الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

ⴰⵖⵍⴰⵢ ⵏ ⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵜⴰⵎⴰⵔⵜ ⵏ ⵍⵣⵣⴰⵢⵔ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵡⵉⵏ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵓⵔⵜⵉ

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم : اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT : LANGUE ET LITTERATURE ARABES

الرقم: ...../...../ 2022

رقم الترتيب:

الرقم التسلسلي:

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر (ل.م.د)

الميدان: اللّغة والأدب العربي.

الفرع: أدب عربي.

التخصص: أدب حديث ومعاصر.

السّـرد والتّمثيـل في روايـة "الحيّ الرّوسي" لـ"خليل الـرز"

إعداد الطالبتين:

– فريزة بوداود

– كنزة رفاعي

إشراف الأستاذ:

– نبيل محمد صغير

أعضاء لجنة المناقشة:

– أ. رابح أومودن، أستاذ محاضر، صنف "ب"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... رئيسا

– أ. نبيل محمد صغير، أستاذ محاضر، صنف "أ" جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....مشرفًا ومقرّرًا

– أ. خديجة حامي، أستاذة محاضرة، صنف "ب"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... ممتحنة

السنة الجامعية: 2021–2022

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

قال تعالى بعد بسم الله الرحمن الرّحيم: «لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدنَّكُمْ».

الآية 10، من سورة إبراهيم.

لك الحمد ربّي حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا فنحمدك اللهم على النعم الّتي أنعمت بها علينا ونشكرك إن كنّا من الشاكرين، أما بعد:

نتوجه بجزيل الشّكر والعرفان والتّقدير إلى الأستاذ الفاضل "**نبيل مُحَمَّد صغير**" على النصائح والتّوجيهات الّتي قدّمها لنا من أجل السّير الحسن لهذا العمل. فبفضل الله تعالى ومساعدة الأستاذ المشرف تمّ إنجاز هذا البحث المتواضع.

كما نتقدم بجزيل الشّكر لكلّ من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد.

ونسأل الله التوفيق والسّداد.

فريزة وكنزة

إهـــداء

إلى اللّذين قال فيهما الله تعالى: «وَاخْفَضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِ مِنَ الرَّحمةِ وَقُلْ رَبِّي اِرْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيانِي صَغِيرًا». سورة الإسراء: الآية 24.

إلى من علّمني روح الكفاح وساندني إلى آخر نفس من حياته "أبي" الغالي رحمه الله.

إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي، فبوجودها تمكنت من جني ثمار تعبي "أمي" العزيزة حفظها الله ورعاها.

إلى ملاذي وقوتي وسندي بعد الله تعالى زوجي "جمال الدين" أدامه الله تاجا فوق رأسي.

إلى الشّمعة الّتي تضيء حياتي بوجودها ابنتي الغالية "إلين" حماها الله ورعاها.

إلى ملاكي في السّماء، الّذي علّمني الصّبر ابني الغالي "عبد الله" رحمه الله.

إلى من جمعتني معهم أحلى الذّكريات.

إلى إخوتي، نبيلة وعائلتها عبد السلام، رشيد، آية، وأختي كريمة وعائلتها سفيان ومايا وإياد حفظهم الله.

إلى الصغيرة جميلة وأخي سندي ونيس حفظهما الله وأدامهما لنا.

إلى كلّ أفراد عائلة زوجي وإلى كلّ من لم تسعهم مذكرتي في ذكرهم ولكن وسعتهم ذاكرتي أهدي هذا العمل المتواضع.

فريـزة

إهـــــداء

نحمد الله عزّ وجلّ الّذي وفقنا في إتمام هذا البحث العلمي والّذي ألهمنا الصّحة والعافية والعزيمة، فالحمد لله حمدًا كثيرًا.

أتقدّم كذلك بجزيل الشّكر إلى الأستاذ الدكتور المشرف **"نبيل محمد الصّغير"** على كلّ ما قدّمه لنا من توجيهات ومعلومات ساهمت في إطراء موضوع دراستنا دون نسيان أعضاء لجنة المناقشة الموقرة.

إلى من أفضلها على نفسي ولم لا، فلقد ضحت من أجلي ومن أجلي حمايتي وإسعادي شكرًا أمّي الحبيبة.

كذلك إلى صاحب الوجه الطيب الذي لم يبخل عليّ طيلة حياته والدي العزيز.

إلى نصفي الثاني وشريك دربي والّذي ساندني في مشواري الجامعي زوجي الغالي.

أتقدّم كذلك بشكر عائلتي الثانية أهل زوجي، والّذين هم كذلك ساهموا في دعمي وتشجيعي خاصة والد زوجي الّذي فارقنا مؤخرًا أبي الثّاني رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

وفي الأخير أهدي هذا العمل إلى كلّ من غرس فينا الأمل والإرادة وكلّ من ساعدنا من قريب أو من بعيد، كما أشكر زميلتي "فريزة بوداود" الّتي تعبت بكلّ ما لها من قوى من أجل تقديم الأفضل لهذا العمل.

كنــزة

مقدمة

مقدمة:

شهدت الرّواية في الفترة الأخيرة زيادة كبيرة في الإنتاج الرّوائي، فأخذت تحتل موقعها مقابل الأجناس الأخرى من حيث الإنتاج والقراءة. فقد لقيت إقبالاً خاصًا من قبل الأدباء والقراء على حد سواء.

تعتبر الرّواية نوعًا أدبيًا حديثًا شكلاً ومضمونًا، تعكس صورة الواقع بكلّ ما فيه بطريقة فنيّة وجمالية، وهي فضاء تعبيري يلجأ إليه الأديب لنقل أفكاره، وتجاربه، وأحاسيسه وذلك لتجسيد الواقع المعاش من خلال جملة من الأحداث الّتي تعبّر عن مواقف وتجارب بشرية في أزمنة وأمكنة معيّنة تتحرّك من خلاله الشّخصيات كما تشاء إضافة إلى الفضاءات المختلفة التي تعدّ مسرح الأحداث بالنّسبة للشّخصيات.

كما سعت الرّواية إلى تمثيل الواقع والغوص في تفاصيل المجتمع من خلال تصويره تصويرًا دقيقًا، فنجد الرّوائي يعرض كلّ هذا من خلال المزج بين الواقع والخيال عبر تمثيل التّاريخ الّذي ينطلق من الماضي لتمثيل الحاضر وما يقع فيه، إضافة إلى تمثيل الموروث والذّاكرة بطريقة جمالية في الرّواية للتّعبير عن معاناة ومشاكل الشّعب ونقل أهم التحولات الّتي طرأت عليه في ظلّ الأحداث الجارية.

وقد سجلت الرّواية العربية مواكبة واضحة لمجريات الواقع، فقد كان للنصوص الرّوائية العربيّة حضورا متميزًا في تصوير المجتمع بكلّ قضاياه الاجتماعية والسّياسية والتّاريخية والثقافية.

إنّ الرّواية العربية الحديثة هي مرآة عاكسة للمجتمع، فهي تكشف عن المضمر والمسكوت عنه، فيعالج الرّوائيون من خلالها مشاكلهم وقضاياهم، ومن بينهم الرّوائيين الّذين اهتموا بهذا العمل الرّوائي نجد "خليل الرّازي" برواية "الحي الرّوسي" موضوع هذه الدّراسة، وسيتم التّركيز على تقنيتي السّرد والتّمثيل.

بحثنا هذا كغيره من البحوث العلميّة التي تطمح إلى تحقيق مجموعة من الأهداف، منها تسليط الضّوء على واحدة من أبرز كتابات هذا الرّوائي، واكتشاف وتحليل مكوّنات هذا النصّ السّردي والتعرّف على ما يحتويه من جماليات فنيّة وأدبيّة.

وقد وقع اِختيارنا على هذا الموضوع لأسباب متعدّدة منها، الرّغبة في البحث في مجال التّخصص، واِتجهنا بالضبط للجنس الرّوائي لأنّه من بين الأجناس الّتي تستهوينا وأكثرها قربًا للواقع ومحاكاة له، إضافة إلى الرّغبة في العمل على رواية لأحد الرّوائيين الّذين يشعرون بالالتزام اتجاه القضايا الوطنية وأحوال البلاد.

ومن هنا سننطلق للإجابة عن الإشكاليات المطروحة والّتي تمثلت في: ما المقصود بالسّرد والتّمثيل وكيف تمظهرا في الرّواية وإلى أيّ مدى ساهما في سيرورة أحداث الرّواية؟ وإلى أيّ مدى وفق الرّوائي في المزاوجة بين هاتين التّقنيتين؟

واِعتمادًا على هذه الإشكالية حدّدنا هيكل البحث على النّحو الآتي:

مقدمة يليها فصلين، الفصل الأوّل كان نظريا، وجاء بعنوان مكونات البنية السّردية، حيث تناولنا فيه البنية السّردية والقراءة الثقافية، واِنتقلنا إلى الحمولة الثقافية للمكان، وعرجنا من المكان إلى الفضاء الثّقافي، إضافة إلى مستويات الزّمن السّردي، وتناولنا أيضًا الحمولة الثّقافية للشّخصيات.

أمّا الفصل الثّاني فكان دراسة تطبيقية لرواية "الحيّ الرّوسي" لخليل الرّز، فتناولنا فيه أنواع الأمكنة والفضاء الثقافي والزّمن ثقافيًا، إضافة إلى أنواع الشّخصيات والتمثيل وآلياته السّردية. وختمنا بحثنا بملخص للرّواية وخاتمة اِحتوت أهمّ النتائج المتوصل إليها وقائمة المصادر والمراجع.

وقد اِعتمدنا في هذه الدراسة على منهج النقد الثقافي، باعتباره الأنسب لمثل هذه الدراسات، فيتسنى لنا من خلال هذا المنهج اِكتشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في

سياقها الثقافي والاجتماعي والتاريخي، ومن ثم تحليلها وتفكيكها من أجل الوصول إلى نتائج موضوعية قريبة من الدقة.

وقد اِعتمدنا على مجموعة من المراجع في اِنجاز هذا البحث نذكر أهمها:

- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرّواية العربية.
- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي.
- محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي.
- حميد الحمداني، بنية النصّ السّردي.

وأثناء إنجاز هذا البحث واجهتنا بعض الصعوبات نذكر منها: كثرة المادة وصعوبة الإلمام بها، إضافة إلى أنّ الرّواية جديدة ولا توجد دراسات قبلية حولها، وعلى الرّغم من كلّ الصعوبات إلاّ أنّنا حاولنا قدر الإمكان تجاوزها وإكمال بحثنا بفضل عون الله وإرشادات وتوجيهات الأستاذ المشرف.

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أقول أنّ هذا العمل يعدّ محاولة بسيطة ومتواضعة، وهذا بالنظر إلى الدّراسات السّابقة، كما أتوّجه بتقديم الشّكر والتّقدير إلى الأستاذ المشرف الّذي كان لي عونا في هذا البحث الأستاذ "نبيل محمد الصغير" الّذي وجهني بتعليماته ونصائحه المقدّمة لي لإتمام هذا البحث، وأسأل الله سبحانه وتعالى التّوفيق والنّجاح في عملنا.

الفصل الأوّل
مكونات البنية السّردية

- البنية السّردية والقراءة الثّقافية.
- الحمولة الثّقافية للمكان.
- من المكان إلى الفضاء الثّقافي.
- مستويات الزّمن السّردي.
- الحمولة الثّقافية للشّخصيات.
- التّمثيل وآلياته السردية

1- البنية السّردية والقراءة الثّقافية:

1/ مفهوم البنية:

لم يتوقف مصطلح البنية السّردية على مفهوم واحد، بل تعددت الآراء حول هذا المصطلح، فاختلف مفهوم البنية السّردية حسب التعريفات المستندة إليها.

فيعرف ستراوس البنية على «أنّها تحمل أوّلاً طابع النسق أو النظام وأنّها تتألف من عناصر متحولة وأهمها هي العلاقة القائمة بين عناصر اللّغة، والأهم عنده هو أنّنا لا ندرك البنية إدراكا تجريبيًا على مستوى العلاقات الظاهرية السّطحية المباشرة القائمة بين الأشياء بل نحن ننشأها بفعل النّماذج الّتي نعمد عن طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث تغييرات تسمح لنا بإدراك البنية»[1].

نستنتج من خلال هذا التّعريف أنّ البنية تتألّف من عناصر متحوّلة، حيث يتمّ إدراكها عن طريق تبسيط الواقع وإحداث تغييرات فيه.

كما يقول "جان بياجيه" «إنّ البنية هي نسق من التّحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقًا، وأنّ هذه البنية تتسم بخصائص ثلاث: الشمولية وتعني التماسك الدّاخلي للوحدة، التّحولات وهي ميزة الجملات البنائية والتّنظيم الّذاتي، وهو أنّ تنظم هذه البنيات نفسها بنفسها مما يحفظ لها وحدتها»[2].

نستنتج من خلال هذا التّعريف أنّ البنية مجموعة من العناصر المتماسكة والمترابطة فيما بينها، حيث تتكوّن من وحدات تشكّل نسق، وتعتمد على الكليّة أو الشمولية والتحوّل والتّنظيم الذّاتي.

---

[1]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، (دراسة في نقد النقد)، منشورات اِتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص 36.

[2]- ينظر: جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات دار عويدات، بيروت، ط4، 1985، ص 08.

2/ مفهوم السردية:

استخدم غريماس مصطلح السّردية في قوله: «أنّ السّردية هي ظاهرة تتابع الحالات والتحولات المماثلة في الخطاب، والمسؤولة عن إنتاج المعنى، وهي مصطلح اِستخدمه "غريماس" للدلالة على ما به يكون الخطاب سردًا»[1].

تهتم السّردية بالخطاب وهي المسؤولة عن إنتاج المعنى فيه، كما تهتم بالجانب الشّكلي والجانب المضموني للخطاب.

3/ مفهوم البنية السّردية:

تنوعت مفاهيم البنية السّردية في العصر الحديث بحسب تنوع المدارس والمنطلقات الفكرية، ومن ثمّ «فإنّ البنية السّردية مجال واسع خصب من حيث هي عالم متطور من التّاريخ والثّقافة وأداة من أدوات التّعبير الإنساني ذلك أنّ كلّ فعل إنساني يمكن أن يندرج ضمن خطاطة يتم تحديدها كرسم سردي يقوم على ضبط تركيبي لهذا الفعل، ثمّ فصله في الزّمان والمكان كما يقوم بتحديد دلالي للمنتوج المتولد عنه»[2].

ونستخلص من هذا التّعريف أنّ البنية السّردية تحظى بمساحة واسعة وشاسعة بين ما هو معروف بالتّاريخ والثّقافة، كما تعتبر وسيلة من وسائل التّعبير الإنساني الّذي يتجسد في السّرد ومكوناته.

وتعدّ البنية السّردية من الخصائص النّوعية للنّوع السّردي، حيث تتعدد بتعدد الأنواع السّردية، وتختلف بِاختلاف المادة والمعالجة الفنية[3].

- القراءة الثّقافية:

إنّ تعقد مفهوم البنية السّردية وتشعب مرجعياتها اللّسانية والتّعبيرية والثّقافية، اِستلزم مراجعة وإعادة النظر في الخلفيات المعرفية المؤسسة للنظرية السّردية، ففي مقابل اِتساع

[1]- محمد قاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 254.

[2]- سعيد بنكراد، النصّ السّردي، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص 86.

[3]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، البنية السّردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص 16.

طبيعة السّرد التّعبيرية والثّقافية والرّمزية، اختزلت السّرديات طبيعة السّرد في بنيته الشكلانية، وبذلك ستضحي بمرجعيات السّرد الدلالية والرّمزية، الّتي تستدعي ربط السّرد بنماذج أخرى أكثر شمولية، تداولية وثقافية وتأويلية.

هذه الممارسة الاختزالية المحايثة لواقع السّرديات ستدفع بالنظرية الثّقافية إلى البحث عن آفاق جديدة تتجاوز المستوى اللّساني البنيوي لمفهوم السّرد، فما يميز السّرد هو كونه صيغة للتلفظ، ولكن بالأساس طبيعته عبر اللّسانية، إنّه يمثل خطاب الذّات إلى العالم، حيث يقوم بوظيفة الوساطة الرّمزية، بمعنى أنّه كفعل رمزي يتوسط التجربة الزمانية الإنسانية[1].

«فالعالم الّذي يفترعه أي عمل سردي هو دائمًا عالم زماني... إنّ الزّمن يصير زمنًا إنسانيًا ما دام ينتظم وفقا لانتظام نمط السّرد، وأنّ السّرد بدوره، يكون ذا معنى ما دام يصور ملامح التّجربة الزّمانية»[2].

بمعنى أنّ السّرد ليس مجرد خاصية نصية مكوّنة للخطاب الأدبي، بل يمثل الشّرط الضروري والحتمي للغة والمعنى والمعرفة، الّتي تتمثل في معرفة العالم والذات. فالسّرد يستدعي تقديم تصور معرفي يدرج السّرد في ضمن أنساق الثّقافة والمتخيل والتّاريخ، ويكشف ترابطاته الجدلية ببنيات القوّة والرّغبة.

فيتحدّد السّرد ضمن اِستحضار المرجعية الثّقافية الّتي تحاك ضمن اِستراتيجيات تمثيل الأشكال القديمة المتمثلة في الأسطورة والخرافة والملحمة والتّاريخ والمرويات الشّعبية، الشفاهية والمدونة، وكل ما يمثل الثقافات والمجتمعات والجماعات[3].

وهذا يعني أنّ السّرد علامة دينامية يتمفصل وفق نظام ترميز مزدوج أدبي- ثقافي يعكس رهانات الإستراتيجية السّردية، حيث تستحضر سياقات الهوية والمتخيل والتّاريخ

[1]- ينظر: محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص 33.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 34.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتجاذبات المعرفة والقوة من أجل فرض تصور معين للعالم، أو التحيز لتمثيلات على حساب تهميش تمثيلات أخرى. ولذلك تؤكد أن ما يضمن للقراءة الثّقافية وجهاتها وإنتاجياتها، هو مراعاة هذا النظام المزدوج في التأويل، بحيث لا تضحي بالتشكيل الاستطيقي للسّرد، إنّما تقوم بتفكيك هندسة سياساته في إنتاج المعنى ونصيات الكتابة، واستكشاف القوة الانتهاكية الرّمزية لفعل السّرد في انتهاك النسق والانزياح عن مراكز القوّة النصّية.

وهكذا يتمثّل السّرد في القراءة الثقافية في تمثيل الآخر ومفصلة العالم وفق رغبته في الهيمنة، وعن رغبة الفرد في الحرية والتحرّر من كافة أشكال القمع والتسلط، سواء كانت ذات مرجعية ثقافية أو دينية أو سياسية أو تراثية[1].

فالسّرد يستخدم كإستراتيجية مضادة لمواجهة استراتيجيات الهيمنة والمركزية في سياق الاشتباك الابتسيمولوجي بين المركز والهامش، بين السيد والتابع، بين السّلطة وضحاياها، حيث تستنهض في هذه المواجهة ديناميات التخييل والقوّة، والذاكرة والرّغبة، الماضي والحاضر، إما لدفع سرديات بديلة إلى الانبثاق، مثل سرديات التحرّر والخلاص، أو تكريس سرديات قائمة لهيمنتها في مواجهة أي سردية منبثقة مهددة لسلطتها، وهذا ما توضحه الأدوار الثقافية للسّرد[2].

إنّ القراءة الثّقافية للبنية السّردية لا تتجاهل الجانب الاستطيقي للنصّ الرّوائي، إنما تهتم بالحفر في طبقاته النسقية المضمرة، وتستكشف السّرد وآلياته السّردية، فتفكك سياسات التّمثيل فيما وراء الحكاية، بما يسمح لها بتفكيك بؤر إنتاج المعنى وزحزحة مراكز إنتاج الصور والتمثيلات، باستكشاف مضمراتها الثّقافية الإيديولوجية المبثوثة بشكل واعي أو لا واعي، حيث يتم استحضار سياقات الهوية واشتباكات المتخيل والقوّة في التّأويل[3].

---

[1]– ينظر: محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، ص 37.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص رص 38.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 39.

2- الحمولة الثّقافية للمكان:

يعدّ المكان عنصرًا أساسيًا في الرّواية بحيث يمثل مكونًا محوريًا في بنية السّرد، بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدد[1].

فالمكان هو أحد المكوّنات السّردية الّتي يقوم عليها النصّ، حيث يعدّ المحور الأساسي في بناء الحدث الحكائي، فلا يمكن تخيّل حكاية بدون مكان.

«والمكان عنصر من عناصر البناء الفني سواء في الأعمال السّردية كالرّواية والقصّة والمسرحية، إنّ المكان بهذا المفهوم ينتقل مع الأديب وتتناسخ خيوطه تبعا لرؤيته وتفاعلاته الوجدانية مع مختلف العلائق الخارجية الّتي تثيرها الظّروف والأحوال»[2].

ونستنتج من خلال هذا التّعريف أنّ المكان عنصر مهم في البناء الفنّي لمختلف الأعمال السّردية، حيث يتأثر ويتفاعل مع الظّروف الخارجية للأديب.

لا يتحدّد المكان فقط في هذا المفهوم، إنّما يتجاوزه ليشمل المكان الثقافي الّذي يتمثل في التّعبير عن غايات الوجود الإنساني ورفع مستوى الحياة من رتابة اليومي إلى مشاغل الوطن وقضاياه الحيوية، كما يسعى لتطوير المجتمع والانعتاق من معوقات هذا التطوير.

حيث يسعى المكان الثقافي للإعلاء من شأن الثّقافة وأقطابها وحملتها بأجيالهم المتعددة وصولاً إلى تعميق شعور دائم في أروقة المكان والتعبير عن المسؤولية حيال الثقافة الوطنية والمكان الثقافي وفق هذا المنظور هو تلخيص متوهج لثقافات الإنسان وإبداعاته المتعددة[3].

---

[1]- محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الآمان، الرباط، ط1، 2014، ص 99.

[2]- باديس فاغولي، الزّمان والمكان في الشّعر الجاهلي، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2008، ص 169.

[3]- ينظر: محمد محفوظ، في المعنى المكان الثّقافي، الرياض، العدد 14610، السعودية، الثلاثاء، جوان 2008.

يتجاوز المكان الثّقافي حدود المكان المادي المحسوس، ويكون مصدر إشعاع معرفي وثقافي وأدبي، وفضاء يتسع لكلّ الأفكار والتعبيرات وملتقى يضمّ كلّ القناعات والسّياقات الثقافية والأدبية، وساحة لإنتاج المعنى والأفكار، وكلّ محاولة لتضييق معنى المكان الثّقافي تضرّ بالثقافة وتطلعاتها العليا، وحينما نتحدث عن المكان الثقافي، فإنّنا نتحدث في حقيقة الأمر عن الفضاء الثقافي[1].

فثقافة المكان في العمل الإبداعي تتجاوز حدود المكان الجغرافي إلى الزّمني المتغيّر، عندما تمارس الثقافة فعلها الإيجابي على مستوى الحضور والتّفاعل والتّجدد[2].

يتضح لنا من خلال هذا التّعريف أنّ ثقافة المكان في العمل الإبداعي ليست محدودة في المكان الجغرافي فحسب، إنّما تتجاوز ذلك لتشمل الزّمن المتغيّر الّذي يتجدد بالتّفاعل الإيجابي مع الثقافة.

إنّ ثقافة المكان تشكل بنية نصية حيّة في النصّ الرّوائي، لها قدرتها على التفاعل والانسجام مع الأحداث والشّخصيات، حيث تمكن الرّوائي من النهوض ببنيات الحوار، فتخرج المكان عن إطاره الجغرافي، لتشكل فضاءات جديدة تتجاوز حدود المكان والزّمان الواقعين في إطار علاقتيهما بالحدث، فضاءات تصنعها فاعلية لغة المكان وشخصياته، تتشكل من تفاعل كلّ البنيات المكونة للنصّ، وبذلك يصبح المكان في الرّواية دالا عن ثقافته[3].

فالمكان خارج دالته الجغرافية هو دالة ثقافية لها قوانينها المعرفية، يفصح عن وجوده وفعله وإمكانية قدرته على ممارسة فعل الفهم والمعرفة، ولعلّ قدرة الكاتب الرّوائي المبدع في

---

[1]– ينظر: محمد محفوظ، في معنى المكان الثّقافي، الرّياض، العدد 14610، السعودية، الثلاثاء، جوان 2008.

[2]– فارس عبد الله بدر الرحاوي، ثقافة المكان وأثرها في الشّخصية الرّوائية، أبحاث كلية التربية الأساسية، العدد 02، العراق، 22 ماي 2011، ص 264.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 265.

عملية خروج المكان عن وجوده الواقعي إلى واقع متخيل، يعطي الرّواية مديات ثقافية واسعة، لاحتمالات كثيرة ومتعددة، يخلقها الكاتب من خلال السّرد بأنساقه الثّقافية المتعددة[1].

