الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلّية الآداب واللُّغات

قسم اللُّغة والأدب العربي

تخصص: دراسات نقدية حديثة ومعاصرة

أطروحة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث بعنوان:

البنية السردية في الرّواية الإسلامية تجربة نجيب الكيلاني أنموذجاً

إعداد الطَّالب:

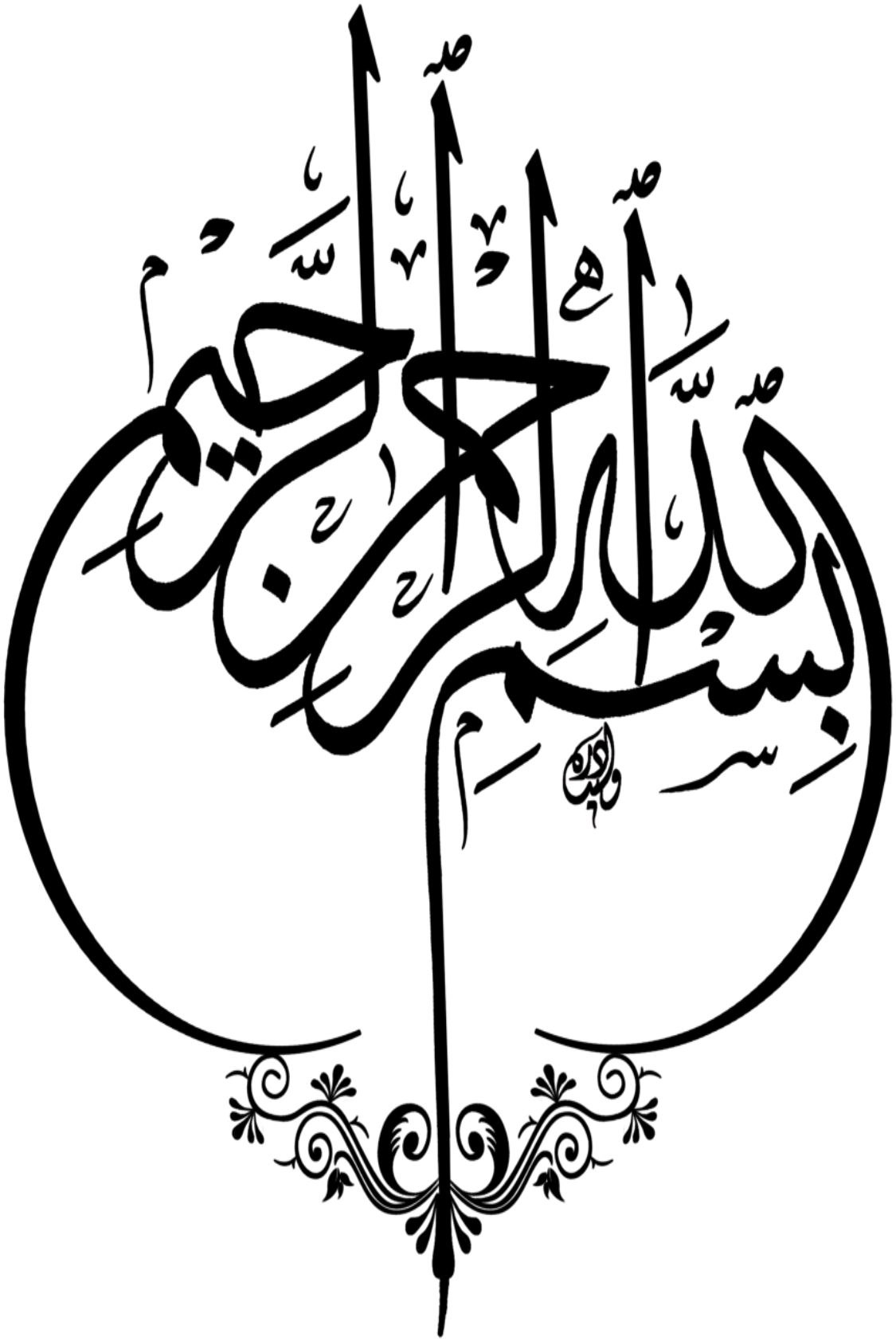
عبد الفتّاح موسلي

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد القادر بن عــزّة

أعضاء لـجنة الـمناقشة			
أ.د أحـــمـــد دكـــــار	أستـاذ	تلمســـــان	رئيســـــــاً
أ.د عـبـد الـقـادر بن عزة	أستـاذ	تلمســـــان	مشرفاً ومقرراً
أ.د سيدي محمد بن مالك	أستـاذ	م.ج مغنيـة	عضواً مناقشاً
د. عبـــاسـية بن سـعـيد	أ.م.أ	تلمســـــان	عضواً مناقشاً
د. خـديجـة عـبد الرحـيـم	أ.م.أ	م.ج. مغنيـة	عضواً مناقشاً

السنـة الجامعية:1444هـ – 1445هـ / 2023 م – 2024 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شـكـر وتـقديـر

يقول الله تعالى:﴿ لَئِن شَكَرتُم لَأَزِيدَنَّكُمۖ ﴾ [1]، فامتثالاً للأمر الإلهي، وتأكيداً لمبدأ شكر صانع المعروف، أحمد الله وأشكره على عظيم فضله عليّ وجلال نعمائه، أن جعلني ممن يسلكون سبيل العلم ومكّنني من إنجاز هذه الرسالة بتوفيقه، فله الحمد والشّكر أوّلاً وآخراً يليقان بجلاله وعظيم سلطانه.

ثمّ أسدي باقة الشكر وإكليل الثناء والتقدير إلى أستاذي ومرشدي في هذه الرّحلة الأستاذ الدكتور عبد القادر بن عزّة على تفضّله بالإشراف على هذه الرّسالة ومتابعته المستمرّة ومساعدته في كثير من الإجراءات الإدارية.

كما أتوجّه بالشّكر الجزيل إلى أساتذتي الكرام أعضاء لجنة المناقشة لتكرّمهم بقبول مناقشة هذه الرّسالة، وتجشّمهم عناء قراءتها وتصويبها.

ولله الحمد من قبل ومن بعد . .

الباحث: عبد الفتّاح موسلي

---

1 سورة إبراهيم الأية: [07]

إهداء

إلـــى روح أبـــي رحـــمة الله عليه

إلـــى والدتـــي حفظهـــــا الله

إلـــى زوجتـــي ورفيقة دربـــي

إلـــى قرة عيني "مصطفى أصيل"

إلـــى أخـــي وأخـــواتي وأبنائهم وبناتهم.

إلـــى صديقي عبد القادر

إلـــــــى هؤلاء جميعـــاً أهدي هذا العمل.

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء وسيّد المرسلين سيّدنا وحبيبنا وقائدنا وقدوتنا محمّد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين أمّا بعد:

الأدب الإسلامي أدب إنساني عالمي، وذلك لأنّه يصوّر الإنسان وفق فطرة الله التي فطر الناس عليها، فهو يغذّي روحه وفكره في توازن تام، ويعبّر عن أحلامه وأمانيه بما يتلاءم مع الواقع في واقعية إسلامية بعيدة عن المثالية المفرطة.

فنجيب الكيلاني هو أحد أبرز رواد الأدب الإسلامي ورائد الرواية الإسلامية على صعيد الوطن العربي والإسلامي، وأحد أبناء الصحوة الإسلامية، فغُيِّب عن الساحة الأدبية والإعلامية، بل ولقي التجاهل والإهمال بالرغم من أعماله الفنية الرائعة التي تجاوزت حدود الوطن العربي والإسلامي، وهذا كله لا لشيء إلا لأنه يمثّل تيار الصحوة الإسلامية، في حين لو نظرنا إلى أدباء هم أقل منه عطاءً وإنتاجاً وموهبةً وأدنى منه جودة ومستوى نالوا وحازوا على قصب السّبق والقِدح المعلّى من الجوائز والأوسمة بالرغم من أنّ أعمالهم هذه هابطة ومدسوس في طياتها الجنس الفاضح والفكر المنحرف.

وبناء على ما سبق يمكن القول أنّ الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذه الشخصية وهذا الموضوع الذي وسمناه: **"البنية السردية في الرواية الإسلامية تجربة نجيب الكيلاني أنموذجا"** هي على النحو الآتي:

- إعجابي بأسلوب الكاتب في كشف الحقائق وتعرية الواقع، وقد تفنّن نجيب الكيلاني في حَبْك أحداث رواياته وقدّم للرواية العربية والإسلامية الكثير.

- إعطاء هذه الشخصية الأدبية جزءا من حقّها في الدراسة والبحث.

- الإسهام والمشاركة في التعريف بالكيلاني وأعماله الأدبية والفنية بمثل هذه الدراسة.

تكمن أهمية هذا البحث في أنّه يشكّل إضافة نوعية في الدراسات التي لها علاقة بالأدب الاسلامي خاصة والعربية عامة بكشفها أبعاد تجربة روائي مصري عربي عُرِف بالالتزام وتجسيد القيم الاسلامية في ثوب فني يراعي فيه الأسلوب الملتزم الذي لا يخدش الحياء، وابتعاده عن تصوير العلاقات الانسانية تصويراً فيه مساس بالأخلاق والعقيدة مما جعل رواياته تنهض فكرياً وأدبياً بشكل تتيح للدارسين تسليط الأضواء عليها من جوانب عديدة، وتحاول كذلك هذه الدراسة أن تجلي البناء السردي في المتن الروائي المدروس.

هدف هذه الدراسة:

الوقوف على البنية السردية في تجربة الروائي نجيب الكيلاني وثقافته في تسخير عناصر السرد، و إبراز القيم الإسلامية في الكتابة السردية.

وبناء على ماسبق، طرحنا عدة أسئلة نحاول الإجابة عنها خلال هذه الدراسة وهي كالتالي:

– ما التقنيات السردية التي استخدمها الروائي في رواياته؟

– ماهي القضايا الاجتماعية التي تناولتها رواياته؟

– هل كانت الموضوعات المطروحة في رواياته أحادية الرؤية أم اتسمت بالتنوع والشمولية؟

– ماذا قدّم نجيب الكيلاني من قيم أخلاقية ومعانٍ إنسانية فُقِدت في المجتمع وخصوصا المجتمع القروي؟

– كيف انعكست نشأة الكاتب وثقافته في رواياته؟

– كيف تعامل السارد مع الزمن، وماهي نظرته للواقع انطلاقاً من استرجاعه للماضي واستشرافه للمستقبل؟

– كيف كانت وتيرة السرد؟ هل أَسرَع السارد الأحداث واكتفى بذكر الأهم؟ أم أنّه اعتمد تقنية الإبطاء من أجل التفصيل في الأحداث.

وإلى أي مدى ساهم كل من الزمن والمكان في تكوين معمارية العمل الروائي عند نجيب الكيلاني؟

ولما كانت الخطة بمثابة الطريق والدليل في الرحلة فقد حرصنا وفق ما يفرضه الموضوع داخل حيّزه العلمي على وضع خطة مكونة من مقدمة و مدخل و ثلاثة فصول جمعت بين النظري والتطبيقي وخاتمة كانت خلاصة البحث، حيث تطرقت في مقدمة البحث إلى:

الإشكالية وخطة البحث المتبعة والمنهج المتّبع وتمّ تفصيلها كالآتي:

جاء **المدخل** موسوما ب: الرواية الإسلامية النشأة والتطور، تناولنا فيه تعريف الرواية لغة واصطلاحا وكذلك تطرقنا إلى الاتجاهين القائلين بأصالة الرواية ووفادتها، وعرّجنا كذلك على الرواية الإسلامية المفهوم والدلالة.

أما **الفصل الأول** فوسمناه ب: بنية الزمن وتطرقنا فيه إلى مفهوم الزمن لغة واصطلاحا وكذلك عند الفلاسفة ثم انتقلنا إلى الزمن في الدراسات النقدية العربية والغربية، وبعدها انتقلنا مباشرة إلى الزمن في روايات نجيب الكيلاني، وتطرقنا إلى المفارقات الزمنية ورصدنا مظهرين هامّين للحركة الزّمنية وهما حركة الاسترجاع (الاستذكار) والاستباق (الاستشراف) اللّتان تمثّلان المفارقة الزّمنية، وبعدها إلى وتيرة السرد، وفي الأخير ختمناها بالزمن الداخلي والخارجي.

أما **الفصل الثاني** فوسمناه ببنية المكان وتناولنا فيه مفهوم المكان لغة واصطلاحا وكذلك المشهد السردي المعاصر، وانتقلنا إلى تجسيد المكان الروائي في روايات نجيب الكيلاني، ثم انتقلنا إلى أماكن الإقامة (الجبرية والاختيارية)، وبعدها تناولنا أماكن الانتقال العامة والخاصّة.

وأما **الفصل الثالث** فتمّ وسمه ببنية الشخصيات، وهو كذلك تطرقنا فيه إلى مفهوم الشخصية لغة واصطلاحا، وتناولنا الشخصية الروائية في النقد السردي وأنواعها وطرق دراستها ثم انتقلنا إلى دراسة الشخصية في روايات نجيب الكيلاني وتطرقنا إلى بعض النماذج كأنموذج الشخصية الجاذبة وأنموذج الشخصية المرهوبة الجانب والشخصية المنفرة وكذلك الشخصيات ذات الكثافة السيكولوجية، وأخيرا تناولنا منهج الكيلاني في تقديم الشخصية.

وختمنا البحث بجملة من النتائج، أوردنا فيها ما تناثر عبر فصول البحث من خصوصيات الزمن والمكان والشخصيات في روايات الكيلاني.

إذا كان الهدف الأسمى من هذه الدراسة هو الكشف عن طبيعة البنية السردية في روايات نجيب الكيلاني، فالأحرى بنا أن نستخدم المنهج التحليلي الوصفي اعتقادا منا أنه الأنسب لمقاربة النص الروائي من جهة، وما ناله من اهتمام كبير على الساحة النقدية المعاصرة من جهة أخرى، مع الاستفادة أيضا من المناهج الحديثة في الحدود التي تخدم العمل الأدبي.

وقد اعتمدنا أثناء اشتغالنا على هذه المادة على مجموعة من الدراسات والبحوث ومن باب الأمانة العلمية وبعيدا عن ادّعاء قصب السّبق في تناول هذا الموضوع والإلمام ببعض جوانبه

كان لزاما علينا أن نشير إلى الأعمال والدراسات السابقة التي تناولت جزئيات وتفاصيل منه، والتي تتمثل أغلبها في كتب بحثية أكاديمية ومقالات نذكر منها:

1. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي.
2. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.
3. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن- السرد- التبئير).
4. سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ.
5. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية – بحث في تقنيات السّرد-.

وكأي بحث أكاديمي فقد اعترضت طريقنا بعض الصعوبات في هذا البحث منها:

- تداخل المصطلحات النقدية وصعوبة تطبيقها على متن المدونة.

ويمكن القول أن بحثنا هذا ماهو إلا ثمرة جهد متواضع حاولنا من خلاله الغوص في بعض الكتب وتقليب صفحاتها الملأى بالأفكار، ويبقى هذا كله محاولة متواضعة ليس إلا، تحمل بين ثناياها مشروعا قابلا للتعديل في كثير من جوانبه.

وختاما وكلّنا أمل في أن نكون قد وفقنا إلى حد ما في تناول هذا الموضوع معتذرين مسبقا عن أخطاء أو هنّات حَمَلَتْهَا جوانب هذه الدراسة.

وفي مقابل ذلك لا يسعنا إلا أن نذكر أن هذا البحث وبوفيق من الله عزوجل كان بمعونة علمية من الأستاذ المشرف **"عبد القادر بن عزّة"** الذي كان نعم السند مرشداً وناصحاً والذي

كنت أفزع إليه بين الفنية وأختها ليجلي عني بعض الذي يكدّر صفو عملي فله مني جزيل الشكر وخالص الامتنان على ما وفّى وقدّم.

الطالب: عبد الفتاح موسلي

تلمسان يوم:29 أكتوبر 2023م

مـدخل:

الرّواية الإسلامية

النشأة والتطوّر

مدخل: الرّواية الإسلاميّة النشأة والتطوّر

1- الرّواية لغة واصطلاحاً:

أ- المدلول اللّغوي: جاء مصطلح الرّواية في المعاجم اللّغوية من فعل "روى الّذي يعني حدّث أو أخبر أو حكى، ففي الصّحاح : " رَوَيْتُ على أهلي ولأهلي، إذ أتيتهم بالماء. ورَوَيْتُ الحديث والشّعر روايةً، فأنا راوٍ، في الماء والشّعر والحديث، من قومٍ رواةٍ.

وقال يعقوب: وَرَوَيْتُ القَوْمَ أَرْوِيهِم إذا اسْتَقَيْتَ لهم الماء. ورَوَّيْتُهُ الشِّعر تَرْوِيَةً أي حملته على رِوَايتِهِ، وأَرْويتُهُ أيضا. ورَوَّيْتُ في الأمر، إذا نظرت فيه وفكّرت، والرَّويُّ: حرف القافية، يقال: قصيدتان على رويّ واحد، والرّوي أيضا، سحابةٌ عظيمةُ القَطْر شديدة الوَقْع، مثل السَّقِيِّ.

وارْتَوَى الحبل: غَلُظت قواه، وارْتَوَت مفاصلُ الرَّجُل، اعتدلت وغلُظَت." [1]

وفي مقاييس اللّغة أنّ "روى ما كان خِلاف العَطَش، ثمّ يصرّف في الكلام لحامِلِ ما يُرْوَى منه. فالأصل رَوِيتُ من الماء رِيًّا. وقال الأَصْمَعِي: رَوَيْت على أهلي أَرْوِي رَيًّا. وهو راوٍ من قومٍ رُواةٍ، وهم الّذين يأتونهم بالماء. ثمّ شبّه به الّذي يأتي القومَ بِعِلْمٍ أو خَبَرٍ فيرويه، كأنّه أتاهم برِيٍّهم من ذلك."[2]

---

(1)الجوهري (ت393): الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين- بيروت، ط4، 1407هـ- 1987م، ج6، ص 2364- 2365، باب (روي).

(2) أحمد بن فارس (ت395هـ): مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط2، 1399هـ- 1979م، ج2، ص453، باب (روي).

وجاء في لسان العرب " روى: قَالَ ابْنُ سِيدَهْ فِي مُعْتَلِّ الأَلف: رُواوةُ مَوْضِعٌ مِنْ قِبَل بِلَادِ بَنِي مُزَيْنةَ. وَقَالَ فِي مُعْتَلِّ الياءِ: رَوِيَ مِنَ الْمَاءِ بِالْكَسْرِ، وَمِنَ اللَّبَن يَرْوَى رَيّاً ورَوِيَ أَيضاً مِثْلُ رِضاً وتَرَوَّى وارْتَوَى كُلُّهُ بِمَعْنًى، وَالِاسْمُ الرِّيُّ أَيضاً، وَقَدْ أَرْواني. وتَرَوَّى القومُ ورَوَّوْا: تَزَوَّدُوا بِالْمَاءِ.

وَفِي حَدِيثِ عائِشَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا أَنّها قَالَتْ: تَرَوَّوْا شِعْر حُجَيَّة بْنِ المُضَرِّبِ فإنه يُعِينُ عَلَى البِرِّ،وَقَدْ رَوَّاني إِياه، وَرَجُلٌ راوٍ؛ وَقَالَ الْفَرَزْدَقُ:

أَما كَانَ، فِي مَعْدانَ والفيلِ، شاغِلٌ ... لِعَنْبَسةَ الرَّاوي عليَّ القَصائدا؟

ورَاوِيةٌ كَذَلِكَ إِذا كَثُرَتْ روايتُه، وَالْهَاءُ لِلْمُبَالَغَةِ فِي صِفَتِهِ بالرِّواية. وَيُقَالُ: روَّى فُلَانٌ فُلَانًا شِعْرًا إِذا رَوَاهُ لَهُ حَتّى حَفِظه للرِّواية عَنْهُ."[1]

كما جاء في المعجم الوسيط: "(رَوَى) على البَعِير- رَيًّا: استقى. و-القومَ، وعليهم، ولهم: استقى لهم الماء...ويقال روى الحديثَ أو الشّعْر رِوايَةً: حَمَلَهُ ونَقَلَه فهو راوٍ. (ج) رواة و- البعيرُ الماءَ رِوايةً: حمله ونقله. ويُقال: رَوَى عليه الكذِبَ: كَذَب عليه. (رَوِيَ) من الماء ونحوه-رِيًّا، ورَيًّا، ورِوًى، شَرِبَ وشَبِعَ، ويقال: رَوِيَ الشّجرُ. و-النّبْتُ: تَنَعَّمَ فهو رَيّان، وهي رَيَّا، وريّانة. (ج)رِواءٌ. (أَرْوَاهُ): جعله يَرْوَى. الرِّوايةُ): القصّة الطويلة."[2]

وفي القاموس المحيط: "روي من الماء واللّبن، كرَضِيَ، رَيًّا ورِيًّا، ورَوَى، وتروَّى وارْتَوَى بمعنىً، والشَّجرُ، تنعَّمَ، كتَرَوَّى، والاسم: الرِّيُّ، بالكسر، وأرْواني، وهو ريَّان، وهي ريَّانُ، وهي رَيّاَ،ج: رِواءٌ، وماءٌ رَوِيٌّ ورِوَى، ورواءٌ، كغنيّ وإلى وسَمَاءٍ: كثيرٌ مُرْوٍ. والرّاوِيَةُ: المزَادَةُ فيها الماءُ،

(1) ابن منظور المصري (ت711هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، ط2، 1414هـ، ج14، ص345-348، باب (روي).

(2) مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ- 2004م، ص384، باب الراء.

والبَعيرُ، والبَغْلُ، والحِمارُ يُستَقى عليه. روى الحديثَ، يرْوِي رِوايَةً وترَوَّاهُ، بمعنىً، وهو رَاوِيَةٌ للمبالغة." (1)

إذا أمعنّا النّظر في الأصل اللّغوي نلحظ نموا وتطوّرا وتعدّدا لمادة (روى) في اللّفظ والمعنى، من جريان الماء إلى حمله ونقله إلى رواية الشّعر واستظهاره. كما يمكن الإشارة إلى أنّ المعاجم الّتي ذكرناها آنفا على سبيل المثال لا الحصر لم تتطرّق إلى معنى الرّواية في جانبها الدلالي غير المعجم الوسيط في إشارته إلى أنّ الرّواية: تعني القصّة الطّويلة.

ب- الاصطلاحي:

لمّا جاء الإسلام لم يكن لدى عرب الجاهلية غير الرّواية الأدبية "فالعرب سواء سكان البادية أم سكان القرى تجتمع عند طبع مشترك هو افتتانهم بجمال القول، فبرعوا فيه، ودفع إليه أمـــران:

- ❖ إحساس ورغبة في إشباع النزوع الفنّي يستوي في ذلك أمر المنشئ والمستمع.
- ❖ القيام بما تفرضه العصبيّة من واجب الدّفاع عن القبيلة بإبراز مآثرها والتحدّث عن أيّامها، والنّيل من خصومها بإبراز مثالبهم.

وكانت الشّخصيات الكبرى في القبيلة تتمثّل في فرسانها وشعرائها وخطبائها الّذين يحمون ذمارها، ويدفعون عن أعراضها." (2)

وفي ظلّ الإسلام جاءت رواية الحديث ونقله والعناية بطرق أسانيده والتّحقيق في ألفاظه من حيث السّند والمتن، والتّأكد من الرواة كذلك.

(1) الفيروز آبادي (ت 817هـ): القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط8، 1426هـ- 2005 م، ص290، باب (روي).

(2)عبد الحميد الشلقاني: رواية اللغة، دار المعارف، مصر، د ط، 1971م، ص37.

ويحكى "أن عائشة رضوان الله عليها كانت كثيرة الرّواية للشّعر، تروي جميع شعر لبيد وتقول إنّي لَأَروي ألف بيت له وإنّه أقل ما أروي لغيره. وتقول: لقد رويت من شعر كعب بن مالك أشعارا منها القصيدة فيها أربعون بيتا ودون ذلك، وكانت توصي برواية الشّعر وتقول: (روّوا أولادكم الشّعر تعذب ألسنتهم)."[1]

في ذاك الزمن كان لكل شاعر راوية يروي شعره حيث كان "زهير بن أبي سلمى راوية أوس والحطيئة راوية زهير، وأبو ذؤيب راوية ساعدة بن جويرية، وقد يقتصر الراوية على أستاذه ويتأسّى به في كل ما صدر عنه، وقد يتزود من غيره ويضيف علم هذا إلى ذاك، وهم يمتدحون الشاعر الّذي نشأ على هذا النهج وتزوّد من غيره وأضاف بها إلى علمه علم غيره من الشّعر.."[2]

يقول "**محمد عيد**" في كتابه الاستشهاد والاحتجاج باللغة* :" هذا اللّون من الرواية قديم جدّا، ولا يخلو النّاس منه في عصر من العصور لأنّه أمر تقتضيه طبيعة الاجتماع بين النّاس ورغبة التّواصل والمتعة، بل المنفعة أحيانا." [3]

فالرواية لم تبق على هذه الشاكلة، بل أصبحت لها مكانتها، وصار لها رواد كأبي عمرو بن العلاء وخلف الأحمر وحماد الراوية والأصمعي والضبي وغيرهم.

---

(1) عبد الحميد الشلقاني: رواية اللغة، مرجع سابق، ص47.

(2) المرجع نفسه، ص38.

* يقول الدكتور محمد عيد في مقدمة الطبعة الثالثة من كتابه المعنون ب: «الاستشهاد والاحتجاج باللّغة » : "بصدر هذا الكتاب في طبعتيه السّابقتين تحت عنوان « الرّواية والاستشهاد باللّغة » لكن وضع كلمة «الرّواية » في صدارة العنوان، جعل القارئ المتصفح المتعجّل لهذا العنوان يذهب إلى المفهوم القريب لهذه الكلمة وهو «القصة الطويلة» وينصرف ذهنه عن المقصود الحقيقي لها في الكتاب وهو «رواية اللّغة عن الناطقين العرب من الشعراء والفصحاء » لدراستها واستنباط القواعد منها، ثمّ الاستشهاد والاحتجاج بها على هذه القواعد المستنبطة. لذلك آثرت إصداره في هذه الطبعة تحت عنوان «الاستشهاد والاحتجاج باللّغة » منعا للّبس في كلمة «الرّواية »."

(3) محمد عيد: الاستشهاد والاحتجاج باللّغة، دار الشرق الأوسط للطباعة، القاهرة، ط3، 1988م، ص8.

من هذا كلّه يمكننا القول أنّ العلاقة الّتي تربط لفظة الرواية قديـــما وبين المفهوم الحديث، هي علاقة نقل وتشابه "بين الرّي الرّوحي الّذي هو الارتواء المعنوي من التّلذذ بسماع الشّعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الّذي هو العبّ في الماء العذب البارد الّذي يقطع الظمأ، ويقمع الصّدى. فالارتواء إذن يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والرّوح معاً إليهما شديدة.

وإنّما لاحظ العربـي الأوّل العلاقة بين الماء والشّعر لأنّ صحراءه كان أعزّ شيء فيها الماء، ثمّ الشّعر. وواضح أنّ أصل معنى «الرّواية» في العربيّة القديمة إنّما هـو الاستظهار."[1]

اقتصر الشّكل الروائي في بادئ الأمر – قديما- على النّقل المباشر لسرد الأحداث ويشترط أن تكون هذه الأحداث حقيقية وحديثة الوقوع لا من نسج الخيال، وفي الوقت نفسه تتكلم عن شخصيات مهمة ولها دور في المجتمع، أي الجمع بين اللّمسات البطولية والرجولية من الأسطورة، وبين الكتابة الصحفية بما تحمله من أخبار واقعية، ثم تطوّرت الرواية إلى المادة الأدبية المكتوبة الّتي تُعْنَى بسرد الأحداث.

وبناء على ما سبق فالرّواية كانت موجودة تحت مسمّيات عدّة منها القصة والأمثال والطرائف والنّوادر والحكاية والسيرة وأخبار الأمم وأيامهم وغيرها من المسمّيات، فالرّواية تنمو وتتطوّر ولا تقف عند حدّ معيّن بل ترتدي في كل زمان ومكان رداء يناسبها.

وقد قسّم النّقاد الأجناس القصصية حسب مميّزاتها إلى الأقصوصة والقصّة القصيرة والرّواية، وقد جاء التمييز بينها من حيث الحجم والمقياس العدد أو الزمن كما يلي:

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية – بحث في تقنيات السّرد-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، دط، شعبان 1419هـ- ديسمبر1998م، ص24.

أصحاب المقياس العددي "يتخذون من عدد الكلمات أو عدد الصفحات مقياسهم فيرون أنّ الرّواية هي ماحدث بين [250- 400] صفحة، ضمت مابين [130- 150] فهي قصّة، أو رواية قصيرة، وإذا كان عدد صفحاتها يتراوح مابين [20- 30] فهي قصّة قصيرة، أما إذا كانت صفحاتها تحدد ب [4- 7] صفحات فهي أقصوصة."[1]

أمّا أصحاب النظرة الزمنية فيرون "القصة القصيرة هي قصة نثرية تقرأ فيما بين نصف ساعة وساعة وساعتين، وربّما حدد محرّرو المجلات عدد كلمات القصة القصيرة بما بين ألفي كلمة واثنتي عشْرة ألفاً "[2] وقيل إنَّ هذا المقياس عرضة للتفاوت بين عصر وعصر وبلد وآخر، فالرّواية الإنجليزية في العصر الفكتوري: "يغلب أنْ تصل إلى مائتي ألف كلمة، وفي العصر الحاضر يتراوح طولها بين خمسين ألفاً وثمانين ألفاً. أمّا الرِّواية الفرنسية فيغلب أنْ تقل عن ذلك."[3]

الأقصوصة: "وتدور على محور واحد، في خط سير واحد، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلاّ فترة محدودوة، أو حادثة خاصّة، أو حالة شعورية معيّنة، ولا تقبل التّشعّب والاستطراد إلى ملابسات كل حادث وظروف كلّ شخصية.."[4]

القصّة القصيرة: "ويعالج فيها الكاتب جانبا أو قطاعاً من الحياة، ويقتصر على حادثة أو بضع حوادث يتألّف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته على أنّ الموضوع مع قصره ينبغي

(1) شلتاغ عبود: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجد لاوي للنشر، عمان، ط1، 1998م، ص171.

(2) المرجع نفسه، ص171.

(3) شكري عياد: القصة القصيرة في مصر، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1979م، ص23.

(4) سيّد قطب: النّقد الأدبي – أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، دط، 1995م، ص94.

أن يكون تامّا ناضجا من وجه التّحليل والمعالجة، وهنا تتجلّى براعة الكاتب، فالمجال أمامه ضيّق محدود يتطلّب التّركيز." (1)

أما المدارس الغربية فتختلف وقد تتباين فيها التعاريف وحتى المفاهيم، أمّا الرّواية لا تتعدّد تعاريفها ومفاهيمها، بل تختلف وتتباين، مما يصعّب عملية الاقتراب من مفهوم شامل مانع لها، فـــ"**جورج لوكاتش**" يقول عنها: "الرواية هي الشّكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي..." (2)

ويرى **واين بوث Wayne Booht** أنّه من الصّعب جدّا التّوصل إلى تعريفات شاملة فيما يتعلّق بالرّواية.ويكر إي إم فورستر **E. M. Forster** بأنّ الرّواية "كتلة هائلة عديمة الشّكل إلى حدّ بعيد، إنّها بكل وضوح، تلك المنطقة الأكثر رطوبة ونداوة في الأدب، حيث ترويها آلاف الجداول، وتنحط أحيانا لتصبح مستنقعا آسناً." (3)

كما وصفها "**روجر آلن**" بقوله: "ذلك النّوع من الأدب الّذي يتناول أساساً عملية التّغيير، كمرآة عاكسة لهذه العملية و/أو كداعية لها..." (4)

رغم اختلاف النّقاد والمنظّرين في تحديد مدلولها، تجدهم متفقين على الاعتراف بحيويتها ونشاطها وحراكها وتغيّر بنيتها، يقول **روجر آلن**: "الرّواية نمط أدبي دائم التّحوّل والتّبدّل، يتّسِم بالقلق بحيث لا يستقرّ على حال." (1)

(1)محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص5.

(2)جورج لوكاتش: نظرية الرّواية، تر: نزيه الشوفي، دط، دت، ص15.

(3)روجر آلن: الرّواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1997م، ص18.

(4)المرجع نفسه، ص19.

وفي السياق نفسه يصفها **ميخـائيل باختين** بـأنّها: "المرونة ذاتـها، فهي تقوم على البحث الدّائم وعلى مراجعة أشكالها السّـابقة باستمرار. ولابـدّ لهذا النّمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنّه إنّمـا يمدّ جذوره في تلك الأرضية الّتي تتّصل اتّصالاً مباشراً بمواقع ولادة الـواقع." (2)

فالباحث يرى أن **باختين** قد لامس بوضوح مفهوم الرّواية والوقوف على جوهرها عندما وسمها بالحراك الذي يحايث نظامها الداخلي، ويغيّر في بنياتها وهذا ما يمنحها مرونة وقابلية لاستيعاب الكثير من الأنظمة السّردية.

هذه نظرة النقّاد الغربيين للرواية، أمّا في المشهد العربي الحديث فنجد "**عبد الملك مرتاض**" بقوله:" جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكّل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظيّ، والأدب السّريّ." (3)

إنّ الرواية "في المفهوم العصريّ هي فنّ شامل يَصعب رَسْمُ حدوده في كلمات معدودة. فهي أوّلاً نوع من السّرد، مختلقة عادة، أو مُتخيّلة، أو مؤلّفة من عناصر واقعيّة ووهميّة. وهي أيضا تصوير للأخلاق والعادات، يتصدّى فيها المؤلّف لرسم جانب من الحياة الإنسانية، ويُنْزل شخصياته ضمن إطار اجتماعيّ معيّن، أو مزوّق حسَب متطلّبات السّياق، كما قد يَعمد إلى شحنها بغاية خُلقية، أو فلسفية، أو دينية أو سياسية، أو تاريخية أو علميّة. وهي تَبرز في ألف

(1)روجر آلن: الرّواية العربية، مرجع سابق، ص07.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3)عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، مرجع سابق، ص29.

شكل وشكل، وتمثّل في معظم الأحيان، مغامرة إنسانية مثيرة لمشاعر القارئ. فهي إذا وثيقة بشريّة مستقاة من الخيال والملاحظة والتّأمّل، وممثّلة لواقع حقيقيّ أو متخيّل." (1)

ويصفها "**محمد زغلول سلام**" بأنّها:" نموذج فنّي يتّصل بكثير مماّ قد يُضمّنه الفنّان عمله...فهي تعطي اللذّة الفنيّة والمتعة الجماليّة الّتي يعطيها كل عمل فنيّ إلى جانب ما لها من خاصية أخرى تتّصل بما يشغل النّاس ويهمّهم في الحياة... يعالج فيها المؤلّف موضوعا كاملا أو أكثر زاخرا بحياة تامّة واحدة أو أكثر فلا يفرغ القارئ منها إلاّ وقد ألمّ بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة." (2)

وتعرّفها "**علا السعيد حسان**" في كتابها **نظرية الرّواية العربية** بأنّها:" جنس أدبيّ نثري خياليّ، يعتمد السّرد والحكي، وتجتمع فيه مكونات متداخلة، أهمّها الأحداث والشّخصيات والزّمن والمكان والرؤية الرّوائية، ويمكن تمييز الرّواية عن الأسطورة، بانتمائها إلى كاتب محدّد معروف، وعن الحكي التّاريخي (أو الواقع الاجتماعي) بطابعها الخيالي، وعن الملحمة باستعمالها للنثر، وعن الحكاية والقصّة بطولها، وعن الحكي البسيط بطابعها السّردي المركب." (3)

فـ"**حميد لحمداني**" ربط الرواية و الإيديولوجيا فعرَّفها على أنّها "نسق من العلاقات، والنسق لا يتأسَّس في ذاته إلاَّ من خلال التناقضات، و مادَّتها الأساسية هي الأفكار الإيديولوجية الجاهزة سلفا في الواقع، و هي تدخل إلى الرواية في وضعين مختلفين: إما أن

(1)جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط2، 1984، ص128.

(2)محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص5.

(3)علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، مؤسسة الرواق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص36-37.

تكون كل إيديولوجية على قدم المساواة مع غيرها وكأنّها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صلابتها و قوتها في مواجهة الأسئلة التي توجه إليها من طرف الموقع الآخر، و إما أن يتم إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية و تمويهية تلهي القارئ عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضد ملكاته الإدراكية؛ في الحالة الأولى: تكون الرواية ذات طابع ديالوجي، وفي الحالة الثانية تكون الرواية ذات طابع مونولوجي ومظهر ديالوجي."[1]

فالرّواية مغامرة فكرية فتي خضمّ الصّراع الإنساني، والايديولوجيا هي مادتها الأوّليّة لتشييد بنيتها.

كما ذهب "**لطيف زيتوني**" في تعريفها إلى أنّها:" نصّ نثري تخيّلي سردي واقعي غالباً يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة."[2]

فهذه التعريفات تقود الباحث إلى الوقوف على التالي:

- ربط الناقد الغربي سبب وجود الرواية هي الطبقة البورجوازية.
- قدرتها وقابليتها على استيعاب الكثير من الأنظمة السّردية.
- المرونة الّتي تتّسم بها الرواية، والاتّصال المباشر بالواقع.
- وكذا عدم القدرة على إعطاء تعريف جامع وشامل للرواية.
- الخلط بين مصطلح الرواية والقصّة عند الكثير من النقاد وهذا متجلي في عناوين كتبهم.

(1) حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص42.

(2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيرت لبنان، ط1، 2002، ص99.

وبعد هذا التشكيل النقدي، فالظاهر أنّ الرواية بمفهومها الإخباري ضاربة القدم في الوجود الإنساني مع قدم التجربة الإنسانية التي وضعها الإنسان يوم أراد أن يستدرك أمام نفسه وأمام الآخرين حدثا أو أحداثا معينة جرت له أو عايشها، فهي عمل أدبي نثري مرن متجدّد.

2- الرّواية العربية النشأة والتّطوّر:

تعدّ الرّواية إحدى أهمّ الأشكال السّردية الكبرى الّتي تمثّل المدونة الحديثة والمعاصرة، والمتتبّع لمسار تطوّرها منذ النّشأة إلى اليوم، يرى تضاربا بين آراء فريقين من النّقاد، وهذا بين من يعتبر الرّواية امتداداً طبيعياً وشكلاً من أشكال تطوّر فنون الأدب العربي القديم بمعنى التّسليم بأصالة الرواية العربية ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث العربي وليست جنساً وافداً من الغرب.

- **الاتجاه الأوّل: أصالة الرواية العربية:**

يسلّم أصحاب هذا القول بأصالة الرّواية العربية، ويعتبرونها جنسا أصيلا له جذوره في التراث العربي منذ عصر الجاهلية، ومن ممثّلي هذا الفريق على سبيل المثال لا الحصر "**فاروق خورشيد**" حيث قال في كتابة في الرواية العربية أنّ:" العلماء مجموعون على أنّ العرب في الجاهلية كانت لهم قصص كثيرة ومتعدّدة، فقد كانوا مشغوفين بالتّاريخ والحكايات الّتي تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني يكاد يكون ذخيرة كاملة من القصص الّذي تناقله الناس عن شعرائهم ومجالسهم وملوكهم..." [1] فالقصّة أو الحكاية أو الأسطورة أو الرواية بمفهوم الحديث ليست حكرا على شعب دون آخر،

(1) فاروق خورشيد: في الرواية العربية، دار الشروق، بيروت، ط3، 1402هـ- 1982م، ص27.

فهي قديمة قدم الإنسانية، وظاهرة إنسانية تجاوبت مع حركة الحياة والتّطور، حيث بدأت بالشكل البدائي القائم على الاقتباس والتقليد والتّعريب، مرورا بمرحلة التجريب ثمّ مرحلة النضج ممّا جعلها تحتل الصدارة بين الأجناس الأدبية الأخرى.

ويقول أيضا أنّ:" الشّواهد كلّها تشير إشارة واضحة إلى أنّ الأدب العربي عرف القصّة في كلّ عصوره، بل وعرف منها ألواناً وفنوناً، إلاّ أنّ الشواهد كلّها تقول أنّ هذه الصور قد أخرجتها أيدي المؤرخين القدماء." (1)

ويقول في موضع آخر:"ولجوء القرآن إلى القصص دليل واضح على أنّه كان يعرف أنّها الطريق الّذي ينفذ به إلى عقول النّاس وقلوبهم، فليس معقولاً أن يخاطب الكتب الكريم النّاس بأداة جديدة عليهم وأسلوب لم يعهدوه من قبل، بل الطبيعيّ أنّ القرآن الكريم في اتجاهه نحو القصص إنّما كان يسدّ حاجة فنّيّة عند العرب، ويحلّ تدريجاً محل فنّ قديم لديهم قَارَعَهُ بنفس سلاحه وانتصر عليه.. وقد قيل لبعض أصحاب **رسول الله صلى الله عليه وسلّم**: «مـــا كنتم تتحدّثون به إذا خلوتم إلى مجالسكم؟ قال: كنّا نتناشد الشّعر ونتحدّث بأخبار جاهليّتنا» فأخبار الجاهلية إذن كانت شيئاً غير الشّعر." (2)

وكذلك "**عبد الملك مرتاض**" الّذي اعتبر الرواية العربية من الأجناس الأدبية الّتي كانت ضاربة في التّاريخ منذ القديم وذلك لوجود بعض الأعمال الّتي أسّست لهذا الفنّ فقال:" كأنّ الرواية كانت عبارة، بعد الّذي كنّا رأينا من أمر اشتقاقها، وأصول استعمالها الأولى، عن المسرحية الشعرية الّتي اتخذت من ذلك اسم المسرحية وتخلت عن لفظ الرّواية لهذا الجنس

(1)فاروق خورشيد: في الرواية العربية،مرجع سابق، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص50.

الأدبي الجديد، الّذي على الرغم من أنّه عرف الأدب العربي منذ القديم، تحت بعض الأشكال السردية دون التسمّي طبعا باسم الرواية، فإنّ هذا المصطلح بمعنييه الشّكلي والجمالي هو من المصطلحات القرن العشرين بالقياس إلى الأدب العربي."[1]

يرى "**عبد الملك مرتاض**" أنّ الرّواية جنس موجود منذ القديم في بعض الأشكال السردية، لكن هذه الأشكال لم تكن معروفة بهذا المصطلح .

ومن الأشكال السردية الّتي كانت موجودة في القديم حسب قول **عبد الملك مرتاض**:" ومن تلكم الأشكال السردية القديمة حي بن يقضان لابن طفيل الّتي هي عمل روائي لا ينقصه شيء كثير، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري الّتي هي شكل روائي مبكر في الأدب العربي."[2]

وتدعيما للرأي السابق حول أصل الرواية العربية، نجد من الغربيين من يعترفون بأصل الرواية العربية من ذلك قولهم أنّ:" فنّ السّرد القصصي انتعش في الشّرق بحكم بعض الظروف المناخية والاجتماعية الّتي جعلت ملوك وأمراء الشّرق يبحثون عن هذا النّوع من التسلية ويمنحونه تقديراً كبيراً."[3]

وقد كتب "**بيير دانيال هويت**" في رسالته حول أصل الرّوايات، فنسب أصل الرواية إلى العرب الّذين اعتبرهم بوجه خاص جنساً موهوباً. [4]

---

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، مرجع سابق، ص26.

(2) المرجع نفسه، ص26.

(3)صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص22.

(4)ينظر تزفيطان طودوروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، 1987م، ص35.

➢ **الاتجاه الثّاني: وفادة الرواية العربية:**

يرى هذا الفريق أنّ الرّواية فنّ حديث النّشأة، ولم تكن تربط بالتراث العربي القديم أية صلة، وأكّدوا أنه وليد الاحتكاك بالغرب ومحاكاة للرواية الغربية في أسلوبها وقواعد بنائها، ومنشؤه كان بتأثير مباشر وقويّ من الآداب الغربية، حيث نجد الكاتب "**محمّد خربوطلي**" يتحدّث عن نشأة الرواية العربية في مقال له في جريدة الثورة بعنوان: الرواية العربية نشأتها – أعلامها – أشكالها، يقول:" ... ويجمع مؤرخو الأدب أنّ رواية زينب لمحمد حسين هيكل هي أوّل رواية بالمفهوم الروائي في الأدب العربي وقد وقّعها كاتبها باسم –فلاح مصري- فتكون زينب أول ولادة لأوّل رواية عربية مصرية مجهولة الأب." [1] فهو يؤرّخ للرواية العربية من العصر الحديث متجاهلا خزانة الأدب العربي الضخمة والغنية.

وفي مقاله هذا يتابع إنكار الجذور الأدبية للرواية العربية، ومتهجّما على أنصار التأصيل ومن تبنّى الرّأي القائل بأصالة الرواية، كونها جنس عربي متأصّل في التراث وليس جنساً غربياً وافداً على الثّقافة العربية قائلاً:" وجاء بعض نقاد الأدب العربي وكردّة فعل حاولوا إيجاد جذور للرواية العربية في التراث العربي فاعتبروا سيرة عنترة وقصص ألف ليلة وليلة عملاً روائياً عربياً قديماً قد سبق الغرب. والحقيقة غير ذلك..فالروائي له حساسيته الخاصة الّتي يعرف بها متى ينبغي له أن يسرد ومتى يجري الحوار ويعرف متى يصل القارئ إلى ما يريد، أمّا السير الشعبية الّتي جمعها الجامعون من أفواه رواة الحكايات وإن أعجبت الناس فهي بعيدة كل البعد عن معنى الرّواية.... وزعم بعض النقاد أنّ قصص الأغاني وطوق الحمامة وغيرهما الكثير من الكتب الّتي

(1)محمد عيد خربوطلي: الرواية العربية نشأتها – أعلامها – أشكالها، منتدى تونس التربوي، الصادرة يوم، 22مارس 2012، https://www.tunisieeducation.com/threads/608/

تروي الحكايات عن النّاس أنّها كتب قصصية، والحقيقة أنّها قصص تاريخية معظمها يعتمد على الكذب ولا يمكن إدخالها إلى علام القصة والرّواية، لذلك لابدّ أن نعترف أنّ الرّواية ليست من التّراث العربي بشيء ومثلها القصّة القصيرة والمسرح، فكلّ هذه الفنون ألوان من الأدب وفد علينا من الغرب ولا أصل له في تراثنا العربي..." (1)

ونجد قول "**ثروت أباظة**" في تعليقه على رواية زينب وما حوته من عيوب "ومن الطبيعي أن تكون تلك العيوب في بناء الرواية فهي ما زالت وليدة جديدة ودخيلة على أدبنا العربي ومازالت بين الرفض والقبول، ولكن نرى بعد ذلك أن روايات طه حسين والمازني ورواية سارة للعقاد قد نجحت وخلت من كثير من عيوب من سبقها." (2)

وبهذا يحاولون عزل الرّواية العربية عن تاريخ الأدب العربي، متجاهلين وناسين أن الرّوائي العربي يَعْبُر الأزمان ويكتب باللّسان العربي ويستعير كل مفرداته ومعانيه وتخيلاته وصوره الفنية من خزانة الأدب العربي أي سلخ الرواية العربية عن عمقها التّاريخي، بينما نجد الكتّاب الغربيين ينبشون التاريخ بحثاً عمّا يؤصّل فنونهم.

ومن النقاد العرب كذلك من يمثّل هذا الفريق وهو "**أنيس المقدسي**" حيث قال:" إنّ هذا النّوع من الفن القصصيّ لم يعرفه كتّابنا القدماء، وإنّما دخل أدبنا في جملة ما دخله بتأثير الحضارة الجديدة." (3)

(1)محمد عيد خربوطلي: الرواية العربية نشأتها – أعلامها – أشكالها، مرجع سابق.

(2) المرجع نفسه.

(3)أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 2000م، ص515.

يرى "**غنيمي هلال**" أنّ الرّواية ذات أصل غريب يعود إلى الثقافة الأروبية القديمة الممثّلة في ثقافة اليونان "وقد وُجدت في الملاحم اليونانية عناصر قصصية، هي الّتي مهّدت لظهور النثر القصصي فيما بعد، وقد تمّ أوّل ظهور ذلك النثر القصصي في الأدب اليوناني في القرن الثّاني بعد الميلاد، وكانت القصّة آنذاك ذات طابع ملحمي." (1)

فهلال "**غنيمي**" يعرض تطور الرواية الغربية في تسلسل تاريخي، وفي رأيه أنّ القصّة اللاّتينية تأثّرت بالقصّة اليونانية، فهي ذات أصل يوناني "قريبة من أصلها الملحمي، فالقاصّ ينهج منهج الشّاعر في نزعته إلى الواقع، والقاصّ والشّاعر كلاهما كان يتخيّل، ويصف ما يتخيّل أيسر ممّا يصف الواقع ويواجهه."(2)

كما ذهب المستشرق "**أوليرى**" إلى ماهو أبعد من ذلك حيث قال: " إنّ العربي ضعيف الخيال، جامد العواطف، أمّا ضعف الخيال فلعلّ منشأه أنّ الناظر في شعر العرب لا يرى فيه أثراً للشّعر القصصي ولا التمثيلي، ولا يرى الملاحم الطويلة الّتي تشيد بذكر مفاخر الأمّة كإلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي ثم هم في عصورهم الحديثة ليس لهم خيال خصب في تأليف الروايات ونحو ذلك." (3)

(1)محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط9، أكتوبر2008، ص164.

(2)المرجع نفسه، ص165.

(3)فاروق خورشيد: في الرواية العربية، مرجع سابق، ص215.

الرواية الإسلامية: المفهوم والدّلالة:

الرّواية الإسلامية قليلة من ناحية الكمّ، فكتّابها قليلون ورواياتهم تعدّ على الأصابع إذا ما قُورنت بغيرها من الرّوايات، فواقعها متواضع جدّا، كما ينبئ عن عزوف واضح من جانب الأدباء الّذين يَتَبَنَّوْنَ هذا الاتّجاه في كتاباتهم، وهذا راجع لصعوبتها بالإضافة إلى أنّها تقتضي موهبة حقيقيّة بارزة وخبرة فنّيّة عميقة، وكذا عدم ترحيب دور النّشر ووسائل الدّعاية الرّسمية بالنّموذج الإسلامي في الأدب. (1)

وهذا ما جعل النّماذج الرّوائية الأخرى الّتي لا يتبنّى أصحابها التّصوّر الإسلامي تكون سائدة ورائدة وتحظى باهتمام النّقاد والدّارسين.

يقول "**حلمي محمّد القاعود**" في حديث دار بينه وبين أحد كتّاب الرّواية، وقد طلب منه أن يعيره إحدى الرّوايات كي يقرأها فقال: "إنّ هذه الرّواية تقوم على تصوّر إسلامي، فظهر الغضب على وجهه، وقال لي: وهل نحن كَفَرة؟

فابتسمت له، وهوّنت عليه الأمر، وقلت له:

-إنّكم لستم كفرة، ولكنّ النّموذج الّذي أتحدّث عنه يقصد قصداً إلى إبراز مفاهيم الإسلام وقِيَمِهِ من خلال الرّواية، وهذا ما لا يهتمّ به كثير من الروائيين المعاصرين." (2)

(1)ينظر: حلمي محمد القاعود: الرواية الإسلامية المعاصرة دراسة تطبيقية،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2008م، ص17، 18.

(2) المرجع نفسه، ص18.

فالرّوائي المسلم في كتاباته الرّوائيّة ينفي كل شائبة تخالف تعاليم الإسلام وتصوّراته، لأنّ الرّواية الإسلاميّة تمتدّ لتشمل آفاق الحياة والإنسان والكون والمجتمع، والأمر الّذي يحقّق امتدادها هو تصحيح المفاهيم الّتي تتنافى مع النّظرة الإسلامية.

أ- الاتّجاه الإسلامي في الرّواية:

يمثّل الأدب الإسلامي النّواة الأولى للأدب العربي، فقد اهتم به النّقاد اهتماما كبيرا، فقد عرف على أنّه: "التّعبير الفنّي الهادف عن وقْع الحياة والكون والإنسان على وجدان الأديب تعبيراً ينبع من التّصور الإسلامي للخالق عزّ وجلّ ومخلوقاته" [1] ، فيهدف هذا التّعريف إلى حياة الإنسان الّتي تنبع من التّصور الإسلامي للخالق وتكون لها صدى على مشاعر الأديب.

وقد ورد هذا التعريف في نشرة الرابطة الصادرة سنة 1409هـ لكن بمفهوم آخر فقيل هو التّعبير الفنّي الهادف عن الحياة والكون والإنسان في حدود التّصور الإسلامي لها. فهذا التّعريف يربط هو الآخر بين حياة الإنسان والتّصور الإسلامي لها، إضافة إلى أنّ لفظة "التّصوّر" أطلقت العنان للتّصورات المختلفة، وخاصة في عصرنا الحاضر، حيث ظهرت تصوّرات متضاربة في الميدان الإسلامي، أدباً وفكراً وسياسةً واقتصاداً. [2]

وبناء على هذا، يمكن القول أنّ موضوعات الرّواية الإسلامية وشخصياتها وأساليبها تنشقّ من نظرة إسلامية واضحة، كما أنها تشير إلى مختلف جوانب حياة الإنسان والكون، ويمكن

(1)عبد الرحمان رأفت الباشا، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1425هـ، 2004م، ص225.

(2) ينظر: عدنان علي رضا النحوي، الأدب الإسلامي في موضوعاته ومصطلحاته، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1424هـ/2003م، ص67.

الإشارة إلى أنّ الرّوائي المسلم غير مقيّد بالموضوعات والمضامين المرتبطة بالدّين وإدراجها في أعماله بل يمكن تجاوزها.

ويبقى مفهوم الرّواية الإسلاميّة يختلف من ناقد لآخر، فيقول أحدهم أنّ الرّواية هي "الّتي تستمدّ أحداثها وشخوصها من المصادر الإسلامية متمثلة بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشّريف، وسير الصحابة والتابعين رضي الله عنهم."[1]

يرمز هذا التّعريف إلى أنّ الرّواية الإسلاميّة مرتبطة بالدّين الإسلامي ارتباطاً وثيقاً فهي تستمدّ مواضيعها من الثّقافة الإسلاميّة، ومنهم من يربطها ببيئة الرّوائي، فإن كانت بيئة عربية إسلامية فهي بطبيعة الحال تكون إسلامية، لكنّها في الحقيقة تصدر عن رؤية عميقة واعية لقضايا الكون والوجود منطلقة من تفسير إسلامي، متوغّلة داخل أعماق النّفس البشرية، وتعمل على تحليلها وتقديم العلاج الناجع لها.

وبهذا تكون الرّواية مترجمة لكلّ ما يحصل في المجتمع الإسلامي، تتفاعل معه على شكل قالب روائي يحكمه الأسلوب والموضوع والشّخصيات، وكأنّها دراما يترجم فيها الرّوائي مشهداً رآه بكلّ حركاته وأحاسيسه، وشخصياته تعكس القضايا المعاصرة في المجتمع الإسلامي.

من خلال عرضنا لهذه الخطوط العريضة تبيّن لنا أنّ: "الفنّ الإسلامي ليس هو الفنّ الّذي يتحدّث عن حقائق العقيدة مبلورة في صورة فلسفية، ولا هو مجموعة من الحِكَم والمواعظ

(1) عبد الفتاح عثمان، الرواية الإسلامية وبناؤها الموضوعي والفني، مجلة الأدب الإسلامي، العدد38، لسنة 2003، ص5.

والإرشادات. وإنّما هو شيء أشمل من ذلك وأوسع..إنّه التّعبير الجميل عن حقائق الوجود، من زاوية التّصوّر الإسلامي لهذا الوجود."[1]

فمجالات الرواية الإسلامية رحبة، وللروائي حرية اختيار المواضيع ووضع بصمة التميّز الإسلامي على نتاجه الأدبي، فالفنون الأدبية تتغيّر وتتبدّل وتتطوّر، وتظلّ المعتقدات الإسلامية راسخة وثابتة.

فالرّواية من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعبير عن واقع المجتمع، لأنّها "بقدرتها على الموضوعية تستطيع أن تكون أهمّ دعائم الفنّ المعبّر عن الكينونة الاجتماعية للمجتمع، وقادرة في الوقت نفسه على الاقتراب الدائم والمشاركة المستمرّة في القضايا الّتي تتصارع وسط المجتمع واتّخاذ موقف منها، وتستطيع المساهمة الجادّة في تعميق دور الفنّ في كشف النّقاب عن العلل والأدواء."[2]

وبهذا التميّز للرواية اتّخذها أصحاب الدعوات الدينية والسياسية والاجتماعية وسيلة للتعبير عن آرائهم المختلفة ونشرها في مجتمعاتهم، لأهم على يقين تام أنّها أقرب الفنون الأدبية إلى قلوب القرّاء.

ويرى "**علي صبح**" أنّ "الرواية الإسلامية لا تختلف في البناء الفني عن الروايات المعتادة، ففيها العناصر نفسها، من أشخاص ومكان وحبكة وأسلوب، من سرد أو حوار أو حكاية، لكنّ

(1) محمد قطب: منهج الفنّ الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983م، ص119.

(2) رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1، 1988م، ص364.

الاختلاف في المضمون فحسب، فالرواية الإسلامية تلتزم بقيم إنسانية أخلاقية لا تأتي مباشرة عن طريق الوعظ والتّوجيه، بل من خلال تطوّر الأحداث والصّياغة الأدبية."[1]

ب- خصائص المضامين:

قبل الولوج في الحديث عن سمات المضمون في الرّواية الإسلامية هناك عدّة مفاهيم تصبّ في منحى واحد، وهو أنّها تتحدّث عن المعاني المقدّمة من طرف الأديب في عمله الأدبي رغبة في إيصالها للمتلقي، والأفكار الّتي نستنتجها ويستخرجها القارئ من قراءة هذا الإبداع، فجاء في المعجم الأدبي أنّ المضمون هو: "محتوى، أو معنى يؤدّيه المبْنَى أو الشّكل، والمعبّر عنه أدبيّاً بألفاظ وعبارات نثراً أو شعراً."[2]

فالمضمون هو المادّة الخام الّتي يقوم عليها العمل الإبداعي، ويشمل كذلك المعاني المراد إيصالها للمتلقّي والقارئ وكذا الإحساسات والمشاعر.

فالروائي المسلم في إطار التّصوّر الإسلامي انفتحت أمامه الآفاق المضمونية، فله حرية الاختيار في أن يتناول لحظات سموّ النّفس الإنسانية، ولحظات تردّيها إلى الحضيض، كما له أن يطرق قضايا الماضي والحاضر ويستشرف آفاق المستقبل، لكن بشرط وهو الالتزام في حدود ما يُمثّله ديننا الحنيف ويرتضيه التّصوّر الإسلامي.

فانفتاح الآفاق أمام الرّوائي وتقديمه مضموناً هادفاً وملتزماً لا يكفي للحكم بجودة هذا العمل، وإنّما يجب أن تكون له مَلَكَة تطويع المضامين الإسلامية وفق قوالب فنية حتى يحقّق

(1) شهردل صابرين: الرواية الإسلامية الزمان والرؤية والحضور والغياب، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، 2004، مجلد 11، عدد41، ص55.

(2) جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص252، 253.

