته في تحقيق أمنيته وعمل جاهداً على اقناعه لأنه يعرف أنه سوف يقبل ولن يرفض تحقيق حلمه، كذلك نجد من بين الذين ساعدوا الطروسي **الأستاذ كامل** الذي أراد الطروسي استشارته وأخذ دعمه المعنوي الذي يحتاجه، حيث قال له الأستاذ كامل: "**سافر، سافر، أنت لم تخلق للمقهى كما قلت، ولابد أن تعود إلى البحر، فعد بسرعة إذن، عد منذ الغد ولا تقلق على شيء، ولكن لا تنسى شيئاً، وفي وسعك أن تكون معنا وإن كنت بعيداً عنا...**"[3]. هذا التأييد الذي قدمه الأستاذ كامل للطروسي جعله يفرح وحسم أمر سفره كما أنه ساعده معنوياً.

– **المعارضون:** من بينهم **العاصفة** التي قامت بتحطيم مركب الطروسي وهو في البحر بحيث هبت عاصفة رهيبة على المتوسط، حيث كان الطروسي وبحارته بين اللاذقية ومرسين فنجا مع بحارته في قارب صغير وتحطم مركبه **المنصورة** حيث ابتلعها البحر، فقد "**كانت العاصفة أقوى فانتصرت عليه وانتقمت وهوت منصورته إلى القاع**"[4]. فلم يستطع

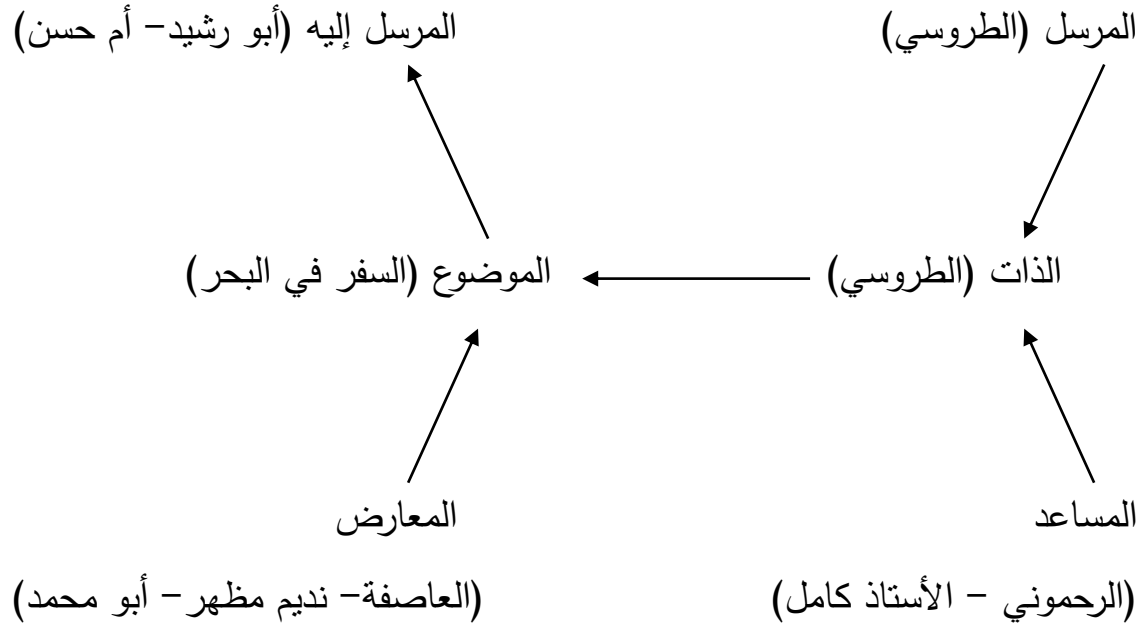
[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص329.
[2]- المصدر نفسه، ص281.
[3]- المصدر نفسه، ص329.
[4]- المصدر نفسه، ص53.

تعويضها ولم يستطع كذلك السفر مرة أخرى، وبالتالي عارضت العاصفة الطروسي وحرمته متعة السفر في البحر.

