مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 12 العدد 1، 2015، ص ص 153-190

# تقنيات السرد الروائي "دراسة تطبيقية في رواية "اعدائي" لممدوح عدوان

حسن علي المخلف *

**ملخص**

قدم هذا البحث تحليلا بنيويا لرواية" أعدائي"مسلطا الضوء على اللفظ المفرد وأثره في الكشف عن دلالة الأحداث وارتباطها بالبعد الفكري والهدف الذي سعى الروائي لتحقيقه.

يهدف هذا البحث إلى رصد دلالات الألفاظ وعلاقاتها المتشعبة وتوظيفها في التقنيات الروائية، وأثر ذلك كله في المضمون الفكري والبناء الفني للرواية، سعيا نحو ربط الطرح النظري لتقنيات السرد الروائي بالأدلة النصّية دون تتبع للعوامل الخارجية وأثرها المحتمل، وتأتي أهمية الدراسة من اهتمامها بالجانب السردي التطبيقي وبمحاولتها الكشف عن عوالم الرواية من خلال مستويات الزمان فيها، وقد تناول المحور الأول دلالة العنوان الجمالية والفنية، وعالج المحور الثاني العلاقة بين الشخصيات وما يعتريها من عوامل جذب وتنافر تؤثر في سير الأحداث ونتائجها، كما تناول البحث في المحور الثالث علاقات الزمان وانعكاسها في النص الروائي والتقانات الفنية السردية الموظفة كالارتداد والاستباق وغيرها، ووضح البحث وظيفة التناص الأدبي والشعبي بوظائفه المختلفة، ما كان منه إيجازا لأحداث سابقة أو لملء فجوات تركها السرد الروائي أو ما كانت وظيفته التنبوء بالأحداث اللاحقة فقط .

**مقدمة**

أما قبل: فهذه محاولة لمقاربة بعض التقنيات السردية التي ركزت عليها البنيوية في دراستها نصوص الأدب، وهي في الوقت نفسه محاولة تذوق "تكنوجمالي" لرواية حملت رسائل فكرية متنوعة، وهي تجربة غضة البنان في مجال الدراسات الأدبية ستأخذ على عاتقها مسؤولية إفهام الذات وإقناعها أولاً، قبل محاولة إفهام المتلقي وإقناعه، ومحاولة التوفيق بين الدراسات التنظيرية الصرفة للأدب وتجارب تطبيق هذه التنظيرات عليه بشكل يبرز جماليات النص الأدبي، ويوضح محاسنه دون النظر خارج النص وتأولاته، من عوامل أخرى قد تدخل بشكل أو بآخر في عملية تقييم العمل الأدبي، وتقري آيات الجمال فيه، من خلال التركيز على بعض النقاط والجوانب في الرواية (**كدلالة العنوان، والألفاظ، ومستويات الزمان السردي، والعلاقات بين الشخصيات**

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2015.

* كلية الآداب، جامعة دمشق، دمشق، سوريا.

**الروائية، والدوافع المشكلة لها، والتناص)**، محاولين الإلمام بما يقع في المتناول من دراسات وأبحاث في هذا المجال.

وقد تناول الكتّاب هذه الرواية بالنقد والتحليل، فجاءت دراساتهم قراءة لفكر الرواية، ومحاولة لملامسة المخرجات الاجتماعية والسياسية لتوجهاتها. ومن هذه الدراسات:

- ممدوح عدوان في رواية "أعدائي" والعيش أبدا في اللحظة الراهنة، محمد جمول ، جريدة زمان الوصل الإلكترونية2011-01-16.
- سؤال الذات ومرايا الآخر في رواية ممدوح عدوان "أعدائي- عادل مصطفى أحمد الأسطة- جامعة النجاح 2003-3-4
- صورة اليهود في رواية ممدوح عدوان "أعدائي"، د. عادل الأسطة، كُتب لندوة دمشق في 12 تشرين أول/2002
- رواية "أعدائي" والحوار المثمر بين الوثيقة والمتخيل الروائي: رصد الكلام الهامشي وحوار مع تاريخ ملتبس- فيصل دراج—جريدة الحياة- العدد497 – 6/8/2001
- رواية ممدوح عدوان أعدائي ، الأدب والتاريخ بين الأمس واليوم، راسم المدهون ، جريدة الحياة رقم العدد 13895-1/4/2001.
- وقد جمع د. عادل الأسطة دراساته حول الرواية العربية في كتابه المعنون:
"صورة اليهود في الرواية العربية" جدل الذات والآخر– 2005 ، تطرق فيه إلى رواية أعدائي إلى جانب روايات أخرى كراوية" أرض السواد" لعبد الرحمن منيف و"عائد إلى حيفا لغسان كنفاني".

اعتمدنا في البحث على **المنهج البنيوي** الذي يتيح لنا تتبع دلالة الكلمة، والانطلاق منها نحو معالجة النص، فزيادة المبنى يقابلها زيادة المعنى، وعليه فإن عوامل التجاذب والتنافر بين شخصيات الرواية وحوادثها يكشفها هذا المنهج، كما اعتمدنا المنهج الوصفي في تتبع ظاهرة التناص فقمنا بتتبع مكونات الظاهرة في الرواية، ومن ثم استخراجها ودراسة تأثيرها في النص الروائي، لتتم عملية المقابلة بين العناصر التراثية في الرواية، وبين أصولها التراثية، مسلطين الضوء على ما اعتراها من تغيرات وما قامت به من وظائف على مستوى البناء والمضمون.

## إيجاز الرواية

تُفتتح الرواية بسيل من الشتائم تأتي على لسان **عارف (رئيس الشرطة العدلية في بيروت)** استغرقت الشتائم بضع صفحات بعد أن اكتشف أن أحد الجواسيس اليهود وهو **(ألتر ليفي)**، الذي يتجسس لصالح الإنجليز قد قام بجولة على حرس السواحل متنكراً بزي ضابط، فيأخذ منهم معلومات كثيرة وخطيرة عن أحوال الجيش والتسليح، دون أن يكتشفه أحد ثم يختفي، يبدأ بعد ذلك **(عارف)** مطاردته للقبض على الجاسوس **(ألتر ليفي)** تعد هذه المطاردات المسار الذي تسير عليه أحداث الرواية، فهي تبدأ بها و بها تنتهي، وهذه المطاردات هي الفعل الوحيد الذي اكتسب سيرورةً دائمةً غير منقطعة على مدار صفحات الرواية، فهي ما تكاد تغيب أو يضمر ذكرها حتى تعود من جديد لشغل الصفحات العديدة في الرواية، حيث يقبض **(عارف)** على **(بنيامين)** ويجد في حوزته رسالة موجهة من **(ألتر)** إلى القنصل البريطاني في **(أثينا)**، تتضمن معلومات خطيرة عن الجيش لكنّ **(ألتر)** وبحكم صداقته مع **(جمالباشا)** ينجو من الإعدام، ليبدأ بعد ذلك مع **(عارف)** مطاردات جديدة، تظهر أثناء ذلك شخصيات جديدة يهودية وعربية فتعرف إلى آرون أرونسون المقرب من جمال باشا، وصاحب المختبر الزراعي الأمريكي الذي تتخذ منه غطاءً لأعمالهم التجسسية، وسارة أرونسون التي تعشق **(أفشالوم)** لكنها تتزوج من **(حاييم)** الذي لا تشعر نحوه بالحب وتسافر معه إلى اسطنبول ثم تطلّق وتعود إلى فلسطين، وكذلك شخصيات أخرى من الجانب العربي والتركي هي *((جمال باشا، عدنان بيك: رئيس مصلحة مكافحة الجاسوسية، علي فؤاد باشا: رئيس أركان الجيش الرابع، إبراهيم بن عارف: وهو شاب في مقتبل العمرمناصر للتيارات الوطنية في سوريا آنذاك))*، يتابع اليهود تحركاتهم فيصلون بواسطة المال والنساء إلى معظم رجالات الدولة التركية وضباط الجيش، ويصطدم **(عارف)** مع أحد الضباط الكبار المقربين من (جمال باشا) ليأتي بعد ذلك أمر نقله من بيروت إلى القدس، يتخلل ذلك مقاطع ومقتطفات عن أحوال الناس والمجاعات والفقر والنوائب التي عمت البلاد، إلى جانب ذلك يرسم الأوضاع المهلهلة على الجبهة وداخل الجيش التركي وسعي كبار الضباط لتحقيق المنافع الشخصية على حساب فقر الفقراء، وجوع الجائعين، ومقاطع أخرى تصف حماسة الشباب السوري المتطلع للخلاص ، وانفتاح وعيهم السياسي المبكر على أفكار الثورة والحرية، لتنفتح الرواية على مجموعة من الصراعات الناشئة آنذاك بكل أبعادها وأطرافها لتقدم صورة مختلفة يقول الروائي من خلالها ما لا يستطيع المؤرخ قوله، تبرز أيضاً شخصية **(نهال حامد)** من شرطة مكافحة الجاسوسية على ساحة الأحداث لتؤدي وظيفية مهمة في القبض على **(غونتر)** الجاسوس الألماني، ويتزايد دور **(سارة)** شيئاً فشيئاً لتشكل إحدى الشخصيات المحورية والفاعلة في

الرواية، فتعرض نفسها على حبيبها (**أفشالوم**) الذي طالما تمنته وحلمت به لكنه يتهرب منها،فهو لم يتوقع أن يكون عرضها بتلك الفجاجة التي تجعله يحس أن الأمر مبتذل وبذيء، آثرت (**سارة**)، بعد أن عرّت جسدها أمام (**أفشالوم**)- أن تعري جسدها وروحها وتكشف له ما استتر على مدى الصفحات السابقة من الرواية فيما يتعلق بزواجها وتفاصيل حياتها مع زوجها (**حاييم**) وعلاقتها به وكيف انتهت هذه العلاقة، ينفذ بعد ذلك (**جمال باشا**) حملة اعتقالات واسعة فيهرب (**إبراهيم عارف**) وأصدقاؤه الطلاب الشباب -المناصرون للوطنيين المحكوم عليهم بالإعدام- يهربون إلى بساتين الغوطة خوفاً من بطش الأتراك، يتعرف (**جمال باشا**) على (**سارة**)، فتدخل عالمه المليء بالسهرات والمغامرات والكثير من الفشل والإحباطات، فتستطيع بجمالها وأنوثتها أن تصبح المرأة الأهم في حياته فتحصل منه على ما تشاء من الأسرار والمعلومات العسكرية، وتقوم بالتغطية على تحركات اليهود وتجسسهم ونشاطاتهم في الهجرة وشراء الأراضي، و تدير تنظيم (**نيلي**) الصهيوني الذي ينشط عاملاً على تحقيق المشروع الصهيوني في فلسطين، ينفذ (**جمال باشا**) حكم الإعدام بحق الوطنيين في دمشق وبيروت ويقيم الاحتفالات والولائم احتفاءً بما يعده نصراً عظيماً، وبالمقابل شكلت الإعدامات في بيروت ودمشق فاجعة مؤلمة هزت البلاد والشباب منهم خاصة، (**إبراهيم عارف**) وصديقه الملازم (**عبد السلام**) والأخير من الحرس الخاص لـ(**جمال باشا**) لكنه ميّال بطبعه إلى أبناء ملّته العرب ومناصر للوطنيين الذين أعدموا، يقوم بعد ذلك عبد السلام وبتحريض من (**آنا**) من البعثة الألمانية، بمحاولة سرقة مستندات مهمة تؤكد وجود اتصالات سرية بين (**الباشا**) والإنجليز، لكن العملية تبوء بالفشل فيطرد الباشا البعثة الألمانية، ويعدم الملازم (**عبد السلام**)، تنتقل بعدها (**سارة**) إلى القدس، يعتقل (**إبراهيم عارف**)، ويسجن وصاحبه (**سميح**) مع كبار رجالات سوريا ووجهاء البلد من أمثال (**فارس الخوري**) و(**شكري الأيوبي**)، فيسهم هذا السجن في بلورة فكره ووعيه السياسي، إذ يشعر أنه يتعلم من هؤلاء المساجين أكثر مما تعلمه في المدرسة.

يقبض (**عارف**) على (**ألتر**) مرة ثانية، ويسلمه للمخفر لكن (**ألتر**) يغري الشرطي بالمال فيهرب، لتعود من جديد سلسلة المطاردات بينهما، وتبدأ (**سارة**) بعدها محاولات تجسسية جديدة مستعينة بسحر أنوثتها.