التّوازن بين الشّكل والمضمون كي لا يطغى أحدهما على الآخر، "فالأديب المسلم إذن ملتزم بالمضمون العقائدي، حرّ في اختيار الشّكل الفني."[1]

اكتسبت الرّواية أهميّتها من قبل النّقاد والقرّاء لأنّ مضمونها يتّصل بالظواهر الاجتماعية اتّصالاً يفوق الأجناس الأدبية الأخرى، فهي تهتمّ بحياة النّاس وتصوّر واقعهم، وتتحدّث عن التّطوّرات الّتي عاشها وعايشها مجتمع من المجتمعات، فتعدّد المضامين الّتي تقدّمها الرّواية يرجع إلى أنّ "كلّ ما في الحياة من تجارب وأخلاق وغرائز وعواطف، صالح لتكوين مادّة القصّة وموضوعها وإن تفاوتت درجاتها وقيمتها الأدبية بحسب ما تبعث من مشاعر وما ترسم من مُثُل وما تقصد من غايات."[2]

وتبعاً لذلك تعدّدت الاتجاهات الموضوعية للفنّ الرّوائي، فظهرت الرّواية الإسلامية والرّواية التّاريخية والاجتماعية والنّفسية والرمزية والأسطورية وغيرها من الاتجاهات الّتي نجمت عن تعدّد المضامين في الرواية، فالرّواية الحديثة "لم تعد تهتمّ بالمغامرات والأهوال والصّراعات الجسدية والأفكار المجرّدة بقدر اهتمامها بالإنسان وموقفه من الحياة والكون خلال شكل فنّيّ مميّز (...) ركّزت على الآثار الّتي تمارسها ضغوط الحياة على الإنسان."[3]

بمعنى أنّ الإنسان هو محل ومحور ارتكازها، وهذا ما جعل النّقد الأدبي يحتفي بالمضامين الأكثر اتّصالاً بحياة المجتمع، يقول **أحمد الشايب**: "وخلاصة هذه المسألة أنّ النّقد الأدبي حين يقدّر القصّة من ناحية مادتها، لا يرفع من قيمة المادّة الّتي تدهشنا بالمخاطر والأعمال الشاذّة، وإنّما يحترم المادّة الّتي تمتّعنا بعرض الأخلاق الكريمة وتصوير

(1) نجيب الكيلاني: رحلتي مع الأدب الإسلامي، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط1، 1406هـ، 1985م، ص60.
(2) أحمد الشايب: أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994م، ص334.
(3) نبيل راغب: النّقد الفني، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت، ص45، 46.

الحياة الإنسانية في مظاهرها الهامّة، والّتي تختار من التّجارب والشّخصيات والأعمال ما يثير في نفوسنا أصدق العواطف وأسماها."[1]

والمضمون في الرّواية الإسلامية يختلف عن المضمون في الرّوايات الأخرى، وهذه هي الخاصية الّتي تميّزه عن غيره، لأنّه يعبّر عن قيم المجتمع الإسلامي ومبادئه وأصالته، وعن تاريخ الأمّة الإسلامية، ولها خصائصها ومعالمها الّتي تتألّق بها وتنفرد، ومن أبرز تلك الخصائص:

1) الغائيّة:

المضمون في الرّواية الإسلامية غائيٌّ وهادفٌ، فالرّوائي المسلم لا يجعل الإبداع الأدبي غاية لذاته فحسب -كما يدعوا أنصار الفن للفنّ- وإنّما يجعله وسيلةً إلى غايةٍ، وتتلخّص هذه الغاية في تأصيل القيم الفاضلة في النّفوس، وتفجير ما يكمن في الذّات الإنسانية من طاقات الخير والصلاح والانتصار للخير ومعالجة الانحرافات الدينية والأوباء الخُلقية الّتي تجتاح المجتمعات الإسلاميّة.[2]

2) الاتّساع والشمولية:

المضمون في الرّواية الإسلامية ليس أمر وقفي يشمل موضوعات دينية محدّدة دون أخرى، وعلى الرغم من شموله مواضيع ومضامين متّصلة بالعقيدة الإسلامية والدّعوة إلى الله عزّ وجلّ، والجوانب الرّوحية والمادّية في حياة الإنسان، فإنّه يشمل الجوانب المتّصلة بالقضايا الاجتماعيّة كقضايا المرأة ومشكلات الزّواج وغلاء المهور وقضايا الانتحار والثّأر وغيرها. فالرّواية الإسلامية تتّصل بجميع مجالات الحياة الدّينية و الدنيوية، لكنّها في الوقت نفسه

(1) أحمد الشايب: أصول النّقد الأدبي، مرجع سابق، ص340.

(2) ينظر: عبد الرحمان رأفت الباشا: نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، مرجع سابق، ص145.

ملتزمة في حدود الطبيعة الإسلامية، وهذه الطبيعة الإسلامية هي الفطرة السليمة الّتي جُبِل عليها الإنسان وفُطِر، ففيها الألم والسّرور والسّخط والرّضا والحبّ والكراهية والجدّ والمزاح، فهي مرآة كلامية للحياة الإنسانية، "فالأديب المسلم لا يعمل في مجال محدود، بل يعمل في مجال واسع يتّسع باتّساع الوجود الإنساني ويُعنى بالإنسان ويرقى بذوقه وحسّه وسلوكه وعمله، وهذا جزء من الوظيفة التّربوية للأدب الإسلامي الّذي يعمل على الرقيّ بالإنسان إلى مستوى القيم الخيّرة الّتي حفل بها الإسلام، وجاء الأدب ليُنَمِّيها ويعمّقها."[1]

3) الواقعيّة:

الواقعيّة الإسلاميّة تختلف عن الواقعيّة الأوروبية في أمرين هما:

"**أوّلًا**: طبيعة تصوّر الإنسان وموقفه من الله والكون والحياة وبأخيه الإنسان.

وثانيهما: طبيعة تسجيلها للّقطات البشرية التي تختارها للتّعبير الفنّي."[2]

على الرّغم من أنّ هنالك أسس موضوعية وفنّية تجمعهما، فالأولى تمثّل "الصّياغة الفكرية والتّطبيقيّة لمفهوم الأدب الإسلامي في صورته المقبولة والمؤثّرة في مجال الرّواية والقصّة على الخصوص، حيث تحقّق الغاية الخلقية والفنية لعمليّة الإبداع الأدبي."[3]

فالرّواية الإسلامية عند تحقيقها هذه الغاية وتُحسن تصويرها ينبغي لها أن تستفيد من القصّة القرآنية، فالواقعية الإسلامية لا تحبذ التصوير الرّائف والمزوّر للبشر فبيتها مبني من زجاج خال من كل شائبة وسليم من كل انحراف، "فالتّصوير الواقعي لكلّ ما يحدث في حياة البشر

(1) أحمد عطية السُّعودي: شخصية الأديب المسلم والإبداع الأدبي دراسة تأصيلية في الرّؤى الفكرية والتّقنيات الإبداعية، دار المأمون للنشر والتّوزيع، الأردن، 1431هـ، 2010م، ص7.

(2) محمد قطب: منهج الفنّ الإسلامي، مرجع سابق، ص53.

(3)حلمي محمد القاعود: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني دراسة نقدية، مكتبة العبيكات، دط، دت، ص18.

من تطوّرات اجتماعية واقتصادية وسياسية، تصوير لا يُغْفِل مكان الفرد في حياة البشرية ولا يغفل واقع الجماعة، ولا يَغْفَل عن نقط الضّعف ونقط القوّة في حياة الإنسان، ولكن يصوّرها من منبعها الحقيقي من داخل النّفس الإنسانية المتفاعلة مع الكون والحياة، لا ممّا يسمّى الواقع المادّيّ الّذي يفرض نفسه على الإنسان والحياة."[1]

فالإسلام لا يقبل تلك الفكرة المنحرفة القائلة بأنّ الجنس عملية بيولوجية، وهذا ما تقوم عليه الواقعية الغربية، لأنّها فكرة قائمة على أساس حيوانية الإنسان وماديته.

لا ننكر أيضاً أنّ الفنّ الإسلامي له أحقّية الحديث عن المشاعر الّتي تربط كلا الجنسين لكن في حدود والتزام.

فالرّواية الإسلامية عند تصويرها هذا الواقع أو العلاقة ينبغي لها الاستفادة من القصّة القرآنية، وتلك قصّة موسى عليه السلام مع ابنة الشيخ الصّالح، يقول الله تعالى في محكم التّنزيل: ﴿**وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِۖ قَالَ مَا خَطْبُكُمَاۖ قَالَتَا لَا نَسْقِى حَتَّىٰ يُصْدِرَ ٱلرِّعَآءُۖ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ ﴿٢٣﴾ فَسَقَىٰ لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّىٰٓ إِلَى ٱلظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّى لِمَآ أَنزَلْتَ إِلَىَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ ﴿٢٤﴾ فَجَآءَتْهُ إِحْدَىٰهُمَا تَمْشِى عَلَى ٱسْتِحْيَآءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِى يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَاۚ فَلَمَّا جَآءَهُۥ وَقَصَّ عَلَيْهِ ٱلْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْۖ نَجَوْتَ مِنَ ٱلْقَوْمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٢٥﴾ قَالَتْ إِحْدَىٰهُمَا يَٰٓأَبَتِ ٱسْتَـْٔجِرْهُۖ إِنَّ خَيْرَ مَنِ ٱسْتَـْٔجَرْتَ ٱلْقَوِىُّ ٱلْأَمِينُ ﴿٢٦﴾ قَالَ إِنِّىٓ أُرِيدُ أَنْ أُنكِحَكَ إِحْدَى ٱبْنَتَىَّ هَٰتَيْنِ عَلَىٰٓ أَن تَأْجُرَنِى ثَمَٰنِىَ حِجَجٍۖ فَإِنْ أَتْمَمْتَ**

(1) محمد قطب: منهج الفنّ الإسلامي، مرجع سابق، ص62.

عَشْرًا فَمِنْ عِندِكَ ۖ وَمَآ أُرِيدُ أَنْ أَشُقَّ عَلَيْكَ ۚ سَتَجِدُنِىٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿٢٧﴾ قَالَ ذَٰلِكَ بَيْنِى وَبَيْنَكَ ۖ أَيَّمَا ٱلْأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ فَلَا عُدْوَٰنَ عَلَىَّ ۖ وَٱللَّهُ عَلَىٰ مَا نَقُولُ وَكِيلٌ ﴿٢٨﴾[1]

فهنا عرض لعواطف أنثى نظيفة اتجاه رجل، فهذه العواطف هي إعجاب بقوّة الرّجل ونبله وشهامته، ثم صون الأمانة والحفاظ عليها وعلى عرضها وهي معه في طريقهم إلى الدّار، ويفهم والدها عنها ويقرّها ويزوّجها للرّجل الّذي أعجبت به، وعلى هذا النّسق يستطيع الفنّ الإسلاميّ أن يتحدّث عن كلّ علاقة حب نظيفة لا تنحرف ولا تسف، وعن أثرها في نفس صاحبيها، وما تدفع كلّ واحد منهما إلى إبراز أجمل ما عنده من مشاعر وأعمال، وما تقوي من عزيمة كليهما وتعينه على تحديد هدفه في الحياة وما تربطه بالله. كما يتحدّث عن – في مجال الفنّ الواسع – عن تقلبات تلك العاطفة بين الشدّ والجذب والإقبال والفتور والهدوء والجيشان... ما دام ذلك كله في حدوده النّظيفة الجميلة المضيئة المشرقة ...الجارية على ناموس الحياة.[2]

4) الصّدق:

الفنّ الإسلامي غالبا ما يؤكّد على الصّدق، ويعدّه ضرباً من ضروب الالتزام، نجد ذلك في حديث **الكيلاني** عن الالتزام في الأدب الإسلامي فيقول: "وهناك ما يمكن أن نسمّيه الالتزام الدّاخلي أو الذّاتي، وهو الوجه الآخر للصّدق، فالتّعبير عن النّفس وما يعتمل فيها، والفكر وما

(1) سورة القصص الآية: [23، 28].

(2) ينظر: محمد قطب: منهج الفنّ الإسلامي، مرجع سابق، ص75، 76.

يتفاعل فيه، والخيال وما يضطرم به والرّوح وماينبثق عنها، كلّها أمور خاصة قد تميّز أدبا عن آخر."[1]

فمبلغ الإجادة في الرواية الإسلامية يقوم على أساس براعة الصّناعة، ولا يتأتّى ذلك إلاّ إذا كان هذا الفنّ قائماً على عنصري الصّدق الواقعي والصّدق الشّعوري اللّذان يعبّران عنها، وبدونهما تفقد الرّواية الإسلاميّة قدرتها على التّأثير في المجتمع، ويصبح ذلك عبث لا طائل من ورائه، فعلى الرّوائي تحري الصّدق في رسم الشخصيات الروائية وفي عرض الأحداث، "والصّدق بهذا المعنى هو الشّرط الأوّل في كل عمل أدبيّ عظيم، ولهذا يترتّب على الكاتب أن يتقيّد بمجال خبرته، وألاّ يعرض للموضوعات الّتي تنقصه الخبرة الشّاملة العميقة بها."[2]

وكلّما كان الرّوائي صادقاً فيما يقدّمه للقراء كُتِب لأدبه وإبداعاته الخلود والنّجاح، فالأعمال الخالدة هي الأعمال الصادقة.

فهذه بعض سمات المضمون في الرّواية الإسلاميّة والّتي تجعل من الرّوايات الإسلامية خاصّة أعمالاً تجمع بين جودة المضمون والأصول الفنّية للرواية.

وفي هذا المقام ثمّة سؤال يُطرح، هل اهتمّت الرّواية الإسلاميّة بالشّكل أم المضمون؟ وبصياغة أخرى: هل تُولي الرّواية الإسلاميّة اهتماماً بالشّكل أكثر أم المضمون؟.

فـالشّكل والمضمون يترابطان ترابطاً عضوياً، والفصل بينهما فصل مؤقّت فرضته طبيعة الدّراسة النّقدية، "وهكذا ننتهي إلى القول بهذه العلاقة العضوية بين الشّكل ومحتواه علاقة يؤثّر

(1) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، مطابع الدوحة الحديثة، قطر، ط1، 1407هـ 1987م، ص77.
(2) محمد يوسف نجم: فن القصّة، دار بيروت للطباعة والنشر، ط1، 1955م، ص62.

أحدهما على الآخر، ويستجيب أحدهما لنسق الآخر، وهي علاقة أشبه ما تكون بعلاقة الكائن العضوي ببقية عناصره."[1]

يراعي الأدب الإسلامي هذه العلاقة بين الشّكل والمضمون، ويؤكّد على تحقيقها، يقول سيّد قطب في كتابه خصائص التّصوّر الإسلامي ومقوّماته:" أنّهناك ارتباطاً وثيقاً بين طبيعة الموضوع وطبيعة القالب، وأنّ الموضوع يتأثّر بالقالب. وقد تتغيّر طبيعته ويلحقها التّشويه، إذا عرض في قالب، في طبيعته وفي تاريخه عداء وجفوة وغربة عن طبيعته."[2]

فالشّكل والمضمون مترابطان، ونجاح الرّواية الإسلاميّة يتوقّف على تقديم فكرة في إطار فنّيّ، ويحرص الرّوائي على اختيار المضمون الفكري ومراعاة القيم المتعارف عليها، يقول **توفيق الحكيم**: "إنّ الأثر الفنّي الكامل في نظري، هو ذلك الّذي يُحدث فينا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع ..وقلّما يحدث هذا إلاّ عن طريق اللّبّ والأسلوب، لأنّ ضعف الشّكل وسُقم الأسلوب يحدثان في النّفس شعوراً بالقبح والضيق والاشمئزاز وهذا ينافي الشّعور بالجمال، والتناسق والانسجام!..."[3]

هناك روائيون لديهم حسّ إسلامي وغيرة على الإسلام ورغبة في خدمته من خلال الأعمال الرّواية الّتي يقدّمونها، لكنّهم يفتقرون إلى الأدوات الفنية الّتي تعينهم على إنتاج رواية تتحقّق فيها الشّروط المتعارف عليها، ونتيجة لذلك ظهرت أعمال روائية ذات محتوى إسلامي أصيل، وأفكار هادفة، لكنّها لم تجد صدى بين القرّاء والنقّاد وذلك لضعف القيم الجمالية الّتي

(1) شلتاغ عبّود: الملامح العامّة لنظريّة الأدب الإسلامي، دار المعرفة مطبعة الصباح، دمشق، ط1، 1412هـ 1992م، ص118.

(2) سيّد قطب: خصائص التّصوّر الإسلامي ومقوّماته، دار الشّروق القاهرة، دط، دت، ص16.

(3) توفيق الحكيم: فنّ الأدب، دار مصر للطباعة القاهرة، دط، دت، ص81، 82.

تحتويها؛ والدّافع وراء هؤلاء الروائيين هو حماسهم الإسلامي إلى "تحويل ما يسمونه قصّة إلى أدب آخر غير أدب القصّة، مما جعلهم لا يستطيعون إثبات وجودهم في عالم القصّة، ولم يحفل بهم النقّاد، ولم يحظوا بما يجب من انتشار وذيوع على نطاق واسع، ولم يستطيعوا الوصول بكتاباتهم تلك إلى الجمهور العريض."[1]

على الروائي المسلم أن يأخذ بعين الاعتبار الجوانب الفنية لفن الرواية، لأنّ الحماس للإسلام وحده لا يكفي لإنتاج رواية فنية، فعلى الكاتب أن يفهم القواعد الفنية للرواية ويستوعبها، وأن يقرأ الأعمال الأدبية عامة والروائية خاصة التي تلبّي المتطلبات الفنية، وأن يستفيد منها في رواياته، مع الحفاظ طبعا على أصالة الفكر الإسلامي وتميّزه، لأنّ "الأدب الإسلامي يحرص أشدّ الحرص على مضمونه الفكري النّابع من قيم الإسلام العريقة، ويجعل من ذلك المضمون ومن الشّكل الفنّي نسيجاً واحداً معبّراً أصدق تعبير، ويعوّل كثيراً على الأثر الانطباع الّذي يترسّب لدى الملتقي، ويتفاعل معه، ويساهم في تشكيل أهوائه ومواقفه وحركته الصاعدة أو المتدفقة إلى الأمام."[2]

الأدب الإسلامي يستوعب الحياة بتمفصلاتها، ويتناول أي موضوع من موضوعات الحياة الإنسانية دونما تحديد أو تقييد، لكن بالاستناد على خلفيته العقدية والحضارية، فهو يجمع بين فنّيّة الأدب وإسلاميّته.

(1) نجيب الكيلاني: حول القصّة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1412هـ 1992م، ص53.
(2) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، مرجع سابق، ص34.

الفصل الأول:

بنية الـزمـــن

أخذ الزّمن مكانة مرموقة في الأدب العربي بمختلف أشكاله، شعراً كان أو نثراً، فقد شغل الحديث عنه عقول النقّاد والباحثين لاسيما إذا تعلّق الأمر بالرّواية العربية، لما تضمّنه من ثنائيات متعلّقة بالكون والحياة والإنسان، "فالزّمن كأنّه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أوّلا، ثمّ قهْره رويداً رويداً، بالإبلاء آخرا (...) إنّ الزّمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني يتقصّى مراحل حياته، ويتولّج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل. كما تراه موكلاً بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغيّر من وجهه، ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل، وغداً هو نهارٌ، وإذا هو في هذا الفصل شتاءٌ وفي ذاك صيفٌ."[1]

فالوجود والعدم والحياة والموت والثّبات والحركة والحضور والغياب والزّوال والديمومة كلها ثنائيات ضدّية تتّصل بحركة الزّمن في علاقته بالإنسان.

فالإحساس بالزّمن لا يقتصر على الإنسان فقط، بل يتعدّاه، فجميع الكائنات تملك إحساساً بالزّمن لكن تختلف في درجة الإحساس والإدراك والتّحليل.

يولد الإحساس بالزّمن مع الإنسان بالفطرة، فيمتلك بذلك زمناً بيولوجياً يجعله قادراً على التّمييز بين اللّيل والنّهار، إلاّ أنّ عَالِم النّفس "**جان بياجي**" **Jean Piaget** أَوضح أنّ "الوعي بالتّزامن والتّعاقب هو استجابات يتعلّمها الطّفل في طفولته."[2] فالطّفل حديث الولادة يعيش الحاضر غير مدرك للماضي وغير قادر على تصوّر المستقبل.

---

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، مرجع سابق، ص199.

(2) كولن ولسون وآخرون: فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، مارس 1992، ص06.

أوّلاً: الـــــزّمن: المـــاهية والدّلالة:

أ- المفهوم اللّغوي:

ورد في لسان العرب لابن منظور أنّ: " الزَّمَنُ والزَّمانُ: اسْمٌ لِقَلِيلِ الْوَقْتِ وَكَثِيرِهِ... ويقال بأنّه العصر. وَالْجَمْعُ أَزْمُن وأَزْمان وأَزْمِنة. وأَزْمَنَ الشيءُ: طَالَ عَلَيْهِ الزَّمان. وأَزْمَنَ بِالْمَكَانِ: أَقام بِهِ زَماناً، الزَّمانُ زمانُ الرُّطَب وَالْفَاكِهَةِ وزمانُ الْحَرِّ وَالْبَرْدِ، قَالَ: وَيَكُونُ الزمانُ شَهْرَيْنِ إِلَى سِتَّةِ أَشهر، وَالزَّمَانُ يَقَعُ عَلَى الفَصْل مِنْ فُصُولِ السَّنَةِ وَعَلَى مُدّة وِلَايَةِ الرجل وما أشبهه."[1]

إذ يرمز إلى الوقت والإقامة والمكان ومدة الإنسان في الدنيا وقد شرح لنا **عبد الملك مرتاض** معنى الإقامة فهي المكث والبقاء والبطء جميعا وقد تحيل هذه الرموز والدلائل إلى "التّراخي والتّباطؤ، أي كأن حركة الزمن تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزّمن، الّتي تحوّل العدم إلى وجود حِيني أو زمني يسجّل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة، وديمومتها السرمديّة."[2]

أمّا في المعجم الوسيط لم تختلف ماهيته عن ما جاء به "**ابن منظور**" فهو كل ما يتعلق بالوقت قليلا كان أم كثيرا. فقيل:" الزَّمَان: الْوَقْت قَلِيله وَكَثِيره وَمُدَّة الدُّنْيَا كلّهَا وَيُقَال: السّنة أَرْبَعَةُ أزمنةٍ: أَقسَام أَو فُصُول (ج) أزمنَة وأَزْمُنٌ."[3]

وجاء في معجم العين للفراهيدي:" الزَّمَن: من الزَّمان. والزَّمِنُ: ذو الزَّمانة، والفِعل: زَمِنَ يَزْمَنُ زَمَناً وزَمانة، والجميع: الزَّمْنَى في الذّكر والأنثى. وأَزْمَن الشَّيءُ: طال عليه الزّمان."[1]

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ج14، ص199، باب (زمن).

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 200.

(3)مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص401، باب الزاي.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

ومن يمعن النّظر في المعنى اللّغوي للزّمن، يجده مرتبطاً بالحدث، "فالزّمن في الحقل الدّلالي الّذي تحتفظ به اللّغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث، بمعنى أنّه يتجدّد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس. إنّه نسبي حسّيّ يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الّذي يتداخل مع المتمكّن فيه."(2) فارتباط الزّمن بالحدث في العربية لا يعني تعميم عالميّة هذا المفهوم، "فلكلّ من اللّغات المختلفة والحضارات المتباينة طرائقها المتمايزة تماماً في تصوير الزّمان."(3)*

والزّمن بمفهومه الشاسع يتّصف بخاصيتين رئيستين هما:

- ❖ تمثيل لمراحل حياة الإنسان، من الطفولة إلى الشيخوخة، فهو إذن القياس الدّال على البقاء، وهو الخطّ الممثّل لاستمرارية الحياة والدّال على البداية والنّهاية.
- ❖ الزّمن بوصفه تجربة يتميّز في جوهره بالتّواتر والتّكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث، وللميلاد والموت وللنّمو والانحلال، بحيث تعكس دورات الشّمس والقمر

---

(1)الخليل(ت: 170هـ): العين، تح: مهدي المخزومي،إبراهيم السامرائي،دار ومكتبة الهلال، دط، دت،ج7، ص375.

(2) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثّقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت، 2009، ص189.

(3) كولن ولسون وآخرون: فكرة الزمان عبر التاريخ، مرجع سابق، ص06.

* مثال ذلك "لغة هنود أمريكا من قبائل الهوبي HOPI (المسالمين) الّتي تفتقر افتقاراً واضحاً إلى الصيغ الزمنية المتمايزة للدّلالة على الماضي والحاضر والمستقبل، ولهذا يعيشون في حاضر لغوي دائم. والزّمان بالنّسبة لهم هو ما يحدث عندما ينضج الذرّة أو تكبر الماشية."، ينظر: المرجع نفسه، ص06.

والفصول، فالزّمان إذن هو حالة التّعاقب الأبدي في الكون كلّه، ومن هنا تنشأ فكرة التّاريخ والتّأريخ للأحداث والوقائع المتعاقبة على مرّ الزّمن. (1)

سيظلّ مفهوم الزّمن مميّزاً بالميوعة والانسيابية، فلا يمكن تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره الحقيقة المجرّدة الّتي لا يمكن إدراكها في هذا الكون بصورة صريحة، ولكنّنا ندركها في الأحياء والأشياء، لذلك أضحى مفهومه لغزاً حيّر عقول السّابقين من فلاسفة وعلماء ومفكّرين في أغلب الميادين وخَلَقَ صعوبة في فهمه لدى الباحثين، وحتىّ أنّ إجابة "**القدّيس أغوسطينوس**" عن ماهية الزّمن في قوله:" فما هو الوقت إذاً ؟ إن لم يَسْأَلْني أحد عنه، أعرفه، أمّا أن أشرحه فلا أستطيع."(2) كانت إجابة معقولة في التّجسيد الحي للغموض الّذي يحوي الزّمن وماهيته، وهو كذلك تساؤل عن حيرة الإنسان وقلقه اتّجاه هذا المفهوم، فلا ندري أهو كامنٌ فينا أم خارج عن كياننا لأنّنا نحسّه ولا نستطيع تحديده.

فالمقصود بالزّمن ليس السنوات والشّهور والأيّام والسّاعات والدّقائق أو الفصول واللّيل والنّهار، بل هو "المادّة المعنويّة المجرّدة الّتي يتشكّل منها إطار كلّ حياة وحيّز كل فعل وكلّ حركة، والحقّ أنّها ليست مجرّد إطار بل إنّها لبعضٍ لا يتجزّأ من كل الموجودات، وكلّ وجوه حركتها ومظاهر سلوكها."(3) فلهذا صَعُبَ حصر أو إيجاد مفهوم دقيق للزّمن، رغم حضوره في كلّ شيء فهو السّهل الممتنع وهو كذلك الشيء الزئبقيّ الّذي يصعب الإمساك به، فندركه بعقولنا ولا نستطيع إدراكه بحواسنا.

---

(1) كولن ولسون وآخرون: فكرة الزمان عبر التاريخ، مرجع سابق، ص12.

(2) اعترافات القديس أغوسطينوس: تر: الخوري بوحنا الحلو، دار المشرق بيروت، ط4، 1991م، ص249.

(3) عبد الصمد زايد: مفهوم الزّمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، دط، 1988م، ص07.

ثانياً: الـــزّمن عند الفلاســـفة:

شغلت مقولة الزّمن الإنسان منذ القدم، فانقسم الفلاسفة حول مفهومه وحقيقته، فتشعّبت آراؤهم انطلاقاً من تصوّراتهم ونظرياتهم الفلسفيّة، فمنهم من أقرّ بوجود الزّمن وأنكر ارتباطه بالأشياء، ومنهم من ربطه بالحركة وأنكر حقيقة وُجوده، "وبدءًا بالفلاسفة القدماء نجد أنّ **أرشميدس** يعتقد أنّ فيض أو سبيل الزّمن ليس حقيقياً، بمعنى أنّ حقيقته ليست أساسية للأشياء"(1)، فالزّمن عنده ليس حقيقياً ولا وجود لحقيقته، كما أنّ الأشياء لا علاقة لها به إطلاقاً، بل هو وهمٌ تعلّق به ذهن الإنسان.

أمّا الفيلسوف "**برامنديس**" فيرى "أنّ الواقع الفيزيائي المطلق هو لا زمني، بينما يعتقد "**هيراقليطس**" بأنّ العالم ليس إلاّ مجموعة كلّية من الأحداث والوقائع وليس شيئاً آخر، والجدير بالذّكر أنّ مؤلفات "**إقليدس**" خالية تماماً من دور الزّمن."(2)

يؤكّد هؤلاء الفلاسفة على عدم وجود أي علاقة بين الزّمن والأشياء أو الأحداث، ولا يؤمنون بحقيقة وجوده ولا تأثيره على الموجودات.

أمّا الزمن لدى "**أفلاطون**" فهو " كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى لاحق."(3) فهو بهذا التّعريف يشير إلى أبعاد الزّمن (الماضي، الحاضر، المستقبل)، كما ينبّه إلى حركته الدّائمة وعلاقته بالأحداث.

(1) عبد اللّطيف الصديقي: الزّمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1415هـ، 1995م، ص22.

(2) المرجع نفسه، ص23.

(3)عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، مرجع سابق، ص200.

كما يقرّ "**أفلاطون**" أنّ هذا الزّمن لا نهاية له وهو صورة للحركة وكائن في الوجود كلّه، "وقد أكّد أفلاطون أنّ الزّمان له بداية "[1] وذلك لعلاقته بالوجود.

إذاً "**أفلاطون**" يعتبر الزّمن تتابع الأحداث في انتظام ومجموعة هذه الأحداث المتتابعة تمثّل الكون الّذي لا ينفصل عن الزّمن، فهو "يؤمن بترابط الكون والزّمن ويعتبرهما غير منفصلين"[2] فالكون لا يمكن تصوّره دون زمن، والزّمن كذلك لا يمكن تصوّره دون كون، فكلاهما متّصلان منذ الوهلة الأولى، بل "إنّ العالَم قد وُجِد أصلاً بفضل ما له من حدود زمانية ومكانية."[3]

وأمّا "**أرسطو**" بفلسفته المنصبّة على الوجود من خلال نظريته المتمثّلة في "المقولات العشر الّتي هي أعمّ أجناس الوجود، جعلها أوّلاً: الجوهر، ثم أعراضه التسعة: الكمّ والكيف والإضافة والزّمن والمكان والوضع والحالة والفعل والانفعال."[4]

اعتبر "**أرسطو**" الجوهر هو الأصل وما دونه كالزّمن فهو عرض من الأعراض، والزّمن شعور صادر عن هذا الجوهر، فالجوهر هو "ما قام بنفسه، فهو متقوّم بذاته ومتعيّن بماهيته، وهو المقولة الأولى من مقولات أرسطو، وبه تقوم الأعراض والكيفيات ويقابل العرض"[5] ومن هذه الأعراض كما ذكرنا سالفاً الزّمن، وهذا لا يعني أنّ أرسطو أهمل الزّمن أو اعتبره غير مهمّ في

(1) يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، دط، 2014، ص33.

(2) عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، مرجع سابق، ص24.

(3) يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، مرجع سابق، ص14.

(4) المرجع نفسه، ص11.

(5) مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 1403هـ، 1983م، ص4.

هذا الوجود، "بل يعتبره شيئاً أساسياً مرتبطاً بالكون نفسه، أي أنّ العالَمَ الّذي من حولنا هو زمني في حدّ ذاته وهو أيضاً ذو تركيبة زمنية."(1) ويؤكّد أيضا على علاقة الزّمن بالحركة بقوله: "فالحركة تغيّر فيزيائي، إمّا أن يكون بطيئاً أو سريعاً، منتظماً أو غير منتظم، فهذه جميعاً تعرّفنا بالزّمن ولولا الحركة لبقي الزّمن عقيماً."(2) وهنا يربط "**أرسطو**" الزّمن بالحركة ويجعلها شاهدة على حقيقة وجوده، انطلاقاً من رؤية أستاذه "**أفلاطون**" الّذي ربط الزّمن بالأحداث وحركة الأشياء، ولم يجعل وجوده مجرّداً عن حركة الكون.

يمكن القول أيضاً أنّ الفسلفة الإسلامية أولت مفهوم الزّمن وصورته وماهيته الكثير من البحث والتّحليل والتّفسير عند مختلف الفرق والمذاهب الإسلامية.

أمّا حديثاً فهذا "**محمّد عابد الجابري**" يتحدّث عن صورة الزّمن عند العرب حيث ضبطها في ثلاثة أمـــــــور:

1- "تصوّروا الزّمان مؤلّفاً من أجزاء متعاقبة لا تقبل القسمة، فهو إذاً يقوم على الانفصال وليس الاتصال.

2- ربطوا بين الزّمن والمتزمّن فيه مثلما ربطوا بين المكان والمتمكّن فيه، فَهُم لا يتصوّرون المكان ولا الزّمن مستقلين عن محتوياتهما، بل يربطون الشيء ومكانه وزمانه ويجعلون ذلك وحدة واحدة.

3- نظـروا إلى الزّمن من حيث وظيفته أي من حيث تقدير الحوادث بعضهـــــا ببعض، ولكن دون أن يعني ذلك استقلال الزّمن عن الحدث."(3)

---

(1)عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، مرجع سابق، ص23.

(2) المرجع نفسه، ص24.

(3)محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثّقافة العربية ، مرجع سابق، ص191.

بل يجب عندهم أن يكون "الوقت والمؤقّت جميعاً حادثين لأنّ معتبرهما بالحدث لا غير."[1]

أمّا "**كانط**" فقد نقل مفهوم الزّمن وفلسفته من اعتباره قائماً بذاته خارج النّفس الفردية إلى كونه مرتبطاً بالعقل، "ونظر إلى الزّمان نظرةً ذاتية خالصة، بأن استبعده من الأشياء في ذاتها ومن التجربة الخارجية بما هي خارجية، ونقله من الخارج إلى العقل، وقال عنه إنّه مركّب فيه بفطرته كإطار لا يستطيع أن يدرك مضمون التّجربة الخارجية الحسيّة إلاّ بإدخاله فيه."[2]

وفي الفلسفة الحديثة يذهب "**برغسون**" في رؤيته للزّمن – بوصفه الرّوح المحرّكة للوجود– في اتجاه مغاير للفلسفة القديمة الّتي تضفي على الزّمن صفة المطلق والثّبات، إذ يؤمن "**برغسون**" بحركة الزّمن وسيلانه الدّائم وتغيّر الإنسان الدائم جسدياً ونفسياً ضمن معطيات حياته الذّاتية، وسير الزّمن الخارجي من الميلاد إلى الموت، فالزّمن الماضي يترك آثاره على حاضرنا الواعي.[3]

ف"**برغسون**" يؤكّد السّيادة المطلقة للزّمن على الوجود، لأنّه المحرّك الحقيقي، لكنّه يشير إلى زمنين هما:

الأوّل: هو الزّمن الخارجي المطلق الّذي له السّيادة على الجميع وهو زمن خطّيّ يأخذ من الولادة إلى الموت.

أمّا الثّاني: هو الزّمن الدّاخلي النّفسي الّذي يشعر به الإنسان حسب معطيات حياته، ويؤكّد مرّة أخرى في حديث له عن مفهوم الزّمن على «الدّيمومة» باعتبارها العنصر الهامّ

---

(1)الأصفهاني (ت421هـ): الأزمنة والأمكنة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1417هـ، 1996م، ص103.

(2) عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط3، 1973م، ص92.

(3)ينظر: نوال زين الدين: اللامعقول والزمان المطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، دط، 1998م، ص100.

والمهمّ في دراسة وتحليل ظاهرة الزّمن فقال:" إنّ ديمومتنا ليست آناً من الزّمان يحلّ محلّ آنٍ آخر، ولو صحّ ذلك لما كان هناك إلاّ زمان حاضر، لا امتداد من الماضي إلى الحاضر، ولا تطوّر ولا ديمومة مشخّصة. إنّ الدّيمومة تقدّم مستمرّ لماضٍ يقرض المستقبل ويتضخّم بتقدّمه إلى الأمام، ولمـّا كان هذا الماضي دائم النّمو كان احتفاظه ببقائه غير محدود." (1)

فالزّمن عند "**برغسون**" لم يبق ذلك السّيلان نحو المجهول فقط، بل هو الرّوح المحرّكة للوجود، واعتبر كذلك أنّ الدّيمومة أهمّ عنصر يجب الاهتمام به معتقداً أنّها نقلة جوهرية من حال إلى حال دون الرّكون إلى التّكرار والرّتابة الباعث على الملل.

وورد في "**رسائل إخوان الصّفاء**" أنّ الزّمن عند جمهور النّاس هو:" مرور السّنين والشّهور والأيّام والسّاعات، وقد قيل إنّ عدد حركات الفلك بالتّكرّر، وقد قيل إنّه مدّة يعدّها حركات الفلك، وقد يظنّ كثير من النّاس أنّ الزّمان ليس بموجود أصلاً إذا اعتُبر بهذا الوجه، وذلك أنّ أطول أجزاء الزّمان السّنون، والسّنون منها ما قد مضى ومنها ما لم يجئ بَعْدُ، وليس الموجود منها إلاّ سنة واحدة، وهذه السّنة أيضاً شهور منها ما قد مضى، ومنها ما لم يجئ بعد، وليس الموجود منها إلاّ شهراً واحداً، وهذا الشّهر منه أيّام قد مضت، وأيّام لم تجئ بعد، وليس الموجود منها إلاّ يوماً واحداً، وهذا اليوم ساعات، منها ما قد مضت، ومنها ما لم يجئ بعد، وليس الموجود منها إلاّ ساعة واحدة وهذه السّاعة أجزاء، منها ما قد مضى، وآخر ما جاء بعد، فبهذا الاعتبار ليس للزّمان وجوداً أصلاً."(2)

(1) هنري برغسون: التّطوّر المُبدع، تر: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، دط، 1981م، ص10.

(2) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفاء وخِلان الوفاء، تح: خير الدين الزركلي، مؤسسة هنداوي، مثر القاهرة، دط، 2017م، ج2، ص17.

اعتماداً على هذا الرّأي فالزّمن زمنين: ماضٍ ومستقبل، فلا وجود للزّمن الحاضر بينهما، لكن لم يهمل "**إخوان الصّفاء**" الرّأي المناقض لهذا الرأي، إذا اعتبر الزّمن "موجود أبداً، وذلك أنّ الزّمان كله يوم وليلة أربع وعشرون ساعة، وهي موجودة في أربع وعشرين بقعة من استدارة الأرض تكون حولها دائماً..."(1)

فإنّ الزّمن في جوهره يحمل تناقضاته، فهو ذاتي موضوعي.

- ✓ ذاتـــــيّ في علاقته بالنّفس والعقل.
- ✓ موضوعيّ في تعاقبه الفصلي واليومي.

كانت هذه بعض الآراء الفلسفية الّتي حاولت إعطاء تعريف للزّمن غير أنّها بقيت مجرّد مقولات فلسفية وحبيسة تصوّرات شخصيّة في مجملها عاجزة عن تحديد مفهوم واضح ودقيق لماهية الزّمن والأُطُر الّتي تتحكم فيه، وهذا ما جعل الإنسان يسعى لإخضاع الزّمن لسلطته وجعله طرفاً أساسياً في حياته، وربّما هذا ما دفع بعض المفكّرين والعلماء اعتبار الزّمن جزء من التّجربة الإنسانية.

ثالثـاً: الزّمن في الدّراسات النّقدية:

1. الزّمن الرّوائي في الدّراسات النقدية الغربية:

نالت الظاهرة الزّمنية داخل الفنّ الرّوائي بالتّحديد القسط الأوفر من هذه الدّراسات، وحازت على الكثير من الاهتمام من طرف الكتّاب والنقّاد فهي تحمل في طيّاتها مجموعة من الأزمنة المتداخلة والمتشابكة، وما شدّ انتباه النقّاد هو طرق اشتغالها وتمظهرها داخل النّصوص كونها تمثّل أهمّ العناصر الحكائية الّتي يقوم عليها الفنّ الرّوائي " فيحدّد طبيعة الرّواية

(1) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفاء وخِلان الوفاء، مرجع سابق، ص17، 18.

ويشكّلها، بل إنّ شكل الرّواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزّمن"[1] ، فبواسطته نستبين خيوط الرّواية وتسلسل أحداثها، ولعلّ هذا الّذي دفع **جان بويون** إلى القول " بضرورة احترام خاصية الزّمن في دراسة العمل الرّوائي، بل إنّه ذهب إلى حدّ أن جعل فَهم أي عمل أدبي متوقّفاً على فهم وجوده في الزّمن "[2] وبهذا القول جعل **بويون** من احترام خاصية الزّمن مقياساً للفهم النّفسي للعمل.

كما اتّجهت المدارس النقدية والشخصيات المهتمة بالدراسات النقدية إلى تناول مقولة الزّمن من حيث أهميتها في البحث السردي.

أ- الشّكلانيون الرّوس:

تعدّ جهود الشّكلانيين الرّوس الانطلاقة الفعلية الأولى في تحليل زمن الخطاب الرّوائي وكانوا من الأوائل "الّذين أدرجوا مبحث الزّمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السرديّة المختلفة وقد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنّما العلاقات الّتي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها "[3] .

كما ركّز الشّكلانيون على طبيعة العلاقات الّتي تربط أجزاء الأحداث داخل الرّواية، ففرّقوا بين نوعين من السّرد، سرد خطّي وسرد متقطّع، فالأوّل يخضع لخطية الزّمن، حيث تأتي الوقائع متسلسلة، وأمّا الثّاني فيتخلّى عن الاعتبارات الزّمنية فتأتي الأحداث دون منطق داخلي "فإمّا أن

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2004م، ص38.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990م، ص109، 110.

(3) المرجع نفسه، ص107.

تخضع لمبدأ السّببية فتـراعي نظاماً وقتيًّا معيّناً **chronologie**، وإمّا أن تُعْرَض دون اعتبار زمني، أي في شكل تتابع لا يراعي أيّة سببية داخلية "[1].

فالنّظرية الشّكلانية لم تُولِ اهتماماً للأحداث، وإنّما وجّهت اهتمامها صَوب العلاقات القائمة بين الأحداث، فالشكلانيون إذن "يهملون السّرد من حيث هو قصّة، ولم يكونوا يهتمّون سوى بالسّرد من حيث هو خطاب "[2] ، ويجسّد هذا ما قام به **"توماشفسكي"** عندما ميّز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن الحكائي هو "مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها والّتي يقع إخبارنا بها خلال العمل ... والمبنى الحكائي الّذي يتألّف من نفس الأحداث، بَيْدَ أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تُعَيِّنها لنا "[3] ، كما دعا إلى ضرورة التّفريق بينهما – أي المتن الحكائي (القصّة) والمبنى الحكائي (الخطاب) –، حيث "يقصد بالأوّل افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي، أمّا زمن الحكي فيرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدّة عرضه ". [4]

وبهذا تكون الشّكلانية قد تعاملت مع النّص الحكائي مركزة على زمن المتن الحكائي ومنه يمكن الحصول عليه في التأريخ للأحداث والمدّة الزّمنية الّتي تشغلها الأحداث.

---

(1) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1982م، ص179.

(2) تزفيطان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبي (مقولات السّرد الأدبي)، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد المغرب، الرباط، ط1، 1992م، ص56.

(3)نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مرجع سابق، ص180.

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1997م، ص70.

ب- تزفيطان تودوروف:

انطلق "**تودوروف**" في دراسته للزّمن الرّوائي من التّقسيم الّذي توصّل إليه الشّكلانيون الرّوس من حيث هو متن حكائي ومبنى حكائي، إلاّ أنّه استعمل مصطلحي القصّة والخطاب للتّعبير عن النّص كلّه، "فهو قصّة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنّه يثير في الذّهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وقد كان بالإمكان نقل تلك القصّة ذاتها بوسائل أخرى، فتنتقل بواسطة شريط سينمائي مثلاً، وكان بالإمكان التّعرّف عليها كمحكي شفوي لشاهد ما دون أن يتجسّد في كتاب، غير أنّ هذا العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصّة، أمامه يوجد قارئ يدركها." (1) فالأحداث الّتي يتمّ نقلها من النّص الرّوائي لا تهمّ وإنّما الكيفية الّتي يستخدمها السّرد ليطلعنا على تلك الأحداث، فإذا قلنا أنّ القصّة هي الدّلالة فالخطاب هو التّركيب.

يفرّق "**تودوروف**" بين زمن القصّة وزمن الخطاب، ويؤكّد عدم التّشابه بينهما: "فزمن الخطاب هو معنى من المعاني، زمن خطي، في حين أنّ زمن القصّة هو زمن متعدّد الأبعاد، ففي القصّة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتّبها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر" (2) ، فلا يمكن ذكر حدثين أو أكثر في الوقت نفسه وإنّما نقدّم أحدهما على الآخر وذلك لإثارة القارئ، وكذلك إستعمال تقنية التّحريف الزّمني والتصرّف في ترتيب الأحداث تبعاً للغايات الفنيّة الّتي يقتضيها العمل الرّوائي، وليس بناءً على ما تمليه عليه مقاصد القصّة.

(1) تزفيطان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبي (مقولات السّرد الأدبي)، مرجع سابق، ص41.

(2)المرجع نفسه، ص55.

زمن القصّة: فهو متعدّد الأبعاد، "فـــالعديد من الأحداث في القصّة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتّبة واحدة بعد الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزّمنية المتعدّدة الّتي تُمِدُّنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزّمني، وهكذا نجد أشكالاً متعدّدة بحسب علاقة زمن القصّة وزمن الخطاب من خلال التّضمين أو التّسلسل أو التّناوب. " (1)

ففي التّسلسل يتمّ حكي متتابع لقصص متعدّدة أو أحداث كثيرة، وأمّا التّضمين فيتمّ حكي قصّة أو قصص فرعية عن القصّة الأصلية، وأمّـا التّناوب فهو سرد قصّتين معاً بالتّناوب، أي أنّ السّارد يحكي القصّة الأولى ثمّ يتوقّف عند نقطة ما تاركاً المجال للقصّة الثّانية، ثمّ يوقفها ليفسح المجال للقصّة الأولى وهكذا دواليك إلى أن يُنهي القصتين معاً.

وقد أحصى ثلاثة أنواع من الأزمنة في الرّواية على الأقل وهي داخلية تتعلّق بالنّص:

1-**زمن القصّة**: أي الزّمن الخاص بالعالم التخيلي الّذي يبتكره الرّوائي.

2-**زمن الكتابة أو السّرد**: وهو مرتبط بعمليّة التّلفظ.

3- **زمن القراءة**: أي ذلك الزّمن الضروري واللاّزم لقراءة النّص. (2)

وفـي مقابل هذه الأزمنة الدّاخلية هنـاك أزمنة خارجية يحدّدها كذلك في ثلاثة أزمنة وهي:

1- "**زمن الكاتب**: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية الّتي ينتمي إليها المؤلّف.

2- **زمن القارئ**: وهو المسؤول عن التّفسيرات الجديدة.

---

(1)سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، مرجع سابق، ص73.

(2) ينظر: أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزّمن في الرّواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م، ص49.

3- **الزّمن التّاريخي**: ويظهر في علاقة التّخيل بالواقع. " [1]

وبهذه الأزمنة الدّاخلية والخارجيّة يكتمل تصوّر "**تودوروف**" للزّمن الرّوائي وتتشكّل معالمه وتتّضح رؤيته لهذا الأخير.

ج- جيـــرار جينيت:

يعلن "**جيرار جينيت**" في بحثه عن بداية جديدة ومتطوّرة في تحليل الخطاب الرّوائي عامّة وفي تحليل الظّاهرة الزّمنية خاصّة، فجاءت دراسته هذه تتويجاً لما سبقها من الدّراسات، وتلخيصاً لما أسفرت عليه من نتائج في الوقت نفسه، حتى صارت منطلقا للدّراسات الّتي تلتها.

واستطاع أن يطوّر نظرته إلى الزّمن في رحاب الدّراسة المعتمدة الّتي قام بها لرواية "**مارسيل بروست**" المعنونة ب" **البحث عن الزّمن الضائع**"، واستطاع كذلك في كتابه "**خطاب الحكاية**" أن يترجم الجهود المشتغلة على قضية الزّمن إلى فهم أكثر فاعلية في التّعامل مع زمن الرّواية، وقد شغل الزّمن ثلثي كتابه المذكور آنفاً وهو القسم الهام والمهمّ في البحث، عند "**جينيت**" إذ يعتبر "الحكاية مقطوعة زمنية مرّتين. فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدّال)." [2] ثمّ بيّن أنّ هذين الزّمنين يرتبطان ببعضهما البعض من خلال ثلاث علاقات تتمثّل في:

(1)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص114.

(2)جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص45.

1- الترتيب الزّمني L'Ordre Temporel:

ويقصد به "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السرديّ بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصة "[1] ، والملاحظ أنّ التّرتيبين الزّمنيين؛ زمن القصة وزمن الخطاب غير متطابقين، وهذا ما يؤدّي إلى خلق ما يسميه "**جينيت**" بـــ**المفارقات الزّمنية**، والّتي تظهر فيها مختلف أشكال التّفاوت بين ترتيب القصّة وترتيب الحكاية (الخطاب)، والّتي تتجلّى في نمطين أساسين هما **الاسترجاع Analepse والاستباق Prolepse** اللّذين يحدّدهما **جينيت** بقوله : "فندلّ بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما وندل بمصطلح استرجاع على كلّ ذِكر لاحق لحدث سابق للنّقطة الّتي نحن فيها من القصة."[2]

2- المدّة La Durée:

تتّصل هذه المسألة بسرعة المقاطع السرديّة وبطئها، حيث تتحدّد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مُدَّةٍ هي: "مدّة القصّة مقيسة بالثّواني والدّقائق والسّاعات والأيّـام والشّهور والسّنين، والطّول هو طول النّص المقيس بالسّطور والصّفحات، [3]وفي هذا المستوى يحدّد **جينيت** أربع حركات أساسية هي: الطّرفـان وهما الحذف **L'ellipse**، والوقفة الوصفية **La pause descriptive**، والوسيطان وهما المشهد **scène**، والمجمل (الخلاصة)[4] **sommaire**.

(1)جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص47.
(2) المرجع نفسه، ص51.
(3) المرجع نفسه، ص102.
(4) المرجع نفسه، ص108، 109.

3- التواتر fréquence:

تتعلق مسألة التّواتر بمعدل تكرار الحكاية أو حادثة ما أكثر من مرّة في الخطاب وهي طريقة يختارها المؤلف لسرد قصّته وتتمثّل في "علاقات التّواتر أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التّكرار بين الحكاية والقصّة "[1]، ومن هذه العلاقة يمكن تحديد الصيغ التّالية:

❖ الحكاية التّفرديّة **(Singulatif):** أن يروي مرّة واحدة ما وقع مرة واحدة، على سبيل المثال: « أمس، نمت باكرً » أو أن يروي مرّات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية مثل: «نمت باكراً يوم الإثنين، نمت باكراً يوم الثّلاثاء، نمت باكراً يوم الأربعاء...إلخ».

❖ الحكاية التّكرارية **(Répétitif)**: أن يروي مرّات لا متناهية ما وقع مرة واحدة مثل: «أمس نمت باكراً، أمس نمت باكراً».

❖ الحكاية التردّدية **(itératif)**: أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية مثل: «نمت باكرً يوم الإثنين، الثّلاثاء...إلخ».[2]

د- جان ريكـــاردو:

يرى أنّ الخطاب الرّوائي يقوم على السّرد الّذي يجعل منه مجالاً لمستويين متباينين من الأزمنة هما: **زمن القصّة** و**زمن الخطاب**، والعلاقة بينهما هي الّتي تشكّل طبيعة السّرد وتتيح التعرّف على ما يسمّيه بسرعة السّرد [3] ، ويدرس فيها علاقات الديمومة بين المستويين، وذلك حسب طبيعة السّرد، ويحدد ضمن هذه السّرعة الخصائص التّالية:

(1)جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ، ص129.

(2) المرجع نفسه، ص130، 131.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص116.

- ❖ مع الحوار يكون نوع من التّوازن بين المستويين.
- ❖ مع الأسلوب غير المباشر الّذي يقلّص العديد من الأحداث تسرّع وتيرة السرد.
- ❖ مع التّحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ السّرد. [1]

يقارن "**جان ريكاردو**" بين زمن السّرد وزمن القصّة وذلك برسمهما على مستويين متوازيين ثم التركيز على تقنيتين هامّتين هما: **تسريع السّرد وتبطيئه،** فتسريع السّرد يختصر الراوي فيه زمن السّرد فيكون بذلك أقصر ممّا هو عليه في زمن القصّة، وبتبطيئه يكون زمن السّرد أطول من زمن القصّة، وبهذا يفرّق بين تسلسل الأحداث في الواقع وكذا تسلسلها داخل الرّواية، وبالتّالي التفريق بين الزّمن التّاريخي والزّمن الرّوائي، فالأوّل زمن القصّة والثّاني زمن السّرد.

وفي الأخير خَلُصَ إلى تقديم العلاقة بين القصّة وسردها في ثلاثة أشكال: **الحوار والخلاصة والوصف**.

الشّكل الأوّل: **الحـــــوار**← المطابقة بين الزّمنين (زمن القصّة وزمن الخطاب).

الشّكل الثاني: **الخلاصة** ← زمن السّرد أقصر من زمن القصّة.

الشّكل الثّالث: **الوصـــف** ← زمن السّرد أطول من زمن القصّة.

هـ- ميشـــــال بوتور:

يعدّ "**بوتور**" أحد أهمّ النقّاد الجدد في مجال الرّواية، ولاقت بحوثه "**بحوث في الرّواية الجديدة**" صدى واسعاً لدى الدّارسين، وهو يتعرّض إلى إشكالية الزّمن بوصفها بالمعقّدة ووصف نتائجها بغير النّهائية فقال: "إنّ البناءات الزّمنية هي في الواقع من التّعقيد المضني

(1)سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص68.

بحيث أنّ أمهر المخطّطات سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أو في نقده، لايمكن أن تكون إلاّ مخطّطات تقريبية عادمة الإتقان غير أنّها تلقى شيئاً من الأضواء المزيلة للغموض." (1)

وفي السّياق نفسه حاول أن يقدّم لنا رؤية جديدة لظاهرة الزّمن في العمل الرّوائي من خلال تمييزه بين ثلاثة أزمنة هي كالآتي: **زمن المغـــامرة وزمن الكتـــابة وزمن القراءة،** "وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب" (2) ، فزمن المغامرة هو زمن القصّة المتخيّلة، وأمّا زمن الكتابة فهو الزّمن الّذي يستغرقه الكاتب في سرد هذه الأحداث، وزمن القراءة هو الزّمن الّذي يستغرقه القارئ في قراءة هذه الرّواية، فمثلاً أحداث رواية ما عمرها قرن أو نصف قرن من الزمان يكتبها الرّوائي في سنة أو سنتين في حين يستغرق القارئ في قراءتها ساعتين "وهكذا يقدّم لنا الكاتب الرّوائي خلاصة قصّة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتدّ على مدى سنتين أو عكس هذا تماماً." (3)

ثم يتحدّث عن التّجليات الزمنية الممكنة في العمل الرّوائي والّتي تتمثّل في:

1- **التّسلسل التّاريخي:** يسود فيه نوع من الخطّية ويصعب التسليم بإمكانيته في الحفاظ على هذه الخطية، ممّا يدفعنا إلى دراسة مختلف أنواع التّعاقب والتّتابع الّتي يعرفها هذا التسلسل.

---

(1) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط2، 1982، ص98، 99.

(2) المرجع نفسه، ص101.

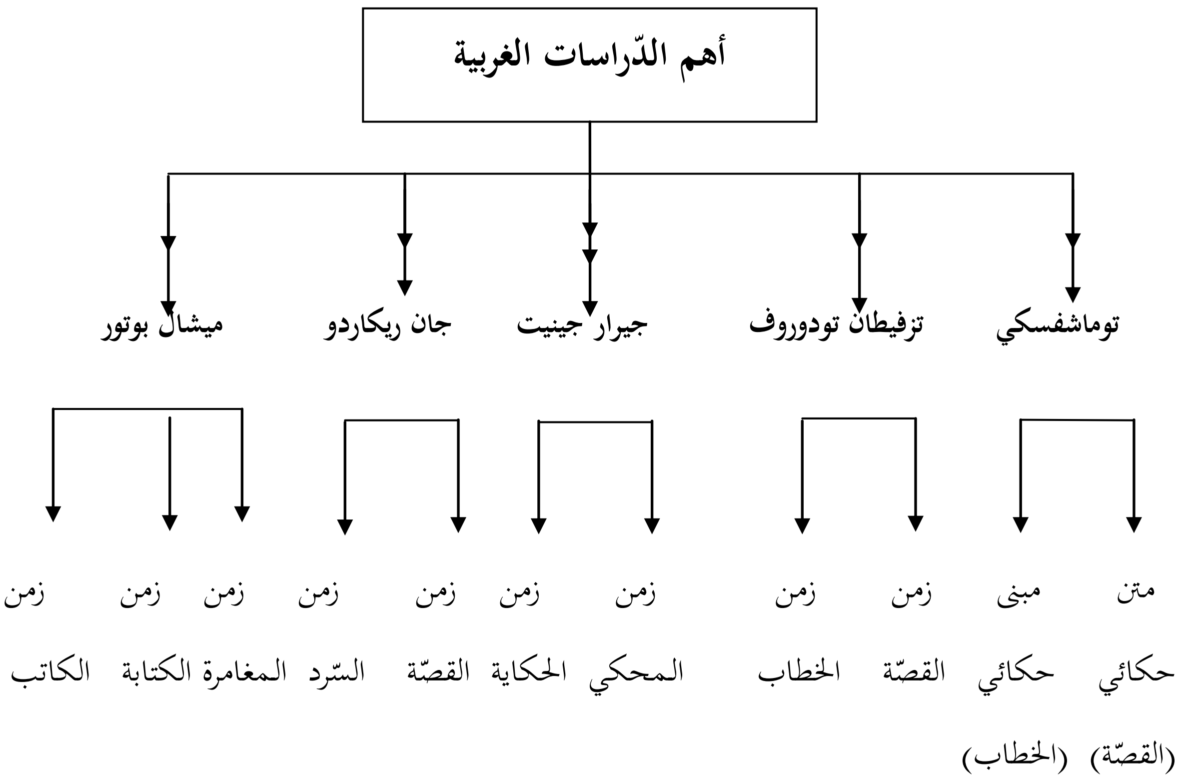
(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص69.

2- **الطباق الزّمني**: الّذي يجلّي من خلاله العودات إلى الوراء ومختلف النّظرات على المستقبل.

3- **الانقطاع الزّمني**: الّذي يتمّ فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل (وفي الغد) أو (وبعد قليل) أو بتغيير الفصول. [1]

فكثير من الأحداث تقع زمنيا في الوقت نفسه مع غيرها، لكن خطية العمل الرّوائي تفرض على الرّوائي سردها في شكل تتابع أي يسرد الحدث حتى النّهاية ثمّ يسرد الحدث الآخر بعده أو يسردها في شكل تعاقب أي يسرد الحدث ثمّ يقطعه ويسرد الثّاني ثمّ يقطعه ويعود للأوّل وهكذا حتى يصل إلى النهاية.

وهذا المخطّط (1) يلخّص نظرة أهمّ النقّاد الغربيين الزّمن الروائي:



(1)سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص69.