كذلك نجد من الذين عارضوا الطروسي **نديم مظهر** الذي أراد منه البقاء في الميناء لمنافسة أبو رشيد وترك فكرة السفر في البحر، إلا أنه "**ومع رغبة نديم ألا يسافر الطروسي، وحرصه على أن يبقى في الميناء لمنافسة أبي رشيد، لم يصدر حكما سريعاً مكشوفاً يصدم صديقه ويؤذي مشاعره**"[1]، كما أنه عرض عليه شراكته في الميناء وعدم السفر وأن يصبح صاحب المواعين منافس لأبو رشيد.

أبو محمد كذلك كان من المعارضين الذي يعمل معه في المقهى، فعارضه في بيع المقهى وقام بتحريض أم حسن لتقنعه بعدم بيع المقهى والاستغناء عن السفر، حيث قال لها: "**كلميه أنت، قولي له أن صحته لا يوافقها التعب والسفر، وأقنعيه بأن يسافر مرة أو مرتين ثم يعود إلى المقهى، وسامح الله الرحموني بما دفع له نحن يا ابنتي لا نريد أي شيء شغل المقهى يكفي والرزق على الله**"[2].

يمكن تمثيل النموذج العاملي للرواية كالتالي:



[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص283.
[2]- المصدر نفسه، ص347.

ب- الأمكنة باعتبارها فواعل:

إن رواية الشراع والعاصفة مليئة بالأمكنة الفاعلة التي كان لها أثر كبير في سير وتغيير مجرى الأحداث، ومن هذه الأمكنة نجد المساعدة سواء التي ساعدت الشخصيات خاصة البطل أو التي ساعدت في سير الأحداث نحو الأفضل ومساندة الخير، نذكر من بين الأمكنة ما يلي:

. الأمكنة المساعدة:

- البحر:

لقد كان البحر من الأمكنة المساعدة والبارزة في الرواية، لعلاقته القوية بالبطل فأصبح الأكثر ظهوراً ووجوداً في كل أجزاء الرواية، فقد كان المكان الذي تعلق به البطل كثيراً ولم يستطع الابتعاد عنه فجاوره طوال حياته.

كما أننا نجد البحر في الرواية مساعد وكانت معظم مساعداته للبطل، حيث نجد من بين هذه المساعدات التي قدمها:

عندما تعارك الطروسي مع صالح برو خارج المقهى، كاد العراك يؤدي بحياة الطروسي لولا سقوط سكين صالح في البحر بقول الراوي: "**إلا أن صالح هوى بالسكين ثانية باتجاه الصدر فما بلغت حيث أرسلها، بل سقطت على طرف الصخر وتدحرجت إلى البحر...**"[1]. وهكذا أنقذ البحر حياة الطروسي لأن صالح فقد سلاحه في البحر الذي كان سيقتل به الطروسي فلم يستطع قتله بدون سلاحه فنجا الطروسي من الموت بفضل البحر.

كما أنه المكان الذي يساعد على الحرية على عكس البر الخاضع للسيطرة خاصة من قبل الإقطاعيين أصحاب النفوذ، فلما اضطر الطروسي ترك البحر والرجوع إلى البر "**بدأ يستشعر الفرق ما بين البحر والبر، ويلاحظ الاختلاف بين المحيطين...**"[2].

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص19.
[2]- المصدر نفسه، ص37.

ساهم البحر كذلك على مساعدة الطروسي وبعض البحارة بنقل السلاح للمجاهدين بأمان، لأنه غير مراقب من قبل الفرنسيين فكان ملجأهم الوحيد على عكس البر الذي كان مراقب من قبل السلطات الفرنسية تصعب الحركة فيه بأمان.

- **الشاطئ:**

الشاطئ كذلك من الأمكنة المساعدة في الرواية، فقد كان المكان الذي جعل البطل قريب من البحر والبقاء بجواره، لافتتاحه مقهى على الشاطئ حيث يقول الراوي: "**ثم هنا مقهاه، فبين هذه الصخور التي طوف فيها كثيراً وسار عليها طويلاً افتتح مقهاه ليبقى على صلة دائمة بالبحر...**"[1]، كما أنه كان المكان الذي ساعد البحارة والطروسي بالاختباء من هيجان البحر عند هبوب العواصف.