يغادر الأمير فيصل الشام إلى الحجاز بحجة قيادة الجيش الذي سيرسله(**الشريف حسين**) لمساعدة (**جمال باشا**) وتبدأ البوادر الأولى لانطلاق الثورة العربية الكبرى، تبدأ (**نهال**) التحضير

للإمساك بالجاسوس (**إسرائيل جيب**) وهي تعد هذا العمل انتقاماً لزوجها السابق (**حسام**) وللملازم (**عبد السلام**) الذي عملت معه في القبض على الجاسوس الألماني (**غونتر**) قبل ذلك، تبدأ (**سارة**) مغامرتها الجنسية الأولى مع (**الباشا**) لتحطم ذلك الذي كان يفصلها عنه، بتعاون (**عارف**) و(**نهال**) و(**جواد أتلفان**) في محاولة القبض على (**إسرائيل جيب**)، فيدخل (**أتلفان**) و(**نهال**) المستعمرات اليهودية بحجة أنهما عاشقان أرمني وشركسية، هربا بسبب معارضة الأهل لزواجهما، ويلتقي (**عارف**) بابنه(**إبراهيم**) بعد غياب، فيعمل سميح في الصحافة، بعدها وجدت جثة (**إسرائيل جيب**) في قرية **هرتزليا** وفي الوقت نفسه يختفي العاشقان المتنكران مما يثير الريبة من كونهما من الشرطة ليبدأ اليهود البحث عن قاتل (**إسرائيل جيب**).

يبدأ ترحيل العرب من المناطق العسكرية في حين يرفض اليهود الترحيل، ويبدؤون بالتوسع في مستوطناتهم على حساب القرى العربية التي أخليت من سكانها، تحتدم الأوضاع على الجبهة العسكرية، وتبدأ خسائر الأتراك وهزائمهم، وتزداد معها قوة اليهود وشراستهم، فيقع كبار ضباط الجيش التركي في فخ المتجسسات اليهودية حيث يبيحون لهن بأسرار الجيش، تنجح (**سارة**) في إقناع (**الباشا**) بضرورة تعيين (**عارف**) مرافقاً لها بحجة أنها تخاف من (**ألترليفي**) وهي في الحقيقة أرادت أن ينزاح (**عارف**) عن طريق (**ألتر**) ويكف عن مطارداته له، حتى محاولتها إغواء (**عارف**)، فيما بعده كان للغاية نفسها، تتطور علاقة (**إبراهيم عارف**) بجارته الشابة (**بهيجة**) التي سيق زوجها إلى الحرب، فيقع إبراهيم تحت تأثير إغوائها ويبادلها الرغبة والنزوة، ويستعد اليهوديان (**يوسف ليشانسكي**) و(**أفشالوم**) للذهاب إلى مصر والاتصال بالإنجليز في ظل غياب (**أرون أرونسون**) وورود أخبار عن سفره إلى أميركا، يلتقي (**ألتر**) بـ(**سارة**) يحمل لها بعض المعلومات، ويقضي الليلة عندها محققاً حلماً طال انتظاره، يصل نبأ مقتل أفشالوم، وتبدأ انهيارات (**جمال باشا**) وهزائمه في حين يستمر تقدم القوات الإنجليزية وانحسار النفوذ التركي، ينشط (**عارف**) في ملاحقة الجواسيس وتتوسع صلاحياته، تسافر (**سارة**) إلى مصر سراً لتلتقي أخاها (**آرون**) ثم تعود، يُعزل (**جمال باشا**) عن قيادة الجيش الرابع، ويستبدل الجيش بجيش عام للبلاد العربية تسلم قيادته لـ(**علي باشا**)، يقرر (**عارف**) اعتقال(**سارة**) لكنه لا يحصل على موافقة لأنها مقربة من الباشا، فيطلب منه الانتظار ريثما تتضح الأمور فقد يعزل (**جمال باشا**) عندئذٍ يمكنه القبض عليها، يتوجه (**إبراهيم عارف**) إلى خمارة (**نعمان**) اليهودي بحثاً عن صديقه (**سميح**) الذي يعمل فيها فيتشاجر معهم ويعتقله أحد الضباط الموجودين في الخمارة ليبدأ (**عارف**) رحلة البحث عن ابنه، ومحاولة إخراجه من السجن لكن دون جدوى، يُقتل (**سميح**) على

يد أصحاب الخمارة لئلا يكشف تجسسهم، وتُقتل (**نهال حامد**) من قبل اليهود انتقاماً لـ(**إسرائيل جيب**) الجاسوس اليهودي الذي أوقعت به (**نهال**) و(**جواد أتلفان**)، يوقع (**عارف**) بصاحب الخمارة (**نعمان**) وينتزع منه معلومات حول نشاط اليهود التجسسي، يلقي (**جمال باشا**) خطاباً يكشف فيه حقيقة الأوضاع السياسية والعسكرية، ويعرِّي الفضائح التي يعرفها عن الحلم اليهودي في فلسطين، واتفاقية سايكس بيكو ووعد بلفور، ويكشف عارف نشاطات تنظيم (**نيلي**) الذي تقوده (**سارة**)، تنتحر سارة، وينجح (**عارف**) في القبض على (**ألتر**)، فيسوقه أسيراً متوجهاً به نحو أريحا، تنهار القوات العثمانية في القدس،فيتقدم الإنجليز نحو القدس، ويستعد الوجهاء لتسليم مفاتيح المدينة إلى الإنجليز سلمياً تجنباً لسفك الدماء فيها، ومن أريحا ينطلق **عارف** نحو عمَّان ثم إلى دمشق لتسليم (**ألتر**) إلى المحكمة العرفية، رافضاً جميع الإغراءات التي يقدمها له (**ألتر**) مقابل إطلاق سراحه، وبعد رحلة طويلة وشاقة يصل (**عارف**) إلى دمشق، ويسلم (**ألتر**) إلى الديوان الحربي، وتُصرف له مكافأة، ويشعر أنه قد رفع المسؤولية عن كاهله، فيتوجه للبحث عن ابنه إبراهيم ليكتشف أنه قد مات في السجن بعد مشاجرة بينه وبين (**نعمان**) و(**يوسف**) اليهوديان، فقد نفِّذ حكم الإعدام بـ(**إبراهيم، ونعمان، ويوسف**) وهم شبه ميتين جراء المشاجرة، لتنتهي الرواية بمفارقة عجيبة وقاسية، حيث تنتهي صلاحيات (**عارف**) ونفوذه بعد انهيار الدولة العثمانية، ويعود (**ألتر**) إلى نفوذه الواسع، فيلتقي (**عارف**) في المقهى، ويعرض عليه خدماتهبطريقة تشي بالسخرية والاستصغار، ويذكِّره بأنه انتصر في معركته معه.

**استيقاف قبل الشروع**

تلتف أحداث الرواية حول بؤرة زمنية تتمفصل فيها محطات التاريخ الحديث للمنطقة العربية، وتتمثل هذه البؤرة في فترة الحرب العالمية الأولى، والثورة العربية الكبرى بقيادة الشريف حسين، وتدور معظم الأحداث في تراتب زمني مستمر تصاعدياً ليقدم لنا وبشكل واضح صورة لتلك الأحداث، فعلى الرغم من كونها قريبة منا زمنياً، إلا أننا نستطيع أن نجزم بغير قليل من الارتياح أن ما وصلنا من أخبار الحروب الصليبية وممالك الأندلس أكثر بكثير مما وصلنا من معلومات عن تاريخ تلك الحقبة، ولكن الذي يهمنا هو الأثر الذي تركته ضآلة المعلومات التاريخية على بنية الرواية.

لقد استطاع (**عدوان**) في روايته (**أعدائي**) أن يكون بينَ بين، ويمزج الواقع الوثائقي بفاعلية الخيال الفني الأدبي، فارتفع بروايته عن المباشرة الجافة للخطاب السياسي وعن رومانسية التفكير العربي إزاء كبرى قضاياه وعلى وجه الخصوص تلك المتعلقة بالحرية والسيادة وضياع فلسطين

كما استطاع أن يكون على مسافة واحدة من جميع شخصياته كما استطاع إنصاف أعدائه ويظهر محاسنهم إلى جانب مساوئهم بل إنه جعل منهم العنوان الذي حباه روايته (**أعدائي**) فكانت هذه الرواية رواية (**الآخر**) بامتياز.ومع محاولاته تلك إلا أنه لم يستطع التخلص من فكره ونظرته الخاصة للقضايا التي ناقشها،فبدامتحيزا تارة ومنصفا تارة أخرى.

**دلالة العنوان *((أعدائي؟))***

يتميز العنوان (**أعدائي**) باقتصاد لغوي إلى جانب من الشخصيات الرئيسة في الرواية ويأتي التركيب الإضافي للعنوان الممثل فيإضافة الجزء الأول (**أعداء**) إلى الجزء الثاني وهو المتكلم (ي)، ليضفي اتساعات وتنشيطات جديدة لمدلولات (العنوان) وهو (الدال) و انطلاقاً من الوظائف الأربع التي حددها (**جيرار جنيت**) للعنوان بـ(**الإغراء-الإيحاء-الوصف-التعيين**)،ومن هذه الوظائف:

**الإغراء**الذي تنشط وظيفته وتتحقق بفعل الاقتصاد اللغوي للعنوان الذي يستر أكثر مما يظهر، وهو دعوة أولى لقراءة النص ودعاية لتصفح واستكشاف آفاقه.

**الإيحاء**: لا بد لأي كلمة ترسم من أن تومئ بمعنىً معين فكل علامة صوتية أو صورة سمعية هي(**دال**)، يستحضر في الأذهان (**صورة مفهومية**) (**مدلول**)، ويشرف العنوان وفق الوظيفة الشعرية على فضاءات الإيحاء حيث ***((الدال لا يكف عن الانزلاق، إذ يتحول كل مدلول إلى دال جديد يستمر في خرق العرف والعادة))***[1]، لذلك يترك العنوان هنا (**أعدائي**) –إيحاءً بأجواء سلبية وضدية تقدمها الرواية بين طرفين متناقضين، يشير إليهما العنوان الذي قسمناه إلى 1-(**أعداء**)، و2-(ي)،وقد لجأ إلى وصفهم بالأعداء ليضع المتلقي في صورة معاناته فهم كثر يتربصون به الدوائر لذا جاء الجمع جامعا لهموم الكاتب وتقلبات الحياة بالنسبة إليه.

**التعيين**: العنوان هو بنية نصية صغرى مختزلة تشير إلى بنية نصية كبرى جمالية مختزلة، لكن انقطاع العنوان عن السياق-أو انفراده بسياقه الخاص الذي تحكمه قوانين خاصة كـ(**الإيجاز، والإيحاء، والدقة والرمز**)- يجعل منه منطلقاً لتشكيل القطب الدلالي فيقوم باستقطاب دلالات النص السردي المعنون، حيث يمارس العنوان مع نصه ***((لعبة متعاكسة على مستويي الدلائل والدلالة:***

(1) بركات، وائل، ظاهرة العنونة البناء والدلالة في الأنواع الأدبية العربية المعاصرة،"تنظير وإنجاز" ، إعداد: خالد حسين حسين، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق،2005، صـ78.

***العنوان= إيقاع دلائلي ← انفجار دلالي***

***النص= إكثار دلائلي ← انحسار دلالي))***[1]،

ويحمل العنوان (**أعدائي**) قيمة إيديولوجية تشرح موقفاً ثابتاً للشخصيةأو للراوي، ويستمر هذا الوقف حتى نهاية العمل السردي دون أن يتأثر، ويشكّل العنوان***((إحالة إلى واقع سياسي أو تاريخي، فإن ذلك لا يتم من خلال المطابقة، وإنما من خلال المتخيل السردي.. وفيها تتنزل الأحداث الخيالية من منبع الإلهام مشابهة للأحداث الواقعية، مشابهة لا*** مطابقة))[2].

**وقد شاب هذه القيمة الإيديولوجية التشويه عندما ابتعدت عن الفكر وانخرطت في الأحكام الذاتية للكاتب، لتلقي بظلالها على تأملاته ونظرته للأمور .**

**وحقيقة لم يكن العنوان في مستوى نضج الرواية الفكري وسردها الرصين ، ففيه شيء من النرجسية عندما جعل من الذين وصفهم ( أعدائي ) هم أعداء لشخصه ولفكره، وكأنهم لم يكونوا أعداء لكل مرتبط بوطنه وكاره للاستعمار بأشكاله المختلفة.**

**العلاقات بين الشخصيات الروائية..الدوافع والعوامل**

يرى ***تودوروف*** أن العلاقة بين مختلِف الشخصيات الروائية إنما تنشأ نتيجةً لعوامل مسببة سمّاها (**الدوافع**)، وقد صنف هذه الدوافع إلى نوعين: دوافع نشطة، ودوافع سكونية، وفي الوقت نفسه ميَّز بين نوعين من الدوافع النشطة هي:

1- **دوافع إيجابية.**

2- **دوافع سلبية.**

ينتج عن الأولى علاقات سوية توافقية بين الشخصيات في الرواية بينما تفرز الأخرى علاقات ضدية مشوهة، وانطلق ***تودوروف*** في تحليله للرواية ليس من الشخصيات ***((ولكن من ثلاث علاقات كبرى تستطيع الشخصيات أن تكون فيها، وقد سمّى هذه العلاقات "المسندات"***

(1) ظاهرة العنونة، ص69.

