الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة8 ماي 1945- قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
Faculté :des lettres et des langues
Département de Langue et Littérature Arabe

الرقم:..... **N° :**.....

مذكّرة لنيل شهادة
الماستـــــــــــر
(تخصّص أدب عربي جزائري)

ألاعيب السّرد في رواية "ضربة جزاء"
لرشيد بوجدرة

مقدّمة من قبل الطّالبة:
سارة طواهريّة

تاريخ المناقشة: .... جوان 2016

الاسم واللّقب	الرّتبة	الصّفة	الجامعة
ميلود قيدوم	أستاذ محاضر.أ	رئيسا	جامعة8ماي1945–قالمة
بشرى الشّمالي	أستاذ مساعد .أ	مناقشا	جامعة 8ماي1945– قالمة
عبد العزيز العبّاسي	أستاذ مساعد .أ	مشرفا	جامعة8ماي 1945– قالمة

السّنة: 2016

مقدمة:

مقدمـــــــة

شـكلت فـترة العشـرينات مرحلـة جديـدة في تـاريخ الأدب الجزائـري، فقـد عرفـت هـذه الحقبـة مـيلاد الأدب الجزائـري المكتـوب بالفرنسـية، الـذي حقـق في فـترات لاحقـة نجاحـا بـاهراً على الصـعيد العـالمي؛ علـى الـرغم مـنّ كـل المشـاكل والضـغوطات الـتي لحقـت بـه. وكـان مـن أعلامـه الكاتـب الروائـي الجزائـري رشـيد بوجـدرة؛ الـذي طالمـا عـدّ النقـاد والبـاحثون أنّ التعامـل مـع نصوصـه مغـامرة محفوفـة بالمخـاطر، علـى اعتبـار أنّهـا حالـة اسـتثنائية وتجربـة فريـدة كسـر فيهـا بوجـدرة حـدود المـألوف، وتحـدى بهـا سـلطة الرقابـة، وتمـرّد علـى أسـاليب الكتابـة الكلاسـيكية، كـان هـذا مـن الـدوافع الأولى الـتي جعلتنـا ننتقـي إحـدى مدوناتـه الروائيـة لنجعـل منهـا موضـوعا لبحثنـا، فنحـاول كشـف المظـاهر الفنيّـة والجماليّـة الـتي اعتمـدها بوجـدرة ليجعـل مـن أعمالـه حالـة اسـتثنائية . ومـما دفعنـا أيضـاً لانتقـاء هـذا الموضـوع محاولتنـا سـبر أغـوار الأدب الجزائـري المكتوب بالفرنسية، والوقوف على أهم خصائصه من خلال إحدى تجارب بوجدرة.

ومـنّ هنـا، كـان موضـوع بحثنـا موسـوم بـ" ألاعيـب السـرد في روايـة ضـربة جـزاء لرشـيد بوجدرة"، والذي حاولنا فيه الإجابة عنّ الأسئلة الآتية:

- مـاهي أهـم التقنيـات والأسـاليب السـردية الـتي اعتمـدها بوجـدرة، والـتي تنطـوي عليهـا الرواية؟.

- ماهي الخروقات والتجاوزات التي قام بها بوجدرة في هذه المدونة؟.

- مامدى شرعية وجزائرية هذا الأدب؟.

ومن هنا قسمناالبحث إلى مدخل وفصلين، إضافة إلى مقدمة وخاتمة.

فأمّـــا المـــدخل، فقـــد خصصـــناه للحـــديث عـــنّ الأدب العـــربي المكتـــوب بالفرنســـية، تعرّضـــنا فيـــه إلى نشـــأة الروايـــة الجزائريـــة المكتوبـــة بالفرنســـية،وعالجنا إشـــكالية الهويـــة في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.

وأمّا الفصل الأول الموسوم بـ "ماهية السرد"،فتناولنا فيه أهم المفاهيم السردية.

وأمّـا الفصـل الثـاني الـذي يحمـل عنـوان" ألاعيـب السـرد في الرواية"،فعرضـنا فيـه لأهـم العناصـر السـردية في الروايـة، و أهـم التقنيـات السـردية الـتي تضمنتها،كـ: أشـكال السّـرد، المفارقات السردية، الديمومة، تعدد الرواة، التكرار، الحوار، التناص، تيار الوعي.

وقـد واجهتنـا صـعوبات في انجـاز هـذا البحـث المتواضـع، منهـا محدوديـة المراجـع العربيـة المتخصصـة في دراسـة الأدب الجزائـري المكتـوب بالفرنسـية، ونـدرتها في مكتبـة الجامعـة و مكتبات جامعات المدن المجاورة.

وفي الأخـير لا يسـعني ي إلا أنّ أتقـدم بجزيـل الامتنـان والشـكر للأسـتاذ المشـرف عبـد العزيـز العباسـي الـذي كـان لنـا عونـا وسـندا، وإلى جميـع أسـاتذة القسـم الـذين اسـتفدت مـن توجيهاتهم وإرشاداتهم القيمة.

المدخل

إشكاليّة الكتابة بالفرنسيّة في الوطن العربي:

كان الأدب العربيّ المكتوب بالفرنسيّة موضوع اهتمام وجدل ونقاش لدى العديد من النّقاد والأدباء، لأنّه كان أكثر عرضة للتّهميش والتّقسيم والتّصنيف، فكانت له تقسيمات واضحة، تبعا لمناطق ظهوره؛كالأدب اللّيبي و المصري المكتوبين بالفرنسية.

ويعدّ هذا التّصنيف مجحفا في حقّ هذا الأدب؛إذ نحسّ أنّه أدب مهمّش ودون مستوى الأدب العادي.كما أنّ هذا التّصنيف يقوم على أساس واحد هو اللّغة.واللّغة وحدها لا يمكن عدّها معيارا رئيسا ودقيقا للحكم على هذا الأدب، بل إنّه لابدّ من وجود دراسات معتمدة ودقيقة لتحديد هويّة وانتماء هذا الأدب الّذي أصبح ينظر إليه وكأنّه الابن غير الشّرعيّ الّذي تمخّض عن ظروف و أسباب قهريّة و استعماريّة،بالدّرجة الأولى،والّذي يُرفض تبنّيه والاعتراف به.يؤكّد هذا مالك حدّاد في قوله:"إنّ أكبر النّقاد في فرنسا يرون أنّ أدبكم هو أدب أجنبيّ يختلف اختلافا كثيرا عن الأدب الفرنسي ...أو بالأحرى يستعملون الصّيغة التالية (الأدب الفرنسيّ ذو التّعبير الجزائريّ)"[1].

فالفرنسيّون عدّوه أجنبيا،وفي وطنهم الأصلي دخيلا،لذا بقي يتأرجح بين دفّتي القبول والرّفض. وعلى الرّغم من هذا الجدل الّذي يحيط بالأدب العربي الفرنكوفونيّ،إلا أنّه يتميز بعدة سمات منها :

أنّ "أدباء هذا النّوع من الأدب واقعون في ازدواجيّة ثقافيّة واضحة،ثقافة البلاد الّتي ولدوا فيها و انتموا إليها، وثقافة البلد الّذي وجدوا أنفسهم يتكلّمون لغته أو يختارونه مهجرا "[2].

---

[1]- مبروك قادة ،إشكالية الانتماء القومي للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية WWW .insayat.revues.org /8261،

[2]- محمود قاسم، الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص8

بالإضافة إلى ارتباط هذا الأدب بوجود قوات احتلال فرنسيّة "في بعض البلاد الّتي فرضت لغتها في تدريس أجيال تلك الفترة، وبالتّالي لم يكونوا على اطّلاع ودراية باللّغة العربيّة وكانت علاقتهم بها ضعيفة ولغتهم الأولى هي اللّغة الفرنسيّة "[1].

وذلك مثلما حدث لبعض الأدباء والكتّاب الجزائريّين الّذين تثقّفوا بالثّقافة الفرنكوفونيّة الّتي فرضتها عليهم فرنسا؛ فكانت مؤلّفاتهم بلغة أجنبيّة،غير أنّها عبّرت عن وقائع وأحداث وطنيّة جزائريّة محضة.

و"لم ينحصر همّ الكاتب العربيّ الّذي يكتب بالفرنسيّة بالانبهار بالثّقافة الأوروبيّة،بل كان همّه الأوّل هو البيئة العربيّة وثقافتها القديمة والحديثة.ولذا فنحن نقول إنّناأمامأدب عربيّ مكتوب باللّغة الفرنسيّة،لأنّه مرتبط بالمكان الّذي يكتب عنه والنّاس الّذين يعيشون في هذا المكان،بثقافتهم وسلوكهم الخاصّ والعامّ...فالكاتب ظلّ ملتصقا بوطنه،ليس فقط من خلال احتفاظه بالجنسيّة العربيّة الّتي جاءمنها، بل،أيضا،في ارتباطه بالأرض المنبع "[2].

فالأديب العربيّ، على الرّغم من انفتاحه على الثّقافة الغربيّة ومواكبته التّطورات الحاصلة فيها، لم ينسلخ عن أصوله ومقوّماته العربيّة،بل ظلّ يحنّ إلى وطنه؛ لأنّ:

" همّه الأساس هو الارتباط بالمكان،حيث كان لدى هذا الكاتب شغف خاصّ بالمكان ،سواء عندما عاش فوقه،أو عندما هجره إلى أرضأخرىللإقامة فيها مثل:ألبير قصيري وقوت القلوب،وكاتب ياسين، و إدريس شرايبي،ورشيد بوجدرة "[3].

---

[1]-المرجع السابق،ص8.

[2]- المرجع نفسه ،ص 12،13.

[3]- المرجع نفسه،ص16.

كما نلاحظ،أيضا، أنّ للأدب العربيّ المكتوب بالفرنسيّة سمة غريبّة في لغة الكتابة حيث " أنّ الحوار الفرنسيّ المكتوب في هذه الرّوايات مكتوب أساسا في داخل الكاتب باللّغة العاميّة.وأن الكاتب قد قام بترجمته من هذه اللّغة المحليّة إلى الفرنسيّة مباشرة.وقد اتّضحت هذه الظّاهرة في روايات من طراز "يوم الخلاص" و"اليوم السادس"لأندريه شديد.حيثأنّ أبطالها يسكون البيئات الشعبيّة.ويستخدمون مصطلحات شعبيّة في المقام الأوّل"[1].فقد سبّبت هذه الظّاهرة الحيرة لدى المترجمين بين ترجمتها باللّغة العاميّة أو بالفصحى.

"انحصر الإبداع العربيّ المكتوب بالفرنسيّة في الشّعر في المقام الأول ...ثمّ في الرّواية وفنّ القصّة بشكل عامّ.وقد جاء الشّعر في هذا المقام لما لهذا الفنّ من مكانة لدى المبدع العربيّ...واستفاد الشّاعر العربيّ الّذي يكتب بالفرنسيّة،خاصّة في الشّرق العربيّ من شكل القصيدة الفرنسيّة،فراح يسعى، بدوره،إلى كسر البنية التقليديّة للقصيدة العربيّة.و لم تجئ الاتجاهات الحديثة في الشّعر المعروفة باسم الحداثة إلا من خلال هذا الالتقاء "[2].

و كان ظهور الأدب العربيّ في المشرق أسبق منه في المغرب، حيث ظهر هذا النوع من الأدب وانتشر في المغرب في فترة منتصف الأربعينيّات نظرا للظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة التي عاشتها المنطقة في تلك الحقبة.

وأكبر دور قام به هذا الأدب هو أنّه ساهم في خلق نقاط التقاء بين الثّقافتين العربيّة والفرنسيّة .

---

[1]- محمود قاسم ،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،ص 17.

[2]- المرجع نفسه،ص 18.

"فـازدواج اللّغـة يمكـن أن يكـون عامـل تلاقـح ثقافيّ،يبعـث الحركـة في العـالم الثّقـافيّ بمـا يـرد مـن أفكـار مـن ثقافـة الآخر؛فيسـتعيد للأفكـار المطبوعـة قـدرتها علـى الكـلام بعـد أن كانـت فقـدت حوارها مع الحياة وسيطرتها عليها "[1].

أدى ازدواج اللغــة إلى الانفتــاح علــى ثقافــة الآخــر ومواكبــة التّطــور الأدبي والعلمــي الّــذي يشــهده العالم؛وبهــذا عــرف الأدب العــربي أجناســا أدبيــة وموضــوعات جديــدة وطرقــا حديثة في الكتابة،كان بمعزل عنها من قبل .

[1]– عابــد محمــد بوهــادي ،تحــديات اللغــة العربيــة في المجتمــع الجزائــري ،دار اليــازوري العلميــة للنشــر و التوزيــع ،2014،ص10.

نشأة الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة :

كانت ولادة الرّواية الجزائريّة الأولى المكتوبة بالفرنسيّة عسيرة، فظهورها تزامن مع وجود قوّات الاحتلال الفرنسيّ في الجزائر؛إذ ساهمت بشكل كبير في ظهور هذا النوع من الأدب وخلق ازدواجيّة لغويّة في الجزائر بإعطائه السّيادة للّغة الفرنسيّة.كما اجتمعت عدة عوامل أخرى دفعت الأدباء الجزائريّين إلى تبنّي اللّغة الفرنسيّة في كتاباتهم إذ:"كان الاستعمار الفرنسيّ يتعامل مع العربيّة الفصحى باعتبارها من التراث،وكان يتمّ تعليمها في أضيق الحدود.وهكذا وجد الجيل الأوّل من الأدباء الجزائريّين أنفسهم أمام اختيار واحد هو الكتابة باللّغة الفرنسيّة التي يتقنونها "[1].

فالفرنسيّة كانت اللّغة الرسميّة الأولى للجزائر في فترة الاحتلال، حيث منع استخدام اللّغة العربيّة، خاصة في المدارس،وكل من كان يتحدث بها يعاقب أشدّ العقاب،لهذا اقتصر تعلّمها على بعض الزّوايا والمساجد والكتاتيب،لأن إدارة الاحتلال منعت استعمالها،وجعلتها أجنبيّة، وأصدرت تشريعات أغلقت بمقتضاها المدارس والكتاتيب.

ومن بين الأسبابلأخرى التي دفعت بالكتّاب الجزائريّين للكتابة بالفرنسيّة أنّ "الفرنسية تمتلك مقدرة تعبيريّة فائقة،وذات مقاييس جماليّة لايمكن التّغاضي عنها.واحتلت الفرنسية في ذلك الوقع ميدانا أكثر اتساعا ممّا احتلته اللّغات الأخرى،بل أن مستوى تقدّمها وتطوّرها وقدرتها على التّعبير تفوّق على أخواتها "[2].

وبالنّظر إلىالأوضاع الّتي شهدتها الجزائر في تلك الحقبة نجد أنّ جلّ الشّعب الجزائريّ كان أميّا وجاهلا،ويصبّ جلّ اهتمامه على كيفيّة حصوله على لقمة العيش، نظرا للفقر المدقع الّذي يعانيه، فلم يكن له سبيل للاطّلاع والقراءة.

---

[1]- محمود قاسم ،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية ،ص 104.

[2]- حكيمة سبيعي ،هوية الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ،مجلة العلوم الإنسانية ،العدد35/34.

لهـذا كانـت المؤلّفـات موجّهـة، فقـط، لفئـة المثقّفين،مـع العلـم أن أغلبيـة المثقّفـين الجزائـريّين تعلّمـوا اللّسـان الفرنسـيّ في مـدارس فرنسـيّة،فكان كنتيجـة حتميـة علـى هـؤلاء الأدبـاء الجزائـريّين أن يكتبـوا باللّغـة الفرنسـيّة ولـيس لقـارئ آخـر سـوى الفرنسـيّ.وبما أنّ فرنسـا تحتقـر الشّـعوب المسـتعمَرة وكـلّ مـا ينـتج عنهـاّ بقـي هـذا الأدب محصـورا في الزّاويـة ولم يـر النـور في إرهاصاتها الأولى .

ولم يكـن مـيلاد الرّوايـة الجزائريّـة المكتوبـة بالفرنسـيّة مـن فـراغ، لأنّهـا كانـت نتيجـة تـراكم عـدّة أسـباب وظروف،وقـد اختلفـت الدّراسـات في وضـع تـاريخ ثابـت وعنـوان محـدّد لأوّل روايـة جزائريّة،وهـذا راجـع إلـأن الكتابـات الأوللـم يوجـد لهـا صـاحب، لأنّهـا نشـرت بأسمـاء مسـتعارة، ونشـرت في المجـلّات؛ لـذا ضـاع جلّها،وأيضـا لأنّ مسـتواها الفـني كـان ضـعيفا ممّـا أدىإلى عدم الاهتمام بها وبالتالي ضياعها .

و"يرجـع المـؤرخ والباحـث **جـان ديجـو JEAN DES JEUX**() أوّل نـصّ أدبيّ كتبـه جزائـريّ باللّغـة الفرنسـيّة إلى1891، وهـو عبـارة عـن قصـة بعنـوان "انتقـام الشـيخ "مسـتقاة مـن التّقاليـد الاجتماعيّـة الجزائريّـة ،كتبهـا محمـد بـن رحّال،ونشـرتها المجلّـة الجزائريّـة التّونسـيّة الأدبيّـة والفنّية "[1].

كمـا صـاحب هـذا العمـل كتابـات أخـرى مكتوبـة بالفرنسـيّة تتنـاول موضـوعات جزائريّـة،إلّا أنـه يحفّهـا الغموض،لأنّهـا نشـرت بأسمـاء مسـتعارة،وبالتّالي لم يتوصـل إلى تحديـد هويّتها.

لهـذا اتّخـذ **جـان ديجـو**"سـنة 1920 كانطلاقـة حقيقيّـة لهـذا الأدب النّاشـئ،ويعدّ مؤلف

[1]- أحمـد منـور ،الأدب الجزائـري باللسـان الفرنسي،نشـأته وتطـوره وقضـاياه ،ديـوان المطبوعـات الجامعيـة ،2007،ص 87.

"القايد شريف"الموسوم بـ"**أحمد بن مصطفى القومي**" الّتي يؤرّخ لها بسنة 1920 هي بداية تلك الانطلاقة.وينظر إليها على أنها أول رواية يكتبها جزائريّ باللّغة الفرنسيّة"[1].

كما ظهرت عدّة أعمال مابين عامي 1920و1930 لروائيين أمثال:عبد القادر الحاج حمو،وشكري خوجة.

"وقبل أن تنتهي سنوات الأربعينّات بدأت الأسماء الجزائريّة الحقيقيّة تلمع في الأفق.ولأوّل مرّة يظهر تعبير الأدب المكتوب بالفرنسية في الجزائر(...)ومن أبناء هذا الجيل جان حمروش،مولود فرعون،نبيل فارس"[2].

---

[1]- المرجع السابق،ص 88،89.

[2]- محمود قاسم ،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية ،ص 104،105.

إشكاليّة الهويّة في الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة :

"انتشرت اللّغة الفرنسيّة في الجزائر، ونشأ جيل من الكتّاب الجزائريّين لا يعرفون اللّغة العربيّة، ولا يمكنهم التّعبير عن مشاعرهم إلّا باللّغة المستعارة "[1]، فتمخض عن ميلاد هذا الأدب معارك أدبيّة تصبّ حول جنسيّة هذا الأدب؛هل هو فرنسيّ؟أو جزائريّ؟ أو هو أدب هجين؟.

وقبل أن نتطرق إلى هذا الصّراع،يتوجّب علينا، بداية،أن نقف عند مفهوم الهويّة الّتي تتعدّد مفاهيمها بتعدّد زوايا النّظر؛ فهناك من يرى أنّها التّاريخ،وهناك من يرى أنّها أرض الوطن الّتي تجمع عددا من الأفراد تشترك بينهم روابط مختلفة...الخ.ويمكن اختصار مفهوم الهويّة في:"الرّمز أو العامل المشترك الذي يجمع عليه كلّ أفراد الأمّة.أيّة أمّة من حيث الانتساب و التّعلق والولاء و الاعتزاز "[2]؛أي هي مجموعة من الصّفات أو السّمات الثّقافية العامّة،الّتي تمثّل الحدّ الأدنى المشترك بين مجموعة من الأفراد، والّتي تجعلهم يُعرفون عمّن سواهم من الأمم،وهي "الحقيقة الّتي تعبّر عن ذات الأمّة في تميزها الإيجابي عن غيرها "[3]. ومن أبرزالمعالم المكوّنة للهويّة اللّغة ؛فهي روح الأمّة وحياتها مثلما هي اللّغة العربيّة محور القوميّة العربيّة و عمودها الفقري.

