الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب و اللّغات
قسم اللّغة و الأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث (ل م د)

تخصّص: أدب جزائري حديث و معاصر

الموسومة بـ:

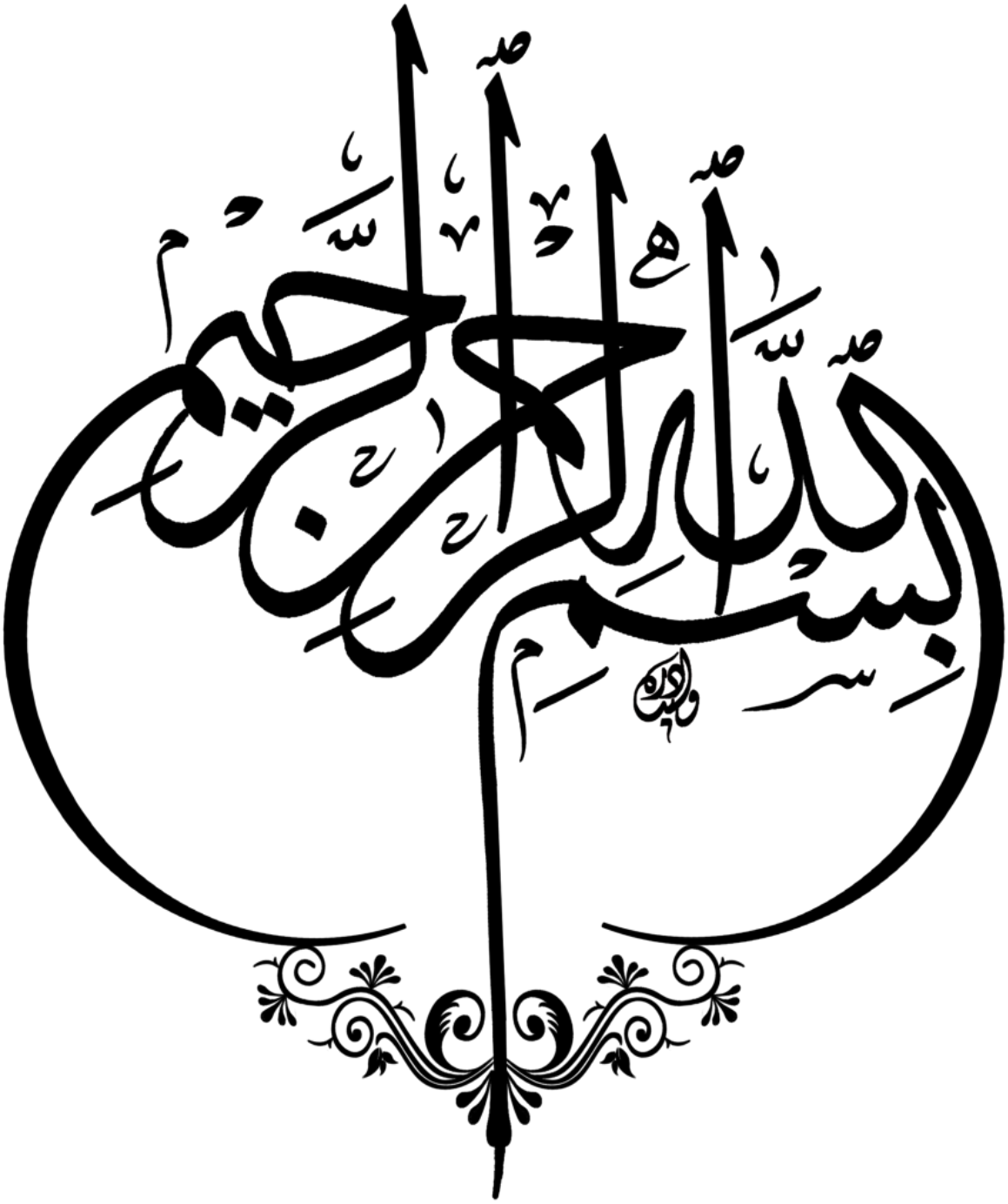
البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية"2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج –نموذجا–

إعداد الطّالبة:
سارة حفاف.

إشراف الأستاذ:
أ.د محمد ملياني.

لجنة المناقشة			
الاسم واللّقب	الرّتبة العلمية	جامعة الانتساب	الصّفة
أ.د عبد العالي بشير	أستاذ تعليم عالي	جامعة تلمسان	رئيسًا
أ.د محمد ملياني	أستاذ تعليم عالي	جامعة تلمسان	مشرفًا
أ.د محمد سعيدي	أستاذ تعليم عالي	جامعة تلمسان	عضوًا
أ.د سيدي محمد بن مالك	أستاذ تعليم عالي	المركز الجامعي مغنية	عضوًا
د. سعيد مكروم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة مستغانم	عضوًا

العام الجامعي: 1441هـ-1442هـ/2020م-2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى أستاذي المشرف حفظه الله ورعاه.

إلى والدي ووالدتي أطال الله في عمرهما.

إلى زوجي العزيز رفيق دربي وسندي في الحياة.

إلى أخواتي الغاليات.

إلى كل من ساعدني وساندني ووقف بجانبي.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمدٍ أشرف الخلق أجمعين، وعلى آله، وصَحْبِهِ، ومن سار على هَدْيه بإحسان إلى يوم الدين...

أمّا بعد...

فإنّ الرواية من أوسع الفنون النثرية المعاصرة انتشارًا، وأكثرها إبداعًا وأشدها تنظيرًا وأبرزها نقدًا؛ فهي لا تعرف حدوداً للتجدد، ولا قيودا للإبداع أو شروطا للابتكار، بل هي نص مفتوح على التجريب الدائم والتغير المستمر. فلا عجب إذن –مادامت الرواية هذه سماتها– أن تحظى بإقبال القراء وباهتمام النقاد والدارسين الذين أُفردوا لها رسائل جامعية ودراسات نقدية لاستجلاء مستوى التحول والتجريب في شكل الكتابة الروائية.

والرواية الجزائرية مثلها مثل بقية الروايات الأخرى، سعى كتابها إلى مواكبة تطورات وتحولات الرواية العربية والغربية، وذلك من خلال تجريب أشكال فنيّة جديدة وتوظيف أدوات وتقنيات سردية متنوعة...، فكان لتجارب هؤلاء المبدعين دور كبير في إخراج النّص الروائي الجزائري من شرنقة التقليد إلى فضاء التجريب والتجديد.

ويأتي الروائي الجزائري "واسيني الأعرج" في طليعة هؤلاء المبدعين الذين اشتغلوا على رسم ملامح جديدة للرواية الجزائرية خاصة والعربية عامة، حيث يعدّ هذا الروائي الكبير من أبرز كتاب جزائر ما بعد الاستقلال وأميزهم في كتابة الرواية، فقد عُرِف بثراء متونه السردية، وبشخصيته المفطورة على التجريب المستمر، وباستخدامه لأساليب وأدوات فنيّة جديدة، مما يجعله منهجاً أدبيّا ينضوي تحت لوائه كل مبدع يبحث عن التميز والإبداع في عالم الكتابة الروائية.

ومن هذا المنطلق تولّد اهتمام البحث ببيان كيفية بناء واسيني الأعرج لنّصه الروائي، والكشف عن العناصر المكونة له وعن الأدوات الفنيّة التي اعتمدها في بناء هذه العناصر، وذلك من خلال دراسة البنية السردية في روايته" 2084حكاية العربي الأخير" كنموذج للرواية الجزائرية المعاصرة.

وقد وقع اختيارنا لهذه الرواية المتميزة، لما تتسم به من تميز في الطرح، وتفرد في توظيف تقنيات السرد، وتجاوز لأساليب الكتابة التقليدية، وأيضا لما تثيره في القارئ من تساؤلات حول الانتماء والهوية والمآلات القاتمة للعرب في ظل الحروب والصراعات الطائفية التي ستشهدها المنطقة العربية سنة 2084، وما كان للكاتب أن يؤسس لهذه القراءة الاستشرافية دون استنطاق للواقع الكائن واستقراء للحقائق التاريخية والسياسية والاقتصادية الماضية منها والحاضرة من جهة، وتوظيف أدوات وتقنيات حديثة تتوافق مع روح العصر وطبيعة القضايا التي يعالجها في النّص من جهة ثانية.

ومن هنا تنطلق هذه الدراسة للكشف عن أهم الآليات السردية التي اعتمدها الكاتب في بناء نصه 2084 حكاية العربي الأخير، وذلك من خلال الإجابة عن التساؤلات الآتية:

أولاً: لم يقتصر الاهتمام بالزمن على حقل معرفيّ معين دون الآخر، وإنّما تجلى هاجس معاينته والكشف عن الغموض الذي يلف ماهيته جميع المجالات والعلوم الإنسانية، ويشكل الدرس النقدي واحدًا من أبرز هذه المجالات التي حاولت أن تستجلي دور الزمن في بناء النّص الروائي، وأن تحدد مدى أهميته في التعبير عن رؤية الكاتب الفكرية والفلسفية تجاه واقعه المعاش، وتعد روايتنا قيد الدراسة من النصوص الروائية التي أولت عنصر الزمن عناية واهتمامًا خاصًا في بناء السرد، فكيف وظف واسيني الأعرج عنصر الزمن في رواية "2084 حكاية العربي الأخير؟ وماهي أهم التقنيات الزمنية التي اعتمدها الكاتب في ذلك؟ وماهو الإجراء التحليلي الأنسب

لاستنباط هذه التقنيات الزمنية في الرواية؟ وكيف يكون للزمن دور في تحقيق الاتساق والانسجام بين باقي عناصر القص؟.

ثانيًا– تحوز الشخصية في العمل الروائي على مساحة كبيرة من اهتمام الكاتب، إذْ لا يمكن أن يكون السرد بدونها، بل لا يمكننا أن نتصور وجود الحدث دون وجود من يقوم به، ومن هنا صار السؤال الرئيس المطروح على المشتغلين بحقل النقد الروائي، هو السؤال المتعلق بالشخصية وبمعرفة دور هذا العنصر الفني في بناء العمل الروائي وبقدرته في خلق التواشج والتلاحم بين عناصر النّص المختلفة، وقد جاءت دراستنا لبنية الشخصية والحدث في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" كمحاولة للإجابة عن هذا السؤال. فماهي الاستراتيجية التي تبناها الروائي في تشكيل شخصياته؟ أو بصيغة أخرى ماهي أنواعها، وكيف قام الروائي بتقديم شخصياته للقارئ؟ وما علاقة الشخصية بتطور الحدث الروائي؟.

ثالثًا– يمثل المكان أحد العناصر المهمة في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، فهو يتجلى في عناصر السرد كافة، وتظهر آثاره واضحة في عرض السارد للأحداث، وفي تفاعل الشخصيات معه، ولم تتوقف وظيفة المكان في الرواية على الوظيفة الجمالية فقط وإنما كان حضوره فيها حضورًا يعكس رؤية الكاتب و إيديولوجية شخصياته، فكيف أسهم المكان في تشكيل الهيكل العام للنّص الروائي؟ وماهي أنواع الأمكنة التي وظفها واسيني الأعرج في روايته؟ وماهي أهم الوظائف التي يؤديها الوصف المكاني في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"؟.

وقد ارتأينا تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

–تناول المدخل مفهوم البنية السردية وذلك من خلال تقسيم هذا المصطلح إلى جزئيين هما: (البنية والسرد)، حيث وقف البحث عند كلا الجزئين لتحديد مفهومهما باعتبار كل واحد منهما يمثل علامة لغوية تحمل دلالات متعددة.

–أما الفصل الأول فقد خصصناه لدراسة بنية الزمن الروائي ، حيث قسمناه إلى ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول مفهوم الزمن في بعده اللغوي والفلسفي، ثم تطرقنا إلى مفهوم الزمن في الدرس النقدي مستأنسين في ذلك ببعض الآراء النقدية الغربية والعربية التي نرى أن عرضها مهم في أي دراسة لبنية الزمن الروائي، أما المبحث الثاني من هذا الفصل، فقد خصصناه للحديث عن الترتيب الزمني للأحداث في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، وذلك من خلال مفارقتي الاسترجاع الذي يتمثل في عودة السارد إلى أحداث ماضية، والاستشراف الذي يقوم فيه السارد بسرد الأحداث قبل حدوثها في الحكي أو الخطاب، هذا وقد ركزنا في المبحث الثالث والذي عنوناه بالمدة أو الديمومة على قياس سرعة السرد وبطئه من خلال أربع تقنيات هي: الحذف، التلخيص، الوقفة، المشهد، أما المبحث الرابع والأخير من هذا الفصل، فحاولنا فيه تتبع أنواع التكرارات والكشف عن قدرتها في إحقاق فوائد جمالية ودلالية في رواية "2084 حكاية العربي الأخير".

–ويتناول الفصل الثاني الموسوم ببنية الشخصية والحدث الروائي أهم الآليات الفنية التي توسلتها رواية "2084 حكاية العربي الأخير" في تشكيل شخصيات وأحداث روائية متكاملة البناء، وقد ارتأى البحث قبل الخوض في ذلك أن يخصص المبحث الأول للحديث عن مفهوم الشخصية والحدث في الدرس السردي وذلك من خلال عرض أبرز المقولات النظرية والمقاربات النقدية التي اهتمت بدراسة وتتبع كيفية حضور هذين العنصرين في النّص الروائي، ثم يأتي المبحث الثاني الذي تطرقنا فيه إلى بنية الشخصية والحدث الروائي، بحيث انطلق هذا المبحث في تحليله للشخصية من الكشف عن طرائق تحليل الشخصية وأنواعها في الرواية، وما يوفره هذا العنصر من تلاحم وتواشج بين عناصر السرد المختلفة. أما المبحث الثالث الذي ختمنا به هذا الفصل، فقد خصصناه لدراسة بنية الحدث الروائي، وذلك من خلال تتبع أنواع التحفيزات والكشف عن دورها في بناء الحدث وما تضفيه من بعد فنيّ وجمالي على عناصر الرواية الأخرى.

–أما الفصل الثالث والأخير، فقد خصصناه لدراسة بنية المكان الروائي، حيث تطرقنا في المبحث الأول إلى مفهوم المكان الروائي، في حين خصصنا المبحث الثاني لرصد أنواع الأمكنة في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، وقد استعان البحث بثنائية الأماكن (المغلقة والمفتوحة) للكشف عن ما يحمله هذا العنصر الفني من معان ودلالات متعددة في الرواية، وختمنا هذا الفصل بتتبع أنواع الوصف التي استعان بها الروائي في تشكيل الأمكنة في الرواية، وقد وقف البحث على نمطين اثنين هما: الوصف الفوتوغرافي الذي عنى فيه الكاتب باستقصاء الأشياء الباطنية والظاهرية للمكان، في حين اهتم في بعض المقاطع الوصفية بتصوير المكان من إحساس الشخصية فيه وهذا النوع يسمى بالوصف الشعوري، كما تناول هذا المبحث أيضًا ما يحققه الوصف المكاني بنوعيه الشعوري و الفوتوغرافي من وظائف جمالية وإيهامية وتوضيحية في العمل الروائي" 2084 حكاية العربي الأخير".

–ثم انتهت هذه الدراسة بخاتمة لخصنا فيها أهم النتائج التي تمّ التوصل إليها.

ولمقاربة البنية السردية والكشف عن عناصرها وتقنياتها في الرواية قيد الدراسة، اعتمدنا على المنهج البنيوي باعتباره المنهج الأنسب والأقدر على سبر أغوار البنى الفنية المسبوكة في الرواية، كما استعنا أيضًا بالمنهج الشكلي لتحديد أنواع التحفيزات الموظفة في الرواية والكشف عن دورها في تطور الحدث الروائي.

وقد اعتمدنا لإنجاز هذا البحث على مجموعة من المراجع التي هيأت لنا أرضية البحث، وهي كثيرة ومتنوعة نذكر منها:

–آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط2، 2015م.

–جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم و عمر حلّى و عبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2002م.

–حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1990م.

–حميد لحميدان، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب ، ط3 ، 2000م.

–سمير المرزوقي/جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة–تحليلاً وتطبيقًا، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد–العراق، (د.ط)، 1986م.

–مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، ط1، 2004م.

–تزفيتان تودوروف، مقولات في السرد الأدبي، تر : الحسين حسان و فؤاد ضفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط–المغرب، ط1، 1992م.

– رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن البحراوي/ بشير القمري/ عبد الحميد عقار، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.

ولم تخل دراستنا من بعض الصعوبات نذكر منها على وجه الخصوص صعوبة التصرف مع بعض مصطلحات تحليل النّص الروائي؛ وقد نشأت هذه الصعوبة من اختلاف النقاد في ترجمة

هذه المصطلحات الغربية وفي كيفية توظيفها في كتبهم النقدية، ومن هنا كان لزامًا علينا توخي الدقة والحذر أثناء انتقاء هذه المصطلحات والمفهومات النقدية في الدراسة.

هذا إضافة إلى صعوبة تحديد إجراءات التحليل في بعض المواضع من البحث؛ وهذا مرده إلى كثرتها وتباينها من دراسة إلى أخرى، ومن ناقد إلى آخر، ومن هنا كان لابد لنا من اختيار الإجراء الأنسب والأقرب إلى المادة السردية قيد الدراسة.

ولا يفوتنا في الأخير أن نتوجه بجزيل شكرنا وعظيم امتناننا إلى أستاذنا المشرف الدكتور محمد ملياني عميد كلية الآداب واللغات في جامعة أبي بكر بلقايد–تلمسان، على ما قدمه لنا من عون وما بذله معنا من جهد لإنجاز هذا العمل الذي لم يكن ليستوي على صورته هذه لولا آراؤه العلمية الحكيمة، وتوجيهاته المنهجية الصائبة، فله منا كل الشكر والاحترام والتقدير.

كما نتقدم بالشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة الكرام لقراءتهم هذا البحث لتقويمه، وبيان هفواته، فجزاهم الله عنا خير جزاء.

كما نتقدم بوافر الشكر والامتنان إلى أساتذتنا في كل من جامعة أبي بكر بلقايد–تلمسان، والمركز الجامعي–مغنية، على كل ما قدموه لنا من مساعدة ودعم معنوي فلهم منا كل الشكر والتقدير.

والحمدُ لله ربِّ العالمين وصلى الله على محمدٍ وآلهِ أجمعين.

المدخل: مفهوم البنية السردية.

تعجّ الدراسات النّقدية الحديثة التي اهتمت بمعاينة النّص الروائي والكشف عن مضمراته المخبوءة وأدواته الإجرائية بمصطلحات سردية كثيرة، أَثْرَتْ الدرس السردي بكمٍّ هائل من المفاهيم المتنوعة والتيارات المتعددة، ومن هنا تنبه المنجز النقديّ بضرورة ضبط هذه المصطلحات الصادرة منه حتى يتمكن الناقد من مواجهة هذه النصوص الروائية، والبحث في **"سراديب هذا المعمار الشاهق"**[1].

ولما كانت هذه المصطلحات السردية بهذه الأهميّة البالغة في تحديد ملامح النّص السردي، وأيضاً عملاً بمقولة النقاد التي ترى أن: «**مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه**»[2]، ارتأينا أن نخصص هذا الجزء من البحث للحديث عن أهم المصطلحات التي حددت مفهوم البنية السرديّة.

عكفت النّصوص النقدية الحديثة على ضبط مفهوم البنية السرديّة وتحديد وظائفها ورسم حدود استخدامها، فتنوعت التعريفات وتباينت الآراء حول هذا المصطلح، فمن النّقاد من رأى أن البنية السردية مرادفة للحبكة على حد تعبير "فوستر Foster"، في حين رأى "رولان بارث Roland Barthes" أنّها تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النّص السردي، أما " أودين مويرOdin Muir " فعرفها على أنها انزياح عن التسجيلية لتغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر، كما وردت عند الشكلانيين بمعنى التغريب وعند سائر البنيويين أخذت دلالات متعددة[3].

ولعل من التعريفات الأكثر اقترابا لمفهوم البنية السردية – من وجهة نظرنا – هذا التحديد الذي وضعه "سعيد علوش " في قوله إنّ البنية السردية هي «**شكل سردي ينتج خطابًا دالاً متمفصلاً، وهو دعوى مستقلة، داخل لاقتصاد العام للسيميائيات**»[4].وعلى الرغم من هذا التنوع

---

[1]– راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلّة، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا–اللاذقية، ط1، 1995م، ص37.

[2]– فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1 ، 1994م ، ص 170.

[3]– ينظر: عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر،ط2005،3م، ص 128.

[4]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م ، ص112.

النقدي الذي تناول مفهوم البنية السردية، إلا أن مفهومها أوسع من الوقوف عند حدود هذه الإطارات النظرية، ومن أجل تحقيق رؤية شاملة عن معنى " البنية السردية " آثرنا أن نتعرض لمفهوم هذا المصطلح من خلال تقسيمه إلى جزئين هما: البنية، السرد . حيث سنقف عند كلا الجزأين لتحديد مفهومهما باعتبار كل واحد منهما يمثل علامة لغوية تحمل دلالات متعددة.

-فما هو مفهوم البنية؟.

جاءت لفظة "بنية" في بعض معاجم اللغة العربية تفيد معنى "البناء"، ومن بين هذه المعاجم نجد معجم " مقاييس اللغة" لابن فارس الّذي عرف "البناء" في باب الباء والنون والياء فقال:« **بنى، الباء والنون والياء، أصلٌ واحدٌ، وهو بِنَاءُ الشَّيءِ بضَمِّ بعضه إلى بعض**»[1]، كما جاء في "لسان العرب" لابن منظور أن البنية تعني «**الهيئة التي تبنى عليها**»[2].

وبما أنّ الشعر العربي هو "ديوان العرب " قديمًا وحديثًا فلا يفوتنا أن نستعين به أثناء تنقيبنا عن مفهوم هذا المصطلح عند بعض جهابذة وفطاحل الشعر العربي القديم الذين اختلفوا في استخدامهم له، فنجد مثلا: «**الفارسي قد أنشد عن أبي الحسن:**

أُولَئِكَ قَوْمٌ، إِنْ بَنَوْا أَحْسَنُوا البُنى،

وَإِنْ عَاهَدُوا أَوْفَوْا، وَإِنْ عَقَدُوا شَدُّوا

كما نجد "يزيد بن الحكم" استخدم لفظة البناية للدلالة على الشرف في قوله:

النَّاسُ مُبْتَنَيَان، مَحْ

مُودُ اَلْبِنَايَةِ، أَو ذَمِيمُ

وقال لبيد أيضا:

فَبَنَى لَنَا بَيْتًا رَفِيعًا سَمْكُه،

فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلاَمُهَا،

واستخدم الحطيئة لفظة "البِنَى" في حديثه عن جود وكرم القوم، فقال: أولئك قوْم إن بنوا أحسنوا البنى.»[3].

---

[1]- ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979م، المجلد الأول، ص302.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، د.ط ، د.س ، المجلد 14 ، ص94.

[3]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص94.

كما وردت لفظة " بنيان " في قوله عز وجل: « **إِنَّ اللهَ يُحِبُّ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِهِ، صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَانٌ مَّرْصُوصٌ**»[1]؛ لقد دعا الله تعالى في هذه الآية الكريمة الذين يقاتلون في سبيله أن يواجهوا جيوش الكفار « **كجماعة منظمة لأنّ الذين يواجهون الإسلام يواجهونه بقوى جماعية، ويؤلبون عليه تجمعات ضخمة ؛ فلابد لجنود الإسلام أن يواجهوا أعداءه صفاً سويًا منتظماً**»[2]. ولذلك شبههم الله جل وعلا بالبنيان المتين شديد القوة ؛ بنيان يستلزم أن« **تتعاون لبناته وتتضام وتتماسك، وتؤدي كل لبنة دورها، وتسد ثغرتها، لأنّ البنيان كلّه ينهار إذا تخلت منه لبنة عن مكانها** »[3].

لقد تعددت استخدامات القدماء لأصل هذا المصطلح وإن كانت جلّها تصب في حقل دلالي واحد يفيد معنى البناء والتنظيم والتماسك والتضام...إلخ. إلاّ أن كلمة " بنية " لم يتم ذكرها في النصوص القديمة أو في القرآن الكريم على عكس أصل هذه الكلمة فقد تمّ ذكرها في القرآن الكريم نحو نيف وعشرين مرة مثل الفعل "بنى" ، والأسماء "بناء" و" بنيان" و"مبنى"، ومن هنا أطلق النحاة على الإعراب لفظة " البناء" وجاء تسميتهم "للمبني للمعلوم" و"المبني للمجهول"[4].

ولا يبتعد هذا المعنى الذي تمّ تداوله في معاجم اللّغة العربية ونصوصها القديمة ، عمّا جاءت به بعض المعاجم الأوروبية التي رأت أنّ« **فنّ المعمار قام باستخدام أصل الكلمة في ممارساته المعمارية منذ منتصف القرن التاسع عشر، فكلمة "بنية" هي لفظة مشتقة في اللّغات الأوروبية من الأصل اللاتيني(stuere)الّذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما ، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه جمال تشكيلي**»[5] ومن هنا يتضح لنا أنّ المعنى اللّغوي " للبنية" في اللّغات الأوروبية لم يخرج عن معناه اللّغوي العربي الذي يفيد معنى البناء والتشييد كما أشارت التحديدات السابقة. ولكن ماذا عن المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة؟

---

[1]– الآية 4، سورة الصف.

[2]– سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة–مصر، بيروت–لبنان، ط1، 1972، ط2، 2003، المجلد الثامن، الجزء الثامن، ص3555.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة – مصر، ط1، 1998م، ص120.

[5]–ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

لقد احتفظ المعنى الاصطلاحي لكلمة " بنية " على نفس دلالتها اللّغوية التي ترى أن البنية هي «**الكيفية التي شيَّدَ على نحوها هذا البناء أو ذاك، فإذا تحدثنا عن صياغة اللّغة وكيفية تركيبها قلنا بنية اللغة، وإذا تحدثنا عن العوامل والظروف التي ساهمت في بناء شخصية الفرد قلنا بنية شخصية، وإذا تحدثنا عن عناصر المجتمع ومكوناته قلنا بنية مجتمع...**»[1] وهكذا .

غير أنّ لفظة "بنية" في معناها الاصطلاحي قد اصطبغت بصبغة أدبية وفنية، فها هو ذا "لطيف زيتوني" قد أورد في مؤلفه " معجم مصطلحات نقد الرواية " أن "جان موركاروفسكي Jan Murkarovsky" قد عرّف «**الأثر الفني بأنّه بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنيًّا والموضوعة في تراتبية معقّدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر**»،[2] وبهذا تكون كلمة بنية على حدّ قول " أحمد مرشد" تدل على «**معنى المجموع، أو الكلّ المؤلف من عناصر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه** »[3] أو بمعنى آخر يمكن القول أنّ البنية هي نظام من التحويلات والعلاقات الخاضعة لجملة من القوانين التي تؤمن ضبطه الذاتي.[4]

كما يمكننا أن نقف على نفس المعنى من خلال التحديد الذي قدمه " الزواوي بوغرة " في مقالته "مفهوم البنية"، حيث يرى أنّ البنية «**تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموعة العناصر الأخرى**».[5]ويفهم من هذا القول أن البنية هي نسيج من العناصر المتجانسة والمتماسكة فيما بينها، فلا يمكن دراسة بنية فنية من خلال عنصر واحد وتهميش بقية العناصر المكونّة لها، لأنّ تحديد أي عنصر من عناصر هذه البنية لا يكون إلاّ من خلال العناصر الأخرى، وبهذا يمكننا القول إنّ علاقة هذه العناصر ببعضها البعض هي علاقة ترابطية تكاملية بحيث لا يمكن فصل أيّ عنصر عن عنصر آخر، كما أنّ كل عنصر هو مكمل ومتمم لبقية العناصر الأخرى.

---

[1]– ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، د.ط، د.س، ص29.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2002م، ص 37.

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

[4]–ينظر : جان بياجيه، البنيوية، تر: عرف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط4، 1985 م، ص 81.

[5]– الزواوي بوغرة، مفهوم البنية، مجلة المناظرة، العدد 5، السنة 3 يونيو، 1992م، ص 95.

إلاّ أنّ الباحث أثناء عملية تنقيبه عن مفهوم البنية قد يصادف نوعين من مفهوم البنية؛ وقد اعتُمد في تحديد هذين المفهومين على الكيفية المعتمدة في دراسة وتحليل النتاج الأدبي والفنّي، حيث « **ينظر المفهوم الأوّل للبنية على أنّها نتاج تخطيط مسبق، فترتكز دراسته لهذه البنية الفنيّة على آليات تكوينها، وهو مفهوم أطلق عليه " لطيف زيتوني " في معجم مصطلحات نقد الرواية " بالمفهوم التقليدي ، أما المفهوم الثاني فهو مفهوم حديث ينظر إليها كنتاج واقعي فيدرس تركيبها ووظائف هذه العناصر ومجموعة العلاقات القائمة بينها**»[1]. فإذا تأملنا في هذين المفهومين وحاولنا وضع مفهوم جامع لهما أو على الأقل يتوسطهما، فيتوجب علينا أن نقرّ أولا أنّ أيّ بنية فنية أو أدبية هي ثمرة تخطيط مسبق من مبدعها، كما أنّها من الطبيعي أن تكون معطى واقعي لأنّ المبدع يستلهم موضوعاته من الواقع، ومن ثمّ يفترض بنا عند دراسة آليات تكوين البنية ألا نهمل دراسة تركيبها ومجموعة علاقات عناصرها لأنّ البنية كما يقول " مرشد أحمد " «**هي نظام، أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله، أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنّما هي القانون الّذي يفسر الشيء، ومعقوليته**»[2].

والخلاصة من هذه اللّمحة المقتضبة لمفهوم " البنية "، هي أنّ البنية تمثل نسيجًا من العناصر المتناسقة والمترابطة مع بعضها البعض، ومن ثم يتوجب على المتعامل مع هذه البنية الفنية بالدراسة والتحليل ألاّ يهمل مجموعة العلاقات القائمة بين عناصرها.

-هذا عن مفهوم البنية بإيجاز شديد، فماذا عن مفهوم السرد؟

إنّ الخوض في مفهوم السرد يفرض علينا أولاً أن نشير إلى العلم الذي عنيّ بدراسة تمفصلات السرد باعتباره أحد مكونات المحكي إلى جانب الحكاية؛ ونقصد بهذا ذلك العلم الذي أُطلق عليه عدة مصطلحات مثل: علم السرد أو السرديات أو نحو النص أو علم القصّ أو السردانية.... وهي مصطلحات تحيل كلها-كما تقول نادية بوشفرة – إلى مفهوم واحد هو" narratologie". [3]

---

[1]- ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 37.

[2]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 19.

[3]- ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، د.ط، 2008م، ص29.

ويعد تودوروف هو أول من صاغ هذا المصطلح في عام 1969م[1].

والسرديات هي ذلك العلم الّذي يهتم «**بتحليل مكونات وميكانيزمات المحكي، [...] والحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي، والمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي**»[2] على حد تعبير كريستيان آنجلي . وإنطلاقا من هذه الرؤية التي ترى أنّ المحكي هو خطاب يزاوج بين المضمون والشكل أي بين الحكاية التي تمثل مادة المحكي، والسرد وهو الفعل الذي يرسم شكل هذا المحكيّ، اتسعت حدود السرديات وانبثقت منها « **العديد من المناهج والاتجاهات التي اختلفت في درسها السردي ، ففي السرديات الفرنسية مثلا، نجد اتجاهين : اتجاه يهتم بالقصة ويقوم بتحليلها من الدّاخل، ومن رواد هذا الاتجاه: بريمون، غريماس، تودوروف، بارث...، وأمّا الاتجاه الثاني فاهتم في تحليله بالسارد وعلاقته بالمسرود له من حيث التبئير وزمن السرد ووظائفه وصوته...إنّها دراسة خارجية للمحكي، ويمثلها : جيرار جينيت، جيرالد برنس، بوريس أوز بنكسي.....**»[3]، وبهذا الكيف تأكدت السرديات في الساحة النقدية كعلم يعنى «**بمظاهر الخطاب السردي أسلوبًا وبناءً ودلالة**»[4].

والحقيقة أنّ الحديث عن السرديات ولو بشكل موجز في هذه المحطة من البحث كان أمرًا ضروريًا للفصل بينه كعلم قائم بذاته يهتم بكشف المكنون السردي، وبين السرد كفن يعمل على إعادة تشكيل عناصر ومكونات النّص الروائي.

وقد عرّف "ابن منظور" السرد في معجمه " لسان العرب" أنّها كلمة تدل على «**تقدمة شيء إلى شيء ما تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعًا ويقال سرَد الحديث ويسرده سردًا: إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا: إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلّم، لم يكن يسرد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه،**

---

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، د.ط، 2008م ، ص 9.

[2]– جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1989م، ص 97.

[3]– ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السميائية السّردية، ص 30.

[4]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992م، ص9.

وسرد فلان الصوم إذ والاه وتابعه»[1]، كما تمّ ذكر لفظة "السرد" في قوله تعالى بشأن داوود عليه السلام «**وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**»[2]، والمقصود بالسرد في هذه الآية الكريمة هو تقدير الشيء «**فلا يكون الثقب ضيقًا والمسمار غليظًا ولا يكون المسمار دقيقًا والثقب واسعًا، بل يكون على التقدير**»[3]، كما أنّ "الجوهري" ذكر في مؤلفه " تاج اللّغة وصحاح العربية" أنّ السرد مصدر تتابع فقال :«**أنّ السرد هو الثقب، والمسرود المثقوب، وفلان يسرد الحديث سردًا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه وسرد الحديث والقراءة، أي أجاد سياقهما، والسرد مصدر تتابع**»[4]، وبهذا المعنى أيضا أورد "الزمخشري" في "أساس البلاغة" أنّ السرد مصطلح يفيد تتابع الشيء وتواليه، فقال « **ومن المجاز نجوم سرد أي متتابعة، وتَسَرَّدَ الدر :تتابع في النظام وماشي مسرد يتابع خطاه في مشيه**»[5]. كما أورد القاموس الجديد للطلاب ثلاثة أضرب لمصطلح السرد وهي :«**سَرَدَ: الشيء ثقبه، الصوم تابعه، الحديث أجاد سياقه، الكتاب قرأه بسرعة، وسَرْدٌ، فالسّرد هو اسم لكل درع وسائر الحلق ويطلق أيضا على نسيج الدروع المحكمة، قال الله تعالى : « أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ» وَسَرْدٌ : السَّرْدُ هو التتابع**»[6].

إلاّ أنّ مصطلح " السرد" قد توشح في الحقل النقدي عدة تعريفات من قبل النقاد والدارسين الّذين اشتغلوا بتحديد الواقعة السردية، فتنبهوا بضرورة فهم معنى "السرد" وضبط وظيفته داخل بنية النّص، وبذلك توالت الاجتهادات وتعددت الدراسات التي حاولت تأطير المصطلح.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (س، ر، د)، ص 273.

[2]– سورة سبأ، الآية 11.

[3]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، المجلد 3، ص 157.

[4]– أبو نصر إسماعيل الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق :محمد تامر، دار الحديث، القاهرة –مصر، د.ط، 2009م، ص 532.

[5]– الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (السرد)، دار الكتب المصرية، د.ط، 1922م، ج1 .

[6]– سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد– العراق، (د.ط)، 1986م ، ص77.

يرتكز النّص على مجموعة من العناصر والأدوات الّتي تشكل أعمدة النّص وتبرز قوامه الإبداعي، و«**يعدّ السرد من أدواته الأساسية والفاعلة في عملية بناء النّص**»[1] فوظيفة السرد في النّص يمكننا أن نشبهها بوظيفة المهندس المعماري الّذي ينجز تصاميمه المعمارية بعد إجراء مسح لجميع المعلومات المتعلقة بالمكان الذي سيشيد عليه المعمار، والسرد كذلك يعمل على تصميم معمار النّص من خلال « **نسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي** »[2].

وقد أسهب النقاد والدارسون في تحديد مفهوم السرد لتعدد مجالات اشتغاله واتساعها، فتاريخ السرد مقرون «**بتاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد، فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودها**»[3]؛ فالسرد إذا هو فعل موجود منذ الأزل كما أنّه فعل ملازم لحياة الإنسان، ويظهر في معتقداته وموروثاته الشعبية والأدبية، وتاريخه، وفنونه... إلخ، وخير دليل على صحة قولنا ما صرح به "بارت" في قوله إنّ السرد هو «**فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان [...] إنّه حاضر في الأسطورة، والخرافة، والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات**»[4]؛ فهذا الفعل الزئبقي – السرد– إذا لا يمكننا تحديد مجاله أو زمانه أو مكانه لأنّه «**حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات**»[5].

ولما كان هذا الفن المسمى بالسرد بهذه الأهميّة البالغة في توجيه العمل السردي، حاول " جيرار جينيت Gérard Gent" التأصيل لهذا المصطلح، وبلورته في قالب نقدي من شأنه إزاحة الغموض عن مفهومه، فانطلق في تعريفه للسرد من خلال تمييزه بين «**القصة "أي مجموع الأحداث المروية "**،

---

[1]– خلف الله حنان، السرد العربي القديم " الأشكال و المضامين"، اليوم الدراسي الوطني الثاني حول السرد العربي القديم : النص والثقافة، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، كلية الآداب واللغات، الثلاثاء 2016/02/25، ص1.

[2]– المرجع نفسه، ص1.

[3]– رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن البحراوي/ بشير القمري/ عبد الحميد عقار، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1،1992 م، ص9.

[4]– سعيد يقطين، الكلام والخبر–مقدمة للسرد العربي–، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م ، ص19.

[5]– رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن البحراوي/ بشير القمري/ عبد الحميد عقار، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص9.

والحكاية " أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الّذي يرويها"، و"السرد " أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة روايتها بالذات »[1]، ويمكننا أن نخلص من خلال هذا القول أن السرد هو آلة لغوية تعيد إنتاج مجموع الأحداث التي تحتويها القصة واقعية كانت أم خيالية، وإعادة تشكيلها في قالب محكي يؤطره « **زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي**». [2]

كما تنبه " بول ريكورPaul Ricoeur " إلى أهمية السرد وقدرته على مدّ جسر التواصل بين المبدع والقارئ أو بالأحرى بين النص الإبداعي ومتلقي هذا النص، فمعنى السرد إذًا على حد قول "بول ريكور Paul Ricoeur " «**ينبثق من التفاعل الحاصل بين عالم النص وعالم القارئ ، ومن ثمّ يصير فعل القراءة المولد الأساسي الذي يرتكز عليه السرد في صياغة تجربة القارئ**»[3]، وهكذا يكون معنى "السرد" كما أورده الناقد " حميد لحميدان" –في كتابه النقدي "بنية النص السردي " – بأنّه أمر يعود إلى الكيفية التي يتم بها عرض القصة، «**عن طريق هذه القناة نفسها ، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها**»[4]؛ بمعنى أنّ هذا الإجراء السردي لا يبدأ في الاشتغال إلا من خلال خضوعه لهذه المكونات التي تشكل نواة الخطاب الروائي. وتقودنا هذه المفردات التي رسمها " حميد لحميدان " عن مفهوم السرد مباشرة إلى التحديد الذي وضعه "جيرالد برانسGérald Prince " في قاموسه "المصطلح السردي " حيث توقف فيه على هذه العملية البنائية التي يستند فيها السرد« **لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية روائية من قبل واحد أو اثنين أو أكثر غالبًا ما يكون ظاهرًا من الساردين، وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر ظاهرين غالبًا من المسرود لهم**»[5]، ويمكننا أن نستخلص مما سبق أنّ العمل السردي هو

---

[1]– جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م، ص13 .

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م، ص 219–220.

[3]– ينظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد فلسفة، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995م، ص 49.

[4]– حميد لحميدان، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط3، 2000م، ص 45.

[5]– جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م ، ص145.

إبداع فني لا يتحقق إلا بحضور هذه الأقطاب الثلاثة التي تنهض بها العملية السردية، وعليه فإنّ « **إقامة السرد هو أمر يتطلب حضور سارد ومسرود له، لأن كلا من هذين الأخيرين يمثلان حضورًا أساسيا في النص السردي**»[1].

واستكمالاً للرؤية نضيف هذا التحديد الّذي قدمه " هايدن وايت Hayden wayt " للإمساك بمعنى السرد من خلال طرحه لمجموعة من التساؤلات التي من شأنها أن تترجم معنى هذا المصطلح، وتتمثل هذه التساؤلات في: «**كيف نترجم المعرفة إلى أخبار أو كيف تحول المعلومات إلى الحكي؟ كيف نحول التجربة الإنسانية إلى بنى من المعاني التي تتخذ شكل الخصائص الثقافية المرتبطة بالزمان والمكان والنّاس والأحداث ؟**»[2].

وكحصيلة لما تقدم من مفاهيم عن السرد، وانطلاقًا مما قدمه " هايدن وايت Hayden wayt " نستنتج أنّ السرد هو «**أداة من أدوات التعبير**»[3] التي تقوم بإعادة صياغة التجارب الإنسانية في قالب محكي يتضمن مجموعة من الأحداث التي تتولى مهمة تجسيدها شخصيات تتحرك داخل حيز معين وزمن محدد «**يهيئ للتجربة التي ستروي بؤرتها وإطارها وجودها**»[4].

–مكونات السرد:

حازت مكونات السرد على اهتمام المعتنين بالخطاب السردي، فتزاحم علماء السرد لرسم حدود اشتغالها والتأكيد على لزوم استخدامها في العمل السردي، ومكونات الخطاب الروائي هي: الراوي والمروي والمروي له.

1–الراوي:

يعدّ الرّاوي أو السارد من التقنيات الفنية الّتي يعتمدها الكاتب في بناء نصه الروائي، وفي هذا الصدد يعرّف " عبد الله إبراهيم " هذه الشخصية الروائية انطلاقا من المهمة المناطة بها والمتمثلة في قوله إنّ الراوي هو ذلك « **الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو**

---

[1]– ينظر: عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008م، ص 70.

[2]– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص13.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2008 م، ص57.

متخيلة»[1] ؛ فالراوي إذا من الشخصيات الروائية التي يخلقها الكاتب داخل نصه، غير أنّ هذا الأخير يتميز عن باقي الشخصيات الأخرى في أنّه الأداة التي يستعين بها الكاتب « **في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل أو ذاكرة أو وعيًا إنسانيًا مدركًا، ومن ثم يتحول العالم القصصي وبواسطته من كونه حياة إلى كونه خبرة أو تجربة إنسانية مسجلة، تسجيلا يعتمد على اللّغة ومعطياتها»**[2]؛ أو بمعنى آخر يمكننا القول أنّ السارد هو السجل اللّغوي الذي يسعى الكاتب من خلاله إلى ترسيخ مجموعة الخبرات والتجارب الإنسانية في ذهن المتلقي.

كما تشير الناقدة "يمنى العيد" – في مؤلفها " تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي"– إلى وظيفة السارد ودوره الفعال في نسج خيوط البنية السردية، ويمكننا أن نقف على أهميته على حد قولها في « **علاقته – أي الراوي – بما يروى، فهو الّذي يمسك بكل لعبة القص، وهو – والكاتب من خلفه– الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية من حيث أنّ هذا المنطق هو، في الوقت نفسه، منطق القول»**[3]؛ والمقصود هنا بمنطق البنية هو طبيعة البنية السّردية اللّغوية التي تفرض وجود شخصية سردية تُسير عجلة الأحداث والشخصيات التي يتضمنها العالم القصصي التخييلي؛ والمقصود في حديثنا هذا بالشخصية السردية هو الراوي أو بعبارة أخرى هو ذلك «**القناع اللّغوي الّذي يتورى من خلفه المؤلف لإخفاء تصوراته ومواقفه»**[4] من جهة، ولإحداث توازن سردي داخل نصه الإبداعي من جهة أخرى، ولعل هذه الخصوصية السردية التي يتمتع بها الراوي منحته «**حرية التصرف في عملية السرد»**[5] والتحكم في دواليبها، إلاّ أنّ وظيفة السارد لا تتوقف عند هذا الحد، بل تتعداه لتَشمل وظيفة أخرى لا تقل أهميّة عن سابقتها، ألاّ وهي وظيفة «**الوساطة بين القصة والقارئ . لذا فإنّ كلا من الواقع والقارئ الضمني يلعبان دورًا غير مباشر في عملية**

---

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (بحث في البنية السردية)، ص11.

[2]– عبد الرحيم كردي، الراوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة – مصر، ط2، 1996م، ص 18.

[3]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت– لبنان، ط1/ 1990م ، ط2/1992، ط3/ 2010م ، ص175–176.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[5]– بوزيد نجاة، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية " رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي نموذجًا"، جامعة مستغانم(الجزائر)، مجلة مقاليد، العدد 08، جوان 2015م، ص 121.

تشكيل السرد»[1]، وبهذا المعنى يشغل السارد وظيفة تواصلية تفاعلية؛ فتتمثل وظيفته التواصلية من حيث أنّه الأداة التي تلاقي القارئ بالنص الإبداعي فيطل من خلاله على هذا العالم السردي، أما وظيفته التفاعلية فتكمن في جعله للقارئ الضمنيّ يحتك بهذه المتون السردية ويتفاعل معها فيكون هذا الأخير بشكل أو بآخر أحد المشاركين في هذه العملية السردية.

ورغم هذا التفاوت الواضح بين الرّاوي والمؤلف الواقعي للنّص السّردي إلاّ أنّه وقع خلط بين هذين الشخصيتين المتباينتين، فظهرت محاولات حثيثة من لدن النقاد والسرديين لإزالة اللّبس ورسم الخطوط العريضة لكلا المفهومين، وتأتي في مقدمة هذه المحاولات مقولة "بارث Bart" الّتي وقف فيها على سمات الرّاوي في قوله :« **إنّ السارد والشخصيات بشكل جوهري هي "كائنات من ورق" وإنّ المؤلف المادي للسرد ما، لا يمكن أن يلتبس في أيّ شيء مع سارد هذا السرد، ثم إنّ علامات السارد هذا علامات محايثة للسرد، وبالتالي فهي قابلة بتوافق تام للتحليل السميولوجي**»[2]، إنّ هذا التأويل السميولوجي الّذي وضعه "بارثBart " للراوي يجعل منه مخلوقا لغويًا مركبًا من مجموعة لا بأس بها من الدلالات اللغوية والرموز والإشارات التي هي من اصطناع المؤلف الواقعي، وبالتالي فهي قابلة دون شك للتحليل السميولوجي .

ومن هذا المنطلق – أي منطلق التمييز بين السارد والكاتب – أقامت الناقدة " آمنة يوسف " في خضم حديثها عن الرّاوي مقارنة بينه وبين المؤلف الواقعي في قولها «**إن كان الراوي شخصية من ورق على حد تعبير – بارث – فإنّ الروائي هو شخصية واقعية من لحم ودم**»[3].

وبهذا يكون النقد الروائي المعاصر قد أخرج كلا من المؤلّف الواقعي والرّاوي من هذه الدوامة المرهقة، حين أعلن بشكل نهائي عن ملامح هذا الكائن السردي (الرّاوي) الذي يمارس نشاطه السّردي «**داخل النّص**»[4] الروائي، على عكس المؤلف الواقعي خالق هذا العالم التخييلي بكل ما يحتويه من أحداث وزمان ومكان وشخصيات بما فيها الرّاوي.

---

[1]–المرجع السابق، ص121.

[2]–أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص45.

[3]– آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط2، 2015م، ص 43–42.

[4]– صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2003م، ص63.

ولئن كان هذا عن الرّاوي بشكل موجز، فماذا عن المرويّ الصادر منه؟

2-المرويّ:

يمثل "المرويّ" أو "المسرود" إلى جانب الرّاوي والمرويّ له أحد مكونات الخطاب الروائي، والمرويّ هي صفة تُطلق كما تقول الباحثة " ميساء سليمان الإبراهيم "- في مؤلفها " البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة "- «**على كل ما يصدر عن الراوي، بحيث يتولى هذا الأخير مهمة تشكيل المروي من مجموعة الأحداث والشخصيات التي يحكمها زمان محدد ومكان معين**»[1]. وهذا التحديد يتوافق مع ما جاء في قاموس " المصطلح السردي" لـ "جيرالد برانسGérald Prince" الّذي عرّف المسرود على أنّه تلك المادة الحكائية التي تتضمن «**مجموعة من المواقف والوقائع المرويّة في سرد ما**»[2]؛ فإذا كان المرويّ يحتوي على جميع هذه العناصر - الأحداث، الشخصيات، الزمان، المكان - المكونة له، فلا نبالغ إذًا في قولنا إنّ المرويّ هو نفسه النّص الروائي بل هو العمل الحكائي في حد ذاته.

ومن هذا المنطلق يمكننا تحديد معنى المرويّ بأنّه تلك "**الرسالة اللّغوية**"[3] الّتي يتلقاها المروي له من قبل الراوي، بحيث يتوخى هذا الأخير «**الأسلوب الأمثل لعرض**»[4] فحوى هذه الرّسالة.

كما أنّ المروي قد خضع من قبل الشكلانيين الروس إلى التمييز بين مستويين حكائيين يتخللانه، فأطلقوا على المستوى الأول بـ " المبنى sujet "، أما المستوى الثاني فاصطلحوا عليه "المتن fabula "[5]، وفي هذا الموضع إحالة لما ذهب إليه "توماشفسكيTomashevsky " عند تمييزه بين هذين المستويين، وقد اتكأ في ذلك على تصورات الشكلانيين الروس حول هذا المصطلح، ويتضح هذا في قوله :«**إننا نسمي متنًا حكائيًّا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنّه يراعي نظام**

---

[1]- ينظر: ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق-سوريا، د.ط، 2011م، ص 99.

[2]-جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص 142.

[3]- سحر شبيب، البنية السّرديّة والخطاب السّردي في الرواية، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكّمة، جامعة دمشق-سوريا، العدد الرابع عشر، صيف 2013/1392م، ص 114.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[5]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (بحث في البنية السردية)، ص 12.

ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا...»[1]؛ أراد "توماشفسكي Tomashevsky" من هذا التمييز الّذي أقامه بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي أن يبيّن طبيعة كل واحد منهما ودوره في تشكيل العمل الحكائي؛ فإذا كان المتن الحكائي يقصد به مجموع الأحداث التي تشكل نواة العمل السردي، ففي المقابل يحيل المبنى الحكائي إلى ذلك «**النظام الّذي يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية**»[2]، ومن هنا كان لهذا التباين الواضح بين هذين المستويين أثر في التمييز الّذي أجراه "جاثمانGjathman" بين " القصةl'histoire " و "الخطابdiscours " في قوله :« **إنّ " القصة " أي "المتن " يمثل محتوى التعبير السردي، بينما " الخطاب" والّذي هو " المبنى " فهو شكل ذلك التعبير** »[3]. ما يمكن أن نخلص إليه هنا، أنّ المروي هو نتاج سردي ينهض بالأساس على مستويين متلازمين هما القصة والخطاب، حيث يشكلان معا وجه المرويّ وجوهر العمل السردي.

3-المرويّ له:

إنّ تحديد معنى " المروي له " يفرض علينا مسائلة بعض النصوص النّقدية الّتي حاولت إماطة اللّثام عن هذا المكون السردي، فلطالما شكل معنى هذا المصطلح محط اهتمام العديد من النقاد والدارسين وكذا المهتمين بضبط جغرافية النّص الروائي، ومردّ هذا الاهتمام يكمن بالنسبة لنا في أنّ " المروي له " هو الحلقة المكملة لهذه السلسلة السردية، ومن ثمّ فإن غياب " المروي له " عن النّص سيُحدث دون شك اختلالا في التّوازن السرديّ، ومن هنا تأتي أهمية حضور " المروي له " في العملية السرديّة باعتباره – على حد تعبير " جيرار جينيتGérard Gent " – «**أحد عناصر الوضع السردي، ويعتبر توظيفه على المستوى القصصي**»[4] أمرًا ضروريًا لا يمكن الاستغناء عنه، وبهذا يكون "المروي له" ضرورة سردية يقتضيها كل خطاب سردي[5].

---

[1] – **سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، الدار البيضاء–المغرب، ط3،1997م، ص29.**

[2] – **عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (بحث في البنية السردية)، ص 12.**

[3] – **ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.**

[4] – **ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعمر حلّى وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2002م، ص268.**

[5] – **ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 62.**

ويمكننا أن نلمس دأب النقاد وسعيهم الحثيث في ضبط مفهوم "المرويّ له"، من خلال عدة تحديدات وقف فيها أصحابها على معنى المصطلح وما يعتريه من التباس وتداخل مع مفهومي القارئ الواقعي والقارئ الضمنيّ.

وبادئ ذي بدء يستحسن بنا أن نشير إلى تحديد "جينيتGent " (1972) باعتباره أوّل من «**ابتدع هذا المصطلح للدلالة على صورة القارئ المرتسمة في النّص**»[1]، فالمروي له من وجهة نظره هو ذلك «**العون السّردي الّذي يوجه إليه الراوي مرويّه إن بصفة معلنة أو مضمرة، وهو لديه كائن متخيل ينتمي إلى نفس العالم السردي الّذي ينتمي إليه الرّاوي**»[2]؛ وبذلك يكون " المرويّ له" متلق تخييلي لا يتجاوز تخوم العمل السردي شأنه شأن مخبر الرسالة (الراوي)، وهذا ما ذهب إليه " برانس " أيضًا في سياق حديثه عن مكونات الخطاب السردي، فقال : «**إنّ السرود، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثًا حقيقية أم أسطورية، وسواء أخبرت عن حكاية أم أوردت متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنّها لا تستدعي روايًا فحسب بل مرويًّا أيضًا. والمروي له شخص يوجّه إليه الراوي خطابه، وفي السرود الخيالية – كالحكاية – والملحمة – والرواية – يكون الراوي كائنًا متخيّلاً، شأن المروي له**»[3] الّذي ينتمي إلى نفس عالمه التّخييلي، ليس هذا فقط بل ويتشارك معه نفس الملامح التخييلة وهو بذلك « **كالراوي شخصية من ورق** »[4].

ونصادف أيضا أنّ " تودوروفTodorov " قد أشار إلى احتواء كل أثر تخييلي لهذين الصورتين المتلازمتين– ويقصد بهذا صورة الراوي وصورة المرويّ له –، في قوله : « **إنّ صورة الرّاوي ليست صورة فريدة، فحالما تظهر منذ الصفحة الأولى تكون مصحوبة بما يمكن تسميتها " صورة القارئ" فكلتاهما توجد في تلازم مع الأخرى، فبمجرد ما تبدأ صورة الرّاوي في الظّهور بوضوح يبتدئ القارئ الخيالي هو الآخر مرتسما بدقة تامة. وإنّ هاتين الصّورتين لخاصتان بكل أثر تخييلي**»[5]؛

---

[1]– محمد قاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص 386.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 386.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 10.

[4]– آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي، ص 44.

[5]– علي عبيد، المرويّ له في الرّواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م، ص 24.

ويفهم من قول " تودوروفTodorov " أنّ المروي له هو شخصية مرسومة في « **ذهن المؤلف من الوهلة الأولى التي بدأ فيها نحت مجسمه الإبداعي، لأنّ السارد ينطلق في سرده استجابة لانفعالات المسرود له**»[1] والتي من شأنها أن تثير خاصية السرد عنده، كما أنّها تزيد من وتيرته السردية .

كما أكّد " جون روسيjean russe " على التلاقح السردي القائم بين الرّاوي والمرويّ له، مستبعدًا بذلك أيّ احتمال لغياب أحد هذين الطرفين عن العمل السردي، لأنّ « **للمرويّ له وظيفة في الحكاية مساوية في الدّرجة لوظيفة الرّاوي** »[2] أو الأصح من هذا هي وظيفة مكملة لوظيفة الرّاوي، لأنّ طبيعة النّص الإبداعي المحمّل بجملة من التراكيب الدلالية، والّتي « **تعكس تصورات ومواقف كاتبها وتارة توجهات قارئها، تفرض على مبدعها أن يتخذ من المروي له كوسيلة لتفعيل ما يروى ولإكمال وشيجة التواصل بين ما يرسل ويتقبل** »[3]. إلاّ أنّ الحديث عن وظائف المروي له في هذه النقطة من البحث هو سابق عن أوانه، إذ يتوجب علينا قبل ذلك التخلص من بعض الشوائب العالقة بهذا المكون السردي، والّتي جعلت البعض منّا يلتبس بينه وبين القارئ. فنجد بعض المعاجم تحدد مفهوم " المرويّ له " بأنّه « **السامع أو القارئ الّذي توجه إليه القصة، وهو ليس مجرد فرد تقص عليه القصة، إذ ينبغي أن يتضمن النّص ما يشير إلى أنّ القصة موجهة فعلاً (إلى جمهور) أو قارئ معين، مما يعني ضرورة تضمين النّص ما يوحي بذلك** »[4]، فنلاحظ أنّ هذا النوع من التحديد لا يلقي بالا لاختلاف القارئ عن المروي له « **كشخص متموضع ومنطبع في السرد** »[5] وإنّما يضعهما في نفس الكفّة السرديّة، من هنا تنبه النقاد إلى ضرورة الإعلان عن خصوصية هذا الكائن السردي واستقلاله عن مفهوميّ القارئ الواقعي والقارئ الضمنيّ.

---

[1]– ينظر: سحر شبيب، البنية السّرديّة والخطاب السّردي في الرواية، ص 144.

[2]– علي عبيد، المرويّ له في الرّواية العربية، ص 25.

[3]– ينظر: إسراء حسين جابر، المروي له والقارئ الضمني (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة البنيوية)، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الثاني والخمسون، 2007م، ص 12.

[4]–محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة–مصر، ط3، 2003م، ص59.

[5]– جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 142.

نستهل حديثنا أولا عن المروي له والقارئ الواقعي، فقد اعتمد النقاد في فصلهم بين المرويّ له والقارئ الواقعيّ – كما يقول علي عبيد* – على حيزين هما " خارج النّص" و" داخل النّص "، ويمكننا أن نلخص أهم هذه الفروق في النقاط التالية:

-القارئ الواقعي:

-يتموضع القارئ الواقعي خارج النص الروائي وهو كائن حقيقي من لحم ودم، يعيش حياته اليومية مثله مثل المؤلف الواقعي.[1]

-القارئ الواقعي هو متلق خارجي تعنى به نظريات التلقي. [2]

-أما المروي له:

- فهو مظهر لفظيّ يتموضع داخل النص الروائي، وهو بهذا متلق داخلي يرتبط وجوده بتحليل الخطاب السردي.[3]

-المروي له كائن متخيّل وعون سردي يتنزل في المستوى السردي الّذي يتنزل فيه الرّاوي.[4]

أما بالنسبة للقارئ الضمني، فقد أثارت مسألة تمييزه عن " المروي له " جدلاً نقديًا كبيرًا، فمن النقاد من نوّه بضرورة الفصل بين مفهومي "المرويّ له" و "القارئ الضمنيّ"، وعلى رأسهم "برانس Prince " الّذي دعا بشكل قطعيّ وصريح بضرورة « **فصل المرويّ له عن القارئ الضمنيّ، فقام بتصنيف الأوّل إلى جمهور الراويّ، باعتباره شخصية تخيليّة يُرتسم تماما كما يتبدى في النّص، أما الثاني فهو يمثل جمهور المؤلف الضمنيّ، ويستنتج من مجمل النّص** »[5].

---

[1]– ينظر: علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص32.

***– أفرد الناقد "علي عبيد "كتابا للمروي له تناول فيه هذا المكون السردي بالدراسة والتحليل، فأفرزت هذه الدراسة كمًّا هائلا من المفاهيم النظرية والتطبيقية؛ ففضلا عن تحديده لمفهوم المروي له أشار أيضا إلى علاماته وأصنافه ووظائفه وقد اعتمد في دراسته هذه على نصوص روائية عربية كان لها صدى واسع في الساحة النقدية: "الأيام" لطه حسين، "حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، "اللّص والكلاب" لنجيب محفوظ، " موسم الهجرة إلى الشمال "للطيّب صالح.**

[2]– ينظر: ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 62.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– محمد القاضي، معجم السرديات، ص 386.

[5]– ينظر: أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 48.

وفي مقابل هذا الطرح نجد فئة من النقاد رفضوا مسألة تمييز "المروي له" عن "القارئ الضمنيّ"، على غرار " جيرار جينيت Gérard Gent" الّذي عبر عن رفضه لفكرة التمييز من خلال ابتداعه لمبدأ التماهي، فانطلق في إثبات صحة ما ذهب إليه «**من خلال تصنيف المرويّ له إلى: مروي له " داخل الحكاية " مناظر للراوي داخل الحكاية، ومرويّ له " خارج الحكاية " يتماهى مع هذا القارئ الضمنيّ الّذي يتشارك معه دور الوساطة ويمكن أن ينسحب عليه ما يقوله الرّاوي للمرويّ له خارج الحكاية**»[1].

وعلى الرغم من الاختلاف والتباين الواضح بين الآراء النقدية التي تناولت مسألة تمييز المرويّ له عن القارئ الضمنيّ، إلاّ أنّها قد اتفقت في تصنيف المرويّ له في نفس الخانة السّردية التي يصنف فيها الرّاوي. والحقيقة أنّ الحديث عن المرويّ له والقارئ الضمنيّ يتطلب منّا أن نقف مطولاً عند هذه النصوص النقدية التي تحتاج إلى الكثير من الدراسة والتحليل والاستنباط، إلاّ أن مساحة هذا البحث لا يتسع لهذا، لذلك سنكتفي بالتأكيد على أنّ للمرويّ له دوراً كبيراً في النهوض بالأثر التخييلي، ففضلا عن كونه القالب السردي الّذي يصبّ فيه الرّاوي مرويّه، فإنه يضطلع أيضا بمجموعة من الوظائف، وقد قام " جيرالد برانسGérald Prince " بتحديدها في مقاله المعنون بـ " مقدمة لدراسة المروي عليه "*، ويمكننا أن نلخصها في النقاط التالية:

1-وظيفة التوسط:

تعدّ وظيفة الوساطة من أهمّ الوظائف الّتي يؤديها المرويّ له؛ ويكون المرويّ له من خلال هذه الوظيفة بمثابة الجسر السردي الّذي يلاقي الراوي بالقارئ، وهو بذلك العون السّردي الّذي يستعين به الرّاوي في عرض مرويّه بما يحتويه من قيم وأبعاد إنسانية ودلالية فيصبح «**من اليسير الدفاع عن قيم لابد من الدفاع عنها، أو إيضاح الجوانب الغامضة التي تحتاج إلى إيضاح، بواسطة الإشارات الجانبية الموجهة إلى المرويّ له**»[2].

2- التشخيص:

---

[1]– ينظر: علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 34.

*– خصص جيرالد برنس هذا المقال لدراسة المروي له، فوقف فيه على وظائف المروي له وعلى أصنافه ووظائفه.

[2]– جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه، تر: علي عفيفي، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الثاني عشر/العدد الثاني، صيف 1993م، ص 87.

ففضلا عن دور الوساطة بين الراوي والقارئ، يتولى المرويّ له مهمة الكشف عن شخصية الرّاوي، إذْ إنّ «**العلاقات التي يؤسسها الراوي الشخصية مع المروي عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل، إن لم يكن أكثر، أي عنصر آخر من عناصر السرد**»[1].

3-تثبيت مادة السرد:

فإذا كان المرويّ له في هذه الحالة من الشخصيات المهمة في السرد، فإنّه سيؤدي دون شك دورًا مهمًا في تأكيد موضوع السرد، ويمكننا أن نضرب مثالاً لهذه الوظيفة بشخصية «**شهرزاد في " ألف ليلة وليلة " حيث يتأكد موضوع السرد الذي هو الحياة بواسطة اتجاه شهرزاد نحو الملك والعكس صحيح بالمثل: فالبطلة تقتل إذا قرر المروي عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها، بالقدر الّذي تموت به بقية الشخصيات في السرد بسبب عدم استماعه إليها**»[2]. وإضافة إلى هذه الوظائف الّتي عيّنها " برانسPrince " للمرويّ له، أضاف "محمد القاضي " وظيفة رابعة تنسب إليه عادة، ألاّ وهي «**أن يكون النّاطق بالعبرة من العمل** »[3].

ومما سبق ذكره، نخلص إلى أنّ السرد هو من أبرز التّقنيات الّتي يكرسها الكاتب في تشكيل نصّه الرّوائي، حيث يتمظهر هذا الفن من خلال معمارية البناء السردي فهو من يتولى ترتيب عناصر النّص ضمن نسق فني مترابط، وهو أيضا من يضطلع بمهمة إعادة صياغة القصة بما تحتويها من أحداث وزمان ومكان وشخصيات في قالب محكي، غير أنّ هذه العملية السردية لن تتحقق إلا باكتمال هذا المثلث السردي المتساوي الساقين، الّذي قاعدته السرد وساقاه السارد والمسرود له .

ومن مقالة " البنية السّرديّة والخطاب السّردي في الرواية " نقتبس من " سحر شبيب " هذه النتيجة عن البنية السّردية، خاتمةً لما أسلفناه من تحديدات وإطارات نظرية اتخذناها كمعبر لنمر من خلاله إلى المحطة الموالية من البحث:

«**البنية السردية، رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكل المبنى الروائي، تتآلف فيه عناصر البناء في منظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية، ابتداء من الراوي وأسلوب روايته، مروراً بمفاصل المرويّ أي الأحداث وكيفية**

[1]-المرجع السابق، ص 88.

[2]-المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- محمد القاضي، معجم السرديات، ص 387.

بنائها، والشخصيات وعلاقاتها، والزمن وتقنياته والمكان وأنواعه، وانتهاء بتعالقات الراوي والمروي له، مما يؤكد أنّ علم السرد هو فن تنظيم عناصر السرد بوصفه المادة الإنتاجية للعملية السردية، وهو المسؤول عن تمظهرات الخطاب السردي أسلوبًا وبناءً ودلالةً»[1].

[1]– سحر شبيب، البنية السّرديّة والخطاب السّردي في الرواية، ص 120–121.

الفصل الأول: بنية الزمن الروائي.

1-مفهوم الزمن الروائي

2-الترتيب الزمني

2-1الاسترجاع

2-1-1 الاسترجاع الخارجي

2-1-2 الاسترجاع الداخلي

2-2 الاستشراف

2-2-1الاستشراف كتمهيد

2-2-2الاستشراف كإعلان

3-المدة أو الديمومة

3-1-تسريع السرد

3-1-1الخلاصة

3-1-2 الحذف

3-2إبطاء السرد

3-2-1المشهد

3-2-2الوقفة

4-التواتر

شغلت مقولة الزمن منذ ردح طويل، أذهان العديد من المفكرين والعلماء والأدباء الذين اهتموا اهتماما كبيرا بتفسير الظاهرة الزمنية وتحديد علاقتها بحياة الإنسان و بمختلف الفنون والمعارف، مما أفرز هلامية في تحديد مصطلح الزمن فغدا القبض على مفاهيمه من العسر بمكان، لتعدد وتشعبت استخداماته في مختلف الحقول المعرفية: كالفلسفة، والأدب، والفن، وعلم النفس، والفيزياء، والرياضيات.... وغيرها من العلوم الإنسانية التي اهتمت بمعاينته والكشف عن الغموض الذي يلف ماهيته.

ونحن إذْ نتحدث عن الزمن لا يخامرنا الشك في أنّ انكباب هذه العلوم باختلاف مناهجها ومواضيعها ليس حديث العهد، فهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالطروحات الفلسفية القديمة التي عمدت إلى تجليته والظفر بحقيقته، لكنه بات كالسراب الذي يظنّه العطشان ماء. فالفيلسوف العظيم "القديس أوغستين Augustin "* حينما سئل عن الزمن، أجاب معبرا عن حيرته حيال هذا المصطلح بمقولته الشهيرة: «**ما الزمن؟ حينما لا أسأل عنه أعرفه، وبمجرد ما يتعلق الأمر بتفسيره فإنني لا أعرفه أبدًا**».[1]

إنّ الحيرة التي استهل بها "أوغستين Augustin " رحلة بحثه عن الزمن –حيث خصص له جزءا كبيرًا ضمن مؤلفه الشهير " الاعترافات"[2]–هي نفسها التي دفعتنا إلى التساؤل عن: معنى الزمن ؟ وعن علاقته بالنّص الروائي ؟ وعن دوره في عملية بناء التشكيل الروائي؟ وعن أهم المحاولات النقدية التي اهتمت بدراسة الزمن داخل النّص الرّوائي؟

تلك لعمري أهم الإشكاليات التي نحاول مقاربتها من خلال القبض على دلالة الزمن وتقنياته

---

[1]– هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مراجعة العويضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة–مصر، د.ط، 1972م، ص 20.

***–«هنالك في تاغسطا، المعروفة اليوم بسوق أخرس بالجزائر، أبصر أغسطينوس النور، في بيت شريف، من أب وثني وأم مسيحية في 13 تشرين الثاني سنة 354، توسَّم فيه والده الخير فأخذا يعدّانه لمستقبل باهر، وهل أضمن للنجاح، في مجتمع روماني، من العلم والثقافة العالية؟ دخل المدرسة الابتدائية صغيرًا، حتى إذا أكمل الثانية عشرة من عمره انتقل إلى معهد شهير في مادورَا...» للمزيد ينظر: القديس أغسطينوس، اعترافات، تر: الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، بيروت–لبنان، ط4، 1991م، ص1**

[2]– المرجع نفسه، ص249.

في النص الروائي لتكون مرجعا نستند إليه متى خضنا عالم رواية "2084 حكاية العربي الأخير" للروائي واسيني الأعرج.

1-مفهوم الزمن الروائي:

إنّ مناقشة معنى الزمن الروائي، يُلزمنا أن نمر ولو بشكل موجز على بعض المحطات الفكرية والفلسفية التي ساهمت في رسم معالم هذا الزمن الفني وتحديد ملامحه داخل النص الإبداعي. ولكن قبل الخوض في ذلك لابأس أن نعرج ولو بشكل موجز على مدلول الزمن اللّغوي:

جاء مفهوم الزمن في أغلب معاجم اللغة العربية*، يفيد معنى الوقت(الشهر، الفصل، السنة)، والإقامة، ومدة المكوث، ومدة الحكم...، وهذا ما نقرأه في "لسان العرب" لابن منظور في تعريفه للزمن على أنّه « **اسم لقليل من الوقت أو كثيره...الزمان من الرطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه.**

وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان: أقام به زمانًا»[1].