(2) يعقوب، ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2004، ص108.

***الأساسية [الحب، الإيصال، المساعدة]))*** [1]،ويتخذ كل دافع من الدوافع الإيجابية شكلاً يتحقق من خلاله:

***1- الرغبة، وشكلها الأبرز هو الحب.***

***2- التواصل، ويحدد شكل تحققه في الإسرار بمكنونات النفس إلى صديق.***

***3- المشاركة، وشكل تحققها هو المساعدة))*** [2].

وبالمقابل، فإن هناك مسببات عدة تنتج عنها العلاقات الضدية أو السلبية بين شخصيات العمل السردي، وهي:

***1- الكراهية، تقابل الحب الذي هو الشكل الأبرز للرغبة.***

***2- الجهر، يقابل الإسرار الذي يحقق التواصل.***

***3- الإعاقة، تقابل المساعدة التي يحققها دافع المشاركة))*** [3].

تسمى هذه الدوافع السلبية والإيجابية دوافعَ نشطةً لأنها تسهم في بناء العمل السردي وتطويره، ويقابلها ستة دوافع أخرى سكونية، فكل دافع نشط يقابله بالضرورة دافع سكوني، فكما أن هناك **(فعل)** و**(من يقوم بالفعل)** فإن هناك بالضرورة **(من يقع عليه الفعل)** أو من هو **(موضوع الفعل)**، وهذا ما يسمى الدافع السكوني.

احتوت الرواية على العديد من الشخصيات الروائية الفاعلة وغير الفاعلة، فتجاوز عدد شخصياتها المئة، انقسمت هذه الشخصيات بالنظر إلى فاعليتها في السرد إلى:

1- **شخصيات هامشية عارضة** منها **(الجنود- سائق العربة- الجماهير المحتشدة- المعتقلين- الأسر المهجرة- الوافدين اليهود- أبناء المستوطنات اليهودية- مرتادي المقهى- الحكواتي..وغيرها)**، وقد ضربنا عن مثل هذه الشخصيات صفحاً لعدم فاعليتها في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى.

2- **شخصيات فاعلة ورئيسة** نشأت نتيجةً للدوافع النشطة المسببة لها، ويمكننا أن نرصد أهم أشكال العلاقات بين شخصيات الرواية من خلال العلاقات التالية:

---

(1) بارت، رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، نادي جازان الأدبي، جازان، جدة، الطبعة الأولى، 1993، صـ73.

(2) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، 1999، صـ52.

(3) تقنيات السرد الروائي، صـ53.

1- **عارف ← ألتر ليفي:**

نستطيع أن نقول بغير قليل من الارتياح أن العلاقة بين (**عارف**) و(**ألترليفي**) اليهودي كانت متشكلة جراء الدوافع السلبية في الدرجة الأولى، فتبلورت هذه العلاقة الضدية بسبب اختلاف العوامل المنتجة لها، ويمكن أن نحدد أهم أوجه التقابل بين الشخصيتين، من خلال ما يلي:

**عارف ≠ ألتر ليفي**

**1- عربي ≠1- يهودي أوروبي**

**2- يعمل بدافع الانتماء الولائي≠2- يعمل بدافع ديني**

**3- ملتزم بأخلاقيات عمله ≠3-يفعل أي شيء لتحقيق مراميه**

لكن الروائي رغم كل هذه الفوارق رسم وجوهاً أخرى للتشابه لا يمكن أن ننكرها فـ(**عارف وألتر ليفي**) كلاهما متمتع بروح الإصرار والتحدي، وإن تميُّز (**ألتر**) من (**عارف**) بأنه أكثر مكراً ودهاءً، لذلك جاءت العلاقة بين (**عارف**) و(**ألتر ليفي**) مبنيةً نتيجةً للدوافعالضدية أو السلبية وهي كالآتي:

**الكراهية: فعارف((ازداد حقداً على ألتر ليفي الموجود في كل قصة))**[1]،نجد أنها متكونة نتيجة دافع إيجابي هو دافع (**المشاركة**) التي تحققت في محاولة مساعدة بعضهما بعضا للوصول إلى دمشق التي يعقد كل منهما الأمل عليها في تحقيق مآربه، فإن هذه العلاقة بدت آنية وهشة رغم أن كلاً منها أصبح ضمانة لحياة الآخر((**ووجودك معي ضمانة بالحد الأدنى.. أنت تعتقد أن خلاصك حين نصل إلى دمشق. وأنا أيضاً سيكون خلاصي في دمشق**))[2]، وتستمر إلى نهاية الرواية وإن كان جوهر هذه العلاقة مناقضاً تماماً لظاهرها، فالمساعدة جاءت لتؤكد تفوقه وانتصاره لا لتتبين حسن نواياه ((**قلت لك يا عارف بيك: ما راح انعدم..**))[3].

تنوعت الدوافع المشكلة لطبيعة العلاقة، فشكل تناظر الأضداد شكلا جديداً وعجيباً للعلاقة بينهما، فالعلاقة التي قامت على أساس الكراهية تحولت وبفعل الظروف إلى علاقة مشاركة شكلُ تحققِها هو المساعدة.

---

(1) عدوان، ممدوح، أعدائي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2006، ص218.

(2) أعدائي، 486.

(3) أعدائي، 504.

**1- ألتر ليفي ← عارف:**

في العلاقة الذاهبة من ألتر إلى عارف نحن أمام دوافع سلبية أخرى، من هنا تبدو العلاقة بينهما هي علاقة الجاسوس بالشرطي، ومن الطبيعي أن لا يكون هناك توافق أو انسجام بينهما، شارك في إنتاج هذه العلاقة دافعان سلبيان هما:

**1- دافع الكراهية.**

**2- دافع الإعاقة.**

**((وجود عارف في المنزل سيخنقنا. وألتر متضايق جداً منه))**[1]، تُوجِّه **(آستر)** وهي إحدى الشخصيات اليهودية-والخطاب هنا داخلي- داخلي، موجه من سارد إلى مسرود له داخل القصة، وهي علاقة تواصل تحققت في الإسرار بمكنونات **(آستر)** إلى **(سارة)**، أفادت في إيضاح ملامح العلاقة الكبرى الذاهبة من **(ألتر ليفي)**باتجاه **(عارف)**.

أدّت تلك الدوافع السلبية إلى قيام علاقة بُعد بين الشخصيتين، فالتزام **(عارف)** بأخلاقيات عمله ورفضه جميع المغريات، حتى كادت الرواية تفقد تلك النهاية،**((ما رأيك بعشرين ألفاً؟ عشرين ألف دولار تقبضها من أي مكان تريده في الدنيا**

**- تظن الناس تُشترى بالمال؟.. الدنيا ما خلت من الشرف يا ألتر))**[2].

**2- عارف ← إبراهيم:**

في هذا الاتجاه من العلاقة نتبين في علاقة عارف بابنه إبراهيم ثلاثة دوافع مختلفة هي:

**- دافع التواصل:** وهو إيجابي نشط، يتحقق كلما قام عارف بالإسرار بمكنونات نفسه إلى إبراهيم، فتفكير إبراهيم مختلف تماماً عن تفكير أبيه، فإبراهيم ثوري عروبي لا يحب المستعمر، بل يعمل ضده، أما **(عارف)** فهو رئيس الشرطة العدلية في بيروت ثم القدس، وهو يطارد الجواسيس اليهود والإنجليز، لكن رغم هذه الفوارق فإن التواصل بقي مستمراً بينهما فكلاهما متفق على ضرورة كشف المخططات الصهيونية الرامية إلى بناء دولة صهيونية على أرض فلسطين **((تطلع إبراهيم إلى أبيه بخوف وحزن. لم يكن خوفاً على نفسه بل خوفاً على ذلك**

(1) أعدائي، 277.

(2) أعدائي، 470.

**المسكين الذي يلاحقه أبوه. ولم يستطع أن يمنع نفسه من القول: واحد آخر تضيفه إلى قائمة الذين سيعدمهم جمال باشا؟**

**لا. هذا يستحق فعلاً. هذا يهودي أميركاني يتجسس للإنكليز. شف جماعتنا لا يحسون بخطر اليهود الآن. ولكن أنا اعرف خطرهم))**[1].

**- دافع المشاركة:** دافع إيجابي نشط، وهو في الاتجاه الذاهب من عارف إلى إبراهيم نجد شكل تحققه في المساعدة التي يقدمها (**عارف**) لابنه (**إبراهيم**)، فعلى الرغم من اختلافهما في طبيعة التفكير إلا أن (**عارف**) يفخر بابنه **((هذا ابن أبيه.. إذا كبر ابنك آخه.. لقد صار رجلاً دون أن أعرف واعترف.. صار أخي فعلاً))**[2].

**- دافع الجهر:** نحن هنا أمام دافع سلبي نشط يقابله دافع التواصل الإيجابي، وشكل تحققه في الاتجاه الذاهب من (**عارف**) إلى إبراهيم حول قضايا مختلفة أنتج منها الروائي خيوطاً سردية أضافت إلى بنائية عمله السردي لَبِناتٍ جديدةً، وأوضحت المواقف المتباينة حول الأحداث الكثيرة التي عرضت لها الرواية، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال هذا الحوار الدائر بين (**عارف**) و(**إبراهيم**):

**((- مع من نحن؟**

**- استغرب عارف هذا السؤال. واستغرب أن يستمر الولد في المجادلة. لكنه أجاب وبقوة تمنع الاستمرار: نحن؟ ألا تعرف مع من نحن؟. نحن مع الدولة العليّة.**

**- الأتراك؟- لا. الإسلام.**

**- إذا كنا نرى مصلحتنا مع الأتراك لأنهم إسلام، فمن حق غير المسلم أن يرى مصلحته مع طرف آخر غير مسلم. لماذا نستغرب أن يفكر المسيحيون الخائفون منا بفرنسا أو غيرها؟.))**[3].

ينبغي أن لا يغيب عن ذهننا ونحن نقرأ هذا الحوار أن هناك نوعين من الساردين:

1- سارد خارج القصة (**المؤلف**)، 2- سارد داخل القصة(**وهو الشخصية الفاعلة**)، بالإضافة إلى نوعين آخرين من المسرود لهم.

---

(1) أعدائي، 76.

(2) أعدائي، 75.

(3) أعدائي، 75.

**-عارف ← سارة:**

نرصد في العلاقة الذاهبة من عارف باتجاه سارة دوافع عدة مكونة لهذه العلاقة، كما سنكشف تتناقض هذه الدوافع بشكل كبير وهي:

**-الرغبة:** تُستثار الرغبة لدى (**عارف**) لما لـ(**سارة**) من صفات أنثوية تحيي غرائز الإنسان السوي، فكيف إذا كان متزوجاً وغائباً عن زوجته منذ أشهر((**والتفت إليها كانت تفرك شعرها بالمنشفة. وراح جسدها يغلي ويتموج أمامه بفعل حركتها. ولم يعد يستطيع السيطرة على نفسه. لا. زادتها. أنا في النهاية إنسان. رجل. وهي تعرف ذلك. واقترب منها**))[1]، وهذه نزوة عابرة فهو بالمحصلة إنسان .[2]

- **الكراهية:** دافع سلبي نشط تكوّن لدى عارف تجاه سارة لأنها يهودية،وتتجسس لصالح الإنجليز((**اكتشف في أعماقه كراهية لها دون سبب واضح. ألأنها اقتحمت أجواء الباشا؟ ألأنها يهودية؟**))[3]، يقدم الإجابة بطريقة مختلفة ليقول لنا: لقد كانت تصرفات سارة وأعمالها مبعث هذه الكراهية، ليس لأنها يهودية أو غير ذلك، فعندما علم (**عارف**) بانتحار (**سارة**) توجه إلى والدها مخاطباً: ((**لا أستطيع أن أقول يا عم أفراييم إلا: رحمها الله ومنحك الصبر**))[4]، ذلك على الرغم من كونها واحدة من الذين تمنى عارف أن يتخلص منهم، لكن قربها من(**جمال باشا**) جعلها خطاً أحمراً لا يمكن تجاوزه، مما أربكه وجعله عاجزاً عن إتمام مهامه((**تعتقل سارة أرونسون؟ .. جمال باشا. أتعرف ماذا سيفهم من اعتقال سارة صديقته.. هذه ضربة تحت الحزام متعلقة بعشيقته السرية.. يعني فيها كسر عظم. هذا خط أحمر لا نستطيع تجاوزها الآن**))[5]، ونرصد هنا لدى سارة دافعاسكونياً لكونها موضوعاً للفعل.