وبما أنّ اللّغة هي روح الأمّة وحياتها،وسلامة الهوية يتطلب تكامل وترابط كل رمز من رموزها،عدّ تبنّي لغة الآخر،في الكتابة،بمثابة التّخلّي عن عنصر رئيسمن العناصر المكوّنة للشّخصيّة الوطنيّة،وهذا ما أدّى إلى بروز مشكلة الهويّة في الأدب.مع العلم أنّ هذه المشكلة لم تكن حكرا على الأدب الجزائري،بل إنّ مشكلة الهويّة في الأدب مسّت معظم

---

[1]- محمد الطمار ،تاريخ الأدب الجزائري ،ص 494.

-[2] أحمد بعلبكي وآخرون ،الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر ، سلسلة كتب المستقبل العربي ،بيروت ،ط1،2013،ص26.

[3]- المرجع نفسه،ص25.

الـدّول العربيّـة الّـتي كـان لهـا نتـاج أدبيّ بلسـان فرنسيّ.وأيضـا بعـض الـدّول غـير العربيّـة الّـتي تعرّضت للاحتلال الفرنسيّ في فترات سابقة، كبلدان من أسيا وأمريكا اللّاتينيّة .

فـ"ازدواج اللّغـة في الجزائـر لم يبعـث الحركـة والحياة،وإنّمـا كـان شـبيها بـالمتفجّر (...)لأنّـه أحـدث شـقوقا عميقـة فريـدة مـن نوعها،حيـث ظهـر في المجتمـع طائفتـان في النّخبـة المتعلّمـة قبـل الاسـتقلال، وامتـدّت إلى مـا بعـده:"نخبـة تنطـق باللّسـان العـربيّ و أخـرى تنطـق بالفرنسيّة "[1].

فالنّـاطقون بالعربيّـة عـدّوا هـذا الأدب أجنبيّـا ودخـيلا،لا علاقـة لـه بـالجزائر؛ورفض هـذا الأدب، في فـترة ما،كـان موازيـا للمناهضـة الّـتي قادتهـا الجزائـر ضـدّ الاسـتعمار وكـل مـا يمـتّ لـه بصـلة.لهذا تمسّـك هـذا الاتّجـاه المحـافظ بمبادئـه القائمـة علـى رفـض التّجديـد والإقبـال علـى الثّقافـة الاسـتعماريّة حـتّى لا يكـون ذلـك انتصـارا للمسـتعمر.و"ظلّوا ينظـرون إلى هـذه اللّغـة الاستعماريّة نظرة حذرة فيها كثير من الخوف و الإشفاق "[2].

و عمومـا لم يعـدّوا الفرنسـيّة لغـة أجنبيّـة، بـل لغـة اسـتعماريّة، ومـن يسـتعملها ينظـر إليـه وكأنّـه خـائن يتنكـر لأصـله، وخـارج عـن دائـرة جنسـه، ويهجـر لغـة قومـه.وأنّ فرنسـا نجحـت في التّـأثير عليـه وجذبـه إليها.لـذلك رأوا أنّ هـذا الأدب "أدب غريـب في نفسـه،ومنفيّ عـن موطنـه الّذي كتب فيه،ولم يستطع أن يلعب دورا كبيرا في نهضة الأدب "[3].

---

[1] – عابد محمد بوهادي ،تحديات اللغة العربية في المجتمع الجزائري ،ص10.

[2] –عبـد الملـك مرتاض،نهضـة الأدب العـربي المعاصـر في الجزائـر (1925،1954)،الشـركة الوطنيـة للنشـر والتوزيـع ،الجزائر ،1983،ط2،ص26.

[3] – المرجع نفسه ، ص26 .

لأنّ "فرنسا، عندما أرادت أن تدمج الشّخصيّة، الجزائريّة عمدت إلى مقاومة اللّغة العربيّة حتّى تقضي عليها،فتقضي، بذالك، على القوميّة.وهدف الشّعب الجزائريّ من الثّورة هو ألّا يكون فرنسيّا،و أن يسترجع قوميّته وسيادته وجميع مقوّمات شخصيّته،واللّغة من تلك المقومات"[1].

ويؤكّد هذا الرّأي أبو القاسم سعد الله في قول له جاء فيه أنّ فصل اللّغة عن الوطنيّة الجزائريّة خطأ فادح، لأنّ اللّغة ليست مجرّد أصواتوألفاظ، إنّما هي طريقة تفكير.ويدعمه في رأيه، هذا، عبد المجيد مزيان عندما قال :"إنّ اتّخاذ لغة الآخر للتّعبير هو مسخ وتشويه واستلاب و اغتراب "[2].

أمّا بالنّسبة للأدباء الجزائريّين الّذين يكتبون بالفرنسيّة، فقد رفضوا فصل أدبهم عن الأدب الجزائريّ، و عدّوا هذا التّقسيم مجحفا في حقّهم ويستند على أسس غير منطقيّة، حيث أنّ اللّغة، حسبهم،هي مجرّد وسيلة واختيار فنّي لا دخل لها بالهويّة .

فكانت "اللّغة الفرنسيّة أداة تعبير عن تلك الشّخصيّة الجزائريّة(...)فاللّغة الفرنسيّة لم تجردهم البتّة من جزائريّتهم،بل كانت عاملا من العوامل الّتي ساعدتهم على استيقاظهم من سباتهم، وعلى فرض أنفسهم في جزائرهم المغتصبة "[3].

وبهذا، انقلب السّحر على السّاحر؛لأنّ فرنسا، بمحاولتها القضاء على اللغة العربية وعملها على نشر اللغة الفرنسية، صنعت سلاحا موجّها ضدّها، ألا وهو لغتها في حدّ ذاتها التي استغلّت من قبل الأدباء الجزائريين وسخّروها لخدمتهم،فسمحت لهم بالانفتاح على الآخر،وعلى التّطوّر الّذي وصل إليه، هذا من جهة،ومن جهة أخرى، عالجوا قضايا

---

[1]- محمد الطمار ،تاريخ الأدب الجزائري،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،2006،ص495.

[2]- أزراج عمر ،الأدب الناطق بالفرنسية في الجزائر ،www/arabnet5.com.

[3]- محمد الطمار ،الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر 1983،ص275.

وطـنهم وأوصـلوا صـدى الجزائـر وثورتهـا إلى أنحـاء العالم؛حيـث يقـول كاتـب ياسـين، في هـذا الصّدد :

"اللّغـة الفرنسـيّة غنيمـة حـرب "[1]جعلـوا منهـا نقطـة انطـلاق نحـو أفـق جديـد؛ فـ"أدبهم يعـدّ سلاحا من أسلحة المعركة المختلفة لبعث التّقاليد و القيم، والمحافظة على كيان الأمة "[2].

"ووحـدتها بجانـب الأدب العربي،وبـذالك، فهـو أدب وطـنيّ. قـد انفـتح ذلـك الأدب علـى جميـع الصلات الزاخرة القومية مع الأدب الفرنسيّ؛ فالدّيباجة فرنسيّة والمضمون جزائريّ"[3].

فكانـــت جـــل أعمـــالهم الأدبيّـــة تصـــبّ في الواقـــع الاجتمـــاعيّ والسّياســـيّ والثقـــافيّ الجزائـريّ، ومـس، تقريبـا، كـلّ الفئـات الاجتماعيّـة مـن طبقـة الفلّاحـين والعمّـال وسـكّان المـدن والقـرى...ومن النّمـاذج الّـتي تجسّـد هـذا ثلاثيّـة محمـد ديـب.فهؤلاء الأدبـاء "لم تكـن تنقصـهم الوطنيّـة،ولم ينقصـهم الشّـعور بالمسـؤوليّة-كمـا يقـال -و إنّمـا كـان ينقصـهم شـيء واحـد فقط،ولكنه عظيم الأهمية،وهو الإلمام باللغة العربية "[4].

---

[1]- أحمد بعلبكي وآخرون ،الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر ،ص333.

[2]- محمد الطمار الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج ،ص 276.

[3]- المرجع السابق، ص276.

[4]-عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص 26.

الفصل الأول:
ماهية السرد

طالما عّد السرد أداة مّن أدوات التعبير الإّنساني؛فمنذ وجود الإنسان وجد معه السرد،وحضر في لغته المكتوبة والملفوظة،فهو "من أهم الفنون في حياة الشعوب لما له من تأثيرات متعددة تشتمل جميع مناحي الحياة،ولما كان له من تأثير في صياغة العقل البشري و في تكوين ثقافة المجتمعات و توجيهها وصقل إبداعاتها الفنية وتطويرها، فهو فن يفتح على إبداعات متعددة مّنذ عرفته (الخرافة والملحمة والأسطورة) وصولا إلى الصياغة الحديثة التي نعرفها اليوم بالرواية والقصة والقصة القصيرة،بما تتفرد به من قيمة جمالية وخاصية نوعية "[1].

كما أن السرد يتميز بخاصيّة سحريّة تستقطب القارئ وتستفزه وتشوقه مما يدفعه لمتابعة أحداث القصة ومحاولة معرفة وكشف خباياها وما ستؤول إليه الأحداث.

1- مفهوم السّرد:

أ-السّردلغة :

جاء معنى السّرد في لسان العرب:"تقدمة شيء إلى شيء،تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا.سرد الحديث ونحوه،يسرده سردا إذا تابعه،وفلان سرد الحديث سردا:إذا كان جيّد السياق له.وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم:(لم يكن يسرد الحديث سردا

[1]-سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية ،مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها –فصيلة محكمة –العدد 14، 2013، ص 104.

أي يتابعه ويستعجل فيه،وسرد القرآن:تابع قراءته في حذر منه.والسرد المتتابع.وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه"[1].

وفي معجم مقاييس اللغة عرف السرد بأنه:"كل ما يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[2].

ب-السّرد اصطلاحا:

هو التقنية أو الطريقة التي يتبنّاها الرّاوي (السّارد) لينقل أحداثا سواء أكانت حقيقية أم ضربا من الخيال. والسرد موجود منذ وجدت لغة الإنسان،لكن الوعي به بوصفه فنا يتمتع بخصائص نوعية ويخضع لنظام له قواعده وضوابطه الناظمة لم يتحقق إلاّ مع تطور تحليل الخطاب السردي منذ منتصف القرن العشرين .

و السرد "مصطلح حديث للقص،لأنّه يشتمل على قصد حدث أو أحداث،أو خبر أو إخبار؛سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال،والسرد بعد ذلك عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي،وتؤدي إلى نص قصصي،والسرد موجود في كل نص قصصي حقيقي أو متخيل "[3].

ويعرفه حميد لحميداني، في كتابه بنية النص السردي، بقوله :"السرد هو الطريقة التي تحكى به القصة،ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة،ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[4].

---

[1]-ابن منظو، لسان العرب، تص أمين محمد عبد الوهاب ،محمد الصادق العبيدي، ج 6، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3،1999 ، ،ص233 .

[2]-أبو الحسن أحمد فارس بن زكريا ،معجم مقاييس اللغة ،مج3، دار الجيل ،بيروت ،ط1، 1991، ص 157.

[3] -عبد الله ابو هيف ،المصطلح السردي –تعريبا وترجمة –في النقد الأدبي العربي الحديث ،مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ،العدد 1،2006،ص 32.

[4]-حميد لحميداني ،بنية النص السردي –من منظور النقد الأدبي – المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص45.

أمـا سـعيد يقطـين فعرفـه بأنّـه:" فعـل لا حـدود له،يتسـع ليشـمل مختلـف الخطابـات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنّسان أينما وجد وحيثما كان"[1].

أمـا صـلاح صـالح فقـد وضـح في كتابـه سـرديات الروايـة العربيـة المعاصـرة:" أنّ أقـرب تعريـف للسـرد في الأذهـان هـو "الحكـي الـذي تنـدرج منـه الأفعـال البديئـة للـتلفظ بكلمـات تعطي دلالات متتابعة،وصولا إلى الرواية التي تجسد وجوده الفني بأكمل صوره"[2].

ومما سبقنجد أن جل المفاهيم التي وضعها النقاد والباحثون للسرد تصب في تعريف واحد ألا وهو:أنّ السرد يتمثل في التقنية والطريقة والمنهجية التي يتبناها السارد ليقدم بها أحداث المتن،سواء أكانت هذه الأحداث حقيقة أم خيالا.

– مكوّنات السّرد:

يتكوّن كلّ عمل سرديّ من ثلاثة أركان أساسية، حيث لا يمكن أن يقوم العمل السّردي دونها.هي المرسل الذي يتمثل في الراوي،والمرسل إليه وهو المروي له،والرّسالة التي تتمثّل في المروي.

أ–الرّاوي :

هو "ذلك الشّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها،سواء أكانت حقيقة أو متخيلة ولا يشترط أنّ يكون اسما متعينا،فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطة المروي بما فيه من أحداث ووقائع "[3].

---

[1]– سعيد يقطين، الكلام و الخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1973.

[2]– صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

[3]–عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص7.

فالرّاوي هو أحد أهم عناصر المبنى الحكائي وهو أيضا يمثل " إحدى الشخصيات التخييلية فيه،لكنه يتميز عنها بمسؤوليات جعلته شخصية نوعية ذات تأثير على عناصر المبنى الروائي – من جهة – وعلى مكونات السّرد –من جهة أخرى– ثم بيّنت الأبحاث والدّراسات أنّ على الراوي تقع مسؤوليّة كبرى في تحديد آلية السّرد ومقاماته ،لأنّه المسؤول الأول عن توصيل السّرد إلى المتلقي"[1].وقد يكون الراوي مشاركا في أحداث القصة، وقد يكون خارجا عنها.

ب–المروي:

هو "كلّ ما يصدر عن الرّاوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص و يؤطره فضاء من الزّمان والمكان،وتعدّ الحكاية جوهر المروي والمركز الذّي تتفاعل فيه كل العناصر"[2].

ج–المروي له:

هو شخصيّة من داخل النص ويختلف عن القارئ؛لذلك فالمروي له قد يكون "اسما معينا ضمن البنية السردية،و هو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق،و قد يكون كائنا مجهولا "[3].فهو بعبارة أخرى القارئ المفترض، هو الذي يوجه له الراوي السرد.

– علاقة الراوي بعناصر الرواية:

عملت الدّراسات النّقدية على تفكيك العمل السّردي و تناوله بالدّراسة من كافة الجوانب،حيث تمّ التّوصّل إلى العلاقات التي تربط بين عناصر العمل الروائي وتجعل منه كتلة واحدة متكاملة فيما بينها. علاقات الرّاوي بباقي العناصر الأخرى من الرواية.حيث بيّنت الأبحاث أنّ هذه

---

[1]–سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، ص109.

[2]عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص8.

[3]–لطيف زيتزني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص151.

العلاقة معقّدة و "متشعّبة وتتشابك مع الأدوار التي تؤدّيها العناصر في المبنى الحكائي،وهي ذات تأثير فاعل في خلق السّرد،وفي صياغة النّهاية له بوصفه منتجا فنيا (...) وتوصلت إلى أنّ الرّاوي يشكل محورًا أساسيّا تتمركز حوله الإشّكاليات المتعلّقة بخصائص السرد"[1].

ولا يمكن الخوض في السّرد دون أن نتوضّح عناصر الرّواية الأخرى ذات الصّلة بعمليّة الحكي، لأنّها تدفع الأحداث وترسم مسار السّرد؛ فللسّرد شخوص تتمثّل أوّلا في الرّاوي نفسه كما تتمثّل في من توكل لهم أدوار تجري في الزّمن والمكان. لذلك الأحرى أن نحدِّث، ولو بإيجاز، عن هذه العناصر:

أ- الشخصية :Personnage:

تّعد الشخصية عنصرا هاما وضروريّافي بناء الرّوايةلايمكن لاستغناء عنه، لذا"اهتم الباحثون بدراسة الشخصيّة كونها القناة الّتي يعبّر من خلالها الرّوائي عن الواقع المعيش، ولعلّ ظهور الشّخصيّة كان مع التحول الاجتماعي إبّان الثورة البرجوازية في القرن التّاسع عشر الذي منحها وجودها المستقل عن الحدث الذي صار بدوره تابعا لها، ووظيفته إمداد القارئ بمزيد من المعرفة عنها، ويعود ذلك لصعود قيمة الفرد في المجتمع"[2]. ومن الصعوبة بمكان فصل هذا العنصر عن غيره من العناصر الأخرى؛فالشّخصيّة ترتبط بالحدث وتجسّم الفكرة التي تنطلق بها الرواية،وعن طريق تصرفاتها وعلاقاتها المتشابكة تنمو الأحداث،كما أنّ الحدث بدوره يؤثّر على الشّخصيات ومّن ثمّ تكتسي أهميتها في العمل الرّوائي.

---

[1]- سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، ص 107.

[2]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 2005، ص33.

ويعدّ الباحث فيليب هامون الشخصية: "وحدة دلالية باعتبارها مدلولا لا متواصلا، ويفترض أن هذا المدلول قابل للتّحليل والوصف، وأن الشّخصيّة الرّوائيّة تولد من المعنى والجمل التي تتلفظ بها أو من خلال الجمل التي يتلفظها غيرها من شخصيات النص الروائي"[1]. أي أن الشّخصيّات تخرج من العالم الورقي وترسم في ذهن القارئ، و تتجسّد من خلال كليمها، أو من خلال عمليّة الوصف الّتي تقدم عنها من قبل الراوي أو من طرف بعض الشخصيات الروائيّة الأخرى.

فالشّخصيّة تشكّل عنصرا محورياّ،لذا لا يمكن تصوّر عمل روائي دون شخصيّات تحرك الأحداث فيه، كما أنّها كائن خيالي يجسّدها الكلام؛لهذا "تختلف المقاربات والنّظريات حول مفهوم الشّخصية وتصل إلى حد التضارب و التناقض؛ ففي النّظريات السّيكولوجيّة تتّخذ الشخصيّة جوهرا سيكولوجيا،و تصير فردا،شخصا،أي ببساطة كائنا إنّسانيا،وفي المنظور الاجتماعي وتتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر وعن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا "[2].

و" تتعدّد وظائف الشّخصيّة في الرّواية قد تكون عنصرا من عناصر المشهد للشّخصية الرئيسية من أنّ تكون متميّزة بوجودها وعواطفها وبنظرتها إلى الآخرين، وإلى العالم المحيط بها"[3].

لذا يمكن أن نميز ثلاث مواصفات أساسية للشخصية :

---

[1]- شريبط أحمد شريبط، سميائية الشخصية الروائية –تطبيق آراء فليب هامون على شخصيات رواية غدا يوم جديد للأديب عبد الحميد بن هدوقة- السميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، باجي مختار، الجزائر، 1995، ص204.

[2]-محمد بوعزة، تحليل النص السردي –تقنيات ومفاهيم – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص39.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص115.

"مواصفات سيكولوجيّة :تتعلّق بكينونة الشّخصية الدّاخلية (الأفكار، المشاعر،الانفعالات،العواطف...).

مواصفات خارجية:تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة،لون الشعر،العينان...).

مواصفات اجتماعيّة:تتعلق بمعلومات حول وضع الشّخصية الاجتماعي (عامل،طبقة متوسطة،وضعها الاجتماعي،إيديولوجيّتها،لذلك يقتضي التّحليل التمييز بين كينونة الشّخصيات وأفعالها،وبين المواصفات والوظائف، أو بين الملفوظات الوصفيّة و الملفوظات السّردية"[1].

وعلى الرّغم من تضارب المفاهيم الموضوعة للشّخصية، إلّا أنها تكتسب مكانة جوهريّة في تصميم أي عمل روائي، لأنّها من أكثر الأشياء التي تشد اهتمامنا عند قراءتناالرّواية بمختلف خصائصها وتحركاتها وأفكارها ومشاعرها و أحاسيسها ومعالمها وتجلياتها. فالشخصية: "هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي ترتكز عليه "[2].

- **أنواع الشخصية:**

تختلف شخصيات الرّواية من حيث تركيبها وتفكيرها وتكوينها و"تتعدد بتعدد الأهواء و الأيديولوجيات والثّقافات والحضارات و الهواجس والطّبائع البشريّة التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"[3]. لذا جرت عدة دراسات للتمييز بين الشخصيات الروائيّة والفصل بينها، وهذا نظرًا للدّور الكبير الذي تقوم به لأجل تجسيد أفكار الرّاوي ولتصوير أحداث الرّواية.