2. الزّمن الرّوائي في الدّراسات النقديّة العربية:

لم تبتعد الدّراسات النقدية العربية كثيرا عن التّصوّرات الغربية والّتي تُعَدّ السبّاقة في هذا المجال. ومن الّذين أثمرت جهودهم في مجال تحليل الخطاب السردي عموماً وتحديد آلية الزمن بصفة خاصة نشير إلى بعض منهم على سبيل المثال لا الحصر:

أ- سيزا قاسم:

تعدّ من أهمّ من تناول الزّمن الرّوائي في كتابها الموسوم: **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، وقد خصّصت الفصل الأوّل لدراسة الزّمن الرّوائي وبيّنت فيه أهمية الزّمن في بناء الرّواية، وتحدثت كذلك عن العناصر المكوّنة للزّمن وترتيبها، وتناولت التّرتيب الزّمني للأحداث وطبيعة الزّمن الرّوائي الّذي قسّمته إلى **زمن طبيعي وزمن نفسي**، وفي الأخير أبرزت مواطن السّرعة والبطء فيه. (1)

تنطلق في دراستها لبناء الزّمن الرّوائي من نظرة "**جيرار جينيت**" حول التّرتيب الزّمني ومفارقاته على خط السّرد في النّص، وفي دراستها لطبيعة الزّمن الرّوائي تقسّمه إلى زمن نفسي أو داخلي وزمن طبيعي أو خارجي، تقول: "فـهذين المفهومين يـمثّلان بُعدي البناء الرّوائي في هيكله الزّمني، أمّا الأوّل فيمثّل الخيوط الّتي تُنسج منها لحمة النّص وأمّا الثّاني فيمثّل الخطوط العريضة «السقالات» الّتي تُبنى عليها الرّواية." (2)

اهتمت الرّواية بالزّمن النّفسي كون الإنسان يعيش طِبْقًا لزمنه الدّخلي الخاصّ الّذي يتميّز بإيقاع يختلف عن إيقاع الزّمن الخارجي المضبوط بالتّواريخ والسّاعات، لذلك حاول الرّوائيون

---

(1)سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص37، 99.

(2) المرجع نفسه، ص67.

المحدثون "تجسيد الإحساس بمرور الزّمن لا الزّمن نفسه، ولذلك تركوا معالم الزّمن الخارجي والتفتوا إلى الزّمن النّفسي، وبذلك فقدت التّواريخ والسّاعات معناها المعياري وبدأت الوحدات الزّمنية الصغيرة غير المحدّدة تحتل مكانة الوحدات التّقليدية العريضة فأصبحت اللّحظة أكثر دلالة وأكثر خطراً من السّنة." (1) ، واعتمدت كذلك في دراسة إيقاع النصّ الروائي على إبراز الوقفة الوصفية والتّلخيص والمشهد والثّغرة.

ب- سعيد يقطين:

من الدّراسات الّتي تعدّ على قدر كبير من الأهميّة ما ذكره النّاقد "**سعيد يقطين**" في كتابه **تحليل الخطاب الرّوائي**، حيث قسّم الزّمن الرّوائي إلى ثلاثة أزمنة وهي:

1- **زمن القصّة**

2- **زمن الخطاب**

3- **زمن النصّ**

"ويظهر لنا زمن القصّة في زمن المادّة الحكائية، وكل مادّة حكائيّة ذات بداية ونهاية، إنّها تجري في زمن سواء كان هذا الزّمن مسجّلاً أو غير مسجّل كرونولوجياً أو تاريخيًا، ونقصد بزمن الخطاب تجلّيات تزمين زمن القصّة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميّز، يفرضه النّوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزّمن، أي إعطاء زمن القصّة بعداً متميّزاً وخاصًّا، أمّا زمن النصّ فيبدو لنا في كونه مرتبطاً بزمن القراءة "(2) فالقصد من استخدام التّقنيات الزّمنيّة هو ما

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص67.

(2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، مرجع سابق، ص89.

نسمّيه تخطيب زمن القصّة. و "تخطيب زمن القصّة في الخطاب هو الّذي يحقّق زمنيّته، ويعطيه بعده الخاصّ والمميّز."[1]

ج- عبد الملك مرتاض:

يرى أنّ زمن الحكي هو نفسه زمن الكتابة، "ومن السّذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذا جنح للماضي، ظاهرً، يعالجه، فليس ذلك السّلوك إلاّ خضوعاً لمتطلّبات السّرد الّتي تقتضي سرد الماضي منذ فجر التّاريخ الأدبي الإنساني" [2]

ويعتمد أيضاً في تقسيمات الزّمن الرّوائي على ما ذهب إليه "**تودوروف**"، مؤكّداً أنّ التّناقض قائم بين زمنية الحكاية وزمنيّة الوحدة الكلاميّة، "فزمن الوحدة الكلاميّة قد يكون زمناً أحادي الخطّ، بينما يكون زمن الحكاية متعدّد الأبعاد. وقد تتزامن الأزمنة عبر حكاية واحدة حيث يمكن أن تجري عدّة أحداث دفعة واحدة، ولكن النصّ السّردي لا يستطيع استيعابها جملة واحدة، فيضطرّ إلى عرضها متتابعة "[3] ، ومن خصائص الزّمن الأوّل (زمن الحكاية) أنّه زمن متعدّد الأبعاد، فالأحداث تجري في الحكاية في لحظة واحدة، بينما الزّمن الثّاني (زمن الوحدة الكلاميّة) فزمن طوليّ والأحداث لا يمكن تقديمها إلاّ الواحد تلو الآخر.

فيتّخذ "**عبد الملك مرتاض**" موقفاً مناقضاً لهؤلاء المنظّرين الّذين ذكرناهم آنفاً كصنيع "**تودوروف**" مع زمن القراءة الّذي عَدَّهُ زمناً داخلياً، فيقول في صدد ذلك: "ونحن لا نتّفق مع "**تودوروف**" فيما ذهب إليه من تلاقي زَمَنَيِ الكتابة والقراءة، إلاّ أن يكون القصد بذلك التّلاقي

(1)سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، مرجع سابق، ص97.

(2) عبد الملك مرتاض:: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص215.

(3) المرجع نفسه، ص219.

القراءة النّاشئة عن متابعة السّــارد نفسه لأسطاره وهو يكتب ما تمليه عليه المخيّلة "[1] ويوضّح ذلك في موضع آخر من كتابه بقوله: "على الرّغم من أنّنا نربط الكتابة بالقراءة ربطاً حميماً، لكن بالقياس إلى المؤلّف نفسه الّذي يقرأ مخيّلتَه فيستخرج منها ما هو فيها بالكتابة. فكتابته من هذه الوجهة قراءة. غير أنّ بارط وأصحاب بارط لا يريدون إلاّ القارئ المنفصل عن الكاتب، فيعنتون أنفسهم في أن يجعلوه شديد الاتّصال به إلى درجة الحلول، أي إلى درجة جَعْله طَرَفاً في عمليّة البثّ السرديّ." [2] ويرفض كذلك الرّأي القائل بأنّ زمن الحكاية يسبق زمن الكتابة، حيث "أنّ زمن الكتابة هو الزّمن الوحيد الّذي يضْطَم بين جوانحه زمن الحكاية الّتي لم تنشأ إلاّ في لحظة الكتابة "[3] ، فهو بهذا يرى ضرورة دمج زمن الحكاية في زمن الكتابة، فلا وجود للحكاية ما لم تكن هناك كتابة، وحجّته في ذلك أنّ الحكاية من وجهة نظره "ابنة خيال الكاتب"، واللّغة هي من تخرج الحكاية من دائرة المخيّلة إلى دائرة الوجود، وعليه ينفي أسبقيّة زمن الحكاية أو المغامرة عن زمن الكتابة من منطلق أنّ الحكاية ترتبط بخيال المبدع ولا علاقة لها بالواقع والتاريخ وذلك الفيصل بين ماهو تاريخي وواقعي، وما هو أدبي إبداعي تخيّلي.

ويقسّم الزّمن إلى خمسة أنواع هي:

1- **الزّمن المتواصل (الزّمن الكوني)**: هو زمن طولي متواصل، أبديّ وحركته ذات ابتداء وذات انتهاء.

2- **الزّمن المتعاقب**: هو زمن دائري لا طولي، ومثاله زمن الفصول الأربعة.

(1)عبد الملك مرتاض:: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص212.

(2)المرجع نفسه، ص282.

(3) المرجع نفسه، ص225.

3- **الزّمن المنقطع أو المتشظّي**: وهو الزّمن الّذي يتمحّض لحيّ معيّن أو حدث معيّن.

4- **الزّمن الغائب**: وهو المتّصل بأطوار النّاس حين ينامون وحين يقعون في غيبوبة.

5- **الزّمن الذّاتي**: وهو الزّمن الّذي يمكن أن نطلق عليه أيضا بالزّمن النّفسي. (1)

د- يمنى العيد:

تذهب إلى اعتبار الزّمن الرّوائي زمناً متخيّلاً، يختلف في ماهيته عن زمن الواقع الاجتماعي الّذي تحكي عنه الرّواية من خلال الشّخصيات أو الأحداث، وتميّز بين نوعين من الزّمن المتخيّل: "**زمــن القــصّ** وهو زمن الحاضر الرّوائي أو الزّمن الّذي ينهض فيه السّرد (...) **وزمــن الــوقائع** هو زمن ما تحكي عنه الرّواية، ينفتح في اتّجاه الماضي فيروي أحداثاً تاريخيّة أو أحداثاً ذاتية للشّخصية الرّوائية، وهو بهذا له صفة الموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة "(2) فبراعة الكاتب لا تكتمل في حضور هذين الزّمنين وإنّما في قدرته على نسج الحركة بينهما من خلال تداخل الحاضر مع الماضي في علاقة جدلية، فينقطع الحاضر الرّوائي لينفتح على زمن ماضٍ له، وبهذا يتضمّن السّرد حكايات جديدة في سياق الحاضر الرّوائي. وهذا اللّعب الزّمني هدفه تحقيق التّشويق والتّماسك والإيهام بالحقيقة من خلال التذكّر أو التوقّع.

إلى جانب كل ماذكرناه، هناك نقّاد آخرون وقفوا على دراسة الزّمن وكانت دراساتهم تَنِمُّ عن وعي لأهميّة الزّمن الرّوائي وعلى نضج رؤيتهم لكلّ ما يتعلّق به، أمثال "**حسن بحراوي**" في

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق ، ص203، 205.

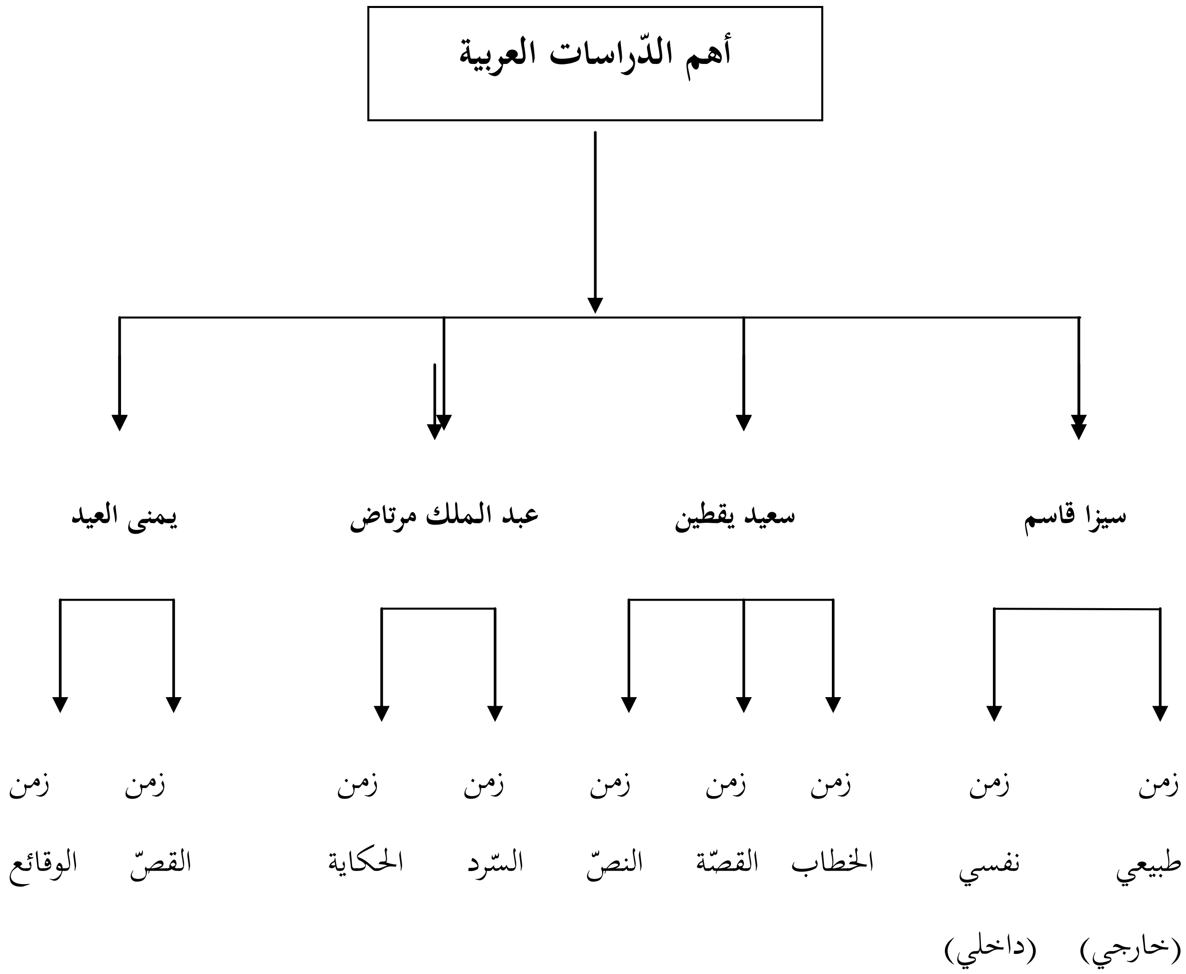
(2) يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م، ص227.

كتابه "**بنية الشّكل الرّوائي**" و"**حميد لحميداني**" في كتابه "**بنية النصّ السّردي**" وغيرهم، وكل هذه الدّراسات حاكت في مضمونها الدّراسات الغربية وأبدعت في تقسيماتها وفق ما يناسب الرّواية العربية.

لذلك يبقى الزّمن ذلك الخيط الوهمي اللامرئي، يأخذ مفهوماً خاصّاً عند كلّ فيلسوف تبعاً لطبيعة المذهب الفلسفي الّذي يُرَوَّجُ له وهذا يدلّ على أنّ البحث في مفهوم الزّمن يبقى مفتوحاً وهذا ما أكّد عليه "**عبد الملك مرتاض**" بقوله: "ويظلّ الزّمن من **أفلاطون** إلى **أرسطو طاليس**، ومن كانط إلى "**برغسون**"، ومن **هيسرل** إلى **ريسل** مظهراً معقّداً وملغزاً لا يُنْتَهى إلى الاتفاق حول ماهيته وطبيعته ". [1]

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص206.

وهذا مخطّط (2) يلخّص نظرة أهمّ النقّاد العرب السّالف ذكرهم حول الزّمن:



3. الزّمن في روايات نجيب الكيلاني:

يعدّ الزّمن عنصراً رئيساً من عناصر الرّواية لا يمكن الاستغناء عنه في بناء الحدث القصصيّ، فالشخصيات والأحداث والصّراع وكل مكوّنات الرّواية مرتبطة ارتباطاً أساسياً بالزّمن، حيث لها بداية ونهاية، ومن المستحيل تناول أي عنصر من هذه العناصر دون دراسة الزّمن،

فالسّرد زمني كما قرّر **أتريكي أندرسون** حين قال: "الأدب هو فنّ في الزّمان وليس المكان" [1] وعلى هذا يمكن القول: "هو وسيط السّرد عن خبرات الحياة، تماماً كما هو وسيط هذه الخبرات، أو بمعنى آخر وسيط الحياة نفسها ما دام الإنسان يعيش في الزّمن، ومن ثَمَّ فكلّ من الزّمن والأدب والحياة تبدو كمترادفات لشيء واحد". [2] ولذا فقد أصبح "تحليل عنصري الزّمان والمكان في هذه الأعمال الرّوائية الحديثة يجاوز كونهما مقولتين فيزيائيتين صافيتين، بل أصبح ينظر إليهما على أنّهما زمان تاريخيّ وفضاء اجتماعيّ، يستكشف تعينهما بالزّمن، وانتماءهما إلى سياق محدّد كما يهتمّ اهتماماً أساسيّاً بالتّفاعل بينهما". [3]

وقد شهد هذا العصر اهتماماً كبيراً وغير عادي بمقولة الزّمن خصوصاً بعد تسارع الأحداث والتقدّم العلمي غير المسبوق الّذي يحاول الإفلات من براثن الزّمن عبر المخترعات الحديثة خاصة أنّ "محور الوجود في هذا العصر هو السّرعة، وهي العلاقة بين المسافة و الزّمن ومن الجدير بالملاحظة أنّ كلمة «**speed**» الّتي تعني «السّرعة» كانت تعني في الأصل «النجاح»، والحضارة الغربية تقيس النّجاح اليوم بالزّيادة في معدّل الحركة للوصول إلى نقطة مكانية ما أو هدف نضعه نصب أعيننا، ويقدّر الإنجاز بمدلولات الزّمن الّذي استغرقناه في الوصول إلى غاياتنا، لأنّ الوقت ثمنه، ونحن ليس لدينا وقت للانتظار في عالم متغيّر" [4]

(1) إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: على إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2000م، ص102.

(2) سيّد وكيل: تشكيل الفراغ، أنطولوجيا السرد العربي، الصادر يوم 31 ديسمبر 2019.
/https://alantologia.com/blogs/24708

(3) حسين حمودة: الرواية والمدينة، نماذج من كتاب الستينيات في مصر (كتابات نقدية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، سبتمبر2000م، ص276.

(4) أ.أمندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 1997م، ص15.

ترتبط حركة السرد في الرّواية بتسلسل الأحداث وتتابعها ، وتصوير جوانب النّفس البشرية ووصف الّمكان، وكثيراً ما يلجأ الرّوائي إلى تسريع وتيرة السّرد أو إبطائه، أو يتخلّص من التّرتيب الكرونولوجي الطّبيعي للزّمن كي يتمكّن من التّعامل مع الأحداث بطريقة منطقية، حيث يستحيل أن يتقدّم السّرد بوتيرة واحدة بسبب تعدّد الأحداث وتشابكها. فلا يمكن رواية عدد من الوقائع في آن واحد، ممّا خلق تمييزًا بين زمنين مختلفين هما **زمن القصة وزمن الخطاب**، وعلى الرّوائيّ أن يحدّد "آراءه حول القضايا المركزية لحرفته مثل التّشويق، وسرعة الحركة والاستمرار، ويجب أن يحدّد موقفه من تشكيل الحبكة والبناء بصورة عامّة، وهذا يتطلّب التّفكير المتأنّي حول السّببيّة والتّعاقب والاختيار ووجهة النّظر، ويجب عليه أن يتأمّل العلاقة الّتي سيقيمها بين الحدث الأخير الّذي ينهي به أحد خطوط العمل وخاتمة الرّواية كلّها، وبين تأزّم الحبكة الّذي يؤدّي إلى الذّروة والحلّ المنسحب منها، وعليه أن يقرّر أفضل الطّــرق لبناء كلّ متكامل من الأجزاء المتلاحقة الّتي يفرضها عليه التّعاقب."[1]

I. المفارقات الزّمنية:

سبق وأن تحدّثنا عن ترتيب الوقائع في الحكاية بأنّه يختلف أحياناً عن ترتيبها زمنيّاً في الخطاب، وحين لا يتطابق نظام السّرد مع نظام الحكاية، فإنّ الرّاوي يولّد مفارقات زمنية. وفي هذا الصّدد يرى **جيرار جنيت** أنّ المفارقات الزّمنية "تعني دراسة التّـرتيب الزّمني لحكاية ما من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصّة، وذلك لأنّ نظام القصّة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، ومن البديهيّ أنّ إعادة التّشكيل هذه ليست ممكنة دائماً وأنّها تصير عديمة الجدوى في

(1)أ.أمندولا: الزمن والرواية، مرجع سابق، ص24.

حالة بعض الأعمال الأدبيّة "[1]، وبالتّالي يلجأ الرّوائي لتجاوز التعدّدية الحكائيّة في زمن الخطاب أحادي البعد إلى المفارقات الزّمنية باعتبارها انحرافات يقوم بها الرّوائيّ حين يقطع زمن السّرد لتجسيد رؤية فكرية وجماليّة، "فـــزمنيّة الخطاب أحاديّة البعد وزمنيّة التخيّل متعدّدة، واستحالة التّوازي تؤدّي إلى الخلط الزّمنيّ الّذي نميّز فيه بداهة بين نوعين رئيسين: الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات." [2]

أمّا إن كانت أحداث الحكاية خاضعة لتتابع منطقي زمنيّ ما فإنّ الرّاوي في خطابه السّردي لا يتقيّد بالتّتابع المنطقي للوقائع الحكائيّة، "فــالأصل في المتواليات الحكائية أنّها تأتي وفق تسلسل زمنيّ متصاعد يسير بالقصّة سيراً حثيثــاً نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب على أنّ استجابة الرّواية لهذا التّتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضيّة أكثر ممّا هي واقعيّة لأنّ تلك المتواليات قد تبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطيّ للسّرد، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثاً تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آتٍ أو متوقّع من الأحداث وفي كلتا الحالتين نكون إزّاء مفارقة زمنية." [3]

هنا يمكننا القول أنّ المفارقة الزّمنية هي انحراف زمن السّرد، حيث يتوقّف استرسال الرّاوي في سرده المتنامي ليُفسح المجال أمام القفز باتّجاه الخلف أو الأمام على محور السّرد، ويتمّ تحديد المفارقة الزّمنية من لحظة انقطاع زمن السرد عند نقطة زمنية حاضرة، وينحرف

(1) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص47.

(2) تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987، ص48.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص119.

باتّجاه الماضي أو المستقبل، وتحسب المفارقة بالسّنوات والشّهور والأيّام الّتي استغرقتها أمّا سعتها فتقاس بعدد الصّفحات في النصّ "فكلّ مفارقة سرديّة يكون لها مدًى **(Portée)** واتّساع **(Amplitude)**، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السّرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقّعة." (1)

وسننهج الطريقة التي اتبعها النّاقد **"حسن بحراوي"** في كتابه بنية الشكل الروائي حيث يحدّد حركتين أساسيتين في التعامل مع الزمن داخل السّرد الرّوائي:

الحركة الأولى : تتصل بموقع السّرد من الصيرورة الزّمنية الّتي تتحكّم في النصّ ، وينسق ترتيب الأحداث في القصّة ، وينتج عنها ما يسمّى بالمفارقة الزّمنية من خلال السّرد الاستذكاري (الاسترجاع) ، والسّرد الاستشرافي (الاستباق) .

الحركة الثانية : ترتبط بوتيرة سرد الأحداث في الرّواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها، وتشتمل على مظهرين رئيسين:

سرعة السّرد: السّرد التلخيصي الحذف.

تبطيء السرد: السّرد المشهدي / الوقف.

لذلك يمكن دراسة عنصر الزّمن في الرّواية العربية عامّة و عند **نجيب الكيلاني** خاصّة بشكل يُظهر لنا كيفية توظيف الزّمن لخدمة قضايا معيّنة أو لاستكمال البناء الفنيّ للرّواية، أضف إلى ذلك التقسيم المتعارف عليه: "**الزّمن الدّاخلي" و"الزّمن الخارجي"** وقد نعتتهما **"سيــزا قـاسم"** بـــ"الزّمن النّفسي" و"الزّمن الطّبيعي".

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص74.

1) – السّرد الاستذكاري أو الاسترجـــــاع Analepse:

يعدّ من أكثر التّقنيات الزّمنيّة حضوراً في النصّ الروائيّ، فهو بمثابة ذاكرة النصّ، ومنه يتحايل الرّاوي على تسلسل الزّمن، إذ ينقطع زمن السّرد الحاضر ويستدعي الماضي ويوظّفه في الحاضر، وبهذا يصبح جزءاً لا يتجزّأ من نسيجه. "إنّ كلّ عودة للماضي تشكّل بالنّسبة للسّرد استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النّقطة الّتي وصلتها القصّة." [1] فـــاسترجاع الماضي واستمراريته في الحاضر لا يخضع لتسلسل كرونولوجي متّسق، وإنّما يتمّ الاختيار والانتقاء من الماضي وفق ما يستدعيه انفعال اللّحظة الحاضرة.

وقد تعدّدت المصطلحات الّتي أطلقها الدّارسون على هذه الخاصية مع اتفاقهم على مؤدّاها ومفهومها، فقال **جنيت**: "وندلّ بمصطلح استرجاع على كلّ ذِكر لاحق لحدث سابق للنّقطة الّتي نحن فيها من القصّة " [2] بينما اختار **معجم السرديات** مصطلح **الارتداد**، وجاء فيه "والارتداد هو سرد لاحق لحدث سابق للّحظة الّتي أدركتها القصّة "[3] .

من خلال هذه النّصوص المذكورة يتّضح اتفاق أغلب الدّارسين على مفهوم هذه الخاصية السرديّة بينما يختلفون في التّسمية أو الاصطلاح.

وقبل الولوج في تفصيل أنواع الاسترجاع يمكن توضيح مصطلحين سرديين لهما ارتباط وثيق بالمفارقات الزّمنية وهما السّعة والمدى.

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 121.

(2) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص51.

(3) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص17.

1- **فالسّعة** هي "المدّة الّتي تستغرقها المفارقة الزّمنية من انفتاحها إلى انغلاقها " [(1)] أي المدّة الزّمنية الّتي تغطيها المفارقة وتستغرقها الأحداث المرويّة فيها من بدايتها إلى توقّفها.

2- **المدى** فهو "المسافة الزّمنية الّتي تفصل الارتداد أو الاستباق عن اللّحظة الّتي توقفت فيها الحكاية لتفسح المجال للمفارقة الزّمنية " [(2)] وعلى هذا فالمدى يعني مقدار المدّة الزّمنية الواقعة بين لحظة توقّف السّرد والحدث الّذي قفزت إليه المفارقة.

والسّعة والمدى مصطلحان من وضع "**جيرار جنيت**" الّذي وضّح مفهومهما بقوله: "يمكن للمفارقة الزّمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللّحظة «الحاضرة» (أي عن لحظة القصّة الّتي تتوقّف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزّمنية): سنسمّي هذه المسافة الزّمنية مدى المفارقة الزّمنية. ويمكن للمفارقة الزّمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدّة قصصيّة طويلة كثيراً أو قليلاً وهذا مانسمّيه سعتها."[(3)]

وعند النّظر في روايات "**نجيب الكيلاني**" نجد هذه التّقنية (الاسترجاع) ظاهرة واضحة وجليّة في أكثر من شكل وهذا ما يجعل حصرها وعدّها أمراً صعباً لكثرتها وتنوّعها، ومع ذلك يمكن الإشارة إلى ما ذكره النقاد حول مصطلح الاسترجاع، وأن لكل مفارقة مدى واتّساع.

(1)محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص255.

(2) المرجع نفسه، ص379.

(3)جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص59.

❖ مدى الاستـــرجاع:

العودة إلى الأحداث السابقة للرّواية هي تقليد حتمي في أي رواية كما ذكرنا أعلاه، لكن فترة الاسترجاع تختلف من حالة إلى أخرى ومن رواية إلى أخرى، وبالتالي فإن مدى الاسترجاع يتراوح بين الطول و القصير.

فهناك استـرجاع طويل محدد المدى، وهناك استرجاع قصير محدد المدى وهناك استرجاع غير المحدد، سواء كان قصيرًا أو طويلًا أو غير معلوم المدة.

1. الاسترجاع محدّد المدّة:

ففي رواية "**ملكة العنب**" نجد هذا النّوع من الاسترجاع: " ... اللّهم إلاّ ذلك الطّالب في كلّية الطبّ منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاماً .. إنّه تاريخ تذكره القرية جيّداً، فقد فُصِل من كليّـــته، وحكم عليه بالسّجن عشر سنوات، لكنّه خرج بعد ذلك قبل أن يستكمل مدّة العقوبة، وأتمّ دراسته وسافر للعمل بالخارج منذ ثلاثة وعشرين عاماً، حتّى كاد ينساه النّاس لولا زيارته السنويّة الخاطفة وكتاباته الأدبية المؤثرة، وبعض أعمال الخير الّتي يقوم بها أحيانا."(1) هذا الاسترجاع طويل وبعيد المدى ومحدّد بدقّة، حيث يسترجع الرّاوي الأحداث الّتي مرّت منذ خمسة وثلاثين عامًا، وأخرى وقعت قبل ثلاثة وعشرين عامًا، لربط الأحداث وتعزيز الإيهام السّردي بواقعيّـــة الرّواية، و يرى المتأمّل في هذه الفترة أنّ هذا التاريخ الّذي ذكره أهل القرية يتعلّق بالمؤلّف نفسه، إذ سافر إلى الخارج، فهو الكاتب الّذي سُجن ولم يكمل عقوبته. وهذا يعزّز إيهام القارئ بواقعية الرّواية وصدقها الفنيّ.

(1) نجيب الكيلاني: ملكة العنب، دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1436هـ-2015م، ص109.

وحينما يوطّن آلية الاسترجاع أكثر، فيتّجه إلى ذكر أحداث عظيمة تعود مجراها إلى أكثر من خمسة وأربعين عاماً ويقارنه بما يحدث في القرية: " النّاس في القرية خاصّة المعمّرين، لا يذكرون حدثاً كهذا من قبل في تاريخهم، كلّ ما يذكرونه يوم أن جاء « الهجّانة » على إبلهم ومنعوا التجوّل، وكانوا يضربون المخالفين بالسيّاط .. حدث ذلك منذ أكثر من خمسة وأربعين عاماً حينما ثار النّاس على طغيان ملاّك الأراضي، الّذين رفعوا الإيجارات رفعاً كبيراً، أمّا الآن فقد استعملت القنابل الدخّانية والعصى، وكان التلفزيون يقوم بالتصوير، كما كان بعض العسكر والضبّاط يمسكون مسجّلات صغيرة في أيديهم يتحدّثون فيها، ويستمعون إليها وينفذون الأوامر، لقد أصبح القمع فنّاً له أصوله وضوابطه. "[1]

أمّا رواية "**عمر يظهر في القدس**" فنجدها تنفرد بكثرة الاسترجاعات ذات المدى الطّويل المقدّر من خلال **أسماء الّصحابة رضوان الله عليهم والرسول صلّى الله عليه وسلّم** بأربعة عشر قرناً قبل انطلاق الرّواية، ومن ذلك: " قرأت الحيرة في عينيه، وعلى وجهه المشرق، وشرح لي أنّه يقف الآن وبيني وبينه أربعة عشر قرناً من الزّمان، واعترف في تواضع أنّ كثيراً من الكلمات الّتي قلتها لم يستطع أن يفهم معناها تماماً مثلما حدث في القديم عندما دخلوا بلاد فارس والرّومان، ووجدوا كثيراً من التّقاليد واللّغات والأسماء والمصطلحات الّتي تختلف اختلافا كبيراً عن مثيلاتها في بلاد العرب."[2] فبمجرّد قراءتنا للرّواية يطالعنا أوّل استرجاع ذو مدى طويل، حيث يتذكّر **عمر بن الخطّاب** وهو في القرن العشرين أوّل مرّة دخل فيها القدس منذ قرون طويلة، ثمّ تتوالى بعدها استرجاعات أخرى من نفس المدى تأتي كتوابع لشخصية الخليفة الّتي تعدّ هي الأخرى استرجاعاً بعيد المدى، ومن نماذج ذلك استحضاره لشخصية الصحابيّ

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص48.

(2) نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، دار الصحوة، مصر، ط1، 1436هـ، 2015م، ص12،13.

الجليل **أبو عبيدة بن الجرّاح رضي الله عنه،** حيث يقول: ".. وحاولت زيارتها مرّة أخرى لكنّي لم أستطع .. كان الوباء متفشّياً فيها.. وقرّرت يومها الرّجوع.. وقال قائدنا الهمام أبو عبيدة بن الجرّاح محتجّاً: أتفرّ من قدر الله يا عمر؟! وقلت له: نفرّ من قدر الله إلى قدر الله.. "[1]

أمّا في رواية **رمضان حبيبي** نجد استرجاعاً من نوع آخر، فالرّاوي يسترجع موقفاً ويذكر سنة لهذا الاسترجاع، فيقول: " كان أحمد يعلم أنّ أمه مريضة بضغط الدّم العصبي، وأسبابه كانت واضحة لديه جيّداً، إنّ أباه كان يُعتقل من آن لآخر منذ عام 1946م، ويساق مهيناً إلى السّجن وكانت أمّه تحمل عبء الصّغار، وتكافح من أجلهم، وتبكي تحت جنح اللّيل بكاءً مراً ... «ودموع المساء لا نهاية لها .. إنّها حبل طويل .. من قطرات .. يمتد بين السّماء والأرض يا أمّاه ..» وكانت أمّه تحزن من أجل ضيق العيش وقصر ذات اليد حتّى في الأيّام الّتي يكون أبوه فيها موجوداً يمارس عمله كتاجر قماش من تجّار الموسكي الصّغار .. رأس ماله ضاع وتبدّد أكثر من مرّة .. لعنة الله على السّجن وما يجرّه من نكبات .. وأمّه حزينة حزناً بعيد الغور على موت سلامة .. فكّرت مرّة أن تقذف بنفسها على صفحة الماء في القناة وتهرول إلى عربان سيناء باحثة عن ولدها المفقود، وتناجي الكثبان والوديان والدّروب سائلة عن فلذة كبدها .. كانت تظنّ أنّ رحلتها هذه سوف تكلّل بالنّجاح، لكنّ الأقرباء والمعارف كانوا يواسونها وينصحونها بالصّبر والتّسليم في زمن العجز المحزن .. وفي المرّة الأخيرة الّتي رأى أحمد فيها أمّه وجدها كأبيه شاحبة مؤمنة.."[2]

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص11.

(2) نجيب الكيلاني: رمضان حبيبي، دار الصحوة، مصر، ط1، 1436هـ، 2015م، ص27.

تتضمّن هذه الفترة استرجاعًا طويل المدى تـمّ تحديده بعام 1946 م، ويجب على القارئ تحديد فترة الاسترجاع بطرح هذه الفترة من امتداد الحدث الّذي تتعامل معه الرّواية وتناولته وهو حرب 1973م ، لكن الرّاوي هنا يعدّد أحداثاً متتالية بعد هذا الحدث يلخّص فيها الأحداث حتى عام الرّواية، وهذا الاسترجاع يسهم في بناء الرّواية نفسها ويؤدّي دورًا في دفع المسيرة السرديّة إلى الأمام، حيث يساهم في سدّ فجوة زمنية لم يفعلها القارئ في الرواية.

خلال السّرد الزّمني يبدأ الرّاوي في شرح الأحداث العابرة لتلك الفترة، ذاكرا مشاعر الأم وحالتها النفسيّة، مشيراً إلى الظّلم الّذي تعرّضت له هذه الأسرة ومدى معاناتها.

2. الاسترجاع غير محدّد المدّة:

إنّ الاسترجاع الّذي لا يظهر في فترة محددة يحتاج منّا إلى شرح وتفسير، لأنّ الذّاكرة دائمًا عند الرّجوع للخلف لا تحدد فترة معيّنة بل تتذكّر مدّة على سبيل التّقريب لا التّحديد وهذه المدّة تتراوح في القِصَر كما تتراوح في الطّول ففي القِصَر تتراوح من عدّة ليال إلى عدّة أسابيع حتى يتمّ معرفة مدّته بالضبط هل هي أيام أم أسابيع أم شهور كما سنرى في النّماذج التّالية:

ففي "**اعترافات عبد المتجلي**"نجد زمنا غير محدّد المدى لكنّه محصور في بضعة أيّام "قضى بضعة أيام بدون إزعاج، عامله العسكر بروح طيبة تبدو غريبة أو غير مألوفة..."[(1)]

ففي "**مواكب الأحرار**" يحيل "**الكيلاني**" سرد الأحداث إلى بطل الرّواية: "وتذكر بيته الواسع الكبير، وحجرة الضّيوف والاستقبال، وحجرات الخدم وعشش الدّواجن، وشاطئ النّيل في بولاق حيث الهواء المنعش، والنّاس يروحون ويجيئون، والأفق الأزرق ممتد رحب ينعكس

(1) نجيب الكيلاني: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص143.

على الرّوح بالسّكون والدعة والرّوعة، وبعض الفقراء يتوسّدون التّراب على الأرصفة تحت ضوء القمر..تذكّر كل ذلك، ثمّ عاد إلى الزّنزانة الضيّقة المعتّمة ..." (1)

فالزمن غير محدد في البنية ذات البعد الاسترجاعي، فهو مبهم تماماً وقصير المدى أيضاً وعلى القارئ أن يتوقّع مدّته، قد يكون سنة أو سنتين ما بين دخول الاحتلال الفرنسي مصر وثورة بولاق الثّانية وهي مدّة قصيرة نسبياً، والاسترجاع هنا لا يستخدم لملء فجوة زمانية أو يسهم في دفع السّرد، وإنّما لإضافة قيمة محددة في المقارنة بين حال **البشتيلي** بطل الرّواية قبل دخوله السّجن وتعرّضه للظّلم وتضحيته براحته، وحاله بعد تعرضه له مما يبرز قيمة التّضحية بالمال والنّفس وراحة البال من أجل مستقبل بلاده كما يبيّن مدى خضوع واقعه لآثار الزّمن وتقلّباته وفعله مبرزاً معالم التّغيير والتّبدل.

فهذا النّوع من الاسترجاع قصير المدى منتشر بشكل ملحوظ في روايات نجيب الكيلاني وهو غير محدّد بسنوات محدّدة لكنّه على كل حال يؤدّي دوراً كبيراً في خدمة السّرد، وسدّ الفجوات الزّمنية في النصّ بحيث إذا لم يذكر قد يؤدّي إلى غموض أو صعوبة في فهم الأحداث.

وفي **رمضان حبيبي** يتذكّر بطل الرّواية أخاه سلامة قبل عدة سنوات عندما تم سحبه للجيش وكيف كانت حالته قبل استشهاده في نكسة يونيو عام 1967م: " وتذكّر أحمد أخاه « سلامة » .. كان سلامة حزينا مكتئبا يوم أن قرّروا سحبه إلى الجيش، رحمه الله قالها ببساطة ودون مراوغة « يا أحمد أنا أفكّر في نفسي وأولادي » .. لكن أمن الوطن من أمن المواطن يا سلامة.. ولن تسعد بالحياة يا سلامة في وطن احتل جزء منه.. لماذا لا تجيب يا

(1) نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، دار الصحوة، مصر، ط1، 1436هـ، 2015م، ص186.

سلامة؟؟..."[1]

في هذا النّموذج ينحرف السّرد عن مستوى القصّة الأولى (في بداية الرّواية)، والّذي يربط ذاكرة القارئ بأحداث سابقة لسدّ الفجوات الزّمنية، وكذلك من أجل الخروج من دائرة الزّمن الدّاخلي والولوج إلى عالم زمني أوسع وأرحب وهو الزّمن الخارجي الّذي يفتح عين القارئ على الأحداث الخارجية مع ربطها بأحداث الرواية كي يشعر بواقعيّتها.

ومن أمثلة هذا النوع أيضا ما جاء في "**ملكة العنب**" حين يروي السّارد بضمير الغائب قائلاً: "وبراعم تتذكر حادثاً صغيراً مضى منذ سنوات .. مدرّس شاب غريب عن القرية .. كان مفتوناً بتلميذته .. ويعطيها الدّروس الخصوصية بالمجّان .. كانت في الثّالثة عشرة من عمرها .. لم تكن تعرف شيئا." [2] هنا استرجاع لسنوات عديدة وطويلة، والشّخصية لا تحدد مدى الاسترجاع أيضًا، ولكنّها تتجاوز مستوى الرّواية الأولى في القصّة لربط الرّواية بالواقع الخارجي، والإيهام بصدقيتها بالإضافة إلى هدف فنّي آخر وهو التعريف بجمال براعم منذ صغرها، والّتي أذهلت كلّ من رآها.

❖ **سعة الاسترجاع:**

تعدّ سعة الاسترجاع في السّرد تعبيراً عن سعة المعلومة وتقاس بالسطور والفقرات والصفحات الّتي يغطّيها الاسترجاع من زمن السّرد بحيث توضّح لنا الاتّساع التيبوغرافي الّذي يمثّله في الخطاب الخطّي للرّواية. [3] وقد اختلف هذا المفهوم عند "**حسن بحراوي**" عما جاء به "**جيرار جنيت**" الّذي ربطها بالمدّة القصصيّة الّتي تشتمل عليها المفارقة الزّمنية نفسها

(1)نجيب الكيلاني: رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص24.

(2)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص21.

(3)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص125.

من زمن القصّة ليس من زمن الخطاب.(1) لذلك: أنّ الفضاء المكاني له دلالة أعمق بالنّسبة للقارئ لأنه ملموس وواضح يمكننا تفسيره، خاصّة عندما يأخذ مساحة كبيرة، ويشير الفضاء المكاني إلى عمق اللّحظة العاطفيّة الشعوريّة وتأثيرها، سواء على الرّاوي أو القارئ.

وإذا رجعنا إلى سعة الاستذكار عند "**نجيب الكيلاني**" نجدها تستغرق صفحات عدّة كما في روايته "**في الظلام**" فقد غطّت مساحة الاسترجاع في هذه الرّواية عدّة صفحات تشمل فصلاً كاملاً وهو الفصل الثامن عشر من صفحة 220 إلى صفحة 231، ويشتمل هذا الاسترجاع على مذكرات وخواطر **نهيرة** الّتي كتبتها على ورق من أجل تخفيف أحزانها وقطع الوقت الّذي يمر ببطء ويستهلّ الكيلاني هذا الاسترجاع بقوله: "درجت نهيرة في الأسابيع الماضية على أن تسجّل خواطرها على ورق، ووجدت أنّ كتابة المذكرات اليومية تخفّف عنها كثيراً وترفّه عن أفكارها المتوتّرة المكدودة... "(2) ويبقى هذا الاسترجاع متّصلا لمدى عشر صفحات تتحدّث عن تلك الملاحظات، ولكن هذه الملاحظات، لكثرة عددها، تؤدّي إلى ملل القارئ وابتعاده عن سيولة السّرد المطلوبة الّتي تشدّ القارئ، الأمر الّذي قد يصنع الأحداث منفصلة، لكنّ الكيلاني لجأ إلى هذه المذكرات ليستفيد منها في قراءة مكنونات **نهيرة** من طريقة تفكيرها ومشاعرها ودوافعها النفسيّة، وكذلك معرفة الأحداث الّتي وقعت في القرية خلال الفترة الأولى من اعتقال **فريد الحلواني**. هذا الاسترجاع هو بلا شكّ استرجاع داخلي، فالقصّة هنا لا تحيد عن بداية الرّواية الأولى في القصّة.

و الاسترجاع بشكل عام هو استرجاع داخلي، مردّه في ذلك إلى تراكم الزّمن الرّوائي وتتابعه على مدى فترة طويلة من الزّمن، نحتاج خلالها إلى العودة للأحداث السّابقة لهذا الزّمن

(1)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص126.

(2) نجيب الكيلاني: في الظلام، دار الصحوة، مصر، ط1، 1436هـ، 2015م، ص220.

لملء فجوات السّرد وتوضيح الأحداث الغامضة الّتي لا تظهر إلا بالعودة إلى الماضي القريب أو البعيد.

وقد تختلف سعة الاسترجاع بين الطول والقصر. وفي الرّواية نفسها نجد أنّ الاسترجاعات تمتدّ إلى ثلاث صفحات يتذكّر فيها **فريد** ما حدث في ليلته الماضية بتفاصيلها الدّقيقة، ليشرح للقارئ أحداثًا مهمّة. "وأخذ فريد يستعيد ما فات في اللّيلة الماضية ويستعرضه حرفاً حرفاً وحركةً حركةً، وكان هذا الاستعراض للمرة العشرين أو أكثر .. إنّ استعراضه لما حدث مستمر لم ينقطع عن ذاكرته، وليس أمامه شيء آخر يفكّر فيه غير ذلك.. صورتان متلازمتان تقفان في عناد وإصرار كالسجّان العاتي في مخيّلته.. يا لها من ليلة قاسية .. ليته لم يخرج فيها ولم يسمع ما سمع .." (1)

وهكذا تظهر سعة الاسترجاع مرّات عديدة متفاوتة المساحة، ففي الصّفحة 280 امتدّ الاسترجاع لصفحتين، بينما نجد سعة الاسترجاع تمتدّ لعدة أسطر في الصّفحتين 47و48. إنّ سعة الاسترجاع تظهر في بقية الرّوايات بشكل يؤدّي إلى التعمّق في أبعاد النّفس الإنسانية حيث يربط الكيلاني بين الأحداث الّتي يسترجعها والمشاعر الّتي يشعر بها أصحابها، ومن ثمّ فإنّ اللّحظة الواحدة قد تمتدّ لتشمل مساحة مكانية كبيرة بسبب أنّها لحظة فارقة قد تساوي عمراً بأكمله وقد تؤدّي إلى تعديل كبير في مسار الأحداث؛ لذا فإنّه يلفت نظر القارئ إلى أهمية تلك اللّحظة ودورها عن طريق الإطناب في حكايتها.

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص91، 92.

2) – السّرد الاستشرافيّ أو الاستبــاق Analepse:

يعتبر الاستشراف أو الاستباق مفارقة زمنية آلية سردية يستخدمها الرّوائي "في إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللّحظة الرّاهنة (أو اللّحظة الّتي يحدث فيها توقّف للقصّ الزمنيّ ليفسح مكاناً للاستباق) توقّف، لقطة مستقبلية، منظور مستقبلي (...) وله مدى أو نطاق محدود، وله أيضا بعد محدّد " (1) فهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصّلاً فيما بعد، ويقوم الرّاوي باستباق الحدث الرئيسي في السّرد بأحداث أوليّة تمهّد للآتي وتُومئ للقارئ بالتنبّؤ واستشراف ما يمكن حدوثه.

ويرى "**موريس أبو ناضر**" في تعريف الاستباق أنّه:" السّرد المتنامي صُعُداً من الحاضر إلى المستقبل، يقفز إلى الأمام متخطّياً النّقطة الّتي وصل إليها. " (2) أمّــا "**حسن بحراوي**" فيذكر بأنّ: "القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النّقطة الّتي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلّع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرّواية." (3)

فالاستباق هو حالة توقّع وانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة الرّواية مع ما هو متاح له من الأحداث والمؤشّرات الأوليّة الّتي توحي له بالآتي، ولا تكتمل الرؤية إلاّ بعد الانتهاء من القراءة، حيث يمكن للقارئ تحديد التوقّعات النصيّة والحكم على ما إذا كانت قد تحقّقت أم لا، "ولعلّ أبرز خصّيصة للسّرد الاستشرافي هي كون المعلومات الّتي يقدّمها لا تتّصف باليقينيّة، فما

(1) جيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص186.

(2) موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، دط، 1979م، ص96.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132.

لم يتمّ قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكّد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف حسب فينريخ شكلاً من أشكال الانتظار."[1]

والاستباق أو الاستشراف لأحداث لم تقع بعد يؤدّي وظائف عديدة في خدمة السّرد، فهناك **الاستباق كتمهيد** لمساعدة القارئ على التكهّن بأحداث ستحدث لاحقاً أو تقصّ مرّة أخرى، وهناك **الاستباق المتكرّر والاستباق المكمل** الّذي يسدّ الثّغرات الّتي نتجت عن الإغفال، وقد يكون **الاستباق إعلاناً** عمّا ستؤول إليه مصائر الشّخصيات. [2]

إذا كان السّرد الاستشرافي يغطّي مدّة محدودة من زمن القصّة، فنحن أمام استشراف من نوع جديد حين تقوم رواية بأكملها على استشراف واقع جديد يقوم على التمرّد على الواقع وتجاوزه للوصول إلى مستقبل أفضل وذلك من خلال رواية "**عمر يظهر في القدس**".

هنا استخدم "**الكيلاني**" الاستشراف كأداة في توظيف الواقع بالمقارنة بين عهدين:

حقبة ماضية كانت للعرب فيها قوّتهم، وبين واقع مؤلم نحتاج فيه لتلك القوّة، معتمداً في ذلك على خلفيّته الثقافيّة وأيديولوجيّته الإسلاميّة، فنراه يتنبّأ ويستشرف بواقع مستقبلي مهّدت له وقائع تاريخيّة وجغرافيّة وسياسيّة، فالواقع التّاريخيّ والسياسيّ يبشّر بظهور شخصيّة مثل "**عمر بن الخطّاب رضي الله عنه**"، وعمر هنا رمز لاستعادة الخلافة الإسلاميّة وتحرير المقدّسات، والكيلاني يلمّح في روايته بل ويصرّح أحياناً بهذا المعنى على لسان أبطاله، والرّواية تزخر بذلك:

- "إذن فأنت عمر؟!.
- ولم لا؟.

(1)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132، 133.

(2)جيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص186.

- والدليل؟.
- قدرة الله..
- الموتى لا يُبعثون.
- بل يُبعثون أيها الكذّاب.. خسئت..
- ليس هذا أوان البعث..
- وما يدريك لعلّ السّاعة قريب.." (1)

فهذا الحوار هو رمز للحقيقة الّتي يعرفها المسلمون واليهود، وهو قيامة القوّة للمسلمين وحربهم وانتصارهم عليهم، واليهودي يرى أنّ الأوان لم يأت بعد، لكن السّارد يرى أنّ الوقت حان والنّصر قريب، والدّليل على ذلك الوعي العربي وكثرة المظاهرات الّتي هي دليل على يقظة العرب وقرب التّحرير والوحدة لإنقاذ الأمّة العربية وتحرير القدس، وممّا يؤكّد ذلك أنّ الرّواية كُتبت في جوان 1970م في ذكرى النّكسة، والحوار الّذي يدور في ثنايا الرّواية يُظهر هذا المغزى بوضوح، فعندما يقبض على الرّاوي ويسأل عن الخليفة يجيب بأنّه لا يعرف كيف جاء؟ وأنّه لم يكن ينتظره فيكون ردّ الضابط الإسرائيليّ: "كثرت الأعمال الإرهابية مند قدم، وازدادت المظاهرات، فما تفسير ذلك التمرّد؟.

- لا صلة له إطلاقاً بشيء من هذا.
- وما دليلك؟.
- أكاد أكون معه بصفة مستمرّة.
- أليس لديك عمل؟.

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص62، 63.

- فُصلت من وظيفتي بلا سبب..

- أنت داهية.

- لم أُخْفِ شيئاً يا حضرة الضابط..

- أنت تكذب.. لن نعجز عن فضّ الأختام.. إنّنا قادرون على هتك السّتر عن الغيب.."[1]

إنّ استشراف واقع جديد ترجع فيه الخلافة الإسلاميّة والمقدّسات هو ما يراه الكيلاني أمراً مؤكّداً، ممّا جعله يبشّر بحدوثه بعد نموّ الوعي العربيّ والإسلاميّ وظهور حركات التحرّر في فلسطين، والحقّ لا بد من رجوعه إلى أهله كما يظهر في خاتمة الرّواية: " شرد وهيب إلى بعيد وقال: لكن الخليفة قال: إنّ الكلمات لا يسجنها أحد.. إنّها تهوم الآن في كلّ مكان.. توقظ النيّام.. وتشعل الثورة في قلوب المظلومين.. وتزعج حملة السياط والبنادق.. وما النّصر إلاّ من عند الله............وتمتم الدكتور محمود العناني: آه.. يولد الفجر من بين براثن الظّلام.. وبقلب المؤمن أفراح أبديّة.. برغم العذاب.. يا روعة السّفر." [2]

ويتفرّع الاستباق إلى فرعين حسب طبيعة المهمّة المسندة إليه وهما:

I. الاستباق بوصفه تمهيداً.

II. الاستباق بوصفه إعلاناً.

في النّوع الأوّل يقوم الاستباق بوظيفة التوقّع للأحداث القادمة أو تطلّعات الشّخصية لمستقبلها، ويطلق العنان للخيال في هذه الاستباقات.

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص147.

(2) المصدر نفسه، ص266، 267.

أمّا الاستباق الآخر فهو يُخبر صراحة عن سلسلة من الأحداث الّتي يشهدها السّرد في وقت لاحق. [1]

فالاستنتاج الأولي يشير إلى أنّ الاستباق يمكن أن يكون صادقاً تؤكّده أحداث الرّواية القادمة، ويمكن أن يكون كاذباً لا يتحقّق، والغرض منه خداع المتلقّي والتّلاعب به قصد الإثارة والتّشويق.

والاستباق في روايات الكيلاني أنواع، فقد يأتي عن طريق الحوار بين الشخصيات أو خلال المونولوج الدّاخلي وقد ينجز الرّاوي المهمة، وبهذه الآليات يقوم السّارد بنقل شخصياته من الماضي إلى المستقبل، بل يتصرّف فيهم بحسب ما رسمه لكل شخصية من مسار.

وسنتناول هذين النّوعين من الاستباق لبيان وظيفتهما في السّرد وأثرهما في نفس المتلقّي.

-1- الاستشراف كتمهيد:

الاستشراف وسيلة مهمّة لتهيئة المتلقّي للأحداث والوقائع، وعدم مفاجأته بما سيحدث، بالإضافة إلى جعل الشّخصية تقوم بإطلاق العنان للخيال وتوقّع المجهول، ومن النّماذج الّتي يتّضح فيها هذا النّوع من الاستشراف ما توقّعه الرّاوي على لسان أحمد بطل رواية **رمضان حبيبي** حينما كان ينتظر حرب العبور ويتمنّاها ليخلّص أمنه ووطنه من العار الّذي لحقها فيقول: "لكن أحمد يشعر أنّ هذا اليوم العاشر من رمضان ليس كاليوم الّذي سبقه، إحساس خفي يراوده، وأحلام غريبة شاركته في نومه ليلة أمس......

واقترب الرقيب عرفان من أحمد وهو يرتجف:

- لقد دنت السّاعة..

---

(1)حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، مرجع سابق، ص133، 137.

- ماذا تعني؟؟.

قال عرفان وهو يشير بأصبعه: انظر..

ونظر أحمد.. كانت هناك آلاف الزّوارق المطاطية.. والأجزاء والأدوات الخاصّة بالجسور المؤقتة، وآلات الرصد.

- أهناك هجوم متوقع علينا؟؟.

هذا ما قاله أحمد، فردّ عرفان:

- هذا اليوم الّذي انتظرناه من سنين..

صرخ أحمد وهو لا يكاد يصدّق:

- كيف؟؟.
- إنـّها الحرب الرّابعة.. وسنعبر القناة إلى سيناء.." [1]

فـالنّموذج يوضّح لحظة استشراف للواقع من خلال التّلميح إلى الحدث المنتظر الّذي يُنبئ عن تلهّف شديد كان عليه الجنديّ المصري المخلص الّذي يتمنّى لحظة الخلاص من الذلّ والعبور للعزّة والكرامة إلى سيناء، ورغم أنّ الاستشراف مدّته دقائق وساعات إلاّ أنّه يعادل الكثير من الوقت عند بطل الرّواية أحمد حين يقول أيضاً:

- "ومتى نبدأ؟؟.
- إنّ الثّواني تحرق أعصابي..." [1]

(1)نجيب الكيلاني: رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص63، 64.

وفي رواية **عمر يظهر في القدس** الّتي يوظّف فيها الكاتب الاستباق لتمهيد الطريق لأحداث مستقبلية، وهي وسيلة لنقل القارئ إلى الحدث الجديد الّذي يتحدّث عنه الرّاوي، على سبيل المثال محاولة اغتيال **راشيل،** فالمتعصّب اليهوديّ **دافيد** هو أحد الطّرق الّتي يكشف بها الرّاوي عن الجريمة، حيث يطلب اليهودي من راشيل استقباله مرّة أخرى لعلّه يهتدي على يدها، ثمّ يحدّد لها مكان الموعد في استباق ثانٍ: "أتوافقين أن نتقابل هناك في أطراف المدينة.. في المغرب.. هناك شجرة عتيقة.. على مقربة منها كازينو صغير.." [2]

وبهذا الاستباق يحضّر الرّاوي للجريمة الّتي تحدث بعد يومين وفق الخطّة المدروسة حيث توجد راشيل والدّماء تتدفّق منها دون أن تموت، هنا يتّخذ الاستباق وظيفة تمهيدية سمّاها النقّاد تمهيداً.

وقد يأتي الاستشراف إشارة غامضة سرعان ما تتضح للقارئ في لفتة لطيفة لمستقبل آت، ففي "**اعترافات عبد المتجلي**" يسأل "بيومي الرفاعي" عبد المتجلي عن سر عدم زواجه فيخبره ضاحكا بأن أحدا لم يتقدم لخطبته فيرد بيومي عليه قائلا إن الرجل هو الذي يتقدم، عندئذ يقول له عبد المتجلي "الأمر يختلف يا صاحبي إذا كان فقيرا .. الفقير يُطلب (بضم الياء) ولا يَطلب (بفتحها) يؤمر ولا يأمر .. أما الغني فإن ثقته بنفسه تدفعه لأن يتقدم ...." [3] وهذه العبارة استشراف لواقع آت وإشارة إلى أن عبد المتجلي سيطلب للزواج من "أم صابرين"، وهو ما يحدث بالفعل بعد ما يقارب عشرين صفحة. ويلي هذا الاستشراف آخر يؤكده وهو حلم يراه في عالم الخيال حيث الأطفال يمرحون ويرددون الأهازيج، وأنهار من عسل ولبن،

---

(1) نجيب الكيلاني: رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص65.

(2) نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص223.

(3)نجيب الكيلاني: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص48.

والجارية التي تمنّى الزواج منها حورية جميلة " يكفي أن أنظر .. وأنظر .. حيث لا زمان .. مقاييس السعادة من نوع آخر .. وهيا نذهب إلى بيتنا الجميل" [1]

إن هذا الحلم كذلك انطلاق من قيد الزمن ورحلة إلى المستقبل الذي يتمناه، فيتمثل السعادة الآتية والزواج الذي يسكن فيه خاطره وهو ما يتحقق في الفصل التالي لهذا الحلم.

-1- الاستشراف كإعلان:

يقوم السّارد بعرض بعض التّفاصيل المختلفة الّتي ستحدث لاحقا في الرّواية، كما يخبرنا أحياناً أخرى بغرابة الشّخصيات وأسرارها وجوهرها وهنا "يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث الّتي سيشهدها السّرد في وقت لاحق." [2]

وغالباً ما يلتزم السّارد بتحقيقها، ورغم أنّ هذه الطريقة فيها غور كبير من السّارد للغوص في عالم الرّواية وشخصياتها إلاّ أنّها تقوم بدور التّشويق للقارئ وتضمن شدّ انتباهه، وجعله يترقّب الأحداث الّتي تمّ الإعلان عنها، ليعرف تفاصيلها وأحداثها.

وفي رواية "**مواكب الأحرار**" ولها عنوان آخر هو "**نابليون في الأزهر**" فهذا العنوان يكشف أنّ الرّواية تدور حول الغزو الفرنسي لمصر بقيادة نابليون.

ويأتي الاستباق فيها عن طريق الحوار وله وظيفة إعلانية، يدور الحوار بين **برطلمين الرّومي** ذلك الخائن الّذي والى الفرنسيين وابنته **هيلدا** الّتي كانت عكس والدها تشعر بولاء لمصر الّتي عاشت كل حياتها فيها، قالت **هيلدا**:

- "إذن هي الحرب على الأبواب؟.