- **المدينة:**

نقصد هنا مدينة اللاذقية، فهي المدينة التي وقعت فيها معظم أحداث الرواية وهي من الأمكنة المساعدة حيث أنها تميزت بإطلالها على البحر فهي "**مدينة صغيرة على المتوسط نافذة تتنفس منها سورية وتطل على العالم، فتأخذ وتعطي، وتصدر وتستورد، جاعلة من مرفئها هذا بوابة لها ولجيرانها الذين يلونها في أبعاد اليابسة**"[2] بالتالي لما كانت تطل على البحر ساعدت في تنشيط حركة التجارة والنقل في البلاد وحتى خارج البلاد.

كما أننا نجد أنها كانت مساعدة في انتشار الأخبار بسرعة، لأنها مدينة صغيرة تنتشر فيها الأخبار بسرعة ويهتم الناس بها، مثل حادثة العراك الذي حدث بين الطروسي وصالح برو انتشر في كل أرجاء المدينة فجاء رجال من كل أطراف المدينة للتعرف على الطروسي واكتساب مودته وصداقته، وهكذا ساعدت هنا المدينة على شهرة الطروسي ومعرفة الناس مدى الشجاعة التي يتمتع بها والظلم الذي تعرض له من قبل صاحب المواعين الذي قام بتحريض صالح لقتله والتخلص منه.

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص15.
[2]- المصدر نفسه، ص 22.

كذلك نجد مدن أخرى منها: **دمشق وحلب وحمص وحماة والسويداء،** تعتبر من الأمكنة المساعدة، حيث ساعدت في الكفاح ومواجهة الاستعمار الفرنسي وتوحيد الجهود للتخلص منه ونيل الاستقلال بانتشار المظاهرات والاضرابات في كل أرجاء هذه المدن بقول الراوي: "**نادت دمشق فلبت حلب وحمص واللاذقية وحماة والسويداء، أن الصيحة هاهنا لا تضيع...**"[1]، مما ساعد على زيادة حماس الكفاح وتوحيد الجهود مهما اختلفت هذه المدن في معتقداتها وآرائها فهدفها واحد هو إخراج الاستعمار ونيل الاستقلال التام.

- **المقهى:**

نجد **مقهى الطروسي** في الرواية مكان مساعد، فقد ساعد الطروسي من التخلص من سيطرة أصحاب النفوذ الإقطاعيين الذين شملت سيطرتهم وتحكمهم كل القطاعات "**ولقد كان محتملاً أن يأتي الطروسي ويفتتح مقهى في هذه البقعة الصخرية، ذلك أن أصحاب النفوذ لا يديرون المقاهي...**"[2]، فساعد المقهى الطروسي من أن يفرض نفوذه الشخصي في المقهى وعدم الخضوع لأي أحد مهما كان نفوذه وقوته وكذلك ساعده على الدفاع عن حقوق البحارة في الميناء المنتهكة والوقوف في وجه الإقطاعيين من أمثال أبو رشيد صاحب المواعين في الميناء.

كذلك تعتبر **مقهى أبي زكور** مكان مساعد ومهم في الرواية، خاصة بالنسبة للمجاهدين والرجال الذين يهمهم الوطن ويعملون من أجل الدفاع عن وطنهم.

حيث أصبح مقهى أبي زكور مكتظاً بالزبائن خاصة في الأيام التي تكثر فيها الاجتماعات، فهو موجود في حي شعبي غير مكشوف على عكس مقاهي حي الشيخ ظاهر التي كانت مكشوفة للسلطات والمخبرين، مما ساعد مقهى أبي زكور على اجتماع الناس ومناقشة الأمور السياسية بكل حرية دون خوف من السلطات، وبالتالي كان من الأمكنة التي ساعدت في الكفاح ومواجهة الظلم الاستعماري، فهو مكان "**ملتقى الشباب والطلاب ورجال**

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص295.
[2]- المصدر نفسه، ص23.

الأحياء، يحتشدون فيه فيتبادلون المعلومات والتعليقات وينفعلون ويتحمسون ويشتمون ويعملون وتتبلور إرادتهم وتنعكس على حياة المدينة وكفاحها."[1].