---

[1]- محمد بوعزة،تحليل النص السردي، ص40.

[2]-جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري –قسنطينة-العدد 13، جوان 2003، ص195.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد-عالم المعرفة، 1998، ص73.

و"كان النّقد يصنّف الشّخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الرّوائي،فإذا هناك ضروب من الشخصيات حيث نصادف الشّخصية المركزية الّتي تصاديها الشخصية الثّانوية والتي تصاديها الشّخصية الخاليّة من الاعتبار. ومصادف كذلكالشخصية المدورة والشّخصية المسطّحة؛كما نصادف في الأعمال الروائية الشّخصية الإيجابية والشخصية السلبية (...) والشخصية الثابتة والشخصية النامية " [1].

- **الشّخصية المدورة والشّخصية المسطّحة:**

أول من وضع هذا المصطلح هو النّاقد و الرّوائي الإنجليزي (EM .FOSTER) في كتابه "aspects of the novel " حيث وضح أنّ:

الشخصية المدورة :

هي شخصية مركبة ومتناقضة،و "هي تلك الشخصية المعقّدة التي لا تستقرّ على حال ولا تصطلي لها نار،ولا يستطيع المتلقّي أن يعرف مسبّقا ماذا سيؤول إليه أمرها،لأنّها متغيرة الأحوال،ومتبدّلة الأطوار؛فهي في كلّ موقف على شأن "[2]، وهي متميزة تشكل لوحدها

عالما متكاملا؛لأنّها في تحوّل وتحرّك دائمين، لهذا يصعب على القارئ أن يحيط بجميع تقلباتها وردود أفعالها، ولا أنّ يتنبأ بما سيؤول إليه حالها،وتتميّز هذه الشخصية، أيضا، بـ "قدرتها العالية على تقبّل العلاقات مع الشخصيات الأخرى،و التّأثير فيها (...) إنّها الشخصية المغامرة الشجاعة"[3].

---

[1]- ،المرجع السّابق ص87.

[2]- المرجع نفسه ،ص88.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ،ص89.

وتعقّدها يكمن في تناقض الأفعال الصّادرة عنها، فهي: "تكره وتحب وتصعد وتهبط،و تؤمن وتكفر وتفعل الخير كما تفعل الشر؛تؤثر في سوائها تأثيرا واسعا "[1].

- **الشّخصيّة المسطّحة:**

تحتلّ الشّخصية المسطّحة مكانا هامشيّا في العمل الرّوائي؛لأّن أدوارها بسيطة وليس لها تأثير في سيرورة أحداث العمل السردي،"فهي تلك الشّخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة"[2]. وتركيبة هذه الشخصية جّد بسيطة وبعيدة كلّ البعد عن التركيب والتعقيد؛فهي ثابتة لا تتغيّر أحوالها طوال العمل الروائي،لهذا لا يوجد لها تأثير على باقي الشخصيات ولا تتفاعل معها، فاعتبرت هذه الشخصية شخصية سلبية.

ونجد تقسيماآخر للشّخصية الروائيّة يوافق هذا التقسيم،فالشّخصيّة المدوّرة عند "فوستر" يرادفها، في تقسيمات أخرى، مصطلح الشّخصية الإيجابيّة،و الشّخصية المسطّحة يعادلها مصطلح الشّخصية السلبيّة.فالاختلاف هنا يرجع، فقط، إلى اصطلاح المفردات، لكن الخصائص التي تم على أساسها تصنيف الشخصيات والفصل بينها هي نفسها .

الشّخصية المرجعيّة والشخصيّة الواصلة والشخصيّة المتكررة:

قام فليب هامون في دراساته بالتمييز بين ثلاثة أنواع من الشخصيات وهي كالآتي:

---

[1] - المرجع نفسه،ص89.

[2] - المرجع نفسه، ص89.

- **الشّخصيّة المرجعيّة:**

"وهي شخصيّات تاريخيّة وشخصيات أسطوريّة،شخصيات مجازيّة (حب ،كراهية) شخصيّات اجتماعيّة،تحيل هذه الشّخصيات كلّها على معنى ممتلئ وثابت حدّدته ثقافة ما"[1]، لهذا فاستيعاب هذه الشّخصية والإحاطة بمختلف جوانبها مرتبط أساسا بشخصيّة القارئ وقدراته وثقافته وفهمه لما تحمله هذه الشخصيّة من ثقافة وأفكار معينة.

- **الشّخصية الاستذكارية:**

هذه الشّخصية تقوم "بتحديد هويتها بمفردها،إذ تقوم هذه الشّخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكر"[2].

- **الشّخصية الإشاريّة:**

يدلّ هذا النّوع من الشّخصيات على حضور كاتب النّص أو القارئ أو من ينوب عنّهما تبين تواجدهم في النّص وتفاعلهم فيه،كأن نجد شخصيّة ناطقة باسم المؤلف فيكون بذلك الكاتب حاضرا وراء الشخصية.

ب- المكان:

- **مفهومه:**

يحتلّ المحيط المكاني والجغرافي مكانة كبيرة في نفس كل فرد،لأنّ لكلّ شخص عواطف معيّنة تجاه مكان ما،خاصّة مكان الانتماء. لهذا مهما ابتعد الفرد عن موطنه الأصلي، فهو يظلّ مرتبطا به نفسيّا، وهّذا ما يخلق نوعا من الألفة بين الشخص و المكان فالعلاقة بين

---

[1]- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية –تشكيل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي- دار الرائد للكتاب ، الجزائر، ط1،2005، ص354.

[2]- فليب هامون، سميولوجية الشخصية الروائية ، تر. سعيد بن كراد ، دار الكلام ،الرباط –المغرب- 1990، ص 23.

الشّخصية والبنية المكانيّة تقوم أساسا على التّفاعل المستمر أي تفاعل الإنّسان مع محيطه الجغرافي والحيز المكاني الذي ينتمي إليه.

"فالمكان على مستوى حياة الإنّسان ليس عنصرا طارئا أو هامشيا "[1]، بل هو صميم مكونات وجوده،بوصفه جزءا مهما في عملية تفاعله وتواصله مع الحياة والناس من حوله .

و"المكان هو الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه،ولذا شأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحتل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه، ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجّل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه...و من خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة"[2].

ومن ناحية أخرى، يحتلّ المكان أهميّة خاصّة في تشكيل العالم الرّوائي لأنّه عنصر أساسي في بناء العمل السّردي،و هو الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وتسير وفقه الشّخصيات،كما يمثّل المكان المكوّن المحوري في بنية السّرد،حيث لا يمكن تصور حكاية دون مكان ولا يوجد حدث خارج المكان،ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين .

وقد وجدت عدة مفاهيم للمكان اختلفت باختلاف ميادين تخصّص أصحابها،من مفاهيم من وجهة نظر فلسفية واجتماعية ونفسية ...فالمكان عند الفيلسوف اليوناني "أرسطو" موجود كلّما كنا موجودين فيه ونشغله،أمّا المكان، بالنسبة للباحث السميائي

---

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية البحار ،الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2011، ص 26.

[2]- ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة –الرواية والمكان- دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986، ص16.

"لوتمان"، فهو:"مجموعة من الأشياء المتجانسة (من ظواهر، أو حالات أو وظائف،أو الأشكال المتغيرة (...)تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة /العادية (مثل الاتصال،المسافة...)"[1].

يمثل المكان، إلى جانب الزمان،"الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية،فنستطيع أن نميز فيها بين الأشياء من خلال وضعها في المكان،كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان"[2].

والمكان الروائي يتشكّل من خلال اللّغة وبواسطتها يتحدد،بمختلف عناصره وخصائصه. كما أن القارئ يلعب دورا في تشكيل المكان،و يكون هذا من خلال تخيّله، وبرسم صورة ذهنية له تكون متلاحمة ومرتبطة مع الأحداث الواقعة في الرواية،ولهذا "يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة ودلالة خاصة فهو ليس فقط مكانا فنيا، وليس فقط عنصرا من عناصر الرواية،وإنما هو المكان الذي تجري فيه الحوادث و تتحرك في الشخصيات"[3].

– أنواع الأمكنة:

لاتقتصر أهميّة المكان، في العمل الفني، في كونه العالم الذي يحوي الشخصية و الفضاء الذي تتحرّك فيه، أو في كونه ديكورا أو مسرحا للأحداث،بل، أيضا، في كونه يتفاعل مع الشّخصيات ويدخل في تركيبها الفكري والنّفسي ويؤثر فيها بشكل كبير ومباشر.

كما أنّ المبدع أو الكاتب يستطيع أن يجعل من المكان أداة تعبيرية عن موقف الشخصية من عالمها الخارجي .

---

[1]– محمد بوعزة ، تحليل النص السردي –تقنيات ومفاهيم –الدرا العربية للفنون ناشرون، ط1، 2010، ص 99.

[2]– المرجع نفسه، ص99.

[3]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه ، ص 26.

ولكلّ مكان أبعاد عمرانيّة وهندسيّة تتشكّل صورتها في ذهن كل قارئ من خلال عمليّة الوصف التي يقوم بها المؤلف،وقد شهد المكان على الصعيد الفني عدة تقسيمات منها الأمكنة المجازيّة،الأمكنة الهندسيّة، الأمكنة الممثّلة لتجربة معيشية ...إلخ.

الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة:

أ-المكان المغلق:

وهو "المكان الذي حددت مساحته ومكوناته،كغرف البيوت،والقصور،فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية،أو كأسيجة السجون،فهو المكان الإجباري المؤقت"[1].

وقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان أوقد تكون مصدرا للخوف"[2].

إذن، فالمكان المغلق هو مكان مؤطّر ومحدود،ويمكن للقارئ أن يرسم له في ذهنه صورة كاملة بمختلف و أدق تفاصيله،وتكون علاقة هذا المكان بالشخصية إمّا إيجابية كشعورها نحوه بالألفة والعاطفة والراحة و الانتماءمثل البيت أو الغرفة،المكتب...و إمّا تكون لها مشاعر سلبيّة لهذا النّوع من الأمكنة كالخوف والقلق والاضطراب والعزلة مثل السّجن، القبر،القبو،الأماكن المظلمة... وهنا "يبرز الصراع القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه"[3].

ب-المكان المفتوح:

"الأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التّحولات الحاصلة في المجتمع،وفي العلاقات الإنسانيّة الاجتماعيّة ومدى تفاعلها مع المكان"[4].لهذا فالمكان المفتوح هو

---

[1]-المرجع السابق، ص43.

[2]- المرجع نفسه،ص43.

[3]- مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه،ص44.

[4]- المرجع نفسه،ص95.

نقيض المكان المغلق والحديث عنه "هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول كالبحر،و النّهر أو توحي بالسلبية كالمدينة،أو هو الحديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي،توحي بالألفة والمحبة..."[1].

-أهمية المكان في الرواية:

كلّما طالعنا عملا سرديّا ما نجد هناك تداخلا وترابطا بين مختلف عناصره، ومكوّناته، وهنا تكمن أهميّة كل عنصر من هذه العناصر في تشكيل هذا العمل الفني، ونجد من بين هذه العناصر "الزمن" الذي يشهد في الحقب الرّاهنة التفاتة نوعية من قبل الدّراسات الحديثة حيث أولته عناية خاصة كونه "المحرك الذي يكتب القصّة، و بالتّالي إذا وجدت الأحداث وجدت الأمكنة، وعندما لا توجد أحداث، لا توجد أمكنة (...) وأنَ المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد وإنما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسّرد، كالشخصيات والأحداث و الرّوئ السّردية"[2].

كما أنَ:"العمل الأدبي يفتقد خصوصيته وأصالته إذا فقد المكانية، والمكان في الرواية يجب أن يكون عاملا، وفعالا وبناء فيها، سواء أكان هذا المكان باهتا، أم كان واضحاأم عاصما في حركته، أم ساكنا في ثقله، متدفقا في سيولته، أم كثيفا وضاغطا"[3].

ومن هنا يمكننا أن نعتبر المكان الروائي "هو الأرضية التي تشعر جزيئات العمل، وإن وضح المكان وضح الزمن الروائي، وبتالي يكون المكان طريقة لرؤية النص السردي"[4].

---

[1]- مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه ،95

[2]- المرجع نفسه، ص 39.

[3]-المرجع نفسه، ص 35.

[4]-المرجع نفسه، ص 39.

3- أنواع السّرد:

ميز توما تشوفسكي بين نوعين من السرد هما:

أ-السّرد الموضوعي :

هو "الذي يكون فيه السّارد عليما بكل شيء،ويكون الكاتب مقابلا للرّاوي المحايد الذي لا يتدخل في سيرورة السرد ولا يفسد على القارئ متعة التحليل والتفسير "[1].

أي أن الكاتب أو الرّاوي، هنا، يكون محايدا وموضوعيّا،ولا شأن له في تفسير الأحداث، بل يكتفي فقط بوصفها كما هي؛وبالتالي يترك فرصة للقارئ بالاندماج مع العمل من خلال إعمال عقله وخياله؛ فيحلّل ويفسّر ويتوقّع ويستنتج ما ستؤول إليه الأحداث .

ب-السّرد الذاتي :

وفيه يتتبّع الرّاوي الحكاية،فلايقدم الكاتب الأحداث إلّا من وجهة نظر الرّاوي الّذي يقوم بتحليلها وتفسير مواقف الشّخصيات ويفرض على القارئ تأويلاتهوتعليقاته بين حين وآخر "[2]. فتقدّم الأحداث من زاوية واحدة،والرّاوي، هنا، يبتعد عن الموضوعيّة ويندمج مع الأحداث؛ فيفسّرها ويحلّلها ويعطيها تأويلات معينة؛لأّنه إمّا يكون شاهدا على الأحداث، أو شخصيّة مساهمة في القصّة .

---

[1]- سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي ي الرواية ص111.

[2]- المرجع نفسه، ص111.

4-الزمن:

- مفهومه:

احتلّ الزّمن مركز اهتمام العديد من الباحثين، وشكل إشكاليّة شغلت بال الفلاسفة والعلماء في شتى المجالات، ولعل أول محاولة لتحديد مفهوم الزمن ترجع للفيلسوف اليوناني أرسطو فن الشعر. وقد أولي الزمن عناية خاصة وحيكت له العديد من المفاهيم والتعريفات فهو بالنسبة لعبد الملك مرتاض: "مظهراً وهمياً يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس. والزّمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركتنا، غير أنّنا لا نحس به، ولا نستطيع أنّ نلمسه ولا نراه"[1].

إذن فالزّمن شيء غير مادي وغير مرئي وغير ملموس، نحس فقط بمروره من خلال تغير الأشياء من حولنا. "وربما أن الزّمن لا يمكن أنّ يكون منفصلاً عن وعي الإنسان ووجدانه فإنّ كل لحظة حاضرة يعيشها هي إضافة جديدة إلى سجل تجاربه الماضية، ويتجلّى هنا دور الذاكرة واضحاً بوصفها الواسطة الوحيدة التي تّجعل من اللّحظات الآنية المتجدّدة امتداداً لمسيرة الماضي الطويلة، أو تجّعل هذه المسيرة حاضرة في اللحظة الآنية"[2].

فالزّمن مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياتنا بيدا أنّه يظل مدركاً نفسياً شعورياً غير منظور. هذا بالنسبة للزمن العادي غير أنّ الزّمن الروائي يختلف.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، ص201.

[2]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات التشكيل الفني -قراءة نقدية-، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

والـزّمن عنـد، أرسـطو، يسـتمد قيمتـه مـن ارتباطـه بحركـة الأجـرام السـماوية مـن جهـة ومن خاصية ترتيب الأحداث السّردية.

ويسـتمدّ الـزّمن قيمتـه عنـد أوغسـطين مـن خاصـية ارتباطـه بالأدبيـة؛ بوصـفها الحاضـر الـدائم. بينمـا يـرى جـيرار جينـات G.Genette: أنّـه"من الممكـن أنّ نقـص حكايـة مـن دون تعيـين مكـان الحـدث ولـو كـان بعيـداً عـن المكـان الـذي نرويهـا فيـه، بينمـا قـد يسـتحيل علينـا أنّ حـدد زمنهـا بالنسـبة إلى زمـن فعـل السـرد لأنّ علينـا روايتهـا إمـا بـزمن الحاضـر وإمّـا الماضي وإمّا المستقبل. وربما بسبب ذلك كان تعيين السرد أهم من تعيين مكانه"[1].

- **أنواع الأزمنة:**

"إنّ الّـزمن خلـيط وهمـي مسـيطر علـى كـل التصـورات والأنشـطة والأفكـار؛ فـإذا لكـل هيئـة مـن العلمـاء مفهومهـا للـزّمن خـاص بهـا"[2]؛ وهـذا التنـوع أرجعـه الـبعض إلى عجـز اللغـة عن الوصول إلى مفهوم دقيق وصارم للزمن واكتفائها فقط بالمفاهيم التقريرية.

بيـدا أننـا نسـتطيع أنّ نحـدد للـزمن ثلاثـة مسـتويات رئيسـة تتمثـل في: الماضـي والمسـتقبل ويتوسـطهما الحاضـر الـذي عـدّ مجـرد مرحلـة وجيـزة و "فـترة انتقاليـة تـربط بـين مـرحلتين اثنتـين لا حدود لهما، هما الماضي والمستقبل"[3].

أ- الزّمن المتواصل:

الـزمن المتواصـل زمـن أبـدي لـه بدايـة ولـه نهايـة، يجـري في منحـى واحـد لا يرجـع ولا يتوقف فهو

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص103.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص174.

[3]- المرجع نفسه، ص174.

"يمضي متواصلاً دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف؛ ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن(...) فأنّه الزمن الأكبر الذي يظرف الأحياء والأشياء، وما عداه مجزات منه، وشظايا منفصلة عنه"[1].

ب- الزّمن المتعاقب:

هذا النّوع من الزّمن مخالف للزّمن المتواصل، فهو يجري في مسار دائري، وهو أيضاً "تعاقبي في حركته المتكرّرة، لأنّ بعضه يعقب بعضه، ولأنّ بعضه يعود إلى بعضه الآخر في حركة متشابهة أو متفقة"[2].أيّ أنّ الزمن المتعاقب يتكررويعادبتمظهرات وأحداث وأشكال متشابهة و متقاربة ومتفقة .

جـ- الزمن المتقطع أو المتشظي:

"هو الزّمن الذي يتمخض لحي معين، أو حدث معين حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف؛ مثل الزّمن المتمخّض لأعمار الناس، ومدّد الدول الحاكمة وفترات الفتن المضطرمة، ومثل هذا الزمن قد لا يكرر نفسه إلاّ نادراً جدّا فهو زمن طولي، لكنه متصف بالإضافة إلى ذلك بالانّقطاعية لا بالتعاقبية"[3].

د- الزمن الغائب:

"هو المتّصل بأطوار النّاس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكوّن الوعي بالزّمن (جنين-رضيع) والصبيّ أيضّا قبل إدراك السن التي تتيح له تحديد العلاقة الزّمنية بين الماضي والمستقبل خصوصًا"[4]. فهذا الزمن يمر دون إدراكه والوعي به.

---

[1]- المرجع السّابق ، ص175.

[2]- المرجع نفسه، ص175.

[3]- المرجع نفسه ، ص175.

[4]- المرجع نفسه ، ص175.

هـ- الزّمن الذاتي:

أو الـزّمن النفسـي لأنّ طولـه هنـا غـير حقيقـي إنّمـا يـرتبط بالحالـة النفسـيّة للشّـخص الـذي يعيشـه؛ فمـثلاً عنـد شـعورنا بـالفرح وبالسّـعادة نحـس وكـأنّ الوقـت جامـد لا يتحـرك ويصبح شعورنا اتجاه الدقائق القليلة وكأنّها ساعات وفترات طويلة جّداً.

"إذن فالمـدّة الزمنيـة مـن حيـث عـي كينونـة زمنيـة موضـوعية لا تسـاوي إلاّ نفسـها، ولكـن الـذات هـي الـتي حولـت العـادي إلى غـير عـادي، والقصـي إلى طويـل؛ كمـا تعمـد هـذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة، وفترات الانتصار"[1].