وبالتّالي نستنتج أنّ المكان في الرّواية يكتسب أهمية كبيرة بالنّسبة للسّرد، فهو الذّي يعطي لأحداث الرّواية واقعيتها، فكلّ فعل لا يمكن تصوّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني، فهو جزء فاعل في الحدث، وخاضع خضوعًا كليًا له، فهو المحيط الذي تتحرّك فيه المؤثرات الخاصّة والعامّة على الشّخصيات والأحداث، وهنا تتجلى أهميته، كما تبرز أهميته أيضًا في كونه من أهمّ عناصر الرّاوي، فهو المضوع الذي تجري فيه الأحداث وتتحرّك من خلاله الشّخصيات[2].

3- من المكان إلى الفضاء الثّقافي:

لقد تعدّدت المفاهيم والتّعاريف حول مصطلح الفضاء، فيعدّ أهم المكونات السّردية للنصّ الرّوائي فهو الوعاء الّذي يحوي عناصر البنية السّردية، وأهميته لا تقلّ عن المكونات السّردية الأخرى، فمصطلح الفضاء معادل لمصطلح المكان لدى "هنري متران"، حيث يؤسس الحكي من خلال جعله القصة المتخيلة مماثلة للحقيقة[3].

فالفضاء هو: «المادة الجوهرية للكتابة الرّوائية الجديدة، ولكلّ كتابة أدبية»[4].

ومن خلال هذا التّعريف نصل أنّ الفضاء هو الأساس واللّب في الكتابة الرّوائية والأعمال الأدبية.

---

[1]- ينظر: فارس عبد الله بدر الرحاوي، ثقافة المكان وأثرها في الشّخصية الرّوائية، ص 266.

[2]- حميد الحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبي، دار البيضاء، بيروت، ط3، 2003، ص 63.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

[4]- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل، الهوية في الرّواية العربيّة، دراسات نقدية المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2000، ص 59.

وتماشيًا مع قول "هنري متران" فإنّ الفضاء معادل للمكان لكن «الفضاء في الحركة الرّاوئية أوسع وأشمل من المكان، إنّه مجموع الأمكنة الّتي تقوم عليها الحركة الرّوائية المتمثلة في سيرورة الحكي»[1].

يأخذ الفضاء جزءا كبيرا في الرّواية، فهو أوسع وأشمل من المكان باعتباره جملة من الأمكنة الّتي تبنى عليها الحركة الرّواية.

وعلى الرّغم أنّ الفضاء أكثر أهمية من المكان، إلاّ أنّ المكان هو الّذي يكوّن لنا صورة الفضاء المتسّع الّذي يحتوي على مجموع الوقائع[2].

فالمكان هو «شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر الّتي تتسلسل مع بعضها البعض لتكوّن الفضاء الرّوائي والّذي يعدّ مسرحًا للأحداث»[3].

يتشكل الفضاء الرّوائي من خلال العلاقات المتشابكة ووجهات النظر الّتي ينتجها المكان الّذي يعدّ مسرحًا للأحداث.

وعلى هذا الأساس يصبح الفضاء عنصرا متحكمًا في الأحداث الحكائية والسّردية، وهذا لا يعني أنّ المكان يعتبر عنصرا زائدا في الرّواية، بل هو الغاية من وجود العمل بحدّ ذاته، وهو الّذي يساهم في اِنجاز عنصر الفضاء الرّوائي[4].

إنّ تشكل الفضاء الرّوائي من الكلمات أساسًا يجعله فضاء ثقافيا بمعنى أنّه يتضمن كلّ التصورات والقيم والمشاعر الّتي تستطيع اللّغة التّعبير عنها. ومن هنا يتميز فضاء السّرد نتيجة طابعه اللّفظي الخالص، عن تلك الفضاءات الّتي تعبر عنها العلامات غير اللّغوية

[1]– حميد الحمداني، بنية النصّ السردي، ص 64.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 67.

[3]– حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، المكان الثقافي العربي للنشر، ط1، العدد 1990، ص 32.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

مثل رموز الرّياضيات والفيزياء الحديثة، لأنّها فضاءات مجردة، تقتصر على التّعبير عن علاقات هندسية ورياضية شكلانية[1].

يأتي الفضاء الرّوائي بحمولات دالة على القيم والمشاعر، وهذه الدلالات بدورها تجعل منه فضاء ثقافيا وبواسطة اللّغة نستطيع التعبير عن هذه التصورات الّتي يتميز بها هذا الفضاء عن بقية الفضاءات الأخرى.

لا يعبّر الفضاء الثّقافي عن المفاهيم المكانية، إنّما هو وسيلة من الوسائل الرّئيسية لوصف الواقع، وبمفهوم آخر يتشكل الفضاء الثّقافي من خلال علاقته بالمكان الّذي يحاكي الواقع[2].

كما يعرف الفضاء الثّقافي على أنّه مساحات متنوعة ومتواضعة ومحايدة ومرنة يتم إتاحتها وتوفيرها وتخصيصها لصالح التجهيز وإعادة عروض الفنون الأدبية (مسرح، موسيقى، سينما) وفنون مرئية، فنون تشكيلية تقليدية ومعاصرة على جمهور عام ومهتم[3].

يسهم الفضاء الثقافي في توفير مساحات مختلفة مخصصة لإعداد العروض والفنون المتنوعة الّتي تتمثل في المسرح والموسيقى والسينما وغيرها، فيأتي الفضاء الثقافي بأبعاد ثقافية يهدف بالدرجة الأولى لخدمة وتطوير مختلف ألوان المعرفة.

فالفضاء الثّقافي له أهميّة كبيرة في العمل الرّوائي، فهو يحتوي كلّ العناصر الرّوائية الّتي تسهم في تفاعل الشّخصيات مع مختلف أحداث الرّواية.

---

[1]– محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي، مرجع سابق، ص 100.

[2]– المرجع نفسه، ص 102.

[3]– ياسر جراب، القضايا المسرح المستقبل أزمة الفضاءات المسرحية، المؤتمر القومي للمسرح، العدد 03، 29 أفريل 2019، ص 33.

4- مستويات الزّمن السّردي:

1/ الاسترجاع:

هو عملية سردية تتمثّل في إيراد السّارد حدثًا سابقًا على النقطة الزّمنية الّتي بلغها السّارد، ويتم ذلك بطريقة السّرد التقليدي، حيث يعود راوي الأحداث إلى استرجاع الأحداث الماضية الّتي وقعت قبل بدء أحداث الرّواية، أو قبل بدء الأحداث الّتي ترويها. وهذا الاسترجاع له وظائف كأن يعطي إطارًا مكانيًا للحدث، أو يعطي ماضي شخصية ما أو يعلم المروي له بداية السّرد بهدف تشويقه لمعرفة الأحداث الماضية[1].

كما يعتبر الاسترجاع تقنية فنية زمنية، بحيث يستطيع السّارد من خلاله الرّجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد[2].

وعلى ضوء هذا التّعريف نستنتج أنّ الاسترجاع تقنية زمنية يستعين بها السّارد من أجل الرّجوع إلى زمن سابق مرّ بذاكرته لتمثيل الماضي القريب أو البعيد.

كما يعتبر الاسترجاع عنصرا مهمًا في إضافة ماهية الشّخصية وعنصري الزّمان والمكان، وكشف جوانب خفية في الشّخصية، إضافة إلى تلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النصّ الرّوائي[3].

فيوضح هذا التّعريف أنّ الاسترجاع أحد الآليات السّردية المهمة الّتي تهدف إلى ترتيب أحداث الرّواية بطريقة فنية، كما يكشف الاسترجاع الجوانب الخفية للشّخصية ويقوم بتحديد المكان والزّمن.

---

[1]- ينظر: ضياء غني لفتة، البنية السّردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2009، ص 90.

[2]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائية، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، د.ت، ص 175.

[3]- هيام شعبان، السّرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر، الأردن، ط1، 2004، ص 304.

ينقسم الاسترجاع إلى قسمين:

- الاسترجاع الخارجي:

عرّفه لطيف زيتوني في كتابه معجم المصطلحات أنه: «ذلك الّذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية»[1].

يلجأ الكاتب في الاسترجاع الخارجي إلى ملأ فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، ويتركز عامة في الرّواية الواقعية وتتمثل خاصة عند ظهور شخصية جديدة في الرّواية، فيستعين السّارد به للتعرّف على ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشّخصيات الأخرى[2].

- الاسترجاع الدّاخلي:

يأتي الاسترجاع الدّاخلي عكس الاسترجاع الخارجي، «فهو الاسترجاع الّذي يستعيد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية بعد بدايتها»[3]. وهذا يعني أنّ الاسترجاع الخارجي يتحدّد من خلال الأحداث الّتي وقعت في البداية.

كما يستخدم الاسترجاع الدّاخلي أيضا لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تذكر في النصّ الروائي من باب الاقتصاد[4].

2/ الاستباق:

و«هو الانتقال إلى زمن المستقبل والغرض منه توقع ما يمكن حدوثه في الرّواية، حيث يمكن لهذه الاحتمالات أن يكتمل حدوثها أو أن تظلّ مجرد إشارات، فهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقًا»[5].

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص 304.

[2]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2004، ص 58.

[3]- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرّواية، ص 20.

[4]- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 62.

[5]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقًا، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 229.

بمعنى أنّ الاستباق يأتي على شكل اِحتمالات قد تقع في المستقبل، وإن لم تحدث ستظل مجرد إشارات يمكن حدوثها مستقبلاً.

وهو نوعان استباق كتمهيد واستباق كإعلان:

- الاستباق كتمهيد:

الاستباق كتمهيد هو عبارة عن تطلّعات وتلميحات لما هو متوقع حصوله يقول في هذا الشأن مها حسن القصراوي «إنّ الاستباق التّمهيدي هو توطئة لأحداث لاحقة، تتطلّع للأمام، حيث يقوم السّارد أو إحدى الشّخصيات بتوقع أو احتمال ما سيحدث لاحقا، كما يرتدي هذا النّوع أيضًا حلة الحلم الكاشف للغيب أو التنبؤ لما هو قادم من أحداث»[1].

ويقصد بهذا التّعريف أنّ الاستباق هو التنبؤ والتوقّع لأحداث يحتمل أن تحدث في النصّ الرّوائي.

- الاستباق كإعلان:

يعني الاستباق عند حسن بحراوي أنّه: «يعلق بصراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السّرد في وقت لاحق»[2].

وهذا يعني أنّ الاستباق مجموعة من الأحداث والوقائع مؤكدة الحدوث لاحقًا في النصّ الرّوائي.

للزّمن فاعلية كبيرة في سيرورة وتقدّم الأحداث في الرّواية، وقد أتى نتيجة تفاعله مع مختلف الثّقافات التي تعبّر عن الذّات الإنسانية في مختلف العصور.

[1]- مها حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 213.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 137.

5- الحمولة الثّقافية للشّخصيات:

إنّ حضور الشّخصية في الرّواية أمر ضروري، فلها أهميّة كبيرة من أجل تطوير الحدث في النصّ الرّوائي، فالشّخصية لا تتحدّد فقط من خلال موقعها داخل العمل السّردي، إنّما من خلال العلاقات الّتي تنسجها مع الشّخصيات الأخرى[1].

لا يكمن دور الشّخصية من موقعها داخل العمل السّردي فحسب، إنّما تتحقق أيضا من خلال العلاقات الّتي تقيمها مع الشّخصيات الأخرى.

كما يذهب "فيليب هامون" في تعريفه للشّخصية «بأنّ السّمة الدلالية للشّخصية ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها، ولكنها بناء يتم عبر زمن القراءة، زمن المغامرة الخيالية إنّها "شكل فارغ" تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات)»[2].

وفي ضوء هذا التّعريف نصل أنّ الشّخصية تتحدّد من خلال السّمات المختلفة الّتي يتم اِكتشافها عبر القراءات المتعدّدة، كما تأتي الشّخصية على شكل فارغ، وتقوم الحمولات بأنواعها بملئها، وبدورها هي المسؤولة عن تحديد صفات وأفعال الشّخصية.

بما أنّ الحمولات هي الّتي تقوم بإبراز صفات وأفعال الشّخصية، حيث تؤثر تأثيرا عميقًا في تحديد سماتها، ومن بين هذه الحمولات نجد الثّقافية، حيث ترتبط الثّقافة بالشّخصية وتؤثر في تكوينها، فشخصية الفرد تنمو وتتطوّر من جوانبها المختلفة داخل الإطار الثّقافي الّذي تنشأ فيه وتعيش، وتتفاعل معه حتى تتكامل وتكتسب الأنماط الفكرية

[1]- محود سويرتي، النقد البنيوي، النصّ الرّوائي، اِفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1991، ص 70.

[2]- نبيلة بونشادة، الشّخصي من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد، مجلة المخبر، العدد السابع، 2011، ص 111.

والسّلوكية الّتي تسهل تكيف الفرد مع محيطه الاجتماعي، فلذلك نرى أنّ الثّقافة تسهم في تكوين الشّخصية من جميع النّواحي الفكرية والسّلوكية والاجتماعية[1].

لا يمكن فهم الشّخصية دون الأخذ في الاعتبار الثقافة الّتي تنشأ عليها، لذلك تأتي الحمولات الثقافية للشّخصية في النواحي الآتية:

- **الناحية الجسمية:**

تجبر الثقافة الفرد بما لها من قوّة وإلزام وسيطرة مستمدة من العادات والتقاليد، على أعمال وممارسات قد تضر بالناحية الجسمية.

- **الناحية العقلية:**

تؤثر الثقافة بأبعادها المادية والمعنوية تأثيرًا كبيرًا في الناحية العقلية للشّخصية، ولا سيما من الجانب المعرفي الفكري، فالفرد الّذي يعيش في جماعة يتأثر بثقافتها[2].

- **الناحية الانفعالية:**

يتضمن الجانب الانفعالي للشّخصية، والدوافع الغريزية الثابتة نسبيًا لدى الفرد والّتي تتكوّن لديه منذ طفولته.

- **الناحية الخلقية:**

تستند إلى الناحيتين العقلية والانفعالية، فالفرد ينساق وراء أخلاق الثقافة الّتي يعيش فيها، ويتأثر بمعاييرها وثقافتها[3].

إنّ الشّخصية تتفاعل مع وسطها الثّقافي، فيتجسد ذلك على شكل حمولات ثقافية تعكس ثقافة وسلوكات الشّخصية.

---

[1]– ينظر: رالف لينتون، دراسة الإنسان، تر: عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1964، ص 609.

[2]– ينظر: سامية حسن الساعاتي، الثّقافة والشّخصية، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، دط، 1923، ص 213.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 218.

لذلك تعتبر الثقافة الوعاء الّذي ينتج أنماط الشّخصيات، حيث لا يمكن فصل الثقافة عن الشّخصية، باعتبارها عنصر مهم من مكونات الشّخصية[1].

تعدّ الثّقافة عنصرًا مهمًا في تكوين الشّخصية، فهي المسؤولة عن تحديد سماتها وأبعادها.

تعدّ الشّخصية في الرّواية المرآة العاكسة للأحداث، فمن خلالها يتحدّد الموضوع بدّقة ووضوح، إذ تمثل الهيكل العام للرّواية، وهذا ما أكدّ عليه البعض من النّقاد بأنّ: «الرّاوية في عرفهم هي فنّ الشّخصية، إذ تعدّ الشّخصية مدار الحدث سواء في الرّواية أو الواقع أو التّاريخ»[2].

ويقصد من هذا التّعريف أنّ الشّخصية هي المسؤولة عن تحريك الأحداث في الرّاوية أو الواقع أو التّاريخ.

وتتجلى أهميّة الشّخصية في «تطوّر فن الرّواية عبر المذاهب الأدبية المختلفة وذلك تجلى من خلال رسم الشّخصيات الرّوائيّة وبيان دورها في الحياة»[3].

ونصل من خلال هذا التّعريف أنّ الشّخصية تكمن أهميتها في تجسيد الواقع المعاش.

وتبرز أهمية الشّخصية عند "نجم يوسف" في تقديمها لنا «صورة ثابتة للشّخصية الإنسانية، لا تتقيّد بقيود الزّمان وهي تسير في طريقها، وتقطع مراحل العمر المختلفة في رتابة وانتظام»[4].

يتضح لنا من خلال هذا التّعريف أنّ دور الشّخصية في الرّواية هو صورة طبق الأصل عن الشّخصية في الواقع.

---

[1]– ينظر: ناصر الحجيلان، العلاقة بين الثقافة والشّخصية، الرياض، 14745، 06 نوفمبر 2008.

[2]– محمد علي سلامة، الشّخصية الثانوية ودورها في المعمار الرّوائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص 11.

[3]– المرجع نفسه، ص 13.

[4]– محمد يوسف نجم، فن القصّة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1963، ص 154.

كما تكمن أهميّة الشّخصية في الرّواية في «تطوّر الحدث وتطوّر النصّ داخليًا وخارجيًا، كما تمتاز بالتّركيز والدّقة والمتانة والبعد الفني في التّفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل»[1].

وفي الأخير يمكن القول أنّ الشّخصية هي المكوّن الأساسي والمحور العام في تطوّر أحداث النصّ الرّوائي، بما تتميّز من دقة ومتانة في تقمصها للدّور المراد تجسيده في الرّاوية.

6- التّمثيل وآلياته السّردية:

يأخذ مفهوم التّمثيل أوجهًا متعددة تختلف بإختلاف الحقول المعرفية الّتي يرد فيها مجالي العلوم والفنون، حيث يقتصر التّمثيل على الأفراد والكتّاب والجماعات والأعمال الأدبية[2].

والتّمثيل عند السيدة "هتشيون" هو خليط، هو قائمة طعام خليطة، فهو يخدم معاني عدة حالاً والمقصود من هذه الفكرة أنّ التّمثيل يخدم معاني كثيرة قد يكون عبارة عن صورة مرئية، أو لفظية أو سمعية. كما يمكن أن يكون سردًا قصصيا وسلسلة من الصور والأفكار الّتي تسعى لإظهار العالم ونقل أحداثه. كما يرد التّمثيل على شكل تمثيل لكتابة أو عمل لما يجري حولنا من ظواهر إجتماعية أو ثقافية أو إيديولوجية وما شابه[3].

أمّا تحليل "هوبس" "Thomas Hobbes" لفكرة "التمثيل" فينطلق من تصوّر "الشّخص" "Personne" فبعد أن ينشأ تمييزا بين الشّخص الطّبيعي والشّخص الاصطناعي "artificiel" يقرر أنّ الممثل هو (Représentation) من الطّراز الثّاني، أيّ هو الشّخص الاصطناعي[4].

---

[1]- عز الدّين الجيلالي، بنية النصّ المسرحي، في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، الجزائر، دط، 2007، ص 13.

[2]- ينظر: عادل العناز، التّمثيل التأويلي للتاريخ في الرّواية العربية، دار الثقافة الشارقة، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2019، ص 37.

[3]- ينظر: ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج إسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2009، ص 14.

[4]- المرجع نفسه، ص 40.

يقسم "هوبس" التّمثيل كفكرة إلى شخصين الأولى طبيعية والثّانية اصطناعية وهي التي يتبناها الممثل.

وتقول الباحثة إنّ "فيبر" (Max Webar): «ينتمي تصوره للتّمثيل إلى النظرة الصّورية، لكّن كأخذ أنماطها ذلك عندما يحدّد والتّمثيل بقوله، إنّه بصورة أساسية الحالة الّتي يكون فيها عمل مجموعة من أفراد جماعة منسوبًا إلى بقيتها، أو أنّ البقيّة بقية الجماعة تعتبر ذلك العمل مشروعًا (Legitimate) وأنّه ملزم لها»[1].

يعني هذا أنّ التّمثيل عند "فيبر" هو إسناد الممثلين بأعمال تمثيلية نيابة عن الآخرين من خلال شخصيات مصطنعة ملزمة لهم لا أكثر ولا أقل.

كما يشير مصطلح التّمثيل إلى تركيب أو بناء جوانب من الواقع أو الحقيقة، مثل النّاس أو الأماكن أو الأحداث أو الهويات الثّقافية وغيرها من المفاهيم، إذن التمثيل هو نسخة طبق الأصل عن الواقع، حيث يفترض واقعًا لتمثيله[2].

والمقصود من هذه الفكرة أنّ التمثيل هو إعادة تشكيل الواقع وتركيبه بكلّ واقعيته ليشمل كلّ المفاهيم المتعلقة بالواقع من الناس أو الأماكن أو الأحداث والهويات الثقافية.

ويعدّ مفهوم التّمثيل مفهومًا مركزيًا يتصل بوظيفة السّرد، والتّمثيل لا يتحدد بسطح النصّ السّردي فحسب، إنّما يتخطاه إلى إعادة تشكيل متنوعة للعوالم والمرجعيات يتم فيها تجاوز الوقائع والأحداث إلى تمثيل[3].

بمعنى أنّ التّمثيل لا يتمركز في النصّ السّردي فحسب، إنّما يتجاوزه لإعادة تمثيل الوقائع والأحداث لمختلف العوالم والمرجعيات.

---

[1]– ليندة هاتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 43.

[2]– أماني أبو رحمة، الاستراتيجيات السّردية وسياسة التّمثيل في رواية ما بعد الحداثة، صحيفة المثقف، العدد 1418، 05 جوان 2010.

[3]– عبد الله إبراهيم، مفهوم التّمثيل السّردي، جريدة الرّياض، العدد 14955، السعودية 04 جوان، 2009، ص 121.

ويرى "تودوروف" أيضًا أنّ التّمثيل هو شكل من أشكال إدراك الواقع المعيش داخل الإنتاج الرّوائي[1].

بمعنى أنّ التّمثيل ينطلق من محاكاة الواقع المعيش، لإعادة إنتاجه داخل العمل الرّوائي.

يحظى مفهوم التّمثيل لدى بعض النقاد العرب بإهتمام كبير، وقد شكّل لدى شريحة واسعة منهم ذلك المفهوم الّذي يؤدي دلالة المحاكاة أو التّقليد المباشر للواقع والوقائع، إذ يحدده "إبراهيم خليل" بوصفه مفهومًا يعمل على «إظهار الشيء بصورة ما تدل عليه دلالة قطعية ثابتة لا تحتاج إلى تأويل، أي أنّه يؤدي وظيفة نقل وتقليد الأحداث والأفعال بطريقة واضحة ومباشرة خالية من الغموض ونتائجه»[2].

نتوصل من خلال هذا التعريف أنّ التّمثيل هو محاكاة للواقع، حيث تتمثل وظيفته في نقل الأحداث والوقائع بطريقة مباشرة بعيدة عن الغموض حيث لا يستدعي التأويل في فهم أحداثه.

كما يرى "جميل صلبي" في قوله: «التّمثيل (Représentation) في علم النّفس فعل ذهني به تحصل المعرفة، كالإدراك الحسي، والتخيّل، والحكم من جهة ما هي باعثة على حصول صورة الشيء في النّفس، وتسمى هذه الظواهر بالظواهر العقلية، وهي مقابلة للظواهر الانفعالية والفاعلة، وفي كلّ تمثيل ممثل وممثل هو الشيء المدرك، والمثال هو الجامع بينهما، ومن شرط المثال أن يكون مطابقًا لشيء يرمز وينوب عنه، ومن قبيل ذلك قول "ليبنيز" أنّ الله عندما نظّم الكون بكامله نظر في كلّ جزء منه وبخاصة في المنادى ولمّا كانت طبيعة المنادى تمثيلية لم يكن هنالك ما يجعل تمثيله مقصورًا على قسم من الأشياء فقط، وإن كان هذا التّمثيل مبهمًا في تفصيل الكون بكامله غير متميّز إلاّ في قسم

[1]– عادل العناز، التّمثيل التأويلي للتاريخ في الرّواية العربية، ص 40.

[2]– المرجع نفسه، ص 43– 44.

صغير من الأشياء»[1]. ويعني هذا أنّ التّمثيل هو الأساس في تحصيل المعرفة، كالإدراك الحسّي والتّخيل.

والتّمثيل عند "هاملن" هو «القدرة على إدراج الشيء الحسّي المشخص في إحدى مقولات العقل، ويطلق التّمثيل في اللّغة الحديثة على قيام الشيء مقام الآخر، تقول مثل قوّمه في دولة أو مؤتمر أو مجلس، ناب عنهم، ومنه أيضا تمثيل مسرحية وهو عرضها على المسرح عرضًا يمثّل الواقع»[2]. يعني هذا التّعريف أنّ التّمثيل يتمثّل من خلال تمثيل شخص واحد لجماعة معيّنة ينتمي إليها، كما يتمثّل أيضًا من خلال تمثيل الواقع فوق خشبة المسرح.

يعرف "شاكر عبد الحميد" التّمثيل على أنّه «خاصة في مجال (الفنون التشكيلية) هو عملية محاكاة أو نسخ لعملية الإدراك وأحيانًا ما يتمسك هؤلاء المنظرون بأنّ اللّغة الإدراكية (المدرك) الخاصّة بموضوع معيّن أو بنموذج (موديل) له، هي المادة الخام لعمليات التّمثيل الّتي يتمّ الاشتقاق الشّكل النّهائي للعمل منها من خلال نوع من النّشاط يشتمل على مجرد إضافة أو حذف بعض العناصر من خلال التّغيير أو التّحريف أو من خلال التّفكيك أو التّجميع»[3].

يعني هذا أنّ التّمثيل هو مجرد صورة طبق الأصل لعمليّة الإدراك، فمن خلاله يتم إدراك العناصر المختلفة.