---

(1)نجيب الكيلاني: إعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص52.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص137.

– هذا لا يهمّني يا هيلدا.. إنّ بنت برطلمين يجب أن تعيش في قصر منيف، ويجب أن يجري حولها الوصيفات والخدم والعبيد، وأن ينثر تحت أقدامها الدنانير الذهبيّة.. وأبوها.. أبوك يا هيلدا يجب أن يقف على قمّة شاهقة حتى يُشار إليه بالبنان، ويقول النّاس: هذا برطلمين الرّومي العظيم صاحب الكلمة المسموعة.." [1]

وهذا استباق صادق إلى حدّ ما، لقد أصبح الخائن ذا شأن وصاحب كلمة مسموعة على حساب الشّعب العربي المصري، ولكنّه لم ينج من خسارة ابنته الوحيدة الّتي كان يحبّها حبّاً شديداً.

معظم روايات "**الكيلاني**" لا يظهر فيها الاستشراف أو الاستباق بشكل واضح وجليّ وهذا راجع لعدّة أمور من بينها أنّ رواياته عامّة لا تستعين بالاستشراف إلاّ قليلاً على عكس الاستذكار، وأحيانا يأتي الاستشراف على صورة تنبّؤ لمستقبل زاهر مشرق باعتبار أنّ النّصر في النّهاية للحق والخسران للباطل، وهو كثيراً ما يصوّر هذا الصّراع ويبشّر بانتصار الحقّ، وهذا النّوع من الاستشراف ليس تنبّؤًا بأحداث ستتمّ في الرّواية بقدر ما هو توقّع للخير وتفاؤل قد يحدث في أثناءِ الرّواية وقد لا يحدث، فها هو أحمد بطل رواية **رمضان حبيبي** يتوقّع النّصر في كلّ لحظة فيقول:

– " نستطيع أن ننتصر..

– أنت خيالي بعض الشيء..

(1) نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص17.

– بل أحلم كل يوم بالنّصر.. إنّني أنتصر في كلّ عبور أقوم به.. رأيت العدوّ بنفسي يفرّ..استوليت على سلاحه.. كان يهرب أو يجثو أمامي طالباً الرّحمة.. " (1)

وفي بداية رواية "**عمر يظهر في القدس**" استباق وهو إعلان عن الرّواية كلّها في صورة أمل يطمح الرّواي لرؤيته متجسّداً فيقول لأمّه وهو يطمئنها: " أمّي ..لا تبتئسي، فإنّ الأحزان القديمة الطويلة سوف يتداعى بناؤها العتيق، ويخرج من قلب الغبار والدخان والرّكام عملاق يحمل بين كفّيه فجر الخلاص.." (2) وليس بعيداً يرى البطل حلمه يتحقّق لكنّ أثناء نومه لا يتعدّ دائرة الحلم، يخرج عمر بن الخطّاب ويبدأ رحلة النّضال والكفاح.

وحينما تتشابك الأحداث للدفع بها إلى الأمام نجد مجموعة من الاستباقات تحمل تخوّفات الرّواي على الخليفة وهو الأمل الوحيد في الحرية، فيمهّد بها لما سيقع فيقول: "لسوف يسوقونه إلى مقرّ رجال الأمن لعمل التحرّيات اللاّزمة، وربّما يلقون به في معتقل من المعتقلات الكثيرة، أو يحكمون عليه بالسّجن لبضعة شهور، لماذا لم أتدبّر الأمر كما يجب؟." (3) وسرعان ما يستيقظ من مخاوفه يجد الخليفة قد مرّ دون أذى، وبهذا لا يحدث الاستباق، لكنّه يكشف عن هذه الشخصية الفذّة الّتي نقل التاريخ قوّتها وثبوتها وصدقها، وفي الوقت نفسه يكرّر البطل الموقف نفسه عند اعتقالهما ويتذكّر الخليفة: "سوف يقتادونه في الصّباح إلى السّاحة الملعونة، وأغمض عينيّ حينما أتخيّل السّياط المجنونة الكافرة وهي تهوي

(1) نجيب الكيلاني: رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص25.

(2)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص6.

(3)المصدر نفسه، ص24.

على وجهه.. وأصرخ: مستحيل.. مستحيل.." [1] إلاّ أنّ الخليفة يخرج من السّجن كما دخل دون أذى.

ويقول في موضع آخـــر: "دقّ قلبي، وفاجأني اضطراب مباغت، ماذا لو مات الخليفة أثناء العملية ؟ الحدث الكبير ينتهي هكذا بسرعة، وتجهض آمالي العريضة، أيّ إزعاج أعانيه!!."[2]

فالخليفة بالنسبة للرّاوي هو أمله في الحياة، وبموته تموت آماله وطموحاته، وهكذا يوظّف الكاتب استباقات أخرى لا تخرج عن كونها إعلانات لما هو آتٍ، فهذه الاستباقات مهمّتها سدّ الثّغرات الّتي يتركها السّرد.

II. وتيـــرة السّــــرد

رصدنا سابقاً مظهرين هامّين للحركة الزّمنية وهما حركة الاسترجاع (الاستذكار) والاستباق (الاستشراف) اللّتان تمثّلان المفارقة الزّمنية، ومن خلال استرجاع الأحداث أو استباقها يتمّ نبذ التّواتر الزّمني الطبيعي واللّجوء إلى خلخلة النّظام الزّمني لغايات فنيّة، وهناك الحركة الثّانية للزّمن والّتي تتّصل بسرعة السّرد أو بطءه، ويتمّ تسريع السّرد عن طريق تقنيتين روائيتين هما الخلاصة والحذف، بينما يتمّ إبطاء السّرد أو تعطيله عن طريق المشهد والوقفة.

هذه الطرق الأربعة تندرج فيما يسمّى الإيقاع "وهو مرتبط بحركة الأحداث وتطوّر الشخصيات وتصوير الجوانب النفسيّة، وينوّع القاصّ في قصته بين السّرعة في الحركة والبطء، فإذا رجع إلى الوراء في الزّمن ليبعث فنيّاً ما من شأنه أن يجلو الموقف فعليه أن يكون سريعاً

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص67، 68.

(2) المصدر نفسه، ص101.

حتّى لا يقف الحدث طويلاً..." [1] وإذا كان الإيقاع من شأنه المراوحة بين السّرعة والبطء فإنّ البعض رأى أنّه "من الوجهة النّظرية يمكن إقامة تدرّج منتظم للسّرعة في السّرد، ابتداء من الحذف، وهو الّذي تقوم فيه وحدة معدومة من القصّة بالتّطابق مع أيّة مدّة من الحكاية؛ أي يتمّ إغفال أحداث لابدّ أن تكون قد وقعت لكنّها لا تذكر في النصّ، ثمّ وصولاً إلى العرض الشّديد البطء في الوقفة الوصفيّة، حيث تقوم أيّة وحدة من النصّ بالتّطابق مع مدّة معدومة من الحكاية المرويّة." [2]

أ- تسريع السّرد:

ويشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث أنّ مقطعاً صغيراً من الخطاب يغطّي فترة زمنيّة طويلة من الحكاية.

- **الخلاصة:**

ويسمّها البعض الاختصار أو التّلخيص وهي تقنية زمنيّة يكون فيها زمن القصّة أطول من زمن الخطاب فيلخّص فيها السّرد أحداث استغرقت سنوات دون الخوض في تفاصيلها فتجيء في مقاطع سرديّة أو إشارات، " ومن الواضح أنّنا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلاّ عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي، ولكنّ يجوز افتراضاً أن نلخّص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصّة " [3] ومن البديهي أنّ الرّواية كلّما تناولت مدّة زمنية طويلة لجأت إلى الخلاصة حتى تتمكّن من تجسيدها نصّاً.

---

(1) محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص522، 523.

(2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1992، ص279.

(3) حسن البحراوي: بنية الشكل الرّوائي، مرجع سابق، ص145.

وقد استخدم الكيلاني هذه التقنية بشكل واسع بغية الاهتمام بأشياء معيّنة مع إهمال أشياء أخرى، ففي رواية **عمر يظهر في القدس** تبدأ بخلاصة تتكاثف فيها الأحداث من نوع خاص هي أحاسيس أصبحت كالمرض المزمن الّذي يعايش الإنسان، فيقول الرّاوي مخاطباً أمّه: "قلت لك يا أمّي ألف مرّة، ليس هناك ما يدعو إلى القلق، الحقيقة أنّني أشعر بحزن ثقيل ينــوء به قلبي ، وبمرارة عارمة تتشبع بها روحي، ويتملكني يأس معاند، لا يفتأ يطالعني من وقت لآخر، ومع كل هذا لا موجب للقلق يا أماه، لقد أصبحت هذه الأمور كلها بمرور الوقت أمراً طبيعياً في حياتنا، نحن جيل الضّياع والأحزان يا أمّاه، أيّام الذلّ مزرعة خصبة للآلام والأحزان، وسنوات الهوان الطويلة لم تتفجّر عن فجر يبدّد الظّلام والوجوم، وتمادى العدوّ في طغيانه وعبثه وغروره، دون أن نستطيع الثأر منه، يشعرني بعجز قاتل، ويعصف بالأحلام الخضراء .."[1] فهنا تلخيص لكلّ مآسي السّنين فتجعل إمكانيّة الحياة الواقعة مستحيلة ممّا يدفع بالأحداث إلى الهروب من زمنها الواقعي إلى زمن الحلم، ومعها يهرب الرّاوي ليعيش لحظة أمل واحدة.

ومن الخلاصات في الرّواية نفسها ما قام به الضّابط الإسرائيليّ لمّا عُرض أمامه ملفّاً خاصّاً به : " واجهني بملف كامل عن ماضيّ وعن تاريخ أسرتي منذ عام 1936، وثورة عزّ الدّين القسّام، وعن أخي الّذي يعمل في منظمة فتح كقائد بارز، وزوج شقيقتي الكبرى الّذي يعمل مهندسا بالكويت ويجمع التبرّعات للفدائيين، ويلقي المحاضرات، وعن أختي المدرّسة بالقاهرة، تلك الّتي تنتسب لمنظمة نسائية عربية معروفة بنشاطها، بالاختصار، كانوا يعرفون عنّي

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص05.

أكثر ممّا يجب.." [1] فهذه العبارات تبيّن الوظيفة الأساسية للخلاصة وهي عرض تاريخ الرّاوي وأسرته منذ سنة 1936م مختصراً، تتكفّل بتغطية فترة زمنيّة طويلة دون الإشارة إلى أحداثها وفي الوقت نفسه تعرّفنا بشخصية الرّاوي وتوضّح أنّه من أسرة ثوريّة.

وفي رواية "**في الظلام**" يقول: " وأشرق على مصر عام 1952 ...

تطورات سريعة متلاحقة، وأحداث ضخمة تتوالى، وكل يوم جديد يحمل في طياته أشياء كثيرة ، ويتمخض عن أنباء مذهلة، وضجيج هنا وهناك.

ونهيرة تبدو شاحبة مكتئبة، تلوح في عينيها الجميلتين سمات حزن قديم، وأشواق محرومة، وقد أصبح على كتفها طفلة بنت ثلاثة أشهر، وإلى جوارها يحبو طفل في عامه الثاني...

ما أسرع ما تمر الأيام! ها قد أصبحت نهيرة، أمّاً، وأصبح عبد الرحمن أفندى أباً لطفلين.."[2]

فهذا النّموذج يعدّ تلخيصاً للزمن المستقبلي حيث يشعرنا السّارد بأنّه يخترق جوف الزّمن ليصل إلى معرفة هذه التطوّرات الّتي لم يكن القارئ ليعرفها، ويلجأ الكيلاني للتّعليق على هذه الأحداث مبيّناً أنّ مرور الوقت وكون نهيرة أُمّاً لطفلين لم يجعلاها تنسى فريداً وحبّها له، ممّا أدّى إلى سوء العلاقة بينها وبين عبد الرحمن أفندي زوجها، وجعلها تنفر منه وتتغطرس عليه، ويقوم الكيلاني بعد هذا التّلخيص باستعراض هذه السّنوات مرّة أخرى ليبيّن ما وقع فيها من أحداث بين نهيرة وزوجها، وهكذا يظلّ الكيلاني يراوح بين الاستشراف والاسترجاع والتلخيص

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص67.

(2)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص324.

والتوقّف في حركة بارعة لشدّ انتباه القارئ وإعداده لما يستقبل من أحداث مع سدّ الثّغرات والفجوات الحكائيّة.

أمّا التلخيص فنجده في تصريح عبد المجيد في الرّواية نفسها عمّا سيقوم به لفترة من اليوم قائلاً:

" حسناً سأقضي هنا حوالي السّاعة، ثمّ أخرج لقضاء صلاة الظهر والعصر في مسجد السيّدة زينب، وأظلّ هناك حتى يحين الموعد.." [1] .

فالمدى الزّمني الّذي تغطّيه الخلاصة قد يكون محدّداً كما ذكرنا وقد يكون غير محدّد لكن القارئ يمكن أن يحدّده تقريبياً.

فالهدف الأساسيّ من التّلخيص أو الخلاصة عند الكيلاني هو التّركيز على الأحداث المهمّة مع سدّ ثغرات السّرد وفجواته، وتهيئة المتلقّي لمستقبل الأحداث وإعطائه دوراً في التأمّل والتّخمين.

وقد نميّز بين نوعين من الخلاصات هما:

1/– التقديم الملخّص:

نجد فيه تلخيصاً لأحداث وكلمات تقتصر على تقديم موجز سريع لا تعرض فيه سوى الحصيلة، ومن خلال هذا التقديم يتعرّف القارئ على المعلومات الضروريّة عن الأحداث والشخصيات. [2]

وهذا التقديم يظهر في استعراض سريع ومركّز لما سبق عرضه من أحداث كما في رواية **مواكب الأحرار** " البشتيلي يمضي رافع الرأس، وقد شعر بنهايته الأكيدة .. وملايين الصور تمرّ

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص51.

(2)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص153.

على ذهنه الملتهب .. زوجته .. ابنته .. ولده .. أصدقاؤه .. أحداث كثيرة .. القلعة بسورها الضّخم وبوابتها السوداء .. ليالي النّضال الرّهيبة .. امتداد ضخم لعمر طويل مليء بالحركة والحيوية والفكر .. حياة حافلة بكل ما تحمله كلمة حياة من معنى .... ذكريات.. وأصوات نديّة تترنّم بآيات القرآن الكريم .. أنين.. وبكاء .. قدرة وعجز .. ليل ونهار ...."[1] والتلخيص هنا لا يضيف جديداً سوى التّذكير بما سبق من أحداث ولا نبالغ إذا قلنا إنّ استعادة لأحداث القصّة كلّها في كلمات مركّزة مكثّفة شاعريّة موحية للوصول لمغزى الرّواية دون اللّجوء إلى التّفاصيل أو الإضافات الّتي تفسد الخلاصة.

كما نجد الخلاصة الّتي تمهّد لحوار أو حدث فهي تقديم يسهم في فهم التّالي من الأحداث كما في الرّواية نفسها "عاد إبراهيم أغا إلى الصّعيد، حيث التقى بمراد بك وشرح له حقيقة الأمر في القاهرة... وأدرك مراد بك – من خلال حديث إبراهيم- أنّه يميل إلى الانصياع إلى جانب المصريين والتصدّي للحملة الفرنسية..." [2] ، وهنا لا نفهم الحدث التّالي إلاّ من خلال هذا التّقديم الملخّص الّذي يسهم في دفع الأحداث للأمام وعدم الدّخول في تفصيلات تؤدّي إلى الضّعف وعدم تتابع السّرد في سلاسة ويسرٍ.

2/- خلاصة خطاب الشّخصيات:

وهي خلاصة تعتمد على استعمال كلمات الشخصيات كما صدرت عنها ثمّ يلخّصه الرّاوي بشكل فيه الاقتضاب والإيجاز وقد يتمّ بضمير المتكلّم أو الغائب. [3] وهذا النّوع من

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، 338، 339.

(2) المصدر نفسه، ص300.

(3)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص154.

الخلاصة يظهر في عدّة مواضع من روايات الكيلاني وإن كانت قليلة نسبيّاً، ففي رواية **ملكة العنب** يُطِلّ علينا التلخيص الآتي:

"..وكانت أوّل من أدخل زراعة العنب في القرية على نطاق واسع، فقد نقلت ذلك عن أخوالها في قرية مجاورة اسمها شنراق الّتي أصبحت لديها خبرة كبيرة في ذلك، بعد أن تحوّل كل سكّـانها إلى ذلك .. بدأت بزراعة أفدنتها الأربعة الّتي تركها أبوها، وبعد أن نجحت أخذت في استئجار المزيد من الأفدنة بأثمان مغرية، حتى أصبح اليوم ما تزرعه يزيد على ثلاثين فدانا .. وكان من الطبيعي أن تتزّعم ما يمكن أن يسمّى نقابة زرّاع العنب، فهي الّتي تختار المبيدات الحشرية والأسمدة المناسبة وهي الّتي تحدّد مواعيد الحصاد، وتتفاهم مع كبار التجّار للحصول على أعلى سعر، ومن هنا أطلقوا عليها ملكة العنب."[(1)] وبهذا يعطي الكيلاني صورة واضحة للقارئ عن تاريخ السّت براعم أو ملكة العنب، ذلك التّاريخ الّذي امتدّ لسنوات طويلة من العمل الشاقّ والجهد المضني حتّى وصلت إلى ما وصلت إليه، فكلّ هذه السنين أوردها الكاتب في سطور قليلة، وبهذا يكون زمن السّرد أقلّ بكثير من زمن القصّة الواقعي.

- **الحذف أو الإسقاط:**

يعدّ الحذف من التقنيّات الأساسية الّتي لا تخلو منها رواية لما لها من دور كبير في الاستغناء عن مسافة زمنية ما بغية تسريع وتيرة السّرد والتحام عناصر القصّة ببعضها البعض بحذف التفصيلات غير المهمّة، وقد تناول **جنيت** هذه التّقنية في دراسته لرواية **بحثاً عن الزّمن**

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص10.

الضائع لمارسيل بروست والّتي كانت نموذجا لكثير من الدّراسات الحديثة، وأوّل ما عني به **جنيت** النّظر إلى تلك المدّة المحذوفة هل هي محدّدة أم لا، فقد يقول الرّاوي مثلاً مرّت سنوات قليلة أو أسابيع، وأحياناً يحدّد مدى هذه السّنوات فيقول ثلاث سنوات مثلاً، ومن هنا يقسّم **جنيت** الحذوف من وجهة النّظر الشّكليّة إلى ثلاثة هي: **الحذوف الصريحة والضمنيّة والحذف الافتراضي**. (1) فالمدّة المحذوفة قد يشار إليها بتعليق معيّن يوضّح كيف مضت هذه المدّة ممّا يضيء للقارئ طريقه، ومن الممكن أن تكون المدّة المحذوفة غامضة ومدّتها غير محدّدة كذلك ممّا يوقع القارئ في إبهام متعمّد.

1. الحذف الصّريح أو المعلن:

والمقصود به هو إعلان الفترة الزّمنية وتحديدها بصورة واضحة وصريحة، ونجد في روايات الكيلاني أنّ النّوع المفضّل لديه من الحذف هو الحذف غير محدّد المدّة والّذي تصحبه إشارات متعدّدة للمدّة المحذوفة، وسوف نتناول نموذج للحذف الصّريح محدّد المدّة، ففي رواية "**في الظلام**" يعلن الكيلاني عن مدّة الحذف قائلاً: "مرّ على طلاق نهيرة ما يقرب من شهرين، وكانت هذه الفترة تمرّ عليها وكأنـّها في حلم موحش رهيب لا تكاد تفيق منه إلاّ لتسفح الدّموع الغزار، وترسل التنهّدات الحارّة."(2)

في هذا النّموذج نجد أنّ المدّة المحذوفة فيها حذف صريح محدّد المدّة إلاّ أنّه يستعين بإشارات معيّنة لبيان كيفية مرور المدّة المحذوفة، فمرّت هذه المدّة في حزن وأسى مع شرح

(1) ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص117، 119.

(2)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص271.

لما تمّ في هذه المدّة ممّا جعل هذا الحذف قليل الأهميّة إذ ما فائدته إذا جاء بعده شرح طويل لما تمّ حذفه.

2. الحذف الضمنيّ:

وفي هذا الحذف يصعب تحديد المدى الزّمني بصورة دقيقة لذلك تكون الفترة المحذوفة الّتي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة، لكنّه لا تخلو منه رواية، إذ يلتزم السّارد التّتابع الزّمني الطبيعي.

ففي رواية "**عمر يظهر في القدس**" يهيمن الحذف الضمني ونذكر نماذج منه "امتدّ بنا الطريق" ص17، " وبعد قليل استطعنا أن نركب سيارة كبيرة" ص43، " في نهاية المطاف بلغت منزلي" ص46، "طال احتجاب راشيل وشعرت أسرتها بالضّجر والغيرة" ص203، " وأخذتنا سِنة من النّوم.. لم نستطع أن نغالب النّعاس... وبعد فترة لا أدري أطالت أم قصرت تيقظت... وأخذت أتلفت يمنة ويسرة" ص261.

لا يحدّد السّارد الفترة الزّمنية المحذوفة لأنّه بصدد استرجاع حلم مستحيل أن يضبط أوقاته بدقّة، فالسّارد يريد الزّمن الرّوائي أن يكون مطلقاً لا كرونولوجياً، فيعطي فيه الأهميّة للحدث والشخصيّة، بينما يتلاعب بالتشكيلات الزّمنية منها الحذف وخاصة في رواية عمر يظهر في القدس، يبقى القارئ يتساءل هل هي حلم لا يتجاوز الثّواني أم أحداث استغرقت سنوات أم سِنة من النّوم لم تتعدّ السّاعات.

3. الحذف الافتراضيّ:

فهذا النّوع من الحذف لا توجد أيّ وسيلة تؤكّد حدوثه سوى "افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزّمني للقصّة مثل السّكوت عن أحداث فترة من

المفترض أنّ الرّواية تشملها (...) أو إغـــــفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما."[1] من الصّعب تحديد موضع هذا النّوع من الحذف " ولعلّ الحالة النّموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية الّتي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السّرد مؤقّتاً، أي إلى حين استئناف القصّة من جديد لمسارها في الفصل الموالي وتكون بمثابة القفز إلى الأمام بدون أي رجوع أي مجرّد تسريع للسّرد من النّوع الّذي تقتضيه أوقات الكتابة الرّوائيّة." [2] ويفترض أنّ هذ النّوع موجود حيث لا دليل عنه إلاّ من خلال الإحساس بثغرات سرديّة، ويتعرّف عليه من خلال الاسترجاعات وقد سبق الإشارة إليها في النّماذج السّابقة.

ب- إبطاء السّرد (تعطيل السّرد):

هي حركة مناقضة لحركة تسريع السّرد، وذلك عن طريق تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية، وسنتعرض فيما يلي لهتين التقنيتين:

1- السّرد المشهدي:

هو لقطة مقربة للحدث، يراقب الرّاوي من خلالها التّفاصيل الدّقيقة للحياة في تسلسلها الزّمني، ويضع الحدث تحت المجهر، فهو إذاً التّفصيل والإسهاب في وصف لحظة سرديّة، وإلقاء الضوء على أركانها المظلمة، "ويحتلّ المشهد موقعاً متميّزاً ضمن الحركة الزّمنية للـــرّواية، وذلك بفضل وظيفته الدراميّة في السّرد وقدرته على تكسيـــر رتـــابة الحكي بضمير الغائب الّذي يهيمن ولا يزال على أساليب الكتـــابة الرّوائـية."[3] والمشهد يخدم أغراضاً فنيّة من خلال الإبطاء فيه في السّرد وكشف الجوانب النفسيّة والاجتماعيّة للشخصيّة الروائيّة والدعوة إلى

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص164.

(2) المرجع نفسه، ص164.

(3) المرجع نفسه، ص166.

"وصف الحدث لحظة بلحظة، والتّفصيل المتقن لأحداث محدّدة وهو يقابل تقليدياً التلخيص." (1)

ومن أهمّ وظائف المشهد عند "**الكيلاني**"، ترك الشّخصيات تتحدّث وتعبّر عن نفسها وأفكارها، وذلك عندما يترك الرّاوي كلام الشخصيّة كما هو دون تعديل، ممّا يعرّف القارئ بطريقة تفكير الشخصيّة وطبائعها النفسيّة وحتّى أيديولوجيتها الفكريّة، من هذا كلّه كان للمشهد وظيفة مهمّة في تعريف القارئ بتعدّد الآراء والمواقف المتعدّدة بالإضافة إلى كسر رتابة الحكي بضمير الغائب.

ففي مجمل روايات "**الكيلاني**" نجد أنّ المشاهد الحواريّة مبثوتة في ثنايا رواياته بشكل مختلف فمرّة يتّسع الحوار ليشمل صفحات متعدّدة وأحياناً يتقلّص وأحياناً يأتي طويلاً ومتقطّعاً، والحقيقة أنّ حصر تلك المشاهد الحوارية أمر صعب للغاية حيث تمتلئ الرّواية بعشرات المشاهد، ففي رواية "**مواكب الأحرار**" نجد في بدايتها عرضاً لنماذج من المجتمع المصري وطريقة تفكير كلّ منها ورؤيته لمواجهة هذ الحدث (الحملة الفرنسية) ولا يخفى هنا أنّ السّارد يظهر وجهة نظر بطل القصّة الحاج مصطفى البشتيلي بشكل فيه حجّة قويّة علّ القارئ يقتنع بها، وذلك من خلال الحوار التّالي: "طافت كلّ هذه الخواطر برأس الحاج مصطفى وهو يتوسّط حلقة الأصدقاء بمنزله، .... وقال الشيخ علي الجنجيهي متصنعا البهجة:

- لا أسكت الله لك حسّاً ....

هزّ الحاج مصطفى رأسه في حسرة :

- الحس تبلّد يا جنجيهي .. أو قل إنّه مات.

(1) جيرالد برنس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص173.

تظاهر الجنجيهي بالضيق وقال:

- أتنوي إقامة مأتم من أجل إشاعة كاذبة؟

- كاذبة ؟ أفق يا مولانا .. إنك لا تقلّ غباءً عن مراد بك وإبراهيم بك. تدخل الحاج غمري التّاجر وقال:

- ليكن .. لو فرضنا جدلا أن حملة فرنسية في طريقها إلينا فما يزعجنا ؟ لن يكونوا أسوأ من المماليك، ولا ألعن من العثمانلي .. لن يتغير الحال كثيرا، وقد تروج تجارتك يا حاج مصطفى.

احتقن وجه الحاج مصطفى، وبدرت نذر الغضب على وجهه المستطيل النحيل، وبرقت عيناه في حدة، وقال مهتاجاً:

- كلّهم ملعونون .. لكن نحن ما مصيرنا ؟.. وإلى متى نظلّ ألعوبة في أيدي الغرباء والغزاة ؟ .. هل خلقنا الله لنكون مطية يركبها كل قادم من وراء البحر ؟ .. هل كتب علينا أن تبقى حياتنا سلسلة متّصلة الحلقات من الإذلال والضّياع ؟ !.." [1]

ويستمرّ الحوار السّابق لصفحة أخرى، ونرى فيه تصعيداً درامياً للأحداث يكسر رتابة السّرد بضمير الغائب، حيث يُظهر من خلاله صور الشّخصيات وطريقة تفكيرها واهتماماتها ممّا يبرز واقعيّـتها وصدقها خاصّة وأنّ السّارد قام باستنطاق الشخصيات لمعرفة رأي كل منها ومواجهته الرّأي بالحجّة والدّليل، وإذا كان الحوار السّابق بين مجموعة من الشّخصيات فهناك الحوار بين شخصيتين فقط، وهو الأغلب في الرّواية نفسها، حيث يدور الحوار ببين البشتيلي وزوجته حين تعرض عليه الهرب من بلدته خوفاً من الفرنسيين فيرفض الخروج من بيته وبلده، ويقول لزوجته:

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص07، 08.

- "هل أصابك مسّ من الجنون ؟

- وما جدوي انتظارنا ؟ إنّه الانتحار بعينه .. غدا يدهمنا هؤلاء الغزاة الكفرة ويجردوننا من كلّ ما نملك، وقد يقتلوننا .. أنا لا أطيق الحرب، ولم تعد أعصابي تحتمل ذلك العَنَتَ كلّه .. وأولادي، كيف نفرّط فيهم ونعرّضهم للمخاطر ؟

ولوّح بيده متوعدا، وصرخ:

- كُفي عن هذا الهراء .. إذا لاذ الجميع بالفرار فلمن تكون تلك الديار ؟ وكيف نقابل الله وقد تقاعسنا عن الجهاد في سبيله ؟ لسنا وحدنا يا جاهلة.

قالت ساخرة:

- كنا دائما وحدنا .. أنسيت يوم أن نهب المماليك متاجرك، ولم يستطع أحد أن يحرّك ساكناً، حتّى الشّيخ الشّرقاوي شيخ الجامع الأزهر لم يستطع أن يقدّم بالنّسبة لك سوى احتجاج أجوف لمراد بك، وانتزع وعداً شكليّاً بعدم التّعرض لك مرة ثانية .. أنسيت ؟ كنّا دائماً وحدنا.. نحن في أيّام شقاء ودماء، والسّعيد من نجا بنفسه.. دائماً تسفّه آرائي وتسخر منها.. لست أدري متى تغيّر طريقة تفكيرك." [1]

يبقى الحوار على هذا النّهج ، ويتّضح فيه توسّع الدراما وبالتالي تكثيف الحوار لوجهات النّظر المختلفة لكلّ من المتحاورين، وكلّ منهم يدعم رأيه بالحجج والبراهين، ويلاحظ هنا أنّ الكيلاني يستقصي الاتّجاهات المتنوّعة في مواجهة الفرنسيين ويعرض أدلّة كلّ فريق، ومن أجل ذلك قدّم آراء الرجال المحيطون بالبشتيلي، المتردّد منهم والخائف، والمجاهد، وآراء

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص23، 24.

الشّباب والنّساء وآخرون مدعّما رأي كل منهم بحجته وبرهانه، ثمّ بيان رأي البطل الّذي كانت حجّته قويّة ودليله جليٌّ وواضحٌ في مواجهة المستعمر ومحاربته والدّفاع عن أرضه ووطنه.

ولهذا دار الحوار مرة أخرى بين "البشتيلي" ونجله "الحسين" الّذي يتّفق مع رأيه ويعبّر عن رغبته في محاربة الفرنسيين، ثمّ تباعدت الآراء في اللّقاء الثّاني بين الشّخصيات عندما حاول الجنجيهي البحث عن مبرر للهروب من التّفسير الخاطئ لآيات القرآن، ويردّ عليه الشيخ إبراهيم سلامة، ويتمّ الحوار المقنع على هذا النحو.

إنّ مقارعة الحجة بالحجة والردّ على الآخر بالبرهان والدّليل خير وسيلة للإقناع خاصة إذا استنفد السّارد جميع الحجج والشبهات المثارة حول موضوع ما.

يتميّز مشهد الحوار في روايات "**الكيلاني**" بوظيفة ختامية عندما تنتهي الفصول بحوار يتحتوي على ملخص للأحداث، ومواقف الشّخصيات كما في رواية "**في الظلام**" عندما يدور الحوار بين الشيخ "بسطويسي" و"عبد المجيد" حول دور كلّ منهم في مواجهة الملكية والاستعمار.

حيث يرى "بسطويسي" أن مرعكته ضدّ النّظام الملكي والاستعمار يجب أن تجمع كلّ الجهود والقوى وتحشدها في مجال واحد، فالشّعر والخطابة والرّسم والتّصوير والقتال والتّعليم كلّها أسلحة لا عنى عنها فـــي المعركة، بينما يعتقد "عبد المجيد" أنّ التّعليم هو أفضل سلاح فأجابه "بسطويسي" قائلاً:

- " إذن فعلينا أن نجمع ملايين الشّعب المصري في فصول دراسية تمتد من البحر الأبيض حتى السّودان .. أنستطيع ذلك ؟ ..

- بل نستطيع أن نقيم في كلّ زقــاق وفي كل بيت وفي كل مجتمع مـدرسة .. وأقصد مدرسة بمعناها الكبير، لا تلك الّتي تحدّها الجدران، ويسوّسها ناظر ومدرسون ..
- ليس هناك- فيما أظن- تناقض بين وجهتي نظرنا، فنحن نكاد نكون متّفقين .. فلا بدّ كما قلت من تضافر القوى ...." (1)

وهكذا نكتشف الحوار والوقفات الوصفية، وبالتّالي فإن استبطان الذّات في بعض الحوارات من خلال المونولوج الدّاخلي أدّى إلى تباطؤ في السّرد بحيث يكون زمن القصّة مساويًا لزمن الخطاب، مما يعطّل السّرد حتّى ينتهي المشهد ثمّ يبدأ الرّاوي الانطلاق بالزّمن إلى الأمام. كما ساهم في اتّســاع الصّراع الدرامــي وتنـاميه، وأدّى وظيـفة افتتاحية أو ختامية، وكذلك إظهار الفكرة الأيديولوجية للسّــارد وإظهار الجوانب المختلفة للشخصيات الرّوائية.

2- الوقفة الوصفية:

تعدّ الوقفة كتقنية لإبطاء السّرد إحدى الوسائل المهمّة لتعليق زمن السّرد لفترة قد تطول أو تقصر حسب حاجة السّارد مع أنّ لها وظائف متعدّدة لخدمة النصّ بغضّ النّظر عن مهمّتها في إبطاء السّرد ومن المهمّ هنا التعرّف على وظائف الوصف "حيث يملك وظيفتين أساسيتين في السرد هما :

أ- **الوظيفة التّزيينيّة**: وهذه الوظيفة تتطلّبها البلاغة القديمة الّتي ترتّب الوصف ضمن أهمّ العناصر الأسلوبية، فالوظيفة التزيينية (**Décoratif**) في حقيقتها ذات بعد جمالي زخرفي، وهو ما يمكن تسميته الوصف الخالص.

(1) نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص63.

ب– الوظيفة التّفسيرية الرمزيّة (Explicatif et Symbolique): ويضطلع الوصف بهذه الوظيفة، في الحالات الّتي يكون فيها التّعبير الوصفي يهدف إلى تقديم ملامح الشّخصيات ونفسياتها أو تعيين اللّباس والمنازل والقصور أو الأماكن بهدف الإسهام في تشكيل انطباع محدد لدى المتلقّي وبالتالي يؤدّي الوصف دور العرض الّذي تكون غايته تشخيصيّة، وقد أسهم الوصف الرمــزيّ والتّــفسيريّ في تقوية الأشكال السّردية، ممّا يتيح إمكانات تشغيل الديناميكية الحكائية، ممّا يزيد في بلاغة التّعبير عن الموقف السّردي." (1)

فــالوصف لا يجب أن يكون غاية في حدّ ذاته بل لابد من أن تكون له وظيفة ما تخدم السّرد، وهاتان الوظيفتان السّابقتان قد وظّفها الكيلاني لخدمة السّرد بالإضافة إلى وظائف أخرى.

والوقفة الوصفية عند الكيلاني تشمل وصف المكان، والشّخصيات والمنولوج الدّاخلي، ونجد الوقفة الوصفية بأشكالها المتعددة منتشرة بصورة كبيرة في روايات الكيلاني ومن نماذجها ما يلي :

فـفي رواية "**عـمر يظهر في القـدس**" اختــار السّــارد وسيلة تـزيينيّة بعيـداً عـن الانطباعات الخاصّة، وتجريداً لمشاعر الشّخصية، فيصف بيته: " كــان البيت، برغم تواضعه ومظاهر الفقر الّتي ترتسم عليه، نظيفــاً هادئــاً رطبــاً، أرضه مفروشة بنوع رخيص من الأكلمة المحلية، لكنّه جميل، والبيت تغذيه الكهربــاء والميــاه النقيّة، وعلى حيطــــانه المطلية بالجصّ الأزرق الخفيف، عدد من الصور، أهمّها صورة أبي الشّهيد، وتقويم للشهور

(1) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008، ص121، 122.

العربية والإفرنجية، وخريطة لفلسطين الماضي، ولافتة مكتوب عليها بخط كبير الله وساعة حائط." [1] من هنا يمكننا استخراج السّمات الاجتماعية الّتي يوفّرها الوصف، مثل الأشياء الزّهيدة الّتي تقرّبنا من المستوى الاجتماعي والاقتصادي للرّاوي القريب من طبقة الفقراء.

وبالطريقة نفسها يصف الرّاوي غرفة الخليفة في المستشفى: "أخذت عيناه تدوران في أرجاء الغرفة مكيفة الهواء، ويرقب الأضواء المشعّة من السّقف حيث لمبات النيّون الصّافية، وينظر إلى الصور الملوّنة الّتي تبرز أحشاء الإنسان وأجهزة جسمه المختلفة..."[2] وقد تقدّم الوقفة بدل المكان شخصية مركّزة على الأوصاف الّتي تختارها لتكشف عن طبيعتها وانتمائها الدّيني، فيصف الرّاوي الممرضة القادمة إلى الخليفة: "..ودخلت فتاة ممشوقة القوام، رائقة البشرة، حلوة السّمات، تغطّي رأسها بغطاء أبيض، وترتدي زيّاً محتشماً سابغاً، لا يبدي سوى جزء من عنقها ويديها والجزء الأسفل من ساقيها، وعلى وجهها ابتسامة وادعة يوشيها حزن غامض.."[3] فعل الرّاوي هذا عندما قدم الخليفة لأوّل مرة حيث قدّم أوصافاً تليق بمقامه ومكانته.

وفي بعض الأحيان يأتي وصف الشخصية معيقا وموقفاً للسّرد كما في رواية **في الظلام**، فيسرد الرّاوي أحداث وفاة عبد الحميد في سجنه، وعودة جثّته إلى القرية، ثمّ ذيوع الشّائعات حول حقيقة موته، ولمّا يسمع الحلواني عن هذا النّبأ يتأثّر ويتذكّر ابنه فريد، وبعد هذا كلّه يتوقّف السّارد هنا ليصف شخصيّة الحلواني قائلاً: " والحلواني رجل أميّ لا يعرف القراءة ولا الكتابة، ولا يقرأ بالتّالي صحفاً أو مجلّات، ولا يكترث بالسّياسة وقضاياها وألاعيبها......كلّ

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص46، 47.

(2) المصدر نفسه، ص96.

(3) المصدر نفسه، ص97.

أوهامه وتفكيره وأمانيه تدور حول عمله في المدرسة وخدماته للمدرّسين ذوي الملابس النّظيفة...." [1]

ويستمرّ "الحلواني" لعدّة أسطر كاشفاً عن بعض سماته الشّخصية وطريقة تفكيره، موقفاً بذلك تسلسل الأحداث، فالوقفة هنا غرضها بيان السّمات الشّكلية والأخلاقية والنفسيّة للشّخصية، غير أنّ الكيلاني أسرف كثيراً في بيان صفات الشخصية ممّا يؤدّي أحياناً إلى ملل القارئ ونفوره.

III. الزّمن الخارجي والزّمن الدّاخلي:

1. الخارجي أو الطبيعي:

يهدف العمل الروائيّ المرتكز على الزمن الخارجي أو الطبيعي إلى تعميق الأحداث الروائية وربطها بالواقع وجعلها أحداثاً متخيّلة، تتموضع داخل الزّمن الماديّ، ويهدف كذلك إلى تحقيق الإيهام بالواقع حيث إنّ هذه النّصوص تسعى إلى إقناع القارئ بوقوع أحداثها المتخيّلة، وبذلك تضفي طابع الحياة على شخصيّاتها، فتوهم القارئ أنّ ما تحكيه هذه الأحداث واقعٌ وقع فعلاً.

وإذا كان الرّوائي يقوم بأرجحة الزّمن الدّاخلي مابين استشراف واستذكار، فإنّ ذلك غير متاح بالنسبة للزّمن الخارجيّ سوى ما يمكن أن يعمله السّارد من تباطؤ أو تسريع.

وللزّمن الخارجي تسميات عدّة، فمن النقّاد من يطلق عليه الزّمن الكرونولوجي ومنهم من أسماه الزّمن الموضوعي وآخرون يدعونه زمن السّاعة، إلاّ أنّ "**سيزا قاسم**" أطلقت عليه اسم الزّمن الطّبيعي، فهو يقاس بمقاييس الكون المتّفق عليها عالميّاً مثل: السّنين، الفصول، الأيّام،

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص181.

والسّاعات وأجزائها " وللزّمن الطّبيعي خاصيّة موضوعية من خواص الطّبيعة، ولهذه الخاصية جانبان هما: الزّمن التّأريخي، والزّمن الكوني." [1]

يرتبط الزّمن التأريخي برباط وثيق بالتّأريخ، هذا التّأريخ الّذي يغترف منه الرّوائي كلّما أراد أن ينسج خيوط عمله الرّوائي التأريخي، وتعدَ هذه الخاصية من أبرز السّمات الّتي تسم الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر، وتتمثّل في إسقاط حياة خاصة لشخصية روائية على خلفية من الخبرة الحقيقية وهي التّأريخ. [2]

ففي رواية "**مواكب الأحرار**" يشير إلى الزّمن الخارجي مرّة واحدة في بدايتها حين يفتتحها بقوله: " بولاق في أواخر القرن الثامن عشر..." [3] ، وهنا لا يذكر السّنة بالتحديد وإنّما مجرّد إشارة إلى تاريخ الحملة الفرنسية، والرّوائي لا يحتاج إلى تذكير القارئ بواقعيّة الرّواية، وإنّما أسماء الشخصيّات كفيلة بذلك وتؤدّي الدّور على أكمل وجه، وبالتّالي لا يحتاج الروائيّ إلى ذكر التّواريخ جملة وتفصيلاً.

أمّا رواية "**في الظّلام**" فخلت من ذكر السنوات إلاّ عام 1952 فقال في الفصل السّادس والعشرون: " وأشرق على مصر عام 1952..." [4] وهو رمز للتحرّر من الظّلم.

والواقع أنّ الكيلاني لم يعتمد على الزّمن الخارجي للإيهام بالواقعيّة في كثير من رواياته، وإنّما الاعتماد الأكبر على الأسماء الواقعيّة والأماكن التاريخيّة والأحداث الحقيقية.

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرحع سابق، ص68.

(2)المرجع نفسه، ص68.

(3)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص03.

(4)نجيب الكيلاني: في الظّلام، مصدر سابق، ص324.

وفي دراستنا لبعض ما تيسر لنا من روايات نجيب الكيلاني، وجدنا الزّمن الطّبيعي فيها على النّحو الآتي :

1- **في الظلام:** قام الرّوائي بتحديد الزّمن الطّبيعي فيها قبل بدايتها، فقد دارت أحداثها مابين 1947 – 1952 م.

2- **ملكة العنب**: في طيات الرّواية يذكر دخول قوات الجيش العراقي إلى الكويت، ممّا يدلّ أنّ أحداثها وقعت في عام 1990م.

3- **رمضان حبيبي:** تتحدّث الرّواية على عبور خط بارليف، وحدث ذلك في حرب سنة 1973م، وتنتهي بإتمام العبور العظيم.

4- **مواكب الأحرار**: تبدأ في أواخر القرن الثامن عشر، في أثناء حملة نابليون على مصر، وليس لها تحديد دقيق لنهايتها، غير ما يخبرنا به الرّاوي من أنّ نابليون ينسحب إلى فرنسا ليتولّى قيادة الجيش قائد آخر اسمه كليبر.

5- **عمر يظهر في القدس:** فيها إشارات زمنية تبيّن أنّ أحداثها بدأت بعد نكبة حزيران 1967م.

2. الزّمن الداخلي أو النّفسي:

يختلف الزّمن النّفسي عن الزّمن الطّبيعي من حيث عدم خضوعه لمقاييس موضوعية أو معايير خارجية، بل يتعلق بالشخصية وحالتها النفسيّة وإدراكها لكلّ ما يجري، ومن هنا يحدّد سرعته أو بطأه، وتلعب اللّغة دورًا رئيساً في هذا التّحديد، يشعر الإنسان بالسّاعة على سبيل المثال وكأنّها دهور طويلة عندما يكون حزينًا أو يعاني من مشكلة ما، بينما الآخر لا يشعر بمُضَيّها وكأنّها لحظات، لأنّه في حالة نفسية جيّدة، وحقيقة هذا الزّمن هي ذكر العديد من

الأحداث الطويلة الّتي تستغرق دقيقة أو دقيقتين فقط، لذلك يعمل على اقتناص الأحداث وتجميعها كلّها في إطار زمني محدّد، ويتجسّد هذا الزّمن في الرّوايات بصور شتّى تنقله لنا [(1)] مثل الذّكريات والصّور والرّموز والاستعارات والحوارات الدّاخلية (المونولوج) الّتي هي انعكاسات للحقائق الأساسية للعالم الدّاخلي لوعينا.

إنّ الزّمن النفسيّ في أيّة رواية يمكن إدراجه ضمن ثنائيات محددة، الزّمن السعيد / الزّمن التعيس، الزّمن المريح / الزّمن الصّعب، الزّمن الجميل / الزّمن القبيح، ذلك أنّ الزّمن النفسيّ ينسلخ من حسابات السّرعة والبطء، والطّول والقصر، ولا يبقى له إلا مقياس واحد هو أثره في النّفس.

ففي رواية **"مواكب الأحرار"** يرسل الضابط **إبراهيم أغا** برسالة إلى بنت **برطلمين** الّتي يحبّها يقول فيها: " لسوف آتي إليك في المساء يا حبيبتي .. إنّ اللّحظات الّتي أقضيها إلى جوارك تفوق العمر كلّه ..لست أدري كيف تكون الحياة بدونك يا بنت فرط الرّمان يا حلوة ؟ .. المخلص إلى الأبد: إبراهيم أغا..."[(2)]

يتّضح من النصّ السّابق أنّ إبراهيم أغا يعدّ الزّمن السّعيد الّذي يقضيه مع **هيلدا** من الزّمن النّفسي الّذي يساوي في نظره عمراً كاملاً من الزّمن الطّبيعي، حتّى إنّه في موضع آخر من الرّواية يشعر أنّ كلّ تلك الأوقات كانت مجرّد لحظات.

" لكأنّما الأيّام الّتي قضيناها معاً كانت مجرّد لحظات قصار." [(3)]

---

(1) سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص 131.

(2) نجيب الكيلاني:مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص14.

(3)المصدر نفسه، ص36.

وفي الرّواية نفسها نجد إحدى شخصيات الرّواية تصف أيّام الحرب بالأيّام السّوداء؛ تعبيراً عن الأثر السيّء للحرب .

- "وماذا أطعم أولادي يا بشتيلي في هذه الأيّام السوداء؟

- الحرب تعني التّضحية.

- التّضحية يا بشتيلي لا تكون سلباً وقهراً ، والّذي يضحّي ويترك أولاده خاوية بطونهم إنسان مجنون!..

ابتسم البشتيلي وقال:

- لا تتكلّم عن خواء البطون، فأنا أعرف الكنز الّذي ترقد فوقه.

- بصراحة يا بشتيلي..

قاطعه قائلاً:

- تكلّم.. خير لنا أن نمشي حفاة عراة جياعاً ونحن أحرار، من أن نسكن القصور ونرفل في الحرير والرغد، ونحن عبيد للفرنسيين." [(1)]

يضع الكاتب مبدأ جميلاً من خلال الزّمن النّفسي نستشفّه من النصّ السّابق، وهو على الرّغم من أنّ الحرب من أطول الأزمان النّفسية على الشّخصية، لكنّها خير من الرّخاء وبحبوحة العيش تحت نيــر الاحتلال والظلم .

وفي رواية "**عمر يظهر في القدس**" يعيش الرّاوي زمناً حزيناً مظلماً غير مرغوب فيه فيعبّر عنه بقوله: " الحقيقة أنّني أشعر بحزن ثقيل ينوء به قلبي، وبمرارة عارمة تتشبع بها روحي، ويتملكني يأس معاند، لا يفتأ يطالعني من وقت لآخر، ومع كل هذا لا موجب للقلق يا أماه،

(1)نجيب الكيلاني:مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص56.

لقد أصبحت هذه الأمور كلّها بمرور الوقت أمراً طبيعياً في حياتنا، نحن جيل الضّياع والأحزان يا أمّاه، أيّام الذلّ مزرعة خصبة للآلام والأحزان، وسنوات الهوان الطويلة لم تتفجر عن فجر يبدّد الظّلام والوجوم، وتمادى العدوّ في طغيانه وعبثه وغروره، دون أن نستطيع الثأر منه، يشعرني بعجز قاتل، ويعصف بالأحلام الخضراء.." (1) .

والحاضر الّذي يملأه الاستعمار يغتال أحلام الرّاوي، ويقتل المستقبل، الزّمن الّذي يطلبه الرّاوي لتغيير حاضره الحزين، ولكن هذا المستقبل لا يمكن تحقيقه إلاّ وفق قوانين تربطه بالحاضر، ثمّ تظهر صعوبة تحقيقه ممّا يفسّر عجز الرّاوي وفقدانه وضياعه في الحاضر. وهذا لا يمنعه من مواصلة الحلم والعيش على أمل التّغيير والانتقال إلى زمن ينبجس فيه الفجر عن حياة سعيدة ينعم فيها بالحريّة ، ونشعر من خلال كلمة السّنوات الطّويلة أنّ الرّاوي لا يعيش الزّمن بدقائقه وساعاته لكنّه يراه طويلا لأنّه حزين، لأنّ الحلم يقوده إلى رماد ودخان الحاضر.

من خلال دراستنا التقنيات الزمنيّة الّتي وظّفها نجيب الكيلاني في رواياته، وبعد تحليلنا لها استطعنا كشف بعض الخصائص الّتي تميّز بها بناء الزّمن الرّوائي ونلخص ممّا سبق إلى الملاحظات التّالية:

- استخدم الكيلاني تقنيتي الاسترجاع والاستباق بالاعتماد على استرجاع الأحداث قبل أو بعد بداية السّرد الأوّل، بهدف سدّ الثّغرات السّردية، وإبلاغ القارئ ببعض الأمور المبهمة الّتي لم يتناولها الرّاوي بالتّوضيح، كما يكون أحيانًا لغرض فنيّ يتعلّق بأحداث الرّواية، كما جاء الاسترجاع ليكشف عن ألغاز بعض الشّخصيات وخباياها وطريقة تفكيرها.

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص05.

- شمل الاسترجاع كذلك على نوعين مختلفين هما الاسترجاع طويل المدى وقصير المدى، وكلاهما قد يأتي محدّد المدّة وقد يأتي غير المدّة.
- تباينت سعة الاسترجاع بين الطول والقصر لخدمة السّرد من خلال الولوج إلى أعماق النّفس البشرية وشرح بعض المواقف الّتي لا يمكن استيعابها إلا من خلال سعة الاسترجاع.
- استخدم المؤلف تقنية الاستباق في توقّع بعض الأحداث الّتي ستحدث، ومن خلال هذه التقنية يبثّ الأمل في غدٍ أفضل وهذا راجع لفكرته الأيديولوجية الإسلامية كما ظهرت في رواية "عمر يظهر في القدس" وروايات أخرى.
- واستخدم كذلك الاستباق كإعلان وكتمهيد بغرض تهيئة القارئ للأحداث التّالية وإشراكه في تخيّل ما سيقع من أحداث.
- استخدم الكيلاني تقنية تسريع السّرد عبر التّلخيص والحذف الضمني أو الصريح من أجل القفز فوق بعض التّفاصيل غير المهمة في أحداث الرّواية، وكذا ساعدت الرّاوي على تخطّي الحقب الطويلة للقصّة أثناء عملية بناء الخطاب.
- استخدم تقنية إبطاء السّرد عبر المشهد والوقفة من أجل التوغّل في أعماق النّفس البشرية، أو وصف المكان أو الشخصية بطريقة تخدم السّرد .
- وظّف المؤلف الزّمن الخارجي لإلقاء الضّوء على واقعية الرواية وصدق أحداثها ، وربطها بالواقع المعاش ، مما يجعل القارئ يصور أحداثها على الواقع، وهدفه من استخدام الأسماء الواقعيّة والأماكن التّاريخية والشّخصيات الحقيقة هو الإيهام بواقعيّة الرّواية بدلاً من ذكر الزّمن الخارجي.

- ربط الكيلاني الزّمن الخارجي والداخلي للرّواية بهدف تعميق الأحداث السّردية وإشراك القارئ في تفسير الأحداث.
- قدّم الكيلاني من خلال المونولوج الداخلي حديث النّفس للنّفس ممّا ساهم في تفسير الأحداث للقارئ وإظهار الدوافع الدّاخلية للشّخصية بحيث يتمّ تجريدها ممّا يزيّنها أمام الآخرين و تظهر في طبيعتها الحقيقية.

الفصل الثّاني:

بنية المكان

المكان لغة:

لا تختلف المعاجم العربية في مجملها على ما أسند للفظة مكان من معنى، ويعدّ لسان العرب **لابــن منظور**، أكثر هذه المعاجم عرضا وتفصيلا لهذه الصيغة وأغلب المعاجم العربية وحتى القواميس تستند إليه في تعريفها للمكان، وقد إرتأينا أن نقدّم أهم التصوّرات و المقاربات المتعلقة بهذا المفهوم، الّتي أفادتنا بها هذه المعاجم، فمعظم التّعاريف اللّغوية تحصر مفهوم المكان في الموضع والمكانة، والمنزلة، فـــ**ابن منظور** يـرى أنّ: " المَكانُ والمَكانةُ وَاحِدٌ. التَّهْذِيبُ اللَّيْثُ: مكانٌ فِي أَصل تَقْدِيرِ الْفِعْلِ مَـفْعَلٌ، لأَنّه مَوْضِعٌ لكَيْنونةِ الشَّيْءِ فِيهِ، غَيْرَ أَنّـه لَمَّا كَثُرَ أَجْرَوْهُ فِي التَّصْرِيفِ مُجرْى فَـعال، فَقَالُوا: مَكْناً لَهُ وَقَدْ تَمَكَّنَ، وَلَيْسَ هَذَا بأَعْجَب مَنْ تَمَسْكَن مِنَ المَسْكَن، قَالَ: وَالدَّلِيلُ عَلَى أَن المَكانَ مَفْعَل أَن الْعَرَبَ لَا تَقُولُ فِي مَعْنَى هُوَ منِّي مَكانَ كَذَا وَكَـذَا إِلَّا مَـفْعَلَ كَذَا وَكَـذَا، بِالنَّصْبِ. والمكانُ الْمَوْضِعُ، وَالْجَمْعُ أَمْكِنة كقَذَال وأَقْذِلَةٍ، وأَماكِنُ جَمْعُ الْجَمْعِ. "(1) وتجمع المفردة على أماكن وأمكنة وتـوزن على وزن مَفْعَلٌ.

وأورد **الصاحب بن عباد** مفهوم المكان تحت الجذر اللغوي (كَوَنَ) ومعناه الكَوْنُ: "الحَدَثُ يكُونُ بين الناس. والمَصْدَرُ

من كانَ يكُونُ كالكَيْنُونَة والكائنَةُ: الأمْرُ الحادِثُ. والمَكانُ: اشْتِقاقُه من كانَ يَكُونُ". (2)

يحمل المعنى اللّغوي معنى الحَدث والكون أو الصيرورة والمنزلة.

(1)ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، ج13، ص414.

(2) الصاحب بن عباد، (ت 385هـ)، المحيط في اللغة، نسخة المكتبة الشاملة، ج2، ص66.

وذكر صاحب **تهذيب اللّغة** تحت الجذر (مكن) يُقَال: "امْشِ على مَكِينَـتِكَ ومكَانتِكَ وهِـينَتِك. وَقَـالَ ابنُ المُسْتَنِيرِ: يُقَال: فلانٌ يَعمَلُ على مَكينَتِهِ أَي على اتّـــئَادِهِ". [(1)]

ويقول **الزمـــخشري**: "مكّنته من الشّيء وأمكنته منه، فتمكّن منه واستمكن". [(2)]

و كما ورد في **الـمعجم العربي الأساسي**: " أن الـمكان جمع أماكن وأمكنة ويشير إلى:

أ- موضع: (مكان الاجتماع)، (في الـمكان الـمناسب)، (وضعه في مكان أمين)، (يستقر في مكان)، (مكانه في القاعة)، (أخلى مكانه)، (مكان الحادث).

ب- منزلة: هو رفيع الـمكان: (يحتل مكانا مرموقا في الدولة).

ج- في الصرف: اسم الـمكان، صيغة تدل على مكان وقوع الفعل". [(3)]

والـملاحظ أنّ جلّ التّعريفات جعلت الـمكان يقتصر على الـموضع والـمنزلة، وقد أجروه في التّصريف على وزن فعال، لـمّا كثر استعماله، ولـمّا كانت أهمية الـمكان تتّضح من إطار الـمكانة والـموضع إلى أمكنة وأماكن توظّف في العمل الرّوائيّ باعتبار الرّواية لا تشكّل أحداثها إلاّ وفق هذه الأمكنة، "إنّ الرّواية مهما قلّص الكاتب مكان فضائها تفتح الطريق دائما لـخلق أمكنة أخرى ولو كان ذلك في الـمجال الفكري لأبطالـها". [(4)]

---

(1)الأزهري(ت 370هـ)، تهذيب اللغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي - بيروت ط1، 2001م، ج10، ص161.باب الكاف والنون.

(2)الزمخشري (ت 538هـ)، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ط1، 1419 هـ - 1998 م، ج2، ص223.

(3) جماعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلّميها، المنظمة العربية للتربية والثّقافة، تونس، دط، دت، ص1061، 1062.

(4) إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، دار النشر والإشهار، باتنة- الجزائر، دط، 2001، ص33.

ويدور معنى المكان في الآيات القرآنية الّتي تناولت الحديث عنه حول معنى الموضوع والمحل ومنه قوله تعالى:﴿ وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا ١٦﴾[1] أي موضعاً أو معنى البدل في قوله تعالى:﴿قَالُواْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡعَزِيزُ إِنَّ لَهُۥٓ أَبٗا شَيۡخٗا كَبِيرٗا فَخُذۡ أَحَدَنَا مَكَانَهُۥٓۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ٧٨﴾[2] أي بدلاً منه، ومعنى المنزلة والمكانة في قوله تعالى: ﴿قُلۡ مَن كَانَ فِي ٱلضَّلَٰلَةِ فَلۡيَمۡدُدۡ لَهُ ٱلرَّحۡمَٰنُ مَدًّاۚ حَتَّىٰٓ إِذَا رَأَوۡاْ مَا يُوعَدُونَ إِمَّا ٱلۡعَذَابَ وَإِمَّا ٱلسَّاعَةَ فَسَيَعۡلَمُونَ مَنۡ هُوَ شَرّٞ مَّكَانٗا وَأَضۡعَفُ جُندٗا ٧٥﴾[3] ويتوافق المعنى اللّغوي مع معنى آيات القرآن الّتي تناولت الحديث عن مفردة المكان.

وللمكان في اللّغة مرادفات تدلّ عليه، منها المحلّ والأين والملاء والحيّز والموضع والخلاء.

(1)سورة مريم الآية: [16].

(2)سورة يوسف الآية: [78].

(3)سورة مريم الآية: [75].

يطلق المحلّ على البعد، وأمّا الأين، فهو سؤال عن المكان، وهي تغني عن الكلام الكثير والتطويل، وذلك أنّك إذا قلت أين بيتك أغناك ذلك عن ذكر الأماكن كلّها.