- زمن السرد:

الـزّمن هـو أحـد المكوّنـات الأساسـيّة والمهمّـة في الخطـاب الرّوائـي، حيـث أنّ الـبعض جعـل تعيـين زمـن السّـرد أهـم مـن تعيـين مكانـه. فـلا يمكـن لأحـداث أنّ تجـري في زمـن مجهـول. إنّ تفاعـل الشخصـيات وتحركهـا في العمـل الفـني مـع بـاقي الشخصـيات أومـع الأمكنـة لا بـدّ مـن أن يكـون مرتبطـاً بـالزمن الماضـي أو الحاضـر أو المسـتقبل. "فالأحـداث تسـير في زمـن، الشخصـيات تتحـرك في زمـن، الفعـل يقـع في زمـن، الحـرف يكتـب ويقـرأ في زمـن ولا نـص دون زمن"[2].

ويميّز الباحثون بين مستويين للزّمن:

"زمـن القصـة: وهـو زمـن وقـوع الأحـداث المرويـة في القصـة، فلكـل قصـة بدايـة ونهايـة، يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي"[3].

---

[1]- المرجع السّابق، ص176.

[2]- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج23، الكويت، 1994، ص445.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص73.

زمن السرد: هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقاً لزمن القصة"[1].

أي أنّ زمن القصة هو زمن منظّم ويخضع لضوابط معينة، ويخضع لترتيب الزمن الطّبيعي، لكن الزّمن السّردي لا يخضع لأيّ ترتيب؛ وإنّما الرّاوي أو الكاتب هو الذي يتحكّم في ترتيبه الزّمني، وهنا يمكن "للقصّة الواحدة أنّ تروي بطرق متعددّة ومختلفة، فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإنّ كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيباً زمنيّا يتناسب مع اختياراته الفنية وغاياته، فيقدم ويؤخر في الأحداث بما يحقق غاياته الجمالية"[2].

– المفارقات الزّمنية:

رأينا، سابقا،أنّ التّرتيب الزّمني في الرّواية أو القصّة مختلف ولا يشترط فيه أنيتطابق مع تسلسل الأحداث ومع ترتيبها في الزّمن الطبيعي، أو كما جاءت في الواقع؛ وهذا الاختلاف جاء كنتيجة لتعدد الحكايات ولتداخلها فيما بينها. وهذا مايعرف بالمفارقات الزّمنية، والتي عرفها جيرار جينات بأنّها "مختلف أشكال التنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب السردي وأحداث الحكاية، وهو مايفترض ضمنياً وجود نوع من الدرجة صفر(degré zérole)تلتقي عندها كل من القصة والخطاب"[3].

فتعدّد الحكايات وتداخل التّفاعلات والأحداث بين عناصر الخطاب الروائي، يدفع بالكاتب إلى ترتيب زمني وسردي يتماشى مع مرماه الفكري ومع رؤيته الفنية.

وقد ميز جيرار جينات بين نوعين من المفارقات السردية وهي:

---

[1]– المرجع السابق، ص73.

[2]– المرجع نفسه، ص73.

[3]– org http://wikipidia.

أ- الاسترجاع: (Analepse):

"يعتبر الاسترجاع تقنيّة زمنيّة وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السنمائيين، يستطيع السارد من خلاله الرّجوع بالذاّكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد"[1].

وبعملية الاسترجاع يتمّ تسفير ذهن القارئ وحمله إلى زمن الماضي بتفاصيله ومجريات أحداثه؛ وبالتالي الكشف عن الخبايا والأسرار الخفيّة والغامضة والتّوصل إلى الأسباب التي أدّت إلى تغيير مجرى الأحداث، كما يقوم القارئ، أيضاً، بعقد مقارنة ذهنية بين ما كان وماهو واقع في الوقت الرّاهن. لهذا عُرف الاسترجاع بأنّه "يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل"[2].

وقد حدد جيرار جينات ثلاثة أنواع من الاسترجاع، وهي: الاسترجاعات الخارجية والداخلية والمختلطة.

ب- الاستباق:(Prolepses):

الاستباق كذلك تقنية زمنية، وهو تكهنات وتنبؤات وتوقعات لما سيحدث في المستقبل، فالسّرد، هنا، يقوم بالإعلانعن ما سيحدث قبل وقوعه، وهذا التوقع قد يتحقق وقد لا يتحقق، ويبقى محصوراً في دائرة التخيلات.

كما يعرف الاستباق، أيضاً، بأنّه السّير نحو المستقبل، وهذه التقنية يتجنّبها العديد من الكتّاب لأنّها، في نظرهم، تقتل روح التّشويق لدى المتلقّي.

---

[1]-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1995، 217.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي-من منظرو النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000. ص73.

– علاقة الزّمن بالحدث:

يرى عبد الملك مرتاض، أنّ كلّ واقعة أو حدث ترتبط بزمن وتاريخ محدد، وكلّ زمن يتضمن حدثاً معيناً؛ فالأحداث في الرواية تكون إمّا واقعة في زمن الماضي أو الحاضر أو يتوقع أنّها ستحدث في المستقبل. وهنا تكمن أهمية هذين العنصرين في العمل الرّوائي ولتداخلهما وارتباطهما ببعضهما البعض دور في تشكيله ونسجه. لذلك فالزّمن "ضرب من التّاريخ، والتّاريخ هو أيضاً في حقيقته ضرب من الزّمن. فهما متداخلان، بل هما شيء واحد. يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحث، وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية بكل ما تحمله من شبكية وتستمد حبالها المعقدة من الإنّسان وحياته، وصراعه و إصراره"[1].

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص180.

الفصل الثاني:
ألاعيب السرد
في الرواية

تتناول "ضربة جزاء" قصة الفدائي "محمد صدوق" الذي قام بتنفيذ عملية فدائية تتمثل في قتل عدو الأمّة محمد شكال، في قلب "ملعب كولومب" الذي كان يضمّ مباراة نهائي كأس فرنسا لكرة القدم بين فريق أنجي وتولوز، يوم26ماي 1957. حيث تم تقسيم الرواية إلى 12 فصلا عنونت بنتائج المباراة بين الفريقين. وقبل أنّ نتعرض للألاعيب والتقنيات السردية التي اعتمدها بوجدرة في هذه الرواية ارتأينا أنّ نتناول بعضا من العناصر الروائية والتي كان من بينها:

أولا:الشخصيات:

صادفنا،خلال دراستنا رواية" ضربة جزاء"، عدة شخصيات، لكل واحدة منها سيمات ومميزات تبرزها عن غيرها، ومن بين الشّخصيات البارزة نجد:

1- شخصية محمد صدوق:

يمثل محمد صدوق الشخصية الرئيسية في الرواية، لأنّه المحرك الرئيس لأحداثها.

قام الكاتب، في بداية الرواية، بإعطائنا صورة بسيطة عن ملامح الشخصية في مثل قوله:

"...صورة وجهه الجميل، بقسماته الرقيقة التي تضاهي قسمات أية امرأة، لاسيما أن أهدابه طويلة جدا، بالغة التقوس، هفهافة مثل الحرير"[1].

و في قوله أيضا: "أنت وسيم جدا، ولهذا وقع الاختيار عليك"[2].

إذن هذه الشخصية تتميز، من الناحية الجسدية، بالوسامة والجمال، والكاتب في البداية اكتفى بهذا الوصف وبإعطاء معلومات جد بسيطة عنها، وعمد إلى إحاطة هذه الشخصية ببعض الغموض، ليقوم بعدها بالتّعريف بها وبتقديمها في قوله:

---

[1]- رشيد بوجدرة، ضربة جزاء، تر مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص1.

[2]- المصدر نفسه، ص9.

"ولد محمد صدوق المدعو ستالين سنة1931 بعنابة، وكان عضوا في الكشافة الإسلامية الجزائرية، وهو يحمل شهادة التأهيل المهني في الترصيص، جاء إلى فرنسا لأول مرة سنة 1955، وبالضبط في الثالث من مارس. أقام بستراسبورغ قبل أن يستقر به المقام في باريس. كان يعمل عند 'ساركلاى' إلى يوم أن ألقي عليه القبض. مقره الثابت: فندق جرجرة رقم 17 نهج سان جاك، باريس الدائرة الخامسة. أدى خدمته العسكرية في عنابة سنة 1949. ونظم وهو في الخدمة إضرابا للاحتجاج على ذهاب الجنود الجزائريين إلى تونس، ثم أرسل في فيلق تأديبي إلى تلمسان سنة 1950، ينكر أية مشاركة له في منظمة إرهابية"[1].

فصدوق مواطن جزائري يقطن مدينة عنابة، ينحدر من عائلة مناضلة استشهد منها أخوه و أبوه. هاجر إلى فرنسا بحثا عن الرّزق والعمل. كان متحصلا "على شهادة الدّروس التّكميلية لكنها لم تفده في شيء، لأنّه وجد نفسه يحترف العمل اليدوي مقابل عشرين سنتيما للساعة عند "ديرافور"..."[2].

التحق بالمنظّمة بعدما تلّقى اتّصالا منهم، أخبروه فيه بأنه تم اختياره لوسامته، وأصبح رئيسا لفرقته، و "هذه الفرقة المتألفة من ستة أشخاص يتوزعون على خليتين"[3]. كلّ خليّة تضمّ رجلين ومسؤولا، منذ التحاقه بالمنظمة تغيرت حياته، وكفّ عن اللّعب المزدوج، وقطع علاقاته مع معارفه السّابقة، وأصبح هدفه الوحيد تنفيذ الأوامر التي يتلقّاها من المنظّمة دونما نقاش أو اعتراض أو استفسار "طالما كان الأمر متعلّقا بالانصياع للنّظام الذي تفرضه المنظمة"[4].

---

[1]- الرواية، ص72.

[2]- المصدر نفسه،ص 44.

[3]- المصدر نفسه، ص37.

[4]- المصدر نفسه، ص33.

اقتصرت جميع المهام التي طلبت منه في جمع الأموال وإيداع الأسلحة والإيقاع بالنساء لمعالجة الجرحى. إلى أن جاء اليوم الّذي طلبت فيه المنظمة منه قتل شخص؛ فكانت هذه المهمة هي نقطة التّحول في حياته، لأنّها المرّة الأولى التي سيُقدم فيها على قتل شخص. وأيضا لتيقُّنه التّام بأن هذه العمليّة ستقوده إلى حبل المشنقة لا محالةلكنه: "قرر أن يفعل نفس الشّيء مع المهمة التي يتعين عليه أن يقوم بها، حتى وإن كان لا يعرف عنها أدنى شيء، على أن الشّعور يراوده بأنّهم يطلبون منه مجابهة الموت، موته هو بالذات وموت من قد يكون هدفا من أهدافه"[1].

ونجد أن هذه الشّخصية منضبطة وتتمتع بمبادئ، وتتميز بالإخلاص والوفاء، حيث أنّه ظلّ وفيا للمنظّمة التي ينتمي إليها وضحّى بحياته في سبيل انجاز المهمة التي طلبت منه وكلّ هذا كان نتيجة "إحساسه بالصّرامة وبنزوعه الجامح إلى تأدية مهمته بطريقة بالغة الدّقة"[2]. وصمّم على إنجاحها على الرغم من الخوف الشديد الذي كان يسيطر عليه من حين لآخر"نظراته زائغة و القلق المسيطر عليه يعوق جملة أعصابه يتعثر في مشيته".[3]كما أنه أصبح يتحدث لنفسه لكي يهدئها "إنه الخوف ...إنها المرة الأولى التي سأقتل فيها إنسانا...إنه الخوف ليس إلا..."[4].

و أكثر ما يميز هذه الشّخصية هو امتزاج وتداخل الحالات النفسيّة والشعوريّة عندها من حب وكره وهدوء وقلق وخوف ووحدة ووحشة وحنين إلى الماضي.

و ما لفت انتباهنا، أيضا، الاسم المستعار"ستالين" فاسم ستالين يقودنا مباشرة إلى "جوزيف ستالين" القائد الثاني للاتحاد السوفياتي ورئيس الوزراء؛ فهذا الاسم لم يوضع

---

[1]- الرواية، ص21.

[2]- المصدر نفسه، 13.

[3]- المصدر نفسه، ص33.

[4]- المصدر نفسه، ص19.

عشوائيا إنما هو منتقى من قبل الكاتب "رشيد بوجدرة" ليعكس من خلاله انتمائه السيّاسي والإيديولوجي.

2- شخصيّة محمد شكّال:

محمد شكّال المدعو بـ"الباشاغا"، شخص خائن باع وطنه وقضيته، وباع نفسه لفرنسا مقابل الجاه والمال؛ فاحتلّ بهذا مكانة في المجتمع الفرنسي الراقي، وأصبح يستدعى في حفلات أرباب الحلفاء والكروم. يرافق رئيس الجمهورية ويجلس بجانبه: "...خدعوه حينما راحوا يجلسونه بكل أبهة إلى جانب رئيس الجمهورية وحرمه. ليس إلا صرصارا صعدوا به متخابثين إلى قمة التكريمات الزّائلة، وزينوا صدره بألف وسام، واشتروه بمبالغ طائلة، ونقلوه من وسط الرعاع إلى الرسميات الجمهورية مثل مومياء داخل تابوتها وبلفائفها المتعاقبة"[1].

ووُصف أيضاً بـ:" العجوز العنيد المغترّ بنفسه، الخائن لقضيّة وطنه، يشرب الخمر أم لا، ويقرّر بينه وبين نفسه أنّه لا يشرب. فهو مسلم مخلص هاهو الآن يجده ودودا كل الود عجوزًا ورعًا...متهالكًا، مدللاً..."[2]. كما أنه شخص محتال ومنافق؛ فهو من جهة باع وطنه وخان قضيّته لفرنسا ومن جهة أخرى يعتز بذلك الوطن وبانتمائه إليه، وهذا بارتدائه للزي التقليدي الجزائري بكلّ افتخار في مقابلة كرة قدم فرنسيّة محضة وبجانب رئيس جمهوريتها "...يتبختر الآن إلى جانب رئيس الجمهورية الفرنسية، في قلب المنصة الشرفية بزيه التقليدي، ورأسه المحاط بألف لفة من الشاش الأبيض الناصع، وبرنوسه ونعليه الصحراويين، الملعون !..."[3].

---

[1]- الرواية، ص64.

[2]- المصدر نفسه، ص126.

[3]-المصدر نفسه، ص52.

فشخصيّة "الباشاغا" بصفاتها السيئة وأفعالها المشينة، هي شخصية محورية، فأحداث الرواية تدور حول عملية اغتياله من قبل المنظمة التي أنذرته سابقاً ثلاثة مرات، غير أنه عنيد ومتصلب، ولا "...ينطوي على التبصّر والحكمة وإلا لكان أدرك أنه لن يقوى على الإفلات من المنظمة وحتى وإن تاه الحظّ بأن يستقبل في الدّواوين الوزاريّة ويدعى إلى حفلات أرباب الحلفاء والكروم..."[1].

3-شخصية مسعودة صدوق:

هي والدة محمد صدوق. واسم مسعودة هو اسم جزائري يطلق تيمناً بالحظ الجيد، فمسعودة مستوحاة من كلمة السّعد ومعناه الحظ، ومعنى مسعودة،محظوظة، غير أن هذه الشخصية لم تعرف طعماً للحظّ طوال حياتها؛ و سيئه كان رفيقها الدائم. وهي "في سن متوسطة إلّا أن شعرها الفاحم قد شاب تحت ثلج الأحزان، على أنها عقدت العزم على أن تجابه حدادها ذاك، فكان أن صبغت شعرها بالحنّاء تاركة بعض الصفرة تنعكس على خديها وعلى رأسها عندما ينكسر النور على ضفائرها المنسرحة ويجدلها بخشونة مما يعطي لتمردها ذاك نوعاً من العظمة التي تنظر بعين احتقار إلى ما سواها"[2].

أطلقت عليها الإدارة الفرنسية اسم "الأندجين" غير أنها رفضته وأبت استبدال شخصيتها كما أنها "...ذات الحساسية المفرطة والقوى المتهالكة والدموع المتململة أبداً في العينين والضحكات المسترسلة"[3].

تعيش مسعودة في نطاق وعالم محدود، فهي لا تغادر الحيّ القصديريّ الذي تقطنه أبداً؛ حتى

---

[1]-الرواية، ص92.

[2]- الرواية، ص74.

[3]- الرّواية ،ص34.

وإنّ زاغت عنه بقرتها " ذلك أنه ما كان في استطاعتها أنّ تتخيل عالماً آخر وراء الحي القصديري الذي ما تجرأت يوماً على اجتيازه..."[1].

وعلى الرغم من الحالة المعيشية السيئة التي تعيشها الأم مسعودة جرّاء الفقر والحرمان بيدا أنّها لم تستسلم لواقعها المرّ؛ وعملت جاهدة على كسب لقمة العيش بنفسها، لذلك اشتغلت بغسل ثياب الآخرين وبفتل الكسكسي والفلاحة وكشط مطارح النوم وإفراغها من صوفها هي وبناتها لغسلها.

غير أنّ معاناة مسعودة لا تكمن في الفقر، فقد ذاقت الأمرّين جرّاء فقدانها أخاها، و لزوجها وابنها الذين انضما لصفوف النضال. وعند تلقيها خبر وفاة ابنها أصيبت بالسّكر جراء الصّدمة، لتتلقى في الأخير خبر ابنها محمد صدوق الذي اعتقل وحكم عليه بالسّجن المؤبد جراء قيامه بعملية قتل.

هذه الشّخصية مجدّة ومكافحة، تتمتّع بكبرياء و"تجسد الصرامة والعزة"[2]، على الرغم من جميع المصائب والمحن التي مرت عليها بقيت كالسد في وجه الإعصار.

عموماً، هي تمثّل المرأة الجزائريّة، في فترة الاحتلال الفرنسي، التي ساندت الرجل وعملت جاهدة لكسب لقمة العيش من خلال احتراف العديد من الأشغال لمجابهة الفقر والوقوف في وجه الجوع الذي يتربص بهم وبفلذات أكبادهم من كل جانب بسبب الحصار الذي يفرضه الاستعمار الفرنسي عليهم، والتّهديد الذي يطوقهم به. هذا لأنّ المرأة، في روايات رشيد بوجدرة، غالبا ما تظهر في صورة المقاومة والمكافحة وأم و أخت وحبيبة.

---

[1]-الرواية، ص73.

[2]- المصدر نفسه ، ص77.

4- شخصية سائق الطّاكسي:

رجل روسي يمتاز بشدة الثّرثرة والفضول، مناصر لفريق "أنجي" آخر.كما أنّه يمارس العنصريّة بذكاء ولطف بالغين .فهذا السائق ذو شخصية مستفزة؛ كاد يفقد محمد صدوق صوابه ويجعله يتحدث لنفسه قائلاً: "...غير أنّ هذا الغبي لا يكف عن...هؤلاء السواق...إما أنهم ثرثارون أو مصابون بالخرس..."[1].

دوره يتمثّل في إقالة محمد صدوق إلى ملعب كولومب لينقذ مهمته، و أيضاً قام لا حقاً بالشّهادة ضده في المحكمة: "ولقد جاء أشخاص عديدون ليقذفوا بشهاداتهم ضده ومن بينهم، بطبيعة الحال، ذلك السائق الروسي الأبيض، الذي قاده إلى ملعب كولومب"[2].

فصدوق كان منذ البدء، على يقين بأن هذا السائق سيكون ضمن أوّل الشهود الذيسيشهدون ضده؛ لهذا التزم طوال الطريق معه بالسكوت، وحاول تجاهل كلامه وعدم إعارته أدنى اهتمام.

5-شخصية "جو":

"جو" هو الاسم المستعار لذلك الفتى المهندس الوسيم المدعو "بالمتعالم"، والذي ينتمي إلى نفس فرقة محمد صدوق الفدائية؛ وينظمّ إلى الخلية رقم واحد التابعة للقسيس، هو و "باوزكا".

---

[1]- الرّواية، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص186.

"جـو الفـتى الوسـيم، المهنـدس، المتعـالم الـذي لم يقـدر لـه أبـدا أنّ يـدخل معهـدا متعـدد الهندسـات، مثلمـا شـاع عنـه ذلـك حينمـا كـان في فريـق الفـدائيين".[1] ولم يعـرف عـن هـذه الشخصية إلا القليل وأحيط بها الكثير من الغموض.