فإذا تأملنا مليًّا في هذا المفهوم اللّغوي للزمن، نجد أن دلالته قد ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالحدث؛ وهذا ما خلص إليه صاحب كتاب "بنية العقل العربي" بعد أن خصص له جزءًا كبيرًا من بحثه للحديث عن المعنى اللّغوي والاصطلاحي للزمن، وذلك في قوله: «**إنّ الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث، بمعنى أنّه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها، وليس العكس، إنّه نسبي حسي، تتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه**»[2].

إلاّ أنّ هذا التصور للزمن في اللغة العربية، لا يمكن تعميمه على جميع لغات العالم« **فلكل من اللغات المختلفة والحضارات المتباينة طرائقها المتميزة تمامًا في تصوير الزمان**»[3]، فمثلا إذا رجعنا

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص199.

*- المعنى نفسه ورد الزمن في معجم "مقاييس اللغة" لابن فارس في باب الزاء والميم والنون، وأيضا معجم "مختار الصحاح " لمحمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، ومعجم "الوسيط" لمجمع اللغة العربية.

[2]-محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4، أكتوبر1992م، ص189.

[3]-كولن ولسون وآخرون، فكرة الزمان عبر التاريخ، تر :فؤاد كامل، عالم المعرفة(159)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت-مارس، 1992م، ص6.

إلى الحضارة الإغريقية القديمة، سنجد أن «**كلمة كرو نوسChronos تشير إلى الزمان منذ عصر هوميروس**»[1]؛ وكرو نوس هذا إله يوناني وهو ابن الآلهة "جايا" Gaia، ويعرف عن "كرونوس" أنّه إله قام بابتلاع أبنائه الواحد تلو الآخر خوفًا على ملكه؛ وما يمكننا أن نستشفه من هذه الأسطورة أن الزمن مخلوق ولدته الآلهة، وهو كائن موجود وله القدرة على ابتلاع أبنائه وفعل أي شيء لحماية ملكه، فكان الزمن في هذه الأسطورة رمزا للهلاك والوحشية.[2]

كما أننا نجد بعض التماثيل الأثرية قد شكلت في الحضارات الإنسانية القديمة، رمزًا يجسد فكرة الزمن وهذا ما أشار إليه "فليب سيرنج Philippe Syring" في كتابه "الرموز في الفن والأديان والحياة" الذي حاول فيه أن يجمع أكبر قدر ممكن من الرموز التي شاهدها في بيئات ومجتمعات مختلفة، ومن ثمة الكشف عما تحمله هذه الرموز بين طياتها من حِكم ومعانٍ، ومن بين هذه التماثيل التي مثلت رمزًا للزمن نجد: «**تماثيل إنسان برأس أسد ممسك بيده كرة–مفهوم شمسي– وإذا كانت تجلله حية تعض ذنبها –فإنّه مفهوم للأبدية– وهي رموز للزمن اللانهائي، المعروف لدى الفرس و"ذيرفان" و"ايوان" أو "كرونوس" عند الإغريق و "شاتوران" لدى اللاتين...ويدل فم " السنتور" المفتوح قليلا و المنكشف عن فكين ضخمين، على القوة المدمرة للزمن المفترس.**

كما أظهرت بعض الحفريات في "كاستيللو غاند ولفو" مجموعة أشياء منحوتة، وموضوعها المركزي رجل برأس أسد مع وجود رؤوس أسود على المعدة والركبتين، ووجود حيتين تشرئبان جانبيا، وقد عرف هذا بأنه كذلك تمثال لإله الزمان»[3].

وعلى الرغم من سذاجة هذا التصور الّذي رسمته الأساطير القديمة لموضوع الزمن، إلاّ أنّه لا يمكننا أن ننكر فضل هذه الأفكار الفلسفية التي مهدت لظهور تصورات جديدة؛ تصورات أكثر منطقية، وأكثر عقلانية، تمخضت عن إعمال العقل وتتبع الحقائق، وقد اعتبرت الباحثة "يمنى طريف الخولي" في مقالتها "إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم" أنّ التصور العقلاني الجديد للزمن، قد شكل

[1]– أمير مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل– الزمان–الوعي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة–مصر، د.ط، 1980م، ص132.

[2]– سعيدي عبد الفتاح، مفهوم الزمان بين برغسون واينشتاين، رسالة ماجستير، جامعة الإخوة منتوري/قسنطينة، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، السنة الجامعية:2006–2007، ص21.

[3]– فليب سرنج، الرموز في الفن–الأديان–الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، ط1، 1992م، ص92.

« **تحديًّا جديدًا وخطيرًا يلزم الزمان اللاعقلاني بإعادة ترتيب أوراقه، وبعث حياة جديدة تجعله أكثر إنسانية من الأبدية المتعالية**»[1] التي ألصقتها به المفاهيم الفلسفية القديمة*.

إذْ إنّ المتتبع لتلك الأفكار الزمنية القديمة، يلاحظ دون شك تلك الرؤية السرمدية التي جعلت منه كما تقول "مها القصراوي" في كتابها " الزمن في الرواية العربية" : « **جوهرًا قائمًا بذاته متصلاً بالكون، منفصلاً عن النفس والأشياء، كما فسرت هذه الروح الفلسفية القديمة الزمن كونه ثابتًا**»[2]خالياً من الحركة، وهي النظرة نفسها التي فسرت بها معنى الأبدية «**إذْ هي عندها مكونة من آن حاضر باستمرار، والآن خال من الحركة، ولذا خلا معنى السرمدية من كل طابع حركي**»[3].

أما إذا انتقلنا للحديث عن مفهوم الزمن في العصر الحديث، فإننّا سنلاحظ أنّ هذه الرؤية الفلسفية القديمة ما لبثت أن تطورت بتطور العلوم وتغير العصور الإنسانية، فظهرت فئة كبيرة من رجال العلم والفكر الذين انشغلوا بموضوع الزمن وتأطير مفهومه.

ويعدّ الفيلسوف والفيزيائي الإنجليزي " إسحاق نيوتنIssac Newton"** في طليعة هؤلاء العلماء، إذْ تناول قضية الزمن بصورة مختلفة عن تلك التصورات السابقة، إلاّ أنّ « **النزعة الإنسانية الجوهرية تبقى كما هي، وذلك من حيث الصورة المطلقة التي يحملها الزمن ذاته**»[4]؛ أو بمعنى آخر

---

[1]– يمنى طريف الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، مجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد9، 1989م، ص9.

***– وهو التصور نفسه الذي اعتمده أفلاطون في تفسيره لمسألة الزمن، حيث اعتبر أن الزمن ثابت وهو مرتبط بالكون وغير منفصل عنه، أما أرسطو فهو يضيف إلى فكرة ترابط الزمن والكون، فكرة الحركة، فالزمن في نظره لا يدرك إلاّ من خلال الحركة ولولاها لبقي الزمن عقيمًا. ينظر: عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1995م، ص24.**

[2]– ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، ط1، 2004م، ص13.

[3]– عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1973م، ص89.

****– قسم نيوتن الزمن إلى زمنين: زمن مطلق طبيعي قائم بذاته، مستقل عن الأشياء ويسمى أيضا بالديمومة، أما الزمن الثاني فهو زمن نسبي ظاهر وهو قياس محسوس وخارجي للزمن المطلق (الديمومة)، وهو يستخدم عادة بدلاً من الزمن الحقيقي مثل: الساعة واليوم والشهر والأسبوع. ينظر: عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، ص 26. وللمزيد انظر: ماهر عبد القادر محمد علي، مشكلات الفلسفة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، 1985م، ص 163–164.**

[4]– عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده و بنيته، ص26.

يمكننا القول، إنّ الزمن بالنسبة "لنيوتنNewton" هو « **دفق مطلق قائم بذاته مستقل بطبيعته عام شامل غير مرتبط بالحركة بالإضافة إلى حقيقته التي لا يشك فيها**»[1] .

ومن النقطة نفسها التي توقف عندها "نيوتنNewton"، انطلق أب الفلسفة الحديثة "إيمانويل كانتEmmanuel Kant" في تقعيده لمفهوم الزمن، غير أنّه أضاف إلى انفصال الزمن عن النفس الفردية، فكرة ارتباطه بالعقل، وبذلك يكون "كانت" قد نظر للزمن « **نظرة ذاتية خالصة، بأن استبعده من الأشياء في ذاتها ومن التجربة الخارجية بما هي خارجية، ونقله من الخارج إلى العقل، وقال عنه إنّه مركب فيه بفطرته كإطار لا يستطيع أن يدرك مضمون التجربة الخارجية الحسية إلا بإدخاله فيه**»[2].

وعلى عكس التأويلات الفلسفية السابقة للزمن، يطلّ علينا الفيلسوف الفرنسي "برجسون Bergson" برؤية جديدة مغايرة لتصورات سابقيه، فإذا كان الزمن بالنسبة لبعض الفلاسفة هو ظاهرة مطلقة وثابتة خالية من الحركة كما رأينا سابقا، فإنّ "برجسونBergson " قد سلك كل الطرق واستعان بكل الوسائل لإجهاض هذا الطرح، معتمدًا في تأويله الفلسفي على ثنائية "الزمن والوجود"، فالزمن من وجهة نظره هو «**الروح المحركة للوجود**»[3]. وبهذا القول يكون "برجسونBergson " قد اعترف « **بحركة الزمن وسيلانه الدائم وتغير الإنسان الدائم جسديًا ونفسيًا ضمن معطيات حياته الذاتية وسير الزمن الخارجي من الميلاد إلى الموت**»[4].

إنّ هذا التفسير "البرجسوني" يجعل تغير الزمن مرتبط ارتباطا وثيقا بتغير الإنسان ومدى استيعابه وادراكه لذاته وما يعتري هذه الذات من مشاعر ومؤثرات داخلية وخارجية، ويواصل "برجسونBergson " في توضيح وجهة نظره أكثر من خلال فكرة " الديمومة" التي قام فيها باختزال الزمن الواقعي–أو كما يطلق عليه هو "الديمومة"– في التقدم المستمر واللانهائي للماضي مؤكدًا في هذا على أنّ « **ديمومتنا ليست لحظة تحل مكان لحظة أخرى، وإلا لما كان هناك سوى الحاضر، ولما**

---

[1]– المرجع السابق، ص26.

[2]– عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، ص 92.

[3]– نوال زين الدين، اللامعقول –والزمان –والمطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، د.ط، 1998م، ص 100.

[4]– مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص14.

كان هناك امتداد للماضي في الحاضر، ولا تطور ولا ديمومة محددة بالذات. إنّ الديمومة هي التقدم المستمر للماضي الذي ينخرُ في المستقبل ويتضخم كلما تقدم، ولما كان الماضي ينمو دون انقطاع، وعلى نحو غير محدود، فإنّه يحتفظ ببقائه».[1]

وكما كان الوجود شرطًا أساسيًا للزمن في نظر "برجسونBergson "، نجد كذلك "هيدجرHeidegger" وهو من أبرز رواد النزعة الوجودية، قد اهتم في تفسيره للظاهرة على العلاقة القائمة بين الزمن و"الدزاينDasein" والمقصود « **بالدزاين هو الكائن البشري**»[2]؛ وهي كلمة ألمانية تعني الوجود هنا Etre-là [3].

إنّ ارتباط الزمن بوجود الإنسان، قد شكل هاجسًا كبيرًا لدى "هيدجرHeidegger" فعلى أساس هذه الفكرة أقام مفهومه للزمن، وجعل منه صفة مصاحبة للإنسان تولد معه وتبقى معه أمد الدهر إلى أن يفارق الحياة، فالزمن في رأيه يتأتى لنا متمثلاً في حضور الإنسان وثباته، وفي تغيره وتحوله، أو بمعنى آخر يمكننا القول إنّ « **زمانية وجود الإنسان تبدأ من لحظة ولادته إلى غاية وفاته، وهذه الزمانية تخضع للكينونة (الحضور والثبات)، والصيرورة (التغير والتحول)، حيث ينتقل الكائن من دقيقة إلى أخرى فيجد أنّه لا يزال باقيًا، راسخًا ويكون بذات الوقت قد تبدل وتقدم**»[4].

وعلى عكس "برجسونBergson " الذي جعل من اللحظة الماضية لحظة لا نهاية لها، فإنّ "هيدجرHeidegger" قد جعل من الحاضر زمنًا مهيمنًا على وجود الإنسان، فالحاضر حسب رأيه هو الزمن الحقيقي، أما الماضي والمستقبل فهما زمنان لا وجود لهما، «**الحاضر فقط موجود، أما القبل والبعد فغير موجودين، الحاضر الواقعي هو نتيجة الماضي، وهو مليء بالمستقبل، ونتيجة لذلك فالحاضر الحقيقي هو الخلود**»[5].

---

[1]– هنري برجسون، التطور الخالق، تر : محمد محمود قاسم، سلسلة نصوص فلسفية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة– مصر، د.ط، 1984م، ص14–15.

[2] –Heidegger : Etre et Temps, Gallimard(NRF) , 1996 , p60 .

نقلا عن: سعيدي عبد الفتاح، مفهوم الزمان بين برغسون و اينشتاين، ص51.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص15.

[5]– سعيدي عبد الفتاح، مفهوم الزمان بين برغسون و اينشتاين، ص52.

يمكننا أن نلحظ إذن من خلال هذه الرؤى، إلى أيّ مدى نجحت مقولة الزمن في استدراج الفكر الفلسفي للخوض في متاهاتها المحكمة، والبحث عن مفاتيح لأدراجها المغلقة.

إلاّ أنّنا نجد أنفسنا ملزمين أثناء حديثنا عن الزمن أن نشير إلى أنه على الرغم من تعدد المفاهيم الفلسفية التي تناولت هذه الظاهرة الزئبقية من جوانب مختلفة وبأشكال متنوعة، تبقى هذه المفاهيم قاصرة ونسبية، قد نجحت في الاقتراب من حقيقة الزمن ولكنها لم تنجح في الوصول إلى حقيقته المطلقة، وبخاصة تلك المفاهيم الفلسفية القديمة التي انطلقت في تحديدها للزمن من أبعاد غير إنسانية على عكس الفلسفة الحديثة التي جعلت من الذات الإنسانية قاعدة لبناء مفهومها الزمني.

ومن الفلسفة الحديثة، نجد أن فلسفة "برجسونBergson " و "هيدجرHeidegger" قد شكلت منعرجًا خطيرًا ومرجعًا معرفيًا خصبًا، اغترفت منه مختلف الحقول المعرفية ولعل الفن والأدب كانا من أكثر الحقول استفادة من أفكارهما، وهذا ما أكده الباحث "رابح الأطرش" في مقاله " مفهوم الزمن في الفكر والأدب" في قوله إنّ « **زمن فلسفة "هيدجر" و " برجسون" هو الزمن الوجودي الخاص بالإنسان، ذلك الزمن الذي يتعارض مع زمن الفلك، وزمن الوجود الخارجي، وزمن الساعة، هذا الزمن الخاص بالإنسان–الزمن الداخلي– صار أحد جوانب الموضوعات الأساسية في الأدب بعامة والرواية بخاصة**»[1]، إنّ هذه الفكرة هي تعبير صرف عن إنسانية الزمن، ولعل هذا الأمر هو ما جعل منه –أي الزمن– مبحثًا مهمًا من مباحث الأدب، وهذا ما حاول أن يثبته أيضًا " مسعد العطوي" في كتابه "السرد فكرًا وبناءً"* حينما قال« **إنّ الزمن هو بحر حياة الإنسان، مراحل حياة ومراحل وجدان ومراحل بناء العقل ومراحل الأمل ومراحل السعادة والشقاء إن الزمن هو مراحل التواصل للسارد مع الكون الإنساني والكون العقلاني وكون الطبيعة، والزمن هو خوض**

[1]– رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الأدب والفكر، مجلة العلوم الإنسانية، مارس 2006، ص 7.

***–ويواصل "مسعد العطوي" تفسيره لهذه العلاقة الأبوية التي تربط الزمن بالرواية، في معرض حديثه عن "الزمن والسرد"، مستندًا في إثبات صحة ما ذهب إليه على مجموعة مهمة من الروايات العربية السعودية التي تحفل بإتقان عال في توظيفها للزمن: كرواية " التوأمان" لعبد القدوس الأنصاري، رواية " فن التضحية" لحامد دمنهوري، و رواية " شقة الحرية" لغازي القصبي، ورواية " القارورة" ليوسف المحميد. ينظر: مسعد العطوي ، السرد فكرًا و بناءً، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، د.ط، 2014م، ص19–20.**

عمار الألم الاجتماعي والحربي، والسياسي والحربي كلها من مكونات الزمن إن الزمن هو صيرورة التحول وغربة الثبات.

خضع الزمن لتأملات المفسرين، وللمفكرين وللفلاسفة وأشاروا إليه ثم تحول الزمن إلى موضع دراسة بل إن الدافع له تلك الروايات التي فاض بها الزمن فالرواية ابنة الزمن كما هي ابنة السارد»[1].

وهكذا يكون الزمن بشهادة العديد من النقاد والدارسين، من أهم العناصر الفنية التي تنبه الأدب بضرورة توظيفها داخل نصوصه الإبداعية وبخاصة السردية منها. بل هناك من النقاد–كهانز ميرهوفHans Mehrhof – من اعتبر الأدب مثل الموسيقى فنّ زمني، لأنّ الزمن هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة[2].

ومن النقاد أيضا من أشاد بدور الزمن في إيضاح عوالم النّص الأدبي، كالناقد "جون بويون John Bouée" الذي يدعو إلى « **ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل إنّه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفًا على فهم وجوده في الزمن»**[3]. والأمر نفسه أكدته الناقدة "سيزا قاسم" في قولها : « **إنّ الفن القصصي من أشد الفنون النثرية التصاقًا بالزمن»**[4].

إنّ احتواء السرد على الزمن من الحتميات التي لا يمكن أن نتخيل انعدامها في أي مخيال إنساني؛ الأمر الذي دفع الناقد المغربي "حسن البحراوي" بمقولة إنّ «**لا سرد بدون زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن وإذا جاز لنا افتراضًا أن نفكّر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد»**[5].

---

[1]– المرجع السابق، ص19.

[2]– هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص9.

[3]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1990م، ص109–110.

[4]–سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع–مكتبة الأسرة، د.ط، 2004م، ص37.

[5]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 117.

فالزمن مثله مثل بقية العناصر الفنيّة الأخرى لا يكتمل العمل السردي ولا يستقيم معماره بدونه، «**فهو ضابط الفعل فيه، ويتم على نبضاته ويسجل الحدث وقائعه**»[1].

إلا أنّ التّصور النقدي للزمن، لم يتبلور بهذه الصورة الناضجة إلاّ مع ظهور الرواية الجديدة، التي قلبت الموازين وغيرت المفاهيم، فشكلت منعطفًا جديدًا في مسار النقد الروائي، حيث أطرحها في مقدمة انشغالاتها واهتماماتها.

ويعلق الكاتب والناقد الفرنسي " آلان روب غارييهAlain Robb Garrier " بأنّ الزمن في الرواية الجديدة « **قد أصبح منذ أعمال مارسيل بروست وكافكا الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التكوينات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره**»[2]، خلافا لما عرفت به الرواية الكلاسيكية التي افتقرت إلى هذه السمات الزمنية المعاصرة واكتفت بتوظيف زمن مشابه للزمن الواقعي؛ زمن يقوم على التسلسل المنطقي للأحداث حيث ينطلق فيه الراوي بسرد أحداثه من الزمن الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل.

ويُرجع " الشريف حبيلة" في كتابه النقدي "بنية الخطاب الروائي" هذا التطابق بين الزمن الروائي و الزمن الواقعي في الرواية الكلاسيكية، إلى سعي هؤلاء الروائيين التقليديين لمنح نصوصهم السردية «**صفة الحقيقة، فيلجأ الروائي إلى تحديد إطار الحدث والانشغال بوصف الشخصيات حتى يراها القارئ حية تسعى كما هي في واقع الحياة**»[3].

إلا أنّ هذه النظرة التقليدية للزمن سرعان ما تغيرت —كما أشرنا آنفا– مع الرواية الجديدة، فها هي مدرسة "تيار الوعي" قد رفضت رفضا تامًا هذا المفهوم الذي يجعل من الزمن بنية تقوم على «**السرد التسلسلي المرتبط بالواقع الخارجي، ودعت إلى استخدام الزمن بطريقة تتناسب مع وعي الشخصية بحيث ترتب الأشياء والأحداث في السرد بحسب ورودها إلى الذهن**»[4]، ومن هنا تنبه

---

[1]– أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب(بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، 2004م، ص 28–29.

[2]– آلان روب غارييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة–مصر، د.ط، د.س، ص134.

[3]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2010م، ص43.

[4]– عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، مصر، ط1، 1982م، ص58.

الروائيون والنقاد إلى أهمية الزمن ودوره الفعال في رسم مسار السرد، فتنوعت الدراسات والأبحاث النقدية التي تناولت الزمن الروائي من زوايا مختلفة وبأوجه متعددة.

تأتي تحليلات الشكلانيين الروس للزمن في مقدمة هذه البحوث النقدية، إذْ انطلقوا في دراستهم للظاهرة من ثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وهذا ما قام به " توماتشفسكيTomashevsky " من خلال تمييزه بين المتن الحكائي الذي يمثل« **مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل...حسب –النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث**»[1]، في حين عرّف المبنى الحكائي بأنّه « **يتألف من نفس الأحداث بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا**»[2]، ومن هنا تكون أطروحة الشكلانيين قد تنبهت إلى أنّ كل نص روائي يتشكل من زمنين: زمن خطي يقوم على التسلسل المنطقي للأحداث، وزمن غير منتظم لا يعترف بتتابع الأحداث وقد يختلف توظيفه من روائي لآخر[3].

و بهذا شكلت آراء الشكلانيين ومساهماتهم النقدية حول الزمن، سراجًا استنارت به فيما بعد الاتجاهات النقدية المختلفة، التي اهتمت برصد مفهوم الزمن، وعنت بالتنقيب عن مكوناته والكشف عن أهم الآليات الزمنية التي يعتمدها المبدع في بناء نصه الإبداعي.

وحري بنا أن نشير في هذا الموضع من الحديث إلى أنّ هذه التأويلات الزمنية التي قدمتها المدرسة الشكلانية، لم تعرف هذا التطور الهائل ولم يتم تداول هذه الجهود بين أوساط الحقول النقدية، إلاّ مع بداية فترة الستينات، حيث شهدت هذه الفترة اهتمامًا كبيرًا بعنصر الزمن، ويعود ذلك إلى ظهور المدرسة البنيوية و« **ترجمة أعمال الشكلانيين الروس، فازداد الاهتمام بعنصر الزمن في القصّ بعامة، وفي الرواية بخاصة، على أنّه من عناصر البنيوية في الرواية**»[4]؛ ففاض وعاء الزمن

---

[1]– إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، مؤسسة الأبحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت–لبنان، ط1، 1982م، ص180.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– ينظر : فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار الصفاء للنشر والتوزيع– عمان، ط1، 2011م، ص154.

[4]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص39.

***– يعدّ كل من تودوروف وجيرار جينيت من أكثر النقاد تأثرا بأفكار المدرسة الشكلية، ولذلك ارتأينا الوقوف عند آراء هذين الناقدين على وجه الخصوص لما تحمله تصوراتهما من أفكار ساهمت في تطور مفهوم الزمن الروائي.**

الروائي بأبحاث جديدة، اتخذت من ثنائية توماشفسكيTomashevsky (المبنى الحكائي/المتن الحكائي) منهجا لها في تحليل زمن الرواية، ويعد التحليل البنيوي من أكثر المناهج النقدية استفادة من هذه العصارة الشكلية، لتأثر العديد من رواده بهذه الثنائية الشكلية. ويأتي على رأس قائمة هؤلاء النقاد*، المفكر والناقد الفرنسي "تودوروفTodorov " حيث يقدم في مقاله الهام " مقولات في السرد الأدبي" الذي أكد في مضمونه على أهميّة الزمن في النّص الروائي، إمكانية تقسيمه إلى زمنين هما (زمن القصة /زمن الخطاب)* فرأى أنّ « **زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبًا متتاليًا يأتي الواحد فيها بعد الآخر، كأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم. من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث، حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب**»[1]؛ أي أنّ السارد في هذه الحالة غير ملزم بالتقيد بهذا التتالي الطبيعي للأحداث، وإنّما يلجأ في أغلب الأحيان–كما يقول تودوروفTodorov – لاستخدام التحريف الزمني الذي يضفي على الخطاب سمة مميزة له عن القصة ، فتتشكل عن علاقة زمن القصة وزمن الخطاب أشكال متعددة كالتضمين والتناوب والتسلسل[2].

وبوعي وإدراك مميزين للزمن، يضيف "تودوروفTodorov " نوعين آخرين للزمن هما: زمن الكتابة وزمن القراءة، حيث يمثل الزمن الأول زمن التلفظ فيصير عنصرا أدبيا بمجرد دخوله القصة، أما زمن القراءة فهي عملية ترتيب زمن القصة.[3]

ويذهب "جيرار جينيت Gérard Jent " مذهب مواطنه –تودوروفTodorov – في رؤيته للزمن، حيث

---

[1]– تزفيتان تودوروف، مقولات في السرد الأدبي، تر: الحسين حسان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط–المغرب، ط1، 1992م، ص55.

***– هما زمنان مرادفان بما يعرف عند الشكلانيين بـ المتن الحكائي والمبنى الحكائي، على أن زمن الخطاب أو زمن الحكاية كما يطلق عليه بعض النقاد العرب (الشكل) يقابل المبنى الحكائي، في حين يقابل زمن القصة (المضمون) المتن الحكائي. ينظر: شعبان عبد الحكيم، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد و قراءات نصية)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2013م، ص104. للمزيد أيضا ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص41–42.**

[2]– ينظر : تزفيتان تودوروف، مقولات في السرد الأدبي، ص 55–56.

[3]– ينظر :محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، د.ط، 2005م، ص 106.

ركز "جينيتJent " في كتابه "خطاب الحكاية" بالتمييز بين الشيء المروي وزمن الحكاية، وما ينتج عن هذه التفرقة من التواءات زمنية تمكننا من إدراك وظائف الحكاية؛ فالحكاية في رأيه هي« **مقطوعة زمنية مرتين...: فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية(زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها–التي من المبتذل بيانُها في الحكايات– ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية، أو في بضع لقطات من صورة مركبة سينمائية "تواترية")، بل الأهم أنّها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية، هي إدغام زمن في زمن آخر**»[1].

وتجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أنّ هذا التناول الذي قدمه "جيرار جينيتGérard Jent "، قد حفر للزمن طريقًا آخر يمتاز بالعمق وبنضوج الرؤية النقدية، فكانت لتحليلاته وتفسيراته الأثر البارز في توضيح معالم الزمن الروائي، وهذا ما جعل العديد من الدراسات النقدية التي اهتمت بالكشف عن التجارب الروائية العربية، تتخذ من نظرية "جيرار جينيتGérard Jent " منهجا نقديا، يستعان به في تحليل هذه النصوص السردية. ومن هذه الأبحاث نذكر على سبيل المثال لا الحصر : سيزا قاسم :بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ – وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ – يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي.[2]

وعبر هذا الخط الذي ترسمه هذه العلاقة القائمة بين "زمن الخطاب" و "زمن القصة"، يلخص "جيرار جينيتGérard Jent " – دائمًا في كتابه " خطاب الحكاية" – منهجه في دراسة الزمن الروائي، انطلاقا من ثلاثة محاور حددها لنا ، في قوله: « **سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقا لما يبدو لي تحديدات أساسية ثلاثة هي : الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث بين القصة و الترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية [...]، والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة(في الواقع، طول النص) لروايتها في الحكاية، وأعني صلات السرعة [...]، وأخيرًا صلات التواتر، أي – بعبارة تقريبية فقط – العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية**».[3] وهي التحديدات نفسها التي

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 45.

[2]– شريف حيثية، بنية السرد في روايات علاء الديب، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة – الجيزة ،2014م، ص 115.

[3]–جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 46–47.

استخدمها – جيرار جينيتGérard Jent – للكشف عن جماليات الزمن الروائي، في رواية " بحثا عن الزمن الضائع" لـ " مارسيل بروست".

نخلص في حديثنا عن الزمن الروائي إلى ما خلص إليه "نعيم عطية" في دراسته " دلالة الزمن في الرواية الحديثة"، وهو تعريف حدد فيه سمات الزمن الفني ومساحة حضوره داخل النص، كما لخص أيضًا أهم الجوانب التي تتم من خلالها دراسة الزمن في الرواية :

« إنّ الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود، لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب، فأحد هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن، إذ أن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظيا أو آنيا مثل تأثير العمل التشكيلي، وإذا بحثنا عن السبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الإعجاب بالعمل الأدبي فسنجده في طبيعة الأداة التي يستخدمها الروائي ذاتها ألا وهي اللغة، إذا أن رص الكلمات بعضها جوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والصيرورة»[1].

وبعد هذا التمهيد النظري الذي حاولنا من خلاله، أن نشير إلى مفهوم الزمن وضرورة توظيفه داخل النّص الروائي، يأتي السؤال المهم والذي يشغلنا في هذا الفصل وهو: كيف وظف واسيني الأعرج عنصر الزمن في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"؟، ولعل السؤال الأهم والأخطر هنا هو: كيف سنقوم باستنباط هذه التقنيات الزمنية من الرواية ذاتها ؟.

عودًا على بدء، وللإجابة على هذه الإشكالية الزمنية، يمكننا الاستعانة بتحديدات أيقونة النقد الروائي "جيرار جينيتGérard Jent " لدراسة الزمن الروائي، وعليه سيأتي تتبعنا لهذه الآليات الزمنية التي اعتمدها الكاتب في روايته، موزّعًا على ثلاثة محاور:

–حيث سنتناول في المحور الأول الترتيب الزمني للأحداث؛ من خلال مفارقتي: الاسترجاع (يتمثل في عودة السارد إلى أحداث ماضية)، والاستشراف (سرد أحداث قبل حدوثها في الحكي أو الخطاب).

[1]–نعيم عطية، دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، العدد 170، فبراير 1971م، ص19.

– في حين سنخصص المحور الثاني للمدة أو الديمومة : فسندرس فيه سرعة السرد وبطئه من خلال التقنيات التالية: الحذف، التلخيص، الوقفة، المشهد.

–أما المحور الثالث والأخير فيتمثل في التواتر: حيث سنحاول فيه تتبع أنماط التكرارات الموظفة في رواية "2084 حكاية العربي الأخير".

2–الترتيب الزمني:

وبنفس الرؤية السردية التي استهل بها "جيرار جينيتGérard Jent " دراسته للزمن الروائي، سنفتتح بدورنا هذا الجانب التطبيقي من الفصل الأول بدراسة " الترتيب الزمني"*، وذلك من خلال الوقوف على أهم المفارقات الزمنية التي تترتب عن « **مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة**»[1]. وهي مقارنة سعى "جيرار جينيتGérard Jent " أن يكشف لنا من ورائها اختلاف ترتيب الأحداث في القصة عن ترتيبها في الخطاب وما يفرزه هذا التنافر من مفارقات زمنية.

وعن هذا التلاعب الزمني الذي اتخذه الروائيون الجدد مجالا لإبراز حداثة رواياتهم، يؤكد لنا الناقد "سمر روحي الفيصل" اختلاف الروائيين في تسجيلهم للسرد الروائي وعدم تقيدهم بطريقة واحدة في تعاملهم مع الزمن؛ في قوله:« **إنّ الروائيين لا يلتزمون عادة بطريقة واحدة في تسجيل السرد الروائي، إذ إنهم يجعلونه حينا يرافق القصة المتخيلة في الجريان نحو الأمام، وأحيانًا أخرى، يتقدم السرد على القصة...**»[2].وبهذا يكون الروائي قد نجح في تكسير التسلسل المنطقي للأحداث، بمطابقة السرد مع القصة تارة، وتقديمه عليها تارة أخرى. إذ يعمد الكاتب من خلال هذا التفاوت بين زمن السرد وزمن القصة إلى الرجوع بالقارئ إلى أحداث ماضية، وتعرف هذه التقنية بالاسترجاع، أو القفز بالقارئ إلى أحداث سابقة لم يصل إليها السرد بعد، وهذا ما يسمى بالاستباق[3].

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ص 47.

***– يمثل "الترتيب الزمني"، المستوى الأول الذي استهل به "جيرار جينيت" دراسته للعلاقة الموجودة بين زمن القصة وزمن الخطاب.**

[2]– سمر روحي الفيصل، ملامح في الرواية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق–سورية، 1989م، ص29.

[3]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص 123.

والمفارقة الزمنية على الرغم من أنّها مصطلح تمّ وضعه حديثاً من طرف "جيرار جينيت Gérard Jent" في كتابه "خطاب الحكاية"، إلاّ أنّه يتوجب علينا الاعتراف أنّ المفارقات الزمنية «**ليست وليدة اليوم بل إنّها إحدى المميزات التقليدية للسرد الأدبي. وهكذا نلاحظ في الإلياذة أنّ بدايتها في وسط الحكي، تتلوها عودات إلى الوراء للتفسير** ».[1]

وعلى خلاف ما نعرفه عن احتفاء النقاد العرب في دراساتهم النقدية بالمفارقات الزمنية، وشيوع استخدامهم لمصطلحي " الاسترجاع و الاستباق" في قاموسهم النقدي، نجد البعض منهم مثل الناقد "سويرتي" يعترض على استخدامهم لهذه المصطلحات، «**باعتبارها مصطلحات نفسية وغربيّة واقترح تعويضهما بمصطلحي " القبلية والبعدية"، إلا أنّ هذا الرأي يتعارض مع تعريف الناقد نفسه حين عرف الزمن الروائي بأنه زمن نفسي، يعبر عن الخبرة الذاتية للفرد، وهو معنى الحياة الإنسانية العميقة**،...» [2]، فإذا كان الزمن الروائي هو زمن نفسي فما المانع إذن من استخدام مصطلحي الاسترجاع والاستباق، مادامت هي مصطلحات- في رأينا- الأكثر اقترابا لماهية هذه التقنيات الزمنية.

والحقيقة التي لا يمكن لأي باحث أن يغفل عنها أو ينكرها، هي مجموعة الوظائف والمنافع النصية التي تحققها المفارقات الزمنية ،والتي تسعى من خلالها إلى خدمة البنية الكلية للنّص الروائي؛ إلاّ أننا نجد بعض النقاد* قد حصروا دورها (الاسترجاع والاستباق) في تحقيق وظائف جمالية فقط لا تؤثر على سير الأحداث في الرواية لا من قريب ولا من بعيد، ولعل ما يُؤخذ على أصحاب هذا الرأي إغفالهم الدور الفعال الذي تحقق من خلاله المفارقات الزمنية وظائف تطويرية للحدث تخدم السرد.[3] و هذا ما سنحاول أن نوضحه لاحقا من خلال الوقوف على خاصيتي الاسترجاع والاستباق في رواية "2084حكاية العربي الأخير".

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 77.

[2]–ينظر: محمد سويرتي، النقد البنيوي والنّص الروائي، إفريقيا الشرق، ط1، 1991م، ص71–10.

***–ومن هؤلاء النقاد نذكر: موريس أبو ناظر، الذي صرح عن رأيه هذا في كتابه النقدي " الألسنة والنقد الأدبي". للمزيد ينظر: موريس أبو ناظر، الألسنة والنقد الأدبي ، دار النهار، بيروت، 1979م، ص85.**

[3]–ينظر: نوره بنت محمد بن ناصر المريّ، البنية السردية في الرواية العربية، رسالة علمية مقدمة للحصول على درجة دكتوراه في الأدب الحديث، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2008م، ص29. نقلا عن: موريس أبو ناظر، الألسنة والنقد الأدبي ، ص85.

2-1- الاسترجاع:

يعدّ السرد الاسترجاعي المورد الأول لمستوى الترتيب الزمني، وتوصف تقانة الاسترجاع وفق المنظور السردي بأنّها حالة استذكار واستحضار للماضي، وبأنّها عملية سردية تحضر في النّص على هيئة« **إخبار بعدي يعود فيه الراوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه، وبه ينقطع السرد مؤقتًا، ليسترجع شيئًا من الماضي، ثم يعود إلى أحداث حاضرة**»[1].

فالسرد الاسترجاعي في حقيقته عملية تعتمد في عودتها بالقارئ إلى الماضي سواء القريب منه أو البعيد على «**ذاكرة الراوي أو ذاكرة الشخصيات**»[2]، وذلك نظرا للأهمية البالغة التي تكتسيها الذاكرة لدى الإنسان باعتبارها الوسيلة الأساسية لحفظ المعلومات والذكريات التي يكتسبها الفرد على مرّ الزمن، وهذا فضلا عن كونها المسؤول الأول عن استدراج هذه الأحداث السابقة في ذهن الراوي، الذي يتحين اللّحظة الزمنية المناسبة لعرضها في النّص الروائي.

ويرى الناقد " عبد الرحمان مبروك" أنّ الحكاية بالصيغة الماضية أكثر ملاءمة للاسترجاع من أيّ صيغة أخرى، مادام الراوي يتحدث عن أحداث سابقة، إلاّ أن هذه الصيغ الزمنية تتغير وفقا لوضع السارد في الرواية، « **فإذا كان حاضرا في الأحداث زادت الصيغ المضارعة الدالة على الحاضر والمستقبل على الماضية، وإذا كان السارد مشاهدا وراصدا للأحداث دون أن يتدخل في سياقها حينئذ تزيد الصيغ الماضية على المضارعة**»[3].

والاسترجاع كمفارقة زمنية لها تأثيرها الخاص على تركيب الحكاية، حيث يحقق الاسترجاع جملة من الوظائف الجمالية والفنية، والمقاصد الحكائية في النّص الروائي، ولعل من أبرز وظائفه وظيفته التي يسعى من خلالها السارد إلى «**ملء الفجوات التي يخلقها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد، وهاتان الوظيفتان تعتبران في رأي جينيت من أهم**

---

[1]– مريم جبر فريحات، التجليات الملحمية في الرواية العربية، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2005م، ص 219–220.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي –نموذجا–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص26.

الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية»[1]، فضلا عن دوره في اطلاع القارئ بالحدث الآتي في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي لتتكون لديه رؤية واضحة وصحيحة، وكذا تخليص النّص الروائي من الرتابة والخطية، كما يساهم الاسترجاع من خلال مقارنة وضعية الشخصية الحالية بوضعيتها السابقة في الكشف عن عمق التطور الحاصل في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر، ومن هنا يستطيع القارئ أن يقف على القيمة الدلالية لشخوص الرواية.[2]

ويلجأ "جيرار جينيتGérard Jent "* في كتابه " خطاب الحكاية" إلى التمييز بين ما يسمى بـ" الحكاية الأولى" و " الحكاية الثانية"؛ على أنّ " الحكاية الأولى" تطلق على المقاطع الحكائية الحاضرة، في حين تطلق على المقاطع الحكائية الماضية** تسمية " الحكاية الثانية"[3].

وبعد هذه المقاربة السريعة لمفهوم الاسترجاع، نخلص إلى أنّ الاسترجاع يعني كل توقف في السرد، يعقبه مباشرة عودة إلى الوراء يستدعي الراوي خلالها أحداثا وقعت قبل زمن السرد الحاضر، وتأتي أهمية الاسترجاع كونه آلية زمنية يستخدمها الكاتب لتحقيق مقاصد فنية وجمالية تخدم النّص الروائي وتفتح المجال أمام القارئ لتكوين رؤية جديدة للأحداث الواقعة في الزمن الحاضر.

ومن يتأمل النصوص الروائية الحديثة، سيلاحظ دون شك وجود استرجاعات قريبة من الحدث السردي الحاضر(الحكاية الأولى)، كما أنّه سيقف في المقابل على استرجاعات بعيدة عنه، وعلى ضوء الحدث السردي يمكن تقسيم هذه المفارقة الزمنية على النحو الآتي:

1-استرجاع خارجي.

2-استرجاع داخلي.

وعلى أساس هذا التقسيم سيتم تناول مفارقة الاسترجاع في رواية "2084حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج، حيث سيحاول البحث استخلاص منهج "جيرار جينيتGérard Jent " في تناول الاسترجاع، والاستفادة أيضًا من تطبيق الناقدة " مها حسن القصراوي" في كتابها الذي خصصته لدراسة الزمن الروائي الموسوم بـ " الزمن في الرواية العربية".

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121-122.

[2]- ينظر : مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 188.

***- ميز جيرار جينت بين هذين المستويين أثناء تحليله لكتاب "جان سانتوري".**

****- تطلق مها حسن القصراوي على مقاطع الاسترجاع تسمية المقاطع الحكائية الماضية**

[3]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص60.

2-1-1 الاسترجاع الخارجي:

ويُعنى به تداعي أحداث ماضية« **تعود بالذّاكرة إلى ما قبل بداية الرواية**»[1]؛ وهي استرجاعات تتناول وفق تصور "جيرار جينيتGérard Jent "« **مضمونًا قصصيًّا مختلفًا عن مضمون الحكاية الأولى، إنها تتناول – بكيفية كلاسيكية جدًا – شخصيّة يتمّ إدخالها حديثا و يريد السارد إضاءة سوابقها**»[2].

ويلجأ الكاتب إلى هذا النوع من الاسترجاع، إمّا لسد الثغرات الزمنية التي يخلفها فعل السرد، أو« **لإعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرًا جديدًا في ضوء المواقف المتغيرة، أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات، أو لتقديم شخصيات سبق لها الظهور بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها**»[3].

ومن مظاهر هذه المفارقة الزمنية في النصوص الروائية الحديثة، استرجاع الراوي لأحداث ماضية مختلفة المدى والسعة، إذْ يقف القارئ أحيانًا في النّص على استرجاعات يعود زمن حدوثها لسنوات قبل زمن السرد الحاضر، وهذا ما يعرف بالاسترجاع الخارجي ذات المدى البعيد، وأحيانًا أخرى يجد (القارئ) استرجاعات قريبة من بداية الرواية، ويُطلق عليها تسمية الاسترجاع الخارجي ذات المدى القصير؛ « **فتحديد مدى المفارقة يعتمد على المسافة الزمنية التي يرتد فيها الراوي إلى الوراء، حيث تقاس بالسنوات والأيام والشهور**»[4]، في حين يتم قياس سعة المفارقة بالسطور والفقرات والصفحات.

وقد وردت الاسترجاعات الخارجية بشكل بارز في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، إذْ يمكن للقارئ أن يستشعر حضورها في طيات السرد، من خلال كثرة استخدام الكاتب لهذه الارتدادات الزمنية التي تكاد أن تتقاسم مساحة النّص مع اللّحظة السردية الحاضرة.

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص58.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص61.

[3]– ينظر : سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 58–59.

[4]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 189.

ومن أمثلة هذا النوع من الاسترجاع؛ نذكر هذا المقطع السردي الذي يستدعي فيه الراوي "حادثة الرمادي" والتي تسببت في فقدان "ليتل بروز" لبعض أعضائه، وقد تحولت هذه الحادثة مع مرور الزمن إلى شبح أسود يطارده في حلمه وفي يقظته، حتى أصبح ينام «**بنصف عين مثل الديك حتى لا تداهمه صورة الحادثة التي كادت أن تودي بحياته في الرمادي، التي تعاوده كلما أغمض عينيه بغبارها ودمها وصراخها، فقد فيها والده العسكري، حينما التصقت بشاحنتهما سيارة صهريج أودت بحياة الكثير من عساكر الشاحنة، ووالده، بينما أصيب هو بحروق من الدرجة الثالثة في كامل جسده ووجهه وانتهى الأمر ببتر يده اليسرى ورجله اليمنى, بقي على إثرها في ألمانيا مدة زمنية حتى تم خلالها تأهيله وتعويض العديد من أجزائه بأعضاء اصطناعية**»[1].

فعلى الرغم من أنّ الكاتب لم يحدد لنا مدى هذا الاسترجاع، إلاّ أنّه يمكننا أن نقف على بعده من خلال عبارة "الرمادي"، التي قصد الكاتب من خلالها الإشارة لزمن هذا الاسترجاع، والذي يعود إلى حرب الرمادي التي نشبت بين الجيش العراقي الذي تلقى بعض المساعدات من القوات العسكرية الأمريكية للقضاء على داعش في مدينة الرمادي[2]. وبالتالي يمكن تحديد مدى هذه المفارقة بحوالي سبعين سنة إذا عدنا إلى زمن الرواية.

وقد يستغرب القارئ هنا من هذه المفارقة الزمنية العجيبة، وقد يتساءل في ذهول واستعجاب كيف يمكن لهذا الحدث أن يكون بالماضي البعيد في الرواية؟، ولكنه سرعان ما تنجلي هذه الحيرة في ذهنه بمجرد اطّلاعه على الزمن المستخدم في النّص، حيث يمثل فيه حاضرنا الحقيقي ماضي الرواية، وهذا أمر ارتأينا أن نؤجل الحديث عنه في المفارقة الزمنية القادمة.

أما أهمية هذا الاسترجاع، فتكمن في وظيفته التنويرية، إذْ وظف الكاتب هذه الومضة لإنارة أحد أهم الجوانب من حياة "ليتل بروز" والتي كان لها أثرها البالغ على حاضر الشخصية، فالاسترجاع له« **وظيفة بنيوية، لأنّ الشخصيات التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها حاضرها**»[3].

أما سعة هذه المفارقة، فلم تتجاوز سوى عشرة أسطر فقط، ورغم قصرها إلاّ أنّها استطاعت أن تصور بدقة أثر هذه الحادثة على نفسية "ليتل بروز"، وأن تبرر أفعاله اللاحقة.

---

[1]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، دار موفم للنشر، الجزائر، 2015م، ص21–22.

[2]– ينظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة: معركة_ الرمادي_(2014–15)/https://ar.wikipedia.org/wiki

[3]– سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي، ص 56.

ومن الاسترجاعات الخارجية ذات المدى البعيد أيضًا، تذكر "آدم" لبعض الأحلام والأماني التي شغلته في الماضي والتي فشل في تحقيقها، يقول الراوي: « **تكوم آدم على نفسه مثل ثوب عتيق. تذكر قصائده الليلية التي كتبها في مراهقته كان يمكن أن يكون المتنبي، أو إليوت، أو شيلر، أو وايتمان أو ملارمي، أو رامبو الذي شكلوا وجدانه، لكنه أخفق في ذلك على طول الخط، لأنّه عندما كان صغيرًا تمنى أن يكون طبيبًا، يداوي فقراء الجبل والرمل الذين يسكنون في الخيام، يموتون بالعشرات، بالآلاف، وربما بالملايين، ولا أحد يسمع نداءاتهم، ثم غير فكرته بأن حلم بصناعة قنبلة كبيرة لا يستعملها أبدا، ولكنه يهدد بها كل من يعتدي على الآخرين، لهذا كان عليه، كما نصحه معلموه، أن يحافظ على تفوقه في الرياضيات والكيمياء والفيزياء، وأن يعمقها بكل ما يملك من طاقة، وينسى كل ما يمت للأدب بصلة. مع الزمن نام الشعر فيه لكنه لم يمت**»[1].

قام الكاتب خلال هذا الاسترجاع بتسليط الضوء على الجانب الإنساني من شخصية آدم، هذه الإنسانية التي لازمته منذ طفولته وكانت سببا في تحديد خياراته المستقبلية، وعلى عكس الاسترجاع السابق، فإنّ الراوي في هذا المقطع السردي قد حدد مداه البعيد من خلال مروره في استرجاعه على عدة محطات مهمة في حياة " آدم غريب" (صباه، مراهقته، شبابه) إلى أن وصل إلى الزمن الحاضر للشخصية.

ولم يتوقف كاتبنا في استخدامه للاسترجاع الخارجي عند هذه الوظيفة السابقة، وإنّما تعداها بجملة من الوظائف لإحقاق التماسك الفني للبنية الكلية لنصه الروائي.

ومن بين هذه الوظائف المتنوعة والمتعددة في "2084 حكاية العربي الأخير"، نذكر هذا الاسترجاع الذي وظفه الراوي لتقديم شخصية "الكوربو" وهي شخصية كثيرًا ما أشار إليها في الصفحات الأولى من الرواية، ولكنّه أجل الحديث عنها وعن ماضيها إلى حين اقتراب موعد ظهورها ضمن أحداث الرواية، معتمدا في استعراضه لهذا الاستذكار على ذاكرة "آدم" التي ارتدت إلى تلك الظروف الغامضة التي اختفى فيها "الكوربو" فجأة وبدون سابق إنذار. يقول الراوي:« **رأى وجوه كل أصدقائه بما فيهم سيف. فقد ظل سيف غامضا، في السنة التي سبقت غيابه النهائي من المضمار، ثم من جامعة بنسلفانيا. قيل إنّه ارتحل إلى بيشاور وانتمى إلى مركز عسكري لإنتاج**

[1]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 41.

المتفجرات الشديدة المفعول. كان لطيفا، لكنه مع إخفاقه في الوصول إلى مخبر الرياضيات التطبيقية، على الرغم من تفوقه في العلوم الدقيقة التي كان متميزا فيها شعر بغبن كبير. كأنه ضرب بخنجر في الصميم. انتمى إلى شركة محاسبة، وترك الدراسة، لكنه لم يترك الرياضة أيام الأربعاء والآحاد صباحا والاثنين والأربعاء مساء. فجأة لم يعد في المضمار التابع للجامعة. غادر فجأة ولم يترك وراءه أية علامة تدل على مكانه...»[1].

وقد بلغت سعة هذه المفارقة ما يقارب صفحة ونصف امتدت من الصفحة 153 إلى غاية الصفحة 155، مهد فيها الراوي لشخصية "سيف" التي ستظهر في الفصل الخامس من الرواية.

وإذا كان الراوي في الاسترجاع السابق، قد قام بتقديم شخصية مشاركة في الأحداث من خلال اطلاع القارئ على ماضيها، فإننا نجده في بعض الاسترجاعات الخارجية الأخرى يفسح المجال أمام بعض« **الشخصيات الحكائية الماضية، فرصة الحضور والاستمرارية في زمن السرد الحاضر، باعتبارها شخصية محورية وأساسية في بنية النّص السردي**»[2]، ومثال ذلك شخصية "أمايا"، فهي لم تظهر في زمن السرد الحاضر إلاّ عن طريق "آدم" حيث منحتها استرجاعاته فرصة الحضور باعتبارها جزءً مهما من ماضيه.

ولأنّ "أمايا" تمثل الماضي بالنسبة لآدم، فإنّ الحاضر في نظره ما هو إلاّ متاهة من الحيرة والغموض، وكثيرًا ما كان يستدعي ذكرياته معها للخروج من نفق التيه والضياع وإحساس الغربة الذي انتابه منذ دخوله قلعة "أميروبا"، وقد استخدم الكاتب هذا النوع من الاسترجاعات كمرجع يعود إليه "آدم" كلما تعلق الأمر بمشروعه النووي، يقول الراوي: «**الضحكات التي تبادلها آدم مع فريق المخبر، لم تمنعه من حيرته التي كانت تحرقه في داخله، كلما خرج من المخبر واجهته ملامح أمايا الناعمة والهادئة وصوتها الرقيق، بحدة وقسوة، مخلفة وراءها أسئلة قلقة عن مشروع بوكيت–بومب، أو قنبلة الجيب النووية، المزدوج PBPu1وPBPp2.**

–حبيبي، أعرف جيدا قلبك وطموحك العلمي، لست مرتاحة لهذا المشروع. يخيفني. كأن كل آلام جدي تسوتومي ياماغوشي وأعمامي الذين أكلتهم السرطانات المختلفة، لم تصلح لشيء. وكأن درس الموت لم يصل لأي أحد.

---

[1]– المصدر السابق، ص153–154–155.

[2]– مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص193.

– لهذا قلت هو مشروع يجعلنا نتفادى هذا النوع من الموت المجاني ضد الأبرياء. سيردع القتلة.

–أي ردع يا قلبي. ترومان كان يقول نفس الشيء، عصرنا يواجه قتلة شبيهين تماما بالفيروسات التي علمتها المضادات الحيوية المتكررة مناعة خاصة ويجب خلق مضادات حيوية أقوى. وهكذا داخل دوامة لا تنتهي أبدا. هؤلاء في عمق العدمية، لا يعنيهم أن يموتوا أو يعيشوا. إذا ماتوا فهم في عالم كانوا يحلمون به، وجنة خاصة، وإذا عاشوا سيصرون على محو كل ما لا يشبههم. لا أنت ولا أنا نشبههم...

–مثالية هذه يا أمايا.

–المثالية أحسن من القتل.

–المثالية تقابلها العدمية، تحتاج المثالية إلى أن تتسلح بقليل من الواقع.

–المثالية عندما تتسلح، وتخسر نبلها، تصبح قاتلة.»[1]

إنّ في استرجاع الراوي المتقدم نلحظ استخدامه للحوار كوسيلة لإظهار التناقض الفكري بين الشخصيتين "آدم" و "آمايا"، حيث عبرت "أمايا" بشكل صريح وفي منتهى القسوة عن رفضها المطلق لفكرة بوكيت–بومب، وقد ضمّنت رأيها باستحضار شخصيات ك (تسونومي، ياماغوشي، ترومان)، وهي شخصيات شكلت منعطفًا مفصليًّا في تاريخ البشرية، ولهذا قامت بتوظيفها كحجج لإثبات صحة ما ذهبت إليه.

وفي بعض الأحيان يلجأ الكاتب إلى الاسترجاع الخارجي بغية انتقاد وضع ما أو فكرة معينة. ومما ورد في هذا، ما نقرأه في استرجاع "آدم"، حين قام البروفيسور "ويليام ديك" لإلقاء كلمته في اجتماع مشروع بوكيت–بومب. يقول الراوي: «**على الرغم من سنه، كان يبدو في عز نشاطه. ظهره كان مستقيما كقصبة بامبو، وقامته مديدة، لا انحناء فيها إلا على مستوى الكتفين قليلا، لم يستطع آدم أن يكتم ضحكته الباطنية. تذكر كيف رأى على الشاشات الوطنية في آرابيا الغربية جنرالات أصبحوا بعدد الجرذان، أشكالهم مثل الهيبوبوتام، لا يتحركون إلا بصعوبة، أو على متن عربات خاصة لتفادي الإنهاك. حتى في المناورات العسكرية التي يحضرونها، يقومون بتحية الجيش**

[1]– واسيني الأعرج، **2084** حكاية العربي الأخير، ص**187–188**.

والعلم الوطني، وهم داخل عرباتهم، يشبهون السومو الياباني الذي لا عمل لرياضييه إلا الأكل والحفاظ على السمنة والاستعداد للمعارك والمنزلات في الحلبات التي تقضي استعمال كل ثقل الجسم لإخراج الخصم خارج الدائرة أو جعله يلمس الأرض بجسمه أو يديه».[1]

كان هذا الاسترجاع الخارجي بعيد المدى عند "واسيني الأعرج" وسيلة ناجحة لتنفيذ سخريته من جنرالات آرابيا الغربية ولإضحاك قارئه، ولأجل ذلك امتلئ استرجاعه بعبارات السخرية والاستهزاء، فتارة نجده يشبه عددهم الكبير بعدد الجرذان. وتارة أخرى، يشبه حجمهم الضخم ووزنهم الزائد بحيوانات الهيبوبوتام ومصارعي السومو الياباني.

وقد نجح الكاتب في هذا الاستذكار الذي شكلت فيه السخرية مكوّنًا فنيًّا وجماليًّا من إخراج روايته من الرتابة والخطية الزمنية، كما استطاع أن يؤكدّ من خلاله اهتمامه بالقارئ الذي رام إلى كسبه واجتذابه للاندماج في عوالم نصّه الروائي، ولأجل هذا لجأ إلى المزاوجة بين الاسترجاع والسخرية.

ويتضح توظيف آخر للاسترجاع الخارجي في رواية "2084حكاية العربي الأخير"، حيث يبرز بشكل واضح في الاستذكار الذي ورد عن "سميث" صديق "آدم". يقول الراوي:« **نزل آدم الملعب. مشى قليلا خطوات محسوبة، ثم رفع الوتيرة على الرغم من الأمطار التي كانت قوتها تزداد، وكأنّها انتظمت مع سرعته ظل سميث يتأمله وفي الوقت نفسه يسترجع صورًا قديمة هجمت دفعة واحدة لدرجة ملأت عينيه وقلبه. فبدأ كل المحيط يتلاشى من أمام نظره، الملعب، الأشجار، الطرقات، العسكر، السماء، والرمال ولا يبقى إلا مضمار جامعة بنسلفانيا وصراخ الطلبة وهو يرتفع عاليا لا تتوقف يا آآآآد. اجر اجر، كم تغير الزمن.**»[2]

يعود "سميث" بذاكرته إلى صور "آدم" عندما كان يركض في مضمار جامعة بنسلفانيا تحت هتافات الطلبة، وقد استطاع الراوي من خلال هذا الاستذكار أن يمنح الحدث بعدين: بعدا استرجاعيًّا خارجيًّا بعيد المدى تمكن من خلاله أن يقطع التواصل الزمني للحدث وذلك بقطع الحوار الذي دار بين "سميث" و"آدم"، وبعدا استباقيًّا يهيئ القارئ لوقوع حدث لـ "سميث" سيكون له شأنه في الأحداث القادمة، وقد أشار إليه الكاتب ضمنيًا بعبارات مهدت لوقوع الحدث خلال الفصول اللاحقة كقوله:" **يسترجع صورًا قديمة هجمت دفعة واحدة لدرجة ملأت عينيه وقلبه**".

---

[1]– المصدر السابق، ص 315.

[2]– المصدر نفسه، ص275.

2-1-2 الاسترجاع الداخلي:

لقد سبق وأن عرفنا الاسترجاع الداخلي كقسم ثان من مفارقة الاسترجاع، وقد فسره "جيرار جينيتGérard Jent " على أنّه ذلك الحقل الزمني المتضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى[1]؛ فالراوي خلال هذا الضرب من الاسترجاع يقوم بسرد أحداث ماضية لا تخرج عن سعة الحكاية الأولى.

ومن هنا يكون الاسترجاع الداخلي تقنية زمنية يلجأ إليها الكاتب إمَّا « **لعرض حوادث بأكملها (قد تمتد لعدة أيّام) بعد وقوعها، وإمّا لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها. ولم تذكر في النّص الروائي من باب الاقتصاد**»[2]، كما يمكن للروائي أن يستخدم أسلوب الاسترجاع الداخلي أيضا ليعالج به « **الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النّص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية**»[3]وهكذا يتم ربط سلسلة أحداث الرواية ببعضها البعض.

ولم يتوقف الروائي "واسيني الأعرج" في بناء زمن روايته على الاسترجاعات الخارجية السابقة، وإنّما وظف أيضا استرجاعات داخلية عديدة شكلت جزءً هامًا من النّص الروائي لّما تتضمنه هذه المقاطع الاسترجاعية من مؤشرات دلالية مميزة ووظائف فنيّة متعددة تختلف غاية الكاتب في استخدامها من مقطع سردي إلى آخر.

ومن نماذج ذلك ما يسوقه لنا "آدم" في استرجاعه للحوار الذي دار بينه و بين "ليتل بروز" بعد أن اقترح عليه "سميث" العودة للعمل على مشروعه النووي، يقول الراوي:«**-إضرابك لم يوصلك إلى شيء. في كل الأحوال هو موت عنادي لا يفضي إلى شيء. وعنادك يقتلك...**

-طبعا كل شيء، لأنّها أنت، ترى فيها ذاتها لا تريدها أن تموت لأنّك تريد أن تظل، ستراها. وعد من الماريشال، ستراها لتعرف أن صرامتنا العسكرية لا تمنعنا من أن تكون لنا قلوب كجميع البشر»[4].

---

[1]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 61.

[2]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص62.

[3]- المرجع نفسه، ص 60.

[4]- واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص202-203-204-205.

يُسهم هذا الاسترجاع الداخلي الذي يمتد نصه الحواري إلى أربع صفحات متتالية، في إضاءة حدث سابق تمّ في الزمن الحاضر للسرد. إلاّ أن الكاتب لم يقم بعرضه ضمن سياقه الزمني المناسب، إلاّ بعد فوات الأوان؛ وهذه إحدى أنواع الاسترجاع الداخلي والتي تُعرف عند "جيرار جينيت Gérard Jent " ب "الاسترجاعات التكميلية"، وهي تضم وفق تصوره « **مقاطع استعادية تأتي، لتسدّ بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية**»[1]، فحوار "آدم" مع "ليتل بروز" وقع مباشرة بعد العرض الذي قدمه له صديقه "سميث"، إلاّ أنّ الراوي قام باسترجاعه بعد انضمام "آدم" للعمل في مشروع قنبلة الجيب، فإلى جانب الوظيفة التكميلية التي حققها هذا الاسترجاع من خلال سدّه للفجوة السابقة في الحكي، فقد أفاد أيضا في تشويق المتلقي لمعرفة الحدث اللاحق، خاصة أنّ هذا الاسترجاع انتهى باستباق واضح في كلمات "ليتل بروز" التي ختم بها هذا الحوار.

ومن شواهد الاسترجاع الداخلي في الرواية، هذا المقطع الذي يستعيد فيه "آدم" لقاؤه بالباحث الأنثروبولوجي "فرانكي دوفوكو" قبل أن يُقتل بوحشية رفقة بعثته العلمية على أيدي التنظيم، يقول الراوي: « **تذكر كيف التقى بفرانكي دوفوكو، أوّل مرة. وكيف نهاه عن مواصلة الأبحاث النووية، لأن هنا شعوبا ستنقرض وهي مقدمة على إنهاء نفسها بنفسها، وترجاه أن يوقف العمل في المشروع، لأنّ الوضع خطير فلا يزيده ثقلا ينهكه ويدمره. ووعده بأنّه سيُطمئن سكان السد والصحراء الذين يتخوفون من خراب أكيد**» [2] ويسترجع "آدم" مرة أخرى شخصية "فرانكي دوفوكو" في نفس الفصل الذي تمّ فيه ذكر الاسترجاع السابق، ولكنّه في هذه المرة يستحضر كلماته بشيء من التفصيل خاصّة وأنّ "دوفوكو" دلّل على صحة رأيه بحقائق علميّة وتاريخيّة،«...**لم يستطع أن يتفادى كلمات دوفوكو الأخيرة التي كان فيها ذهنه شديد الصفاء وقلبه مفعما بمحبة.**

–نيتك اعرفها يا آدم ولا أشك فيها، وهي لا تختلف عن نية أي عالم كبير منح حياته لخير البشرية، لا شيء يهمه سوى علمه وعمله. لكن هل كل البشر الذين يحيطون بنا لهم نفس الأحاسيس والانشغالات الإنسانية التي تملكها؟ لا أعتقد. لأننا عندما نكتشف الأشياء، نحن لا نفعل ذلك لأجلنا فقط أو لأجل زماننا، ولكن للأزمنة الآتية، وإلا لا قيمة لما نقوم به...أفضل متفجر بلا أدخنة، إلى قوة مدمرة، كل الخراب البشري اليوم يدين له بالكثير، بما في ذلك

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص62.

[2]– واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص352.

تفجيري هيروشيما و نغاساكي، لا أريد أن أعطيك درسًا، أنت تعرفه أحسن مني، في مثل هذه الأمور تؤخذ النتائج بعين الاعتبار وليس النوايا الحسنة. طريق جهنم. يا عزيزي مفروش بالنوايا الحسنة.»[1]، هذه إحدى وظائف الاسترجاع الداخلي في الرواية، حيث يقوم الراوي فيها بترك شخصية رئيسية لاستدعاء شخصية ثانوية تمَّ تجاوزها في نقطة سابقة من السرد، للانتقال إلى الحدث الأهم والأبرز في القصّ، ولولا هذا الاسترجاع الداخلي الموظف في هذا الموضع من السرد لما استطاع الكاتب احقاق تتابع أحداث النّص الروائي.

ويتضح توظيف آخر للاسترجاع الداخلي في استدعاء "آدم" لبعض شعارات "ليتل بروز" يوم إجراء التجربة النووية لقنبلة بوكيت-بومب، يقول الراوي: « **فجأة استعاد "آدم" شعارات "ليتل بروز" التي انفتحت الشاشة عليها في هذا الصباح: لا نظلم لكننا لا نقبل أن نباغت. من ليس معنا فهو ضدنا. كل مساومة خيانة موصوفة. الإرهاب جريمة وليس انطباعا أو وجهة نظر. الخيانة هي أن تنسى أنك تنتمي لوطن. لا نظلم ولا نرحم. التدخل في أراضي العدو حق طبيعي PBP1 وسيلة وليست غاية للحفاظ على النوع البشري...»**[2]

وردت شخصية "ليتل بروز" في النّص بسمات مختلفة وملامح متعددة تفنن الكاتب في رسمها للقارئ في مواضع سردية عديدة، إذْ نلفيه أحيانًا يُظهرها كشخصية متسلطة تسعى إلى تكييف جميع القوانين والأنظمة وبلورتها بما يتناسب مع أيديولوجيتها ويحافظ على منصبها، وأحيانًا أخرى يفاجئنا الروائي بإبراز إنسانيتها ووطنيتها كشخصية مخلصة يهمها مجتمعها ووطنها، وفي بعض الأحيان يجعل منها شخصية نرجسية ومضطربة نفسيًّا تتستر خلف قناع الجمود والقوة من أجل قمع الآخرين وعدم إظهار ضعفها... إلخ، وقد شكلت مفارقة الاسترجاع في نظر الكاتب أفضل وسيلة فنيّة يمكن اعتمادها لإظهار أبعاد هذه الشخصية الداخلية.

ونجد أيضا هذا اللون من الاستحضار الزمني للماضي، في الحدث الذي استرجعه "ليتل بروز" بعد عودته إلى القلعة، يقول الراوي:« **ثم ضحك بينه وبين نفسه حينما تذكر الاقتراح الأخير الذي وضعه الأطباء بين يديه في جلسة خاصة وحميمية، في الجناح السري لمستشفى وعيادة أميروبا...عندما عاد "ليتل بروز" إلى مكتبه بعد غياب طويل، وجد رسالة الاستقالة على مكتبه**

[1]– المصدر السابق، ص 359–360.

[2]– واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص332.

التي ختمها: كنت سعيدًا للعمل بجانب الجنرال دايفيد حيون دوغلاس، بإخلاص كلي. عندما انتهى من قراءتها، لم يتحكم في أعصابه لحظتها، فصرخ بأعلى ما أوتي من قوة؛ كلكم كذابون، لا تحترمون ما يقدم لكم من فرص الترقية والخير»[1] . يعيدنا الراوي في هذا الاسترجاع إلى حقيقة اختفاء "ليتل بروز" المفاجئ من القلعة، خاصّة وأنّ الأحداث قد أخذت في هذا المقطع السردي بعدًا زمنيًّا دالاً على ما مرّ به "ليتل بروز" أثناء فترة الغياب، وعلى الرغم من أنّ الراوي قد أسرَّ لنا في نقطة زمنية سابقة بسرِّ غيابه واستقالة مساعده "سيرجون" إلاّ أنّه ارتأى أن يستعين بهذه المفارقة الزمنية ليؤكد لمتلقي النّص مرة أخرى صحة هذا الخبر من جهة، وليجعله على اطلاع دائم بخلفية أحداث الرواية وبواطن الأمور من جهة أخرى.

وفي ختام الحديث عن مفارقة الاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، فإنّ البحث يتوقف أمام ملحوظات كاشفة لطبيعة اشتغال هذه المفارقة الزمنية عند الكاتب، وعن دورها الفعال في بناء النّص السّردي:

- أولاً: كثرة المقاطع الاسترجاعية في رواية "واسيني الأعرج"، وهي بالطبع لا تقتصر فقط على هذه النماذج التمثيلية التي قمنا بعرضها، وقد جاءت هذه الكثرة لخدمة السرد كسدها لثغرات زمنية واسترجاع أحداث ماضية بعيدة عن زمن السرد الحاضر من جهة، ولإيهام القارئ بالزمن الاستشرافي الذي اختاره الكاتب كإطار عام لروايته من جهة أخرى.

- ثانيًا: لقد قام السرد الاسترجاعي بالدور الكامل في تحقيق التلاعب الزمني وذلك كلما عاد بعجلة السرد إلى الوراء، وقد استعان الروائي في بعض الأحيان لتحقيق هذا الدور على مجموعة من الوسائل، كاستخدامه لعبارات تساعد القارئ على الاستدلال على مواضع هذه المقاطع الاسترجاعية من قبيل(تذكر، استعاد، يسترجع، تداهمه...)،فضلا عن مجموعة المحفزات التي استعملها الكاتب لتحفيز وتهييج ذاكرة الشخصية حتى تستعيد ما حدث سابقًا، ومن بين هذه المحفزات نذكر على سبيل المثال: العطر، اللحظة السردية الراهنة، المدرج القديم، عواء الذئب رماد...وغيرها.

- ثالثًا: إنّ تلاحم مفارقة الاسترجاع في بعض المقاطع السردية مع تقنيات زمنية أخرى كالوصف والاستشراف والتلخيص والحوار...إلخ ، كشف عن قدرة الروائي الإبداعية على نسج وحدة سردية متماسكة تجمع بين المقاطع السردية الماضية وهذه التقنيات الزمنية.

---

[1]- المصدر السابق، ص257-258-259.

2-2 الاستشراف:

الاستشراف هو تقنية من تقنيات السرد الروائي، التي يقفز بوساطتها الراوي بمتلقي نصه نحو «**المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة**»[1] في السرد.

والاستشراف مصطلح عُرف في النصوص النقدية بتسميات عديدة اختلفت باختلاف الترجمات التي قامت بنقله من اللغة الأصلية إلى اللغات الأخرى، فمن النقاد من يسميه استباقًا، ومنهم من ينعته بالتطلعات، والسابقة والتنبؤات، ومنهم حتى من نعته بالقفز نحو الأمام استنادًا إلى وظيفته في السّرد.

ويرى كلا من الناقدين "سمير المرزوقي" و "جميل شاكر" أنّ الاستشراف هو« **سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل**»[2]، وهذا ما يجعل منه مفارقة زمنية تقف على الضِدّ من النسق الزمني السابق (الاسترجاع)، ففي الوقت الذي يعتمد فيه الراوي على صيغ ماضية تعود بأدراج السرد إلى الوراء، نجده في المقابل يستخدم في السرد الاستشرافي صيغ حكائية مضارعة للدلالة على اتجاه الحدث نحو المستقبل« **في لحظة توجه الخطاب المسرود نحو فاعلية زمنية، لأنّه الفعل الأصلح عمليًا للتشكيل السردي في مثل هذه الآلية الزمنية**»[3].