---

[1]– جميل صلبي، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللّبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، بيروت، دط، دت، ص 341.

[2]– المرجع نفسه، ص 342.

[3]– شاكر عبد الحميد، الأسس النّفسية للإبداع الأدبي (في القصّة القصيرة خاصّة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992، ص 100.

وفي موضع آخر نجد "بول ريكور" في كتابه "الزّمان والسّرد" «يعتبر التّمثيل تصويرًا لفكر الشّخصيات وثقافاتها ومواضيع عدّة، حيث يقوم بتمثيل كلّ التّفاصيل المختلفة للإنسان وذلك من خلال محاكاة أفكارها وأفعالها المختلفة»[1].

وللتّمثيل آليات وهي مرادفات للواقع بحيث تطل على الواقع وتعكسه، وتولّد من خلال المذهب الإنساني الّذي له علاقة بالذّات الواعية الّتي تسعى نحو التّحرر والهوية الجوهرية، فمن خلال الرجوع إلى تمثيل الواقع نشأت نصوص ومعان تمثل الواقع[2].

[1]– ينظر: بول ريكور، الزّمان والسّرد، ج2، تر: صلاح رحيم، التّصوير في السّرد القصصي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 32.

[2]– ينظر: عبد الله إبراهيم، مفهوم التمثيل السّردي، ص 122.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لرواية الحيّ الرّوسي لـ "خليل الزّر"

- أنواع الأمكنة.
- الفضاء الثّقافي.
- الزمن ثقافيا.
- أنواع الشّخصيات.
- تمثيل التّاريخ.
- تمثيل الموروث.
- تمثيل الذاكرة.

1- أنواع الأمكنة:

يلعب المكان دورًا هامًا في البناء الفني للرّواية، فهو يساهم بشكل كبير في سيرورة أحداث الرّواية، حيث يعدّ المكان أحد المكوّنات الأساسية الّتي تبنى عليها الرّواية، فهو العمود الفقري الّذي يربط أجزاء النصّ الرّوائي ببعضها البعض[1].

ويتضح لنا من خلال هذا التّعريف أنّ المكان هو الأساس في ربط أجزاء النصّ وجعلها متشابكة ببعضها البعض.

وتنقسم الأمكنة إلى نوعين:

أ- الأماكن المفتوحة:

تلعب الأماكن المفتوحة دورًا مهمًا في الرّواية، فهي توحي بالاتساع والتّحرر، بمعنى الانطلاق والتّحرر من كلّ القيود والحدود. وهي ترتبط بالأمكنة المغلقة اِرتباطًا وثيقًا، ويعتبر الإنسان حلقة الوصل بينهما، حيث ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح[2].

فالمكان المفتوح هو «حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق»[3].

والمقصود بهذا التّعريف أنّ المكان هو رقعة متحررة من كلّ القيود ويتسم باِتساعه، ويتمثل في الفضاء وغالبًا ما يكون الواقع الخارجي.

وعلى ضوء هذه التّعاريف خضنا في دراسة الأماكن المفتوحة المذكورة في الرّواية والتي تتمثّل في:

---

[1]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2005، ص 128.

[2]- ينظر: حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرّاوية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريث الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2007، ص 166.

[3]- أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، 2009، ص 51.

- **الحديقة:**

تعدّ الحديقة من الأماكن المفتوحة الّتي ذكرها الرّاوي من بداية الرّواية إلى نهايتها، فهي عبارة عن فضاء مفتوح للعديد من الشّخصيات في الرّواية كالرّاوي والزرافة ونونا...، ويأتي هذا المكان بحمولاته الثّقافية من خلال دلالته على الاتّساع والتّحرر، فأصبح هذا المكان بالنّسبة لبعض الشّخصيات المهمة الملجأ والملاذ الوحيد الّذي تشعر فيه بالأمان والحرّية، فتمارس فيه حياتها الطّبيعية. ويتجلى ذلك من خلال المقطع السّردي: «منذ سكنت في غرفة صديقي صالح على سطح مستودع الحديقة كان صالح قد اختفى من الحيّ الرّوسي قبل الحرب بعدّة أشهر، فكنت قد خيّبت أمل زوجتي بي، وأمل أبيها أيضا بخصال كثيرة غير محمودة من وجهة نظرهما. لا يتسع المجال الآن، ولا الضّرورة ربّما لتعدادها أو التّطرق إليها، لكنّني حين شعرت بأنّني أصبحت فائضا عن الحاجة والاعتبار في منزلي الّذي تملكه زوجتي وأبوها، تركته لهما دون تلكؤ ولا ندم، وكان المكان الّذي تركه صالح في حديقة الحيوانات ما يزال شاغرا في تلك الفترة، فملأته دون إبطاء»[1].

يتضح لنا من هذا المقطع أنّ الرّاوي ترَك بيته الّذي أصبح رمزا للخوف والرّعب والضّيق، فالبيت الّذي كان يمثل ملجأ أمان وطمأنينة للإنسان أصبح بالنّسبة للرّاوي مكان ضيّق لا يسعه، لذلك قرّر الانتقال والعيش في الحديقة الّتي وجد فيها الأمان والرّاحة والطّمأنينة والحرّية.

وتتخذ الحديقة منحا آخر إذ تتحول من مكان للعب والتّرفيه عن النّفس إلى مكان إقامة واستقرار، ذو حمولة ثقافية إيجابية دالة على العلاقة الطّيبة بين الماكثين فيها، كما تجمعهم المحبّة والألفة مثلما جاء على لسان الرّاوي: «لم أكن شخصا غريبا على الزّرافة قبل أن أصبح جارها، فقد كان لي حضوري المرحّب به دائمًا من قبل الجميع في حديقة الحيوانات منذ مدة طويلة»[2].

[1]– خليل الرز، الحي الروسي، منشورات ضفاف، منشورات لاختلاف، ط1، لبنان، 2019، ص 08.

[2]– المصدر نفسه، ص 08.

استنتجنا من هذا المقطع أنّ الحديقة هي مكان ممتلئ بالدفء والأمان وهي مصدر السّعادة بالنّسبة للرّاوي، فقد كوّن هناك علاقات طيبة مع جميع المحيطين في الحديقة.

كما تعدّ الحديقة محفزا ثقافيا من خلال استرجاع الّذكريات والحنين إلى الماضي، فقد حفزّ هذا المكان الرّاوي العودة إلى ماضيه عن طريق الذّاكرة وهذا ما نجد في المقطع الآتي: «كنّا الآن، أنا والزّرافة، ما نزال على سطح حديقة الحيوانات نشاهد بالأبيض والأسود مباراة كرة القدم الّتي جرت في مدريد قبل خمسين عاما بين إسبانيا والأورغواي... وكنت قبل خمسة عشر عامًا، من هذه اللّيلة، قد شاهدت مع أمّي مباراة أخرى بكرة القدم بين إسبانيا والأورغواي»[1].

يتذكر الرّاوي في هذا المقطع ماضيه، بما فيه حنينه إلى أمّه، فيسترجع الّذكريات الّتي جمعته معهما، من خلال مشاهدته لنفس المباراة في حديقة الحيوانات.

وعلى هذا الأساس نعتبر الحديقة محفزًا ثقافيًا من خلال تحفيز مشاعر الشّخصية ممّا ولّد عنده الحنين إلى ماضيه الجميل مع أمّه.

- **المدينة:**

تعدّ المدينة الوسط الّذي يتم فيه العبور من الحاضر إلى الماضي إضافة إلى ذلك يتجمع فيها جميع فئات المجتمع من شباب، كهول، أطفال حيث تحدد لنا ميزة العلاقات الأسرية والصّداقة[2].

وقد ورد ذكر المدينة في رواية الحيّ الرّوسي في عدّة مقاطع منها:

– **مدينة حلب:** «تعرف حلب فقط لأنّ أباها مدفون في حلب».

– **مدينة اللاّذقية:** «وتعرف اللاّذقية وتستطيع دون أن تتذكرها، وتشتاق إليها لأنّ أختي الكبرى تسكن فيها».

[1]– خليل الرز، الحي الروسي، ص 44.

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسة في القصّة الجزائرية الحديثة، منشورات السّهل، الجزائر العاصمة، 2009، ص 146.

– **مدينة دمشق:** «كما تعرف دمشق لأنّها أجرت فيها عملية قلب مفتوح».

– **مدينة موسكو:** «وقد كانت موسكو قبل دمشق، مكانا حيويا لاهتمامها ومعرفتها ومحبتها طوال وجودي هناك»[1].

تصل في هذه المقاطع أنّ "المدينة" لها حمولات ثقافية من خلال اِستعادة أمّ الرّاوي ذكرياتها من كل مدينة، فكلّ مدينة لها أثر في حياتها خاصة تلك المدن المرتبطة بأسرتها.

- **الشارع:**

هو مكان انتقال ومرور تتحرك من خلاله الشّخصيات، حيث تمارس فيه مختلف أنشطتها اليومية.

فاِستخدم الرّوائي لفظة الشّارع في عدّة مقاطع منها:

«ثمّ تذكّرت فجأة اِمتناعها عن التّثاؤب، وفهمت أنّها لن تنعس ما دمت جالسًا أمامها نهضت من على كرسي القش، ابتعدت إلى حافة السّطح الأخرى المطلة على الشّارع، جمدت في زاوية تتيح لي أن أراقبها خلسة في اِنتظار تثاؤبها»[2].

يأتي هذا المقطع بحمولاته الثّقافية الدّالة على المراقبة والتّجسس، فاتخذ الرّاوي من الشّارع كمكان لمراقبة لحظة تثاؤب الزّرافة.

كما تحمل لفظة الشّارع حمولات أخرى دالة على الجرائم والقتل والخطر وهذا ما توضحه هذه المقاطع:

«بدت السّاعات الأولى من صباح اليوم التّالي اعتيادية بالنسبة إلى غيرنا من سكان الحيّ الرّوسي، فضجيج المدافع والراجمات والهاونات والطائرات، مع لغط الوزراء والرّؤساء والملوك والمندوبين الدّائمين في مجلس الأمن ولجان التّحقيق بالجرائم ضدّ الإنسانية في سورية، كان يتدفّق كالعادة إلى الشّوارع والأزقة»[3].

[1]– عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسة في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 46.

[2]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 22.

[3]– المصدر نفسه، ص 99.

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ شوارع الحيّ الرّوسي تعيش عديدًا من الأحداث والجرائم ضدّ الإنسانية، فهي تعاني من القصف الّذي تشهده من طرف الراجمات والمدافع والطّائرات، حيث أصبح هذا الوضع بالنسبة لهم اعتيادي.

يقول الرّاوي في مقطع آخر: «أي عندما كان خبر موت عصام ينتشر في شوارع الحيّ الرّوسي وزواريبه»[1].

ويدلّ هذا المقطع على اِنتشار موت عصام في شوارع الحيّ الرّوسي وزواريبه، فقد قامت المحكمة الشّرعية بإعدامه بسبب ذهابه إلى الغوطة للقتال هناك.

أمّا المقاطع الّتي تدلّ على الخطر نجد في قوله: «ومع تقدّم النّاس في الشّارع وتنامي إحساسهم بالخطر الّذي يقتحمونه الآن ما لبثت فوضى دبدبة أقدامهم العارمة أن بدأت تنظّم، لحظة بعد لحظة، حتّى توحدّت في خبطة هائلة منتظمة واحدة تدقّ اِسفلت الشّارع»[2].

يقول في مقطع آخر «وكان علينا الآن أن نتجنّب المرور بشارع الملاهي إلاّ إذا اِنعدمت المسالك الأخرى إلى كباريه المعلم أرتين، وهي موجودة لحسن الحظّ.... لقد اعتاد النّاس، في ساعات الذّروة بشارع الملاهي بين السّاعة الواحدة والسّاعة الرّابعة صباحًا، أن تتساقط، يوميًا غالبًا، مجموعة من قذائف الهاون القادمة من الغوطة فوق هذا الشّارع بالذّات»[3].

نستنتج من خلال هذين المقطعين أنّ الشارع قد ينزاح عن دلالته المألوفة والمتعارف عليها بوصفه مكان انتقال وعبور، ليصبح مكان خطر بالنّسبة للنّاس المتواجدين فيه.

كما أشرنا سابقا أنّ الشّارع مكان انتقال ومرور، بالإضافة إلى ذلك نجده يحتمل الحركة والتّنقل، وهذا ما يعبّر عنه الرّاوي في هذا المقطع السّردي: «كانت الحركة قليلة في

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 239.

[2]– المصدر نفسه، ص 261.

[3]– المصدر نفسه، ص 235.

الشّارع على غير العادة في مثل هذا الوقت... كانوا جميعًا يهرولون فرادى مثلنا، بمحاذات الجدران على رصيفي الشّارع تحت الشّرفات... لم يكن هناك أيّ أثر طبعًا للسّيارات الخاصة ولا لسّيارات الأجرة الّتي تكثر حركتها في الشّارع عادة قبل الواحدة»[1].

كما يحتمل الشّارع أحداثًا كثيرة تعبّر عن المظاهرات الّتي قام بها سكان الحيّ الرّوسي، معبرين فيها عن غضبهم جرّاء الأحداث المعاشة في شوارعهم ويظهر هذا من خلال قوله: «لم تعد تنظر إلى المتظاهرين إلاّ باعتبارهم إرهابيين مموّلين من جهات خارجية بالضّرورة مهما بحوا أصواتهم بمطالب النّاس وحقوقهم، وأنّ التظاهرات لن تعدّ سلمية في كلّ الأحوال ولو خرج المتظاهرون عراة إلى الشّوارع»[2].

نستنتج من خلال هذا المقطع أنّ الشّارع يتحول إلى محفز يدعو إلى الغضب والنّضال والتّظاهرات من أجل الدّعوة إلى مطالبهم وحقوقهم.

ب- الأماكن المغلقة:

ينهض المكان المغلق كنقيض للمكان المفتوح «فهو غالبا الحيّز الّذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أصغر بكثير بالنسبة للمكان المفتوح»[3].

يأتي المكان المغلق كنقيض للمكان المفتوح، فيكون محدودًا وضيّقًا ممّا يجعله منعزلاً عن العالم الخارجي.

تعدّ الأماكن المغلقة أماكن محدّدة بواسطة أبعاد معلومة، وهي ترمز للنفي والعزلة والكبت، إذ الانغلاق في مكان واحد تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع

[1]- خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 236.

[2]- المصدر نفسه، ص 273.

[3]- المرجع نفسه، ص 59.

العالم الخارجي، وهي توحي بالعزلة والخصوصية، إذ يحتضن المكان المغلق عددا محدودا من البشر ونوعًا من العلاقات البشرية[1].

يلعب المكان المغلق دورًا مهمًا في تحريك الأحداث، ومن بين الأماكن المغلقة المذكورة في الرّواية نجد:

- **البيت:**

يعتبر البيت من الأمكنة المغلقة الّتي تحمل عدّة حمولات ثقافية، فيمثل المأوى والملجأ الّذي يرتاد إليه الإنسان لحماية نفسه من الخطر، فهو ملاذ الأمن والحماية له، فيجد فيه الألفة والطمأنينة والاستقرار، وهذا ما نجده في هذا المقطع: «.... ربما لأنّ الطائرات، على غير عادتها في الغوطة وفي تلفزيوننا، لم تسقط فوقهم حتى الآن برميلا واحدًا، أو لأنّهم كانوا على يقين من أنّهم لم يخرجوا من بيوتهم مع كلّ أطفالهم وحيواناتهم وما خفّ من أمتعتهم»[2].

يشكل البيت لنا في هذا المقطع كمكان أمن وحماية تلجأ إليه شخصيات الرّواية لحماية نفسها من القصف الّذي يهددها أثناء خروجها ومغادرة بيوتها.

كما يرد البيت في الرّواية كجامع لكلّ الذّكريات الجميلة، فنجد الرّاوي يعود بذاكرته إلى زمن الطّفولة الجميلة أثناء عودته من المدرسة، وإحساسه بالسّعادة والرّاحة والاطمئنان بإنتهاء دروسه.

كما ذكر الرّاوي بيت الطفولة وعلاقته بأمه، فالبيت بالنّسبة له هو المكان الّذي يجد فيه الأمان والرّاحة، ونجد هذا في قوله: «حتى خيّل إليّ أنني عدت ولدًا صغيرًا خارجًا من مدرسة سيف الدّولة الريفية أمشي على مهلي سعيدًا بانتهاء الدّروس، ثمّ أنعس نعاسًا أمينًا

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسة في القصّة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994، ص 147.

[2]– المصدر نفسه، ص 266.

تحت شمس قوّية أعرفها، وأنام في أوّل ظلّ حائط متاح في طريقي، وأنا مطمئن تمامًا إلى أنني سوف أستيقظ على صوت أمي في البيت»[1].

وقد ينزاح البيت عن دلالته المألوفة كمكان للاستقرار والعيش والأمن ليتحول إلى مكان لممارسة الرّذيلة والفاحشة، ويتجلى ذلك من خلال استعادة الحيّ الرّوسي ذروتها في الكباريهات والمقاهي والبارات وبيوت البغاء، فانتشر فيها الفجور والفساد، وهذا ما نجده في هذا المقطع: «لم أكن عندئذ أفكّر في الجنازة في واقع الأمر، فقد كنت مفتونًا بشعوري الغامر بأنّ الحيّ الرّوسي يسترد الآن ساعات الذّروة في شارع ملاهيه، لأوّل مرّة منذ سنوات، بكلّ كباريهاته ومقاهيه وباراته ومطاعمه وبيوت بغائه وصالات قماره ومسارحه وسينماته، مع كلّ صانعي وصانعات سعادات النّاس اللّيلية من أجمل عاهراتنا»[2].

- **الغرفة:**

تعدّ الغرفة مكان خاص مغلق، ووردت في الرّواية كركن في البيت، وهي تأتي بحمولاتها الثّقافية الّتي ترمز للرّاحة، والهدوء، والنّوم، والخصوصية والاستقرار الذّاتي.

فنجد الرّاوي يذكرها في مواضيع عدّة منها:

«نادرًا جدًا ما كانت الجدّة الخرساء تأتي إلى الغرفة الكبيرة، حتّى طعامها كانت تتناوله وحدها، أو مع أمي إذا وقعت عينها عليها بالمصادفة. ولا كانت على علاقة، من أي نوع، مع كنّتها أو مع أي اِمرأة أخرى من الجيران في الحارة، كان أكثر ظهورها على باب غرفتها في الصباح»[3].

يتبيّن لنا من خلال هذا المقطع أنّ الغرفة تحمل دلالة الخصوصية والرّاحة، حيث نجد الجدّة تفضّل البقاء لوحدها في غرفتها الخاصّة، فهي تقضي أغلب أوقاتها هناك، تجد

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 272.

[2]– المصدر نفسه، ص 262.

[3]– المصدر نفسه، ص 50.

راحتها في غرفتها، كما أنّها تتجنب إنشاء أيّ علاقة مع غيرها من الجيران، فالغرفة بالنّسبة للجدّة هي عالمها الخاص الّذي تمارس فيه كلّ نشاطاتها.

استعملت الغرفة في مقطع آخر كمكان للنّوم والإغفاء، فذكر الرّاوي في هذا المقطع:

«دخلنا فورا إلى الغرفة.

وكما لم تفعل نونا أبدًا أقفلت الباب وراءنا بالمفتاح.

بدّلنا ملابسنا في الظلام دون أن نتبادل كلمة واحدة.

اندسسنا في السرير، ونمنا في الحال»[1].

يعبر الرّاوي في هذا المقطع عن يوم متعب وشاق، فذهب هو ونونا مباشرة إلى الغرفة للنّوم والإغفاء في السّرير.

- **المقبرة:**

هو المكان الأخير الّذي يؤول إليه الميّت بعد دفنه، وتحظى المقبرة بحمولات ثقافية دالة على الامتداد والشّساعة، فنجد السّارد يركز في وصفه لموقع المقبرة واتجاهها، وهذا ما ورد على لسانه: «تقع المقبرة في نهاية السّوق الشرقي، وشارع الملاهي يتقاطع معه في نقطة قريبة من بناياته الأخيرة حين يتحوّل، بعد مسافة قصيرة فقط، إلى طريق معبّد وحيد يمتدّ بين أشجار توت معمّرة على جانبيه باتجاه المقبرة»[2].

يصف لنا السّارد في هذا المقطع موقع المقبرة، فهي تقع بين السوق الشّرقي وشارع الملاهي، فيذكر اتجاهها حيث نجد على بعد مسافة قصيرة من المقبرة بنايات وطريق معبّد يمتد بين أشجار التّوت.

كما ترتبط المقبرة بالأجواء الموحشة والمخيفة، فيولد هذا المكان في نفوس النّاس الشّعور بالخوف والذّعر خصوصا مع ظلمة اللّيل، كما تأتي المقبرة كمحفز للذاكرة واسترجاع

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 180.

[2]– المصدر نفسه، ص 259.

الماضي وذلك عن طريق التّفكير في المجهول، وهذا ما يبرزه السّارد في قوله: «كان الإطفائيون ينهون عملهم، يسحبون خراطيمهم وسلالمهم ويغادرون، عندما بدأ النّاس العائدون من المقبرة يصلون تباعا ويحتشدون أمام الحديقة من جديد مغبرين مذهولين مع ظلمة اللّيل الأخيرة المشتّتة في الصباح الباكر هذه المرّة. كنت واقفًا معهم تمامًا كما يقفون، مغبّرا ومذهولاً. لم يكن في ذهني وضوحٌ كاف لأعرف ماذا أفعل وإلى أين أذهب. دائمًا ظننت أنّني ما عشت في مكان مناسب لي أكثر من مكاني في حديقة الحيوانات بالحيّ الرّوسي، ولعلّي لم أفكّر يومًا بهجره إلى أيّ مكان آخر»[1].

تأتي المقبرة في هذا المقطع بحمولاتها الثقافية الدّالة على حجم الخوف والذّعر الّذي أثارته الأجواء الموحشة الصّامتة في نفوس النّاس العائدة من المقبرة، فهذا الشّعور الغريب حفّز أيضا ذاكرة السّارد والتّفكير في الماضي والشّعور في نفس الوقت بالضّياع في حالة مغادرته للحيّ الرّوسي.

فكلّ هذه الأحاسيس والمشاعر انتابت الرّاوي عند عودته من المقبرة الّتي تعدّ محفزا في التّفكير والتأمل في المستقبل المجهول بعيدًا عن الحيّ الرّوسي.

وخير ما نختم به هذا الجزء هو استنتاجنا أنّ للمكان حضور متميز في الرّاوية، سواء كانت أماكن مفتوحة أو مغلقة، فهو يأتي بحمولات ثقافية ذو دلالات إيجابية تضفي على سيرورة الأحداث في الرّواية.

2- الفضاء الثّقافي:

✓ فضاء المثقف المهمش:

اِرتبط فضاء المثقف المهمش بالتّهميش الّذي عانى منه المثقف بسبب الأحداث الخطيرة الجارية بالحيّ الرّوسي، وهذا ما جسدته الرّواية من خلال الشّخصيات الّتي عاشت محنة المثقف المهمش والفشل والخيبة في فترة الحرب.

[1]- خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 268.

فيعدّ عبد الجليل حجازي من بين الشّخصيات الّتي عاشت هذه المحنة ويتجلى ذلك من خلال ما سرده الرّاوي في قوله: «ومع أنّ رئيسة بتروفنا كانت في الواقع تبحث عن موستاش كما سبق وأشرت، غير أنّ مشاعرها الجديدة قد جعلتها في الظّاهر، تبدو في عيني عبد الجليل حجازي الآن، كما لو أنّها تنظر إليه بوصفه ممثلاً مسرحيًا وليس ساعاتيًا، وكان دائمًا يقدّر من يحسن التمييز بين مهاراته كساعاتي يكسب لقمة عيشه في الدكان وبين مهاراته كممثل مسرحيّ يكسب نفسه على الخشبة، ومن شدّة سعادته بحسن ظنّ رئيسة بتروفنا به أصبح مستعدًا لأن يؤدي أمامها الآن مونولوجًا عزيزا عليه من عطيل مسرحيته الأخيرة الّتي توقف عرضها بسبب الظرف المعقد في الحي الرّوسي وما حوله»[1].

تعدّ شخصية عبد الجليل حجازي من بين الشّخصيات الّتي أجبرتها الظّروف والأوضاع السّائدة في الحي الرّوسي للتخلي عن أحلامها وآمالها في ممارسة مهاراته كممثل مسرحي، لذلك أجبرته هذه الظروف المعقدة بالاشتغال في الدّكان كساعاتي يقوم بتصليح السّاعات.

فالدّكان يمثل فضاء مغلقًا لعبد الجليل حجازي، حيث يشتغل فيه كساعاتي لكسب لقمة عيشه، حيث يتحوّل هذا الفضاء عند حضور رئيسة بتروفنا إلى مسرح للتّمثيل، فيمثل فيه عبد الجليل حجازي مسرحيته الّتي تعطلت بسبب الأحداث الجارية في الحيّ الرّوسي.