قامـت المنظمـة بتوكيـل "جـو" بمهمـة قتـل الباشـاغا محمـد شـكال: "...لكـي يخطـر "جـو" المهنـدس بـأن الفرقـة الفدائيـة الخاصـة عينتـه لإعـدام الباشـاغا في ملعـب كولومـب..."[2]، إلا أنّـه تهـرب وتنصـل مـن هـذه المهمـة لأسـباب مجهولـة ولم يوجـد لـه أثـر بعدها:"...لكنـه غـاب كليـا، بـل تبخـر بـين الثانيـة عشـر وخمـس وأربعـين دقيقـة والواحـدة والربـع بمحطـة الأديـون..."[3]، وتهربـه هـذا جعـل منـه خائنـا في نظرالمنظمـة ؛الـتي اضـطرت لاحقـا بتكليف محمد صدوق بهذه العملية.

شـغل "جـو" المتعـالم بـال صـدوق و أرقـه، وجعـل منـه يتسـاءل مـرارا وتكـرارا عـن سـبب تخليـه عـن المهمـة وعـن سـبب اختفائـه ،كمـا حـاول أن يلـتمس لـه الأعـذار؛ فجبنـه وتهربـه مـن أداء العملية شكل له صدمة،

لأنـه لم يتوقـع منـه أبـدا ذلـك: "ثم "جـو" المهنـدس المتعـالم الـذي تحـوّل إلى لغـز، كـان مهمومـا بـه، أيـن يـاتراه يكـون؟ لـن يقـوى علـى الإفـلات مـن المنظمـة ولا مـن الفرقـة الخاصـة ولا مـن مجموعـة الفـدائيين، ولا حـتى مـن الخليـة الـتي ينتمـي إليهـا، ومـا اسـتطاع أن يتخيلـه في جلـدة خائن"[4]، أيضا :"لماذا تراجع 'جو' في آخر المطاف وغرق في بحر الغياب"[5].

---

[1]- الرّواية ، ص148.

[2]- المصدر نفسه، 120.

[3]- المصدر نفسه، ص47.

[4]- المصدر نفسه ، ص98.

[5]- المصدر نفسه، ص96.

غـيرت هـذه الشّخصـية سـير الأحـداث؛ لأن مهمـة قتـل الباشـاغا كانـت مـن نصـيبه؛ إلا أنـه تهـرب منهـا، هـذا مـا دفـع محمـد صـدوق لتوليهـا فكانـت النتيجـة أن انقلبـت حياتـه رأسـا على عقب وزج به السجن المؤبد.

كمـا تضـمّ الروايـة صـنفا آخـر مـن الشّخصـيات، وهـذه الشخصـيات ثابتـة لا تتغـيّر ولا تتـأثّر بالأحـداث، ولا تطـرأ عليهـا أيّـة تحـولات مـن شـأنها أن تغـيّر سـير أحـداث الروايـة، غـير أن لهـا فاعليـة في بنـاء العمـل السـردي، وأهميتهـا تكمـن في تفاعلهـا مـع الشخصـيات الأخـرى وفي علاقاتها معها. وهي كثيرة في الرواية فنجد من بينها:

-رئيس الجمهورية وحرمه والحرس.

-الجماهير التي حضرت المباراة والبالغ عددها 43125 متفرج.

-جيران مسعودة وبناتها.

-مدرب تولوز"بول بيجو"، ومدرب أنجي "والتربريتش".

- السجين الألماني العجوز.

والعديد من الشخصيات الأخرى.

إضافة إلى الشخصيات كان من أبرز الأمكنة التي جرت فيها أحداث الرواية:

- غرفة الفندق:

تصـنّف الغـرف عمومـا ضـمن الأمـاكن المغلقـة؛ هـذا راجـع لضـيقها ولمحـدوديتها الجغرافيـة، فهـي "بقـع فـوق الأرض تحجـب النـور، وتصـنعه، وتجعـل لباحتهـا الصـغيرة إمكانيـة تعويضـية عـن الفضـاء السّـمح الآفـل المتجـدّد، واسـتطاع الإنسـان بخبرتـه وحاجاتـه، وبتعـدّد

أزمنته وتعاقبها أن يوطن نفسه السكن فيها"[1]، ويلجأ الإنسان عادة للغرف طلبا للهدوء و الراحة النفسية والجسدية، كما يخلق فيها عالما خاصا به وحده، ويكون بمعزل عن غيره.

أمّا غرفة محمد صدوق فتوجد في "فندق جرجرة رقم 17 نهج سان جاك، باريس، الدائرة الخامسة"[2] ، هذا الفندق الذي يتضامن صاحبه مع أفراد المنظمة، فندق حقي وفي حالة جد مهترئة، وكذلك الحال بالنسبة للغرفة والتي كانت سابقا مخصصة للخادمات. وقد تم تقديم صورة دقيقة ومفصلة عنها: "لا يكاد سقفها يعلو فوق رأسه كثيرا"[3].

كما أنّها مفرغة من جميع محتوياتها التي كانت فيها سابقا، كالمرآة والخزانة ...وغيرها "يتأمّل آثار مرآة كانت فيما مضى معلقة فوق المغسل ..."[4]، تحتوي فقط على سرير ومغسل "ظلّ بسجمه الصغير، ومربعاته الزخرفية الباهتة المتقشرة والتي بدت وكأنها مطليّة بصبغة شاحبة، وقد انتشرت عليها، عنا وهناك، بقع من الصديد..."[5]. هذه الغرفة ليست مخصّصة للرّاحة والهدوء والاستقرار؛ وإنّما هي مجرد مركز تتجمع فيه الفرقة لتخطيط لمهامها، وبالنسبة لستالين هي مكان مؤقت يقطنه فـ: "فعاش وسطها متطلعا إلى غيرها، جاعلا منها تركيبا لأحد أبعاده وقيمه وأفكاره"[6]. وشدة حقارتها وعفونتها ووسخها كان له تأثير شديد على نفسية صدوق؛ فقد أثارت فيه الاشمئزاز والقلق والتوتر وكذلك الخوف "...وقد التصقت صفرة أشبه بصفرة الملح على روق الجدار، فازداد غرقا في رعبه لا سيما وأنه عزل نفسه عن العالم"[7].

---

[1]- ياسر نصير، الرواية و المكان-الموسوعة الصغيرة-،دار العربية للطباعة، بغداد، العدد195، ص74،75.

[2]- الرّواية، ص72.

[3]- المصدر نفسه ، ص8.

[4]-المصدر نفسه، ص9.

[5]-المصدر نفسه، ص7.

[6]-ياسر نصير، الرواية والمكان، ص77.

[7]-الرواية، ص9.

إلاّ أنّ صدوق لم يسمح لتلك المشاعر بأن تتملكه، بل حاول تجاوزها والهروب منها من خلال تذكر واسترجاع ذكرياته الجميلة مع أهله ورفاقه في وطنه الجزائر الذي يحنّ لكل شبر منه.

- الزّنزانة:

يعدّ السّجن مكانا من أمكنة التعذيب النفسي، فهو "مكان لحجز الحرية وسلبها. هو مكان كريه يسلب فتوة الرجال ويفني أعمارهم"[1]ويتعارض مع الفطرة الإنّسانية الميّالة للتحرّر ورفض جميع القيود؛ فهو يكبح جماح الحياة ويقتل الحرية ويفقد الشعور بالزمن. والزنزانة هي مكان موحش ومظلم ومعزول يحمل الكثير من الدّلالات السلبيّة ويثير الإحساس بالضيق والاختناق والتحجر؛ كذلك هو الحال بالنسبة لزنزانة محمد صدوق. فهي الزنزانة رقم 63 من سجن "فرين": "الموضوع تحت حراسة مشددة حيث لا يوجد إلاّ المحكوم عليهم بالإعدام"[2]. بالإضافة إلى كونها"أكثر الزنزانات عزلة وأشدّها انغلاقا على العالم الخارجي"[3]، وموضوعة تحت حراسة مشددة.

فهذه الزّنزانة قضى فيها صدوق فترة من حياته بعد الحكم عليه بالسجن المؤبد من قبل السلطات الاستعمارية(أطلق سراحه بعد الاستقلال) .و المرة الأولى التي دخل فيها صدوق الزنزانة نام لِـ 48 ساعة متتالية، بعدها اختار العزلة وعدم التّكلم مع أيّ أحد، لأنّ الحكم عليه بالمؤبّد خيّب آماله لتفضيله الموت شنقا على السجن. فتدهورت حالته النفسية وأصبح يتخيّل شبح الباشاغا يزوره كل فينة وأخرى ويحاوره. إلاّ أنّه لم يقبع في ذلك الجو الكئيب مع تأنيب الضمير، بل خرج منه بخياله، جدران السجن جعلها كأنّها شاشة

---

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص196.

[2]- الرواية، ص72.

[3]- المصدر نفسه، ص71.

سنمائية يعرض فيها ذكرياته: "...راح يعرض على حيطان زنزانته بسجن"فرين" فلم ذلك اليوم المشهود، الأحد 26 ماي 1957، ذلك اليوم تخللته الأهداف التسعة التي سجلها الفريقان الخصمان والطلقة النارية التي أرسلها من جيبه لتصيب هدفها في مقاتله"[1].

هذا المكان سلب صدوق كيانه ووجوده، وربّما إنسانيته لأنّه أصبح في نظر السّجانين وفي نظر فرنسا مجرد الرقم 1122، كأنّ وجوده ينتهي مع إيقاف التنفيذ، وحياته يسيطر عليها القلق والوحشة والذكريات.

- ملعب كولومب:

يصنف الملعب ضمن المرافق العمومية الخاصة بالترفيه والمتعة؛ ويلجأ إليه الأفراد طلبا للفرجة والتسلية والرياضة. كونه مكانا نشط فيه الكثير من الطاقة والضّجيج والصخب. وملعب (كولومب) ملعب هائل "بصخبه الذي يصم الآذان"[2]، و" يكتظ على آخره بـ43125 من المتفرجين وتبلغ مدخولاته 17977750 فرنك"[3]، "وقلب الملعب حيث تبرز دائرة من الجير المتميزة عن اخضرار الأرضية المعشوشبة تقع عيناه على شبكة من المستطيلات عبر المساحة الخضراء على الأرضية المعشوشبة وخاصة قبيل المقابلات الكروية..."[4].

يضمّ الملعب العديد من المداخل والمخارج، ومنصة شرفية خاصة برجال السياسة والشخصيات

---

[1]-، الرواية، ص 46.

[2]- المصدر نفسه، ص 42.

[3]- المصدر نفسه، ص44.

[4]- المصدر نفسه، ص 45.

البارزة في المجتمع الفرنسي "...هذه المنصّة لتي يسيطر عليها صمت ثقيل وعلى الرسميات التي عفى عليها الزمن: رجالات السياسة في البلاد قابعون في المنصة وقد استبد بهم سام قاتل وراحوا يتمظهرون ويصفقون على مضض..."[1].

وقد شهد ملعب (كولومب)، يوم 26ماي1957،حدثين مميزين وغير عاديين؛ الأوّل يتمثّل في احتضانه مباراةً نهائي كأس فرنسا لكرة القدم والتي انتهت بفوز فريق (تولوز) على فريق (أنجي)؛ والحدث الثّاني يتمثل في قتل الخائن الباشاغا داخل الملعب خلال الدقائق الأخيرة من انتهاء المباراة. لهذا احتلّ الملعب مكانة خاصة عند صدوق ؛ فقد ظلّ يتذكر هذا المكان بكل تفاصيله طول فترة مكوثه في السجن؛ علق في ذهنه كونه آخر مكان ترفيفي زاره، أيضا لأنّه المسرح الذي نفذ فيه أوّل عملية قتل في حياته؛ قتل الخائن محمد شكال.

إذن،و من خلال ما تقدم،نجد أنّ المكان "يسهم في خلق المعنى داخل الرّواية، كما أنّ الرّاوي المبدع يستطيع أنّ يحوّل المكان إلى أداة تعبيرية عن موقف الأبطال من العالم الخارجي"[2].

هذا كونه يتفاعل مع الشخصيات، ويساهم كذلك في تشكيلها من الناحية الفكرية والنفسية داخل العمل الروائي.

كان هذا بالنسبة لشخصيات الرواية وأماكن السّرد،ومما شدّ انتباهنا،أيضا، أنّ أحداث الرواية، كغيرها من روايات بوجدرة والروايات الجزائرية عموما، لم تستطع التخلص من هاجس الثورة. هذا لأنّ" ظروف الاحتلال التي عاشتها الجزائر، ومجموع النّضالات الشعبية ساهمت بشكل مباشر في بلورة الوعي الوطني الجماهيري، وكان لها أثر عميق في

---

[1]- الرواية، ص 52.

[2]- مهدي عبيدي،جمالية المكان ي ثلاثية حنا مينه، ص 8.

توجيه الأدب الجزائري نحو ارتباطه بالمقاومة الوطنية(...) ، ومن هذا ارتبطت الرواية بالمقاومة ارتباطا عضويا، فاحتلت مكانة في الأدب الجزائري، إذ أصبحت الوعاء الفني لكثير من قضاياه ومشكلاته"[1]. وكان الأدباء الجزائريون شهودا على الأوضاع التي يعيشها وطنهم، فعمدوا على مساندة آمال وآلام الشعب الجزائري، وعلى المأساة الحقيقية التي يعيشها في ظل الاحتلال الفرنسي؛ حيث يقول عبد الملك مرتاض في هذا الصدد أنّ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية مثلا "يلعب دورا خطيرا في إذكاء نار الثورة التي قيضت للشعب الجزائري أنّ يكسر قيود الاستعمار الثقيلة"[2]. وهذا مانجده في "ضربة جزاء" حيث أنّ أول تجلي للثورة في الرواية يظهر من خلال موضوعها الذي يدور أساسا حول عملية فدائية يقوم بها البطل محمد صدوق، وتتمثل في قتل الخائن الجزائري محمد شكال في قلب ملعب كولومب الذي يضم مباراة نهاية لكأس فرنسا لكرة القدم.

كما يصور بوجدرة المعاناة والشقاء اللّذين يتكبداهما المواطن الجزائري في الفترة الاستعماريّة، و الجرائم والمجازر اليومية التي تقام في حقه: "بلده وراء البحر، ومدائنه مضطربة، يموت بها الناس كل يوم"[3].

"...إنّه ذلك السّجن الذي بناه الأتراك واستولى عليه الفرنسيون، وزيّنوا ساحته بمقصلة رائعة ما انفكّت تعمل دون توقف"[4]. فهناك تصوير بسيط جدا لبشاعة ووحشية الاستعمار الغاشم.

و تبرز الرواية، أيضا،التّمييز العنصري الذي تقيمه فرنسا بين المعمرين والجزائريين، من خلال السكن؛ فقد خصصت المدن وجعلت لإيواء المعمرين، بينما طُرد الجزائريون من

---

[1]-عبد الكريم الخطيبي، فن الكتابة والتجربة، ت. برادة محمد، دار عودة، بيروت، ط1، 1980، ص17.

[2]-مبروك قادة، إشكالية الانتماء القومي للأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، www.insayat.org/8261

[3]- الرواية، ص 18.

[4]- المصدر نفسه، ص19 .

مساكنهم. وهذا ما دفعهم لإقامة أحياء قصديرية خارج المدن –أحياء هشة ومهترئة وعفنة– ليتخذوا منها مساكن تأويهم. مع حرمان الأغلبية الساحقة من التعليم، إلاّ فئة قليلة جدا ومعدودة على الأصابع: "...وتتوافق هذه الفترة مع انهماكه الشديد في تحضير الامتحان النهائي بتلك الثانوية التي كان فيها من بين الجزائريين القلائل الذين لهم حظ الدراسة بها"[1].

كما يتضمّن النّص جديّة وصرامة الثّورة، والطرق والأساليب التي اعتمدتها جبهة التحريرالوطني أثناء نضالها ومقاومتها للاحتلال، حيث كانت تقوم على السرية التامة، مع تبنيها للأساليب الملتوية كنوع من التمويه و لإبعاد الشكوك "...الفرقة الفدائية والتي ما انفكت شبكتها عن الامتداد إلى التراب الفرنسي كله مثل نسيج لا مرئي يتراص يوما بعد يوم"[2]. وأنّ الانتماء إليها يستوجب التضحية بكل شيء والتركيز فقط على تنفيذ المهام المكلف بها:

"كف عن اللعب المزدوج، وقطع علاقاته بمعارف السابقة، وسكن ضاحية أخرى، وهكذا تلقى الأمر بالإغراق في اللبس إلى أقصى الحدود، المهم في الأمر أنّ لا يخون..."[3].

يحمل العضو الواحد من المنظمة العديد من الأسماء المستعارة، كمحمد صدوق الذي كان يكنى بستالين، يوسف،...،وكذلك هو الحال بالنسبة لأعضاء فرقته الذين يكنون بأسماء مستعارة أجنبية كـ: جو، بيل، قيسبا، بازوكا، القسيس...

إلاّ أنّ تجلي الثورة الجزائرية في الرواية برز أكثر من خلال تضمين بوجدرة للعديد

---

[1]– الرّواية ، ص 22.

[2]– المصدر نفسه ، ص 54.

[3]– المصدر نفسه ، ص 16.

من التواريخ الهامة في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر:" إنّها ترده إلى مآسي التاريخ المتداخلة فيما بينها، الممهورة بالثورات و الانتفاضات والمتمردات العسكرية منذ 1830، ومرورا بـ1849، 1871، 1881، 1911، 1945، 1954، بل إنّها ترجعه إلى تلك الأورام التجريدية المتولدة عن الإذلال المتحجر المتراكم عبر السنين. المنفتحة تحت ضمير الحقد الدفين"[1].

فهذه التواريخ تكررت أكثر من مرّة وفي أكثر من موضع فـ:

1830: يرمز لتاريخ الاحتلال الفرنسي للجزائر العاصمة.

1832 و1847: مقاومة الأمير عبد القادر في الغرب.

1837 و 1848: مقاومة أحمد باي في الشرق.

1871: إصدار قانون الأهالي.

1911:انتفاضة تلمسان.

1945:مجازر 8ماي.

1954:اندلاع الثورة.

أمّا تاريخ 1957 فقد جرت فيه إضرابات الثمانية أيام، وهي من المحطات البارزة في تاريخ الثورة والذي برهن الشعب من خلاله على تمسكه بمطالبه الأساسية واسترجاع حقوقه المختصبة تحت قيادة جبهة التحرير الوطني، مما أدى إلى ازدياد عمليات القمع من جانب الحكومة الفرنسية اليسارية، كما أنّ الإضراب كان بمثابة الاستفتاء عبّر من خلاله الشعب عن تمسكه و ثقته بجبهة وجيش التحرير الوطني.

---

[1]- الرّواية، ص 148.

و سلّطت الرواية الضوء أيضا على فئة الفدائيين وعلى العمليات التي قاموا بها، والضغوطات النفسية التي يعيشونها في ظل الحصار الفرنسي، بالإضافة إلى المخاطر والمصائب و النكسات التي واجهت الثورة كالخيانة (جو،محمد شكال)، حيث يتم القضاء على الخونة مباشرة بعد إنذارهم لثلاثة مرات.

– تقنيات السرد:

أوّلاً–أشكال السّرد:

1– السّرد بضمير الغائب:

"ضمير الغائب أداة للسّرد بامتياز حقا(...) وهو يرتبط غالبا بالمظاهر السردية المبكرة في المجتمعات البدائية، وبأوليات التاريخ"[1]."ولعل لهذا الضمير أنّ يكون سيد الضمائر السردية الثلاث، وأكثرها تداولا بين السراد، و أيسرها استقبال لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء"[2]. فالسرد بضمير الغائب شائع ومنتشر بين الروائيين، وحاضر في جلّ الأعمال الفنية والروائية، كما هو الحال بالنّسبة لرواية "ضربة جزاء" التي سيطر عليها السرد بالضمير الغائب. واحتل الصدارة بين الضّمير المتكلم والمخاطب ومن بين الأمثلة:

"كان الرّجل الأول على علم بأنّ له موعدا في محطة "الأوديون"، غير أنّ المغسل ظل بسجمه الصغير ومربعاته الخزفية..."[3].

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص161.

[2]– الرواية ، ص153.

[3]– المرجع نفسه ، ص7.

"...أما الرجل الثاني فما كان يعرف ما الفرح..."[1].