- البيت:

كان البيت في الرواية كذلك مكان مساعد، فقد ساعد البطل من معرفة مشاعر الأطفال خاصة في الأعياد من خلال تجربة الطفولة في بيته، فقد كان يخبر بحارته عندما كان ريساً لمركب أنه يعرف من بيت أهله مشاعر الأطفال في العيد، فساعده البيت من معرفة هذه المشاعر والتعاطف مع البحارة بإعطائهم حقوقهم كاملة من ناحية الأجر حتى ولو استدان في حالة العسر، ولم يكن يقبل أي عيد والبحارة بعيدون عن بيوتهم بل يتركهم يحتفلون بالعيد مع أولادهم مهما صعبت الأمور.

كذلك نجد **بيت زكي قعبور** الذي ساعد على اجتماع رجال أحياء مدينة اللاذقية من أمثال الطروسي وغيره لمناقشة أمور السياسة والعمل على إيجاد الحلول، فكان بيت زكي قعبور واسعاً لاستقبالهم رغم الازدحام الذي يحدثونه عند اجتماعهم، حيث يقول الراوي: "**وحين وصلوا إلى بيت زكي قعبور كانت الغرفة الكبيرة لا تكاد تسع، ودخان كثيف ينعقد في الجو ولفظ وجدال ورجال من الأحياء والأحزاب والهيئات يجلسون في كل أطرافه**"[2] وبالتالي كان المكان الأمن الذي يساعدهم كثيراً في توصيل أفكارهم ووضع حد لمشكل الاستعمار.

- حي الشحادين:

يعتبر حي الشحادين من الأحياء الشعبية بمدينة اللاذقية، التي كانت مساعدة، فقد ساعد هذا الحي على اختباء أبو حميد الملاحق من قبل الشرطة لأن "**ميزة واحدة كانت له على الاحياء الأخرى، هي أن رجال الشرطة والجمارك وإدارة حصر التبغ لا يستطيعون دخوله إلا بشق النفس ولا يجرؤون على أي عمل فيه ما لم يوافق المتنفذون**"[3]. وذلك

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص296.
[2]- المصدر نفسه، ص297.
[3]- المصدر نفسه، ص107-108.

لضيق أزقته وتداخل بيوته مما ساعد أبو حميد المحب لسماع إذاعة برلين من الاختباء في هذا الحي.

- **الكهف:**

الكهف في الرواية مكان بين الصخور على شاطئ اللاذقية، وقد ساعد هذا الكهف على حل مشكلة سماع إذاعة برلين بعد أن منع أبو حميد والطروسي وبعض زبائن مقهى الطروسي من سماع الإذاعة بالمقهى بتحريض الشرطة عليهم فأصبح المقهى مراقب من قبل الشرطة، فقام الطروسي وأبو حميد بتنظيف كهف من الأقذار والحجارة وتهيئة مكان فيه للراديو، وبالتالي كان الكهف المكان الذي ساعدهم على سماع إذاعة برلين مرة أخرى.

.الأمكنة المعارضة:

كما وجدنا من الأمكنة ما هي مساعدة كذلك هناك أمكنة معارضة على عكس الأولى فهي كذلك تعارض الشخصيات وتعرقلها أو تعارض الخير وتؤدي إلى الأسوأ من هذه الأمكنة نجد:

- **الميناء:**

يعتبر الميناء من الأمكنة المعارضة في الرواية، حيث سيطرة الإقطاعيين فقد كان خاضع لسيطرة أبو رشيد صاحب المواعين وكل شيء في الميناء حيث الظلم والمعاناة التي يتعرض لها العمال فيه من طرف صاحبه، مما جعل الطروسي الذي لا يستطيع السكوت عن الظلم ورؤيته للعمال الحمالين وعروقهم النافرة وتفاهة حياة البحارة والجوع والاضطهاد وسلطة صاحب المواعين التي لا تحد وعصابة الشر التي من حوله، فجعله يدخل في صراع مع أبو رشيد بسبب تدخله في شؤون الميناء والدفاع عن حقوق العمال كاد يؤدي بحياته وجعل أبو رشيد يقول: "**لا أريد تدخل الغرباء في شؤون الميناء ولن أتساهل مع أحد من البحارة بع اليوم**"[1].

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص36.