وقد شكلت هذه العملية السردية مدار بحث لدى العديد من النقاد، وقد فصَل القول فيها الناقد "تودوروفTodorov " بقوله: «**هو سرد قبل وقوعه**»[4]، وهي أيضا الممارسة الزمنية التي أصل لها الناقد "جيرار جينيتGérard Jent " « **بوجود الحكاية التكهنية منذ قرون عديدة وبمختلف أشكالها من شكل تنبؤي ورؤيوي ووحيي وتنجيمي ومستطلع بالكف. والتي يتلاشى أصلها من مجاهل الزمن** »[5].

---

[1]– جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص86.

[2]– سمير المرزوقي / جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة–تحليلاً وتطبيقًا، ص97.

[3]– محمد صابر عبيد/ سوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية–اللاذقية،ط1، 2008، ص316.

[4]– تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامه، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ط2، 1990م، ص48.

[5]– ينظر : جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص230.

ومن هنا يمكننا القول، إنّ كل حدث يقع أو يفترض مسبقًا أنّه سيقع في زمن معين من السرد، هذا الزمن حتما ينتمي إلى المستقبل؛ لأنّ الراوي يستعجل حضور الحدث قبل أوان وقوعه، وهذا الأمر ليس بالغريب عن عالم الرواية الجديدة التي تناولت مفهوم الزمن برؤية جديدة من خلال هذه الخاصية الزمنية.

وأمّا عن كيفية حضور هذا النسق الاستشرافي الصاعد وتحليله الزمني داخل النّص. فقد ذكر "حسن البحراوي" بأنّها عملية تقع في اللحظة الزمنية التي يروي فيها الراوي أو« **يشير خلالها لأحداث سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها**»[1]؛ وقد استفاد الناقد في تناوله لهذه المفارقة الزمنية مما ساغه "هارلد فينريخHarald Weinrich " في تعريفه "للسرد الاستشرافي" بأنّه« **عرض حدث، أو أحداث لم تتحقق بعد... ولا يهم في ذلك إن كان الحدث لم يتم أصلاً، أو أنّه تمَّ دون أن نعلم بذلك، أنّه لا يزال في طريق الإنجاز، إنّ الاستشراف يتضمن قدرًا من انعدام اليقين حتى وإن ورد من الأحداث اللاحقة ما يعطيه مشروعيته** »[2].

والاستشراف تقنية كأي تقنية سردية أخرى، يلجأ إليها الراوي لتحقيق عدد من الوظائف والمنافع السرديّة التي تخدم النّص وتمضي بالسرد إلى الأمام، فإلى جانب حالة التوقع والتطلع الذي يخلقه السارد باستباقه للحدث قبل وقوعه[3]، يعمل الاستشراف على إشراك القارئ في النّص، إذْ يوجه السارد انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال المقاطع الاستشرافية التي تمنح القارئ إحساسًا، بأنّ ما يحدث في النّص من حياة وحركة وعلاقات، لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضيّة، وإنّما يمتلك الراوي خطة وهدفًا يسعى إلى بلورتها في النّص[4].

وفضلا عن هذه الوظائف التي يشغلها الاستشراف في النّص، فإننّا نجده أيضًا يضطلع بمهمة التمهيد والإعلان لأحداث آتية يتم الإعداد لسردها لاحقا، وعلى أساس هتين الوظيفتين الأساسيتين أقام "لينفلتlynflint " تمييزه بين « **التطلعات المؤكدة أي تلك التي ستتحقق فعلا في مستقبل الشخصيات، والتطلعات غير المؤكدة مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحققها**

[1]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[2]– المرجع نفسه، ص143.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص133.

[4]– ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص209.

مستقبلاً أمرًا مشكوكًا فيه»[1]. ومن هنا نكون أمام نوعين من الاستشراف؛ فهو إما استشراف إعلاني يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلاً، أو استشراف تمهيدي وهو يشكل-كما يعرفه جيرار جينيتGérard Jent – «**بذرة غير دالة بل خفيّة، لن تعرف قيمتها البذرية إلاّ فيما بعد وبكيفية استعادية**»[2].

ولأن رواية واسيني الأعرج "2084حكاية العربي الأخير"، هي رواية استشرافية بالدرجة الأولى تقفز بقارئها إلى مستقبل مجهول غير مألوف عنده، فإنّ تناول هذا النسق الزمني يفرض علينا أولاً أن نقوم بتتبع المقاطع الزمنية الكبرى التي ساهمت في الكشف عن الرؤية المستقبلية الكلية التي تضمنها زمن القصّ، ومن ثمّ الانتقال إلى رصد المقاطع السردية الصغرى الدالة على المستقبل في الرواية[3].

-أولا: الاستشراف كإطار عام للرواية.

لم تخرج هذه التغريدة الاستشرافية التي أطلقها "واسيني الأعرج" سنة 2015م من خلال روايته " 2084 حكاية العربي الأخير" عن سرب السرود الاستشرافية السابقة التي حاولت أن تقفز بقارئها فوق هذا الواقع، وذلك من خلال طرحها لرؤية استشرافية جديرة بالتأمل والتفكر.

فانقسم هؤلاء المبدعون في رؤيتهم الاستشرافية ، بين مبشر ومتفائل بمستقبل واعد وزاهر، وبين محذر ومتوعد بمستقبل مظلم ومشؤوم، وبين هذا السيناريو الاستشرافي وذاك، تحولت تقنية الاستشراف في هذه النصوص من مجرد مفارقة زمنية يستخدمها السارد لتحقيق غايات فنية كخلخلة الزمن وكسر رتابة السرد... وغيرها من الوظائف، إلى أداة مخاطبة، تخاطب فكر القارئ، وتعالج الواقع

[1]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص133.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص84.

[3]–اعتمد الباحث "عبد الله بن صفية" نفس الإجراء التحليلي في دراسة "الاستشراف في الرواية العربية"، حيث حاول في المرحلة الأولى رصد المستشرف الكلي لكل رواية من الروايات المختارة للدراسة، في حين نظر في المرحلة الثانية إلى المستقبل نظرة جزئية وذلك من خلال رصد المقاطع السردية الصغرى الدالة على المستقبل في النماذج الروائية. ينظر: عبد الله بن صفية، الاستشراف في الرواية العربية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر–باتنة، كلية الآداب واللغات، السنة الجامعية 2012–2013م، ص 118.

وفق رؤية استشرافية، بحيث يتبدى لنا (أي للقراء) من خلالها « **رؤيا الكاتب، وعمق تفكيره، وقدرته على استقراء الواقع الكائن واستطلاع الواقع الممكن**»[1].

ورواية "2084 حكاية العربي الأخير" لا تختلف في استراتيجيتها الاستشرافية عن النصوص السابقة، فقد حاول كاتبها-واسيني الأعرج- أن يثبت من خلالها قدرته وتمكنه من استشراف مستقبل الوطن العربي سنة 2084، وتصوير معالمه الغابرة. ومما ينبغي الإشارة إليه هنا أنّه من الصعب تحقيق ذلك دون استنطاق للواقع الكائن واستقراء للحقائق التاريخية والسياسية والاقتصادية الماضية منها والحاضرة، وهذا ما اتبعه الكاتب في تأسيسه لهذه القراءة الاستشرافية. فما هي تجليات الاستشراف في هذه الباكورة الروائية؟ وإلى أي مدى تمكن هذا النّص من أن يعكس للقارئ رؤية الكاتب وتطلعاته المستقبلية؟.

تتناول رواية " 2084 حكاية العربي الأخير" بالسرد حكاية آدم غريب، العربي الأخير وعالم الفيزياء النووية،« **والمشرف على تنفيد برنامج قنبلة نوويّة مصغرة في بنسلفانيا، فيتعرض لعملية اختطاف في مطار رواسي بباريس**». ومن هنا تبدأ أحداث الرواية ويظهر الصراع الحقيقي بكل أشكاله الإيديولوجي والإنساني والأخلاقي بين شخصياتها. ضمن فضاء متخيل متمثل في "قلعة أميروبا" التي تقع في عمق الصحراء الخالية. ففي هذا المكان أي « **القلعة التي يمكث فيها آدم ويعود لمزاولة أبحاثه العلمية في المجال النووي، الذي كان يمارسه في مختبره في بنسلفانيا، يحصل هذا لآدم في زمن تكشف فيه الرواية أنّ الآرابيين باتوا يتقاتلون على الماء والكلأ وبقايا النخيل المحروق، لسبب تافه، وهو الزمن ذاته الممتلئ عنصرية وكراهية رآها آدم منذ وقعت عيناه عند مدخل القلعة على شعار العربي الجيد هو العربي الميت**»[2].

ومما لا يغيب عن أبصارنا وبصائرنا، أنّ للعنونة الروائية دور كبير في تفسير أفق النّص والكشف عن خباياه وأسراره، فالعنوان هو أول مؤشر دلالي يواجهه القارئ قبل أن يلج عالم النّص السردي، وقد أضحى« **العنوان في التواصل الكتابي، سلطة النّص وواجهته الإعلامية، تُمارسُ على**

---

[1]– نبيل بوالسليو، تجليات الاستشراف في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، ص1.

[2]– رزان إبراهيم، واسيني الأعرج في حكايته مع العربي الأخير القوة والنبوءة في زمن الديكتاتور، مجلة القدس العربي، السنة السابعة و العشرون، العدد 8373 السبت 13 شباط (فبراير) 2016 –4 جمادى الأول 1437هـ.

المتلقي إكراهًا أدبيًا، كما أنّه الجزء الدّال من النّص الذي يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النّص والمساهمة في فكّ غموضه»[1].وهذا ما أشار إليه "جيرار جينيت Gérard Jent" إلى جانب ثُلة من النقاد الذين اهتموا بالتنظير السردي، فعلى الرغم من قلة انتشار الاستشراف في النّص السردي مقارنة بالاسترجاع، إلاّ أنّه يمكننا أن نجده أحيانًا في العنوان، الذي يخبرنا مسبقا بالطابع الحزين للحكاية، كما أنّ العديد من التقديمات والمداخل يكون استباقيا.[2]

وهذا بالضبط ما ينبغي علينا الانطلاق منه إذا أردنا الحديث عن الاستشراف في روايتنا قيد الدراسة، خاصّة وأن هذه المفارقة الزمنية هي المسؤولة الأولى عن الشكل الذي انتهت إليه الرواية.

وانطلاقا من هذا المنظور، فإن عنوان رواية"2084 حكاية العربي الأخير" يظهر كأول علامة استشرافية اعتمدها الكاتب لإخبارنا بالطابع الحكائي الذي يسير عليه السرد، فاختيار العنوان بهذه الصياغة تعد خطوة متقدمة يفرش من خلالها الكاتب الطريق للمتلقي ويجهزه معنويًا وفكريًا لما سيصادفه من أحداث ووقائع ستكون فيه مفارقة الاستشراف ديدن الرواية وموئلها الأول.

ويبرز لنا من صياغة العنوان أنّه يتكون من حدين دلاليين: فالحد الأوّل زمني "2084" وهو تحديد لفترة زمنية لم نصلها بعد، أما الحد الثاني "حكاية العربي الأخير"، فيُقصد به "آدم غريب" آخر السلالة والآرابي الوحيد المتبقي، والذي مازال حاضرًا روحًا وجسدًا على أرض آرابيا التي أفنى سكانها الجفاف والحروب والنزاعات القبلية، وهو أيضا الشخصية الآرابية التي ستكون موضوع النّص ومادته. يقول النّاص في هذا المضمار: «**لا أدري أنا العربي الأخير، كما يسمونني هنا، the last Arabic ماذا يفعل بي رماد وهو الذئب الأخير في سلالته، عالم كان ينطفئ أمام عيني تحت دمدمة الرعود والخوف. كما أضواء المدينة عندما تخفت بشكل متتابع فجرا. الزلازل وهزاتها تملأ دماغي. ماذا أكلت؟ أي سم وضعوه في ذاكرتي؟ أتأمل التلال الجافة التي ينتصب فيها الخوف، فلا أدري شيئًا، أرى فقط فراغًا مجهولاً، ثقبًا أسود تغيب فيه كل حياة**»[3].

وإذا كانت الوظيفة التعيينية ، قد حققها الكاتب عندما قام بتعيين سنة 2084، بالسنة المشؤومة التي سيشهد فيها الوطن العربي خاصة والعالم عامة أوضاعا إنسانية مأساوية، والتي سيكون

---

[1]– خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين، د.ط، د.س، ص366.

[2]– ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص124.

[3]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص19.

العربي الأخير فيها شاهدًا على أسبابها ونتائجها، فإنَّ الكاتب قد حقق الوظيفة الإغرائية من جهة أخرى عندما قام« بتحريك وتنشيط تلقيات القارئ وسيناريوهاته القرائية»[1]لمعرفة حكاية هذا العربي الأخير.

ولشحذ خيال القارئ أكثر وتوسيع آفاقه الاستشرافية، اعتمد الروائي على نفس القالب السابق في صياغة عتبات النّص الدّاخلية، وهي عتبات جاءت متصلة بمضمون النّص من جهة ومكرسة لرؤية الكاتب من جهة أخرى:1-رماد على حواف الغياب، 2-إيفا تفتح النوافذ المغلقة، 3-كوابيس أمايا الثقيلة، 4-رآها إذ تراءت له، 5-من ليس معنا، فهو ضدنا، 6- العقرب الأسود يشتعل في الرمل، 7- الخطأ مهد الكارثة، 8- إيفا تغرس حلما في قلبه.

ولعل أكثر هذه العتبات استشرافا هي العتبة الافتتاحية للرواية، التي تنبؤ بغياب الذئب "رماد"، الشخصية الرمزية التي تحيل القارئ مباشرة إلى عقد مقارنة بينها وبين "آدم" وذلك للشبه الكبير بينهما، ليس فقط لأنّها تمثل آخر السلالة كـ"آدم" وإنّما أيضا لأننا نجدها في الكثير من المشاهد تقاسمه لحظات الخوف والاضطراب والقلق، إلى درجة يتخيل لنا أنّ "رماد" هو "آدم" و "آدم" هو نفسه "رماد"، يقول الراوي:

« **أقسم أنني رأيته. شممت رائحته. سمعته يعوي من شدة العزلة. كل سلالته ماتت. وبقي رماد مثلي في مكانه. لا هو مدينة ولا هو غابة...سمعت عواءه، ثم تقطع أنفاسه، ثم رأيته، ثم حنين، يشبه البكاء لم يكن بكاء، قبل أن تلتهمه التلال، بينما غرقت في بحر من الخوف والدم ملأني حتى ركبتي قبل أن أقوم مذعورًا من الكابوس، لا أدري أنا العربي الأخير، كما يسمونني هنا،the last arabic، ماذا يفعل بي رماد وهو الذئب الأخير في سلالته..**»[2].

ثم تأتي العتبة الثانية لتفتح على "آدم" النوافذ والأبواب المغلقة، وتعيد له بعض ما سُرق منه في هذا القفر الخالي، والتي تكون فيها "إيفا" العامل المساعد الذي سخره الكاتب لتحريك وتطوير هذه الشخصية. ثم العتبة الثالثة "كوابيس أمايا الثقيلة" التي تضيء جانبا من جوانب "أمايا" الذاكرة الانسانية، وهو الصوت الذي استخدمه الكاتب ليوجه نداءه للقارئ كي يعود بذاكرته إلى أبشع

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات النّص(جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2008م، ص75.

[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 19.

الجرائم والمجازر التي ارتكبت، والتي ستظل محفورة في التاريخ وفي ذاكرة الإنسان، وعتبة "رآها إذ تراءت له" التي جسدت ممارسات الأنظمة الدكتاتورية الظالمة ومدى قدرتها على تغيير الحقائق وقتل الحس العقلاني والنضج السياسي لتحقيق مصالحها الشخصية. وعتبة "من ليس معنا ، فهو ضدنا" وهي حلبة صراع بين الإيديولوجيات المتناقضة والمجموعات المختلفة (عرقيًا، سياسيًا، دينيًا...)، وعتبة "العقرب الأسود يشتعل في الرمل" التي تتوقع خلق بديل نووي في المستقبل وجعله سلاحًا لردم التنظيم الارهابي وجميع الممارسات العنصرية والمتطرفة. وعتبة "الخطأ مهد الكارثة" التي تسقط القناع عن الجهة العسكرية وتكشف عن زيف نواياها وعن أهدافها الوضيعة من تطوير هذه القنبلة النووية، ثم تأتي العتبة الأخيرة —" إيفا تغرس حلمًا في قلبه"– لتستشرف للقارئ النهاية المأساوية التي سيشهدها الوطن العربي سنة 2084م، وقد ظهر آدم في هذه العتبة كعدسة سرد استخدمها الكاتب لتصوير اللحظة التاريخية المرعبة باعتباره الآرابي الأخير الذي عايش هذه النهاية المأساوية.

وفضلا عن هذه العتبات التي ساهمت في تشكيل البنية السردية، فإنّ القارئ بمجرد تخطيه هذه العتبات يجد نفسه أمام مؤشرات استشرافية أخرى استثمرها الكاتب في نصه للتأثيث لهذا العالم المتخيل والواقع المحتمل حدوثه.

ومن هنا فإنّ توظيف النّاص للخيال العلمي يعد من أهم مؤشراته (الاستشراف) في النّص، إذْ لا يمكن الحديث عن المستقبل دون الحديث عن التغيرات التي ستطال التكنولوجيا ودورها وتأثيرها في حياة البشر. وهو الأمر الذي استدعى من الكاتب أن يصور لنا ما وصلت إليه التكنولوجيا في هذا الزمن، حيث سيتحول الإنسان في نظره إلى إنسان شريحة، حيث يتم زرع في معصمه شريحة يخزن فيها جميع المعلومات التي تخصه، وبفضلها يتخلص الإنسان من حمل كل وثائقه، كما جاء في هذا المقتطف السردي الذي دار بين "آدم و "ليتل بروز":«**–نهاية زمن و بداية آخر، l'homme à puce الذي يمر عبر كل المسالك، ولا حاجة له في إظهار أوراقه.**

–جميلة تسمية l'homme à puce ألا ترى أن هذا حرر الإنسان من كثرة الأوراق التي لا معنى لها شريحة صغيرة تحت الجلد تحمل كل شيء عن الإنسان، نزواته وجنونه، وأفكاره... »[1].

[1]– واسيني الأعرج، حكاية العربي الأخير، ص 59.

وبعد هذه المقاطع الاستشرافية الكبرى للنّص في هذا المقتطف الموجز للمستقبل الذي صوره الروائي لقارئه، ننتقل في هذه المحطة إلى تتبع المقاطع الاستشرافية الصغرى المبثوثة في الرواية، والتي وظفها واسيني الأعرج بنوعيها: التمهيدي والإعلاني.

2-2-1الاستشراف كتمهيد:

يقوم الاستشراف بوظيفة التمهيد والتوطئة عندما يشير الراوي ضمنيًّا بوقوع حدث سيأتي سرده في نقطة زمنية لاحقة[1]؛ ويكون "ضمنيًّا" لأنّه لا يخبر صراحة عما سيحدث في العالم المحكي وإنّما يكتفي بالتلميح والإشارة إليه فقط.

ونلفي "جيرارجينيتGérard Jent " يطلق على هذا النوع من الاستشرافات، تسمية "الاستشرافات التكميلية" وذلك استنادًا إلى وظيفتها الأصلية والأساسية التي تسعى من خلالها أن «**تسدّ مقدمًا ثغرة لاحقة**»[2] في السرد.

ويرى "حسن البحراوي" في تعريف الاستشرافات التمهيدية بأنّها « **تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول لاستشراف أفاقه**»[3] .

ومن نماذج هذه التطلعات المستقبلية في الرواية، ما جاء على لسان الراوي في إحدى مقاطعه الاستشرافية التي أخذت شكل إيحاءات أو إشارات أولية، أفرزها موقف سردي معين لتقوم بمهمة التمهيد والتوطئة لحدث مستقبلي متوقع، فعلى إثر التحضيرات الكبيرة التي عرفتها القلعة للاحتفالية بمئوية "بيغ بروذر" جد "ليتل بروز" وحلول السنة الجديدة 2084، تمر بذهن "آدم غريب" رؤية استشرافية توحي للقارئ باستثنائية هذه السنة التي ستشكل منعطفًا مفصليًا في حياة هذه الشخصية، يقول الراوي: « **فتح عينيه عن آخرهما، ليتأكد من أن الزمن الحقيقي هو ما كان يراه، وليس ما استقر في دماغه. تمدد على الفراش ثم بدأ يراقب العملية بدقة. كانت الأرقام تصعد أمامه على الشاشة الصغيرة الملتصقة بالحائط القديم، ثم تنزل بنفس الهدوء في وتيرة انزلاقية منتظمة. رأى يوم الجمعة ينزل بنعومة، ويحل محله بشكل نصفي يوم السبت، ثم رأى 31 ينسحب بهدوء مع**

[1]– ينظر : مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص314.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص79.

[3]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص133.

شهر ديسمبر. ويحل محلها بشكل مرتجف 1 يناير. ثم سنة 2083 التي لمعت قليلاً مختصرة للحظات. قبل أن يرى 3 ينزلق من عدد 2083 وينزل للمرة الأخيرة راسمًا في مكانه العدد 4، ليكتمل العدد الجديد من السنة الجديدة التي جاءت بثقل كأنها ولادة عسيرة 2084[...] سنة مضت وأخرى جاءت. ولا شيء يتغير في نظام الأشياء. نفس الغبار. نفس الضجيج. نفس العويل ونفس الموت[...]لم يشعر آدم بأن سنة قديمة مضت وأخرى جديدة حلّت، لكنّه تأكد من أن شيئًا ما، يخصه، قد تغير نهائيًّا، لم يكن قادرًا على إدراك إلا بعض تفاصيله الهاربة»[1]

لقد كان هذا النّص الاستشرافي كفيل بأن يهيئ القارئ لما سيجري في زمن السرد، وأن يزيد من حالة التوقع والانتظار عنده؛ وإذا ما توقفنا متأملين في كلام الراوي وجدنا أن الاستشراف التمهيدي واضح في العبارات الإيحائية التي أوردها(يحل محلها بشكل مرتجف، كأنّها ولادة عسيرة، نفس الضجيج، نفس العويل، نفس الموت، تأكد من أن شيئا ما يخصه، قد تغير نهائيا) للدلالة على ذلك الغموض الآتي الذي لم يكن، كما يقول الراوي، قادرًا على إدراكه.

وإذا كانت هذه البذرة الاستشرافية الأولى، قد أخذت ما يقارب صفحة ونصف تقريبا من الفصل الأول(ابتداءًا من ص55-إلى غاية ص56)، فإنّ تحققها قد تكفلت جميع الصفحات التي جاءت بعدها في الرواية، وهذا ما يؤكده قول "إيفا" التي تعلن فيه بداية تحقق هذه الرؤية الاستشرافية «**الآآآآن كل شيء سيتغير، ألم أقل لك اصبر قليلا وسترى؟...**» [2].

ويتجلى الاستشراف التمهيدي في موضع آخر، يقول الراوي:« **شيء واحد بقي في ذهنه، على الرغم من فرحه برؤية أمايا، ظل صوتها متقطعا بسبب الساتل المعوق الذي لا تتركه الأقمار الأخرى يمر بدون رقابة صارمة بالخصوص في ظل التهديدات التي تقف على رأس أميروبا التي لا تترك الهفوة لأنّها تعرف مسبقا أنها يمكن أن تكون سقطة العمر. هذا كله يتفهمه لكن صوتها لم يرحه أبدًا، أكثر من هذا تغيرها الجذري الغريب. هل تداريه فقط ولا تريد أن تثقل عليه بهموم أكثر؟ أحيانًا كان صوتها حادًا يكاد يكون فلاذيًا، كأن الكلمات كانت تخرج من فمها تتطاحن بين أسنانها وحركة شفتيها الثقيلة بعض الشيء، هذا أيضا أفهمه لأن مشكلات الإرسال كانت**

[1]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص55–56.

[2]– المصدر نفسه، ص81.

صعبة جدًا لولا جهود التقنيين والمهندسين لما وصله وجهها ولا صوتها»[1]. ففي هذا الموضع يصور لنا الراوي حيرة "آدم" بعد حديثه مع زوجته "أمايا"، حيث اتخذ الكاتب من جملة الاحتمالات والتوقعات التي طرحتها الشخصية، وسيلة فنية تُنبؤ القارئ بوجود أمر خفيّ ستكشف عنه المقاطع الحكائية القادمة في الرواية. ونقول ستكشف عنه باستخدام التسويف، لأنّنا نعثر على الراوي في موضع ليس ببعيد عن هذا التطلع المستقبلي، قد أسرَّ للمتلقي بالحقيقة المخبوءة في الحوار الذي دار بين "ليتل بروز" و المهندسين "ولكر سام" و "لوتز سيمسون" « **اللذين جاءا خصيصا من أسطول مضيق هرمز. ليشرفا على البرامج العسكرية الافتراضية الجديدة. من داخل البوكس الذي كانا ما يزالان في أعماقه، أجاب سام.**

–هههههه هل هي الغباوة الكبيرة أم الذكاء المطلق للتكنولوجيا. على أي لو كنت مكان آدم المسكين لصدقت كل هذا الهراء، فهو من الدقة بحيث لا يترك مجالا للشك أبدًا.

–كما تعرفون سيدي الماريشال، هذه الطريقة طورت في المؤسسات العسكرية. فهي التي اتخذت المبادرة وجربتها. كان المقصود من ورائها إفشال الخصم بالصور وتفادي التعذيب، وقد أتت بثمارها. كان يؤتى بالسجين المالك للحقائق ويوضع أمام الشريط الافتراضي الذي يظهر فيه صديقه وهو يعلن عن الأسرار وكأنه حقيقة، ويكون هذا الأخير قد مات تحت التعذيب أو قتل بكل بساطة. السجين عندما يرى صديقه قد أقر بكل شيء، وحتى ينقذ رأسه، يفعل نفس الشيء.»[2]

ويقول الراوي في موضع آخر «**عندما وضع "ليتل بروز" الصورتين بشكل متقابل على الشاشة التي كان يتابع من خلالها كل شيء، لاحظ أمرًا غريبًا لم يفكر فيه من قبل، شبهًا قويًا بين آدم وإيفا، لكنّه لم يستطع تحديده**»[3]، فهذه الجملة المسطرة كفيلة باستشراف العلاقة التي ستجمع "إيفا" بـ "آدم" وما ستقدمه هذه الشخصية لـ "آدم" من مساعدات تعينه على تحمل قساوة القلعة وجنون "ليتل بروز"، غير أنّ الحديث عن هذه العلاقة ووصف أحداثها سيأتي في زمن لاحق من السّرد، ليشغل حيّزًا زمنيًّا معتبرا في القصّ. يضيفه الروائي إلى زمن "آدم" المثقل بالحنين والوحدة والألم،

[1]– المصدر السابق، ص251.

[2]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 254.

[3]– المصدر نفسه، ص38.

وهذا ما يؤكده قول "آدم" في موضع سردي قريب من هذه الإشارة المستقبلية في قوله: « **لا أدري ماذا أقول، أشكرك لا تكفي، فيك شيء من ابنتي يونا، وزوجتي أمايا، لا أستطيع أن أقاومه، شيء غامض لا أعرف سره، لكنك جمعت بينهما**»[1].

وفي موضع آخر يظهر الاستشراف التمهيدي في "2084حكاية العربي الأخير" على شكل "حلم أو رؤيا منامية"[2] يستعين بها الراوي للتمهيد للحدث المستقبلي، وقد فطن الكتاب إلى دور هذه الوسيلة« **في إثراء العمل الفنيّ من جهة، وكسر السياق المنطقي للزمان من جهة أخرى**»[3].

وتظهر هذه الوظيفة جليًا في حلم رآه "آدم" وتكرر معه على مدى أيام، يقول "آدم":« **منذ أيام أرى نفس الكابوس، حتى البارحة أيضا، رأيتني التقينا في نزل صغير على ساحل مهجور يشبه أحد سواحل أرابيا الغربية، دخلته بجواز أمريكي مزور غير جوازي، لا أدري لماذا كنت في الفراش أتأمل عيني أمايا وأصغي لأنين المطر في الخارج، عندما سقط الباب فجأة. رموا أمايا من الطابق العاشر حيث كنا نقيم، بينما أخرجوني عاريا من سريري، ترجيتهم أن ألبس لباسي لكنهم رفضوا. قالوا لا وقت لدينا لفوني في إزار زهري كانت تحبه أمايا، لكني فوجئت به يقطر دما...**»[4].

إنّ العلاقة المميزة التي تربطه بزوجته "أمايا"؛ جعلته يتنبأ في أحلامه بحقيقة ما حدث معها يوم تمَّ اختطافه من مطار "رواسي شارل دوغول"، وقد جاءت الرسالة التي تركها "سميث" مع "ميجر توني" في الصفحات الأخيرة من الرواية، لتخبره بموت "أمايا". هذه المأساة التي تعمدوا إخفاءها عنه «**ليبقوه في المشروع الذي وضع فيه شرطا مسبقا لمواصلة عمله فيه**»[5].

2-2-2الاستشراف كإعلان:

[1]– المصدر السابق، ص 55

[2]– الحلم أو الرؤيا(**dream**) هي وسيلة من وسائل الاستشراف التي تلعب دورًا كبيرًا في عملية التنبؤ، وهي أداة فنيّة عرفها القصّ منذ القديم؛ إذْ نجدها في قصة النبي يوسف عليه السلام حيث كان الحلم تنبؤًا لما حدث بعد ذلك في القصة. ينظر: طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م، ص35.

[3]–المرجع نفسه، ص35.

[4]–واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص349-350.

[5]– المصدر نفسه، ص 421.

وهي بخلاف الاستشرافات التمهيدية من حيث إعلانها صراحة عن « **سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، ونقول "صراحة" لأنّه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول تواً إلى**»[1] تطلعات مستقبليّة.

وفي السياق نفسه تفرق "مها القصراوي" بين الإعلان والتطلع، فتذهب إلى أنّ الأول ينماز باليقينية وبحتميّة الحدوث لاحقا، إذْ يعلن الراوي الحدث النهائي بعد إتمامه وانتهائه، ويضع القارئ وجهًا لوجه معه، ليبدأ التساؤل "لماذا حدث وكيف حدث"، بينما ينماز الثاني باللايقينية لأنّه يشكل بذرة بدائية قابلة للتحقق أو عدمه.[2]

ومن قبيل هذه الاستشرافات الإعلانية في المتن المدروس، ما نقرأه في قول "ليتل بروز" في مونولوج داخلي «**تلك مسألة أخرى، أكثر تعقيدًا أحتفظ بها لوقت قادم، عندما تصدر مذكراتي الحربية، طبعا سيقولون بأنني كنت أهرب أعضاء الموتى والمقتولين، سمعت تسريبات من هذا النوع، وسأجد من كان وراءها، لكن هذا لن يزيد إلاّ في تغذية الأسطورة**»[3].

من خلال هذا المقطع الاستشرافي ذات الشكل المونولوجي، يكون القارئ على علم بتورط "ليتل بروز" بعمليات التهريب والإتجار بأعضاء سكان أرابيا في الصفحة 31 أي في بداية القصة. ويُعدُّ هذا المقطع من أكثر الاستشرافات إرهاقًا للقارئ في النّص وذلك لما يخلقه في نفسه من توقع وترقب طويل وهو ينتظر الكاتب أن يفيّ بوعده له. خاصّة وأنّ الراوي قد استغرق مسافة زمنية طويلة انشغل خلالها بسرد أحداث ووقائع لا تقل أهمية عن هذا الحدث، قبل أن يعود إليه مجددًا ليفصح لنا عن طريق الرسالة التي بعثتها "إيفا" لـ "آدم" عن كيفية تهريب هذه الأعضاء من مستشفى القلعة. «**يجب أن تسمع حبيبي بانتباه لما سأقوله لك. أفظع من كل ما حكيت، هو أن أعضاء هؤلاء البؤساء تباع وتشترى عند بوابة القلعة. وهناك مافيا من رحَّل أرابيا تعيش على هذا. ما أقوله خطير ويمكنه أن يؤدي بي إلى الهلاك، لكن لا يهم. عندي ثلاث حالات حية، أدخلوهم إلى مستشفى القلعة بحجة أنهم جرحى الكهرباء، دخلوا بكل أعضائهم خرجوا مبتورين منها. و لم يغادر أهاليهم المكان حتى سحبوا معهم مرضاهم. وكانوا يظنون أن الحالة عادية. واحد أخذوا**

[1]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص137.

[2]– ينظر :مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 214.

[3]– واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص31.

منه الكلية التي لم يشك منها أبدا، والثاني الطحال وجزء مهما من الكبد. معظمهم يموتون بعد أيام في غياب الأدوية. لا أتحدث عن الصفقات المجنونة التي تتم عند بوابات القلعة. يمكنك أن ترى ذلك في كل فجر كيف يتبادلون الأعضاء ويتقايضون مالا مقابل البيع...ما يحدث في هذه الحرب لم يحدث في أي مكان آخر. تصنع البشرية الآن أبشع صورة لها»[1].

ويواصل الراوي عرضه لتفاصيل هذا الحدث في مقاطع حكائية متتالية(ص369-412)، إلى أن يصل إلى الصفحة 439 التي يؤكد فيها نهائيا للقارئ تهريب "ليتل بروز" لأعضاء الموتى والمصابين في قول أحد معاونيه«**–الذين يحملون اليوم كلية من آرابيا الشرقية، أو عينين من آرابيا الغربية، أو قلبا من آرابيا الوسطى، أو كبدا صوماليا، رئة وأمعاء من الصحراء، أو عضوا إفريقيا، سيعرفون النعيم الذين هم فيه. بأثمان تافهة مددت طويلا في حياتهم، سيعرفون عندما يخسرون ذلك كله»**.[2]

وبخلاف هذا النوع من الإعلانات فإنّ الإعلان ذات المدى القصير يتصف، بقصر المسافة بين إعلان الحدث وتحقيقه في الرواية، ويكون كما يقول "حسن البحراوي" «**بمثابة إشارة صريحة لقيام حدث وشيك أو ولوج شخصية جديدة عالم الرواية»**.[3]

ومن أمثلة الإعلانات ذات المدى القصير في الرواية، والتي يقوم فيها الراوي بالعرض مسبقًا لحدث وشيك الوقوع في زمن السرد، ما جاء في قول الكولونيل "صامويل لاكوك" وهو يخبر "إيفا" و"آدم" بما سيرونه عندما تفتح أبواب القلعة« **الكثير ممن ترونهم الآن يلتصقون ببعضهم البعض لكي لا يسقطوا من شدة العطش والجوع، سيموتون عند البوابة من شدة الإنهاك، أو بعدها بقليل. كل شهر ندفن وراءهم العشرات بالجرافات لتفادي استفحال الأمراض، وآخرون سيموتون تحت الرفس للحصول على مكان داخل البوكس، وغيرهم يأكلون ثم يخرجون محملين بأكياس الأكل، لكنهم؟ سيقتلهم الذين لم يُسمح لهم بالدخول، إذا رفضوا تسليم ما يحملونه.**

[1]– المصدر السابق، ص365–366.

[2]– المصدر نفسه، ص 439.

[3]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص137.

أترككم. لكن إذا كانت قلوبكم هشة، من الأفضل أن تعودوا إلى غرفكم الدافئة، لأنّ المنظر لن يكون مريحًا أبدًا، طبعا» لكم حق الحضور إذا شئتم».[1]

فبعد هذه العبارات الموجزة التي تخبرنا بنتائج هذا الحدث المهم الذي تشهده القلعة بمناسبة مئوية "البيغ برودرز"، يتوقف الراوي ليصف حالة الخوف والهلع الذي انتاب "آدم" و "إيفا" وهما ينتظران فتح البوكسات لاستقبال متشردي آرابيا، حيث يقول: « **ثم شدت على يد آدم أكثر وكأنّها كانت تخاف من مشهد لم تألفه هي التي جابت العالم دفاعا عن النّاس البسطاء أو كما تسميهم وثائق الأمم المتحدة: الأجناس أو الكائنات الآيلة إلى الزوال. شعر آدم كأن بها خوفًا مضمرًا، شد على يدها أكثر».**[2]

ولاستفزاز القارئ أكثر وإثارة الشكوك في نفسه حول مصداقية ما قاله "صامويل لاكوك"، يفاجئنا الراوي بعرض مقطع استذكاري، يقوم فيه "آدم" باسترجاع ذكرياته مع زوجته للهروب من «**المشهد الأسود الذي كان أمامه، سمع ضحكة أمايا وهي تقفز في مكانها، والماء يتمزق تحت كعبيها، جاااان...خواااف من المطر...خذني...اجري حيث تريد...اجر...خذني...»**[3].

ويظل "آدم" في حالة استرجاع إلى أن تخرجه صرخات "الكولونيل صامويل" من غفوته على تحقق الحدث المعلن عنه سابقًا، وقد حرص الراوي على تقديمه للقارئ مفصلا على مدى أربع صفحات متتالية، تمتد من الصفحة 71 إلى غاية الصفحة 74، ليدرك القارئ قيمة هذا الحدث وأهميته في بناء الزمن الروائي.

ومن النوع الثاني من الإعلان ذي المدى القصير في "2084 حكاية العربي الأخير"، سنورد مثالين اثنين قام فيهما الراوي بالإعلان صراحة عن ظهور شخصيات جديدة ستعرفها إحداثيات الرواية قريبًا، أولهما هذا المقطع الذي أعلن فيه "ليتل بروز" في الافتتاحية عن أسماء شخصيات مجهولة لم يتعرف عليها القارئ بعد في زمن السرد الحاضر، يقول:« **ما عدا زيارة الأفعى السويدية إيفا، والمجنونة الفنلندية لحقوق الإنسان دريمز، والمخبولة الألمانية ميرلين أوميري، هل فيه شيء آخر؟**

[1]– واسيني الأعرج، **2084 حكاية العربي الأخير، ص 70.**

[2]– **المصدر نفسه، ص 70.**

[3]– **المصدر نفسه، ص71–72.**

كأن اليد التي جمعتهن في مكان واحد تريد أذانا»[1]. هكذا يكون الكاتب قد قام بعد هذا الإعلان بتشويق القارئ ودفعه للتساؤل عمن يكنّ إيفا ودريمز وميري؟ وما علاقتهن بالماريشال؟... ووسط هذه الحيرة والتساؤلات التي أثارها الكاتب في نفس قارئه، يأتي جوابه في الصفحة 33 ليقطع الشك باليقين ويقدمهن لنا على أنّهنّ من لجنة ليدرافيك، رابطة الدفاع عن حقوق الإنسان الآيلة إلى الزوال «**– هل وصلت لجنة ليدرافيك؟ يا روميو؟**

–لهذا أتلفن يا سيدي. ثلاث نساء، إيفا، دريمز وميري، هن على موعد معكم يا سيدي. باقي معلومات الشريحة فيما يخصهم، عندكم. هن في قاعة الانتظار ينتظرن إذنك...

إيفا زارت القلعة والسدّ العديد من المرات، والتقت كثيرا بآدم وحاورته في الكثير من تفاصيل حياته، لدرجة أن احتجت في مرة من المرات، بصوت عال: أنا لا أفهم؟ هل هذا الرجل غيست أم مقيم؟ أو هو من سكان الرمال الهاربين من الحروب الأهلية في مقاطعات آرابيا؟ لكن دريمز وميري جديدتان».[2]

وشبيه بهذا ما نجده في قول الراوي عندما أشار إلى اسم "سوزان"، وهي أحد أعضاء البعثة العلمية التي كان آدم في انتظارها، وقد جاء هذا الإعلان قبل أن يقدمها لنا قائد البعثة في موضع ليس ببعيد عنه، في قوله: « **سوزان كليبر باحثة في العلوم الطبيعية ونشيطة في جمعيات المحافظة على البيئة».**[3]

وبخلاف النماذج السابقة، يمكننا أن نقتفيّ في النّص الروائي، نوعًا آخر من الاستشرافات التي تقوم بدور الإعلان عن الحدث لمتلقي الخطاب، تدعى بـ"**الإستباقات التكرارية**"[4]، وقد أطلق عليها "**جيرار جينيت Gérard Jent** " هذه التسمية؛ لأنّ الراوي يقوم خلالها بتكرار حدث واحد قبل وقوعه أكثر من مرة واحدة.

---

[1]– المصدر السابق، ص25.

[2]– واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص33.

[3]– المصدر نفسه، ص172.

[4]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص81.

ومن أمثلتها في "2084 حكاية العربي الأخير"، نلتقطُ هذا الاستباق الذي تكرر في السرد عدة مرات وعلى لسان ثلاث شخصيات حاولت من خلاله التنبؤ برؤية آدم لزوجته "أمايا"، وسنقوم بعرض هذه المقاطع الحكائية المحملة بدلالة هذا الاستشراف كما وردت مرتبة في الرواية كالآتي:

1-سميث:« **زوجتك ستراها مهما كانت الظروف أو على الأقل تطمئن عليها وتحادثها...**».[1]

2-ليتل بروز: «**قلوبنا ليست مغلقة، في هذه ننتصر لك، لأن قلوبنا هشة تجاه الحلات الانسانية. سترى أمايا، نعرف أنكما كنتما زوجين جميلين...**».[2]

3-ليتل بروز: «**ستراها، وعد من الماريشال، ستراها وستعرف أن صرامتنا العسكرية لا تمنعنا من أن تكون لنا قلوب كما جميع البشر**».[3]

4-سميث: « **هي بخير، يبدو أنها هي من قدم شكوى رسمية باختطافك ربما لا تعرف المكان لأنّه سري، ولا يمكن الوصول إليه إلا بإذن معقد. لكنك ستراها حتما**».[4]

5-إيفا: « **عن أمايا، إنك ستراها غدا. أو بالأحرى ستتكلم معها من خلال ربط بالسكايب، لا تشغل بالك...**».[5]

6-ليتل بروز: «**...سترى زوجتك لا لأني أريد ذلك في منطقة لا مكان فيها للعواطف البائسة، ولكن لأنّ الأوامر العليا تتجاوزني. ولا يمكن أن أقفز فوق البحر الأحمر ومضيق هرمز...**».[6]

وهكذا نكون إزاء إستباقات تكرارية استخدمها الكاتب كعرصات فنيّة يقوم عليها البناء الزمني للرواية وبدونها يختل السرد، والذي ساقنا لقول هذا الكلام، هي جملة الوظائف والغايات التي نجحت في إحقاقها في النّص، و يمكننا أن نلخصها في النقاط التالية:

---

[1]- واسيني الأعرج، المرجع السابق، ص162.

[2]- المصدر نفسه، ص203.

[3]- المصدر نفسه، ص205.

[4]- المصدر نفسه، ص222.

[5]- المصدر نفسه، ص236.

[6]- المصدر نفسه، ص 244.

1- تحقيق الوظيفة الإعلانية: إنّ تكرار الشخصيات لذات الحدث ولعدة مرات، حقق في النّص وظيفة الإعلان عن الحدث لمتلقي الخطاب.[1]

2- إنّ استخدام الكاتب لهذا الاستباق المتكرر، قد منح للحدث الآتي (رؤية آدم لأمايا) قيمة، كتلك القيمة التي أعطتها الإستباقات السابقة لمستقبل "آدم" الغامض.

3-إنّ اختلاف الصور اللفظية التي ورد فيها هذا الاستشراف من شخصية إلى أخرى، وفي بعض الأحيان بين مقطعين أو ثلاثة لنفس الشخصية كما نلحظه عند "سميث" و "ليتل بروز"، قد فتح أمام الكاتب مجالاً واسعًا للإبداع والتنويع بين أساليب الشخصيات، مما ساهم في الكشف عن مقاصدها وطبيعة علاقتها بآدم، ومواقفها إزاء قضية العربي الأخير.

4-لقد استطاع الكاتب من خلال هذه التكرارات أن يخلق في نفس القارئ نوعا من الشكوك والتساؤلات، هل سيراها حقا؟ كيف ومتى سيحدث ذلك؟ وهل أمايا لا تزال على قيد الحياة أم أنّها لقيت حتفها يوم اختطاف آدم؟. ونحن في قمة التشويق والانتظار يباغتنا الراوي مباشرة بعد استباق "ليتل بروز"، بمقابلة آدم و تحدثه مع زوجته عبر السكايب، وهي المقابلة التي سيكتشف القارئ مع آدم فيما بعد، أنّها مجرد خدعة أعدت سابقا من قبل ليتل بروز ومعاونيّه لإيهام "آدم" أن زوجته لا تزال على قيد الحياة.

-وفي الأخير يؤدي بنا تأمل حركة "الاستشراف" في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" إلى تسجيل خلاصة أساسية وهي أنّ تقنية -"الاستشراف"-لم تكن مجرد مفارقة زمنية فحسب في نص "واسيني الأعرج" ، بل شكلت الهيكل العام الذي نسجت في داخله خيوط القصة؛ فحكاية العربي الأخير قد منحت القارئ تذكرة سفر مجانية إلى المستقبل ليعيش ويعاين أحداثًا ووقائع لم يصلها بعد، وما كان لهذه الفائدة أن تتحقق لو لم يكن الاستشراف ديدن السرد وموردها الأول.

[1]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 81.

3-المدة أو الديمومة:

وبعد أن وقفنا في المبحث الثاني على الترتيب الزمني للأحداث في الرواية من خلال مفارقتي الاسترجاع والاستشراف، سنقوم في هذا المبحث بدراسة حركة السرد أو كما يطلق عليها "جيرار جينيتGérard Jent " بـ " المدة".

والمقصود بالمدة هنا هو « **ضبط العلاقة الزمنية التي تربط بين زمن الحكاية التي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور وبين طول النّص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والجمل**».[1]

و يُرجع جيرار جينيتGérard Jent عملية ضبط العلاقة بين زمن الحكاية وطول النّص إلى « **الحركات السردية الأربع (الحذف- الوقفة- المشهد والمجمل) وذلك باعتبارها أطرافا تحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة**».[2]

ويرى "جيرار جينيتGérard Jent " أنّ هذه الحركات السردية تنقسم إلى نوعين وذلك حسب طبيعة عملها في السرد، فطرفان منها يقومان بتسريع زمن السرد وهما الخلاصة والحذف، في حين يتمثل الطرفان اللذان يقومان بإبطاء السرد وتعطيله في المشهد والوقفة[3].

وطبعا إنّ مثل هذا التناول للمدة لن يكون سهلا، كما أنّه لن يقدم نتائج دقيقة عن هذه العلاقة الزمنية بين زمني الحكاية والقصة، وهذا ما نوّه إليه "جيرار جينيتGérard Jent " في قوله:« **قد يكون التحليل المفصَّل لهذه الآثار متعبًا وخاليًا من كل دقة حقيقية-في آن واحد- مادام الزمن القصصي يكاد لا يشار إليه(أو لا يستدل عليه) أبدًا بالدقة التي قد تكون ضرورية فيه**»[4].

ومن خلال ما تقدم سيكون تناولنا لمستوى المدة في رواية" 2084 حكاية العربي الأخير" عبر محطتين، حيث سنرصد في المحطة الأولى سرعة السرد من خلال تقنيتي "الخلاصة" و"الحذف"، في حين سنقف في المحطة الثانية على بطء السرد من خلال تقنيتي "المشهد" و"الوقفة".

---

[1]- سمير المرزوقي/جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا، ص 85.

[2]- ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع و المؤانسة، ص224.

[3]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص108-109.

[4]- المرجع نفسه، ص102.

3-1-تسريع السرد:

3-1-1الخلاصة:

الخلاصة أو المجمل أو الموجز...، هي حركة زمنية يُؤتى بها في الخطاب الروائي لتسريع السرد واختصار الفترات المجذبة في القصّ، والتي يرى المؤلف أنّه لا طائل من ذكر تفاصيلها للقارئ.[1]

و الخلاصة مهما اختلفت المسميات التي أطلقت عليها، و مهما تباينت التوصيفات التي نعتت بها، فهي تعني كما عرفها "جيرار جينيتGérard Jent " *في قوله:« **السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال**»[2]؛ فالخلاصة إذًا هي حالة سردية يقوم فيها الراوي بإيجاز عدة حوادث وحقائق استغرقت مدة حدوثها في الزمن الواقعي فترة طويلة فيقوم هو بتقديمها لقارئه في بضعة سطور أو صفحات. ومن هنا يكون «**التفاوت بين الزمن التلفظي والزمن الوقائعي**»[3] واضحًا لمتلقي الخطاب، حيث تصبح «**وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة**»[4].

وترى الناقدة "ناهضة ستار" أنّ تقنية الخلاصة تُهيمن في الرواية بصورة أساسية على صيغة السارد العليم الذي يرى الأحداث من الخارج مجملاً لنا ما يراه مهمًا.[5]

كما تنماز الخلاصة كتقنية سردية زمنية، بأدائها لوظائف عدة داخل النص الروائي، وقد قامت الناقدة "سيزا قاسم" بإيجاز هذه الوظائف في النقاط التالية:

1-المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2-تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

---

[1]– ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص82.

*– وحسب نفس الباحث فإنّ تقنية الخلاصة ظلت حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر؛ والخلفية التي يعتمدها الكاتب للتمييز بينها، كما أنّها تساهم في تشكيل اللحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساس بتناوب التلخيص والمشهد. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 110.

[2]– المرجع نفسه، ص109.

[3]– حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط3، ص 59.

[4]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص145.

[5]– ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص 228.

3-تقديم عام لشخصية جديدة.

4-عرض الشخصيات الثانوية، التي لامتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية.

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

6-تقديم الاسترجاع.[1]

وعلى إثر كل ذلك تتضح أهمية الخلاصة ودورها في تنويع إيقاع السرد وتسريعه، ولعلّنا نتفق مع الأديب والناقد " السيد إبراهيم" عندما صرح، بثقة كبيرة في مؤلفه النقدي "نظرية الرواية"، بأنّه من الصعب تخيُّلُ وجود رواية لا تنوع للسرعة بها، ومن ثم لا تنوع في الإيقاع؛ ومن هنا يمكننا أن ننتهي إلى ملاحظة على جانب كبير من الأهمية وهي أنّه إذا كان من الممكن أن نعثر على رواية خالية من التحريفات الزمنية على مستوى الترتيب الزمني؛ فإنّه في المقابل من المستحيل أن نعثر على رواية ليس بها اختلافات إيقاعية.[2]

ورواية "2084 حكاية العربي الأخير" لا تشذ عن هذه القاعدة، وإنّما تجعل الخلاصة في مقدمة اهتماماتها من خلال الاستعمال المكثف لهذه التقنية من طرف الروائي "واسيني الأعرج"، وسنحاول خلال هذه المقاربة التطبيقية تناول الوظائف التي قام بها التلخيص في المتن المدروس، وذلك على النحو الآتي:

1-المرور السريع على فترات زمنية طويلة:

تقوم هذه الوظيفة بتخليص أحداث طويلة يستغرق حدوثها في زمن القصة مدة أطول من الزمن الذي قام فيه الراوي بسردها لنا في الرواية، ومن أمثلتنا في هذا الصدد، تلخيص الراوي في أسطر قليلة ما مرّ به "آدم" خلال السنوات الماضية التي قضاها في قلعة "أميروبا"، في قوله:« **خمس سنوات و3 أشهر و15 يومًا و10 ساعات و27 دقيقة و33 ثانية، من الحجز والتدمير الدماغي، واستهلاك المحلول المنوم، جعلته يدرك في وقت مبكر أنّ ما كان يحدث له لم يكن أبدًا صدفة...**»[3].

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص82.

[2]- ينظر : السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د.ط، 1998م، ص 114.

[3]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص99.

لقد استطاع السارد أن يختصر للقارئ في هذه العبارات الموجزة، كل ما عاشه "آدم" لمدة خمس سنوات وما ذاقه من ألوان العذاب والذّل في هذه القلعة، إلاّ أنّ السارد لم يذكر تفاصيل الحجز ولا أسبابه لأنّه لا يرى في ذكر هذه التفاصيل أهمية لهذا الحدث المسرود، فكل ما يهمه هو أن ينقل لنا ما تركته الذكريات من ألم وحزن شديدين كان لهما الأثر البالغ في تغيير مسار حياة هذه الشخصية في المستقبل.

ومن تطبيقات هذه الوظيفة-أيضا-، ما نجده في الحوار الذي دار بين "آدم" و "ليتل بروز"، حين قام "آدم" باستحضار بعض صور الظلم والاضطهاد الديني والعرقي الذي مارسته بعض الفئات من البشر على فئات اجتماعية أخرى، هي في نظرها أقلّ منها شأنًا لأنّها تختلف عنها في العرق أو المعتقد أو لون البشرة، يقول "آدم" : «**– وهل سأظل بهذا اللباس البرتقالي الذي يهينني؟ يذكري بمعتقلي غوانتنامو قبل أكثر من سبعين سنة، الجنود الأمريكيون لسجنائهم، كما في القرون الوسطى حينما قررت محاكم التفتيش المقدس رسم علامة نجمة داود على صدر كل يهودي، وكررها هتلر حينما فرض على اليهود بحمل نجمة صفراء تجعلهم مميزين عن غيرهم من الأقوام الأخرى، يبدو يا سيدي الماريشال أن البشرية لم تتعلم إلا قليلا من تاريخها...**»[1].

تضعنا هذه الأسطر القليلة، ذات الأسلوب الحواري الخارجي، أمام نموذج لتلخيص استرجاعي من نمط خاص، فهي لا تقف عند اختزال بعض النماذج للممارسات العنصرية التي مثلت جزءًا مهمًا من حياة وتاريخ الإنسان، وإنّما تقدم لنا صورة إجمالية عن فشل الأنظمة السياسية والاجتماعية في مكافحة العنصرية والقضاء على التمييز بجميع أشكاله سواء في الماضي أو الحاضر، أو حتى في المستقبل. وهذا ما يحاول أن يثبته الروائي على طول صفحات الرواية من خلال أفعال "ليتل بروز" وخطاباته المؤيدة للتمييز العنصري.

كما يؤدي هذا التلخيص الاسترجاعي وظيفة اقتصادية وفنيّة، لأنّ المقطع السردي الذي يمتد على فضاء نصي محدود يخصّ[2] أحداثا تاريخية مهمة، قد يأخذ سرد تفاصيلها في الرواية مئات الصفحات أو أكثر، وقد تمَّ إيراد هذا المثال لإبراز أهم وظيفة تحققها الخلاصة في الرواية، وهي

---

[1]– المصدر السابق، ص 111.

[2]– ينظر: أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، ص135.

التسريع من وتيرة السرد، وفي الآن نفسه لإظهار إحدى صور حضور الخلاصة في الخطاب، حيث تجعل من الحوار والذي يعد أحد أهم وسائل الإبطاء في السرد، كخلفية لعرض موجزها الاسترجاعي.

وارتباط الخلاصة في متننا المدروس لا يقتصر على الاسترجاع أو الحوار فقط، فقد نوع "واسيني الأعرج" من أشكال ظهورها في الرواية، وذلك حسب ما يقتضيه سياق السرد، وما يتطلبه البناء الزمني لروايته.

فمثلما قام التلخيص بإيجاز أحداث قد أصبحت قطعة من ماضي القصة[1]، فإنّه يقوم أيضًا بتلخيص أحداث من المتوقع حدوثها في المستقبل، ورواية "2084 حكاية العربي الأخير" لا تخلو من مقاطع سردية مثلت بشكل واضح لهذه العلاقة القائمة بين الخلاصة والاستشراف. ولتجسيد هذا الامتزاج الفنّي بين التقنيتين في الرواية، سنقوم بعرض مقطع حكائي يجمع فيه السارد عنصر التلخيص بالاستشراف، فيقوم السارد باختزال فترة زمنية طويلة في إشارات استشرافية سريعة، «**تجعل المسرود له لا يهتم بمعرفة تفاصيلها بقدر ما ينشغل بمعرفة مدى تحققها**»[2] في الرواية، ونحن نقصد هنا خطاب "صامويل لاكوك" الذي استشرف أحداثًا سيأتي تحققها مفصلا على بعد صفحة تقريبا من هذا المقطع، يقول السارد:« **الكثير، ممن ترونهم الآن يلتصقون ببعضهم البعض لكي لا يسقطوا من شدة العطش والجوع، سيموتون عند البوابة من شدة الإنهاك، أو بعدها بقليل، كل شهر ندفن وراءهم العشرات بالجرافات لتفادي استفحال الأمراض. وآخرون سيموتون تحت الرفس للحصول على مكان داخل البوكس، وغيرهم يأكلون ثم يخرجون محملين بأكياس الأكل، لكنهم؟ سيقتلهم الذين لم يسمح لهم بالدخول، إذا رفضوا تسليم ما يحملونه...**»[3].

ويتجاوز توظيف الخلاصة في رواية "واسيني الأعرج" الوظيفة السابقة إلى وظائف أخرى، لا تقل أهمية عنها من حيث التسريع في السرد كـ:

2-التقديم العام لشخصية جديدة:

---

[1]- ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص145.

[2]- ينظر: نورة بنت محمد بن ناصر المرّي، البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، رسالة علمية مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث، جامعة أم القرى، 2008م، ص93.

[3]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص70.

يقوم الكاتب في هذه الوظيفة، بتخصيص مساحة نصية صغيرة لعرض معلومات مهمة عن شخصية جديدة، هي في رأيه تهمّ القارئ وتساعده على فهم تحركاتها المستقبلية.

ومن التلخيص الذي يؤدي وظيفة(التقديم العام لشخصية جديدة) في "2084 حكاية العربي الأخير"، ذلك التلخيص الذي تمّ فيه عرض قصة تعرض "ليتل بروز" للحادثة الخطيرة التي كادت أن تودي بحياته، يقول عنها الراوي:« **فقد فيها والده العسكري حينما التصقت بشاحنتهما سيارة صهريج أودت بحياة الكثير من عساكر الشاحنة، ووالده، بينما أصيب هو بحروق من الدرجة الثالثة في كامل جسده ووجهه وانتهى الأمر ببتر يده اليسرى ورجله اليمنى، بقي على إثرها في ألمانيا مدة زمنية حتى تم خلالها تأهيله وتعويض العديد من أجزائه بأعضاء اصطناعية...طلب بعدها العودة إلى مكانه، بصعوبة، حصل على الموافقة**»[1].

فبالرغم من أنّنا تعرضنا لهذا المقطع الحكائي في موضع سابق (الاسترجاع الخارجي)، إلاّ أنّنا نود أن نقف هنا على بعض الملاحظات التي تخصه باعتباره تلخيصًا استرجاعيًّا ساهم في تقديم شخصية رئيسيّة في القصّ. فقد بدا لنا بعد إمعان النّظر في النّص أنّ هذه الخلاصة قد جاءت بعد ثمان صفحات فقط من بداية السرد، لتحيلنا على ماض "ليتل بروز" الذي نسجت حوله الكثير من الحكايات في القلعة؛ وقد تقصد الراوي ألاّ يخبرنا بذلك من قبل لسببين هما : أولاً لتحقيق الوظيفة التشويقيّة، وثانيا لإظهار قدراته الإبداعية في التلاعب بالإيقاع الزمني خاصة وأنّ هذه الخلاصة وردت لتفصل الحدث بين مشهدين حواريين.

أما بالنسبة لسرعة هذه العودة التلخيصية فيمكننا القول أنّها قد حققت سرعة قياسية، فقد اختزلت حياة "ليتل بروز" كاملة فيما لا يتجاوز خمسة أسطر.

ومنه-أيضا- تلخيص حياة "إيفا"، عائلتها ومخططاتها المستقبلية...، في حوار " آدم" و "ليتل بروز":«**-لها زوج يا سيدي، في ستوكهولم، وابنان، كيتي وأندرسن، ينتظران عودتها.**

-تعرف كل شيء إذن، لكنها في طريقها إلى الطلاق منه، تريد أن تخوض تجربة جديدة في القلعة والسد...»[2].

---

[1]- المصدر السابق، ص21-22.

[2]- المصدر نفسه، ص60.

لقد أظهر الروائي حرفة خاصة في هذه الخلاصة عندما لجأ في تقديمه لهذه الشخصية إلى استخدام الحوار كواجهة سردية لعرض هذه الإشارات السريعة، وكما نلاحظ فقد قام بتغطية حياة "إيفا" شخصيتان يتناوبان على إخبار القارئ بوضعها العائلي ومشاريعها الخاصة (كطلاقها من زوجها/ عملها الجديد في القلعة والسد) دون التطرق للتفاصيل.

3-عرض الشخصيات الثانوية:

إلى جانب التقديم الملخص الذي يكرّسه الراوي لعرض ماضي أو مستجدات شخصية مهمة في الرواية، هناك نوع آخر يعمل على تقديم شخصيات ثانوية، لا يتسع النّص الروائي، «**المزدحم بالشخصيات والأحداث لمعالجتها معالجة تفصيليّة**».[1]

و الأمثلة على هذا النوع كثيرة في الرواية، وذلك راجع إلى النمط السردي الذي يتبناه الكاتب " واسيني الأعرج" في طرح مضامينه الروائية، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، هذا المقتطف السردي الذي لخص فيه الراوي قصة "سالم" مرافق "آدم" الجديد، والعلاقة بينهما، على النحو الآتي، يقول الراوي: « **سالم، الذي فرّ من وطنه أيام الحرب الأهلية التي دامت عشر سنوات[...]ليجد سالم نفسه في البحرية الأمريكية بمساعدة أحد أصدقاء الفايسبوك، يقوم بكل الأعمال الشاقة، بنيته الصحراوية ساعدته على ذلك، لكنّه كان لطيفًا مع آدم وسعيدًا أن يكون مرافقه وقريبًا من حاجاته الضرورية.**»[2]

وكما نلاحظ، فمهمة هذه الخلاصة، أن تقدم للقارئ تقريرًا موجزًا وسريعًا عن قصة هروب سالم والتحاقه بالبحرية الأمريكية، التي امتدت عبر سنوات في مساحة نصيّة قصيرة، إلاّ أنّه في الوقت نفسه يمكننا جس نبض هذه الخلاصة التي اتسمت بالسرعة حينًا وبالرتابة والبطء حينًا آخر. وذلك لتوقف الراوي عند بعض التفاصيل التي لا علاقة لها بقصة "سالم"، والتي كان بإمكانه تجاوزها –كما فعلنا في المثال– وعدم التطرق إليها في السرد.

وقريبا من روح هذا المثال، ما جاء في مجمل "سميث" الذي عرض فيه قصة ابنه "جونتان"، ويمكننا اعتبار هذا الموجز خلاصة تمهيدية، استخدمها الراوي ليمهد لِمُحاوره خبر وفاة ابنه في الانفجار الذي نظمته جماعة التنظيم، يقول الراوي/سميث:« **الشاب الذي على اليمين، جونتان،**

---

[1]– ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص82.

[2]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 169.

ابني، أنت لا تتذكره، رأيته صغيرًا، جونتان اختار حياة أخرى لا تشبه في شيء طريقي، كان مثل أمّه، يكره كل ما هو عسكري، توجه في دراسته نحو التسيير البنكي، نجح جيدًا في عمله حتى التحق ببورصة نيويورك، عندما يحكي هو وأمه عن الأرقام كنت أضحك طويلا ثم أذهب للنوم، لأني لم أفهم شيئًا أبدًا على الرغم من جهوده معي، في النهاية كان يخبئ ابتسامته بصعوبة، يقبّلني على جبهتي ثم يحضنني مثل طفل صغير، ويقول لي بابا للأسف ميؤوس منك، يضحك عاليًا قبل أن ينام.

–يشبه أمه كثيرا، يبدو فيه من طولك وشعرك في شبابك، لكن ذكاءه لأمه عليك أن تقبل هذا هههههه.

–توفي في انفجار في بناية البورصة في نيويورك، قبل أربع سنوات في العملية التي نفذها التنظيم. »[1]

وبخلاف المثالين السابقين، هناك مثال آخر يحقق نفس الغاية التي يتوخاها التقديم الملخص للشخصيات الثانوية، لتجاوزه لأحداث غير مهمة ولا فائدة من سردها للقارئ وهذا الكلام ينطبق على ملخص "سميث" الذي عرض فيه كفاءة وخبرة "الميجر توني" في قوله:« **شاب، بنيته قوية، انتمى للجيش في وقت مبكر وحول نحو تخصصه الأساسي، كان في مختبر الأبحاث المتخصص في الطب النووي العسكري، قبل أن تقذف به الأقدار إلى القلعة، فريق العمل أصبح مكتملا به».**[2]

4–الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية:

تعد هذه الوظيفة شكل من أشكال التسريع في السرد، التي يحاول من خلالها الكاتب تقديم إشارات سريعة لبعض الثغرات الزمنية التي تجاوز السرد سابقا ذكر ما وقع فيها من أحداث وتحولات في القص، ومنه تلخيص ما دار بين "ليتل بروز" والمهندسان "وولكر سام" و "لوثر سيمسون" في الجلسة التي سبقت مقابلة "آدم" لزوجته "أمايا" بأربع وعشرين ساعة في سبعة أسطر، يقول الراوي: «**شرحا له في جلسة خاصة سبقت المقابلة بأربع وعشرين ساعة، كيف سيجعلان من المؤثرات الصوتية وسيلتهما أيضا لإقناع آدم بأنه عليه أن لا يتفاجأ إذا حدث أي تشويش، كأن يرى الصورة ولا يسمع الصوت أو العكس. طرح أسئلة كثيرة مخافة من خطأ تافه، يقذف به مباشرة**

[1]– المصدر السابق، ص213.

[2]– المصدر نفسه، ص 156.

نحو التقاعد النهائي في أريزونا البائسة التي تأكلها الثعابين والعقارب. لكن إجابات المهندسين وولكر سام ولوثر سيمسون كانت دقيقة ولا تترك مجالا للشكوك. فقد أراحته كثيرا، لا يريد أن يبدو غبيا أمام عالم نووي ترتكز الكثير من عناصر المشروع عليه وعلى أعماله»[1].

3-1-2 الحذف:

هو حركة زمنية تعمل إلى جانب "الخلاصة" على إذكاء السرد والزيادة من سرعته. والحذف أو القطع أو الإخفاء بتعبير كل من "جيرار جينيتGérard Jent " و "تودوروفTodorov "، أو الثغرة أو القفز بمصطلحات كل من الناقدتين "سيزا قاسم" و "يمنى العيد"، هي تقنية زمنية يقوم خلالها الراوي« **بإسقاط جزء من الحدث أو المادة الواقعية الخام في النّص، مكتفيًا بالإشارة إليه بصورة ظاهرة أو ضمنية حينما ينتقل بنا السارد أو الراوي من فترة زمنية إلى أخرى، من دون ذكر أي شيء عن كيفية تحقق الحدث»**[2].

وفي مثل هذه الحركة السردية يصبح زمن السرد منعدمًا مقارنة بزمن القصّ الذي يستغرق فترة زمنية طويلة، وهذا ما أكدته أيضا الناقدة "يمنى العيد" عندما حددت في تعريفها الحالة التي يمكن أن تتبدى فيها للقارئ حركة القفز في النّص، في قولها« **في مثل هذه الحالة يكون الزمن على مستوى الوقائع زمنًا طويلاً، أما معادله على مستوى القول فهو موجز ومقارب للصفر»**.[3]

وتظهر أهميّة الحذف في أنّ السارد يستطيع من خلاله إسقاط فترة زمنية ميتة، لا تتضمن أحداثًا مهمة؛ أو بمعنى آخر لم يقع خلال هذه المدة أي حدث يؤثر على سير وتطور الأحداث في الرواية[4]، هذا فضلا عما تحققه في السرد من وظائف تساعد الراوي على «**تلافي الإطالة**»[5]والتخلص من صعوبة سرد الأحداث خلال الأيام والشهور والسنوات سردًا حقيقيًا متسلسلاً[6].

---

[1]– المصدر السابق، ص 260.

[2]– عواد علي، تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، مجلة الأديب المعاصر، ع44، 1992م، ص27.

[3]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص125.

[4]– ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص233.

[5]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص200.

[6]– ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص232.

ويرى "جان ريكاردو Jean Ricardo " وهو أحد أهم المنظرين للرواية الجديدة، أن الحذف ينقسم إلى: حذف يمس القصة فقط، وذلك بالقفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها فهذا نوع، أما النوع الثاني فهو يلحق القصة والسرد معًا في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة[1].

وفي المقابل نجد "جيرار جينيت Gérard Jent " قد تجاوز هذه التحديدات الأولية وترفع عن هذه التأملات النظرية-كما يقول "حسن بحراوي"-عندما ميز في دراسته لرواية بروست: "البحث عن الزمن الضائع"، بين نوعين من الحذوف يمكن للباحث أن يقف عليها في النّص الروائي:1-الحذف المعلن: وهو الحذف الذي يعلن فيه الراوي عن الفترة الزمنية المحذوفة سواء بإشارة محددة أو غير محددة. 2-الحذف الضمني: وهو الحذف الذي لا يكشف عنه الراوي في النّص، ويمكننا أن نستدل على وجوده من الثغرات التي يخلفها عدم ذكره في السرد.[2]

وانطلاقا من هذا التحديد الذي وقف فيه "جيرار جينيت Gérard Jent " على أنواع الحذوف الموجودة في السرد، يمكننا أن نقتفي أثرها في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" في مواضع شتى، وظفها الكاتب لتخطي أزمنة طويلة لا نفع من سرد أحداثها للقارئ، فنجد منها ما ورد محددًا، كقول "آدم" وهو يسترجع حالة زوجته "أمايا" عندما ودعته قبل أن تسافر إلى طوكيو لرؤية أمها المريضة.« **أكدت لها أنّها إذا احتاجت أي شيء أن تخبرني، انسحبت بين أشجار الصفصاف العملاقة، لم أرها إلا بعد شهرين و24 يومًا و12 ساعة وست ثوان بالضبط أتذكر ذلك جيدًا كما اليوم...**»[3].

فالحذف في هذا المقطع يظهر بشكل واضح في قوله " ولم أرها، إلا بعد شهرين و24 يومًا و12 ساعة وست ثوان بالضبط". هذه العبارة الأخيرة تؤكد لنا حذف الراوي مدة شهرين من زمن الأحداث لكونها لا تتضمن أحداثًا مهمة ماعدا أنها تمثل مدة انتظار لزوجته الغائبة، ولذلك ارتأى الكاتب أنّه من الأفضل حذفها من زمن النّص للانتقال إلى الحدث الأهم والأبرز لمتلقي الخطاب وهو عودة "أمايا" ولقائها بـ"آدم" مجددا.

---

[1]- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1998م، ص256.