نستنتج من خلال ما قلناه أنّ الدّكان كان في البداية عبارة عن مكان عمل يسترزق منه عبد الجليل حجازي لقمة عيشه، ليتحوّل إلى فضاء ثقافي يمارس فيه مهاراته وتحقيق أحلامه المؤجلة بسبب الأوضاع البائسة.

كما ذكر الكاتب في روايته أيضا فضاءات أخرى، فنجد فضاء المكتبة الّذي يعاني أيضا من التّهميش والنّسيان.

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 108.

فقد وردت المكتبة في الرّواية كمكان مغلق يعاني من التّهميش والهجران، فالمتعارف عليه أنّ المكتبة هي المكان المفتوح والحاوي للفئة المثقفة، لكن في هذه الرّواية نجد أنّ هذا المكان انزاح عن المألوف ليتحوّل إلى فضاء مغلق يطغى عليه التّهميش بعد أن هجره النّاس عامة والفئة المثقفة خاصة، وهذا ما دلّت عليه هذه المقاطع السّردية:

«لابدّ أنّ رئيسة بتروفنا قد سلكت شبكة من الأزقة المتعرجة الضّيقة حتى وجدت نفسها في الشّارع العريض المنحدر إلى المركز الثّقافي، ترددت قليلاً أمام المدخل... فباب المدير مغلق كالعادة، كما قال لنا الأستاذ معين أمين مكتبة المركز الثّقافي عندما جاء إلى الحديقة، وكذلك باب إدارة محو الأمية نظرًا إلى غياب الأسباب الملحة الّتي يمكن أن تدعو الأميين إلى محو أميّتهم في الظرف الحرج الرّاهن»[1].

«غير أنّ الأستاذ معين كان يفاجأ، وهو يمضي وراء رئيسة بتروفنا، بالغبار السميك المتراكم على سطوح الكتب المتراصّة الواقفة، وعلى حروف الرفوف. وعندما استوقفتها ثلاث كراتين مغبّرة مختومة، وتشمّمتها من أماكن مختلفة ... وكان يستطيع طبعًا أن يبرّر لها تقصيره هذا بغياب القراء شبه الكلّي عن المكتبة منذ فترة طويلة»[2].

«إنّ القارئ عندنا، كما تعرفين قد سلّم منذ مدّة طويلة بأنّه مشروع ضحية قادمة لا أكثر، ومن ثمّ فقد عمليا أي اهتمام آخر بغير الإقبال الأعمى على الطعام والشّراب والتناسل الروتيني بشكليه الشّرعي وغير الشّرعي على حدّ سواء، لكن ذلك لا ينبغي أن يعني لنا، في مكتبة المركز الثّقافي إعفاء أنفسنا من الاستمرار في عملنا، في أن نكون وسطاء صبورين بين القارئ وبين الكتاب مهما باعدت بينهما الظروف والأيام السوداء»[3].

نصل من خلال هذه المقاطع أنّ فضاء المكتبة يعاني الغياب المطلق للقراء بسبب الأوضاع المتأزمة الّتي يعيشها الوطن، فالقارئ بدوره أصبح ضحية هذه الظروف فاعتزل

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 119.

[2]– المصدر نفسه، ص 101.

[3]– المصدر نفسه، ص 122.

اِرتياده إلى المكتبة، وأصبح اهتمامه الوحيد هو إشباع لذاته من طعام وشراب ورغباته الجنسية.

أعفت المكتبة نفسها من مهامها الحقيقية، فأصبحت فضاء لممارسة السّياسة والاجتماعات الخاصّة بمجلس الأمن والمشكلة السّورية.

تحولت المكتبة من مكان مفتوح للقراء والثّقافة إلى فضاء مغلق يسوده الفوضى والغبار والاهتمام بالأحداث الجارية في الوطن.

✓ **فضاء القمع والاستبداد والسّلطة:**

يرتبط فضاء الاستبداد والسّلطة في هذه الرّواية بفضاء الحيّ الرّوسي الّذي يمثل بالنّسبة للشّخصيات المكان والمأوى الّذي تقطن فيه، حيث يسوده الطمأنينة والأمان والاستقرار.

يشهد هذا المكان تغيّرات جذرية بسبب الأحداث الغامضة في الحيّ الرّوسي، فكلّ شيء تبدّل فيه، فطرأت عليه تغيرات. فتحوّل الحيّ الرّوسي من مكان مُشرق آمن إلى فضاء سوداوي لممارسة السّياسة والظّلم والسّلطة على سكانه.

وهذا ما دلت عليه أحداث الرّواية في المقاطع السّردية الآتية:

«كان بوريا، وما يزال، المتنفذ الفعليّ بمصائر الحيّ الرّوسي بعلم ومباركة الجهات الرّسمية في العاصمة القديمة دمشق، وكان نفوذه قد بدأ منذ حوّل زعران الحيّ، فارضي الخوّات القدامى، جثثا في حاويات القمامة. ثمّ فرض مقابل الأمن والأمان التأمين في اللّيل والنهار، أعماله الخيرية الّتي حاصص بموجبها النّاس بأرزاقهم، بدءًا من المتسوّلين ولاعبي الكشتبان وعاهرات الأرصفة وبائعي اليانصيب، وإنتهاء بالتجار والصناعيين وأصحاب بيوت البغاء وصالات القمار والمطاعم والمقاهي»[1].

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 73.

يبرز هذا المقطع شخصية بوريا الّتي تجسّد الشّخصية الطّاغية الشّريرة، حيث يفرض سلطته ونفوذه على الحيّ الرّوسي، فهو الّذي يقرّر مصيرهم، فيتخذ من هذه السّلطة كذريعة لاستنزاف أرزاقهم مقابل توفير الأمن والأمان لهم.

فسلطة بوريا حوّلت الحيّ الرّوسي إلى فضاء مغلق يسوده القمع والاستبداد، فقد شهد الحيّ الرّوسي تقلبات كثيرة، حيث أصبح في الحضيض والهاوية إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ الحيّ الرّوسي استسلم لهذه الأوضاع المزرية، إنّما حاول التّصدي لهذه الظّروف، وتغيير الوضع المأساوي الّذي يحدث في الحيّ الرّوسي وهذا ما توضحه هذه المقاطع السّردية: «فحدّد هذه اللّيلة موعدًا أكيدًا ليوم عصام المجيد، اليوم الّذي ظلّ النّاس ينتظرونه منذ أصبح أوّل وآخر رجل تحدّى سلطة بوريا في الحيّ الرّوسي»[1].

وفي مقطع آخر يقول: «إنّ بوريا، في نهاية الأمر، كان ولا يزال لصا قوّيًا منظّمًا يحاصص النّاس بأرزاقهم لا أكثر من ذلك ولا أقل، أمّا الآن، وقد بدأ الحيّ الرّوسي ينزلق بسرعة مرعبة في قلب الهاوية، فلا بدّ أن عصام قد أيقن أخيرا أنّ الأوان قد حان فعلا ليومه المنتظر»[2].

نصل من خلال ما قلناه سابقًا أنّ الحيّ الرّوسي كان بمثابة المكان الحاوي لجميع الأحداث الّتي عاشتها الشّخصيات في الرّواية، فقد كانت هذه الشّخصيات مستقرة في الحيّ الرّوسي في أمان وسلام، ولكن هذه الحالة لم تدم طويلاً فسرعان ما انقلبت حالته للأسوء بسبب الأوضاع الّتي فرضتها عليهم أصحاب السّلطة والنّفوذ.

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 160.

[2]– المصدر نفسه، ص 161.

3- الزّمن ثقافيًا:

يعدّ الزّمن عنصرا مهمًا في بناء الرّواية، فهو محوري وعليه تترتب عناصر التّشويق والايقاع والاستمرار، فهو الّذي يدفع بتحريك أحداث الرّواية وتطورها، كما يحدد طبيعة الرّواية وشكلها باعتباره الهيكل الّذي تشيد فوقه الرّواية.

ومن هنا تأتي أهمية الزّمن في بناء النصّ السردي، حيث يؤثر في العناصر الأخرى من شخصيات وأمكنة وينعكس عليها. فالزّمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى.

إنّ الزّمن من البنيات الأساسية في العمل الرّوائي، فهو يحقق الاستمرارية السّردية للأحداث، فلا يمكن تصوّر حدث روائي خارج الزّمن[1].

يكتسب الزّمن معاني مختلفة، بل متشعبة ومتباينة كذلك، فيأخذ أبعادًا شتى في الفلسفات المختلفة، فللزّمن معاني اِجتماعية ونفسية وعلمية ودينية وثقافية وغيرها[2].

فيرى اِبن رشد أنّ الزّمن والحركة متلازمان، ويؤكد على اِستحالة الفصل بينهما فيقول «إنّ تلازم الحركة والزّمان صحيح، وإنّ الزّمن هو شيء يفعله الذهن في الحركة، لأنّه ليس يمتنع وجود الزّمان، إلاّ مع الموجودات الّتي لا تقبل الحركة، أمّا وجود الموجودات المتحركة، أو تقدير وجودها، فيلحقها الزّمان ضرورة»[3].

بمعنى أنّ الزّمن يرتبط بالحركة، فإذا كانت حركة سيتبعها الزّمن حتما، أي الحركة تعتبر محركًا للزّمن، إذا توقف المحرك يتوقف الزّمن ويبقى ساكنًا، فالحركة جزء لا يتجزأ من الزّمن.

---

[1]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2004، ص 38.

[2]- ينظر: أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 16.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

فالزّمن له دلالات مختلفة منها الثّقافية الّتي تتمثّل في الزّمن الثّقافي، وهو بدوره لا يخضع بالضرورة لمقاييس الوقت والتّوقيت الطبيعي والسياسي والاجتماعي، لأنّه له مقاييسه الخاصة، ذلك لأنّ لما كانت الثّقافة هي فعلا ما يبقى بعد أن يتم نسيان كلّ شيء، والّذي يبقى من الثقافة هو الزّمن الثّقافي[1].

فيرتبط الزّمن الثقافي بتلك الثّقافة المتبقية من العقل، حيث تربط بينهما علاقة لا شعورية، إنطلاقًا من ما يتم نسيانه ويبقى حيا في اللاّشعور، وهذا ما يؤكده فرويد، فيرى هذا الأخير أنّ بنية العقل الّذي ينتمي إلى ثقافة ما، تتشكل لا شعوريا داخل هذه الثقافة، ومن خلالها تقوم بدورها بطريقة لا شعورية، على إعادة إنتاج هذه الثقافة نفسها[2].

يتشكل الزّمن الثّقافي بطريقة لا شعورية من خلال هذه الثقافة، فالزّمن الثّقافي إذن مثله مثل زمن اللاّشعور، زمن متداخل متموج يمتد على شكل لولوبي، الشيء الّذي يجعل مراحل ثقافية مختلفة تتعايش في نفس الفكر، وبالتّالي في نفس البنية العقلية، كما تتعايش في غياهب اللاّشعور النفسي الرغبات المكبوتة المختلفة الراجعة إلى أزمنة نفسية وعقلية وبيولوجية مختلفة، رغبات الطفولة والمراهقة والشباب والرجولة بالإضافة إلى الطاقات الغريزية البيولوجية المؤسسة لنشاط اللاّشعور وفاعليته[3].

نصل في الأخير أنّ الزّمن الثّقافي لا يرتبط بالحركة فحسب، إنّما يتولد من خلال المراحل الثّقافية المختلفة الّتي تتفاعل مع اللاّشعور لتنتج الزّمن الثقافي.

يرتبط الزّمن الثّقافي بزمن اللاّشعور والمعروف عن اللاّشعور أنّه لا تاريخ له، كونه لا يعترف بالزّمن الطّبيعي، فالزّمن الثّقافي له زمنه الخاص الّذي يختلف تمامًا عن الزّمن الشّعوري الّذي يتمثل في زمن اليقظة والوعي، عكس زمن اللاّشعور الّذي يكون أشبه بالحلم،

[1]– ينظر: محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط8، بيروت، 2020، ص 39.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 49.

[3]– المرجع نفسه، ص 41.

فهو لا يعترف بالمسافات المكانيّة والزّمانية، ولا قانون السّابق واللاّحق، ولا بقانون السّببية إضافة إلى ذلك نجد الزّمن الثّقافي يختلف عن الزّمن الاجتماعي العاطفي[1].

فنجد الزّمن الثّقافي حاضرا بقوّة في الرّواية، وهذا ما صرّح به الكاتب من خلال مجموعة من المقاطع السّردية فيقول: «وقد تعلّم النّاس درسًا مهمًا جديدًا من الثلج الأخير الّذي أسعفهم من المواجهة بين بوريا وعصام أمام حديقة الحيوانات. لقد ظلّوا ينظرون إلى عصام كنظرهم إلى البطل الّذي سيخوض بإسمهم ومن أجلهم معركة حاسمة لا تنسى مع بوريا، بيد أنهم الآن، لن يسعوا لا بأرجلهم ولا بقلوبهم ولا بعقولهم، إلى هذا اليوم الفاصل الضروري المجيد مرة أخرى لن يلحّوا عليه، لن يسألوا عنه لن يطاردوه. كما لو كان مهرا جامحًا في بريّة، سيتركونه في ذمّة الزّمن العجوز الحكيم البارع، الزّمن يعرف الحيّ الرّوسي أحسن منهم، وسوف يعتني بنفسه بيومهم المجيد المنشود على هذا الأساس، بيديه الخبيرتين المعروقتين، سيقدّر الزّمن كيف ومتى وأين يمسك بذلك اليوم الجموح ويطوّعه على قدّ طاقتهم على الاحتمال، وقد يحوّله إلى نوع باهر من المجاز الاجتماعي البهيج الّذي سيرضيهم جميعًا... سيكون بوسعهم عندئذ، كما أملوا دائمًا أن يرفعوا، ما استطاعوا رؤوسهم عاليا بعصام إنّما دون أن تهتز شعرة واحدة في الحيّ الرّوسي»[2].

على ضوء هذا المقطع نصل إلى أنّ الزّمن يتجسّد من خلال شخصيتين معارضتين، فنجد شخصية عصام الّتي تمثل البطل الشّعبي بالنّسبة للحيّ الرّوسي، وشخصية بوريا الّتي تمثل السّلطة المسيطرة عليهم.

فهاتين الشّخصيتين تدخلان في دائرة المواجهة لتحديد مصير الحيّ الرّوسي، لكن هذه المواجهة لم تصل إلى النّتائج المرغوبة بسبب إستعانة الحيّ الرّوسي بالعواطف والأحاسيس.

---

[1]– ينظر: محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص 41.

[2]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 76.

فالمواجهة بين هذين الطرفين كي تصل إلى تحقيق نتيجة أفضل من الّتي رسمها الحيّ الرّوسي في البداية، لابدّ من التّجرد من الحالات النّفسية واِستبعاد الوعي، فحسب الدّراسات إنّ الوعي واليقظة والشعور هم أسباب الفشل.

لذلك نصل إلى أنّ هذه المواجهة لا يحدّدها المكان ولا الأسباب الّتي لطالما سعى إليها الحيّ الرّوسي، إنّما هذه المعركة الحاسمة ستكون أشبه بالحلم وذلك بتدخل الزّمن الّذي يطلق عنانه لتحديد اليوم المنشود المناسب لهذه المواجهة الّتي ستقام لا شعوريا، فيمكن القول أنّ الزّمن هو الوحيد الّذي سيحدّد الوقت المناسب للدّخول في المواجهة، حيث سيحوّل هذا اليوم المنتظر إلى يوم خيالي، ممّا يجعل الحيّ الرّوسي بدوره يفتخر بِانتصار عصام.

كما نجد الزّمن حاضرا في الرّواية ولكن بشكل مختلف، فالمعروف أنّ الزّمن له دور فعّال في سيرورة الأحداث وحركتها، ولكن عند ثاكري فإنّ المسألة تختلف، فالزّمن لا يشكل حركة، بل إنّه سكون، كما أنّ الزّمن عنده لا يصوّر على شكل سلسلة متعاقبة، إنّما يقف دون حركة ويزداد بعدا كلما مضت السّنين، بالإضافة إلى أنّه لا يبدي اِهتمامًا كبيرًا لتسلسل الحوادث في القصة، كما يعتمد على الإحساس بالزّمن بشكل عميق وذلك بواسطة التأخير والعودة إلى الطمأنينة[1].

وقد وظّف الكاتب الزّمن الدّال على السكون من خلال هذا المقطع السّردي في قوله: «ولعلّ المزيد من الغبار الّذي كان سيراكمه الزّمن على مهله فوق صورة عصام، وما يمثله من الكرامة الّتي لن يتنازلوا عنها طبعا، سيجعل منه في أذهانهم شيئًا فشيئًا أشبه ببطل في حدث شعريّ خالص»[2].

اِستعمل الرّوائي الزّمن في هذا المقطع ليبيّن تأثيره على صورة عصام، فيؤكّد ثبات الزّمن وسكونه، ويتضح ركود الزّمن من خلال تراكم الغبار على صورة عصام، فالزّمن يسير

[1]– ينظر: بيرسي لوبوك، تر: عبد الستّار جواد، صنعة الرّاوية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 2000، ص 106.

[2]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 77.

على مهله في هذا الوضع الاستثنائي ليحدث نقطة تحوّل في الحي الرّوسي، ويجعل من عصام البطل الشّعبي الّذي بدوره سيحقق الطمأنينة على مرّ الزّمن.

نصل من خلال ما ذكرناه سابقًا أنّ الزّمن الثّقافي لا ينحصر فقط في اللاّشعور والسّكون، إنّما يمكن للزّمن أن يتشكل من خلال تصورات ومعتقدات ومفاهيم معينة تنتمي إلى مرحلة سابقة من مراحل التطوّر الفكري والثّقافي، وهذا يعني أنّ تلك التصورات والمعتقدات والمفاهيم لا تقف عند حدود تلك المرحلة من التّطور، إنّما تعيش في مرحلة تالية من التّطور مع تصورات ومعتقدات ومفاهيم جديدة تمامًا. وهذه المفاهيم القديمة والمفاهيم الجديدة لا تظل حاضرة فقط داخل الفكر الّذي يعبّر عن الثّقافة المعنية فحسب، بل تكون حاضرة أيضا داخل فكر الفرد المنتمي إلى تلك الثقافة، فيعيش القديم والجديد داخل وعيه، إمّا في حالة صراع أو حالة تعايش، ففي جميع الأحوال يعيش زمنًا ثقافيًا واحدًا[1].

كما هو الشّأن مع الحيّ الرّوسي، فهو يعيش حالة صراع بين القديم والجديد بسبب الأحداث العنيفة المتفجرة، وهذا ما توضحه المقاطع السّردية الآتية، فيقول: «لقد وجد الزّمن نفسه فجأة في موقف لا يساعده أبدا في عمله الاعتيادي الطويل والدقيق. وكان عليه، فوق ذلك أن يتكيّف دون تأخير مع عوامل متسارعة فظة وفظيعة لم يخبرها جيّدًا في الحيّ الرّوسي على الأقل، وفي غمرة الحماسة والفوضى الناشئتين أصبح من المحتمل جدًا أن تتقطع وتتداخل بين يديه خيوطه المتينة المنسّقة القديمة الّتي تصله منذ الأزل بالبشر والأشياء والحوادث. وما كان هذا الانتقال السريع... ففقد، كأنما الكثير من سلطته التقليدية البديهية عليها»[2].

يقول في مقطع آخر: «وهكذا بدأ النّاس في الحي الرّوسي يشعرون بأصابع الزّمن الحارّة، العجولة على غير العادة، خاصة على تنامي مشاعرهم تجاه عصام مع تنامي خطورة الأحداث... ولعلّ الزّمن المحنّك العجوز كان يملك في واقع الأمر، هامشًا اِحتياطيًا

[1]– ينظر: محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص 42.

[2]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 79.

للمراوغة، فلا يتخلّى ببساطة، حتى في هذا الظرف الحرج عن ناره الأمينة الهادئة المجربة في معالجة صور عصام وإدخال التعديلات الضرورية في حكاية الحيّ الرّوسي على خلفية الأحداث العنيفة المتفجّرة لولا تدخل التلفزيونات السّافرة في عمله الرّوتيني المحكم القديم»[1].

نصل من خلال المقطعين إلى أنّ الزّمن يستدعي فتح المجال للتّحولات والتّطورات وذلك من خلال الأوضاع والأحداث العنيفة الّتي يعيشها الحيّ الرّوسي، فهذا التّرابط بين الزّمن والأوضاع يستدعي وعي جديد والّذي يتولد عن طريق الانتقال السّريع للزّمن، فهذا الأخير ينتقل من مرحلة سابقة ليعيش مرحلة تالية.

إنّ الزّمن كان يعيش مرحلة من السّكون والرّكود، فكان يسير بخطوات هادئة وطويلة دقيقة خاصة في معالجة صورة عصام، لكن الظرف الحرج الّذي يعيشه الحيّ الرّوسي استوجب عليه الانتقال إلى مرحلة من التطوّر والتّقدم، وذلك من خلال إدخال التّعديلات الضّرورية في الحيّ الرّوسي.

4- أنواع الشخصيات:

تعد الشخصية من أبرز المكوّنات الرّئيسية الّتي يقوم عليها العمل السّردي، فهي تسهم في ترابط وتلاحم أحداث الرّواية.

والمعروف أنّ الشّخصية تنقسم إلى رئيسية وثانوية:

- الشخصيات الرّئيسية:

تعدّ الشّخصية الرّئيسية في الرّواية صلب الموضوع، فهي الأساس الّذي تدور حوله الأحداث، فهي «الّتي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشّخصية

[1]- خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 80.

الرّئيسية بطل العمل دائمًا ولكّنها هي الشّخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشّخصية»[1].

يطغى دور الشّخصية الرّئيسية في الرّواية، فهي بمثابة المحرّك الّذي يقود الأحداث إلى الأمام.

كما تعتبر الشّخصية الرّئيسية «المحور الرّئيسي الّذي تدور حوله أحداث القصّة، حيث تستند للبطل وظائف وأدوار لا تستند إلى الشّخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمنة (مفصلة) داخل الثقافة والمجتمع»[2]. وعليه يتحدّد دور الشّخصية الرّئيسية من خلال الوظائف والأدوار المستندة إليها، كما يمكن أن يتحدّد دورها من خلال علاقتها وتفاعلها مع الثقافة والمجتمع.

إنّ الشّخصية الرّئيسية هي «الّتي تعطي الحدث اِنطلاقته، فهي صانعة الأحداث من البداية وتحظى بعناية أساسية وكبيرة نظرًا لفعاليتها داخل الرّواية، فهي الّتي تستأثر بإهتمام السّارد، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة، وهذا الاهتمام يجعلها مركز اِهتمام الشّخصيات الأخرى وليس السّارد فقط»[3].

ترتبط الشّخصية ارتباطًا وثيقًا بالثّقافة، فتسهم في تثبيت سمات معيّنة في الشّخصية، ومعنى هذا أنّ الشّخصية تأتي بحمولات ثقافية تسهم في تحديد سماتها[4].

ومن خلال هذه التعاريف نصل إلى أنّ الشّخصية الرّئيسية عنصر جوهري في نمو وتطوير أحداث الرّواية، لذلك كانت محظى اِهتمام الدّارسين لما تحمله من دلالات وحمولات داخل النصّ الروائي.

---

[1]– صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 131.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي، تقنيات ومفاهيم الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 53.

[3]– المرجع نفسه، ص 56.

[4]– ينظر: محمد حافظ دياب، الثّقافة والشّخصية، كلية الآداب، جامعة بنها، ص 125.

وهذا ما سنحاول التطرّق إليه في روايتنا من خلال التّركيز على عينة من الشّخصيات نذكر منها:

- **شخصية الرّاوي:**

يعدّ الرّاوي شخصية رئيسية، فيسجّل حضورا طاغيا من بداية النصّ الرّوائي إلى نهايته، فالرّاوي نفسه هو الّذي يقوم بسرد أحداث الرّواية بما فيها من أمكنة وأزمنة. كما يقوم بتقديم الشّخصيات وأحوالها فيصف حركاتها وسكناتها وآمالها وبعدها الثّقافي.

فالرّاوي شخص مثقف يعيش في حديقة الحيوانات بالحيّ الرّوسي، بعدما ترك بيته بسبب خيبات الأمل المتكرّرة اتجاه زوجته وأبيها، لذلك قرّر العيش في الحيّ الرّوسي تحت تأثير أجواء جديدة، ليمارس حياته الطّبيعية فيه كمثقف يحبّ القراءة والتّطلع إلى مستقبل أفضل.

فكوّن علاقات وطيدة مع سكان الحيّ الرّوسي، خاصة الزّرافة فكانت جارته في الحديقة، فتأنسه في كلّ أوقاته. وهذا ما توضحه هذه المقاطع السّردية: «لم أكن شخصًا غريبًا على الزّرافة قبل أن أصبح جارها، فقد كان لي حضوري المرحّب به دائمًا من قبل الجميع في حديقة الحيوانات منذ مدّة طويلة. وقد كان يحلو لي أن أظنّ، كلما اقتربت من الزرافة، أنّها تميّز يدي من بين كلّ الأيدي الّتي تمتد إليها عادة من داخل السياج»[1].

فالمقطع السّردي عبارة عن العلاقة الطيّبة الّتي تجمع الرّاوي وشخصيات الحيّ الرّوسي، فقد كان حضوره مرحبًا من قبل الجميع خاصة الزّرافة.