**-سارة ← عارف:**

العلاقة في الاتجاه الذاهب من سارة إلى عارف تكوّنت نتيجةً للدوافع السلبية، وأهم هذه الدوافع:

---

(1) أعدائي، 291.

(2) أعدائي، 213.

(3) أعدائي، 215.

(4) أعدائي، 422.

(5) أعدائي، 365.

**دافع الإعاقة:** وهو دافع سلبي نشط، ينتج عنه علاقة بُعد بين الشخصيات، لكنه في الوقت نفسه ضرورة تقنية فتعرُّض الفعل ***((على ما يعيق وصوله إلى غايته هو بمثابة الضرورة لاستمرار فعل السرد))***[1]،فـ(**سارة**) تحاول التقرب من (**عارف**)، لتحصل منه على أكبر قدر ممكن من المعلومات، ولتعيق وصوله إلى(**ألتر ليفي**) الذي يطارده عارف:(**نحن لسنا أصدقاء يا عارف بيك أعترف لك ولكنني لا أفهم لماذا نكون أعداء))**[2]، وقد استطاعت أن تعيق عمل عارف وسعيه للقبض على (**ألتر**)، وبذلك يكون الدافع قد وجد سبيل تحققه، وذلك عندما أقنعت جمال باشا بضرورة تعيين عارف حارساً شخصياً لها بحجة حمايتها من (**ألتر**) **((حبذا لو أن عارف يقيم معي.. إذا عرف أن عارف معي قد يوقف إزعاجاته لي))**[3]، وبعد أن بلغت مرادها اتصلت بـ(**ألتر**) لتخبره أن(عارف)صار عندها ولا خوف منه **((نعم. صار عندي.. اطمئن. تستطيع أن تسرح وتمرح كما تشاء. لن أتركه يعرف يمينه من شماله))**[4].

**سارة ←——— ألتر ليفي:**

نحن هنا أمام جملة من الدوافع النشطة شكّلت علاقات عدّة بين (**سارة**) و(**ألتر**) وتعد من أغنى العلاقات بين شخصيات الرواية، وأهم هذه الدوافع والعلاقات:

1- **الرغبة:** دافع إيجابي نشط أخذ ينمو تدريجياً لدى (**سارة**) ففي البداية كان في الدرجة صفر، فعندما حاول الاقتراب منها زجرته و**((دفعته عنها بعنف: جريء ووقح فعلاً))**[5]، هذا الصد سيؤثر في مسير هذه العلاقة نحو الأفضل**((ومع أنه انصرف إلا أنه ترك في نفسها هواجس. لأول مرة يحدثها رجل بهذه الطريقة.. يحكي عن عينيها ووجههاوصدرها ويمد يده؟!))**[6]، وهكذا تنمو الرغبة فلا يعود ألتر رجلاً يُشتهى وحسب، لكنه أكبر من ذلك فهي تشعر أنه يختلف عن جميع الرجال الذين تعاشرهم **((اعتبريني واحداً من هؤلاء، - لا يا ألتر. لا تغلط. أنا احترمك إلى حد يمنعني من أن**

(1) تقنيات السرد الروائي، ص33.
(2) أعدائي، 279.
(3) أعدائي، 283.
(4) أعدائي، 285.
(5) أعدائي، 58.
(6) أعدائي، 58.

**أقبل لك موقفاً كهذا. ولم أستطع أن أحبك. ولهذا لن أقبل أن أنام معك. أنت لا تعرف كم سأرى الموقف مهيناً لي ولك))**[1]، فسارة تحقق رغبات الآخرين في الجنس للحصول على المعلومات، لذلك لا تريد لألتر أن يكون واحداً من أولئك الذين تنام معهم لغاية أخرى غير الحب والجنس ظلت مجهولة ولم يكشف عنها البناء السردي للرواية.

2- **المشاركة:** دافع إيجابي نشط، وهو في الاتجاه الذاهب من (**سارة**) نحو (**ألتر**) يتحقق في المساعدة التي تقدمها لألتر وتتحقق هذه المساعدة مرات عدة في الرواية حيث **((بدأت تكتشف إيجابيات ألتر. هو شاب متحمس للقضية.. وهو يغامر بنفسه دائماً. وعلى الرغم من أنه مطارد ومطلوب فإنه لم يختر الهرب من البلاد. بل تابع تخفيه ليتابع عمله سأساعده))**[2]،فهي تقدم المعلومات اللازمة، وتقنع **(جمال باشا)** بتعيين عارف حارساً لها لتبعده عن طريق (**ألتر**)، وتقدم الورقة التي أعطاها إياها ألتر إلى الأمير فيصل في إحدى السهرات مع (**جمال باشا**)، كل ذلك يقف وراءه انتماء كل من **سارة وألتر** إلى الدين نفسه فهي تساعده لأنها تحبه لكن لأنه من (**أبناء دينها**)، وذلك لأن ***((الدين يجعل العلاقة وطيدة بين الشخصيات.. يهب بعضها لمؤازرة الآخر، كلما كانت القرابة الدينية مشتركة))***[3].

3- **التواصل**: دافع إيجابي نشط كوّن هذا النوع من العلاقة الذي أخذ شكل تحققه،فيما تسرُّه (**سارة**) إلى (**ألتر**) من مكنونات نفسها متأثرا بدافع سكوني لأنه اكتفى بكونه موضوعاً لفعل الأسرار.

**- ألتر ← سارة:**

في اتجاه العلاقة الصادرة من ألتر باتجاه سارة نرصد بعض الدوافع المشكِّلة لأنواع هذه العلاقات هي:

**- الرغبة:** دافع إيجابي رغم اشتراكه في بدايته بينهما إلا أنه أقوى لدى ألتر منه لدى **سارة**، كذلك كان أكثر استمرارية، ففي حين اكتفت **سارة** بأن تحتفظ لألتر بالاحترام والتقدير، تجاوز **ألتر** ذلك المستوى من العلاقة وطورها الدافع لتصل إلى درجات متقدمة، ففي البداية **((لم يكن يرى**

(1) أعدائي، 300.

(2) أعدائي، 194.

(3) يقطين، سعيد، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997، صـ101.

**فيها إلا الجمال والشهوة))**[1]، لكنه عندما سمع بانتحار **سارة** غلبه الحزن فصرح بحقيقة مشاعره تجاهها **((نعم. أنا أحبها. ولم أحب في حياتي امرأة غيرها لم يبق لي عمر له معنى. ستشغلني عن الدنيا بعد موتها))**[2]، أخذت هذه العلاقة مساراً تصاعدياً عبر في بدايته **ألتر** عن اشتهائه لسارة وامتدح أنوثتها، ثم تحقق اللقاء الجنسي بينهما **((نعم لقد نام عندها ألتر تلك الليلة وكانت ليلة ممتعة رائعة وساحرة.. فضمها إليه مؤكداً أنه لا يحاول الحصول على معلومات))**[3]، ثم تمنى بعد ذلك لو كان حبيبها، ليصل في النهاية إلى اعتبارها أملاً وحيداً في الحياة.

- **التواصل:** أخذ هذا الدافع الإيجابي النشط شكل تحققه من خلال ما يزود **ألترسارة** به من المعلومات

**- إبراهيم ← بهيجة:**

العلاقة يشكلها دافع الرغبة، فإبراهيم شاب قويفي بيت تسكنه بهيجة ووالداها العجوزان، وبهيجة في ريعان الشباب زوجها في الحرب،وانقطعت أخباره، بدأت تدريجياً بعد الحوار الذي دار بين إبراهيم وصديقه سميح **((- هل جربت؟ كان سميح يسأله.**

**- أعوذ بالله.**

**- ولم العياذ بالله؟ المخلوقة تريدك. واضحة مثل عين الشمس))**[4]، تبدأ بعد ذلك الخيالات حتى يصل في النهاية إلى الاستسلام للإغراءات شكل تحققها في اللقاء الجنسي اليتيم معها، **فالراوي العالم بكل شيء** أراد أن يبعد عنا أيَّ تصور لاستمرار العلاقة بعد تحققها للمرة الأولى **((أقصد المرة الأولى معي المرة القادمة ستكون أفضل.**

**لكنه عرف أنه لن تكون هناك مرة قادمة))**[5]،تستشرف هذه العبارة آفاق العلاقة لتخبر بانقطاعها بعد بلوغها ذروة تحققها.

**-بهيجة ← إبراهيم:**

(1) أعدائي، 194.
(2) أعدائي،424.
(3) أعدائي، 319.
(4) أعدائي، 305.
(5) أعدائي، 308.

تتكون العلاقة من الدافع نفسه الذي كوّن العلاقة الراجعة في الاتجاه العكسي،فإننا نعاين التطور الجسيم، فهي التي شرعت بإغرائه وفتحت له الباب على مصراعيه ليستمر في مداعباته لها **((وباستسلام رخيص وبدائي سحبت يده إلى فتحة الصدر في الثوب.. والتصقت به.. وأحاطت خصره بذراعيها فشدّ كتفيها نحوه وقبلها. لانت على صدره واستكانت.. وذات يوم نادته بصراحة: إبراهيم تعال. أبي وأمي ذهبا. أنا وحدي))**[1]، فإبراهيم بالنسبة لـ(بهيجة) لم يكن حبيباً بل هو: **((فرصة للعلاقة التي تروي عطشها وتعيد ملء حياتها دون أن تلفت الأنظار إليها))**[2].

**-سارة ⟵ جمال باشا:**

العلاقة يحكمها دافع الجهر السلبي النشط، الذي يجد شكل تحققه فيما تفشيه سارة من أسرار الباشا وما تنقله إلى **(ألتر)** وأخيها **(آرون)**، لكننا لا نجد لهذه العلاقة الضدية السلبية نتيجتها المتوقعة في البُعد بين الشخصيتين، لأن هذا الجهر لم يكشفه جمال باشا فقد كان مهموماً ومشغولاً بجسد سارة وأنوثتها الساحرة، ويمكن لنا أن نتبين دافعا آخر مضاداً لدافع الجهر وهو دافع الرغبة وقد أورد الروائي إشارتين سريعتين على هذه الرغبة، فتصريح سارة التالي لعارف محاولة لتضليله لا أكثر: **((سأقول لك بصراحة. أنا أحب الباشا. نعم أحبه))**[3]، وكذلك مصارحتها لـ**(نهال حامد)** وهي من شرطة مكافحة الجاسوسية: **((أجابت سارة دون أن يبدو عليها أي إحراج: جمال باشا في الفراش هائل))**[4]، ولا يخفى أن هذه الأقوال إنما هي عبارات كيدية مخادعة، ومحاولة لذر الرماد في العيون، فيكون بذلك دافعالرغبة مصطنعاً لتغطية الدافع الجهر السلبي.

**- جمال باشا ⟵ سارة:**

في هذا الاتجاه من العلاقة يظهر دافع **الرغبة** مكونا أساسيا للعلاقة بين جمال وسارة، فشغف الباشا بمحاسن سارة جعله لا يرى سوى امرأة تمنح جسدها،لم ينتبه إلى خطورة ما كان يطلعها عليه من أسرار عسكرية، فيصبح دافع الرغبة مولداً لدافع آخر بينهما هو دافع **التواصل** الإيجابي النشط.

---

(1) أعدائي، 307.
(2) أعدائي، 346.
(3) أعدائي، 282.
(4) أعدائي، 378.

**- سارة ⟵ أفشالوم:**

نرصد في اتجاه العلاقة من سارة إلى أفشالوم دافعالرغبة الإيجابي النشط،هذه الرغبة وصلت إلى الحب دون المرور بتحقيق اللقاء الجنسي، و علة ذلك شاعريته، فهو الوحيد الذي **((غيَّر إيقاع الحياة أو جعله مسموعاً))**[1]، بالنسبة إلى سارة، وقد صرحت سارة بهذا الحب ودافعت عنه منذ بداية الرواية **((لكن أنا أحب أفشالوم))**[2]، ولم تعلن سارة رغبتها واشتهاءها لرجل بشكل حقيقي وجدِّي، ولم تهيئ الأجواء للخلوة بحبيب إلا أنها فشلت في الوصول إليه، حيث كان كل منهما فاعلاً وموضعاً للفعل في الوقت نفسه، وعليه، فكل منهما متأثر بدوافع سكونية ونشطة في آن معاً.

