إضاءات نقدية (فصلية علمية)
السنة التاسعة ـ العدد الرابع والثلاثون ـ صيف ١٣٩٨ش/ حزيران ٢٠١٩م
صص ٣٦ ـ ٩

البداية وعلاقتها بالتشكيل السردى فى رواية عندما تشيخ الذئاب لجمال ناجى

رضا ناظميان (الكاتب المسؤول)*
مجيد بياتى**

الملخّص

إن افتتاح الرواية بوابة للولوج إلى عالم الرواية، فذلک قد يجعل بعض الروائيين ينسحبون عن كتابة الرواية، حيث إن التمهيد الروائى يعتبر من أصعب الشؤون السردية. فهو يجذب القارئ إلى عالم الرواية إذا كان أخّاذاً ومثيراً. إذن فللمشهد الأول للرواية دور كبير فى تشجيع القارئ وتواصله مع النص؛ لإنه جسر واصل بين السارد والمتلقى. فتطمح هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الافتتاح السردى حيث تقوم بدراسته على أساس المشهد الأول والتنقيب عن التقنيات التى وظفها السارد لتمهيدها. فرغم أن دراسة الافتتاح السردى أخذت حيزاً واسعاً من الدراسات الحديثة عن الرواية ولكن هذا المضمار يتطلب جهداً أكثر للكشف عن أهمية الافتتاح فى الرواية والتكريس على مكوناته. فالافتتاح السردى فى "رواية عندما تشيخ الذئاب" يتمتع بطاقات كامنة تهيب بنا إلى التركيز عليه. فتكمن أهمية هذه الدراسة فى أنها تحاول التطرق إلى الافتتاح الروائى ومكوناته فى هذه الرواية ثم الكشف عن مدى ارتباطه بكل الرواية ككيان متشابک وتشكيل سردى من المنظور البنيوى. إذن فتعنى الدراسة بالمشهد الأول من الافتتاح وتشدّ الانتباه إلى العلاقة بينه وبين الرواية بأسلوب توصيفى تارة ونقدى تحليلى تارة أخرى. فتخلص الدراسة إلى أن السارد فى هذه الرواية استخدم التقنيات التى تسيطر على الرواية الحديثة ويجعل الشخصيات فى ذروة الاهتمام لتمثيل عالم مليئ بالمفارقات ووظف تقنية تعدد الأصوات للابتعاد عن الرتابة فى الرواية التقليدية.

الكلمات الدليلة: الافتتاح السردى، الرواية الأردنية، جمال ناجى، النقد البنيوى، الرواية الحديثة.

*. أستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران.
reza_nazemian2003@yahoo.com
**. طالب الدكتوراه فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران.
m.bayati@atu.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٢/٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٥/١٦ش

المقدمة

إن موضوع افتتاح الرواية فى نقد الرواية المعاصرة لفت انتباه كثير من الدارسين فى هذا الحقل. فحاول نقاد الأدب دراسته نظراً إلى أنواعه المتعددة وكون البداية الروائية أحد العناصر الإستراتيجية التى تنقل القارئ من العالم الخارجى للرواية إلى عالم متخيل عرضه الراوئى فى روايته. و«عادة ما ينوّس خطاب البداية الروائية بين عالمين أساسين: عالم واقعى يفترض أن يصوغه الروائى نصياً وآخر تخييلى يسعى إلى تقديمه للقراء، بحيث تتم عملية "التجسير" هذه من خارج النص "العالم الواقعى" إلى داخل النص "العالم المتخيل".» (أشهبون، ٢٠١٣م: ٦٦)

فالبداية الروائية من القضايا الشائكة التى تتطلب دراسة أعمق لكشف ما تحمله من دلالات وإنارات على النص الروائى باعتبارها عتبة إستراتيجية. أما نحن فيمكننا أن نزعم أن كتابة الرواية تعنى تماماً تشكيل البداية الروائية وبعبارة أخرى أن مسألة الكتابة تساوى الاستهلال ولكن أى استهلال؟ «فالاستهلال البارع هو أن يكون مؤثراً مقبولاً جميلاً وأخاذاً بحيث تكون هذه البداية ذات علاقة مع عدة عناصر روائية وتكون بينها وبين الهيكل الروائى صلة.» (ابراهيمى، ١٣٧٨ش: ١٨) وكما يقول ياسين نصير فى كتابه الاستهلال: «ما من شيء يحدث فيما بعد فى النص إلا وله نواة فى الاستهلال.» (النصير، ٢٠٠٩م: ١٣)

وهناك سؤال يطفو على السطح حين نتناول البداية الروائية حول وظيفتها أى ما هى وظيفة البداية الروائية فى العمل السردى؟ يقول جون بيک فى كتابه عن طرق تحليل الرواية: «تبدأ عملية قراءة الرواية من صفحتها الأولى ويتم تحديد الخطوة التالية حسب الردّ تجاه المشهد الأول للرواية. إذن تعرّفنا البداية الروائية على الموضوع والفكرة الرئيسة فى الرواية.» (بيک، ١٣٦٦ش: ١٣) فهكذا تشكل البداية الناجحة قوة تجذب القارئ وتجعله يستمرّ فى عملية القراءة منذ تخاطبه الجملُ الأولى من الرواية. فالافتتاح البارع «بوابة تنفتح نحو حديقة غناء فلابد للبداية أن تخدم الهيكل الرئيس والعنصر الأصلى فى الرواية حتى يتوفّر إمكان براعة الاستهلال.» (ابراهيمى، ١٣٧٨ش: ٤٧)

ومن الواجب هنا الاعتراف بأن مسألة البداية من حيث دراستها أصبحت شيئاً معلوماً ولكننا إذا تريثنا وأبحرنا فى خضم ما كتب عن الاستهلال فى الأدب السردى فنجد أن حقه لم يوفَ على القدر الذى يتطلبه الأمر. فرغم ما كتب عن حسن المطلع فى التراث وما قيل عنه فى الأدب السردى الحديث تحت تسميات مختلفة منها الاستهلال الروائى أو البداية الروائية، فإننا نرى أن البداية لاتزال تُهيب بنا إلى بذل جهد أكبر من حيث أهميتها فى الأدب السردى الحديث وكم من كاتب اعتزل الكتابة والسرد بعد أن لم ينجح فى تشكيل بداية لروايته. فالحق –كما نراه– أن الدراسات عن البداية الروائية رواحت الخطى ولاتزال ونجد أنها بحاجة إلى دراسات عميقة أخرى تكشف عن مدى أهميتها فى الرواية.

إن للمشهد الأول للرواية دوراً كبيراً فى تشجيع القارئ وتواصله مع النص، حيث إنه جسر واصل بين السارد والمتلقى. فإن كان الاستهلال أخاذاً فيستمرّ المتلقى فى القراءة وإن كان مملاً عادماً للعوامل التحريضية، فالقارئ يرغب عنه. ومن هذه الرؤية تهدف الدراسة هذه إلى تسليط الضوء إلى أهمية البداية الروائية التى قد نسميها فى بعض مواقف من دراستنا "التجسير الروائى".

فهذه الدراسة رسمت لنفسها خطة لتحليل الرواية المعاصرة قد يفقدها النقد السردى المعاصر رغم كثرة الدراسات التى ألفت عن الرواية وبداياتها. فأغلب البحوث مكبلة بالتنظير أكثر من التطبيق وتتجاذب خيوط الحديث عن أهمية البداية فى الرواية دون التعرض الحقيقى لتطبيق ما قالته عنها أو إنها تتحدث عن البداية كأنها جزء متجزئ عن الرواية كهيكل نصى أو تتعرض لعدة مكونات أو تقنيات استعملها السارد فى استهلال روايته دون المساس بأسباب ذلك أو تبيين مدى علاقتها بالرواية كلها كبناء مترابط. فلذلك يجب أن «ندرس الاستهلال فى ضوء كلية العمل الفنى، أى أن العمل الفنى هو الذى يولد استهلاله بعدما يكتمل بناء ومحتوى فى فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له.» (النصير، ٢٠٠٩م: ١٦)

فلذلك يجب أن نقول تبييناً لما سنقوم به إن هذه الدراسة تهدف إلى التعرض لأهمية البداية الروائية وسوف نحاول الكشف عن مدى القوة الكامنة للبداية فى لفت انتباه

القارئ والتلاحم النصى بين المكونات السـردية ومن ثمّ تشـكيل نصّ سـردى تحكمه علاقات ترابطية وستكون عنايتنا فى هذه المهمة بالمشهد الأول فى الرواية حيث تعتبر البداية عتبة لدخول عالم الرواية وننتهج هذا المنهج من منظور بنيوى أى سـوف ننقب عن عنصر سـردى بارز فـى أول ما يواجه المتلقى فى الروايـة ويمكن أن يكون ذلک العنصر هو الشـخصية أو الزمان أو المكان أو الحدث أو غيره من المكوّنات السـردية. والجديـر بالذّكر أن هـذا النوع من النقد يصـبّ اهتمامه على البداية بشـكل خاص وبيان كيفية بسط المكونات المستحضرة فيها فى أنحاء الرواية. وإن اعتصمنا بهذا النقد الموضوعـى لتمكنّا من الحكم على قدرات الروائيين وبراعتهم فى الافتتاح السـردى والتمييز بين الغثّ والسمين بعيدين عن نقد انطباعى ذوقى!