ويقول في مقطع آخر: «وأحيانا أجدني في المساء أقرأ أمامها بصوت مسموع، بالرّوسية أو بالعربية، من كتاب في يدي، أو من قصيدة في بالي، ورغم أنّني أكتفي، في غالب الأحيان، بخواطري المتداعية أمامها دونما حاجة إلى الكلمات»[2].

[1]– خليل الرّز، الحيّ الروسي، ص 08.

[2]– المصدر نفسه، ص 10.

يدلّ هذا المقطع على ثقافة الرّاوي وتمكنه من اللّغتين العربية والرّوسية، فالرّاوي يحبّ القراءة سواء من الكتاب الّذي يحمله في يده، أو من قصيدة تخطر في باله، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على المعرفة غير المحدودة للرّاوي وقدرته على الإبداع.

كما تظهر ثقافة الرّاوي بوضوح في هذا المقطع السّردي، حيث يقول: «ولكنني أريد رأيك أنت، هل تنصحني بذلك حقًا؟ أليس في ذلك مثلا مغامرة ما غير محسوبة النتائج من قبلي أنا على الأقل؟ أنا أسألك هذه الأسئلة يا عزيزي لأنني أثق بنزاهتك كإنسان ومثقف ومترجم جيد»[1].

يدلّ هذا المقطع السّردي على أنّ الرّاوي إنسان مثقف ومترجم في الوقت نفسه. كما أنّه يتحلّى بالنّزاهة والأخلاق السّامية، لذلك لجأ إليه أركادي كوزميتيش لأخذ المشورة منه فيما يتعلّق بكتاباته.

فبطبيعة الرؤى والأفكار الّتي يحملها لجأ إليه أركادي كوزميتيش ليوجهه في قضية نشر روايته المؤجلة في مجلة حائط حديقة الحيوانات.

كما أشرنا سابقا أنّ الرّاوي مترجم ومتخصص باللّغة الرّوسية وآدابها، فيقوم بترجمة من لغة إلى لغة أخرى، علاوة إلى ذلك يقوم بترجمة العالم وكلّ ما يدور في ذهن الشّخصيات من أفكار فيجسّدها في الواقع، وهذا ما سنركّز عليه في هذه المقاطع السّردية: «وبناء عليه فإنني أخشى حقيقة من أنني قد لا أتمكّن، مبدئيا على الأقل، من استبعاد دورك المهم في تفسير وترجمة إشارة أقداري الخاصة إلى أرض الواقع»[2].

يوحي هذا المقطع إلى الدّور المهم الّذي يلعبه الرّاوي في ترجمة أفكار وإشارات أركادي كوزميتيش إلى الواقع، فحسب أركادي كوزميتيش فإنّ الرّاوي هو الوحيد الّذي يستطيع تفسير وترجمة أقداره.

[1]– خليل الرّز، الحي الرّوسي، ص 177.

[2]– المصدر نفسه، ص 174.

يقول في مقطع ثانٍ: «هل نسيت أنّك مترجم؟ هل أشرح لك كيف يرى المترجم العالم؟ أكثر ما ينفرد به المترجم عن باقي خلق الله هو أنّ العالم لا يستوي في عينيه ما لم يكن في نسختين، أعني في لغتين مختلفتين تقولان الشيء نفسه، كلّ النّاس لهم عينان اثنتان، لكن معظمهم يرون العالم بعين واحدة لأنّ عينهم الثانية تكرر العالم بالطريقة نفسها الّتي تراه فيها عينهم الأولى، أنت ترى العالم نفسه لكن بطريقتين مختلفتين لأنك تراه بلغتين، أنا لا أكتمل في عينيك إلا إذا رأيتني بلغة أخرى، والآنسة نونا كذلك، وروايتي النّاقصة أيضا لن تكتمل قبل أن تنجز أنت نسختها الثانية بطريقة أخرى»[1].

يكشف هذا المقطع عن الاختلاف الّذي ينفرد به الرّاوي، فهو يملك ميزة غير موجودة عند النّاس جميعًا، فكونه مترجم فهو يرى العالم في نسختين والمقصود من هذا الكلام أنّ الرّاوي يرى العالم بلغتين مختلفتين، فكونه مترجم محترف وذات بعد ثقافي واسع فهو يستطيع أن يترجم العالم بطريقة مختلفة عن الانسان العادي الّذي يرى العالم بعينين اثنتين ولكن يراه بالطريقة نفسها، لأنّ العين الثّانية تكرّر ما تراه العين الأولى عكس رؤية الرّاوي فكلّ عين ترى العالم بطريقة، وترجمته لا تنحصر فقط في رؤيته المميزة للعالم، إنّما تشمل أيضا رواية أركادي كوزميتيش النّاقصة، فهي لن تكتمل حتى ينجز الرّاوي نسخته الثانية بطريقة أخرى.

نصل إلى أنّ الرّاوي يجسّد نموذج الإنسان المثقف الّذي يحمل ثقافة مختلفة ويتحلى بالعديد من الصّفات السّامية، ممّا يجعله شخصية محبوبة في الحيّ الرّوسي الّذي يقطن فيه، وبدوره يسعى للتّأثير بالإيجاب عليه.

كما تعدّ شخصية الرّاوي عميقة التّفكير، فهو صاحب تفكير عميق وذو مخيّلة واسعة، فيمزج بين الواقع والخيال في سرده لأحداث الرّواية.

[1]– خليل الرّز، الحي الرّوسي، ص 176– 177.

وفي هذا الإطار سنتناول هذه المقاطع السّردية لتوضيح ما قلناه «وكانت الزرافة الآن قد اِلتفتت نحوي برأسها هي الأخرى، بعد هدف الأرشيف، وخيّل إليّ في تلك اللحظة أنّها تنظر إليّ بعيني أميّ، وأنّها سعيدة، مثل أمي تمامًا قبل خمس عشرة سنة»[1].

يقول الرّاوي في مقطع آخر: «كانت الزّرافة قد اِلتفتت نحوي برأسها، هي الأخرى حين دخل الهدف في تلفزيوننا الصّغير على سطح الحديقة، وخيّل إليّ أنها كانت تنظر إليّ بعيني أمي قبل أن تنام وأنّها سعيدة، مثلها قبل خمسة عشر عاما»[2].

نستنتج من خلال المقطعين أنّ الرّاوي شخصية حالمة وفي نفس الوقت شخصية مبدعة، فقد أتقن اِستخدام تقنية الخيال، حيث قام بمزج الواقع مع الخيال، فبين الفينة والأخرى يعود إلى اِسترجاع الماضي بسبب الفراغ الرّهيب الّذي يعيشه من حنينه إلى أمّه، فيملؤه بالخيال حيث يتخيّل الزّرافة تنظر إليه بعيني أمه، فهذه الذّكريات المفقودة من الماضي يعيشها الآن الرّاوي مع الزّرافة.

وفي ظلّ هذه الأجواء يتولّد الإبداع والخيال الّذي يعدّ بدوره جزء من إبداع الإنسان المثقف.

ما يلفت النّظر في شخصية الرّاوي أنّه يهتم بقضايا مجتمعه، فهو نموذج للمثقف الّذي يعيش محنة وطنه، فيحاول مساندة شعبه، وذلك بتسليط الضّوء على الأحداث الجارية والواقع المعاش.

ويلخص لنا هذا من خلال المقاطع السّردية الآتية:

«وكنت منذ اِعتقال الأطفال في مدينة درعا وتقليع أظافرهم في بداية أحداث التلفزيون، قد بدأت أشعر بعطالة مباشرة لم تعدّ تملؤها لي ترجمة مقالات العدد الدوري الجديد من مجلة الحائط في الحديقة، عبّرت لفيكتور إيفانيتش عن رغبتي بأنّ أترجم سلفًا كلّ

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 67.

[2]– المصدر نفسه، ص 195.

المقالات الّتي سينشرها في العامين القادمين بالمجلة، ما دام يستقيها كلّها تقريبًا من الصّحف الرّوسية القديمة المكدّسة في مكتبه»[1].

يتبيّن لنا من خلال المقطع السّردي أنّ الرّاوي شخصية ذات أبعاد ثقافية ووطنية، فالرّاوي في هذا المقطع يعيش حالة من الضّياع والأسى، فأصبحت حياته مملّة وفارغة بسبب الأوضاع والأحداث الجارية في مدينة درعا، فرؤيته لشتى أنواع التّعذيب الّتي يتعرض لها الأطفال أثناء الحرب جعلت الرّاوي يحسّ بعطالة، بالرّغم من اِنشغالاته الكثيفة في التّرجمة والقراءة إلاّ أنّه يحسّ بالفراغ، وهذا يدلّ على تعاطفه مع ضحايا الأحداث الخطيرة، وهذا ما عزّز عنده الرّغبة في ترجمة المقالات المتعلّقة بهذه الأوضاع.

ويقول كذلك: «فكّرت، ثمّ رأيت أنني لست مهيئًا بعد لأن أرى الحي الرّوسي مدّمرًا لأوّل مرّة على شاشة تلفزيوننا الصّغير، كأنني ما أردت أن أنظر إليه بوصفه مكانًا جديدًا من جملة الأمكنة المعهودة الّتي تحدث فيها الكوارث يوميا على شاشات التلفزيونات»[2].

يقول في مقطع آخر: «دائمًا ظننت أنني ما عشت في مكان مناسب لي أكثر من مكاني في حديقة الحيوانات بالحيّ الروّسي، ولعلّ لم أفكّر يوما بهجره إلى أي مكان آخر»[3].

والملاحظ من هذين المقطعين أنّ الرّاوي يعيش حالة من الخوف بسبب الدّمار الّذي يشهده الحّي الرّوسي، فيتحقق هذا الإحساس العميق بِانتماء الشّخصية إلى هذا المكان، فلا تتحقق هويته إلاّ بتواجده في هذا المكان، باعتبار هذه الشّخصية أنّ الحيّ الرّوسي هو المكان الأنسب لها لتعيش هناك، فبالرّغم من كلّ الكوارث الّتي تحدث هناك، إلاّ أنّه لا يفكّر بهجره، والسبب في ذلك يعود لمسؤوليته الوطنية اِتجاهه فهو جزء منه.

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 85.

[2]– المصدر نفسه، ص 194.

[3]– المصدر نفسه، ص 268.

- **الزّرافــة:**

خصّص الكاتب جزءًا كبيرًا للزّرافة في الرّواية، إذ نجدها حاضرة من أوّل الرّواية إلى آخرها.

فالزّرافة شخصية رئيسية على الرّغم أنّها لا تتحدث ولا تصدر أيّ صوت على مدار الرّواية، إلاّ أنّها ذو فاعلية ملحوظة في بناء النصّ السّردي.

فهي شخصية ودودة تعيش في الحديقة منذ خمس سنوات وتجمعها علاقة طيبة مع جميع الماكثين هناك، وهذا موضح في الرّواية في المقطع الآتي: «ما كان يفوتني طبعًا علاقة الزّرافة الطيبة بجميع زملائها في الحديقة، عاملين، وإداريين وحيوانات على حدّ سواء، كأنّ إحساسها بارتفاعها البالغ فوق الأشياء والكائنات الأخرى كان يمنحها اِستعدادا فطريًا للعطف على الجميع والتودّد إليهم»[1].

يمثل هذا المقطع العلاقة الطّيبة الّتي تجمع الزّرافة مع زملائها في الحديقة، فتمنح الحبّ والودّ للجميع، فتُظهر اِهتمامها وعطفها على كلّ الكائنات المحيطة بها.

تحضر الزّرافة في الرّواية مثل باقي الشّخصيات، فهي ذات رؤى وأفكار، فتحمل في مخيلتها العديد من الأفكار وتجسدها على شكل إشارات ويترجمها غالبًا الرّاوي. ويتضح هذا من خلال المقاطع السّردية الآتية:

«كلّ ما كنا نعرفه بوضوح أنّ موستاش ظلّ مطمئنًا إلى جانب الزّرافة يشاهد التلفزيون، ويلتفت من وقت إلى آخر إلى وجهها لِيتأكّد، كأنّما من دقّة ما يصله الآن من أفكارها أولاً بأول حيال ما يتابعانه معًا، ومنتظرا منها، ربما إشارة ما زالت متردّدة بإطلاقها حتى الآن لبدء عمل محدّد»[2].

يقول في مقطع آخر: «وهنا وجدتني أصل تلقائيًا بين خيوط الأمس وخيوط اليوم، فرجّحت بعد قليل أن يكون عصفور نونا من جملة الأشياء الّتي بحث عنها موستاش في

[1]– خليل الزّر، الحيّ الرّوسي، ص 09.

[2]– المرجع نفسه، ص 92.

الفترة الأخيرة ووجدها ليلة البارحة في وجه الزّرافة.... فأن لا ترى شيئًا لا يعني في نهاية المطاف عدم وجوده، خاصة إذا كان هذا الشيء فكرة من أفكار الزرافة في ظرف شديد الخطورة والتعقيد يمرّ به الحيّ الرّوسي»[1].

كما نجد أيضا فكرة من أفكار الزّرافة موضحة في هذا المقطع الآتي: «إنّ حيرته الممضة وجهوده الغامضة في الفترة القريبة الماضية لم تكن عبثًا إذا، فقد أفضت أخيرا إلى لفت أنظار الجميع إلى فكرة الزّرافة المهمّة الموجودة بهيئة عصفور في حياكة نونا»[2].

يتبيّن لنا من هذه المقاطع أنّ الزّرافة عميقة التّفكير، حيث تلوج في عالمها الخاص، فتتابع بكلّ دقة الأحداث المعقدة الّتي يمرّ بها الحيّ الرّوسي عبر شاشة التّلفزيون المتواجدة في الحديقة.

على الرّغم أنّ الزّرافة تفتقر إلى لغة الحكي إلاّ أنّها اِستطاعت أن تتواصل مع باقي الشّخصيات من خلال أفكارها المترجمة على شكل إشارات، ومن ثمّ تجسّد في الواقع، خاصة أنّ أيّ فكرة من أفكار الزّرافة لا تكون عبثا على حساب الرّاوي، إنّما عبارة عن حدث مهم سيشهده الحيّ الرّوسي.

لم تهتمّ الزّرافة فقط بإيصال أفكارها لِمَ يحدث في الحيّ الرّوسي إنّما تجاوزت هذه المرحلة، فبعد الصّمت الطّويل والتّأمل العميق، قرّرت الزّرافة الخروج عن دائرة صمتها وتشارك في تلك الأحداث، فتنساق وراء أفكارها الّتي تدعو بوجوب التّحرر من القيود والتّخلص من الخوف الموروث عن أجدادها.

فأوّل خطوة قامت بها الزّرافة هي مغادرة الحديقة لتخترق شوارع الحيّ الرّوسي اِحتجاجًا لهويتها المسلوبة واِنتمائها الثّقافي الّذي طمسته الحرب القذرة، وقد جاء ذكر هذا في الرّواية في عدّة مقاطع منها:

---

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 94.

[2]– المصدر نفسه، ص 96.

«وفي حقيقة الأمر كان وقوف الزّرافة في وسط الشّارع لافتًا ومحيّرًا وباعثًا لا يقاوم للتأمّل والترّقب والرهبة والفضول لدى الجميع. كانت أشبه ما تكون بشعلة نار هادئة ما تزال تضطرم وحدها بين الأشجار المتفتحة... وقد عزّز هذا الإحساس عندي أن أحدًا منّا، نحن أهلها في حديقة الحيوانات، لم يعد، كأنّما يملك أيّ سلطة عليها. كأنّها كانت الآن تفرض سلطتها المباشرة على الجميع، ومع عجز النّاس الواضح عن المبادرة إلى شيء محدّد في الدقائق القادمة فبدوا كالمنقادين تمامًا لمشيئتها»[1].

يتناول هذا المقطع الحضور القويّ للزّرافة، فرغبتها في التّحرر جعلها تبدو في أعين الجميع مثل النّار الّتي تلتهم كلّ ما يعيق طريقها، فلم تعدّ ذلك الكائن الّذي يخضع لسلطة غيره. إنّما هي الّتي تفرض سلطتها المباشرة على الجميع حيث انقادوا وراءها وسط الشّارع.

أثّرت الظروف الّتي يمرّ بها الحيّ الرّوسي على الزّرافة، مما جعلها تتفاعل مع ما يعج به الواقع من أحداث خطيرة، ومن هذا المنطلق انطلقت الزّرافة في شوارع الحيّ الرّوسي محتجّة لهذه الأوضاع، وهذا ما تبرزه هذه المقاطع الآتية: «غير أنّني انتبهت فجأة إلى أنّ الزّرافة تمضي في طريقها الآن لتخرج بنا من الحيّ الرّوسي إلى مفرق جادّة تأخذ إلى أحياء، محرّرة كما يقولون من الغوطة، ومن هنالك يمكن أن تفضي بنا، كما نعرف جميعًا إلى أقصر طريق إلى العاصمة القديمة دمشق.... ولا كان يفترض ربّما بالزّرافة أن تهدف إليه بأيّ حال، لم يمكن من المستبعد أبدًا أن توحي طريقة تدفّقنا وراءها، خاصة لمن ينظر إلينا من طائرة هليكوبتر مثلا، بأنّ ما نقوم به في واقع الأمر هو لا أكثر ولا أقل من تظاهرة حاشدة متجهة إلى قلب العاصمة»[2].

يوضح هذا المقطع الأمل الّذي بعثته الزّرافة في سكان الحيّ الرّوسي، فجعلتهم يمضون وراءها للمشاركة في المظاهرات لتحقيق الغاية المنشودة من الاحتجاج. كما يخصّ هذا المقطع الرّغبة في التّحرر والتّصدي للوضع الحسّاس الّذي يعيشه الحيّ الرّوسي في فترة

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 269.

[2]– المصدر نفسه، ص 273.

القصف، فيبدوا أنّ الزّرافة تدفع الحيّ الرّوسي إلى الأمام وتشجعهم للخضوع في المواجهة عن طريق الاحتجاج والتّظاهر.

وأخيرًا اِستطاعت الزّرافة أن تخلق رؤية جديدة في الحيّ الرّوسي لتدارك الأحداث الّتي تحصل هناك. فقاومت بكلّ ما تملك من طاقة في سبيل هويتها وثقافتها حتّى نالت حتفها في الأخير.

- **نونـــا:**

تعدّ نونا في الرّواية أكثر أهميّة، ويعود هذا لعلاقة الصّداقة الّتي تجمعها بين الزّرافة، فقد كانت علاقتها أشد خصوصية، فهي كاتمة أسرارها، وتهتم بأدق تفاصيلها، فتأخذ بعين الاعتبار كلّ صغيرة وكبيرة تلاحظها في الزّرافة، وهذا ما يذكره الرّاوي في هذه المقاطع السّردية:

«لكن صداقة نونا مع الزّرافة لم تتوقف عند البصل الأخضر فقط، لم تتطفّل طبعا على العلاقة الودودة المتبادلة أصلا بين الزّرافة وحيوانات الحديقة الأخرى... لقد بدأت منذ أيامها الأولى في الحديقة تعثر، كما لم يفعل أحد قط، على أماكن بعيدة عن البال متروكة وحدها في الظلّ والزّوايا المهملة في حياة الزّرافة، لفتت نظري ذات مساء مثلا، إلى أنّ الزّرافة تغنّي أحيانًا في سكون اللّيل بصوت مبحوح خفيض جدًا يتسرّب من أعماق رقبتها الطويلة»[1].

يبيّن لنا المقطع السّردي العلاقة الّتي تجمع نونا والزّرافة، فصداقتها لم تتوقف على إطعام نونا البصل الأخضر للزّرافة، إنّما أعمق من ذلك، فهي تدقق في أصغر التفاصيل، فاكتشفت الجوانب المهملة في حياة الزّرافة.

بِاعتبار نونا دقيقة الملاحظة وكثيرة التّأمل، اِستطاعت اِكتشاف غناء الزّرافة بصوت منخفض جدًا في هدوء اللّيل.

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 18.

كما تستمر نونا في اِكتشاف الزّرافة في مقطع آخر يأتي ذلك على لسان الرّاوي في قوله: «ثم جاء يوم اِكتشفت فيه نونا أنّ الزّرافة لا تتثاءب، نحن نتثاءب أحيانًا، وكذلك الذئبان العجوزان والضبع والثعلب وكلّ قرود الحديقة... سألتني نونا، ثم طلبت مني في مساء ذلك اليوم أن أراقب الزرافة في اللّيل لنعرف ما إذا كانت ستتثاءب قبل أن تنام على الأقل»[1].

نستطيع أن نقول من هذا المقطع أنّ نونا ذو كفاءة عالية وذكاء ثاقب، فهي تستطيع تمييز كلّ تحركات الزّرافة، بما في ذلك اِمتناعها عن التّثاؤب، فهي الكائن الوحيد الّذي لا يتثاءب في الحديقة حسب اِكتشاف نونا.

إنّ الحضور القويّ لنونا في حياة الزّرافة جعلها تكتشف أعماق كيانها، فهي أكثر دراية بتفاصيل حياتها. وهذا التّفاعل المتبادل بين الزّرافة ونونا يعود إلى الانتماء الواحد والثّقافة المشتركة للشّخصيتين، فكلاهما يعيشان نفس الأحداث الخطيرة الّتي تهدد انتماؤهما ووجودهما في الحيّ الرّوسي.

كما تشارك نونا الزّرافة في اِهتماماتها ومتعلّقاتها، فتوظف مخيلتها الغنية بالأفكار في اِكتشاف الزّرافة، فكلاهما يهدفان إلى غاية واحدة لتحديد مصير الحيّ الرّوسي. ويتجسّد ذلك في: «لقد ملأت نونا بوجودها الحيويّ ومخيّلتها الغنية فراغات كثيرة فإنني من قبل أن أنتبه إليها في حواس الزّرافة واِهتماماتها ومتعلّقاتها، لكنني بنونا نفسها قد أصبحت معنيا بما فلت من ملاحظتي قبل حياتها معي في حديقة الحيوانات»[2].

نستنتج من خلال هذا المقطع أنّ نونا تمتلك مخيلة غنيّة وخصبة تستطيع من خلالها إثبات وجودها المتميّز في الحديقة سواء بتفاعلها وتأثيرها على الزّرافة أو باقي الشّخصيات.

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 20.

[2]– المصدر نفسه، ص 21.

إنّ دور نونا في معالجة قضايا وطنها لم يتوقف عند نقطة اِكتشافها لاهتمامات الزّرافة وغاياتها، إنّما قامت بنقلة أبعد من ذلك للتّعبير عن مجريات الأحداث في الحيّ الرّوسي، وهذا ما يدلّ عليه هذا المقطع:

«كانت نونا قد وجدت ما يشغلها عن متابعة الصوّر الصامتة المتدفقة على الشاشة الصغيرة بميلها الجديد إلى حياكة الصوف»[1].

يصرّح الرّاوي في مقطع آخر انغماس نونا في حياكة الصوف في قوله: «ومع أننا جميعا لم نكن نعرف ما الّذي كانت تحوكه نونا بالضبط، فقد شعرت بعدئذ بأنّها تحوكه على الأغلب عنها وعني وعن فيكتور إنفانيتش وعن رئيسة بتروفنا وعن كلّ حيواناتنا الأخرى في الحديقة، وأنّها ذات يوم ستجعل منّا بأصابعها المخلصة البطيئة الدؤوبة، أشخاصًا مفيدين لأشياء، وربما لقضايا كبرى سوف نتعاطف معها من كلّ قلوبنا... نونا تحوك شيئًا صعبًا وغاليًا على قلبها يتعلّق على الأغلب بمستقبلنا جميعًا»[2].

يفصح هذين المقطعين عن اِمتناع نونا عن متابعة التّلفاز الّذي ينقل الوقائع المأساوية الّتي يعيشها الحيّ الرّوسي، فحاولت بتجاوز هذا الوضع المتردي من خلال اِنشغالها في حياكة الصّوف.

فيمثّل حياكة الصّوف بالنّسبة لنونا متنفسًا تعلن من خلاله مساندتها لقضية وطنها. إضافة إلى ذلك فإنّها تعبّر من خلالها عن موقفها المعارض للظروف البائسة الّتي يشهدها الحيّ الرّوسي، محاولة التّأثير على باقي الشّخصيات لتتعاطف مع هذه القضايا المتعلّقة بمستقبلهم.

فحياكة الصّوف عبارة عن فكرة من أفكار الزّرافة الّتي تراها نونا على شكل منامات، فتقوم بتجسيدها في الواقع، فالزّرافة اِختارت نونا لتكون قارئة أفكارها وهذا ما تجسده هذه المقاطع السّردية الآتية: «ثمّ رجّحت نونا، بعد صمت مركّز قليل أنّ عصام الّذي رأته في

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 83.

[2]– المصدر نفسه، ص 86.

المنام، قد يكون في الواقع فكرة الزّرافة الثّانية بعد العصفور الّذي ظهر البارحة بين يديها... فإنّ هذا قد يعني برأيها أنّ الزرافة قد اختارتها دون غيرها في حديقة الحيوانات، لتُظهر أفكارها عن طريقها من الآن فصاعدًا»[1].