**-أفشالوم ⟵ سارة:**

في هذه العلاقة نرصد دافع الرغبة نفسه فهو يبادل سارة الحب ولا ينتهي أمله رغم زواجها من (**حاييم**) وقد شعر بالحزن العميق لزواجها **((أنا عتبان على آرون وعتبان عليكم كلكم.. ما أحد منكم انتبه أني أحبها))**[3]، وفي حوار مطول بين آرون وسارة، حيث لم يذكر الروائي اسم سارة لكننا نكتشفه من خلال معرفتنا بعلاقتها بأفشالوم**: ((أنا اعرف ما يعنيه لك أفشالوم. ولذلك جئت أخبرك.محاولته فشلت))**[4]، لكن شاعريته تمنعه من تحقيق شهوات الجسد **((لا يقبل أن يحقق اللقاء معها مع أنها واثقة من أنه يحس بها ويتمناها ويشتهيها ))**[5]،حتى عندما حققت سارة الشروط الملائمة والخلوة المناسبة رفض وعدّه استسلاماً رخيصاً**((وألقت بالغلالة عن جسدها. فأشاح بوجهه كان ضوءاً ساطعاً فاجأ عينه))**[6]

**رصد العوامل**

اقترح ***غريماس*** أن تُدرس الشخصيات الروائية لا بما هي عليه في العمل السردي، ولكن بما تقوم به من أفعال الوظيفة التي تؤديها تلك الأفعال على صعيد السرد، ومن هنا أتت تسمية **العوامل**، فالشخصيات تشارك ***((في ثلاثة محاور دلالية كبرى، نجدها على كل حال في***

(1) أعدائي، 59.
(2) أعدائي، 40.
(3) أعدائي، 41.
(4) أعدائي، 52.
(5) أعدائي،301.
(6) أعدائي، 111.

***الجملة [المسند إليه، والمفعول، والمضاف الإسنادي، والمضاف الظرفي] وهذه المحاور هي الإيصال، والرغبة [أو التطلع]، والامتحان))*** [1]،في دراسة العلاقات بين الشخصيات الروائية صادفنا عدد من تلك الشخصيات كانت فاعلاً وموضوعاً للفعل في الوقت نفسه، فشكلت مجالاً التقى فيه نشاط الدافع وسكونه، وهذا ما يُسمّى بـ(**العوامل**)، نشأت هذه العوامل في العلاقات التبادلية بين الشخصيات، وفي اعتبار العمل السردي حكاية يرويها راوٍ، وتقدِّم عن طريق مجموعة من الأفعال التي تربطها فيما بينها روابط خاصة، هناك ستة عوامل في العمل السردي، ويرى ***غريماس*** أن هذا العالم اللامتناهي للشخصيات و (**العوامل**) يخضع لبنية جدولية على النحو التالي: ***(( المسند إليه- المسند- المعطي/ المتلقي-المعيق-المعارض))*** [2]،

***((وقد أعطيت رسماً يوضح حركة العلاقات فيما بينها وفق اللوحة التالية:***

***المرسل  الموضوع  المرسل إليه***

←

***المساعد  الفاعل  المعيق))*** [3]

من خلال هذه اللوحة يمكن أن نوضح العوامل التي تولت بناء العلاقات بين الشخصيات.

وانطلاقاً من علاقة (**سارة**) بـ(**أفشالوم**) تتشكل اللوحة التالية:

| **المرسل** | **الموضوع** | **المرسل إليه** |
|---|---|---|
| سارة | الزواج | أفشالوم |
| **المساعد** | **الفاعل** | **المعيق** |
| (....منعدم الوجود) | الحب | زواجها من حاييم+ آرون ورفقة |

نرى إلى هذه العلاقة أنها لم تجنِ ثمارها، بسبب افتقادها العامل المساعد ومضاعفة فاعلية المعيقات، مما أثبت تحققها واقتصرت على بقاء الفاعل (**الحب**) الذي استمر على ما بعد طلاقها من (**حاييم**).

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص73.

(2) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص73.

(3) تقنيات السرد الروائي،54.

فالرجال الذين التقت بهم سارة بعد ذلك وأقامت معهم العلاقات كانوا ***((كلهم بدلاء عن أفشالوم.. لأنه لم يحدث شيء من هذا بيني وبين أفشالوم ))***[1]، تلك العلاقات التوالدية التكاثرية المنبثقة عن العلاقة المثبطة المعاقة بين سارة وأفشالوم أدت إلى ظهور دفقات سردية جديدة أغنت العمل السردي، وساعدت على استمراريته، ومنحت بنيته امتدادات أوسع، جعلت النسيج السردي أغنى تشابكاً وكثافةً.

oooooooo

**مستويات الزمان السردي**

-يصنف جيرار جينيت الزمان السردي إلى أقسام ثلاثة:

**1- الترتيب، 2-السرعة، 3- التواتر.**

**1- الترتيب:**

**((تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة))**[2]، وقداعتمدنا في إيجازنا الروايةَ على ترتيب الأحداث كما وردت في متنها السردي ومن هنا ينبغي أن نميز بين زمنين هما:

أ- **زمن الحكاية**: و فيه يمكن أن تتلاقى أحداث وأزمنة كثيرة في الوقت نفسه.

ب- **زمن السرد:**وهو الزمان مرتب ضمن سطور الرواية ولا يلتزم الزمان بسيرورة تراتبية واحدة ومنتظمة، فقد يقطع هذا الترتيب احتياجات فنية سردية، تأتي إما:

**<u>أولاً- الارتداد (flash back):</u>**اختلفت مستويات الارتداد في الرواية بين العودة إلى الماضي القريب أو البعيد، وقد تكون العودة مزجيةً تجمع الماضيين وهذا ما يسمى عادة بـ**(الارتداد المزجي)**، وقد استخدم في الرواية غير مرة: **((يومها فكرت بأفشالوم. وليتها انتبهت إلى نفسها بعد أن ذكرها ألتر بجسدها و أنوثتها...أفشالوم كانت تعرفه منذ الصغر وكانت**

(1) أعدائي، 417.

(2) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، 1997، صـ47.

**تعتبره دائماً عربياً))**[1]، تأتي أهمية هذا الارتداد من كونه**(يملأ الفجوات التي يخلفها السرد ويزودنا بمعرفة حول الشخصية لم يجد مجالاً لعرضها وهاتان الوظيفتان تعتبران في رأي جينيت من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية)**[2].

أما قياس الارتداد فيكون بواسطة **((ثنائية مدى الاتساع والمفارقة السردية))**[3]، ويُقصد بالمدى امتداد الارتداد في الزمن الحكائي، أما الاتساع فهو عدد السطور التي يشغلها هذا الارتداد في النص السردي، ومن خلال المثال السابق الذكر من الرواية نستطيع أن نقيس المدى بأنه يقارب العشرين عاماً أما الاتساع فقد امتد إلى ما يقارب ثلاثة وأربعين سطراً، يستغرق فعل القراءة الإنجازي لها بضع دقائق، يتناقص خلالها **(المدى)** تدريجياً ليلتحم بحاضر السرد بسلاسة ولين.

**<u>ثانياً- الاستباق:</u>** هو استشراف الأحداث قبل وقوعها استشرافاً حتمياً التحقق لا على سبيل احتمال الوقوع،ممكن الوقوع في مستقبل السرد، و يؤدي الإكثار من هذه التقنية **(الاستباق)** في الرواية إلى إفقادها عنصر التشويق، وهذا شأن الروايات التقليدية.

يظهر هذا الاستباق في غير موضع من الرواية فمرّة يستشرف مستقبل العلاقة بين **(إبراهيم)** و(بهيجة): **((خلصت بسرعة؟.**

**لم يجب.**

**لا بأس هذا يحدث لأنها المرة الأولى.**

**وكأنما أراد أن ينفي عن نفسه تهمة: ليست المرة الأولى.**

**أقصد المرة الأولى معي. المرة القادمة ستكون أفضل.**

***<u>لكنه عرف أنه لن تكون هناك مرة قادمة</u>*))**[4]، تختصر العبارة الأخيرة مستقبلاً أراد الروائي أن يصنع بدايته،وتصدِّق أحداثُ الرواية القادمةُ نبوءةً سرديةً فتشغل العبارة حيِّزَ الاستباق حتمياًالوقوع، دون أن تشغل حيِّزَ التوقع والاحتمال.

---

(1) أعدائي، ص59.

(2) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي- الفضاء-الزمن-الشخصية،المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1990، ص121-122.

(3) يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى، 1997، ص80.

(4) أعدائي، ص308.

استباقٌ آخر ورد في التحدي الذي نشب بين (**ألتر**) و(**عارف**) حول مصير (**ألتر**) بعد أن قبض عليه (**عارف**)، وأصر على تسليمه لمحاكمته((**ونهض ألتر ولكنه قبل أن يسير نحو الباب تطلع إلى عارف بثقة. وقال له: يا عارف بك. أريد أن أقول لك كلمة أخيرة. حتى لو أمسكت بالحبل وبيدك وضعته حول عنقي، فلن أشنق**))[1]، هذا نوع من الاستباق للأحداث أثبتت النهايات المرسومة للرواية صدقه ففي الصفحة الأخيرة من العمل نجد (**ألتر**) مخاطباً (**عارف**): ((**قلت لك يا عارف بيك ما راح انعدم**))[2].

وقد يكون منشأ هذا الاستباق أدلجة فكرية سيطرت على وعي الكاتب نابعة من محاكمته الذاتية لأحداث العصر الذي تتحدث عنه الرواية ، إنه باختصار الروائي الذي أراد أن ينفلت من التنظير ودمجه بالبعد الثقافي الذي يعيشه ويمارسه لكن لم يوفق إلى الحد الذي يجعل من بثه الفكر ومخرجات الحوادث سردا يمارسه المتلقي ويقاضيه .

ولا يعني ذلك أنه فقد سلاسة الأحداث وانسيابيتها، فقد بقي على إيقاع واحد لما يرويه ،مع استمراراانطلاق الرواية نحو هدفها المنشود.

**2- السرعة:**

يمتاز زمن الحكاية بإشارية تحديد مدة تحققه الخاصة، أما زمن السرد فتقاس سرعته بفعل قراءة إنجازي (**قراءةً أو إلقاءً شفهياً أو صامتاً**)[3]، وتُحسب المدة التي استغرقها فتكون هذه المدة هي سرعة الحكاية التي سماها ***جيرار جينيت***(**زمنية الحكاية الكاذبة**)، لأنها قراءة افتراضية لا تكتسب صفة الثبات فتتغير من قراءة إلى أخرى، لذلك يفضل ***جينيت*** تسميتها **السرعة** أو **السرعات** بدلاً من( **المدة**).

وقبل الوصول إلى المقارنة بين سرعتي القصة والقراءة لا بد من المرور **بتحولين**:

**1- من مدة القصة إلى طول النص.**

**2- من طول النص إلى مدة القراءة.**

واعتماداً على ما سبق:

---

(1) أعدائي، صـ447.

(2) يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، صـ80.

(3) جينيت، جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية،ترجمة: محمد معتصم، المركز القافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000، صـــ39.

نرصد في الرواية بعض الأمثلة لانقضاء الزمن وسيرورته.