ومـن خلال قراءتنا للرواية عندما "تشـيخ الذئاب" يتراءى لنا أن السـارد وظّف تقنية تعدد الأصوات لسـبر أغوار الشـخصيات وفحصهم فحصاً نفسـياً. «ويخص هذا اللون من الاسـتهلالات الأعمال الروائية التى تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبـح روايتها هى الكيفية البنائية لها. كل شـخصية تـروى كل الأحداث من وجهة نظرها.» (المصدر نفسـه: ١٤٩) فالرّواية المذكـورة تتمتع بعناصر الرواية الحديثة حيث توظيف الشـخصيات وتسـيير الحبكة. فالسارد تطرق لمسئلة شـائكة فى الرواية وبدأ روايته كأنه يزوّد القارئ بمقدمة ونتيجة للرواية. فالناقد الفطن يرى فى التجسـير الذى رسمه السارد الأواصر الأولى التى تربط بين عناصر الرواية كلها كهيكل نصى. والقراءة المتأنية للبداية ترسـم لنا الخطة العامة التى تقوم عليهـا الرواية فيمكن الحصول على الوشـائج التى تجعل النص كياناً متراصاً. فالتجسير الروائى فى هذه الدراسة يعنى: أن نمهّد الرواية بحيث تكون بدايتها مقدمة لكل الرواية وتمهيداً يحتضن فيه نبذة من الرواية حتى يسترشد القارئ بها إلى ما يريد السارد قوله.

أسئلة البحث

يتسم النص الأدبى بالتلاحم والتضافر بين مكوناته وتسرد الرواية نظراً إلى مقوماتها الأصلية لكى تنقل رسـالة خاصة من السـارد إلى المسرود له. فكل مكوّن سردى يمثّل دوره فى الرواية حتى تكون كبناء متراص. فلذلک يركّز السارد فى افتتاحه على أحد

مكوّنات الرواية أو بعض منها وفقاً للحبكة. فالبداية السردية هى الآصرة الأولى التى ترشد القارئ إلى عالم جديد وتمهد للولوج إلى ما سوف يسرده الراوى. فالتجسير الرائع يرشدنا إلى ما تحتويه الرواية حسب ما يكتنفه من إثارة وهذه الإثارة تنشأ من التركيز على عامل سردى وظّفه السارد منذ البداية. والعبرة فى تحليل المشهد الأول السردى هى أن السارد فى تمهيده للرواية يؤكد على مكوّن سردى أو أكثر ويجعله فى بؤرة سرده حسب ما ينوى بيانيه ونقله إلى المتلقى. ولذلک يريد هذا البحث القيام بنقد الرواية وفقاً للمشهد الأول للرواية مركزاً على المكوّن الذى يبرز فى التجسير بين السارد والقارئ من حيث العناية بالدور الذى يلعبه ذلک فى النص كبناء سردى وينتهى إلى أن التجسير السردى فى الرواية خطة راسمة يبنى السارد روايته عليها وعلى الناقد الحصيف أن يبدأ عملية النقد حين يقرأ الافتتاح السردى ولأن نسلک هذا المنهج النقدى فعلينا طرح بعض الأسئلة منها:

١. كيف نقرأ البداية فى الأدب السردى حتى نعثر على تصميم الرواية الخاص بها؟

٢. ماذا يعنى مصطلح التجسير الروائى وما هى الإثارة التى استحضرها السارد فى التجسير بحيث يكون ذلک الأمر المثير خطةً تقوم عليها الرواية؟

فرضيات البحث

١. تبدأ عملية القراءة منذ تواجه الواجهة السردية القارئَ؛ لأن التّمهيد السردى هو كل ما يؤسّس لتسيير الرواية حسب منظور السارد. فللعثور على تصميم الرواية علينا التركيز على المكوّن الذى يساعد السارد على سرده.

٢. يعنى التجسير الروائى عملية التواصل والتشافع بين السارد والمسرود له وهو قوة كامنة لأسر القارئ وإخضاعه لمتابعة القراءة. إن الإثارة فى التجسير تتستر بأحد العناصر السردية. فإثارة النص التى يقصد السارد تطويرها فى أثناء الرواية يمكن أن تلخص فى الصراع أم الحدث أم الموضوع أم السياق ونحوها. فالروائى نظراً إلى هذه القوة يقوم بتطويرها فى الرواية، فتكون البداية خطة راسمة لكل الرواية.

سوابق البحث

١. كتاب "شيوه تحليل رمان" (الطريق إلى تحليل الرواية) (١٣٦٦ش) لجون بيک الذى ترجمه أحمد صدارتى إلى الفارسية. إن هذا الكتاب يشكل اللبنة الأولى لتحليل استهلال الرواية فى الأدب الفارسى وإن كان الناقد يرمى إلى تحليل نصوص سردية من الأدب الإنجليزى ولكن هذا الكتاب أسّس لمنهج نقدى فى النقد الفارسى قام به النقاد المتأخرون. أما الكتاب فهو يعتبر دليلاً رائعاً لنقد الرواية ثم يقترح المؤلف لنا كيف نبدأ بتحليلها. فتحليل البداية أحدى الطرق التى يمكننا من الولوج فى عالم الرواية. فالكتاب -كما يعرض نفسه- يبحث عن طرق لنقد الرواية. فالاعتناء بالاستهلال السردى ومكوّنات الرواية التى استمسک بها الروائى هو إحدى الطرق التى يمكن من خلالها القيام بنقد الرواية ثم الكشف عن التلاحم بين البداية الروائية كنواة لتشكيل النص وبين النص السردى بأكمله. فجون بيک ينظر إلى الرواية نظرة بنيوية ويحاول إلقاء الضوء عليها بعيداً عما حول النص من الضغوطات. فالجنوح إلى هذا المنهج النقدى فى الأدب الفارسى ينشأ من هذا الكتاب حيث قام بتطوّره النقاد المتأخرون كما يأتى.

٢.كتاب "ساختار ومبانى ادبيات داستانى، براعت استهلال يا خوش آغازى در ادبيات داستانى" (بنية الأدب السردى وأصولها، براعة الاستهلال وحسن المطلع فى الأدب السردى) (١٣٧٨ش) للمؤلف نادر إبراهيمى. إن الكاتب أحال فى كتابه إلى أقوال جون بيک عن النقد للبداية السردية. يتناول الكتاب المشار إليه نماذج من الأدب العالمى ونماذج من الأدب الفارسى ويهتمّ ببراعة الاستهلال فى الأدب السردى مبيناً أنواعه حيث ذكر حوالى ١٠ أنواع من الاستهلال للرواية. فالكاتب يحدد أنواعاً من البدايات السردية نحو الاستهلال اللغوى والاستهلال السياقى وغيرهما. والناقد يشير إشارة عابرة إلى ما نحن بصدده ولكنه لم يعرج على تطبيق ما قاله حول البداية والكشف عن ترابطها مع النص تطبيقاً كاملاً، بل هو كما قلنا يشير إشارات خاطفة إلى هذا المنهج لنقد الرواية. أما المؤلف فيشير إلى تقدّم جون بيک فى هذا النوع من النقد ويثمن جهوده فى إنارة سلک هذا المنهج. فنادر إبراهيمى كناقد بارع أمين يلمح

إلى ما بذله جون بيک فى تمهيد هذا النوع من النقد ويذكر نماذج ذكرها بيک فى كتابه دون أن يدعى لنفسه شيئاً ولكنّ فضل إبراهيمى يكمن فى تطوير هذا المنظور النقدى فى الأدب الفارسى وتسليک الطريق لمن يأتى بعده. ويبقى تطبيقه لهذا المنهج تطبيقاً خاطفاً سريعاً رغم غزارة بحثه.

٣. كتاب "گشودن رمان" (افتتاح الرواية) (١٣٩٣ش) لمؤلفه حسين پاينده. إننا نعتقد أن هذا الكتاب تكملة للكتابين المذكورين آنفا أى كتاب جون بيک ونادر إبراهيمى، وإن لم يذكرهما الكاتب فى تأليفه، حيث قام بتحليل المشهد الأول للرواية وفق عنصر بارز فيه وبيان الترابط النصى بين البداية والرواية كلها. فهذا الكتاب يعتنى بتحليل الروايات الفارسية وفق ما تقدّم. وارتأى لنا أن الكتاب لم يأت بمنظر نقدى جديد كما يدعى صاحبه؛ لأن هذا المنظور موجود فى التراث ولكن بشكل مبعثر وكذلک يمكن العثور على الإشارات إلى هذا المنهج فى أقوال البنوييين نظرياً، ولكن نرى جون بيک ونادر إبراهيمى مطبقينِ لهذا المنهج قائمين بتطوير هذا المنظور النقدى، وإبراهيمى يراعى الأمانة فى تأليفه ولكن المؤلف فى الكتاب المذكور استلهم عنوان كتابه أى "گشودن رمان" من أقوال إبراهيمى حيث يشير الأخير فى أنحاء كتابه إلى مصطلح "گشايش داستان" وكذلک نلفى نماذج مذكورة من كتاب نادر إبراهيمى فى كتاب "گشودن رمان" دون أن يتعرض صاحبه لفضل تقدم جون بيک وإبراهيمى. فعنوان الكتاب ومنهجه مستلهمان من كتاب بيک وإبراهيمى ولو قلنا إن الكتاب لم يأتِ بجديد لظلمناه وصاحبه؛ لأن المؤلف قام بتحليل نماذج جديدة فى الأدب الفارسى وكذلک قام بتطبيق هذا المنظور النقدى تطبيقاً ممنهجاً يمكن أن يكون دليلاً لمن يريد أن يقوم بهذا النوع من النقد للرواية.

أما فى النقد السردى العربى فبعد متابعتنا والخوض فيما أُلّف عن الرّواية فلم نعثر على كتاب أو بحث اعتنى بـ"الافتتاح السردى" مثلما اعتنت به هذه الدراسات المكتوبة بالفارسية وما سوف نقوم به فى هذه العجالة. فجلّ ما عمل فى هذا المجال هو إشارة إلى أهمية البداية الروائية والكشف عن التقنيات التى يوظفها السارد فى سرده دون المساس بالعلاقة الترابطية بين البداية والنصّ الروائى والكشف عن الأسباب التى

دعت السارد إلى الابتداء بالرواية نحو النمط الذى بدأ به روايته. فيما يلى إشارة إلى أهم ما ألّف فى هذا الحقل فى النقد العربى:

١. كتاب "البداية فى النص الروائى" (١٩٩٤م) لصدوق نورالدين. فالكاتب يتناول البداية فى الرواية العربية وليست محاولته إلا أن تكون دراسة وجيزة للبداية الروائية دون تبيين الترابط النصى بينها وبين الرواية.