[2]- ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص159.

[3]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص141.

ومن أمثلته أيضا، هذا الحذف الذي جاء على لسان "الراوي" وهو يسرد لنا ما وقع لآدم في يومه الأول في قلعة أميروبا، يقول:« **بعد ساعة أُدخل إلى غرفة مسدودة من كل الجهات، لا نافذة فيها ولكنها مكيفة بشكل جيد**»[1] . فالحذف هنا يتمثل في تجاوز الكاتب لتفاصيل وحيثيات هذه الساعة من الزمن، وذلك لتوقف العامل الذات(آدم) عن صنع الحدث خلال هذه المدة الزمنية، وانزوائه في لحظة من الخوف والحيرة والدهشة، ومحاولة استيعاب ما كان يحدث معه في هذه اللحظة.

وإذا كان الحذف في المثالين السابقين-كما رأينا-قد جاء قصير المدى(شهرين، ساعة)، إذْ اهتم بإسقاط مدة زمنية قصيرة من زمن الأحداث، فإنّه في المقابل يمكننا العثور على مقاطع تجاوز فيها السارد فترة طويلة تمتد لعدة سنوات. وعن هذا الحذف الطويل المدى نسوق لكم من الرواية هذا المثال الذي ينطلق فيه الراوي بسرد مرويه من البدايات التي ابتعدت عن زمن السرد الحاضر كثيرًا، حيث يقوم هنا باسترجاع حيرة "آدم" وانشغاله بمعرفة لماذا حدث هذا؟ وما هو السبب؟ وما الذي جعلهم يحضرونه إلى هذا المكان؟ موظفا في هذا المقطع « **لحظات معينة منتخبة بمهارة لتستجيب للواقع السردي المزمع تشييده في راهن السرد**»[2]، والذي ينقلنا إليه الراوي بسرعة فائقة بعد أن قام بحذف ما وقع من أحداث بين هذين الزمنين الماضي والحاضر في قوله:« **إنك متعب فقط يا آدم، عليك أن ترتاح قليلا في سيناتوريوم عسكري يعفيك عن المتاعب ويخففها عليك. وبعد مدة خمس سنوات وثلاثة أشهر، وثمانية أيام و11 ساعة و54 دقيقة و59 ثانية بالضبط. من الحجز قيل له لا تشغل بالك كثيرًا. مرحلة الخوف منك انتهت ستعود إلى مخبرك كما كنت قبل أن تحلّ ضيفًا على القلعة**»[3].

إنّ توظيف الروائي للحذف في هذا المقطع الحكائي لم يكن عشوائيًا ولا اعتباطيًّا، بل كان له قصد معين وغاية محددة أراد أن ينجزها هنا؛ وهي تفادي التكرار وإعادة سرد أحداث-مثلما تقول الناقدة مها القصراوي-لا تضيف شيئًا جديدًا يعمق من دلالة هذا الحدث الروائي، ولذلك اختار الكاتب

[1]- المصدر السابق، ص105.

[2]- محمد صابر عبيد، جدل الذاكرة والمتخيّل مقاربة في سرديات صبري يوسف، دار غيداء للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2017م، ص116.

[3]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص96.

هنا ما يراهُ مُناسبًا لهذا السرد القصصي كالاستغناء عن ذكر ما وقع خلال هذه الفترة الزمنية المحذوفة باعتبار أن الأحداث السابقة للحذف واللاحقة له تكفي للتعبير عن الرؤيا[1]، وبإيصالها للقارئ.

وفي مقابل الحذف المعلن الذي يحدد فيه الراوي المدة الزمنية المحذوفة، كما أبرزنا بعض ملامحه سابقا، يوجد الحذف المعلن مجهول المدة. ومن أمثلته في الرواية:

1-«**يتذكره ليتل بروز بحقد كبير، لأنه بعد سنوات طويلة في خدمته وحمل سرّه...**»[2].

2-«**فقدت هذا النوع من العلاقات منذ زمن بعيد...**»[3].

3-«**بقي على إثرها في ألمانيا مدة زمنية حتى تمّ خلالها تأهيله وتعويض العديد من...**»[4].

جاء المثالان الأولان على لسان الراوي، أما المثال الثالث فقد ورد على لسان الشخصية "ليتل بروز"، وإذا دققنا النظر وأمعنا في هذه الأمثلة، نجد الراوي يجتاز الأحداث قفزًا ويطوي الزمن طيًّا لاقتصاد السرد والتسريع من وتيرته، وقد أشار إلى ذلك بقوله:" بعد سنوات طويلة" وهو بذلك يستعيد طبيبه "ستيفنسن" الذي تخلى عنه بعد أن تابع حالته لفترة طويلة يصعب علينا تحديدها بدقة، خاصّة وأنّ الكاتب لم يصرح بشكل دقيق عن عدد هذه السنوات وإنّما اكتفى بالإشارة إلى أنّها طويلة، أو بعيدة مثلما فعل في المثال الثالث عندما قال "منذ زمن بعيد"، أما المثال الثاني فرغم أن الحذف كان في قوله "مدة زمنية" غير محدد أيضا، إلاّ أنّ القرائن تدلّنا على طول هذه المدة خاصة وأنّ عمليات تعويض الأجزاء المبتورة بأخرى اصطناعية وإعادة تأهيل المريض تحتاج الكثير من الوقت.

ويستفاد من التعريف الذي سقناه سابقًا عن الحذف الضمني، أنّ هذا النوع يختلف عن سابقه(الحذف المعلن)، في كونه حذف يتكتم خلاله الراوي عن المحذوف من زمن القصّ، فلا نعثر هنا على أي إشارة سواء أكانت محددة أو غير محددة للاستدلال على وجوده، ذلك لأنّ الكاتب يُوكل مهمة اكتشافه للقارئ، و ليس كل قارئ يمكنه ذلك-كما تقول صاحبة كتاب "البنية السردية في كتاب الأغاني للأصفهاني"-بل نحتاج هنا إلى قارئ فطن لبيب، يستطيع بفطنته التعرف على

[1]- مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص232.

[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص29.

[3]- المصدر نفسه، ص39.

[4]- المصدر نفسه، ص21.

موضعه في السرد، وذلك من خلال الثغرة التي يخلفها الحذف الضمني للأحداث، فتكون هذه الثغرة الزمنية وسيلته في التعرف عليه[1].

ومن الحذف الضمني في روايتنا قيد الدراسة، وهو حذف لافت للنّظر، لأهمية ما حذف فيه، حذف مشهد موت "أمايا" من شريط الفيديو الذي شاهده "آدم" عن حادثة اختطافه من مطار رواسي:« **13– صورة مكبرة قليلاً، الحافلات لم تتحرك من مكانها، جاثمة، حافلة الخطوط الجوية الفرنسية التي فصلت بينهما، لم تتحرك من مكانها أيضا. فيها الكثير من الثقوب، وزجاجها مكسور كليًا.**

14–سيارات الإسعاف الكثيرة لا تتوقف، أضواؤها الملونة والدوارة تملأ المكان، مع سيارات الشرطة.

15–بياض وصوت خفي لشريط كان يتحرك، ثم سواد...»[2].

واضح هنا، من هذه المشاهد الفوتوغرافية، أنّ الكاتب استدعى تقنية الحذف الضمني وهو يعرض لنا ما جرى لآدم في تلك الليلة، في قوله: "حافلة الخطوط الفرنسية التي فصلت بينهما، لم تتحرك من مكانها أيضا، فيها الكثير من الثقوب، وزجاجها مكسور كليًا..." فهذه العبارة تومئ ضمنيًا بوجود حلقة محذوفة أو وقوع حدث تمّ التستر عليه أو تجاوزه واستبعاده في اللحظة السردية الراهنة. لتذهب العقول كل مذهب في تخيل ما وقع بين هذا المشهد والمشهد الذي جاء بعده، فالكاتب يحاول هنا أن يقوم بتشويق القارئ وفي الوقت ذاته بتفعيل مخيلته، لما يثيره هذا الحذف من تساؤلات في ذهنه (القارئ)، إن كانت الحافلة التي فصلت بين آدم و أمايا فيها الكثير من الثقوب وزجاجها مكسور، فهل "أمايا" حقا لم تصب بأي مكروه؟ وإن كان ذلك صحيحًا فلماذا لم نرها في هذا المشهد؟ وما شابه ذلك. لكن كل هذه التساؤلات التي أثارتها هذه الثغرة الزمنية، يقوم الراوي بالإجابة عنها في الفصل السابع بعد استلامه لشريط الحادثة ولكن هذه المرة مع اللقطة التي تمّ حذفها سابقًا، ومن هنا نكون أمام نموذج خاص ومختلف عن الحذف الضمني المتعارف عليه في الدرس السردي.

---

[1]– ميّادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني للأصبهاني، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة ذي قار،2011م، ص53.

[2]– واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص218.

ومن نماذج الحذف الضمني التي يمكن أن نمثل بها هنا، قول الراوي: «**لم يشعر آدم بأن سنة قديمة مضت، وأخرى جديدة حلت، لكنّه تأكد أن شيئا ما، يخصه قد تغير نهائيًا**»[1].

نلاحظ من خلال هذا الملفوظ السردي، أنّ الراوي لم يتعرض للأحداث التي مرّ بها "آدم" خلال السنة التي سبقت حلول السنة الجديدة 2084، ولعل الكاتب استعاض باستخدامه للحذف لما تحمله هذه السنة من ملامح تبعث على الملل واليأس عن ذكر ما وقع في تلك المدة الزمنية، فيكفي القارئ أن يمعن النظر جيدًا في هذا الملفوظ حتى يدرك رتابتها وإيقاعها الساكن.

- ونختم الحديث بالتعليق عن تقنيتي "الخلاصة والحذف" التي من شأنهما تسريع زمن السرد من ناحية، واقتصاده من ناحية أخرى، إلى أنّ رواية "2084 حكاية العربي الأخير" تفور بمقاطع سردية لكلا المفارقتين، حيث نجد الروائي "واسيني الأعرج" يوظف تارة الخلاصة لتجميل العديد من الأحداث والوقائع خلال أسطر أو صفحات قليلة لإعفاء القارئ من الخوض في تفاصيل لا فائدة من معرفتها، في حين نجده تارة أخرى يلجأ إلى توظيف الحذف لاختصار الزمن والقفز بالقارئ إلى الحدث الأهم والأبرز في النّص، فاسحًا المجال له(القارئ) و لمخيلته لإتمام ما تمّ حذفه.

3-2إبطاء السرد:

3-2-1المشهد:

يعدّ المشهد الدرامي من التقنيات الزمنية التي تعمل على إبطاء السرد وتعطيل وتيرته، ويقصد بالمشهد «**تلك المقاطع الحوارية التي تأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد**»[2]وبين ثنايا الأحداث، حيث تقوم فيه الشخصيات بتبادل الكلام والأخبار والأفكار. ولا يقتصر فيه الحديث بين شخصيتين فقط بل يمكن أن يكون بين عدة شخصيات وذلك حسبما يقتضيه المقام السردي والحاجة الفنية والشكلية في العمل القصصي[3].

والمشهد أو الحوار وفق التصور السردي، هي حركة سردية غالبًا ما تُحدث في النّص الروائي «حالة من التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب

---

[1]- **المصدر السابق، ص56.**

[2]- **حميد لحميدان، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، ص 80.**

[3]- **ينظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان-بيروت، 1947م، ص78.**

الخطاب خالقة بذلك مشهدًا»[1]، ونقول غالبًا لا دائمًا، لأنّ بعض المقاطع الحوارية لا يتحقق فيها توافق بين زمن السرد وزمن القصّ. ولعلّ هذا ما تنبه إليه "جيرار جينيتGérard Jent " من قبل عندما شدد على ضرورة مراعاة الظروف المحيطة بالمشهد وكذا لحظات الصمت والتكرار قبل القول بتطابق الزمنين، إذْ يقول: «**ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئًا أو سريعًا حسب طبيعة الظروف المحيطة... كما أنّه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائمًا على الدوام**».[2]

ويؤكد "برنارد دي فوتوBernard de Foto " صاحب كتاب "عالم القصة" أنّ للمشهد أهمية كبرى ومتعاظمة للغاية في السرد القصصي، فهو الأداة المثلى التي يلجأ إليها الكاتب للتعريف بشخصياته وإظهار خصائصها الداخلية للقارئ[3]، غير أنّ المشهد الذي يقوم أساسًا على التخاطب بين صوتين أو أكثر، لن يتمكن من تحقيق أهميته المطلوبة في النّص الروائي، إلاّ إذا منح الكاتب شخوصه الورقية مساحة مناسبة للتعبير عن ذواتها وطرح أفكارها ومبادئها بكل حرية ودون قيود أو حواجز.

وهذا ما نادت به الروائية الأمريكية "غلوريا كيمبتونGloria Kimpton " عندما دعت معشر الكتاب إلى فك الحصار عن شخصياتهم ورفع الرقابة عنهم في قوله:« **عندما تقدم على كتابة قطعة حوار، أي حوار، تذكر بأن تنسى، تنسى ماذا؟ بأنك تكتب حوارًا، يجب أن ننزلق داخل شخصياتنا وأن نكونهم. ومن داخل شخصياتنا، نبدأ الكلام...**»[4].

إنّ "كيمبتونKimpton " أثارت حيرتنا بكلامها هذا. فما الذي تقصده بعبارتها الأخيرة" يجب أن ننزلق داخل شخصياتنا وأن نكونهم ونبدأ الكلام من داخلهم؟"، وهنا يحضرنا كلام "حسن البحراوي" كإجابة على سؤالنا هذا. فالناقد المغربي أشار ضمنيًّا خلال تعريفه للمشهد، إلى أنّ الروائي يتوجب عليه أن يخلع ثوب الإبداع وأن يتخلى عن أسلوبه الأدبي والفنيّ أثناء كتابة النّص الحواري،

---

[1]– تزفيطان تودوروف، مقولات في السرد الأدبي، تر: الحسين حسان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي،ص49.

[2]– حميد لحميدان، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، ص78.

[3]– ينظر: برنارد دي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة–مصر،1969 م، ص267.

[4]– بثينة العيسى، بين صوتين. فنيات كتابة الحوار الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1435هـ–2014م، ص90.

حتى تكون شخصياته قريبة أكثر إلى الواقع من جهة ولإثراء النّص السردي بخطابات جديدة وأساليب كلامية متنوعة من جهة ثانية. وذلك في قوله: « **يقوم المشهد أساسًا على الحوار المعبر عنه لغويًا والموزع إلى ردود répliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية. وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يفضي عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنّما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به... فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الاقليمية والمهنية...وكلها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصة**».[1]

وبعد هذه المقدمة النظرية الموجزة، يمكننا أن نقف بشكل واضح على مجموعة من الفوائد التي يحققها الحوار السردي الفعّال في النّص الروائي، وسوف نقوم بذكرها بإيجاز حسب ما حددته الروائية الكويتية "بثينة العيسى" في مؤلفها "بين صوتين-فنيات كتابة الحوار الروائي"* على المنوال الآتي:

«1-يقدم للقارئ صوتًا بشريًا يألفه.

2-يؤجّج الصراع، ويحدّد المشكلة، وبعبارة أخرى: يكثف الحبكة.

3-يعتبر وسيلة ناجحة لذكر معلومات مهمّة عن القصة بعيدًا عن التلقين المباشر من الراوي إلى القارئ.

4-يكشف عن طبائع شخصيات العمل، أنماط تفكيرها، خصائصها الداخلية، تطابق أقوالها مع أفعالها، مشاعرها ورؤيتها للعالم».[2]

والمتصفح للمنجز النقدي، سيلاحظ أنّ المهتمين بتتبع الحركة الزمنية للنّص الروائي؛ قد أدركوا أنّ هناك نمطين من أنماط السرد وهما: المشهد والحكي، وأنّ التمييز بينهما «**يتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها الراوي القصة ويقدمها لنا بها. فإذا اكتفى المؤلف بنقل الوقائع والأخبار عن شخصياته دون أن يحيل لهم الكلمة للتعبير عن أنفسهم، نكون أمام حكي خالص، أما إذا قام**

[1]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص166.

*– حاولت "بثينة العيسى" من خلال هذا المؤلف أن تبين أهم التقنيات والقواعد التي يتوجب على المبدع أن يعتمد عليها أثناء الكتابة الحوارية.

[2]– بثينة العيسى، بين صوتين. فنيات كتابة الحوار الروائي، ص10.

بعرض حوار الشخصيات الروائية وردودها على بعضها البعض، فنكون هنا أمام المشهد الحواري أو كما يسميه "تودوروف" بالتمثيل أو العرض».[1]

أما على المستوى التطبيقي فترى "مها القصراوي" أنّه يتوجب على المتتبع للمشاهد الحوارية الموجودة في السرد، التمييز بين نوعين من الحوارات: "الحوارات الآنية" و "الحوارات الاسترجاعية"، «**فالحوارات الآنية تعمل على بث الحركة والحيوية في السرد، وكذا نمو الحدث وتطوره، أما الحوارت الاسترجاعية فهي تعمل على إضاءة ثغرات كان السرد قد أغفلها. وهذه الإضاءة تحدث إبطاء في زمن السرد وحركته، إذ ينشغل الراوي بالمشهد الاسترجاعي بعد أن يبطئ حركة الحاضر السردي، وبذلك يتمدد الخطاب ويتسع باتساع المشهد مقابل زمن الحكاية، وهذا من شأنه أن يخلق توازنًا أقرب إلى البطء في حركة السرد حسب مساحته النصية وما يحتويه من تفصيلات تعمل على إبطاء زمن السرد**».[2] و يمكن اعتبار هذا التمييز الذي أقامته "مها القصراوي" والذي سبقها إليه أيقونة النقد الروائي "تزفيطان تودوروفTzvetan Todorov "، هو المدخل الصحيح لتناول تقنية المشهد في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، إذْ بدون تحديد نوع الحوار لا يمكننا استكناه دوره في إبطاء السرد ولا الكشف عن بعض وظائفه التي ينهض بها في النّص الروائي.

و للتمثيل للنوع من المشهد الحواري الآني، نقترح تقديم هذا المثال الذي تمَّ كما يظهر من كلام الشخصيات المتحاورة في «**زمن الحاضر السردي، الذي يتحقق خلاله التوازن النسبي بين زمن الحكاية وزمن السرد**»[3]، فحين يلتقي "آدم" في حاضر الرواية بصديقه "سميث" في مضمار القلعة لممارسة رياضة الركض كما تعودا أن يفعلا دائمًا، يدور حوار بينهما يمتد إلى تسع صفحات من (ص267إلى ص275)،«**–...كنت أريد أن أسألك سؤالا بسيطا لأني انشغلت على وضعك بعد عودة الماريشال بضغينة غير مسبوقة.**

–على كل حتى الآن لا يوجد ما يدعو إلى الخوف. لم يحرمني من أمايا كما اتفقنا، ولا من خدمات سالم، ولا من الغرفة الجديدة التي منحت لي.

---

[1]– ينظر: تزفيطان تودوروف، ، مقولات في السرد الأدبي، تر: الحسين حسان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 61.

[2]– ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 237.

[3]–المرجع نفسه، ص240.

–جيد وهل أنت راض عن لقائك مع أمايا؟ هل قلت ما كنت تريده؟ كيف وجدتها.

–سعدت بها طبعا. وفرحت بالخصوص أنها ما تزال على قيد الحياة. أصدقك القول أني كنت أشك في أنها ما تزال حية، لأن ما حدث في ذلك الشتاء مرعب يا صديقي...»[1].

لقد لعب المشهد الحواري الآني السابق دورًا أساسيًا في الكشف عن جوانب كثيرة من ملامح هاتين الشخصيتين المتحاورتين من مشاعر وعواطف وانفعالات لم يتسن بعد للراوي أن يعرضها لنا، فجاء حديثهما بناءً على التطورات التي يشهدها زمن السرد الحاضر، حيث يتحدث "آدم" عن حريته وقلقه بعد مقابلته لـ"أمايا"، ويطمئنه "سميث" بأنّ زوجته بخير ويخبره بمستجدات مشروعهما ويطلب منه أن يتوخى الحذر فالقلعة مهددة في أي لحظة لهجوم إرهابي مفاجئ.

و الملاحظ في هذا الشاهد أنّه أدى أغراض سردية مختلفة في الرواية، فالمشهد لم يقتصر على تبادل الكلام والأخبار بين الشخصيتين المتحاورتين، بل جاء جامعًا بين تقنيات زمنية مختلفة كالوصف، والاستشراف(استشراف مآلات المجتمعات العربية والغربية)، والاسترجاع(استرجاع الماضي عندما كانا ضمن البعثة التي كلفتها الأمم المتحدة لمناقشة الدول النووية).

والحقيقة أن هذا النوع من التوظيف للمشاهد الحوارية لم يكن الأول من نوعه، وإنّما هو من السّمات الفارقة التي جعلت المشهد الحواري في الرواية الحديثة متميزًا عن المشهد الحواري في الرواية التقليدية، وهذا ما أشار إليه "جيرار جينيتGérard Jent " من خلال دراسته لرواية" البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، حين رأى أن الرواية التقليدية« **كانت تجعل من المشهد الحواري، موضع تركيز درامي متحرّر تماما تقريبًا من العوائق الوصفية والخطابية، وأكثر تحررًا من التداخلات المفارقة زمنيًّا**»[2]، في حين جعلت الرواية البروستيّة (الحديثة) الحوار« **بؤرة زمنية أو قطبًا جاذبًا لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية؛ فهو يكاد يكون دومًا مضخّمًا، لا بل مرهقًا باستطرادات من كل الأنواع، من استعادات واستشرافات ومعترضات ترددية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد**»[3].

---

[1]– واسيني الأعرج، **2084** حكاية العربي الأخير، ص **267–275**.

[2]– جيرار جينت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص**121**.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

الآن وقد ظهر ميل المشهد الحواري بنوعيه "الآني و الاسترجاعي" إلى الامتزاج بتقنيات زمنية مختلفة هو الاتجاه الغالب في الرواية الحديثة، ومن باب ترتيب الحديث عن تقنية الحوار في علاقتها بإبطاء إيقاع الزمن الروائي، مع الإشارة الضرورية إلى أنّها-أي تقنية الحوار-لا تكون أبدًا وحدة درامية خالصة ومتحررة من التقنيات الزمنية الأخرى، أي أنّها لا تكتفي بتحاور الشخصيات والتعبير عن أفكارها، و إنّما يبقى المشهد الحواري دائمًا في حاجة إلى الاستناد على هذه التقنيات الزمنية، «**فهو لا يمتد ولا يتسع ولا يتضخّم إلاّ من خلالها، حتى يصبح يشبه البؤرة الزمنية كما سماه "جيرار جينيت**».[1]

ولتحليل النوع الثاني من المشاهد الحوارية في الرواية، نسوق لكم هذا النموذج الروائي الذي اختتم به الراوي الفصل الثالث من الرواية، وهو مشهد استرجع فيه "آدم" ما دار بينه و بين "ليتل بروز". يوم عرض عليه العودة إلى عمله في المختبر، وقد كشف "آدم" لـ"ليتل بروز" عن شرطه الوحيد للرجوع إلى العمل على قنبلة الجيب:«**– إضرابك لم يوصلك إلى شيء. في كل الأحوال هو موت عنادي لا يفضي إلى شيء. وعنادك يقتلك. أمثالك يفترض أن يموتوا حتى قبل أن يصلوا إلى هذا المكان. سياستنا: من أراد أن يموت نفتح له الطريق ونسهل من مهمته. حافظنا عليك لأننا رأينا أنك تتعلم بسرعة...**

–طبعا كل شيء، لأنها أنت. ترى فيها ذاتها. لا تريدها أن تموت لأنك تريد أن تظل. ستراها. وعد من الماريشال. ستراها وستعرف أن صرامتنا العسكرية لا تمنعنا من أن تكون لنا قلوب كما جميع البشر».[2]

يطرح هذا الحوار الاسترجاعي الذي بلغ سعته ما يقارب أربع صفحات امتد من (ص202إلى205)، ما حصل في فترة ماضية من زمن الأحداث كان قد أغفلها السارد أو تركها جانبا ليعود لردمها فيما بعد، وقد لعب هذا الحوار دورًا حاسمًا في تطور الأحداث وإبطاء حركة السرد بما يحتويه من استطرادات متنوعة كالوصف والاستشراف والسرد والتحليلات السيكولوجية، من خلال

[1]– ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 241.

[2]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 202–205.

استحضار شخصية "هتلر النازي" الذي ارتكب جرائم شنيعة في حق الإنسانية. وهذا إلى جانب ما أضفاه هذا المقطع «**من حيوية وحركة على السرد ابتعدت به من الرتابة الحكائية**».[1]

ومن الثابت والمتعارف عليه في النقد الروائي، أنّ النصوص السردية تحتوي على نوعين من الحوار، فإذا كان النوع الأول كما رأينا سابقا يتم بين شخصيتين أو أكثر، فإن النوع الثاني يحدث بين الشخصية و ذاتها[2]، وهو يعرف بمصطلح المنولوج[3].

وقد عرّف "إدوارد دو جاردنEdouard du Jardin "–وهو يعدّ أول من استخدم هذه التقنية في روايته "الغار المقطوع"– المونولوج بأنّه «**الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي: إنّه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية، وجُمله مباشرة، قليلة التَقيّد بقواعد النحو، كأنّها أفكار لم تتمّ صياغتها بعد**»[4].

إلاّ أنّ هذا التعريف الذي قدمه "إدوارد دو جاردنEdouard du Jardin " هو في نظر الكثيرين تعريف مضطرب ويفتقر للدّقة، ورأوا أنّه بدل الاعتماد على هذا التحديد، بتتبع تطور "تكنيك المونولوج" للوقوف على تعريف أبسط وأكثر دقة. ويعدّ المؤلف والناقد الأمريكي "روبرت همفري Robert Humphrey " من أبرز الأسماء التي نادت إلى ذلك من خلال مؤلفه "تيار الوعي في الرواية الحديثة" الذي كشف فيه عن أنواع من "التكنيك" المستخدمة في "تيار الوعي"، حيث يمثل المنولوج الداخلي واحدًا من هذه الأنواع، وقد عرّفه "همفري" بقوله: «**هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها–دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي–وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود. وهكذا ينبغي أن يلاحظ على نحو خاص أنّه تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي** ».[5]

---

[1]– ميّادة عبد الأمير كريم العامري ، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، ص 61.

[2]– ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص241.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص163.

[4]– المرجع نفسه، ص163.

[5]– روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص59.

وحسب نفس الباحث، فإنّه من المهم أن نميز بين شكلين أساسين من المونولوج؛ هما: "المنولوج المباشر"، "المنولوج غير المباشر" ويكون مصدر الاختلاف بينهما، في نظره في أنّ المنولوج المباشر «**يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وإنّما يأتي على لسان المتحدث مباشرة ويقدم على نحو عشوائي تمامًا، كما لو لم يكن هناك قارئ** »[1]، أما المنولوج غير المباشر «**فهو ذلك النمط من المنولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف**».[2]

ومن النوع الأول المحدد نسوق لكم مثالاً من روايتنا قيد الدراسة تعبر فيه الشخصية المتحدثة آدم-عن أفكارها ومشاعرها، ووعيها بما يحدث حولها وبما تعيشه في حاضرها، فإحساسها بالألم والظلم والوحدة، جعلها تتأمل حاضرها وتستدعي في ذاكرتها ما كتبته سابقًا من أن زمنًا مظلمًا سيحل علينا لا محالة، وأن تجرد بشرية العالم من إنسانيتها ستصل إلى مرحلة لم تصلها من قبل. ويتجلى ذلك في قوله: «**ربما هو ما يمنحني الرغبة في الحياة أكثر. غاب رماد. أشعر بالبرد من نعلي حتى بياض الرأس. أنظر صوب حياة لم تعد تسعفني وأتحمل هذا وحدي. من طلبتُ منه أن يسقيني مطرا في عز القيظ فيلزمني في البحر الميت لأموت بسرعة بملح الرحمة. من ظن أنه سيدي فلينزع مني روحي الذي يظن أنه مالكها. كنت أعرف أن زمنًا مظلما آت لا محالة، سيعمي البصر والبصيرة، سيحرق النفوس قبل الأجساد، ويغرّب أهل البلاد ويُسكن بأرض الأجداد غرباء القلب والروح. لهذا سأظل كما أنا. كما شاءت الحياة أن أكون. أحمل الحرائق كلها على ظهري بلا ألم ولا ملل ولا خوف، في كفي قدر يشبهني في كل التفاصيل، وأفتش في الرماد عن جمرة واحدة تؤكد لي أخيرًا أن شيئًا في الحياة مازال مستمرًا وحيًا.**»[3].

وبالرجوع إلى التمييز الذي أقامه "همفريHumphrey " سنلاحظ أن هذا المثال المنوه به ينتمي إلى المنولوج المباشر الذي يجعل من الشخصية سيدة نفسها والموجهة للحوار الذي يدور بينها وبين نفسها، دون أن تسمح للراوي أن يتدخل في ذلك سواء من بعيد أو من قريب.

---

[1]– المرجع السابق، ص61.

[2]– المرجع نفسه، ص 66.

[3]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص42.

أما النوع الثاني فهو الذي يحضر فيه الراوي بتوجيهاته وإرشاداته التي يقدمها للقارئ كالتعليق والوصف. ونماذج هذا النمط المسمى بالمنولوج غير المباشر عديدة في رواية"2084 حكاية العربي الأخير"، ولذلك سنكتفي بإيراد شاهد واحد على سبيل التمثيل فقط، حيث يقدم الراوي في هذا المثال ما يجول في خاطر "آدم" من مخاوف وهواجس داخلية بعد أن تحدث مع صديقه "سميث" عن جرائم التنظيم في قوله:« **صمت آدم قليلاً، غرق للحظات في داخله. كم يشتهي أن يقول لسميث عن كل ما يشغله بعمق، عن الإرهاب الذي لم ينزل من السماء. من خلقه؟ من موله؟ من دربه؟ من وجهه لقتل أكبر العلماء وتحطيم أجمل ما شيدته الحضارة الإنسانية على أرضه. من استفاد منه في النهاية؟...**»[1].

وعلى هذا النحو يقدم لنا هذا المنولوج وجهة نظر الشخصية "آدم" حول الإرهاب، وذلك من خلال الاستعانة بوسيط سردي وهو الراوي الذي يتولى مهمة كشف بواطنها وأفكارها للمتلقي، حيث يضعنا بطريقة غير مباشرة أمام مواقف هذه الشخصية مستعملاً في ذلك كلمات وعبارات "ترشد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة"، وهذا ما نلاحظه في بداية المقطع عندما يغوص الراوي في أعماق "آدم غريب" وهو يصف لنا حالته ورغبته في البوح بما يدور في خاطره من تساؤلات إلى صديقه "سميث"، قبل أن يسلم الراوي مهمة السرد للشخصية للحديث عن نفسها بنفسها، فينتهي المنولوج على لسان "آدم" وهو يعبر عن وجهة نظره تجاه القضايا الإنسانية والسياسية والفكرية.

3-2-2الوقفة:

تتقاسم الوقفة مع الحركة الزمنية السابقة(المشهد) مهمة تسكين السرد والتقليل من سرعته، ونعني بالوقفة الوصفية أو الاستراحة في النّص الروائي، تلك المقاطع الوصفية التي يتوقف خلالها «**سير الزمن تمامًا عن الحركة بغية وصف شيء ما أو التأمل في مشهد ما**»[2]؛ فتكون هذه التوقفات الزمنية المفاجئة في السرد، ناتجة عن انتقال الراوي من سرد الأحداث إلى وصف الأشياء والأشخاص والأماكن...إلخ، مشكلاً بذلك مقطعًا زمنيًا مستقلاً عن زمن الحكاية[3].

---

[1]– المصدر السابق، ص 270.

[2]– عواد علي، تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد44،1992م، ص 26.

[3]– ينظر: سمير المرزوقي/جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا، ص86.

وترى الناقدة "يمنى العيد" أنّ هذا الانتقال الفنّي الحاصل على مستوى المتن الروائي، يجعل «**الزمن على مستوى القول أطول وربما لا نهاية من الزمن على مستوى الوقائع** ».[1]

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى، أنّ الوقفة الوصفية لا تكون دائما المعطل الزمني لمسار الأحداث في الرواية؛ لأن السارد لا يهتم في كل المقاطع الوصفية برسم منظر لا ينظر إليه أحد وذلك لمجرد إخبار القارئ به[2]، وإنّما يمكنه أن يلجأ أيضا إلى توقفات تأمليّة لا ينجر عنها أي سكون في الزمن، لأنّها توقفات مصحوبة بتأملات واعية وعميقة تصدر عن الشخصيات أثناء وصفها لما يحيط بها. وهذا ما أكده أيضا "جيرار جينيGérard Jent " خلال تعرضه للوقفة في دراسته لرواية "ماريسال بروست" "البحث عن الزمن الضائع"، إذْ يقول في هذا الصدد:« **إنّ الوصف لا يحدد أبدًا استراحةً أو انقطاعًا في القصة، أو بحسب التعبير التقليدي، انقطاعًا في "الفعل"، إنّ الحكي البروستي بالفعل، لم يحدث فيه أن توقف عند شيء ما أو مشهد ما دون أن يكون هذا التوقف راجعًا إلى توقف تأملي للبطل نفسه (مثلا توقف سوان في: "حب سوان" و "ماريسال بروست" نفسه في موضع آخر، ولهذا فإنّ المقطع الوصفي لا يَفْلِتُ أبدًا من زمنية القصة**».[3]

و"جيرار جينيتGérard Jent " لم يكن الناقد الروائي الوحيد الذي نوّه بضرورة التمييز بين هذين النوعين من الوقفات الوصفية، و إنّما نجد أنّ هذا الأمر قد تمَّ تداوله على قطاع واسع من النقاد*، وذلك عندما أفردوا بالإجماع أنّ الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفًا أمام شيء أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، بينما الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة فهي تشبه محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسهُ[4]، ومن هنا يكون الوصف في النوع

---

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص83.

[2]– ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ص113.

[3]– حميد لحميدان، بنية النص السردي، ص79.

***– يعود هذا التمييز بين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والوقفة الوصفية الممزوجة بالسرد إلى التأملات الكلاسيكية القديمة حول فن الوصف أي إلى أصحاب الخطاب البلاغي عندما فرقوا بين الوصف كوسيلة تخدم النّص والوصف كهدف ليس إلاّ. ينظر: حسن البحراوي، بينة الشكل الروائي، ص176.**

[4]– ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص175.

الأول وسيلة تخدم حبكة القصة، أما في النوع الثاني فيوظفه الروائي بغية الوصف، وهنا تكمن سلبيته وخطورته على النّص الروائي**.[1]

وتظهر أهمية الوقفة الوصفية في السرد الروائي من خلال وظائفها المختلفة، التي تتعدد وتتنوع حسب الغاية الفنية التي يرمي الكاتب إلى تحقيقها في النّص ، إلاّ أنّنا يمكننا الوقوف – كما يقول صاحب "معجم مصطلحات نقد الرواية"–على وظائف عامة ينهض بها الوصف في الرواية؛ كالوظيفة السردية المتمثلة في قدرة الوصف على تزويد القارئ بمعلومات حول الأماكن والشخصيات التي ترسم الجو وتساعده في تكوين الحبكة[2]، وإلى جانب هذه الوظيفة هناك وظيفة أخرى تستخدم لخلق الإيقاع في السرد، و هي الوظيفة الإيقاعية التي تولّد لدى القارئ حالة من القلق والتوتر والتشويق لانقطاع تسلسل الأحداث في موضع حساس من السرد. وهذا فضلاً عما يحققه الوصف من وظيفة جمالية تعبر عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية، فاستخدام صور بعينها (استعارات وكنايات ومجاز مرسل) يحيلنا إلى الرومنسية أو الواقعية[3].

وعلى العموم فإنّ الوصف يتجه بوظائفه المتنوعة إلى إنجاز أمرين أساسيين في الرواية: حيث يتمثل الأمر الأول في رسم صورة كلامية للمشهد البيئي بكل تفاصيله الضرورية، في حين يهتم الأمر الثاني بمساعدة الشخصيات على التغيّر مع تغيّر البيئة المحيطة بها، أي منحها المحيط الملائم الذي يتماشى مع تطورات الأحداث في الرواية[4].

---

[1]– ينظر: مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص245.

****– وهي نفس الملاحظة التي أشار إليها بارون(وهومن مؤلفي القرن التاسع عشر) في قوله:" وأول ما يجب مراعاته هو عدم الوصف بغاية الوصف، ولكن لإضافة شيء يكون مفيدًا للسرد أو لتقوية الجانب الشعري، فلا ننسى بأن الوصف وسيلة وليس هدفًا، أي أنّه جزء من الكل وليس أجزاء مكونة للموضوع». ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص176.**

[2]– ينظر: لطيف زيتوني، معجم نقد الرواية، ص172.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص172.

[4]– ينظر: إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 2013م، ص218.

وبعد هذه المقاربة النظرية الموجزة التي حاولنا من خلالها إلقاء الضوء على بعض الامتيازات الفنية للوقفة الوصفية، سنحاول الكشف عن دورها الفعال في تشييد النّص الروائي في المقاطع الوصفية المقبلة من روايتنا قيد الدراسة، ولكننا قبل الشروع في دراسة هذه النماذج، نودّ اختتام هذا التقديم النظري بالإشارة إلى أهم الخطوات المنهجية التي يتوجب على الدارس أن يتتبعها أثناء دراسته لهذه الوقفات الوصفية، وقد سبق للناقدين "سمير المرزوقي" و "جميل شاكر" صاحبا كتاب "مدخل إلى نظرية القصة"، أن نوّها إلى أنّ دراسة المقاطع الوصفية في أي نص قصصي يتطلب منّا اتخاذ احتياطات منهجية، أهمها:

1-وجوب توخي الدقة في اختيار المقاطع الوصفية.

2-التمييز بين المقاطع الوصفية الذاتية والمقاطع الوصفية الموضوعية*.

3-تحديد وظائف الوصف وتبرير حضوره في النّص، أي معرفة إذا كان تواجده يرمي لإعطاء القارئ معلومات تسهل له فهم الحكاية، أو أنّه يدخل في نطاق التجربة الحسية أو الدرائية لشخصية ما[1].

تفتح رواية "2084 حكاية العربي الأخير" خطابها السردي بتصوير وصفي للمكان الذي يعيش فيه "ليتل بروز"، يقول الراوي: «**الغرفة البيضاء التي تحتل الطابق السابع والأخير كله، هي أهم وأعلى ما في القلعة تطلّ على الكلّ، تراقب حتى التفاصيل الصغيرة والزواحف التي تتقاتل في الرمل، في المدّ الذي لا حدّ له إلا الأسلاك الشائكة المكهربة. تبدو من الأعلى كبرج مراقبة في مطار أهمل منذ زمن بعيد، بنصاعتها الداخلية وبياضها، تبدو الغرفة البيضاء كمستشفى شديد النظافة، كل شيء فيها يلمع ويعكس كل الحركات حتى تلك غير المرئية، إلا جزءها الداخلي العميق الذي يتماهى فيه النور بالظل حتى يصبح ظلمة لا يرى فيها شيء إلا الظلال التي تضيق وتتسع بحسب حركة الشاشات المعلقة في كل مكان**»[2].

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 88.

*- يميز كل من سمير المرزوقي و جميل شاكر بين نوعين من الوقفة: 1-الوقفة الذاتية: هي وقفة تتأمل خلالها الشخصية ما تراه أمامها، كاشفة لنا عن مشاعرها وانطباعاتها، 2-الوقفة الموضوعية: هي وقفة توفر للقارئ معلومات جديدة عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث، وتكون وظيفتها تزيينية فتكون مجرد استراحة من السرد. ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة(تحليلاً و تطبيقًا)، ص 88.

[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص13-14.

يؤدي الوصف في المقطع السابق دورًا كبيرًا في التمهيد لظهور صاحب هذه الغرفة البيضاء، والمقصود في حديثنا هذا "ليتل بروز" أحد الشخصيات الرئيسية في الرواية، وعليه فإن الراوي يقف إزاء شخصية يتطلب منه تقديمها للقارئ أن يشحذ جميع طاقاته الأدبية وأن يجمع بين ألوان متعددة من الأوصاف؛ ولذلك ارتأى أن يستهل تقديمه لهذه الشخصية بوصف مكانها الخاص، فالمكان لم يعد «**ممثلاً للإطار الذي تجري فيه الأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات فحسب، بل هو يعكس سمات الشخصية الحية وأبعادها النفسية كما يقوم بتحديد أدوارها في النّص بمدى عمق ارتباطها بالمكان**».[1]

وكما نلاحظ فقد حلق الراوي في مقطعه الوصفي بالقارئ إلى أجواء هذا المكان وتفاصيله، إذْ لم يكتف بوصفه من الخارج فحسب، وإنّما تسلل بنظرته المتفحصة وبصيرته النافذة إلى "جزئها الداخلي العميق حيث يتماهى فيه النور بالظلام"، ويستمر الراوي في وصفه للغرفة البيضاء إلى أن يصل إلى عمق المثلث الخفي، والتقاء الحائطين القديمين، ليتفرغ لوصف "ليتل بروز" في قوله: «**في عمق المثلث الخفي، والتقاء الحائطين القديمين، يتكوم ليتل بروز، الجنرال مالكوم بلير، بحيث يرى الكل، ولا أحد يراه، لا أحد يعرف وجهه إلا الصورة الوحيدة التي سربها صحفي فرنسي، كلفته غاليًا، سجنًا وتعويضًا ماليًا، والتي يظهر فيها ليتل بروز بوجه مدور مثل طفل أبله، برأس كبيرة كأنّه في النزع الأخير من سرطان دماغي، ملامحه أقرب إلى ملامح موسوليني في عز أيامه. وعلى الرغم من سنه، فقد غابت كل التجاعيد من على وجهه وعنقه وصدره، بسبب الانتفاخ المرضي، وعمليات التجميل التي خضع لها**»[2].

وهكذا يتابع الروائي إيراده أوصاف الأماكن في روايته، ومنها أيضا هذا المقطع الذي يقوم فيه الراوي بوصف قلعة "أميروبا"، في قوله:« **قلعة أميروبا داخل خواء الرمل تشبه صحراء التتار، لا هي سيناتوريوم للراحة بعد عملية دقيقة، لأنها ضخمة وحيطانها سوداء كأنها نجت من قصف جوي مدمر، أو من حريق مهول، أو من بركان هزها من قواعدها. ولا هي مكان للحجيج العابرين نحو الأولياء الذين مروا منها. قبل قرون. ولا هي مستشفى عادي خاص بمرضى معزولين**

[1]– ينظر: إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص204.

[2]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 14.

عن بعضهم البعض خوفا من عدوى الجذام. كان عليه أن يتعود على المكان وعلى كل ما فيه من عزلة وخوف وزواحف ورياح مثقلة بالأصداء »[1].

ومرة أخرى يحاول الكاتب أن يبرهن من خلال هذا المقطع، أنّ أسلوب الوصف من أفضل الأساليب التي يمكن الاعتماد عليها لتجسيد العلاقة الوثيقة التي تربط المكان بالشخصية ومدى تأثير أجواءها على نفسيتها وأفعالها.

وقد تعددت الأوصاف الواردة في "2084 حكاية العربي الأخير"، إذْ أنّ الروائي لم يقتصر وصفه على الأماكن فقط، وإنّما لجأ إلى وصف الشخصيات و وصف أشياء أخرى، كوصفه للساعة أو العطر، أو تعرضه لوصف اللباس أو القنبلة التي عمل "آدم" و "سميث" على تطويرها لحماية الإنسانية من جرائم التنظيم.

ومن الوقفات الوصفية التي خصصها الروائي لوصف شخصياته، نعرض هذا المقطع الذي وقف فيه الراوي كثيرًا، أمام شخصية العربي الأخير. وهو يكشف لنا بعضًا من ملامحها النفسية والجسدية حتى يتسنى للقارئ فهمها والولوج إلى عالمها الخاص، يقول:« **ضغط ليتل بروز من جديد على زر أمامه. فانفتحت شاشة أخرى أكثر اتساعًا، تُظهر آدم في حالة سكينة مثل طفل نام على غضب أو بكاء. قرّب وجهه أكثر بواسطة الذراع الصغيرة التي أمامه، حتى ظهرت كل ملامحه ودقات قلبه تحت جلد معصمه الرقيق. سجلت الشاشة من تحت، تسعين دقة في الدقيقة، يتجاوز الطبيعي بعشرين دقة، لكن الطبيب لا يرى في ذلك خطرا. آدم يعيش حالة قلق وخوف وحيرة مما يحدث له. رؤوس أصابعه التي كانت في البداية زرقاء من شدة البرد، عاد لها لونها الطبيعي، شعره الأبيض ما يزال هو هو، كثيف، لم تسقط منه أية شعرة. لم يمسس بياض الكالكير أصابع رجليه التي عادة ينخرها مبكرًا. السكانير ذو الترددات المغناطيسية تبين أنّه لا يعاني من أي مرض. حتى أسنانه كاملة، لم تسقط منها أية واحدة...**»[2].

حاول الكاتب في هذا النّص، أن يقدم للقارئ صورة وصفية دقيقة ومتكاملة الأجزاء عن "آدم غريب"؛ عندما قام بجمع وصفين معًا في آن واحد: فنجده يسلك حينًا منحى الوصف المادي (الجسدي) فينشغل فيه الواصف (الراوي) بمظهر موصوفه (آدم) الفيزيقي (وجهه، لون رؤوس أصابعه،

[1]– المصدر السابق، ص 90.

[2]– المصدر نفسه، ص 16–17.

شعره الأبيض، أسنانه الكاملة، عينيه، شفتيه) وبحالته الصحية (دقات قلبه المتسارعة التي تتجاوز الطبيعي بعشرين دقة). وفي حين آخر يلجأ إلى الوصف المعنوي فيهتم خلاله باستبطان ملامح "آدم" الداخلية التي تنمّ عن حالته النفسية ازاء الوضع الذي يمرّ به كالقلق والخوف والحيرة.

وقد كان لمجال الرؤية هنا، دور فعال في ورود وصف هذه الشخصية وصفًا دقيقًا وشاملاً لكل ملامحها حتى المحجوبة منها عن عين الراوي المجردة مثل" دقات قلبه تحت جلد معصمه الرقيق"، وهذا الأمر راجع-كما يقول "حسن البحراوي"-إلى « **الوضع الذي تتخذه الأشياء إزاء الإنسان والموقع الذي يتخذه الانسان في المجال البصري هما اللذان سيحددان طبيعة الوصف ودرجة مقروئيته، ومن المهم دائمًا معرفة حجم المسافة التي تفصل بين العين الواصفة والشيء المنظور إليه**».[1]

فوضوح الرؤية إذًا في النّص أعلاه، يعود إلى قرب المسافة بين الواصف والموصوف ولعل استخدام الراوي للكاميرا ساهم في تقليص هذه المسافة وتوفير مجال أفضل له للرؤية والمراقبة، فقد ركزت هذه« **الكاميرا الحرارية التي لا تظهر أبدًا كما بقية الكاميرات. على وجهه بشكل أقرب، ثم عينيه، وأخيرًا على شفتيه، كان آدم يبتسم، وأحيانًا يضحك لدرجة اهتزاز جسده، قبل أن يعود إلى سكينته. ثم تقترب أكثر من الورقة التي كانت تنام عند رأسه قبل النوم، ظهرت الخطوط بشكل واضح**»[2].

وهكذا يتابع الروائي إيراده للأوصاف ليتفرغ هذه المرة للأوصاف المعنوية، وهذا ما نلاحظه بشكل واضح في المقطع الذي يسوقه الراوي حول محتوى الرسالة التي تركها "سميث" لـ"آدم"؛ فبعد أن رأى المشهد الذي تمّ حذفه في الشريط الأول، يكتشف "آدم" موت زوجته الذي أخفوه عنه لإبقائه في المشروع، فيبدأ حينئذٍ الراوي في وصف ردة فعله بعد تلقيه الخبر، في قوله:« **أمايا...لا يعقل؟ أخذته رعشة في كل أعضائه، وشعر ببرودة عميقة شعر بها تقله حتى تحوله إلى شيء يشبه الورق المرمي على حافة سلة المهملات. لم يستطع أن يكتم صرخته وهو يكاد لا يصدق ما كان يراه أمام عينيه.**

---

[1]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 182.

[2]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 17.

وضع مرة أخرى يده على فمه لكي يصرخ مثل الذي أصيب بسكينة في القلب، ويسكت العاصفة التي أحرقت داخله...»[1]

يتضح لنا من هذا المقطع الوصفي، كيف أنّ تقانة الوصف تمنح الشخصيات الورقية روحًا وحياة، ومشاعر وانفعالات، تجعلها تتطابق إلى حد بعيد مع الشخصيات الواقعية، فالوصف الذي تمّ هنا، كشف للقارئ ذات "آدم" المشوشة والمنهارة بعد مشاهدته للشريط ومعرفته بموت "أمايا"، وقد أبدع الروائي في تجسيده لهذه الصورة الشعرية بعواصفها وحرائقها فاسحًا المجال أمام فرشاته ومخيلته حرية رسمها بكل تفاصيلها. وبصدد هذا النوع من الوصف المعنوي فقد سبق لـ" ميّادة عبد الأمير كريم العامري" أن نوهت بدوره الخلاق في توطيد العلاقة القائمة بين القائم بالوصف (الراوي) ومتلقيه (القارئ)، وذلك لما يخلقه الوصف من جوٍّ يبعث على التفاعل و الاحساس المشترك بينهما.[2]

أما فيما يخص الوصف المادي، فإنّ رواية "2084 حكاية العربي الأخير" تسعفنا ببورتريهات كثيرة لعدة شخصيات رئيسية وثانوية، تشي باهتمام الكاتب بهيئة شخصياته وبملامحها الخارجية باعتبارها من« **أبرز المرتكزات الرئيسية للتشخيص، وذلك لأنّها تقوم بتقديم صورة استهلاكية كاملة للشخصية ثمّ تقدم أحداث تعزّزها**».[3]

وتبرز أشكال الوصف المادي للشخصية بشكل واضح في الكثير من مفاصل الرواية، ومنها ما يظهر على شخصية "الميجر توني" من بعد خارجي في هيئتها وحركتها:« **التحق بهما ميجر توني نيلسن، وهو يركض بخطوات يتقنها جيدًا سود أمريكا في الماراتون، بعد أن قام بدورات تسخينية كثيرة، جسده رياضي، تبرز عضلاته من التيشورت الذي كان يرتديه، على رأسه قبعة تشبه قبعات لاعبي البيسبول**»[4].

ينصبُّ التصوير في المقطع الوصفي السابق على المظهر الخارجي لـ"الميجر توني"، ابتداء من طريقة ركضه المتقنة التي تعود لانتمائه العرقي لسود أمريكا، إلى جسده الرياضي الذي يظهر من

---

[1]– المصدر السابق، ص421.

[2]– ينظر: ميّادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني ، ص70.

[3]– سناء سليمان العبيدي، الشخصية في الفن القصصي والروائي عند سعدي المالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016م، ص155.

[4]– واسيني الأعرج، حكاية العربي الأخير، ص161.

عضلاته المفتولة والبارزة، وصولاً إلى القبعة التي كان يرتديها، والتي تشبه قبعات لاعبي البيسبول، فمن خلال هذا النموذج الوصفي، يمكننا أن ندرك «**أنّ كافة الشخصيات في الروايات العالمية الحقيقية منها والخياليّة، الرئيسية منها والثانوية، ماهي إلا أسلاك لإيصال التيار الكهربائي الذي يؤدي في النهاية إلى الإنارة الكاملة لفكر الكاتب، والحقائق التي يريد ايصالها لقارئيه**».[1]

وهذا ما امتاز به الكاتب "واسيني الأعرج" واهتم بإحقاقه في النّص، فالشخصية الروائية هي وسيلة الكاتب لتجسيد فكره ورؤيته للحياة، وهذا ما يحتم عليه قدرًا عاليًا من الحذر والدقة عند وصفها واختيار حركاتها وأفعالها وملامحها الداخلية والخارجية. وهذا ما نلتمسه بشكل واضح في شخصيات "2084 حكاية العربي الأخير" في أكثر من وصف وبعد ومظهر.

ومن الأوصاف المادية أيضًا، ما يظهر من بعد خارجي على شخصية مجهولة تلتقطها عين الشخصية الرئيسية لأوّل مرة منذ دخولها إلى قلعة أميروبا: « **قبل أن يعتدل في جلسته بعد الحمام البارد، الذي أحس بمائه الناعم ينزل على جسده في صحراء الخوف، جاءه رجل يلبس الأسود وعيناه مخبأتين تحت نظارتين سوداوين. قامة فارهة وممتدة تخبئ جسدًا رياضيًّا حيًّا، يحمل في يديه شيئًا أبيض يشبه الكفن، تذكر أفلام ماتريكس القديمة قبل أكثر من نصف قرن. لم يكن يعرفه، لم ير هذا الشكل من البشر، إذ كان في صوته شيء من المعدن أيضا، وكأنه ليس كائنًا طبيعيًا، لكن هندامه وكلامه تحيته تبين أنّه عسكري** »[2].

بما أنّ الوصف المادي يعدّ «**من أهم مظاهرها بوصفه التكوين الجسماني للشخصية ومظهرها الخارجي وملامحها وعلاماتها الفارقة التي تميّزها عن غيرها من الشخصيات، من طول وقصر وبدانة ونحافة...**»[3]، فإنّ دقة الوصف في المشهد السابق، جاء ليثبت صحة ما ذهب إليه "عدنان خالد عبد الله"، حيث أنّ الروائي يكرس في نصه كل طاقاته الابداعية في رسم ملامح رجل غير معروف (لم يكن يعرفه. لم ير هذا الشكل من البشر) من خلال راوٍ، يتمتع بملاحظات دقيقة وفطنة، إذْ لم يفوت أي ملمح أو بعد أو مظهر إلاّ وكشفه للقارئ بدءًا بلباسه الأسود ونظارته السوداء،

---

[1]– شاكر النابلسي، مذهب للسيف ومذهب للحب رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال رؤيته الشاملة "ليالي ألف ليلة و ليلة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، 1985م، ص 62–63.

[2]– واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص135.

[3]– عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، ص 69.

وطول قامته وجسده الرياضي والشيء الأبيض الذي يحمله في يديه، انتهاء بصوته المعدني وهندامه وكلامه وتحيته التي كشفت للرَاويَّة بأنّه عسكري.

أما النتيجة التي يمكن أن نتوصل إليها عبر هذه اللوحة الوصفية، أنّ للبعد الخارجي دور كبير في الكشف عن هوية هذه الشخصية الغريبة التي تظهر فجأة في السرد، والتي كان لظهورها المفاجئ إشارة مبطنة إلى خوض "آدم" مغامرة تشبه مغامرات ماتريكس.

وفي ختام الحديث عن بطء السرد في "2084 حكاية العربي الأخير"، يتجلى لنا بوضوح تآزر الوقفة الوصفية والمشهد مع الحركتين السابقتين(الحذف والخلاصة) من أجل إحداث التوازن في حركة السرد، فإلى جانب استخدام الروائي "واسيني الأعرج" لتقنيات التسريع، قام بتوظيف الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية التي من شأنها تعطيل وإبطاء وتيرة السرد في النّص الرّوائي.

4-التواتر:

يعدّ التواتر مظهرًا من المظاهر السردية الأساسية التي يرتكز عليها العمل القصصي، فهو يقف إلى جانب مستويي الترتيب والديمومة ليشكِّل معهما الزمن الذي يقوم بتأطير الأحداث والوقائع في النّص الروائي.

ويعرّف التواتر على أنّه المستوى الزمني الخاص بتتبع «**مجموع علاقات التكرار بين النّص والحكاية** »[1]. كما يفسّره "جيرار جينيتGérard Jent " وهومن صرح بأسبقيّته* في الخوض في دراسة صلات التواتر في الرواية، بأنّه «**سرد تركيبي للأحداث التي وقعت ووقعت مرة أخرى في مجرى سلسلة ترديديّة مكوّنة من عدد معيّن من الوحدات المفردة**»[2]؛ فالتواتر إذًا بهذا المعنى، هو نسق زمني يهتم باستقصاء المقاطع التكرارية للأحداث المسرودة في القصة والحكاية. ومن هنا يتضح الارتباط الوثيق بين الزمن والحدث، فعلى الرغم من أنّ التواتر هو فصل زمني حدده "جيرار جينيت Gérard Jent" في دراسته لبنية الزمن في رواية "بحثا عن الزمن الضائع"، إلا أنّه لا يمكننا فصله عن الحدث الروائي، وذلك «**لأن الحدث الروائي هو المؤشر الذي به نستطيع تحديد ماهية التواتر**

---

[1]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص82.

*- «لم يدرس نقاد الرواية ومنظروها ما أسميه تواترًا سرديًا، أي علاقات التواتر (أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة، ولم يدرسوه إلا قليلاً حتى الآن». ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 129.

[2]- المرجع نفسه، ص 141.

الزمني وأنماطه ومن ثم نستطيع تقسيم التواتر الزمني»[1]إلى أربعة أنماط أشار إليها جينيت** في قوله:« **إنّ حكاية، أيا كانت، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية»**[2].

ويعلق الناقد "محمد عزام" في كتابه "شعرية الخطاب السردي" عن هذا التناوب التكراري بين القصة والحكاية، بأنّها ظاهرة فنيّة دبجتها يراعة الكتّاب لإحقاق أهداف أسلوبية في نصوصهم الروائية، وذلك في قوله: «**ومن خلال هذا التناوب التكراري بين السرد والوقائع يتم الكشف عن أهداف أسلوبية كالتأكيد و الإلحاح. فالأول: كثير والثالث: نادر، حيث يؤدي التكرار إلى الملل والسأم، والرابع: أكثر ورودًا، وهو يتناسب مع طبيعة الأسلوب العربي الذي يختصر الدلالات الكثيرة فيه بأقل ما يمكن من الألفاظ»**[3] وبهذا يكون التواتر من المعايير الفنيّة التي يحتكم إليها الناقد لتقييم مدى جودة أو رداءة العمل القصصي.

وتؤدي هذه الأنماط الأربعة من الحكاية الترددية في النّص الروائي ثلاثة وظائف رئيسية، حيث يرى "جينيتJent" أنّه من الضروري أن يبررها التحليل النقدي وأن يقف عندها، وذلك في قوله:« **وفي أغلب الأحيان، يغطي ذلك التناوب نسقًا من التبعيات الوظيفية يمكن التحليل أن يبرر بل يجب عليه ذلك أيضًا، وقد سبق لنا أن صادفنا النمطين الأساسيين لنسق العلاقات هذا، ألا وهما: القسم الترددي، ذو الوظيفة الوصفية أو التفسيرية التابعة لمشهد تفردي والمدرجة فيه عموما، والمشهد التفردي ذو الوظيفة التوضيحية التابعة لتطوير ترددي»**[4]، أما الوظيفة الثالثة والأخيرة فهي الوظيفة الأسلوبية التي يمكن للقارئ أن يدركها من نفسية المؤلف.[5]

---

[1]–مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م، ص123.

– أما تودوروف فيلخص علاقات التواتر في الأنواع الثلاثة التالية:« القصّ المفرد: حيث يستحضر خطاب واحد حدثًا واحدًا بعينه، ثمّ القصّ المكرّر حيث يستحضر عدة خطابات حدثًا واحدًا بعينه، وأخيرًا الخطاب المؤلف، حيث يستحضر خطاب واحد جميعًا من الأحداث المتشابهة». ينظر: تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري البخوت ورجاء سلامة، ص 49.

[2]–جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ص 130.

[3]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص107.

[4]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 155.

[5]– ينظر: شريف حيثية، بنية السرد الروائي عند علاء الديب، ص 177.

وانطلاقا مما تقدم سنحاول الكشف عن هذا التناوب التكراري في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج، وعن أهميته ودوره الكبير في إحقاق الاتساق والتماسك في النّص الروائي، ولكن قبل البدء في هذا التطبيق النقدي، يفرض علينا هذا الإجراء الوقوف عند أهم المراحل التي يتوجب على الدارس أن يلتزم بها خلال دراسته لعلاقات التكرار في النّص الروائي، وقد لخصها كلا من الناقدين "سمير مرزوقي" و"جميل شاكر" في النقاط التالية:

«أ)– تحديد المقاطع النّصية المؤلفة أو المفردة أو المكررة.

ب)– استخراج علاقة التواتر السائدة في النّص المدروس وتعريفها حسب هذه الأنماط من التواتر.

ج)– البحث عن مدلول تواجد علاقة تواتر أكثر من غيرها أو دون غيرها في هذا النّص المدروس.

د)– دراسة العلاقات التي تربط بين هذه المقاطع المختلفة في نطاق النّص القصصي المدروس.»[1]

–أنماط التواتر:

تتمظهر علاقات التواتر في رواية " 2084 حكاية العربي الأخير" للروائي "واسيني الأعرج"، وفق الأنماط الأربعة التي حددها "جيرار جينيتGérard Jent " قبل قليل، وهي:

أولاً: أن يروى مرة واحدة، ما وقع مرة واحدة.

يتميّز هذا النوع من الحكاية بالتوافق العددي بين ما رواه السارد في الحكاية وما وقع في القصة، ولذلك أطلق عليه "جيرار جينيتGérard Jent " اسم "الحكاية التفردية" نظرًا «**لتوافق تفرّد المنطوق السردي مع تفرّد الحدث المسرود**»[2]، وأمثلة هذا اللون عديدة في روايتنا قيد الدراسة، وقد آثرنا أن نورد من ذلك المشهد الحواري الذي دار بين "سميث" و "آدم غريب":

« –هل تتذكر؟

قال سميث ضاحكا:

---

[1]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص84–85.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 131.

–طبعا. لم أصب بعد بالألزهايمر. لاورا. أعرفها بكبرياء أهل شمال إيطاليا وحركات يديها التي لا تتوقف. خرجت من سلطان والدها الذي على الرغم من ولادته في نيويورك، ظل إيطاليا في عقله وطبخه ونمط حياته، وحتى الكثير من تصرفاته.

– لاورا رائعة وشجاعة، سلكت طريق التعليم لأنها ترى فيه حياتها وجوهرها. لم تغيرها السنوات كثيرا مثلنا، لقد سرقت منا حياة المخابر والظلمة الكثير من النور. ما تزال لاورا مشرقة. نفس ابتسامتها. نظرتها السخية طيبتها. ما تزال دائما في التدريس؟

–توفيت قبل ثلاث سنوات.

قالها سميث بشكل بارد.

–ربما الفراغ الذي خلفه غيابها فيّ، هو ما جاء بي إلى هذا المكان.

– عذرا يا عزيزتي، لم أكن أعرف.

–لا عليك، نظام الحياة هكذا، وعلينا أن نتحمل قسوته يا عزيزي. الشاب الذي على اليمين، جونتان، ابني. أنت لا تتذكره. رأيته صغيرًا. جونتان اختار حياة أخرى لا تشبه في شيء طريقي، كان مثل أمه، يكره كل ماهو عسكري. توجه في دراسته نحو التسيير البنكي. نجح جيدا في عمله حتى التحق ببورصة نيويورك[...].

–يشبه أمه كثيرًا. يبدو فيه من طولك وشعرك وشبابك، لكن ذكاءه لأمه عليك أن تقبل بهذا هههههه.

–توفي في انفجار في بناية البورصة في نيويورك، قبل أربع سنوات في العملية التي نفذها التنظيم.

–واو ووو يا الله، ما هذا؟....»[1].

يمثل هذا المقطع الحواري الذي بلغت سعته صفحة ونصف تقريبًا، مشهدًا تفرديًّا بامتياز، فالروائي لم يتحدث عن الحياة الشخصية لـ"سميث غوردن" وعن زوجته وابنه إلاّ مرة واحدة في النّص، وقد استطاعت هذه الحكاية التفرديّة أن توضح للقارئ السبب الذي دفع "سميث" إلى العمل في قلعة

[1]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص212–213–214.

أميروبا وسبب إصراره على إتمام مشروع قنبلة الجيب PBPu1و PBPp2 مع صديقه "آدم غريب".

ومن الحكايات التفردية أيضا في النّص، ما نقرأه في هذا المقطع الذي روى فيه السارد الحادثة التي كادت أن تودي بحياة "ليتل بروز" والتي تسببت في بتر يده اليسرى ورجله اليمنى. يقول السارد:

«**تعود "ليتل بروز" على أن ينام بنصف عين مثل الديك حتى لا تداهمه صورة الحادثة التي كادت تودي بحياته في الرمادي، التي تعاوده كلما أغمض عينيه بغبارها ودمها وصراخها، فقد فيها والده العسكري، حينما التصقت بشاحنتهما سيارة صهريج أودت بحياة الكثير من عساكر الشاحنة، ووالده. بينما أصيب هو بحروق من الدرجة الثالثة في كامل جسده ووجهه وانتهى الأمر ببتر يده اليسرى ورجله اليمنى. بقي على إثرها في ألمانيا مدة زمنية حتى تم خلالها تأهيله وتعويض العديد من أجزائه بأعضاء اصطناعية بما في ذلك عضوه التناسلي الذي يساعده على التبول. طلب بعدها العودة إلى مكانه. بصعوبة، حصل على الموافقة.**»[1].

فعلى إثر هذا المقطع السردي يكتشف القارئ أنّ الحكاية التفرديّة، تؤدي وظيفة توضيحية في النّص الروائي، وتحقق ذلك عندما « **توضح أحدوثة مفردة تطويرًا ترديديًّا تابعًا هو نفسه لمشهد تفرديّ**»[2]؛ فسرد الروائي هنا للحادثة التي تعرض لها "ليتل يروز" والتي تسببت في إعاقته توضح لنا بقية الحكايات الترددية اللاحقة عنه، فلولا شعور "ليتل بروز" بالنقص والقصور أمام الآخرين لما لجأ إلى تلك الطرق الملتوية لإفراغ مشاعره المكبوتة.

ويتجلى هذا النمط أيضًا، بصورة شديدة الوضوح في "حكاية علماء البعثة دلتا" الذين قابلهم "آدم" قبل ذهابهم إلى السد، فقد وردت حادثة اغتيالهم من قبل "الكوربو" مرة واحدة في النّص، يقول الراوي:

« **ثلاث جثث ملقاة على الأرض متفحمة كليا تقريبا، وبالقرب منها كتابة كبيرة:**

ها هو كبيركم الذي علمكم السحر فرانكي دوفوكو، الذي يحب المجتمع البدائي فأعطيناه ما احتاجه من نار، وألفونسو جيروم الذي لم يجد مكانًا ينشر فيه مسيحيته إلا هذه الصحراء الطاهرة، فكافيناه بما استحق، وميون الذي باع نفسه للشيطان، طهرنا خيانته بالنار، هذه إجابة

[1]– المصدر السابق، ص21–22.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 155.

عن التجارب النووية التي تهيئونها لقتلنا وقتل الإسلام، لن نهزمكم وإنّما الله هو من سيريكم برهانه، التوقيع: الكوربو، التنظيم. ليس بعيدا عنها، ثلاث جثث أخرى، قتيلان لم يمر على قتلهما أكثر من ثلاث ساعات، يتدليان على شجرة لارقن الوحيدة في المكان. كان بدون هوية،وهما من الرجال الملثمين الذين يدلون على الطريق عادة. بالقرب منهما امرأة مخزوقة بسيخ ثقيل، دخل من فرجها وخرج من حنجرتها...»[1].

وبمثل هذه الحكايات التفرديّة التي وردت في أكثر من موضع في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"[2]، يتجلى للقارئ سعي الروائي وحرصه الشديد على إبراز براعته الفنيّة وقدراته الابداعية في صياغة أحداثه الروائية، فقبل أن تمثل هذه النصوص نمطًا من أنماط التواتر السردي هي أحداث عبرت عن سعة مخيّلة الروائي.

ثانيًا: أن يروي مرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية.

وفيه يقص السارد عدة مرات ما وقع في القصة عدة مرات، وهو نمط لا يعدو أن يكون في نظر "جيرار جينيتGérard Jent " «**ترجعيًّا تفرديًّا كسابقه، ذلك لأنّ تكرارات المنطوق السردي تتوافق مع تكرارات الحدث المسرود**»[3].

وقد تجلى هذا النمط بصورة شديدة الوضوح في رواية " 2084 حكاية العربي الأخير" في حكايتين اثنتين هما:

أولاً- حكاية "تهريب الأعضاء في قلعة أميروبا". يقول السارد: « **من النافذة المفتوحة على مصراعيها لاستقبال شمس خجولة، رأى سيارة الهامر الممتلئة عساكر مدججين بالسلاح، تقوم بنصف دائرة، ثم تتوقف على حافة الأسلاك الشائكة، يفتح باب الهامر وينزل منها عسكريان يتسلمان من شخص ملثم كأنّه طارقي، أربع حاويات بيضاء صغيرة، شع لونها بقوة، تحت أشعة الشمس الصباحية، واستلم الملثم أيضًا نفس العدد من الحاويات الصغيرة، وقفل راجعا نحو**

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 351.

[2]- يشير جيرار جينيت في تعريفه للحكاية التفرديّة إلى أنّها أكثر أنماط التواتر شيوعا في النصوص الروائية مقارنة بالأنماط الأخرى. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ص 130. و هذا ما لاحظناه أيضًا في "2084 حكاية العربي الأخير" إذ ورد هذا النمط في عدة مواضع في النّص، على سبيل المثال: ص414، ص415، ص153، ص154، ص135 إلى 150، ص 100إلى 114.

[3]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 130.

سيارته ذات الدفع الرباعي، بينما رجعت الهامر العسكرية نحو البوابة الشمالية للقلعة، غابت سيارة الطوارق وراء الأسلاك الشائكة بعد أن دارت العديد من المرات داخل السياج الفاصل بين القلعة في عمق مساحة الأمان التي كان يشغلها بدو رحل[...] هذه الحركة الغريبة لاحظها العديد من المرات، عندما كان في الغرفة التي تطل على المد الصحراوي مباشرة، رأى كيف أن الرجل الملثم يقدم شيئًا ويستلم شيئًا آخر ثم يمضي على متن سيارته رباعية الدفع...»[1].

فهذه الحركة الغريبة التي كانت باستمرار عند باب القلعة، قد ورد سردها في النّص في أكثر من موضع وعلى لسان عدة شخصيات[2]، بصور متطابقة أحيانًا، ومتغيرة أحيانًا أخرى، ومن هنا يمكننا القول بأنّ التكرار اللامتناهي لهذه الحكاية، قد لعب دورًا كبيرًا في الكشف عن حقيقة هذه الصفقات المجنونة التي يتم خلالها بيع وشراء أعضاء بؤساء آرابيا، كما ساهمت أيضًا في إيهام القارئ بواقعية الحدث وذلك من خلال استخدام الكاتب لتقنية الوصف في بناءه لهذه التكرارات اللامتناهية.