"لكنه ظل جالسا وسط تلك الجموع الصاخبة التي تتحرك في كل اتجاه وهي تشتهر رايات صغيرة بألوان الفريقين المتصارعين"[2].

"لقد علم خلال مراسلاته السرية مع سليمان الزدمة التي شجعها ذلك الزنجي..."[3].

"وقال في ذات نفسه سوف ينفذ حكم الإعدام في صديق آخر من أصدقاء فرنسا..."[4].

ولعل سبب انتقاء الكاتب هذا الضمير يرجع لكونه يستطيع أن يسير بالحكي ويسوقه ويتقدّم به إلى الأمام وإلى الحاضر انطلاقا من الماضي، وبالتّالي يتماشى مع السّيرورة الطّبيعيّة للزمن (ماض، حاضر، مستقبل)، كما أن السّرد بضمير الغائب "يحمي السّارد من إثم الكذب، بجعله مجرّد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف"[5]. ويستطيع الكاتب من خلاله أن يمرّر ما يشاء من أفكار ومعتقدات وإيديولوجيات وآراء ومبادئ ووجهات نظر مختلفة، و"يتجنب اصطناع الضمير الغائب الكاتب في السقوط في فخ الأنا الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي"[6].

2- السرد بضمير المخاطب:

حضور ضمير المخاطب في العمل الفني غالبا ما يكون وسيطا بين ضمير الغائب

---

[1]- الرّواية ، ص11.

[2]- المصدر نفسه،ص 51.

[3]- المصدر نفسه، ص194.

[4]- المصدر نفسه ، ص223.

[5]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص154.

[6]- المرجع نفسه، 153.

وضمير المتكلم؛ فهو "لا يحيل على الخارج قطعا، ولا يحيل على الداخل حتما؛ ولكنه يقع بين بين: يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الماثل في ضمير المتكلم"[1].

وفي رواية "ضربة جزاء" نجد أن حضور السّرد بضمير المخاطب يأتي في المرتبة الثانية بعد السّرد بضمير الغائب، حيث يمكن أن نحصره أساسا في شخص المعلّق الرّياضي الذي يخاطب الجمهور المستمع، ويعلّق على المباراة القائمة بين(فريق أنجي وفريق تولوز)، مع ذكره كلّ تحركات اللاعبين، وكل التّفاصيل التي تحدث على أرضية ملعب (كولومب)، ويذكر كل ما يرتبط بهذه المباراة:

"فريق أنجي يحاول أنّ يمنعه بوشوك من المرور، ويعجز في ذلك فيعرقله...بوشوك يسقط. الحكم الانجليزي (م.أكلو) يصفر ويعلن عن الخطأ الذي ارتكبه كوالسكي في حق بوشوك"[2].

"نحن إذنّ في الدّقيقة الخامسة والثّمانين، وفرجاسي لا يستطيع التّحكم في الكرة التي يصوبها بوشوك إليه، دي لوريتو يوجد هناك في الوقت المناسب، يستعيد الكرة ويسجل الهدف بكل هدوء. في حين أنّ دفاع فريق أنجي خارج المنطقة..."[3].

"...لكن حذار، إنني أراك هناك بيانشري وهو يعطي الانطباع بأنّه يريد تكرار مافعله، لكن، "لابوشي" يقذف الكرة فتذهب جهة التماس. تماس لصالح "أنجي" يؤديه "كاهازوك" رقم 6. شندلر لا يبدو في لياقته البدنية الكاملة"[4].

---

[1]- الرواية ، ص163.

[2]- المصدر نفسه ، ص84.

[3]- المصدر نفسه، ص173.

[4]- المصدر نفسه، 103.

فالسّرد بضمير المخاطب، هنا، يوحي إلينا بأنّ الأفكار موضوعية وحقيقيّة ومنفصلة عن ذات المؤلف. فالمعلق الرياضي ينقل لنا الأحداث ويصفها بكل موضوعية وحيادية وفي لحظة وقوعها مباشرة.

3- السرد بضمير المتكلم:

"ربما يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب"[1]. فينطلق السرد بهذا الضمير من الحاضر نحو الماضي، لذا يتمّ بواسطة وصف ما قد وقع سابقا من أحداث، ويتمظهر هذا النوع من السرد في الرواية من خلال شخصية محمد صدوق:

"لا أحب أن يتفحصني في مرآته الداخلية"[2].

"سوف أموت"[3].

وفي حديثه أمه:

"أين توقفت أفكاري؟..آه طيور السنونو !"[4].

"لقد أحزنني موت أبيك لكنه لم يفاجئني"[5].

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص158.

[2]- الرواية، ص30.

[3]- المصدر نفسه، ص16.

[4]- المصدر نفسه، ص35.

[5]- المصدر نفسه، 149.

سائق الطّاكسي:

"من تساند ياترى؟...نحن نقترب من الملعب...لديك تذكرة للدخول على الأقل، فليس هناك مكان شاغر"[1].

فـ"ضمير المتكلم يأتي، في الخطاب السردي، شكلا دالا على ذوبان السّارد في المسرود، و ذوبان الزّمن في الزّمن، وذوبان الشخصيّة في الشخصيّة، ثمّ على ذوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة سرديّة متلاحمة تجسّد في طياتها كلّ المكوّنات السّردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن هذا"[2].

إذن، فبوجدرة، من خلال "ضربة جزاء"، عمد إلى المراوحة بين الضّمائر السرديّة الثّلاثة (الغائب، المخاطب، المتكلم). يرى عبد الملك مرتاض،في كتابه نظرية الرواية، أنّ هذه التّقنية تعدّ: "مسألة جماليّة لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية، فليستعمل منها ما شاء، متى شاء؛ فلن يرفع ذلك من شأن الكتابة السّردية إذا كانت تلامس الإسفاف؛ كما يستطيع الغض من تلك الكتابة إذا كانت تُشرئبُ نحو الآفاق العليا"[3].

ثانيًا–المفارقات السّردية في "رواية ضربة جزاء":

1– الاستباق:

الاستباق تقنيّة زمنيّة تقوم على التنبؤ بما سيحدث في المستقبل، وهذا بالإعلان عن ما سيقعقبل حدوثه. وهذه التوقعات والتنبؤات قد تتحقق وقد لا تتحقق.

---

[1]– الرّواية، 30.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، 157.

[3]– المرجع نفسه، ص169.

وقد ورد في الرّواية عدة استباقات و تسريعات للأحداث منها:

"لن يكون له ما يضيعه بعد وقت قصير، سوف ينسى حتى اسمه المستعار"ستالين"[1].

" لن يكون في حاجة إلى أنّ يؤكد لأيّ كان بأنه قد فرغ من مهمته"[2].

"سوف تسنح لي الفرصة لرؤيتها مرة ثانية هي الأخرى إنّ نجوت...سوف تأتي لتدلي بشهادتها في المحكمة...سائق التاكسي أيضًا. سوف تطالب بإعدامي و لا شك، بل سوف تقول: لقد ذهب دون أن يدفع الثمن واضطررت إلى تذكيره"[3].

"صاح فيهم محافظ الشّرطة بنفسه –وقد علم هذا الأمر فيما بعد- وقال لهم أنّه يريده حيًا"[4]."وسوف يعدم آخرون من أمثال الباشاغا"[5].

ونجد أنّ هذه الاستباقات ساهمت، نوعًا ما، في خلق تشويق لدى المتلقي ودفعه لمتابعة القراءة حتى يشبع فضوله؛ فيحاول معرفة ما ستؤول إليه الأحداث، وكيف ستسير حتى تصل إلى ذلك المنحى؟. لأنّ جل هذه الاستباقات كان بواسطة جمل موجزة وغامضة وبسيطة؛ وبالتّالي ستثير ذهن القارئ، وتجرّه إلى إتمام القراءة حتى يربط بين الأحداث وتكتمل في ذهنه الصورة.

2- الاسترجاع:

الاسترجاع هو العودة بالزّمن إلى الوراء و إلى الماضي، للكشف والإفصاح عن الخبايا و الأسرار التي يخفيها، ومن خلال هذه الاسترجاعات يتمكّن القارئ من ربط

---

[1]- الرواية، ص46.

[2]- المصدر نفسه، ص46.

[3]- المصدر نفسه، ص124.

[4]- المصدر نفسه ، ص92.

[5]- المصدر نفسه، ص225.

الأحداث الماضية بالحاضرة. وبالتّالي يسهّلُ على القارئ أو المتلقي فهم ما يحدث في الوقت الراهن بناءً على ماضيه. ويستنتج الأسباب التي أدت إلى تغير سيرورة الأحداث.

ويمكننا أن نحدد ثلاثة أنواع من الاسترجاعات:

"استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، وقد تأخر تقديمه في النص.

استرجاع مزجي: وهو مايجمع بين النوعين"[1].

وقد تضمنت الرواية هذه الأنواع الثلاثة من الاسترجاعات، وحضورها كان حافلاً فيها؛ حيث أن جلّ هذه الاسترجاعات ارتبط بذاكرة صدوق (تذكر، يذكر، يعود بخياله) تذكره أحداثا ماضية عاشها(والدته، وبعض الشخصيات الأخرى) فنجد، على سبيل المثال:

"...يلتقط من ذاكرته لحناً أندلسياً يتصاعد إلى دماغه، ويستعيد صورة"ريمون" المغني اليهودي الذي أعدمته المنظمة..."[2].

"يذكر الاضطرابات السياسية الأولى، وهو في الخدمة العسكرية لأن السلطات الاستعمارية انتوت إرسال عدد من أبناء وطنه إلى تونس. وكيف لا تعود إليه أيضاً صورة أمه وهي تربي طيور الكناري"[3].

"ثم يعود بخياله إلى الحي القصديري الذي لم يعد يمتلك صورة واضحة عنه"[4].

---

[1]- قاسم سيزا احمد، بناء الرواية (مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)،الهيئة المصرية للكتاب، 1984، ص40.

[2]- الرواية، ص58.

[3]- المصدر نفسه، ص 82.

[4]- المصدر نفسه، ص226.

وقد عملت هذه الاسترجاعات على دمج القارئ في العالم السّردي من خلال إعمال فكره هذا بربطه الأحداث الماضية بالحاضرة، ومنه بيني استنتاجاته وتفسيراته عن الوجهة التي تسير وفقها الأحداث وهذا ما سيقوده لاحقاً إلى وضع تنبؤات و توقعات عن ما سيحدث في المستقبل.

ثالثاً– الدّيمومة:

المدة أو الديمومة عرفها حميد لحميداني "بالاستغراق الزّمني" الذي يرتبط بـ: "التفاوت النسبي الذي يمكن قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأنّ هذا الحدث استغرق مدةّ زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها منّ طرف الكاتب"[1]. ويتمّ دراسة المدّة من خلال عدّة تقنيات منها: المشهد، التوقف، التلخيص، والحذف، وهذه التقنيات سنعمد على دراستها وفق مستويين:

1– تسريع السرد:

ويشتمل تسريع السرد على:

أ– التّلخيص:

التلخيص "هو سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في أسطر وكلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[2]. وقد عدّ التلخيص ضمن السرعات السردية الأساسية. وهو يعتمد على تقنية تكثيف الدلالة و الإيجاز

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، ص76.

[2]– الرواية، ص36.

والاختصار؛ مما يؤدي إلى سرد مدّة طويلة من الزّمن في فترة قصيرة أو في بضعة أسطر. وقد وظف بوجدرة هذه التقنية في ضربة جزاء، فنجد من بين الأمثلة:

"إنّها ترده إلى مآسي التاريخ المتداخلة فيما بينها، الممهورة بالثورات والانتفاضات و التمردات العسكرية منذ سنة 1830 ومرورا بـ 1849 ،1871 ، 1911،1881، 1945، 1954 بل إنّها ترجعه إلى تلك الأورام التجريدية المتولدة عن الإذلال المتحجر المتراكم عبر السنين"[1].

ب- الحذف:

الحذف من التّقنيات الزّمنية التي يلجأ إليها الرّاوي عادة في عمليّة السّرد، حيث يقوم بذكر فترات طويلة أو قصيرة من زمن القصة، هذا دون أنّ يتطرق لما حدث فيها أو يذكر ما جرى فيها منّ وقائع وأحداث، وإنّ ذكرها يتعرض لها بإيجاز وبغير تدقيق أو تفصيل. في مثل:

"ما أشبه هذا اليوم بذلك اليوم من شهر جوان 1956..."[2].

"1954. مدينة مصفرة...النخيلات...السأم الاستعماري"[3].

" غير أنّ الثالث وقد تخلص من كيسه لا يكاد يجيبه...ذهنه سارح في مكان ما...إبراهيمي هو الأفضل بكل تأكيد...وقد سبق لبوشوك أنّ قدم الدليل على ما يستطيع الجزائري أنّ يفعله...غير أنّ المشكلة لا تكمن هنا..."[4].

---

[1]- الرواية ، ص53.

[2]- المصدر نفسه ، ص35.

[3]- المصدر نفسه، ص63.

[4]- المصدر نفسه، ص30.

عبر الكاتب هنا عن كلامه المحذوف من خلال نقاط الحذف التي تلي العبارات والجمل، وقد أضفت هذه التقنية بعدا جماليا وفنيا على الرواية. كونها ساهمت في عملية تسريع الأحداث؛ تارة، للاختصار، وتارة أخرى، لتفادي الوقوع في التكرار. كما أنّها ساهمت في إقحام القارئ في اللعبة السردية كون الحذف يتيح له التخيل والتأويل والتفسير ليملأ الفراغ.

2- إبطاء السرد:

هو نقيض تقنية تسريع السرد، لأنّه يتمثّل في استهلاك واستغلال حيّز نصّي واسع من مساحة السّرد في رواية أحداث وقعت في فترات زمنيّة وجيزة. ويكون إبطاء أو تعطيل السرد عن طرق تقنيتين أساسيتين هما:

أ- المشهد:

"يحتل المشهد موقفا متميّزا ضمن الحركة الزمنية للرّواية، ويبين المقطر الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات تضاعيف السرد"[1]. كما يعدّ المشهد أيضا: "محورا لأحداث هامة ويحظى بالتالي بعناية المؤلف"[2]، نظرا لكونه تقنية مهمة في عملية السّرد وهو يتوزّع مابين المونولوج الدّاخلي والخارجي الذي يدور بين الشخصيات الروائية، و يتمظهر في الرواية من خلال:

الحوار الذي دار بين سائق التاكسي وصدوق: "من تساند ياترى...؟"[3].

"هل تراهن على ذلك ؟..."[4].

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص88.

[2]-قاسم سيزا أحمد، بناء الرواية، 56.

[3]-الرواية، ص30.

[4]- المصدر نفسه، ص30.

"ابتعد عن هذه النافذة... لم يطلب منك أحد أنّ تقوم بالرصد... ليس هناك من خطر هنا"[1].

المونولوج الداخلي لأمّ صدوق:"كانت تخاطب نفسها: أين توقفت أفكاري؟...آه طيور السنونو! لا ينبغي أنّ أنسى تزويدها بحصتها من الزؤان والماء"[2].

من خلال هذه الأمثلة نجد أنّ المشهد، في الرواية، سمح بالوقوف على الآراء المختلفة للشّخوص، وعرض أفكارها وما يكتمن داخلها من مشاعر وميولات، وساهم كذلك من ناحية أخرى في تعطيل عملية سرد الأحداث.

ب- التوقّف:

عمليّة سرد للأحداث بطريقة جّد بطيئة، حيث يتم تعطيل زمن الحكاية لدرجة توحي بأنّ الزمن قد توقف. هذا كون هذه التقنية تعتمد على تقديم الكثير من التفاصيل الجزئية وبهذا تشتمل على وصف للشّخصيات ووصف للأمكنة:

- الأمكنة:

"...صورة الأرصفة في المرفأ الصغير حيث الصيادون ذوو النّبرات الصقلية والمالطيّة يرقعون تحت الشمس الشتوية اللطيفة، شباكهم الممدودة على مدى مئات الأمتار فوق حجارة الرصيف المدورة الملساء، وعلى مقربة منهم برز الميناء الحقيقي حيث تنام بعض سفن الشّحن وقد تصالبت فوقه الحبال الأسطورية والصقالات بفعل البياض الناصع في عرض البحر"[3].

---

[1]-الرواية ، ص36.

[2]- المصدر نفسه، 35.

[3]- المصدر نفسه ، ص113.

"...التمثال البرونزي الذي تفتت بفعل عوامل الزّمن وقد برز على صفحة سماوية زرقاء. قاعدة هذا التمثال عبارة عن طاولة صغيرة من الخشب الصفيق بقوائم مقوسة وثلاثة حلاقات، اثنان منهما متوازيان..."[1].

فالمكان في الرواية يكتسب أهمية كبيرة، فهو أحد عناصرها الضرورية والمهمة،و المسرحالذي تجرى فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات، وهوفي بعض الأعمال فضاء يحتوى كل العناصر الروائيةوهذا ما" يتطلب وعيا متناميا من الكاتب تجاه المجتمع المراد الكتابة عنه"[2].

- وصف الأشخاص:

"...إنها في سن متوسط إلا أنّ شعرها الفاحم قد شاب تحت ثلج الأحزان، على أنّها عقدت العزم على أنّ تجابه حدادها ذاك، فكان أنّ صبغت شعرها بالحناء تاركة بعض الصفرة تنعكس على خديها وعلى رأسها..."[3].

فالوقف، هنا، ساهم في تعطيل السرد، كما أنّه ساهم في إعطاء صورة دقيقة ومفصلة عن الأمكنة والأشخاص،ما يسمح بالتخيل ويرسم لها صورة ذهنية، ويفسر تصرفات بعض الشّخصيات انطلاقا من التّفاصيل والتّدقيقات التي يبرزها لنا الكاتب، أيضاً هذا الوصف يوحي، أحيانا، للقارئ بواقعية تلك الأحداث والشخوص.

رابعاً– تداخل الرواة وتعدد الأصوات الساردة:

تقنيّة تعدّد الأصوات تعتبر من بين التقنيات السّردية النّاجحة، والتي تسهم في بناء عوالم سردية واسعة ومتجدّدة. كما تعرف هذه التقنية أيضاً بـ "الحكي داخل الحكي"،

---

[1]- الرواية ، ص125.

[2]- مهدي عبيدي، جمالية المكان ي ثلاثية حنا مينه، ص8.

[3]- المصدر نفسه ، ص74.

فيؤدي على المستوى الفن الروائي بخلق ما يسمى"بالرواية داخل الرواية" وتسمح هذه التقنية ببناء عوالم سرديّة واسعة ومتجدّدة. ويتم هذا بـ"تفجير مخزونات الحكي بسلاسة ووعي عبر عدة شخصيات، وعدة أصوات حكائية وهي تمنح الكاتب حرية قول الكثير من الأفكار والرؤى، عبر تعدد الزوايا واللغات والأفكار والمستويات الفكرية والعلمية والتاريخية، وعبر تضمين الحكاية الكثير من الأفكار التي لا تشكل عبئاً على النص السردي، بل تتخلل الأحداث بمرونة ويسر، وتسري عبر الحكايات الصغيرة المتناثرة والمتداخلة و الكثيرة"[1].

وتعتمد هذه التقنية على سرد الحكاية الواحدة عبر أصوات عديدة؛ وبتعدد تلك الأصوات تتعدد معها الأفكار المطروحة وزوايا النظر، كما أن الرّاوي،من خلال اعتماده هذه التقنية، يحيط القارئ أو المتلقي بمعلومات وافية عن كل شخصية على انفراد.

وقد تناوب الرّواة في رواية "ضربة جزاء" على سرد أحداث القصة؛ حيث يمكننا تقسيمهم إلى:

1- راو غير مشارك في الأحداث:

ويتمثّل في الراوي الذي يسرد الأحداث بضمير الغائب "هو".

2- راومشارك في الأحداث:

هو الذي يضمّ بعض الشخصيات الحكائية كـ: محمد صدوق والمعلق الرياضي.

إلا أنّ تعدّد الأصوات السّاردة، في هذه الرّواية، كان في بعض المواضع متداخلا مع بعضه البعض، وفي مواضع أخرى ملتبساً؛ وهذا ما يتطلّب من القارئ شدّة في التركيز وأحيانا إعادة قراءة الجمل لكي يستطيع تحديد هوية السارد الحقيقي. ومن بين الأمثلة نجد في الصفحة 29 والصفحة30:

---

[1]- http://www.ftma_alshidi.blogspot.com

"...ففي الوقت الذي لا يوجد شيء على احتمال وقوعه، يقوم بوشوك رقم11، على الجناح الأيسر، بتمريرة ذكية نحو الوسط (صوت المعلق) الرجل الثالث الجالس في مؤخرة التاكسي"[1].