٢. كتاب "البداية والنهاية فى الرواية العربية" (٢٠١٣م) لعبدالملک أشهبون. يرمى الكتاب إلى تحليل الرّوايات العربية وفق بدايتها ونهايتها. فالناقد يقوم بتحليل بداية الرواية مستكشفاً العنصر البارز فيها محدداً أنواع البداية وعلى سبيل المثال يتحدث الكتاب فى كتابه عن بدايات روائية قصيرة وأخرى طويلة، والبداية ومسألة استشراف المكان المتخيل، والبداية ومسألة استرجاع الزمن الطفولى وغيرها من البدايات. والمهم عن هذا الكتاب أنه يشبه إلى درجة كبيرة بكتاب نادر إبراهيمى حيث يحدد أنواع البداية وفى هذا الكتاب أيضا إشارات إلى الترابط بين البداية والرواية ولكنه ترک الأمر دون التطبيق وتسليط الضوء إليه.

وثمة كتب قيمة وأبحاث أخرى اهتمت بقضية البداية فى الرّواية لكنها لاتتجاوز فى دارستها للبداية ما قامت بها الدراسات السالفة الذكر وأهم هذه الكتب وفقا لما يلى:

١. الاستهلال؛ فن البدايات فى النص الأدبى لياسين النصير.
٢. البدايات ووظيفتها فى النص القصصى لصبرى الحافظ.
٣. مساهمة فى نمذجة الاستهلالات الروائية لعبدالعالى بوطيب.

ملخص لرواية "عندما تشيخ الذئاب"

تتكوّن رواية "عندما تشيخ الذئاب" التى ترشّحت للقائمة القصيرة لجائزة بوكر العربية عام (٢٠١٠م) للروائى الأردنى الراحل جمال ناجى من ٤٨ فصلاً. اتخذ السارد من العاصمة الأردنية حيزاً مكانياً لأحداث روايته حيث يشير إلى هذه العاصمة كمجتمع مصغّر للعالم العربى. فالرّواية يشمل ردهة من الزمن الذى تتحول الشخصيات فيه إلى ذئاب بشرية تزداد شراسة عند كل صدام أو صراع. فالشخصيات هى رموز

لعالم متسم بصفات خاصة. إن الرواية تسرد عالماً نسوياً مليئاً بالصراعات. فإنها قصة امرأة تريد تصوير تجاربها التى خاضتها فى مثل هذه المجتمعات والتى تتحول فى نهاية المطاف إلى ذئب بشرى. مع أن هناك شخصيات أخرى نسوية فى الرواية، ولكن سندس هى وحدها تبقى فى بؤرة الحوادث وهى تنوى تجربة عالم مكتظ بالتحديات وبالرجال. إنها سندس فهى امرأة عربية بقيت ضحية للتقاليد والطقوس الخرافية التى تسود مجتمعها وهذه التقاليد تعكّر زواجها الأول. وترى سندس – بعد أن توفى أبوها – نفسها وحيدة فى مجتمع حاصرته ذئاب ضارية فتبحث عن رجل تحتمى به أمام هذا السّيل الجارف من الأحداث. فهى تسعى لتغيير حياتها وإن ولجت كل طريق غير شرعى ومحرم. فمن ثم تتحدى سندس مجتمعها بما فيه من الأعراف والقوانين الشرعية. فالرواية كلها تسرد التناقضات الحاصلة بين مكوّنات المجتمع وهى كذلك حكاية عن استغلال بعض الأناس بمناصبهم الذين لن يبخلوا عن أى جهد لتصيفة الخصم وكل من يقف أمامهم. فرجل الدين والسياسة الشيخ الجنزير يمثل الطبقة المستمثرة لعقول الناس. ومن جهة أخرى الرواية تصوير للجدلية بين التطور والتقليد وكذلك الرواية صورة للصراع بين الفكر التكفيرى والفكر المتحرّر من القيود، اللذين يمثلهما بكر الطايل وعزمى الوجيه. إن هذه الرواية متعددة الأصوات أى أننا بإزاء شخصيات تتحدث عن نفسها وتروى ما تلاقيه من تحديات. فالرواية فحص نفسى لكوامن الشخصيات. فالشخصيات المختلفة فى هذه الرواية عبارة عن سندس ورباح الوجيه وعزمى الوجيه والشيخ عبدالحميد الجنزير وجبران وبكر الطايل والعقيد رشيد حميدات. فالشخصيات رموز لشرائح خاصة تعيش المجتمع العربى. فمن ثمّ يمكن لنا أن نعتبر المكان الروائى مسرحاً عربياً عاماً والحقيقية أن الروائى يسرد لنا مصير الإنسان العربى فى مثل هذه المجتمعات. إن رواية "عندما تشيخ الذئاب" تسعى لبيان الظروف الاجتماعية والسياسية فى هذه البلاد، ولكن السارد بشكل عام يروى الظروف السائدة على البلاد العربية برمتها. فإن الرواية ملئية بالصراعات والأحداث التى تتسم بخرق التابوهات أى الخطوط الحمراء وهى تسرد استثمار السياسية والدين على أيدى طبقة محددة لتحصيل ما تشتهيه أنفسهم ومن ثم تعتنى الرواية بالطبقات الاجتماعية الدنيا التى

تنوى تغيير مكانتها ولكنها تكون فى نهايتها مكسورة مهمّشة كما كانت عليه من قبل.

إضاءة فى الافتتاح السردى فى رواية "عندما تشيخ الذئاب"

قبل أن ندخل فى نقد التجسير فى الرواية فلنقرأ معاً هذه البداية المثيرة والمعبرة!

«عزمى الوجيه أذلنى ثلاث مرات.

الأولى فى بيت والده الذى أغرم بى وتزوجنى. الثانية يوم ضبطنى فى الغرفه الدخانية فى دار الشيخ عبدالحميد الجنزير. أما الثالثة فبعدها بثلاثة عشر عاما؛ حين بلغت الثامنة والثلاثين من عمرى.

هو الوحيد الذى فعلها من بين كل الرجال الذين عرفتهم ولا أدرى كيف استعذبت أذلاله لى! مع أن أباه رباح الوجيه زوجى الثانى وصبرى أبوحصة زوجى الأول والثالث حاولا إخضاعى وإتباعى لإرادتيهما، لكنهما فشلا بشكل يثير الشفقة، ليس لأننى غير قابلة للاستجابة لشهوة السيطرة الذكورية، إنما لأنهما لم يمتلكا سحر ترويضى وأسرار تذويب كتلتى، على الرغم من إحساسى بتململ تلك الكتلة التى أعترف الأن بأنها شكلت مبعث قلق وعذاب لى.

كان من الممكن أن يؤدى فشلهما معى إلى حزنى على الذكور ولولا سحر الإثارة والسطوة الغامضة التى يمتلكها عزمى الوجيه وقدرات الترويض التى تميز بها الشيخ عبدالحميد الجنزير.

ربما كنت بحاجة إلى من يكسرنى ويمرغ غرورى. ألا يمكن أن تكون رغبتى فى الخضوع كامنة تحت قشرة هذا الغرور؟

عزمى هو الذى تمكن من مداهمة معاقلى وتحطيمها إلى حد أننى امتثلت لأوامره جميعها دون النظر إلى النتائج التى لم أتوقع حدوثها.» (ناجى، ٢٠١٠م: ٧)

تنطلق هذه الرواية مع إقرارت سندس وسردها لما مر بها مع الشخصيات الرئيسة خاصة عزمى الوجيه والشيخ عبدالحميد الجنزير. فالآصرة الأولى التى تدلّ على أن المتلقى يواجه تغييرات متعددة الأوجه للشخصيات تظهر فى بداية التجسير الروائى. فالنقاط الهامة التى تبرز جلية فى البداية تتخلص فى الدلالات التالية:

أ. تبدأ الرواية بذكر أسماء بعض الشّخوص وسرد الأحداث التى ترويها سندس. فالإشارة إلى الشخصيات المتعددة تدلنا على أن الأحداث تكون ذات أوجه متعددة فيمكن العثور على هذه الدلالات عندما تقول سندس: «**عزمى الوجيه أذلّنى ثلاث مرات. الأولى فى بيت والده الذى أغرم بى وتزوجنى. الثانية يوم ضبطنى فى الغرفه الدخانية فى دار الشيخ عبدالحميد الجنزير. أما الثالثة فبعدهما بثلاثة عشر عاما؛ حين بلغت الثامنة والثلاثين من عمرى**» فكما نشاهد أن سندس تشير إلى ثلاثة أحداث ذاكرة بعض الشخصيات مثل عزمى ورباح الوجيه والشيخ الجنزير وكذلک نفسها.

ب. يمكن مشاهدة الإرهاصات الأولى إلى طابع خرق التابوهات المسيطر على الشخصيات فى الرّواية منذ البداية. فهذه الدلالات تكمن فى الجمل التى تنقلها سندس: «**هو الوحيد الذى فعلها من بين كل الرجال الذين عرفتهم ولاأدرى كيف استعذبت أذلاله لى! مع أن أباه رباح الوجيه زوجى الثانى وصبرى أبو حصة زوجى الأول والثالث حاولا إخضاعى وإتباعى لإرادتيهما**» فيعدّ تعدّد الزواج والإشارة الأولية إلى العلاقات المحرّمة مما يشير إلى خرق التابوهات فى الرواية.