ثانيًا- حكاية "ممارسة آدم للرياضة في المدرج القديم للقلعة"، يقول السارد: « **كان آدم سعيدًا أن إيفا تمكنت من سرقة حقه في الرياضة من ليتل بروز، وأنّه أصبح بإمكانه أخيرًا أن يستعمل المدرج القديم كمضمار يمارس فيه الرياضة. لإيفا وإصرارها تعود كل الفضائل التي أعادت له إنسانيته المسروقة**»[3].

فقد تكرر سرد ممارسة "آدم" للركض مرات لامتناهية في الحكاية[4]، مثلما وقعت عدة مرات في القصة.

وبناء على ما تقدم ذكره في المثالين السابقين، يمكننا أن نلحظ مدى إسهام هذا النوع من العلاقات التكرارية في تشكيل الزمن الروائي، إذْ أنّ توقف السارد المتكرر والمتواتر لاسترجاع هذه الأحداث، يؤدي إلى تكثيف الزمن السردي وإبطاء وتيرته في النّص الروائي.

ثالثًا: أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.

---

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص283-284.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص364، ص370، ص371، ص412.

[3]- المصدر نفسه، ص97.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص115، ص153، ص228، ص265، ص301.

وفيه يروي السارد أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة في القصة، ويطلق "جيرار جينيت Gérard Jent " على هذا النمط من الحكايات اسم "الحكاية التكرارية"[1]. ويتمتع "نظام التكرار" كما يشير "عبد الله إبراهيم" في كتابه "المتخيّل السردي"، بمزيّة مهمة في النصوص السردية الحديثة، فإلى جانب **«إعادته لرواية المتن، فإنّه يؤدي أيضًا إلى ضمور حركة الزمن، حيث تعاد الخلفيّة الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات وجميع مكونات المتن، ماعدا رؤية السارد تكون مختلفة عن غيرها في كل مرة»**[2].

و من نماذج ذلك في روايتنا قيد الدراسة، ما ورد في تكرار شريط اختطاف "آدم غريب" من مطار رواسي شارل دوغول2 بباريس، يقول السارد: « **1- تظهر باريس تحت الثلج مدينة شهية رومانسية جدًا. تتماهى الصورة مع مطار شارل دوغول. 2- الكاسحات وهي تنظف المطار من الكتل الكبيرة من الثلج. الطائرات جاثمة باستقامة. بعضها ينزل، والقليل منها كان يطير. لا يطير في السماء. ثم طائرة أمريكان آيرلانز. تنزل بهدوء تتبعها الكاميرا حتى تمس الأرضية تحت وابل من الماء. تتوقف في نهاية مدرجها الخاص، محركاتها النفاثة[...] 14- سيارات الإسعاف الكثيرة لا تتوقف. أضواؤها الملونة والدوارة تملأ المكان، مع سيارات الشرطة. 15- بياض وصوت الشريط كان يتحرك. ثم سواد...»**[3].

فحادثة اختطاف "آدم غريب" من المطار وقعت مرة واحدة في القصة، إلاّ أنّ السارد قد آثر أن يرويها عدة مرات[4] في الحكاية مع اختلاف واضح في محتوى الشريط. وقد أدى إضافة اللقطة المحذوفة من الشريط الأول في المقطع التكراري، إلى الكشف عن الحقيقة التي تمّ اخفاؤها عن "آدم غريب" من جهة، وإلى إبراز رؤية السارد المختلفة لهذه الحادثة من جهة أخرى.

ومن أمثلة ذلك أيضا، ما جاء في قصة حصول "آدم" على رفيقة تؤنسه في وحدته، يقول السارد: « **-شفت ما أحلاها، كما قلت أنت، هي من أكثر الحيوانات قدرة على المقاومة**

---

[1]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص132.

[2]-عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص112.

[3]-واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص217-218.

[4]- المصدر نفسه، ص 418- 419- 420.

واستقلالية ولا تحتاج إلى اهتمام كبير، و أمايا، زوجتك، كانت تحبها، لقد قايضنا كثيرًا للحصول عليها من أجلك. أنت تعرف قوانين ليتل بروز لا تسمح بذلك، ولكن القانون موجه للعساكر وليس للغيست، هي ذي حبيبتك، ضعها في عينيك قبل قلبك»[1].

فقد أعاد السارد سرد لقاء "آدم" بسلحفاته حواء في أكثر من موضع في النّص[2]، مع اختلاف بسيط في الصياغة اللفظية لهذه المقاطع التكرارية.

كما يمكننا أن نلمح تكرارًا آخر، في قصة توقف "آدم" وتركه لمضمار السباق؛ فبعد إصابته بانزلاق غضروفي في رجله وجد _آدم_ نفسه مجبرًا على اعتزال سباقات الركض والتفرغ لأبحاثه العلمية ولعمله في المخبر[3]، وقد أعاد السارد سرد هذه القصة مرة أخرى في النّص وذلك عندما استرجع "آدم" ذكرياته في العمل المخبري مع "سميث" و "وليام ديك"[4].

رابعًا: أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية.

يقوم السارد خلال هذا النمط بسرد مرة واحدة ما وقع عدة مرات في القصّة، وقد حدد له النقاد خصيصة في غاية الأهمية، وهي الاختزال وذلك لأنّه «**يختزل عدد مرات الحدوث بإيرادها مرة واحدة**»[5] في النّص الروائي.

ومن أمثلته في الرواية، ما جاء في المقطع الحواري الذي دار بين "آدم و "إيفا" والقائد العسكري المكلف بإطعام الآرابيين القادمين للقلعة، حيث يبدو هذا النمط من التكرار واضحًا في وصف هذا الأخير لما كان يحدث لمتشردي آرابيا بعد خروجهم من القلعة، وذلك في قوله: « **الكثير ممن ترونهم الآن يلتصقون ببعضهم البعض لكي لا يسقطوا من شدة العطش والجوع، سيموتون عند البوابة من شدة الإنهاك، أو بعدها بقليل. كل شهر ندفن وراءهم العشرات بالجرافات لتفادي استفحال الأمراض، وآخرون سيموتون تحت الرفس للحصول على مكان داخل البوكس، وغيرهم يأكلون**

[1]–المصدر السابق، ص 51.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص87–91.

[3]– المصدر نفسه، ص 116.

[4]– المصدر نفسه، ص 121.

[5]–خالد ساهر الساعدي، قصص الحيوان جنسًا أدبيًا (دراسة اجناسية سردية سيميائية في الأدب المقارن)، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1999م، ص422.

ثم يخرجون محملين بأكياس الأكل، لكنهم؟ سيقتلهم الذين لم يُسمح لهم بالدخول، إذا رفضوا تسليم ما يحملونه...»[1].

يتجلى السرد الاختزالي أو السرد المؤلف كما يسميه "جيرار جينيتGérard Jent "[2] في عبارة السارد "كل شهر"؛ فهذه العبارة تومئ للقارئ بأنّ الكولونيل صامويل لوكوك قد قام بسرد مرة واحدة ما كان يحدث عدة مرات عند باب القلعة، فقد تكرر هذا المشهد المأساوي في القصة كل شهر كلما تفتح القلعة أبوابها لتغذية فقراء آرابيا. ومن هنا يكون هذا المقطع المؤلف قد ساهم في «**تشكيل خلفيّة مناسبة تمهد لبروز الأحداث المفردة ولحبك عقدة** »[3]الرواية.

ومن تطبيقات هذا النمط أيضًا، ما ورد في وصف متشردي سكان آرابيا وتحركات القلعة بعد حادثة الاعتداء عليها ومقتل "سميث" ، يحدثنا السارد قائلاً:« **مضى الشهر كله في نقل عتاد القلعة بشكل متواتر وزادت الدوريات الليلية التي كانت تتوغل في عمق الصحراء، الكثير من الآرابيين كانوا تائهين في عمق الصحاري حاملين على ظهورهم أثقالهم وشقاءها يتوقفون، ينظرون صوب القلعة، عندما يرون الترسانة العسكرية ويسمعون الرصاص الذي لا يتوقف. يعودون على أعقابهم وسرعان ما يتوغلون في عمق الصحاري...»**[4].

فالراوي في هذا المقطع يروي مرة واحدة ما كان يحصل يوميًا طيلة شهر كامل، فقد ظلت عملية نقل العتاد من القلعة ومشهد تيه سكان آرابيا في عمق الصحاري للبحث عن مكان آمن ولقمة للعيش يتكرران عدة مرات في القصة، إلاّ أنّ الراوي قد آثر أن يختزل في مقطع سردي واحد ما كان يحدث كل يوم خلال هذا الشهر.

كما نلمح أيضًا سردًا مؤلفًا في سرد السارد لما مرّ به "آدم" خلال السنوات الخمس التي قضاها في قلعة أميروبا، يقول: « **خمس سنوات و3 أشهر و15 يومًا و10 ساعات و27 دقيقة و33**

[1]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 70.

[2]– يطلق جيرار جينيت على هذا النمط من التكرار تسمية النّص القصصي المؤلف وقد برزت طريقة الكتابة هذه عند فلوبار أو بروست بالنسبة للأدب الفرنسي. ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا، ص 84.

[3]– المرجع نفسه، ص 84.

[4]–واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص–ص، 432–433.

ثانية، من الحجز، والتدمير الدماغي، واستهلاك المحلول المنوم، جعلته يدرك في وقت مبكر أن ما كان يحدث له لم يكن أبدًا صدفة...»[1].

[1]– المصدر السابق، ص 99.

الفصل الثاني: بنية الشخصية والحدث الروائي.

1-مدخل إلى مفهومي الشخصية والحدث الروائي

2-بنية الشخصية الروائية

2-1- طرائق تقديم الشخصيات

2-1-1-التقديم المباشر للشخصية

2-1-2- التقديم غير المباشر للشخصية

2-2-أنواع الشخصيات

2-2-1-الشخصيات الرئيسية

2-2-2الشخصيات الثانوية

2-2-3-الشخصيات الرمزية

3- بنية الحدث الروائي

3-1- التحفيز

3-1-1التحفيز التأليفي

3-1-2- التحفيز الواقعي

3-1-3-التحفيز الجمالي

1-مدخل إلى مفهومي الشخصية والحدث الروائي:

يعتمد الروائي في بناء نصّه السردي على مجموعة من العناصر المهمة وهي: الحدث، والشخصية، والزمن، والمكان، فمتى اجتمعت هذه العناصر في السرد قدمت للعمل الروائي مادة وحياة.

وتشكل الشخصية الروائية أحد هذه العناصر السردية؛ التي لا يمكن أن يكون السرد بدونها، بل لا يمكننا أبدًا أن نتصور وجود رواية خالية من الشخصيات،« **لذلك نجد بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم (الرواية: الشخصية)**»[1] ، لا بل هناك من الدارسين من يذهب إلى أبعد من ذلك، فيُرجع مدى جودة هذا العمل الروائي أو ذاك، ومدى إمكانية ملامسته للحقيقة وقوة تأثيره في نفوس القراء، مقرونا بمقدرة «**مؤلفها في رسم الشخصيّات التي تشدُّ في ملامحها عن الشخصيات الإنسانية المعروفة، إلاَّ أنَّها تعكس لنا بعض الخصائص المشتركة في الجنس البشري. والقصص الانكليزية تزخر بمثل هذه الشخصيات، وقد كُتب لأكثرها أن يخلد في نفوس القرّاء، وأن يبقى حيًّا على الزمن أكثر من بعض الشخصيات التاريخية، فلا شكّ في أنّ شخصيات مستر بكوك وآدم بيد وجين أيروتس وكثيرًا غيرها، أكثر تألقًا وخلودًا من الملكة آنْ مثلاً**»[2]. ومن هنا كان اهتمام الكتاب في رواياتهم منصب بشكل كبير وواضح، على خلق شخصيات ممتعة وجذابة تجعل القارئ يؤمن بحقيقة الوقائع والأفعال.

و يشير الناقد "عبد العزيز شرف" في كتابه "كيف تكتب القصة القصيرة-الرواية-المقال"[3]، إلى أنّ الشخصية عنصر رئيسي ومهم في الخطاب الروائي، وأنّ مرحلة صناعة الروائي لشخصياته الورقية يجب أن تتقدم على جميع مراحل تشكيل عناصر السرد الأخرى في النّص وحتى على العقدة نفسها، مستشهدًا فيما ذهب إليه بما قالته "راشيل كروترسRachel Crotters " أنّ «**الفكرة تأتي أولاً، ثم تأتي**

---

[1]– شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، ط1، 1996م، ص30.

[2]–يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، د.ط، 1955م، ص53–54.

[3]- عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصة القصيرة –الرواية–المقال القصصي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة– مصر، ط1، 2001م، ص37.

الشخصيات بعد الفكرة، ثم تأتي القصة بعد هذا كله، وذلك لأن الشخصيات وليست الأفكار المجردة هي التي تعطي القصة قوتها، فالشخصيات هي محور الأفكار والآراء العامة»[1].

لذا فإنّه من غير المستغرب أن يحظى مفهوم الشخصية الروائية باهتمام العديد من النقاد والدارسين في مجال النقد الحديث وبخاصة في ميدان الدراسات السردية التي اهتمت بالكشف عن بنية النّص الروائي، فها هو ذا "فيليب هامونPhilippe Hamon " وهو من أبرز المنظرين للشخصية الروائية في العصر الحديث، يعرفها بأنّها «**وحدة دلالية[...] تولد من وحدات المعنى [...] ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها**»[2].كما يرى تودوروف: « **أنّ الشخصية تشغل في الرواية وصفها حكاية، دورًا حاسمًا وأساسيًا بحكم أنّها المكون الذي ينتظم انطلاقًا منه مختلف عناصر الرواية**»[3].

أما الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" فيعرفها بحذر شديد يتوجب على كل دارس أن يتحلى به، في قوله إنّ الشخصية هي « **كائن حيّ ينهض في العمل السردي توظيفه الشخص دون أن يكونه، وحينئذ تُجمع الشخصية قياسًا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع شخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنّه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية**»[4]، ولذلك يجب ألا يغرب عن ذهن القارئ مدى أهمية التمييز بين المفهومين، وإدراك خطورة الخلط بينهما.

وقد سبق أيضًا، للناقد الانكليزي "يان مانفريدJean Manfred " أن نوّه بضرورة التمييز بين الشخص الذي يقصد به الإنسان الحقيقي الذي يعيش خارج النّص الابداعي، والشخصية التخييلية التي يكون وجودها وحياتها داخل العمل السردي ومن نسج خيال الكاتب، فالشخص:« **إنسان من الحياة الحقيقية، يحتل حيزًا في مستوى التواصل اللاقصصي وعليه فالمؤلفين والقراء هم أشخاص. شخصية: ليست إنسان من الحياة الحقيقية، ولكنها كائن ورقي (بارث 1975)، كائن خلقه**

---

[1]–المرجع السابق، ص37.

[2]–فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، (د.ط)، 2012م، ص38–39.

[3]–عبد الوهاب الرفيق، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998م، ص114.

[4]–عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة الرواية زقاق المدينة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص127.

المؤلف وموجود فقط داخل النّص التخييلي أو الروائي، سواء في مستوى الفعل أو في مستوى الوسط التخييلي أو الروائي، مثال: شخصية هاري في "صورة قارب الصيد ليليتو"»[1].

أما من ناحية الاستعمال، فترى الناقدتان "ماري إلياس" و"حنان قصاب حسن" في معجمهما الخاص بضبط مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، أنّ الشخصية أو personnage باللغة الفرنسية، هي كلمة استخدمت قديمًا في المسرح اليوناني للدلالة على القناع الذي كان يرتديه الممثل قبل أن يتطور ويتسع معناها ليدل على الشخصية المسرحية والروائية ككيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي.[2]

وقد كان لانفتاح الرواية على العلوم الإنسانية كعلم النفس، والاجتماع، والفلسفة، وأيضا تداخلها مع بعض الفنون التمثيلية والتشكيلية كالمسرح، والرسم، والموسيقى وتأثرها بالأوضاع الاجتماعية السائدة منذ نشأتها إلى يومنا هذا، دور كبير في تطور الشخصية الروائية وفي تغير نظرة النقاد لها عندما أدركوا إسهامها الفعال في بناء النّص الروائي.

وفي هذا الصدد حاول الباحث والناقد المغربي "حسن البحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي"، أن يكشف للقارئ بشكل موجز وسريع عن أبرز المراحل الأساسية التي مرت بها الشخصية الروائية، والتي يمكننا أن نلخصها في ثلاث مراحل كبرى وهي:

-المرحلة الأولى: وهي مرحلة الشعرية الأرسطية التي اعتبرت الشخصية عنصرًا ثانويًا مقارنة بباقي عناصر العمل التخييلي أي خاضعة خضوعًا تامًا للحدث. وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث.

-المرحلة الثانية*: والتي برزت فيها الشخصية كعنصر مستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسًا لإضاءة الشخصيات أو لتزويد القارئ بمعلومات عن الشخصيات الجديدة.

---

[1]– يان مانفريد، علم السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار تينوي، دمشق–سوريا، ط1، 2011م، ص 61.

[2]–ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي/ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض/ عربي–إنجليزي–فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 1997م، ص269.

-أما المرحلة الثالثة: فقد أصبحت الشخصية الروائية خلالها عنصرًا مكونًا وضروريًا لتلاحم النّص السردي».[1]

ومقابل هذه التصورات النظرية التي حاولت على الرغم من اختلافها أحيانًا وائتلافها أحيانًا أخرى أن تنقذنا من الفوضى النقدية التي يغرق فيها مفهوم الشخصية الروائية، هناك حزمة من التوجيهات التقنية التي يتوجب على الكاتب أن يلتفت إليها أثناء ابتكار شخصياته.

وفي هذا السياق قامت الكاتبة الأمريكية "نانسي كريس" بتحديد أهم المصادر التي يمكن أن يستقي منها الكاتب ملامح شخصياته الداخلية والخارجية، وهذا بعد أن أشارت في بداية حديثها عن ضرورة حضور الشخصيات في النّص السردي، في حين أقرت أنّه لا يشترط عددًا محددًا لها، إذْ يمكن« **أن تكون كبيرة العدد، كما في رواية ليو تولستوي "أنّا كارينينا"، حيث قدّم المؤلف أو الناشر لائحة بالشخصيات، وقد تقتصر المجموعة على شخصيتين فحسب. (في رواية توبيلد آية فاير، اكتفى جاك لندن بشخص واحد مع كلبه).**

من أين تأتي بأولئك الأشخاص؟ وكيف تعرف أنّهم سيشكلون شخصيات جيدة؟. لديك أربعة مصادر: أنت نفسك. وأشخاص حقيقيون تعرفهم، وأشخاص حقيقيون تسمع عنهم، وخيالك الخاص»[2].

فالشخصية السردية إذًا هي تركيبة ابداعية متقنة، يتكون هيكلها المتكامل من مواد معينة يستعين بها الروائي في تشكيل قوامها ومعالمها المميزة، حيث تعدّ ذات المؤلف من أهم العناصر المكونة لها، ثم تأتي الشخصيات الحقيقية التي استحوذت صفاتها وأفكارها وأفعالها على انتباهه ومشاعره ثانيا، ثم يأتي خيال المبدع بعد هذا كله، وذلك لأنّ الروائي لا يمكنه أن يكتفي بخياله الخالص دون الرجوع إلى الواقع وانتقاء نماذج بشرية تتناسب وتتلاءم مع حبكته الروائية.

---

[1]– ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص208.

***–يطلق الناقد "آلان روب غارييه" على هذه الفترة عبارة "العبادة المفرطة للإنساني"، وذلك لاهتمام روائيو القرن التاسع عشر بالشخصية واستقلالها عن الحدث، وهو الأمر الذي تزامن مع صعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في تولي زمام السلطة. ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص208.**

[2]–نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية ، تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2009م، ص13.

وزيادة على ما ذكرته لنا "نانسي كاريسNancy Karis " من تقنيات وآليات لابتكار شخصيات ديناميكية في النّص الروائي، يضيف "آلان روب غاريهAlain Robb Garrier " مجموعة من السمات التي يتوجب على الروائي أن يحرص على توفرها في شخصياته، فالشخصية في نظره على الرغم من أنّها كائن ورقي إلاّ أنّها تتمتع بالنشاط والحيوية والقوة مثلها مثل أي شخصية حقيقية، ولهذا يجب أن تتمتع في النّص بنفس ما يتمتع به الكائن الحي الحقيقي؛ كأن يمنحها الروائي مثلا« **اسم علم بل اسمين إن أمكن: اللقب واسم الأسرة، يجب أن يكون لها أقارب ووراثة، يجب أن تكون لها أملاك، ثم أخيرًا يجب أن يكون لها "طابع" ووجه يعكس هذا الطابع وماض قد شكل هذا الطابع وذاك الوجه، إنّ طابعها يملي عليها الحدث الذي تؤديه والطابع أيضًا يجب أن يجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث**»[1] في الرواية.

وبناء على ما سبق يتبين لنا أنّ عناية الكاتب بملامح شخصياته وأبعادها المختلفة وتقديمها للقارئ في صورة حيّة ومقنعة وصادقة، هو أمر ضروري في كل عمل روائي، وذلك لأسباب عديدة أهمها:

أولاً: إنّ لنمط الشخصية المتخيّلة وما تحمله من صفات وأحاسيس وأفعال دور كبير في تحريك الأحداث، وتطوير المواقف والمشاهد الحوارية، وتمثيل الرؤية الفكرية التي يعمل الكاتب على بثها للقراء.

ثانيًا: إنّ تعامل الكاتب مع شخصياته كذوات حقيقية، تجعل القارئ لا يرى أنها مجرد «**شخصيات فنيّة ليس لها وجود حقيقي إلا في ثنايا الكلمات للروايات وتعابيرها**»[2]، وإنّما يشعر بأنّها حقيقية، قريبة منه وتعبر عنه وتمر بنفس تجاربه، وتقاسمه همومه ومشاكله.

ثالثًا: إنّ تفاوت المنهج الفني المتبع في بناء الشخصية الروائية بين روائي وآخر، واختلاف درجة بروزها بين عمل روائي وآخر، أو بين أعمال مختلفة، لا ينفي أبدًا أنّها من العناصر السردية المهمة التي تسُهم في تكوين العمل السردي، وأنّ حضورها في السرد هو شرط أساسيّ للحفاظ على ماهيته

[1]–آلان روب غاريه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، ص 35.

[2]– علي عبد الرحمان فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، جامعة صلاح الدين–كلية اللغات قسم اللغة العربية، مجلة كلية الآداب، العدد 102، ص46.

وعلى جنسه الأدبي، «**فلو ذهبت من أية قصة قصيرة لصنفت ربما في جنس المقالة**»[1] على حد تعبير عبد المالك مرتاض.

ومن هنا لا يمكن أن نقصر الشخصية على أنّها عنصر متخيّل أو مجرد توليفة من الأوصاف المادية والمعنوية فحسب، بل نحن بحاجة إلى بعد نظر أكبر من ذلك، فالشخصية ليست شيئًا مجردًا، إنّها كائن حيّ يعجّ بالنشاط والحيوية، وهي العنصر الوحيد في النّص التي يوكل إليها الروائي مهمة إدارة الأحداث، إذْ لا يمكن للشخصية الروائية أن تكون كائنًا واقعيًا وموجودًا في السرد إلا من خلال أفعالها وتصرفاتها، كما لا يمكن للفعل أن يتمّ إلاّ بوجود من يقوم به،« **فلا شخص إذًا بدون حدث، كما لا حدث بدون شخص وكلاهما سرد**»[2].

ويرى " أدوين مويرEdwin Muir " أنّ التصاق الحدث بالشخصية هي أهم ما تنماز به هذه الأخيرة، فانطلاقا من هذه العلاقة الوثيقة التي تربطهما يقوم الروائي ببناء الشخصيات وبتوزيع الأدوار والمهام التي تتناسب مع أحداث الرواية، إذْ إنّ تحديده-الروائي-« **لطبيعة الشخصيات وقدراتها بوجه عام تأتي بالمقدار الذي يتطلبه الحدث**»[3].ويعدّ الحدث أحد الأركان الأساسية في القص، إذْ يكفيه أنّه العمود الفقري لمجمل العناصر الفنيّة الموجودة في العمل السردي ك (الزمن، المكان، الشخصيات، اللغة)[4].

والحدث الروائي*كما يعرفه الناقد "لطيف زيتوني" يشمل كل فعل أو سلوك « **يؤدي إلى تغيير أمرٍ أو خلق حركةٍ أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنّه لعبة قوى متواجهة أو**

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص90.

[2]– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الاسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط1، 1997م، ص 77.

[3]–أدوين موير، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل، مصر، د.ط، د.ت، ص 16.

[4]– ينظر: يوسف نجم، فن القصة، ص–ص،30–31.

*–والحدث الروائي لا يختلف كثيرا عن الحدث المسرحي، فعلى الرغم من اختلاف العوامل في كلا الجنسين الأدبيين واختلاف التقنيات المستخدمة في صنع الحدث، إلاّ أنّ كلاهما يمثلان كما يقول الفيلسوف إتيان « صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات وتجسّدها أو تتلقاها أو تحرّكها الشخصيات الرئيسية». لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 74.

متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات»[1]. ويرى "رولان بارثRoland Bart " أنّ الحدث عبارة عن« **مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل، فعلى سبيل المثال فإنّ الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف تشكل الهدف الذي نسميه مطلبًا»**[2]؛ والمقصود هنا بالعامل أو العوامل هي الشخصيات الروائية التي تصنع الحدث في السرد، وذلك من خلال دأبها الحثيث إلى إنجاز الوظائف والمهام التي كلّفت بها.

إنّ حضور الحدث في السرد ساهم بشكل جليّ في إثراء العمل القصصي، وتوليد أنواع قصصية جديدة يولي فيها أصحابها اهتمامًا كبيرًا «**بالحدث وسرده، بينما تقل عنايتهم بالعناصر القصصية الأخرى، ويسمى هذا النوع ب"القصة الحادثة" أو "القصة السردية"»**[3].

وتكون الحركة في القصة الحادثة «**هي الشيء الرئيسي، أما الشخصيات فإنّها ترسم كيفما اتفق، فالحركة عنصر أساسي في العمل القصصي** »[4]، وهو أمر قد لا نتفق فيه مع أصحاب هذا النوع من القصة، ذلك بأنّه لو أقررنا بأنّ الحدث هو عنصر رئيسي في السرد. والشخصية الروائية هي عنصر ثانوي يتم تشكيلها في أيّ هيئة أو صورة كانت، هذا يعني أنّه صار بالإمكان الاستغناء عن القائم بالفعل، لكن في الواقع لا يمكن للقاص أن يخلق أي حركة أو ينتج أي شيء في النّص؛ دون وجود الشخصيات أو العوامل التي تشكل الحدث بأدائها للوظائف المنوطة بها كما رأى برنس قبل قليل[5].

ويميّز "عز الدين إسماعيل" في العمل القصصي بين نوعين من الحركة هما «**الحركة العضوية والحركة الذهنية، والحركة العضوية تتحقق في الحوادث التي تقع، وفي سلوك الشخصيات، وهي بذلك تعد تجسيما للحركة الذهنية التي تتمثل في تطور الفكرة العامة نحو الهدف التي تهدف إليه القصة»**[6].

---

[1]–المرجع السابق، ص74.

[2]–جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 19.

[3]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، ط9، 2013م، ص 104.

[4]–المرجع نفسه، ص نفسها.

[5]–ينظر: شرحبيل إبراهيم محاسنة، بينة الشخصية والحدث الروائي، المجلة العربية، الإثنين 2012م/23/01، الموقع الإلكتروني: http://www.arabicmagazine.com

[6]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص 104.

أما " جيرالد برانسGérald Prince " فيفسر القصة بأنّها بنية سردية تتألف من «**سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة الدّالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية**»[1].

ومن هنا نستنتج أن الروائي يشيّد معمار عمله القصصي من خلال ثلاث وضعيات أو أحداث رئيسية متسلسلة ومتصلة ببعضها البعض، حيث يكون الحدث الأول الافتتاحي والحدث الأخير في القصة في وضعيتين ثابتتين، أما الحدث الأوسط فيكون في وضعية متغيرة ومتحركة. وقد حاول برانس أن يوضّح ذلك خلال تعريفه « **للقصّة "الدنيا" بكونها نصًا يضمّ ثلاثة أحداث مترابطة: [حدث ← روابط ← حدث ← روابط ← حدث]**.

تبين الترسيمة أنّ القصة تستهلُّ بحدث تربطه روابط بحدث موال له يقود بدوره عبر روابط أخرى إلى حدث ثالث، وقد اعتبر الحدث الأوّل والحدث الأخير ثابتين، أمّا الحدث الأوسط فحركيّ أو نشط، مثال ذلك: كان القرويّ يعيش عيشة ضنكا (وضع أولي، حدث ثابت)، وبعد مدّة (رابط زمني).

حلّ بالقرية رجل فاشترى الأرض (حدث نشط وحركيّ).

أصبح القرويّ غنيا وسعيدًا (وضع نهائي، حدث ثابت).»[2]

ويؤدي عنصر الحدث داخل السرد وظائف متنوعة، من شأنها أن توضب شذراته وأن تحقق التلاحم بين بنيات العمل القصصي برمته، منها: الوظيفة البنيوية من خلال قدرة الحدث على «**الربط البنيوي بين عناصر القصّ الرئيسية من زمان، مكان وشخصيّة، وبالتالي اكتمال العلاقة بنائيًا بين هذه العناصر من جهة، وبين الحدث باعتباره المنتج الفاعل لعملية القصة من جهة أخرى...**»[3].

وإلى جانب هذه الوظيفة هناك وظيفة أخرى لا تقل عنها أهمية هي الوظيفة التشويقية، وذلك من خلال صنع الروائي لأحداث تسترعي انتباه القارئ وتجعله يتفاعل مع تغيراتها وتطوراتها، «**فكلما سارت حوادث القصة قدمًا، وجد القارئ فيها من أنواع اللذة والتشويق، مما يدفعه دفعًا إلى**

[1]–جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص 19.

[2]–محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 146– 147.

[3]–عبد الله رضوان، دهشة التفاصيل الصغيرة(بنية القصة القصيرة)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، العدد 419، آذار، 2006م، ص2.

متابعة القراءة»[1].

وبعد هذه المقاربة النظرية الموجزة التي حاولنا من خلالها إلقاء الضوء على بعض المفاهيم النقدية الخاصة بالشخصية والحدث، وعلى الفائدة المرجوة من توظيفهما في النّص الروائي، سنحاول فيما يلي الكشف عن الطريقة الفنيّة التي اتبعها الكاتب في تشكيل بنيتا الشخصية والحدث في روايته "2084 حكاية العربي الأخير"، ولكننا قبل الشروع في ذلك، نودّ أن ننهي هذه المقدمة النظرية بعرض ما قاله الدكتور "طه وادي" عن طبيعة العلاقة بين الشخصية والحدث في الرواية، وهي الفكرة التي نفى من خلالها ما ذهب إليه بعض النقاد عندما خصصوا فن الرواية بأحد هذين العنصرين دون الآخر، وذلك في قوله: «**إنّ الحدث يبقى شيئًا هلاميًّا ما لم تشكله الشخصية، وترتبط به ارتباط العلة بالمعلول، فتكون عندها الرواية = (فعل "حدث" + فاعل "الشخصية")** »[2].

[1]–يوسف نجم، فن القصة، ص 35.

[2]–طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط3، 1994م، ص 28.نقلا عن شريف حيثية، بنية السرد في روايات علاء الديب، ص21.

2-بنية الشخصية الروائية:

سبق لنا القول، بأنّ الشخصية الروائية هي عنصر مهم من عناصر بناء الخطاب الروائي، وبأنها الأداة الفنيّة المسؤولة عن خلق التواشج والتلاحم بين عناصر السرد المختلفة وذلك لما تؤديه من وظائف متعددة في النّص الروائي.

ولما كانت الشخصية الروائية بهذه الأهمية والمكانة كان اهتمام النقاد بها أكثر وبدراسة بنيتها والكشف عن دورها في بناء الهيكل العام للرواية، حتى أنّ البعض منهم دعا إلى ضرورة تقدير حاجة السرد إلى الشخصية، وهذا ما أكده الناقد والأديب "طه وادي" في معرض حديثه عن الرواية عندما قال: إنّ الرواية نصّ فنيّ « **يصور تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بنفس القدر الذي تفصح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي، والرواية تقول هذا وأكثر من خلال أداة فنيّة مميزة هي "الشخصية"، وهذا ما جعلهم يعرفونها بقولهم: "إنّها فن الشخصية"**»[1].

وفي خضم هذه التصورات والإجراءات التحليلية التي حاولت الكشف عن أهم التقنيات والأدوات التي يستخدمها الكاتب في بناء شخصياته وتشكيل أبعادها المتعددة في الرواية، زاد وعي النقاد بأنّ الشخصية هي «**حاصلة من جماع ما يرد في القصة، أي من تجميع الملامح الواسمة المميزة، وبذلك تكون بناء يقيمه الدارس أو القارئ تدريجيًا، فهي أشبه بشكل فارغ تملؤه المسانيد (المحمولات) أفعالا كانت أم تصرفات أم أقوالا**»[2]. وقد اختلفت محمولات الشخصية الروائية وتنوعت من روائي لآخر، وأحيانًا من نص لآخر للكاتب نفسه، ومن هنا سيحاول البحث الكشف عن محمولات الشخصية في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" في محورين اثنين هما:

أولاً: طرائق تقديم الشخصيات.

ثانيًا: أنواع الشخصيات الروائية.

---

[1]-بوراس منصور، البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس-سطيف، 2010/2009، ص66. نقلا عن: طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية، دار المعارف، مصر،ط2،

[2]-قسومة الصادق، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000م، ص105.

2-1- طرائق تقديم الشخصيات:

شغلت مسألة تشكيل الشخصية وكيفية تقديمها في المتن الحكائي، حيزًا كبيرًا من اهتمام الروائيين والنقاد لما لها من دور مركزي وحيوي في تحريك الأحداث الروائية، وفي إيصال أفكار الكاتب ورؤاه وتطلعاته إلى المتلقي.

ويعرف الناقد "مجدي وهبة" في كتابه-معجم المصطلحات في اللغة والأدب-عملية تشكيل الشخصيات بأنّها تصميم فني وفكري يتبع فيه الكاتب «**منهجًا معينًا ليقدمها في القصة والمسرحية. وهذا المنهج يكون عادة بإحدى الطريقتين؛ إمّا أن يصف المؤلف الشخصية وصفًا دقيقًا، وإما أن تظهر الشخصية من خلال أحداث الرواية نفسها وتفاعل الشخصية معها...**».[1]

كما يشير الناقد "سمر روحي الفيصل" في دراسته "بناء الشخصية الروائية" إلى أنّ المقاطع الحكائية التي يخصصها الروائي لتقديم شخصياته، هي في الحقيقة «**مقاطع وصفيّة من الرواية يرسم فيها ملامح الشخصيّة وطبائعها بوساطة الراوي، أو يوكل هذه العملية إلى شخصيات أخرى في الرواية، أو يترك الشخصيّة نفسها تقوم بهذا العمل**»[2]. ومن خلال هذين التعريفين يتبين لنا أنّ طرائق تقديم الشخصيّة يختلف من روائي إلى آخر، وهذا راجع إلى رغبة الكاتب في اختيار الكيفية التي يراها مناسبة لبنائه الفكري والجمالي، وفي هذا الصدد يشير "حسن البحراوي" إلى أنّ تقديم الروائي للشخصية الروائية تتم بإحدى الطريقتين «**إما بشكل مباشر وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه Auto-déscription كما في الاعترافات، وإما بشكل غير مباشر وهي طريقة لا تكلف المؤلف شيئا لأنّه يترك للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو غير الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين**»[3]، وقد اعتمد الروائي "واسيني الأعرج" في رسم ملامح شخصياته وتقديمها للمتلقي على هاتين الطريقتين:

---

[1]- مجدي وهبة-كامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان-بيروت، ط2، 1984م، ص 65.

[2]- سمر روحي الفيصل، بناء الشخصية الروائية، الموقف الأدبي، دمشق-سوريا، ع 345، 2000م، ص 67.

[3]- ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 223.

2-1-1-التقديم المباشر للشخصية:

اتّضح فيما سبق، أنّ المقاطع الوصفيّة التي ينصب فيها اهتمام الكاتب على «**المظهر العام للشخصيّة والسلوك الظاهري لها**»[1]، هي مقاطع تقديمية مباشرة في الرواية، وقد أشار "يوسف نجم" إلى أنّ الكاتب في هذه الحالة يبدي عناية كبيرة بالملامح الخارجية لشخصياته «**فيشرح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقب على بعض تصرفاتها، ويفسر البعض الآخر، وكثيرًا ما يعطينا رأيه فيها، صريحًا دون ما التواء** »[2].

وتشكل تقنية الوصف من أبرز الأدوات الفنيّة التي يستعملها الروائي في هذا اللون من التقديم، وذلك لدورها الفعال في إيهام القارئ بأنّ شخصيات العمل القصصي هي واقعيّة وموجودة بالفعل خارج هذا النّص، ومن هنا يكون أفضل الأوصاف وأجودها حسب الناقد "عزام محمد" هي التي «**تستطيع أن تحكي الموصوف حتى تكاد تمثله للسامع، ولذلك قال بعض النقاد: أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا**»[3]، ويمكننا أن نميز في النّص الروائي بين نوعين من الأوصاف يستخدمها الكاتب في تقديم شخصياته، أحدهما «**مادي يقتصر على الملامح الجسديّة والمحسوسة، والآخر نفسي يبدو مباشرًا على لسان الروائي أو إحدى الشخصيات الروائية، وهذا النوع ملوّن الشعور لأنّه يسلط على الأشياء عدسة الحدس والبصيرة والبصر**»[4].

وقد حفلت رواية "2084 حكاية العربي الأخير" بالكثير من فقرات التقديم المباشر للشخصية، ويتمثل ذلك بشكل واضح في الطريقة المتبعة من قبل الكاتب في عرضها للقارئ، إذْ نجده أحيانًا يولي عناية كبيرة بمظهرها الخارجي فيقوم «**بإيراد وصف جسماني لها وموجز عن حياتها**»[5]، وأحيانا أخرى نجده يتجاوز ذلك «**ليصف البعد الدّاخلي للشخصيات، فيتوغل توغلاً عميقًا في نفسها،**

---

[1]–السمرة محمود، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، القاهرة –مصر، ط1، 1974م، ص 25.

[2]– يوسف نجم، فن القصة، ص 94.

[3]–عزام محمد، مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، ط1، ص 552.

[4]–شرحبيل المحاسنة، آلية التقديم المباشر للشخصية في روايات مؤنس الرزاز، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 10، 2010م، ص62.

[5]– ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، العدد 288، ط1، 2000م، ص78.

فيكشف عن هواجسها بشكل مباشر»[1]. وسنقوم فيما يأتي باستدعاء نماذج من فقرات التقديم المباشر التي يجري فيها وصف ملامح الشخصية الداخلية منها والخارجية في الرواية.

-نقرأ في الصفحات الأولى من الفصل الثالث في الرواية، تقديمًا مباشرًا للشخصية(ميجر توني) على لسان سميث، يقول:«**-شاب، بنيته قوية. انتمى للجيش في وقت مبكر وحُول نحو تخصصه الأساسي. كان في مختبر الأبحاث المتخصص في الطب النووي العسكري، قبل أن تقذف به الأقدار إلى هذه القلعة، فريق العمل أصبح مكتملا به** »[2].

يقدم السارد خلال هذه الأسطر القليلة، لمحة إجمالية عن "الميجر توني" باعتباره عضوًا جديدًا في المخبر، حيث يتضمن هذا التقديم تقريرًا موجزًا عن كفاءة الشخصية فالسارد لم يقف كثيرًا على ملامحها الخارجية بقدر ما وقف على البيانات المهمة التي تخص جانبها المهني، ولعل ذلك راجع إلى رغبة الروائي في الكشف عن خبرة "الميجر توني" رغم صغر سنه وعن حضوره المهمّ الذي سيشكل إضافة جديدة في المخبر وفي سير الأحداث القادمة في النّص الروائي.

-ومن فقرات التقديم المباشر في الرواية، نذكر تقديم الراوي الكومندان "سيرجيو"، يقول:« **سيرجيو شاب عسكري، وجهه مدور، أحمر الخدين، كأنّه صبي عمره تجاوز بالكاد سنة واحدة، كان أنيقًا بلباسه الأبيض الذي ارتسمت عليه على مستوى الصدر والكتفين، رتبته العسكرية المعمول بها عادة عند جنود المارينز. ماذا يفعل شاب بهذه النعومة في مكان مثل هذا؟ تساءل آدم في أعماقه[...]سيرجيو لا يتحدث كثيرًا. ظل صامتًا. مستقيمًا في حركته، باستثناء جملته الوحيدة: سيدي، كل شيء جاهز، ينتظرونكم في قاعة الاجتماعات...**»[3].

ركزت الفقرة السالفة الذكر على المظهر الخارجي للكومندان سيرجيو، وهي شخصيّة ذات تتصف بالتناقض، فإذا كانت الملامح الخارجية من حيث تقاسيم الوجه توحي بمظهر صبياني ولطيف، فإنّ وصف السارد لملبسه الأبيض الذي يحمل رتبته العسكرية المعمول بها عند جنود المارينز وحركته وقلة كلامه، يدل على أننا أما نموذج للشخصيّة العسكرية التي تتمتع بالانضباط والجدية والحزم أثناء أداء الواجب المهني.

---

[1]-شرحبيل محاسنه، آلية التقديم المباشر للشخصية في روايات مؤنس الرزاز، ص 62.

[2]-واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص156.

[3]-المصدر نفسه، ص309-310.

ومن نماذج ذلك أيضًا ما ساقه السارد في عرض شخصية "ويليام ديك"، يقول:« **فجأة خرج من مكتب سميث رجل فارع الطول، ومستقيم كصفصافة، بنظارات سوداء، يحمل في يده اليمنى باقة ورد حقيقية من الياسمين الذي كان يحبه. صرخ آدم.**

–ويليام ديك؟ حبيبي، لا يعقل، كدت أن أفقد الأمل في رؤيتك ثانية، أية مفاجأة هذه؟»[1].

يقدم لنا السارد في هذه الفقرة الموجزة، وصفًا يتناول المظهر العام للرجل الذي التقى به آدم في مكتب سميث، حيث ركزت عدسة تصويره على بعض الملامح للشخصية الموصوفة (كالطول والاستقامة) وعلى بعض التفاصيل (كالنظارات السوداء، وباقة الياسمين التي يحملها في يده) قبل أن يعلن للقارئ عن هويتها، ولعل الهدف من تقديم الشخصية بهذه الطريقة هو رغبة الكاتب في تحقيق التشويق والغموض ورفع الملل عن القارئ ودفعه على الاستمرار في القراءة إلى أن يتعرف على هوية هذا الرجل.

ومن فقرات التقديم المباشر التي يوردها الروائي في الرواية، نذكر منها هذا المقطع الذي يقدم فيه السارد شخصية الماريشال "ليتل بروز" فيقف عند بعض ملامحها النفسية والماديّة، يقول:« **بقي الطفل منتفخ الوجه، هو هو، لم تظهر ملامحه الباردة أية تحولات، نفس النظرة القاهرة، الفارغة من أي شيء، نفس الحركات، ونفس الحيرة أحيانًا. أينما التفت شعرت به يتبعك بخزرته الحادة نفسها، وبالشعار نفسه أيضًا: ليتل بروز لا يراقبكم، لكنه فيكم»**[2].

يقدم لنا السارد في هذه الفقرة التقديمية صورة للماريشال " ليتل بروز"، إذْ اهتمت عين الكاميرا المصورة بالكشف عن الصفات البرانيّة والجوانيّة للشخصية حتى يتمكن القارئ من تسجيل انطباع عام عن قسوتها وشدتها وبرودة أعصابها، وقد عكس هذا المزج الواضح بين الوصفين مقدرة الكاتب الفنية والفكرية على تشكيل شخصيات بملامح وطبائع أقرب إلى الحقيقة منها إلى الخيال.

ويتحفنا السارد في فقرة أخرى من فقرات التقديم المباشر في الرواية، بصورة يبرز فيها صفات "سميث"، يقول:« **سميث ليس رجلا عاديا، وإذا طلب منه شيئا فهو يدرك لماذا. ثم إنّه رجل يعرف الكثير من خبايا الأمور، وشبه متأكد من أن تغير وضعه الخاص وتغيير الغرفة، وتغير**

[1]–المصدر السابق، ص 182.

[2]– المصدر نفسه، ص 111.

الظروف المعاشة، له يد فيها، إضافة إلى سلطة ويليام، سميث رجل الحق، يقول بصوت عال ما يفكر فيه، يوم وقع شجار حول توقيع عريضة مضادة لانتشار الأسلحة النووية، لامه بعض أصدقائه على ذلك. قالوا له أنت عالم ولست شيئا آخر، أجاب سميث، نعم عالم ولكنه إنسان قبل كل شيء»[1].

وهنا يتضح لنا بشكل جليّ، عدم اهتمام السارد بملامح "سميث" الخارجية، فقد كان جلّ ارتكازه في هذه الفقرة على إبراز ملامحه الداخليّة وتعداد صفاته الحميدة (رجل وفيّ وعادل ينتصر للحق والإنسانية، وصاحب مكانة مهمة في قلعة أميروبا...إلخ)، وفي ظننا أنّ تقديم السارد للملامح الداخلية للشخصية يعود إلى أنّه من أهم الشخصيات التي ساعدت على تحريك الأحداث وتسريع عجلة السرد إذْ بفضلها تغيرت وضعية "آدم" في القلعة واستطاع الوصول إلى الحقيقة التي أخفيت عنه منذ لحظة اختطافه من المطار.

ومن خلال النماذج التمثيلية السابقة والفقرات التقديمية التي سنعرضها بعد قليل، يتبين لنا أنّ التقديم المباشر للشخصية في الرواية، قد جاء وفق نمطين مختلفين، ففي النمط الأول يكون السارد هو المسؤول عن وصف الشخصية وعرضها للقارئ إما من خلال نقل صورة متكاملة ترصد ملامحها الداخلية والخارجية في آن واحد، أو أنّه يكتفي بإبراز ملمح واحد لها (داخلي أو خارجي) دون ذكر الآخر، أما النمط الثاني فتتولى فيه الشخصية مسؤولية تقديم نفسها ووصف ملامحها ومشاعرها وآهاتها.

وقد تحدث "رولان بورنوفRoland Borneuve " في كتابه "عالم الرواية" عن الفائدة المرجوة من الوصف الذاتي أو الاعتراف[2] هي الكشف عن «**سيرة الشخصية وحالها، والهادف إلى الإعراب عن الحياة الباطنية تباعًا وحسب جريانها، فقد تحاول الشخصية فيه التعبير عن تردد وتطور شعور منغمس في الحياة اليومية المعتادة**»[3]، ولعل احتفاء بعض الكتاب بهذا النمط في أعمالهم الروائية راجع بالدرجة الأولى إلى تأثرهم بنماذج عالميّة كان الوصف الذاتي من أبرز سماتها السرديّة، وهذا ما

[1]– المصدر السابق، ص 188.

[2]–ينظر : حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص223.

[3]–رولان بورنوف وريال أوتليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق، ط1، 1991م، ص 160.

نلحظه في« **الرواية النفسيّة والوجوديّة واللامعقول ورواية تيار الوعي، والرواية الجديدة لأعلام في القرن العشرين أمثال "كافكا" و"جيمس جويس"، و"فوكنز وسارتر" و"ألبير كامو" و"بكيت" و"غرييه وساروت"...وغيرهم** »[1].

وإذا نظرنا إلى المتن الروائي موضوع دراستنا، فإننا نلتمس بشكل واضح تأثر "واسيني الأعرج" بهذه النصوص السردية وبأساليبها الفنيّة العالمية، إذْ يعدّ توظيفه لهذا الأسلوب في روايته "2084 حكاية العربي الأخير" دليلاً يؤكد على هذا التأثر، فقد أخذت فقرات الوصف الذاتي حيزًا معقولاً من مساحة التقديم المباشر للشخصيات في الرواية، وسنقف فيما يأتي على بعض نماذجها لكي نستدل بها ومن خلالها على القدرات الفنيّة للكاتب وعلى الفائدة التي يمكن أن يجنيها المتلقي من حضورها في النّص الروائي.

وسنبدأ باعتراف الماريشال "ليتل بروز" باعتباره أول نموذج للوصف الذاتي في الرواية، والأكبر سعة مقارنة بالنماذج الأخرى حيث امتد ليغطي صفحة ونصف تقريبًا من مساحة السرد، وقد سخره الكاتب ليدعم ويُكمّل الصورة التي كان قد نقلها عنه في افتتاحية الرواية، يقول الماريشال في اعترافه:« **قلة النوم لا تقتل، على كل النوم ليس صديقا لي، بل تنبت بيننا أحيانا عداوة ثقيلة، لكنني ألفت الغفوة البيضاء، أرمم بها صعوبة النوم العميق، حيث لا حلم ولا كابوس، كل شيء أملس مثل الرغوة، كلما حاولت القبض عليه انفلت من بين أصابعي المرتعشة دومًا. الطبيب الأول قال من قلة النوم والثاني أكد بعد فحوصات كثيرة أنّه بداية الرعاش. أصدق الثاني لأنّه يمنحني فرصة لمواصلة رسالتي، ثم أن رتبة ماريشال لم تعد إلا على بعد خطوة، لن أخرج من هنا إلا بها. لكن هذا العرق يتعبني. ينزل اليأس عليّ. ليس عرق الحروب التي خضتها تحت العلم الأمريكي، لكنه عرق اليأس، دائما العرق كلما تعلق الأمر بالحاجة البيولوجية التافهة[...] لأن حالتي خاصة بسبب حرب العراق اللعينة، والرمادي التي سرقت مني والدي وبترت جزء مني، في انفجار صهريج تافه، أحتاج إلى أكثر من ذلك. فأنا خارج الحسابات البيولوجية وحدها[...]**

[1]– مساعدة نوال، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2000م، ص 176.

أحارب هذا العبث كله بكتابة مذكراتي: يوميات ماريشال في دوامة العزلة، كلما وجدت لذلك بعض الوقت»[1].

وبهذه الفقرة التي تحيلنا على بعض الملامح النفسيّة والجسديّة للشخصيّة، نكون أمام وصف ذاتي يقدمه "ليتل بروز" عن نفسه في الرواية، حيث نلحظه يدلي باعترافاته للقارئ مشيرًا فيها إلى المعاناة التي يعيشها يوميًا بسبب إعاقته وفقدانه لبعض أجزائه في حرب العراق، وهذا ما سبب له اضطرابات نفسيّة شديدة حرمته من النوم والراحة ومن ممارسة حياته بشكل طبيعي، إلاّ أنّ ذلك كله لم يزده إلاّ عنادًا وإصرارًا لتحقيق طموحه الذي جاء من أجله إلى القلعة، ولن يخرج منها إلاّ به. وواسيني الأعرج يسعى من خلال هذا التقديم إلى أن يهيأ القارئ ويمده بفكرة مبدئية وتقريبية عن الشخصية حتى يكون مدركًا تمامًا لأفكارها وأفعالها التي سيطلع عليها في الصفحات القادمة في الرواية.

وفي مكان آخر من الرواية يكشف لنا واسيني الأعرج المخبوء والمستتر من شخصية "ليتل بروز"، عن طريق الاعتراف إذْ يجعله يتحدث إلى القارئ ويعترف بأنّه على علاقة بالمنظمة التي تقوم بتهريب أعضاء الموتى والمقتولين في صحراء آرابيا، وذلك في قوله: « **تلك مسألة أخرى، أكثر تعقيدًا أحتفظ بها لوقت قادم، عندما تصدر مذكراتي الحربية، طبعا سيقولون بأنني كنت أهرب أعضاء الموتى والمقتولين، سمعت تسريبات من هذا النوع، وسأجد من كان وراءها، لكن هذا لن يزيد إلا في تغذية الأسطورة. الحقيقة الوحيدة أنّه بفضلي ما يزال الكثير من المسؤولين والضباط الكبار والأغنياء، عبر العالم، على قيد الحياة، وأتوانى عن ذكر أسمائهم في مذكراتي يوميات ماريشال في دوامة العزلة، التي بلغ عدد صفحاتها حتى اللحظة 3084. هذا الرقم الذي يتشاءم منه الكثيرون، يخفف من آلامي وشططي؟**»[2].

والمتلقي المتابع لأحداث الرواية، يستطيع أن يدرك أنّ إعاقة "ليتل بروز" الجسدية كانت سببا في تأزم حالته النفسيّة وفي شعوره بالعجز والشلل من التكيف مع الآخرين أو من إقامة علاقات سويّة ومتزنة معهم، فهو يعيش في غرفته البيضاء منعزلاً عن العالم، وكل اهتمامه يتمحور حول ذاته وبكيفية إرضائها، يقول "ليتل بروز":« **فقدت هذا النوع من العلاقات منذ زمن بعيد، مما ربى لدي حقدًا**

[1]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص27 –28.

[2]–المصدر نفسه، ص 31.

كبيرًا اتجاه المرأة، بل إنّ تجربتي علمتني أن في أعماق كل واحدة منهن شيطانًا أحمر يمكنه أن ينزلق بك نحو التيه ويجعلك معلقا فيه بخيط لا هو موت، ولا هو حياة، عندما تكون في عزك تصبح كل شيء وعندما تنهار، لا واحدة منهن تلتفت إليك، بل وتستلذ أحيانًا بنهايتك، لهذا لا أراهن، إذا حدث وتسامحت في استقبال رجل من الظل، فلن تراني امرأة لأتحول بعدها إلى حالة عاطفيّة، جيد أن يكون الإنسان أسطورة، فهو لا يخسر شيئًا لكنه إذا تحول إلى آدمي يصبح لا شيء. اليوم كل واحد ينسج حكاية ساخرة في الأغلب الأعم. تصلني يوميًا بالقناطير وهذا إذا كان أغلبه لا يسعدني، فهو لا يقلقني لأنّه يغذي الأسطورة »[1].

إنّ اعترافات "ليتل بروز" في مجملها تجعل المتلقي يدرك منذ البداية أنّه أمام نموذج لشخصيّة غير سويّة نفسيًّا تعاني من أزمات واضطرابات حادة، فأحيانًا يظهر بمظهر الرجل المتسلط المستبد المهووس بالسلطة والسيطرة، وحب الذات واستغلال الجميع من أجل الوصول إلى هدفه المنشود، وأحيانًا أخرى تتجلى في اعترافاته ملامح الضعف والعدوانية فهو يلتحف برداء القوة والعظمة لإخفاء مركب النقص الذي يشعر به أمام الآخرين، ومن هنا يتضح لنا أنّ للاعتراف دور كبير في تقديم هذه الشخصيّة، إذْ بفضله استطاع المتلقي أن يقف بنفسه على ملامح "ليتل بروز" الداخلية دون أن يحتاج إلى وساطة السارد في ذلك.

ولا يقف استعمال الوصف الذاتي عند شخصية "ليتل بروز" فقط بل نجده أيضا في خطابات "آدم غريب" التي تحدث فيها عن خلجات نفسه وما يكتنفها من هواجس وأحزان، وقد تجلت اعترافاته في مواطن متعددة في الرواية، حيث قام "آدم" في اعترافه الأول بالكشف لنا عن مشاعره ومخاوفه من تراتيب القدر الذي ساقه إلى قلعة أميروبا[2]، يقول:« **ربما هو ما يمنحني الرغبة في الحياة أكثر، غاب رماد، أشعر بالبرد من نعلي حتى بياض الرأس، أنظر صوب حياة لم تعد تسعفني وأتحمل هذا وحدي، من طلبت منه أن يسقيني مطرا في عز القيظ فيلزمني في البحر الميت لأموت بسرعة بملح الرحمة، من ظن أنّه سيدي فلينزع مني روحي الذي يظنّ أنّه مالكها. كنت أعرف أن زمنا مظلمًا آت لا محالة، سيعمي البصر والبصيرة، وسيحرق النفوس قبل الأجساد، ويغرّب أهل البلاد ويُسكن بأرض الأجداد غرباء القلب والروح. لهذا سأظل كما أنا. كما شاءت**

[1]–المصدر السابق، ص 39.

[2]– أميروبا هي نحت لأمريكا وأوروبا، وقد أطلق الروائي على القلعة هذا الاسم للإشارة إلى الحلف الأمريكي الأوروبي.

الحياة أن أكون، أحمل الحرائق كلها على ظهري بلا ألم ولا ملل ولا خوف، في كفي قدر يشبهني في كل التفاصيل، وأفتش في الرماد عن جمرة واحدة تؤكد لي أخيرًا أن شيئا في الحياة ما يزال مستمرًا وحيًا»[1].

ويتابع "آدم" في موضع آخر الحديث عن نفسه وعن هويته التي سرقها منه الزمن ومن أجداده قبله، فأضحى الحلم ملجأ يلوذ له كلما شعر بالغربة والوحدة. يقول: « **أنا آدم، القليل منكم يعرفني أو سمع بي، اختزلت كل شيء في اسمي ومساري. حملت رماد الجنة وحُطام امرأة لم أعرفها إلا قليلاً، وغادرت المكان بخطى حثيثة، يوم انتصر الشيطان واستولى على العرش كله الذي أراده منذ بدء الخليقة. لم أكن في حاجة لأن أُطرد، فقد طردت نفسي ورميتُني من الأعالي وتركتُني أهوي كورقة جففها الزمن وأثقلتها قطرات المطر. وحيد في فراغ كون لم يجد من يديره. لا سلطان لي سوى أن أحلم بلا توقف لأستمر في العيش في قفر لست من خلقه. كم اشتهي الآن أن أصبح ظلا يتسرب بين الفجوات بلا إذن من أحد. يرى ولا يُرى. يحلم ثم ينام تحت الشمس بعين واحدة، يعبث بشعر حبيبته، بلباسها، ويبعثر قبله بين نهديها ويعبر بشرتها ووجهها بلا خوف من قبيلة أو حرس قاتل أو إله أخرس، يسمع الأحاديث السرية، يضحك أو يبكي، لكنه لن يضطر إلى الاعتذار من أحد، لأن الظل لا يفقد إلا الظل. سمة العصر أن تكون أملس كالعلق، تنزلق بين أصابع الموت، وتمص دم من تريد، ثم تمضي، كأن شيئًا لم يكن...»**[2].

وهكذا تتابع شخصيات "واسيني الأعرج" في مواقع متفرقة في الرواية، تصوير ما يدور في نفسها من مشاعر وانفعالات من خلال أسلوب "الاعتراف"، ويبدو أنّ استدعاء الروائي لهذا النمط في تقديم شخصياته قد ساهم في إشراك القارئ في العمل الروائي، فقد أصبحت الشخصية تخاطبه بلسانها بصورة مباشرة دون وساطة السارد أو أي شخصية أخرى.

2-1-2- التقديم غير المباشر للشخصية:

يعمد الكاتب خلال هذه الطريقة إلى ابراز ملامح شخصياته بصورة غير مباشرة، وذلك من خلال إفساح المجال أمامها «**لتعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها، باحاديثها وتصرفاتها الخاصة، وقد يعمد أحيانًا إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها،**

[1]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 42.

[2]– المصدر نفسه، ص 57.

وتعليقها على أعمالها»[1]، وتتضح هذه الطريقة، في أحسن صورها في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، حيث يكرس الكاتب أسلوب الحوار في الكثير من الواضع، «**ليقدم معرفة مباشرة عن الشخصية**»[2]، ومن أمثلة ذلك ما يظهر في الحوار الذي دار بين "آدم" و"ليتل بروز" في لقائهما الأول قبل خمس سنوات:

«-**سمعت بشكل فوضوي قليلاً أنّ لك علاقة بالنووي.**

-يا سيدي المفروض أنكم تعرفون كل شيء عني حتى لو كانت الشريحة فارغة، رد آدم بنفس اليقين والهدوء.

-كنت تتحدث عن البشاعة. تخيل قليلا لو استمرت اليابان في عدوانها على أمريكا والعالم الحرّ، كيف سيكون العالم اليوم؟ وكم سيكون عدد الضحايا من ذلك الوقت إلى الآن؟ اليابانيون فهموا متأخرين، موت مدينتين أنقذ البشرية من انهيار حقيقي للعالم. البشاعة. هذا ما نسميه في لغتنا الفوضى الخلاقة. تحتاج البشرية أن تخطو خطوة إلى الوراء لتعرف سحر المسالك، ثم تندفع بقوة إلى الأمام.

-لا يا سيدي، تلك جريمة ضد الإنسانية، ترومان لم يكن غبيا عندما أعطى أوامر التقتيل الجماعي، ولا الطيار الذي قيل عنه أنّه جن بعد العملية، واتضح لاحقا أنه يدرس تجربته للتلاميذ والمنتديات النووية، ويبرر الجريمة، عندما نبرر القتل يا سيدي، نصبح بالضرورة طرفا فيه.

-لو لم توجد القنبلة النووية كيف سيكون العالم اليوم؟ ضحايا بلا حدود ووضع شديد القسوة. أمام هيروهيتو، بعد رفضه لوثيقة بوتسدام، لم يبق أي حل إما الموت الكلي للبشرية أو استئصال الجذع المريض»[3].

إنّ تقديم الروائي لـ "آدم غريب" و "ليتل بروز" وفق هذه الطريقة، يكشف لنا عن طبيعتهما الفكرية والنفسية المختلفة، فقد عبّر كل واحد منهما عن وجهة نظره ورأيه الخاص حول استعمال السلاح النووي، ومن هنا يتجلى لنا بوضوح دور الحوار في إبراز الاختلاف الفكري وفي إضاءة الجوانب الخفية للشخصيات في العمل الروائي.

---

[1]- يوسف نجم، فن القصة، ص 94-95.

[2]-رولان بورنوف وريال أونيليه، عالم الرواية، ص 168.

[3]-واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص-ص، 111-112.

ومن الطرائق غير المباشرة لتقديم الشخصية ما نقرأه في الحوار المتبادل بين "سميث" و"آدم" عندما زاره هذا الأخير في غرفته فسأله عن أخبار زوجته لاورا التي لم يلتق بها منذ سنوات:

« انتبه آدم فجأة للصور الموضوعة في الرواية، على طاولة قديمة صغيرة. اقترب منها.

–هل تتذكر؟

قال سميث ضاحكا.

–طبعا. لم أصب بعد بالألزهايمر. لاورا. أعرفها بكبرياء أهل شمال إيطاليا وحركات يديها التي لا تتوقف. خرجت من سلطان والدها الذي على الرغم من ولادته في نيويورك، ظل إيطاليا في عقله وطبخه ونمط حياته، وحتى الكثير من تصرفاته.

–لاورا رائعة وشجاعة. سلكت طريق التعليم لأنها ترى فيه حياتها وجوهرها. لم تغيرها السنوات كثيرا مثلنا، لقد سرقت منا حياة المخابر والظلمة الكثير من النور. ما تزال لاورا مشرقة. نفس ابتسامتها. نظرتها السخية. طيبتها. ما تزال دائما في التدريس؟.

–توفيت قبل ثلاث سنوات.

قالها سميث بشكل بارد.»[1].

وبهذا الحديث الذي دار بين هاتين الشخصيتين، تمّ تقديم شخصية "لاورا" زوجة "سميث" إلى متلقي النّص الروائي، حيث صوّر كل طرف من المتحاورين "لاورا" خير تصوير، إذْ وقف كل من "سميث و"آدم" عند صفاتها التي اشتهرت بها من رقة وشجاعة وكبرياء. كما حاولا الكشف عن هويتها وعن حلمها وطموحها في الحياة... وكل ذلك من خلال أسلوب الحوار الذي وظفه الروائي ليعطي هذه الشخصية أكبر قدر ممكن من الصفات التي تبرز تأثيرها المهم على مسيرة "سميث" العلميّة.

ومن نماذج ذلك أيضًا ما ورد في الحوار الذي دار بين "آدم" و "ليتل بروز" بمناسبة حلول السنة الجديدة:«**– لماذا سموك ليتل بروز وأنت حسب ما فهمت من عائلة بلير؟**

–لأني عاشق للكبار الذين يدركون قبل غيرهم أن العالم لا يتغير إلا بالكبار والقوة.

–لكن ما العلاقة مع بيغ بروذر؟ لماذا اخترته هو ولم تختر غيره؟.

[1]–المصدر السابق، ص212–213.

-هل تعرف الاسم الحقيقي لجورج أورويل؟.

-للأسف لا.

-هو من عائلتي. اسمه الحقيقي إريك أرثر بلير. أرأيت كم أن العالم صغير؟.

-أصغر بكثير مما نتصور.

-هو الذي لاقاني بك، وجعلك تلتقي بإيفا...»[1].

يختص هذا المقطع الذي وظفه الكاتب في الرواية، بتقديم شخصية "ليتل بروز" إلى المتلقي مستعينا في ذلك بأسلوب الحوار، الذي أتاح للشخصية أن تقدم نفسها بنفسها وأن تكشف اللثام عن هويتها التي ظلت غامضة ومبهمة عند "آدم" وباقي سكان قلعة أميروبا.

2-2-أنواع الشخصيات:

تنطوي بنية النّص الروائي على باقة متنوعة من الشخصيات التي تمنح السرد متعة وفرادة وتميزًا، وقد اهتم النقاد بتحديد أنواعها حسب طبيعة الوظائف والمهام التي تؤديها في القص« **إلى: شخصيات مسطحة ومدورة، بسيطة ومركبة، ثابتة ونامية...إلخ**»[2]، وسنحاول فيما يلي رصد شخصيات "2084 حكاية العربي الأخير" وتصنيفها إلى : شخصيات رئيسية، وثانوية، ورمزية.

2-2-1-الشخصيات الرئيسية:

تعدّ الشخصية الرئيسية محور كل عمل سردي، ومركز اهتمام كل كاتب وقارئ، فهي« **التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام (...)، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائمًا، ولكنها دائمًا هي الشخصية المحورية**»[3] التي تغني المناطق المعتمة في النّص الروائي، بل هي-كما يقول لؤي حمزة عباس في دراسته للبنية السردية في كتب الأمثال العربية-« **تمثل في قوة حضورها مركز الحدث وأساس حركته**»[4] في العمل الروائي.

---

[1]- المصدر السابق، ص59-60.

[2] - ميّادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، ص 135.

[3]-ينظر: فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، د.ط، 1986م، ص211-212.

[4]- لؤي حمزة عباس، سرد الأمثال (دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2003م، ص 140.

ولعله يمكننا أن نستشف، من عنوان روايتنا قيد الدراسة أنّ "آدم غريب" هي الشخصية الرئيسية التي تتمحور حولها الأحداث وتتجه نحوها أنظار بقية الشخصيات، إذْ تتفرد شخصية "آدم غريب" عمن حولها من الشخصيات في الرواية،« **بوجودها وعواطفها وبنظرتها إلى الآخرين، وإلى العالم المحيط**»[1]. وقد سعى الكاتب إلى الكشف عن الدور الرئيس للعربي الأخير في تحريك الأحداث ودفعها إلى الأمام في العديد من المواضع في الرواية، نذكر منها ما جاء في حديث "ليتل بروز" مع الطبيب "ملارمي" عندما اتصل به ليستفسر عن حالة "آدم" الصحيّة، يقول: « **–أنت تعرف جيدًا يا دكتور ملارمي، لو كان عليّ لالتجأت إلى الحلول الراديكالية، لكن الأمر يتجاوزني. لأول مرة أشعر بالشلل أمام شخص يفترض أنّه عدو، ويجب أن يقاوم بكل الوسائل، كنت أنوي أن أخلصه من ذاكرة شقية، ليصبح منسجما مع حاضر يتغير بسرعة. مع أنّه العينة الآرابية الأكثر ذكاء التي كبرت بين حيطان جامعتنا....**»[2].

ومنها أيضًا ما ورد على لسان "سميث" يوم عرض على "آدم" العودة إلى العمل على مشروع الPBP1. الذي سبق أن عملا فيه في مخابر بنسلفانيا، ولكنهما لم ينهيانه بعدما حصل مع "آدم" في المطار ومكوثه الطويل في قلعة أميروبا. يقول:« **– لا أريد لك هذا العالم يا آد، أنت أكبر من هذه السهولة كلها، عالم آخر أكبر وأنبل ينتظرك، وينتظر منك الكثير، ربما ما نقوم به اليوم، يمكنه أن يحفظ البشرية مستقبلاً من تلف أكيد، لهذا ثقتي فيك أكثر من كبيرة، عمياء، بدونك سيموت المشروع ولن تكتب له الحياة أبدًا.**

ضغط سميث على الزر، ثم اختفى من جديد آدم وهو يتمتم في أذنه:

–فكر جيدًا يا آدم، فكر. أرجوك أن تفكر»[3].

إنّ شخصية "آدم غريب" هي الشخصية الرئيسية وهي من تقوم عليها حكاية 2084. ويمكننا أن نلحظ من خلال ما جاء في كلام كل من "ليتل بروز" و"سميث" على أنّها شخصية ذكيّة، نبيلة، شديدة الوعي بالواقع والمستقبل أيضًا(...) «**يتنامى وعيها وحضورها جنبا إلى جنب مع تصاعد**

[1]–زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 115.

[2]–واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 15.

[3]–المصدر نفسه، ص 149.

الخط الدرامي»[1]. ولعل ما جاء في هذين النصين وغيرهما من النصوص التي لم نعرضها في الرواية*، تثبت للقارئ أنّه أمام شخصيّة تشكل بؤرة السرد ومركز دائرته إذْ لا يمكن للأحداث ولا للشخصيات أن تتحرك دون تدخلاته التي تنمّ عن دوره المؤثر والفعال في الرواية.

2-2-2الشخصيات الثانوية:

هي شخصيات ترافق الشخصية الرئيسية وتتجول معها في دروب النّص السردي، كما أنّها تتشارك معها مهمة دفع الأحداث إلى الأمام.