من هنا كان الميناء المكان الذي عارض الطروسي من عيش حياته بهدوء وتسبب له بالمشاكل الكثيرة التي لا تنتهي، فهو لا يستطيع الصبر والسكوت على الظلم الذي يراه أمام عينيه كما أنه عارض العمال من نيل حقوقهم والتمتع بها.

- مقهى ابن آمنة:

إن مقهى ابن آمنة يعتبر من المقاهي المشهورة بمدينة اللاذقية، في حي الشيخ ظاهر إلا أنه كان في الرواية مكان معارض خاصة بالنسبة لأبو حميد الذي يحب سماع إذاعة برلين وبعد سماعها يتوجه نحو مقهى ابن آمنة لينقل لزبائنها ما سمعه من الإذاعة، حيث يقول الراوي: "**قصد أبو حميد، بعد سماع يونس مقهى ابن آمنة في الشيخ ظاهر، كان الوقت متأخراً، والمقهى قد خلا من رواده...**"[1]، حتى ولو كان الوقت متأخراً يتجه أبو حميد إلى المقهى لأنه لا يستطيع كتم ما سمعه في الإذاعة، إلا أن المقهى بحي الشيخ ظاهر مكشوفة للسلطات، مما جعل أبو حميد ملاحق من قبل الشرطة فكشف أمره ومنع من سماع إذاعة برلين بمقهى الطروسي مرة أخرى، وبالتالي عارض المقهى أبو حميد من سماع إذاعة برلين كما أنه جلب له الكثير من المشاكل مع السلطات.

- المخفر:

مخفر الشرطة في الرواية يعتبر من الأمكنة المعارضة، فهو عوض أن يكون المكان الذي يلجأ إليه المظلوم لأخذ حقه من الظالم والوقوف ضد الظلم ومحاربته كان هنا العكس بل المكان الذي يلجأ إليه الظالم ليزيد من ظلمه مثلما فعل أبو رشيد صاحب المواعين، الذي قصد مخفر الشرطة فلقي فيه الترحاب الحار وتحدث مع رئيس الأمن على انفراد ليجلب المشاكل للطروسي لأنه دافع عن حقوق العمال، فسلط عليه أنظار الشرطة لمراقبة كل تحركاته ومن هنا كان المخفر المكان الذي عارض العمال من نيل حقوقهم والدفاع عنها وزيادة الظلم عليهم.

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص107.

جزيرة أرواد:

تعد جزيرة أرواد مكان قريب من مدينة اللاذقية، وقد جعلها المستعمرون الفرنسيون منفى للزعماء الوطنيين الذين يقومون بالدفاع عن الوطن فيكون جزاؤهم نفيهم إلى هذه الجزيرة وحبسهم داخل قلعة أثرية موجودة فيها، وبالتالي جزيرة أرواد كانت المكان الذي ساهم في معارضة المقاومة الوطنية ضد الاستعمار، إلا أن الطروسي كان في ماضيه يقوم بتهريب هؤلاء الزعماء من هذه الجزيرة خفية دون أن يذكر الموضوع لأي أحد إلى أن قال له أحمد أحد أصدقاءه البحارة: "**حدثني الرحموني في سفرتنا إلى الاسكندرية أنك اشتركت في تهريب الزعماء من جزيرة أرواد**"[1]

البحر:

البحر مكان وجدناه مساعد وكذلك معارض في نفس الوقت، حيث أنه أصبح معارضا عندما تسبب في غرق مركب الطروسي فمنع من السفر مرة أخرى، فقد ابتلعها البحر وضاعت منه إلى الأبد فهيجان البحر بسبب العاصفة في الرواية عارض الطروسي وغيره من البحارة الآخرين من السفر في البحر وتسبب لهم بأزمات كثيرة، حيث نجده أيضا تسبب هيجانه في غرق شختورة الرحموني وموت الكثير من البحارة الذين كانوا عليها وعندما كان الطروسي يحاول انقاذ الشختورة (المركب) والرحموني من الغرق عارضه موج البحر من الوصول إليها، فقد "**قاوم بضراوة حتى لا يجرفه الموج عن مؤخرة الشختورة إلى وسطها، ورغم ذلك جرفه**"[2].