أمّا الملاء فهو لغة ضدّ الخلاء ويطلق على المتّسع من الأرض والحيّز أحد الألفاظ الّتي ترد بكثرة مرادفا للمكان، فتعني الفراغ مطلقا سواء مساويا لما يشغله أو زائدا عليه أو ناقصا عنه.

وأمّا الموضع أو الوضع، فإنّه يرد عند اللّغويين على أنّه اسم ظرف مكان [1].

إصطلاحا:

دون الخوض والتعمّق كثيـرًا في مفهوم (المكان)، فقد تفرعت معظم الدراسات النظرية حول هذا الموضوع من حيث معانيه الفلسفية واللّغوية، وبالتالي شكلت تقاربًا فنيًا في المعنى التداولي لهذا المصطلح، لذلك كان من الضروري تقديم بعض الأفكار والآراء الّتي حاولت أن تشرح وتفسّر مفهوم المكان من الجانب الأدبي والنقدي.

لقد تم توظيف مصطلحي المكان والفضاء في الدّراسات الأدبية الحديثة، دون الفصل بينهما في وقت واحد أو التداخل بينهما في أوقات أخرى، ويشير "**حسين نجمي**" إلى ذلك بقوله:" إذا كان الفصل بين الفضاء والمكان ضروريا ويستلزم كل قراءة نقدية جدية القيام به، فإنه ينبغي بالمثل ألا نلحّ عليه كثيـرا، بل الأفضل أن نكتفي بتشغيل الفضاء على امتداد الدّراسة ولا نذكر المكان إلا حيث ينبغي أن يذكر." [2] فهو يشير ضمنيا إلى صعوبة الفصل بينهما ويعتقد في رأيه ودراسته أنّ الالتباس جاء نتيجة ضعف الترجمة العربية الحديثة لكلمة (**Espace**) الواردة في كتاب "**غاستون باشلار**" المعروف بـــ "**جماليات المكان**".

(1)ينظر: حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق –بغداد، ط1، 1987م، ص18، 19.

(2)حسن نجمي: شعرية الفضاء السّردي، المركز الثقافي العربي، لبنان- بيروت، ط1، 2000م، ص42.

المشهد السردي المعاصر: دراسة المكان:

تعتبر دراسة المكان في الرواية عنصرًا رئيسيًا، حيث تلقي الضوء على جانب مهمّ من النص الأدبي يساهم في تفسيره وأسراره، وقد اهتم الشّعر القديم بعرض مكان للأطلال في مطلع المعلقات للتعبير عن عاطفة الحب لمن يسكن المكان، وبالتالي يحمل المكان بعض الإشارات والدلالات في الشعر العربي القديم.

لكن دراسة المكان في الفن القصصي الحديث لها أسسها وأصولها، وبالتالي فقد اهتم النقّاد بدراسته، ويعتبر "**غاستون باشلار**" من أوائل من تحدثوا عن جماليات المكان في دراسته، والتي تهدف إلى "تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكن الإمساك به والّذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، أي المكان الذي نحب.." [1] كما يعتقد أن المكان الذي يجب أن نهتم به هو المكان الجميل الّذي تربطنا به علاقة حميمة، ثم أطلق مصطلح الألفة. فَأَوْلَى دراسة الأماكن المحبوبة الواقعية والخيالية باهتمام خاص هو أن البيت لا يجب دراسته من خلال النظر إلى أجزائه المتعددة أو وصفه، ولكن بالنظر إلى "الصفات الأولية الّتي تكشف ارتباطاً بالبيت يتوافق على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للسكنى." [2]

أصبح مصطلح "**الفضاء**" شائعاً في الدراسات السردية الحديثة بدلاً من "**المكان**"، وكان من بين الذين أشاروا إلى هذا المصطلح "**حميد الحمداني**"، حيث قال: "الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، وما دامت الأمكنة في الرّوايات غالبا ما تكون متعدّدة ومتفاوتة، فإنّ فضاء

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت – 1404هـ، 1984م ،ص31.

(2) المرجع نفسه، ص35.

الرّواية هو الّذي يَلُفُّها جميعاً، إنّ العالم الواسع الّذي يشمل مجموع الأحداث الرّوائية، فالمقهى أو المنزل أو الشّارع أو السّاحة، كلّ واحد منها يعتبر مكاناً محدّداً، ولكن إذا كانت الرّواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعاً تشكّل فضاء الرّواية." (1) فيقصد بالفضاء أنّه يضمّ جميع الأمكنة الّتي ذكرت مباشرة نظرا لما شغلته من مساحة الأحرف الّتي كتبت بها كميدان للحركة السردية، إضافة إلى ما يدرك مع كل حركة وانجاز حدث معين. ويحصر "**لحميداني**" مصطلح الفضاء في أربعة أشكال هي:

1- "الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يُفْتَرَض أنّهم يتحرّكون فيه.

2- فضاء النّص: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنّه متعلق فقط بالمكان الّذي تشغله الكتابة الرّوائية أو الحكائية- باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

3- الفضاء الدّلالي: ويشير إلى الصّورة الّتي تَخْلُقُها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدّلالة المجازيّة بشكل عام.

4- الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطّريقة الّتي يستطيع الرّاوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تُشْبِه واجهة الخشبة في المسرح." (2)

فنجد أنّ الفضاء يتنوّع ويتعدّد في العمل الرّوائي الواحد، كالفضاء الجغرافي وفضاء النصّ أو ما تشغله مساحة الكتابة، والفضاء الدّلالي الّذي يختصّ بتحديد الدّلالة أو المعاني الّتي

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص63.

(2)المصدر نفسه، ص62.

يرمي إليها النص، و الفضاء كمنظور الّذي يحدّد الطريقة التي قدمت بها القصّة. وما يلاحظ من ذلك أنّ الفضاء قد يختصّ بجميع العناصر الّتي تدخل في بناء العمل الرّوائي، ومن أنواعه نجد الفضاء الجغرافي الّذي يأتي مقابلا لمفهوم المكان الّذي يتحرّك فيه الأبطال و تجري عليه الأحداث، و بذلك يكون الفضاء أوسع من المكان.

وفي دراسة أخرى يذهب "**سعيد يقطين**" مذهب "**حميد لحمداني**" في تمييزه بين المكان والفضاء، وخاصة فيما يتعلق بخصوصية الأول (المكان)، وعمومية وشمول الثّاني (الفضاء): "إنّ الفضاء أعمّ من المكان، لأنّه يشير على ما هو أبعد وأعمق من التّحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا. إنّه يسمح بالبحث في فضاءات تتعدى المحدّد والمجسّد لمعانقة التخييلي، والذّهني، ومختلف الصّور الّتي تتّسع لها مقولة الفضاء." [1]

يرى "**سعيد يقطين**" أنّ مقولة الفضاء مقولة عنيّة وبالغة التعقيد والخصوبة تتنوّع بتنوّع واختلاف طرائق اشتغالها وتوظيفها باعتبارها مسرحاً للأحداث، أو موضوعاً للفعل. [2] إلاّ أنّ النّاقد يشدّد في هذه الدّراسة على محدودية المكان وضيق أفقه أمام الفضاء الحاوي لمختلف البنيات المكانية على اختلافها وتنوّعها.

أمّا "**عبد الملك مرتاض**" فيحبّذ تسمية الحيّز بدل المكان أو الفضاء: "والحق أنّنا عَدَلْنَا عن اصطناع مصطلح الفضاء إلى مصطلح الحيّز، لأنّ الفضاء عام جدًّا، وقد تسرّب إلى أكثر من حقل معرفي معاصر فاصطُنِعَ فيه(...) من أجل ذلك ارتأينا أن نصطلح مصطلح الحيّز الدال على الفضاء الأدبي ووقفه مصطلحا على هذا المفهوم الّذي تعدّد فتبدّد،

(1) سعيد يقطين: قال الرّاوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1997م، ص240.

(2)ينظر: المرجع نفسه، ص239.

وذلك لاعتقادنا بخصوصية ذاك وعمومية هذا، فكأنّ الحيّز خاصّ والفضاء عام. فقد لا يكون مع الحيّز فضاء في حين أنّ لا مناص من وجود الحيّز في الفضاء. ويضيف قائلا حول المفهوم: أن مصطلح الحيّز (**Espace / Space**) لا يبرح غير قار ولا مجمع عليه في الاستعمال السيميائي العربي المعاصر، من حيث هو مصطلح، بل ولا في الاستعمال الفلسفي أيضا ... كما أنّ مفهوم الحيّز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عمّا يمكن أن نطلق عليه في اللغة العربية التحييز مقابلا المصطلح السيميائي الغربي (**Spatialisation**) الّذي هو إنتاج لنوع ما من الحيّز، أو اتّخاذ كيفية ما للتعامل مع هذا الحيّــز، وهو المفهوم الّذي ينشأ عن ذكر ما يطلق عليه في السيميائية مصطلح (**La proximique**) وهو حقل غايته في تحليل أحوال الذوات والموضوعات معا عبر الحيّز. [1]

وتأتي أهمية دراسة المكان في السرد في عدّة أمور أهمّها "أن الفضاء الروائي عنصر متحكم في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصّة والعلائق المترتبة عنها..."[2]

فالنص الأدبي لا يكتمل إلا بعناصر منها الزمن والمكان اللذان يرتبطان ببعضهما ارتبطا وثيقا، بالإضافة إلى أنه يوهم القارى بواقعية المكان الذي يتخيله السارد "فالكاتب يخلق عادة عالما روائيا تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر إنزياحا عن عالم الواقع باتجاه عالم متخيل، وإن كان

في الأصل يستمده من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافا جوهريا يجعله قادرا على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة لما يدور في داخل

(1)عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م، ص296، 298.

(2) المرجع نفسه، ص200.

الشخصية من أحاسيس ومشاعر" [1]، لذا فالقارئ يتوقع صدق الروائي عندما ينجح في وصف المكان. والإنسان بطبيعته يرتبط بالمكان الذي نشأ فيه، سواء كان وضيعا أو فخما، ويخلع الإنسان مشاعر الحزن أو السعادة أو الألم على المكان، وبهذا يمكننا القول إن المكان الذي يتمثله الإنسان في غالب الأحيان يكون ذاتيا نابعا من عواطف الإنسان فقد يكون القصر مثلا صورة فيها من الحزن والألم الكثير بينما قد يكون الكوخ رمزا للوفاء والسعادة والتفاؤل، مما يجعلنا نقرر أن الوصف المكاني يبرز الواقع الداخلي للشخصيات أو السارد.

إن المكان الروائي "عالم بلا حدود متشعب نحو سائر الاتجاهات، والكاتب يستحضر من خلاله جميع مشكلاته السردية الأخرى، وتعبر شخصيات العمل الروائي من خلاله عن أهوائها ورغباتها ومرامي مبدعها، وإذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، فإن قيمته الحقيقية تتمثل في علاقته بالشخصية "[2].

ولهذا فإن "ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك بالنتيجة أي مكان محدد مسبقا، وإنّما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم"[3].

أما إذا نظرنا إلى دور المكان ووظيفته في الرواية فإنّها "تتمثل في تشكيل عالم من المحسوسات قد تتطابق مع عالم الواقع وقد تخالفه؛ فالمتلقي – أثناء قراءته للرواية – يرتحل

(1)إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزمان والمكاني لرواية الحواف، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1993 م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص313.

(2) أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009، ص63.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص29.

إلى عالم مختلف عن عالمه الذي يعيش فيه فعالم الرواية عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ومع هذا فعلى مستوى القص نفسه وسير الحركة الدرامية في الرواية يندمج البطل مع الواقع ويعيش مع المكان في علاقة تفاعل متبادلة" (1).

نجيب الكيلاني: تجسيد المكان الروائي:

يرى "**حسن بحراوي**" أنّ القراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة الفضاء الرّوائي تنبني على إقامة مجموعة من التّقاطبات المكانية الّتي تأتي عادة في شكل ثنائيات ضدّية قريب، بعيد/ صغير، كبير/محدود، لا محدود (استناداً على آراء كل من: **لوتمان، باشلار، ميتران** .. إلخ) وعلى الرغم من إقراره أنّ المكان في الرّواية لا يخضع لتلك التّحديدات الفيزيائية الصارمة، وأنّ فضاء الرّواية مكان مُنْتَهٍ وغير مستمرّ ومليء بالحواجز والثّغرات وغاصّ بالأصوات والألوان والرّوائح، كما أنّ كُتَّاب الرّواية يرون أنّ تشكيل الفضاء الرّوائي لا يخضع لقانون ثابت أو يتّبع خطّة معلومة ومفكّر فيها قبلا. لكنّه اعتمد هذه الطّريقة لأنّها تمثّل المظهر الملموس والّذي يسمح بوضع اليد على ما هو أساسي وجوهري في تشكيل الفضاء الرّوائي، ويخبر عن دلالة العناصر الجزئية ضمن وحدة العمل الرّوائي.(2)

يتناول "**الكيلاني**" المكان في رواياته عن طريق الوصف الّذي يدرك عن طريق الحواس، ويتفاوت الوصف في رواياته بين طريقتين :

---

(1) أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص64.

(2)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 33، 40.

❖ الطريقة الأولى: الوصف التّفصيلي

وهذه الطريقة نجد فيها وصفا دقيقا للمكان بجميع أجزائه وقد ظهر ذلك في رواياته الاجتماعية غالبا، ففي رواية "**في الظّلام**" نجد الوصف التّفصيلي في بداية الرّواية حين يقـــــول:" حينما اقترب **فريد الحلواني** من منزله الّذي يقع في زقاق ضيق، لاحت له أعواد القطن والأحطاب الجافّة، وهي تظلّل الزّقاق؛ وكأنّها في تراخيها وقدمها وكثافتها تحاول أن تحجب ضوء الشّمس المتسلّل إلى الأرض؛ وكان الزّقاق يكاد يكون خاليا من المارّة، اللّهمّ إلاّ بعض الخرفان والماعز الّتي ترقد على المصاطب وجوار الحيطان الحرباء في تراخ وكسل وهي تحرّك فكّيها، وبعض الأطفال وقد جلسوا يخطّطون في التّراب ويقيمون فيه قنوات صغيرة، ويقسّمونه إلى أحواض تشابه إلى حدّ كبير ما يفعله آباؤهم في الحقول، وكان يصل إلى سمع **فريد** نقرات رتيبة من السّهل تمييزها فهي كثيرة الحدوث في كل بيت، وما هذه النّقرات إلاّ ضربات صادرة من أكفّ النّساء وهنّ يخبزن أرغفة الذّرة..."[1]

وفي هذا النّموذج نجد وصف سينمائيا لمنزل **فريد**، ثمّ الزّقاق الّذي يقع فيه ومنظر الشّمس، وما في الزّقاق من خرفان وماعز، وصورة الأطفال وما يخطّطونه، حتّى صوت النّقرات الّتي تمثّل ضربات النّساء وهنّ يخبزن، وبهذا تكتمل الصّورة الوصفيّة للمكان داخلياً وخارجياً.

لكنّ المبالغة في الوصف تكسر التّسلسل السّردي خاصّة إذا كان المؤلّف ينتقل من مكان إلى آخر فيصف ما في طريقه. ورغم ذلك كلّه فهذا الوصف للمكان يعدّ وصفاً هندسياً مع قليل من التّعبير عن نفسيّة الشّخصيات يعلّق فيه السّارد زمن الرّواية معتمداً على الوصف،

(1) نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص05.

وهو بمثابة خلفية تتحرّك فيها الأشخاص وتقع فيها الحوادث بالإضافة إلى كثرة الوصف الزّائد عن الحد ممّا يجعلنا أمام رواية تقليدية من الطراز الأول.

وفي رواية "**الربيع العاصف**" نرى وصفا دقيقا للقرية، وما بها من إنسان وحيوان ونبات يقول "**الكيلاني**": "ومن خلال نافذة العربة، أرسلت منال نظراتها الدامعة، كان التراب يثور ويملأ الطريق الزراعي، والعربة تخلف وراءها قطاعا مستطيلا كالسراب المعتّم، وأطفال صغار حفاة.. وأحيانا عراة.. يتدافعون حول العربة ويثيرون ضجيجا مسموعا مسرعا، ونظراتهم الفضولية الجائعة إلى كل جديد عليهم تكاد تنسيهم الخطر المحدق بهم وهم يحاولون التعلق بجوانب العربة ومؤخرتها، وقوافل صغيرة من الأوز والدجاج والماعز والخراف، تعترض الطريق فيضطر السائق إلى تفاديها أو التوقف جانبا، ونساء غارقات في أرديتهن السود يمددن أعناقهن من خلال النوافذ ذات القضبان الحديدية أو الأبواب التي تتراص على جانبي الشارع والتي تؤدي إلى بيوت قميئة مطلية بالطين ونادرا بالجص تفوح من داخلها روائح عدة روائح حياة الإنسان والحيوان .. وأكوام التراب وفجوات الطريق وعدم استوائه جعلت العربة تعلو وتهبط وتتأرجح ...." [1]

ويظل هذا الوصف لقرية **كفر حسين** يظهر أجزاء متعددة من القرية، فوصف التراب الثائر، ثم وصف الأطفال ووصف الطيور، ونساء القرية، وبيوتها، وعندما يتحدث عن هذه الأماكن يصف كل شيء على حدة فالغبار يثور ويملأ الطريق والعربة تخلفه وراءها بشكل مستطيل، والأطفال يصف شكلهم الخارجي (صغار، حفاة، وأحيانا عراة) ويصف أصواتهم

(1)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص05-06.

ونظراتهم، وحركاتهم، وكذلك وصف الأوز والدجاج وحركتهم يأتي بشيء من التفصيل، ويلي وصف هذا المشهد وصف لقرية شرشابة، ثم وصف لمبنى فخم يسمى وقف "جنيد" ثم وصف لمبنى الوحدة الصحية: "ورفعت "**منال**" عينيها المحتقنتين قليلا، وشاهدت المبنى الأنيق المكون من عدة أبنية صغيرة، وصهريج الماء المرتفع، ومن تحته صف من صنابير الماء المفتوحة ونساء يضعن جرارهن تحت الماء المتدفق، وسور من الأسلاك الشائكة تحيط بالمبنى، ويجعله في عيني منال وكأنه سجن .. رغم أناقة المبنى ونظافته..." [1]

لكننا نجد في روايات "**الكيلاني**" المتأخرة أن الوصف الدقيق والتفصيلي يغيب ليحل محله الوصف الإجمالي والّذي يقتصر فيه المؤلف على وصف سريع لمكان ما حرصا على سرعة السرد وتتابع الأحداث وكثافتها، مع التّركيز أكثر على التّعبير عن مكنونات الشّخصيات وعرض المكان من خلال رؤية الشّخصية وإسباغ الحالة النّفسية للشخصية على المكان كما سيتّضح فيما يلي:

❖ الطريقة الثانية : الوصف الإجمالي

يظهر هذا النوع من الوصف الإجمالي جليّاً في كثير من روايات "**الكيلاني**" المتأخرة ويكون الوصف هنا لخدمة السرد في بيان صفة ما، أو للرّغبة في سرعة الأحداث أو التّركيز على الجانب النّفسي، كما نجد ذلك مثلا في رواية "**اعترافات عبد المتجلي**" عندما يصف المكان الذي سرق منه الونش "وأخيرا ذهب إلى المكان الذي سرق منه الونش، وقاسه بنظراته، يريد أن يرسم خريطة الموقع كما يفعل رجال التحقيق والمباحث عادة، لكن المكان يموج

(1)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص10.

بالحركة والضجيج، وهناك أوناش جديدة تعمل بجد واجتهاد، وفي طرف الميدان وجد «**كشكا**» صغيرا لبيع السجائر والبسكويت والحلوى، تقف به امرأة ممتلئة عليها مسحة من وسامة..."[1] وهنا لا يصف المؤلف المكان إلا وصفا إجماليا يخدم السرد، حيث هذا "**الكشك**" هو الذي سيتعرف منه على "**أم صابرين**"، كما يصف مصر المحروسة في الرواية نفسها بهذا الإجمال.

وإذا أردنا أن ندرس المكان الرّوائي عن طريق التقاطبات المكانية فيمكننا تلخيص هذه التقاطبات عند **الكيلاني** فيما يلي:

أوّلا: أماكن الإقامة: وتنقسم إلى قسمين:

- أماكن الإقامة الجبرية.
- أماكن الإقامة الاختيارية.

ثانيا: أماكن الانتقال: وتنقسم إلى قسمين:

- أماكن الانتقال العامّة.
- أماكن الانتقال الخاصّة.

أوّلا: أماكن الإقامة :

1. أماكن الإقامة الجبرية (فضاء السجن)

السجن فضاء ينقطع فيه الإنسان عن الحياة الطبيعية ويفارق فيه عالم الحرية إلى عالم ذي قيم وعادات مختلفة وحياة ذات طابع خاص لم يتعودها الإنسان من قبل، ووصف السجن عند **الكيلاني** يتجه إلى وظيفتين:

(1)نجيب الكيلاني: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص40- 41.

الأولى وصف طبوغرافي للسجن وأبوابه وزنازينه وجدرانه، والثانية وصف لدلالات السجن وتأثيرها في المسجونين، و**نجيب الكيلاني** قد ذاق مرارة السجن وعبر عنها تعبيرا صادقا من خلال تجربة ذاتية شخصية، وتجارب أخرى لآخرين عاشوا معه مما ساعده في إبداع دراسة أسماها «**المجتمع المريض**» درس فيها شخصيات نزلاء السجون، وأثر السجن على نفسيتهم واختلاف كل شخصية عن الأخرى في مواجهة السجن وأحداثه؛ وقد فاز هذا الكتاب بجائزة وزارة التربية والتعليم.

وإذا نظرنا إلى الوصف الطبوغرافي للسجن في **روايات الكيلاني** نجده يتجاوز الوصف المحدود إلى وصف ذي مغزى يوحي بالضيق والاشمئزاز "زنزانة ضيّقة تحمل رقم (12)، أربعة جدران، «مبولة» جردل لماء الشرب، وبرش وبطانية، ونافذة صغيرة ذات قضبان متقاطعة وشبكة من الأسلاك الصدئة، وباب مغلق مكتوب عليه بعض الكلمات المحفورة في الخشب ما بين أسماء وآيات قرآنية وعناوين.. المعلّم دسوقي العريان رئيس عصابة مخدرات ومن كبار التجّار .. قحافة غربية.. الصّبر طيب.. يا كريم والله لتفرج... بقلظ الحناوي تاريخ إفراجه 7 شهر 7 سنة (....) من أعيان كفر البلاص .. هذه هي بعض العبارات المكتوبة على باب الزنزانة من الداخل.." [1]

والوصف السابق نجده مقصورا على الوصف الجغرافي للسجن لا يظهر فيه الانطباعات التي تبيّن الآثار السيئة لفقد الحرية، حيث إنّ الوصف هنا محدود بمحدودية المكان "الزنزانة التي لا اتساع فيها، كما أن قلة الوصف هنا لم تكن لأنّ الكاتب لا يريد الإطالة في الوصف، لأنّ المكان محدود ضيق.

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص162.

بينما نجد هذه الانطباعات تظهر في الرّواية نفسها بعد الوصف الجغرافي حيث يقـــــول:"ما أقسى الحبس الانفرادي وخاصة إذا سيطر القلق على الإنسان وكان ينتظر شيئاً ما.. شيئاً خطيراً سوف يحدّد مصيره إمّا السجن وإمّا إلى عالم الحريّة.. .. وكان الصمت والسّكون الرّهيب يضفي جواً غريباً على الزنزانة، وشَعَر فريد بهذا الجو الخانق، وكأنّما كانت هناك يدان غليظتان تحاولان خنق أنفاسه، حتّى الضّوء الباهت شارك في إيجاد ذلك الجو المتعب ... " [1] ثمّ يضيف الرّاوي على لسان فريد "ما أضيق هذا المكان.. أكاد أختنق.. أما لهذا العذاب من نهاية يارب ؟ !.. إنّي أفضّل الموت على هذا الوضع ...." [2]

إنّ كلّ ما سبق وصف للمكان بعضه وصف جغرافي ليس إلاّ، والبعض الآخر وصف للمكان من خلال الخبرة النّفسية للواصف، على أنّ هناك جمل وصفية لا حاجة لها مع السرد يمكن عدم ذكرها أو صياغتها بشكل يتناسب مع السرد.

بينما نجد مع الوصف المكاني وصف آخر يكتنف المكان يعطي دلالات نفسية لمن يعيش به، ويكتوي بناره يتمثل في وصف ما هو ملازم للسجن - وهذه هي الوظيفة الثانية — فصوت خطوات الشاويش، وصوت المفتاح يتحرك داخل القفل، وصوت صرير الأبواب كل هذه الأصوات وغيرها تعطي دلالة مفارقة فإذا كانت هذه الأصوات خارج السجن ذات دلالة على الأمن والطمأنينة، فإنّها في السجن ذات دلالة مؤلمة فيها انتهاك حرية الإنسان وفقده لأبسط حقوقه الإنسانية وهنا سمع "فريد صوت خطوات رتيبة لكنها عجلى تدب على الطريق الضيّق الّذي يفصل صفي الزنزانات عن بعضها، إنّها خطوات لا يخطئها « فريد » لقد تعودها، فهي تبعث القشعريرة في بدنه والهلع والفزع في نفسه .. لكم استسلم لضربات مثل هذا الحذاء

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص162.

(2) المصدر نفسه، ص163.

الثّقيل ... يا للمهانة والذلّة .. إنّ « فريد » لم يكن يتصوّر أن تمتدّ يدٌ بالإهانة إليه .. وها هو الآن تمتدّ إليه عشرات الأيدي بالأذى « الخطوات تقترب .. لقد جاءوا .. وضعوا المفتاح في ثقب الباب .. يجب أن أسارع وأقف انتباهاً حتّى أوفّر على نفسي صفعتين أو ثلاث من كفّ الجنديّ الغليظة »..".[1]

إنّ الدّلالات النّفسية لعرض فضاء السّجن عند **الكيلاني** تتضمّن إلغاء خصوصيات الإنسان وانتهاك حريّته، وإبعاده عن فضاء العالم المحيط به ويتضح هذا فيما سبق من ضرب وتنكيل، وحبس انفرادي، وإغلاق جيّد للزنزانة، مع الصفعات والرّكلات والسبّ، إلى غير ذلك. وهذه كلّها دلالات مؤذنة بغياب للحريّة خلف القضبان ومذكرة بحرية مهدرة.

وإذا كان إغلاق الزنزانة وعمل المفتاح في ثقب الباب رمزا لنظام السجن الصارم وانقطاع السجين عن العالم الخارجي فإن فتح الزنزانة هو الآخر إشعار بمعاناة قادمة ففتح الزنزانة دائما يصاحبه العديد من المشاكل ففيه العقاب والتعذيب أو الترحيل لمكان آخر.

فضاء السجن رؤية جديدة:

إن انقطاع السجناء عن العالم الخارجي يؤدي بهم إلى الشعور باليأس والعجز التام من التواصل مع العالم الخارجي، غير أن هذا الشعور لا يكون موجودا لدى المعتقلين في قضايا الرأي أو السياسة وهم يحولون هذه الفترة إلى محاولة لاستغلال أوقاتهم بشكل آخر، وإعادة ترتيب حياتهم وبهذا يحول الروائي الاستعمال اللغوي للسجن من مكان منغلق منقطع عن العالم الخارجي إلى فضاء متّصل به بشكل مختلف.

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام،مصدر سابق، ص165.

إنّ ممّا يتّصل بفضاء السّجن وجود أنواع من الشخصيات كان السّجن لديها هو الأصل فهم لا يخرجون من السجن إلا لقضاء بعض الأمور ثـمّ سرعان ما يعودون إليه مرة ثانية وهؤلاء قد كَيَّفُّوا أمورهم على هذا حتى أصبح السجن عندهم هو الأصل كأنه بيتهم، بل إنّهم يفضّلون السجن على الحياة العادية، وقد أشار "**الكيلاني**" إليهم في أكثر من موضع فنرى في رواية "**في الظلام**" الحوار بين «**فريد الحلواني**» المناضل وبين «**كساب**» المسجون الذي يفضّل السّجن :

"– كثيرون منا لا يفضلون الخروج من السجن ...

– كيف ..؟

– ألـم تسمع أبدا عن أولئك الذين يفتعلون الحوادث، ويرتكبون الجرائم حتى يظلوا كما هم في السجن .. ؟

– لكن الحرية .. ألا يحنون إليها .. ؟

– لا يحنّ إلى الحرية إلا أمثالك أصحاب المستقبل.. وذوو العائلات وأولئك الّذين ينتظرهم أولادهم ويجدون بجوارهم الأمن والدعة ولقمة العيش .. أمّا أنا .. ماذا تنتظرني أن أفعل ..؟ أأعود إلى حياة الكهوف والدّم واللّيل..؟ لا يمكن، إنّي أفضّل الموت على ذلك.. وأنا لـم أتزوّج ولـم يَتْرك لي أبي ميراثاً .. تستطيع أن تعتبرني ضائعاً.. جائعاً.. وعلى هامش الحياة.." (1)

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص 240، 241.

ويظل هذا الحوار إلى أن يقرّر «كساب» إنه يفضل أن يبقى في السجن قائلا : "لا يا بك «فريد» السجن أحسن " [1]. وهذا الموقف نفسه يراه من خارج السجن ممن يعيشون في ظروف صعبة.

إن ما يدعو هذه الشخصيات إلى تفضيل العبودية والسجن على الحرية هو الوضع الذي يعيشون فيه خارج السجن من تشرد وتسول وظلم وقهر من المجتمع؛ لذا يرون السجن ملجا لهم حيث الإقامة والطعام والشراب والحياة الرتيبة التي يألفونها، وهي حالة مرضية وشخصيات مشوهة غير طبيعية لكنها موجودة بالمجتمع.

وإذا كان السجن مكانا للمناظرات وإبداء الرأي الخلق مناخ من الحرية الداخلية فإن هذا مما يؤكد أن السجن كما أنه فضاء انفصال فهو على الجانب الأخر فضاء اتصال بشكل أو بآخر.

فضاء الزنزانة:

إن فضاء الزنزانة فضاء إجباري وهو فضاء إقامة لا حركة وتنقل وفيه يحس السجين بالانقطاع والعزلة ولذا كان الحبس الانفرادي نوعا من التأديب في معظم السجون، حيث الوحدة بين أربعة جدران حيث لا أنيس ولا جليس ويظهر هذا المعنى في معظم الروايات التي تناولت السجون عند "**الكيلاني**"، حيث ضيق المكان ومحدوديته وسوء تهويته ممّا يشكل عبئاً إضافيا على السجين يعطل قدراته وإمكانياته بشكل أكبر وهذا ما يوضحه الوصف المكاني للزنزانة في كثير من روايات "**الكيلاني**" ومن ذلك "كانت الزنزانة الّتي أدخلوه فيها شبه مظلمة، تفوح منها رائحة منفرة يسكنها تسعة من الرجال، على الرغم من أنّها لا تتسع لغير ثلاثة، وتكوّم شديد،

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص242.

والأنفاس تكاد تختنق، والظمأ يكاد يقتلهم، هنا لا شيء اسمه الإنسان، كل القيم الكبيرة العريقة تذبل وتحتضر ، والناس لا يُنظر إليهم في مثل هذا المكان إلا كحيوانات لا قيمة لها، ولا فائدة منها..." (1)

إن وصف الزنزانة عند "**الكيلاني**" يبتعد كثيرا عن الوصف الاستقصائي (وصف كل شيء) بل هو وصف انتقائي في الأغلب الأعم إذ يترك للقارئ مساحة للتخيل من خلال ما عرضه عليه من وصف لأجزاء معينة ، رغم انه أحيانا ما يربط بين الوصف المكاني والحالة النفسية كما في المثال السابق، وفي فضاء الزنزانة الطعام قليل والماء نادر "كمية لا بأس بها من كسرات الخبز ، إنّها بقايا طعام الجنود..." (2)

إن المفارقة بين عالم الحرية وعالم السجن تبرز التناقض الواضح بين ثنائية أماكن الإقامة الجبرية، وأماكن الإقامة الاختيارية، وهذه المقارنة تظهر بجلاء أحيانا في الحوار أو المنولوج الداخلي كما في "**مواكب الأحرار**": " أليس من المضحك والمحزن معا ، ألا يستطيع **البشتيلي** أن يجد بضعة أشبار كافية لجسمه حتى يستطيع النوم؟

وتذكر بيته الواسع الكبير، وحجرة الضيوف والاستقبال، وحجرات الخدم، وعشش الدواجن، وشاطئ النيل في بولاق حيث الهواء المنعش، والناس يروحون ويجيئون والأفق الأزرق ممتد رحب ينعكس على الروح بالسكون والدعة والروعة،.." (3)

وهكذا نجد أن الوصف الطبوغرافي للسجن لا يكفي وحده لبيان حالة السجن مما يلجئ الروائي إلى أن يستكمل الوصف بالتعليق على النص الوصفي للمكان، والمقارنة الواضحة من

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص 179.

(2) المصدر نفسه، ص180.

(3)المصدر نفسه، ص 186.

جميع الجوانب، حرية الحركة، اتساع المكان، حرية الفكر... إلخ. وهذه المقارنة بين مكان الإقامة الجبري وضيقه، وفضاء البيت واتساعه تبرز الفارق الكبير بينهما وإذا كان فضاء السجن ضيقا فهناك المحاولات للتغلب على ضيق المكان بوسيلة أو بأخرى "ثم عاد إلى الزنزانة الضيقة المعتمة، والرجال الثمانية، والنوم يداعب أجفانهم وهم جلوس ورائحة العرق والعطن وبقايا المخلفات الآدمية بالدلو الموضوع لصق الباب، كلها تختلط وتثير التقزز والغثيان. وأخيرا قال **البشتيلي** :

– أيّها الرّجال.. إنّها ظروف صعبة قاسية تلك الّتي نوجد فيها ومع ذلك فمن الضروري أن نكيف أنفسنا حسب الوضع الرّاهن .. لنحاول النوم في أوضاع متضادة بحيث توازي رأسك قدمي جارك، على ألا ينام أحد على ظهره بل على جنبه، حتى تتوفر مساحة كافية لنوم أكبر عدد ممكن، وأعتقد أن المكان يكفي سبعة على جنوبهم أما الاثنان فيمكنهما أن يناما جالسين، ولسوف يتناوب الباقون معهم النوم جلوسا كل ساعتين." [(1)] وهذه المحاولة للتغلب على مشكلة ضيق فضاء الزنزانة دليل على التحايل على فكرة السجن من الأساس والتي يكون الهدف من ورائها فصل السجين عن الحرية فإذا هو يتغلب على الضيق بوسائل شتى منها الصحبة التي تنسي الإنسان همومه.

والتعذيب في السجون السياسية يأخذ حيزاً واضحا في روايات **"الكيلاني"**، فـ**"عوض العوضي"** يخبر أصدقاءه بعد خروجه من السجن عمّا عاناه فيقول وجسده يرتجف:"فتحوا عليَّ أبواب جهنّم..كرابيج.. عصى.. صفعات.. لكمات..ر كلات.. نار.. والله العظيم نار.. إبر..خنق.. دم..وأنا أتواثب كالقرد الّذي وضعوه في فرن.. تذكّرت كلمات الشيخ الّذي كان

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص 186، 187.

يحدّثنا من قديم عن جهنّم الّتي أعدّت للكافرين.. أيقنت أنّه يوم الحساب.. صرخت:"تبت يارب أنا عبدك الخاطئ الفاسق..سامحني يا أرحم الراحمين"..وكان آخر ما سمعته ضحكاتهم العالية.. ثمّ غبت عن الوجود.. وتمنّيت وأنا أغوص في الإغماء ألاّ أفيق أبداً.. ولا أدري كم مضى من الوقت.. حينما استيقظت كان جسمي مبلّلاً.. وكنت أستشعر قدراً من النشاط والألم.. سمعتهم يقولون: أعطوه حقنة أخرى من الكافور.." [1] وفي هذا المثال من رواية "**ملكة العنب**" نوع من السخرية، إذ صارت السجون عبثاً ليس له نظام ولا قانون يضبطه، فكل ما يحلو لإدارة السجن تفعله دون سابق إنذار، فكم من قتيل سجن تحت وطأة التعذيب وقهر الإهانة.

الفضاء الخارجي للسجن:

يظهر الفضاء الخارجي للسجن في المكان الذي يخرج فيه السجناء في فسحتهم التي يتقابلون فيها ويمارسون نوعا من الرياضة أحيانا وذلك في موعد محدد وقد يحرمون من تلك الفسحة لسبب أو لآخر ويشمل الفضاء الخارجي للسجن فضائين هامّين على سبيل المثال لا الحصر وهما:

أ- فضاء الفسحة:

إن فسحة السجناء هي الأمل الذي يراودهم فيحسون فيه بالراحة والطمأنينة حيث يرى السجناء بعضهم ويتحاورون ويحسون بعضا من الحرية المفقودة فينظرون إلى الأفق الذي يذكرهم بالحياة الخارجية التي طالما حلموا بها، "والآن عليكم بتنظيف القلعة، وخدمة باقي

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص، 63- 64.

المعتقلين والمسجونين والعساكر.. أتفهمون؟ والآن تستطيعون البدء في عملكم." [1]، لكن فضاء الفسحة بالنسبة للسجن فضاء أرحب لذا يفرح بها ويتمناها وهي علامة على رضا السجان أو حالته النفسية "صدم **البشتيلي** لأوّل وهلة، لكنّه شعر بعد ذلك بفرحة غامرة، لعلّ مصدرها إحساسه بأنّه يؤدّي عملاً طيّباً من أجل مواطنيه المحبوسين (...) ثم إنّه فتح صدره لهواء نوفمبر المنعش، برغم برودة الجو، وأخذ يستنشق ذلك في لذّة ونهم، لا شكّ أنّ خروجه للعمل بعيداً عن ضيق الزنزانة وظلامها وعفونتها يخفّف بعض الشيء من عنت نفسه، وحرج صدره." [2]

وفي رواية "**اعترافات عبد المتجلي**" "وأمرهم بوضوح ألا يتعرضوا له بأدنى أذى وأن يسمحوا له بالصحف والطعام الجيّد والذهاب إلى الحمام، وغسل ملابسه، والتريض ساعة في حوش المعتقل.. " [3]

ومهما كان فإنّ الإقامة في فضاء السجن عموما انتهاك لشخصية الإنسان وكرامته وعزّة نفسه واختراق لحريته" لكن الّذي أحنقه أكثر، تلك الكلمات الشاذّة الشرسة الّتي خرجت من فم **برتلمي** الملعون.. إنّ يتكلّم كإله، كسلطة عليا لا راد لمشيئتها.. إنّ مثل هذه الكلمات الّتي

أطلقها **برتلمي** لا عقاب لها سوى قطع رقبته أو تحطيم رأسه الخبيث .. ما أبشع أن يكون الإنسان الحرّ عاجزاً عن ردّ الإهانة ... أمسك الحاج بمكنسته، وأخذ يجلو الأقذار عن الأرض، كان يؤدّي عمله في همّة ونشاط ملحوظين.. .

وزفر الحاج في ألم، ثم تمتم: «هيه.. دنيا».

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص204، 205.

(2)المصدر نفسه، ص205.

(3)نجيب الكيلاني، إعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص114.

ولـم يكد يرفع رأسه، حتّى هوى على ظهره سوط من الخلف، وصوت أجش يصيح به:

- اشتغل يا كلب!

- وكاد الحاج ينقضّ على الجندي الواقف خلفه تحت عتمة اللّيل، لكنّه تماسك وابتسم في لذّة غريبة وهو يقول: «حاضر»..."[1]

ففضاء الفسحة لا يظهر بشكل كبير عند "**الكيلاني**" فهو يرى أن الوجود في السجن في جميع الأحوال تقييد لحركة الإنسان وامتهان لكرامته حتى وإن كان في الفسحة ولذا فهو لا يذكره إلا نادرا وإن ذكره فصورة مقتضبة.

ب- فضاء المزار:

إن فضاء المزار رمز للخروج المؤقت من حدود المكان، حيث يقابل السجين من له علاقة بالحرية وبهذا ينفتح على العالم الخارجي ممثلا في الزائر، الذي يأتيه بالأخبار أو يتبادل معه المشاعر النبيلة التي تقربه من عالم الأحرار و كما تظهر محدودية الزيارة، ومحاولة إفراغها من مضمونها ففي رواية "**في الظلام**" حين يتذكر «الحلواني» والد السجين «فريد الحلواني» زيارته لولده فيفكر في مشهد الزيارة "ويفكر في النافذة السلكية المعتمة المزدوجة الأسلاك التي يقف فريد خلفها، ويفكر في عجزه التام عن أن يحتضن وحيده، ويتحسّس جسمه ويقبّله.. .." [2]، وهنا كذلك لا يستطيع الأب أن يتواصل بشكل كامل مع ولده ، ولا يستطيع كذلك تبادل مشاعره الفياضة معه في محاولة من السجان، أو نظام السجن لتضييق فضاء المزار.

---

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص205، 207.

(2)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص 232.

وفي رواية "**ملكة العنب**" زارت الستّ براعم السجن الموجود فيه الشيخ حسب الله، إلاّ أنّها كانت قد رتّبت لهذه الزّيارة قبل وصولها بينها وبين الأستاذة سعاد الدبّاح وهي نائبة مجلس الشعب ورئيس أمن الدولة: "وقدم أحد العسكر، وهمس في أذن الضابط بكلمات فهبّ الضابط واقفاً وقال:

- أدخلها على الفور.

- دخلت كالزّهرة النضرة النّديّة، عليها هيبة النقاء والجمال وفي عينيها وداعة حانية، وسحر فوّاح، قصدت الشّيخ **محمّد حسب الله** وألقت عليه السّلام، ثم التفتت إلى الضابط المرتبك، وقالت في أوّل تعليق لها:

- كيف تتركون هذا العالم الجليل واقفاً؟؟

- هذا تحقيق يا هانم وليس ضيافة، هنا نعامل الجميع سواء..

- وأنا لن أجلس إلاّ إذا جلس." [1]

وبعد الحوار الّذي دار بين الضابط والستّ **براعم**، نَفَتْ **براعم** بعض الأمور وراحت تُثْنِي ثناء عطراً على أخلاق الشيخ محمد حسب الله وأسلوبه في إرشاد وتوعية النّاس، وأكّدت أنّه ابن القرية البار المخلص إلى أن ابتسم الضابط وقال:

- "لو لم يكن لديكِ حصانة لحبستك معهم.

قالت ساخرة:

- يمكن أن تفعلها.

- أروح في داهية ياست براعم..أنت من الواصلين..ربّنا يجعلنا من بركاتك." [1]

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص115- 116.

وفي هذا النصّ لم تكن هناك مشاعر فياضة وحرارة اللقاء الّتي يتبادلها كل من الزائر والمزور، رغم أنّ السجين في فضاء أوسع من فضاء الزنزانة، وأخيرا جاءت هذه الزيارة بالأخبار التي تسرّ الشيخ وأهل بلدته، وفتحت له آمالاً من الفضاء الضيّق إلى الفضاء الرّحب.

فضاء مستشفى السجن:

يعتبر فضاء مستشفى السجن واحة للهروب من وحدة السجن والتخلص من سوء المعاملة، واللجوء إلى الأمن نسبيا هذا من جانب، وأحيانا يكون عقاب السجين بعدم وضعه في المستشفى رغم حاجته لذلك ممّا يؤدّي إلى زيادة معاناته وآلامه فيحسّ بضيق الفضاء وآلام النّفس بسبب الضّيق النفسي والمكاني، وهذا ماتقوم به إدارة السجن، والغريب أن يقوم السجين نفسه بعدم الرغبة في الذّهاب إلى المستشفى من أجل البقاء مع إخوانه، ففي رواية **الربيع العاصف** وردت ملامح المستشفى بشيء من التفصيل وذلك من خلال وصف منال الممرضة القادمة من القاهرة، وقد كان لانتقالها إلى قرية شرشابة والعمل فيها، وبعدها عن أمها وإخوتها أثر سلبي على كل ما تقع عليه عيناها، فيقول:

"رفعت منال عينيها المحتقنتين قليلا، وشاهدت المبنى الأبيض الأنيق المكون من عدة أبنية صغيرة، وصهريج الماء المرتفع، ومن تحته صف من صنابير الماء المفتوحة ونساء يضعن جرارهن تحت صف من صنابير الماء المتدفق، وسور من الأسلاك الشائكة يحيط المبنى، ويجعله يبدو في عيني منال وكأنه سجن رغم أناقة المبنى ونظافته" (2)

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص117.

(2)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص 10.

وفي رواية **عمر يظهر في القدس** عندما يتعرض الخليفة "**عمر بن الخطاب**" لأزمة صحية أدخلته المستشفى، وأجريت له عملية الزائدة الدّودية، يصور لنا اندهاش الخليفة "**عمر**"، وتعجبه ممّا رآه من تقدم وتطور في مجالات الحياة:" جلس الخليفة على طاولة الكشف النظيفة البيضاء، وأخذت عيناه تدوران في أرجاء الغرفة المكيّفة الهواء، ويرقب الأضواء المشعة من السقف حيث لمبات النيون الصافية، وينظر إلى الصور الملونة الّتي تبرز أحشاء الإنسان وأجهزة جسمه المختلفة، واتسعت حدقتاه دهشة وهو يرى هيكلا عضميا كاملا معلقا في ركن من أركان الحجرة، وهمس: "أيمكن أن يحدث ذلك ؟؟."[1]

ممّا سبق يمكن القول إن المستشفى كانت مسرحا لبعض روايات **الكيلاني**، لكنه لم يخض في تفاصيلها إلا بما يخدم العمل الروائي، فربما يرى **الكيلاني** أن المستشفى مكان متاح للجميع، ومعظم الناس يعرفون تفاصيله، أو لأنه طبيب قد اعتاد المستشفيات، فقد تثيره المواقف الّتي تحدث فيها أكثر من اهتمامه بالوصف الظاهري للمبنى.

أماكن الإقامة الاختيارية:

فضاء البيوت: يحظى البيت بأهمية بالغة في حياة الإنسان، حيث يرتبط بالمكان الّذي يسكن فيه بمشاعر حميمية، فهو يحنّ له دائماً إذا ابتعد عنه، وقد اجتهد الأدباء في بيان تفاصيله، لأنّ وصف البيت في حقيقته وصف للإنسان الّذي يسكنه، فالبيت بموقعه وحجمه، وأثاثه، وأشيائه يعكس مستوى الشخصية الاجتماعي، ووضعها المادي، وذوقها، ويُعطي فكرة

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص96.

واضحة عنها.. [1]، ويعدّ البيت عنصراً مهمّاً من عناصر المكان الروائي، إذ لا تكاد تخلو رواية من وجود البيت كجزء من أجزاء المكان فيها.

فـ"البيت هو ركننا في العالم. إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى." [2]

يرى "**غاستون باشلار**" أنّ البيت كفضاء واحد من أهم العوامل الّتي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، وأن على المحلل النفسي أن يركز عنايته على التمركز المكاني لأحلامنا وذكرياتنا من خلال الإلمام بجميع أجزاء البيت ومحتوياته وفي هذا إمكانية لدراسة قيم الألفة والمظاهر الخاصة للحياة الإنسانية التي تعيشها الشخصيات، وبالتالي فإن وصف البيت يجب ألا يقتصر على الشكل الخارجي أو الصفات المباشرة بل يجب أن يشمل الوجود الإنساني وتأثيره على الوصف .

فالوصف الموضوعي لن يقدم أو يؤخر إذا لم يقترن بالذكريات الإنسانية أو يشتمل على ربط حقيقي بين المكان ومن يسكنه " فالرؤية التجزيئية التي تكتفي بإيراد التفصيلات العينية لفضاء البيت ستكون عائقا أمام الفهم الشامل لوظيفة المكان ودلالته، وتصبح نتيجة لذلك، عاجزة عن إدراك التعبيرات المجازية التي يتضمنها البيت باعتباره مصدرا لفيض من المعاني والقيم..."[3]

تعرض رواية "**عمر يظهر في القدس**" نموذجين للبيت، بيت فلسطيني وبيت إسرائيلي.

(1)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص43.

(2) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع سابق، ص36.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص43.

النموذج الأوّل:

– **البيت الفلسطيني**: صورة لمنزل الرّاوي بطريقة وصفيّة، وهذا مقطعه " في نهاية المطاف بلغت منزلي، وهو في الحي العربي القديم من القدس، وهو مكوّن من شقة صغيرة ذات حجرتين وصالة ... كان البيت برغم تواضعه ومظاهر الفقر التي ترتسم عليه نظيفا هادئا رطبا، أرضه مفروشة بنوع رخيص من «الأكلمة» المحلية، لكنه جميل، والبيت تغذيه الكهرباء والمياه النقية، وعلى حيطانه المطلية بالجص الأزرق الخفيف، عدد من الصور أهمها صورة أبي الشهيد، وتقويم للشهور العربية والإفرنجية، وخريطة لفلسطين الماضي، ولافتة مكتوب عليها بخط كبير «الله» وساعة حائط." (1)

يحاول المؤلف الاقتراب من الصورة الواقعية للبيت بطريقة وصفية وعرضها بالتفصيل، فنلمس بهذا الجهد الكبير الّذي يبذله الرّاوي لجعل البيت واقعيّاً يوهم القارئ بحقيقته، فيعرض موقعه من الحي، ثم تقسيماته الداخلية والحجرات والصالة، ثم الأثاث المميز، ويلتقط الجزئيات لتركيب البيت في صورة تنطق بواقعية.

بعد ذلك يتمّ تضمينه بعض الأشياء ذات الدلالات المختلفة المتعلّقة بأماكن وأزمنة أخرى غير الحاضر، مثل صورة الأب الشهيد، وصورة فلسطين، وساعة الحائط.

قد يبدو أن الكاتب انتهى من رسم البيت، إذا نظرنا إلى الشكل الخارجي العام، لكن التراكمات الداخلية أضافت تدريجيا تدفّقاً مع حركة الشخصيتين **عمر بن الخطاب** والراوي البطل، إلى أن تكشف عن صورة جديدة يكون موضوعها غالباً الأثاث المتعلق دلاليا بشخصية بالبطل.

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص46.

النموذج الثّاني:

– **البيت الإسرائيلي**: هو بيت راشيل اليهودية، فيحضر في النصّ عبر السّرد مقترناً بحركة صاحبته، فأوّل ما تدخل **راشيل** بيتها نعرف أنّها تقطن بالقدس الجديدة مكان إقامة اليهود، وعندما يحاول والدها إقناعها بكتابة مذكراتها من أجل كسب مال كثير يُمَكِّنُ الأسرة من تغيير مسكنها وحيِّها، تبرز صورة البيت الاجتماعية:"..إنّ شقّتنا حقيرة لا تليق. والشارع الّذي نعيش فيه ضيّق مزدحم باليهود الشرقيين الأقذار..إنّني أحلم بحيّ راقٍ..وبيت فخم..تحوطه حديقة وأزهار..ورصيد ضخم بالبنك..ومشروعات تجارية كبرى.." [1]

فالبيت الحقيقي متواضع وبسيط ولا يليق بالوضع الحالي للأسرة، فهو يقع في وسط مجموعة اجتماعية لا تتمتع بنفس مكانة الأسرة ولا بمستواها، خاصة وأن اليهود القريبين منهم من الشرق. يقع البيت ضمن الإطار العام للمكان، في مساحة يسيطر عليها ويسكنها ويملكها اليهود. أما بالنسبة لبيت الحلم، فقد كان الأمل والهدف هو إخراج الأسرة من الزحام، من مكان ضيق إلى حلم واسع يمتد في الأفق، هنا يكتسب البيت صفته النفسية، تعبر عنه الشخصية المقيمة، وتعطيه صفته الإنسانية النابعة من ذاتها وتصوّرها للمكان.

لا يختلف بيت **راشيل** عن بيت الراوي في تقسيمه الداخلي، فهو يحتوي على قاعة الاستقبال وغرف النوم، وهو شكل شائع في البيوت الحديثة، حيث تتغير تصورات الإنسان للتوسع العمراني مع تطور الحياة نفسها وتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحكمها. والطابع المتشدد لغرفة الاستقبال يؤكد بساطة منزل **راشيل** مقارنة بالبيوت الإسرائيلية الأخرى،

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص127.

وهو سبب احتجاج الأب، رغم أن البيت به بعض الأثاث الذي يشير إلى الحياة العادية مثل الأرائك والهاتف وما إلى ذلك، مما يعبر عن العصر التي تنتمي إليها الشخصيات.

من خلال هذا العرض لنموذجين من البيوت نحصل على الثنائية (بيت فلسطيني/ بيت إسرائيلي)، تتولد عنها ثنائيات أخرى تصب في الصراع القائم حول المكان فلسطين، بين المسلمين و إسرائيل، و ليست هذه الثنائية من باب المبالغة والغلو، وإنما هناك كلمات جعلتنا ننحو هذا المنحى تدل على اقتسام المكان الذي هو القدس، و إن كانت السيطرة الفعلية لليهود، فالبيت الفلسطيني يقع بالحي العربي القديم بالقدس القديمة التي يسكنها العرب، بينما البيت الإسرائيلي يتواجد بالقدس الجديدة، في شارع قال عنه أبو راشيل أنه مزدحم باليهود الشرقيين، فهي دخيلة ليس لها جذور تاريخية في المكان، أي أنّها اغتصبته واحتلّته وأقامت به، ثمّ سيطرت عليه، وهذا التّطوّر الدّلالي يريده الكاتب أن يصل القارئ من خلال الكلمتين (قديم/ جديد).

فالبيت الإسرائيلي يعاني الغربة ويشعر بأنّه ليس من هذه الأرض رغم سيطرة أصحابه، نلمس ذلك من قول أب راشيل:"...والشارع الّذي نعيش فيه ضيّق مزدحم باليهود الشرقيين الأقذار.."[1]، وتعني أن كل من هو شرقي قذر ولو كان يهودياً، هنا يفقد اليهودي الشعور بالانتماء المكاني، على عكس الفلسطيني الذي يعيش هذا الانتماء في العمق، ويعمل على استعادة أرضه المسروقة.

وفي رواية "**مواكب الأحرار**" نجد أن "**الكيلاني**" قد تطرق في حديثه عن بعض البيوت دون الإسهاب في وصفها إلاّ أنّ مثل بيت الحاج مصطفى البشتيلي حظي بوصف مسهب

(1)نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص127.

هادف: "وفي مكان لا يبعد كثيرا عن ترسانة بولاق الشهيرة، كان يوجد منزل الحاج مصطفى البشتيلي، أحد كبار التجار. لم يكن منزله قصرا كباقي القصور، ولم يكن متواضعا كبيوت الطبقة الكادحة، وإنّما كان في مكانة بين الاثنين." (1)

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المكان يعكس المكانة الاجتماعية لصاحبه وللمجتمع بشكل عام، ولذلك كان شائعًا في المجتمع المصري القديم الطبقيّة، ومن البيوت بيت البشتيلي فهو ليس قصرًا منيفاً ولا بيتاً كادحاً وإنّما يتكوّن من طابقين، يملى واجهته عدد من المشربيات البسيطة الجميلة، وعلى مقربة من الباب الضخم تسمق النخيل ذات العقود الحمراء. وبيت الحاج مصطفى من الداخل فلم يصفه الكاتب إلا في عجالة من أمره، حيث يقول: "... وبيت الحاج مصطفى ينقسم إلى قسمين: القسم الأمامي حيث حجرات استقبال الضيوف، وحجرات الطعام، وبعض حجرات النوم المخصصة للغرباء والزوار، أما القسم الخلفي فهي المأوى الحقيقي لأهل البيت والنساء والأطفال والخدم."(2) وبهذه التصاميم الهندسية لمنزل البشتيلي، فإن الأبعاد المعمارية العربية القديمة تستلهم من خصائص العربي وسماته في إكرام الضيف، ويتبيّن كذلك من هذا الوصف أنّ الحالة الاجتماعية **للبشتيلي** في أعلى درجاتها وأفضل حال وسط بحبوحة كونه كان من كبار التجّار في زمانه.

ويرتبط البيت عادة بما مضى من الزّمن، زمن الصبا "ولاشكّ أن أكثر الذّكريات إلتصاقاً بالنّفس، وأكثر قربا منها وأشدّ فاعليّة في بعث الفرح ومواجهة حس الفناء الذي لازم الذات،

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص04.

(2)المصدر نفسه، ص04.

نتيجة إحباطات الحاضر وهي ذكريات زمن الطفولة".[1] هذا ما عاشه **البشتيلي** وهو داخل السجن، حيث يتذكر منزله والراحة التي كان يعيشها وسط النعيم، ذلك عندما رأى مرارة السجن و ذل العيش فيه.

يقول:"...وتذكر بيته الواسع الكبير وحجرة الضيوف والاستقبال، وحجرات الخدم، وعشش الدواجن، وشاطئ النيل في بولاق حيث الهواء المنعش، والناس يروحون ويجيئون"[2] ومن بين بيوت الشخصيات الواردة في الرواية، ذكر لنا **"نجيب الكيلاني"** بيت الجنرال **"ديبوي"** دون رسم دقيق لكل معاملة وأدق تفاصيله، فقط يقول أنه يسكن الآن في قصر **إبراهيم بيك** ببركة الفيل، حيث كان يسكن **جيب هيلدا** سابقا قبل اندلاع الحرب "أتت **هيلدا** ذات مساء إلى منزل الجنرال ببركة الفيل، وأدخلها الضابط النوبتجي «مالوس» إلى حجرة الاستقبال..."[3]

واصفاً القصر الذي يعيش فيه بإعطائنا بعض الدّلالات الّتي توحي لنا بذلك، "...لم تستطع أن تغالب النوم الّذي داهمها، فارتمت على أريكة حريرية ناعمة... "[4] "وشقّ برتلمي طريقه إلى «بركة الفيل»، قاصدا ديبوي... وعندما دخل القصر الكبير، قاده مالوس إلى قاعة الاستقبال الفخمة..."[5]

(1)قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر: دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1 ،2001، ص416.

(2)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص186.

(3)المصدر نفسه، ص108.

(4)المصدر نفسه، ص113.

(5)المصدر نفسه، ص139.

فمن خلال وصف الكاتب لبيوت الشخصيات نستطيع أن تعرف الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها صاحب المنزل، والظروف الاجتماعية والمادية التي يعيشها وبهذا يكون "المكان مساهماً في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعاً أو سلبياً بل إنّه أحياناً يمكن للرّوائي لأن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتّعبير عن موقف الأبطال من العالم". [1]

- أما منزل **برطلمين**: فقد كان فخما معبرا عن ثراء صاحبه الفاحش، فقد كان يعيش بقصر فخم به حديقة مزيّنة بألوان شتى من الزّهور، مسيجة بأسوار: "...وليس من اللياقة أن يطرق باب القصر الكبير، أو يتسلق أسواره ويقابل **هيلدا**... يا له من قصر رائع**!** ... كان إبراهيم يدلف إلى الممشى الأنيق وسط حديقة صغيرة عبقة الرائحة، تكتنفها الأزهار من كل جانب، وخاصة الأزهار الحمراء... وقاس الحجرة الأنيقة فاخرة الأثاث."[2]

وفي رواية "**الربيع العاصف**" يلج "**الكيلاني**" إلى داخل البيت، فيصف غُرفه، وهو بذلك يُخبرنا عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية والنّفسية، فعندما عادت منال إلى بيتها في القاهرة بعد أن قضت شهرين في الوحدة الصحية في قرية شرشابة، وجاء أحد وجهاء القرية ليطلبها للزواج، فيقول:

"ومسح الحجرة بنظراته .. آثار الفقر .. تبدو على المقاعد .. والمناضد الخشبية القديمة...، والطلاء الباهت .. والبساط المتآكل وابتسم في ثقة، وكأن هذا المظهر المتواضع قد جعله الله عوناً له وسنداً في قضاء ما جاء ينشده .. وتمتم " لا شك أن منال وأمها وإخوتها

(1)حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص70.