"يستمع إلى تعليق المخبر الصحفي الذي يبدو مستاء من هذا الهدف الأول الذي سجله فريق تولوز على غير توقع. يده اليسرى في جيب سترته والسرور يهز أعماقه. إنه راض كل الرضا، ففي فريق تولوز لاعبان جزائريان:(صوت الراوي) إبراهيم وبوشوك، لقد برهن لهم هذا الأخير عما هو قادر عليه...إنه يعرف جيداً، فهو ينطوي على خصلتين يعترف بهما الآخرون، ذكاؤه في اللعب وفجائية قذفاته...لقد تعلم كرة القدم في الشارع...(صوت صدوق) السائق يلتفت نحوه، (صوت الراوي) "من تساند ياترى؟...نحن نقترب من الملعب...لديك تذكرة للدخول على الأقل، فليس هناك مكان شاغر...كيف تسمح لنفسك بالوصول متأخراً إلى المقابلة النهائية لكأس فرنسا؟...(صوت سائق التاكسي) ولا هذا التاكسي اللعين لـ...(صوت صدوق) غير أن الثالث وقد تخلص من كيسه لا يكاد يجيبه...ذهنه سارح في مكان ما...(صوت الراوي) إبراهيمي هو الأفضل بكل تأكيد...وقد سبق لبوشوك أن قدم الدليل على ما يستطيع الجزائري أن يفعله...غير أن المشكلة لا تكمن هنا...ذلك العين الذي يتنصل في آخر لحظة...لقد قلت دائماً وأبداً إنه وسيم جداً..أنا لا أعرف حتى عمله..إنه..كلا"[2](صوت صدوق).

---

[1]-الرواية، 29.

[2]- المصدر نفسه، ص30.

وفي الصفحة 31و32:

"...قال له إن معك تذكرة للمنصة...لا إشكال إذن...وهذا السائق لا يزال على ثرثرته وغيرته من المعلق يرهق رئتيه (صوت الراوي) "نحن الآن في الدقيقة السادسة عشر من المقابلة، والضغط الذي يمارسه فريق تولوز لا يزال قويا جداً، اللاعبون متجمعون في منطقة مرمى فريق أنجي. إنه باليه حقيقي. رجال جول بيجو" (صوت المعلق) لا يزال غارقاً في كرسيه وراء السائق... تصله كلمة 'بيجو' فيتلاعب بها(صوت الراوي) : بيجو/بيكو...ياللسخرية أين ياتراهم ذهبوا للبحث عن هذه الكلمة لكي يلصقوها بنا...(صوت سائق التاكسي)"يبدون وكأنهم يمزجون في مربع الدفاع لخصومهم...لكن حذار من الهجوم المضاد...(صوت المعلق)...هذا الأمر يستثيروني...فبمجرد أن يتوفر أحدنا على موهبة ما يلتقطونها...لا تقلق يا صاحبي...لن يلعب وقتا طويلا لحسابكم...(صوت محمد صدوق)"[1].

إذن، فتقنية تعدد الأصوات تجلّت بوضوح في هذه الرواية وتكرّرت لأكثر من مرّة وفي مواضع مختلفة؛ فقد تم سرد الحكاية الواحدة عبر أصوات عديدة. بداية، كانت مع صوت الراوي الذي تداخل مع أصوات بعض الشخصيات كشخصية محمد صدوق وسائق التاكسي ومع صوت المعلق الرياضي، وقد تداخلت هذه الأصوات مع بعضها البعض وتناوبت في صناعة حدث الرواية، فكان لكلّ شخصية طريقة خاصة في عرض أفكارها وما يجول في ذهنها وما ترمي إليه، حيث يعرض كل منهم الحكاية من زاويته الخاصة لتشكل كل واحدة منها حكاية مختلفة ومتفقة في الآن نفسه مع مكونات هذا النص الروائي.

---

[1] – الرواية، ص32.

خامساً– التّكرار:

يتمثّل التّكرار في الإتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من النص، وفي الرواية برز نوعان من التكرار: تكرار اللفظ والمعنى، وتكرار المعنى دون اللفظ.

والرّاوي في رواية "ضربة جزاء" عمد إلى تكرار بعض العبارات والجمل؛ ليعكس من خلال تلك التكرارات الأهمية الكبيرة التي يوليها لمضمون العبارات المكررة، هذا كونها مفاتيح لفهم المضمون العام للنّص؛ وأيضاً، لأنها تخفي العديد من الدّلالات والمفاهيم المضمرة. إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه. ومن أكثر التكرارات تمظهرًا في الرواية:

1– تكرار ماحدث مرّة واحدة أكثر من مّرة:

"يده اليسرى لا تزال في جيب سترته"[1].

" يده اليسرى لا تزال في جيب سترته"[2].

"على الرغم من المسدس المخبأ في يده الضخمة"[3].

"المسدس الذي في جيبه"[4].

"المسدس كامن في مأمنه"[5].

---

[1]– الرواية، ص29.

[2]– المصدر تفسه، ص31.

[3]– المصدر نفسه، ص53.

[4]– المصدر نفسه، ص57.

[5]– المصدر نفسه، ص64.

فمسدس محمد صدوق ظلّ مخبأ في جيب سترته، ولم يخرجه منه حتى عند قيامه بإطلاق النار على "الباشاغا". فربما يريد الكاتب من خلال هذا التكرار أن يؤكد لنا على حرص المنظمة وشدّة سريتها، و عملها في الخفاء حتى لا تتفطن لها فرنسا؛ وبالتالي تتمكن من القضاء عليها بسهولة.

"صاح فيه الصوت"[1].

"سمع ذلك الصوت"[2].

"لا يزال يذكر ذلك الصوت"[3].

"صوت الشخص الآخر"[4].

وكلمة (صوت) كذلك تكرّرت في عدّة مواضع من الرواية، وهي تقود أذهاننا مباشرة إلى صوت عظيم ومقدس وغير عادي؛ وهو صوت الثورة، ونداء الجزائر لأبنائها، ودعوتهم لتحرير الوطن والجهاد في سبيل الاستقلال ولإخراج الاستعمار الغاشم من أرضهم الحبيبة. وصدوق كان سعيداً جدًّا لسماعه لذلك الصوت الذي طالما تمناه: "غمره السرور في كابينة التلفون..."[5]، "...قبيل أنّ يتلقى تلك المكالمة الهاتفية التي تمناها بحرارة وتسبب فيها بكل هدوء"[6].

ومن العبارات الأخرى التي حدثت مرّة واحدة وتكرّرت لأكثر من مرة في النص:

---

[1]- الرواية، ص9.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

[3]- المصدر نفسه،ص 16.

[4]- المصدر نفسه، ص20.

[5]- المصدر نفسه، ص20.

[6]- المصدر نفسه، ص21.

"أنت وسيم جداً، ولهذا وقع الاختيار عليك"[1].

"لأنك وسيم جداً"[2].

"ظّل معتنياً بوسامته. إنه يعلم أنّ المنظمة اختارته لهذا السبب"[3].

"وسيم جداً...وسيم جداً"[4]."جو كان وسيمًا حقاً"[5].

"إنه وسيم حقاً"[6]. "جو الوسيم، جو الفتى الوسيم المتعالم"[7].

فهذه العبارات لم تكرر عبثاً، إنما تحمل في طياتها عدةّ مفاهيم. منها أنّ المنظمة أو بالأحرى جبهة التحرير الوطني، كانت تنتقي بعضًا من عناصرها على أساس الوسامة والجمال، وهذا كأسلوب من أساليب التمويه وإبعاد الشبهات. ففي الرواية "صدوق"و"جو"كانا يتميّزان بشّدة الوسامة والجمال. صدوق، مثلا، ذو عينين خضراوين واسعتين وأهداب طويلة...وهذه المواصفات تجعل منه قريباً من شكل ومن مواصفات الرجل الأوروبي؛ وبالتالي شكله لا يثير الشّبهات. وهذا ما سيمكنه من التحرك بسلاسة وسهولة، دون عقبات.

مثلما حدث مع جميلات الجزائر، اللّواتي تم اختيارهن على أساس الجمال الذي مكنهنمن تنفيذ عدّة عمليات ثورية وسرية، وعدّة تفجيرات دون أنّ يثرن الشكوك.

---

[1]- الرّواية، ص9.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

[3]-المصدر نفسه، ص16.

[4]- المصدر نفسه ، ص32.

[5]- المصدر نفسه، ص86.

[6]- المصدر نفسه، ص226.

[7]- المصدر نفسه، ص148.

2- تكرار أكثر من مرّة ما حدث أكثر منّ مرّة:

من العبارات المكرّرة:

"إنه الخوف...إنه الخوف ليس إلا...إنه الخوف بكل تأكيد"[1].

"يحس بالغثيان يستبد به ثانية، وبالقلق يتصاعد"[2].

"يال الخوف الطاغي..."[3].

"علاه الشحوب و استبد به الرعب"[4].

هذه العبارات تكرّرت في أكثر من موضع لتؤكّد الخوف الشّديد الذي انتاب صدوق بعد انضمامه لصفوف المنظمة، وقبل تنفيذه العمليّةَ التي كلّف بها. إلا أنه تجاوز ذلك واستطاع أنّ يبقى صامداً و أنّ ينجز تلك المهمة على أكمل وجه؛ فالرّاوي، هنا، يلح على فكرته ويؤكّدقوة الثورة الجزائرية وصمودها في وجه العقبات و المطبات التي واجهتها.

إذن، فقد حمل التّكرار في طياته العديد من الدلالات الانفعالية والنّفسية والتي تتماشى مع طبيعة السّياق الذي يبنى عيه النص، كما حقق نوعا من الجمالية الفنية التي ساعدت على فهم المواقف والمشاهد والصور السّردية.

فقد أكّد الكاتب، من خلال التكّرار، عدّة أفكار، وأكسبها قوة تأثيرية. كما أدى التكّرار في مواضع إلى تعظيم وتهويل الأحداث و المواقف والتذكير بها، و التنويه بها في مواضع أخرى. مثل تكرار بعض التواريخ والأحداث البارزة في الثورة الجزائرية كسنة 1945 و1954...

---

[1]- الرواية، ص20.

[2]- المصدر نفسه، ص21.

[3]- المصدر نفسه، ص24.

[4]- المصدر نفسه، ص34.

سادساً–الحوار:

"الحوار هو حديث يدور بين اثنين أو أكثر حول موضوع ما، ويتطور معتمدا على الحركة الدرامية المتجددة التي تسري في كيانه إلى أن يصل إلى حل للموضوع "[1]، والحوار الروائي يختلف عن الحوار المسرحي هذا لأنه ليس "كلاما مسجلا بل هو إعادة إنتاج لكلام الشخصيات خاضعة لشروط يختلف الكاتب في تطبيقها"[2].

وقد تضمنت الرواية نسبة معتبرة من الحوارات، والتي يمكن أن نصنفها إلى:

1– الحوار الخارجي:

يتمثل الحوار الخارجي في الحديث الذي دار بين الشخصيات الروائية، كحديث سائق الطّاكسي لصدوق:

"من تساند ياترى؟...نحن نقترب من الملعب...لديك تذكرة للدخول على الأقل"[3].

"ما أعجب ! أولائك العرب إحدى الاثنين: إما أنهم يعرفون القيام بكل شيء، وغما أنهم كسالى أليس هذا صحيحا؟. أنت تبدو لي رجلا جادا"[4].

و في حديث الذي جرى بين رجال المنظمة:"هل الأمر على ما يرام أيها الرفاق..ها أنا ذا مع المهندس ليس إلا...اهدؤوا"[5].

مع العجوز صاحبة الكشك:"علبة باستوس من فضلك، يا سيدتي"[6].كذلك في:

---

[1]– أحمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998، ص146.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص81.

[3]– الرواية، ص30.

[4]– المصدر نفسه ، ص31.

[5]– المصدر نفسه، ص36.

[6]– المصدر نفسه، ص121.

"ابحثوا لي عن هذا المدعو'سليمان' الذي يكون قد اتصل به.."[1].

فالحوار الخارجي ساهم في: "كشف التّعاطف بين الشخصيات"[2]؛ خاصة فيما بين صدوق و والدته وبين أعضاء المنظمة، والعجوز صاحبة الكشك التي شهدت لصالحه أثناء المحاكمة.

2- الحوار الدّاخلي:

يتمثل في الرّواية من خلال حوار شخصية البطل محمد صدوق مع نفسه: "لقد قلت دائمًا وأبدًا أنه وسيم جداً...أنا لا أعرف حتى عمله"[3].

"لماذا ينظر إليّا هكذا"[4].

"يا رب...ما أطول المسافة ! إنه يحرمني من الاستماع إلى المعلق"[5].

"يخاطب نفسه: تستطيع أنّ تدخن إن أنت رغبت في ذلك"[6].

"قال لنفسه حينئذ: قد تصاب والدتي بالذهول، وقد تصدم إنّ أرسلت إليها هذه البطاقة"[7].

"وقال في ذات نفسه:سوف تسنح لي الفرصة لرؤيتها مرة ثانية"[8].

---

[1]- الرواية، ص138.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،ص 82.

[3]- الرواية، ص30.

[4]-المصدر نفسه، ص30.

[5]- المصدر نفسه ، ص30.

[6]- المصدر نفسه، ص37.

[7]- المصدر نفسه، ص125.

[8]- المصدر نفسه، ص124.

فالحوار الدّاخلي يسمح للشّخصية بأن تنفّس عن ما يختلج في نفسها، وأيضا يخبر عن الخبايا وعن ما يدور داخلها من صراعات وأفكار و ميولات و أهداف، ويمكننا من الولوج إلى أعماقها.

وما يلفت انتباهنا في حوارات الرواية أنها موضوعة بين قوسين، وجلها جمل بسيطة وبعيدة عن التعقيد، وهي مركبة من مفردات سهلة من غير تكلف. وقد ساهم هذا الحوار في:

طرح وجهات النّظر المختلفة للشخصيات والإفصاح عن ما يجوب في خواطرها،"بالانتقال من موضوعية الراوي إلى ذاتية الشخصية، من المعرفة إلى الشعور"[1]. و"بالتخلص من جمود الأسلوب الأدبي"[2].

سابعًا – التناص:

من المفاهيم النّقدية التي ظهرت في فترة ما بعد الحداثة، وهو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3]، أي أنه استدعاء نصوص غائبة وتوظيفها لبسط المواقف ولتشكيل الرؤى، ولتشكيل نصوص جديدة بالاعتماد على نصوص سابقة.

وقد حدّد جيرار جينات خمساً من المتعاليات النّصية وهي: التّناص، الميتاناص، النّص اللاّحق، ومعماريّة النص. كما قام المنظرون بوضع "ثلاثة قوانين لإعادة كتابة النص الغائب:

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص82.

[2]- المرجع نفسه، ص82.

[3]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص121.

- الاجترار: عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني.
- الامتصاص: عملية كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح استمرارا له.
- الحوار: عملية تغيير النّص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة"[1].

وقد لجأ بوجدرة إلى تقنية التّناص في هذا العمل الروائي؛ وتم هذا من خلال استحضار النص الغائب والمتمثل في حديث (تعليق) المعلق الرياضي الذي يبثه المذياع من سيارة الأجرة التي أقالته إلى الملعب؛ وعمد على تضمين هذا النص ودمجه في لعبته السردية.

فهذا النص المستحضر هو صوت المعلق الرياضي الذي سرد كل ما يجري على أرضية الملعب، ووصف كل ما يدور داخله مع ذكره لجميع التفاصيل التي لها صلة بالمباراة وباللاعبين والمدربين،هذا على مدار تسعون دقيقة من عمر المباراة:

"...نحن إذن في الدقيقة الثامنة والعشرين من المقابلة، المدافع الأيمن 'كوالسكي' من فريق أنجي يحاول أنّ يمنع بوشوك من المرور ويعجز في ذلك فيعرقله...بوشوك يسقط. الحكم الانجليزي "م.أ.كلو" يصفر ويعلن عن الخطأ البين الذي ارتكبه 'كوالسكي' في حق بوشوك على مسافة ثلاثين مترًا من مرمى 'فراجاسي' الذي سبق له أن تلقى هدفين"[2].

---

[1]- نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، ج15، العدد26، ص

[2]- الرواية، ص84.

و في وصف المعلق للأنصار: "أنصار تولوز يفقدون صوابهم لهذا الغبن الذي حلّ بهم. يظنون أنّ هناك خطأ في التحكيم أو خطأ في الذوق...ومهما حدث الآن وحتى وإن انتصر فريقهم فإنّ عشاق القمصان الزرقاء والبيضاء يشعرون أنّ فرحتهم قد تبددت بسبب هذا الهدف،"[1].

وما يلاحظ على هذا النص الغائب أنّ وجوده في الرواية كان بارزًا، فبمجرّد تصفّح الرواية يلفت الانتباه إليه، كونه كتب بخط أسود غليظ.

بوجدرة،هنا، ومن خلال تناصّه بكلام المعلّق الرّياضي، سمح بانفتاح عمله الأدبي (رواية) على نص آخر (رياضي ثقافي) مختلف عن نصه من حيث التكوين والأثر، فألغى بهذا الحواجز والفواصل القائمة بين الفن الأدبي الروائي وبين العمل الصحفي الإذاعي والرياضي، جاعلا من هذا التعليق خادما لنصه، كما أعطى لذلك التعليق دلالات جديدة وسياقا مغايرا؛ و جعل منه يسير ويتماشى مع لعبته الفنيّة الجماليّة ليصبح جزءا لا يتجزأ من النّص الروائي. "..في تلك اللحظة بالذات بدأ شغفه بكرة القدم...كرة القدم هذه مخادعة في حقيقة الأمر، ففي الوقت الذي بدا فيه أنّ مرمى تولوز غير مهدد، فاجأ 'سابروجليا' المتفرجين باستعادة الكرة الممغنطة..."[2].

وقد تمّ هذا التناص عن طريق تقنية الاجترار؛ أي بتكرار النص وبإعادته كما هو دون أن يَحدُث فيه تغيير أو تحوير.

كما تتضمن الرواية نوعاً آخرا من التناص، و الذي يعرف "بالتناص الذاتي" أو حسب "سعيد يقطين" بالتّفاعل النصي الذاتي، حيث يدرس هذا التناص:

---

[1]-الرّواية ، ص103.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

"من خلال العلاقة القائمة بين نص الكاتب و بقية نصوصه الأخرى. ويرى يقطين أنّ هذا النوع من التفاعل يكون واضحا عندما تكون الخلفيّة النّصية التي ينطلق منها الكاتب مشتركة(...) وهي في ذلك كلّه تتفاعل و تتعالق مع بعضها البعض دون أنّ يكون هناك إنتاج لنفس النص"[1].

أي أنّ التّناص الذاتي يتشكّل عندما يقوم الكاتب باستحضار نص غائب له، ودمجه في نص آخر؛ فيتداخل النصان ويتفاعلان لإنتاج نص جديد. وقد يتناص الكاتب مع ذاته في المضامين و الأفكار و الأساليب وأحياناً الصور والمفردات واللغة.

اعتمد"رشيد بوجدرة" هذه التقنية و تبرز أكثر في بعض من رواياته في مثل: ضربة جزاء، الحلزون العنيد، ليليات امرأة آرق...ومن بين الأمثلة نجد:

فكرة شيوعية أحد أفراد العائلة وقتله من قبل قوات الاحتلال، تجلت هذه الفكرة في ضربة جزاء: "أمّا فرنسا تستعد الآن لكي تقتل وحيدها بعد أنّ غرست عظام زوجها في مستنقعات الشرق وأعدمت أخاه الشيوعي وهو يتفتح مثل الحبق"[2].

الفكرة نفسها تكررت في رواية الرعّن، لكن بدل أن يكون العمّ كان الخال شيوعياً: "راحت تداعي موت خالي أثناء حرب السبع سنوات بعد قضائه مدةّ من الزّمن طويلة مختفيا في المدن، عشية إفلاته من مطاردة الشرطة التي اعتبرته شيوعيا"[3].

كما يتناصّ الكاتب مع ذاته في فكرة مرض الأمّ بالسكّري من جراء صدمة تلقيها

---

[1]- زهيرة بارش، الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر-مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فرحات عباس-سطيف-، ص131.