ولعل القارئ المتمعن في المتون الروائية بعمق سيلحظ اختلاف طرائق توظيف هذه الشخصيات من نص إلى آخر، فأحيانًا تكون« **موضوعًا للحدث، وأحيانًا أخرى تكون مضيئة للشخصيّة الرئيسيّة»**[2]، ومعينة لها على إنجاز وظائفها ومهامها في الرواية، وقد حدد الناقد "لؤي حمزة عباس" في معرض حديثه عن الشخصيات الثانوية أهم الخصائص التي تنماز بها هذه الشخصيات والتي تجعلها مختلفة عن الشخصية الرئيسية، وذلك في قوله:« **لا يميزها حضور خاص ولا يعتني النّص بصفاتها وملامحها الجسدية والمعنوية بل تدور مع الشخصية الرئيسية وتتصل بها اتصالاً مباشرًا ينمّي الحدث عبر تلاحم أفعالهما»**[3].

ومن الشخصيات الثانوية التي يوردها "واسيني الأعرج" في روايته، شخصية "إيفا" صديقة "آدم غريب" والمسؤولة في وكالة ليدرافيك بالدفاع عن سكان آرابيا، يقول السارد:« **كان ليتل بروز يتابع الجلسة بكل تفاصيلها، مركزًا على وجه إيفا. يقرب صورتها أكثر فأكثر حتى تتماهى داخل الألوان. يتساءل في أعماقه ما الذي يقود بشرًا مثلها للدفاع عن أشخاص لا يعرفون عنهم إلا القليل؟ وقد لا يعرفونهم بتاتًا. تدافع باستماتة عليه وكأنّها من دمه أو قريبة له. أو حتى حبيبته، هي شابة وهو في عز العمر [...] ما الذي يدفع بامرأة شديدة الأناقة والجمال، على الرغم من بساطتها، إلى المغامرة في الصحاري والعقارب والزواحف الخطيرة، والمجيء نحو قلعة معلقة في فراغ**

---

[1]–العباس محمد، سقوط التابو: الرواية السياسية في السعودية، دار جداول، لبنان، ط1، 2011م، ص 59.

*– ينظر: واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص438، ص 332، ص55.....

[2]–ينظر: المحاسنة شرحبيل إبراهيم، بنية الشخصية في أعمال مؤنس الرزاز الروائية(دراسة في ضوء المناهج الحديثة)، ص 214.

[3]– لؤي حمزة عباس، سرد الأمثال، ص 140.

الأرض؟ في أقاصي الربع الخالي. مع أن هذا الرجل الذي تهتم به إيفا. كان يمكن أن يقتل عند باب مطار رواسي، وينتهي الحديث عنه، أو حتى يمكن أن يردم في هذا المكان الذي يكاد يكون له قانونه الخاص، أو يسلم للتنظيم أو للكوربو، مقابل فدية مالية. الصدفة فقط هي التي مددت في حياته...»[1].

وكما يظهر في المقطع السابق، فإنّ شخصية "إيفا" هي شخصية ثانوية وظفها واسيني الأعرج لأداء مهمة معينة في النّص، فهي من طلب من "ليتل بروز" أن يعيد النظر في وضعية "آدم" وأن يعامله كغيست حقيقي له الحق في الحصول على الاحترام الذي يستحقه وفي ممارسة حياته بشكل طبيعي في القلعة...، ومن هنا يتضح لنا مدى إسهام هذه الشخصية في تشكيل بنية النّص الروائي، فلولا مساعدتها لآدم لتعثر مسار الحدث وتعذر على الشخصية الرئيسية أن تتحرك وتتطور في القص.

ومما نلحظ من الشخصيات الثانوية المضيئة للشخصية الرئيسية، شخصية "سميث" صديق "آدم غريب"، فقد اعترف هذا الأخير بفضله عليه في أكثر من موضع في الرواية، نذكر منها ما قاله "آدم" عنه في إحدى تسجيلاته الصوتية« **الأقدار مثل الصدف تضع جنونها خارج أي قانون، سميث جاء به الله إلى هذا القفر لينقذني، حزين أنا في هذا الفراغ وهذا القلق الذي يقتلني، بيننا أكثر من ملح، خوف بلا ملامح. سنوات طويلة بعد حرب الخليج، الأولى والثانية، كنا من أراكا، إحدى عواصم آرابيا الجنوبية، أنا وسميث[...] أشعر اليوم بأني خسرت صديقا كبيرا و رجلا صريحا. كان دائما يقول بصوت عال ما يفكر فيه، أصبح أحيانًا مصدر شبهة حتى بالنسبة لليتل بروز، لكنهم لم يجدوا ولا ذرة تشكك في وطنيته...»**[2].

وهنا تشكل شخصية "سميث" شخصية ثانوية في الرواية رافقت الشخصية الرئيسية في مشوارها وأثرت في نفسيتها وقراراتها، فعلى الرغم من دورها الثانوي في النّص الروائي إلاّ أنّها استطاعت أن تغير مسار الأحداث وأن تدفع بمحركها إلى الأمام، وذلك من خلال ما قدمته لآدم من مساعدات منحت له مساحة أوسع للتحرك والتنقل في النّص الروائي.

وشخصية الماريشال "ليتل بروز" هي أيضًا من الشخصيات الثانوية التي احتكت بالشخصية الرئيسية واتصلت بها اتصالاً مباشرًا في أغلب أحداث القصة، يقول السارد:« **لم يعد شيء في الملعب**

---

[1]–واسيني الأعرج، **2084 حكاية العربي الأخير**، ص**37–38**.

[2]–المصدر نفسه، ص**402** وما بعدها.

ولا في المدرج القديم. كل شيء مات فجأة. حتى الأوقات التي تعود عليها الصبح، المساء، والليل أحيانا عندما يكون الجو صافيا ومريحا، ماتت أو لم تعد تعني له الشيء الكثير، عندما أخبر سميث بمضايقات ليتل بروز، وهما في طريق العودة بعد تجربتي PBPu1وPBPp2 كان خجلا ولم يجد كلماته، أجابه سميث وهو يتأمل خواء المكان[...] يجب أن تضع في رأسك يا آد، أن ليتل بروز، رجل كبير أعطى لأمريكا ما كان واجبا عليه، بأخطائه وعنصريته وكرهه للأجناس والديانات التي لا تشبهه، لكنه اليوم مثل حيوان كان قد عاش في الأدغال سيد المكان، ثم فجأة أصبح لا شيء، يملك قوته من ضعف الآخرين وحالاتهم الصعبة. أنت عالم كبير، فوق ما تحدده رؤية ليتل بروز الضيقة، بإمكانك أن ترفع ضده دعوة، أية واحدة، العنصرية، الإهانة، المضايقة، أساعدك على ذلك وتنجح...»[1].

"ليتل بروز" شخصية ثانوية استخدمها السارد في القصة لإلقاء الضوء على الشخصية الرئيسية، إذْ يمكن للقارئ أن يقف على صورة البطل وعلى ملامحه الجسدية والمعنوية من خلال الوظائف والمهام التي أنجزتها هذه الشخصية الثانوية في الرواية.

وترد شخصية أخرى ثانوية هي شخصية "سير جون" مساعد "ليتل بروز" ونائبه الذي ينوب عنه أثناء وجوده خارج القلعة، يقول السارد:« **وخرج ليتل بروز ليعود إلى عمله بعد أن كان قد أخبره معاوناه المباشران بيرل غروسمان وفرناند ليفي، عن تساهل سير جون في الكثير من ممارساته في تسيير شؤون القلعة، عندما سمع ذلك تمنى لحظتها أن يخرج بكل الخيوط والأنابيب المتشابكة التي كانت تملأ جزءه السفلي والركض نحو الصالة البيضاء وتوقيف سيرجون وإعدامه بتهمة التواطؤ والتخابر مع قوة عدوة، ويقال إنه لم يكن بإمكانه فعل أي شيء ما عدا إيقافه عن الإدارة وطرده من القاعة البيضاء، وإرجاعه إلى الميدان. أمره بالتسيير المؤقت إلى غاية خروجه. إلا أنّ الحقيقة التي خرجت إلى العلن في القلعة، أن سيرجون هو من استقال بعد أن اشتد الخلاف بينه وبين معاوني ليتل بروز، فقد كانا يتدخلان في الصغيرة والكبيرة. طلب تحويله إلى مضيق هرمز، أو البحر الأحمر، والمغادرة من هناك إلى لندن. الشرط الوحيد أن يظل في منصبه حتى خروج الماريشال من العيادة العسكرية في القلعة. وانتهاءه من فترة النقاهة...»**[2].

---

[1]–المصدر السابق، ص 408–409.

[2]– المصدر نفسه، ص 258–259.

يتمركز الحديث في هذا المقطع حول شخصية "سيرجون"، وهي شخصية ثانوية لا يميزها حضور خاص في القص كما أنّها لم تحظ باهتمام السارد ولا بعنايته بصفاتها وملامحها الداخلية والخارجية، إلاّ أنّ المتتبع لأحداث الرواية يمكنه أن يستشف الوظيفة التي جاءت من أجلها هذه الشخصية، فلولا تساهلها مع "آدم" وتسامحها معه أثناء غياب الماريشال عن القلعة لما تأجج الصراع بين الشخصيات ولما سارت الأحداث على النحو الذي رأيناه في الرواية.

2-2-3-الشخصيات الرمزية:

هي الشخصيات التي يرمز الكاتب من خلالها إلى أفكاره وواقعه المعيش وما ينطوي عليه من خبايا وحقائق، فالمبدع أثناء عملية التكوين الإبداعي لنّصه «**لا يسعى إلى مجرّد نسخ الأشياء وظواهر الحياة فقط، بل إنّه يُظهر ما هو متميّز ونموذجيّ، ويكشف عن الاتجاهات في عمليّة تطور الواقع**»[1]، وهذا من خلال توظيفه للرمز في أعماله الابداعية.

الأمر الذي جعل بعض النقاد الذين درسوا تطور الرمز وحالات استخدامه في النصوص الأدبية، يرونه من أقدر التقنيات الفنية تعبيرًا عما يدور في الذات من مشاعر وعواطف، ومن بينهم نذكر الناقد "غنيمي هلال" الذي أرجع توظيف الرمز في النّص الأدبي إلى عجز اللّغة عن وصف كل ما يشعر به المبدع من أحاسيس وما يمر به من أزمات نفسية، في قوله:« **الرمز بمعنى الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح**»[2].

أما الناقد الجزائري "عبد القادر فيدوح" فيبرر توظيف الأدباء للرمز إلى « **ما يحمله من طاقات الغموض، والإبهام والايحاء بقصد استفهام عوالمه الغامضة بوصفها مؤشرات على الباطن الخفي، والداخل المستتر الذي لا تستوعبه إلا الطاقات أي إلا الكشفية ذلك لأنّه كيان مفتوح لا تستهلكه الشروح أي أنّه يتم سرا، لا يبوح، لا عن طريق البرهان، مادام الرمز لا يشع فحواه إلا**

[1]– ميخائيل خرايجينكو، الأدب ونمذجة الواقع، تر: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد– العراق، 1981م، ص 33.

[2]–غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 2003م، ص 315.

وفقا لمبدأ التلويح فالبرهان سبيل العقل ودليل العلم»[1]. وهذا ما ألمح إليه "هنري بيرHenri Berg " أيضًا عندما رأى أن للرمز دور كبير في الارتقاء بالقراءة والقراء وفي إبراز قدرات الكاتب الابداعية، إذْ أنّ فك شفراته في النّص الأدبي يتطلب من القارئ أن يمارس «**قراءة واعية، تكشف له معانيه الخفيّة**»[2]، وتحدد له أنواعه ووظائفه المتنوعة.

وبناء على ما سبق يمكننا القول إنّ استخدام الرمز في الإبداع الأدبي، يتطلب من المبدع أن يتمتع بمهارات فنيّة عالية المستوى حتى يتمكن من تحقيق وظائفه المتعددة في النّص الروائي، « **علما أنّ الرموز التي يستخدمها الروائي تتباين وتختلف نوعيتها بين الرموز اللونية، والبصرية أو الرموز الجنسية**»[3].

ويعدّ "واسيني الأعرج" من الروائيين الذين دأبوا على استخدام هذه الأداة الفنيّة ببراعة وإتقان في أعمالهم الروائية، وقد شكلت رواية " 2084 حكاية العربي الأخير" واحدة من أهم هذه الأعمال التي تضمنت شخصيات « **ذات أبعاد رمزيّة محمّلة بمدلولات مختلفة غير ثابتة، وإضافة إلى ذلك فإنّها تتأرجح بين محورين، الأوّل (العرف والاصطلاح)، والثاني (الاعتباطية)**»[4]. وسنحاول فيما يلي أن نستنطق هذه الشخصيات الرمزية وأن نكشف عن بعض معانيها الخفيّة ورموزها الباطنيّة، وسنبدأ بأوّل شخصية رمزية يصادفها القارئ من العتبات الأولى في النّص الروائي، وهي شخصية "آدم غريب" أو "العربي الأخير" كما يحلو لبعض شخصيات الرواية أن تناديه به.

وكما سبق لنا وأن ذكرنا في عنصر الشخصية الرئيسية أن "آدم غريب" هي شخصيّة محورية تؤدي دور البطولة في هذا العمل الروائي، وقد أشار الناقد "محمد كُريّم بلال"- في كتابه جدليّة الرمز والواقع (دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال)- إلى دور الشخصية الرئيسية في تشكيل العالم الرمزي في النّص هذا مع تمسكها بدورها الواقعي الموكل إليها، يقول:« **أبطال الرواية-**

---

[1]-عبد القادر فيدوح، الرؤية والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية، التصفيف الضوئي والمختبر، دار الصومال، ط1، 1994م، ص 69.

[2]-ينظر: هنري بير، الأدب الرمزي، تر: هنري رغيب، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، 1981م، ص10.

[3]- مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، د.ط، د.ت، ص 166.

[4]- ينظر: فردينالد دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، جونثان كلر، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية الدقي، القاهرة-مصر، ط1، 2000م، ص-ص، 72-73. نقلا عن: رياض حسن هادي الدّعمي، بناء الشخصيّة في روايات ميسلون هادي، رسالة ماجستير، جامعة القادسيّة، 2017م، ص 26.

إذن– والشخصيات المهمّة فيها هم الذين يضطلعون بإقامة العالم الرمزي، وهم يقيمون هذا العالم الرمزي مع احتفاظهم النسبيّ بأدوارهم الواقعيّة، ويمكننا تصور هذه النسبيّة الواقعيّة في الشخصيات على النحو التالي:

1–شخصيات تتراوح في اتزان بين الرمز والواقع.

2–شخصيات تحُفّها جوانب رمزية في بعض المواقف السرديّة القليلة بينما تقوم بأدوار واقعيّة في الأعم الأغلب.

3– شخصيات تميل إلى أن تكون رمزًا خالصًا لولا ما يعرض لها من مواقف الحياة التي تُبديها أفرادًا في المجتمع يتبادلون التأثير والتأثر...»[1].

ومن قراءتنا للرواية نحسب أنّ "آدم غريب" من نوع الشخصيات التي تتراوح في اتزان بين الرمز والواقع؛ فهي شخصية تجسد الإنسانية في أرقى معانيها، مشغولة بمناهضة العنف والتطرف بجميع أشكاله وبالحد من تنامي خطاب الكراهية في العالم، وليس هذا فحسب، بل أيضًا تسعى جاهدة في الرواية إلى نشر روح التسامح وزرع ثقافة قبول الآخر المختلف دينيًا وعرقيًا وثقافيًا واجتماعيًا...إلخ، ومن خلال هذا « **الدور الواقعي–لآدم– تتطور الأحداث وتتشابك**»[2] في القص، وبالدرجة نفسها تقريبًا تعبر هذه الشخصية عن «**فكرة رمزية تجريدية نستشفها دون يصرح بها الكاتب**»[3] وهي فكرة: الصراع الأبدي بين الخير والشر، وكيف يأخذ هذا الصراع أشكالاً عديدة في حياة البشر:

«**–لا أدري، أخشى أن لا أبدع أحسن من ليتل بوي وفات مان اللتين جعلتا من البشرية لاشيء في ظرف ثانية، أتساءل أحيانًا لم جن الروس ودمروا قنبلتهم الهيدروجينية القيصر ذات الطابقين لانصهار الهيدروجين، على من يفترضونه عدوا لهم. عندما أستعيد صور البشرية ينتابني ذعر لا يمكن تصوره. المشكل حتى يخاف الناس يحتاجون أن يروا بأم أعينهم، لولا قنبلة هيروشيما ونغازاكي هل كان هيروهيتو ينصاع للقوة؟**»[4].

---

[1]– محمد كُريّم بلال، جدلية الرمز والواقع (دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال)، مدارات للنشر والتوزيع، الخرطوم–السودان، ط1، 2011م، ص 40.

[2]– المرجع نفسه، ص 42.

[3]–المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص–ص 83–84.

يتضح لنا من خلال هذا المقطع السردي، أنّ "آدم غريب" ليس مشابها لباقي شخصيات الرواية. وإنّما هو شخص يتميز عنهم بأهميته وعمقه ومواقفه الجادة تجاه القضايا الإنسانية المطروحة في النّص الروائي، والقارئ الفطن المتتبع لأحداث الرواية سيلحظ أن "آدم" قد اختزل في اسمه ومساره معاني إيحائية ترمز إلى أنّ: الجشع والضعف أمام إغواءات الشيطان وإغراءاته، وعدم الاتعاظ والاعتبار من أخطاء الماضي، هو أمر متجذر في النفس البشرية، وتوارثتها الأجيال جيلاً بعد جيل، ففسدت الأرض، وهلكت الأمم، ونشبت حروب ونزاعات ليس لها، على ما يبدو، نهاية إلى أبد الآبدين.

«أنا آدم ،القليل منكم يعرفني أو سمع بي. اختزلت كل شيء في اسمي ومساري، حملت رماد الجنة وحُطام امرأة لم أعرفها إلا قليلاً، وغادرت المكان بخطى حثيثة، يوم انتصر الشيطان واستولى على العرش كله الذي أراده منذ بدء الخليقة. لم أكن في حاجة لأن أطرد، فقد طردت نفسي ورميتُني من الأعالي وتركتُني أهوي كورقة جففها الزمن وأثقلتها قطرات المطر...»[1].

ومن نماذج الشخصيات الرمزية الأخرى في الرواية نذكر شخصية الذئب "رماد"، وهي شخصية رافقت "آدم غريب" كظله من بداية الرواية إلى نهايتها، يقول السارد:«... **منذ أن جاء آدم إلى هذه الدنيا وأفهمته جدته أن رماد هو جده الأول، يقف على رأس السلالة. يموت الجميع ويظل هو حارسا شرسًا على الهضبة العليا. كلما تذكر كلمات جدته ويقينها، ضحك من نظرية داروين الت اتفقت معها الجدة من حيث الأصل الحيواني للإنسان، ولكنها سحبت وراءها ذئبا وليس قردًا؟ وكان كلما مازحها آدم في لحظات صفائها: نحن من سلالة الذئاب أم القردة يا حنّا؟ ترد بضحكة ترتسم في عينيها فتزيدهما يقينا وإشراقا: اسمع يا وليدي آدم؟ واش جاب القرد للذئب؟ القرد بني آدم ممسوخ، والذئب ظل أصيلا وسيد نفسه...»**[2].

يتضح من خلال هذا المقطع السردي، أنّ الكاتب قد استخدم شخصية الذئب "رماد" كرمز يوضح من خلاله الأزمة الحادة التي تعيشها الشخصية الحكائية "آدم غريب" وهي «**تتأرجح بين مد الهوية وجزر الآخر، الذي طالما عمل على تشويهها وطمسها والعبث بها، متجاوزًا بذلك كل**

[1]– المصدر السابق، ص57.

[2]– المصدر نفسه، ص86.

الأعراف الدينية التي تمجد الإنسان»[1]. يقول السارد: « **تشمم المكان وكأنه يرتاده لأول مرة، كما يفعل عادة كلما سمع أو رأى المطر يسقط. شم عطره الذي فيه شيء من الذئب. يعرف رائحة. رماد جيدًا ويميزها بشكل حيواني بين آلاف الروائح اليومية التي تتداخل مثل الألوان في دماغه المنهك[...] من حدّة حاسة الشم لديه، أصبح آدم يعرف كل شيء، بما في ذلك رائحة المواد القاتلة، مثل الأسلحة الكيماوية، وتحديد نوعيتها بدقة متناهية، هو متأكد من أن هذه الحاسة ليست آدمية، فقد ورثها من جده الأول الذئب رماد كما كانت تقول له جدته في طفولته، رماد لا يكبر ولا يموت، قد يكون فينا أيضا، قبيلتنا التي جاءت منه، انظر إلى عيون نساء القبيلة ألم تلاحظ أن في بؤبؤها كلها شيئا من صفرة ذئب البراري، رماد، المخلوطة بلون الصنوبر الحلبي. رماد يعيش خارج الزمن ولهذا ظل مشرقا وأنيقا في حركاته وفي صوفه الرمادي، ولم ينتهكه الوقت كلما مددتَ بصرك بعيدًا رأيته يركض بلا توقف، وكلما جنّ الليل سمعت عواءه وهو يخطّ حدود المكان. وكلما أغمضت عينيك، شعرت أنه يسكن فيك»**[2].

ولا يخفى على الباحث ما في هذا المقطع السردي من معاني إيحائية ترمز إلى : تجذر إحساس الهوية والانتماء لدى الشخصية "آدم غريب"، فعلى الرغم من السنون الطويلة التي عاشها متغربًا في أمريكا إلاّ أنّها لم تستطع أن تنسيه ولو لحظة واحدة كينونته وانتماءه إلى أرض أجداده.

ومن الشخصيات الرمزية البارزة في رواية"2084 حكاية العربي الأخير" نذكر السلحفاة "حواء" التي أحضرتها "إيفا" لـ"آدم" بعد مفاوضات طويلة مع الماريشال، تقول:

« **هو يطلب رفقة فقط يا سيدي، نعرف جيدًا أنّه كانت لابنته يونا، سلحفاة كانت تحبها، وتحادثها، حتى زوجته أمايا ورثت هذا الحب عن أمها وجدها [...] وهي ترى بتجربتها وخبرتها، في السلحفاة حيوانًا مقاومًا لكل شيء بما في ذلك النووي، ولا يحتل حيزًا مثل الجمل الذي يملك نفس خاصية المقاومة...»**[3].

---

[1]–حفيظة طعام، شعرية الشخصية في روايات عز الدين جلاوجي، ديوان العرب، الجمعة 4 نيسان أبريل 2008م، الموقع الإلكتروني:Diwanalarb.com .

[2]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 89–90.

[3]– المصدر نفسه، ص 36.

يتجلى لنا من خلال قراءتنا للنّص المتقدم، أنّ السلحفاة حواء شخصية سيقت في الرواية كرمز للأنوثة والعطاء والمقاومة. حيث يأتي اسم "حواء" للدلالة على الشخصيات الأنثوية الموظفة في القص (أمايا، إيفا، يونا) ولتعبر عن دورهن وأهميتهن في حياة "آدم"، يقول السارد: «**قضى سنوات بين الأسئلة والمخابر والعزلة والخوف، إلى يوم صادفته الكتابة باللسان بلغة أصبحت اليوم في عداد الموتى، وسلحفاة ضائعة في مساحة مليئة باللاجدوى. وضعتها في يده إيفا لأنّها عرفت بحاسة الأنثى الحية أنه كان يحبها، سماها حواء قبل أن يدخلها إلى بيته. لم تمانع. كان بها عطش وجوع، من يومها امتلك قلبها وفهمت عزلته وغموضه. من حين لآخر يصب ما في قلبه لها. حتى ظنوه يحادث جهات خطيرة، وراقبوه أياما ولياليَ متتالية بلا توقف. لكنهم عندما عرفوا السر، قدروا جنونه وعلمه أيضًا، وأهملوا جنونه...**»[1].فحواء إذًا هي شخصية رمزية استخدمها الروائي ليعبر من خلالها عن فكرة رمزية تجريدية يمكننا أن نستشفها كما سبق وأن أشرنا من اسمها وطبيعة علاقتها بالشخصية الرئيسية آدم، وهي:« **أنّ الرجل يصعب عليه العيش بدون امرأة وكذلك المرأة، إن استطاعت العيش بدون رجل فستبقى العيشة ناقصة لأن الاثنين نصفان في واحد**»[2].

وفي ختام الحديث عن شخصيات "2084 حكاية العربي الأخير"، يتجلى لنا بوضح أهمية هذا العنصر الفني في تشكيل بنية النّص الروائي، وتجسيد أبعاده السياسية والتاريخية والفكرية، فمن خلال وظائف الشخصيات المختلفة وأنواعها وصفاتها المتعددة ينطلق الروائي ليعبر بوعي عميق عن واقع العالم العربي المتشبع بالتوتر والقسوة، والكشف عن ما تخلفه الصراعات المسلحة والحروب الموبوءة في النفس البشرية من ندوب غائرة وآمال خائبة لا تندمل أبدا.

---

[1] – **المصدر السابق، ص95.**

[2] – **محمد لبيب سالم، تأملات في الاستراتيجية البيولوجية (آدم وحواء)، منظمة المجتمع العلمي العربي، 29 يونيو 2020، الوقت 04:31، الموقع الإلكتروني:arsco.org.com.**

3- بنية الحدث الروائي:

سنحاول في هذا المبحث دراسة بنية الحدث الروائي، من خلال تتبع أنواع التحفيزات التي وظفها واسيني الأعرج في روايته "2084 حكاية العربي الأخير".

3-1- التحفيز:

رغم أنّ التحفيز هو عنصر فنيّ متميز لا يخلو منه أيّ عمل أدبيّ، إلاّ أنّه لم يحظ إلاّ بالقليل من الاهتمام مقارنة ببقية العناصر الفنيّة الموجودة في النّص الابداعي، ويعدّ الناقد المصري "مراد عبد الرحمان مبروك" من النقاد العرب القلائل الذين اهتموا بدراسة التحفيز في السرد العربي، حيث ركز في دراسته **"آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة-التحفيز نموذجًا"**، على جوانب مهمّة ميزت التحفيز في العمل الأدبي، وجعلته عنصرًا أساسيًا في تشكيل نسيج السرد الروائي العربي المعاصر.

ويشير الباحث نفسه في المبحث التنظيري من هذه الدراسة، إلى أنّ مصطلح "التحفيز" هو مصطلح أدبي « **عنى به الشكلانيون لاسيما في مجال الرواية والقصة القصيرة، ويعد مفهومي شلوفسكي، وتوماشفسكي عن التحفيز، من أبرز ما قدمه النقاد الشكلانيين حول هذا المصطلح**»[1]؛ فالتحفيز في نظر شلوفسكي هو مكون فنيّ يسمح لنا «**باكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى (البناء المتدرج، التوازي، التأطير، التعداد...إلخ) ويقودنا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما، والعناصر التي تشكل مادته بالمتن الحكائي، اختيار الدوافع، الشخصيات، الأفكار...إلخ**»[2].

وهكذا يتضح لنا أن شلوفسكي قد استعان بالتحفيز للتمييز بين مبنى العمل الروائي والعناصر التي تشكل مادته، وذلك عندما رأى أنّ التحفيز «**يقترن بالمتن الحكائي من ناحية والنسق الروائي من ناحية ثانية، إلاّ أنّ المبنى الحكائي والبناء أسبق على المادة، وهذا راجع إلى خصوصية كل**

---

[1]- ينظر: عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجًا تطبيقيًا)، دار الوفاء، الاسكندرية-مصر، ط1، 2002م، ص 49.

[2]-المرجع نفسه، ص نفسها.

منهما، فالمتن الحكائي ليس سوى مادة تصلح لتكوين المبنى، بينما يعنى المبنى ببناء الموضوعات والأنساق النوعية لتركيب النّص»[1].

كما يرى شلوفسكيChlovsky في دراسته "بناء القصة القصيرة"، أنّ النّص الروائي يتخلله نوعان رئيسيان من الحوافز هما: «**أولاً: "الحافز السيكولوجي"، ويكون هذا النوع في القصة التي تعالج المشاكل والعراقيل التي تعترض سبيل الحبيبين فيصبح التحفيز في هذه الحالة يدور حول تصوير مشاعر كل منهما. أما النوع الثاني: فيسمى " بحافز الاستحالة الزائفة"، وهو يعتمد على تطابق النبوءة، كأن تتنبأ شخصية بوقوع أمر ما، ومع ذلك كان يبدو لها مستحيلاً لكنه يتحقق بفعل اشتراك لفظي**»[2]، ومن هنا يتضح لنا أنّ شلوفسكيChlovsky قد اعتمد في تقسيمه هذا على تتبع طبيعة المتن الحكائي، فمن خلال الموضوع الذي يعالجه الروائي، يتم تحديد نمط الحافز المستخدم في النّص الروائي.

ومثلما اهتم شلوفسكيChlovsky بدراسة التحفيز وبتحديد أنماطه، نجد كذلك توماشفسكي Tomashevsky قد عنى هو الآخر بإرساء مفهومه في الدرس النقدي وبمتابعة أشكاله المختلفة داخل النّص السردي، إذْ تعد مقالته "نظرية الأغراض" [3]من أبرز الدراسات النقدية التي أطّرت مفهوم التحفيز وحددت سماته ووظائفه في الرواية، كما أنّها شكلت مرجعًا نقديًا خصبًا للنقاد والدارسين المهتمين بتتبع هذه الظاهرة الفنيّة.

ويرى توماشفسكيTomashevsky من خلال تحليلاته السردية، أنّ المتن الحكائي يتضمن أنواعًا متعددة من الحوافز، التي تتسم بالاختلاف والتعارض عن بعضها البعض، فبمجرد اطلاع القارئ على المتن الحكائي، سيتضح له مباشرة «**أنّ بعض الحوافز يمكن أن يتم تجاهلها دون أن يتحطم، مع ذلك تتابع الحكي، بينما لا يمكن حذف البعض الآخر دون أن يمس رابط السببية الذي يوحّد الأحداث، إنّ الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها تسمى حوافز مشتركة، أما تلك التي يمكن**

[1]– المرجع السابق، ص نفسها.

[2]– ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجًا تطبيقيًا)، ص 49.

[3]–إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 175.

إبعادها دون الإحلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث فهي حوافز حرة»[1].ومن هنا يمكننا أنْ نلاحظ، أنّ توماشفسكيTomashevsky قد انطلق في تمييزه بين هذين النمطين من الحوافز، من مدى الأهمية والوظيفة التي يؤديها كل واحد منهما في النّص الروائي، فالحوافز المشتركة هي أساسية في المتن الحكائي ولا يمكن تجاهلها أو الاستغناء عنها لأنّها حسب رأيه «**تتسم بمجموعة من السمات منها أنها تشكل أهمية قصوى بالنسبة للمتن الحكائي، وتتسم بالحيوية في النص الأدبي أكثر من غيرها، وبدونها ينهار رابط السببية الذي يوحد للأحداث، ومن ثم ينهار تتابع الحكي وأحداثه، لأن رابط السببية هو الذي يربط مجموعة أحداث مع بعضها البعض برباط عضوي...**»[2].أما النوع الثاني فهي حوافز غير مهمة ولا يؤثر حذفها «**في تتابع الحكي ويظل المتن الحكائي كما هو دون تأثر أو تغيير ويتحكم التقليد الأدبي في جانب كبير منها**»[3].

وإلى جانب هذين النمطين، نجد توماشفسكيTomashevsky قد ميز بين نوعين آخرين من الحوافز هما الحوافز الديناميكية والحوافز القارة، وهو يقصد « **بالحوافز الديناميكية تلك الحوافز التي تغير الوضعيات السردية داخل مسار الحكي؛ كأن ينتقل من وضعية الحب إلى وضعية الفراق، أو من وضعية انتصار إلى وضعية انهزام...إلخ. أما الحوافز الثابتة أو القارة فهي لا تغير الوضعية**»[4]، وانطلاقا من هذين النمطين شرع توماشفسكيTomashevsky في جمع الحوافز الموجودة في النّص الروائي، ومن ثمّ إدراج كل واحد منهما في الصنف المناسب لها، حسب أهميتها ووظيفتها في السرد، حيث قام بإدراج الوصف بكل أنماطه ضمن الحوافز القارة، أما تحركات البطل ونشاطاته داخل المتن فهي من وجهة نظره تعد حوافز ديناميكية، وذلك في قوله:« **إنّ وصف الطبيعة والمكان والوضعية، ووصف الشخصيات وطبائعها إلخ، فهي من جهة نمطية، هي حوافز قارة، أما أفعال وتحركات البطل فهي، من الوجهة نفسها، حوافز ديناميكية.**

إنّ الحوافز الديناميكية هي بالنسبة للمتن الحكائي، حوافز مركزية أو محركات. خلافا لذلك، يقع التأكيد، في المبنى الحكائي، على الحوافز القارة أحيانًا. إنّه من الممكن، وبسهولة،

---

[1]– المرجع السابق، ص 182.

[2]–مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص 50.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، أفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، د.ط، 2016م، ص70.

توزيع الحوافز حسب أهميتها بالنسبة للمتن الحكائي، فالحوافز الديناميكية تأخذ الصدارة، تتلوها الحوافز الممهدة، فالحوافز التي تحدد الوضعية الخ، وتبرهن المقارنة بين غرض مركّز للسرد وآخر متراخ، عن أهمية الحافز بالنسبة للمتن الحكائي»[1].

و بناء على هذا، يمكن القول أنّ كلا من الحوافز الديناميكية والحوافز القارة لهما دور كبير في تشكيل مسار السرد، وتحديد وضعية الأحداث والشخصيات، كما أنّها تساعد القارئ على فك شفرات النّص الروائي.

هذا، وقد نوّه توماشفسكيTomashevsky إلى أنّ العمل الأدبي لا يمكنه أن يتسم بالاتساق ويتصف بالانسجام، إلاّ إذا كان نظام الحوافز يتوافق مع عناصر النّص الروائي ومركباته، في قوله:« **يجب على نظام الحوافز، التي تشكل نسيج أغراض عمل ما، أن يعبر عن وحدة جمالية. فإذا كانت الحوافز، أو مركباتها، غير متسقة اتساقًا كليًا داخل العمل، أو بقي القارئ غير راضٍ عن الصلة فيما بين هذا المركب والعمل بأجمعه، فإنه يقال إذ ذاك بأنّ هذا المركب لا يلتحم بالعمل. إذا كانت أجزاء العمل سيئة الاتساق فإنّ العمل ينحل.**

وهذا يبين لماذا يجب أن يكون إدراج كل حافز مستقل أو كل مجموعة من الحوافز أمرًا مبررًا (محفّزًا). إنّ نظام الأنساق، الذي يبرر إدراج حوافز معينة أو إدراج مجموعاتها، يسمى تحفيزًا»[2].

وعليه فالتحفيز في نظر توماشفسكيTomashevsky يمكن إجماله في أنواع ثلاثة هي: التحفيز التأليفي، التحفيز الواقعي، التحفيز الجمالي[3]، تمّ تحديدها وتصنيفها حسب طبيعتها أو خاصيتها، وفيما يلي سنحاول استنباط هذه الأنواع من التركيب النصي لـ "2084 حكاية العربي الأخير" للروائي واسيني الأعرج.

3-1-1التحفيز التأليفي:

يعدّ التحفيز التأليفي شكلاً من الأشكال الأساسية في المتن الحكائي، وينقسم التحفيز التأليفي إلى ثلاثة محاور هي:

«1-التحفيز التأليفي للمؤثثات.

---

[1]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ص184-185.

[2]- المرجع نفسه، ص125.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 193.

2-التحفيز التأليفي للوصف.

3-التحفيز التأليفي للتزييف الفني»[1]

1/1-التحفيز التأليفي للمؤثثات:

يتمثل هذا النوع من التحفيز التأليفي كما يقول "مراد عبد الرحمان مبروك" في« **استخدام الروائي للمؤثثات المختلفة في المتن الحكائي مثل أثاث الحجرات والمكاتب والديار والأماكن المختلفة. إذ يجب أن تشكل**

هذه المؤثثات تحفيزًا في السياق ولا يكون ورودها اعتباطيًا أو عشوائيًا»[2]. وفي رواية "2084 حكاية العربي الأخير" نجد التحفيز التأليفي للمؤثثات في عدة مواضع نعرض منها:

1-وصف السارد لأثاث الغرفة الجديدة التي انتقل إليها "آدم" بعد لقائه الأخير بصديقه "سميث" في القلعة، وذلك في قوله:« **أشياء كثيرة تغيرت منذ لقائه الأخير بـ"سميث"، الغرفة أصبحت أوسع بمطبخ صغير وصالون يمكن استقبال صديق فيه براحة. التليفون أصبح أكثر أناقة على العكس من الأول، كأنّه من بداية القرن التاسع عشر، عندما سئل عن اللون الذي يشتهي في غرفته، قال بلا تردد الأبيض لأنّه يعطي الإحساس بالراحة والاتساع. لا علاقة بهذا اللون باللون في الطابق السابع، عند الماريشال الذي يشبه كفنا مخيفا. تماما كان بيته في بنسلفانيا، رأى صورتها الكبيرة التي تحتل الجزء العلوي من الحائط، وتحتها في إطار أصغر في ثلاث صور طولية يوم ولادتها في طوكيو. صورة لها وهي تلعب بالثلج عند المحطة التي استقل منها جدها قطاره المتجه من هيروشيما إلى نغازاكي، وصورة ثالثة بجانب صور الصين. أمايا كانت تلبس الزهري كثيرًا وتشتهي هذا اللون، تقول دائمًا هذا لون أمي، بينما الأبيض لون أبي. عندما تقف في وسط الغرفة ويتماهى الأبيض في الزهري تبدو كوردة ملكوتية شديدة النعومة والهشاشة. حتى إنّه فكر في هذا اللون الزهري لغرفته في البداية. لكنه كان يعرف، أولا أنّه لا لون زهري في هذه القلعة التي تشبه ثكنة قديمة، لأنّ كل الألوان من مشتقات الأبيض والأسود ودرجة**

[1]- مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص 161.

[2]- المرجع نفسه، ص161.

اختلاطهما الذي ينحو من البياض نحو الرمادي نحو الأسود، ثم إنّه كان يعرف سلفا أنهم لن ينجزوه كما يريده، هناك زهري من زهري...»[1].

نلحظ في هذا المقطع السردي، وقوف السارد على بعض المؤثثات الموجودة في غرفة "آدم" الجديدة مثل: المطبخ والصالون، والتليفون، ولون طلاء الغرفة البيضاء. وقد شكل استخدام الروائي لهذه المؤثثات في المتن الحكائي حافزًا تأليفيًّا يُهيِّئُ للحدث الذي سيأتي بعده، فوجود المطبخ الصغير والصالون يشكل حافزًا لاستقبال صديقته "إيفا" في غرفته، أما التليفون فهو حافز لإعلام "آدم" بقدوم البعثة العلمية التي تود التحدث معه حول مشروع قنبلة الجيب النووية PBPp2و PBPu1. كما شكل اللون الأبيض لغرفته وصور زوجته المختلفة حافزًا ليسترجع "آدم" رقة "أمايا" وهشاشتها وما حدث معهما ليلة اختطافه من المطار.

2-ومن نماذج التحفيز التأليفي للمؤثثات في النّص. نذكر هذا المقطع الذي يصف فيه السارد أثاث مكتب "آدم". يقول:« **تأمّل "آدم" مكتبه المثقل بالوثائق والكتب، ثم التفت نحو نافذة مكتبه التي تسرب منها شعاع شديد الصفرة** »[2].

يتضح من خلال هذا المقطع السردي، أن استخدام السارد لأثاث المكتب والشعاع الأصفر الذي يتسرب من النافذة كان حافزًا للكشف عن متاهات الخوف والتوجس والاغتراب التي يعيشها "آدم" مع ذاته، وحافزًا أيضًا يعلن عن عودة "آدم" إلى الزمن الحاضر بعد استرجاعه للحوار الذي دار بينه وبين "ليتل بروز" يوم عودته إلى العمل على مشروع قنبلة الجيب النووية.

3-كما نجد تحفيزًا تأثيثيًا أيضًا، في وصف السارد لأثاث قاعة الاجتماعات، يقول:« **في البهو واجهتهما سلسلة من القاعات ومنها القاعة التي تحمل رقم 10، وقف سيرجيو عند الباب. انحنى بجسمه قليلا إلى الأمام فاتحًا أمام آدم الباب للدخول. ثم أغلق الباب ليجد نفسه برفقة شاب آخر، حياه مع ابتسامة ثم طلب منه أن يتبعه. لم يكن البهو قليل النور الذي يشبه أبهية المسارح طويلاً، لأنّه أفضى بهما في النهاية إلى قاعة مدرج كل حيطانه مغلفة بمادة شبيهة بالفلّين. دله على كرسيّه الذي كتب عليه اسمه وكأنّه كان في مؤتمر.[...] جلس في مواجهة المنصة، كان الوحيد في الصف الأول، فجأة ساد صمت طويل ثقيل كالرصاص حاول أن ينساه بتأمل كل**

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 168.

[2]-المصدر نفسه، ص205.

جنبات المدرج الجبلية، في خلفية المنصة لوحة بيضاء تمتد على طول الحائط الخلفي، لم يكن أي شيء، ولا حتى أناشيد أو شعارات ليتل بروز العسكرية»[1].

وهنا نلحظ أثاث القاعة10، قد قام بتحفيز القارئ نحو التفكير في الاجتماع الذي دعيّ "آدم" إلى حضوره في القلعة. فالكرسيّ الذي كتب عليه اسمه يعدّ حافزًا للكشف عن دور "آدم" الأساسي في المشروع، واللوحة البيضاء المعلقة على الحائط الخلفي للمنصة تعدّ حافزًا للموضوع الذي عقد من أجله هذا الاجتماع.

2/1_ التحفيز التأليفي للوصف:

يعتمد هذا النمط من التحفيز على استخدام الوصف في المتن الحكائي، وقد ميّز توماشفسكي Tomashevsky بين نوعين من التحفيز الوصفي في النّص الروائي، وهما:

1_وصف الطبيعة المنسجمة.

2_,صف الطبيعة اللامبالية.[2]

2/1-1- وصف الطبيعة المنسجمة:

يأتي هذا الحافز في المتن الحكائي ليحقق التوافق والانسجام بين «**فعل الشخصية والطبيعة المحيطة بها**»[3]، حيث تكون نشاطات الشخصية وحالاتها الشعورية متطابقة مع الطبيعة ومعطياتها.

ومثل هذا الحافز نجده في العديد من المشاهد في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، إلاّ أنّنا ارتأينا أن نقف عند بعضها على سبيل التمثيل:

-ففي صفحات الأولى من الرواية، يقف القارئ على حافز للطبيعة المنسجمة، وذلك من خلال وصف السارد للرياح والأمطار والعواصف التي جعلت "آدم" يغادر مرقده في تلك الليلة مستشعرًا بالأرق والقلق على مصيره في القلعة. يقول:« **فجأة اخترق العواء الظلمة. مرة واحدة، كان مثل الصرخة الطويلة، قبل أن يغيب في عمق الفراغ، وسط الرياح التي كانت تعصف بالرمال وبأناشيد الموت التي كانت تخترق الحيطان والقلوب وكل ما تصادفه قريبا منها، كان**

[1]-المصدر السابق، ص 312.

[2]- ينظر: إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ص 195.

[3]- مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص 165.

العواء المخترق يأتي من الهضبة التي تخفي جزء من غابة النخيل، من مكان قريب. مصحوبا بعيارات نارية. سمع آدم الرياح، وعواصف بداية الشتاء ورعوده الموسميّة.

النوم أصبح مستحيلاً، قام من فراشه، ثم وقف من وراء الكوة يتابع انزلاق حبات المطر على الزجاج الثقيل، منذ وجوده في قلعة أميروبا لم ير سيولا كهذه. رأى الهضاب وهي تنسحب مشكلة أشكالاً مختلفة من وراء المطر الذي تحول إلى غلالة بيضاء تخفي خلفها كل شيء أو تكاد. لابد أن يكون شيء ما تغير في هذا العالم الأصفر الذي لا حياة فيه إلا للعقارب والحيوانات التي منحتها الطبيعة سبل المقاومة، أو في طريقه إلى التغيير. كم من الزمن مر يا ترى على هذا العبث؟ سنة؟ سنتان؟ خمس؟ عشر سنوات؟ في هذا المكان. شكل الوقت هو، هو، كما ولد في بدء الخليقة، لا حدود لسيولته القاسية. كل شيء يتشابه الليل والنهار وكل ما تراه العين، كأنّه صورة مثبتة في زمن توقف منذ فترة موغلة في القدم »[1].

نجد في هذا المشهد، انسجام فعل "آدم" مع عناصر الطبيعة المحيطة به، حيث نلاحظ أنّ الشخصية تشعر بالضياع والحيرة والعبث والتمزق أمام الواقع الذي وجدت نفسها مجبرة على التأقلم معه، فتأتي الطبيعة القاسية لصحراء آرابيا برياحها الرملية وعواصفها ورعودها الموسميّة متوافقة مع ذات الشخصية ومع حالتها الشعورية، لتشكل بذلك حافزًا لها لتأمل سكون الزمن وقساوته في هذا المكان.

-ونجد هذا الحافز أيضًا، في المشهد الذي يقف فيه "آدم" أمام نافذة غرفته متأملا المد الواسع الموجود خارج سجنه ومنفاه خلف أسوار قلعة أميروبا، فتأتي مشاعر "آدم" متوافقة مع واقع الطبيعة المحيطة بعناصرها المختلفة، يقول السارد: « **لا أدري إذا ما كنت هو، ولكني أحتاجك أن تكون رماد لكي أستمر في هذا القفر ولا أستسلم للموت الذي تلون بألوان قلعة الموت والعزلة هذه، ربما كنت تقيم هنا أيام الخريف والشتاء القاسية وليالي الخوف قبل أن يأتي من يسرق منك دفء المكان مزق يا رماد غطاء هذا الليل القاسي كما تعودت أن تفعل أمام كل من يسرق حريتك وضوؤك. من عرفك يا جدي، لا يمكنه أن يجهلك أو ينساك، عندما يمر قريبا منك يتنفسك، تسبقه رائحتك التي هي مزيج من أشجار الصنوبر الحلبي في عز تفتحها وزهر الخزام عندما يعطر**

[1]-واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص42-43.

مساحات كبيرة من الأمكنة المحيطة به، ومسك الليل الذي يتسلق الحيطان العالية، قبل أن يعشش فوق الأسطح القرميدية، كلما أظلمت الدنيا بالغيوم الأسود، عويت لتنذر العابرين من مدافن الماء التي تنتظرهم في الوديان والمنحدرات، لا أدري إذا ما كنت رماد، لكني أريدك أن تكونه فقط لأتمكن من الاستمرار»[1].

وهنا نجد أن فعل التأمل للشخصية (آدم) قد شكل حافزًا منسجمًا مع أصوات الطبيعة الحيوانية، فتصوير "آدم" لتقلبات الطبيعة وعواء الذئب "رماد" قد جاء منسجما مع شعوره بالحنين إلى جذوره وهويته وانتماءه الأصيل. إذْ امتزجت روائح "رماد" ومشاعره بحالة "آدم" النفسية، والذي يحاول الخروج من قوقعته والحصول على حريته وهويته المسلوبة.

-ويتوافق أيضًا وصف السارد للطبيعة مع الحالة النفسية للشخصية في المقطع الذي شكل فيه تساقط حبات المطر حافزًا لآدم ليسترجع ذكريات طفولته السعيدة، يقول: « **وسع آدم من فتحة الكوة قليلاً. نزل الليل بسرعة في القلعة. انسحبت الشمس الخجولة منذ الصباح، واندفنت ولم تظهر في الأفق الهارب إلا بقاياها، دخلت باندفاع كبير، رائحة التربة والرمال والنباتات الميتة، والحرائق الغامضة إلى الغرفة الصغيرة فملأتها، لا يظهر إلا الفراغ الأسود الخارجي بكل اتساعه تحت غلالة الأمطار التي عادت إلى الهطول. منذ زمن بعيد لم ير هذا المشهد. ينتابه شعور طفولي غريب لم يشعر به منذ خمس سنوات وثلاثة أشهر وأربعة أيام وعشر ساعات وخمسين دقيقة، واثنتي عشرة ثانية، الرغبة في الخروج ليلا، والركض تحت المطر بلا توقف، والصراخ بأعلى صوت، كما كان يفعل في طفولته الأولى: يا النوووووووو. صبيّ صبي. ما تصبيش عليّ، حتى يجي خويا حمو، ويغطيني بالزربيّة، يا النوووووو، عووووو»**.[2]

2-2/1 وصف الطبيعة اللامبالية:

يهتم هذا الحافز بالكشف عن حالة التضارب وعدم التوافق بين «**فعل الشخصية ووصف الطبيعة**»[3]، في النّص الروائي، ونجد وصف الطبيعة اللامبالية في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" في مواضع قليلة ومتفرقة في المتن الحكائي، نذكر منها على سبيل التمثيل:

---

[1]-المصدر السابق، ص 54.

[2]- المصدر نفسه، ص 85-86.

[3]-مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص 167.

-المشهد الذي يصف فيه السارد انتشاء "ليتل بروز" وسعادته الكبيرة بما فعله مساعديه "بيرل غروسمان" و"فرناند ليفي" خلال المقابلة التي أجراها "آدم" مع زوجته "أمايا"، يقول:« **تمدد ليتل بروز قليلاً، منتشيا بما رآه وما شاهده وما سمعه، أحس براحة كبيرة أنسته شجن إخفاق عملية الزرع وخيبة سير جون، سمع أزيز الطائرات التي كانت تذهب وتجيء بلا توقف، مقطوعة من حين لآخر، برشقات الرصاص، التي تعددت وأصبحت أكثر خشونة، مصحوبة بعواء كان يأتي من بعيد، وصرخات مكتومة لا تصل كاملة، مختلطة بالعواصف الرملية الليلية التي تكنس كل شيء...**»[1].

نجد في هذا المشهد تناقضًا وتباينًا واضحًا بين فعل "ليتل بروز" ووصف الطبيعة المحيطة به، حيث أنّ حالة الراحة والانتشاء التي سيطرت على الشخصية عقب نجاح العملية التي أشرف عليها نائبيه، قد أثارت غضب الطبيعة وسخطها فكانت حافزًا لبداية أزيز الطائرات المصحوبة برشقات الرصاص والصرخات المكتومة المختلطة بالعواصف الرملية الليلية، وفي الوقت نفسه كانت حافزًا للكشف عن البعد السيكولوجي السيء لهذه الشخصية.

-ومن نماذج وصف الطبيعة اللامبالية في الرواية، نذكر هذا المشهد الذي يصف فيه السارد شعور "آدم" عندما سلمته "إيفا" جهاز التسجيل الصغير، وهومن المطالب التي سعت وكالة ليدرافيك الخاصة بالأجناس الآيلة إلى الزوال جاهدة إلى تحقيقها. يقول: «**ما سمعه من إيفا أراحه كثيرًا ومنحه ثقة جديدة في قلعة لا شيء فيها إلا التكرار المميت للحركات، والنظام، والحياة أيضًا، والرياح الرملية واليأس وانتظار عدو غامض، كل النّاس يسمونه التنظيم، يأتي ولا يأتي، شاخ العديدون، وتقاعد آخرون ولم يأت**»[2].

وهنا نجد أنّ الحالة الشعورية لـ "آدم" تتناقض مع عناصر الطبيعة المحيطة به، حيث أن التكرار المميت لنظام القلعة وجوها الكئيب الذي يسوده الخوف والقلق قد شكل حافزًا ليعود "آدم" لأبحاثه مرة أخرى وإلى نفسه القديمة التي فقدها منذ دخوله إلى قلعة أميروبا.

3/1- التحفيز التأليفي للتزييف الفني:

[1]-واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 262.

[2]-المصدر نفسه، ص85.

يمثل حافز التزييف الفني شكلاً من أشكال التحفيز التأليفي، ويتلخص مبدؤه في مغالطة الكاتب لمتلقي نصه وتشتيت «**انتباهه عن الحبكة الحقيقة، حيث يترك له حرية افتراض الحلول أو أن يضع حلا على غير توقعات المتلقي**»[1]، ويتم استعمال هذا اللون من التحفيز –كما يشير مراد عبد الرحمان مبروك– في «**الروايات ذات النهاية المفتوحة أو بعض الروايات البوليسية أو بعض الروايات الرمزية التي تعتمد أحداثها على الأبعاد الايحائية**»[2].

وقبل تتبع حافز التزييف الفني في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، تجدر بنا الإشارة إلى أنّ هذا التحفيز ينقسم إلى قسمين أحدهما: يعنى بالنهايات غير المتوقعة والآخر، يعنى بالروايات البوليسية[3]، وبما أن روايتنا تندرج تحت ما يعرف بالرواية الفنية، فإن دراستنا ستهتم بتتبع النهايات غير المتوقعة في المتن الحكائي.

ومن نماذجه العديدة نذكر، حافز اصطحاب عساكر القلعة لـ "آدم" ليقابل كبير العلماء، فيتفاجأ عند رؤيته له ومعرفته من يكون.« **–أووو، بروفيسور، أينك؟ عزيزي آد، كأنك لم تنم جيدا؟ قام آدم من مكانه بارتباك، دون أن يرفع رأسه.**

–أعتذر كنت غارقا في زوجتي.

–أمايا. سيدة رائعة؟

تفرس في وجه الرجل لثوان وهو لا يصدق ما كان يراه. هل هو حلم في عالم بدأ يقتنع أنّه سيموت فيه وحيدًا، أم حقيقة؟ تلمس وجهه ويديه اللتين تعرفتا قليلا منذ أن افترقا.

–معقول. اقرصني، لا، اقرصني سميث وقل بأنّك لستَ أنت. أكاد لا أفهم. قل لي بأني لا أحلم؟

دار دورات عديدة في المكان الذي كان يقف فيه سميث، وهو يشدّ رأسه بقوة ثم أغلق عينيه وصمت قليلا، ثم فتحهما عن آخرهما وهو يحاول أن يقنع نفسه بأنّه مجرد حلم قطع سيل ذكرياته مع أمايا.

–قل لي أني أحلم يا سميث؟ أو في دوار كابوس.

---

[1]–مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص 172.

[2]–المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 172.

–أنت لا تحلم يا آد. أنا سميث. لحما ودما.

–إذن أنت هو كبير العلماء، سميث؟ عزيزي سميث.

–نعم. لا أدري من أين جاءوني بهذه التسمية. لكنهم يلقبونني كذلك. هناك جهة تبتدع الأسماء وترميها بين الناس في القلعة وعليهم أن يسيروا على هديها. ما زلت كما عرفتني بقلقي وخوفي على الوضع الذي يهز العالم بعنف»[1].

نلاحظ في هذا الحوار، أنّ حادثة مقابلة "آدم" لكبير العلماء انتهت نهاية غير متوقعة، فقد اكتشف أن هذه الشخصية الغامضة والمجهولة التي قامت باستدعائه في القلعة، هي من أعز أصدقائه وأقربهم إليه، "سميث" الذي كان يعمل معه لسنوات على مشروعه النووي في مخبر بنسلفانيا.

–من أمثلته أيضا في الرواية، نذكر إصابة "سميث" المفاجئة في الاعتداء الإرهابي الذي نفذه التنظيم في القلعة، حيث فجر هذا الحدث حدثًا غير متوقع في الرواية، يقول السارد:« **منذ أن قرأ آدم خبر إصابة سميث وهو في حالة قلق، قبل أن ينزل عليه خبر وفاته كالصاعقة.**

توفي على الساعة7h 37m n07s الجنرال سميث غوردن، متأثرًا بجراح بليغة وهو يقوم بواجبه الوطني والإنساني في الدفاع عن القلعة»[2].

ومن هنا يتضح أنّ حدث إصابة "سميث" في الاعتداء قد انتهى نهاية غير متوقعة، ففي الوقت الذي كان ينتظر فيه "آدم" وسكان القلعة أن تصلهم أخبار تطمئنهم عن صحته، تفاجئوا بخبر وفاته الذي نزل عليهم كالصاعقة.

–كما تشكل حقيقة ما وقع "لأمايا" ليلة اختطاف "آدم" من المطار حافزًا تأليفيًّا فنيًّا في الرواية، فبعد مشاهدة "آدم" للشريط المفبرك عن الحادثة والمقابلة الوهمية التي أشرف عليها نائبي "ليتل بروز"، يكتشف أن زوجته "أمايا" قد توفيت في تلك الليلة، وأنّه قد تمّ خداعه وإخفاء الحقيقة عنه حتى يقوم في المشروع النووي « **الذي وضع فيه شرطًا مسبقًا لمواصلة عمله فيه** »[3]، فكانت هذه النهاية غير متوقعة بالنسبة "لآدم" ولقارئي الرواية.

3–1–2– التحفيز الواقعي:

[1]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص142–143.

[2]– المصدر نفسه، ص 396.

[3]– المصدر نفسه، ص 421.

وهو التحفيز الذي يلجأ فيه الكاتب إلى الواقع لتشكيل مادته الإبداعية، إذْ يقوم خلاله «**بمزج مفردات الواقع وعناصره بالمادة الأدبية، كما يهتم أيضًا بمزج المادة غير الأدبية كالتاريخية والسياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها بالمتن الحكائي**»[1]. ومن ثم يعنى التحفيز بدراسة مستويين في المتن الحكائي، هما:

«**الأول: تحفيز المادة الواقعية "الوهم الواقعي".**

الثاني: تحفيز المادة غير الأدبية.»[2]، وسنقوم فيما يلي بتتبع هذين المستويين في روايتنا قيد الدراسة:

1/2- تحفيز المادة الواقعية (الوهم الواقعي):

وهو التحفيز الذي يستهدف فيه الكاتب رؤية المتلقي القرائية؛ وذلك من خلال عنايته« **بجزئيات الواقع الحياتي المستوحاة في النّص الروائي، حيث يوهم الكاتب المتلقي بأنّ هذه الجزئيات حقيقية في الواقع المعيش، ويوهمه أيضًا بواقعية المادة الأدبية**»[3].ونجد هذا النمط من التحفيز الواقعي في العديد من مشاهد رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، ولكننا سنقف عند بعضها على سبيل التمثيل: ومنها مشهد سقوط "آدم" متهاويًا على الأرض وفقدانه لوعيه، بعد إصابته بخمس رصاصات في أماكن متفرقة في جسمه، فيختلط في وعي "آدم" في تلك اللحظة مساحات الوهم والواقع، حتى أن السارد يقف متأملاً وواصفًا لحالة التداعي النفسي والهذيان التي انتابت الشخصية في هذا المقطع السردي: « **لايدري، في تلك اللحظة بالذات، لماذا تذكر وقتها مصير الرجل الذي أحبه، روباشوف على الرغم من أنّه لم يكن خيرًا إلى كل هذا الحد: طلقة ثانية جافة مثل ضربة مطرقة، أصابته خلف أذنه، بعدها ساد الصمت الكلي، داهمه البحر بزئيره الصاخب من جديد، دحرجته موجة وارتفعت به عاليا. قبل أن تواصل رحلتها بكبرياء كقدر ساخر يهز كتفيه بلا مبالات. سمع طلقًا ناريًا جديدًا جاءه من مكان غامض قبل أن يتحول إلى**

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص 174.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص 175.

طلقات متتالية بلا توقف. سقط على ركبتيه. ثم دار به كل ما كان يحيط به. فدخل في دوار لا يدري كم استمر...»[1].

يتضح حافز الوهم الواقعي الذي يطرحه الكاتب في هذا القطع السردي، في إصابة "آدم" بالرصاص وسقوطه مغشيًا عليه مذهولاً مما حدث له، فتضمحلُّ في تلك اللحظة مساحة وعيه بالواقع وبما يحيط به، وتحضره ذكريات وصور استخدمها الكاتب خدمة لنصه ولإيهام قارئه بواقعية مادته السردية.

ومن نماذجه أيضًا، تداعي صورة "أمايا" على وعي "آدم" فيمتزج في هذا المقطع الحلم بالواقع ويتداخل حتى أنّ القارئ يتوهم أنّ ما يراه "آدم" في حلمه هو حقيقة، يقول السارد:« **وضع آدم رأسه على الوسادة. شعر بلذة ناعمة للنوم.**

انطفأت كل الأضواء بمجرد أن أغلق عينيه ونزلت كل الستائر تلقائيًا لتحيط بسريره وتلفه داخل غيمة كم اشتهاها، بينما ظلت حبات المطر الشتوي، تنقر الزجاج الخشن وتتمزق على مظلة أمايا البيضاء، ولباسها الصوفي الزهري، قبل أن يغلق عينيها بكفيه، ويقبلها كما لم يفعل أبدًا، ويضع الشال الصوفي الأحمر على عنقها ويضمها إليه. لم يكونا معنيين بالمطر، بل بأكثر. بشيء يشبه جنون المطر»[2].

وهنا نجد أنّ استخدام الروائي لتقنية الحلم قد شكل وهمًا واقعيًّا في هذا المقطع السردي، فرؤية "آدم" لزوجته في المنام يلعب دورًا كبيرًا في تحقيق وظيفة إيهامية توحي بواقعية ما يراه "آدم" في غيمته، كما تعكس للقارئ نفسية الشخصية ووعيه بما هو كائن وما يجب أن يكون في الرواية.

2/2- تحفيز المادة غير الأدبية:

يمثل هذا النمط من التحفيز الواقعي، تلك المادة غير الأدبية التي يلجأ إليها الكاتب أثناء نسج خيوط روايته، فتكون هذه المادة «**تاريخية أو سياسية أو دينية أو اقتصادية، وعلى الرغم من أن هذا التحفيز يشيع في الروايات التاريخية. إلاّ أنّه يوجد أيضًا في الروايات الفنيّة والتسجيلية التي تعتمد على استدعاء الموروث غير الأدبي**»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 455.

[2]-المصدر نفسه، ص 61.

[3]- مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص 177.

ومتن رواية "2084 حكاية العربي الأخير" تعجّ بنماذج من تحفيز المادة غير الأدبية حتى أنّها أضحت جزء لا يتجزأ منه وعنصرًا مهما في تشكيل بنيته السردية، ومن المواضع غير الأدبية التي وظفها "واسيني الأعرج" في روايته نذكر منها استخدامه للموروث الشعبي مثل الحكاية الشعبية التي كانت تسردها الجدة على آدم، يقول السارد: « **كلما تذكر كلمات جدته ويقينها، ضحك من نظرية داروين التي اتفقت معها الجدة من حيث الأصل الحيواني للإنسان، ولكنها سحبت وراءها ذئبًا وليس قردًا؟ و كان كلما مازحها آدم في لحظات صفائها: نحن من سلالة الذئاب أم القردة يا حنَّا؟ ترد بضحكة ترتسم في عينيها فتزيدهما يقينا وإشراقا: اسمع يا وليدي آدم؟ واش جاب القرد للذئب؟ القرد بني آدم ممسوخ، والذئب ظل أصيلا وسيد نفسه...**»[1]، وأيضا لبعض الأمثلة الشعبية منها: «**نفطر به قبل ما يتعشى بي**»[2]، «**واش يدير الميت قدام غسّاله**»[3]، و الأغاني الشعبية كالأغنية التي كان يرددها الأطفال عند سقوط المطر:

«**يا النوووووووو. صبيّ صبي**

ماتصبيش عليّ.

حتى يجي خويا حمُّو.

ويغطّني بالزّربية.

يا النوووووووو»[4].

ومن هنا يمكننا القول، إنّ استخدام الموروث الشعبي في الرواية قد شكل تحفيزًا غير أدبي، وظفه الروائي "واسيني الأعرج" ليؤكد للقارئ على مدى تشبث العربي الأخير بهويته وجذوره العربية التي لم يتخل عنها على الرغم من دراسته في أمريكا وعمله في مخابرها.

-استخدامه للمادة التاريخية: كالشخصيات مثل: نوبل وهو مخترع وكيميائي سويدي، يقول آدم:« **نوبل كان سعيدًا بالديناميت لأنها تصلح لتحطيم الجبال وشق الأنفاق والجسور والطرقات ومسالك القطارات وغيرها، ولكنه يوم رأى الديناميت أصبحت تستعمل لأغراض أخرى، لتدمير**

[1]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص86-87.

[2]- المصدر نفسه، ص 159.

[3]- المصدر نفسه، ص107.

[4]- المصدر نفسه، ص 86.

الناس وقتلهم بالآلاف، وأصبحت ترسل من فوهة مدفع نحو الأماكن الأكثر بعدا، أو تنزل على رؤوس الناس من الطائرات، شعر بوخز في الضمير لا تستطيع الجائزة أن تغير من مسار الأشياء. كان كبيرًا، وقدم للإنسانية الكثير، لكنه ترك لها ما تحرق به نفسها، مع فارق المقارنة، هذه حالتي بالضبط، وربما حالتنا جميعا»[1]، وموسوليني رئيس وزراء إيطاليا «**لا يعرف وهو يزحف نحو المرحاض كيف استحضر وجه موسوليني الذي يحبه، لا يعرف لماذا ربما لأنّه كان قويًا حتى النّهاية وتحمل مسؤولياته بلا تردد، فمات كما حلم، كبيرًا. ظل دوتشي، أحيانًا يلومه عن سذاجته إذ كيف لم يستقل الطائرة الألمانية التي وضعت تحت تصرفه من بعض أصدقائه النازيين: كان غبيا أيضا عندما ترك الموت يختاره، ولم يختر هو موته. الكبار هم من يتحملون مسؤولياتهم في مواجهة خطر أن يسقطوا بين أيدي أعداء متخلفين...»**[2]، وأيضًا الأحداث والوقائع التاريخية كتفجيرات هيروشيما ونغازاكي. يقول السارد: « **وهو في غيمة الدوار التي ملأته حتى خبأته في أعماقها، داهمته صور هيروشيما ونغازاكي القديمة وهي تحترق تحت الكتلة النارية الثقيلة؟ رأى تلك الغيمة الكبيرة التي تشبه نبتة فطر عملاقة، محاطة بحلقات وهالات كثيرة، بيضاء ثم صفراء ثم رمادية ثم سوداء. ثم الطفلة التي احترق لباسها على جلدها. ثم رأى جد أمايا تسوتومو يماغوشي وهو يرمى بعيدًا عند محطة القطار، ككيس من النفايات، الصدفة التي أوجدته هناك لحيازة عقود لصالح البحرية لشركة ميتسوبيشي، وهي نفسها التي أنقذته مرتين، الأولى في هيروشيما والثانية في ناغازاكي لدرجة أن ظن أنها نفس القنبلة التي كانت تطارده. يومها أصبح الإباكوشا الوحيد المعترف به دوليا»**[3]. ومأساة فوكوشيما التي شهدها اليابان سنة 2011. يقول آدم: « **انظر، ماذا حدث في فوكوشيما في 11مارس 2011؟ وهي مثال بعيد عنا، كانوا على يقين مائة في المائة من الأمان. اليابان متقدمة في الوقاية من النووي بسبب تجربتها المريرة، وتعلم اليابانيون من ذلك كثيرا. لكن لا أحد توقع تسونامي الذي فاجأهم وهزّ كل يقينهم...»**[4].

---

[1]– المصدر السابق، ص 294–295.

[2]– المصدر نفسه، ص 390.

[3]– المصدر نفسه، ص 197.

[4]– المصدر نفسه، ص 296.

وهكذا نجد أن هذه النصوص التاريخية المستوحاة في الرواية قد شكلت تحفيزًا غير أدبي، ساهمت في الكشف عن رؤية الكاتب وفي إبراز ما يطرحه النّص من أبعاد فكرية وقيم إنسانية.

3-1-3-التحفيز الجمالي:

يُطلق مصطلح التحفيز الجمالي للدلالة على « **نسق الأنماط الفنية والواقعية التي ترد في النّص الروائي وتشكل نسقًا إفراديًا غير مألوف أو نسقًا تركيبيًا من عدة نصوص مختلفة**»[1]، ومن هنا يتشكل التحفيز الجمالي في الرواية من نسقين أحدهما إفرادي والثاني تركيبي، وانطلاقا من هذا التقسيم سنحاول تناول التحفيز الجمالي في روايتنا قيد الدراسة.

1/3-تحفيز النسق الإفرادي:

يهتم هذا النوع من التحفيز الجمالي بدراسة« **نسق الأنماط الفنية والواقعية التي يتفرد بها السرد، وقد يكون هذا النسق غير مألوف ومبرر واقعيا ولكنه مألوف ومبرر فنيًّا**»[2]، ويتضح تحفيز النسق الإفرادي غير المألوف في الكثير من مشاهد رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، لكننا سنقف عند بعضها على سبيل التمثيل ومنها:

-مشهد حديث "آدم" مع الماريشال "ليتل بروز" عن إنسان الشريحة، فالرواية تتحدث عن زمن (2084) أنّه سيشهد فيه الإنسان قفزة نوعيّة في تطور التكنولوجيا الحديثة، حيث سيكون حسب قول آدم: «**– نهاية زمن وبداية آخر l'homme à puce الذي يمر عبر كل المسالك، ولا حاجة له في إظهار أوراقه.**

–جميلة l'homme à puce ألا ترى أن هذا حرر الإنسان من كثرة الأوراق التي لا معنى لها. شريحة صغيرة تحت الجلد تحمل كل شيء عن الإنسان، نزواته وجنونه، و أفكاره. لم تكن في شريحتك أية معلومة عنك لهذا أخطأنا فيك، أرأيت المزايا؟.

– نعم. كنت أعمل في مكان حساس، وهذا يجبرني أن أعمل بشريحة فقيرة حتى إذا حدث أي شيء لن يعرفوا الكثير عني...»[3].

---

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص178–179.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 179.

[3]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 59.

يعكس هذا المشهد الحواري الذي دار بين "آدم" و "ليتل بروز"، نسقًا إفراديًا واضحًا يعمل على تحفيز ذهن القارئ على الانتقال من واقع مألوف إلى مستقبل وأحداث محتملة الحدوث، كما يستفزه أيضًا على التفاعل مع مخيلة الكاتب ومشاركته متعة السرد، ومن خلال هذا التفاعل الابداعي بين القارئ والكاتب يتشكل البعد الجمالي في النّص الروائي.

-ومن نماذج هذا النمط من التحفيز الجمالي الذي يشكل نسقًا إفراديًا غير مألوف في الرواية، ما جاء على لسان السارد عن موت حواء سلحفاة "آدم" التي أحضرتها له صديقته "إيفا" لتؤنس وحدته في القلعة، في قوله: «**لم يخرج من غرفته على مدار الشهر الذي كأن القلعة فيه، تم ترحيلها نهائيا، إلا مرة واحدة وكان ذلك لدفن حواء التي أكد له البيطري موتها مسمومة ولم تكن في حالة سبات... رش قبرها الصغير بالماء، تفتحت الوردة الحمراء عن آخرها ولم تمت على الرغم من أنّه نقلها من حافة درج المطار حيث لم يكن لها أي دور ويمكن لعابر أن يعبر من هناك فيطأها ويمضي، فرعاها كان على الحافة المسموح بها بينما جذرها مغروس من وراء الشباك الذي يفصل المنطقة العسكرية عن المدينة. مد يده وحفر عميقا بقطعة قصب وأخرج من تحت جذرا يشبه البصلة وحملها وهو يحاول أن يتركها داخل تربتها حتى تستطيع أن تقاوم. سحب الورود التي بعثت له يوم فوزه التي يبست في المكان. ونظف محيط قبرها الصغير الذي لا شيء فيه يثبت أنّه قبر العلامة الصغيرة التي خطها على الشجرة وحفرها بسكين توني العسكري**»[1].