ج. إن عنصر المفاجأة مسيطر على أحداث الرواية ويعرفنا السارد منذ البداية على أننا يجب علينا ألا نتوقّع نتائج منطقية من أحداث الرواية. فسندس فى قولها «**عزمى هو الذى تمكن من مداهمة معاقلى وتحطيمها إلى حد أننى امتثلت لأوامره جميعها دون النظر إلى النتائج التى لم أتوقع حدوثها**» تشير إلى هذه السمة فى الرواية. فيما يلى توضيح وبيان للتقنيات التى استخدمها السارد فى تجسيره. فلعينا قراءته معا!

الحدث وخلق الشخصيات

إن الحدث وخلق الشخصيات هما عنصران مهمان للغاية لا فكاک بينهما فى الرواية. إن الحدث السردى لتطوره بحاجة إلى مقدمةٍ ونتيجةٍ تُفشيهما الشخصية أثناء السرد. فلذلک يجب علينا القول عن أهمية الحدث «إنه وسلية للبوح بالشخصية وإرخاء قضبتها حين عملها.» (براهنى، ١٣٩٣ش: ٢١٧) ومن جهته يحتّم علينا مسألة الشخصية والحدث فى الرواية وكذلک العلاقة الوثيقة بين هذين العنصرين السرديين أن

نتحدث عن الترابط التقابلي بين هذين المكونين؛ بعبارة أخرى أن أى تغيير فى الحدث يجرّنــا بالطبع إلى تحول فى الشــخصيات والعكس صحيح كذلک. فمن ثم أى تغيير فى الشــخصيات وبالتالى فى الحدث الروائى يســبب تغيير العناصر الروائية كلها. يرتبط الحدث بالشــخصية فى الأعمال السردية ارتباط العلة بالمعلول وعلى هذا فإن الرّواية يســاوى فعل "حدث" + فاعل "شــخصية". «الحدث إذن شــىء هلامى إلى أن تشكله الشخصية –بحســب حركتها– نحو مســار محدد يهدف إليه الكاتب.» (وادى، ١٩٩٤م: ٢٩) ويمكن تشــبيه الشــخصية من حيث أهميتها بالعمود الفقرى الذى يؤدى كل خلل فيه إلى الشــلل و«كل رواية لو تأملت، عمدتها الشخصيات، فدراستها هى الأساس.» (ستالونى، ٢٠١٤م: ١١٦) فأكرهت أهمية الشخصية الناقدين على أن يقولوا: «إن القصة فن الشخصية.» (وادى، ١٩٩٤م: ٢٥) وخلاصة القول تقودنا إلى أن نقرّ بأن عدم تواجد الشخصية فى الرواية يساوى عدم تواجد الحدث وفقدان العاطفة فيها.

فالمفروض علينا أن نقول إنه يجب أن نســترعى نقاطاً عدة منها: كيف يكون التأثير الــذى يتركه الحدث والشــخصية فــى الذهن وإلــى أى موقف اجتماعى تشــير إليه الشــخصيات؟ وإن أردنا إجابة قصيرة عن هذه الأســئلة، فنقول: «إن الشخصيات هى تمثيل محدد للأفراد فى موقف خاص ولها علاقة مباشرة بالبنية الذهنية والنفسية للروائى وتعكــس الحقائــق الاجتماعية والسياســية والاقتصادية فى المجتمع الذى يعيشــه.» (ميرصادقى، ١٣٩٢ش: ٤٧)

إن الأحــداث المتسلســلة والمواقف التى تطرح فى الرواية هى تفضى إلى إنشــاء العمل الروائى الذى يســمى "خطّ الرواية". إن الأحداث المتسلسلة أو العمل الروائى عادة ما تعتنى بأن أى حدثٍ سوف يجرى فى الرواية ومن ثم تُظهر ما تقوله الشخصيات وما يدور فى خلدها وكذلک أية نتيجة تســببها أفعال الشخصيات وأقوالها. والمهم عن خط الرواية هو أن «معظم الدور الذى يؤديه العمل الروائى عبارة عن تبيين الإنشــاء التدريجى للشــخصيات والحبكة.» (المصدر نفســه: ٤٦٥) أما ماهيــة الخط الروائى أو العمل فإنه «يشتمل على كل معلومة تحفز الحبكة وتجعل التطورات الحديثة فى العلاقات الإنســانية أو الأحداث الجديدة ذات معــانٍ.» (هاوتورن، ١٣٩٤ش: ٩٥) وللقيام بنقد

الرواية يتحتّم بنا أن نختار قسماً منها ويجب علينا أن نفتش منذ الوهلة الأولى عن تضاد يلفت انتباهنا. «إن الأحداث فى الرواية تتكون على أســاس صراع ينشب بين قوتين متخاصمتــين.» (پاينده، ١٣٩٣ش: ٩٥) تختلف رؤية كلّ منهما عن الأخرى وكلّ منهما يهدف إلى التحدّى لرؤية الأخرى تجاه الحياة. «فإن كل إشــارة إلى خلق الشخصيات يفضى إلى تطوير الرواية ويعرض كلّ حدث مطروح لحلّ مسألة الشخصية معلومةً عنها تلقائيا.» (سناپور، ١٣٩٤ش: ٩٤)

ومن الملاحظ أن العناية بالشخصية فى التجسير الروائى لا تتحمل أى عدم الاهتمام بها؛ لأن كل خلل فى خَلق الشخصيات يؤدى إلى تجسير مملٍّ يمنع القارئ عن الاستمرار فى قراءة الرواية لا محالة. وهناک ســؤال يطرح نفســه وهو أنه كيف يكمن للسارد أن يشكل التجسير بينه وبين القارئ بحيث يسترعى انتباهه؟ فالجواب عبارة عن «أنه من الأفضل تقديم الشخصيات فى قالب حدث وأثناء عمل حتى يتوفر تخزين الشخصيات فى الذهن بسهولة وبالتالى انجرار الفكر نحو ما تريده الشخصيات.» (سناپور، ١٣٩٣ش: ١٤١) والمهم فى خلق الشخصيات الروائية أنه كيف يعرضها السارد وأننا ماذا نستشف من هولاء الأفراد.

فالروائــى الراحل جمــال ناجى اهتمّ بهذين العنصرين أى الشــخصية والحدث فى روايته "عندما تشــيخ الذئاب". والطابع المســطير على شخصيات ناجى هو تقديمها فى صــورة غير مباشــرة حيث نرى الشــخصيات عبر أعمالهم دون النظــر إلى الأوصاف الظاهريــة وثمة نزوع للشــخصيات إلى فعل الحرام. فكل هــذه الطوابع تنجلى مذ يقوم السارد بالتجسير.

إن تقنية تعدد الأصوات وتجنب رتابة الســرد التقليدى تســتعمل فى الرواية لإبراز الســمات النفسية للشخصية ومكنوناتها حتى نتعرض لعلاقات متباينة بين كل شخصية مع أخرى. المراد من التمســک بهذه التقنية الســردية فى الرواية أن السارد ينوى سبر أغوار العالم النفســى للشخصيات وكشف الأســباب التى تحفزها على مثل هذه الردود الخارجية. إن هناک تضاربا بين رؤى الشــخصيات حيث نراها لا تتوانى عن فعل أى شــىء وإن أوجب عليه الأمر القيام بتصفية الخصم. فنجح الســارد بأحسن طريقة فى

تصوير هواجس الشخصيات ومكنونات قلبها؛ لأنها تعرض نفسيتها بلسانها فى كل فصل من الرواية وكما ذكر آنفاً أن التعرف على الشخصيات لا يتأتى من بيان الظواهر والسمات البارزة بل إن الروائى يستخدم تقنية غير مباشرة فى تقديم الشخصيات، بعبارة أخرى إن القارئ يكشف الشخصيات عن طريق الأقوال والأفعال حتى يدرک ردودهم تجاه الأحداث والشخصيات المتخاصمة إدراكاً. فكل فصل للرواية يختص بشخصية واحدة فكأنها تقف على مسرح ثم تروى حياتها بلسانها وهذه التقنية أى تعدد الأصوات فى الرواية تحولت إلى قوة أخاذة فى الرواية وشدّ انتباه المخاطب والمنع من الرتابة التقليدية السائدة فى الرواية. فالأحداث لا تخطو خطوات متناسقة بل هناک تذبذب فى الأحداث حسب شخصية تخاطب المتلقى.

فالقارئ يعثر على رأس الخيط الأول الذى يربط بين الأحداث المفاجئة. فالإرهاصات الأولى من عنصر المفاجئة تلوح فى الأفق بعد المستهلّ المثير الذى يسرده الرّواى حيث تذكر سندس السّمات الرّوحية لعزمى وكلامه عن المكلية الاشتراكية؛ لأن سندس ما كانت لتتوقّع مثل هذه التصريحات؛ لأنها عرفت أن لعزمى شخصية ترفض مثل هذه المعتقدات التى تذكر الإنسان بشخص اشتراكى والاشتراكية هى مدرسة سياسية تعنى «التحكّم بالاقتصاد والصناعة وكذلک هى مدرسة سياسية وحركة تهدف إلى انشاء تنظيم جمعى للمجتمع حيث تنتفع العامة بهذا النظام الجمعى الذى تحكم الدّولة فيه على كافة التقنيات الصناعية مثل المصانع ووسائل النقل والشوؤن المصرفية.» (پازارگاد، لاتا: ١١٠)

ولكن المسار السردى يكشف لنا فيما بعد أن عزمى الوجيه يبدو كأنه شخصية يعتنق معتقدات دينية أخذها من شيخه عبدالحميد الجنزير الذى يرى أنه ما ليس من شريعة الله فهو كفر. فعنصر المفاجأة تطفو على السطح منذ البداية. فالقارئ المرهف الحس حصيفه يدرک هذه الإشارات ويتراءى له أنه يجب عليه ألا يتوقع نتائج منطقية وعادية من هذه الأحداث. أما السارد فيشير إلى الشخصيات الرئيسة فى تجسير الرواية مثل عزمى الوجيه، ذلک الرجل الغامض والشيخ الجنزير، ذلک الرجل المتمسک بالدين

الذى يستغلّ كلّ حدث لنيل ما يشتهيه وذلك عبر بيان أحداث جرت لسندس مع تلك الشـخصيات. فالسـطور الأولى للمشـهد الأول تمهيد للتعرف على الشخصيات وخطة أولية للأحداث المتتابعة التى ستكون حلقات متشابكة. وليس تعرفنا على الشخصيات وفقاً لخصوصياتهم الظاهرة بل السـارد يقدم شخصياته للقارئ عبر باقة من الأحداث فى كل الرواية.