(2)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص211-217.

يحلمون بحجرة صالون فاخرة .. وببساط أعجمي ثمين..ويتمنون أن ينتقلوا إلى شقة واسعة نظيفة في حي محترم، وهل هناك من لا يتمنى ذلك ويحلم به ؟؟. "[1]

في هذا النص يصف لنا "**الكيلاني**" بساطة الأثاث الذي يدل على فقر عائلة "منال"، وهذا الوضع الاقتصادي البسيط جعل "**الحاج علي**" يشعر بثقة زائدة في موافقة العائلة على طلبه.

وفي لرواية نفسها شعرت منال عندما تم تعيينها في قرية شرشابة أنّها قد اقتلعت من جذورها، فكانت تشعر بالألم والحنين، لبعدها عن بيتها الّذي يضمّ عائلتها:

وطول الطريق كانت منال تجفّف دمعة تنزلق فوق خدها، لتستقبل أخرى كانت تحس أن قلبها وروحها وعينيها كلها تبكي، كل شيء فيها كان يبكي، وكانت الذكريات الحلوة الماضية تتزاحم في رأسها، فلا تثير لديها سوى الحسرة والألم، لطالما تمنت في هذه اللحظات الكئيبة أن تمتدّ إليها يد أمها لتربت على رأسها في حنان، وتخفف عن قلبها المكلوم آلام الغربة، ووحشة الوحدة، وخُيّل إليها أيّام الفسحة في حديقة الحيوان وفي الهرم، وعلى شاطئ النيل وفي المقطم، وشارع فؤاد، ودور السينما الرائعة، والكازينوهات الخافتة الضوء".[2]

ثـمّ يبيّن لنا مدى سعادتها، واشتياقها للقاهرة وللبيت بعد غياب استمر شهرين، وقد مزج "**الكيلاني**" بين مشاعرها تجاه البيت والأسرة فكلاهما يعبر عن الآخر:

---

(1)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص1-5-8.

(2)المصدر نفسه، ص 4.

"وغرقت منال في ذكرياتها الحلوة العطرة .. ذكريات الطفولة السمحة البريئة في حي السيدة زينب، حتى نسيت تماما ما حولها من ناس وروائح وحرارة تسيل العرق، وذلك الرجل الذي يترنم بالمواويل، وأنصاف القروش التي تتساقط في يده الممدودة.

وحينما بدت من بعيد مآذن القاهرة، وعماراتها العالية التي تنفث عن صراعها وكدحها بدخان أسود، خفق قلبها خفقات حلوة شهية، وتمنت أن تطير بجناحين وترتمي فوق أحد تلك المشاهد، وتمرّغ جسدها وروحها فوق ترابها، كانت لهفتها أقوى من لهفة العاشقة المدلهة التي تنطلق للقاء حبيبها .. "[1] .

فالقاهرة هي أمها الكبرى التي تشعر فيها بالسلام والسكون، إنّها بشوارعها ومبانيها جزء منها، بل هي حياتها وذكرياتها وأشواقها، كشوقها لبيتها وأمها وإخوتها، فعندما وصلت منال إلى بيتها :

" وحينما نقرت البيت نقرات خفيفة، وسمعت وقع أقدام بالداخل، غمغمت:

- إنّها أمّي .. يا حبيبتي يا ماما .. افتحي .. بسرعة .. أنا منال.

وألقت برأسها بين أحضان أمها، وأحاطتها بذراعيها في تشبث وقوة وضغطت .. ضغطت كأنما تخاف أن ينتزعها أحد منها، ويفرق بينهما، وأجهشت بالبكاء، وأغرقت صدر أمها بدموع كثيرة غزيرة، دموع الشهرين الطويلين التي أخذت تتجمع حتى وجدت متنفسا أخيراً، فتدفقت ثمّ رفعت رأسها، وأرخت ذراعيها، وانتصبت واقفة وأهدابها السمراء الفاتنة مبلّلة بالدموع، وطبعت أمّها قبلة أودعتها كل حبها وحنانها فوق خدّها الرطب، وقالت منال وهي تشرق من الدموع وتبتسم ابتسامة سعيدة:

(1)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص94.

– أوحشتني يا ماما .. لم أكن أصدّق أن أراك مرة ثانية. الغربة ملأت قلبي بالخوف والقلق .. آه .. لكم أحبّك..

وتمتمت الأمّ وهي تغالب دموع الفرح:

– ألف حمد لله على سلامتك يا روحي ..." (1)

وفي رواية "**في الظلام**" نجد شخصية **كساب** المحكوم عليه بالسجن المؤبّد، كان يشعر بعدم الرّغبة في الخروج من السجن لأنّ من في السجن استطاعوا إقناعه بأنّه إنسان سيّء، لا ينبغي عليه الخروج إلى الحياة العامّة، فهو في حالة من الوئام والوفاق مع السجن في مقابل الشعور بالخوف من حياة الحرية في الخارج، ففي حوار بينه وبين فريد يقول:

– "كثيرون منا لا يفضلون الخروج من السجن.

– كيف .. ؟.

– ألم تسمع أبداً عن أولئك الّذين يفتعلون الحوادث، ويرتكبون الجرائم حتى يظلّوا كما هم في السجن..؟

– لكن الحرية .. ألا يحنون إليها ؟

– لا يحن إلى الحرية إلا أمثالك أصحاب المستقبل .. وذوو العائلات وأولئك الذين ينتظرهم أولادهم .

– أنك يائس جدا .. واليأس كفر..

هذه حياة ألفناها .. كم رأينا .. كم سمعنا نحن نفاية المجتمع .. ليس هذا من عنادي بل هذه هي الصورة الحقيقية، كان هنا منذ عشر سنوات "صول" يرصنا خمسة خمسة في

(1)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص95-96.

طوابير منظمة ونحن قعود على الأرض، وكان يخطب فينا كل صباح قبل الذهاب إلى الجبل، فيقول لنا: أيّها المذنبون اعلموا أنكم حثالة النّاس، وأوباش البشر .. فعليكم بالطاعة، وإحسان العمل، ومن لم يستجب للأوامر استجاب للعصا والكرباج .. ويظل يقذفنا بأقذع الشتائم كل صباح لبضع دقائق .. هذه هي منزلتنا .. لا يا "فريد" بك السجن أحسن .." [(1)]

ومما سبق يمكن القول إنّ الشخصيات تمتلك أحاسيس متناقضة تجاه المكان، فقد تشعر بالألفة لمكان ما، وبالعداء لمكان آخر، فمنال كانت تشعر بالألفة والمحبة تجاه بيتها، وتشعر بالعداء والكراهية تجاه القرية الّتي انتقلت للعمل بها، ونجد كذلك شخصية كساب الّذي يشعر بالألفة والوئام مع السجن، وهذا لا يتفق مع الفطرة الّتي تتوق دائما إلى الحرية، ولكن من في السجن استطاعو إقناعه بأنه إنسان سيء.

إنّ عظم تأثير المكان في نفسية الشخصية، قد يخرجها عن الفطرة السليمة، فقد اتفق الجميع على أنّ البيت من الأماكن الأليفة، أمّا السجن فهو مكان معادٍ، إلاّ أنّ الثّقل النفسي الّذي يتركه المكان في الشخصية يخلط الموازين، فنجدها تجعل بعض الأماكن الأليفة مكاناً معادياً، أو بعض الأماكن المعادية مكاناً أليفاً.

ثانياً : أماكن الانتقال:

1- أماكن الانتقال العامّة (فضاء الأحياء والشوارع):

إنّ أماكن الانتقال العامّة في روايات "**نجيب الكيلاني**" تشمل الأحياء والشوارع العامّة والغابات، وهذه الأماكن يظهر فيها الوصف التفصيلي أحياناً والانتقائي أحياناً أخرى حسب

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص240-242.

الهدف من الوصف لكنّه في كلتا الحالتين يرتبط كذلك بالجوّ النفسي المحيط بالوصف في معظم الأحيان، ومن ذلك وصف الطريق الذي تسير فيه براعم في «**ملكة العنب**» حيث يقول: "عادت براعم إلى القرية قبيل منتصف الليل، كانت تجلس في مقعد سيارتها الخلفي صامتة، لم ترد على تساؤلات السائق: هل تريدين شراء شيء من المدينة ؟ ... هل تشعرين بشيء ؟ لم يستطع أن يجرها للكلام بأي شكل من الأشكال، الطريق الضيق المرصوف يمتد تحت أصداف الظلام الحالك، والأشجار على الجانبين مثقلة بتيجانها المعتمة، وأبنية القرى في الطريق تبدو كأنّها هي الأخرى نائمة كالبهائم الرابضة أمامها، والكلاب تنبح أحيانا بأصوات مبحوحة، وكأنها تعبت من طول النباح صباح مساء، وومضات شاحبة من النور تتلصّص على سطح مياه التّرع الضيقة الشحيحة." [1]

فهذا الوصف للطريق يبرز الحالة النفسية التي تمرّ بها براعم، فالليل رمز للوحدة والهموم، ممّا يبرز الضيق الشديد بالإضافة إلى (**الطريق الضيق المرصوف**) الذي يؤكّد نفس الإحساس بالضيق الشديد وعدم القدرة على اتخاذ موقف ينقذ أبناء قريتها بعد أن وُضعوا في السجن وتعرضوا للظلم والقهر، وكذلك التعبير (**أصداف الظلام الحالك**) يبرز نفس حالة الضيق والعجز، وعدم حديثها يؤكد التفكير العميق والحزن على أهل قريتها والتعبير (**والأشجار على الجانبين مثقلة بتيجانها المعتمة**) تبرز كثرة الهموم التي تعاني منها وتطاولها فتشعر بالأشجار كأنّها هموم تحيط بها، أمّا (**الأبنية التي تبدو نائمة كالبهائم الرابضة**) فتوازي أهل قريتها المتّصفين بالسلبية تجاه الأحداث المختلفة، أمّا (**الومضات الشاحبة من النور**) فإنّها تشير من

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص104.

بعيد إلى بصيص الأمل الّذي تتوقّعه رغم بعده، و(**التّرعة الضيقة الشحيحة**) تدلّ على بخل الأيام عليها بالأمل.

وهذه الإيحاءات السابقة هي نتيجة كلمات مشحونة بالدلالات النفسية والمشاعر الذّاتية الّتي قد يختلف في تفسيرها القارئ إلّا أنّها في النهاية تصل به إلى نتيجة متقاربة.

إنّ إسباغ المشاعر النفسية والأحاسيس على الوصف المكاني ظاهرة بارزة في روايات "**الكيلاني**" فلا نكاد نجد وصفاً لمكان إلاّ وجدنا معه إيحاءً نفسياً وشعورياً يربط القارئ بأبطال الرواية، ويشدّهم إلى التأثّر بما يشعرون به ويحسّونه.

ثنائية القرية والمدينة:

إن التقاطبات المكانية تظهر في ثنائية القرية والمدينة والبون الشاسع بينهما، فالقرية يظهر فيها مظاهر الفقر والضيق وتراكم التراب والأبنية الطينية، والروائح الكريهة والطرق غير المستوية، كما في "**الربيع العاصف**" "ونساء غارقات في أرديتهن السود بعددن أعناقهن من خلال النوافذ ذات القضبان الحديدية، أو الأبواب التي تتراص على جانبي الشارع والّتي تؤدي إلى بيوت قميئة مطلية بالطين ونادرا بالجص، تفوح من داخلها روائح عدّة .. روائح حياة الإنسان والحيوان .. وأكوام التراب وفجوات الطريق وعدم استوائه جعلت العربة تعلو وتهبط وتتأرجح ..."(1) ، بينما المدينة يظهر فيها النظام والنظافة والإثارة واستواء الطرق في الغالب الأعم كما في وصف المدينة في **الربيع العاصف** أيضا فالمدينة تتميز بالمباني العالية والأضواء المبهرة والمسارح، والمآذن العالية وفيها كذلك مساجد الأولياء وقليلا ما يذكر "**الكيلاني**" القاهرة وصخبها إلا ويذكر السيدة زينب أو الحسين كواحة وسط صحراء قاحلة وهناك صفات أخرى

(1)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص05.

للمدينة تتعلق بالترفيه. فالترفيه في المدينة الذهاب للمسارح وحديقة الحيوان والمقاهي والنوادي على العكس من القرية التي يكون الترفيه فيها مقصورا على المجتمعات الشعبية والمقاهي في أحيان قليلة. ووسائل المواصلات في الريف هي الدواب بينما في المدن السيارات السريعة التي تنفث دخانها فتملأ المدينة بالتلوث، كما يتجلّى وصف القرية على أبنائها الّذين يتميّزون بالتّعارف وإفشاء السلام، والأصول وكرم الضيافة، بينما المدينة لا يعرف فيها أحدٌ أحداً، ففي "**إعترافات عبد المتجلي**" تظهر كل تلك الصفات "مدينة الملايين لا يعرفه فيها أحدا، وهو بالتالي لا يعرف أحدا، يسمع عن موظفين من أبناء (الكَفر) يعيشون في القاهرة، لكنهم قلما يأتون إليه إلا إذا مات قريب لهم من الدرجة الأولى، وغالبا ما لا يأتون .. أخذ يتفحص الوجوه .. لكأنه في جزيرة "واق الواق" التي يتحدث الأطفال عنها، لا أحد يهتم بأحد، ولا يفشي واحد منهم السلام. والفتيات الجميلات يتسمن بدون سبب واضح، والنظرات الوقحة تلاحقهم، وكلمات بذيئة تتطاير هنا وهناك، يصعب معرفة مصدرها، والسيارات تتسابق في جنون، وشرطي المرور يقف جامدا كالتمثال، وكأنه ينام واقفا، وفي يده قلم وأوراق ..." (1)

وفي المدينة أحيانا تظهر بيوت قديمة جدرانها ذات ألوان باهتة وشوارع ضيقة، وفيها بعض البيوت الفقيرة وعلى العكس توجد في القرية قصور ضخمة حولها حدائق واسعة.

وفي رواية نفسها كتب "**نجيب الكيلاني**" عن القاهرة بروحية القروي الّذي تصدمه التناقضات الموجودة فيها "لشد ما حيرتني أيتها المحروسة .. لك ألف وجه ووجه .. وفيك كل التناقضات ..إنّ أزقتك الرطبة القديمة ما يرد الرّوح ويجلو صدأ القلب، ويعيد الثّقة إلى النفس

(1)نجيب الكيلاني: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص36.

...أيتها المتقلبة ..الحانية القاسية .. الجميلة القبيحة .. المقبلة المدبرة .. يوماً ما سأجد المفتاح الذي يفض مغاليق قلبك أيتها اللعوب .." [1]

في هذا الوصف المكثف صوّر "**الكيلاني**" ما يصدم القروي الذي يحدوه الأمل في حل كل مشاكله عند قدومه للقاهرة، لكنه يصدم بالواقع، ذلك الواقع الذي لم يخطر له على بال ولكنه يتمكن من التعايش معه، ففي النهاية هذه هي الحياة سواء في القرية أو في المدينة تعجّ بالتناقضات.

يعمد الكاتب في أحيان كثيرة إلى أنسنة المكان، كما هو الحال في النص السابق، حين يصف المدينة بالمرأة اللعوب التي يأمل فك مغاليق قلبها.

وكل شيء في المدينة له ثمن، لأنّها بلا قلب ولا عاطفة "حتى قضاء الحاجة أصبح له ثمن، وأين؟ في أقدس الأمكنة ... هذه المحروسة كل شيء فيها يباع ويشترى، ولا مكان للفقراء إلاّ العمل أو السرقة." [2]

ولكن المدينة تبدو في بعض الأحيان مطوية على بعض الخير "المحروسة ليست فساداً كلّها، لكنّها تطوي قلبها الحنون على الكثير من الخيرات والحنان.."[3] فالمدينة تبدو لأبطال "**الكيلاني**" محطّ العذاب والتناقضات، والخير والشر، وذات ألف وجه ووجه، لكن الخير فيها يرتبط بالبسطاء، وأمّا القرية أو الريف، فيبقى رمزاً للطيبة والسماحة والأمان، وإن كانت تظهر على صفحته سلبيات التحوّل الاجتماعي والتغيرات الفكرية الّتي تصدرها المدينة أو تتسبّب فيها.

(1)نجيب الكيلاني: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص40.

(2)المصدر نفسه، ص33- 33- 34.

(3)المصدر نفسه، ص30.

قدّم "**الكيلاني**" في رواياته أنموذجاً للقرية الريفية في عدد كبير من رواياته، سلّط على الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية، ويعود ذلك إلى كون الكيلاني وُلد في القرية وعاش فيها بروحه وكيانه، فألهمت خياله، وكتب عن الواقع الّذي عاشه وتأثّر به، فجاءت القرية في رواياته محدّدة باسمها، وموقعها الجغرافي.

ففي رواية "**في الظلام**" عندما يتحدّث عن إحدى شخصياته يذكر موقع شرشابة بشكل دقيق، فيقول: "يقع بيت والد نهيرة في الناحية الشرقية من قرية شرشابة، ، وهو مكون من طابق واحد تقبع فوق سطحه حجرة يتيمة، أمامه حديقة صغيرة، عشرة أمتار طولاً، وستة عرضا ليس بها غير بضعة أشجار الجوافة والليمون والبرتقال، والبيت يقوم ملاصقا للحقول تمر أمامه ترعة صغيرة!

وكان البيت ملائما وكافيا لنهيرة ووالدتها ووالدها وخادمتهم . . وكان والدها يقوم بعمل وكيل مكتب بريد سنباط الواقعة على بعد ثلاثة أميال من «شرشابة.."[1]

في هذه الرواية ذكر "**الكيلاني**" الموقع الجغرافي لقرية شرشابة، فهي تبعد عن سنباط ثلاثة أميال، كما وصف البيت الّذي يتكوّن من طابق واحد، أمّا الحديقة الّتي وصفها ليست بالصغيرة، ولكنّه اعتاد أن يرى حقولا واسعة، لذلك تعدّ هذه المساحة بالنسبة له صغيرة، ومن المظاهر الّتي يتّسم بها البيت الريفي أنّه ملاصقاً للحقول، وتمرّ من أمامه ترعة.

وفي رواية "**ملكة العنب**" تقع أحداثها في قرية الربايعة، وقد ورد ذكرها في الرواية في أكثر من موضع، وقد ذكر قرية مجاورة لها فقال:

(1)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص26-27.

"وكانت أوّل من أدخل العنب في القرية على نطاق واسع، فقد نقلت ذلك عن أخوالها في قرية مجاورة اسمها شنراق الّتي أصبحت لديها خبرة كبيرة في ذلك..." [1]

فهذه من الروايات الّتي ذكر فيها القرية بشكل غير مباشر من خلال ذكره للقرى المجاورة لها.

فها هي القاهرة في رواية "**مواكب الأحرار**" إنسان يتحدث إليه **البشتيلي** بعد خروجه من السجن، يصور اشتياقه لهذه المدينة ولمبانيها ومرافقها، مسقطاً عليها حالته النفسية، فكأنّها تشاركه هذا الشعور: "أه.. عدت إليك يا ليل القاهرة، يا ذا الأسرار الغريبة.. يا ذا الرموز والأشباح والذكريات والمواويل الحزينة.. عدت إلى الشوارع الخالدة من مئات السنين التي لا تهجرها الخطوات العنيدة والسير المستمر إلى الأبد.. إلى المساجد السّامقة بمآذنها وقبابها.. إلى القبّة الزرقاء الصافية... آه. عدت إليك يا ليل القاهرة.. يا قلبها الخافق.. هذا هو عهد الله.. أن أظل أنسج من خيوط الليل المدلهم الدرع الواقي لمجدك يا بلدي.. وأظل أدق أعتاب « المقطم» حتى ينبثق فجر المنى ويبدد الشقاء والعناء.."[2]

ففي هذا الوصف المعبر يستشعر القارئ حالة القلق التي تمر بها مدينة القاهرة، فهي على أهبة الاستعداد للثورة وتفجير بركان الغضب والرفض للظلم، فكل ناحية تشارك الشخصية حزنها وأساها، ويصور قلب القاهرة الخافق الحزين الذي يستنجد بأبنائه ليحرروه من العدو الغاصب. ولا غرابة أن يمتزج الزمن مع المكان في الإفصاح عن الشخصية، فالليل بغموضه وحزنه يشارك القاهرة الحزينة في وضعها المتردّي.

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص10.

(2)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص249.

2- أماكن الانتقال الخاصة (فضاء المسجد):

إن فضاء المسجد كمكان من أماكن الانتقال الخاصة له حضور خاص في روايات "**الكيلاني**" ولعل الأمثلة والنماذج التالية توضح ملامح وصف المسجد، فالكيلاني يعتبر المسجد كفضاء فيه راحة نفسية من خلال أنه مكان فيه اتصال بالله عزّ وجلّ، وبالتالي فمكوّناته توحي بالراحة والسكينة والطمأنينة خاصة إذا كان هذا المكان فيه مقام لأحد الأولياء فالمسجد فيه السكينة والوقار والهدوء، ويأتي كذلك وصف المسجد لبيان المبالغة في عمرانه ففي رواية "**عمر يظهر في القدس**" يقول:" وعندما جلس في ركن من أركان المسجد الواسع، وتحسس السجاد الفاخر، ونظر إلى الثريات الكبيرة، واللمبات الكهربائية الضخمة، بدأ له أن ذلك نوع من البذخ لا مبرر له، وخاصة في وقت حرب كهذا الوقت، وتعجب للمنبر العالي المنمّق الذي يعبر عن فن دقيق جميل..." [1]

وفي النموذج السابق وصف دقيق لأجزاء المسجد يوحي بالفخامة والاهتمام، ويستمر وصف المسجد بعد ذلك فيصف مكبرات الصوت ونظام المسجد، لكن الوصف بعد ذلك مختلط بوصف الأحداث التي تقع في المسجد والواقع أن هذا الوصف فيه استنكار للمبالغة في أثاث المسجد مع بيان أن هذه المبالغة في عمران المسجد تتناقض مع الخشوع، فالاهتمام هنا بالشكل والمظهر، مآذن عالية، وقباب مرتفعة، وبناء ضخم، وثريات ضخمة وسجاد فاخر، ومكبرات صوت كلها مظاهر، لكن الجوهر مفقود الخشوع وروح الصلاة والتعلق بالله، فالمصلون حركاتهم ميتة لا روح فيها كما يذكر ذلك على لسان الفاروق **عمر بن الخطاب**: "

(1)نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص30.

الوعاء خال من أي شراب ...الشكل وحده هو ما تهتمون به، عبادتكم بلا جوهر .. أخشى أن يكون الأمر كذلك." [1]

ففي رواية "**عمر يظهر في القدس**" وجّه "**الكيلاني**" نقداً هادفاً لبعض السلوكيات المستهجنة التي تحدث في المساجد في هذا الوقت، وجاءت الانتقادات من خلال شخصية "الخليفة"، ومن هذه السلبيات الإسراف في الماء عند الوضوء، وفرش المساجد بالسجاد الفاخر وتعليق الثريات الثمينة في مظهر من مظاهر البذخ غير المحبب خصوصاً في أثناء الحرب، وكذلك من السلوكيات السلبية في المساجد تخطي الكثير من المصلين الصفوف كي يجلسوا في الصفوف المتقدمة، وهذا شيء نهى عنه **النبي "صلى الله عليه وسلم"**، وعند انتهاء الصلاة

تسابق المصلين في مغادرة المسجد مما يؤدي إلى الجلبة والضوضاء، وقد يعطي هذا التسابق انطباعا أن صلاتهم كانت حركات لا روح فيها ولاخشوع، وآخر الانتقادات أن الخطيب يقرأ خطبتة في أوراق، ممّا عدّه الكاتب حاجزاً يفصل بين القلوب. [2]

إن فضاء "**الكيلاني**" فضاء واسع لأنه يرتبط بالله، والمسجد مفتوح في كل وقت مما يبرز العلاقة الوثيقة بين المسلم وربّه حيث المسجد رمز لتلك الصلة.

وقد تطورت أهمية المسجد في رواية «**ملكة العنب**»، واعتبر هذا المكان مجالاً خصباً لأحداث كثيرة جرت فيه، وأحدثت تغييراً جذرياً فيما لحقه من حوادث، إضافة إلى ذلك أن الشخصية التي تولت خوض خطبة الجمعة كانت نابغة ذات فكر نفاذ، وهي شخصية الشيخ الشاب "**محمد حسب الله**" الذي قدم إرشادات عقدية بأسلوب عذب أثرت في نفوس أهالي

---

(1) نجيب الكيلاني: عمر يظهر في القدس، مصدر سابق، ص32.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص32.

القرية، وأحدث ثورة عارمة في نفوسهم، فقد أثار الشيخ قضية مهمة شكلت محور الرواية، وهي قضية إخراج زكاة العنب وتنديده بآكلي حق الفقراء، هنا كان للمسجد دلالة اجتماعية عندما دعا إمام المسجد، وهو من الشخصيات الرئيسة في الرواية إلى ضرورة أن يدفع أصحاب مزارع العنب زكاة هذه الفاكهة الغالية الثمن للفقراء، " أثناء إلقائه لخطبة الجمعة الثانية أثار قضية هامة، أستمع إليها الناس ...

وكان من ضمن ما قال: "لقد تحولت حقول قريتنا إلى مزارع للعنب، وأهملوا زراعة الحبوب، وهم لا يخرجون زكاة هذه الفاكهة مرتفعة الثمن، والفدان في المتوسط ينتج من العنب ما يساوي خمسة آلاف أو ستة آلاف جنيه. والزكاة هنا نصف العشر لأنها تسقى بالآلة أي حوالي خمسمائة إلى ستمائة جنيه .. ولو فعل زرّاع العنب ذلك لقلّ الفقراء في قريتنا إلى حد كبير.. فاتقوا الله ﴿ وَءَاتُوهُم مِّن مَّالِ ٱللَّهِ ٱلَّذِىٓ ءَاتَىٰكُمْ ۚ ﴾(1)... ﴿وَأَنفِقُواْ مِمَّا جَعَلَكُم مُّسْتَخْلَفِينَ فِيهِ ۖ ﴾. (2) أليس هذا القول من القرآن الكريم ؟؟"(3).

لقد كان المسجد في هذه الرواية بؤرة ضوئية انطلقت منها الأحداث، ومن خلاله قادت الشخصيات جدلية الحبكة، فقد استثمر الكاتب المسجد استثماراً اجتماعيا في تذكير زرّاع العنب بواجباتهم الدينية والاجتماعية التي تكفل للفقراء حقاً في أموال الأغنياء، وفي كثير من الدقة الحسابية قام "**الكيلاني**" بحساب زكاة العنب عندما قال الخطيب "والفدان في المتوسط

(1) سورة النور الآية [33].

(2) سورة الحديد الآية [7].

(3)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص3، 4.

ينتج من العنب ما يساوي خمسة آلاف أو ستة آلاف جنيه. والزكاة هنا نصف العشر لأنّها تسقى بالآلة أي حوالي خمسمائة إلى ستمائة جنيه" [(1)]؛ ممّا يبرهن على أن الكاتب شخص ذو إلمام في فقه المعاملات، وكذلك معرفة بما ينتج كل فدان، وقيمة المحصول، وبالتالي مقدار الزكاة المستحقة على كل فدان.

ولم تكن هذه القضية سوى نذير شؤم يدق نواحي قرية الربايعة، فتبعها كثير من حوادث السرقة والاعتداء على محصول براعم، وقد شكلت هذه القضية كذلك الشعلة الأولى التي بذرت نوازع الحب بين الشيخ وبراعم، الأمر الذي حدا به أن يغير من خطبته التالية ويخفف حدّة الكلام الذي أثاره في المرة الأولى ملتزماً بمبادئ دينه: "أيّها الناس، إذا كانت الحكومة قد أممت المنابر، فإن ساحات المساجد لم تزل حرّة، ومصاطب الشوارع يجلس عليها الناس ويتحدثون.. وماذا نقول عن حياتنا التي امتلأت بالمحاذير، وحكمتها الطوارئ؟؟ إننا لسنا ضد النظام، ولكننا مع الحق، ونحن لا ننتهك الأمن، ولكنا نمارس حقنا في الحرية.. ولا نقول إلا ما جاء به ديننا"[(2)].

هدأت الأوضاع في قرية الربايعة، إلاّ أنّها سرعان ما انبثقت واصطرعت مجسّدة في هذا المكان المقدّس الّذي جمع كثيراً من الأهالي، ولأنّه مركز الجذب والانتباه، واستثارة النّفوس والقلوب، أقبل نائب الدائرة **عبد السميع بك الطناحي** إلى المسجد الكبير لعقد اجتماع فيه، لتدارس الموقف المتأزّم، وإنقاذ ما يمكن إنقاذه، " احتشد الناس في المسجد، وصلوا الظهر، ثمّ وقف النائب في صحن المسجد، يتحدث عن الأمن الاجتماعي، والحوار الديمقراطي،

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص4.

(2)المصدر نفسه، ص24.

واحترام كرامة المواطن، وضرورة الانحياز إلى الشريعة، وحق كل إنسان في أن يرفع شكواه إلى القضاء العادل، وإلى ممثليه في مجلس الشعب.

ثمّ قال – من خلال مكبّر الصوت– والبلد تسمع ما يقول: «إنّنا نشجب بشدة سياسة القمع الّتي مارستها السلطة، ونستنكر تصرفات عسكر الأمن المركزي، وسنحتفظ لأنفسنا بحق الرد الديمقراطي المناسب، في الوقت المناسب، أمّا أولئك الّذين انتهكوا حرمة القانون، وداسو كرامة الإنسان فسيكونُ عقابهم رادعا، وسيلاقون المصير الأسود الّذي ينتظر كل طاغية جبّار» .

و تصايح الناس: «الله أكبر . . يسقط الظلم . . الله أكبر الله أكبر»". [1]

وبعد ذلك رأى الناس المحتشدون بالمسجد الضابط الموكّل بقيادة الحملة يَعْبُرُ المسجد، ومعه عدد من العسكر، فاعتُقِل النائب من قبل رجال المباحث، كما تمّ اعتقال الشيخ **محمد حسب الله** قبل ذلك بتهمة الإخوان المسلمين الذين حاولوا إفساد النظام وتقويضه.

وقد جسّد المسجد في هذه الرواية لأول مرة حالة الحب العذري الّتي أظهرها الشيخ **محمد حسب الله** لبراعم، ففي خطبة الجمعة الّتي ألقاها بعد خروجه من السجن، قال:" «أحدّثكم اليوم عن ابنة الربايعة الشريفة العفيفة.. الخيّرة.. النيّرة: الآنسة براعم»" [2]، قدّم الشيخ **محمد حسب الله** شكره وثناءه لصاحبة الخير والصلاح، كما شجّع أهالي قرية الربايعة على المضي قدماً إلى منزلها وتقديم الثناء والشكر الجزيل لها، ثمّ أهداها مصحفاً صغيراً تعبيراً عن امتنانه المغلّف بطابع الحب والإعجاب.

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص55.

(2)المصدر نفسه، ص156.

من هنا نرى أنّ توظيف خطبة الجمعة في المسجد كان "توجيهاً مباشراً إلى القرّاء. وقد يهدف من وراء ذلك إعطاء نموذج رائع للخطبة، حينما ترتبط بواقع حياة المسلمين، وتتّصل اتّصالاً وثيقاً بقضايا السّاعة الّتي تعرض من خلال رؤية إسلامية." [1]

ونرى الكاتب يقدم لنا توجيهاً إسلامياً، من خلال نموذج آخر للخطبة، ففي رواية "**الربيع العاصف**" نجد الشيخ المداح يصعد المنبر يوم الجمعة ويدعو إلى نبذ أسباب الفتنة، الّتي ضربت أطنابها على القرية، وكيف أنّ وجود الفتاة **منال** كان سبباً في كل ما أصيبت به القرية من بلاء.

كان يصيح بهم قائلاً: "أيّها النّاس.. لقد دخلت قريتنا أرواح شريرة.. ونزلت بها الشياطين، فسرت العدوى إليكم، وتركتم طريق الملّة السمحاء، وسلكتم مسلك الآثمين والأشقياء، فبدّل الله أمنكم خوفاً، وغناكم فقراً، ورضاكم سخطاً، وأنزل عليكم البلاء من فوقكم ومن بينكم، ومن تحت أرجلكم، فتلف الزّرع، وجفّ الضرع، وشبّت الحرائق، وطمست الحقائق، وفتحت السّجون أبوابها للمعتدين، وحاق الضياع بالمذنبين، وتصارع الرجال من أجل امرأة متبرجة، وطوتهم رغبات الجسد الساذجة .. فطوبى للأتقياء.. طوبى للأصفياء.. أيّها النّاس اتقوا الله فقد كفى ما كان.. اتقوا الله فقد مضى زمن العصيان.. اتقوا الله فحالنا لا يرضى به انسان."[2] ونلحظ كيف أن الكاتب جعل خطيبه يلتزم بالسّجع، وهو أسلوب طغى على خطب الجمع والأعياد، فترة ليست بالقصيرة، والمذموم منه ما كان ظاهر التكلف والافتعال.

(1)عبد الله العريني: الاتجاه الاسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصيّة، دار الكنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1425هـ- 2005م، ص295.

(2)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر نفسه، ص151- 152.

وفي رواية **"مواكب الأحرار"** يبين **"الكيلاني"** الدور الذي يلعبه المسجد في الظروف الصعبة الّتي تمرّ بها البلاد عامة والمدينة خاصة أثناء الحروب، حيث يتحوّل إلى مكان تعقد فيه الاجتماعات ويخطّط فيه للثورة ويحضر فيه للانتفاضات والثورات..."وتركها قاصدا الأزهر.. وقد كان المسجد الكبير في تلك الأيام قلب الأمة النابض، فيه يلتقي الدّين بالدولة، وتتبلور آمال الشّعب وأفكاره ... وفي داخل الأزهر الواسع الجليل، شعر **البشتيلي** باطمئنان غريب ذلك الاطمئنان الّذي يخالج قائداً هماماً وقد أوى إلى قلعة حصينة لا تستطيع أيّة قوة أن تتخطّى أسوارها، أو تقتحم حماها.. عشرات من الرجال يستعدون للثورة الشاملة ... وعديد الأخبار تملأ رحاب المسجد...". [1]

لكن هذا المقدس لم يسلم من مخططات نابليون التدميرية: " أمّا الأزهر فيا لهول ما رأى!! إنّ أوامر نابليون تنفّذ بحذافيرها، الخيول تقتحم البوابة الكبيرة، والجنود يتّخذون لهم مرابط في القبلة الشريفة، والأيدي القذرة تدهم الطلبة في أروقتهم، فيجردونهم من المال والمتاع والطعام، ويدوسون بأحذيتهم كتب العلم والمصاحف، ويثيرون الفوضى والاضطراب في أرجائه، كل شيء قد هان في أعين الغزاة الخبثاء، حتّى المقدسات.." [2]

إلا أن هذا المكان المقدس تبقى من أحد دلالاته الراحة والاطمئنان والسكينة، بعد معاناة نفسية وجسدية حيث يقول الكاتب: "لم يعلّق إبراهيم بشيء، إنّما أقبل على الخبز والملح بلهفة شديدة، كان الطعام ألذّ وأشهى من أيّ طعام ذاقه طوال حياته، لسوف يذهب إلى جامع الأزهر الشريف، وفي حيّ الأزهر سيجد الكنافة الّتي يحبها، والمشروبات الدافئة وبعض

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص151، 152.

(2)المصدر نفسه، ص167.

الفاكهة... وفي أحد أروقة الأزهر سيجد المكان الصالح للمبيت ... ما أكثر الذين يأويهم ذلك المسجد من كل لون وجنس، وهناك يأمن على نفسه ويستطيع التفكير الهادئ ..." [1]

وبالحديث عن حالة **إبراهيم آغا** بعد عودته من المعركة كان لا بد له من إزالة آثار السفر: "ودخل المسجد الكبير، فاستشعر لأول وهلة قدراً من الطمأنينة والسّلام، لقد رأى أنّه في رحاب الله ... وهو يتقدم صوب صنابير الماء ليزيل تراب السفر الممتزج بالعرق، لكنه يرى آثار العبث والتدمير في الأزهر نفسه ... أيصل بهم الاستهتار لهذا الحد فيبعثون بالمقدسات، ويلوثون المحاريب ويلهون برمز السلام في الحرم الآمن؟ ورفض **إبراهيم آغا** ليلة ليلاء بالأزهر..." [2] فالمسجد هو المكان الّذي يحمل الدلالات الدينية الّتي تميز الدّين الإسلامي عن باقي الديانات الأخرى.

وينتقد "**الكيلاني**" (على لسان أبطال روايته) اقتصار المسجد على الصلاة فحسب ففضاء المسجد يجب ألا يحدّه زمان أو مكان حيث الزائر لبيت الله في ضيافة الرحمن فلا يجب أن يبعده أحد أو يمنعه من الجلوس فيه" في ضيافة الحسين كان يشعر بالابتراد بعد هجير الشوارع وغبارها الخانق، وضوضائها المربكة، توضّأ وصلى، ثمّ شعر بالجوع وجد يداً مجهولة تمتد إليه، وتسقط في حجره شيئاً ... وبعد الصلاة شعر بثقل رأسه وارتخاء جفونه، فرقد على السجّاد العجمي النظيف، وسقط في نوم كالغيبوبة .. هو لا يدري أطال به الوقت أم قصر، لكن يداً هزّته، فتح عينيه كالحاً لم من؟؟ ماذا؟ عندما أفاق تماماً رأى عينين تنظران إليه بحدة لا تتّفق وطبيعة الجو الروحاني المشبّع بالعطر السماوي، وجاءه الأمر واضحا:

– يمنع النوم منعاً باتاً في المسجد ..

---

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص211.

(2)المصدر نفسه، ص212،213.

فكّر هنيهة ثـمّ قال:

- "الكلام ممنوع ..والنّوم ممنوع .. هل هذا بيت الله أم بيتكم؟" [(1)]

إنّ المقارنة بين فضاء البيت والشارع والمسجد تظهر في النّموذج السّابق بشكل جليّ فالشارع رمز للضوضاء والحرارة، والغبار الخانق وربّما حدّة النقاش والشجار بين النّاس، والبيت مكان خاص يرتبط ارتباطا وثيقاً بصاحبه بينما المسجد فيه الابتراد والراحة والسعادة المستمدة من العلاقة بالله، كما فيه السّعة الّتي ترمز للفضاء الرحب الّذي يجب ألاّ يحدّه زمان ولا مكان ولذا فهو يستنكر منع الكلام في الأمور الّتي تخص النّاس، ووقف الخطابة على موضوعات لا تمسّ حياة الناس كما ينتقد إغلاق المسجد بعد الصلوات في أكثر من موضع فعندما يسأله أحد طلبة المدارس ألم يكن المسجد يا مولانا أيّام السلف داراً للعبادة والقضاء والبيعة ومناقشة مشاكل المسلمين؟ فيقول له كان وكانوا، والحديث عن المسجد هنا يرتبط بأيديولوجية فكرية تقول بأنّ المسجد له دور أكبر من مجرد الصلاة، فمنه كانت تعد الألوية للجهاد وفيه طلب العلم، وفيه القضاء، وفيه مناقشة القضايا الّتي تهمّ المسلمين.

وهذه الفكرة الأيديولوجية هي الفكرة الّتي يؤمن بها المؤلف حين يؤكد على دور المسجد في حياة الناس، وأنّه المنطلق للمسلم يخرج منه إصلاح المجتمع، ويتحرّك من خلاله للنهضة والرقي.

وقد اتخذ المسجد أبعاداً سياسية واجتماعية ووجدانية تنوّعت بتنوّع المغزى الأساسي الّذي ألفت فيه الرواية، فهو بؤرة الجهاد والنضال السياسي في رواية **"مواكب الأحرار"**، فنجد **مصطفى البشتيلي** يحمس المسلين للجهاد ضدّ الغزو الأجنبيّ، "أيّها النّاس.. حيّ على

(1)نجيب الكيلاني: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص34-35.

الكفاح.. حيّ على الفلاح.. أيّها النّاس تذكّروا ما قاله **خالد بن الوليد** وهو على فراش الموت: "لقد شاهدت مائة زحف أو زهاءها، وما في بدني شبر إلاّ وفيه طعنة سيف أو رمح ..."[1]. ونجد أنّ لهيب الخطبة لقي إقبالاً من الآخرين، فقد اجتمعوا في ساحة الأزهر مابين التّهليل والتكبير، مصمّمين على مواصلة النّضال، رافضين الاستسلام والخنوع، مدركين أنّ بالعمل وحده يحقّق للإنسان مبتغاه وهدفه.

فضاء المقهى:

إنّ فضاء المقهى كمكان لقضاء وقت الفراغ يشي بأنّه لا يؤمّه إلا العاطلون والمتسكعون، وربّما المنحرفون ومدمنو المخدرات واللصوص، كم تزداد فيه دائرة الغيبة والثرثرة دون فائدة، إلاّ أنّ "**الكيلاني**" رسم فضاء المقهى بصورة مختلفة حيث إنّ المقاهي يؤمّها كبار الموظفين للترويح عن النفس ويجتمع فيها المناضلون أحيانا، كما في رواية "**في الظلام**" حين يذهب **عبد المجيد** إلى القاهرة ليقابل رفاقه المناضلين في المقهى الّذي سيلتقون فيه: " ثمّ وقفت نظراته أخيراً على المقهى المتّفق عليه حيث يلتقون، وقرأ لافتة المقهى بتأنٍّ .. «قهوة السّمر» وهي تقع في أول شارع قدري باشا ويؤمّها بعض كبار الموظفين وغيرهم من ذوي اليسار..." [2]

ويأتي وصف المقهى أحيانا مُظهراً جانباً آخر من جوانب المقهى حيث الوقت الّذي يضيع، والغيبة والنميمة، والمخدرات الّتي لا تنفك عن هذه الأماكن كما في "**الربيع العاصف**" : "وقف رواد المقهى مشدوهين، لقد نحوا " الجوزة " جانبا، وتركوا أكواب الشاي والقهوة باردة فوق المناضد الخشبية الصغيرة، ولاعبو الطاولة هم الآخرون تشنجت أيديهم فوق القطع والزهر،

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص27.

(2)نجيب الكيلاني: في الظلام، مصدر سابق، ص50.

كانت العيون كلّها متجهة نحو امرأة جميلة فاتنة فاحمة الشعر... وعاد زبائن المقهى إلى كركرة الجوزة، ولعب الطاولة وارتشاف أكواب الشاي والقهوة أو دس قطع صغيرة سوداء في أفواههم يلوكونها في استمتاع ولذّة ونعاس وأصوات هامسة تنطلق هنا وهناك نسوان مصر مثل الملبن .. قشطة يا حبيبي..." (1)

إنّ وصف المقهى السابق كإطار للحدث الحكائي يبرز قيما اجتماعية مختلفة ومتفاوتة بل ومتناقضة، فبينما في النموذج الأوّل هدف سام للمناضلين الملتقين في المقهى نجد في النموذج الثّاني العابثين والسكارى ومتعاطي المخدرات بالإضافة إلى بعض الممارسات المنحرفة غير المألوفة مثل إثارة الشائعات ولعب القمار وفيها يتقابل الشاويش عبد المعطي مع انتصار للاتفاق على تزييف العملة، وهكذا يظهر المقهى كفضاء له أكثر من شكل بحيث يعطي للروائي حرية التصرّف في وصف حركة الأشخاص وقيمهم الاجتماعية والنفسية وطريقة سلوكهم.

وهنا تجب الإشارة إلى أن المقاهي ألوان مختلفة، فهناك المقاهي الشعبية الّتي يرتادها العامة، وهناك المقاهي الّتي لا يرتادها إلا علية القوم كما أنّ هناك من المقاهي ما يخصص لأغراض سيئة كتعاطي المخدرات ومنها ما هو فقط للتسلية .. إلخ وهذا ما ظهر في روايات الكيلاني.

(1)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص10-11.

خلاصة:

نخلص مما سبق إلى عدة نتائج نجملها فيما يلي:

- ❖ اعتمد الكيلاني في وصف المكان في الغالب الأعم على الطريقة الاستقصائية الّتي تبرز تفاصيله وأجزاءه، ممّا أسهم في إبطاء حركة السرد.
- ❖ ارتبط وصف المكان بالتحليل النفسي حيث يظهر المكان في معظم الروايات من خلال الخبرة النفسية لواصفه ولعل هذا يعود إلى سببين مهمين:

السبب الأول: اشتغال الكيلاني بالطب يجعله ينظر إلى المكان من وجهة نظر طبية حيث الطبيب عندما تأتيه حالة مرضية فإنه يخضعها للفحص أولا يحكم عليها، ويشخصها.

السبب الثاني: تعرض الكيلاني للسجن يجعله دائما يلجأ إلى دخيلة نفسه عن طريق الاستبطان والتأمل الذاتي حيث لا فضاء خارجي يلوح أمامه فيظهر عرض المكان متأثرا بدلالة نفسية واضحة وكلمات موحية كما سبق عرضه من نماذج.

- ❖ ظهر مفهوم التقاطب واضحاً عند الكيلاني من خلال عرضه للمتناقضات بين الأماكن المختلفة والتي أمكن من خلالها دراسة المكان بشكل أوضح حيث اعتمد الكيلاني في كثير من الوصف على التناقض الواضح والذي أتى في كثير من الأحيان متتابعاً لإبراز العلاقة بينهما.
- ❖ ظهر الوصف للمكان في بعض الأحيان مرتبطا بوصف الحدث أو الأشخاص ممّا يوضح التّماهي بين هذه العناصر المختلفة.
- ❖ تشكل الفضاء الروائي عبر رؤية أيديولوجية في معظم الأحيان فالنظر إلى فضاء السجن نظر إلى مكان يجتمع فيه المناضلون المظلومون، والنظر إلى المسجد كمكان يشمل جوانب

الحياة، فزاوية النظر والرؤية التي يتخذها الروائي هي الّتي تقودنا إلى تفسير صورة المكان كما تنعكس في ذهن السارد.

- ❖ عند دراسة التقاطبات المكانية يجدر الإشارة إلى أن هناك اختلافات طفيفة بين الأماكن ذات الصفة الواحدة ففضاء البيوت مثلا يظهر فيه البيت الراقي مع اختلافات بين البيوت الراقية، والبيت الشعبي مع اختلافات في البيوت الشعبية فهناك بيوت شعبية في القرى وأخرى في المدن وبينها اختلافات، على أن هذه الاختلافات لا تؤدي إلى اختلاف في دراسة المكان من خلال التقاطبات المتناقضة، حيث الدلالات واحدة فالبيت الراقي مثلا لا يختلف عن غيره إلا في تفاصيل لا تغبر من البناء الروائي.
- ❖ تآزر الزمن مع المكان لإضفاء طابع جمالي للمكان فوصف الطريق ليلا لإضفاء معنى الظلم مثلا أو الضيق ومحاولة تجاوز هذا الليل يسهم في عرض الصورة المكانية.

الفصل الثالث:

بنية الشخصيات

"تلعب الشخصية دوراً أساساً في بناء الرواية، إذ إنّها مركز الأفكار ومجال المعاني الّتي تدور حولها الأحداث، وبدونها تضحى الرواية ضرباً من الدّعاية المباشرة والفكر التقريري، والشّعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني،.. فالأفكار تحيا في الشخصية، وتأخذ طريقها إلى المتلقي عبر أشخاص معينين، لهم آراؤهم واتجاهاتهم وتقاليدهم في مجتمع معين، وفي زمن معين". [1]

ولما كانت الشخصية بهذه الأهمية، فقد تعهدتها العلوم الإنسانية بالرعاية والدّراسة، فصارت محطّ عناية الفلسفة وعلم النّفس وعلم الاجتماع فضلاً عن العقيدة والدين. وأفادت الرواية شأن الفنون الأدبية جميعاً من نتائج ذلك تبعاً لارتباط المذاهب النقدية بالعلوم الإنسانية الّتي أخذت في توجيه هذه الفنون في بناء الشخصية على نحو منها. وكان لتطور الرواية في المذاهب النّقدية المختلفة أثر ظاهر في تباين النظرة بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة، ولذلك كلّه يحسن الوقوف على معنى الشخصية لغة ورؤية في مختلف العلوم الإنسانية خاصة الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والدين، ثم تقديم رؤية في مفهوم الشخصية في الرواية التقليدية والرواية الحديثة.

ولفهم معنى الشخصية لا بد من البحث عن أصل هذه الكلمة في المعاجم العربية، ففي "**لسان العرب**" مادة شخص " الشَّخْصُ: جماعةُ شَخْصِ الإنسان وَغَيْرِهِ، مُذَكَّرٌ، وَالْجَمْعُ أَشْخاصٌ وشُخُوصٌ وشِخاص؛ والشَّخْصُ: سوادُ الإنسان وَغَيْرُهُ تَرَاهُ مِنْ بَعِيدٍ، تَقُولُ ثَلَاثَةُ

(1) عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، دط، دت، ص107.

أَشْخُصٍ. وَكُلُّ شَيْءٍ رأَيت جُسْمانَه، فَقَدْ رأَيتَ شَخْصَه؛ الشَّخْص: كلُّ جِسْمٍ لَهُ ارْتِفَاعٌ وَظُهُورٌ، والمرادُ بِهِ إِثْباتُ الذَّاتِ فاسْتُعير لَهَا لفظُ الشَّخْصِ"[1] .

أما "**القاموس المحيط**" فقد قدم معاني أخرى لمادة شخص التي تعني: " وشَخَصَ، كمَنَعَ، شُخُوصاً: ارْتَفَعَ، بَصَرُهُ: فَتَحَ عَيْنَيْهِ، وجَعَلَ لا يَطْرِفَ، بَصَرَهُ: رَفَعَهُ، من بَلَدٍ إلى بَلَدٍ: ذَهَبَ، وسارَ في ارْتِفَاعٍ، الجُرْحُ: انْتَبَرَ، ووَرِمَ، السَّهْمُ: ارْتَفَعَ عن الهَدَفِ، النَّجْمُ: طَلَعَ، الكَلِمةُ من الفَمِ: ارْتَفَعَتْ نحوَ الحَنَكِ الأعْلى، ورُبَّمَا كان ذلك خِلْقَةً أن يَشْخَصَ بصَوْتِهِ، فلا يَقْدِرُ على خَفْضِهِ. وشُخِصَ به، كعني: أتاهُ أمرٌ أَقْلَقَهُ وأزْعَجَهُ. وككَرُمَ: بَدُنَ، وضَخُمَ. والشَّخِيصُ: الجَسِيمُ، وهي: بهاءٍ، والسَّيِّدُ، من المَنْطِقِ: المُتَجَهِّمُ. وأشْخَصَهُ: أزْعَجَهُ، والمُتَشاخِصُ: المُخْتَلِفُ، والمُتَفَاوِتُ.." [2]

وقد زاد "**القاموس المحيط**" على الارتفاع معنى الظهور الساطع في قوله "والنجم طلع"، والإقلاق والإزعاج في قوله "أشخصه: أزعجه"، وفي هذا القاموس كذلك دلالة على الاختلاف والتفاوت بين شخصية وأخرى في قوله: "والمتشاخص المختلف والمتفاوت".

وقد جاء "**معجم الصحاح**" موافقاً للمعاجم القديمة السابقة في تركيزه على ذاتية الفرد، من حيث دلالتها على الجسم والهيئة والذات، فتناول الجانب المادي والمعنوي، فالمادي يتضح في الرؤية الحسية والارتفاع والظهور، والمقصود هنا إثبات الذات، والمعنوي يتضح في تعريف "**القاموس المحيط**"، وهو الأمر المقلق، إلا أن الصحاح زاد على الجانب المعنوي

(1)ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، ج7، ص45. باب شخص

(2)الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مصدر سابق، ص 621. باب شخص

للفظة شخص معنى جديدا هو: "قال أبو عبيد: يقال أَشْخَصَ فلانٌ بفلان وأشخص به، إذا اغتابه" [1]، فحدد معنى الغيبة.

وما يمكن قوله في هذا الصدد أن "**الفيروز أبادي**" أعطى معاني أخرى ومختلفة عن ما جاء في "**لسان العرب**" حتى أنه ذكر مواطن استخدام هذه اللفظة وهذا الاختلاف والتعدّد يوحي بقدرة اللّفظة على استيعاب أكبر قدر من المعاني إلاّ أنّ الاتفاق في المعجمين واضح كون (شخص) تدل على ذات، واللاّفت للانتباه أن لفظة شخصية غير موجودة – تماما- في المعاجم العربية (القديمة) التي ذكرناها والتي لم نذكرها كمعجم **العين وتاج العروس**... ولعلّ ذلك راجع إلى حداثة اللّفظة وأنها لم تستعمل سابقا، لكن رغم ذلك كان علينا أن نقف عند هذه المعاجم لأنها اتفقت في كون لفظة شخص تدل على الذّات وأنّنا وجدنا خلطاً بين الشخص والشخصية عند بعض الدارسين.

أما المعاجم الحديثة ك"**معجم الوسيط**" الذي جاء فيه: (شخص) الشَّيْء عيّنه وميّزه مِمَّا سواهُ وَيُقَال شخّص الدَّاء وشخّص المشكلة.

(الشخصية) صِفَات تميّز الشَّخْص من غَيره وَيُقَال فلَان ذُو شخصية قَوِيَّة ذُو صِفَات متميزة وَإِرَادَة وكيان مُسْتَقل."[2]

هذا المفهوم أكثر تحديدا للشخصية إلا أنه يقترب بشكل كبير من مفهوم الشخصية عند علماء النفس فيما تعلق بالسلوك والأفكار و تحليل شخصية الفرد إلى غير ذلك.

(1)الجوهري: الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية: ج3، ص 1043، باب (شخص).

(2) مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ص384، باب الراء.

عالج الفكر الغربيّ الشّخصية في اتّجاهات ثلاثة: "فكرية ونفسية واجتماعية، فكان العقل مقياساً لكلّ شخصية مثالية عند الفلاسفة، وصار التّركيب النّفسي المعقّد بقوته المركزية الداخلية مناط التوجيه الإنساني عند كثير من علماء النفس، وعلى أساس أثر المجتمع في الإنسان غدت الشخصية مرآة البيئة في مذهب أهل علم الاجتماع" [1].

فقد ناقش "**سقراط" (Socrates)** مفهوم الشخصية، وهو بسبيل تحديد القيم المطلقة في مجال الأخلاق، "فهو يرى أنّ السّعادة تكون في سيطرة العقل على دوافع الشهوة ونوازع الهوى، والفضيلة هي وليدة المعرفة، فمعرفتنا للخير تجعلنا نحرص على فعله"[2].

أما "**أفلاطون " (Plato)**فقد اصطلح مفهوم النفس الّتي رآها تتألف من أجزاء ثلاثة: "النّفس العاقلة الّتي هي من خلق الله مباشرة، والنّفس الغضيبة والنّفس الشهوانية اللتان هما من صنـع آلهة الدنيا، وتتم غلبة النفس العاقلة على الشّهوات والنّزعات الغضيبة عن طريق التربية" [3].

وقد أخذت الأخلاق مكان الصدارة في فلسفته، حيث جعل مثال الخير في قمة المثل (الحق والخير والجمال)، فقد حاول أن يحدد الشروط التي تقتضيها إقامة مقياس أخلاقي موضوعي لا يختلف باختلاف الأفراد، ولا يتغير بتغير الزمن والمكان..

(1) مصطفى عليان: بناء الشخصية في القصة القرآنية، دار البشير للنشر والتوزيع، ط1، دت، ص07.
(2) صالحة سنقر: الثقافة الفلسفية، منشورات جامعة حلب، ط1، 1427هـ- 2006م، ص 14.
(3) المرجع نفسه، ص23.

كان أمر الشخصية وتحديد هويتها وأنماطها واضحاً، على الرغم من وجود تفاوت ظاهر بين علماء النفس، فمنهم من ركّز على الذّات الداخلية، ومنهم من ركّز على اعتبار الذّات مرآة للغير، فما جاء من "**جون واطسون**" **(John Watson)** رائد النظرية السّلوكية: "الشّخصية هي مجموع الأنشطة الّتي يمكن اكتشافها عن طريق الملاحظة الفعلية للسلوك لفترة كافية بقدر الإمكان لكي يعطي معلومات موثوقاً بها" [1] . وهكذا فإن "**واطسون**" ركز على تحليل الشخصية من جانب النشاطات السلوكية الّتي يقوم بها الفرد لفترة معينة كافية لتشكيل النظرة العامة عن خصائص الشخصية، والملاحظ أن هذا التعريف قدّم سمة للشخصية ذات الطبيعة الاجتماعية، فأساس معرفة الشخصية وتمثلها يتوقف على علاقة الفرد بغيره، بالإضافة إلى سلوكه في مجتمعه.

ويذهب "**ألبورت**" **(Allport)** إلى مخالفة "**واطسون**" في منحاه، إذ عرّف الشخصية أنّها: "ذلك التنظيم الديناميكي داخل الفرد من تلك الأنظمة السيكولوجية الّتي تحدّد توافقاته المتفردة لظروف بيئته"[2]. وخصائص هذا التعريف العام واضحة في أنّه يسلم بالطبيعة المتغيّرة والارتقائية للشخصية، كما يركّز على تلك الأنظمة الداخلية العقلية والنّفسية متضافرة والّتي من خلالها تتحدّد شخصية الفرد، ومدى اتّساقه مع ظروف بيئته.

(1) عادل عز الدين الأشول: سيكولوجية الشخصية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، دت، ص10.

(2) يحيى البشتاوي: بناء الشخصية في المسرح الملحمي، أفكار، عدد152، 45.

ويأتي تعريف "**روشكا**" (**Roschka**) مشابهاً لتعريف "**البورت**"، حيث يقول عن الشخصية: "أنّها التنظيم الدينامي* المتكامل أو التركيب الموحّد للخصائص النفسية الّتي تتّصف بالثّبات وبدرجة عالية من الاستقرار، متضمنة المظهر العقلي الخاص بالإنسان"[1]. وإن كان تعريف **روشكا** يشبه التعريف السابق في تلك الأنظمة النفسية والعقلية الّتي تنتظم شخصية الفرد، إلا أنه زاد في نسبة ثبات تلك الأنظمة الداخلية، فتبقى خصائص موحدة تميز شخصية ما عن غيرها.

وقد تلاقى "**سيجموند فرويد**" (**Freud**) مع **ألبورت** في تحليله للشخصية، فنجده يقول: "أنّ الأنا الأعلى والأنا والهو تعتبر بمثابة ثلاث مناطق تقسّم فيها العمليات العقلية للكائن الآدمي، كما أن اهتمامنا سيتمركز على علاقاتها المتبادلة"[2]. وتتوالى تعريفات علم النفس للشخصية، إذ حملت بعض الخصائص المغايرة، فمنها ما ركّز على مبدأ الفروق الفردية، وعلى مفهوم السّمة، وهو تعريف "**جيلفورد**"(**Guilford**) "شخصية الفرد هي ذلك النموذج الفريد الذي تتكون منه سماته"[3] وهناك تعريف "**ريموند كاتل**" (**Rymond Cattell**) الذي ركّز على القيمة التنبؤية لمفهوم الشخصية، حيث قال: "الشخصية هي ما يمكننا من

*الدينامية: مذهب فلسفي لا يعترف من العناصر المادية بسوى القوى التي يحدد عملها المركب امتداد الأجسام وخصائصها، وكانت فلسفة أرسطو دينامية، وتعرف في العربية بالفلسفة الوضعية، المنجد، ط34، ص231.