وهنا نجد أنّ نسق الافراد غير المألوف واضح في الحزن الشديد الذي يشعر به "آدم" بعد فقدانه لأحبابه الواحد تلو الآخر، موت "سميث" ثم معرفة حقيقة موت زوجته وأخيرًا موت رفيقته ومؤنسة وحدته في القلعة السلحفاة "حواء"، وقد شكل رفق "آدم" بحواء وتعامله معها بأسلوب إنساني حتى بعد وفاتها بعدًا جماليًا في النّص الروائي.

2/3_تحفيز النسق التركيبي:

يقصد بالنسق التركيبي مجموعة النصوص الخارجية التي يستعين بها الكاتب في تشكيل بنيته السردية، وتتمثل هذه « **النصوص المختلفة في النصوص التراثية أو الشعبية أو الدينية أو الفلسفية**

[1]- **المصدر السابق، ص432-433.**

أو العلمية، أو النصوص النوعية الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح والتي يتم تضمينها في النص الروائي بحيث تصبح نسيجًا واحدًا»[1].

ويشكل تحفيز النسق التركيبي ملمحًا بارزًا في رواية" 2084 حكاية العربي الأخير"، حيث يتضح ذلك في النصوص العلمية* التي وظفها الروائي في العديد من المواضع في النّص الروائي، ونذكر منها ما جاء في الكلمة التي ألقاها "سميث" على أصدقائه في المخبر، يقول:« **المشرع الكبير PBPp2وPBPu1 أصبح على مسافة صغيرة من التحقق وسيعرف الجميع جهودنا في التحكم في الإشعاع النووي والطاقة الكبيرة الناتجة عن انشطار ذرة اليورانيوم 237، بعد تعرضها لسيل من النيوترونات، وأن الانصهار أيضا باندماج نويات بعض العناصر مثل الديتيريوم والتريتيوم، أصبح أكثر من ممكن مخبريا، أصبح في أيدينا...»**[2]، ومن نماذجه أيضا قول السارد: «**يدرك آدم جيدا أن نسبة من الإشعاع النووي لا يمكن تفاديها ولا إنزالها إلى الدرجة الصفر، لكن النسبة الفائضة عن المساحة المحددة، غير مضرة للإنسان على الأقل الذي يملك القدرة على امتصاص حد معين من الجرعات الإشعاعية التي لا تخلف إعاقات وتشوهات تصعب معالجتها، لكنها عندما تتجاوز حدا معينا، تؤثر مباشرة على مكونات الخلايا الحية. الإنسان أفضل من الكثير من الحيوانات والكائنات الحية. هناك بعض الحشرات تموت عندما تمتص ما مقداره 20 غراي، وأخرى لا تموت إلا بـ3000 غراي. بعض الثدييات تموت بـ2 غراي بينما الفيروسات لا تموت حتى بـ 200 غراي. تركيبة الكائن غريبة جدا ومعقدة إلى أقصى الحدود**».[3]

وبمثل هذه النصوص التي وظفها الروائي في أكثر من موضع، يتجلى تحفيز النسق التركيبي في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، وقد شكل تضافر هذه النصوص العلمية والروائية ترابطًا وثيقًا بين أجزاء العمل الروائي، هذا إلى جانب أثرها الجمالي الذي يبدو جليا في إيهام القارئ بواقعية الأحداث والشخصيات الموظفة في الرواية.

---

[1]– مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص 183.

*– ولعل حضور هذا النوع من النصوص دون غيرها راجع بالدرجة الأولى إلى طبيعة الموضوع الذي يعالجه الكاتب في الرواية.

[2]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 181.

[3]– المصدر نفسه، ص291–292.

الفصل الثالث: بنية المكان الروائي.

1-مفهوم المكان الروائي

2- أنواع الأمكنة

2-1- الأماكن المغلقة

2-2-الأماكن المفتوحة

3- الوصف المكاني ووظائفه

3-1-وصف المكان

3-2-وظائف الوصف المكاني

3-2-1الوظيفة الجمالية

3-2-2الوظيفة التفسيرية/التوضيحية

3-2-3-الوظيفة الإيهامية

1-مفهوم المكان الروائي:

يقوم البناء السردي في الرواية على مجموعة من الأدوات والعناصر الفنيّة التي تساعد الكاتب على خلق بنية روائية وافية متكاملة الجوانب الفنية.

ويعدّ المكان سندًا أساسيًا يتكئ عليه العمل الروائي ضامنًا له شرط التمييز والنجاح، وهو-المكان-من أهم العناصر الفنيّة التي يؤدي غيابها عن السرد إلى فقدان «**خصوصيته وبالتالي أصالته**»[1] كما أنّه يمثل « **الإطار العام والحاضنة الاستيعابية الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي لابد أن يتوافر على هذا العنصر مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه ويتمظهر من خلاله وبواسطة آلياته وقوانينه** ».[2]

ونظرا لما للمكان من أهمية بالغة في حياة الفرد والمجتمع، فإنّنا نجد الكثير من الدارسين في شتى ميادين العلم من فلسفة، فيزياء، رياضيات وأدب وغيرها اهتموا بدراسته والكشف عن طبيعته. ولكل مجال من هذه المجالات طريقته الخاصة في ذلك. فإذا كانت العلوم الأخرى قد انطلقت من معادلات رياضية ونظريات فيزيائية وفلسفية...في وضع مفهوم للمكان، فإنّ الأدب قد لجأ إلى النّص لاستنباط مفهومه وتحديد خصائصه ووظائفه...، وذلك لأنّ المكان في النّص الروائي «**تجاوز بعده الجغرافي واكتسب أبعادًا فلسفيّة وثقافية بفضل تفاعله مع الإنسان فنحت كل منهما ملامحه في الآخر، ومثّل المكان بذلك تاريخ الإنسان وذاكرته الزاخرة بهمومه وأسراره وموقفه وعناصر شخصيته، وأسهم في نمو الشخصية داخل العمل الروائي**»[3]، وقد سبق للناقد "جيرار جينتGérard Gent " أن نوّه في مقاله الموسوم "بالأدب والفضاء" إلى ضرورة دراسة علاقة الأدب بالمكان أو الفضاء – وهو مصطلح يفضل بعض النقاد استعماله وذلك لأسباب سنتطرق إليها بعد قليل – حتى يتكشف لنا ما يخلقه هذا العنصر من تفاعل بين النّص والمتلقي، وذلك في قوله « **لكن يمكن، بل ينبغي، أيضًا، أن نبحث في علاقة الأدب بالفضاء، وليس يدفعنا إلى ذلك أن من مواضيع الأدب ما نجد فيه من**

---

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط 2، 1984م، ص06.

[2]– أحمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياقي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م، ص229.

[3]– جمعة طيبي، دلالة المكان والزمان في الرواية الجزائرية، منشورات مقاربات، فاس ،المملكة المغربية، ط1، 2010م، ص18.

حديث عن الفضاء، ووصف للأمكنة، والمساكن والمناظر الطبيعية . أو لأنّ ما نقرأ منه قد ينقلنا عبر الخيال، إلى الأصقاع ومجهولها فيخيل إلينا لبرهة، أننا نجتازها أو نقيم فيها، فهذه أيسر طريقة، لكن أقلها ملائمة، في تدبر علاقة الأدب بالفضاء »[1].

لقد أعطى جيرار جينت أهمية بالغة لهذه العلاقة القائمة بين الأدب والمكان، وذلك راجع إلى ما يضفيه الإبداع الأدبي من جماليات فنية وأجواء خيالية على المكان ، بحيث ينتقل متلقي النّص إلى مكان خيالي مختلف عن المكان الواقعي الذي يعيش فيه فعليًّا وجغرافيًّا .

فالمكان الروائي كما يراه بعض النقاد وعلى رأسهم "ميشال بوتورMichel Butor " هو تخليق فنيّ مرتبط بخصوبة خيال المبدع، إذْ تعد «**قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يوجد فيه القارئ**»[2].

إنّ ما أشار إليه "ميشال بوتورMichel Butor " ينمّ عن درجة عالية من الوعي والإدراك والمعرفة بحقيقة المكان الروائي، وما يتخلل هذا التشكيل الفني من عناصر بنائية مختلفة، بحيث يمثل عنصر الخيال إلى جانب هذه العناصر أهم عنصر في تصميم هذه البنية «**فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليًا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز** »[3].

وأما الناقد "محمد كريّم بلال" فيرى في بحثه "جدلية الرمز والواقع" أنّ تشكيل المكان الروائي، عملية تتطلب من الكاتب استدعاء الخيال لنظم الواقع المكاني وصبّه في قالب سردي تفيض فيه معان ودلالات رمزية عديدة، يقول : «**المكان الروائي هو المسافة الجغرافية التي تقع فيها الأحداث، وقد تكون مساحة مكانية واقعية لها حضورها المادي والتاريخي بالفعل (كالقاهرة، أو الخرطوم، أو لندن ....إلخ) لكنها –وإن كانت واقعية – يعاد تكوينها وصوغها من جديد ، فالمكان الروائي الواقعي لا هو واقع جغرافي، ولا هو خيالي، ولكنه مزيج منهما جميعا، كما تكون الأمكنة**

[1]– جيرار جينت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، 2002م، ص11 _12.

[2]–سيزا قاسم، بناء الرواية، ص103.

[3]– غاستون باشلار ، جماليات المكان، ص31.

الروائية – في أحيان أخرى – متخيّلة بحذافيرها ولا وجود لها خارج الرواية، لكن الخيال الروائي يلجأ بدوره إلى الاهتداء بالمكان المحسوس لتكوينها وإدراكها »[1] ومن هنا يساهم «**هذا التكوين الجديد للمكان، بشقيه المتخيل والواقعي، في الكشف عن الرؤية الفكرية** »[2]للروائي من جهة وفي تشويق القارئ واستدراجه لقراءة النّص ومعرفة خباياه وأسراره من جهة أخرى.

وكما أشرنا سابقا، فإنّ المكان يقيم علاقات وطيدة مع باقي العناصر السردية فهو يرتبط بالشخصية ارتباطًا لصيقًا، « **فظهور الشخصيات ونموّ الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النّص ، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له** »[3]، كما أنّ التكوين النفسي والصفات الداخلية للشخصية تستلزم من الروائي أن يختار لها«**بناءً منسجمًا مع مزاجها وطبائعها وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنّه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية وعن ما تحمله من أفكار وإيديولوجيات ومبادئ ، بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها** »[4] ومن هنا يتضح لنا ، أنّه لا يكاد يخلو عمل روائي من هذا النسق في التكوين السردي، فلا مكان يشيّد بدون شخصية، ولا شخصية تتحرك بدون مكان وكلاهما يشكلان نسيجًا قصصيًّا موحدًا ومتماسكًا .

أما إذا بحثنا في علاقة المكان بالزمن فهي تبدو جلية واضحة. «**فالزمن يحتاج مكانًا يحل فيه ويسير منه أو إليه** »[5] كما أنّ كلا من الزمن والمكان يمثلان- على حسب قول الناقد صادق قسومة- «**شقي الإطار الذي يكتنف أعمال المغامرة، وكما أن الفعل الإنساني وإن كان تخيّلاً محضًا لا يتصور جاريا في غير زمان فإنّه لا يتصور في غير مكان أيضًا** »[6].

---

[1]– محمد كريم بلال، جدلية الرمز والواقع(دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال)، ص95.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– حسين البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص29.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص30.

[5]– صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1997م، ص12.

[6]– الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 2000م ، ص56.

ومثلما يرتبط المكان الروائي بالزمن والشخصية في القصة ، فإنّ له علاقة وثيقة أيضا بالحدث الروائي، وذلك لأنّ « **الأحداث لا تحدث في الفراغ، وسردها يستحيل وإذا تم اقتطاعها وعزلها عن الأمكنة، فلا شيء يجري ما لم يجد ما ينشئ جريانه عليه**» [1] كما أنّه لن يبدو للمكان أيّ «**أهمية في القص إلا عندما يحدث فيه شيء ما** »[2] ومن هنا يكون ارتباط المكان بالحدث الروائي إلزامي وضروري في كل خطاب روائي، حتى يتحقق فيه « **التماسك والانسجام المطلوب، الذي يقرر من خلاله الروائي الاتجاه الذي سيأخذه السرد لتشييد خطابه** »[3]

وعلى هذا النحو يشكل المكان من خلال علاقاته المتعددة والواسعة بعناصر النّص الفنيّة، جزءً مكونًا وضروريًا لتلاحم السرد، والمعروف أن المشتغلين على النقد الروائي، قد أشاروا بالبعد المركزي للمكان في الرواية « **باعتباره بؤرة الارتكاز المشعة والموصية بحركة الحياة**» [4].

وفي سياق البحث عن دلالة المكان في النّص الروائي وما يمثله هذا العنصر من أهمية بالنسبة للسرد، فإننا نعثر على بعض النقاد الذين اهتموا بالتنظير للكتابة الروائية، قد لجأوا في عرض مفاهيمهم عن المكان الروائي إلى التمييز بين مصطلحات هي : المكان / الحيز /الفضاء . فاختار كل واحد منهم المصطلح الذي يراه الأنسب والأصح والأقرب لطبيعة البناء الروائي . ومن بين هؤلاء النقاد نذكر :

"كولدن نستين" الذي فرق بين المكان والفضاء ، حيث رأى أن مصطلح المكان خاص بالقصة القصيرة، بينما مصطلح الفضاء فهو خاص بالنصوص الروائية، وذلك راجع في نظره إلى قدر سعة كل منهما؛«**فقصر الحكاية والقصة القصيرة ووحدة العقدة فيهما يجعلانهما تقتصران على الإشارة إلى الزمن والمكان إشارات سريعة، بينما الرواية. فهي بما تتسم به من سعة، تسند دورًا حقيقيًّا لمقولتي الزمن والفضاء** » [5].

---

[1]– صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر، ص 12.

[2]– الطائع الحداوي، تداخل البنى السردية والتركيبية والرؤية للعالم في الغربة واليتيم لعبد الله العروي ، مجلة الأقلام ، العدد6، 1987م، ص101.

[3]– ينظر : حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص29.

[4]–بشرى موسى صالح، خطوط السرد الملتفة، مجلة الأقلام، بغداد، العدد4، السنة الرابعة والثلاثون، 1999م، ص39.

[5]– جيرار جينت وآخرون، الفضاء الروائي، ص 19.

وأما الناقد "حسن بحراوي"، فيشير في كتابه "بنية الشكل الروائي" إلى أنّ النقاد الألمان قد قاموا بعد "روبر بيتش Rober bitsh " بالتمييز بين المكان والفضاء، حيث رأوا أنّ المكان محدد بالمقاسات والأرقام ، بينما الفضاء فهو عالم متخيل يحتوي على أزمنة وأحداث وشخصيات متعددة ومختلفة، وذلك في قوله:«**وقد قام المنظرون الألمان بعد روبر بيتش بالتمييز بين مكانين متعارضين هما Raun – lokal أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختيارية كالمقاسات والأعداد ...إلخ، وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية. وانطلاقا من هذه التمييزات، ومدعّمًا إياها بالأمثلة الملموسة. قام هيرمان مير H. MEYER بإبراز كيف أنّ الفضاء يلعب دورًا مهمًا وأساسيًا في التخيل الروائي**»[1].

كما نجد أن الناقد "ثائر زين الدين"، قد ميّز هو الأخر بين المكان والفضاء، حيث رأى أنّ الفضاء يمثل مجموع الأمكنة الموجودة في الرواية، في حين أنّ المكان هو جزء من هذه الأمكنة العديدة، وذلك في قوله:

« **مفهوم الفضاء الروائي، مفهوم أعم وأشمل من المكان؛ لأنّه عمليًا مجموع تلك الأمكنة التي تضطرب فيها الأحداث وتتحرك الشخوصُ وتقيم علاقاتها المختلفة، إنّ الفضاء شمولي، إنّه يُشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقًا بمجال جُزئي من مجالات الفضاء الروائي** »[2].

وبعد، فإنّ الناقد "سمير روحي الفيصل" يذهب إلى نفس ما ذهب إليه "ثائر زين الدين"، من حيث أن الفضاء أعم وأشمل من المكان في النّص الروائي، مضيفا إلى ذلك أنّ « **دلالة الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية، بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها** »[3].

وينحو الناقد "عبد المالك مرتاض" منحًا مختلفًا في استعمال المصطلح، فإذا كانت الأعمال النقدية السابقة قد حاولت أن تفرق بين المكان والفضاء وأيهما الأعم والأنسب بحجم وبجنس الرواية،

[1]– حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص26.

[2]– ثائر زين الدين، في دروب السرد لدراسات تطبيقية في القصة والرواية ، دار ليندة للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا، ط1 ، 2001م ، ص115.

[3]– سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ص 74.

فإنّ "عبد المالك مرتاض" قد استعمل مصطلحًا آخر مختلف عنهما وهو مصطلح " الحيز "، حيث فضل استعماله بدل مصطلحي " الفضاء والمكان " وذلك لأنّ « **المكان له حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها. في حين أن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مُضطربه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودّون من هذا التعامل حيث يغتدي الحيز من مكونات البناء الروائي كالزمان والشخصيات واللغة** ... » [1].

كما أنّه علّل في موضع آخر في دراسته – نظرية النّص الأدبي – إيثاره لمصطلح "الحيز " بدل "الفضاء"، وذلك في قوله : « **والحق أننا عدلنا عن اصطناع مصطلح الفضاء إلى مصطلح الحيز، لأنّ الفضاء هام جدًا، في رأينا، وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطنع فيه** » [2].

وعلى الرغم من هذا الجدل الواسع الذي دار حول مصطلح " المكان " في العديد من الدراسات النقدية، إلاّ أنّ ذلك لا ينقص من شأنه وقيمته شيء؛ فالمكان هو عنصر رئيسي لا يمكن الاستغناء عنه في الرواية، لما له من فوائد وما عليه من مهام ووظائف لا تقل أهمية عن وظائف العناصر الفنية الأخرى، فمن خلال المكان يتكثف السرد وتكتنز في بنيته طاقة التشويق والمتعة والحيوية «**وتتشكل عناصر التجربة الروائية، فهو الرحم التي تتخلق فيها، وداخل هذا الإطار المكاني الممتد شبكة متنوعة من الأمكنة التي يتفاوت حضورها من رواية إلى أخرى، وفقا لرؤية الكاتب الإبداعية** »[3].

وكما هو ملحوظ فإنّ المكان يشكل من خلال علاقاته المتعددة والواسعة بالعناصر الفنية الأخرى، جزءًا مكونًا وضروريًا لتحقيق التواشج والتلاحم في النّص السردي، وقد أشار النقاد الذين اشتغلوا على النقد الروائي واهتموا بالتنظير للكتابة الروائية إلى البعد المركزي للمكان « **فهو بؤرة الارتكاز المشعّة والموحية بحركة الحياة** »[4]؛ إلاّ أن هذه المركزية لا يقصد بها « **تفوقًا ورجحانًا، بل**

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص125.

[2]– عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ص 297.

[3]– محمد حسين أبو الحسن، النص السردي المتمرد، (دراسة نقدية في تحولات الرواية الجديدة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، د. ط، 2017م، ص 215.

[4] – بشرى موسى صالح ، خطوط السرد الملتفة، ص39.

إنّ هذه المركزية ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التي يلعبها » [1] المكان في الرواية.

و هكذا تكون التوطئة السالفة الذكر ضرورة فرضتها علينا منهجية الدراسة، حتى نتمكن من الدخول إلى عوالم الروائي "واسيني الأعرج" في رواية 2084 حكاية العربي الأخير، ومن تحديد أنماط الأمكنة والكشف عن دورها في تعزيز الأحداث وتحريك الشخصيات في روايته 2084 حكاية العربي الأخير.

2- أنواع الأمكنة.

إنّ الوضع الفنيّ للمكان في الرواية، وما يؤديه من وظائف متنوعة وما يحققه من منافع عديدة داخل السرد، يستدعي من الدارس البحث عن أهم الخصائص والسمات التي يمتاز بها هذا البناء الفني.

ولعل أهم ما ينماز به هذا العنصر، هو ضمه للعديد من الأمكنة المختلفة والمتناقضة في النّص الروائي، وقد فسر النقاد وجود هذه المجموعة المتنوعة للأمكنة داخل العمل الواحد إلى « **أنّ تغير الأحداث وتطورها يفرض تعدد الأمكنة واتساعها أو تقلصها ....لذلك لا يمكننا التحدث عن مكان واحد في الرواية بل إنّ صورة المكان تتنوع حسب زاوية النظر التي يُلتقط منها** »[2].

ومن هنا يكون اختلاف الأمكنة وتعدد تصنيفاتها في الرواية راجع إلى اختلاف القراءات النقدية التي تعتمد على منهجيات متباينة في تحليل المكان والكشف عن ما يتوارى من خلفه من دلالات جمالية وأبعاد إيحائية، وفي هذا الصدد أشار الدارس "إسماعيل زغودة" في دراسته "بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة" إلى أنّ اختلاف مشارب القراء وتنوع مناهلهم الفكرية والثقافية والفنيّة ، له دور كبير في إعادة إنتاج صورة جديدة للمكان تختلف عن الصورة التي قدمه فيها الروائي في النّص، كما أنّ « **له أثر واضح في الارتقاء بعملية التلقي، إذْ يمكن أن نجد مجموعة من القراء تختلف في تصنيف الأمكنة لأنّ النّص واحد وبالتالي المكان واحد لكن القراء يختلفون في مقاربة هذه**

---

[1] – إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط 1، 2001 م، ص 172.

[2] – حميد لحميدان، بنية النص السردي، ص63.

الأمكنة وفهمها »[1] وعليه نجد أن «**الدراسات النقدية للمكان تحمل بين طياتها تقسيمات عدة لأنساقه وأنماطه** »[2]. وسنعرض فيما يلي بعض الآراء المختلفة لمجموعة من النقاد الذين تناولوا المكان الروائي، وحاولوا أن يحددوا أنواعه وأصنافه حسب طبيعة النّص السردي المدروس، ونبدأ أولا بالناقد الروسي" فلادمير بروبVladimir prob " الذي قسم المكان في الحكاية الخرافية انطلاقا من وظائفها إلى ثلاثة أقسام هي:

« **1– المكان الأصل: وهو يعبر عن أصل الكاتب، أو مسقط رأسه، وبالتالي يعبر عن حياة المؤلف أو حياة شخصية البطل الذي عادة ما يكون صاحب النص نفسه.**

2 – المكان الوقتي أو العرضي: يوحي اسمه عليه، فهو المكان المرتبط بالزمن، لأن "فلاديمير بروب" ربط هذا النوع بوظيفة الاختبار (الامتحان)، لأن أساس هذه الوظيفة هو الانتقال من حالة (هيئة) إلى حالة أخرى، وعليه يكون المكان نقطة عبور مؤقتة عبر من خلالها البطل إلى المكان المركزي .

3 – المكان المركزي: في الحكاية الخرافية هناك ما يعرف بوظيفة إنجاز المهمة الصعبة، ولتنفيذها لابد من مكان يؤطرها، وبالتالي فالمكان المركزي يرتبط بوظيفة الإنجاز، فهو محل الاختبار الحقيقي بالنسبة لشخصية البطل، فمن خلال هذا المكان تؤول الحكاية إلى النهاية والخلاص». [3]

كما ركز الناقد "حسن البحراوي" في دراسته "بنية الشكل الروائي " على دراسة أقسام الأمكنة الموظفة في الرواية المغربية، فحددها في قسمين رئيسيين ينقسمان بدورهما إلى أجزاء مكانية فرعية متقاطبة: « **1– أماكن الإقامة : وفيها تعرف الشخصية الروائية نوعا من الثبات والسكون، ويجزأ الناقد هذا المكان إلى: أماكن الإقامة الاختيارية : تحدث فيها الروائي عن فضاء البيوت (البيت الرامي، البيت الشعبي، البيت المضاء، البيت المظلم)، وأماكن الإقامة الجبرية: وتطرق فيه إلى فضاء السجن (فضاء الزنزانة، فضاء الفسحة، فضاء المزار).**

---

[1]– إسماعيل زغودة ، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة " عبد الجليل مرتاض نموذجا " ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان –كلية الآداب و اللغات ، 2013م–2014م ، ص193.

[2]– محمد الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005م، ص13.

[3] – إسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة "عبد الجليل مرتاض نموذجا"، ص195.

2 – أماكن الانتقال: حيث تعرف الشخصية في فلكها حركة دؤوبة ودائمة ويضم هذا القسم :1– أماكن انتقال عامة كالأحياء والشوارع، 2– وأماكن انتقال خاصة كالمقهى ...»[1].

ومن النقاد الذين تناولوا المكان الروائي بالدراسة والتحليل في كتبهم النقدية، نذكر الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" حيث حاول في كتابه " تحليل الخطاب السردي " أن يقسم الأماكن الواردة في متن العمل الروائي الذي اختار دراسته " زقاق المدق " للروائي نجيب محفوظ إلى أمكنة داخلية، وأمكنة خارجية، حيث تضم كل منهما أماكن فرعية تحمل الأسماء المذكورة في الرواية كالشوارع، الأحياء، الميادين، الدكاكين، المقاهي، الحانات، المقابر، المدارس [2]. كما تجدر بنا الإشارة في هذا المقام ، أن نذكر دراسة الناقد المشهورة والموسومة ب " القصة الجزائرية المعاصرة " والتي اهتم فيها أيضا بدراسة المكان وتحديد أنماطه في بعض القصص الجزائرية هي : الأشعة السبعة لعبد الحميد بن هدوقة، الصداع لأحمد منور، القرار للحبيب السائح ...وغيرها من القصص. وقد استنتج بأن أنواع الأمكنة في هذه النصوص لا تخرج عن ثنائية الضيق والاتساع، الضخامة والثقل، الطول والعرض، الخوف والقلق.[3]

و يأخذ المكان الروائي حصة الأسد في الدراسة النقدية المهمة الموسومة ب " جماليات المكان في قصص سعيد حورانية " للناقد " محبوبة محمدي محمد آبادي " حيث تطرق في هذا العمل إلى الأشكال المكانية المختلفة وأهميتها في بناء الشخصية في النّص القصصي، وإلى علاقة المكان بالعناصر القصصية أخرى . فتوصل إلى أن أنماط الأماكن الموجودة في قصص "سعيد حورانية" لا تخرج عن ثنائية أساسية هي :

« 1 – الأماكن المغلقة: وهي الأمكنة ذات المساحة المحددة.

– الأماكن المفتوحة: وهي الأمكنة المتاحة لجميع الشخصيات القصصية ولا تحدها حواجز وتسمح للشخصية بالتطور والحرية »[4]، وتضم هذه الثنائية الأماكن الآتية: «**1 –الأماكن**

---

[1] – المرجع السابق، ص195 – 196.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص198 – 199.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 198.

[4]– ينظر: محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق–سوريا، د.ط، 2011م، ص44.

المفتوحة: تضم: أ– الأمكنة الثقافية: فضاء المدن، ب– الأمكنة العامة : فضاء الشوارع والحدائق. 2– الأماكن المغلقة: أ– أمكنة الإقامة الاختيارية: فضاء البيوت بغرفها، فضاء الملاهي والمقاهي، ب– أمكنة الإقامة الإجبارية: فضاء السجن ومكوناته كالزنزانة وغرف التحقيق، النظارة ...الخ» [1].

ومن الدراسات النقدية المعاصرة التي اهتمت بالمكان الروائي، نذكر كتاب "جدلية الرمز والواقع – دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال" لـ أحمد كُريّم بلال" والذي نال عليه جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي سنة 2011 . حيث خصص فيه الناقد فصلاً كاملاً للحديث عن المكان الروائي وأنواع الأمكنة الواردة في الرواية وما يكتنفها من دلالات ومعان رمزيّة مختلفة. وقد اعتمد في ذلك على « **منظور دراسي يقوم على تقديم ما يمكن أن ينهض به المكان من تصور إيحائي وجداني، أو تقديم فكرة معّينة بشكل غير مباشر، ومن ثم التفاوت والاختلاف في إمكانات الرمزيّة في هذا المكان، والمكان – وفقا لهذا الاعتبار – ينقسم إلى أقسام ثلاث: المكان الظرفي، المكان الوجداني، المكان الفكري ...»** [2].

ويعرف الناقد المكان الظرفي الموظف في نص " موسم الهجرة إلى الشمال "، بأنّه « **مكان يحتوي أشخاص الرواية وتقع فيه أحداثها. وكل أمكنة الرواية بهذا المعنى (بما في ذلك القسمين التاليين الوجداني/ الفكري) هي أمكنة ظرفيّة، لكننا نميز المكان الظرفي من بقية الأمكنة بتقلص دلالته الإيحائية، وعدم نهوضه بإقامة تصور وجداني، أو تصوّر لفكرة بعينها يقتضي السياق السردي إبرازها من خلال وقوع حدث معين في هذا المكان بعينه** »[3].

وأما المكان الوجداني فيقصد من خلاله المكان الذي يعبر عن « **أعماق النفس الإنسانية، وهذا ما يعرف بالبعد النفسي للمكان ذلك البعد العاكس لما يثيره المكان من انفعال سلبي أو إيحائي في نفس الحال فيه، كما يعدّ المكان الوجداني تجسيد رمزي لمشاعر معينة يتوخى الكاتب**

[1]– المرجع السابق، ص44.

[2]– أحمد كريّم بلال، جدلية الرمز والواقع، ص 96.

[3]– المرجع نفسه، ص 97.

إبرازها، فلا يظهرها بشكل مباشر، وإنّما ينتقي لها الصور المكانية الملائمة لها لتكون رموزًا لتلك المشاعر والحالات النفسيّة والوجدانيّة »[1].

في حين يرى الناقد أن المكان الفكري هو مكان يختلف عن المكان الوجداني فإذا كان هذا الأخير « **يرتبط بأبطال الرواية ارتباطًا كبيرًا، فإنّ المكان الفكري ذا علاقة أكبر بالقارئ، لأننا قد نختلف وجدانيًا حول بعض ما تثيره الرواية، لكننا نتفق دونما شك إلى حد كبير في تصور الفكرة العامة التي تعبر عنها** »[2].

ويعد البحث الذي أعده الدارس "إسماعيل زغودة" المعنون بـ " بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة – عبد الجليل مرتاض نموذجا – " من الدراسات المهمة التي انشغلت بدراسة المكان وبتحديد أقسامه المختلفة، حيث قسم المكان في روايات عبد الجليل مرتاض إلى « **العديد من التقاطبات المكانية، كالضيق والاتساع، المسمى وغير المسمى، العام والخاص، المدينة والريف، المغلق والمفتوح، لأنّ المكان في أعمال عبد الجليل مرتاض بصفة عامة يعد مكانًا مضطربًا، يتيح للدارس فرصة المقاربة النقدية من عدة أوجه مختلفة** »[3].وإضافة إلى ذلك ، فقد تطرق الباحث في دراسته إلى علاقة المكان بالعناصر السردية الأخرى وإلى صفاته وأنواع الوصف ووظائفه في أعمال "عبد الجليل مرتاض" الروائية.

وبعد هذا العرض التنظيري الذي سقنا فيه أهم الدراسات النقدية التي تعرضت لعنصر المكان واهتمت بتسليط الضوء على وظائفه وأقسامه المتعددة والمتنوعة في النّص الروائي ، فإننا نستنتج أن اختلاف تقسيمات النقاد للأشكال المكانية في دراستهم راجع –في رأينا– إلى اختلاف طبيعة النّص الروائي، فلكل نص خصوصيته ودلالاته التي يمتاز بها عن النصوص الأخرى، ولذلك نجد أنّ كل ناقد يختار التقسيم الذي يراه مناسبًا وملائمًا لمحتوى العمل الروائي الذي يدرسه .

وبناءً وتأسيسًا على ما تقدم ذكره، سنحاول فيما يلي أن نستفيد مما عرضناه سابقًا من آراء مختلفة للكشف عن أنواع الأمكنة في رواية" 2084 حكاية العربي الأخير"، والتي تتوزع بين أمكنة مغلقة وأمكنة مفتوحة.

---

[1] – **المرجع السابق، ص 103.**

[2] – **المرجع نفسه، ص 122.**

[3] – **إسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض نموذجا، ص 210.**

2-1- الأماكن المغلقة:

ويراد بها كل مكان يملك « **مساحة محددة وله مكونات معينة تؤهله، أن يكون مكانًا صالحًا ليسكنه الإنسان ويعيش فيه، وليبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته، أو بإرادة الآخرين، لذا، فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي قد يكشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدرًا للخوف والذعر** »[1].

وقد ترددت في رواياتنا قيد الدراسة أماكن كثيرة يمكن لنا تصنيف البعض منها ضمن هذا النوع، ومن هذه الأماكن نذكر:

1-قلعة أميروبا :

تعد قلعة أميروبا كما جاء في الرواية، مركزا عسكريًا لمراقبة الأوضاع السائدة في آرابيا ومؤسسة إنسانية تسعى إلى تعزيز حقوق الإنسان لمواطني آرابيا الأبرياء العزل الذين سلبهم تنظيم الكوربو الإرهابي حرية الاعتقاد والتعبير والتنوع والتعدد والعيش في أمان واستقرار في وطنهم، وإلى جانب هذا فهي تمثل مركز الربط الأساسي ونقطة التوحد السياسي والاقتصادي بين الفدراليات الأوروبية وأزاريا وأمريكا والذي نتج عنه حلف أميروبا. وقد أشاد السارد في مواضع سردية عديدة في النّص بالدور الهام والكبير لهذه القلعة في صحراء آرابيا، فهي كما يقول في أحد المقاطع « **ليست منتجعًا وإن بدت في الداخل كذلك، لكنها قاعدة عسكرية لها واجب الحفاظ على منابع النفط والغاز واليورانيوم في المنطقة، وغيرها من الواجبات الأمنية الضرورية لاستقرار المنطقة، كانت القلعة مجرد مكان مؤقت قبل أن تصبح الحاجة إليها كبيرة، وتتحول إلى مدينة تعيش بانغلاق داخل الرمال، بكل مرافقها** ...»[2]، ويرجع السبب في ذلك إلى الموقع الجغرافي المهم الذي تحظى به في صحراء آرابيا، فهي «**تقع في منطقة وسطى يتم من خلالها التحكم في حركة جزء مهم من النفط العالمي،**

[1]- ينظر، فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة، الحمار، أغنية الماء و النار)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003م، ص 163. نقلا عن: جوادي هنية، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، السنة الجامعية 2012 – 2013، ص 178.

[2]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 385.

أو ما تبقى منه، كما تحيط بها منطقة حفر آبار النفط والتنقيب عن المعادن الثمينة. تصعد في مساحات متباعدة، الأفران العالية والأدخنة وألسنة النار وحرق الغاز...»[1].

لقد استطاع السارد من خلال المقطعين السابقين، أن يكشف للقارئ بعض التفاصيل المهمة عن قلعة أميروبا، وذلك من خلال تركيزه على موقعها الاستراتيجي الذي ساعد على توفير الأمن والاستقرار لسكان المنطقة، ومن هنا يكون لهذا المكان المغلق أهمية بالغة في تحريك الأحداث وإحداث الصراع بين الشخصيات في الرواية .

وعلى الرغم من انغلاق القلعة، وانحصار مساحتها ضمن حدود هندسية وجغرافية محددة، إلا أنّ الروائي قد وظف في نصه صور عديدة محملة بمعاني ودلالات متنوعة وأبعاد نفسية مختلفة لهذا المكان المغلق، إذ تأتي أحيانا صورة القلعة محملة بمعاني الأمان والأمل والتأمل، وأحيانًا أخرى ترد عامرة بدلالات الحزن واليأس والخوف.

ومن المقاطع السردية التي تكشف للقارئ الدلالات السلبية لقلعة أميروبا، نذكر ما جاء في تعليق الراوي عن الحوار الذي دار بين "آدم" و"إيفا"، في قوله : « **ما سمعه من إيفا أراحه كثيرا ومنحه ثقة جديدة في قلعة لا شيء فيها إلا التكرار المميت للحركات، والنظام، والحياة أيضًا، والرياح الرملية واليأس وانتظار عدو غامض، كل الناس يسمونه التنظيم، يأتي ولا يأتي، شاخ العديدون، وتقاعد آخرون ولم يأت، لم يروه ولم يسمعوه ولم يحدث الهجوم الكاسح على القلعة...»**[2].

تبرز القلعة في هذا المقطع السردي مكانًا للملل والإحباط والتكرار، مكان إيقاعه ساكن نفس النظام ونفس الانتظار فمنذ أن جاء آدم لأول مرة للقلعة وحتى بعد مرور خمس سنوات من ذلك لم يتغير فيها شيء، حتى أنّ هجوم الكوربو المنتظر حدوثه كل يوم في القلعة لم يحدث بعد.

ومن النماذج التي نسوقها للاستشهاد بها على المعاني السلبية لقلعة أميروبا، ما نقرأه في وصف السارد لحالة الحزن والضيق التي يشعر بها "آدم" منذ المجيء به الى هذا المكان ، يقول « **مدخل المكان المبهم مملوء بالبرك الصغيرة التي يتلألأ داخلها ضوء الساحة الخافت. قضى زمنًا طويلاً يبحث عن تسمية للمكان غير قلعة أميروبا، لكنه مع الزمن أعفى نفسه من الأسئلة المملة وغير**

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص49.

[2]– المصدر نفسه، ص85.

المؤدية، الشيء الوحيد الذي يعرفه جيدًا هو أنّه وحيد، وفي مكان مغلق، وفتحاته القليلة لا تقود إلى أيّ شيء، ولا حتى إلى الفراغ: لا فراغ في هذا المكان الثقيل. كل شيء ممتلئ بشيء ما. برائحة ما وبخوف ما أيضًا، الفتوحات العليا، داخل المقصورات، كما يسميها ليتل بروز، لا تظهر إلاّ سماء فارغة، لونها رمادي ورصاصي لا يتغير أبدًا. كلما تأملها آدم، شعر باختصار الحياة و شطط القلب. لكنه يقاوم النهايات العبثية...»[1].

يعيش البطل "آدم غريب" في قلعة أميروبا وسط دوامة كبيرة، من التية والضياع، والانعزال عن العالم الخارجي، فقد عرضت هذه الأسطر السابقة مشاعره وأحاسيسه السلبية التي تنتابه في هذا المكان – (أنّه وحيد/ وفي مكان مغلق / لا فراغ في هذا المكان الثقيل / كل شيء ممتلئ بشيء ما / برائحة ما / بخوف ما / اختصار الحياة / شطط القلب / النهايات العبثية) ،والتي حاول أن يتغلب عليها بتأمل المكان والتجول في أروقته والاطلاع على أبرز ملامحه وأجنحته وزخرفته ومحتوياته، ومن هنا فإنّ دلالات القلعة ترتبط لديه بمعاني الوحدة والضيق، والخوف من المستقبل المجهول .

« **إلى اللحظة يعرف آدم وضعه جيدًا. لم يعد يحلم بالمضمار الدولي، لكنه كلما ضاق نفسه من محيطه، زاد في وتيرة ركضه. المساحة لم تكن طويلة بالشكل الكافي، لكنها كانت كافية لأن تمنحه سعادة خاصة في ذهابه وإيابه. حق الرياضة مؤمن لكل النزلاء في هذا المكان. واحد من شعارات ليتل بروز الكبيرة. لكن لا أحد يعرف كيف سيطبقه، بحسب درجة الضغط الممارس عليه. هو وإن لم يكن سجينا أو مقيمًا، فوضعه قريب من ذلك. حق الرياضة استطاع أن ينتزعه بفضل وكالة ليدرافيك، وجهود إيفا الذكية التي تدمج دائما في كلامها مع ليتل بروز الانصياع الكلي، مع التهديد المبطن** » [2].

وفي ظل هذا الوضع المبهم والفراغ المحفوف بالحذر، يحاول "آدم" أن يخرج من الجو الرتيب الممل والكئيب الذي يحياه كل يوم في هذا المكان المغلق، من خلال ممارسته للرياضة وهو الحق الذي استطاع أن ينتزعه من ليتل بروز بفضل جهود وكالة ليدرافيك، هذا إلى جانب كتابة يومياته أو تسجيلها في جهازه الصغير الذي أعطته له إيفا يوم أحضرت له السلحفاة حواء لتؤنسه في وحدته. «**كان عليه أن يتعود على المكان وعلى كل ما فيه من عزلة وخوف وزواحف ورياح مثقلة**

[1]– واسيني الأعرج، **2084** حكاية العربي الأخير، ص**92**.

[2] – المصدر نفسه، ص**122**.

بالأصداء. غيابه في عمق الكتابة من حين لآخر. أو تسجيل شجنه كان يمنحه بعض الراحة والرغبة في الاستمرار. بالخصوص عندما أغلق ليتل بروز كل شيء في وجهه جهازه الصغير الملتصق بصدره أصبح أنسيه وابتلع الورق، أصبح يسجل فيه الصغيرة والكبيرة، حقه الاجتماعي الثاني الكبير بعد السلحفاة حواء، الذي حصل عليه بعد صرامة واحتجاجات كثيرة من إيفا التي قالت لآدم وهي تضع آلة التسجيل بين يديه: هي ذي حبيبتك من الآن، ضعها في عينيك قبل قلبك ...»[1].

وإلى جانب ما تحمله القلعة من معاني ودلالات سلبية ، فإنّها تمثل أيضا مكانًا للأمان والتكافل والحماية بالنسبة لآدم وسكان آرابيا في بعض المواضع السردية .

ومن الأمثلة التي يمكن التمثيل بها هنا. ما أورده السارد خلال حديثه عن تاريخ القلعة وعن الناس الذين مكثوا بها أو مروا بها. وذلك في قوله : « **كانت القلعة في البداية، كما تقول بعض الروايات القديمة، مأهولة بناس ينتهون إلى بقايا قبائل كنعانية، هربوا من حملات التقتيل التي مستهم. خرجوا من الحروب منهكين وخاسرين ومسالمين أيضًا. ليسوا هم من بنى قلعة أميروبا، فقد وجدوها فدخلوها وحموا أنفسهم من الوحوش قبل البشر، بحيطانها وأسوارها، الفكرة جاءت من قائدهم الذي سحبهم إلى هناك وجعلهم يشتغلون ليلا نهارًا لتأهيلها ورفع أسوارها أكثر... يؤكد المؤرخ اليوناني تيت لايف على أن الإمبراطور الروماني يوليان زارها في فترة حكمه، ما بين 361 م و363 م، وقدّم أضحية للرب في أحد معابدها الجانبية، رممها البيزنطيون لاحقا، وأضافوا لها قلاعًا أخرى للدفاع، بالخصوص الساحات الأربع : الشمالية والجنوبية، الشرقية والغربية، وتحولت إلى ملجأ للناس المطاردين ...»**[2]

تحمل القلعة في هذا المقطع دلالة مفارقة للدلالة السلبية التي جاءت بها في الصور السابقة، فقد ارتبطت من خلال هذا التسلسل الزمني الذي عرض فيه السارد أهم السياقات والحوادث التي شهدت عليها القلعة، بمعاني الأمن والاستقرار والطمأنينة، حيث شكلت بأسوارها وحيطانها العالية ملجأ للناس المطاردين ومركزًا لصد هجمات العدو المتربص بقاطنيها عبر حقب تاريخية متعاقبة .

---

[1] –المصدر السابق، ص 90.

[2] – المصدر نفسه، ص123 –125.

ومن هنا نستنتج أن اختلاف دلالة هذا المكان المغلق راجع إلى اختلاف« **تجربة الشخصية وما يجري عليها في هذا المكان من أحداث، فكلما كانت تلك الأحداث أحداثًا سارة ومبعث أمل وطمأنينة كلما ارتاحت النفس للمكان وألفته فكان في نظرها مصدرًا للأمان والاستقرار، في حين ترى النفس هذا المكان معاديًا إذا تعرضت فيه إلى أذى مهما كان نوعه، سواء أكان أذى جسديًا أو فكريًا، إذ لا فرق في ذلك، ومن ثمّ يكون مثل هذا المكان مبعث قلق وخوف ورعب للشخصية** »[1]. كما رأينا مع الشخصية الرئيسية "آدم غريب".

وحري بنا أن نشير هنا إلى أنّ السارد لم يكتف بإبراز الصورة العامة للقلعة وما تحمله من دلالات متناقضة فقط، وإنّما اهتم أيضًا بالكشف عن مكوناتها والمعاني المختلفة المرتبطة بها. ومن مرافقها نذكر:

1 – 1 – الغرفة :

تعتبر الغرفة مكانًا يأوى إليه الإنسان طلبًا للراحة والاسترخاء والنوم[2]، وقد حاز هذا المكان على حيز مهم من اهتمام الكاتب، فالغرفة في رواية 2084 حكاية العربي الأخير « **ليست مجرد مكانٍ للنوم فقط، بل أبعد من ذلك، كيف لا وهي تشكل جزء من كيان ووجود**» [3]الشخصية، و«**واحدة من أهم العوامل التي تدمج أفكاره وذكرياته وأحلامه**»[4]

و من هنا ارتأى الروائي أن يفتتح نصه بمقطع سردي يتتبع فيه تفاصيل غرفة "ليتل بروز"، من خلال تركيزه على موقعها المهم في القلعة، حيث « **تحتل الطابق السابع والأخير كله، هي أهم وأعلى ما في القلعة . تطلّ على الكلّ تراقب حتى التفاصيل الصغيرة والزواحف التي تتقاتل في الرمل، في المدّ الذي لا حد له إلا الأسلاك الشائكة المكهربة، تبدو من الأعلى كبرج مراقبة في مطار أهمل منذ زمن بعيد، بنصاعتها الداخلية وبياضها، تبدو الغرفة البيضاء كمستشفى شديد النظافة، كل شيء فيها يلمع ويعكس كل الحركات حتى تلك غير المرئية، إلا جزءها الداخلي**

[1]– ينظر: ميّادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، ص 78.

[2]– ينظر : جوادي هنية، صورة المكان و دلالته في رواية واسيني الأعرج ،ص 178

[3]– ينظر : غادة الإمام، جاستون باشلار (جماليات الصورة)، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2010م ، ص290 .

[4]– ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

العميق الذي يتماهى فيه النور بالظل حتى يصبح ظلمة لا يرى فيها شيء إلا الظلال التي تضيق وتتسع بحسب حركة الشاشات المعلقة في كل مكان...تململ ليتل بروز داخل ظله، نظر إلى الشاشات التي تحتل حيطان مكتبه الواسع، في الطابق السابع، تأملها واحدة واحدة ليرى عن قرب الوضعيات المختلفة التي كان عليها آدم وهو يتقلب في فراشه »[1].

يكشف السارد في المقطع السردي المذكور آنفا عن دور هذا المكان المغلق في دفع أحداث الرواية إلى الأمام. فقد استطاع "ليتل بروز" أن يستغل الموقع المهم الذي تحتله غرفته في نفوذه وسيطرته على سكان القلعة من خلال مراقبتهم وتتبع حركاتهم ومشاهدتها في الشاشات التي تحتل حيطان مكتبه. وفي هذه الحالة تكون هذه الغرفة مكانًا مرتبطًا بالتسلط والإذلال والانتهاك الصارخ لخصوصيّة سكانها. « **قال سيرجون في الجهة الأخرى من الغرفة وهو يراقب بقية الشاشات التي تملأ الغرفة البيضاء، في الطابق السابع والأخير، في قلعة أميروبا ويحاول ألا يخطئ أي مشهد له أهمية، ليتل بروز يراهن عليه كثيرا... »**[2].

ومثلما تحدثنا سابقا عند تناول غرفة "ليتل بروز"، سنحاول أيضًا أن نقف على غرفة "آدم غريب" لرصد بعض دلالاتها والكشف عن الأحداث المهمة التي شهدتها في السرد.

يتتبع السارد خلال وصفه للغرفة نفسية البطل "آدم غريب" التي تكشف للقارئ عن أهم الدلالات المتعلقة بهذا المكان.

« **لا يغادر آدم غرفته الأقل بؤسا من الأولى، إلا عندما يسمع نداءً داخليًّا عميقًا يسحبه من صمته وغفوته المستديمة نحو الضوء الذي تخلفه فجوة الباب الفولاذي الذي ينفتح أوتوماتيكيا كلما سمع غزغزته اتكأ على ظله، ثم مشى بخطوات وئيدة نحو خيط النور الذي يرتسم جزء منه داخل الغرفة، ويبقى الجزء الأكبر في الخارج يغمض عينيه وهو يستمع إلى خطواته وهي تؤثث الفراغ، طاق، طاق، طاق. و إلى الأصوات التي كانت تأتيه من بعيد، تغطي عليها حنفية الماء التي تسيل بشكل دائم في مكان ما ... يسأل نفسه أحيانا إذا لم يكن هو الوحيد من كان**

[1]– واسيني الأعرج، **2084** حكاية العربي الأخير، ص**14**.

[2]– المصدر نفسه، ص**19**.

يسمع ذلك، أصعب صوت هو غزغزة الباب الفولاذية الثقيلة التي أصبحت تتحكم في كل حواسه »[1]

تجسد الغرفة التي تقطنها الشخصية "آدم غريب" مختلف الدلالات السلبية، كالبؤس والفراغ والافتقار إلى الأثاث والضوء. فعلى الرغم من أن هذه الغرفة أقل بؤسًا من الأولى إلا أنّها ليست أفضل حالا منها. ومن هنا فإنّ هذه الغرفة التي يصورها السارد تعلن عن الوضع المزري والمأساوي الذي يعيشه آدم في هذا المكان، « **وعلى انعكاساته السلبية على نفسية الشخصية** »[2]خاصة في ظل تنكّر الماريشال لأدنى حقوقه الإنسانية كغيست حقيقي له قيمته وإنسانيته.

وفي مقطع آخر من الرواية، يصف السارد بعض الأشياء التي تغيرت في غرفة "آدم" أثناء غياب الماريشال عن القلعة، حيث « **أصبحت الغرفة أوسع بمطبخ صغير وصالون يمكن استقبال صديق فيه براحة. التليفون أصبح أكثر أناقة على العكس من الأول، كأنّه من بداية القرن التاسع عشر، عندما سئل عن اللون الذي يشتهي في غرفته، قال بلا تردد الأبيض لأنه يعطي الإحساس بالراحة والاتساع. لا علاقة لهذا اللون بالطابق السابع، عند الماريشال الذي يشبه كفنا مخيفا. تماما كان بيته في بنسلفانيا. رأى صورتها الكبيرة التي تحتل الجزء العلوي من الحائط، وتحتها في إطار أصغر من ثلاث صور طولية يوم ولادتها في طوكيو. صورة لها وهي تلعب بالثلج عند المحطة التي استقل منها جدها قطاره المتجه من هيروشيما إلى نغازاكي، وصورة ثالثة بجانب صور الصين. أمايا كانت تلبس الزهري كثيرًا وتشتهي هذا اللون، تقول دائما هذا لون أمي، بينما الأبيض لون أبي، عندما تقف في وسط الغرفة ويتماهى الأبيض في الزهري تبدو كوردة ملكوتية شديدة النعومة والهشاشة حتى انّه فكر في هذا اللون الزهري لغرفته في البداية. لكنه كان يعرف أولا أنّه لا لون زهري في هذه القلعة التي تشبه ثكنة قديمة، لأنّ كل الألوان من مشتقات الأبيض والأسود ودرجة اختلاطهما الذي ينحو من البياض نحو الرمادي نحو الأسود، ثم إنّه كان يعرف سلفا أنّهم لن ينجزوه كما يريده، هناك زهري من زهري ...**»[3].

---

[1]– المصدر السابق، ص130 – 131.

[2] – جوادي هنية، صورة المكان و دلالته في رواية واسيني الأعرج ، ص186.

[3]– واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص–ص، 167 – 168.

وعلى خلاف المقطع السابق. تتحول غرفة "آدم غريب" في هذا المثال من مكان ممل بائس وكئيب إلى مكان واسع آمن ومريح، وقد كان لهذه التغييرات التي عرفتها الغرفة منذ لقاء "آدم" بصديقه "سميث" واختفاء "ليتل بروز" المفاجئ عن القلعة، دور كبير في تحريك حنين الشخصية إلى زوجته "أمايا" وبيته في بنسلفانيا، وسببا في خلق مشاعر جديدة في نفسية "آدم" حيث أصبح أكثر حيوية ومقاومة وإصراراً في إنهاء مشروعه والعودة إلى حياته الطبيعية وعائلته في أقرب وقت، ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن تغير نظرة الشخصية الروائية للمكان مرتبط « **بنوعية التجربة التي مر بها وبتغير الأحداث التي تجرى فيه** » [1].

ولعل هذا ما ينطبق على حالة "آدم غريب" فقد شهد مكان الغرفة العديد من الأحداث المهمة التي أثرت في نفسيته وغيرت نظرته لهذا المكان، ومن الأحداث التي جعلت الشخصية ترى في الغرفة مكانًا معاديًا لها.[2] ما نقرأه في سرد الروائي لما جرى مع "آدم" عندما سمع بنبأ وفاة صديقه سميث وما فعله من أجل حضور جنازته وإلقاء النظرة الأخيرة على جثمانه، إلاّ أن كل محاولاته باءت بالفشل. « **فقد رفض ليتل بروز حضوره حفلة الوداع الأخير، بحجة أنها مخصصة للعسكر من ذوي رتبة محددة. –على كل لن نحرمك من متابعة المراسم عن طريق الشاشات الكبيرة والصغيرة البيتية، أو من نافذة غرفتك فهي تطل على المدرج القديم وعلى الساحة العامة** » [3].

ويتابع السارد وصف ما شعر به "آدم" وهو يراقب مراسيم الوداع الأخير من نافذة غرفته «**المطلة على الساحة. حيث سمع ضربات المدفع الكبيرة من أعالي القلعة، لم ير إلا الأدخنة تتصاعد من البناية القديمة التي اهتزت بعنف، وشعر بالأرضية التي كان يقف عليها تنسحب من تحت رجليه، لدرجة أن خاف من سقوط القلعة كلها على رأسه. لم ينم جيدا، حزن كثيرا حتى شم روائح حرائقه في الكابوس الذي سكنه[...] لم يكن اعتداء البارحة عاديا، فقد بين هشاشة أنظمة الحذر كلها . لأول مرة اخترقت الأسوار بسبب انفجار خزان المحروقات الملتصق بالقلعة من الجهة الخارجية .**

[1]– ميّادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، ص78.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– واسني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 397.

قرأ الجنرال ستيفيتسن التأبين بالإنجليزية الأمريكية ثم بالأورولينغوا، ثم عزفت فرقة أميروبا النحاسية، النشيد الوطني الأمريكي. ثم تقدمت مجموعة عسكرية بحرية تلبس الأبيض، وضعت تابوت سميث على أكتافها، ثم اتجهت به نحو المروحية الراسية وسط الساحة التي رفعت فيها عشرات الأعلام .

شعر "آدم" بألم يبدأه من قلبه وينزل باستقامة نحو بطنه .

أحس آدم بنفسه وحيدًا في هذا الخلاء الموحش .

لا يدري "آدم" كم استهلك من سيجارة وهو مسمّر في نافذة الغرفة، ظل يتأمل المشهد إلى أن ابتلعت السماء الحائلة المروحية التي صغرت في عمق السماء حتى انطفأت وانطفأ هدير محركاتها نهائيا»[1] .

يتضح لنا من سياق المقطع السردي أن السارد لم يهتم بتصوير الغرفة وبوصف أثاثها وجدرانها وباقي تفاصيلها، وإنّما انصب كل تركيز عدسته على نقل الحالة النفسية "آدم" وهو يشاهد من نافذة غرفته المطلة على ساحة القلعة مراسيم تشييع جثمان صديقه "سميث" فتغدو الغرفة في عيني الشخصية البطل خلال هذه اللحظة سجنًا مظلمًا وفضاء رهيبًا يذكي في نفسيته مشاعر الحزن والأسى والاغتراب، ويضاعف إحساسه بالعجز والألم. وبهذا يكون حدث اغتيال "سميث" عاملا مهما في تغير نظرة الشخصية للغرفة وفي توسيع دلالة هذا المكان في النص الروائي.

وإلى جانب ما سبق، نجد أحداثًا أخرى في الرواية تجعل الشخصية ترى في الغرفة «**مكانًا أليفًا لها** »[2] كزيارة إيفا لآدم وقضاء الليلة معه في الغرفة، يقول السارد « **تسللت بهدوء، أغلقت الباب وراءها . أحس آدم بكل خطواتها سمع سالم يأخذ منها الحقيبة ويسبقها إلى النزول.**

نظر آدم إلى السقف، إلى صورة أمايا. هي، هي، لا شيء تغير فيها .

قام من السرير نهائيا وهو يستنشق بقايا عرقها وجسدها في الفراش، وعطر الفراولة الذي تحول فجأة إلى مذاق أكثر منه رائحة.

---

[1] – المصدر السابق، ص 406.

[2] – ميّادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني ، ص 78 .

عندما نزلت للمرة الأخيرة، فتح النافذة [....] دارت السيارة بسرعة في مكانها، ثم غابت في الجهة الجنوبية، متجهة نحو مخرج القلعة. عندما التفتت شعر ببقايا غيمة تدور في غرفته، لم يكن شيء يغريه مثل الزوايا والنوافذ ودفء السرير»[1].

يكشف هذا المقطع من جهة أخرى، عن ما تبعثه الغرفة من دفء وطمأنينة وسكينة في نفسية الشخصية البطل "آدم" فقد كان للحظات الحب والوصال التي جمعته "بإيفا" دور كبير في تبدد مخاوفه ونسيان أحزانه وفي شعوره بالسرور والارتياح في الغرفة .

كما استطاعت غرفة "سميث" أن تستقطب اهتمام السارد في الرواية، فقد حاول أن يكشف للقارئ عن مدى ارتباط هذا المكان«**بشخصية "سميث" وبطبيعة الأفكار والرؤى التي تحملها**»[2].من خلال هذا الحوار الذي دار بينه وبين "آدم" حينما طلب منه أن يحضر إلى غرفته في المساء ليتحدث معه في أمر مهم يخصه :

« **عندما وصل إلى الطابق الخامس، لم يكن تعبه كبيرا ولكنه أحس بالمسافة، وجد الباب مواربًا قليلاً، على غير عادة سميث الذي يتخذ احتياطاته ضد كل شيء، حتى التفاصيل الصغيرة التي لا يرتاح لها [....] دق "آدم" بشكل خفيف، سمع صوتا من الداخل يدعوه للدخول :**

–ادخل عزيزي "آدم"، ادخل.

–شكرا .

حدثه من داخل الحمام.

–كيفك مع الأدراج ؟ .

–متعبة قليلا ليس بسبب الارتفاع، ولكن بسبب النمط الحلزوني مثل كل البنايات القديمة؟

–لا تنس أنها قلعة وليست نزلا خمسة نجوم، أكيد غرفتك الجديدة أفضل، اعذرني على هذه الفوضى.

–أوسخ قليلا، واللون عندي ابيض وعندك رمادي.

–خيارك على ما اعتقد ؟ المهم أن لا يفرض عليك شيء لا تحبه.

قال سميث وهو يمسح شعره بالمنشفة البرتقالية ،ويتمادى على الكنبة الهوائية القديمة.

---

[1]–واسيني الأعرج، **2084** حكاية العربي الأخير، ص **238**.

[2]– جوادي هنية، صورة المكان و دلالته في رواية واسيني الأعرج ، ص**180**.

–أنا أحب هذا اللون لأنه لا يعكس شيئًا، لا فرحًا ولا حزنًا، لا خوفًا ولا شجاعةً، لا حياة ولا موتًا، لا وفاء ولا خيانة، لا عشقا ولا كرها لا شيء، لا تفاؤلا ولا تشاؤما، حيادي بامتياز.

–مع أنك رجل مقدم بشراهة على الحياة.

–الحياة حظ عظيم، ربما كنا نحن الذين نشتغل في مخابر الموت أكثر إدراكا لقيمة الحياة...»[1]

يكشف اللون الرمادي لغرفة "سميث" عن الشعور الداخلي للشخصية، فمنذ وفاة زوجته واغتيال ابنه في الانفجار الإرهابي الذي استهدف بناية البورصة في نيويورك، أصبح "سميث" يشعر بالفراغ العاطفي وبعدم الاهتمام بأي شيء في هذه الحياة، وقد حاول التخلص من ذلك بإنهاك نفسه بالعمل المخبري وإنهاء المشروع الذي كان قد بدأ فيه مع "آدم" منذ سنوات في مخبر بنسلفانيا، ومن هنا ترتبط دلالة هذا المكان المغلق بالرؤية الحيادية والموضوعية التي تتسم بها الشخصية تجاه القضية الإنسانية المطروحة في الرواية .

1 – 2 – المخبر:

يمثل المخبر مكانًا مخصصًا لإجراء التجارب والأبحاث العلمية التي تفيد البشرية وتساعدها على تفسير الظواهر الطبيعية والكونية التي تحيط بها.

وقد أولت روايتنا المختارة اهتمامًا كبيرًا بمكان المخبر، لكونه يشكل جزء مهما من شخصية البطل "آدم غريب" العالم الكبير المختص في الفيزياء النووية الذي قضى حياته في مخابر البحث النووية. ومن أمثلتنا عن هذا المكان في الرواية، نذكر ما جاء على لسان السارد خلال الزيارة التفقدية التي قام بها "ويليام ديك" للمخبر للوقوف مع "آدم" و "سميث" على الخطوات التي قطعها مشروع البوكيت – بومب:

«فجأة انتابته رغبة العمل كما كان قبل سنوات. وامحى المكان قلعة أميروبا، بكل جفافها وجبروتها، ولم تبق فيها إلا الأشجار والساحات الخضراء التي يرفع فيها علما أمريكا وفيدرالية الدول الأوروبية، والمضمار الطويل ومخبر الدراسات والتجارب النظرية والتجريبية .

لا يدري آدم لماذا كان لحضور ويليام كل تلك الفاعلية وذلك التأثير .

عندما غادر المخبر في وقت متأخر قليلا، كان منتشيا بشكل لم يعهده في نفسه، لأول مرة يشعر بجاذبية كان من الصعب عليه مقاومتها نحو مشروعه على الرغم من أنه في كل الليالي التي

[1] – واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 212.

مضت وقف طويلاً أمام نفسه، وتساءل أمام كل المرايا التي تملأ غرفته الجديدة والأنيقة، ليجد تفسيرًا لكل الخوف الذي اعتراه، والانتشاء الذي أحس به ؟ يدرك جيدًا أنّه أمام معضلتين علمية وأخلاقية ، العلمية مرتبطة بعمله وسيحلها بانغماسه كليا في مشروع ينسيه للمرة الأخيرة أنه لم يعد في قلعة حرية الجرذ فيها أفضل من حرية الإنسان. الأخلاقية، لا شيء يضاهي حياة الإنسان والكائنات التي تمنحه فرص الاستمرار والراحة، لكنه يعرف أيضا أن هذه الحياة التي تجب المحافظة عليها، تفترض حربا ضد روسيا ضد القتلة الذين خسروا الحدود الدنيا من إنسانيتهم ....»[1] .

يرتبط مكان المخبر بلحظات الأمل والصداقة والنجاح، وبحلم إنقاذ البشرية من جرائم التنظيم ومن الصراعات النووية التي تهدد حياتها ومستقبلها وهو الحلم الذي ظل يراود البطل "آدم" وأصدقائه منذ أيام عملهم مع بعض في مخابر بنسلفانيا.

كما يرتبط المخبر أيضا في نظر الشخصية "آدم" بلحظات الاشتياق والحنين إلى زوجته "أمايا" التي افتقد إلى حضورها معه وإلى تحليلاتها وملاحظاتها التي « **ترجعه كلما تحمس لمشروعه النووي الذي شغله منذ أن انتمى إلى المخبر، إلى الواقع المر الذي لا يقبله** »[2]، فتلتبس لديه لحظات الحماس بالحيرة ولحظات التفاؤل بلحظات الموت القاسية.

« **الضحكات التي تبادلها "آدم" مع فريق المخبر، لم تمنعه من حيرته التي كانت تحرقه في داخله، كلما خرج من المخبر واجهته ملامح "أمايا" الناعمة والهادئة وصوتها الرقيق، بحدة وقسوة مخلفة وراءها أسئلة قلقة عن مشروع بوكيت – بومب، أو قنبلة الجيب النووية، المزدوج PBPu1 PBPp2.**

«حبيبي، أعرف جيدا قلبك وطموحك العلمي، لست مرتاحة لهذا المشروع، يخيفني، كأن كل آلام جدي تسوتومي ياما غوشي وأعمامي الذي أكلتهم السرطانات المختلفة، لم تصلح لشيء وكأن درس الموت لم يصل لأي أحد.

–لهذا قلت هو مشروع يجعلنا نتفادى هذا النوع من الموت المجاني ضد الأبرياء سيردع القتلة.

---

[1]– المصدر السابق، ص184 – 185.

[2]– المصدر نفسه، ص 277.

أي ردع يا قلبي، ترومان كان يقول نفس الشيء عصرنا يواجه قتلة شبيهين تماما بالفيروسات التي علمتها المضدات الحيوية المتكررة مناعة خاصة ويجب خلق مضادات حيوية أقوى، وهكذا داخل دوامة لا تنتهي أبدا، هؤلاء في عمق العدمية، لا يعنيهم أن يموتوا أو يعيشوا، إذا ما توا فهم في عالم كانوا يحلمون به، وجنة خاصة، وإذا عاشوا سيصرون على محو كل ما لا يشبههم لا أنت ولا أنا نشبههم ...»[1].

1 – 3 – المضمار :

المضمار هو المكان المخصص للجري ولإقامة سباقات خاصة بهذه الرياضة بكل أنواعها. وقد شكل هذا المكان – إلى جانب المخبر – مرفقًا أساسيًا في القلعة. وعنصرًا مهمًّا في بُنية الشخصية الرئيسية "آدم غريب" فالجري كان اختياره الأول قبل أن يصاب في قدمه بانزلاق غضروفي خطير حرمه من العودة إلى سباقات المضمار ليتفرغ في الأخير لعمله المخبري في الأبحاث النووية. ومن هنا كان توظيف مضمار الجري ضرورة فنيّة لاستكمال التكوين الفني لهذه الشخصية. يقول الراوي في وصف المضمار :

« **تنفس محافظًا على نفس وتيرة سرعته. في المضمار التحكم في السرعة مهم أيضًا. لا سرعة تخنق النفس وتحرقه، ولا تراخ يجعل الخسارة حتمية في الفينيش. هذا هو نظام السباق الذي يعرفه وظل يطبقه منذ أن خسر كل إمكانية في التحول إلى بطل أولمبي أو عالمي** »[2].

عرف الكاتب كيف ينسج مكان المضمار، خاصة عندما أقرنه بصفات كقدرة التحكم في السرعة وقوة التحمل والعزيمة، والمعروف أن متسابقي رياضة الجري يتبعون نظامًا خاصًا للوصول إلى نقطة الفوز وكسب الرهان، وهذا ما ظل "آدم" متمسكًا به ومثابرًا عليه على الرغم من انتهاء علاقته بهذه الرياضة .

إنّ توظيف مكان المضمار في النّص لا يأتي هكذا، وإنّما وُجد لأداء وظائف متعددة فبالإضافة إلى الوظيفة التشكيلية والتكوينية للشخصية "آدم" فإنّه يؤدي أيضا وظيفة تقديم بعض الشخصيات الروائية لأول مرة في الرواية. ومن أمثلتنا في ذلك نذكر ما جاء في الحوار الذي دار بين "آدم" و"سميث" وهما يركضان في المضمار:

---

[1]–واسيني الأعرج، **2084 حكاية العربي الأخير، ص 187**.

[2] – **المصدر نفسه، ص 305**.

« اتصل بي اليوم "الميجر توني نيلسن"، يريد أن يشترك معنا في الجري والمشي، هل لديك مانع. دعيته ليكون معنا في المضمار، هو عضو جديد في مختبرنا، سنده سيكون مهما .

–ربما كان أجمل شيء في المجتمع الأمريكي هو أن قيمة الإنسان تتحدد بجهوده لا بأصله. في هذا تختلف عن أوروبا التي لم تتخلص من فكرة الأصول، هل يستطيع الميجر توني أن يقاوم ضيق التنفس في هذا المكان المليء بالرمال والغبار الأصفر ؟.

–شاب بنيته قوية، انتمى للجيش في وقت مبكر وحُول نحو تخصصه الأساسي. كان في مختبر الأبحاث المتخصص في الطب النووي العسكري، قبل أن تقذف به الأقدار إلى هذه القلعة، فريق العمل أصبح مكتملا به...»[1].

يتضح لنا من خلال هذا المقطع الحواري أنّ المضمار كان مصدرًا لحضور شخصية الميجر توني في السرد، فقد اغتنم السارد فرصة ممارسة هذه الشخصية لرياضة الجري في المضمار ليقدم ملامحها ووظيفتها للقارئ.

كما يؤدي مكان المضمار وظيفة أخرى في النّص الروائي. سنحاول فيما يلي أن نقف عليها من خلال هذا المقطع السردي، يقول الراوي:

« ضغط على عضلاته أكثر لكي يزيد من سرعته.

شيئا فشيئا بدأ التعب ينسحب ويحل محله وجه أمايا وهي تركض في ساحة جامعة بنسلفانيا. وهو يركض وراءها بعد مقابلة الباسكيتبول مع فريق الأحلام عندما زار بنسلفانيا ولعب مع طلبة الجامعة بشكل استعراضي. تركها تبتعد قليلا قبل أن يركض بسرعته المعتادة. عندما ادركها حملها بين ذراعيه وجرى بها قليلا حتى خرج من المضمار وهرب بها نحو البحيرة. هناك جلسا. كان وجهها مشرقا بالنور، وسعيدة كزهرة صباحية .

–أمايا، لم ننه حديث البارحة .