[1]- حنامينة: الشراع والعاصفة، ص 321.
[2]- المصدر نفسه: ص 262.

خاتمـــة

خاتمــة

ما يمكن قوله في الأخير هو أن رحلة البحث ممتعة لكن لكل بداية نهاية، حتى وإن كانت مفتوحة، والخاتمة ليست حاسمة لفكرة البحث ولا المحطة الأخيرة لرحلة الباحث العلمية بل هي خلاصة ونتائج لفكرة درست وهي كذلك بلورة لأفكار ومفاهيم.

بعد دراسة موضوع فاعلية المكان في النص الروائي، وفي رواية الشراع والعاصفة لحنامينة بالخصوص توصلت إلى مجموعة من النتائج في كل من الفصول الأربعة، فمن النتائج المتوصل إليها في الفصل التمهيدي نجد:

♦ أن المكان يعتبر العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض وهو الذي يدل على الأشخاص والأحداث الروائية.

♦ يعد المكان مستهدفاً من قبل الدراسات خاصة النقدية، حيث اهتم المبدعين بتوظيف المكان باعتباره عنصر رئيسي في مختلف النصوص، كما اهتم النقاد ومختلف الدارسين بدراسة كيفية اشتغال هذا العنصر المهم الشاغر.

أما الفصل الأول وهو الجزء الأول من النظري الذي نستخلص منه عدة نتائج منها:

♦ اتجاهات الرواية العربية الحديثة نجد منها: الاتجاه التاريخي، الاتجاه الاجتماعي، الاتجاه السياسي، الاتجاه الأسطوري وغيرها من الاتجاهات.

♦ نجد من خصوصيات السرد العربي الحديث وجود روايات تركز على الشخصيات من مثل روايات البطولة، وكذلك روايات تركز على الأمكنة جاعلة من المكان البطل الرئيسي في النص الروائي.

♦ العناصر المكونة للسرد الروائي العربي تتمثل في اللغة الروائية، الشخصية، الزمان، المكان، السرد، الحدث، إلا أنه تختلف كيفية توظيف هذه العناصر في كل من الرواية التقليدية والرواية الحديثة.

أما الفصل الثاني وهو الجزء الثاني من النظري نستخلص منه النتائج التالية:

♦ الاتجاهات السيميائية تتمثل في: الاتجاه الأمريكي، الاتجاه الفرنسي، الاتجاه الروسي، الاتجاه الإيطالي وغريها من الاتجاهات الأخرى التي لحقت وجاءت تابعة لهذه الاتجاهات السالفة الذكر.

♦ تنقسم مباحث السيميائية إلى سيميائيات لغوية تبحث في العلامات اللغوية اللسانية، وسيميائيات غير لغوية كالعلامات الشمية والسمعية والإشارية وغيرها.

♦ اقتحمت السيميائيات كغيرها من المناهج النقدية الأخرى عالم السرد، فظهرت السيميائيات السردية منقسمة إلى اتجاهين، اتجاه ركز على النص المسرود واتجاه ركز على عملية السرد نفسها، أي الخطاب السردي.

♦ ظهرت كذلك من خلال تحليل الخطاب الحكائي عدة نماذج منها نموذج الحوافز لتوما تشفسكي، والنموذج الوظيفي لفلاديمير بروب و رولان بارث، والنموذج العاملي لألجيرداس جوليان غريماس الذي يعد رائد السيميائيات السردية.

أما فيما يخص الفصل الثالث والأخير والمتمثل في الفصل التطبيقي، فقد توصلت إلى نتائج حول فاعلية المكان في رواية الشراع والعاصفة لحنامينة كالتالي:

♦ نتلمس في الرواية، تقديم الروائي لحياة البطل كنموذج لحياته الحقيقية وحياة الوطن والصراع الذي عانى منه.

♦ نتلمس كذلك في الرواية وجود أمكنة فاعلة، قامت عليها مجرى الأحداث وكانت مثلها مثل الشخصيات فهي قد تساعد أو تعارض، حيث نجد أمكنة كانت مساعدة في الرواية سواء ساعدت الشخصيات وخاصة البطل أو ساعدت على الخير مثل: البحر، الشاطئ، المقهى، وأمكنة كانت معارضة وقفت ضد الشخصيات كالميناء الذي كان بمثابة المكان الذي عارض العمال من التمتع بحقوقهم وعارض البطل من العيش بهدوء، المخفر، جزيرة أرواد وغيرها من الأمكنة.