(1) يحيى البشتاوي: بناء الشخصية في المسرح الملحمي، مرجع سابق، ص45.

(2)المرجع نفسه، ص45.

(3)عادل عز الدين الأشول، سيكولوجية الشخصية، مرجع سابق، ص11.

التنبؤ بما سيفعله الشخص، عندما يوضع في موقف معين... (ويضيف): إنّ الشخصية تختصّ بكل سلوك يصدر عن الفرد، سواء أكان ظاهراً أم خفياً" [1].

ومن النظرة العامة إلى تلك التعريفات، نلحظ أنّ أقربها إلى علم النفس هي تلك الّتي ركّزت على الخصائص النفسية في داخل الفرد، بالإضافة إلى اصطراع النفسية على شكل طبقات يتحدد على أساسها سلوك الفرد، كما وجدنا عند « **فرويد** » ، كما أن القيمة التنبؤية لسلوك الفرد في المستقبل تعطي إيحاء بالكوامن الدخيلة النفسية وهواجسها، غير أن التعريفات التي ركّزت على الطبيعة الاجتماعية جعلت أساس سلوك الفرد ذا اتجاه اجتماعي، يسيطر على شعوره الباطني، وبالتالي فهي أضعفها تأثيراً في استجلاء بواطن النفس الإنسانية.

وإذا انتقلنا إلى مفهوم الشخصية من منظور اجتماعي، فسنجد أنّها نتاج لخصائص الحياة الاجتماعية، فهي تعكس علاقاتها، بمعنى إن العلاقة التفاعلية القائمة على نشاط الفرد هي التي تحدد أشكال بنية الشخصية ووظيفة فعالياتها.

إن نشاط الفرد الواقعي الذي يربطه بمحيطه هو المحدد الأساسي لنمو الوظائف النفسية وتشكيلها لديه، "ونعني بهذا النشاط الفاعليات التي لها دافع ولها هدف، والتي تتضمن وسائل الوصول إلى الهدف. وبناء على ذلك، فإن الظاهرة النفسية ليست ظاهرة مصاحبة لحياة الإنسان، وإنّما هي عملية تحقق حياته، وهي ليست إضافة ذاتية لنشاطاته، بل هي شكل لهذا النشاط" [2].

(1) أحمد محمد عبد الخالق: الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية، ط2، 1982م، ص04.

(2)موسى جبريل: الشخصية الإنسانية جوهر اجتماعي، عدد9، ص 81.

ومن التعريفات الجديرة بالاهتمام في هذا المجال ما قاله "**كارل يونج**" (**Young**): "إنّ الشخصية تتألف من العادات والاتجاهات والأفكار التي خلعناها حول الناس، والكائنات الحية الأخرى وغيرها من الأشياء" [1]. ويلحظ أن هذا التعريف يركز على الأفكار والعادات الخارجية التي تعطي انطباعا عن الناس.

وهناك تعريف آخر لـ "**هـ. بلوس**"، يقول فيه: "تنتظم الشخصية سمات الفرد واتجاهاته وقيمه، والصفات الشعورية التي تضفي على سلوك الفرد صفة الانسجام مع ما تقرّه ثقافته"[2].

وهذا التعريف يركّز على الشخصية من وجهة النظر الذاتية، إذ إن معرفة سمات الفرد وصفاته الداخلية هي التي تحدد سلوكه، وتبيّن ثقافته.

ويأتي تعريف «**بيسانز**» ليؤكد "أن الشخصية تحتل العديد من المعاني، وذلك يقتضي بالضرورة أن نحدد معالمها حتى لا تختلط بالأفكار العامة الدارجة بين عامة الناس، فلكل شخص شخصيته التي اكتسبها من خلال عملية التنشئة، وهذه الشخصية بمثابة الطرق المنتظمة للسلوك"[3]، وهذا يعني في حد ذاته أن لكل منا شخصيته، ومع ذلك فإننا نتماثل في الوقت نفسه مع الآخرين في سمات أساسية، وهذه السمات في نظر «**بيسانز**» ما هي إلا

(1)السيد علي شتا: الشخصية من منظور علم الاجتماع، ط1، ص21.

(2) المرجع نفسه، ص21.

(3)المرجع نفسه، ص21.

محصلة لمجموعة من العوامل الاجتماعية والثقافية والنفسية، وإن الشخصية نتاج للتفاعل الحادث بين تلك العوامل.

ويتناول « **سروكن Sorokin** » موضوع الشخصية بالدراسة مؤكداً تنظيم عقول الأفراد وسلوكهم مدخلاً لفهم شخصياتهم، وذلك لأنه يرى "أن شخصيات الأفراد تؤثر على الأنماط الثقافية والاجتماعية في المجتمع، كما أن سلوك الفرد يتحدد عن طريق الجماعات التي يعيش حياتها، ويتفاعل مع أعضائها، وذلك لأن مضمون عقل الفرد بقيمه الخلقية والاجتماعية.. إلخ يتخذ صورة محددة عن طريق المحيط الثقافي الّذي يتحرك الفرد بداخله"[(1)].

وبذلك يخلص (**سروكن**) إلى أنّ ارتقاء الشخصية الإنسانية أو حتى تدهورها يتوقف على الجوانب الاجتماعية المختلفة، والوقائع الثقافية المتعددة، وعليه تكون الشخصية عند **سروكن** بمثابة حقيقة اجتماعية وثقافية، وأنّها تشكل مع المجتمع والثقافة، والواقع الاجتماعي والثقافي.

"وتتمثل الشخصية عند « **ويليام فيلدينغ أوغبورن William Fielding Ogburn)** » في التكامل النفسي الاجتماعي للسلوك عند الكائن البشري، الذي تعبر عنه العادات والشعور والاتجاهات والآراء، والشخصية عندهما تشتمل على القيم وجميع أنواع

(1)السيد علي شتا: الشخصية من منظور علم الاجتماع، مرجع سابق، ص21.

السلوك". [1] ويعرف « **جرين Greene** » الشخصية: "أنها مجموعة قيم الشخص وسماته الفيزياقية، والتي تتسم بالتنظيم الدينامي" [2].

من هنا نخلص أنّ المفهوم العام لعلماء الاجتماع يقوم على دراسة الشخصية الإنسانية من خلال بيئتها الاجتماعية التي تبلور شخصية الفرد، ضمن العوامل الثقافية والنفسية المحيطة به، وهذه العوامل هي التي تحدد سلوك الفرد وقيمه، وينشأ عن ذلك الشخصية المستقلة للفرد التي تميزه عن غيره من الأفراد، وعلى ذلك فلكل منا شخصيته المتفردة به.

أما المفهوم العقدي للشخصية، فيدور حول مرتكزين: العقلية والنفسية، أما **العقلية** فهي: "الكيفية التي يجري على أساسها عقل الشيء أو إدراكه، أو هي الكيفية التي يربط بها الإنسان الواقع بالمعلومات بقياسها إلى قاعدة أو قواعد معينة"[3].

"فالقاعدة الأساسية التي يتخذها الإنسان لتكون مقياساً للحكم على الواقع هي التي تحدد نوع العقلية، فالذي يعقل الواقع من جهة نظر الإسلام تكون له عقلية إسلامية، والذي يعقل الواقع من وجهة نظر الرأسمالية تكون له عقلية رأسمالية...إلخ" [4] .

وإذا كانت العقلية هي التي تستخدم عقل الإنسان للحكم على الأشياء والأفعال وفق أسس شرعية أقرها الإسلام، فإن **النفسية** هي: "الكيفية التي يربط بها الإنسان دوافع الأشياء

---

(1)السيد علي شتا: الشخصية من منظور علم الاجتماع، مرجع سابق، ص24

(2) المرجع نفسه، ص24.

(3)محمد حسين عبد الله: مفاهيم إسلامية، دار البيارق، بيروت- لبنان، ط1، 1996م، ص 84.

(4)المرجع نفسه، ص84.

بالمفاهيم، وهذه المفاهيم تعود إلى أفكار معينة تنبثق عن وجهة النظر المحدودة أو غير المحدودة في الحياة، فإن كانت المفاهيم تنبثق عن العقيدة الإسلامية كانت النفسية نفسية إسلامية، والنفسية هي التي تجعل الإنسان يقدم على القيام بالعمل أو يحجم عن القيام به، فهي التي تتحكم في دوافع الغرائز أو الحاجات العضوية"[1] .

ممّا سبق يتبين لنا أن العقلية الإسلامية مرتبطة بالنفسية، وكلاهما مكمّل لبعضهما البعض، وكأنهما كيان واحد لا يتجزأ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه المنهج التكاملي للشريعة الإسلامية في نظرتها للشخصية الإنسانية، "بحيث عملت هذه الشريعة على تصفية الروح، وتثقيف العقل، وتقوية الجسم، والعناية بكل ما يجعل حياة الإنسان على وجه الأرض سعيدة ورغدة"[2].

وبناء على ذلك، فإنّ الشخصية الإسلامية تنقسم إلى قسمين:

"**الأول**: الشخصية المتميزة، وهي التي تكون عقلية صاحبها ونفسيته من جنس واحد، فتكون ميوله خاضعة لمفاهيمه، أي تكون نفسيته خاضعة لعقليته، وتكون الشخصية الإسلامية إسلاماً يسير على الأرض، متجسداً في إنسان آمن بالعقيدة الإسلامية، فكرة كلية عن الكون والإنسان والحياة"[3].

---

(1)محمد حسين عبد الله: مفاهيم إسلامية، مرجع سابق، ص 84.

(2) تركي رابح: دراسات في التربية الإسلامية والشخصية الوطنية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982م ص 19.

(3)محمد حسين عبد الله: مفاهيم إسلامية، مرجع سابق، ص 93- 95.

والثاني: "الشخصية غير المتميزة، وهي التي تكون عقلية صاحبها غير نفسيته، وهي تنشأ عند الإنسان إذا كانت القاعدة التي يبني على أساسها أفكاره غير القاعدة التي يبني على أساسها ميوله، فيحكم على الأشياء والأفعال قياساً بالقاعدة التي يعقل بها الواقع (أي عقليته)، في حين يميل لإشباع غرائزه، وحاجاته العضوية حسب مفاهيم أخذها من قاعدة أخرى استعملها في ربط المفاهيم مع الدوافع (أي نفسيته)" (1) .

وأصحاب هذه الشخصية يظهر عليهم الاضطراب والقلق؛ لأن تفكيرهم غير ميولهم، فيصدرون أحكاماً على الواقع تخالف ميلهم وتصرفهم تجاه هذا الواقع.

وحتى نستطيع أن نميّز شخصية المسلم الحق يجب لفت الانتباه إلى خطوات ثلاثة، هي تشكل العناصر الأساسية لشخصيته، وهذه الخطوات هي: "**العلم**، ويكون بكل جوانب الإسلام من عقيدة وعبادة وشريعة، وذلك يكون بدراسة هذه الجوانب، كما وردت في القرآن والسنة، وكما شرحها العلماء العاملون خلال العصور. **الإيمان**، ويكون بدراسة الإسلام من مصادره السابقة، بحيث تؤدي بكل منصف إلى التأكد من أنه الدين الحق وأنّه من عند الله، ومن ثم تؤدي إلى الإيمان به. **العمل**، ويكون بالعمل بتعاليم الإسلام والاهتداء بهديه" (2) .

من هنا نخلص إلى أن أساس الشخصية الإسلامية يقوم على العقلية والنفسية، وعلى ذلك، فلا شأن للشكل، أو الجسم، أو الهندام، أو المركز الاجتماعي، أو الانتماء القبلي،

(1)محمد حسين عبد الله: مفاهيم إسلامية، مرجع سابق، ص 100.

(2)أحمد عبد الحميد غراب: الشخصية الإنسانية في ضوء القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1985م – 1405هـ، ص 25.

أو التسلسل الوراثي، وما إلى ذلك من عوامل هامشية، لا تمت بصلة إلى بناء الشخصية وتكوينها." [1]

وتجدر الإشارة كذلك إلى أن الشخصية الإسلامية ليست ملائكية مثالية، بل هي كغيرها من الشخصيات البشرية تقع في هفوات وآثام لا تقبلها الشريعة، ولكن ما إن تدرك هذا الخطأ حتى تقوّمه عن طريق التوبة والندم، فترجع لها أصالتها وتميزها، ويحفظ لها طريقها في مواكبة جوهر الشريعة الإسلامية.

وهذا المفهوم العقدي الذي أشرنا إليه سابقاً نجده يجمع بين المفهوم النفسي للشخصية الذي ركّز على الدوافع والغرائز التي تحرك الشخصية، وبين المفهوم الفلسفي الذي رأى بسيطرة العقل والفكر على الشخصية، فجاء هذا المفهوم واقعاً تكاملياً في نظرته إلى الإنسان، فكراً وسلوكاً معاً.

وقد أفادت الشخصية في الرواية التقليدية من هذه المفاهيم السابقة على نحو من الأنحاء، ويأتي دور الروائي في رسم شخوصه على أسس معينة تقوم على الموازنة بين الحياة والفن، "فالكاتب يجب أن يكون موقفه محايداً، بحيث يهمه أن يدرس شخصياته دراسة مجردة، وأن يكشف عن عيوبها ومغامزها، كما يبرز محاسنها وفضائلها، دون أن يقف منها موقف الناقد أو المحبذ، وهو يتجه مثل هذا الاتجاه مدفوعا بواجبه الفني الذي يحتم عليه خدمة الشخصية، حتى تبلغ في حياتها على القرطاس ما يضمن لها التألق والخلود" [2] .

(1) مصطفى عليان: بناء الشخصية في القصة القرآنية، مرجع سابق، ص09.

(2)محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، دط، 1955م، ص 91- 92.

والكاتب يتناول الشخصية الروائية من عدة أبعاد، "فهو يصف بعدها الجسمي، من حيث هي طويلة أو قصيرة، غليظة أو نحيفة، جميلة أو قبيحة، وبعدها الاجتماعي، من حيث هي غنية أو فقيرة، تعيش في القرية أو في المدينة، تنتمي إلى الطبقة العاملة أو الطبقة الرأسمالية، أو الطبقة البرجوازية، وبعدها النفسي، من حيث هي قلقة متوترة أم مستقرة مطمئنة، متناقضة أم تعيش في سلام مع نفسها، وبعدها الفكري، من حيث هي محافظة أو متحررة، تنتمي إلى الفكر الديني أو الاشتراكي أو العلمي"(1) .

وللشخصية تصنيف في الرواية، فهي إما **بسيطة** وإما **نامية**، فالأولى تتسم بالوضوح والبساطة، ويبقى سلوكها معروفا لدى القارئ، ولهذه الشخصية فائدتان ذكرها «**إ.م فورستر Forster** »: "**الأولى**: سهولة تمييزها عند ظهورها، تميزها عاطفة القارئ، لا العين الباصرة التي تلاحظ تكرار اسم معين، **والثانية**: هي أن القارئ يتذكرها بسهولة، وتبقى ثابتة في مخيلته؛ لأنّها لا تتبدل نتيجة الظروف"(2) .

أما **الشخصية النامية** فهي "التي تنمو وتتطور وتتفاعل مع الأحداث، ويبرز موقفها من قضايا الحياة والإنسان، ويمكن اختبار هذه الشخصية من خلال قدرتها على الإدهاش والإقناع، فإن لم تدهشها بتاتا فهي مسطحة" (3).

(1)عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 109.

(2) فورستر: أركان الرواية، تر: كمال عياد جاد، منشورات الربيع القاهرة مصر، ط1، يناير 2020، ، ص 55.

(3) المرجع نفسه، ص61.

وقد ظهرت أهمية البطل أو الشخصية في القصص منذ حركة الرومانتكية، وغلبت غيرها من العناصر، فالرومانتكية قد اهتمت بالفرد لا المجتمع اهتماماً كبيراً، وسلطت الأضواء على الذات الإنسانية والنفس" [1]. ونجد أن هذا الاهتمام بالفرد وبالذات جاء مواكباً للمنهج النفسي الذي اهتم بالفرد وسبر أغواره، والتعرف إلى مكنوناته الداخلية. وهنا يأتي دور الروائي في كيفية التعامل مع شخصياته، بحيث "يغوص في أعماق الشخصية الداخلية، ويظهر الحياة الخفية بأصولها حول تلك الشخصية التي لا يفهمها الناس في الحياة وعلى أرض الواقع، ومهمته الرئيسة كذلك هي توضيح جانب الأحلام واللذّات والأحزان والعلاقات الذاتية في الطبيعة البشرية، التي يخجل الإنسان من ذكرها في الحياة العادية"[2].

وبما أنّ وظيفة الكاتب هي إبراز فكره من خلال شخصياته، لتعبر عن قضايا مجتمعه ومواقفها، فإن مهمة الكاتب ليست بالسهولة المظنونة، إذ إنه خالق هؤلاء الأشخاص، يستوحي في خلقهم بالواقع، ويستعين بالتجارب التي عاناها هو أو لحظها، "وهو يعرف كل شيء عنهم، ولكنه لا يفضي بكل شيء، فلا يصح أن يذكر تفصيلات الحياة اليومية إذا كانت لا تمتّ بصلة إلى فكرة القصة، ولا تدل على الحال النفسية لأشخاصه، أو على العادات والتقاليد ذات السلطان على المجتمع، وما إلى ذلك من أمور الحياة التافهة التي تشغل عادة جزءاً كبيراً من واقع حياة الفرد، وإنّما يعني الكاتب بما يخص الصلات الإنسانية والنوازع النفسية، وفي هذا

(1)محمد زغلول سلام- دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف بالاسكندرية، ط1، دت، ص 15.

(2) فورستر: أركان الرواية، مرجع سابق، ص37- 38.

لا تكون الشخصيات صورة طبق الأصل من الواقع، بل يبعد بها الفن والخيال عن الواقع بقدر ما يهدف الفن إلى تصوير المعاني الإنسانية لا العادية المجردة في ماديتها لذاتها"(1).

ويمكن أن نشبه الروائي بالرسام أو الفنان الذي يتعامل مع الألوان والخطوط بكل حذر وفن ومهارة، فيترك ما هو زائد لا يفيد، ويأخذ بما يضفي على لوحته لمسة جمالية، وكذلك الروائي فهو ينتقي ما يريده من شخصياته، وما يريد أن يسقطه عليها من أحداث وتصرفات وحوارات، ويترك ما هو فائض الذي هو حشو في صفحات الرواية.

وبناء على ما تقدم، فإن الشخصية في الرواية التقليدية تلعب دوراً أساسياً في العمل الفني، فهي التي تعبر عن الواقع الحقيقي الذي هو جزء منه.

كذلك فإن هذه الشخصيات هي التي تجسد رؤية الكاتب الفكرية، وموقفه الاجتماعي، هذه الرؤية التي تنعكس على الشخصيات في مواقفها، وطريقة رسمها، وتصرفاتها، وعلاقاتها بالمجتمع، وأفكارها ومعتقداتها في المجتمع الذي تعيش فيه.

إذا كانت الشخصية في الرواية التقليدية تعامل على أساس أنها كائن حي له وجود فقد وصفت ملامحها وقامتها وصوتها وملابسها، وسحنتها وسنها، وأهواؤها، وآمالها وآلامها، وسعادتها وشقاؤها، فكانت هي كل شيء في الرواية، إلا أن الرؤية لها تغيرت في بداية القرن العشرين، "فأنشأ الروائيون يجنحون للحد من غلوائها، والإضعاف من سلطانها في الأعمال

(1)محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، أكتوبر 1997، ص528.

الروائية، فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط... وأصبحت مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية، مثلها في ذلك مثل الوصف والسرد والحوار"[1].

ومن أهم الروائيين العرب المتأثرين بهذا المجال: "صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد، إذ نلمح في شخصيات هذين الروائيين أنها مسطحة، بمعنى أنها تفتقر إلى العمق النفسي الذي تحتاج إليه الشخصية عادة في الرواية الكلاسيكية، والأكيد أن روايات هذين الكاتبين زاخرة في مستوى الخطاب بالإشارات التي تفيد معنى التسطيح والخواء النفسي" [2]

وبعد هذه الجولة في مفهوم الشخصية يظل السؤال الذي تقوم عليه هذه الدراسة قائماً وهو:

– كيف كان تصور نجيب الكيلاني وتصويره للشخصية في رواياته؟ أخذاً في الاعتبار أنه كاتب معدود من أصحاب الاتجاه الإسلامي هذا من جهة، وأنه كان حياً في زمن طغيان المناهج النقدية من جهة ثانية.

(1)عبد الملك مرتاض – في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، 76- 77.

(2) محمد البارودي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2002، ص216.

الشّخصية الروائية عند نجيب الكيلاني:

أولا: دراسة الشّخصية في النقد السردي:

تعدّ الشّخصية الروائية عنصرا رئيسا من عناصر الفن الرّوائي يحتاج الباحث للوقوف على ملامحها، ودراسة أسسها لكي يصل إلى مفتاح النصّ الرّوائي، ولقد نالت دراسة الشخصية الرّوائية اهتماماً كبيراً من كثير من النّقاد المعاصرين، لكن هذا الاهتمام اختلف كثيراً في نظرة كل منهم للشخصيات بحيث يمكننا أن نجد فريقين مختلفين **أوّلهما** يرى أن الشّخصية أساس مهم من أسس القصّة وعنصر رئيس في تكوينها لا يمكن الاستغناء عنه أو تهميشه، فالشّخصية عندهم "واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث إنّها هي الّتي تصطنع اللّغة وهي التي تبثّ أو تستقبل الحوار وهي الّتي تصطنع المناجاة، وهي الّتي تصف معظم المناظر الّتي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي الّتي تنهض بدور تضريم الصراع، أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها....." [1]

وبالنسبة لعناصر الرّواية الأخرى فإنّ الشّخصية "هي المشجب الّذي تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى؛ لذلك قيل "القصة فن الشخصية" أي هي ذلك النوع الأدبي الّذي يخلق شخصيات مقنعة فنيا بدورها داخل عالم القصة، وهي في كل ما تقوم به من أفعال وأقوال يجب أن تكون ممكنة الحدوث أو التماثل مع واقع الحياة اليومية"[2]

(1)عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 91.

(2)طه وادي: دراسات في نقد الرواية، مرجع سابق، ص 25.

وقد كان هذا الاتجاه سائدا في الرواية التقليدية، والّتي يرى روادها أن "التّشخيص هو محور التّجربة الروائية، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم." [1]

أمّا الروائيون أنفسهم فقد اهتموا بالشخصية على أنّها من صلب العمل الروائي خاصة طوال القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين وعلى رأسهم في الغرب الفرنسيان «**بلزاك Balzac**»، و« **فلوبير Flaubert** »، وعلى رأسهم في الشرق "**محمد حسين هيكل**"، و"**المازني**"و"**نجيب محفوظ**" ولهذه الرؤية فقد سميت بعض الروايات بأسماء شخصياتها، وعرفت بذلك.

وعلى النقيض من الفريق السابق نجد فريقا آخر ينادي بعدم أهمية الشخصية كوجود واقعي في العمل الأدبي ولقد نادى بهذا الرأي قديما «**أرسطو Aristotle**» الذي رأى أنّ الشخصية ظلّ للحدث الّذي تقوم به [2]

فالروائي يصنع الحدث ثم يختار الشخصية الروائية التي تمثّله وتابع **أرسطو** في ذلك جملة من النقّاد غير أنّنا في القرن العشرين نجد منحى آخر، فالرواية الحديثة ترى أنّ الشخصية ليس لها دور مهم في الرواية وإنّما هي كائنات من ورق على حد تعبير «**رولان بارت**

(1) روجر ب هينكل: قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، ص 216.

(2)حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 2009م، ص 208.

Roland Barthes » وكما يرى «**فلاديمير بروب Vladimir Propp** » عدم أهمية الشخصية في ذاتها لكن أهميتها تنبع من الوظائف التي تمثلها.

فالشخصية لا تعرف بصفاتها أو مظهرها الخارجي بل بما تفعل." [1] وتاريخ الرواية المعاصرة هو تاريخ اختفاء الشخصية الكلاسيكية، ليس شخصية القرن السابع عشر، وإنما شخصية القرن التاسع عشر: " بطل بلزاك ، وديكنز ، وزولا..." [2] ولعل هذا الطرح نتج من النقد اللساني الذي ينظر للرواية على أنها كلمات أو وحدات ليس لها قيمة إلا بما تفعل.

إنّ الروائي عندما يصنع شخصياته، ويحدد معالمها فإنّه يبدع عالما معقدا متنوعا يظهر فيه أحيانا أيديولوجيته وفكره، ويرسم صورة لشخصية بعضها يتمثل فيه الواقع بتناقضه، والمتخيل الذي يتصوره الروائي وكثيرا ما يكشف عن أغوار النفس الإنسانية، وعقلها الباطن بطرق متعددة مثل المنولوج الداخلي، والمناجاة النفسية، لكن الشخصية إذا ظهرت ملامحها في البداية فإنّها في الغالب تنحو منحى لا يستطيع الروائي أن يغيّره إلاّ في نطاق ضيّق؛ لأنّ الشخصية حينذاك لابد أن تنطلق من خلفياتها الفكرية والعقائدية.

لكننا عند دراسة الشخصية لابد من التفريق بين الشخصية والشخص الروائي؛ "فالشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محدّدة يسعى إليها، وتؤدي القراءة السّاذجة من جانبها إلى سوء التأويل ذاك

---

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص50.

(2) جان ايف تادييه: الرواية في القرن العشرين، تر: خير الدين البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998، ص 31.

حين تخلط بين الشخصيات التخيلية والأشخاص الأحياء أو تطابق بينهما لكننا لا نستطيع رفض أي علاقة بين الشخصية والشخص".[1]

أنواع الشخصية وطرق دراستها:

عند دراسة الشخصية لابد من تعريفها وبيان أنماطها وطرق دراستها، مع الأخذ في الاعتبار أن النقاد اختلفوا كثيرا في التعريف، وفي الأنماط، بل وفي طرق الدراسة، وذلك بدءا من **أرسطو** وحتى النقاد المحدثين، ولقد كان منبع هذا الاختلاف عدم اتفاق النقاد على تغليب جوانب معينة؛ فالبعض نظر إلى الشخصية من خلال البعد الجسمي، والبعض نظر إلى الجانب النفسي أو الاجتماعي، بينما نظر آخرون إلى جانب الغرائز التي تجعل من سلوك الإنسان تصرفا حتميا من وجهة نظرهم.

لقد نظر بعض النقاد – في دراستهم للشخصية – إلى الدور الذي تقوم به الشخصية ومدى أهميته، فهناك شخصية رئيسة، وثانوية وهامشية، وقد قسّم «**فورستر**» الشخصيات إلى مغلقة ومسطحة بالنظر إلى موقف الشخصية، ويقصد بالشخصية المغلقة: الشخصية المركبة التي لا تستقر على حال ولا يمكن التنبؤ بمصيرها، فهي دائما تفاجئ القارئ بما لم يكن يتوقعه منها، وتؤثر في غيرها تأثيرا يتضح من خلال سلوك تلك الشخصيات فهي شخصية نامية

(1)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 213.

ومتطورة مع الأحداث، أما الشخصية المسطحة فهي شخصية راكدة لا تكاد تتغير ولا تتبدل في سماتها طوال النص وكأنّها شخصية ثابتة لا تتأثر، كما أنّها لا تؤثر في غيرها. [1]

وقد نظر "**بروب**" في تقسيم الشخصيات إلى الوظائف ومن ثم حددها في سبع دوائر فاصلا بين الشخصية والحدث مبينا أن الشخصية لا تحدّد بصفاتها بل بالأعمال التي توظف من أجلها، وهذه الدوائر هي: " دائرة المعتدي- دائرة المانح- دائرة المساعد- دائرة الأميرة وأبيها- دائرة المرسل - دائرة البطل- دائرة البطل المزيف ".[2]

أما «**فيليب هامون** Ph. Hamon » فقد رأى "أنّ الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النص، وأن الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم أو المنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل، وصنّف الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع :

1- الشخصيات المرجعية وضمنها الشخصيات (التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية). وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

2- الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

---

(1) فورستر: أركان الرواية، ترجمة: كمال محمد عياد، مراجعة حسن محمود، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2001م، ص 94.

(2) فلادمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر وَ أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ط1، 1459هـ - 1989م، ص 158-159.

3- الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية وهي التي تبشر بخير، أو تنذر في الحلم..." (1)

لقد لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في "تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكوّن بالتدريج _عبر القراءة _ صورة عنها، وذلك بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

1- ما يُخبر به الراوي.

2- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

3- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب عن هذا التصوّر أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدّد القراء، واختلاف تحليلاتهم." (2)

وبهذا نرى أنّ طرق دراسة الشخصية قد اختلفت باختلاف النقاد حسب الجدول التالي:

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص13

(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص51.

تصنيف هامون	تصنيف بروب	تصنيف سوريو	تصنيف غريماس
شخصيات مرجعية	البطل	البطل	العامل الذات
شخصيات واصلة	البطل المزيف	البطل المضاد	العامل المعاكس
شخصيات متكررة	الآمر	الموضوع	العامل الموضوع
————	المساعد	المساعد	المساعد
————	المانح	المرسِل	المرسِل
———— -	المغتصب	المرسَل إليه	المرسَل إليه

على أنّنا نجد أنّ النقاد اعتمدوا على بعضهم بعضاً، فأخذ اللاحق عن السابق، ودارت تصنيفاتهم حول ستة عناصر تجمع أصناف الشخصيات كلّها. [1]

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 17.

ثانياً: دراسة الشخصية في روايات الكيلاني:

إذا تناولنا روايات "**الكيلاني**" بحسب تقسيم «**فورستر**» (الشخصيات المسطحة، والشخصيات النامية) نجد أن كثيرا من الشخصيات التي رسمها **الكيلاني** شخصيات مسطحة، أو جاهزة، مثل شخصية **الشيخ محمد أحمد حسب الله** في رواية "**ملكة العنب**" و"**أبو المجد شاهين**" في الرواية نفسها أو شخصية "**مصطفى البشتيلي** في "**مواكب الأحرار**" لكنها شخصيات واقعية تزخر بالحياة، وهو يقدم لنا في كل رواية شخصية رئيسة على الأقل يرسم لنا معالمها من الداخل والخارج في حياتها العامة والخاصة بحيث نراها بلا رتـوش [1]، وهناك بعض الشخصيات في روايات الكيلاني نامية متطورة، فشخصية "**راشيل**" اليهودية في رواية "**عمر يظهر في القدس**" فهي في بداية الأمر يهودية متعصبة، تهتمّ بشهواتها، لكنّها بعد أن تقابل الخليفة يبدأ تغيرها شيئا فشيئا إلى أن تتحول إلى النقيض تماما فتدخل في الإسلام، وتتعرض للضغوط لكنها تظل على مبادئها الجديدة، لكننا عندما نتناول شخصيات **الكيلاني** بشكل أعمق وأدق يمكننا تقسيمها إلى أربع نماذج يظهر من خلالها الصراع الدرامي وهـــي:

1- أنموذج الشخصية الجاذبة. (الوطني المناضل، الشيخ الإيجابي، المرأة).

2- أنموذج الشخصية المرهوبة الجانب (المستعمر، الإقطاعي، ضابط السجن).

3- أنموذج الشخصية المنفرة. (السلبي، الخائن، المرابي) .

---

(1)حلمي القاعود: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني دراسة نقدية، دار البشير، عمان، ط1، 1416هـ-1996م، ص55.

4- أنموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية (السجان، الشخصية ذات الوجهين).

أولا: أنموذج الشخصية الجاذبة:

إن الشخصيات في الرواية بينها علائق وروابط متشابكة، والروائي يرسم هذه العلاقات استنادا إلى الواقع أحيانا لكنه يعمل خياله يشكل ما، والشخصية الجاذبة هي "تلك التي تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى، وتنال من تعاطفها وذلك بفضل ميزة أو صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات في الرواية، وقد تكون هذه الميزة مزاجية أو طباعية في الشخصية ..."[(1)] وفيما يلي عرض لأهم تلك النماذج:

أ- أنموذج الوطني المناضل:

إن هذا الأنموذج يظهر في كثير من روايات **الكيلاني** ففي رواية **"مواكب الأحرار"** وهي رواية تاريخية يظهر الحاج **"مصطفى البشتيلي"** وهو شخصية تاريخية كبيرة في **بولاق** يلجأ المؤلف إلى بيان صفاتها، وتقديمها عبر قليل من المقياس الكمي "الوصف" ، وكثير من المقياس النوعي (تقديم الشخصية لنفسها، أو فهم القارئ من خلال الأحداث) فالمقياس الكمي أكثر إقناعا للقارئ حيث يتعرف القارئ على الشخصية بشكل أفضل من خلال تصرفاتها، وحديث الآخرين عنها ممّا يوهمنا بالموضوعية، فعندما تطلب زوجة البشتيلي منه الرحيل قبل قدوم الفرنسيين يخبر عنه الراوي قائلا: "لشد ما ضايقته هذه الكلمات، وحزّت في نفسه! الحاج مصطفى يهرب! يا للمهزلة ! وتمتم:

(1)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 269.

- هل أصابك مس من الجنون؟"(1)

ثم يخبر البشتيلي عن نفسه في موضع آخر قائلا:

"- إن طريقي واضح مستقيم، وفكري صاف كالشمس المشرقة .. لسوف أبقى هنا، وأقف في وجه كل غازٍ، حتى ولو كنت وحدي ..."(2)

ومن هنا لا نجد تقريرا وصفيا يظهر الملامح الخارجية الظاهرة، وإنّما يتم تقديم الشخصية من خلال كل حركة ونظرة وصوت وتصرف، بل من خلال الأبعاد النفسية والسلوكية كذلك.

إن مصدر جاذبية هذه الشخصية أنّها شخصية تعيش لغيرها، تدافع عن الحق، وتتعرض للظلم من أجل الوطن، وتساعد المحتاجين وتعطف عليهم، وتتصل بالجماهير التي ترى فيه أنه رجل إحسان وعطف ومروءة كما يظهر ذلك في الرواية: ويهمس الناس في الشارع الكبير: فرط الرمّان يضرب الحاج مصطفى .. يا للمهانة !! مسكين إنه رجل إحسان وعطف ومروءة .. لكنها إرادة الله .. نحن في آخر الزمان ، لقد ذهبت أيام الفضيلة ، والكرامة" .. " .

وهذه الشخصية تمثل جيل الصمود ضد الاستعمار الفرنسي لمصر كما تمثّل التضحيات الجسام التي قام بها المصريون الشجعان في تلك الفترة الحرجة من تاريخ مصر، وتكشف عن التنوّعات الشخصية أمام الشدائد والصعاب التي تحتاج إلى مواقف البطولة وهناك في الرواية نفسها شخصيات وطنية جاذبة لكنها أقل حضورا من شخصية البشتيلي، وهي شخصيات

(1) نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص23.

(2)المصدر نفسه، ص24.

معاونة للبشتيلي تقف في قوة وصمود أمام المستعمر وجنوده من أمثال مصطفى الفرماوي خطيب ابنة البشتيلي الذي قضى في المواجهات بين الفرنسيين والشعب المصري وكذلك صديق البشتيلي الحاج "إبراهيم سلامة" والشيخ "السادات" وغيرهم.

ب – أنموذج الشيخ الإيجابي:

إن شخصية الشيخ شخصية جاذبة لأن لها سلطة دينية، والتراث العربي والشعبي المصري يعظم هذه الشخصية في غالب الأحيان، والكيلاني عندما يعرض هذا الأنموذج فإنه يضفي عليه الكثير من المهابة والوقار، والإيجابية التي تجعله ليس مجرد إمام للمسجد بل هو شخصية اجتماعية تتفاعل مع المجتمع تساعد المحتاج، وتعين الملهوف، ويجمع الناس حوله لمواجهة الشر، ويظهر ذلك جليا في رواياته.

ففي" **ملكة العنب** نجد " الشيخ " **محمد أحمد حسب الله** " والذي يبدأ المؤلف روايته بالحديث عنه قائلا: " مشى متباطئا، ممسكا عصاه بيمناه، والبسمة تعلو وجهه الأسمر الوسيم، وجلبابه الأبيض الناصع يشع طهرا ونقاء، وكذلك طاقيته المحبوكة على رأسه، كان متّجها صوب المسجد لا يرفع عينيه عن الأرض، إلا بقدر ما تقتضي الضرورة، يلقي السلام على كل من يصادفه في الطريق، ومن ينظر إلى وجهه يستشعر الاطمئنان والسكينة، أهل القرية يطلقون عليه اسم " الرجل الصالح " .. يعرف عنه الحلم، لكنه إذا غضب، تحوّل إلى عاصفة،

فقد كان عدوا للكذب والنفاق والظلم والتعالم، يتعامل بحذر وأدب مع كبراء القرية وأثريائها، ومع عامة الناس بالرقة والمودّة ....."[1]

وإذا كان هذا الوصف يدلّ على صفات ذاتية، والتزام فردي، فالشيخ محمد على قدر حلمه وتسامحه مع الجميع، على قدر غضبه وثورته من الكذب والنفاق، وهو يعامل الناس على قدرهم، فهو يعامل الجميع بالرقّة والمودّة، ويتعامل بحذر وأدب مع كبراء القرية وهو أكثر انفتاحا، فهو " رجل ذو خبرة ولد ونشأ في ظل الثورة، وسمع وقرأ الكثير عما يحدث في البلاد، وهو كثير الاطلاع في الصحف والمجلات، ويحب أن يستمع إلى صوت أمريكا ولندن وإسرائيل وصوت الجماهير في بغداد، وصوت العرب، وإذاعة العالم الإسلامي في السعودية، كما يستمع إلى الإذاعة العربية في إيران، ومهتم جدا بالمشكلة الاقتصادية في مصر وقضايا الاستثمار والقطاع العام، وقضايا أمن الدولة، والسياسة التعليمية، ويتابع ما يجري في الانتخابات، وفي مجلس الشعب والشورى، والنقابات المهنية، أحيانا يطلق عليه أصدقاؤه اسم " الموسوعة " لكثرة معلوماته وتنوعها، ثمّ إنّ له رأياً حرّاً يستخلصه لنفسه بجهوده الخاصة، وقد يعلن هذا الرأي أو يحجبه حسب الظروف ..."[2]

إن جاذبية الشيخ محمد لا تكمن في مظهره العام فقط، وحسن هندامه وشكله وتديّنه الشخصي، بل إن أفعاله واندماجه مع المجتمع وحرصه على مصلحة القرية وأمنها وسلامها، بل ومصر كلّها يشكل مصدر جذب في هذه الشخصية.

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص05

(2)المصدر نفسه، ص107.

إنّ المؤلف لا يعطينا هذه المعلومات عن الشيخ محمد دفعة واحدة، وإنّما تظهر الشخصية رويداً رويداً مع أحداث الرواية، فيزداد الانجذاب إلى الشخصية كلما تشابكت الأحداث، وبذلك تقتنع براعم في النهاية – بعدما أضربت عن الزواج لفترة – أن الشيخ محمد هو أنسب الأشخاص للزواج منها: " كانت براعم دائما تقدر محمد حسب الله، وتحترمه لعلمه وذكائه وكبريائه، لم تسمع عنه طوال حياتها ما يشين، كلّ شيء عنده رخيص إلا دينه وكرامته، وكل ما في العالم جميل إلا ما خالطه إثم أو ظلم أو فساد، يتدخّل في القضايا العامّة بقدر ما ينفع الناس، ويبعد بنفسه عن الأمور الشخصية، أو الخاصة للآخرين إلا إذا حكم في قضية من القضايا، يجنح إلى السلام ويتحاشى الصّدام، وكان ذلك سليقة في نفسه – وربّما أخذها عن أبيه – وعلماً تعلّمه واستوعبه، وقد حاول أن تكون حياته ترجماناً لمنهجه، وعلمه وطبيعته ...."[1]

أمّا شخصية الشيخ **سمعان الطوخي** في رواية **اعترافات عبد المتجلي** فقد كان إماماً وخطيباً ملتزماً بالتعليمات الرسمية "ويتلو الخطب التي تبعث بها وزارة الأوقاف بدون إضافة أو حذف، وعلى الرغم من تبرمه بذلك إلاّ أنّه – بعد طول تجربة – أيقن أن ذلك هو طريق السّلامة والاستقرار، فالخطب عنده أمرٌ ونهيٌ، يركّز على أصول العقيدة وأعمدتها الخمس، ويدعو إلى الله بالحكمة والموعظة الحسنة، وليس لديه أدنى استعداد للمساءلة أو النقل أو الجزاء، وهو يعلم أنّ زملاء له قد أخرجهم فساد الحال في البلاد عن الهدوء والكياسة ..

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص186.

والعاقل من اتعظ بغيره وسلك طريق الحكمة والموعظة الحسنة "[1]. فالشيخ **سمعان** يدعو إلى الله من خلال وظيفته كإمام وخطيب، فهذه المواقف المتخاذلة يلتزم بها من يؤثرون السلامة، ويخافون البطش، ولكنه ثار على نفسه وسلوكه، وتجاوز ظلم الحكام في القرية، ومباحث أمن الدولة في القبض على **عبد المتجلي** بمجموعة من التّهم هو منها براء، فوقف الشيخ بجانب " **عبد المتجلي** "، وأنكر على العمدة موقفه من أهل القرية الذين يريدون الوقوف إلى جانب واحد منهم، فقـال الشيخ:

- "أنت تعلم أننا لم نرد إلا الخير.

فقال العمدة في عناد:

ما تراه خيراً قد يكون شراً من وجهة نظري.

- العلم لأهل العلم يا عمدة.

- ليس هذا علما يا شيخنا...

- ماذا تسميه ؟؟

- هو سياسة .. إدارة .. ضبط وربط ... وأنت تخلط..

- أخلط ماذا يا عمدة ؟

(1) كمال سعد خليفة: الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة "تحليل ونقد"، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1428هـ - 2007م، ص98.

- تخلط الدّين بالسياسة ..

أغمض الشيخ عينيه حين تدحرجت دمعة على الرغم منه، وقال:

- رحمك الله.

وقال الشيخ: " ومع ذلك فسوف نذهب إلى المحافظة فرادى .. ويجب أن نبلغ بذلك سراً .. حيث نلتقي هناك، وسوف أعدّ مذكرة لتقديمها للمسؤولين .." [1]

فالشيخ هنا لم تهدأ نفسه لما رآه من ظلم السلطة لعبد المتجلي، فحطم حواجز الخوف وواجه العمدة، وقام بإعداد مذكرة بالحادثة وعرضها على المسؤولين، ولم يعبأ بما يمكن أن يصيبه مما كان يخاف منه من قبل فهو لم يستطع المضي في سلبيته حتى النهاية، وإنّما عاد إلى رشده وأفاق ممّا هو فيه، ومارس ما طلبه منه الدّين من عدم كتمان الشّهادة، قال الله سبحانه وتعالى في محكم التّنزيل: ﴿ وَلَا تَكۡتُمُواْ ٱلشَّهَٰدَةَۚ وَمَن يَكۡتُمۡهَا فَإِنَّهُۥٓ ءَاثِمٞ قَلۡبُهُۥۗ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ عَلِيمٞ ٢٨٣ ﴾ [2] .

ج – أنموذج المرأة:

تحظى المرأة بقدر كبير من الاهتمام في روايات الكيلاني حيث إن جمال المرأة وأنوثتها يجذب الناس إليها ويجعلهم يتعلقون بها ويلتفون حولها، ومن هنا يأتي الصراع الّذي يغذّي أحداث القصة ولكن ليس الجمال وحده هو عنصر الجذب عند المرأة بل إنّ هناك

(1)نجيب الكيلاني: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص90 – 91.

(2)سورة البقرة: الآية 283.

عناصر أخرى تأتي في مرتبة ثانية كالثقافة ورجاحة العقل والمال والحسب لكن القاسم المشترك في روايات الكيلاني أنه يجعل الجمال عنصر الجذب الرئيس، ويظهر ذلك جليّاً في رواياته ومنها: " **الربيع العاصف** " إذ تبدو " **منال** " الحكيمة الّتي أتت من القاهرة لتعمل في قرية من قرى الريف وهي قرية " شرشابة " ويصف المؤلف جمالها وأنوثتها قائلاً " كانت العيون متجهة نحو امرأة جميلة فاتنة فاحمة الشعر، بضة، بيضاء البشرة، نحيلة الخصر، منتفخة الردفين، صدرها يبرز إلى الأمام في كبرياء وتحد وكأنه منصة عالية، ذات أنامل رقيقة مخضوبة في يسراها ساعة ذهبية، وفي يمناها خاتم ذهبي، وعدة أساور، وحول عنقها الممتلئ إلتفّ عقد ملوّن ينسجم تمام الانسجام مع قرطها." [1]

إنّ هذه الرواية برمّتها تقوم حول انجذاب شخصيات القرية إلى منال، بدءاً من الطبيب، ومروراً بالمعلم حامد، والباشكاتب عبد المعطي وانتهاء بالحاج علي الذي زار بيتها، وعرض على أهلها الزواج. وبذلك يقوم الصراع بينهم، وتتعقّد الأحداث، فيكتب الباشكاتب عبد المعطي ثلاث شكاوى في الطبيب، والمعلم حامد، والحاج علي، وتنقلب الصداقة بين الحاج علي والمعلم حامد إلى عداوة شديدة، ثمّ تنتهي الأحداث بغياب منال وعودتها إلى القاهرة، ويتّضح في الوصف السابق حسيّة الوصف الذي تكرر في معظم رواياته في مرحلته الأولى وتظهر المرأة الجاذبة في رواية **ملكة العنب** بشكل مختلف فهي امرأة خيرة تساعد أهل قريتها، وتعطف على المحتاجين منهم، وهي في نفس الوقت غنية بمالها تزرع ما يزيد عن ثلاثين فدانا من العنب، وتتزعم ما يمكن أن يسمى " نقابة زراع العنب "، ومع هذه المؤهلات

(1)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص11.

فهي جميلة فعندما قابلت الشيخ محمد حسب الله " جلست قبالته على مقعد خشبي متواضع، كانت تلف رأسها وعنقها بشال أسود رقيق، اختلس نظرة، ثمّ خفض عينيه ليستعيد صورتها الفاتنة، الوجه النضر المشرق بالحيوية والشباب، والسمرة الخفيفة، والعينين المكحولتين الواسعتين، والرموش الطويلة، والنظرات الّتي توحي بالقوة والثّقة بالنفس، والرغبة في المجابهة .. وذلك الفم الدقيق ..." [1]

إن جمال " **براعم** " كان ظاهراً، رغم أنّها لديها مؤهلات أخرى تجعلها شخصية جاذبة، فحتّى " سعاد الدباح " إحدى نائبات الشعب أطرت جمالها قائلة :

– أنت جميلة جداً يا براعم **!!** حتّى النّساء يصعقن أمام جمالك الفاتن، لست أدري لماذا لم تتزوجي حتى الآن؟ اسمك كالطبل في المحافظة" [2]، ويلاحظ أن المؤلف لم يسرف في بيان الصفات الحسية كما في الوصف السابق لـ " منال " في " الربيع العاصف "، وإنّما أبرز بشكل أكبر عناصر أخرى للجذب مثل الكرم، وحسن المعاملة والتواضع وهذا التغير ظهر في رواياته بشكل واضح في رواياته المتأخر نسبيا والتي صنّفها هو بـ " المرحلة الثالثة ".

لقد أدت **براعم** خدمة جليلة لقريتها، ودفعت من مالها الآلاف من الجنيهات عندما سجن الكثير من أبناء القرية عقب اشتراكهم في جنازة أحد العائدين من العراق، فثار بعض

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص06.

(2) المصدر نفسه، ص102.

الأهالي ورددوا بعض الهتافات أثناء الجنازة، ممّا ترتّب عليه القبض عليهم ومعاقبتهم على ذلك ولهذا فهي ذات مكانة عالية بين أبناء قريتها، الكل يحترمها ولا يستطيع مخالفتها.

"- ليس في البلد كلها من يجرؤ على مخالفتها، عمدة البلد يطأطئ لها رأسه.. المجلس المحلي لا يخالف لها أمراً ..

وضابط نقطة الشرطة ينحني أمامها احتراما .. ثمّ إنّها صاحبة أفضال على الجميع .. لقد بنت المسجد.. ورمّمت المدرسة وصانتها من الانهيار.. وفتحت أبواب الرزق أمام الكثيرين .."[1]

ويتضح في وصف الكيلاني الإغراق في وصف براعم بصفات مثالية مما لا يلائم طبيعة البشر المعرّضون للهفوات والأخطاء وهو يفعل ذلك مع بعض الشخصيات، خاصة التي تتمتّع بمكانة بين الناس كشخصية " الشيخ ".

ثانياً- أنموذج الشخصية المرهوبة الجانب:

إن الشخصية المرهوبة هي الشخصية المتسلطة، والتي لا ترى إلا نفسها من خلال القهر للآخرين (الشخصيات الأخرى)، وقد ظهرت الشخصية مرهوبة الجانب في عدة أنماط في روايات الكيلاني كما يلي:

(1)نجيب الكيلاني: ملكة العنب، مصدر سابق، ص09.

أ- أنموذج المستعمر:

يمارس المستعمر دائما سلطة القهر، والإرهاب ضد الشعوب، لاستعبادهم ونهب ثرواتهم وقد عاصر الكيلاني الاحتلال الإنجليزي لمصر، واكتوى بناره، وأحس بظلمه، ومن هنا كانت رواياته الواقعية مصورة هذا المستعمر أنموذجا للشخصية المرهوبة الجانب، ونُلْحِق بالمستعمر كذلك الشخصيات المعاونة له لما لها من تأثير على سلب مقدرات الشعوب، واستعباد الناس. فإذا قصدنا إلى رواية " **مواكب الأحرار** " وهي تتحدث عن الاحتلال الفرنسي تبدو صورة أحد المعاونين للاستعمار أشد رهبة وقسوة من المستعمر ذاته، فالمستعمر يختبئ وراء بعض الناس كقناع له، وهؤلاء يعرفون بدورهم الكثير من الأخبار وينقلونها للمستعمرين، بل ويتفانون في خدمتهم، فهذا - برطلمين " الّذي تسمّيه العامّة فرط الرمان، وقد كان مصريا مسيحيا من أصول أوروبية لكنه ربط مصالحه بمصالح الفرنسيين، وصار عينا لهم وحاكما باسمهم " عاد برطلمين منتفخ الأوداج، والعرق يتصبّب من على جبينه الأشقر المحتقن، وحوله كوكبة من الجنود الأروام - حرسه الخاص — يحيطون به وقد شهروا سيوفهم وقد بدا من هذا المشهد لأول وهلة أن الرجل يمتّ بصلة كبيرة للحكام الجدد، وأنّه ذو حظوة عظيمة لديهم" [(1)] وينتقل برطلمين أو " برتلمي " إلى قصر من قصور المماليك، ويحكم القاهرة بالحديد والنار، يمسك بالمقاومين، ويقتل الأبرياء، ويحافظ على حكم الفرنسيين؛ رغبة في الفوز برضاهم وحرصا على تحقيق مصلحته الشخصية، والوصول إلى المكانة المرموقة التي تمكّنه من الأمر والنهي والسلطة المطلقة، وهذا ما يظهر من خلال دوره في مساندة الفرنسيين وقهره للشعب الأعزل " وينظر برتلمي وهو راكب على جواده، ومن حوله رجاله المسلحون،

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص73.

ينظر إلى طوابير الأسرى وهي تساق عنوة إلى مصائرها المجهولة، وعيون النسوة خلف النوافذ تنظر وتذرف الدموع، وتسكب الأنين .. يا لها من مشاهد مؤثرة تحرك مشاعره بالنشوة، وتملؤه بالفخار! .. فيصرخ بهم كي يسرعوا في السير، ويهتف برجاله أن يلهبوا ظهورهم ووجوههم بالسياط، فإذا ما أبدى أحد الأسرى تأفّفاً أو اعتراضاً، فليس هناك عقوبة عاجلة سوى الموت ..." [1]

ومن النصّ السّابق تظهر الشخصية المرهوبة الجانب وهو المستعمر ومصدر إرهابه القوة التي يحيط بها نفسه، حيث إنّه من قبل كان فرداً عادياً، لكن القوة الغاشمة والسلطة المطلقة تجعله ينطلق في كل مكان يرهب الآخرين، ويشعرهم بقوته، وفي هذا إشباع لغروره، وإرضاء لتطلّعاته الّتي تتمثّل في قهر الآخرين، وجعلهم يرهبون قوّته وبطشه.

إنّ نظرة المؤلف لشخصية أتباع المستعمر تظهر من خلال الحوار الدائر بين برتلمي، والمجاهدين، وليس العامة. فبرتلمي مرهوب الجانب من العامة البسطاء، لكن الثوّار والأبطال لا يهابونه، بدليل أنّهم يستمرون في كفاحهم وبطولتهم لإخراج المستعمر، وهذا لا ينفي أن نطلق على الشخصية أنّها مرهوبة الجانب، إنّ الحوار التّالي يظهر هذا الأمر ويبيّن أنّ برتلمي لا يرهب الأبطال، وأنّه إنسان ضعيف لا قيمة له ولا وزن؛ لأنه صنيعة الاستعمار، فيجرده من رجولته ومن قوته حين يقول برتلمي في نهاية القصة للشيخ " مصطفى البشتيلي":

"- من يظن أنّ كلباً تافهاً ضئيلاً مثلك يفعل كل هذا ؟!

قال الحاج مصطفى باسماً:

---

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص169.

- تستطيع أن تقول أي كلام، لكنك لا تستطيع الحكم على الرجال؛ لأنك لست برجــل..

احتقن وجه برتلمي وصرخ:

- ماذا ؟!

- لا تتعجّل يا برتلمي .. إنّني أعرف مصيري جيّدا.. لكن أعلم أنّ البشتيلي لم يكن سوى واحد من عامة الناس، وقَتْل البشتيلي لن يخمد الثورة الّتي تشتعل في القلوب ضدّكم .. والمعركة مستمرة يا برتلمي حتّى النصر .. والله أكـبـر." [1]

وإذا كانت الشخصية السّابقة لرجل من صنائع المستعمر، فهناك شخصية المستعمر بوجهها القبيح التي تظهر بشكل واضح في قصص الكيلاني، وهي تظهر بجلاء في رواية **"النداء الخالد"** حيث الضابط الإنجليزي يلقي الأوامر لتنفذ، والأوامر بها القسوة والعنف والشدة بالفلاحين، الذين يؤمر بهم إلى الحرب مسخرين في أعمال غير حربية كشق الطرق وسط الجبال، ونقل المؤن والمعدات، والقيام على خدمة القوات الإنجليزية.

" ولم يكن هذا كل ما يريدون، فقد أخرج الضابط الإنجليزي أمر بالاستيلاء على مزيد من الحمير والأغنام والمواشي وألا يترك منها إلا الهزيل أو المريض، لاحتياج القوات المحاربة إليها، ولم يفته أن يلمح إلى أن ثمن هذه الحيوانات سوف يؤدي لأصحابها في وقت قريب، وبالطبع لم ينس الضابط الإنجليزي موضوع الاستيلاء على كميات معينة من القمح والشعير

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص339.

والذرة، ولفت نظر العمدة إلى التنظيم الجديد، الخاص بزراعة الأرض ألا وهو تقليل المساحة المنزرعة قطنا وزيادة المنزرع من الحبوب لما تتطلبه المعركة من مواد تموينية كثيرة ودارت رأس العمدة .. يا لها من مهمة شاقة، سيأخذون الرجال ،ويأخذون الحيوانات ، ويأخذون الحبوب." [(1)]

إن المستعمر في نظر الكيلاني – كما هو في نظر أي وطني – همّه السّلب والنّهب وسرقة ثروات الشعوب ومقدراتها، ولذلك كان بناء الكيلاني لشخصية الضابط الإنجليزي، يتضح فيه القسوة والعنف، وليس هذا فقط بل إنه خبيث بعيد النظر، يعفو عن أحد الأعيان حتى يضمن ولاءهم للإنجليز.

ومن صفات الضابط الإنجليزي هنا أيضا أنه سكير، لا يعترف بحرمة ولا يراعي الحقوق الإنسانية، فهو يطلب من العمدة بعض الخمور، ويخبره أنّه مستعد لأن يدفع أي مبلغ لشراء زجاجة من الويسكي، لكن العمدة يجيب له طلبه ويحضر له الخمر من الخواجة " يني "، ولكن الضابط الإنجليزي لا يقنع بذلك بل يطلب شيئا آخر، يطلب النساء الجميلات، ويكرر طلبه عدة مرات، لكن العمدة يحذره وهو يرتعد فرقا "نستطيع أن نفعل أي شيء إلا الاعتداء على الأعراض .. الناس هنا فلاحون عرب متدينون .. وهذا الأمر في غاية الحساسية" [(2)] وإذا كان المستعمر هنا قد رضخ لكلام العمدة، فإنه في غالب الأحيان يستعمل سلطته في القتل والاغتصاب.

(1)نجيب الكيلاني: النداء الخالد، دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1436هـ- 2015م، ص27.

(2) المصدر نفسه، ص 34.

لقد رسم الكيلاني صورة واضحة لشخصية الضابط المرهوب الجانب، حيث العمدة يجري وهو يلهث أمام الضابط الإنجليزي وقطرات العرق تلمع فوق جبينه، والخفراء ينطلقون في كل مكان ويطلقون صفاراتهم، والناس يستشعرون الرعب، بل لقد أصبحوا مثل الموتى لشدة ما تعاورهم من الرعب.

إن رسم هذه الشخصية بهذا الشكل يبرز أنّها فوق الجميع بكبريائها، ثم يجد الآخرون أنّه لا مناص من المواجهة فيقوم الصراع بين المستعمر الذي يمثّل البطل المضاد، وبين أبناء الوطن الذين يلتفون حول قائد هو البطل.

ب- أنموذج الإقطاعي :

إن شخصية الإقطاعي شخصية مسيطرة تحب أن تجمع الناس حولها ليس بالحب كالشخصية الجاذبة ولكن بالمال، هذه الشخصية دائما ما تتمارس الظلم والقهر على الآخرين فتسلب الحقوق، وتتحكم في النفوس، فهي دائما صاحبة عقارات وأراضي مزروعة يقوم الفلاحون الضعفاء بزراعتها ولا يأخذون إلا الفتات، وهذه الأراضي تروى أولا، ولا يجرؤ أحد أن يمسها بسوء، والإقطاعيون دائما ما يهادنون المستعمر حفاظا على أرضهم وممتلكاتهم.