–خائفة على والدتي، أصبحت هشة جدا، كادت غيبوبة أولى أن توصلها للقبر. و نخاف أن تتكرر. حريصين جدا عليها. والدي نفسه بدأ يتعب لكنه ما يزال قويا، جدي يماغوشي، الذي تعرض للإشعاع النووي تعب كثيرا قبل وفاته [...] زاد في السرعة أكثر...»[2]

---

[1]– المصدر السابق، ص 156.

[2]–واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص303–304.

ومن خلال هذا المقطع أيضا: «...**يفكر في أشياء مبهمة لا تسعفه دائما في انتظار أن يسمح له بالركض في المدرج تحديدا لأنه يذكره بمضمار بنسلفانيا وبأمايا التي ظل جائعا إلى وجهها وعطرها بطعم الفراولة، وأنفاسها، حتى آخر لحظة عندما فصلت بينهما حافلة الخطوط الجوية الفرنسية** »[1]

إن الطبيعة الوصفية التي سلكها الروائي في هذين المقطعين، تحيل القارئ إلى الوظيفة الاستذكارية التي يؤديها هذا المكان في النّص الروائي، إذْ لم يكن المضمار بالنسبة للشخصية "آدم غريب" مجرد مكان للجري فقط، وإنّما هو في نظره مكان محمّل بالحنين الممزوج بالذكريات الرائعة وبالضحكات الجميلة واللحظات التي تنتعش بوجود زوجته وأحبته وأصدقائه، الذين افتقد وجودهم بجانبه في هذا القفر الخالي. وعليه فالمكان الروائي قد يؤدي الدور الذي يؤديه الروائي أو السارد، أو يمكن القول بأن المكان يمكنه التعبير عن ما يختلج في نفس الشخصية من أحاسيس ومشاعر.

2 – المخبزة :

إلى جانب القلعة ومرافقها المختلفة، تأتي المخبزة هي الأخرى لتشكل مكانًا مغلقًا له وظيفته ودلالته في النّص الروائي، وقد حاول السارد أن يكشف للقارئ عن ذلك في هذا المقطع السردي:

«**صراع والده الوحيد كان مع الطبيعة واليومي والجبل العالي ومخبزته التي كانت تحل مشكلة الخبز في كل القرى المجاورة. كلما فسدت، نزل إلى المدينة بقطعته نحو صديقه الذي يملك محلاً صغيرا للحدادة، يطلب منه تصليحها أو إنتاج شبيه لها ينتظر يومًا أو يومين وأحيانًا أسبوعاً بكامله، قبل أن يحصل على القطعة . وعندما يطول الأمر أكثر يحولها إلى مخبزة حطب هو وابنته تالا لتلبية الحاجة الضرورية . في طريق الذهاب أو العودة كل الأطراف المتحاربة تعرفه، عندما يجدونه داخل سيارة أجرة، يحيونه بانحناءة رأس ثم يتركونه يمضي هو والسيارة التي يكون راكبا فيها، بدون تفتيش. يضحكون معه . أحيانا ينكتون: عمي دالي احرس على الخبز، بدونك الجبل كله يموت جوعا. يحييهم ثم يواصل طريقه كأنه لم يكن معنيا بالموت اليومي أبدا** » [2].

تجسد مخبزة والد "آدم غريب" مثلما جاء في المثال معاني العطاء والانجاز، فهي مخبزة قديمة وبسيطة. وعلى الرغم من أنها مهددة بالتعطل والتوقف في أي لحظة، إلا أنها استطاعت أن تحل

[1]–المصدر السابق، ص 26.

[2]–المصدر نفسه، ص117.

مشكلة الخبز وأن تغطي حاجة المنطقة وما جاورها من قرى ومداشر، كما أنها شكلت بعد التغييرات الجديدة التي قام بها"آدم" و"تالا" مصدر رزق لشباب الجبل « **عندما وضع في كفه حزمة نقود، نظر دالي إلى وجه ابنه طويلا ثم تمتم بالكاد : ماذا أفعل بكل هذا على رأس جبل ؟ إذا نويت البقاء، اشتر أجهزة حديثة وجدد أنت وتالا المخبزة، فهذا افضل بكثير. موح يريد أن يبيع أجهزة مخبزته وهي جديدة، المدينة ليست بعيدة عن الجبل، ذات صباح نزل مع والده واشتريا المخبزة بكاملها وتم نقل عتادها إلى رأس الجبل وتم تركيبها في ظرف وجيز. وبدأت تشتغل واتسع توزيع الخبز لدرجة أن الدولة كانت تأخذ نصف ما كان ينتجه لثكناتها الجبلية الجديدة كل صباح، والجزء الآخر يأخذه السكان والمجموعات المتناحرة. منحت المخبزة الجديدة فرصا كبيرة لشباب الجبل الذين أصبحوا يشتغلون بها بتسيير "تالا" و "آدم"**»[1].

يكشف مكان المخبزة من جهة أخرى عن دلالات التضامن والتكافل، والتآزر العائلي الكبير بين "آدم" ووالده وأخته "تالا"، فعلى الرغم من ظروفهم الصعبة وإمكاناتهم المحدودة، إلا أنّ "آدم" وعائلته تمكنوا بتعاونهم وتكاتفهم مع بعضهم البعض من توسيع عملهم وإنجاح مشروعهم. ومن هنا يبرز لنا الدور المهم الذي يؤديه المكان في توطيد الصلة وتوثيق العلاقة بين الشخصيات داخل المتن الروائي.

3 – مطار رواسي :

يعد مطار رواسي من الأمكنة المغلقة التي لعبت دورًا مهمًا في بناء الأحداث وسيرها في الرواية، وقد ورد ذكر هذا المكان في أكثر من موضع في النّص، منها هذا المقتطف الذي وصف فيه الروائي على لسان السارد حالة "آدم" النفسية عندما شاهد فيديو اختطافه من مطار رواسي. يقول:

« **ضغط آدم بيده اليمنى على فمه مرة أخرى حتى لا يصرخ. أغمض عينيه بعد أن انسحبت من لسانه لغته، بقي في حالة وجوم كلي، لا يدري ما إذا كان ما يراه حقيقة أو شيئا تخيله. كيف خرج سالما من موت كان محتوما، شبكة وجد نفسه في عمقها بلا سلاح ولا دراية كأنه كان يتفرج في فيلم بوليسي، هزه سميث ليخرجه من دهشته التي سحبته نحوه طويلا. قام**

[1]–المصدر السابق، ص 188.

"سميث" من مكانه، نزع مفتاح USB من الجهاز الصغير ثم ضغط على الحائط فانسحبت الشاشة.

اختلط كل شيء في رأس "آدم".....»[1].

يتضح لنا من سياق المقطع السابق، أنّ مطار رواسي قد جاء في الرواية محملاً بمعاني الألم والجزع والخوف من القتل. ولعل ذلك راجع – في رأينا– إلى الحادثة الأليمة التي وقعت "لآدم" في هذا المكان مما جعله في نظره «**مكانًا معاديًا ومكروهًا يثير الإحساس بالاختناق والذعر ويذكي مشاعر الغضب والسخط** » [2] على الصدفة المجنونة والمخيفة التي غيرت مسار حياته.

2-2-الأماكن المفتوحة :

حظيت الأماكن المفتوحة باهتمام بالغ من قبل الكتاب والدارسين، وذلك لما تؤديه في الرواية من وظائف –كما تقول الباحثة جوادي هنية – « **تساعد على الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها. من خلال ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عند تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء** » [3].

ومن الأمكنة التي اتصفت بالانفتاح، واستطاعت أن تحتل مساحة كبيرة في رواية" 2084 حكاية العربي الأخير" هي (صحراء آرابيا)، ولعل الصحراء بشكل عام هي من أكثر الأماكن وأشدها قساوة على الإنسان، نظرا لمناخها الحار والجاف الذي تتميز به، هذا فضلا عما يعانيه قاطنوها من تهميش وقلة مرافق ضرورية مما يشكل معاناة كبيرة بالنسبة لهم.

ومن قسوة الصحراء التي ينقلها الروائي لقارئي " 2084 حكاية العربي الأخير " ما ورد على لسان السارد في المقطع السردي الآتي:

« **مضى الشهر كله في نقل عتاد القلعة بشكل متواتر وزادت الدوريات الليلية التي كانت تتوغل في عمق الصحاري حاملين على ظهورهم أثقالهم وشقاءها، يتوقعون، ينظرون صوب القلعة، عندما يرون الترسانة العسكرية ويسمعون الرصاص الذي لا يتوقف، يعودون على أعقابهم وسرعان ما يتوغلون في عمق الصحاري، على مد البصر، حتى تأكلهم الكثبان الرملية**

[1]–واسيني الأعرج، **2084 حكاية العربي الأخير**، ص **218**.

[2]–جوادي هنية، صورة المكان و دلالته في روايات واسيني الأعرج، ص **193**.

[3] –المرجع نفسه، ص **110**.

التي سرعان ما تحركها الرياح فيضطرون إلى تغطية أوجههم، ويمشون، لا دليل لهم إلى الشمس والقمر والنجوم ووجهة العواصف أو حواس جمالهم التي تحملهم، والتي ما تزال فيها بعض حواس الحياة» [1].

يروي السارد في هذا المقطع السردي، مأساةً ووجعًا إنسانيًا لا يشعر بحجمه إلا سكان أرابيا الذين تجرعوا مرارة الجوع والعطش وقسوة التشرد وهم يبحثون في عمق الصحراء ووسط الكثبان الرملية عن الأكل والماء وعن مكان يأويهم من الحرب وآثارها الكارثية.

ولا تقف أمثلة الصحراء ووصف قساوتها عند هذا النموذج، بل يورد الروائي في موضع آخر في الرواية مقطعا حواريًا مهما يكشف من خلاله للقارئ عن المعاني والدلالات السلبية التي يحملها هذا المكان المفتوح:

«– منطقة خالية، وهي أصلا منطقة عسكرية لا يدخلها أحد.

–أعرف يا سيدي لكنها الصحراء الكبرى، التي يعبرها اليوم معظم سكان آرابيا المكسورين والمقهورين، الذين لا يعرفون شيئا عن هذا المنع. بل الكثير منهم يمكن أن يوجد في هذه المناطق التي تقولون عنها إنها عسكرية وهو لا يعلم أبدا. يأتون هاربين من كل شيء، الحروب والخوف والعطش والجوع والبرد، أبواب الفيدراليات الأوروبية كلها مغلقة لم تبق لهم إلا صحراءهم ورملهم، ونخيلهم وإبلهم، لمن هم أكثر حظًا، الباقي، في كل خطوة ينفتح قبر يأكل آخر الأنفاس بينما يواصل الآخرون حتى ينفتح قبر ثان، وثالث، وعاشر، ومائة، وألف، ومليون، لا أحد معني يا سيدي بالذين يموتون في الصمت. لا شيء يغطي أجسامهم إلا سماء مغلقة، ولا شيء يسترهم إلا تربة جافة » [2].

تجسد هذه الصورة رؤية الشخصية الرئيسية "لصحراء آرابيا" التي تبرز وفق تصورها مكانًا يستقطب أبناء آرابيا المقهورين والمنكسرين الذين جار الزمن عليهم ووقعوا بالمحن والشدائد، فكانت الصحراء الكبرى على الرغم من أنّها منطقة عسكرية تحتوي على برمجيات خبيثة ومخاطر كيماوية وإشعاعية خفية تهدد حياتهم، ملجأهم الوحيد بعد اندثار بلدانهم وتفكك وتشرذم مجتمعاتهم.

---

[1]–واسيني الأعرج، **2084 حكاية العربي الأخير**، ص**432 – 433**.

[2]–المصدر نفسه، ص**379–380**.

ومن الأماكن المفتوحة التي لم ينس السارد الوقوف عندها (السد)، فكثيرا ما حفلت روايتنا قيد الدراسة بذكر السد، وذلك لما يكتسيه هذا المكان من قيمة كبيرة في السرد، ولإدراك هذه الأهمية البالغة سنقوم بعرض هذا المقطع السردي الذي يصف فيه السارد مكان السد في قوله:

«**بدا السد من تحت المروحية كأنّه بحر بلا حدود، كيف انقلب المنظر فجأة من صحراء قاحلة إلى ماء ووديان ونهرين كبيرين كل واحد يسير في اتجاه وكأنّهما اقتسما المسالك، الخضرة تتمدد وتحيط بالسد، وحشود بشرية وسكنات نبتت على الأطراف إلا الجزء الذي يشرف عليه الجيش**»[1].

يبرز السارد في هذه الصورة السردية التناقض الصارخ بين السد والصحراء، فإذا كانت هذه الأخيرة تبدو من المروحية أرضًا قاحلة وجافة، فإنّ السد يبرز فضاءً شاسعًا كأنّه بحر بلا حدود ولا نهاية ينتهي إليها؛ وقد جعلت منه عوامل الطبيعة المحيطة به من ماء ووديان وخضرة عنوانًا للانتقال والنجاة، ومصدرًا للحياة والبقاء للعديد من الآرابيين الذين تحولوا إلى شعوب ضائعة بلا وطن ولا هوية.

وهكذا رأينا فيما تقدم أن أمكنة "2084حكاية العربي الأخير" سواء كانت مفتوحة أو مغلقة؛ فإنها تمثل عنصرًا فنيًّا مهمًا في تشكيل بناء العمل الروائي، ووسيلة جيدة للإمساك بمجموع القيم والدلالات والمبادئ التي يطرحها الروائي "واسيني الأعرج" في نصه.

3- الوصف المكاني ووظائفه.

أولى الروائي وصف أماكن"2084 حكاية العربي الأخير" أهمية خاصة، والقارئ المتتبع لهذه الأمكنة منذ بداية الرواية حتى نهايتها سيلحظ أنّ وصفها قد جاء وفق نمطين مختلفين، حيث يعنى الكاتب في النمط الأول «**باستقصاء عناصر المكان الخارجية المكونة له التي تساعد على معرفة أبعاد الشخصية وما يميزها من صفات تختلف بها عن غيرها من الشخصيات الأخرى**».[2]

---

[1]–المصدر السابق، ص451.

[2]–موسى إبراهيم نمر، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية "الحواف"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، صيف1993م، مج12، ص314.

ويطلق الناقد "محمد عزام" في مؤلفه النقدي "فضاء النّص الروائي" على هذا النمط من الوصف المكاني «**بالوصف الفوتوغرافي**»[1] ؛ ذلك لأنّه يشبه في عمله كما يقول الباحث "إسماعيل زغودة"«**آلة التصوير التي لا تترك شيئا إلا أعطته حقه، إذا كان في حقلها التصويري، فالمؤلف لا يترك شيئا وقعت عليه عيناه إلا ذكره وفصل فيه، فيقوم بالتطرق إلى جميع الأشياء الظاهرية والباطنية، لأنّه يكون بمنأى عن الشيء أو المكان المراد وصفه**»[2]؛ فإذا أراد مثلا أن يصف بيتًا ما، فعليه أن يحدد موقعه، هل يقع في قرية؟ أم مدينة؟، وما هو اسم الشارع الموجود فيه؟، وبعد ذلك يصف هيأة البيت من الخارج، أهو قديم أم جديد، أم بطابق واحد أو بعدة طوابق... إلخ، ومن ثمة يتطرق إلى تصميمه الداخلي والأشياء الموجودة فيه، « **وفق ما تصطلح عليه المنظومة الاجتماعية، فلا يمكننا وصف الأرائك على أنّها أحد الأجزاء المكونة لمكان المطبخ أو الحمام أو غير ذلك من الأماكن التي لا يمكن تصور وجود الأرائك فيها**».[3]

ومن المقاطع الوصفية التي لجأ فيها الروائي إلى توظيف تقنية "الوصف الفوتوغرافي" لاستقصاء الأشياء الباطنية والظاهرية للمكان، ما ورد على لسان السارد يوم المقابلة المفبركة التي جرت بين "آدم" وزوجته "إيفا"، يقول:

«**فجأة صرخ بسعادة لم يألفها في نفسه من قبل: أرااااك، بدأت الألوان تتداخل في الشاشة. رأى في البداية عصافير وفراشات كثيرة تتطاير بسرعة هنا وهناك، حول زهور الربيع، فجأة تزحلقت الكاميرا تحت وبدأت تمسح كل الأمكنة المحيطة، التي شعر آدم كأنه يعرفها جيدًا. بيت والدها في طوكيو. بيت صغير وحديقة مربعة تتزاحم فيها النباتات والورود وروائحها الكثيرة. ثم رأها داخل قاعة وعلى أذنيها السماعة ومكبر الصوت فجأة برز وجهها واضحًا وسمحًا وضحوكًا. وبشرتها ناعمة كمولود لم يلفحه بعد هواء الخارج**».[4]

---

[1]–**محمد عزام، فضاء النص الروائي(مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، ط1، 1996، ص115.**

[2]–**إسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض نموذجا، ص308.**

[3]–**المرجع نفسه، ص309.**

[4]–**واسيني الأعرج، 2084حكاية العربي الأخير، ص247.**

التقطت عدسة السارد في هذا الوصف الفوتوغرافي كل ما وقعت عليه عيناه، فقد كان باستطاعته أن يكتفي بوصف ملامح "أمايا" التي أبصرتها الشخصية البطل "آدم"؛ لكنه أراد من خلال وصفه لبيتها والأمكنة المحيطة به أن يوهم القارئ بحقيقة هذا الفيديو الافتراضي الذي تظهر فيه "أمايا" جالسة في بيتها وتتحدث مع "آدم" وكأنّها حية لم تمت في المطار.

كما يؤدي هذا النوع من الوصف دوراً مهما في خلق حالة من التشويق والمفاجأة والإثارة في العمل الروائي، وفي اطلاع المتلقي على «**قدر وفير من المعلومات حول الشخصيات، والمكان، والأحداث**».[1] ومن ذلك ما نجده في هذا المقطع الذي يصف فيه السارد قاعة الاجتماعات التي ذهب إليها "آدم" رفقة "الكومندان سيرجيو":

«**قطعا البهو الطويل مشيا، وعلى نفس الوتيرة التي تكاد تكون فيها الخطوات مقاسة بدقة. امتطيا المصعد الشمالي الذي كتب عليه كلمة مخصص، ثم نزلا إلى تحت، في البهو واجهتهما سلسلة من القاعات ومنها القاعة التي تحمل رقم 10. وقف سيرجيو عند الباب. انحنى بجسمه قليلاً إلى الأمام، فاتحا أمام آدم الباب للدخول. ثم أغلق الباب ليجد نفسه برفقة شاب آخر، حياه بابتسامة ثم طلب منه أن يتبعه. لم يكن البهو قليل النور الذي يشبه أبهية المسارح طويلا، لأنّه أفضى بهما في النهاية إلى قاعة مدرج كل حيطانه مغلقة بمادة شبيهة بالفلّين. دله على كرسيّه الذي كتب عليه اسمه وكأنّه كان في مؤتمر...**».[2]

-أما النمط الثاني فيتمثل في الوصف الشعوري الذي يعنى فيه الكاتب إلى جانب وصف الأماكن والأشياء، برصد «**وقعها على نفس الشخصية، ومدى تأثرها بها مما يطبع الأماكن بطابع شعوري خاص** »[3].وقد ظهر هذا النمط من الوصف المكاني على يدي « **روائيي التجديد الذين لم ينظروا إلى (الأشياء) على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، وإنّما هي صدى للشخصية والأحداث، ومن هنا يظهر للقارئ الفرق بين الوصف(الفوتوغرافي)الذي يصور (الأشياء) كما هي، والوصف التعبيري الذي يصوّر (الأشياء) من خلال إحساس المرء بها**»[4].

---

[1]-إسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض نموذجا، ص310.

[2]-واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص311.

[3]-موسى إبراهيم نمر، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية "الحواف"، ص314.

[4]- محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص115.

وقد حفلت رواية "2084 حكاية العربي الأخير" بالعديد من المقاطع الوصفيّة التي اهتم فيها السارد بتصوير المكان من إحساس الشخصيّة به، ومن هذه المقاطع ما جاء على لسان السارد:

« **قلعة أميروبا داخل خواء الرمل تشبه صحراء التتار، لا هي سناتوريوم للراحة بعد عملية دقيقة، لأنها ضخمة وحيطانها سوداء كأنها نجت من قصف جوي مدمر، أو من حريق مهول، أو من بركان هزها من قواعدها، ولا هي مكان للحجيج العابرين نحو الأولياء الذين مروا منها، قبل قرون. ولا هو مستشفى عادي خاص بمرضى معزولين عن بعضهم البعض خوفا من عدوى الجذام. كان عليه أن يتعود على المكان وعلى كل ما فيه من عزلة وخوف وزواحف ورياح مثقلة بالأصداء** »[1].

يكشف هذا المقطع الوصفي التعبيري، عن وقع مكان قلعة "أميروبا" على نفسية الشخصية البطل (آدم) وما تثيره فيها من مشاعر العزلة والخوف والذعر الشديد؛ وقد حاول السارد انتقاء الأوصاف المناسبة التي يمكن من خلالها إقناع القارئ بالآثار السلبية لهذا المكان على الصحة النفسية "لآدم".

ومن خلال ما تقدم ذكره، يمكننا أن نستنتج أن الروائي لا يكتفي في "الوصف التعبيري" بتصوير الانطباع النفسي للشخصية وما تشعر به في المكان؛ وإنّما يلجأ أيضا إلى انتقاء الأوصاف التي تكشف للقارئ عن ذلك.

وقد أشارت الناقدة "سيزا قاسم" إلى أنّ الانتقاء خصيصة ينماز بها هذا النمط ويختلف فيها عن " الوصف الفوتوغرافي" الذي يقوم-كما رأينا في النماذج السابقة- على استقصاء المكان وتصوير جميع أجزائه وحيثياته، ذلك في قولها:« **إنّ ما يهمنا هو التفرقة بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدًا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه. أمّا الأول فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاذ بينما يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح**».[2]

---

[1]-واسيني الأعرج، **2084 حكاية العربي الأخير**، ص**90**.

[2]-سيزا قاسم، بناء الرواية، ص**113**.

ومن المقاطع الوصفية التي لجأ فيها الروائي في رواية" 2084 حكاية العربي الأخير" إلى انتقاء بعض المكونات الهامة والأساسية للمكان ليصفها للقارئ، نذكر هذا المقطع الذي جاء على لسان السارد:

« **كل شيء في قلعة أميروبا يبدو هادئًا ومستكينًا في هذا الصباح الجميل. الأفكار التي روج لها ليلة البارحة عن احتمال هجوم ليلي مباغت من التنظيم، وجعلت الطيران الحربي يقوم بطلعات كثيرة، لم تكن إلا تدريبًا ذهنيًّا لسكان القلعة. أو على الأقل هكذا بدا الأمر. باستثناء حركة المطار العسكري الجديد، وعواء الذئاب الجائعة، لاشيء حرك حياة القلعة التي استقرت على النظام الذي فرضه كل من عبروا هذا المكان، بالخصوص ليتل بروز**».[1]

من خلال هذا المقطع الوصفي، نلاحظ وصفًا انتقائيًا للتدريب الذهني المهاري الذي خضع له سكان القلعة، فقد كان بإمكان السارد التفصيل في وصف ما وقع لهم ليلة البارحة، إلاّ أنّه فضل أن يتجنب ذلك لإثارة مخيّلة القارئ وإشراكه في اللعبة السردية.

3-2-وظائف الوصف المكاني:

لاريب في أنّ الوصف يشكل تقنية إنشائية أساسية في الخطاب الروائي، وأنّ لوظائف الوصف المختلفة حضورًا مميّزًا في العمل الروائي.

ولما كان الوصف بهذه الأهمية البالغة، فإنّه قد ظهر على الساحة النقدية العديد من الأبحاث والدراسات التي أولى فيها أصحابها عناية كبيرة بدراسة الوصف والكشف عن أنواعه ووظائفه المختلفة التي ينهض بها في النّص الروائي.

ومن الدراسات النقدية المهمة التي تطرقت إلى هذا الموضوع، نذكر دراسة الناقد "جيرار جينيت" المعنونة بـ" حدود السرد"، والتي أشار فيها إلى أن دراسة العلاقة بين السرد والوصف لابد وأن تعود« **في جوهرها إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسرد؛ والتي يمكن أن نحددها على الأقل في وظيفتين متمايزتين نسبيًا، أولهما ذات طابع تزييني بمعنى ما، أما الوظيفة الثانية للوصف، والأكثر بروزًا**

[1]-واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص280.

اليوم ذات طبيعة تفسيرية أو رمزية»[1]، وهو نفس التقسيم الذي وضعه "حميد لحميداني" في كتبه "بنية النص السردي"[2].

وأما دراسة الناقدة "سيزا قاسم" "بناء الرواية"، فقد أشارت فيها إلى نفس الوظيفتين السابقتين مع إضافة وظيفة ثالثة للوصف، وهي« **الوظيفة الإيهامية، حيث يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعًا بالحقيقة أو تأثيرًا مباشرًا بالواقع»**[3] .

وفي نفس الإطار يذهب الناقد " لطيف زيتوني" في معجمه الخاص بالمصطلحات النقدية إلى أنّ للوصف وظائف مختلفة« **تتحدد في كل رواية، ولكن هناك وظائف عامة يمكن إنجازها كالآتي:**

1–وظيفة واقعية: تقديم الشخصيات والأشياء والمدار المكاني والزماني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها. ويمكن الإيهام بالعكس، أي بعالم خرافي لا يشبه الواقع في شيء.

2–وظيفة معرفية: تقديم معلومات جغرافية أو تاريخية أو علمية أو غيرها، مما يهدّد تحويل النّص إلى نصّ وثائقي أو تعليمي.

3–وظيفة سردية: تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجوّ أو تساعد في تكوين الحبكة.

4–وظيفة جمالية: تعبّر عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية، فمحاولة إلغاء الوصف وإحلال الرسوم والصور مكانه تحيلنا إلى السريالية، وتوسيع مساحة الوصف إلى حد منافسة السرد يحيلنا إلى الرواية الجديدة التي فكّكت الشخصية والحبكة.

5–وظيفة إيقاعية: تستخدم لخلق الإيقاع في القصّة: قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه يولد تراخيا بعد توتر، وقطع تسلسل الحدث في موضع حسّاس يولّد القلق والتشويق وبالتالي التوتر».[4]

---

[1]–ينظر: جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بنعيس بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص76–77.

[2]–ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص79.

[3]–سيزا قاسم، بناء الرواية، ص115.

[4]–لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص172.

وبناء على ما تقدم، يتضح لنا أنّه على الرغم من اختلاف تحديدات النقاد لوظائف الوصف في النّص الروائي، إلاّ أنّه لا يمكننا أن ننفي ما تخلقه هذه الوظائف عندما تجتمع فيما بينها من لوحات فنيّة لها أهمية قصوى في تشكيل بنية العمل الروائي.

ومن وظائف الوصف المكاني التي يمكننا أن نعثر عليها في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، نذكر:

3-2-1الوظيفة الجمالية:

تتحقق هذه الوظيفة في المقاطع السردية التي يجعل فيها السارد الوصف مقصورًا على إظهار الجانب الجمالي للموصوف وروعته، والكشف عن ميزاته وخواصه، وقد اعتبر الناقد "عبد المالك مرتاض" أنّه « **من العسير ورود الحيز منفصلا عن الوصف، وحتى إن سلمنا بإمكانه وروده خاليا من هذا الوصف فإنّه حينئذ يكون كالعاري**»[1]؛ فالموصوف أيًّا كان شخصيّة أم مكانًا أم شيئًا لا يمكنه أن« **يكتسب الجمال إلاّ من خلال الوصف الروائي، وهذه الوظيفة خاصة بهذا الأسلوب مقارنة بالأساليب الأخرى**»[2].

ومن المقاطع السردية التي أدى فيها وصف المكان وظيفة تزيينية في رواية " 2084 حكاية العربي الأخير"، ما رود على لسان الراوي:

«**ضحك. زادت قوة الأمطار، واصل الدوران تحت الغلالة البيضاء التي اخترقها نور معمٍ للأبصار. فأصيب بالدوار فجأة ولم يستطع أن يتماسك. لا يدري إن كان يجري أم يطير. ترك نفسه يتهادى داخل الغيمة الساحرة واللذيذة. عندما فتح عينيه لم ير شيئًا ولا حتى ليتل بروز، ولا نائبيه، ولا حتى أمايا وسميث، ولا حواء التي عادت من عند الطبيب في كامل انتشائها. لم يلمح إلا الأمطار الباردة التي كانت تتساقط على وجهه مثل حبات اللؤلؤ. فتح يديه عن آخرهما، ثم أغمض عينيه، فرأى السماء التي انفجرت العديد من المرات، ورأى الشهب التي ارتسمت على حوافها حتى غفا أو نام أو ... أصيب بالدوار اللذيذ وهو في المضمار**»[3].

[1]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص187.

[2]–إسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض نموذجا، ص317.

[3]–واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص301.

من خلال هذا المقطع السردي، نلحظ تعطل الزمن عن سيره الطبيعي في النّص الروائي، وتوقف السارد عن سرد أحداثه ليرسم للقارئ بريشة فنيّة مغمسة في أوصاف بديعة وتشبيهات رفيعة، جمال مكان المضمار حين تساقط الأمطار، وقد وقفت الشخصية الرئيسية "آدم غريب" مندهشة أمام سحر منظرها الذي أسر قلبها وأصابها بدوار لذيذ أنساها كل من تعرفهم في القلعة، ومن هنا يكون لهذا المقطع الوصفي وظيفة تزيينية زادت النّص الروائي فنيّة وجمالية.

ومن أمثلة الوصف المكاني الذي يؤدي وظيفة تزيينة في الرواية، نذكر ما ورد في وصف السارد لحديقة المضمار، يقول:

« **كانت بعض الأشجار قد أورقت. وبدت ألوانها تحت الأشعة التي خرجت فجأة من دكنة الغيم مغسولة. اشتهى أن يتوقف قليلا وينزع منها بعض النور ويستنشقه[...] للأشجار عطر خاص حينما يعانقها العاشق ويترك نفسه يتهادى عليها ويستمع لهدير داخلها الناعم والتحركات الصامتة كأنها جنين في بطن أمه**»[1].

يحاول السارد في هذا المقطع السردي أن يمتع القارئ وأن يريحه قليلا من «**زخم الأحداث المتداخلة والمتباينة والمتضاربة حدّ الاستفزاز**»[2]، من خلال تصوير مكان الحديقة التي تتزين بالأزهار وألوانها الساحرة والأشجار المعبقة التي من شأنها أن تسعد الإنسان وتحقق له الراحة النفسية، وبهذه اللوحة الفنيّة يكون الوصف قد حقق وظيفة تزيينة للمكان الروائي.

وبمثل هذه الأوصاف المكانية يتزين السرد ويتزخرف بناء العمل الروائي، بلوحات فنيّة متعددة الأشكال والألوان تكشف للقارئ قدرات الكاتب الأدبيّة وتبرز له سعة مخزونه اللّغوي، إلاّ أنّ توظيف الوصف بهذه الطريقة و« **النظر إليه مجرد زخارف تضاف، تخلّ بقيمته ذلك أنّ الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء**»[3]، كما أنّ إكثار الكاتب من توظيف هذه الأوصاف التزيينة في النّص، بإمكانه أن يشتت انتباه القارئ فلا تكون لديه رغبة في متابعة سرد الأحداث ولا في الاستمرار في القراءة فيتوجه إلى نصّ آخر.

---

[1]–المصدر السابق، ص304.

[2]–أسماء بتعدادة، أنثى السراب أم امرأة السراب؟، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، الموقع الإلكتروني:
https://manifest.univ-ouargla.dz/archives/facult%C3%A9-des-lettres-et-des-langues-fll/109– الملتقى الدولي السادس في تحليل الخطاب يومي 26 و27 فيفري2013 أنثى السراب أم امرأة السراب؟

[3]–إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص212.

3-2-2الوظيفة التفسيرية/التوضيحية:

هي إحدى الوظائف المهمة التي يؤديها الوصف في النّص الروائي، إذْ بفضلها يستطيع القارئ « **معرفة دواخل الشخصيات ومدى تأثير المكان عليها من الناحيتين الظاهرية والباطنية**»[1].

وفي نفس الإطار تذهب الناقدة "سيزا قاسم" إلى أنّ للرواية الواقعية فضل كبير في تطور الوصف، حيث بات هذا الأخير يتجاوز أن يكون مجرد وسيلة لتجسيد جمال الشخصيات أو الأمكنة أو الطبيعة أو غير ذلك من الأشياء التي تقبل الوصف في العمل الروائي، بل أصبح للوصف « **وظيفة بالغة الأهمية والخطورة وصلت إلى ذروتها على أيدي فنانين بارعين مثل بلزاك وفلوبير فأكسب الوصف وظيفة جديدة يمكن تسميتها بالوظيفة التفسيرية ذلك أن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس إلخ...تذكر لأنّها تكشف عن حياة الشخصيّة النفسيّة وتشير إلى مزاجها وطبعها، وأصبح الوصف عنصرًا له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة**»[2].

ومن المقاطع السردية التي يؤدي فيها وصف المكان وظيفة تفسيرية للحالة النفسية للشخصية في رواية" 2084 حكاية العربي الأخير"، نذكر ما ورد على لسان السارد، يقول:

«**فجأة سمع صوتا شبيها بعواء السفن وهي تستعد للمغادرة، سمع صرخات مصحوبة بصفير مكتوم يأتي من كل الجهات التي تحيط بهذه البناية الثقيلة التي تشبه قلعة برتغالية قديمة، مرمية في صحراء الربع الخالي، حيث لا شيء إلا عواء الذئاب وطنين الذباب، ولأول مرة غابت نداءات الذئب وسط الضوضاء التي بدأت تحتل بعض مواقع القلعة**»[3].

يكشف هذا المقطع السردي، عن الدور الجديد الذي يمكن للوصف المكاني أن يقوم به في النّص الروائي، فبعد أن كان الوصف مجرد أداة تزيينية يأتي بلا مبرر ودون هدف معيّن فإنّه أصبح قادرًا على تفسير ما تشعر به الشخصية الرئيسية "آدم" وهي متواجدة في هذا المكان المقفر الموحش الذي شبهه بقلعة برتغالية قديمة مرمية في صحراء قاحلة جرداء لا شيء فيها سوى الخوف والموت والجوع.

---

[1]–إسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض نموذجا، ص319.

[2]–سيزا قاسم، بناء الرواية، ص114–115.

[3]–واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص56.

ومن الأمثلة التي يمكن التمثيل بها هنا، ما أورده السارد في هذا المقطع السردي، يقول:

« **على مدار الأيام التي تلت، عاين كل شيء عن قرب بنفسه، إذا افترض أن تكون المعلومات التي وصلت إلى إيفا مبيتة وغير حقيقة. كانت الرياضة هي حيلته وضالته، وكانت المدرجات، بحكم ارتفاعها وموقعها الاستراتيجي، هي مكانه الوحيد الذي كان يرى من خلاله كل شيء. لكن كان عليه أيضا أن يحذر ولا يثير أية شبهة في عيني من يراقب المكان، حتى ولو بدا خاليا من أي جهاز حساس، لا مجسات ولا كاميرات تشوش على المطار الحربي والطائرات في نزولها وصعودها. لهذا بدا كأنه يمارس رياضته الاعتيادية بعد غلق المدرج القديم وتحويله إلى منطقة عسكرية**»[1].

استغل السارد هذه الإشارة الوصفية للمدرجات لتفسير المشهد الغامض الذي كان يراه "آدم" دائمًا حتى قبل أن تصله رسالة "إيفا" التي كشفت له فيها حقيقة ما كان يحدث عند باب القلعة، ومن هنا تتأكد لنا ضرورة الوصف وأهميته القصوى« **في بناء الشخصية وفي تطور الحدث والتحام كل العناصر المكوّنة للنّص الروائي**»[2].

3-2-3-الوظيفة الإيهامية:

وهي الوظيفة التي يقوم الوصف من خلالها بـ« **تحقيق الإيهامي والهروب من ألم الواقع والحياة المضنية من شظف العيش وقسوة الواقع إلى الغابات والعوالم المسحورة والقصور، ومن عالم الفقر الكافر والجوع الفتاك، والكدح المدل إلى عالم اللذات والمتع والترف النعيم**»[3]، ومن هنا يتضح لنا أن القارئ لم يبق أسير عالمه الواقعي الذي يعيش فيه وإنّما بات بإمكانه أن يتخطى حدود النّص وأن يلج العالم الذي يصوره الروائي؛ فيصبح من خلال الوصف المكاني « **طرفًا مشاركًا في الحكي، ليس هذا فحسب، بل نجده أيضًا ينتقل مع البطل من مكان إلى مكان آخر، يرغب معه في الأماكن**

[1]– المصدر السابق، ص370.

[2]–إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 213.

[3]–إبراهيم السعافين، تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن، الطبعة العربية، ص 166.

اللائقة، ويعمل على تجنيبه الأماكن المحفوفة بالمخاطر، فالقارئ ينتقل من العالم الواقعي المحدد طبيعيا إلى عالم خيالي وهو عالم الرواية»[1].

والقارئ لرواية "2084 حكاية العربي الأخير" ينتقل إلى أماكن كثيرة كصحراء آرابيا وغير ذلك من الأماكن، يقول السارد:

« **مرت المروحية العسكرية على انخفاض كبير. كان صوت محركاتها قويا كأنه كان في رؤوسهم.**

شعر آدم الذي ذهبت عنه غفوته، ببعض الأمان. للفراغ سطوته، لا شيء يملأ الصحراء إلا الصمت المريب الذي كلما توغل فيه الإنسان، زاد عزلة وخوفا، رتل السيارات، يتقدم في سكينة كبيرة، لا شيء يُسمع إلا هدير المحركات التي تعمق وحشة المكان. الغبار الذي كانت تخلفه العجلات ينزل الظلمة الصفراء قبل أوانها. يتصاعد عاليا لدرجة أن يعمي كل المسالك. تساءل آدم. كيف يمكن لرماد أن يسكن هنا؟ وكيف لإيفا أن تعبر هذا القفر بدون أن ينتابها خوف من كل شيء يحيط بها»[2].

يحاول السارد من خلال هذا المقطع الوصفي أن ينقل القارئ إلى عالم الشخصية "آدم غريب"، ويُركبه معها السيارة التي تتوغل في الصحراء ويجعله يشعر بما تشعرُ به الشخصية من خوف وعزلة، فتشد حيرة "آدم" وقلقه حول وضع رماد وإيفا في القفر الخالي انتباه القارئ وتجعله يصدق حقيقة ما يسرد له من أحداث في الرواية.

ومن المقاطع السردية التي يؤدي فيها الوصف وظيفة إيهامية، نذكر ما ورد في وصف القرية الاصطناعية التي تم فيها تجربة القنبلة، يقول السارد:

« **عادت الطائرات الثلاث للتصوير فوق مكان التجارب النووية بعد أن خف صعود الغيمة العمودي، وبدأت في النزول التدريجي نحو القرية الاصطناعية التي كانت في الأصل، قبل أن تبنى في شكل بنايات مؤقتة للتجربة، كانت عبارة عن مكان أثري مهجور، كان يسكنه أعداء القلعة في الفترات القديمة. حاولوا أن يؤسسوا قلعة بديلة تمتد طوليا في عميق الصحراء، ويحيط بها حائط سميك شيد بالأحجار الكبيرة والمقاومة. وليس بعيدا عنها، في المنطقة التي حددت**

---

[1]–إسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض نموذجا، ص 325.

[2]–واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، ص 341.

بالنقطةB للتجارب النووية، بنيت قرية أخرى بنفس الحائط الدفاعي، تربط بينهما من تحت الأرض، أنفاق كثيرة تساعد على التحرك والهرب وتمويه الأعداء. قل أن تُهجر هذه القرى بعد أن خربها جنود قلعة الغرب كما سموها، في وقت سابق»[1].

يكشف هذا المقطع السردي عن الوظيفة الإيهامية التي يهدف الوصف من خلالها أن يعطي القارئ شعورًا بأنّ ما يقرأه عن هذه القرية حقيقة وليس مجرد خيال أو مكان من حبر وورق، ومن هنا يتضح لنا أنّ بإمكان الوصف أن يزيد من متانة واقعية العمل الروائي« **فالكثير من الروائيين يحاول بناء المكان في رواياتهم وأحداثًا حقيقية، ويميل بعضهم للاسترسال في وصف المكان في محاولة لإعطائه سمة المكان الواقعي»**[2].

-نستنتج مما تقدم أنّ للوصف المكاني في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" بأنواعه المختلفة ووظائفه المتعددة أهمية قصوى في تشكيل الهيكل العام للعمل الروائي وفي خلق تداخل وتمازج تام بين المكان وباقي العناصر الفنيّة، هذا إلى جانب دوره الكبير في إبراز قدرات الكاتب الأدبية والتي تبدو جلية للقارئ في اللغة السردية التي استخدمها في وصف الأمكنة ومكوناتها المختلفة، وفي انتقائه للأوصاف التي تتلاءم مع زمن الأحداث وخصوصيتها، ومع فكر الشخصيات واختلاف انتماءاتها.

[1]-المصدر السابق، ص337-338.

[2]-إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص214.

الخاتمة

وبعد دراستنا للبنية السردية في رواية " 2084 حكاية العربي الأخير"، خرجنا بمجموعة من النتائج المهمة نذكر أبرزها في النقاط التالية:

– ليست الرواية الجزائرية بمنأى عن التأثر بالتحولات والتغيرات التي وسمت الخطاب الروائي، فقد ظهرت نماذج روائية عديدة سعى فيها أصحابها إلى كسر قواعد الكتابة التقليدية، وصنع قوالب سردية جديدة وابتكار أساليب جديدة تواكب تطورات الرواية العربية والغربية المعاصرة.

– تعدّ رواية "2084 حكاية العربي الأخير" للروائي واسيني الأعرج، واحدة من الروايات العربية المعاصرة المهمّة التي ساهمت من خلال طرحها المتميز وتوظيفها لأدوات وتقنيات فنيّة حداثية، في تحقيق وثبة نوعية وأهداف كبيرة في النهوض بالنّص الروائي الجزائري المعاصر وإخراجه من شرنقة التقليد إلى فضاء التجريب والتجديد.

– عبر الروائي "واسيني الأعرج" في هذه المدونة عن واقع الوطن العربي وما ستشهده هذه المنطقة في المستقبل من صراعات وأحداث مأساوية. وقد ألقت هذه الوقائع والتطورات بظلالها على حركة السرد وأثرت في مساره الدرامي، ولعل هذا ما ساهم في تحقيق تكامل فنيّ بين عناصر الرواية، وتماسكٍ في بنيتها السردية.

–اعتمد الكاتب في تشكيل عنصر الزمن على تقنيات فنيّة معروفة في الكتابة الابداعية والممارسة النقدية، وقد لخصها البحث في مبحثين إثنين؛ الأوّل: يضمّ مفارقتي الترتيب الزمني للأحداث وهما الاسترجاع والاستباق، وأمّا الثاني: فيتمثل في محور المدة أو الديمومة التي يقاس فيها سرعة السرد وبطؤه من خلال: التلخيص والحذف والمشهد والوقفة.

–وردت مفارقة الاسترجاع بنوعيها الداخلي والخارجي بشكل بارز في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، إذْ يمكن للقارئ أن يستشعر حضورها في طيات السرد، من خلال كثرة استخدام الكاتب لهذه الارتدادات الزمنية التي تكاد أن تتقاسم مساحة النّص مع اللحظة السردية الحاضرة.

–ساهمت المقاطع الاسترجاعية الكثيرة في الرواية في سد الثغرات الزمنية وفي إيهام القارئ بالزمن الاستشرافي الذي اختاره الكاتب كإطار عام لروايته، كما كان لتلاحم مفارقة الاسترجاع في بعض المقاطع السردية مع تقنيات زمنية أخرى كالوصف والاستشراف والتلخيص والحوار...،

دور كبير في الكشف عن مقدرة الروائي الابداعية على نسج وحدة سردية متماسكة تجمع بين المقاطع السردية الاسترجاعية وهذه التقنيات الزمنية.

– كشف لنا تحليل المقاطع السردية الكبرى والصغرى الدالة على المستقبل في الرواية، بأنّ تقنية الاستشراف لم تكن مجرد مفارقة زمنية فحسب في نص "واسيني الأعرج"، بل شكلت الهيكل العام الذي نسجت في داخلة خيوط القصة؛ فحكاية العربي الأخير قد منحت القارئ تذكرة سفر مجانية إلى المستقبل ليعيش ويعاين أحداثًا ووقائع لم يعشها بعد، وما كان لهذه الفائدة أن تتحقق لو لم يكن الاستشراف ديدن السرد وموردها الأول.

–أما في ما يخص مستوى المدة، فقد اعتمد "واسيني الأعرج" لتسريع وتيرة السرد على تقنية الخلاصة لتجميل الأحداث وتقديم الشخصيات خلال أسطر أو صفحات قليلة وذلك لإعفاء القارئ من الخوض في تفاصيل لا فائدة من معرفتها، كما كان للحذف بنوعيه المعلن والضمني دور في اختصار الزمن والقفز بالقارئ إلى الحدث الأهم والأبرز في النّص.

–وأمّا لإبطاء السرد وتعطيله، فقد كرّس الروائي تقنية الوقفة الوصفية التي شغلت جانبًا مهمًا في تشكيل بنية النّص الروائي، إذْ لم يقتصر توظيفه لهذه الوقفات على تهدئة الحركة السردية وإبطاء سرعتها، وإنّما استخدمها أيضًا للترويح عن القارئ وإراحته من زخم الأحداث ورتابة السرد، ولتزويده أيضًا بمعلومات تسهل له فهم الأحداث والتفاعل معها.

كما شكلت المشاهد الحوارية الواردة في الرواية بما تحتويه من استطرادات متنوعة كالوصف والاسترجاع والاستشراف، عاملاً أساسيًا في تعطيل السرد وفي تطوير بناء النّص وإبراز طبيعة الشخصيات وإظهار أفكارهم المختلفة.

–شغلت مسألة تشكيل الشخصية في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" وكيفية تقديمها في المتن الحكائي، حيزًا كبيرًا من اهتمام الروائي "واسيني الأعرج"، وقد كشف البحث عن الدور المركزي والحيوي للشخصية في تحريك الأحداث وفي خلق التواشج والتلاحم بين عناصر السرد المختلفة. وذلك من خلال تحديد أنواع الشخصيات ورصد الطريقة الفنيّة التي اعتمدها الكاتب في تقديم شخصياته إلى متلقي الرواية.

–وأما بالنسبة لأنواع الشخصية الروائية، فقد تنوعت في الرواية بين شخصيات رئيسية حيث شكلت شخصية "العربي الأخير" بؤرة السرد ومركز دائرته إذْ لا يمكن للأحداث ولا

للشخصيات أن تتحرك دون تدخلاته التي تنمّ عن دوره المؤثر والفعال في الرواية، وبين شخصيات ثانوية رافقت الشخصية الرئيسية وتقاسمت معها مهمة دفع الأحداث إلى الأمام، وأيضًا شخصيات رمزية وظفها الروائي ليعبر من خلالها عن أفكاره وواقعه المعيش وما ينطوي عليه من خبايا وحقائق.

-تمّ تقديم شخصيات"2084 حكاية العربي الأخير" بأنواعها المختلفة وفق طريقتين: أولاً: التقديم المباشر: حيث كشفت النماذج التمثيلية التي سقناها في البحث إلى أنّ توظيف الروائي لهذه الطريقة، قد جاء وفق نمطين مختلفين ففي النمط الأول نجد أنّ السارد هو المسؤول عن وصف الشخصية وعرضها للقارئ إما من خلال نقل صورة متكاملة ترصد ملامحها الداخلية والخارجية في آن واحد، أو أنّه يكتفي بإبراز ملمح واحد لها (داخلي أو خارجي) دون ذكر الآخر، أما النمط الثاني: فتولت فيه الشخصية مسؤولية تقديم نفسها ووصف ملامحها ومشاعرها وآهاتها. ثانيا: التقديم غير المباشر: يكرس الكاتب خلال هذه الطريقة أسلوب الحوار لإبراز ملامح شخصياته وإضاءة الجوانب الخفية فيها.

-أما على مستوى بناء الحدث، فقد أدى عنصر التحفيز دورًا مهمًا في بناء الحدث الروائي، حيث ساهمت هذه الآلية الفنيّة بأنواعها الثلاثة التأليفي والواقعي والجمالي في إضفاء بعد فنيّ وجمالي على بقية العناصر الفنية وفي إخراجها من رتابة التشكيل وجمود الدور والوظيفة في النّص الروائي.

- سجل البحث واحدة من مزيات التحفيز في رواية " 2084 حكاية العربي الأخير" وهي أنّ الروائي قد استطاع بفضلها أن يجمع في روايته أكثر من جانب معرفي؛ إذْ يمكننا من خلال التحفيز الجمالي بنسقيه التركيبي والإفرادي أن ننتقل في السرد بين نصوص مختلفة كالتاريخ والفيزياء والغناء والأمثال الشعبية...وبهذا يكون الروائي قد أثبت للقارئ ثقافة عالية وإلمامًا فائقًا بموضوع روايته.

-استحوذ عنصر المكان على مساحة مهمة في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، فهو يتجلى في عناصر السرد كافة، وتظهر آثاره واضحة في عرض السارد للأحداث، وفي تفاعل الشخصيات معه، وقد وقف البحث من خلال دراسة الأمكنة الواردة في الرواية تحت ثنائية المكان (المغلق/المفتوح)، على صورها العديدة وما تحمله من معاني ودلالات متنوعة وأبعاد

نفسية مختلفة، إذْ تأتي صورة المكان أحيانًا محملة بمعاني الأمان والأمل والتأمل، وأحيانًا أخرى ترد عامرة بدلالات الحزن واليأس والخوف.

-إنّ للوصف المكاني بنوعيه الفوتوغرافي والتعبيري في الرواية، ولوظائفه الجمالية والايهامية والتوضيحية أهمية قصوى في تشكيل الهيكل العام للعمل الروائي "2084 حكاية العربي الأخير"، وفي خلق تداخل وتمازج تام بين المكان وباقي العناصر الفنية، هذا إلى جانب دوره الكبير في إبراز قدرات الكاتب الأدبية والتي تبدو جليّة للقارئ في اللغة السردية التي استخدمها في وصف الأمكنة ومكوناتها المختلفة، وفي انتقائه للأوصاف التي تتلاءم مع زمن الأحداث وخصوصيتها، ومع فكر الشخصيات واختلاف انتماءاتها.

الملحق

ملخص الرواية:

تفتح رواية "2084 حكاية العربي الأخير" نوافذها على رؤية استشرافية تنبؤ بأحداث مأساوية سيشهدها الوطن العربي سنة 2084م، وقد حاول الكاتب من خلالها –كما جاء على غلاف الرواية–"أن يضع الغربيّ الحالي والعربي أيضًا، أمام المرايا التي تظهر تناقضاتهما أمام حداثة انتقائية في كل شيء".

تدور أحداث الرواية حول شخصية "آدم غريب" العربي الأخير أو اللاست أرابيك، العالم المختص في الفيزياء النووية، يعمل "آدم" في أحد المخابر النووية في بنسلفانيا قبل أن يتعرض للاختطاف في مطار "شارل ديغول" الفرنسي في ظروف غامضة ومن قبل أطراف مجهولة، ليجد نفسه في قلعة "أميروبا" الواقعة في عمق صحراء الربع الخالي.

يسعى آدم على طول صفحات الرواية الدفاع عن فكرته النبيلة والإنسانية المتمثلة في صنع قنبلة نووية يكون استخدامها أقل ضررا ومحدودية من قنبلتي هيروشيما وناكزاكي، ويكون هدفها قبل كل شيء إنساني لردع الهجمات الإرهابية وحماية البشرية من مظالم الغطرسة والقوة.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر و المراجع:

-القرآن الكريم

الكتب العربية:

-آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 2015م.

-إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، مؤسسة الأبحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت-لبنان، ط1، 1982م.

-إبراهيم السعافين، تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة العربية، د.س.

-إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013م

-أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس-تونس، د.ط، د.س.

-أحمد طالب، مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة والأدب(بين النظرية والتطبيق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، 2004م.

-أمير مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل- الزمان-الوعي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، د.ط، 1980م.

-أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998م.

-بثينة العيسى، بين صوتين. فنيات كتابة الحوار الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1435هـ-2014م.

-ثائر زين الدين، في دروب السرد لدراسات تطبيقية في القصة والرواية، دار ليندة للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2001م.

-جمعة طيبي، دلالة المكان والزمان في الرواية الجزائرية، منشورات مقاربات، فاس-المملكة المغربية، ط1، 2010م.

-حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1990م.

-حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط3، د.س.

-حميد لحميدان، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب ، ط3 ، 2000م.

-خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين، د.ط، د.س.

-راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلّة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا-اللاذقية، ط1، 1995م.

-زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، د.ط ، د.س.

-الزمخشري ، أساس البلاغة ، مادة (السرد) ، دار الكتب المصرية ، د.ط ، 1922م ، ج1 .

-سعيد بنكراد ،السرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط1، 2008م.

-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض و تقديم و ترجمة) ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ط1 ، 1985م.

-سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) ،المركز الثقافي العربي ، بيروت-لبنان ، الدار البيضاء-المغرب ،ط3 ،1997م.

-سعيد يقطين ،الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م.

-سمر روحي الفيصل، بناء الشخصية الروائية، الموقف الأدبي، دمشق-سوريا، ع 345، 2000م.

-سمر روحي الفيصل، ملامح في الرواية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق-سورية، 1989م.

-سمير المرزوقي/جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة-تحليلاً وتطبيقًا، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد-العراق، (د.ط)، 1986م.

-سناء سليمان العبيدي، الشخصية في الفن القصصي والروائي عند سعدي المالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016م

-السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة-مصر، د.ط، د.ت.

-سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة-مصر، بيروت-لبنان، ط1، 1972م، ط2، 2003 م، المجلد الثامن، الجزء الثامن.

-سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع-مكتبة الأسرة، د.ط، 2004م.

-شاكر النابلسي، مذهب للسيف ومذهب للحب رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال رؤيته الشاملة "ليالي ألف ليلة و ليلة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، د.ط، 1985م.

-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2010م.

-شعبان عبد الحكيم، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2013م.

-شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، ط1، 1996م.

-الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 2000م.

-صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان ، الدار البيضاء-المغرب، ط1،2003م.

-صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1997م

-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة – مصر، ط1، 1998م.

-طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط3، 1994م.

-طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية، دار المعارف، مصر، ط2، 1980م.

-العباس محمد، سقوط التابو: الرواية السياسية في السعودية، دار جداول، لبنان، ط1، 2011م.

-عبد الحق بلعابد، عتبات النّص(جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

-عبد الرحمان بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1973م.

-عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجًا تطبيقيًا)، دار الوفاء، الاسكندرية-مصر، ط1، 2002م

-عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ط3، 2005م.

-عبد الرحيم كردي، الراوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة – مصر، ط2، 1996 م.

-عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصة القصيرة -الرواية-المقال القصصي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2001م.

-عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب، مصر، ط1، 1982م.

-عبد القادر فيدوح، الرؤية والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية، التصفيف الضوئي والمختبر، دار الصومال، ط1، 1994م.

-عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده و بنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1995م.

-عبد الله إبراهيم ،السردية العربية الحديثة بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992م.

-عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

-عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، د.ط، 2008م.

-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة الرواية زقاق المدينة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م

-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م.

-عبد الوهاب الرفيق، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998م.

-عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986م .
-عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط9، 2013م.
-علي عبيد، المرويّ له في الرّواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م.
-عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008م.
-غادة الإمام، جاستون باشلار (جماليات الصورة)، التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2010م.
-غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 2003م.
-ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979م،المجلد الأول.
-فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1994م.
-فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، د.ط، 1986م.
-فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة، الحمار، أغنية الماء والنار)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003م.
-فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.
-قسومة الصادق، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000م.
-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2002م.
-لؤي حمزة عباس، سرد الأمثال (دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2003م.
-ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي/ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض/ عربي-إنجليزي-فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1997م.

-ماهر عبد القادر محمد علي، مشكلات الفلسفة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1985م.

-مجدي وهبة-كامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان-بيروت، ط2، 1984م.

-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، د.ط، 2005م.

-محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق-سوريا، د.ط، 2011م.

-محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الاسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 1997م.

-محمد الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005م.

-محمد حسين أبو الحسن، النص السردي المتمرد(دراسة نقدية في تحولات الرواية الجديدة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، د. ط، 2017م.

-محمد سويرتي، النقد البنيوي والنّص الروائي، إفريقيا الشرق، ط1، 1991م.

-محمد صابر عبيد/ سوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية-اللاذقية،ط1، 2008.

-محمد صابر عبيد، جدل الذاكرة و المتخيّل مقاربة في سرديات صبري يوسف، المنهل، د.ط، 2017م.

-محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط4، أكتوبر 1992م.

-محمد عزام، فضاء النص الروائي(مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سورية، ط1، 1996.

-محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة(دراسة ومعجم إنجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة-مصر، ط3، 2003م.

- محمد عزام، مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، ط1، د.س.

-محمد قاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.
-محمد كُريّم بلال، جدلية الرمز والواقع (دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال)، مدارات للنشر والتوزيع، الخرطوم-السودان، ط1، 2011م.
-مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي –نموذجا-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 م.
-مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2005م.
-مريم جبر فريحات، التجليات الملحمية في الرواية العربية، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2005م.
-مساعدة نوال، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، د.س.
-مسعد العطوي، السرد فكرًا و بناءً، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، د.ط، 2014م.
-مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، د.ط، د.س.
-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، د.ط، د.س، المجلد 14.
-مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، ط1، 2004م.
-موريس أبو ناظر، الألسنة والنقد الأدبي، دار النهار، بيروت-لبنان، 1979م.
- محمود السمرة، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، القاهرة –مصر، ط1، 1974م.
-ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع و المؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م.
-نادية بوشفرة، مباحث في السميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، د.ط ،2008م.
-نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية، تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2009م.
-ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

-أبو نصر إسماعيل الجوهري ، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق :محمد تامر، دار الحديث، القاهرة -مصر، د.ط، 2009م.

-نوال زين الدين، اللامعقول -و الزمان –و المطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، د.ط، 1998م.

-واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، دار موفم للنشر، الجزائر، 2015م.

-يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، د.ط، 1955م.

-يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط1/ 1990م ، ط1992/2م ، ط3/ 2010م.

-الكتب المترجمة:

-أدوين موير، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، دار الجيل، مصر، د.ط، د.س.

-آلان روب غارييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، القاهرة-مصر، د.ط، د.س.

-برنارد دي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة،1969م.

-بول ريكور، الوجود والزمان والسرد فلسفة، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995م.

-تزفيطان تودوروف، مقولات في السرد الأدبي، تر : الحسين حسان و فؤاد ضفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط-المغرب، ط1، 1992م.

-تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامه، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ط2، 1990م.

-جان بياجيه ، البنيوية ، تر: عرف منيمنة وبشير أوبري ،منشورات عويدات ،بيروت – باريس، ط4، 1985م.

-جان ريكاردو، تر: صياح الجهيم، قضايا الرواية الحديثة، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1998م

-جيرار جينت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، 2002م.

-جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1989م.

-جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بنعيس بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط –المغرب، ط1، 1992م.

-جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعمر حلّى وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2002م.

-جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م.

-جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم : محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م.

-ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، العدد 288، ط1، 2000م

-روبرت همفري، تر: محمود الربيعي، تيار الوعي في الرواية الحديثة، دار غريب، القاهرة، 2000م.

- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن البحراوي/ بشير القمري/ عبد الحميد عقار، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.

-رولان بورنوف وريال أوتليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ط1، 1991م.

-غاستون باشلار ، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2 ،1984م.

-فردينالد دي سوسير، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، جونثان كلر، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية الدقي، القاهرة-مصر، ط1، 2000م.

-فليب سرنج، الرموز في الفن-الأديان-الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سورية، ط1، 1992م.

-فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، (د.ط)، 2012م.

- القديس أغسطينوس، اعترافات، تر: الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، بيروت-لبنان، ط4، 1991م.

-كولن ولسون وآخرون، فكرة الزمان عبر التاريخ، تر :فؤاد كامل، عالم المعرفة(159)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت-مارس، 1992م.

-ميخائيل خرايجينكو، الأدب ونمذجة الواقع، تر: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد- العراق، 1981م.

-ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريدة انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، ط2، 1982م.

-هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر :أسعد رزق، مراجعة العويطي، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، د.ط، 1972م.

-هنري برجسون، التطور الخالق، تر : محمد محمود قاسم، سلسلة نصوص فلسفية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة-مصر، د.ط، 1984م.

-هنري بير، الأدب الرمزي، تر: هنري رغيب، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، د.ط، 1981م.

-يان مانفريد، علم السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار تينوي، دمشق-سوريا، ط1، 2011م.

-المجلات والدوريات:

-إسراء حسين جابر، المروي له و القارئ الضمني (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة البنيوية)، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الثاني و الخمسون، 2007م.

-بشرى موسى صالح، خطوط السرد الملتفة، مجلة الأقلام، بغداد، العدد4، السنة الرابعة والثلاثون، 1999م.

-بوزيد نجاة، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية " رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي نموذجًا"، جامعة مستغانم(الجزائر)، مجلة مقاليد، العدد 08، جوان 2015م.

-جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه، تر: علي عفيفي، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد الثاني عشر/العدد الثاني، صيف 1993م.

-رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الأدب و الفكر، مجلة العلوم الإنسانية، مارس 2006.

-رزان إبراهيم، واسيني الأعرج في حكايته مع العربي الأخير القوة و النبوءة في زمن الديكتاتور، مجلة القدس العربي، السنة السابعة و العشرون، العدد 8373 السبت 13 شباط (فبراير) 2016 -4 جمادى الأول 1437هـ.

-الزواوي بوغرة ، مفهوم البنية، مجلة المناظرة، العدد 5، السنة 3 يونيو، 1992م.

-سحر شبيب، البنية السّرديّة والخطاب السّردي في الرواية، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكّمة، جامعة دمشق-سوريا، العدد الرابع عشر، صيف 2013/1392م.

-شرحبيل المحاسنة، آلية التقديم المباشر للشخصية في روايات مؤنس الرزاز، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 10، 2010م.

-الطائع الحداوي، تداخل البنى السردية والتركيبية والرؤية للعالم في الغربة واليتيم لعبد الله العروي ، مجلة الأقلام، العدد6، 1987م.

-عبد الله رضوان، دهشة التفاصيل الصغيرة(بنية القصة القصيرة)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، العدد 419، آذار، 2006م.

-علي عبد الرحمان فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، جامعة صلاح الدين-كلية اللغات قسم اللغة العربية، مجلة كلية الآداب، العدد 102.

-عواد علي، تقنيات الزمن في السرد القصصي من زمن التخيل إلى زمن الخطاب، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد44، 1992م.

-موسى إبراهيم نمر، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية "الحواف"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، صيف1993م، مج12.

-نبيل بوالسليو، تجليات الاستشراف في رواية "ضمير الغائب" لواسيني الأعرج، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة.

-نعيم عطية، دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، العدد 170، فبراير 1971م.

-يمنى طريف الخولي، إشكالية الزمان في الفلسفة و العلم، مجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد9، 1989م.

-الرسائل والأطروحات:

-إسماعيل زغودة ، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة " عبد الجليل مرتاض نموذجا " ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان – كلية الآداب و اللغات ، 2013م-2014م.

-جوادي هنية ، صورة المكان و دلالته في روايات واسيني الأعرج ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، كلية الآداب و اللغات ، السنة الجامعية 2012 – 2013.

-خالد ساهر الساعدي، قصص الحيوان جنسًا أدبيًا (دراسة اجناسية سردية سيميائية في الأدب المقارن)، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 1999م.

-رياض حسن هادي الدّعمي، بناء الشخصيّة في روايات ميسلون هادي، رسالة ماجستير، جامعة القادسيّة، 2017م.

-سعيدي عبد الفتاح، مفهوم الزمان بين برغسون و اينشتاين، رسالة ماجستير، جامعة الإخوة منتوري /قسنطينة، كلية العلوم الإنسانية/و الاجتماعية ، قسم الفلسفة،2006/2007.

-شريف حيثية، بنية السرد في روايات علاء الديب، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة – الجيزة، 2014م.

-عبد الله بن صفية، الاستشراف في الرواية العربية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر-باتنة، كلية الآداب واللغات، السنة الجامعية 2012-2013م.

-منصور بوراس، البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2009م/2010م.

-ميّادة عبد الأمير كريم العامري، البنية السردية في كتاب الأغاني للأصبهاني، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة ذي قار،2011م.

-نورة بنت محمد بن ناصر المرّي، البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، رسالة علمية مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب الحديث، جامعة أم القرى، 2008م.

-المؤتمرات:

-خلف الله حنان، السرد العربي القديم " الأشكال و المضامين"، اليوم الدراسي الوطني الثاني حول السرد العربي القديم : النص والثقافة، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، كلية الآداب واللغات، الثلاثاء 2016/02/25.

-الكتب الأجنبية:

-Heidegger :Etre et Temps , Gallimard(NRF),1996 .

-المواقع الإلكترونية:

-أسماء بتعدادة، أنثى السراب أم امرأة السراب؟، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، الموقع الإلكتروني:

https://manifest.univ-ouargla.dz/archives/facult%C3%A9-des-lettres-et-des-langues-fll/109 الملتقى الدولي السادس في تحليل الخطاب يومي 26 و27 فيفري2013 أنثى السراب أم امرأة السراب؟ -

-حفيظة طعام، شعرية الشخصية في روايات عز الدين جلاوجي، ديوان العرب، الجمعة 4 نيسان أبريل 2008م، الموقع الإلكتروني:**Diwanalarb.com**

-شرحبيل إبراهيم محاسنة، بينة الشخصية والحدث الروائي، المجلة العربية، الإثنين 2012م/23/01، الموقع الإلكتروني: **http://www.arabicmagazine.com**

-محمد لبيب سالم، تأملات في الاستراتيجية البيولوجية (آدم وحواء)، منظمة المجتمع العلمي العربي، 29 يونيو 2020، الوقت 04:31، الموقع الإلكتروني:**arsco.org.com**

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ–ز
المدخل: مفهوم البنية السردية	**20–2**
–الفصل الأول: بنية الزمن الروائي	**97–23**
1–مفهوم الزمن الروائي	**35–24**
2–الترتيب الزمني	**37–36**
2–1الاسترجاع	**39–37**
2–1–1 الاسترجاع الخارجي	**46–40**
2–1–2 الاسترجاع الداخلي	**50–46**
2–2 الاستشراف	**57–50**
2–2–1الاستشراف كتمهيد	**60–57**
2–2–2الاستشراف كإعلان	**66–61**
3–المدة أو الديمومة	**67**
3–1–تسريع السرد	**80–68**
3–1–1الخلاصة	**75–68**
3–1–2 الحذف	**80–75**
3–2إبطاء السرد	**97–80**
3–2–1المشهد	**88–80**

3-2-2الوقفة	**97-88**
4-التواتر	**108-98**
-الفصل الثاني: بنية الشخصية والحدث الروائي	**161-109**
1-مدخل إلى مفهومي الشخصية والحدث الروائي	**119-109**
2-بنية الشخصية الروائية	**120**
2-1- طرائق تقديم الشخصيات	**121**
2-1-1-التقديم المباشر للشخصية	**129-122**
2-1-2- التقديم غير المباشر للشخصية	**132-129**
2-2-أنواع الشخصيات	**142-132**
2-2-1-الشخصيات الرئيسية	**134-132**
2-2-2الشخصيات الثانوية	**137-134**
2-2-3-الشخصيات الرمزية	**142-137**
3- بنية الحدث الروائي	**143**
3-1- التحفيز	**146-13**
3-1-1التحفيز التأليفي	**154-146**
3-1-2- التحفيز الواقعي	**159-154**
3-1-3-التحفيز الجمالي	**161-159**
-الفصل الثالث: بنية المكان الروائي	**203-162**
1-مفهوم المكان الروائي	**170-164**
2- أنواع الأمكنة	**174-170**
2-1- الأماكن المغلقة	**191-175**
2-2-الأماكن المفتوحة	**193-191**
3- الوصف المكاني ووظائفه	**197-193**
3-2-وظائف الوصف المكاني	**199-197**

3-2-1الوظيفة الجمالية	**200-199**
3-2-2الوظيفة التفسيرية/التوضيحية	**202-201**
3-2-3-الوظيفة الإيهامية	**204-202**
-الخاتمة	**209-206**
-الملحق	**212-210**
-قائمة المصادر والمراجع	**226-213**
فهرس الموضوعات	**230-227**

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على موضوع البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، وذلك باعتماد المتن المدروس الموسوم بـ "2084 حكاية العربي الأخير" للروائي الجزائري واسيني الأعرج كنموذج لاستجلاء مستوى التطور والتجريب في شكل الكتابة الروائية الجزائرية، ولبلوغ هذا الطموح المنهجي اتخذنا من المقاربة البنيوية والشكلية منهجًا في تحليل البنية السردية، وفي استخلاص أهم الأدوات والتقنيات التي اعتمدها الروائي واسيني الأعرج في بناء نصه الروائي.

–الكلمات المفتاحية: البنية السردية، واسيني الأعرج، الزمن، المكان، الشخصية.

Résumé:

Cette recherche cherche à éclairer le sujet de la structure narrative dans le roman algérien contemporain, en adoptant le texte étudié intitulé « 2084 Le dernier conte arabe » par le romancier algérien Wassini Laaraj comme modèle pour clarifier le niveau de développement et d'expérimentation dans la forme de l'écriture de fiction algérienne, et pour réaliser cette ambition méthodologique, nous avons adopté une approche structurelle Le formalisme est une méthode d'analyse de la structure narrative et d'extraction des outils et techniques les plus importants adoptés par le romancier Wassini al-Araj dans la construction de son texte romanesque .

-Mots-clés: Structure narrative, Wasini Al-Araj, temps, lieu, personnalité.

Summary:

This research seeks to shed light on the subject of narrative structure in the contemporary Algerian novel, by adopting the studied text entitled "2084 The Last Arab Tale" by the Algerian novelist Wassini Laaraj as a model to clarify the level of development and experimentation in the form of Algerian fiction writing, and to achieve this methodological ambition, we have adopted a structural approach Formalism is a method of analyzing the narrative structure and extracting the most important tools and techniques adopted by the novelist Wassini al-Araj in the construction of his romantic text.

-Keywords: Narrative structure, Wasini Al-Araj, time, place, personality.