جاء التحديد الأكثر وضوحاً بين فترتين زمنيتين محددتين بدقة، ليعين زمناً يمتد من (**6** أيار) وهو يوم إعدام الشهداء في دمشق **((..لقد بدأ تنفيذ الإعدام..نحن في مطالع أيار ))**[1]، وينتهي عند عبارة أخرى محددة لنهايته**: ((في 16 تشرين الثاني وصل الجيش الإنجليزي إلى يافا))**[2]، وهنا تتحدد **(مدة القصة)** أو ما يسمى زمان الحكاية بمئتين وتسعة عشر يوماً، استغرقت روايتها مئتين وأربع وستين صفحة من خلال لوحة الزمن التالية:

**زمن الحكاية (مدة القصة) ـ 219 يوم.**

تحول رقم (1)

**طول النص(الزمن السردي) ـ264 صفحة.**

**تحول رقم (2)**

**زمن القراءة (مدة القراءة) ـ25 ساعة.**

وهنا تتوضح المقارنة بين المقارنة بين المدتين:

**الحكاية / القراءة**

حيث يستغرق اليوم الحكائي مدة سبع دقائق قرائية تقريباً **(يوم حكائي = 7دقائق قرائية)**،وهذا الزمن المحصور لا يسير على وتيرة واحدة ولا ينحصر داخل هذين التاريخين فقد شهد ارتدادات خارجية وداخلية ومزجية عديدة، جعلت سيرورة الزمان أقرب إلى **(الاضطراب)** منها إلى **(الاستقرار)**، كما تفاوتت سرعات النص والسرد فقد يروي ما يحصل خلال أيام في سطور عدة: **((استغرقت الرحلة عدة أيام: إلى الناصرة وطبريا والعافولة ثم إلى روشيون لوزيون. وكانت النقود وابتسامات الأنثى ومعرفة الضباط بها على أنها من حاشية جمال باشا، تفتح الطريق لها عند كل حاجز. فمرت الرحلة بسلام))**[3]، وقد يروي أحياناً ما يحصل خلال يومفي صفحات عدة،كما في الصفحات (من382 إلى 399) التي تروي ما حدث خلال يوم واحد **((وفي رجلها وجد رسالة مكتوبة بطريقة غريبة. ترك الحمام وركض إلى التلفون.**

(1) أعدائي صـــ169-170.

(2) أعدائي صـــ433.

(3) أعدائي، صـ337.

**وفي القيادة تبين أنها رسالة سرية مشفرة مرسلة إلى اللنبي. وبتوقيع غريب: نيلي.. امس أمسكوا بحمامة في قيسارية تبين أن فيرجلها رسالة مرسلة من عندنا إلى الإنجليز))**[1].

**أ- إبطاء زمن السرد:**

يتم إبطاء زمن السرد،مع امتداد زمن الحكاية،حيث ينتاب **(زمن الحكاية)** خلال السرد عدد من القفزات أدت إلى تسريع السرد بفعل استخدام الروائي تقنيات التسريع **كالحذف والتلخيص**، ففي **التلخيص** يقوم السرد باختزال وعرض سريع للأحداث التي تجري خلال أيام وشهور في مقاطع صغيرة وبالتالي يكون فيها زمن الحكاية أكبر من زمن السرد (ز.ح.> ز.س)،**((هو مسكين. منذ أشهر لم يرَ زوجته ومنذ أشهر لم يفكر تفكيراً جدياً بامرأة))**[2]،تساعد هذه الإشارة على ملء بعض الفجوات الزمنية في زاوية من زوايا السرد لم تكن في غير هذا الموضع ذات بال، ومن وظائف التلخيص إلى جانب المرور السريععلى فترات زمنية طويلة**: *((تقديم عام للمشاهد والربط بينها.. الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث))*** [3]، وهذا ما يتجلى في تقديمه للكثير من مشاهد الرواية منها: **((ولم تستطع سارة خلال عدة أيام أن تلتقي بالباشا. وقد جعلها هذا ترتبك. خشيت أن تكون شكوكه قد بدأت تحوم حولها))**[4]،تسريع السرد مع ملء فجواته التي قد يخلفها التلخيص والتقدم بسيرورة العمل السردي دون إحداث شروخ وتصدعات تخلخل بنيته.

***ب_ تسريع زمن السرد:***

أشرنا قبل قليلإلى أن الزمان لا يسير على وتيرة واحدةبثبات مطلق، حيث تتدخل بعض التقنيات في تسريع زمن السرد هناك تقنيتان تقومان بهذا الدور **(التسريع)**، هما:

**1-المشهد:** في حالة المشهد تكون سرعة زمن الحكاية متواقتة مع سرعة زمن السرد، وعندما يعرض الروائي لمشهد حواري أو لمونولوج داخلي فإن زمن الحكاية يصبح مساوياً لزمن السرد، فالحوار المكتوب هو حوار قائم فعلياً في (مدة) مطابقة لزمن القول:**(المشهد: زمن الحكاية= زمن السرد) (ز.ح. = ز.س).**

---

(1) أعدائي، صـ382-399.

(2) أعدائي، صـ291.

(3) قاسم، سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى، 1985، صـ78.

(4) أعدائي، صـ323.

ويكون المشهد منتقى بعناية للتركيز على المواقف المهمة وتشارك فيه شخصيات يريد الكاتب أن يكشف أبعادها الاجتماعية والنفسية، يبين الحوار التالي بين (**عارف**) و(**سارة**) تواقت زَمَنَي السرد والحكاية:(( **ودخلت.**

**- أهكذا تعاملون النساء يا بيك؟**

**- هل أزعجك أحد؟**

**- أنت ألا يكفي أن تجعلني أنتظر بالباب؟ كنت أظن أن للسيدات معاملة خاصة.**

**ومدت يدها وهي تقدم نفسها: سارة.**

**- ضايقته بساطة تقديمها لاسمها فرد عليها برسمية: أهلاً مدام سارة أرونسون. وتطلعت إليه مستغربة. تعرفني؟**

**- ومن لا يعرفك ؟ أو يعرف أخاك آرون؟.**

**-ألهذا جعلتني أنتظر.**

**- عدم المؤاخذة كنت أجري مكالمة هاتفية.**

**- سرية؟**

**- ونظر إليها مستفزاً: مكالمة يُستحسن أن لا تسمعيها.**

**- نسائية؟.))**[1].

هذا المقطع الحواري ينعدم الفارق ليصبح زمن الحكاية متواقتاً بشكل تام مع زمن السرد وما يستغرقه من القراءة، لأنه يخلو من أية إشارة إلى انقضاء زمن أطول، كالعبارات التقليدية التي تشير إلى مرور فترة زمنية (**وصمت هنيهةً..ومضت دقائق..ومرت لحظات..إلخ**).

إلى جانب الحوار الخارجي قد يتشكل المشهد من المونولوج الداخلي، وقد امتازت رواية (**تيار الوعي**) بقدرتها على توظيفه، وهو تقنية زمانية ***((يترك أفكار الشخصية تمتزج بتموج السرد ))***[2]. فالمونولوج الداخلي– إلى جانب ما يكشف – حيثياتِ المكان، فهو يملأ فجوة مكانية تركها السرد عند رواية القصة أول مرة.

(1) أعدائي، صـ215.

(2) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،صـ77.

**2 - الوصف:**

***((يرى جان ريكاردو أن الوصف الخلاق سباق في اتجاه معاكس للمعنى، فإذا ما أذن المعنى بالوصف فإن الوصف يكون توضيحاً وحشواً))*** [1]،ويعد الوصف من أبرز مكونات العمل السردي إذ لا يكاد يخلو منه نص سردي، فهو يعطي العنصر الشعري دوراً متميزاً بل هو***((الشعر داخل النثر يبدي فيه صاحبه مقدرته الفنية على الكلام واستعمال اللغة))*** [2]، والكاتب بحاجة دائمة إلى التوقف الجانبي ليقدم تفاصيل صغيرة يراها مهمة لإضاءة جوانب من الشخصية أو المكان أو الأحداث إذ ***((لا يوجد ملفوظ سردي لا يشمل على نصيبه من الوصف. بالمقابل يمكن أن توجد ملفوظات وصفية خالصة، وينظر إلى هذا الوصف من زاوية علاقات تبعية للسرد .. ولا ينحاز مثلما تفعل الحكاية، إلى المنطق الزمني أو التتابعي، ويوصف خصوصاً بأنه خادم للسرد))*** [3]، وللوصف وظائف متعددة فهو إما **(تزييني زخرفي، أو تفسيري، أو رمزي)**، فإن ***جيرار جنيت*** يرى أن الوصف لا يسبب دائماً وقفة زمنية، فقد يحتوي استمرارية الزمن وتقدمه،فالوقفة الوصفية لا ***((تبطئ وهي تجمّد زمن قصتها كي تلقي نظرة على فضائها القصصي ... بل تقاطع نفسها بنفسها لتخلي المكان لنمط آخر من الخطاب))*** [4]، ويمكن تقسيم الوصف في العمل السردي إلى قسمين هما:

1- **الوصف المحض**: يتوقف خلاله زمن الحكاية وتمتاز المقاطع الوصفية المحضة باقتصارها في الغالب على وصف المكان والشخصيات والأشياء، **((صالون كبير جلست فيه نساء شبه عاريات. ظهرت أكتافهن وأنصاف صدورهن...))** [5]، في مثل هذه المقاطع الوصفية يصبح زمن السرد أكثر اتساعاً إلى ما لا نهاية من زمن الحكاية **(ز.س. > ~ز.ح)**،فزمن الحكاية يكاد يكون منعدماً تماماً، ويتسم هذا الوصف في الرواية بالقصر والإيجاز.

---

(1) سليمان، نبيل، حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثانية، 1999، صـ24.

(2) سويدان، سامي، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1986، صـ131.

(3) مونتالبيتي،كريستين، جيرار جنيت نحو شعرية منفتحة،ترجمة:غسان السيد، وائل بركات،دار الرحاب، الطبعة الأولى،2001،صـ100-101.

(4) عودة إلى خطاب الحكاية، صـ43.

(5) أعدائي، صـ293-294.

**2- الوصف المسرَّد:**

يمتزج في هذه الحال الوصف بالسرد بحيث يصعب فصلهما، فكل منهما يكمل الآخر وينمو به – حتى أنغضَّ الطرف عن أي منهما في دراسة النص يؤدي بنا إلى تشويه جماليات الوصف والسرد في آن معاً، **((وقف مرتبكاً. فخرجت. يا رب السموات. كانت تضع على جسدها شلحتها وحدها الشلحة التي هي أصلاً غلالة شفافة. وهي عارية تحتها. وجسدها مبلل بالماء، والشلحة ملتصقة على أكثر من مكان من جسدها.. أدار ظهره يبغي الخروج. فبادرته، وهي تضع المنشفة على رأسها ووجهها: إلى أين؟))**[1]، في هذه الحال يستمر نمو زمن الحكاية إلى جانب الامتداد الوصفي السردي، الذي يشغل مكانة على سطور الرواية، ويحدد ***تودوروف*** وظيفة هذا النوع من الوصف في قوله: ***((ومن بين العلاقات التي تحفظها الأزمنة الداخلية، ترتبط على وجه الخصوص بالوصف الذي يوحد زمن الحكاية وزمن الكتابة))***[2]، لكن استمرار الزمن يبقى ضئيلاً إذا ما قيست بامتداد السرد من جهة.

يُلاحظ أن تقنيتي الوصف والمشهد تنحازان في عملهما لصالح زمن السرد على حساب زمن الحكاية ***((الأولى بسبب أن كل منظر يمكن أن يصبح لديها مناسبة لتشغيل الأنساق الوصفية وبالتالي إعاقة زمن القصة عن الاستمرار، والثاني لأنه يمدد الأحداث ويجعلها تتباطأ في سيرها ضداً على حركة السرد ومناهضة لوتيرته المتسارعة))***[3].

ولا بد من القول إن تركيز الكاتب على أوصاف بعينها ـ إباحية المغزى ـ قد أسهم في إضعاف تقنية السرد وجعلها أشبه ما تكون بكلمات يرددها الجميع، ولو أن الكاتب استثمر هذا الوصف في وصف المشاهد ذاتها إيحاء، أو التفت إلى أوصاف أخرى هي من الكثرة بمكان لكان للوصف وظيفة تثري السرد وتمده بطاقة تعبيرية هائلة.

**3- التواتر:**

تقنية زمانية يورد الروائي ذكر حادثه أو فعل ثم ينصرف إلى ما سواه ويعود إليه مرة ثانية أو ثالثة،وبذلك يقوم بعملية ارتداد أو استرجاع وخطف من حاضر الحكاية إلى ماضيها القريب أو البعيد،و***((يتحدد التواتر بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه، أو وقوعهمن أحداث***

(1) أعدائي، ص290-291.

(2) تودوروف، تزفيتان، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2005، ص110.

(3) بنية الشكل الروائي، ص193.

***وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية))***[1]،وعلى الرغم من عد التكرار***(قضية أسلوبية تؤثر في التقييم الفني للعمل الأدبي)***[2]، فإننا سنفيد منه ليسهم إلى جانب معطيات المنهج البنيوي في كشف جماليات النص السردي معتمدين في ذلك على دراسة **جيرار جنيت**لها في كتابيه (**خطاب الحكاية**) و(**عودة إلى خطاب الحكاية**) حيث يرى أن كل حكاية ***((يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية))***[3]، ومن خلال الثنائية المعتادة **الحكاية والسرد** وتوزع التكرار بينهما بأشكال مختلفة يمكن التمييز بين أربع حالات من التواتر:

***1- السرد يروي مرة واحدة ما ترويه الحكاية مرة واحدة:***

تسيطر هذه الطريقة على معظم حالات السرد في الرواية الواحدة **(( توجه عارف إلى السراي في القدس ليقابل المتصرف وبعد أن وصل إلى الباب أكتشف أنه مبكر))**[4]، يخبر السرد عن **(توجه عارف إلى السرايا)** الذي حدث مرة واحدة وأخبرنا به السرد مرة واحدة فيكون هنا:(**ت. السرد = ت. الحكاية**)، وهذا التكرار له وظيفة دلالية تنبئ أن هذا الفعل الأحادي الوقوع، لأن بعده الدلالي **((اتضح من المرة الأولى، وبالتالي يصبح تكراره ضرباً من الحشو والتكلف في النص الروائي))**[5].

2- ***السرد يروي مرات عدة ما ترويه الحكاية مرات عدة***: فتكرار الحدث على مستوى الحكاية يقابله تكرارعلى مستوى السرد، وفي هذه الحالة يكون مجموع تكرار الحوادث على مستوى الحكاية مساوياً لمجموع تكرارها على مستوى السرد،**((مج.ت. الحكاية =مج. ت. السرد))**.

في الرواية يقبض (**عارف**) على (**ألتر**) غير مرة، ويرد ذكر هذه الأحداث غير مرة، وفي صفحات متفرقة من الرواية سنأتي على ذكرها:**((تعرف أن الذي قبض عليه عارف بيك رئيس البوليس العدلي.. أرجوك أن تفهم أنني لست أنا الذي قبضت على ألتر ليفي.. طاردتُ**

(1) تقنيات السرد الروائي،صـ85.

(2) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق صـ70 + تقنيات السرد الروائي صـ86.

(3) خطاب الحكاية، صـ130.

(4) أعدائي صـ145.

(5) مبروك، مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، صـ125.

**جاسوساً وقبضت عليه. ويظهر أن ظهره قوي.. هو الآن في قبضته..الاعتذار الوحيد المجدي هو هذا الإنجاز القبض على ألتر وتقديمه للمحاكمة.. هذه هي المرة الثانية التي اقبض فيها عليه..أنا ما فلت مني يا باشا أنا مسكته وسلمته لعسكركم. وهم فلتوه.. يا باشا أنا قبضت عليه..أنا نفسي قبضت عليه مرتين. مرة في بيروت. ومرة هنا في القدس.. أنا مسكت ألتر ليفي مرتين وأنتم هربتموه))**[1]، هذه التكرارات جميعها معنية بالإخبار عن حدث وقع مرتين،لكن مجموع التكرارات تجاوز ذلك بكثير، وعند البحث في وظيفة هذا التكرار نجد أنه إنما يكرر حدثاً غير عادي،بل هو حدث محوري يضمن استمرارية العمل السردي، فهاجس القبض على(**ألتر**) وتقديمه للمحاكمة ظل ضاغطاً على (**عارف**) حتى نهاية الرواية، وكان له الدور الأبرز في إمداد النسيج السردي بخيوط جديدة تهبه حياة أطول وامتداداً أوسع، بعد انتحارسارة، وعزل جمال باشا، وإعدام الوطنيين، ونفي من بقي منهم حياً خارج البلاد وانهيار الدولة العثمانية، وغياب معظم شخصيات العمل بشكل مفاجئ وغامض صيَّر مطاردات عارف (لألتر) الدافع الوحيد لمتابعة الرواية مسيرها حتى النهاية.

3- ***<u>السرد يروي مرات عدة ما يحدث في الحكاية مرة واحدة</u>***: ويكون عادة بتغير العبارة الدالة على تكرار رواية الحدث، في هذه الحال يكون مجموع تكررات السرد أكثر من تكرارات الحكاية: **(مج.ت. السرد > مج. ت. الحكاية)**.

وتتأتى الحاجة إلى تلك التكرارات عندما يكون المكرر سبباً في وقوع أحداث جديدة، وقد يعمد الروائي إلى هذا المعيار الترددي للحدث المفرد لبيان أهميته على مستوى السرد، ففي الرواية تتكرر قصة (**حسن حماد**) رئيس دائرة تسجيل الأراضي الذي قرأ اسمه في الجريدة مع أسماء المحكوم عليهم بالإعدام ففر هارباً**((وتذكرت القصة التي حكاها لها ألتر عن حسن حماد تمددت في سريرها محاولة أن تستعيد القصة المثيرة.. مسكين حسن حماد. لحظة رعب حقيقية. أو محظوظ حسن حماد. نفذ بجلده.. المهم ما به حسن حماد؟**

**حكت له ولزوجته قصة الرجل الذي كان ذاهباً بنفسه إلى عالية وكيف رأى اسمه في الجريدة ففر هارباً. كانت قد توهمت أن الباشا سيغضب.. انفجر جمال بالضحك وظل يضحك ويستعيد التفاصيل حتى اضطرت هي الأخرى للضحك))**[2]، يكرر الروائي الحدث للتدليل على أهميته، فهو مسكون بهذا الفعل فيكرره للتأكيد على حضوره، وهذه الوظيفة الدلالية

(1) أعدائي، ص35-64-72-221-223-229-232-281-315.

(2) أعدائي، ص169-170-171.

للحدث الأحادي الوقوع، المتعدد التكرار، تتأتى من البعد الدلالي الرمزي الممزوج بالسخرية المرة المبكية للمكرَّر.

**4- *السرد يروي مرة واحدة ما يحدث في الحكاية مرات عدة :*** وفيها تتشابه الحوادث المخبر عنها إلى درجة كبيرة وتتماثل، وفي الغالب يكون الفعل ذاته بتكرار فيجمع الروائي هذه التكرارات لتكثيف الدوال المخبِرة عنها، ويشي جمع التكرار للإخبار عنها مرة واحدة على صعيد السرد بانعدام أهميتها، توضح هذه الحالَ المعادلةُ التالية:

**مج. ت. السرد < مج. ت. الحكاية.**

ومنه العبارات التالية من الرواية: **((لا. أنا لا أعرف مكانه تماماً. ولكنني مطمئن عليه. هناك من يذهب إليه وإلى رفاقه يومياً ويؤمن طلباتهم. لا تقلق. كم يوم ويعود الجميع إلى مدارسهم.. وكان يستمع إلى أحاديثهم ويتشربها فيحس أنه يكبر ويزداد نضجاً في كل يوم.. تكرر المشهد أمامه أكثر من مرة. جنود عثمانيون بين أيدي الأهالي الذين يضربونهم ويجرونهم على الأرض))**[1]

يتم التعبير عن هذه الأفعال المتكررة بعبارات مكثفة وموجزة، لأن مثل هذه الأحداث تتكرر في حياة الشخصية بشكل آلي دون أن تترك أثرا ذا أهمية في مسيرة السرد.

ومن يلقي نظرةً على التواترات السابقة يجدُ أن كل تواتر ***((يأخذ أبعاداً دلالية عميقة ومغايرة للتواتر السابق.. هذا التواتر الزمني التكراري يشكلركيزة جوهرية في الرواية، وبدونه لا نجد حدثاً متمركزاً في بؤرة النص، حيث يشكل هذا التواتر الخيوط النسيجية التي تلملم جزئيات النص الروائي))*** [2].

**التناص**

يعني التناصُّ فيما يعنيه أن كل نص هو تشكيل جديد لنصوص سابقة وهذا التشكيل **((يتم بطريقة لاشعورية أحياناً))**[3]، وعلى الرغم من اختلاف التسميات بين (**التراسل، والاستلهام، والتوظيف، والاستحضار، والتناص، أوالتعالق النصي، أوالتداخل النصي**)، وعلى الرغم من الفوارق التي ترسم حدود كل مصطلح من المصطلحات السابقة، واختلافه عن الآخر فإن مدلولاً

(1) أعدائي، ص124-209-453.

(2) بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص139.

(3) المخلف، حسن علي، توظيف التراث في المسرح، الأوائل للنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2000، ص41.

واحداً ينظمها يمكن أن نوجزه بأنه: ***حضور النصوص الأخرى في تشكيل النص الجديد بشكل قصدي أو عفوي***

استناداً على هذه الدلالة يمكن القول بوجود بذور لهذه النظرية في التراث النقدي العربي القديم فقد تحدث البلاغيون العرب قديماً عن التضمين والاقتباس والسرقات الشعرية، وكل هذا ينضوي تحت لواء نظرية التناص بشكل من الأشكال، وقد أكد هذا التوجه الدكتور أحمد الزعبي في كتابه (التناص نظريا وتطبيقيا)، فجعل التناص إيقونة قديمة حديثة ، وصورة من صور التلاقح الفكري، وتقنية تهدف إلى انتزاع شرعية لنصوص حديثة ينتجها الكاتب، فموضوع (( التناص ليس جديدا تماما في الدراسات النقدية المعاصرة، وأن جذوره تعود في الدراسات الشرقية والغربية إلى تسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، فهي مصطلحات أو مسائل تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة[1]))

وعليه يمكن القول أن التناص ((يقوم بفعل مزدوج، إذ هو –من ناحية- ينحو إلى التأصيل، وتثبيت المرجعيات الثقافية السابقة، ومن ناحية أخرى ينحو إلى الاستحداث من خلال خلخلة النص الأصلي))[2]، ويشكل التداخل التناص في الأعمال الأدبية ظاهرة جذبت عناية دارسي الأدب واهتمامهم منذ ستينيات القرن العشرين، وكان لـ(جوليا كريستيفا) فضل السبق في بلورة هذا المصطلح وتشكيل أبعاده الملزِمة الفارقة، فكل نص يتشكل ((من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل Transformation عنه))[3]، وفي ظل هذا المفهوم الواسع الشامل للتناص سنحاول مقاربة النص السردي لرواية (أعدائي) لنكشف التشكيل الثري الذي أغنى به (عدوان) روايته حتى أصبحت لوحة فسيفسائية وتشكيلاً موزاييكياً أسهمت في تشكله ثقافة متعددة المشارب منها: الديني، والشعبي، والتراثي، والأدبي. ينقسم التناص في الرواية إلى أقسام عدة نذكر منها:

1- التناص الشعري:

يشكل الشعر بلغته المكثفة الموحية وإيقاعه المتوازن مظهراً مهما من مظاهر التناص في الأعمال الأدبية، يكاد يكون غالباً في جميع الروايات، فلا بد للرواية من المساس بهذا الجانب الأدبي ولو بشكل غير مباشر، حيث تناصَّت رواية (أعدائي) مع الشعر العربي والغربي في آن معاً، فقد استحضر (عدوان) فارس الخوري وهو ينشد قصيدته في شهداء أيار:

(1) الزعبي، أحمد: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للنشر، عمّان 2000

(2) الوكيل، سعيد، تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، صـ98.

(3) مجموعة مؤلفين، مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، دار معد للطباعة، دمشق، الطبعة الأولى1996، صـ87.

((يكفيه أنه يستطيع سماع فارس الخوري، وهو ينشد قصيدته في رثاء الشهداء الذين اعدموا في الوجبة السابقة:

كان التجلد في البلوى يؤاتيني فما له حين أدعو لا يلبينـي

ضاق الفؤاد بآلام تبرحنـــــي وفاجعات بنار الوجد تكويني

وكان يسمع أحاديثهم ويتشربها فيشعر أنه يزداد نضجاً كل يوم))[1]، فإذا وضعنا هذه الأبيات ضمن سياقها المشهدي التالي: "رجل سياسي وطني وشاعر يعدم رفاقه الثوريون، ويسجن مع وطنيين آخرين ينادون بحرية الوطن فيتعرضون للتعذيب اليومي، تنفجر قريحته لتجود برائعة في رثاء شهداء الوطن"، نجد أن هذا التداخل النصي مع الشعر كان قصدياً موظفاً لخدمة المدلول العام للمشهد الروائي وهو جزء لا ينجزئ من بنائيته ومشكِّل أساس لوعي الشخصية الروائية كشخصية (إبراهيم).

النموذج الآخر للتداخل النصي كان تناصًّا مع الشعر الغربي فقد استحضر الروائي شعراً للشاعر (بايرون) يقول فيه:

((لليمامة عشها

وللثعلب كهفه

ولكل شعب أرضه

إلا اليهودي فليس عنده غير قبره))[2]، فحضور هذا المقطع المستكمَل الدلالة من النص الغائب (قصيدة بايرون) في النص الحاضر (رواية أعدائي) وبهذا التضاد الفكري العميق بينهما حيث إن النص الغائب متعاطف مع اليهود، بينما يكشف النص الحاضر خبثهم ودناءتهم،، واعتداءهم على حقوق الغير وأملاكه، يثبت هذا الحضور قدرة النص الحاضر على احتواء النص الغائب وتقديمه مهما اختلف معه، وهذا دأبُ الرواية على امتدادها حيث تفسح المجال واسعاً أمام الجميع ليقولوا ما لديهم، وينقلوا فكرهم وإحساسهم بما حولهم .