لقد رسم الكيلاني صورة الإقطاعي " عثمان باشا " في شكل الباشا الذي يملك الجاه والسلطة، والقصور والمال والأراضي الشاسعة، لكنه يعجز أن يحوز حب الناس، فيقول لمحروس أفندي "قد أمسك بتلابيب أحدهم، وأشوي جلده بالسياط وهو يتأوّه ويتألّم ويستغيث وتبدو الهزيمة في عينيه الفارعتين .. لكن هناك شيء لا أنتصر عليه يا محروس أفندي شيء حيرني أمره؛ لأني لا أستطيع أن أقبض عليه بأصبعي .. أعني مشاعر البغض والحب التي

تستقر في ضمائرهم وأرواحهم .. هذه لا أستطيع أن أصل إليها، ولا يمكنني تغييرها"،[1] فالظاهر أنه سيد مطاع مهاب الجانب، ولكن الحقيقة أن هذه المهابة والخوف تعطي أثرا سلبيا هو البغضاء والكراهية، وهنا يبرز الكيلاني خضوع الفلاحين للإقطاعي بشكل بارز في رواية "رأس الشيطان" قائلا: "وقف محروس أفندي ناظر العزبة أمام الباشا مطأطئ الرأس خاشعا يتمتم بلا صوت، وكأنه يؤدي الصلاة وشعائرها أمام الشيطان الجالس فوق أريكته العالية، وانبعث صوت الباشا هادرا:

- أيها الثعلب أرأيت ما حدث؟

- أي شيء يقصد معالي الباشا؟

فانطلقت من فم الباشا قهقهة مقبضة دون أن يغادر السيجار الإنجليزي زاوية فمه وقال في سخرية مرة:

- حين تتغابى علي أحس فعلا أن الغبي هو أنا .. ربما يفلح خبثك ولؤمك مع أولئك الفلاحين المتمردين الذين يعيشون هناك على مرمى البصر مع حيواناتهم في حظيرة واحدة .. أليس كذلك." [2] والإقطاعي كذلك " تعلو هامته كبرياء الوزراء، ويدخل الانتخابات ليصل إلى مقاعد البرلمان إلا أنّ الفلاحين لا ينتخبونه فيغضب لذلك ويثور، لكن الانتخابات تزور ليكون في المجلس، ثم يصل إلى كرسي الوزارة.

(1)نجيب الكيلاني: رأس الشيطان، دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1436هـ- 2015م، ص09.

(2)المصدر نفسه، ص 06.

ورغم أن الباشا قاسي الطبع، وشديد المعاملة مع الفلاحين إلا أنّ المكر واللؤم صفة لا تفارقه في الإيقاع بخصومه فهو يحاول قتل " الدكتور ضياء " وعندما يشعر بالفشل يحاول قتله بطريقة أخرى وهي أن يعينه مديرا لمكتبه ليغرق في المكالمات التلفونية والمواعيد ومواكب الباشا الرسمية وأسراره حتى يبعده عن الصحافة والحديث في السياسة، لكن هذه الخدعة لا تنطلي على الدكتور ضياء المثقف الواعي، والشاب الوطني، فيرفض هذا العرض ويستمر في كتاباته الوطنية ومكافحة الاستعمار إلى آخر نفس.

إن شخصية الإقطاعي دائما ما تتمادى في الظلم وتستمر في إلحاق الأذى بالضعفاء، وتتحلق حول الإقطاعي شخصيات متملقة طامعة تنال من ماله بل وشرفه أحيانا، ويظل الإقطاعي يلهث وراء المال إلى أن يأتي عصر جديد، أو يسقط الإقطاعي نتيجة ظلمه للناس فهذا "عثمان باشا" يقال من الوزارة بعد أن يكتشف خيانة أقرب الناس إليه "بركات الزناري فيصاب بالشلل النصفى ويحمل إلى بيت أولاده عاجزا مقهورا ضائعا.

ج- أنموذج ضابط السجن:

رسم الكيلاني شخصية ضابط السجن كشخصية مرهوبة الجانب رغم أنّه من المفترض أن تكون هذه الشخصية فيها من الحرص على إنسانية الإنسان وكرامته الكثير، إلا أنّ خبرته الشخصية والأحداث التي مرّ بها، جعلته دائما ما يعتبر هذه الشخصية مرهوبة الجانب؛ فالسجين السياسي غالبا ما يقهر لأنّه يعبّر عن فكرة تتعارض مع النظام، وبالتّالي يلقى العنت والظلم، وضابط السجن دائما ما يقسو على المساجين بدون وجه حق سواء كانوا سياسيين أو

جنائيين، فضابط السجن لا يحسّ أن وراءه من يراقبه، والسجين لا يسمعه أحد وبالتالي ترتكب في حقه الفظائع.

ففي "**اعترافات عبد المتجلي**" نجد الضابط "أنيقا نظيفا، مشرق الوجه، في جبهته زبيبة صلاة كبيرة لا تخطئها العين، وفي عينيه صفاء مبتسم" [1] ثمّ يدور الحوار بين عبد المتجلي والضابط الّذي يغمز بإحدى عينيه فتهوي الصفعات على قفاه بدون إنذار، وتتوالى الضربات والركلات على " عبد المتجلي " فيصرخ الضابط فيهم قائلا "اتركوه أيّها الأوباش .. أنا لم آمركم بذلك .. اخرجوا." [2] ولمّا يرفض عبد المتجلى الاعتراف بما يريده الضابط تظهر قسوته أمام عبد المتجلي عندما يضرب الجرس فتنهال الركلات والصفعات والضرب من كل ناحية عليه، وإذن فلم تكن المعاملة الطيبة منه في البداية إلا حيلة لجعله يعترف.

وبهذا يظهر التناقض في شخصية الضابط فهو أنيق الملبس، مشرق الوجه، يحافظ على الصلاة، لكنه في الوقت نفسه لا يرى بأسا من تعذيب الأبرياء ظنا منه أنه يحافظ على الوطن، والواضح أن رؤية الكيلاني لضابط السجن جاءت من خلال خبرة نفسية عايشها ورآها عن قرب واستطاع من خلال ذلك سبر نفسية هذه الشخصية والإحاطة بها من الداخل والخارج، ولهذا نجد الوصف السابق لضابط السجن يتكرر في " ملكة العنب "، و " في الظلام " إلخ.

(1) نجيب الكيلاين: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص73.

(2) المصدر نفسه، ص75.

ثالثاً: أنموذج الشخصية المنفرة:

إنّ الشخصية المنفرة هي نقيض الشخصية الجاذبة، فلكي تتم العقدة، ولكي يحدث الصراع لابد من طرفي نقيض يتبادلهما التجاذب والتنافر، والشخصية المنفرة هي تلك التي تستأثر بكراهية الشخصيات الأخرى، وذلك بسبب صفة قبيحة، أو سلوك سيّء تقوم به تلك الشخصية.

ومن نماذج هذا النوع من الشخصيات النماذج التالية:

أ – أنموذج الشخصية السلبية:

إن الشخصية السلبية هي تلك الشخصية التي ليس لها دور في الصراع القائم بين الشخصيات، وليس لها أثر في دفع الأحداث، فهي شخصية ترقب الأحداث ليس غير، وتعيش دون هدف، المهم أن تعيش، بل على العكس فإنّها بموقفها السلبي تعوّق حركة الأبطال، وتسهم في ضياع الحق، إن هذا النموذج تكرّر كثيرا في روايات الكيلاني مثل شخصية **"الحاج أحمد المدبولي** " في رواية " **مواكب الأحرار** " هذا الرجل الذي لا يرى جدوى من المقاومة للمستعمر الفرنسي فيقول:" يجب أن تفتحوا أعينكم جيّداً مدافع الأعداء لا يقف في طريقها شيء، وخبرتهم الحربية فوق التصوّر، واستعداداتهم لا مثيل لها .. دعوا الأوهام والحماس جانبا وفكّروا بعقل. أعرف أنّ كلامي قد يضايقكم، ولعلّه يوصمني بالجبن والخيانة، ليكن.. فأنا رجل أحكم عقلي وقد علّمتني التّجارة أشياء كثيرة."[1]

(1)نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص56- 57.

وهذه الشخصية تفكر في ذاتها أكثر من مصلحة أمتها، وبذلك يشعر أبطال الرواية بتخاذل هذه الشخصية، ويرون خيانتها للوطن في بعض الأحيان، ويعرض الكيلاني في الرواية نفسها أنموذجا للشخصية السلبية لكنه في هذه المرة لزوجة الكيلاني، التي ترى أن هجرة " **أحمد المدبولي** " وأسرته إلى ناحية الشرقية نجاة لأسرته، وأن على **"البشتيلي** " أن يفعل مثله، إلا أن الكيلاني يجري الحوار بين الشخصية الإيجابية والسلبية؛ لكي ينتصر لوجهة نظره من خلال الحوار دون تدخل من السارد، وعلى القارئ أن ينظر في أدلة كل منهما، ويستطيع الحكم على الموقف، ومن ثم يصل إلى الرأي السليم.

لقد تكرّرت الشخصية السلبية بصور متعددة في روايات الكيلاني فشخصية الشيخ " **سمعان الطوخي** " في رواية " **اعترافات عبد المتجلي** "إمام وخطيب المسجد .. ملتزم بالتعليمات الرسمية، ويتلو الخطب التي تبعث بها وزارة الأوقاف بدون إضافة أو حذف .. ويركز على أصول العقيدة وأعمدتها الخمسة .. وسلك طريق الحكمة والموعظة الحسنة، وهو يفهم الحكمة والموعظة فهما مرتبطتان بالنهج الذي تسير عليه إدارة شؤون البلاد" [(1)]، وهو بهذا على نقيض الشيخ الإيجابي، الذي ذكر من قبل.

ب- أنموذج الشخصية الخائنة:

إن الخيانة صفة قبيحة عرضها الكيلاني ممثلة في شخصيات متعددة مثل الخيانة الزوجية، وخيانة الوطن، وخيانة الأصدقاء ... إلخ ، إن مصدر الكراهية لهذه الشخصية ينتج من الصفات السلبية التي يتميز بها الخائن فمظهر الشخصية هنا لا يميز بين شخصية وأخرى،

(1)نجيب الكيلاني: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص24- 25.

ولكن القيم السلبية والأفكار العقيمة وحب الذات طريق إلى الوقوع في الخيانة أحيانا بحجج واهية دائما ما تنهار، ولابدّ للخائن من عقاب نجده في نهاية القصة، ففي رواية "رمضان حبيبي" نجد الخيانة العظمى خيانة الوطن تأتي من " فتحي" الذي يسخر من القيم ويعيش بعقلية انهزامية فيرى أنه لا جدوى من المقاومة، وأن القوة المادية وحدها هي طريق النصر، وينسى الإرادة وعزيمة الإنسان، وأن هناك أسبابا أخرى للنصر، إن فتحي يشعر أن الوطنية مرض، وأنه شفي منه منذ أن صفعه أحد المخبرين على قفاه.

" منذ أن صفعني المخبر على قفاي .. وبعدها بصق أحد الزملاء في وجهي وقال لا حرية لأعداء الشعب .. وبعدها وقفت في الطابور الطويل ولم أحصل على دجاجة .."

- صرخت جليلة في حدة: " أنت تافه.

ابتسم ابتسامة صفراء وقال بهدوء غريب : " لماذا ؟ "

" تتنكر لوطنك من أجل صفعة .. أو دجاجة .. أو كلمة .."

- زوى ما بين حاجبيه وقال: " إنني أعيش لنفسي."[1]

ويظل فتحي غارقا في الخيانة حتى يقبض عليه في بيروت، ويظل في السجن ثم ينتحر بعد انتهاء الحرب.

(1) نجيب الكيلاني: رمضان حبيبي، مصدر سابق، ص17.

ج- أنموذج المرابي:

لقد رسم الكيلاني صورة للمرابي كشخصية منفرة تعيش على آلام الناس، وتكبر على أحزانهم، وتستغل فقرهم وضعفهم إن الخواجة "يني" في **"النداء الخالد"** يقرض الفلاحين بالربا الفاحش، وتزداد ثروته من أموال الفلاحين الضعفاء ويرسم الكيلاني هذه الشخصية عبر الوصف المباشر من الخارج، وهذا الوصف قد يفيدنا في التعرف على ما تنطوي عليه الشخصية، فيقول "والخواجة" "يني" "رجل قد ناهز الأربعين من عمره، .. هادئ الأعصاب لدرجة مثيرة، .. باسم دائما لكنها ابتسامة خبيثة من النوع الذي يبعث على الضيق .. شديد سواد القلب كما يقول الفلاحـون .. يشبه إلى حد كبير فص القطن الأبيض بداخله بذرة سوداء .. ، ويعتقد الخواجة أن التجارة لا تعرف الرحمة ولا المجاملات خذ وهات هذا هو دستوره" (1).

إن الخواجة يصادق أعيان البلد ويظل الود قائما ما داموا يملكون المال فإذا خلت جيوبهم لا يتعامل معهم إلا بطريقته الربوية، ويرسم الكيلاني بشاعة أخلاق الخواجة الذي لا تعرف الرحمة إلى قلبه طريقا فهذه "أم الخير" سيدة طيبة لم تلجأ للخواجة إلا بسبب مرض ولدها بالكبد فهي "لـم تستدن منه أكثر من ثلاثين جنيها، لكن المتجمد عليها يبلغ التسعين، وهي لا تملك إلا فدانين .. وابنها مات .. مات قبل جني القطن بشهر واحد .. والخواجة لا دخل له بالذين يمرضون أو يموتون، لا يهتم إلا بالأوراق التي فيها تاريخ الدفع، .. وجاءت أم الخير بعد أن استدعاها الخواجة تبكي بحرقة وتقول:

- مات ولدي ياخواجة،

(1) نجيب الكيلاني: النداء الخالد، مصدر سابق، ص62.

– كل من عليها فان يا ست .. ألا يقول قرآنكم ذلك.

– أطال الله عمرك.

– إني في ضائقة، والمبلغ مستحق الدفع.

– إن محصول نصف فدان من القطن لا يكفي للسداد.

–وما حيلتي ؟ –

– ألا تصبر ؟

– الدفع أو المحكمة .. أو بيع الأرض .. وأنا مستعد أن أشتري الفدانين بمائة جنيه .. سأعطيك عشرة بالإضافة إلى التسعين التي في ذمتك .. هيه ؟ ماذا قلت ؟

ولم تجب بغير الدموع.

قال الخواجة:

– الدموع لا تسدد ديونا .. تكلمي.

– أوامرك يا سيدي.

– اتفقنا .. أنت امرأة طيبة .

ثم أخذت تناجي نفسها:

مات ولدي .. ضاعت الأرض .. لماذا أعيش يا رب ؟" [1]

وهكذا يستمر الخواجة في استدعاء عملائه، وإملاء إرادته عليهم وسلب أراضيهم، والإثراء على حسابهم، لا يستجيب لتوسلاتهم أو يتحرك قلبه بالرحمة أو الشفقة، ولهذا يكرهه الفلاحون، وعندما يتعرض لحادث قتل يشمت به الناس ويصيبهم اليأس بعد أن أفلت من الموت بأعجوبة ويعلقون "عمر الشقي بقي" لكن عقلاء البلد يعرفون كيفية القضاء على تلك الشخصية إن القضاء عليها بتوعية الناس وإرشادهم لعدم الاقتراض بالربا، ولذا تتحالف هذه الشخصية مع خفاجة ذلك القاتل المحترف الذي يكرهه الناس (الطيور على أشكالها تقع)، وعندما يقتل خفاجة يفكر الخواجة في الرحيل بعدما حقق ما يريد ليبدأ مرحلة جديدة في مكان أخر وهو مدينة الإسكندرية.

4- الشخصيات ذات الكثافة السيكولوجية:

إنّ الروائي يحاكي جزءا كبيرا من الواقع في رسم شخصياته بحيث يمكننا أن نجد كثيرا من هذه الشخصيات على أرض الواقع، بل يمكننا القول أن شخصية " فلان " في الرواية تحاكي شخصية شخص ما نعرفه، حتى أن بعض الروائيين يصدرون رواياتهم بمقولة أن أشخاص هذه الرواية خيالية حتى لا يربط قارئ بين هذه الشخصيات والواقع.

لقد أفاد الكيلاني من الشخصيات الواقعية الكثير فأبدع شخصيات تحاكي الواقع، لكنه أضاف بُعْداً آخر هو البعد النفسي، فلقد سلّط الضوء بشكل كبير على دخائل النفس من

---

(1) نجيب الكيلاني: النداء الخالد، مصدر سابق، ص 69.

خلال المنولوج الداخلي، واهتمّ ببواعث السلوك الإنساني، والأمراض التي يمكن أن تصيب النفس البشرية لاسيما وهو طبيب له دراسات في هذا المجال، بالإضافة إلى تجربته الذاتية في السجن وتعرفه على العديد من الأنماط البشرية التي تختلف من شخص لآخر خصوصا إذا تعرضت النفس البشرية لضغوط شديدة كالتعذيب مثلا، وهنا تتباين الردود وتختلف السلوكيات لكن يمكننا القول أن "الشخصية الروائية تتميّـز على وجه العموم بكونها ذات محتوى سيكولوجي خصب ومعقد معا فهي تحبل بالتوترات والانفعالات النفسية، التي تغذيها دوافع داخلية تلمس أثرها فيما تمارسه من سلوك وما تقوم به من أفعال، ومن جانب آخر فهي تعاني من تناقضات في تركيبها النفسي تؤدي بها إلى الاستسلام للنزوات والانقياد للرغبات الدفينة وتجعلها نتيجة لذلك، تفتقد إلى التناسق الضروري لكل شخصية سوية، ويترتب على هذا كله تلك الصعوبة التي تصادفها في إقامة علاقات سليمة وصحية مع الآخرين، بل إننا لا نكشف خاصية الكثافة السيكولوجية إلا من خلال علاقتها المتوترة بمن يحيطون بها أو يقعون تحت تأثيرها "(1).

إن الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية قد تكون شخصية واقعية وقد تكون خيالية، ونلمح هذه النوع من الشخصيات في نمطين مختلفين عند الكيلاني هما:

أ – أنموذج السجّان:

إنّ هذه الشخصية – عند الكيلاني – غالبا ما تكون شخصية ذات سلوك مزدوج، فهي تعيش بانفصام في الشخصية، بالإضافة إلى سلوكها الشاذّ مع الشخصيات المتعددة في الرواية،

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص302.

فنرى في رواية " رحلة مع الله " شخصية " عطوة الملواني " وهو شخصية تحس بجنون العظمة فترى أن كل شيء يخضع لها، ويسمع ويطيع، نرى ذلك من أول كلمة في الرواية حيث يبدأها الكيلاني بقوله: " خيل إلى عطوة الملواني أنه فوق البشر، إن كل شيء طوع يمينه، أصبح لديه الرجال والمنصب الكبير، والسلطة الواسعة التي حلم بها طويلا، والكلاب الراقية المدربة تدريبا رائعا، إنه يحب الكلاب حبا ملك لبه، ويشعر بمزيد من الفخر والاعتزاز وهو يرى " لكي" و" توسكا " وذريتهما يتراقصون حوله، امتلأ قلبه بالغبطة والسعادة حتى الحيوانات تركع له، فما بالك بجنود السجن الكبير" (1).

إن الكيلاني يصف " عطوة " وصفا ربما يكون فيه الكثير من المبالغة (رغم أنه يقرر في مذكراته أنه شخصية واقعية لم يغير فيها إلا الاسم فقط) فهو لا يفكر في الماضي أو المستقبل بل في اللحظة التي يعيشها فقط، وهو يحس بأن كل شيء طوع يمينه، "يستطيع أن يقتل أي سجين دون سؤال أو جواب، ودون محاكمة فيتم التنفيذ في الحال، هل هناك سلطة أكبر من ذلك، ويستطيع أن يهب الحياة كما يهب الموت."(2)

إن شخصية " عطوة " فيها الكثير من المتناقضات فهو رغم شراسته إلا أنه يبدو مهذبا بين أصدقائه، رغم أن البعض يحكون عنه تصرفات شاذة كثيرة جدا، فإذا سمع بمكان موحش تظهر فيه بعض الأشباح أخذ يتردد على هذا المكان ساعات طويلة، وذات مرة وضع سيجارة مشتعلة على صدره ليعرف مقدار الألم الذي تسببه، ويتبارى مع زميله فيمن يطلق الرصاص على

(1)نجيب الكيلاني: رحلة إلى الله، دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1436هـ- 2015م، ص05.

(2) المصدر نفسه، ص07.

رأسه ثم يسقط الرصاصة من مسدسه، ويترك صديقه ليموت، إنه يفرح بممارسة تعذيب المعتقلين، (رغم أنه يمكنه أن يكلف الجنود بذلك) لكنه كان يمسك السوط بيده، ويمارس عملية التعذيب ويتسلى بالدموع والدماء والآهات الكسيرة التي تنطلق في ضراعة وحزن، ثم يذهب إلى مكتبه يشرب قهوته سعيدا، إن الذي ضايق "عطوة " هو رفض " نبيلة " خطيبته بعض تصرفاته، فغضب كثيرا، وعندما أرادت أن تهرب منه يدبر حيلة غريبة، وهي أن تقوم السلطات باعتقالها ومن ثم تتعرض للمهانة والإيذاء ثم يظهر "عطوة" في الوقت المناسب لتخليصها، هنا تحسّ بقيمته وتشعر بقوته وهيبته، وهذا أيضا تصرف شاذّ.

إن الكاتب يسوق الكثير من الأدلة على تصرفات عطوة الشاذّة منذ صغره، ومنها أنه يقوم بضرب أحد الفلاحين لأنه رفض النزول عن حماره أثناء مرور " عطوة "، وهو يجبر المسجونين على الغناء لكلبته المفضلة " توسكا"، ويأمر أحد الشعراء بقول الشعر فيها.

ويستمر وصف الكيلاني لـ " عطوة " بأنه رغم جبروته إلا أن نبيلة " تهرب منه فتسافر إلى الكويت بعد أن تترك له رسالة فيها من الإساءة لكبريائه الكثير حين تقول ضمن رسالتها "تذكر أنك لست أقوى ممّن خلقك يا عطوة .. وأنك من سنين كنت طفلا تبول على نفسك .. وتحبو على الأرض كجرو حقير .. وكان مدرسوك في المدرسة يضربونك على مؤخرتك بالعصا لغبائك، ومحاولتك الغش .. ألم يفصلوك عاما من الدراسة عندما أمسكوا معك " البرشام " أثناء الامتحان ....." (1) وتستمر في كيل الإساءة له، وعندئذ يثور " عطوة " ويحاول أن يظهر قوته فقد تعود ألا يهزمه أحد ولا يستعصى عليه شيء فيقول لأبيها: "لا يلجأ للحيل إلا

(1) نجيب الكيلاني: رحلة إلى الله، مصدر سابق، ص212.

الضعفاء .. أما نحن فنستطيع أن نفعل أي شيء .. يمكننا أن نغير الحكم في الدول .. وأن نشعل الثورات الشعبية ضد الحكام الذين لا يسيرون في فلكنا .. إننا نهزّ أعمدة البيت الأبيض في أمريكا .. والكرملين في روسيا.. أنعجز عن التعامل مع حشرة تافهة تدعى نبيلة ...." [1]

وبالفعل تتعرض نبيلة لمحاولة اغتيال في الكويت إلا أنها تنجو منها وتظل بالكويت إلى أن تتزوج هناك. وقد أوضح الكيلاني أنه هدف من خلال رسمه لهذه الشخصية "تشريح شخصية قائد السجن وما تميز به من شذوذ وقوة وطغيان ... وأنه لم يكن مجرّد سجّان بل كان صورة مجسدة لفساد الحكم والإدارة والتربية والمنهج، لقد انعكست عليه كل خطايا العصر، حتى في علاقاته الخاصة وحياته المنزلية، وصداقاته ونظرته إلى الإنسان والحيوان، كان سيرة للضياع والضلال الأكبر الذي يسم الحكم والساسة والرؤية ....." [2].

إن شخصية السجان أو ضابط السجن أو رجل الأمن أحيانا في روايات الكيلاني دائما ما يداخلها شعور بالقوة والعظمة، وبالتالي تظلم غيرها.

ب- أنموذج الشخصية ذات الوجهين:

إنّ الشخصية ذات الوجهين هي شخصية مريضة تظهر خلاف ما تبطن لأنّها شخصية ضعيفة، وهذه الشخصية قد تظل هكذا طوال الرواية أو تتغيّر حسب الأحداث، فشخصية **برتلمي** أو **برطلمين** في رواية **مواكب الأحرار** تظل ذات وجهين، تظهر الحب للمصريين في بداية الأمر، ويشجّع ابنته في علاقتها مع " **إبراهيم أغا** " أحد المماليك، لكنّه في داخله

(1)(1) نجيب الكيلاني: رحلة إلى الله، مصدر سابق، ص214.

(2) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الاسلامي، مرجع سابق، ص111.

يحمل حقدا للمصريين، وهذا الحقد لا يظهر إلا بقدوم الفرنسيين، وهو أيضا قبل قدوم الفرنسيين " مغرما بتتبع عورات الناس، والبحث عن خباياهم، والأغرب من هذا كلّه أنّ لديه كراسة ضخمة يطلق عليها " الكتاب الأسود " يسجل فيها كل شيء لمجرد الرغبة في ذلك كما يزعم، ولم يكن تصرفه هذا رغبة مجردة كما يدعي؛ لأنّه كثيرا ما يلجأ إليها .. لأنه لا يفتأ يخطط، ويدبّر ليقضي على منافسيه في المجالين، حتى ولو كانوا من أعزّ أصدقائه .. لم يكن إذن خبثه ومكره وقسوته البالغة لتخفى على ابنته وإن خفيت على كل من يعرفونه". (1)

ثالثاً: منهج الكيلاني في تقديم الشخصية:

تتعدد طرق تقديم الشخصية عند الروائيين، " وإذا كان تصوير الشخصيات لا يعدو كونه وصفا، فإنّ الشخصية لا يمكن مع ذلك أن تقتصر على هذه الرؤية السطحية، ذلك أنّ السّمات التكوينية للشخصية الروائية تتألّف من إشارات باطنية وخارجية تنتمي إلى عدّة مستويات سردية أو وصفية أو خطابية، يمكن إجمالها كما يأتي:

تصوير الشخصية	المحكي	الحوار	المنولوج
ذاتي الشخصية أو طبيوغرافي	ما تفعله الشخصية	ما تقوله الشخصية وكيف تقوله	ما تفكر فيه الشخصية

ومن الجدول السابق يمكننا حصر وسائل تقديم الشخصية فيما يلي:

1- الوصف التقريري على لسان الراوي (بضمير الغائب).

(1) نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص13.

2- الوصف الاستبطاني النفسي عن طريق الحوار الداخلي والمناجاة النفسية.

3- تصوير الشخصية من خلال الأحداث التي تقع، فيقوم القارئ باستنتاج مواصفات الشخصية.

وقد اتبع الكيلاني هذه الطرائق الثلاث في تقديم شخصياته، ففي أسلوب الوصف التقريري نجده يصف الشخصيات على لسان الراوي العليم فيقدم شخصية " أبو المعاطي الشافعي" في رواية " النداء الخالد " بقوله: "جاء أبو المعاطي الشافعي .. رجل يزحف نحو الرابعة والخمسين مكتنز الجسم، .. ضاحك دائما تلمع سن ذهبية في مقدم فمه .. أبيض الوجه مشرب بحمرة واضحة .. يغلب الشعر الأسود شعره الأبيض على فوديه ولحيته .. ويضع على رأسه عمامة لا لعلمه .. وإنّما لمكانته المرموقة .." (1)

وهذا الوصف التقريري يشيع كثيرا في روايات الكيلاني، وهذا الوصف غالبا ما يكون قصيرا لا يزيد عن سطرين، كما في وصف الخواجة يني في النداء الخالد ومصطفى البشتيلي في مواكب الأحرار لكنه أحيانا يطول فيؤدي إلى إبطاء سرعة السرد بما لا يخدم السرد. ويظهر ذلك جليا في رواية رحلة إلى الله حيث يتحدث الكيلاني عن " عطوة الملواني " في أكثر من أربع صفحات ونصف عنه ممّا يؤثر على السرد، ويضعف بئية الرواية، وهو بعد ذلك في الفصل الثاني يتحدث عنه أيضا، وهكذا.

---

(1)نجيب الكيلاني: النداء الخالد، مصدر سابق، ص63.

لكننا نجد اختلافا بين روايات الكيلاني في مرحلته الأولى ومرحلته الثانية حين قلل من الوصف الحسي للشخصيات بشكل كبير كما في " اعترافات عبد المتجلي " حين يصفه قائلا " عبد المتجلي يعمل موظفا بمجلس القرية، ليس له غرفة أو مكتب، كما أنه لا يعرف توصيفا لوظيفته تلك التي يتقاضى عليها راتبا شهريا محدودا، فمؤهله دبلوم الثانوية الصناعية قسم برادة ولحام .... " [1] "

وكما قدم الكيلاني شخصية " عطوة " قدم شخصية "منال " الحكيمة في "الربيع العاصف " يقول الكيلاني " كانت هذه أول مرة تذهب فيها منال إلى الريف، لقد قضت كل سني حياتها في القاهرة، في حي السيدة زينب، درست بالابتدائية وعامين في المدارس الثانوية ثم عدة أعوام في مدرسة الحكيمات بالقصر العيني حيث تعلمت فن التمريض، وتخرجت منها حكيمة وعلى الفور تم تعيينها في مستشفى الوحدة المجمعة بهذه القرية...."[2] ويستمر الوصف لهذه الشخصية بهذا الشكل داخليا وخارجيا لأكثر من صفحة ونصف تقريبا، وقد يكون تقديم السيرة الذاتية للشخصية ضرورة يحتمها الموقف السردي إلا أن الإطالة في تقديم الشخصية بهذا الشكل لا شك يبطئ السرد.

كما استخدم الكيلاني الوصف الاستبطاني ليصف الشخصية من الداخل ويبيّن دوافع السلوك الإنساني، ويظهر هذا جليّاً في معظم رواياته ففي رواية " **مواكب الأحرار** " نجد الحوار الداخلي بينه وبين نفسه بطريق غير مباشر بصوت الراوي حين يقول " أخذ يتذكر صديقه

(1) نجيب الكيلاني: اعترافات عبد المتجلي، مصدر سابق، ص06.

(2)نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص03- 04.

التاجر المهاجر " أحمد المدبولي "، إنّه يعيش الآن في يافا ببلاد الشام، معه المال الذي يكفيه ينعم بهدوء البال والراحة، تفصله مئات الأميال عن عناء القاهرة وعذاباتها، لشدّ ما قسا على صديقه عندما هاجر، واتّهمه بالجبن والنذالة، إنّ الحاج مصطفى يتمنى لو كان الآن في يافا، وأنّه يحاول أن يحشد جيشا من العرب والمسلمين المقيمين والنازحين، ثم يهاجم مصر من الشرق ليخلصها من طغيان الفرنسيين، وماذا كان عيب الهجرة، وخاصة بعد أن ضاقت السبل، وحلت الهزيمة، وتمكن الأعداء من رقاب العباد؟! لكن الحاج مصطفى يستدرك، ويحرك رأسه في اعتراض وضيق، ويلعن وساوس الشيطان، ويستغفر الله، ويؤكّد لنفسه أنّ ما قدّر لابد أن يكون، وأن إرادة الله فوق كل إرادة..." (1)

ويظل المنولوج الداخلي ليصوّر ما يعتمل في نفس البشتيلي ويبرز لحظات الضعف البشري بشكل يعري النفس البشرية من الداخل، ويعرف القارئ ربما بنفسه أحيانا، وبالتالي يحس القارئ بالصدق الفني، إنّ المنولوج الداخلي عادة ما يكون طويلا في الرواية كما هو في الواقع، لكنه لا يعيب الرواية بل نشعر فيه بأنّه من مقتضيات الصدق الفني وهناك نماذج كثيرة تحفل بها روايات الكيلاني، فجميع شخصياته تقريبا لا سيما الرئيسة منها لابد من تحليلها نفسيا؛ لبيان دوافع السلوك الإنساني، خاصة أنه دائما يخدم فكرة معينة وأيديولوجية محددة مما يجعله يختار هذه الطريقة، وهكذا فالتشخيص " يأخذ بأيدينا نحو فهم المضامين الإنسانية لتلك الروايات، وهذه العناصر هي:

- مدى تعقيد التشخيص.

(1) نجيب الكيلاني: مواكب الأحرار، مصدر سابق، ص188- 189.

- ومدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات.

- ومدى العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده" (1) ، ومن هذه النماذج أيضا على سبيل المثال شخصية " الباشكاتب " عبد المعطي " الذي يدير حوارا داخليا بينه وبين نفسه مرات عديدة تارة بطريق مباشر، وتارة بطريق غير مباشر (عن طريق الراوي) البعيد عن الأحداث ليوهمنا بالصدق الفني، يقول الكيلاني على لسان " عبد المعطي ": " وكيف لا ألفت النظر؟ .. أنا الباشكاتب عبد المعطي على سن ورمح .. لولاي ما أتت منال إلى هنا، ولا نالت هذه الوظيفة، كفاحي هو الذي أوجد المستشفى من العدم .. وصيحاتي القوية هي التي أزعجت النائب السابق وأعوانه ..وهي التي سحقت طغيان العمدة وشيخ البلد.." (2). إن هذا الحوار يظل لعدة صفحات ومن ثم تحدث المناجاة النفسية في صفحات أخر فعبد المعطي يخلو بنفسه، ويتخيل " منال " أمامه ويقول " أهكذا تفعلينها يا منال؟؟ سامحك الله . . أنت التي أعادت إليّ الأمل في الحب وغسلت أدران قلبي، ووارت أحزانه .. فأصبح أبيض نظيفا كاللبن الحليب .. أنت التي فعلت ذلك ... " (3). والمنولوج الأخير يبرز عاطفة الحزن الشديد لدى " عبد المعطي " من الحكيمة وهذا يؤدي إلى تعاطف القارئ ربما معه. إن الكيلاني يستخدم الحوار، والأحداث في كثير من الأحيان للتعبير عن صفات الشخصية، وبيان خصائصها.

---

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، مرجع سابق، ص218.

(2) نجيب الكيلاني: الربيع العاصف، مصدر سابق، ص19.

(3) المصدر نفسه، ص63.

خلاصة:

- من خلال العرض السابق نجد ما يلي:

- استطاع الكيلاني توظيف شخصيات رواياته لتحمل في الغالب فكرة ما أيديولوجية يدافع عنها البطل حتى يصل إليها أو يموت في سبيل تحقيقها اعتمادا على النظرة التي تقول أنّ " القصّ يتطلب شخوصا متكلمة تحمل معها موقفها الأيديولوجي الخاص بها كما تحمل معها لغتها الخاصة بها، ولا تعرض الشخوص مصائرها بصفتها الفردية بل لأنها تحمل معها مغزى اجتماعيا، وعمقا اجتماعيا وبعداً اجتماعياً، ولا يتم كل هذا إلا على بناء على توجيه محكم من قبل المؤلف الضمني، الذي تتجلى شخصيته داخل العمل بوصفها فكرا يتأمل شيئا ويشرحه ويفسره . " [1]

- صوّر الكيلاني شخصياته من خلال تصوير دخائل نفوسهم، وصراعهم النفسي، وبيان نواحي الضعف البشري، بالإضافة إلى بيان تفاعلهم مع المجتمع، ومشاركتهم في دفع الأحداث للأمام نحو العقدة في حيدة تامة . غالبا . حين تعرض كل شخصية وجهة نظرها، وعلى القارئ الاستنتاج.

- أبرز الكيلاني من خلال شخصياته تيارات فكرية عديدة، حين تتبنى هذه الشخصيات تيارا ما تدافع عنه، ثم تنتصر إحدى هذه الشخصيات بقيمها ومبادئها.

(1) نبيلة ابراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، دت، ص13.

- اعتمد الكيلاني في غالب رواياته طريقة السرد المباشر للشخصيات مستخدما ضمير الغائب الذي يعطي للمؤلف فرصة أكبر في تحليل الشخصية من الداخل والخارج، والوقوف على ما يجري بينها من صراع.

- استخدم الكيلاني ضمير المتكلم قليلا في بعض رواياته ليكون الراوي شخصا من شخصيات الرواية مما يحدث نوعا من الألفة بين القارئ والراوي.

- بيّن الكيلاني بعض صفات الشخصيات من خلال الأحداث تاركاً للقارئ استنتاج صفات هذه الشخصية أو تلك، مع ترك القارئ كذلك يقارن بين وجهات النظر المتعددة في الحوار بين الشخصيات، ولعل هذا يشرك القارئ ويجعله متفاعلاً ومتبنياً لوجهة النظر هذه أو تلك، ومن هنا يكون التشويق حين ينتظر القارئ نتيجة الصراع بين فكرته التي تبناها، والأفكار الأخرى المبثوثة في الرواية.

- يهتم الكيلاني أحيانا بالفكرة ثم يبحث عن النموذج الإنساني بهذه الفكرة، ويتحرك في نطاقها وبتأثير منها، وهكذا تأتي ردود الأفعال مرتبطة بالفكرة أكثر من ارتباطها بالبطل، كما بيّن هو في كتابه مدخل إلى الأدب الإسلامي [1].

(1) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الاسلامي، مرجع سابق، ص59.

الخاتمة

بعد هذه الجولة الطويلة والممتعة في روايات نجيب الكيلاني، نرجو أن نكون قد وفّقنا في تحقيق ما نصبو إليه من دراسة كل ما يتعلق بالزمن والمكان والشخصيات، وكانت نتائج البحث كالآتي:

- اعتمد الكيلاني في رواياته أسلوباً تغلب عليه الروح الإسلامية، من خلال الإقتباسات الكثيرة لآيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة.
- استخدم الكيلاني تقنيتي الاسترجاع والاستباق بالاعتماد على استرجاع الأحداث قبل أو بعد بداية السّرد الأوّل، بهدف سدّ الثّغرات السّردية، وإبلاغ القارئ ببعض الأمور المبهمة الّتي لم يتناولها الرّاوي بالتّوضيح، كما يكون أحيانًا لغرض فنيّ يتعلّق بأحداث الرّواية، كما جاء الاسترجاع ليكشف عن ألغاز بعض الشّخصيات وخباياها وطريقة تفكيرها.
- تباينت سعة الاسترجاع بين الطول والقصر لخدمة السّرد من خلال الولوج إلى أعماق النّفس البشرية وشرح بعض المواقف الّتي لا يمكن استيعابها إلا من خلال سعة الاسترجاع.
- استخدم المؤلف تقنية الاستباق في توقّع بعض الأحداث الّتي ستحدث، ومن خلال هذه التقنية يبثّ الأمل في غدٍ أفضل وهذا راجع لفكرته الأيديولوجية الإسلامية كما ظهرت في رواية "عمر يظهر في القدس" وروايات أخرى.
- واستخدم كذلك الاستباق كإعلان وكتمهيد بغرض تهيئة القارئ للأحداث التّالية وإشراكه في تخيّل ما سيقع من أحداث.

- استخدم الكيلاني تقنية تسريع السّرد عبر التّلخيص والحذف الضمني أو الصريح من أجل القفز فوق بعض التّفاصيل غير المهمة في أحداث الرّواية، وكذا ساعدت الرّاوي على تخطّي الحقب الطويلة للقصّة أثناء عملية بناء الخطاب.
- استخدم تقنية إبطاء السّرد عبر المشهد والوقفة من أجل التوغّل في أعماق النّفس البشرية، أو وصف المكان أو الشخصية بطريقة تخدم السّرد.
- وظّف المؤلف الزّمن الخارجي لإلقاء الضّوء على واقعية الرواية وصدق أحداثها ، وربطها بالواقع المعاش ، مما يجعل القارئ يصور أحداثها على الواقع، وهدفه من استخدام الأسماء الواقعيّة والأماكن التّاريخية والشّخصيات الحقيقة هو الإيهام بواقعيّة الرّواية بدلاً من ذكر الزّمن الخارجي.
- ربط الكيلاني الزّمن الخارجي والداخلي للرّواية بهدف تعميق الأحداث السّردية وإشراك القارئ في تفسير الأحداث.
- قدّم الكيلاني من خلال المونولوج الداخلي حديث النّفس للنّفس ممّا ساهم في تفسير الأحداث للقارئ وإظهار الدوافع الدّاخلية للشّخصية بحيث يتمّ تجريدها ممّا يزيّنها أمام الآخرين و تظهر في طبيعتها الحقيقية.
- اعتمد الكيلاني في وصف المكان في الغالب الأعم على الطريقة الاستقصائية الّتي تبرز تفاصيله وأجزاءه، ممّا أسهم في إبطاء حركة السرد.
- ارتبط وصف المكان بالتحليل النفسي حيث يظهر المكان في معظم الروايات من خلال الخبرة النفسية لواصفه ولعل هذا يعود إلى سببين مهمين:

السبب الأول: اشتغال الكيلاني بالطب يجعله ينظر إلى المكان من وجهة نظر طبية حيث الطبيب عندما تأتيه حالة مرضية فإنه يخضعها للفحص أولا يحكم عليها، ويشخصها.

السبب الثاني: تعرض الكيلاني للسجن يجعله دائما يلجأ إلى دخيلة نفسه عن طريق الاستبطان والتأمل الذاتي حيث لا فضاء خارجي يلوح أمامه فيظهر عرض المكان متأثرا بدلالة نفسية واضحة وكلمات موحية كما سبق عرضه من نماذج.

- صوّر الكيلاني شخصياته من خلال تصوير دخائل نفوسهم، وصراعهم النفسي، وبيان نواحي الضعف البشري، بالإضافة إلى بيان تفاعلهم مع المجتمع، ومشاركتهم في دفع الأحداث للأمام نحو العقدة في حيدة تامة . غالبا . حين تعرض كل شخصية وجهة نظرها، وعلى القارئ الاستنتاج.

- اعتمد الكيلاني في غالب رواياته طريقة السرد المباشر للشخصيات مستخدما ضمير الغائب الذي يعطي للمؤلف فرصة أكبر في تحليل الشخصية من الداخل والخارج، والوقوف على ما يجري بينها من صراع.

- استخدم الكيلاني ضمير المتكلم قليلا في بعض رواياته ليكون الراوي شخصا من شخصيات الرواية مما يحدث نوعا من الألفة بين القارئ والراوي.

- بيّن الكيلاني بعض صفات الشخصيات من خلال الأحداث تاركاً للقارئ استنتاج صفات هذه الشخصية أو تلك، مع ترك القارئ كذلك يقارن بين وجهات النظر المتعددة في الحوار بين الشخصيات، ولعل هذا يشرك القارئ ويجعله متفاعلاً ومتبنياً

لوجهة النظر هذه أو تلك، ومن هنا يكون التشويق حين ينتظر القارئ نتيجة الصراع بين فكرته التي تبناها، والأفكار الأخرى المبثوثة في الرواية.

قائمـــــــة المصادر

والمراجـــــــع

القرآن الكريم رواية حفص عن عاصم.

المصادر:

1. نجيب الكيلاني: النداء الخالد، دار الصحوة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2015م.
2. – إعترافات عبد المتجلي، دار الصحوة، مصر، ط1، 2015م.
3. – الربيع العاصف، دار الصحوة، مصر، ط1، 2015م.
4. – رأس الشيطان، دار الصحوة، مصر، ط1، 2015م.
5. – رحلتي مع الأدب الإسلامي، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط1، 1985م، ص60.
6. – عمر يظهر في القدس، دار الصحوة، مصر، ط1، 2015م.
7. – رمضان حبيبي، دار الصحوة، مصر، ط1، 2015م
8. – في الظلام، دار الصحوة، مصر، ط1، ، 2015م.
9. – مدخل إلى الأدب الإسلامي، مطابع الدوحة الحديثة، قطر، ط1، 1987م.
10. – ملكة العنب، دار الصحوة، مصر، ط1، 2015م.
11. – مواكب الأحرار، دار الصحوة، مصر، ط1، 2015م.
12. – رحلة إلى الله، دار الصحوة، مصر، ط1، 2015م.
13. – حول القصّة الإسلامية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992م.

المراجع:

I. الكتب العربية:

1. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، دار النشر والإشهار، باتنة- الجزائر، دط، 2001م.

2. أحمد الشايب: أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994م.

3. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزّمن في الرّواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م.

4. أحمد عبد الحميد غراب: الشخصية الإنسانية في ضوء القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1985م -1405هـ.

5. أحمد عطية السُّعودي: شخصية الأديب المسلم والإبداع الأدبي دراسة تأصيلية في الرّؤى الفكرية والتّقنيات الإبداعية، دار المأمون للنشر والتّوزيع، الأردن، 1431هـ، 2010م.

6. أحمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009م.

7. أحمد محمد عبد الخالق: الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية ، ط2، 1982.

8. إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفاء وخِلان الوفاء، تح: خير الدين الزركلي، مؤسسة هنداوي، مثر القاهرة، دط، 2017م، ج2.

9. الأصفهاني (ت421هـ): الأزمنة والأمكنة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1417هـ، 1996م.

10. أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 2000م.

11. تركي رابح: دراسات في التربية الإسلامية والشخصية الوطنية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982م.

12. توفيق الحكيم: فنّ الأدب، دار مصر للطباعة القاهرة، دط، دت.

13. حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء 2009م.

14. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990م.

15. حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق –بغداد، ط1، 1987م.

16. حسن نجمي: شعرية الفضاء السّردي، المركز الثقافي العربي، لبنان- بيروت، ط1، 2000م.

17. حسين حمودة: الرواية والمدينة، نماذج من كتاب الستينيات في مصر (كتابات نقدية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، سبتمبر2000م.

18. حلمي القاعود: الرواية الإسلامية المعاصرة دراسة تطبيقية،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2008م.

19. حلمي القاعود: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني دراسة نقدية، دار البشير، عمان، ط1، 1416هـ-1996م.

20. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

21. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

22. رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1، 1988م.

23. الزمخشري (ت 538هـ)، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ط1، 1419 هـ - 1998 م، ج2.

24. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1997م.

25. سعيد يقطين: قال الرّاوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1997م.

26. سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

27. السيد علي شتا: الشخصية من منظور علم الاجتماع، ط1.

28. سيّد قطب: النّقد الأدبي – أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، دط، 1995م.

29. سيّد قطب: خصائص التّصوّر الإسلامي ومقوّماته، دار الشّروق القاهرة، دط، دت.

30. سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2004م.

31. شكري عياد: القصة القصيرة في مصر، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1979م.

32. شلتاغ عبّود: الملامح العامّة لنظريّة الأدب الإسلامي، دار المعرفة مطبعة الصباح، دمشق، ط1، 1412هـ 1992م.

33. شلتاغ عبود: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجد لاوي للنشر، عمان، ط1، 1998م.

34. صالحة سنقر: الثقافة الفلسفية، منشورات جامعة حلب، 1427هـ- 2006م، ط1.

35. صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2003م.

36. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1992.

37. طه وادي: دراسات في نقد الرواية.

38. عادل عز الدين الأشول: سيكولوجية الشخصية، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، دت.

39. عبد الحميد الشلقاني: رواية اللغة، دار المعارف، مصر، د ط، 1971م.

40. عبد الرحمان رأفت الباشا، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1425هـ، 2004م.

41. عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط3، 1973م.

42. عبد الصمد زايد: مفهوم الزّمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، دط، 1988م.

43. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية.

44. عبد اللّطيف الصديقي: الزّمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1415هـ، 1995م.

45. عبد الله العريني: الاتجاه الاسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصيّة، دار الكنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1425هـ- 2005م.

46. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية – بحث في تقنيات السّرد-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، دط، شعبان 1419هـ- ديسمبر1998م.

47. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

48. عدنان علي رضا النحوي، الأدب الإسلامي في موضوعاته ومصطلحاته، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1424هـ/2003م.

49. علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، مؤسسة الرواق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

50. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008.

51. فاروق خورشيد: في الرواية العربية، دار الشروق، بيروت، ط3، 1402هـ- 1982م.

52. قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر: دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1 ،2001.

53. كمال سعد خليفة: الشخصية الإسلامية في الرواية المصرية الحديثة "تحليل ونقد"، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1428هـ - 2007م.

54. محمد البارودي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2002، ط2.

55. محمد حسين عبد الله: مفاهيم إسلامية، دار البيارق، بيروت- لبنان، ط1، 1996م .

56. محمد زغلول سلام- دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف بالاسكندرية، ط1.

57. محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

58. محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثّقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت، 2009.

59. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م.

60. محمد عيد: الاستشهاد والاحتجاج باللّغة، دار الشرق الأوسط للطباعة، القاهرة، ط3، 1988م.

61. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط9، أكتوبر2008.

62. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، أكتوبر 1997، ط1.

63. محمد قطب: منهج الفنّ الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983م،

64. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955م، د ط.

65. مصطفى عليان: بناء الشخصية في القصة القرآنية، دار البشير للنشر والتوزيع، ط1، د ت.

66. موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، دط، 1979م.

67. نبيل راغب: النّقد الفني، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت.

68. نبيلة ابراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، دت.

69. نوال زين الدين: اللامعقول والزمان المطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، دط، 1998م.

70. يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م.

71. يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، دط، 2014.

I. الكتب المترجمة:

1. اعترافات القديس أغوسطينوس: تر: الخوري بوحنا الحلو، دار المشرق بيروت، ط4، 1991م.

2. أمندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 1997م.

3. إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: على إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، دط، 2000م.

4. تزفيطان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبي (مقولات السّرد الأدبي)، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد المغرب، الرباط، ط1، 1992م.

5. تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987.

6. جان ايف تاديه: الرواية في القرن العشرين، تر: خير الدين البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.

7. جورج لوكاتش: نظرية الرّواية، تر: نزيه الشوفي، دط، دت.

8. جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط2، 1997.

9. جيرالد برنس: المصطلح السردي.

10. جيرالد برنس: قاموس السرديات.

11. روجر آلن: الرّواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1997م.

12. روجر بـ هينكل: قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2.

13. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت – 1404هـ، 1984م.

14. فلادمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر وَ أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ط1، 1459هـ - 1989م.

15. فورستر: أركان الرواية، تر: كمال عياد جاد، منشورات الربيع القاهرة مصر، ط1، يناير 2020م.

16. فورستر: أركان الرواية، ترجمة: كمال محمد عياد، مراجعة حسن محمود، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2001م.

17. كولن ولسون وآخرون: فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، مارس 1992م.

18. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط2، 1982م.

19. نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1982م.

20. هنري برغسون: التّطوّر المُبدع، تر: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، دط، 1981م.

II. المجلات:

1. إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكيل الزمان والمكاني لرواية الحواف، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1993 م. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

2. شهردل صابرين: الرواية الإسلامية الزمان والرؤية والحضور والغياب، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، 2004، مجلد 11، عدد41.

3. عبد الفتاح عثمان، الرواية الإسلامية وبناؤها الموضوعي والفني، مجلة الأدب الإسلامي، العدد38، لسنة 2003م.

4. موسى جبريل: الشخصية الإنسانية جوهر اجتماعي، عدد9.

5. يحي البشتاوي: بناء الشخصية في المسرح الملحمي، أفكار، عدد152.

III. المعاجم:

1. ابن منظور (ت711ه): لسان العرب، دار صادر، بيروت – لبنان، ط2، 1414ه.

2. أحمد بن فارس (ت395ه): مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط2، 1399ه- 1979م.

3. الأزهري(ت 370ه)، تهذيب اللغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت ط1، 2001م.

4. جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط2، 1984.

5. جماعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الأساسي للناطقين بالعربية ومتعلّميها، المنظمة العربية للتربية والثّقافة، تونس، دط، دت.

6. الجوهري (ت393): الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين- بيروت، ط4، 1407هـ- 1987م.

7. الخليل(ت: 170هـ): العين، تح: مهدي المخزومي،إبراهيم السامرائي،دار ومكتبة الهلال، دط، دت.

8. الصاحب بن عباد، (ت 385هـ)، المحيط في اللغة، نسخة المكتبة الشاملة.

9. الفيروز آبادي (ت 817هـ): القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط8، 1426هـ- 2005 م.

10. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيرت لبنان، ط1، 2002.

11. مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، دط، 1403هـ، 1983م.

12. مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ- 2004م.

13. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

IV. المواقع الإلكترونية:

1. سيّد وكيل: تشكيل الفراغ، أنطولوجيا السرد العربي، الصادر يوم 31 ديسمبر 2019.
/http://alantologia.com/blogs/24708
2. محمد عيد خربوطلي: الرواية العربية نشأتها – أعلامها – أشكالها، منتدى تونس التربوي، الصادرة يوم، 22مارس 2012،
/https://www.tunisieeducation.com/threads/608

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

البسملة:.....	
مقدمة:.....	أ- ح
مدخل: الرواية الإسلامية النشأة والتطوّر:.....	**31-02**
I. الرواية لغة واصطلاحا:.....	**12-02**
أ- لغة:.....	**04-02**
ب- اصطلاحا:.....	**12-04**
II. الرّواية العربية النشأة والتّطوّر:.....	**18-12**
الاتجاه الأول: أصالة الرواية العربية:.....	**15-12**
الاتجاه الثاني: وفادة الرواية العربية:.....	**18-15**
III. الرواية الإسلامية: المفهوم والدلالة:.....	**19-18**
أ- الاتجاه الإسلامي في الرواية:.....	**22-19**
ب- خصائص المضامين:.....	**24-22**
1. الغائية:	**25-24**
2. الاتساع والشمول:	**25-25**
3. الواقعية:	**28-26**
4. الصدق:	**29-28**

فهرس المحتويات

الفصل الأول: بنية الزمن:.....	**-33**
أولاً: - الزمن: الماهية والدلالة:.....	**36-33**
أ- المفهوم اللغوي:.....	**34-34**
ب- المفهوم الاصطلاحي:	**36-35**
ثانياً: - الزمن عند الفلاسفة:.....	**42-37**
ثالثاً: - الزمن في الدراسات النقدية:.....	**-42**
1. الزمن الروائي في الدراسات النقدية الغربية:.....	**-42**
أ- الشكلانيون الروس:.....	**44-43**
ب- تزفيطان تودوروف:.....	**47-45**
ج- جيرار جينيت:.....	**49-47**
د-جان ريكاردو:.....	**50-49**
هـ- ميشال بوتور:.....	**52-50**
2. الزمن الروائي في الدراسات النقدية العربية:.....	**59-53**
أ- سيزا قاسم:.....	**54-53**
ب- سعيد يقطين:.....	**54-54**
ج- عبد الملك مرتاض:.....	**57-55**

فهرس المحتويات

د- يمنى العيد:.....	**58-57**
3. الزمن في روايات نجيب الكيلاني:.....	**-59**
1* المفارقات الزمنية:.....	**80-61**
أ- السرد الاستذكاري أو الاسترجاع:.....	**72-64**
1) مدى الاسترجاع:.....	**65-65**
2) الاسترجاع محدّد المدّة:.....	**67-66**
3) الاسترجاع غير محدّد المدّة:.....	**69-68**
4) سعة الاسترجاع:.....	**72-69**
ب- السرد الاستشرافي أو الاستباق:.....	**-72**
1. الاستشراف كتمهيد:.....	**77-76**
2. الاستشراف كإعلان:.....	**80-78**
2* وتيرة السرد:.....	**98-80**
أ-*تسريع السرد:.....	**89-81**
1-1- الخلاصة:	**86-81**
1-2- التقديم الملخص:	**85-84**
1-3- خلاصة خطاب الشخصيات:	**86-86**

2-1- الحذف أو الإسقاط:	**89-87**
2-2- الحذف الصريح أو المعلن:	**88-87**
2-3- الحذف الضمني:	**89-88**
2-4- الحذف الافتراضي:	**89-89**
ب-* إبطاء السرد:.....	**98-89**
1- السرد المشهدي:	**95-89**
2- الوقفة الوصفية:	**98-95**
3* الزمن الخارجي والزمن الداخلي:.....	**105-98**
أ- الزمن الخارجي أو الطبيعي:.....	**100-98**
ب- الزمن الداخلي أو النفسي:.....	**105-100**
الفصل الثاني: بنية المكان:.....	
I. المكان لغة واصطلاحا:.....	**163-107**
أ- لغة:.....	**110-107**
ب- اصطلاحاً:.....	**110-110**
II. المشهد السردي المعاصر (دراسة المكان):.....	**116-111**
نجيب الكيلاني: تجسيد المكان الروائي:.....	**120-116**

1. الوصف التفصيلي:.....	**119–117**
2. الوصف الإجمالي:.....	**120–119**
III. أماكن الإقامة:	**144–120**
1. أماكن الإقامة الجبرية (فضاء السجن):.....	**133–120**
❖ فضاء السجن رؤية جديدة:.....	**125–123**
❖ فضاء الزنزانة:.....	**128–125**
1. الفضاء الخارجي للسجن:.....	**133–128**
2. فضاء الفسحة:.....	**130–128**
3. فضاء المزار:.....	**132–130**
4. فضاء مستشفى السجن:.....	**133–132**
2. أماكن الإقامة الاختيارية (فضاء البيوت):.....	**144–133**
IV. أماكن الانتقال:.....	**150–144**
أ- أماكن الانتقال العامة(فضاء الأحياء والشوارع):.....	**146–144**
ب- أماكن الانتقال الخاصة (فضاء المسجد):.....	**160–151**
الفصل الثالث: بنية الشخصيات:.....	**244–165**
I. الشخصية لغة واصطلاحا:.....	**181–165**

أ- لغة:.....	**167-165**
ب- اصطلاحا:.....	**181-168**
الشخصية الروائية عند نجيب الكيلاني:.....	**182**
II. دراسة الشخصية في النقد السردي:.....	**185-182**
أنواع الشخصية وطرق دراستها:.....	**188-185**
III. دراسة الشخصية في روايات نجيب الكيلاني:.....	**-189**
1. أنموذج الشخصية الجاذبة:.....	**199-190**
أ- أنموذج الوطني المناضل:.....	**192-190**
ب- أنموذج الشيخ الإيجابي:.....	**196-192**
ج- أنموذج المرأة:.....	**199-196**
2. أنموذج الشخصية المرهوبة الجانب:.....	**207-199**
أ- أنموذج المستعمر:.....	**204-200**
ب- أنموذج الاقطاعي:	**206-204**
ج- أنموذج ضابط السجن:.....	**207-206**
3. أنموذج الشخصية المنفرة:.....	**213-208**
أ- الشخصية السلبية:.....	**209-208**

ب- أنموذج الشخصية الخائنة:.....	**210-209**
ج- أنموذج المرابي:.....	**213-211**
4. الشخصيات ذات الكثافة السيكولوجية:.....	**218-213**
أ- أنموذج السجان:.....	**217-214**
ب- أنموذج الشخصية ذات الوجهين:.....	**218-217**
IV. منهج الكيلاني في تقديم الشخصية:.....	**222-218**
خـــــاتـــمـــة	**232-229**
قائمة المصادر والمراجع	**246-234**

الملخص باللغة العربية

تروم هذه الدراسة إلى الوقوف على البنية السردية في الرواية الاسلامية والكشف عن طبيعة هذه البنية ومكوناتها الرئيسة والتي تتمثل في المكان والزمان والشخصيات وتفاعلها الداخلي وحضورها النسقي من خلال روايات نجيب الكيلاني الذي يعد رائد الرواية الإسلامية وطريقة توظيفه لهذه العناصر في رواياته، وإبراز القيم الإسلامية في الكتابة السردية.

الكلمات المفتاحية: الرواية – الرواية الاسلامية – السرد –البنية السردية – الزمان – المكان – الشخصيات– نجيب الكيلاني.

Résumé :

Cette étude vise à identifier la structure narrative du roman islamique et à révéler la nature de cette structure et de ses principales composantes, qui sont représentées dans l'espace, le temps, les personnages, leur interaction interne et leur présence systématique à travers les romans de Najib Al-Kilani, qui est considéré comme le pionnier du roman islamique et la manière dont il utilise ces éléments dans ses romans, et à mettre en évidence les valeurs islamiques dans l'écriture narrative.

Les mots clés :

Le roman - le roman islamique - le récit - la structure narrative - le temps - le lieu - les personnages - Najib Al-Kilani.

summary:

This study aims to identify the narrative structure in the Islamic novel and reveal the nature of this structure and its main components, which are represented in space, time, characters, their internal interaction and their systematic presence through the novels of Najib Al-Kilani, who is considered the pioneer of the Islamic novel and the way he employs these elements in his novels, and to highlight Islamic values in narrative writing.

Keywords:

The novel - the Islamic novel - the narrative - the narrative structure - the time - the place - the characters - Najib Al-Kilani.