[2]- الرّواية، ص76.

[3]- رشيد بوجدرة، الرعّن، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار(ANEP)، ط1، 1984، ص118.

خبر وفاة ابنها. يظهر هذا الموضوع في رواية ليليات امرأة آرق:"أصيبت أمّي بمرض السكر نتيجة الفجعة"[1].

وفي رواية ضربة جزاء: "...وأصيبت الأمّ بمرض السكر من جراء ذلك"[2].

لكن أكبر تمثّل لهذه التقنية يتمظهر في قصة موت الأخ التي تضمنتها رواية ضربة جزاء وتكررت هذه القصة في رواية ليليات امرأة آرق بنفس المعنى و نفس المضمون ونفس التصوير للحدث:

"...وملؤه العويل يوم جاؤوا بجثة شقيقي الأكبر، جرح دامل لا يغلق، ندب لا يتوقف، جوان1956، جاؤوا بجثة أخي محمولة في تابوت مختوم بطابع الجمارك، قبض عليه متلبسا بجريمة مساعدة منظمة التحرير كان يقوم بالعمليات الجراحية في أحد الأقبية بمدينة باريس ويخيط جروح المناضلين. ألقي القبض عليه فكان التعذيب فالقتل في التابوت المرصص، وعند وصوله إلى الميناء راح يتأرجح في طوف الرافعة كأنه يسخر من الشرطة والجيش الاستعماري"[3].

والقصة نفسها في ضربة جزاء "الصفحة35:"...ما أشبه هذا اليوم بذلك اليوم من شهر جوان 1956حين جاؤوا بجثة شقيقه الأكبر...جرح لا ينسى...ندب عميق...التابوت يتأرجح في رافعة الميناء...أبوه مسرور جدّا...عودة الابن الضال...الذي تحدى المحرمات القديمة بعد عبور البحر، لم يكن يريد"[4].

---

[1]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار(ANEP)، ط1، 1984،ص26.

[2]- رشيد بوجدرة، ضربة جزاء، ص35.

[3]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص25،26.

[4]- رشيد بوجدرة، ضربة جزاء، ص35.

"سوى أنّ يزاول الطب. وقبضوا عليه متلبسا بجريمة تقديم يد العون للمنظمة...كان يقوم بالعمليات الجراحية في أحد الأقبية، ويخيط جروح المناضلين. ألقي القبض عليه وعذب ثم قتل...ووضعت جثته في رصاص التابوت...الذي ظّل يتأرجح في طرف الرافعة، فوق الميناء. كأنّما يسخر من الشرطة ومن رجال الجمارك..."[1].

ومن العبارات التي تناصها بوجدرة مع ذاته موضوع الأب المجاهد والمناضل، فهذه الفكرة تكررت في عدة روايات له، منها:

رواية ضربة جزاء: "أمّه التي سبق لها انّ فقدت زوجها في الحرب"[2].

وتكررت هذه الفكرة في رواية الحلزون العنيد:

"أبدا ما عرفت قبر أبي...وهو لا يزال شابا يقاتل بلدا أجنبي"[3].

وظف بوجدرة هذه التقنية و المعروفة بـ"التناص الذاتي"والتي تعدّ ضربا من ضروب التجديد في الرواية، وقد حاول النقاد وضع تفسير منطقي لهذه الظاهرة ، ومن الآراء:

يستطيع الكاتب كتابة نص واحد في حياته مهما تعددت نصوصه.لأنه مهما حاول أنّ يصنع عملا جديدا تنعكس وتظهر أفكاره و اتجاهاته ومشاعره الواحدة بشكل أو بآخر على كتاباته. والبعض الآخر أرجع هذا التكرار لتداعي الأفكار والمشاعر عند الكاتبة.

وهذه الإستراتيجية في الكتابة من بين التقنيات القارة في كتابات بوجدرة والتي تميز بها وتفرّد.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص35.

[2]- المصدر نفسه، ص119.

[3]- رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، تر هشام القروي، منشورات(ANEP)، ط2، 2002، ص47.

هـذا مـا أكـده الأديـب كمـال الريـاحي في مقـال لـه : "...ولكننـا نعتقـد أن أهـم شـكل مـــن أشـــكال التكـــرار الـــذي ميّـــز كتابـــات بـــو جـــدرة هـــو التكـــرار العـــابر للرّواياتوهـــذا أســـلوب لم أعثـــر عليـــه عنـــد غـــيره وإن وجـــد فبأنمـــاط لا ترقـى إلى مـا ظهـر عليـه عنـد بوجـدرة فنعثـر بسـهولة علـى مقـاطع كثـيرة ترتحـل مـن نـصّ إلى آخـر نسـخا أو بـبعض التغيـير الطفيـف .ويمكـن رصـد هـذا الأسـلوب في كـل روايـات بـو جدرة "[1].

وقـد أوحـت لنـا فهـذه التناصـات العـابرة للروايـات عنـد بوجـدرة وهـذه التكـرارات بواقعيـة تلـك الأحـداث وعـن تجربـة ذاتيـة للكاتـب، كمـا اسـتطاع بوجـدرة مـن خلالهـا أنّ يخـرق أفـق انتظـار القـارئ ويفاجئـه ، وأحيانـا أخـرى يجعـل منـه محتـارا متسـائلا عمّـا إذا قـرأ هـذا الـنص سابقا .

فتنـاص بوجـدرة- مـن تعليـق صـحفي رياضـي وتناصـه مـع ذاتـه مـن خـلال استحضـار بعـض المقـاطع السـردية والأفكـار مـن رواياتـه ودمجهـا في ضـربة جـزاء- كـان لـه وقـع كبـير في هـذه المدونـة؛ لأنـه، مـن جهـة، مثّـل شـكلا مـن أشـكال التجديـد وكسـر للأسـاليب الكلاسـيكية التقليديـة الـتي تقـوم عليهـا الروايـة ، ومـن جهـة أخـرى، أضـفى نوعـاً مـن الجماليـة والفنيـة علـى هـذا العمـل، فـتمكّن مـن وضـع لمسـاته الخاصـة في الكتابـة وعلـى إنتـاج نـص روائـي بمضـامين جديدة وتقنيات غير مألوفة.

---

[1] - www.diwanalarab.com.

ثامناً –تيار الوعي في الرواية (Courant de conscience):

استعمل مصطلح تيار الوعي أو تيار الشّعور لأول مرة في علم النفس من قبل ويليام جيمس. بعدها تبناه الأدب واعتمده كتكنيك وكوسيلة من وسائل التعبير التي يتخذها الأديب أثناء كتابته للنصوص الفنية.

وقد ورد مفهوم "تيار الوعي" في عدة معاجم وقواميس ومن بين التعريفات نجد في معجم المصطلحات الأدبية لصاحبه إبراهيم فتحي أنّه: "طريقة في الكتابة، تقدم مدركات الشخصية وأفكارها كما تطرأ في شكلها العشوائي، وهذا التكنيك يكشف عن المعاني والإحساس دون اعتبار للسياق المنطقي أو التمايز بين مستويات الواقع المختلفة (النوم و اليقظة...إلخ) أو بناء الجمل من حيث ترتيب كلماتها في أشكالها وعلاقاتها الصحيحة"[1].

وجاء تعريفه في قاموس السرديات لـ "جيرالد برنس" على أنه: "أحد أنماط الخطاب المباشر الحر Free indirect discourse أو المونولوج الداخلي Interior monologue، الذي يحاول تقديم اقتباس مباشر للذهن (باولج، Bouling)؛ أحد صيغ تقديم الوعي البشري بالتركيز على التدفق العشوائي للفكر"[2].

وفي معجم مصطلحات نقد الرواية عُرف كونه: "الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن"[3].

---

[1]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، الجمهورية التونسية، 1986، ص116.

[2]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر.السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، شارع قصر النيل، القاهرة، ط1، 2003، ص189.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص66.

إذن، فمصطلح تيار الوعي، والمعروف كذلك بتيار الشعور ومسيل الوعي، هو تقنية في الكتابة وشكل من الأشكال السردية الحديثة. يدلّ على التدفق والجريان المتواصل للأفكار والمشاعر والمدركات لكاتب يكون متفطنا ومستيقظ الذهن وواعي بما يكتبه.

وقد اعتمدت هذه الطريقة في الكتابة من قبل العديد من الأدباء والمؤلفين. ومن التقنيات الأساسية المتخذة في تقديم تيار الوعي نجد: التداعي الحر للأفكار، مناجاة النفس، المونولوج الداخلي، الفلاش باك، الاسترجاع الحدثي والمكاني والزماني و تداعيات الصور والأخيلة والشعور.

ومن بين تقنيات تداعي الأفكار في الرواية:

1- المونولوج الداخلي:

يعدّ المونولوج الدّاخلي من التقنيات المندرجة في تيار الوعي، وقد برز المونولوج الدّاخلي في رواية ضربة جزاء أكثر من خلال حديث محمد صدوق مع نفسه: "...لقد أحسست بالرعدة تستولي عليه، وها أنا ذا في ورطة...لقد اختاروه بسبب شكله"[1]، "كلا، لا ينبغي أن أشعر بالذنب، رصاصة واحدة تكفي، تلكمُ هي القاعدة التي تطبقها المنظمة في حق الخونة. ينبغي أنّ أسدد الرصاصة إلى الصدغ"[2].

ونستشف من هذا المونولوج الداخلي، تشعب تفكير محمد صدوق؛ بين التفكير في مصير"جو"، والتفكير في نفسه وفي المنظمة. أيضا نحس منه أنه في حالة ذهول واضطراب وقلق وتردد، وهذا راجع لشدّة الضغط الذي تملكه لإحساسه بعظم المهمة التي سيقدم عليها وكبر الخطر الذي سيقحم نفسه فيه.

---

[1]- الرواية، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

2- التداعي الحر:

يتمثّل في تدفق واسترسال الأفكار، والتعبير عنها دونما سلطان أو حاجز أو قيد أو خوف. وقد تمثل في الرواية من خلال استرجاع صدوق لذكرياته ولماضيه:

"بل يمكن القول إنّه طبقة هائلة من الاسمنت المسلح في شكل حوض بداخله غسيل الفقراء. إنه يعرف ملعب كولومب جيداً غير أنّ المدخل بمرقبه الصغير الذي يعلوه القرميد الأخضر المخروطي الشكل يذكره بمرابط مغربي أخذه أبوه إليه لزيارته حين كان طفلا"[1].

وأيضا: "...ويتفجر هناك في صورة فتحات جوفية تنسج مسالكها على طول الأغصان المثقلة بمطر الليلة الفائتة وبشمس اليوم المبكرة، ذلك أنّ الشمس طلعت على الساعة الرابعة واثنين وعشرين دقيقة في مسقط رأسه يحدث نفس الشيء. تذكر أغصان التوت التي تلامس بل تخدش نافذة الغرفة التي خصصت له مؤقتاً"[2].

فنجد أن ذكريات محمد صدوق تندفع بعفوية واسترسال من ذهنه، فأبسط الأشياء التي يراها تجر ذهنه مباشرة إلى ماضيه بمختلف أحداثه أدق تفاصيله، مثلما حدث في الأمثلة السابقة. فالقرميد الأخضر أوحى إليه بالزيارة التي قام بها رفقة والده. وشروق الشمس أخذه إلى غرفته التي خصصت له في وقت مضى لمراجعة دروسه.

" وبوجدرة يستخدم تيار الوعي ويطلق العنان للتداعيات النفسية تتدفق بغير انتظام وفي ذلك دلالتان على الأقل:

---

[1]- الرواية، 40.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

أمـا الأولى، فـتكمن في أن هـذا التـداخل أو التفكـك يصـبح في حـد ذاتـه تماسـكاً علـى مسـتوى الأسـلوب ولـيس تعارضـا، إنمـا هـو تنـاقض يمـنح العمـل صـفة الدراميـة، وأمـا الثانيـة فتكشف عن مدى صدق المعاناة ومعايشة الكاتب لما يريد أن يقول في الأثر الأدبي"[1].

أي أن ذلـك التـدفق في الكتابـة وسـرد الأحـداث يشـعر القـارئ أو المتلقـي بمـدى صـدق الكاتـب، وبالتـالي يجعلـه يتجـاوب ويندمج مـع لعبتـه السـردية ويتولّـد لديـه نـوع مـن العاطفة تجاه مايقرأه؛ فيحس بما يقرأه كأنما عاشه أو مر عليه سابقاً.

[1]– صـالح لونيسـي، تيـار الـوعي في روايـة التفكـك لرشـيد بوجـدرة، مـذكرة مقدمـة لنيـل شـهادة الماجسـتير، جامعـة الحـاج لخضر،باتنة، الجزائر، 2011-2012، ص56.

الخاتمة:

في نهاية هذا البحث المتواضع توصلنا إلى جملة من الخصائص، والتّقنيات والألاعيب السّردية التي اعتمدها بوجدرة في روايته "ضربة جزاء" أهمّها:

- التّلاعب بالنّظام الزّمني، وإلغاء الحدود الفاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل؛اعتمادا على تقنية الاسترجاعات والاستباقات التي تخللت معظم الرواية.

- سيطرة الضمير الغائب على عملية السرد، والذي كان المؤلف يرمي من ورائه إلى تمرير عدة أفكار ومعتقدات و آراء دون وقوعه في فخ الأنا.

- تداخل وتعدد في الأصوات الساردة؛ إذ سردت أحداث الرواية من قبل الرّاوي، والمعلّق الرّياضي، و بعض الشخصيات الروائية الأخرى.وكان مع تعدد الأصوات الساردة تعدد في الأفكار والآراء و زوايا النظر.

- اعتماد بوجدرة على تقنية التّناص باستحضار خطاب صحفي إذاعي رياضي، ودمجه في الرواية. كما تناص الكاتب مع ذاته وكان هذا باستدعائه بعض المقاطع السردية وبعض الأفكار من بعض رواياته.

- كما تجنح الرواية إلى تكرار بعض العبارات والجمل وبعض الحقب التاريخية التي تتغير دلالاتها الانفعالية والنفسية في السياقات المختلفة، كما أن هذا التكرار ساهم في خلق نوع من الجمالية على الرواية.

- عمد الرواي إلى تسريع المسار السردي بالحذف أو التلخيص، ، تارة، ،وإلى إبطائه عن طريق المشهد أو التوقف، تارة أخرى.

وفي الأخير، ومن خلال هذا النموذج الروائي، تأكدنا من شرعية وجزائرية هذا الأدب المكتوب بالفرنسية؛ فالموضوع الجزائري، والمضمون جزائري،والروح جزائرية.

وبهـذا العمـل أثبـت بوجـدرة قدراتـه الكتابيـة و إمكاناتـه الفنيـة ، وأكـد طبيعتـه المتمـردة وجرأتــه اللامتناهيــة و جنوحــه لتيــار التجديــدي في الكتابــة عــن طريــق تجــاوزه الأســاليب الكلاسيكية التقليدية،إضافة إلى اعتماده على تقنيات جديدة وأساليب غير مألوفة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمـة المصـادر والمـراجـع

I- المصادر:

1)- رشيد بوجدرة، ضربة جزاء، ترجمة مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

2)- رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، تر.هشام القروي، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار (ANEP)، ط2، 2002.

3)- رشيد بوجدرة، الرّعن، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر و الإشهار (ANEP)، ط1، 1984.

4)- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.

II- المراجع:

1)- إبراهيم عباس،الرواية المغاربية- تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.

2)- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، سفاقس، الجمهورية التونسية، 1986.

3)- ابن منظور، لسان العرب، ج6، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1999.

4)- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، مج3، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

5)- أحمد بعلبكي وآخرون، الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، سلسلة كتب المستقبل العربي، بيروت، ط1، 2013.

6)-أحمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب،1998.

7)- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي-نشأته وتطوره وقضياه-، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007.

8)- جيرالد برنس،قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، شارع قصر النيل، القاهرة، ط1، 2003.

9)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1.

10)- حميد لحميداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.

11)-سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1937.

12)- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

13)- عابد محمد بوهادي، تحديات اللغة العربية في المجتمع الجزائري، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2014.

14)- عبد الكريم الخطيبي، فن الكتابة والتجربة، دار عودة، بيروت، ط1، 1980.

15)- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سميائية مركبة، لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

16)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، 1998.

17)- عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925،1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983.

18)- قاسم سيزا أحمد، بناء الرواية (مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.

19)- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت/لبنان، ط1، 2002.

20)- محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر1983.

21)- محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 2006.

22)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

23)- محمود قاسم، الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

24)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط4، دار البيضاء ، المغرب،2005.

25)- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فاس للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 2005.

26)- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية البحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

27)- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات التشكيل الفني(قراءة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

IV -المذكرات والرسائل الجامعية:

1)- زهيرة بارش، الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر-مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فرحات عباس(سطيف).

V - المجلات والدوريات:

1)- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري-قسنطينة-، العدد13، جوان2003.

2)-حكيمة السبيعي، هوية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد35/34.

3)- سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، العدد14، 2013.

4)- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، ج32، 1994.

5)- عبد الله أبوهيف، المصطلح السردي-تعريبا وترجمة- في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين، لدراسات والبحوث العلمية، العدد1، 2006.

6)- نور الهدى لوشن، التناص بين الثراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، ج15، العدد26، 1424هـ.

VI – المواقع الالكترونية:

1)- أزراج عمر، الأدب الناطق بالفرنسية في الجزائر، www.arabnet5.com

2- مبروك قادة، إشكالية الانتماء القومي للأدب الجزائري المكتوب الفرنسية، www.insayat.revaes.org /8261

3- http://www.fatma-alshidi.blogspot.com

4- http://wikipidia.com

فهرس الموضوعات

-فهرس الموضوعات-

مقدمة

المدخل:

-أولاً: إشكالية الكتابة بالفرنسية في الوطن العربي.....3

-ثانياً: نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.....7

-ثالثاً: إشكالية الهوية في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية.....10

الفصل الأول: ماهية السرد:

1- مفهوم السرد:

أ- لغة.....14

ب-اصطلاحًا.....15

2- مكونات السرد:

أ- الراوي.....16

ب- المروي.....17

جـ- المروي له.....17

- علاقة الراوي بعناصر الرواية.....18

العناصر الروائية ذات العلاقة بالسرد:

أ- الشخصية :

- مفهومها.....18

- أنواع الشخصية:.....21

- الشخصية المدورة والشخصية المسطحة.....21
- الشخصية المرجعية والشخصية الواصلة والمتكررة.....23

ب- المكان:

- مفهوم المكان.....24

- أنواعه.....26

- أهمية المكان في الرواية.....27

3- أنواع السرد:

أ- السرد الموضوعي.....28

ب- السرد الذاتي..... 29

4- الزمن:

- مفهوم الزمن.....29

- أنواعه:

أ- الزمن المتواصل..... 31

ب- الزمن المتعاقب.....31

جـ- الزمن المتقطع/المتشظي.....32

د- الزمن الغائب 32

هـ- الزمن الذاتي.....32

- زمن السرد

- المفارقات الزمنية:

أ- الاسترجاع.....34

ب- الاستباق.....35

- علاقة الزمن بالحدث.....35

الفصل الثاني: ألاعيب السرد في الرواية

- الشخصيات.....37

- المكان.....46

- الأحداث.....50

-تقنايات السرد:

أولا: أشكال السرد:.....54

1- السرد بضمير الغائب.....54

2- السرد بضمير المخاطب.....55

3- السرد بضمير المتكلم.....56

ثانيا: المفارقات السردية في "رواية ضربة جزاء:"

1- الاستباق.....58

2- الاسترجاع.....59

ثالثا: الديمومة:

1- تسريع السرد.....61

2- إبطاء السرد.....63

رابعا: تعدد الرواة وتداخل الأصوات الساردة:.....66

خامسا: التكرار:.....69

1- تكرار ما حدث مرةّ واحدة أكثر من مرةّ.....69

2- تكرار أكثر من مرةّ ما حدث أكثر من مرةّ.....72

سادسا: الحوار:

1- الحوار الخارجي.....73

2- الحوار الداخلي.....74

سابعا: التناص:.....76

ثامنا: تيار الوعي:.....82

1- المونولوج الداخلي.....83

2- التداعي الحر.....84

الخاتمة.....86

قائمة المصادر والمراجع.....88