أما ما نعرفه عن سـندس ذات النزعة الميالة إلى كسر الحدود وتجاوز المحرمات فهو يتحصل علـى النمط التالى الذى نحصل عليه مما وصفته الشـخصيات عنها. ومن أهم المسـائل التى تطرح نفسه فى هذه الرواية أنه ما هو مدى مسألة الشخصيات وأى نهج فكرى تنتهجها أثناء سـرد الرواية. فسـندس تبدو امرأة مناضلـة لا تأبى من فعل أى شىء من أجل النّيل منها. تشير سندس إلى زواج القاصرات فى مجتمعه ولكنها تتباهى بعدم زواجها وحصولها على الشهادة الثانوية منوّهةً إلى اشتغالها بقراءة الكتب. فموقف سـندس فى هذه الرواية مناقض لموقف زوجها رباح الوجيه. فهو يمثّل الفكر التقليدى الضيق الذى لا يرى إلا مصلحته كارهاً التطوّر.

أما موقف سندس فموقف نضالى للتقاليد والأعراف. فثمة النضال والتحدى للتقاليد السائدة على المجتمع تسطير على شخصية سندس التى تنفر عن فكرة تزويج القاصرات زواجاً مبكراً مستنكرة منع البنات من الدراسة. «...فقد صرتُ فى **الخامسة والعشرين مـن عمرى مع أن غالبية فتيات الحى يتزوجن فى السادسـة أو السـابعة عشـرة من أعمارهن. كنت أسـلّى نفسى بقراءة بعض الكتب والمجلات التى خلفها أبى بعد موته، فقد حصلتُ على شـهادة التوجيهى حين كنت فى الثامنة عشـرة من عمرى.**» (ناجى، ٢٠١٠م: ٣٤)

طلاق سـندس من صبرى أبوحصة وتهامسـات نسـاء الحى عن العلاقات المثيرة مع أزواجهن وتحرّش الرجال لها فى الزقاق وعيونهم الآثمة هو ما يكره سـندس على التفكير فى تغيير نمط حياتها والاحتماء برجل يحرسها ويحفظها أمام هذا السيل الجارف من المصائب. فيعدّ كل هذا منطلقاً لحدوث تبدّل ما فى حياة سندس.

الشخصيات

أ. عزمى الوجيه

والحبكة فى هذه الرواية قائمة على أن تطوّر الأحداث يكشف عن ذات الشخصيات. والحقيقة أن تطوير الشـخصيات يتمّ داخل الحبكـة وهذا من سمات الرّوايات الحديثة و«السبب الرئيسى الذى جعل القارئ يستمر فى تقليب صفحات أية رواية من الروايات تقريبا هو محاولة القارئ اكتشـاف الحدث الذى سيحدث بعد ذلك.» (بلوك، ٢٠٠٩م: ١٢١) ومن الممكن أن يمنح السارد تفسير الوجوه المختلفة للشخصية إلى المتلقى أى أن الأحداث ترسم على أن يدرك القارئ مفاهيم عدة ويكون الشخصيات مبهمة ما يمكن تسميته "بالانفتاح فى الشخصيات" أى يتسنى لنا تعددية التفسير من الشخصيات فإنها ليسـت شخصيات نمطية مسـطحة خاضعة لقوانين الرواية التقليدية. إن شخصية عزمى تتسـم بهذه السـمة أى أنها تنمو وتترعرع أثناء بسط الحبكة. ففى التجسير الذى قدمه السارد منذ استهلّ الرواية نرى شخصية ذات نزعة شيوعية ولكن يقودنا تطور الحبكة ووقوع أحداث أخرى إلى شـخصية مختلفة عما رأينا فى البداية. فيبدو عزمى شخصية ذات نزوعات دينية لا تعرف الليونة والتى تشـبه الشـيوخ فى تعاملاتها وهذا منعطف هام يشكل انطلاقة جديدة نحو إدراكات جديدة لشخصية عزمى.

تتطوّر الحبكة السردية فى الرواية حين تذهب سندس إلى بيت عزمى ويدور حوار بينهما. لقد صرّحت سـندس أن شـخصية عزمى طرأ عليها تبدل؛ لأنه كان يتحدّث عن الحرام الشرعى ولكنه هذا الخطاب غائب فى نطقه. إن علاقة زوج سندس أى صبرى أبوحصة بعزمى تنشأ عنها أحداث جديدة تؤثر فى حياتهما. فبعد لقاء عزمى مع سندس يشتغل صبرى كموظف عند عزمى الذى تطوّر شأنه وأصبح من أحد أصحاب الرأسمال فى البلاد. فيشترى عزمى بيتاً وسيارة لسندس ثم يستمرّان فى علاقتهما الغير الشرعية. يلوح التبدل الذى طرأ على شخصية عزمى واعتراها حين تذهب سندس إلى بيته بعد أن طلّقهـا رباح الوجيه وهذا التبدل جذرى. حين كان عزمى يعيش فى بيت أبيه فأبى عن اقتراف المعاصى بحجة الشرع ولكنه الآن يتحدث عن امتناع الحرام بحجة القانون. ولكن هذا اللقاء هو الذى يرتكب فيه عزمى وسندس ما تشتهيان. «**قال لكنک تظلّين**

مــن المحارم على الرغــم من أنه طلقــک، ثم إن ما تريدينه مخالــف للقانون. فحركتُ أصابعــى فوق ركبته وقلت بجرأة: هل أفهم من هذا أن مضاجعة امرأة من غير المحارم جائزة؟» (ناجى، ٢٠١٠م: ١٠٠)

تمهّد أقوال رباح الوجيه أبوعزمى لدلالات ثانوية على أصالة عزمى. بما أن سلوكات عزمى تختلف عنه فرباح يشــکک فى نسبه كأنه وُلد من غيره! وهذه التصريحات لرباح اهتــداء لمفاجأة كبرى فى الرواية تبهت القــارئ. «**...كانت مصرة على أنه مثله، مخلق منطــق، كأنه مســحوب من ضلــوع أجدادها هى، لا من صلب والــده الذى هو أنا!.**» (المصدر نفسه: ٢٩)

إن جبران يشــير إشــارة دقيقة إلى أن شخصية عزمى تنمو شــيئاً فشيئاً فى خضم الأحداث التى تجرى فى الرواية وهذا يؤكد تأكيداً تاماً التقنية التى تمسک بها السارد فى تقديم الشخصيات جزئياً وتسريب قسم من سماتها فى كل حدث وصراع: «**مايعينى هنــا هو عزمى ابن شــقيقتى جليلة. لكن، لأن حكايته لم تتكشــف لى دفعة واحدة، إنما بالتقســيط غير المريح، فأتسلسل بوقائعها حسب تتابع انكشافها لى، لا حسب تواريخ حدوثها، لأننى بالكاد أستطيع لملمة خيوطها.**» (المصدر نفسه: ٦٠)

ب. الشيخ عبدالحميد الجنزير

ومن الشخصيات التى تمثل حلقة وصل بين الشخصيات الأخرى الشيخ عبدالحميد الجنزيــر وفى تعريف شــخصية الجنزير نجــد أن بيان التوجه الفكــرى يتم عبر وصف الشخصية عن لســانها. فالشــيخ الجنزير يطلع علينا بأنه يكفّر الفكر الشيوعى المتمثل فى الاتحاد الســوفياتى آنذاک. فنحن بإزاء رجل دين متســم بســمات فكرية خاصة سياســية كانت أو اجتماعية. فالشــيخ الجنزير بعد تكفيره للشيوعية لا يخفى فرحه عن ســقوط هذا التوجه الفكرى. ومن جهة أخرى نراه شخصية دينية قد تشک نفسها فيما اعتقدت به وهذا ما ينص عليها الشيخ الجنزير عندما يحكى مروره بزوجة رباح الوجيه أم عزمــى الوجيه. «**لما ذهبت إلى بيت أبيه بغيــة مداواة أمه وطرد الجنى الذى يمتطى كتفيها حســب قولها، كنت فى حالة من السرور بسبب انهيار إمبراطورية الكفر التى**

كانت تسمى الاتحاد السوفياتى، وكانت توابعها من الجمهوريات تتفكك وتنفصل عن بعضها تباعاً كما أن لواصقها جفت وتآكلت.» (المصدر نفسه: ٦)

إن الشيخ عبدالحميد شخصية ماكرة مستثمرة لعقول الناس وهذه النزعة تتمثل فى حادثة طرد الجنى عن جليلة أم عزمى عندما ذهب الجنزير لتأدية هذه المهمة. فيدعى الجنزير التحدث مع الجنى ويزعم أنه قادر على طرده. فتنكشف سمات هذه الشخصية فى هذه الحادثة حيث يشير رباح إلى خبث الجنزير ومكره: «**دفعتُ له عشرة دنانير مع أنى لم أصدق لعبته كلها. لكن أم عزمى شفيت من حالتها بعد أيام وما عادت تحكى عن الجنى.**» (المصدر نفسه: ٣٨)