♦ إن المكان الشاغر الأكثر تأثيراً في الرواية هو البحر الذي هو بالنسبة للروائي حنامينة، هو مكان وإنسان وإله تتعرف إليه مادة وروحاً وتصطاده رمزاً وأسطورة وتقرأه فلسفة

لمعنى الحياة ذاتها، وهكذا نجد أن المرأة والبحر لديه مرادفان للمغامرة والتجربة وارتياد المجهول واكتشافه وهادفان دوماً إلى التجديد والتغيير، كما تنالهما في روايته هذه الشراع والعاصفة التي كانت أبرز مثال على ذلك.

قائمة المصادر

والمراجع

أ- المصادر:

1- القرآن الكريم

2- حنامينة: الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط8، 1999.

ب- المراجع العربية:

1- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.

2- أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، مكتبة المدبولي، القاهرة، 1981.

3- آراء عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

4- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

5- بوخالفة فتحي: لغة النقد الأدبي الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

6- حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

7- حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في الفلسفة الاسلامية، ابن سينا أنموذجا، دار نينوى، دمشق، 2007.

8- حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

9- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

10- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمان، الرباط، المغرب، 2003.

11- سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة نموذجاً)، مجدلاوي، عمان، 2003.

12- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، 2003.

13- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

14- سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1955.

15- سيزا أحمد قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986.

16- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

17- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط3، 1966.

18- شكري عزيز الماضي: الرواية العربية في فلسطين والأردن، ط1.

19- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

20- عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

21- عادل فريجات: مرايا الرواية (دراسات تطبيقية في الفن الروائي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

22- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2003.

23- عبد الله ابراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

24- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.

25- عبد الله خمار: تقنيات الدراسة في الرواية (الشخصية)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999.

26- عبد الله مسلم الكساسبة: تجربة سليمان القوابعة الروائية، دار اليازوري، عمان، ط1، 2006.

27- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1923-1990.

28- عبد الهادي بن ظاهر الشهري: استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

29- عبيدة صبطي: نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

30- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

31- عصام محمد الشنطي: الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.

32- فدوى مالطي: بناء النص التراثي، دراسات في الادب والتراجم، دوجلاس، 1980.

33- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر وبيروت، ط1، 2010.

34- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع.

35- مبارك حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

36- مجموعة من الكتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

37- محمد الدغومي: الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دار البيضاء، إفريقيا، الشرق، ط1، 1991.

38 – محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، المغرب.

39– محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

40– محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2000.

41– محمد عبد الله القواسمة: البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمان منيف، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، 1998.

42– محمد قرانيا : الستائر المخملية، ملامح الأنثى في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1.

43– مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

44– مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

45– نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008.

جـ– المعاجم والقواميس:

1– أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، 100–175هـ.

2– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

3– سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

4– سميح عاطف الزين: معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم، الدار الافريقية العربية، ط4، 2001.

5– عبد الصاحب المهدي علي: معجم مصطلحات الترجمة التحريرية والشفهية، إثراء للنشر والتوزيع، مكتبة الجامعة، عمان، الأردن، 2008.

6- لاروس: قاموس الألسنية، باريس، 1972.

7- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي-إنجليزي-فرنسي)، دار النهار للنشر، لبنان، 2002.

8- محمد بن منظور: لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 2003.

د- المراجع المترجمة:

1- أتناتي كراتشو فسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات أخرى، ترجمة: عبد الرحيم العطاوي، دار الكلام للنشر والتوزيع.

2- أرسطو: فن الشعر (ملحق ترجمة إنجليزية لانجرام باي ووتر)، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، 1991.

3- بيرنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ترجمة: رشيد بنحدو، 1992.

4- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

5- جيرالد برنس: المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

6- روجر ألن: الرواية العربية، ترجمة حصة ابراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة.

7- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد الحمداني وآخرون، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 1987.

8- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة : المنصف الشنوفي، الكويت، 1997.

هـ- المراجع الأجنبية:

1- Al_Sharabati, Ragda: Introduction to literature, Dar Al Moutaz, Amman, First edition, 2008.

2- Roberts, Edgar : Writing themes about literature prentice- Hall international, Inc, seventh, 1991.

و- المجلات والجرائد:

1- حسين مروة: علاقة السياسي بالأديب في المجتمع العربي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 171، 1985.

2- عادل فاخوري: حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج24، ع3، 1996.

3- عبد الملك مرتاض: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، ع13.

4- هالة مصطفى: مصر قضية الشرق والغرب، جريدة العرب اليوم، (11-08-2007)، القاهرة.

ي- الرسائل والمذكرات:

1- سالم ياسين محمد الفقير: الرؤية والتشكيل في أعمال قماشة العليان الروائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مؤتة، 2009.

2- سهى محمد هايل بزلميط: الرؤيا والتشكيل في ابداع كوليت الخوري الروائية، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة مؤتة، 2009.

3- كلثوم مدقن: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، للطيب صالح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2000-2001.

الفهـــرس

الفهـــرس

شكر وتقديــر .....

الإهــداء .....

مقدمــة ..... أ

الفصل التمهيدي: الإطار المنهجي والمفاهيمي للبحث 3

الإطار المنهجي : 4

الإطار المفاهيمي: 10

الفصل الأول: الرواية العربية الحديثة وخصوصياتها السردية 20

المبحث الأول: اتجاهات الرواية العربية الحديثة. 21

المبحث الثاني: خصوصيات السرد العربي الحديث 34

أ– روايات البطولة والأمكنة: 34

ب– الرواية التقليدية والحديثة: 38

الفصل الثاني : الفاعل في السيمائيات السردية 46

المبحث الأول: السيميائيات اتجاهاتها ومباحثها 47

المبحث الثاني: السيميائيات السردية ومفهوم الفاعل فيها 58

الفصل الثالث: فاعلية المكان في رواية الشراع والعاصفة لحنّامينة 70

المبحث الأول: التقطيع الدلالي 71

أ– ملخص الرواية: 71

ب– التقطيع الدلالي للرواية: 74

جـ– الأمكنة في كل مقطع: 80

المبحث الثاني: فاعلية المكان في الرواية: 86

أ– النموذج العاملي في الرواية: 86

ب– الأمكنة باعتبارها فواعل: 90

خاتمــة 98

قائمة المصادر والمراجع 101

الملخص:

يدرس هذا البحث الموسوم بفاعلية المكان في النص الروائي العربي المكان باعتباره أحد العناصر الفنية الأكثر تميزاً وحضوراً في أي عمل روائي متناولاً رواية الشراع والعاصفة لحنامينة كنموذج لذلك.

فهو المصطلح الشائع في الدراسات النقدية العربية، حيث عملنا على الكشف عن طريقة بنائه وفاعليته وأثره في احدى أعمال الروائي السوري **حنامينة** وبغية الخروج بنتيجة تتعلق بطرق اشتغال وفاعلية هذا المكون في النص الإبداعي، فللمكان حضوره في العمل الروائي كما للإنسان حضوره وللزمان كذلك، ويمكن أن يكون هذا الحضور فاعل (عامل) فالمكان عدا اعتباره حيزاً تجري فيه كل الأحداث يمكن أن يكون كذلك فاعلاً حاسماً في هذه الأحداث.

Résumé :

Ce projet à étude avec activité le lieu dans un texte narratif (l'histoire) tel que le lieu est le principe élément dans un travailles historique. Je étude le volé et la tonner au **HANAMINA** comme un exemple, Je est sone le synonyme célèbre dans les études Arabes. Tel que on herchions sur la méthode du constriction et leurs activité et le fait dans certain travaux du l'auteur **HANAMINA**. Pour sortir a une resultat qui consterne les chemins de ces travaux et l'activité de ce lieu-là. Dans un texte. Le lieu est présenté dans le travail historique comme l'homme est présent. Donc le présent au ce travail est très important dans un lieu, ce lieu est donc est nécessaire pour jour et activer un travail historique.