تُظهر الزّرافة في مقطع آخر أفكارها في منامات نونا، وقد ورد ذلك على لسان الرّاوي في قوله: «فضلاً عن أنّه لن يكون قادرا على ملاحظة أيّ فكرة من أفكار الزّرافة إذا ظهرت منامات نونا، كما حدث في ليلة أمس عندما ظهرت لها فكرتها الثّانية بصورة عصام الجديدة»[2].

نكشف من خلال المقطعين الدّور المهم لنونا في إبراز أفكار الزّرافة، فقد كانت فكرتها الأولى عبارة عن عصفور تحيكه نونا بالصوف، والّذي يوحي بدوره إلى الحريّة. فطالما سعى الحيّ الرّوسي إلى التّحرر من كلّ قيود السّلطة المفروضة عليه. أمّا الفكرة الثّانية للزّرافة فقد جاءت على شكل صورة عصام الجديدة، فهذا يعني البطل الشّعبي الّذي سيحرّرهم من وطأة الأحداث الخطيرة، وهذا ما سنتطرق إليه لاحقًا.

وفي الأخير لم تكتف نونا بأن تكون فقط عبارة عن نقطة وصل بينها وبين أفكار الزّرافة، إنّما سعت بنفسها وراء الزّرافة في مظاهراتها في الشّوارع لتحديد مصير الحيّ الرّوسي. وهذا ما يثبته المقطع السّردي الآتي: «ومن بين المتظاهرين الّذين أعرفهم أيضًا كان رضا القصّاب،... لكّن أكثر ما أقلقني أنّ نونا كانت تتظاهر معهم، قدّرت أنّها كانت تكفّر بهذه الطريقة، عمّا حدث في الحيّ الرّوسي بعد اِكتشافنا عصفورها الّذي حاكته ذات يوم دون أن تدري، ذلك الّذي أصبح في عداد الموتى بالنّسبة إلى الجميع، لكّنه في الغالب ما يزال حيًا في نفسها حتى الآن»[3].

[1]– خليل الرّز، الحيّ السّوري، ص 143.

[2]– المصدر نفسه، ص 145.

[3]– المصدر نفسه، ص 276.

ونفهم من هذا المقطع السّردي أنّ نونا مثال للأمل والتّضحية، وذلك من خلال إصرارها على المقاومة والانضمام مع المتظاهرين السّاعين وراء إثبات وجودهم وانتمائهم الثّقافي.

الشخصيات الثانوية:

تمثل الشّخصية الثانوية المساعد الرّئيسي للشّخصية الرّئيسية، فهي تساعد في كشف الجوانب الخفية لها، «فهي الّتي تضيئ الجوانب الخفية أو المجهولة للشّخصية الرّئيسية أو تكون أمينة سرها فتبيح لها بالأسرار الّتي يطلع عليها القارئ»[1].

إنّ الشّخصية الثانوية لا يقل دورها عن الشّخصية الرّئيسية في تحريك الأحداث في الرّواية، فهي تلعب الدّور المساعد في كشف خبايا الشّخصية الرّئيسية وإبراز مركزيتها في الرّواية.

لكن دور الشّخصية الثّانوية محدودة مقارنة بأدوار الشّخصية الرّئيسية، فيمكن أن يتمثل دورها كصديق للشّخصية الرّئيسية أو إحدى الشّخصيات الّتي تظهر في المشهد بين حين وآخر. كما يمكن أن تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي. وهي بصفة عامة تأتي على نحو سطحي في بناء الرّواية، حيث يوليها السّارد اهتمامًا كبيرًا كالشخصيات الرّئيسية نظرا لبساطتها وسطحيتها، عكس الشّخصية الرّئيسية الّتي تكون أكثر تعقيدًا وعمقًا، إذن الشخصية الثانوية تقدم جانبا واحدًا من جوانب التجربة الإنسانية[2].

تشكل الشّخصية الثّانوية المساعد الرّئيسي للشّخصية الرّئيسية، فهي النّافذة الّتي تسمح لنا بخلع السّتار تدريجيًا للتعرّف والتطلّع على مجريات وأحداث النصّ[3].

---

[1]– عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط3، 2000، ص 135.

[2]– ينظر: محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي، ص 57.

[3]– ينظر: صبيحة زعرب، غسان كنافي، جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي، ص 133.

يتضح لنا من خلال هذا التّعريف أنّ الشّخصية الثّانوية تزخر بأهميّة كبيرة من أجل تطوير الحدث في النصّ الرّوائي.

الشّخصيات الثّانوية:

ومن هذا المنطلق سنتطرق إلى أهم الشّخصيات الثّانوية الّتي تحملها روايتنا فنجد:

- **شخصية عصام:**

يُمثل عصام شخصية ثانوية في الرّواية، ودوره لا يقلّ أهمية عن باقي الشّخصيات الرّئيسية، فهو من الشّخصيات الفاعلة الّتي تسهم في إبراز أحداث الحيّ الرّوسي.

يعتبر عصام بمثابة البطل الشّعبي بالنّسبة للحيّ الرّوسي، فله تأثير حاسم في تحديد مصيرهم، فكان نقطة البداية الّتي انطلق منها سكان الحيّ الرّوسي نحو التّحرر من قيود الأحداث الخطيرة، مثل ما ورد من خلال المقاطع السّردية الآتية:

«لقد بدأت حكاية عصام في الواقع من حقيقته القديمة المكتملة به والمخلوقة كأنّما من أجله... الحقيقة الّتي طالما عاشها عندما حطّم أرقامه القياسية رقما وراء رقم في الرماية ورفع الأثقال، وعندما وجد نفسه ذات يوم في حرب من حروبنا الكثيرة، فحارب وصار بطلاً للجمهورية العربية السورية، ثمّ عندما أصبح الرّجل الأوّل والأخير الّذي وقف في وجه بوريا وظلّ حيًا حتى الآن»[1].

يشير هذا المقطع إلى البعد الثّقافي لشخصية عصام، ويتجسد ذلك في حكايته الأسطورية الّتي جسدها في الواقع من خلال مشاركته في الحرب الّتي شهدها الحيّ الرّوسي، وتتمظهر بطولته أيضا في إصراره على مواجهة سلطة بوريا، وحرصه على البقاء حيًا من أجل تغيير الواقع المعاش.

اِستطاع عصام أن يخلق حضوره في الحيّ الرّوسي من خلال مقاومته وفرضه لقوانينه وثقافته على تطاول وسيطرة بوريا، فطالما اعتبره الجميع أملهم الوحيد لإعادة

[1]– خليل الرّز، الحي الرّوسي، ص 73.

اعتبارهم في الحيّ الرّوسي، وهذا ما تبرزه لنا هذه المقاطع السّردية: «وكان بوريا يعرف عصام منذ شغفه الأوّل بالرماية ورفع الأثقال، وقد استدرجه ولم يستجب مرات عديدة، لأن يكون واحدا من رجاله المقربين، ليس لأنّه رام يقظ ويتقن كيف ومتى يستخدم جسده القوي فقط، بل لأنه فوق ذلك شخص محظوظ في تجنّب الضّربة المباغتة، ومع نجاة عصام المتكرّرة من محاولات بوريا تصفية الحساب معه على أيدي رجاله في الزواريب الضيقة اِزداد وقعه لدى سكان الحيّ الرّوسي بصفته بطلهم ومرشحهم الأوحد لمواجهة بوريا نفسه ذات يوم»[1].

يأتي عصام في مقطع آخر كمحفز ثقافي للدّلالة على ضرورة المشاركة في الأحداث، وقد جاء ذلك على لسان الرّاوي في قوله: «وقد بدأ الحيّ الرّوسي ينزلق بسرعة مرعبة في قلب الهاوية، فلا بدّ أنّ عصام قد أيقن أخيرًا أنّ الأوان قد حان فعلاً ليومه المنتظر، وأنّه قد جاء إلينا في هذا المساء الفاصل ليبدأ بنفسه حكايته الّتي نشعر بأحداثها الغامضة منذ الأمس. وكان الوقت الآن أضيق من تبذيره بالصّمت الطويل، فانتظرت منه أن يبادر حالاً، وقبل أيّ شيء آخر، إلى شرح طبيعة هذه الأحداث الّتي ستحدث ربما بعد قليل، وأن يوضّح لنا... ما إذا كنّا سنشارك بها أم إننا سنراها كغيرها من الأحداث في التلفزيونات فقط، وفي حال مشاركتنا بها فسوف يترتب عليه أيضا أن يوجهنا من كلّ بد، وأنّ يوّزع علينا ما يشاء من المهام الّتي تناسبنا نحن بالذات»[2].

يمكن القول من خلال المقطعين أنّ شخصية عصام تتسم باليقظة والإتقان في اِستخدام جسدها ذات البنية القوية، لذلك تمّ ترشيحه من طرف سكان الحيّ الرّوسي ليكون بطلهم الوحيد الّذي يستطيع مجابهة سلطة بوريا.

كما نلمس في هذه الشّخصية البعد الثقافي من خلال اِهتمامها برصد جميع أحوال سكان الحيّ الرّوسي والظروف الصّعبة الّتي تحدث هناك.

---

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 74.

[2]– المصدر نفسه، ص 161.

فشعور عصام بالانتماء الثّقافي لهذا الحيّ جعلته يتفاعل مع هذه الأحداث كما أنّه أيقن بضرورة الافصاح عن المسكوت والعمل على تحريك الأحداث ونموها.

وعلى هذا الأساس قرّر الحيّ الرّوسي المشاركة في الأحداث على حسب قول الرّاوي، كما اختاروا عصام ليكون البطل الّذي سيوجههم أثناء المواجهة، كما سيوّضح لهم طبيعة هذه الأحداث وتوزيع المهام عليهم في حالة المشاركة في الأحداث الجارية.

نصل في الأخير إلى أنّ عصام جزء من الحيّ الرّوسي، فهو بمثابة المحرك الرّئيسي لتنشيط هذه الأحداث حيث يجسّد القوّة الفردية في مواجهة القوى المعارضة من أجل تحقيق الواجب، وهذا ما يكشفه لنا هذا المقطع السّردي:

«فأشرت لهم أن يمدّدوا عصام على الأرض، مدّدوه، وتحلقوا حوله مع آخرين تدفّقوا من باب السّياج المفتوح، كان مغمض العينين، بقعتان من الدّم على صدره، تيشرته الأبيض، الّذي كان يرتديه ليلة البارحة، ممزق ومعفّر بالتراب عند بطنه كما لو أنّه قد شُحِط لمسافة طويلة بعد أن قُتل.... إنّهم لا يعرفون ماذا فعل عصام في الساعات القليلة الّتي أمضاها في الغوطة، لكّنني أعتقد أن أحدًا منهم لا يستطيع أن يصدّق أنه ذهب لكي يقاتل هناك»[1].

يشير هذا المقطع إلى التّضحية الّتي قدّمها عصام في سبيل الحيّ الرّوسي، فطالما كان يصارع حول الهوية المهيمنة والمستبعدة، والمصير المشترك الغامض من الأحداث الخطيرة الّتي شهدها الحيّ الرّوسي، لذلك قرّر الذّهاب إلى الغوطة وتلبية النّداء للواجب ومواجهة الموت الّذي حاصره من كلّ جهة لتغيير مجرى الأحداث والواقع المرير المعاش.

- **أركادي كوزميتيش:**

تعدّ شخصية أركادي كوزميتيش من الشّخصيات الثانوية الّتي شاركت في أحداث الرّواية، ويتحدّد حضوره في الحضور الفكري من خلال سعيه لنشر وتثبيت أفكاره في المحيط الّذي يعيشه.

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 226.

فأركادي كوزميتيش كاتب روسي مغمور عاش في موسكو مع زوجته خمسة وثلاثين عاما، فدفعته الظّروف القاهرة إلى مغادرة بيته والعيش في حديقة الحيوانات بالحيّ الرّوسي، وهذا ما تمثله هذه المقاطع السّردية:

«لكن أركادي كوزميتيش، برغم كلّ مآخذه الّتي لا تحصى على زوجته طوال حياتهما المشتركة، كان دائمًا يُكبر فيها أنها تتعايش بسلام مع سلوكه في البيت وأمام الأصدقاء المقرّبين، ليس كأستاذ مدرسة، بل ككاتب لم تسنح له الفرصة بعد ليؤكّد موهبته الكبيرة، بكتاب مطبوع يحصد له شهرته الواسعة المتوقعة الّتي يستحقها»[1].

يعبّر الرّاوي في مقطع آخر عن معاناة أركادي كوزميتيش من الرّفض المتكرّر لنشر أعماله، فجاء على لسانه في قوله: «في كلّ مرّة كانت تراه يستلم من البريد المضمون مخطوطة له مرفقة برسالة اعتذار عن عدم نشرها من إحدى دور النشر، .... وحين كان، في كلّ مرة، يقرأ عليها الأسباب غير المقنعة والظّالمة الّتي يتذرع بها النّاشرون عادة لرفض أعماله»[2].

يمثل هذين المقطعين البعد الّثقافي لشخصية أركادي كوزميتيش، فهو إنسان مثقف وكاتب غير مشهور، يعيش ظروف قاهرة وهذا ما جعله يفشل في تحقيق حلم الشّهرة.

فنجد هذه الشّخصية تعيش نوعا من الإهمال والتّهميش من طرف دار النشر الّذي يرفض في كلّ مرّة من نشر أعماله لأسباب ظالمة وغير مقنعة.

وفي هذا الإطار نصل إلى أنّ أركادي كوزميتيش شخصية مهمشة يعيش حالة الضّياع والّتيه الّتي يعاني منها كلّ مثقف مهمش، إضافة إلى كلّ هذا فهو يُبدي ضيقًا وتذمرًا من ظروف الحياة القاسية بعد موت زوجته وهذا ما جعله يغادر بيته وينتقل للعيش في الحيّ الرّوسي، وهذا ما يكشفه لنا هذا المقطع السّردي «ثم فهم أركادي كوزميتيش أنّ أيامه على هذا المنوال، ستكون معدودة على الأغلب بعد رحيل زوجته،..... وما زاد من

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 126.

[2]– المصدر نفسه، ص 126.

صعوبة التعامل بينه وبين الأشياء والأحياء من حوله أنّ إحالته من وظيفته كأستاذ مدرسة إلى التقاعد قد تزامنت في تلك الفترة، مع الأيام العاصفة في مطلع تسعينات القرن الماضي عند ما لم يعد الروبل يشتري له نصف كيلو غرام من اللّحم، بل علبة ثقاب لا أكثر، وإذا اِلتفت إلى الخمسة عشر ألفا من الروبلات الّتي صمّدها أولا بأوّل على مدى سنوات طويلة، فوجئ بأنّها لم تتحمل تكاليف طعامه المتوازن لأكثر من شهر ونصف»[1].

نجد في هذا المقطع أركادي كوزميتيش يقع فريسة للفراغ بعد تقاعده من وظيفته كأستاذ مدرسة، خاصة أنّه لا يستطيع تغطية تكاليف معيشته المتوازنة، بالرّغم أنّ مستواه الاجتماعي والثّقافي يسمح له بالعيش الكريم، إلاّ أنّ التّهميش والحرمان الّذي يطغى على المثقف المهمش جعل هذه الشّخصية تتصل بمعاني الضّياع المادي والمعنوي والقهر والوحدة وخيبات الأمل.

فتدفع ظروف القهر بشّخصية أركادي كوزميتيش بالانتقال للعيش في الحيّ الرّوسي استجابة لدعوة ابنته وزوجها، وهذا ما يوضحه هذا المقطع السّردي: «وجد نفسه بعد ذلك وجها لوجه أمام راتبه التّقاعدي المنهك الّذي لم يعد يقيته يوميًا بأكثر من صمونة خبز واحدة وعلبة حليب. وكان مفهوما، والحال هذه، أن يتذكّر الكلمة الّتي وضعتها في أذنه ابنته المتزوجة عندنا في الحيّ الرّوسي عشية عودتها إلى بيتها بعد دفن أمها، ومفادها أنّ زوجها لا يمانع، بل يصر على انتقالك الآن إلى دمشق. قدّر أركادي كوزميتيش لإبنته وزوجها دعوتهما،.... أخبرها بعد ذلك باستعداده لأن ينفق أيامه المتبقية إلى جانبها في الحيّ الرّوسي»[2].

ففي ظل هذه الظّروف البائسة الّتي تحاصر أركادي كوزميتيش من كلّ جهة، لم يجد مكانا يحويه سوى الحيّ الرّوسي إلى جانب ابنته وزوجها.

---

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 127.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وفي مثل هذه الظّروف الّتي يعيشها هذا المثقف يجدر به الانسحاب واعتزال الكتابة، إلاّ أنّه لم يستسلم على الإطلاق أمام هذا العجز، بل أبدى نوعًا من التّحدي لمثل هذا الواقع البائس، وهذا ما يوضحه لنا هذا المقطع السردي: «ثمّ إنّ إنشغاله الآن مباشرة بالرّواية سوف يعني اِمتناعه اليوم عن الذّهاب إلى طلابه في معهد اللّغة الرّوسية لدى المركز الثّقافي في الحيّ الرّوسي، الأمر الّذي لم يغامر به قطّ تحت وطأة أيّ ظرف طارئ أو أيّ سبب قاهر. إنّ دروس اللّغة الرّوسية الّتي يحرص كلّ الحرص على إعطائها في مواعيدها الدقيقة، تعاني أصلاً من صعوبات جدّية لا يمكنه تجاهلها بأيّ حال، لقد أصبح عدد الطلاب في المعهد عمومًا، يقل شيئًا فشيئًا منذ بدأت الدبابات والمدافع الثقيلة وراجمات الصواريخ وناقلات الجنود تخترق شوارع الحيّ الرّوسي إلى حدوده مع الغوطة»[1].

يمثل هذا المقطع الإهتمام الكبير الّذي يوليه أركادي كوزميتيش حيال وظيفته كأستاذ مدرسة في معهد اللّغة الرّوسية لدى المركز الثقافي، فهو يحرص على تقديم دروسه في مواعيدها الدّقيقة حتّى في أصعب الظّروف.

فمن خلال ذلك نرى أنّ أركادي كوزميتيش يجسّد دور المثقف المتفاعل مع قضايا بلده، فكونه شخصية فاعلة في مجتمعه يحرص على الحضور الدائم لتأدية وظيفته، فبرغم الظّروف الصّعبة الّتي يمرّ بها الحيّ الرّوسي، فإنّه اِستبعد فكرة الاعتزال وأصرّ على الاستمرار لمجابهة الواقع.

كما تكتسب هذه الشّخصية حضورًا قويًا في تعليم اللّغة الرّوسية وهذا ما يتوضح لنا في هذا المقطع السّردي: «مع ذلك لا شيء يطمئن أبدًا في سماء مشتركة بين الغوطة والحيّ الرّوسي، قال لنفسه بصوت خافت، ثمّ تابع طريقه، وهو يفكر في شيئين: أهمية اللّغة الرّوسية في حياة البشر حتى في أحلك الظروف، وأهميته بالذّات كمعلّم منذ مطلع شبابه حتّى الآن، إنّه لا يذكر طبعا فضل زملائه القديرين في الحيّ الرّوسي، وعلى رأسهم المعلّمة

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 135.

ناتيلا إفوفنا الّتي سبقته إلى هنا وذاع صيتها منذ سنوات طويلة، غير أنّ ما قدّمه هو، وما يزال يقدمه في هذا المجال لا يرقى إلى أهميته برأيه، إلاّ تأسيس معهد اللّغة الرّوسية لدى المركز الثقافي في الحيّ الرّوسي على يدي الأستاذ الجليل المرحوم عثمان أصلانيتش. نعم لقد تعلّم الطلاب.... تعلموا كيف يتفاهمون بالرّوسية عند الحاجة بأقصر الطرق الصحيحة، لكّنهم لم يتعلموا كيف يتكلمون الرّوسية ويستمتعون بكلامهم بها إلاّ بعد مجيئه هو أركادي كوزميتيش المعلم المحترف والكاتب المتخفّي الّذي يدرك سحر الكلام»[1].

يشير هذا المقطع إلى فاعلية شخصية أركادي كوزميتيش في حياة البشر حتّى في أصعب الظّروف، فنرى أثره كمحفز ثقافي بما له من حمولات ثقافية من خلال الثقافة الّتي يتشبع بها.

كما تظهر فاعلية الشّخصية وتأثيرها من خلال دوره الفعّال في تعليم اللّغة الرّوسية للّذين لا يتقنون الطّرق الصحيحة لاستيعاب هذه اللّغة، ولكن بعد حضور أركادي كوزميتيش إستطاع هؤلاء تعلّم القواعد الصّحيحة لهذه اللّغة وأصبحوا يستمتعون بالكلام، ففي النهاية أركادي كوزميتيش أستاذ محترف وكاتب ذو مخيلة سحرية.

نصل في الأخير إلى أنّ أركادي كوزميتيش يجسّد مثالا للإنسان الحالم الّذي يتحدّى الظّروف والمصاعب الّتي تواجهه، فبالرّغم من الأحداث الّتي تجري في الوطن إلاّ أنّه لم يتخل عن حلمه في تأسيس معهد اللّغة الرّوسية، في المركز الثقافي في الحيّ الرّوسي بغية نشر الوعي.

- **رئيسة بتروفنا:**

تعدّ رئيسة بتروفنا من إحدى الشّخصيات المهمّة الّتي سلّط عليها الكاتب الضّوء، فهي تكشف عن الخبايا الخفيّة لباقي الشّخصيات، كما تظهر هذه الشّخصية على قدر كبير من الفطنة والذّكاء وهذا ما يُوضحه لنا هذا المقطع السّردي: «كانت رئيسة بتروفنا تدرك،

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 135.

بفطنتها الكلبيّة الدّقيقة، أنني لم أعرف حتى الآن كيف أحسن التقرّب من الكلاب الغريبة دون أن أشعر بالخوف، أو بما يشبه الخوف على الأقل بعد عشرتي الطويلة المشجّعة معها في الحديقة. كما كانت واثقة في الغالب بأنّ فيكتور إيفانتيش لن يهضم مفاجأتها بسهولة، وسوف يحتاج إلى وقت طويل قبل أن يسلّم بمشاعرها الصادقة الحميمة حيال صديقها الجديد»[1].

نصل من خلال هذا المقطع إلى أنّ هذه الشّخصية تحمل دلالات ومعان مثل: الفطنة والذّكاء والدّقة في الملاحظة، والأهمّ من ذلك فإنّ هذه الشّخصية ليست مجرد كلبة عادية، إنّما تؤدي دور أساسي في التّفاعل مع أحاسيس البشر وتصرفاتهم، ويظهر ذلك من خلال علاقاتها الوطيدة بالرّاوي.

وفيكتور إيفانتيش، حيث اِستطاعت بفطنتها الكلبية أن تدرك أنّ الرّاوي لا يحسن التّعامل مع الكلاب، بالإضافة إلى اِكتشافها أنّ فيكتور إفانتيش لن يحبّ مفاجأتها حيال صداقتها الجديدة.

وإذا تعمقنا أكثر في دراسة هذه الشّخصية نجد بأنّ لها دور مهم في إبراز قيمة وأهمية باقي الشّخصيات، ويظهر ذلك من خلال الرّسالة الّتي توصلها لهذه الشّخصيات عن طريق فعل التّذكير، ويتجلى هذا من خلال هذه المقاطع السّردية: «وكان عبد الجليل حجازي لا يريد إطفاء التلفزيون... حتى لمح رئيسة بتروفنا واقفة أمام واجهة ساعاته، فخرج إليها. وما إن وقف أمامها على الرّصيف حتى شعر فجأة بذلك الإحساس الفريد الّذي يتحسّر عليه منذ مدة طويلة، والّذي ينتابه عادة عندما يكون على خشبة المسرح فقط»[2].

يقول الرّاوي في مقطع آخر: «ومع أنّ رئيسة بتروفنا كانت في الواقع تبحث عن موستاش كما سبق وأشرت، غير أنّ مشاعرها الجديدة قد جعلتها في الظاهر، تبدو في عيني عبد الجليل حجازي الآن، كما لو أنّها تنظر إليه بوصفه ممثلاً مسرحيًا وليس ساعاتيًا. وكان

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 83.

[2]– المصدر نفسه، ص 107.

دائمًا يقدّر من يحسن التّمييز بين مهاراته كساعاتي يكسب لقمة عيشه في الدّكان وبين مهاراته كممثل مسرحيّ يكسب نفسه على الخشبة. ومن شدّة سعادته بحسن ظنّ رئيسة بتروفنا به أصبح مستعدا لأن يؤدي أمامها الآن مونولوجًا عزيزًا عليه من عطيل، مسرحيته الأخيرة الّتي توقف عرضها بسبب الظّرف المعقد في الحيّ الرّوسي وما حوله»[1].

نستنتج من خلال هذين المقطعين أنّ رئيسة بتروفنا تأتي في الرّواية كمحفز ثقافي لإيقاظ مشاعر وأحاسيس عبد الجليل حجازي للعودة للتمثيل على خشبة المسرح الّتي اضطر إلى تركها بسبب الظّروف الصعبة في الحيّ الرّوسي.

فحضور رئيسة بتروفنا إلى الدّكان بالنّسبة لعبد الجليل حجازي عبارة عن رسالة عميقة له تحمل في طياتها المكانة المرموقة الّتي يتحلى بها، وضرورة استغلال هذه الإشارة إيجابًا.

فيمكن القول أنّ رئيسة بتروفنا شخصية حافلة بالمشاعر الإيجابية، فهي تؤثر في نفوس الشّخصيات بالإيجاب، فهي بمثابة عامل مساعد في اِستنهاض الهمم، وهذا ما فعلته مع تهاون الأستاذ معين في وظيفته كأمين مكتبة المركز الثّقافي، وهذا ما تبرزه لنا هذه المقاطع السّردية: «وكان الأستاذ معين لم ير قارئًا منذ مدة طويلة، فكان ظهور رئيسة بتروفنا فرصة لم يتوقّعها لبعث الحياة بين الكتب المكدّسة من حوله»[2].

تحفز هذه الشّخصية في بعث الحياة بين الكتب المكدّسة في المكتبة، فقد كان حضور رئيسة بتروفنا إلى هذا المكان فرصة بالنّسبة للأستاذ معين الّذي لم يشهد قارئًا منذ مدّة طويلة بسبب الظّرف المعقد في الحيّ الرّوسي.

فتعكس هذه الأحداث سلبا على الجانب الثّقافي للنّاس عامة والقراء خاصّة، فأصبح اهتمامهم الوحيد الإِقبال الأعمى على الطّعام والشّراب، وممارسة حياتهم بعيدًا عن القراءة والثّقافة، وعلى هذا الأساس برّر الأستاذ معين تقصيره في تأدية وظيفته، ولكن الحضور

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 108.

[2]– المصدر نفسه، ص 120.

المفاجئ لرئيسة بتروفنا إلى المكتبة ولّد لدى الأستاذ معين الشّعور بالوعي والتّفكير في الانطلاق نحو واقع أفضل، وهذا ما نجده في هذه المقاطع من الرّواية: «لكنه أمام الإخلاص الّذي كانت تستعرض به رئيسة بتروفنا صفوف الكتب ومحتوياتها المختلفة، اِعترف لها بأنّ القراء، بالنّسبة إليّ يجب أن يكونوا طبعًا محتملين في أي لحظة، مهما أكلوا وشربوا واستحموا....، ثم إنّني في الواقع أستطيع إذا شئت أن أرسل شاحنتي المركز المغلقتين كمكتبتين متنقلّتين إلى شوارع الحي، وهذا ما ينبغي عليّ أن أقوم به، وسوف أقوم به حتما في أقرب فرصة على أيّ حال»[1].

يتجسّد في مقطع آخر من الرّواية الحضور المثمر لرئيسة بتروفنا في المكتبة في قوله: «ثمّ استغرب الأستاذ معين من أنّ هذه الأفكار العملية لم تخطر بباله قبل زيارة رئيسة بتروفنا، فشكرها على حضورها المثمر والموحي... بيد أنه تمكّن قبل أن يفتح لها الباب من أن يتمنى عليها بحرارة أن تكثّف ظهورها، ما أمكنها في المركز الثقافي عموما، وفي المكتبة على وجه الخصوص»[2].

نصل من خلال المقطعين إلى أنّ رئيسة بتروفنا تركت آثارا إيجابية لحظة حضورها للمكتبة، فقد كان حضورها المثمر والموحي عامل محفز لإيجاد الحلول العملية للتّحسين من الجانب الثّقافي والفكري، وذلك عن طريق إرسال مكتبة متنقلة إلى شوارع الحيّ الرّوسي.

نصل في الأخير إلى أنّ رئيسة بتروفنا ليست مجرد كلبة أفغانية جاء بها فيكتور إيفانتيش ذات يوم من روسيا إلى الحيّ الرّوسي، فهي أعمق من ذلك، فهي مخلوقة مميزة وفريدة من نوعها. وهذا الطّابع المميّز الّذي تنفرد به هذه الشّخصية هو الّذي يحدّد أهدافها في الواقع، وطريقة تعاملها مع القضايا المتواجدة فيه، ويتمّ ذلك عن طريق عرض أفكارها من خلال إشارات مصيرية، ويتمثل ذلك في الرّواية من خلال المثال الآتي: «أما رئيسة بتروفنا فمن طينة أخرى، من تلك الكائنات الفريدة القادرة، في لحظة محدّدة تمنحها لها

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 121.

[2]– المصدر نفسه، ص 122.

الطّبيعة أو أيّ قوة خارقة أخرى إذا شئت، على إطلاق إشارات مصيرية غالبا في حياة الآخرين وعلى الآخرين، كما يفترض بهم كبشر أسوياء مثلك على سبيل المثال[1].

يلخص لنا هذا المقطع الحمولة الثّقافية لهذه الشّخصية من خلال دلالتها على التّمركز الّذي تحتله في حياة الآخر، حيث تؤثر بشكل كبير في تقرير مصيرهم.

✓ **تمثيل التّاريخ:**

لقد اختلفت الدّراسات حول مفهوم التّاريخ، لذلك سنعمد في تحديده إلى ما توصل إليه المفكر المغربي "عبد الله العروي"، فيرى أنّ مفردة التّاريخ ذو معنيين: تعني سلسلة الوقائع الماضية، أي مجموع الأحداث الواقعة فعلا، وتعني في نفس الوقت الكيفية الّتي تسرد فيها تلك الوقائع.

وبمفهوم آخر إنّ التّاريخ يدلّ على الحدث، وفي الوقت نفسه يوحي إلى طريقة وكيفية تمرير هذه الأحداث[2].

فيتمثل التّاريخ في الإنتاجات الرّوائية العربية، الّتي ظلت على اِتساق بأسئلة المجتمع الشّائكة، خاصة تلك المتصلة بالتّراث المتمثلة في ذاكرة تاريخية جماعية. كما يتمثل التّاريخ من خلال الرّوايات الّتي تتخذ من الماضي موضوعا لها، حيث تعمل على سرده بإنتهاج أسلوب يتراوح بين الواقعي والخيالي[3].

إضافة إلى ذلك فالتّاريخ يتمثل في تسجيل تاريخ العرب سواءا تعلق الأمر بأشعارهم أم بأيامهم ومناقب أبطالهم، والهدف من تأريخ هذه الأحداث هو تأمين وحفظ التّاريخ من الضّياع والنّسيان[4].

---

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 173.

[2]– ينظر: عادل العناز، التّمثيل التأويلي للتاريخ في الرّواية، ص 25.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

فالتاريخ وصف لما حدث في الماضي، فهو مجموعة من الأحداث وأحوال الكون الّتي مضى عليها الزّمن، حيث تنطلق هذه الأحداث من الماضي لتعود بنا إلى الحاضر بغية الاستفادة من تجارب الماضي[1].

كما يحدد "جورج لوكاتش" التّاريخ من زمن اِنهيار نابليون تقريبًا، حيث ظهرت رواية سكوت "ويفرلي" إضافة إلى روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثّامن عشر أيضًا[2].

كما يتحدّد تمثيل التّاريخ في الرّواية العربيّة في تمثيل الوقائع الحقيقية، كالتّعبير عن "سقوط الأندلس" تاريخيًا بمعنى ذكر عدد من التّواريخ والسجلات الّتي تمثل الواقعة التّاريخية[3].

يحظى التّاريخ باِهتمام كبير من قبل الرّواية العربية، حيث تقوم بتوظيف التّاريخ، وذلك من خلال تمثيل الأحداث التّاريخية والوقائع الّتي حدثت فعلاً، فتستلهم الرّواية العربية التّاريخ وفق رؤية جديدة من أجل إحيائه وإعادة بنائه، فالتّاريخ يعدّ من الفنون الأصيلة الّتي تتمثّل في نقل الأخبار السّائدة من القرون الأولى من أمثال وطرائف وكيفية تعمير الأرض وغيرها من الوقائع والأحداث المختلفة، فحسب اِبن خلدون فالتّاريخ في باطنه يحمل رؤية ثاقبة وفهم دقيق وتحقيق عن كيفية وقوع الأحداث والأسباب الحقيقية وراء تلك الأحداث. فالتّاريخ ليس تمثيل ونقل للأحداث والأخبار فحسب، إنّما دراسة شاملة وعميقة للحدث التّاريخي[4].

إنّ تراكمات الإبداع العربي في مجال الرّواية التّاريخية بتوجهاتها المختلفة باتت تشكل مدونة مرجعية، تسمح للأجيال اللاّحقة من التناص منها في مستوياتها الفنية المختلفة، ومن

---

[1]– ينظر: عبد الله العروي، مفهوم التّاريخ (الألفاظ والمذاهب، المفاهيم، الأصول)، المركز الثّقافي في العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 33.

[2]– ينظر: عادل العناز، التّمثيل التأويلي للتّاريخ في الرّواية العربية، ص 46.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 68.

[4]– ينظر: محمد القاضي، الرّواية والتّاريخ، دار المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2008، ص 66.

بين الأسماء الّتي غمست قلمها لتمثيل التّاريخ نجد: مارون عبود من لبنان في خواطره، ويحي حقي من مصر في فولكلورياته، وهاني الرّاهب من سوريا في تقاطعاته مع ألف ليلة وليلة، ومحمود المسعدي من تونس في شبه مقاماته، وعبد الله العروي من المغرب الأقصى في الحسّ التّاريخي للمجتمع، فكلّ هؤلاء لهم رؤياهم عن التّاريخ[1].

وفي الأخير يظلّ التّاريخ عبر العصور ملهم الثقافات وخزانًا أثيرًا يستقي منه الرّوائيون أعمالهم، فينهلون منه حوادث شكلت منعطفات هامة في مرحلة من مراحله أو أكثر، حيث يتخذونها متكآت لهم ينطلقون من خلالها إلى عوالمهم الرّوائية الشاسعة، فيبنون منها عالما متخيلاً على أساس نقاط، بحيث يهندسونها بطريقتهم الخاصة وأساليبهم المبتكرة[2].

«والتّمثيل التّاريخي يمكن أن يحدث في الذّات القارئة شعورا بما هو "واقعي" يمكن إستخدامه كمقياس لتحديد ما يعدّ "واقعيًا" في حاضره»[3].

فتمثيل التّاريخ يضفي في القارئ الشّعور بواقعية الأحداث كما لو أنّه يعيشها في حاضره.

إنّ التّاريخ علم من بين العلوم الأخرى، يقوم على قراءة الماضي معتمدًا في ذلك على الوثيقة المحددة والاستدلال العقلاني، حيث يبقى هذا العلم موضوعيا، كما هو حيث يستعين المؤرخ للتّاريخ بالخيال الإبداعي الّذي يجعل بدوره الواقعة المكتشفة قريبة من الواقعة الأصل الّتي حدثت في الماضي البعيد[4].

[1]– ينظر: أحمد ولكبيد محمود، الرّواية التّاريخية الحديثة: (من تسريد التّاريخ السرد)، مجلة الفيصل، 01 نوفمبر، 2019.

[2]– ينظر: محمد القاضي، الرّواية والتّاريخ، ص 08.

[3]– عادل العناز، التّمثيل التأويلي للتّاريخ في الرّواية العربية، ص 38.

[4]– ينظر: جورج هرنشو، تر: عبد الحميد عبادي، علم التّاريخ، دار الحداثة، بيروت، دط، 1988، ص 53.

فالتّاريخ يرتبط أساسًا بالماضي الّذي يشده إليه، كما أنه يعتمد على الحقيقة لتحقيق الموضوعية من جهة، ومن جهة أخرى يضيف عليه المؤرخ بعض الوقائع من خياله الإبداعي لتصوير الواقعة الأصلية.

وهذا ما نجده في روايتنا حيث اِستحضر الرّوائي التّاريخ ليجسّد الأحداث الواقعة في الحي الرّوسي، وذلك من خلال اِستعادة الوقائع الماضية، ومن أهمّ المقاطع الّتي ذكر من خلالها السّارد التّاريخ نجد:

«ثمّ صار بإمكاننا أن نترك الزّرافة تتفرج وحدها على كلّ هذا العالم المتواصل أمامها طوال اللّيل، فقد كان واضحا أنّها تستمتع بمشاهدة كلّ شيء يتحرك أمامها على الشّاشة الصّغيرة، لكن التّلفزيون مع ذلك لم يمنعها قط من الالتفات إلينا من وقت إلى آخر... وكانت أحيانًا تطيل اِلتفاتها إلينا، فتفوّت فقرات مهمّة من مسلسل تاريخي عن بطولات الشّعب ضد الاستعمار»[1].

يقدم لنا الكاتب من خلال هذا المقطع حدثا تاريخيًا مهمًا من خلال إدراجه لبطولات الشّعب ضدّ الاستعمار، فقد استثمر خليل الزّر هذا الحدث للرّجوع إلى الماضي والتّعبير عن بطولات الشّعب الّذي تصدّى قوّة الاستعمار ولعلّ المقصود بهذا الحدث هو مقاومة وبطولات الشّعب الجزائري للاحتلال الفرنسي، فبعد شيوع الثورة الجزائرية نجد العديد من الرّوائيين تناولوا هذا الحدث التّاريخي المهم، لذلك نرى أنّ خليل الزّر وظف هذا التّاريخ الّذي يعبّر عن الحقيقة في قالب خيالي للدّلالة على الأحداث الرّاهنة الجارية في وطنه لغرض الوعي والاستفادة من تجارب ذلك الماضي.

فكذلك نجد في مقطع آخر: «في ظلام الصالة المطبق لم ير عبد الجليل حجازي رئيسة بتروفنا، بل نابليون بونابرت واقفًا أمامه دون قبعته الشهيرة، إنّما بالبالطو الرمادي السميك المعروف.... وكانت روسيا قبل ذلك بسنتين فقط، قد طردت الإمبراطور الفرنسي

[1]– خليل الزّر، الحيّ الرّوسي، ص 42.

من موسكو وطاردته حتى جبال الألب، ثمّ اِجتمعت عليه جيوش النمسا وبروسيا وانكلترا، بالإضافة إلى روسيا طبعًا، ولاحقت فلول جيوشه حتى دخلت باريس»[1].

يفسّر لنا هذا المقطع حضور التّاريخ من خلال العودة إلى الهزيمة الشّنعاء الّتي شهدها الإمبراطور الفرنسي نابليون بونابرت أمام روسيا، والسبب الّذي جعل الكاتب يستدعي هذه الشّخصية التّاريخية المتخيّلة من طرف عبد الجليل حجازي هو إسقاط الماضي على الحاضر من خلال تمثيل الانتصار الّذي حققته روسيا أمام الغزو الفرنسي، فقد اكتفت بمطاردة الجيش الفرنسي إلى جبال الألب، فدون الدّخول في دائرة الحرب استطاعت تحقيق النّصر وإسقاط فرنسا.

لم يوظف فالكاتب هذه الحادثة التّاريخية عبثًا إنّما غايته الوحيدة من إدراج هذه الواقعة التّاريخية في روايته هو عكس الماضي على الحاضر لفهم الأحداث الواقعة في بلده سوريا الّتي رفضت الدخول في الحرب، لذلك يأمل الكاتب من خلال استدعائه لهذا الماضي نشر الوعي لتحالف البلدان الأخرى مع سوريا مثلما فعلت مع روسيا لإسترجاع الهوية المفقودة والقضاء على معالم الظّلم والاستبداد.

كما يوظف الرّوائي التّاريخ في مقطع آخر في قوله على لسان السّارد: «والمعروف أنّ الحي الرّوسي لم يراكم في حياته أي خبرة بالتظاهرات، ولا حاول ولا أراد يوما، تجريبها ولا التفكير فيها حتى عندما عمّت الكثير من المدن والبلدان في أوّل الأحداث. لقد أدرك جيدًا منذ نشوئه على أطراف العاصمة القديمة أنّ بلادنا منذ ثورة آذار المجيدة، لم تعد تنظر إلى المتظاهرين إلا بإعتبارهم إرهابيين مموّلين من جهات خارجية بالضرورة مهما بحوا أصواتهم بمطالب النّاس وحقوقهم، وأنّ التظاهرات لم تعدّ سلمية في كلّ الأحوال ولو خرج المتظاهرون عراة إلى الشّوارع»[2].

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 111.

[2]– المصدر نفسه، ص 273.

يهدف الكاتب من خلال هذا المقطع إلى إبراز البعد السياسي للبلاد المتمثل في تقريب صورة السّيطرة والهيمنة الّتي تفرضها على المتظاهرين باعتبارهم حركة إرهابية تهدّد أمن وسلام البلاد. فلذلك نجد خليل الزّز يدرج ثورة آذار في روايته باعتبارها تاريخ مجيد يمكن استسقاء العبر منه، فهمّه ليس إحياء الماضي لتمجيده إنّما لإغناء الحاضر بتجارب الماضي لتفادي الحيّ الرّوسي الّذي يفتقر بتجارب التّظاهرات في الوقوع في نفس الأخطاء الّتي وقع فيها المتظاهرون في ثورة آذار سابقا.

نستنتج في الأخير أنّ عملية توظيف التّاريخ في الرّواية يعدّ وعيًا كبيرًا من طرف الكاتب بالماضي والحاضر، فهو يستند على الوقائع الماضية ويقارنها بالحاضر، أو بمفهوم آخر يعكس الماضي على الحاضر من أجل فهم الواقع وإيجاد حلول لمعالجة الأحداث الجارية في وطنه.

✓ **تمثيل الموروث:**

يعتبر الموروث كنز الأمة، به تفرض وجودها وتثبت ذاتها لذلك نجد أغلب الأمم تسعى دومًا للحفاظ عليه والتّشبث به ومحاولة إحيائه، فالموروث هو كلّ ما هو حاضر فينا من الماضي وكلّ ما إتصل فيه الماضي بالحاضر والمستقبل أيضًا.

والموروث حسب محمد عابد الجابري مأخوذ من التراث، «فليس التراث هو ما ينتمي إلى الماضي البعيد وحسب، بل هو أيضًا ما ينتمي إلى الماضي القريب، و"الماضي القريب" متصل بالحاضر، والحاضر مجاله ضيق فهو نقطة إتصال الماضي بالمستقبل... فما فينا أو معنا من حاضرنا من جهة إتصاله بالماضي، هو تراث أيضًا»[1].

فالتّراث هو كلّ ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضًا، بإعتبار الماضي القريب متصل بالحاضر، فينطلق التّراث من الماضي ليصل إلى الحاضر، فذلك هو الموروث الّذي ينتمي إلينا.

[1]– ينظر: محمد عابد الجابري، التّراث والحداثة، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1991، ص 45.

ينشأ الموروث من التّراث كمادة متعلقة بزمن مضى، باعتباره المأخوذ من تلك المادة قصد المعرفة أو الدّراسة أو التّوظيف والاستخدام في مجالات تسمى ينبوع التوجيهات والمذاهب الإنسانية.

اكتسبت هذه الملفوظة (موروث- تراث) تداولاً وشيوعًا مع نهايات القرن العشرين، لم يعرف من قبل عبر التّاريخ، بل إنّ المضامين الّتي تحملها هذه المفردة في أذهانها اليوم، لم تكن تحملها في أي وقت مضى، فقد حملت إشباعًا وجدانيًا ومضامين إيديولوجية شكلتها الخطابات العربية المعاصرة مما لا يمكن أن ينتقل إلى أي لغة أخرى معاصرة[1].

إنّ أصل كلمة موروث هي التراث الّذي ينتمي إلى الزّمن الماضي، حيث تداولت هذه المادة مع نهايات القرن العشرين، واستخدمت في شتى المجالات قصد المعرفة أو الدّراسة.

وفي تعريف الصّياغ هو: «ذلك الموروث الثّقافي والدّيني والفكري والأدبي والفني وكلّ ما يتصل بالحضارة والثّقافة وتراثنا هو الموروث عن السّلف سواء كانوا ممن يقطنون نفس المنطقة أو غيرها، أي أنّ تراثنا هو الموروث في كلّ أنحاء العالم، القصص والحكايات والكتابات وتاريخ الأشخاص، وما يظهر من قيم وما عبّر عن هذه جميعًا أو تقاليد أو طقوس»[2].

فالموروث هو كلّ ما تورثناه من الأمم السابقة، سواء من المنطقة نفسها أو منطقة أخرى ليتسع إلى أنحاء العالم، ويتمثّل في العادات والتقاليد والقصص والحكايات والكتابات وتاريخ الأشخاص المستوحاة من الثّقافة أو الدّين أو الفكر والفنّ، حيث يحمل الموروث في مضمونه قيم وعبر.

[1]- ينظر: اِبن منظور، جمال الدّين، لسان العرب، المجلد 2، ط1، بيروت، لبنان، 2003، مادة (ورث)، ص 21.

[2]- رمضان الصياغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002، ص 368.

إنّ الموروث هو ذلك النتاج الثّقافي الاجتماعي والمادي لأفراد المجتمع، الّذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب، سواء مكتوبًا أو شفويًا[1].

أسهم النّقاد والباحثين بشكل كبير في توظيف الموروث والعودة بالرّواية العربيّة إلى تلك الأصول والجذور التّراثية الّتي تتمثّل في: عادات الشّعب خاصة ما يتمثّل في التّراث الإنساني لاسيما حكايات ألف ليلة وليلة الّتي تناولت الموروث بشكل ملحوظ.

كما يتمثل الموروث في القصص كالقصص الديني والبطولي وقصص الفرسان والمقامات وغيرها من كتب التّراث[2].

ومن أهم الرّوائيين الّذين وظفوا التّراث في رواياتهم نجد: محمد حسنين هيكل في روايته "زينب" وشكيب الجابري في روايته "قدر يلهو"، فتزخر هاتين الرّوايتين بالمؤثرات التّراثية حيث تحتويان على كثير من سمات الأدب الشّعبي والتّراث الشّعبي من عادات وتقاليد[3].

ولعلّ توظيف الموروث في الرّواية العربية يمثل نقطة اِتصال وربط الثقافات العربية بالجذور التّراثية شكلاً ومضمونًا.

استثمرت الرّواية العربية الموروث منذ نشأتها، لما له من دور بارز في تجسيد واقع الأمة سواء في الماضي أو الحاضر.

فيعرف التراث العربي في مختلف الأبحاث الّتي تناولته على أنّه كلّ ما خلفه لنا العرب، حيث يشمل كلّ الموروث المكتوب والمحكي وكلّ الآثار الّتي بقيت من عمران وعادات وتقاليد ولها صلة وثيقة بالماضي[4].

---

[1]– ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرواية العربيّة المعاصرة، (دراسة) منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2002، ص 15.

[2]– ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرواية العربيّة المعاصرة، ص 17.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 34.

[4]– ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة السّرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1997، ص 47.

ويتمثل الموروث في الرّواية من خلال هذا المقطع السّردي: «ولعلّ المزيد من الغبار الّذي كان سيراكمه الزّمن على مهله فوق صورة عصام، وما يمثّله من الكرامة الّتي لن يتنازلوا عنها طبعًا، سيجعل منه في أذهانهم شيئًا فشيئًا أشبه ببطل في حدث شعريّ خالص من تلك الأحداث الّتي تصادف عادة في الرّقصات والأغاني الفلكلورية والحكايات الشّعبية. فالرّقص مهما احتدم موضوعه، لا يخاطب العقل والغرائز بغير الرشاقة والدّقة، والأحداث الجسام في الأغاني والحكايات الشّعبية لا تؤذي أحدا عادة مهما مجّدت المروءة والشّجاعة»[1].

اِستلهم الرّاوي في هذا المقطع الموروث من خلال ذكره لجزء من ثقافة المجتمع العربي المتمثلة في الرّقص والأغاني الفلكلورية والحكايات الشّعبية، فينقل لنا من خلال هذه الدّلالات التراثية تراكمات الزّمن الّتي طرأت على صورة عصام الّذي يجسّد البطل الشّعبي بالنّسبة للحيّ الرّوسي.

فيعطي خليل الرّز لهذه الشّخصية الأسطورية طابعًا خاصًا عندما وظّفها كحدث من الأحداث الّتي نجدها في الحكايات الشّعبية الّتي تمثّل بدورها الموروث.

كما ينقل لنا الرّوائي الموروث من خلال توظيفه العادات والتّقاليد الّتي تتمظهر من خلال هذا المقطع السّردي: «ثمّ ختم فيكتور إيفانتيش اِفتتاحية الاستثنائية بأهميّة هذه الجهود مجتمعة في تعليم الشّجاعة في مواجهة الذّات، واسترداد القدرة على الألم والانتظار المثمر والصبر المحدود القابل للنفاذ عند الضرورة.... ثمّ طالبني فيكتور إيفانتيش، في نهاية كلامه معي في مكتبه، أن أضع بين هذه الأفكار، في النسخة العربيّة المترجمة من الافتتاحية، بعض المحسّنات التقليدية المحلية، الّتي يمكن أن تزود القراء بالحماسة والثّقة بالنّفس والمعنى، كالدبكات الشّعبية والأغاني الفلكلورية والهناهين والتهاويد ورشّ الرّز في الأعراس»[2].

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 77.

[2]– المصدر نفسه، ص 103.