يروى جبران الدلالات الأولى لدور الذى يلعبه الجنزير فى الرواية ومدى ارتباطه بالأحداث التى تجرى أثناء السرد. نرى فى تقرير جبران أن الشيخ عبدالحميد الجنزير من الرجال الدين ولكن جبران يسرّ بأسرار هامة عن دور الجنزير فى السياسة وخوضه فى التواطؤات السياسية. إن شخصية جبران شخصية يسارية تدعم قضية المرأة وترى أن فلسطين قضية الأمة. ويبدو فى رواية جبران عن شخصية عزمى والجنزير أنهما تقاسما بينهما التبرعات التى قدمها المحسنون وأن الفساد المالى يتم تحت إشراف الشيخ عبدالحميد. يقول جبران: عندما رأى عزمى الشيخ الجنزير فى الفندق وهو يحسب الأموال التى أخذها من المحسنين فهذا الأمر حطم لعزمى كل العقبات الأخلاقية وجعله يجاوز كل القيم والمعايير: «**مصدر قلقى على عزمى، أن الكوابح التى كانت تصونه وتمنعه من الزلل والخطأ، انهارت بعد رؤيته ما فعل الجنزير فى الفندق ومشاركته به فى مؤامرة المركز، وصار قابلاً لأن يفعل ما هو أكبر من ذلك.**» (المصدر نفسه: ١١٣)

فشخصية الجنزير تمثّل الفكر التكفيرى الذى يعانى منه اليوم العالم عامة والبلدان العربية خاصة ما يبحث عن تصفية الخصم والقوى المخالفة عبر التمسك بهذا الفكر الخطر. إن هذا التكفير فى رأى عبدالحميد يصدق على الجنى والإنس عندما يقول: «**الجنى لا يهزم أمام الإنس بيسر، وهذا ما جعله يعود إليك غاضبا مستشيطاً، إنه جنى كافر وباغ، ولا يحق له أن يقرب بيوت المؤمنين من الإنس أو يتلف شيئا من محتوياتها دعيه لى.**» (المصدر نفسه: ١٩)

هذا النوع من التصريحات تدلّ على أن الجنزير اقتنع بفكرة أفرزت صراعاً مستمراً مع الأطراف. إن رجوع سندس إلى دار عبدالحميد الجنزير تكشف خفايا شخصيته ويقود القارئ إلى استكناه خوالج ذهنه ويمهّد لسبر الكوامن النفسية للبشر الذئبى. إن الوجه الآثم للجنزير ينكشف عندما يصف بصراحة فتنة سندس له حين يقول إنه إذا لم يشاهدهما عزمى فى تلك الغرفة الدخانية لأغوى سندس وحرضها على الطلاق من رباح زوجها والزواج منه. أما الجنزير فيقرّ بأنه خطر على باله فعل الأمر الحرام عندما حضرت سندس إلى غرفته لتملس العلاج ولكنه استعاذ بالله! «... **لم أر امرأة بمثل غواية سندس التى لو لم يغضب عزمى يوم ضبطها فى دارى لأقنعتُها بالتخلّى عن أبيه كى أتزوجها وهذا حق لا غضاضة فى فعلها صوناً لها من ارتكاب المعاصى...** .» (المصدر نفسه: ٦٧)

ج. رباح الوجيه

ويعدّ رباح الوجيه بلورة للفكر التقليدى الذى يتحكم بعقول الناس فى المجتمع. فنرى أن النزعة الفوضوية تعبث إلى حد ما بتفكيره. فرباح رمز للجدلية بين التقليد والحداثة. إنه يصارع مع العالم الخارجى ويسعى إلى فرض هيمنة التقليد على الحداثة وترجيح ثقله عليها حتى أنه اعتبر استعمال منديل الورق والشوكة أموراً عبثية: «**أما استعمال الشوكة والسكين فتعقيد للحياة، لأن معدة الإنسان لا تميز بين الأكل باليد أو الملعقة أو الشوكة التى جاءتنا من بلاد الأجانب، لكن الجهال ظنوها من عادتنا العربية الأصيلة.**» (المصدر نفسه: ٢٦) يمكن فهم الدلالات الأولية على ذات رباح ومن ثم العثور على حقيقة كبرى تتبين فى الرواية من سرد عدم إنجابه حيث تذكر سندس هذا الحدث: «**أمى أيضا، أصرت على أن ننجب طفلاً وأقنعتنى بأنه سيسلينى ويعوضنى عما فاتنى. فكرتُ ووافقتُ بلا حماسة، لكننى لم أحمل على الرغم من مرور ثمانية أشهر على زواجنا**... .» (المصدر نفسه: ٤٩) ولكن سندس تتفاجأ بعد مضى شهور من عدم حملها بحقيقة مدهشة حين تسمع من الاختصاصى أن رباح لا يمكنه الإنجاب بسبب العيب الخَلقى الذى يعانيه منذ الطفولة: «**أسر لى ذلك الطبيب زوجك لا يستطيع**

الإنجاب ولكن وضعه الصحى الآن غير مناسب لإعلامه بذلک. ثم سلمنى تقريراً طبياً بعد أن شرح لى أموراً فاجأتنى.» (المصدر نفسه: ٥٠)

تتكشف شخصية رباح عبر تسيير الحبكة وتطوير الأحداث التى تعترى الرواية وهذا نفس أسلوب السارد فى كل شخصية ينوى تقديمها إلى القارئ. فشخصية رباح تنمو فى الأحداث التى تجرى لدى حضور الجنزير. فعند انفتاح القارئ على الحبكة ووقوع الأحداث الجديدة يبرز عياناً أن رباح يعانى من مشكلة للإنجاب وهذه دلالة أخرى على الغموض الذى يكتنف شخصية عزمى ويدعونا إلى غور أسبار هذه الشخصية. إن شخصية عزمى شخصية معقّدة فى الرواية حيث لا نراه يتحدث عن نفسه كما تفعل الشخصيات كلها. فكل ما نعرف عن عزمى هو ما يقول عنه الشخصيات عند ذكر ما لاقاه من أحداث. فهذا الأسلوب وهذا التعقيد فى تقديم شخصية عزمى يثيران القارئ على متابعة ما يجرى له ويجعله شغوفاً إلى كشف مصيره.

واللافت للنظر فى الرواية هو أن عزمى الوجيه لا يتكلم عن نفسه وهو شخصية مغمورة نحصل عنها على معلومة حيث تتكلم عنه شخصيات أخرى. ويبدو من هذا الأمر أن الراوى يتعمد فى إخفاء المعلومات حين يذكر ما يحدث لعزمى الوجيه ناوياً الإبهام والغموض اللذين يلاحقان عزمى إلى نهاية المطاف. فعزمى ابن غير شرعى ولد من الحرام فلذلک نتعرّف عليه عندما يشتبک مع الآخرين فى الرواية.

د. بكر الطايل

إن شخصية بكر الطايل شخصية ذات نزوعات نقلية وتتضارب آراؤها مع آراء عزمى الوجيه الذى يتسم بالنزعة العقلية. أما مسألة جدلية العقل والنقل فى الفكر الإسلامى فهى قديمة متجددة. إن بكر الطايل يصف نقاشاً دار بين الشيخ عبد الحميد الجنزير وبين عزمى حيث نقل حديثاً عن الرسول صلى الله عليه وآله وسلم ورأى أن إسناد هذا الحديث ضعيف بل اعتقد أن هذا ليس حديثاً بل كلام أطلقه العرب: «**عزمى هذا تجرأ فى واحدة من جلساتنا الأسبوعية وقال للشيخ القول بأن الجوع كافر ليس حديثاً شريفاً، إنما هو قول أطلقه العرب فى ظروف القحط والمحل ويحتاج بعض التفكير**

والتكرير داخل العقل!.» (المصدر نفسه: ٨٤)

الشـيخ الجنزير يؤكد فى أقواله على عامل العقل ودوره فى حياة الإنسـان ويعتقد أنه من يكتسـب السيادة والقيادة إذا ملک نفسـه. فوصف الجنزير لعزمى الوجيه يبين نزعته العقلية التى اعتنقها عزمى عندما يتحدث عن قدرة العقل فى تمالک البشر لنفسه: «**من يقدر على بسط سيادته على نفسه وبدنه يصر سيداً للآخرين. سبحان الله. عزمى اسـتطاع أن يتحكم بنفسـه ويغذيها ويسـيرها حسبما يشـاء عقله الذى نما وأثمر قبل أوانه.**» (المصدر نفسه: ١٠٤)

وتقابل شـخصية بكر الطايل كإنسان يعتنق النقل شخصية عزمى العقلية. فشخصية بكر تدلّ على جدلية العقل والنقل التى تدور بين الأوساط الدينية. فتتمثل هذه الجدلية بين العقل والنقل فى شخصية بكر حين يصفه الشيخ الجنزير. فيعثر القارئ على ملامح هذا التفكير عند بكر الطايل حيث يتفوه بأقوال تدلّ على قناعته بالتعامل السـلبى مع عزمى وتصفيته. فبكر الطايل يستشـهد بأقوال النبى صلى الله عليه وآله وسـلم مبرراً ما ينوى فعله بقتل عزمى: «**وقبل أن أرد، قال أحدهم وهم يمسـد لحيته السوداء "المهم، ما العمل" فانبرى له بكر الطايل "العمل؟ العمل موجود فى قول رسـولنا صلوات الله وسـلامه عليه، فحين سـئل: أيكون بعد الخير الذى حصلنا عليه شر يا رسول الله؟ قال نعم، قيل فبمن نعتصم؟ قال: بالسيف.**» (المصدر نفسه: ١٠٨)

إن النزعـة العقلية لدى عزمى الوجيه تتأكد عندما تفتش الشـرطة غرفته فى بيت أبيه وتعثر على عدد من الكتب الممنوعة التى يذكرها العقيد رشـيد حميدات منها كتاب "الحـروب العقلية واستفسـار العقل فى الأزمات". العقيد رشـيد حميـدات ضابط فى الشـرطة وهو المسـؤول عن إلقاء القبض على عزمى الوجيه. فهـو عند مراجعته لدار رباح الوجية أبى عزمى الذى أصابه الهرم يستعمل كلمة الجنزير واستخدام هذه المفردة اسـتعارى حيـث إن الأواصر النهائية تقـدم للقارئ فى رواية العقيد رشـيد حميدات وبدأت ملاح انفتاح العقد تجلو بوضوح. واستخدام كلمة القفل الصدئ إشارة استعارية كذلک إلى السر الذى يبحث عنه القارئ الحصيف منذ البداية والآن آن الأوان لفتحه.