2- التناص الشعبي:

ويُقصد بالشعبي هنا الإرث الثقافي والحكائي الشعبي، حيث شكَّل التناص الشعبي في الرواية ظاهرة تستحق الدراسة وعلى وجه الخصوص التعالق النصي مع الموروث الحكائي العربي القديم، الذي كانت السيرة الشعبية أبرز أشكاله، فالرواية ((نهضت أساساً على إعادة تنظيم هيكل الحكاية،

(1) أعدائي، صـ209.

(2) أعدائي، صـ88.

وتكوين عالم ذي مستويات متعددة.. فالحكاية بقيت نسغاً يتصاعد في جسد القصة والرواية))[1]، وعند النظر إلى المتن السردي لـ(أعدائي) نستطيع أن نرسم مستويين متوازيين لمسار الأحداث هما:

1- مستوى السيرة الشعبية (تغريبة بني هلال) ←

2- مستوى الرواية (فترة الحرب العالمية الأولى) ←

يُلاحظ أن المستوى الأول (السيرة) مُنجزٌ سابقٌ للمسار الثاني (الرواية) يؤثر في رسم الخط التطوري له، ويكشف أحداثه المستقبلية، بواسطة جملة من النبوءات التي تتصدر (بعض فصول الرواية على شكل أبيات شعر مقتبسة من السيرة)[2]، كما تسهم السيرة في تلخيص مجريات الأحداث الماضية أو المسكوت عنها، حيث تتم الإشارة إليها بواسطة مقاطع من السيرة ثابرت على الحضور في فصول أخرى من الرواية:

((دياب يا أمير زغبي اليوم يومك إرعى لنا المال واحميه من الديب

وادي الغبا والغباين اقصده غدا في ست آلاف عوج كالعراقيب

فلما فرغ الأمير حسن من كلامه ودياب يسمع نظامه، عرف أنها مكيدة من الجازية. ولكنه أخفى الكمد وأظهر الجلد))[3]، يفضح التناص هنا أسباب الحدث التي أحجم مسار الرواية عن كشفها، فكل ما تعرض له السرد من مسببات لنقل (عارف) إلى القدس ليست سوى تكهنات لم ترتقِ إلى مرتبة الخبر اليقين، والقول الفصل الذي أشارت إليه السيرة، وسواءً أكانت (نهال حامد) هي السبب في ذلك أم كانت (سارة)، فالمرأة هي السر وراء نقل (عارف) من بيروت إلى القدس، وهذا ما ستره المسار الروائي للأحداث فكشفته السيرة.

أما المستوى الثاني للأحداث (مستوى الرواية بأحداثها المعاصرة) فإنه -وإن تأثر بالمستوى الأول (السيرة) - استطاع أن ينفلت منه في مواضع كثيرة لا نعلم لها حصراً، وكان هذا الخروج ضرورة للتعبير عن أحداث الواقع المعاصر المختلف عن واقعِ السيرة في الزمان والمكان والشخصيات وفي الكثير من الأحداث، فالحدث الروائي ((ليس تماماً كالحدث الواقعي. لأن الروائي (الكاتب) حيث يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسباً لكتابة روايته، كما أنه

(1) إبراهيم، عبد الله، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدارالبيضاء، الطبعة الأولى، 1990، صـ18.

(2) أعدائي، صـ13-121-283-315.

(3) أعدائي، صـ71.

ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئاً آخر))[1]، فجاءت مقاربة الرواية للسيرة الشعبية دون أن تلتزم مسارها الكامل.

تُفتتح الرواية بأبيات من السيرة تنبئ بواقع مضطرب، وتنذر بما لا يريح، مما يؤمِّن للرواية مفتتحاً إشكالياً يطرح تساؤلاتٍ، البحثُ عن حلٍ لها كفيلٌ بإعطاء السرد فسحة جديدة للتحرك، وفرصة جديدة للامتداد:

((يقول الفتى الزعبي دياب بن غانم ونيران قلبي زايدات لهوب

مشيت وقلت اوصـل للأهل غانـــم سعيت وبس ما لقيت دروب

أريد أبكي وانـا فحل الضراغيـــم أتنهد واحكي.....

ملعون أبو هذه الدنيا. ملعون أبو هذا العمر الـ..))[2]،لا تخفى على أحد القصدية الواضحة لهذا التعالق النصي مع السيرة الشعبية، فالرواية تلج الحاضر من باب التاريخ، وهذا الارتداد نحو الموروث الشعبي، وبشكل خاص نحو تغريبة بني هلال، يستمر على فترات متفاوتة على مدار السرد، فتتناوب السيرة والرواية في رسم الواقع الروائي وتقديمه، حتى إذا ما وصلنا إلى نهاية الرواية نجد إسهاما واضحة للسيرة في تشكيل هذه النهاية:

((آخ يا دياب بن غانم.

كان دياب سبعاً من سباع الغاب. يضع يده على ظهر الفرس فتقص إلى الأرض. يضبُّ ركبتيه على خاصرتيها فتطقطق أضلاعها. حين كان يقف ليبول، كان بوله يحفر في الأرض جورة عمقها بطول الرجل أو أطول. كيف سيتمكنون من قتل فارس كهذا؟.. قرروا انتظار عجزه. وراحوا يراقبون بوله. متر.. شبر.. فتر.. ثم صار بوله يسيح على الأرض دون أن يحفر فيها.

عند ذلك صار قتله سهلاً.

أو صار قتله غير ضروري لأنه قد مات

آخ يا دياب بن غانم))[3]، هذه الخاتمة وإن تداخلت مع السيرة نصياً إلا أنها وُظفت لعكس الواقع الروائي الذي جاء مطابقاً لها.

وبين المفتَتَح والخاتمة انتشرت تناصّات عديدة مع السيرة الشعبية (تغريبة بني هلال) في غير موضع من الرواية، فجاءت إيجازاً لأحداث سابقة، أو لملء فجوات تركها السرد الروائي، أو على شكل نبوءات لأحداث لاحقة، فالسيرة نوع سردي محدد، له استقلاليته عن مختلف الأنواع

(1) يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، صـ27.

(2) أعدائي، صـ13.

(3) أعدائي، صـ503.

السردية الأخرى، ولها ((صلات حوارية أو صراعية مع سواها))[1]، وهكذا جاء التعالق النصي مع السيرة الشعبية بعيداً عن الهذر والحشو موظفاً في خدمة السرد، يؤدي وظيفته بتناغم مع العناصر الروائية الأخرى، فلم يشكل عبئاً على نص الرواية، أو عيباً تقنياً في بنائيتها، وهنا لا بد من أن نتذكر أن الرواية تناصّت مع الموروث كتابي الرسمي العربي فاحتوى النص السردي على نصوص من كتب عربية معروفة ككتاب (مروج الذهب).

oooooo

**الخاتمة**

أما بعد :

امتازت رواية (**أعدائي**) إلى جانب اتساع متنها السردي الذي امتد إلى ما يقارب الخمس مئة صفحة بالمعنى الموضوعي والفكري والثقافي فقد جاءت هذه الرواية ثمرة مشروع روائي استغرق الإعداد له زمنا طويلا تنقل خلالها الروائي بين مكتبات تركيا ومصر وبلاد الشام ليحصل المادة الرواية قبل الشروع بالكتابة، أما بعد أن أنجز هذا العمل فإننا نرى ذروة الإنتاج الأدبي لممدوح عدوان الذي عُرف شاعراً وكاتباً مسرحياً قبل أن يُعرف كروائي استطاع من خلال (**أعدائي**) أن يكون نداً لكبار كتاب الرواية ويزاحم بها مكتبة الرواية العربية.

وقد حاولنا استكشاف جماليات هذا السِّفر المختلفة وتقرِّي مواضع الإبداع فيه مستعينين على ذلك بمعطيات البنيوية كمنهج في دراسة الأدب وتحليل النصوص السردي، فاستعرضنا دلالات العنوان وتشظيات مدلولاته وانفتاحه على آفاق أكثر إجابة من حيث حمله لقيم إيديولوجية منفتحة على الآخر ومحافظة على الذات في آن معاً، ثم عرجنا على الزمن السردي فدرسنا مستوياته الثلاثة: (**الترتيب والسرعة والتواتر**) وأثر كل منها في المتن السردي للرواية من حيث ورود الأحداث وترتيبها وفق منطق خاص يحكمها هو منطق السرد وضروراته الفنية لا غير، وذكرنا خلال ذلك العوامل المساعدة في تسريع الزمن و تبطئته أو إيقافه، ثم عرضنا للعلاقات بين الشخصيات الروائية والدوافع المشكلة لها وأشكال تحققها في الرواية وأثر كل ذلك في استمرارية العمل السردي وإطالة عمره، وقد لفتت ظاهرة التناص في الرواية النظر مما استوجب دراستها لبيان أشكالها وطريقة حضورها في الرواية وأثرها في رسم حوادثها، إذ عقدت الرواية مجموعة من التداخلات النصية مع الموروث السردي العربي ونجحت في التعامل معها بحرفية وحذر فأفلتت

(1) يقطين، سعيد، الكلام والخبر ، مقدمة للسرد الروائي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص21.

من شرك الانقياد لأحداثها، مشكِّلة معها تفاعلاً فنياً متقناً، أثرى النص وعمق مدلولاته ومقولاته الفنية.

# Narrative Techniques An Empirical Study in the Novel "ADAAY" Mamdouh Adwan

**Hasan Ali Al- Mukhlef,** *Dept. of Arts, Damascus University, Syria*

## Abstract

This research has presented a structural analysis of a novel named “ADAAY”, shedding light on the single utterance and its effect on semantics of the events and their correlation to the intellectual dimension and the author’s purpose.

This research aims at revealing the semantics,their integrated relations, implementingthem on the novel techniques and their effect not only on the intellectual content but also on the plot. The main purpose is to correlate the theoretical proposal of the novel techniques with the textual evidences without tracking the external factors and their probable effect. The study significance focuses on the narrative type. In addition, it tries to reveal the novel worlds through the time levels included. The first main part tackles the reference of the artistic and beauty of the title. The second part tackles the relations among the characters and how they attract to and alienate each other during the plot. In addition, this research tackles the relationsoftime and their reflections on the narrative text and the artistic cultures implemented such as flashback and foreshadowing. The research shows different functions of the narrative text including to brief, to fill in gaps left by the narrator, or to predict nextevents.

قدم البحث للنشر في 2013/10/8 وقبل في 2015/3/30

المصارد والمراجع

أولا: المصادر:

1- عدوان، ممدوح، أعدائي، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2006.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة:

1- إبراهيم، عبد الله، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدارالبيضاء، الطبعة الأولى، 1990.

2- بارت، رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، نادي جازان الأدبي، جازان، جدة، الطبعة الأولى، 1993.

3- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي- الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1990.

4- بركات، وائل، ظاهرة العنونة البناء والدلالة في الأنواع الأدبية العربية المعاصرة، "تنظير وإنجاز"، إعداد: خالد حسين حسين، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق، 2005.

5- تودوروف، تزفيتان، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2005.

6- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، 1997.

7- جينيت، جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز القافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000.

8- الزعبي، أحمد: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للنشر، عمّان 2000

9- سليمان، نبيل، حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثانية، 1999.

**10- سويدان، سامي، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.**

**11- العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، 1999.**

**12- قاسم، سيزا. بناء الرواية. دار التنوير-بيروت-ط1-1985.**

**13- مونتالبيتي، كريستين، جيرار جنيت نحو شعرية منفتحة، ترجمة: غسان السيد،وائل بركات، دار الرحاب، الطبعة الأولى،2001.**

**14- مبروك، مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.**

**15- مجموعة مؤلفين، مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، دار معد للطباعة، دمشق، الطبعة الأولى1996.**

**16- المخلف، حسن علي، توظيف التراث في المسرح، الأوائل للنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2000.**

**17- الوكيل، سعيد، تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.**

**18- يعقوب، ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2004.**

**19- يقطين، سعيد، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997.**

**20- يقطين، سعيد، الكلام والخبر، مقدمة للسرد الروائي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، الطبعة الأولى، 1997.**

21- **يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى، 1997.**