يعكس هذا المقطع عادات وتقاليد الأمة العربيّة عامة، وعادات المجتمع السوري خاصة، بما أنّ خليل الزّر ينتمي إلى الثّقافة السورية، فقد عمد إلى توظيف تراثه في الرّواية للتعريف بعادات وتقاليد مجتمعه المتمثلة في الدبكات الشّعبية والأغاني الفلكلورية والهناهين والتهاويد ورشّ الرز في الأعراس، فنجد هذا الموروث الثّقافي المحلي تداول عبر الأجيال، فانتقل من الماضي إلى الحاضر بغية المحافظة عليه واستحضاره عند الحاجة.

فيكشف هذا الموروث عن جوهر البنية الثقافية للحيّ الروسي، وعمّا يسود فيه من أحداث معقدة ودامية، فالرّوائي لم يوظف هذا الموروث لإحيائه فحسب، إنّما الهدف من ذلك أسمى، فقد أراد خلق جوّ مغاير في ظلّ الظروف الاستثنائية من أجل القدرة على مواجهة الّذات وتجاوز الألم وتعليم الشّجاعة والصبر المحدود.

وعليه، فإنّ التّراث وسيلة فنية للتّعبير عن المواقف والأحداث، فهو يخلق الحماسة والثّقة بالنّفس حتّى في الظّروف الصّعبة.

✓ **تمثيل الذّاكرة:**

تعدّ الذّاكرة الحافظة الأولى للتّاريخ، فهي تحفظ الماضي والتّاريخ وذلك بحفظ أحداث الماضي، فالذّاكرة كوسيط يعتمد عليه الإنسان ليثبت أنّه موجود، فبواسطته يؤكد كيانه.

فالذّاكرة حسب أرسطو تنتمي إلى الماضي، وهي من الماضي، واللّغز هو أنّ هذا الماضي هو حاضر الآن، كأمر سبق فحدث، بمعنى أنّ ما حدث في الماضي يبقى أثره منقوش ومحفوظ في الذّاكرة، وهذا الأثر المحفوظ يعدّ حاضر ولكن هذا الحاضر في حدّ ذاته هو ماض انقضى ولم يعد.

نستنتج من قول أرسطو أنّ الذّاكرة تتمثّل في الصورة المحفوظة الّتي تجعل الماضي عائشًا في الحاضر، وهذه الصورة بدورها تتمثل في الذّكرى الّتي تعود كصورة كإشارة ليس عن ذاتها بل عن شيء آخر غائب كأثر باقٍ لأمر ليس حاضرًا[1].

وما من شك أنّ الذّاكرة هي بمثابة مرآة عاكسة للماضي، فهي تحمل الأحداث الّتي وقعت في الماضي وتظهرها على شكل صورة.

أمّا التجربة الأخرى في الذّاكرة، فهي ما يسميه ريكور "المعجزة الصغيرة"، وقد إنطلق ليصل إليها ممّا كتبه برغسون في مصنّفه المادة والذاكرة.

والمقصود من ذلك أنّ الذّاكرة حسب ريكور تتمثّل حين يتذكر فجأة أمرًا معينًا من ماضيه، أو حين يصادف شخصًا مجهولاً فيتذكره، ويتحقق أنّه هو الّذي كان يعرفه وكان صديقه في الماضي. وهذا التحقق من الذّكرى أو الشّخص الّذي كنّا نعرفه يشكل معجزة حقيقية لأنّنا فجأة تغمرنا سعادة اللّقاء وفرح التّأكد من حقيقة الماضي، وتمثل هذه النقطة أمرا مهمًا بالنّسبة إلى التجربة الإنسانية، ويتمثل ذلك من خلال التّأكد من الحدث السابق من الماضي الّذي عاشه، حيث اختزنته ذاكرته ثمّ نسيه وفجأة يتذكر هذا الماضي من خلال الذّاكرة المعجزة[2].

كما تمثل الذّاكرة الماضي الّذي نعود من خلالها حيث «لا نملك موردًا آخر في ما يخص الإحالة إلى الماضي سوى الذّاكرة عينها»، أو بعبارة أخرى «نحن لا نملك أفضل من الذّاكرة من أجل الدلالة على أنّ شيئًا معينًا قد حصل، قد حدث، قد مرّ قبل أن نعلن أننا نتذكره»[3].

---

[1]– ينظر: بول ريكور، تر: جورج زيناتي، الذّاكرة، التّاريخ، النسيان، دار الكتب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص 15.

[2]– ينظر: بول ريكور، تر: جورج زيناتي، الذّاكرة، التّاريخ، النسيان، ص 15.

[3]– عيادل العناز، التّمثيل التّأويلي للتّاريخ في الرّواية العربية، ص 61.

فمن خلال التّعريفين نصل أنّ الذّاكرة هي تمثيل للماضي، فلا يوجد مورد أحسن من الذّاكرة للتّمثيل عن شيء قد حصل أو حدث.

فمن خلال الذّاكرة نتذكر أحداث سبق وأن مضت.

كما تتمثّل الذّاكرة في الذّكريات المشتركة مع الآخرين أوّلهم الأقربون والأصدقاء، حيث نشترك معهم في مجموعة من الذّكريات الّتي تتداخل فيما بينها، كما تتداخل القصص الّتي نرويها عن أنفسنا سواء تخصنا أو تخص آخرين، وقد تخص بعيدين عنا. بمعنى أنّ مصير الذّاكرة لا يخص واحدًا فقط[1].

تعدّ الذّاكرة تمثيل حقيقي عن الماضي، فبواسطة التّذكر يستطيع الإنسان أن يعود إلى فترة معينة من حياته، أو بالأحرى استعادة زمن قد مضى في ضوء الحاضر.

فتعدّ الذاكرة من التّقنيات المستحدثة في الرّواية، والاعتماد عليها يضع الاسترجاع في نطاق الشّخصية ويصيغه بصيغة خاصة تعطيه مذاقا عاطفيًا[2].

والمقصود من هذا التّعريف أنّ الذّاكرة من إحدى التقنيات الحديثة الّتي توظفها الرّواية، حيث تعتمد في ذلك على تقنية الاسترجاع الّتي تنطلق من الماضي، فتتذكر الشّخصية أحداثًا مضت حيث تمتزج هذه الذّكريات بالعاطفة، وهذا ما سنركز عليه في روايتنا من خلال تمثيل بعض المقاطع السّردية الّتي توحي على الذّاكرة، فنجد أركادي كوزميتش يعود بذاكرته إلى الوراء ويسترجع اللّحظات السّعيدة الّتي كانت تجمعه مع زوجته المتوفية من خلال هذا المقطع السّردي: «باختصار، لم يصدّق أركادي كوزميتيش أنّه كان يحب زوجته حبًا شديدًا إلاّ في الأيام القليلة الّتي أعقبت وفاتها المفاجئة، كلّ شيء في الشّقة أصبح بعد غيابها، بدءا من نسختها من مفتاح الباب وانتهاء بأصغر صحن في المطبخ،

[1]– ينظر: بول ريكور، الذّاكرة، التّاريخ، النسيان، ص 14.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984، ص 43.

يذكّره بها ويلومه على أشياء كان قد فعلها في حياتها فسرّعت، ربما بنهايتها المفاجئة، وعلى أشياء لم يفعلها كان يمكن أن تبعد عنها هذه النهاية المأسوية ولو لبضعة شهور»[1].

نستنتج من خلال هذا المقطع أنّ أركادي كوزميتيش يعود بذاكرته إلى الأيام الّتي عاشها مع زوجته، إلى أن يصل إلى الشّقة الّتي جمعتهما تحت سقف واحد، فيسترجع أدق التّفاصيل بدءًا من نسخة مفتاح الباب، وإنتهاء بأصغر صحن في المطبخ، فكلّ شيء يذكره بزوجته، فيعيش حالة من الصّراعات بسبب عجزه من التحرر من الذّكريات الّتي أنهكت تفكيره، فيلوم نفسه على فقدان زوجته، فتمتد معاناته كلّما تذكر أشياء قد فعلها وربّما لم يفعلها قد سرّعت في موتها، فهذه الحادثة الأليمة الّتي يختزنها أركادي كوزميتيش في ذاكرته فيسترجعها في ضوء الحاضر وسط الفراغ العاطفي الّذي يعاني منه.

كما يتداخل الماضي والحاضر في الرّواية من خلال هذا المقطع السّردي: «الآن تذكّرت! قالت نونا فجأة بصوت مرتعش خافت، كما لو أنّها لا تريد أن تسمّع كلامها لأشخاص آخرين محتملين من حولنا في العتمة.

– كان رأس بوشكين مُغطّى بذرق الحمام– هل تذكر؟ وكنا أنا وأنت نجلس على مقعد أمام تماثله إلى جوار محطة المترو... كانت تلك أوّل مرة رأيتك فيها»[2].

ففي هذا المقطع تعود نونا بذاكرتها إلى أوّل مرة التقت فيها بالرّاوي، حيث تستعيد ذكرى عزيزة عليها تجمعها بأقرب صديق لها، واعتمدت في إستعادة هذا الماضي الجميل على الذّاكرة الجماعية الّتي تشترك فيها مع الرّاوي، فتستحضر صورة لقائهما أمام تمثال بوشكين لتزيد من جمالية وواقعية الأثر الجميل الّذي تركته هذه الذكرى العطرة في حياتها.

كما يواصل الرّاوي في إسترجاع الماضي في روايته ويتمثل ذلك من خلال قوله: «كان جهاز التّحكم ما يزال في يدي، فجعلت أقلّب عشرات القنوات على الشّاشة حتى عثرت على مباراة من الأرشيف كانت قد جرت في مدريد قبل خمسين عاما بالأسود والأبيض بين

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 127.

[2]– المصدر نفسه، ص 170.

إسبانيا والأورغواي، سوف أشاهدها.... ثم ذكرت أنني قبل خمسة عشر عامًا من هذه الليلة، قد شاهدت مع أمي مباراة أخرى بكرة القدم بين إسبانيا والأورغواي»[1].

ففي هذا المقطع لا يختلف حاضر البطل عن ماضيه، فقبل خمسة عشر عامًا شاهد نفس المباراة مع أمه، فيستحضر الرّاوي هذا الزّمن لما تختزنه ذاكرته من ذكريات وحنين إلى أمّه.

وتأسيسا لما قلناه نصل إلى أنّ الرّواية تستدعي الذّاكرة لاستحضار الأحداث الماضية وإسقاطها على الحاضر بغية تقريب الصّورة وإيضاحها أكثر للقارئ.

[1]– خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، ص 195.

ملخص رواية الحيّ الرّوسي:

تحكي رواية الحيّ الرّوسي عن حيّ يعيش لحظة الانهيار والدّمار الشّامل بسبب الأحداث الخطيرة الدّائرة من حوله، وتبدأ هذه الأحداث اِنطلاقًا من شخصية الرّاوي الّذي يعدّ البطل نفسه، فيقوم بسرد أحداث الرّواية اِنطلاقا من تقديم نفسه كمترجم وخريج جامعي متخصص باللّغة العربيّة وآدابها، حيث اِنتقل حديثا إلى الحيّ الرّوسي ليعيش في حديقة الحيوانات مع مجموعة من الشّخصيات المختلطة من بشر وحيوانات، الّتي تجمع بينهم علاقات صداقة وودّ ممّا يسمح للرّاوي من معرفة ما يدور في أذهانهم ومخيلاتهم.

فنجد الزّرافة الّتي تعدّ الشّخصية الرّئيسية الّتي تمحورت حولها الأحداث، والمعروف عنها أنّها زرافة ودودة تعيش في الحديقة منذ خمس سنوات، ويتمثل دورها في اِستقبال وملاطفة ضيوفها الكثيرين من الصّغار والكبار القادمين من أجلها يوميا في الحيّ الرّوسي. وهذا ما جعلها نجمة الحديقة بلا منازع، إلى جانب ذلك فقد كانت تشاهد الأحداث الجارية في الحيّ الرّوسي عبر شاشة التّلفزيون الصّغير الّذي خصّصه لها الرّاوي ونونا بغية التّخلص من خوفها الموروث عن جداتها في الغابة.

كما تساعد الزّرافة السّارد على تقديم عالمه النّاهض على الحكي من خلال أفكارها الّتي تترجمها نونا.

فنونا هي الصّديقة المقربة للرّاوي والزّرافة، وهي أمينة أسرار الزّرافة والنّاطقة بِاسم مشاعرها وبما يجول في خاطرها، فهي تنساق وراء مخيلتها وتصوّراتها لتترجم كلّ ما يدور في مخيّلة الزّرافة.

كما ينقل لنا السّارد مجريات الأحداث من خلال توظيفه لشخصيات أخرى تعيش وسط الدّمار والقصف المحيط بالغوطة، فنجد كلّ من فيكتور إيفانتيش وأركادي كوزميتيش وعبد الجليل حجازي وغيرهم الّذين يجسدون أنموذج المثقف المهمش الّذي أجبرته الظّروف للتّخلي عن طموحاته وأهدافه بسبب الأوضاع البائسة الّتي يشهدها الحيّ الرّوسي.

فتحت الضغط الّذي يعيشه هؤلاء لم يجدوا بصيص أمل سوى عصام الّذي يمثل رمز "أمل" لأهالي الحيّ الرّوسي، فقد كان بالنّسبة لهم البطل الشّعبي الّذي يستطيع أن ينقذهم من الخطر المعاش خاصة بعد تحدّيه لسلطة بوريا، ولكن هذا الأمل تلاشى مع موت عصام الّذي تمّ إعدامه في الغوطة.

ومن خلال هذا الحدث تحتّم على أهالي الحيّ الرّوسي الرّافضون لخوض الحرب من الخروج أخيرًا إلى الشّوارع في مظاهرات محتشدة تقودها الزّرافة للمطالبة بحقوقهم واسترداد الكرامة المهدورة.

إنّ رواية الحيّ الرّوسي هي تمثيل للأحداث الجارية في سوريا من حروب وقصف، فقد اِستطاع الكاتب من خلال روايته نقل تفاصيل الحرب، والمعاناة الّتي يعيشها الشّعب نتيجة الأوضاع المعقّدة بأسلوب فنّي راقٍ ممزوج بين الواقع والخيال.

خاتمـــــة

خاتمة:

لقد خلص بحثنا حول السّرد والتّمثيل في رواية الحيّ الرّوسي لـ "خليل الرّز" إلى جملة من النتائج نوجزها فيما يلي:

- يعدّ المكان عنصرا هامًا من العناصر الفنيّة المكونة للنّص السّردي، فهو يساهم بشكل كبير في سيرورة أحداث الرّواية.
- تنوع الأمكنة في الرّواية، فتراوحت ما بين أمكنة مفتوحة ومغلقة والّتي تأتي بدورها دالة على حمولة ثقافية تعكس على ثقافة المكان الّتي تتحقق من خلال الشّخصيات الّتي تمارس أفعالها وحركاتها بكلّ أريحية في هذه الأمكنة.
- اِشتغال الكاتب على مجموعة من الأفضية، حيث ركّز على فضاء المثقف المهمش الّذي يعاني من التّهميش والقمع نتيجة الحرب.
- اِنزياح المكان إلى فضاء ثقافي قصد الكشف عن جمالية النصّ وإبراز رؤى وأفكار الشّخصيات.
- اعتمد الكاتب في نصه على الزّمن الثّقافي الّذي يتمثل في اللاّشعور والسّكون والحركة، فتتجسّد هذه المفاهيم من خلال صورة عصام الّتي شهدت تغيرات من خلال الزّمن.
- أولى الكاتب عناية خاصة بالثّقافة، حيث ركّز على الحمولة الثّقافية للشّخصيات، فقسمها إلى نوعين: رئيسية وثانوية قصد كشف سماتها وبعدها الثّقافي الدّال على انتمائها.
- اِستغلال خليل الرّز الوقائع التّاريخية في الرّواية مستعينًا بالخيال لتمثيل الواقع وفهمه في ضوء الماضي لِاستخلاص العبر واِيجاد الحلول لمعالجة قضايا مجتمعه.
- توظيف الموروث في الرّواية قصد الكشف عن عادات وتقاليد مجتمعه المتمثلة في الأغاني الفلكلورية والتّهاويد ورشّ الرّز في الأعراس، والغاية من ذلك الحفاظ على هذا الموروث ومحاولة إحيائه.

- تمثيل الموروث من خلال العادات المتوارثة عن الأمم السّابقة، حيث ركّز الكاتب على شخصية الزّرافة الّتي ورثت الخوف وتصوراتها الموروثة عن السّباع بالولادة بعيدا عن الخبرة الشّخصية.
- إعتمد الكاتب في روايته على الذّاكرة، فنجد الشّخصيات تسترجع الأحداث الماضية، وذلك من خلال العودة إلى الوراء، فنجد الرّاوي يستعيد ذكرياته من خلال إسترجاع زمن الطّفولة خاصة أيام الدّراسة، والهدف من العودة بالذّاكرة إلى أيام الطفولة هو كشف التّحول والتّغيير الّذي طرأ على حياة هذه الشّخصية.
- كما تشتغل الرّواية في استعادتها للماضي على الذّاكرة من خلال إسترجاع الزّمن كثورة آذار المجيدة وبطولات الشّعب ضدّ الاستعمار، وتهدف هذه الاسترجاعات المذكورة إلى إحياء الماضي في ضوء الحاضر.
- تتناول الرّواية بطريقة غير مباشرة ما يحدث في سوريا من حروب وأوضاع مزرية، فيحاول الكاتب من خلال روايته معالجة المشكلة السورية وإيصال معاناة الشّعب.

وفي الأخير يمكننا القول أنّ هذه الدّراسة يبقى مجالها مفتوح أمام قراءات أخرى تتيح للقارئ البحث والتّعمق في هذا النصّ.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر.

1. خليل الرّز، الحيّ الرّوسي، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، 2019.

ثانيًا: المراجع.

1. إبن منظور جمال الدّين، لسان العرب، المجلد 2، ط1، بيروت، لبنان، 2003.
2. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر، بيروت، ط1، 2006.
3. أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، 2009.
4. باديس فاغولي، الزّمان والمكان في الشعر الجاهلي، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 2008.
5. حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، المكان الثّقافي العربي للنشر، ط1، د.ت.
6. حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرّواية العربيّة، دراسات نقدية، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
7. حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرّواية النسائية الفلسطينية، من منشورات أوغاريث الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2007.
8. حميد الحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2003.
9. رمضان الصياغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2005.

10. سامية حسن الساعاتي، الثقافة والشّخصية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1983.
11. سعيد بن كراد، النصّ السّردي، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.
12. سعيد يقطين، الكلام والخبر، (مقدمة السّرد العربي)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1997.
13. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقًا، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.
14. سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984.
15. شاكر عبد الحميد، الأسس النّفسية للإبداع الأدبي (في القصّة القصيرة خاصّة)، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، مصر، 1992.
16. صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
17. ضياء غني لفتة، البنية السّردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003.
18. عادل العناز، التّمثيل التأويلي للتّاريخ في الرّواية العربية، دائرة الثقافة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019.
19. عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسة في القصّة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، 2009.
20. عبد الرحيم الكردي، البنية السّردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

21. عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط3، 2000.

22. عبد الله العروي، مفهوم التّاريخ (الألفاظ والمذاهب، المفاهيم، الأصول)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2015.

23. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائية، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

24. عز الدين الجلاوجي، بنية النصّ المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، الجزائر، دط، 2007.

25. محمد القاضي، الرّواية والتّاريخ، دار المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2008.

26. محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

27. محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الآمان، الرباط، ط1، 2014.

28. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة، (دراسة) منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

29. محمد سويرتي، النقد البنيوي، النصّ الرّوائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1991.

30. محمد عابد الجابري، التّراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1991.

31. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط8، بيروت، 2020.

32. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، (دراسة في نقد النقد)، منشورات اِتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.
33. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
34. مهى حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
35. هيام شعبان، السّرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر، الأردن، ط1، 2004.

ثالثًا: المراجع المترجمة.

2. بول ريكور، تر: جورج زيناتي، الذّاكرة، التّاريخ، النسيان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
3. بول ريكور، الزّمان والسّرد، ج2، تر: صلاح رحيم، التّصوير في السّرد القصصي، دار الكتاب الجديدة المتحدّة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
4. بيرس لوبوك، تر: عبد الستار جواد، صنعة الرّواية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.
5. جان بياجيه، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، البنيوية، منشورات دار عويدات، بيروت، ط4، 1985.
6. جورج هرتشو، تر: عبد الحميد عبادي، علم التّاريخ، دار الحداثة، بيروت، دط، 1988.
7. رالف لينتون، تر: عبد الملك النّاشف، دراسة الإنسان، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1964.
8. ليندا هيتشيون، تر: حيدر حاج إسماعيل، سياسة ما بعد الحداثية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009.

رابعًا: المعاجم.

1. جميل صلبي، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللّبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، بيروت، دط، دت.
2. محمد قاضي، معجم السّرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010.
3. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرّواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002.

خامسًا: المجلات والرّسائل.

- المجلات:

1. أحمد ولكبيد ومحمدو، الرّواية التّاريخية الحديثة (من تسريد التّاريخ إلى تأريخ السّرد)، مجلة الفيصل، 01 نوفمبر 2019.
2. أماني أبو رحمة، الاستراتيجيات السّردية وسياسة التّمثيل في رواية ما بعد الحداثة، صحيفة المثقف، العدد 1418، 05 جوان 2018.
3. عبد الله إبراهيم، مفهوم التّمثيل السّردي، جريدة الرّياض، العدد 14955، السعودية، 04 جوان 2009.
4. فارس عبد الله بدر الرحاوي، (ثقافة المكان وأثرها في الشّخصية الرّوائية)، أبحاث كلية التربية الأساسية، العدد 02، العراق، 22 ماي 2011.
5. محمد محفوظ، (في معنى المكان الثقافي)، الرياض، العدد 14610، السعودية، الثلاثاء جوان 2008.
6. ناصر الحجيلان، العلاقة بين الثقافة والشّخصية، الرياض، 14745، 06 نوفمبر 2008.
7. نبيلة بونشادة، الشّخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد، مجلة المخبر، العدد السابع، 2011.

8. ياسر جراب، القضايا بالمسرح المستقبل، أزمة الفضاءات المسرحية، المؤتمر القومي للمسرح، العدد 03، 09 أفريل 2019.

سادسًا: الرّسائــل.

1. محمد حافظ دياب، الثّقافة والشّخصية، كلية الآداب، جامعة بنها.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة.

شكر وعرفان.

الإهداء

مقدّمة 01

الفصل الأوّل

مكوّنات البنية السّردية

- البنية السّردية والقراءة الثّقافية 07
- الحمولة الثّقافية للمكان 15
- من المكان إلى الفضاء الثّقافي 17
- مستويات الزّمن السّردي 20
- الحمولة الثّقافية للشّخصيات 23
- التّمثيل وآلياته السّردية..... 26

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لرواية الحيّ الرّوسي لـ "خليل الزّر"

- أنواع الأمكنة..... 32
- الفضاء الثقافي..... 41
- الزمان ثقافيا 46
- أنواع الشّخصيات..... 51
- تمثيل التّاريخ 76
- تمثيل الموروث 81

- تمثيل الذاكرة..... 85
- ملخص الرواية..... 90
- خاتمة 93
- قائمة المصادر والمراجع 96
- الفهرس..... 103
- ملخص..... 105

الملخص:

تأسس موضوع المذكرة على السّرد والتّمثيل في رواية الحيّ الرّوسي لـ "خليل الرّز"، فحاول الكاتب من خلال هذه الرّواية تمثيل الواقع وتجسيد الأحداث الجارية في بلده سوريا. فمزج بين ما هو متخيّل وواقعي لنقل معاناة شعبه بصفة عامة، ومعاناة المثقفين والفنانين المهمشين بصفة خاصة في ظلّ الحرب السّائدة.

ومن هذا المنطلق، برع خليل الرّز في تسجيل وقائع الحرب بأسلوب فنّي راق ولغة دقيقة، فنوّع بين أساليب السّرد بتنوّع الأمكنة والأزمنة الّتي تجرى فيها مختلف الأحداث.

كما اِستعان في ذلك بمجموعة من الشّخصيات ذات الحمولات الثّقافية ليضفي على روايته الواقعية والاستمرارية في تحريك الأحداث.

كما أبدع في توظيف التّاريخ والموروث والذاكرة لاستخلاص العبر لمعالجة القضية السورية.

الكلمات المفتاحية:

البنية، القراءة الثقافية، الحيّ الرّوسي، التمثيل، التاريخ.

Résumé:

Le sujet du mémorandum était basé sur la narration et la représentation dans le roman "Le quartier russe" de "Khalil Al-Raz". A travers ce roman, l'écrivain a tenté de représenter la réalité et d'incarner l'actualité dans son pays, la Syrie. Il a mélangé l'imaginaire et le réaliste pour rendre compte de la souffrance de son peuple en général, et de la souffrance des intellectuels et des artistes marginalisés en particulier, face à la guerre qui sévit.

De ce point de vue, Khalil Al-Raz excellait à consigner les faits de la guerre dans un style artistique raffiné et un langage précis.

Il a également utilisé un groupe de personnages avec des charges culturelles pour ajouter à son récit réaliste et à sa continuité dans des événements émouvants.

Il a également excellé dans l'utilisation de l'histoire, du patrimoine et de la mémoire pour tirer des leçons pour résoudre le problème syrien.

Les mots clés:

Structure, lecture culturelle, quartier russe, jeu d'acteur, histoire.