هـ جبران

تبدأ شخصية جبران تتغير عندما يرحل عن حيه القديم المسمى بجبل الجوفة والانتقال إلى حى راق من أحياء العاصمة الأردنية. فهذا الانتقال والطفرة استعارة للتحول الذاتى الذى طرأ عليه. إن الرحلة من الحى القديم استعارة لترک الأفكار والمعتقدات القديمة والانتقال إلى الحى الجديد استعارة لاعتناقه بأفكار جديدة حيث يهدى هذا الرحيل والتنقل من مكان إلى مكان آخر جبران إلى تغيير النزعات السياسية السابقة وعدم الاكتراث بالقضايا التى كانت فيما سبق تهمه كما أن احتلال اسرائيل لبيروت كقضية عربية لم يعُدْ يشكل هاجساً له. إن شخصية جبران أيقونة للفكر الماركسى الذى سوف يتبدل بحيث يشارک الحكومة كوزير. «والمدرسة الماركسية عنوان للفلسفة الموضوعية التى بناها الفيلسوف الألمانى كارل ماركس الذى أسس نظرية الفكر الشيوعى.» (پورشبانان، ۱۳۹۲ش: ۷۷۲)

يتبين هذا التحول الفكرى لدى جبران عندما يصف تنقله من الحى القديم: «**مضت أعوام طويلة على رحيلى عن جبل الجوفة. أذكر أننى قبل ذلک الرحيل، انتبهت إلى أمر لم أفكر به فى غمرة اهتمامى بالقضايا السياسية والطبقية، إنه حريتى وحرية إسرتى الاجتماعية التى لم تكن موضع اهتمام لدى، أريد أن أفعل ما يحلو لى ولأسرتى بعيداً عن تدخلات الآخرين وتقولاتهم.**» (ناجى، ۲۰۱۰م: ۸٦)

ما يجب ذكره فى ختام دراستنا عن الشخصيات والأحداث هو أن الأحداث لا تتقيد بمنطق بسيط أى أن العمل الراوئى أو خط الرواية أو قيام العلاقات السببية والمسببية بين الأحداث وتسلسلها لا يتوفر بسهولة بل إن كل حدث مسبب عن حدث آخر تساهم فيه الشخصيات كلها. إنه يمكن تصنيف الشخصيات على أنها شخصيات أولية ونامية تتولد من رحمها شخصيات جديدة ذات نزعة مختلفة عما كانت عليه من قبل. فالشخصيات فى الرواية تطرق على وتر خط الرواية وتؤثر على بسط الحبكة. إن تسلسل الأحداث فى هذه الرواية يقوم على أن كل شخصية تسرد حادثة ما وتحمّل مسؤوليةَ سرد ما تبقى منها على الشخصية الأخرى التى تليها فى سرد الرواية. فتستمرّ الشخصية التالية فى سرد الأحداث التى بدأتها سابقتها. فعلى سبيل المثال يحكى بكر

الطايــل ماجرى فى حفلة زفاف أبى حصة من أخته عتاب وموته المفاجئ ليلة دخلتها ولكن دون التعرض إلى تفاصيل ما جرى تلك الليلة؛ لأن الشــخصية التى تبدأ السرد لاعلــم له فى الأســاس عن تفاصيل ذلک الحــدث ويأتى بيان ما جرى على لســان الشــخصية التى على علم من ذلک. فبكر الطايل يشــكک فى اقتراح الجنزير لزواج صبرى أبــو حصة من عتاب؛ لأن صبرى ليس ممن تتلمذوا عند الجنزير ولا يعرفه بكر معرفة تامة. أما الجنزير فهو الذى يشــير إلى ملابســات زواج صبرى من عتاب وموته ليلــة الدخلة ويفتح أســرار الحدث و هذا ما يشــير إليه بكر فــى قوله: «**وافق صبرى وعتــاب علــى أن يتزوجا عند التقائهما فى بيت الجنزير بحضورى. لكننى شــعرت أن صبرى لم يكن متحمســاً بما يكفى، كان أشــبه بمخلوق ســلبت أرادته. على الأغلب أن الجنزير لحظ ذلک والعلم عند الله.**» (المصدر نفسه: ١٥٠)

و. خرق التابوهات

يعــادل مصطلح "تابو" فى العربية معنى الحرام الذى يــدلّ على معنيين مختلفين فى نفــس الوقت وكما نعرف أن الحرام يدل على المقدس والخبيث والتابو يعنى الحذر من عمل يجب اجتنابه و"تابو" كلمة بولينيزية و«بالنسبة لنا يتعشب معنى التابو إلى اتجاهين متعاكســين. يعنى لنا من جهة: مقدس، مبارک، ومن جهة أخرى: رهيب، خطير، محظور، مدنس. وضد تابو فى البولنيزية يســمى: نوا، أى اعتيادى، متاح للجميع. بذلک يلتصق شىء مثل مفهوم احتياط، كما أن التابو يعبر عن ذاته أساساً فى المحظورات والتقييدات وعبارتنا "المهابة القدسية" تتطابق غالباً مع معنى التابو.» (فرويد، ١٩٨٣م: ٤٤)

تنجلى الشــخصية المناضلة والمتجاوزة للخطوط الحمراء أو ما يســمى بالتابوهات لســندس أكثر حين تعترف نفســها أنها تقوم بإيذاء عزمى لعلها تكشــف عما يختلج فى صدره وتزيل الغطاء عن أســراره حين كانت زوجة لأبى عزمى حيث تقول: «**كان لابد لى من أفهم ما يفكر به هذا "العزمى" الذى يشــبه صندوقاً مغلقاً فعمدتُ التحرش به وأحيانا مضايقته عله ينضح ما فى صدره لكنه لم يســتجب.**» (ناجى، ٢٠١٠م: ٤٩) ثم تقول ســندس ما يكشف عن شــخصيتها الطموحة: «**فكرت فى أمر عزمى، قررت مدّ**

سلطامى إليه لكن بطريقة مختلفة عن أبيه، لأنه مختلف عنه. استخدمت ذلك الغطاء المشروع العناية به.» (المصدر نفسه: ٥٠)

فيمكن مشاهدة أول ملامح لطابع خرق التابوهات والوقوف أمام الرسوم والتقاليد حيث تعرفت سندس إلى الشيخ عبدالحميد الجنزير. فهى لا تأذن زوجها للخروج من بيتها والذهاب إلى بيت الجنزير لعلاج ما فيها من آلام، بينما طالبها الجنزير بالاستفسار من زوجها للرجوع إليه ولكنها فعلت ما فعلت وخرجت من دون الإذن. تظهر الشخصية الكاسرة للحدود لسندس فى يوم لقائها مع الجنزير فى غرفة دخانية. تقول سندس حين ذهابها إلى بيت الجنزير إن لها شخصيتين، شخصية حقيقية وأخرى شخصية متجاوزة للحدود تشتهى فعل الحرام: «**من الصعب أن أصف ما حدث لى تلك اللحظة، فقد تحولتُ إلى امرأتين فى وقت واحد لو حدثتنى أية امرأة بذلك لما صدقتُها. لكن هذا ما حدث معى! فقد جلستُ على المقعد الطويل المغطى بجواعد الصوف وأنا أرقب ما يفعله بى بسندس الأخرى الملتصقة بالجدار... .**» (المصدر نفسه: ٨٠)

الشخصية المناضلة لسندس وتحديها للأعراف والطقوس وأفكارها التى تختلف عن سائر النساء وميولاتها الخاصة تنجلى فى أقوال زوجها رباح حيث تخرج سندس من أربعة تصانيف يحددها رباح للنساء وتشكل تصنيفاً جديداً خاصا لها «**عندى قاعدة: النسوان أربعة أنواع، الأولى تسلم نفسها للرجل حباً به، والثانية حياء منه، الثالثة غصباً عنها، الرابعة عهراً منها. أنا متأكد من أن سندس لم تحبنى، لكنها كسرت القاعدة، فلم أعرف أى نوع من النسوان هى؟.**» (المصدر نفسه: ٣٩)

الصراع ودوره فى تجسير الرواية وخلق الشخصيات

فالصراع فى هذه الرواية صراع مع النفس وصراع مع الآخر والاجتماع أى أن الشخصيات تتربى حيث علاقاتها التقابلية التى تمارسها مع الآخرين أثناء الاشتباك معهم. فتكمن أهمية الصراع فى أن «الصراع هو إعطاء النصوص إثارة وجاذبية خاصة.» (أبومصطفى، ٢٠١٥م: ١٦٥) فالسمة البارزة فى شخصية الشيخ عبد الحميد الجنزير هى صراعه مع الآخرين وآراؤه المختلفه عنهم. فهذا الصراع جلى عندما يسرد الجنزير

روايته عن عزمى. إن الشيخ الجنزير حين يتحدث عن الكون والإنسان فيكشف لنا عن ذاته المتغلبة الميالة إلى هيمنة الآخرين حتى لاتشكل أفكارهم ومعتقداتهم مصدراً للقلق له. فالحقيقة أن شخصية الجنزير شخصية متغلبة تشعر بصراع دائم من أطرافه قاصداً لجم الخصوم ثمّ تدمير ما يهدد أفكاره الانتهازية. «**أثار سؤاله إعجاباً فى نفسى التى خاطبتنى: من الخير أن تحنى الغصن وهوصغير، أو تصححه وهو طرى صغير أيضا.**» (ناجى، ٢٠١٠م: ١٩)

تبين فيما سبق أن الصراع الدائر بين الشخصيات هو صراع خارجى أى صراع مع الآخر وكذلك صراع مع النفس. عبارة أخرى أن الشخصيات تواجه نفسها وتصارع العالم الذى يكتنف بها ويفضى هذا الصراع المتواصل الثنائى إلى محاولات للتغيير وحدوث تضارب للآراء بين القوى المتخاصمة. فهذا الصراع وهذه المخاصمة تبدأ منذ البداية وتستمر مع تحريک الحبكة. أما صراع سندس مع ما حولها فيبدأ مع الأحداث التى تلت حفل زواجها مع صبرى أبو حصة حيث تنكرت لها الحياة ونغصت حفلة زفافها بسبب إطلاق الرصاص فى العرس ومن ثم عقائد أبيها الخرافية التى سببت تعطيل الحفلة. «**لم أغفر لأبى ما فعلها بى يومها، على الرغم من محاولاته إقناعى بأنه لم يقصد تخريب عرسى، ولامنعى من التمتع بشبابى مع صبرى أبو حصة ولا الاحتفاظ بى حزناً على فراقى، إنما حرصاً على هيبة العروس فى أنا.**» (المصدر نفسه: ١٠)

عنصر المفاجئة

تلک النتائج غير المتوقعة التى ذكرها سندس فى مستهل الرواية وبياننا أن هذا التجسير فى حكم المقدمة والنتيجة تلوح أكثر فأكثر فى ختام الرواية. إن المفاجآت التى تكتنف النص وتباغت القارئ تلوا بعد أخرى تجرى دائما أثناء حدث ما. فعلى سبيل المثال فى تحاور جبران وزوجته رابعة واتصال عزمى بخاله يقول جبران إنه ابن حلال؛ لأنهما كانا يتحاوران عن عزمى ففى ذلک الحين اتصل عزمى بخاله اتصالاً هاتفياً، لكن رابعة تصرح أنه يجب التشكيک فى أن عزمى ابن حلال: «**نظرتُ إلى الاسم الذى ظهر على شاشة الجهاز، ترددت قليلا وقلت: هذا عزمى، ابن حلال. فردّتْ**

بامتعاض "أشـک فی أنه کذلـک".» (المصدر نفسـه: ١٩٧) إن رابعة زوجته جبران تزودنا آصرة أخرى عن سـر جديد هام حيث تحـذّر زوجها جبران من الاقتراب من عزمی؛ لأن الاقتراب منه قد يسـیء جبران ويسـرب سـرا قد يكلفه ثمنا باهظاً: «...**لا أريد لعزمی أن يقترب منک، وجوده بالقرب منک قد يكشف لک ما قد ينغص عليک حياتک.**» (المصدر نفسه: ١٩٧)

فرغم أن شخصية رابعة تبدو شخصية هامشية فی الرواية إلا أنها تمتلک سرا يكشف عـن حقيقة تهمّ عزمی وهذه الحقيقة لا تنكشـف حتی بعد نهايـة الرواية لأنها وحدها تعلم من هو أبو عزمی؟! فلذلک أعطيت تلک القلادة الثمينة. عرف عزمی هذه الحقيقة عندما زودته سـندس بأوراق الفحص الطبی لربـاح التی تثبت عدم إنجابه لكنه راوده الشـک فی صدق أقوال سـندس. أما الفحوص الطبية التی أجراها هو بنفسه فأكدت هذه الحقيقة الصادمة وظهر له أن رباح ليس أباه. إن رؤوس الخيط الرئيسـة التی تزود بها القارئ منذ التجسير التمهيدی للرواية والنتائج غير المتوقعة التی كانت تنتظره منذ البداية تفاجئ المتلقی عند النهاية ما لم ينتظره.

فلم نكن نتوقع من شـخصية هامشـية فی الرواية أن يمتلک سـرا يفتح العقدة منها. فالنهاية فی هذه الرواية مفتوحة أی أن السـارد يشـرک القارئ فی الاستنتاج ويجعله حراً طليقاً لرسـم نهايةٍ للرواية. «فيمكن اعتبار هذه الرواية من صنف الروايات التی تسـعی للتهرب من بيان النتيجة وخرق القانون التشـكيل للنهايات السـردية بل إنها تنقـض التوازن البدائی للرواية وتتملص من بيان رسـالة أو نتيجة واحدة. وما يقصده الروائيون الذين يسـردون مثل هـذه الروايات هو أنهم يحاولـون إطلاق فكر القارئ لاختيـار نهاية سـردية وينالون من أهميتهـا قاصدين لفت انتبـاه المتلقی إلى المواقف السـردية أو الصراع أو التطورات التی تعترى النص السردی وفی النهاية.» (موسوی وآخرون، ١٣٩٤ش: ١٣٦)

النتيجة

إذن فالنتائج التی تبينت من خلال هذه الدراسة كما يلی:

١. يعادل مصطلح التجسير الروائى فى هذه الدراسة التسميات التى تطلق على الافتتاح السردى مثل حسن المطلع والاستهلال ونحوهما. فحاولت الدراسة الجنوح عن التسميات السابقة انطلاقاً من قناعتها بأن هذه الأسماء مشحونة بشحنة شعرية أكثر من النثر. فلذلک اقترحنا مصطلح التجسير الروائى بدل الافتتاح والاستهلال وهذا المصلطلح ينبع من المنظور النقدى الذى تمسكت به الدراسة.

٢. إن السارد فى رواية "عندما تشيخ الذئاب" يستمتع فى تجسيره السردى بالتقنيات المتوفرة فى الرواية الحديثة. فهو فى تمهيده الروائى يجعل الأحداث والشخصيات فى بؤرة سرده ويقوم باستحضار هذين المكونين لحسم روايته. فالشخصيات فى هذا العمل السردى تمثل فكرة خاصة وتثير حادثة لتسيير الحبكة فى الرواية. فهى تعرض عالماً متعدد الأصوات مليئاً بالمفارقات.

٣. إن هذه الرواية متعددة الشخصيات والأحداث والتعددية فى الحدث والشخصية تمكّن السارد من التهرب من الحدث الواحد أو أحادى الجانب حيث ترى فى عملية السرد الشخصيات المختلفة التى تظهر فى الأحداث المختلفة التى تسير الحبكة وهذا الموقف التشجيعى من سرد الرواية يلفت انتباه المسرود له ويجعله حريصاً على متابعة القراءة.

٤. ظهر من خلال البحث أن الروائى بدأ روايته بتوظيف عنصر الشخصية والحدث وهذا الاستهلال يتطابق تماماً مع الفحوى الذى يريد السارد إيصاله إلى المتلقى؛ لأنه نوى منذ عنونة الرواية أن يشير إلى تبدل شخصية الإنسان عندما تعتريه الشيخوخة.

المصادر والمراجع

إبراهيمى، نادر. (١٣٧٨ش). ساختار و مبانى ادبيات داستانى ٣ براعت استهلال يا خوش آغازى در ادبيات داستانى. طهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامى.

أبو مصطفى، أحمد محمود. (٢٠١٥م). تداخل الأجناس الأدبية فى القصيدة العراقية. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه. غزة: الجامعة الإسلامية.

أشهبون، عبد الملک. (٢٠١٣م). البداية والنهاية فى الرواية العربية. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.

براهنی، رضا. (١٣٩٣ش). قصه نویسی. ط ٤. طهران: مؤسسة انتشارات نگاه.
بلوک، لورنس. (٢٠٠٩م). کتابة الروایة من الحبکة إلی الطباعة. ترجمة صبری محمد حسن. مصر: دار الجمهوریة للصحافة.
بیک، جون. (١٣٦٦ش). شیوه تحلیل رمان. ترجمة أحمد صدارتی. طهران: نشر مرکز.
پازارگاد، بهاء الدین. (لاتا). مکتب‌های سیاسی. طهران: اقبال.
پاینده، حسین. (١٣٩٣ ش). گشودن رمان. ط٢. طهران: مروارید.
پورشبانان، علیرضا. (١٣٩٢ش). دانشنامه دنیای علم. طهران: آرایان.
سناپور، حسین. (١٣٩٤ش). ده جستار داستان نویسی. ط٣. طهران: نشر چشمه.
ستالونی، إیف. (٢٠١٤م). الأجناس الأدبیة. ترجمة محمد الزکراوی. بیروت: المنظمة العربیة للترجمة.
فروید، سیجموند. (١٩٨٣م). الطوطم والتابو. ترجمة بو علی یاسین. سوریا: دار الحوار للنشر والتوزیع.
موسوی، مریم. (١٣٩٤ش). «فرجامگریزی در داستان و فراداستان بر اساس نظریه توماشفسکی». مجلة ادبیات پارسی معاصر. السنة الخامسة. العدد ١. صص ١٢٥-١٣٧.
میرصادقی، جمال. (١٣٩٣ش). شناخت داستان. طهران: مؤسسة انتشارات نگاه.
ناجی، جمال. (٢٠١٠م). عندما تشیخ الذئاب. ط٢. الجزائر: منشورات الاختلاف.
النصیر، یاسین. (٢٠٠٩م). الاستهلال فن البدایات فی النص الأدبی. دمشق: دار نینوی.
هاوتورن، جرمی. (١٣٩٤ش). پیش درآمدی برشناخت داستان. ترجمة شاپور بهیان. طهران: نشر چشمه.
وادی، طه. (١٩٩٤ م). دراسات فی نقد الروایة. ط ٣. القاهرة: دار المعارف.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی