الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supé. Rieur Et de la recherche scientifique
جامعة 08 ماي 1945 قالمة Université 8 Mai 1945 Guelma
كليّـــة الآداب واللـغـــات Faculté :des lettres et des langues
قسم اللغة والأدب العربي Département Lettre et Langue arabe pm
الرقم:..... .....
N°

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة
الماستـــــــــــــــــر
(تخصص: تحليل الخطاب)

جماليات السرد في رواية "فرسان وكهنة" لــ منذر القباني

من إعداد:
عمار بهاليل سهيلة

تاريخ المناقشة: 21 جوان 2017

أمام لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
العايش سعدوني	أ. مساعد "أ"	رئيسا	جامعة 08 ماي 1945
شوقي زقادة	أ. مساعد "أ"	مشرفا ومقررا	جامعة 08 ماي 1945
نبيل أهقيلي	أ. مساعد "أ"	ممتحنا	جامعة 08 ماي 1945

الموسم الجامعي: 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والتقدير

الحمد لله الذي منحني القدرة على انجلز هذا العمل، وبعد

الحمد أتوجه بجزيل الشكر وفائق التقدير الى أستاذي الفاضل "شوقي زقادة"، فهو يمتاز برحابة صدر، وسعة إطلاع، واحترامه لرأي الطالب، وتشجيعه له ، أضف الى ذلك دقة ملاحظاته وسداد رأيه ومتابعته الدقيقة لتفاصيل البحث، وأستميحه عذرا بعد ما بدر مني من توان دائم بحقه .فله مني جزيل شكري وعظيم امتناني وتمنياتي له بوافر الصحة وطوال العمر.

كما أتقدم بالشكر الى كل أساتذة القسم :قسم اللغة العربية وآدابها والى كل من ساعدني من قريب أو بعيد.

سهيلة

إهداء

اهدي هذا البحث المتواضع إلى: عائلتي الكريمة، خاصة

على من كانت لي مدرسة في الحياة أمي الحبيبة الغالية، وإلى

من كان مصدرا وينبوع الحنان وسندا لي أبي الحبيب

إلى كل أخواتي وإخوتي وزوجاتهم

إلى كل البراعم الصغار في العائلة إلى صديقاتي دون

استثناءعلى من كانتا سندي في إتمام هذا البحث وتحملتا

معي كل الصعوبات: سلمى، عزيزة

إلى توأم روحي أحلام

إلى كل من أفادني بنصيحة أو قول أو عمل سواء

من قريب أو كبير وشجعني لإنجاز هذه المذكرة

والحمد لله رب العالمين

سهيلة

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات.....

المقدمة..... أ-ج

مدخل: مفاهيم أولية.

1مفهوم الر ّواية 2

أ- لغة 2

ب- اصطلاحا..... 3

2- أنواع الرواية 6

أ- الر ّواية البوليسية 6

ب-الر ّواية التاريخية 7

ج-الر ّواية النفسية (رواية تيارالو عي) 8

الفصل الأول: زوايا النظر في رواية "فرسان وكهنة".

أولا: مفهوم زاوية النظر 11

ثانيا: أصناف زاوية النظر 18

1. الرؤية الخارجية 18

أالر ّاوي العليم بكل شيء 19

بالر ّاوي الشاهد..... 20

2. الرؤية الداخلية 22

3. الرؤية الثنائية 23

الفصل الثاني: جماليات الشخوص في ر ّواية "فرسان وكهنة"

أولا: مفهوم الشخوص..... 27

1. لغة 27

2. اصطلاحا 27

ثانيا: أصناف الشخوص 29

1. تصنيفات فلادمير بروب..... 29

2. تصنيفات غريماس..... 30
3. تصنيفات تدوروف..... 31
4. تصنيفات فورستر..... 32
5. تصنيفات فليب هامون..... 32
ثالثا: تصنيفات الشخوص في رواية فرسان وكهنة..... 33
1. فئة الشخوص المرجعية..... 33
2. فئة الشخوص الواصلة (الإشارية)..... 36
3. فئة الشخوص الاستذكارية 37

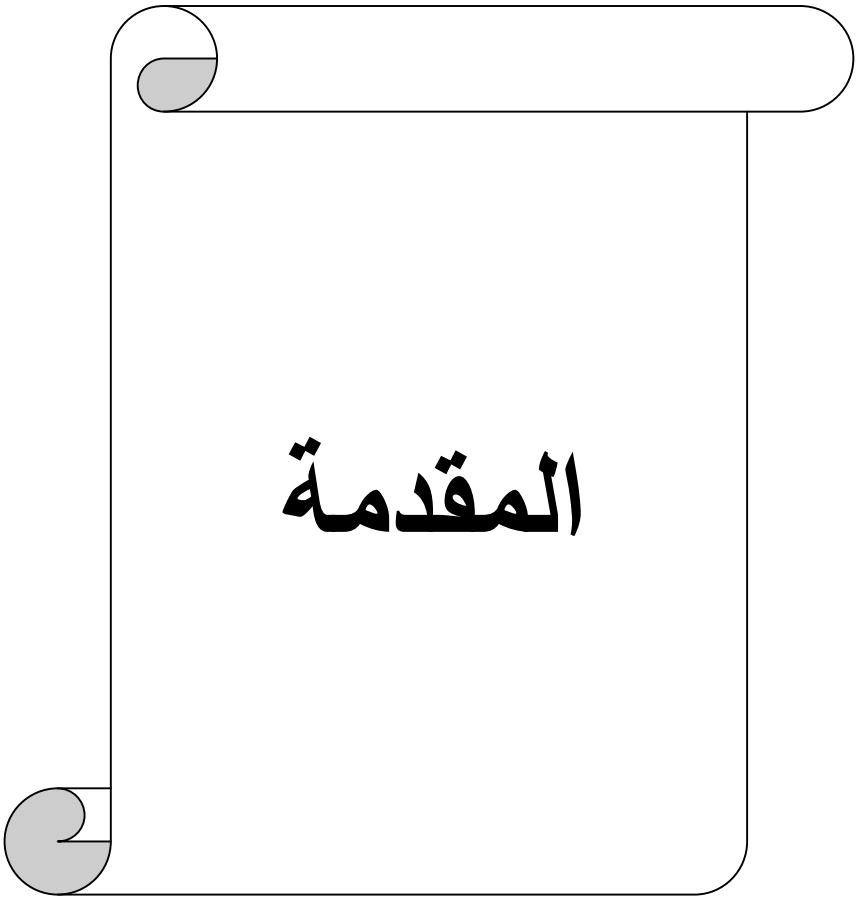
الفصل الثالث: جماليات الزمن في رواية "فرسان وكهنة"

أولا: مفهوم الزمن..... 40
1. لغة 40
2. اصطلاحا 40
ثانيا: التقنيات الزمنية..... 42
1. المفارقات الزمنية 42
أ. الاسترجاع..... 42
ب.الاستباق 46
2. حركة السرد 49
أ. تسريع السرد..... 49
ب.إبطاء السرد 51
3. التواتر..... 54
أ. التواتر التفردي 55
ب.التواتر التكراري..... 56
ج. التواتر التعددي أو المؤلف 58

فهرس المحتويات.....

الفصل الرابع: جماليات المكان في رواية فرسان وكهنة

أولا: مفهوم المكان 61
1. لغة 61
2. اصطلاحا 61
ثانيا: أنواع المكان 64
1. الأماكن المفتوحة 64
2. الأماكن المغلقة..... 69
الخاتمة..... 76
قائمة المصادر والمراجع 79


المقدمة

الر ّواية من أهم الفنون في حياة الشعوب لما لها من تأثيرات متعد ّدة تشمل جميع مناحي الحياة فهي من أبرز الأشكال السر دية التي ظهرت في الساحة الأدبية، ومن أهم ما يجعلها تطفو فوق السطح حُسن استغلال التقنيات السردية، ومدى قدرة الكاتب في إيصال رسالته في صورة جمالية فنية، ومدى قدرة التأثير في القارئ والمجتمع والتغيير فيه.

ومن هنا كان موضوع بحثنا الموسوم ب"**جماليات السرد في رواية فرسان وكهنة لمنذر القباني**" للكشف عن جمالية البنية السردية ومكوناتها، ومن الأسباب التي أدت بنا إلى اختيار هذا الموضوع هي كالآتي:

أ- أسباب ذاتية:

- طريقة الروائي والكاتب منذر القباني في خطف ذهن القارئ والولوج به إلى عالم السرد.

متعة الر ّواية وسحر عالمها السردي المتنوع الأطراف.

- عدم وجود دراسات سابقة للمدونة.

ب- أسباب موضوعية:

- فتح المجال للدراسات حول المدونة.
- محاولة الوصول إلى أبعاد نقاط السرد وجمالياته.
- محاولة الإجابة عن بعض إشكاليات التي تدور حول جمالية السرد في الفن الروائي.

وقد جاء هذا البحث للاجابة عن مجموعة من الإشكاليات التي يمكن تقسيمها إلى: رئيسة وفرعية فالإشكالية الرئيسة هي: كيف ساهم السرد في إبراز جمالية رواية" **فرسان وكهنة" "لمنذر القباني"**؟، أما عن الإشكاليات الفرعية، فقد جاءت بهدف إغناء عناصر البحث لعل أهمها:

ما مدى مساهمة المكون السردي في إبراز جمالية الر ّواية؟

ما هي زاوية النظر التي استخدمها الر ّاوي في سرد أحداث الر ّو اية؟

ما هي أنواع الشخوص المستخدمة في الر ّواية؟

-كيف تشكلت بنية الزمان والمكان في هذه الر ّواية؟

كما اعتمدنا على المنهج البنيوي باعتباره مساعدا على تحديد البنيات، للوصول إلى الدلالات الكامنة خلف البناء السردي للر ّواية وفك شفراته للوصول إلى الجانب الجمالي فيها.

وقد بني البحث على أربع فصول وخاتمة، حيث تناولنا في المدخل الموسوم بعنوان **"مفاهيم أولية"**قد تحدثنا عن بعض المفاهيم الأولية للر ّواية مع إعطاء بعض من أنواعها.

وأما الفصل الأول الموسوم بعنوان **"زوايا النظر في رواية فرسان وكهنة"** ، فقد تناولنا فيه مفهوم زوايا النظر عند بعض النقاد، ثم أصنافها حسب "جيرار جينات"، من رؤية داخلية والتي تنقسم إلى راوٍ عليم بكل شيءٍ وراوٍ شاهد، وكذلك رؤية داخلية وثنائية مع جانب تطبيقي لكل هذه العناصر.

أما الفصل الثاني الموسوم بعنوان**جمّالية الشخوص في ر ّواية فرسان وكهنة"**، حيث تطرقنا فيه إلى إعطاء مفهوم لغوي واصطلاحي للشخصية، ثم أصناف الشخوص عند "فلاديمير بروب"، "غريماس"، "تدوروف"، و"فليب هامون" مع جانب تطبيقي لعناصر وأصناف هذا الأخير.

في حين تناولنا في الفصل الثالث الموسوم بعنوان**جمّالية الزمن في ر ّواية فرسان وكهنة"**، فقدمنا مفهوم المصطلح ثم التقنيات الزمنية من مفارقات وما ينضوي تحتها من عناصر كالاسترجاع والاستباق، وحركة السرد التي تبحث فيه عن تسريع وا ٍبطاء السرد، كما تناولنا أيضا التواتر وما يتخلله من عناصر كالتفردي،والتكراري، والتعددي، مع جانب تطبيقي لكل عنصر من هذه العناصر همة بأمثلة وحجج من الر ّواية.

وأخيرا تطرقنا في الفصل الرابع المعنون**بـ"جمالية المكان في ر ّواية فرسان وكهنة"**، فقد تم في هذا الفصل ضبط المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمصطلح والتطرق لأنواعه كالمكان المغلق والمفتوح إضافة إلى جانب تطبيقي يلم بجميع العناصر.

والذيل البحث بخاتمةٍ تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها في الدراسة، وأثناء انجازنا للبحث اعتمدنا على جملة من المراجع والمصادر التي تخدم موضوعا نذكر منها:

- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي،الفضاء،الزمن،الشخصية.
- حميد لحميداني، بنية النص السرد.
- اشيلي فضيلة، الخطاب السردي في ثلاثية مزداد اعمر الروائية.
- ابن منظور، لسان العرب.

ولا يخلو البحث العلمي من الصعوبات التي تعترض طريقه، ولعل الصعوبات التي واجهتنا أثناء انجاز البحث هي:

- كثرة المصطلحات التي تعج بها الدراسات النقدية بسبب تعدد الترجمات التي تتسم في بعض الأحيان بعدم الدقة
- حيرة وتشويش في حسن تحديد المصطلحات المناسبة أو الدراسات الأنسب للموضوع.
- قصر الوقت الممنوح لانجاز هذه المذكرة.

وعلى الرغم من الصعوبات التي يثيرها هذا التعدد فقد حاولنا إضاءته بتوظيف الأبسط والأكثر استعمالا والتي تتناسب والمدونة.

ولا يفوتني في الختام أن اعترف لمن لهم الفضل في انجاز هذا البحث، فأتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل **"شوقي زقادة"**، على كل الملاحظات الدقيقة والتوجيهات السديدة التي قدمها لي، فله مني فائق التقدير والاحترام.

كما أتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قراءة البحث وتقويمه، والى كل من قدم لي يد العون في انجاز هذا البحث.

ونسأل الله أن يجزنا أجرا إن وفقنا والسداد إن أخطانا والحمد لله رب العالمين.

مدخل: مفاهيم أولية.

1- مفهوم الرّواية.

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

2- أنواع الرواية.

أ- الرّواية البوليسية.

ب- الرّواية الاجتماعية.

ج- الرّواية النفسية (رواية تيار الوعي).

الأعمال الأدبية على اختلافها تسير مسرى التاريخ، وتغرف من ثنايا الحضارة والطبيعة، وهذا ما جعل الرّواية محط اهتمالعديد من النقاد والدراسين، فإذا اتخذت الرّواية لنفسها الوجوه المتعددة وارتدت في هيئتها الرّداءات المختلفة وتشكلت تحت أشكال مختلفة، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا، فإننا نجد العديد من المعاجم وخاصة الحديثة خصتها بتعاريف عديدة محاولة بذلك تحديد ملامحها قبقة، وعليه فماذا عن أصل كلمة الرّواية في اللغة والاصطلاح؟.

1. مفهوم الرّواية:

أ. لغة:

أعطت المعاجم مفاهيم مختلفة للرّواية على اختلافها، فمنهم من يعرفها بأنها: اسْمُ آلةٍ من الفعل الثّلاثي (روى) هو مُجرَّد، روى رواية الحبل فتلَهُ الرَّحْلُ: شدَّه على البعير بالرَّواء. تَرَوَّى ت مفاصلة تمددت وغلَظَتْ ... والجمع رَوَاوٍ، ومَرَاوِيَ: لٌ تُشَدُّ به الأمتعة على الدَّابة..."[1].

وأيضا: والية القومَ: استقى لهم...وي رَيًّا وريًّا، وروى من المَاءِ بَ وشبعَ ... ترومَّنى رَوِيَ ..."[2].

روى: "روايةً الحديث: نقله وذكره، فهورأى تَرْوِيةً هُ الشِّعرَ: حمله على روايته. وتَرَّى: وِيًا الحديث: رواهُ ونقله. الرِّوايةُ الذي يروى الحديث أو الشِّعر، والنَّاءُ فيه للمبالغة..."[3].

---

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار الحديث القاهرة، ج4، مادة: روى، ص: 309.

(2) المرجع نفسه، ص: 310.

(3) المرجع نفسه، ص: 310.

وهناك من يعرفها بمعنى الخلط: "الرَّيُّ: الخِباءُ، أَعْظَمُ تَنه، وذلك لشدة ارتوائه في غِلظ فَتله.. وإنما يقالُ روى إذا أراد الرِّيَّ من الماء والأعضاء والعروق من الدّم، ولا ترتوي العروقُ لأنها لا تَغْلُظ"[1].

والرّواية أو مصدر روى: "فالأصل رويت من الماء رياء، وقال الأصمعي رويت على أهلي أروي ريا وهو راو من قوم رواة"[2].

نرى على اختلاف مفهوم الرّواية في المعاجم العربية غير أنهم اتفقوا على أساس أن الرّواية تعني لغةً: جَرَيان الماء بغزارة، أو ظهوره تحت أيّ شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حالٍ أخرى"[3].

من هنا يتضح لنا أن جل المفاهيم اللّغوية المذكورة اتفقت أن معنى الرّواية في العربية حصر أساسا في معنى الاستظهار والانتقال.

ب.اصطلاحًا:

أخذت الرّواية لنفسها منحا مستقلا فهي: "نمط سردي يرسم[4] بحثا إشكاليا، يقيم حقيقة لعالم متقهقر، في تنظيم (لوكاتش) و(كولدمان) هناك من ينظر إلى الرّواية على: أنها شكل ملحمي " متحول استقل شيئًا فشيئا عن الأصل، وامتلك قوانين خاصة به"[5]

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ت: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنانج2، ط1، 1424هـ - 2003م، مادة روى، ص:164.

(2) أحمد الحسين أحمد بن فارس زكريا الرازي، معجم مقاييس اللغة، دار الكتب، بيروت، لبنان، ج1 ط1، 1999، مادة (ر و ى)، ص: 494.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص: 130.

(4) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1405هـ - 1985م، ص: 102.

(5) علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية، دراسة في الرّواية الواقعية السورية، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، (د. ط)، 1994، ص: 35.

فالرّواية تتناول نظامًا جديدا مستقلا عن جميع الأنواع الأدبية الأخرى، مرتدية شكلا من أشكال اللاتجانس، والتنوع من رواية إلى أخرى.

وإذا أخذنا مفهوما أبسط للرّواية سنقول بأنها تعد:"عملاً تخيليًّا نثريًا وطويلاً نسبيًا يرسم شخصيّات معيَّنة في وسط ما تقدم وكأنها واقعية، وتجعلنا نتعرف على عواملها النفسية ومصائرها ومغامراتها"[1].

لقد شكلت اللّغة عنصرًا أساسيًا في تنظير "باختين" Bakhtine للرّواية، إذ"ه يحدّدها على أنها"النوّع الأدبيّ الوحيد الذي لا يزال في طورالتكوين والنّوع الأدبيُّ الذي لم يكتمل بعد"[2]، إنها نوع يقترن بالحاضر المتحرك متجاوزا الماضي، فمن الواضح أن العالم الذي نعيشه يتغير باستمرار، فهو إذن يستلزم عملية إبداعية جديدة منقحةٍ ، تتطور على شظايا الأنواع المنغلقة متغذية بذاتها من أجل الكشف عن تطورها المستمر، فالرّواية: "فن شامل يصعب رسم حدوده في كلمات معدودة، فهي نوع من السرد، مختلفة عادة أو متخيلة أو مؤلفة من عناصر واقعية ووهمية، وهي أيضا تصوير للأخلاق والعادات"[3].

مهما قلنا في مفهوم الرّواية، فإننا سنجد ذلك المفهوم يختلف باختلاف المناهج النقدية والمرجعيات الإيديولوجية التي ينتمي اليها الدارسون، سواءً كانت تاريخية، أو رومانسية، أو فلسفية...

ومفهوم الرّواية عند السردانيين اللسانيين الذين يرون أنّ :"الفن الرّوائي شيء قائم بذاته، عالم مستقل بنفسه وليس إلى أغراض أخرى مهما كانت أهميتها... فهو عالم يخلق

(1) علي نجيب إبراهيم،جماليات الرّواية،دراسة في الرّواية الواقعية لسورية المعاصرة، دار الينابيع للطباعة والنشر، 1994 ص: 36.

(2) ميخائيل باختين، الملحمة والرّواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982 ص: 04.

(3) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص: 128.

وانقينه من داخله، ولا يستمدها من قوالب مسبقةٍ ، ولا من حقائق ثابتة في المجتمع، إن الر ّ واية لا تعبر عن حقيقة بل تعبر عن نفسها..."[1].

فالر ّ واية من الفنون الأدبية المستقلة بذاتها وهذا لتطورها وتغيرها حسب كل سياق، لهذا هي: "الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب من واقع يتغير بسرعة"[2]، كما أنها أيضا: "تعبير عن مجتمع يتغير ولا يلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يحي أنه يتغير"[3]،تلامس الر ّ واية الحياة الاجتماعية وبخاصة البرجوازية التي كانت السبب في نشؤها خلال القرن الثامن عشر، وما يمكن اليقين منه، هو أننا: "نعرف على الدو ام، أن الرواية كانت أساس الأشكال الأدبية المرتبطة بالمجتمع البورجوازي وا ٍن تطورها ظل مرتبطا ارتباطا كبيرا بتاريخ هذا المجتمع"[4].

من خلال هذا القول يتضح بأن الر ّ واية وليدة لطبقة البورجوازية كما اعتبرها العديد من الباحثين،فالسمة البارزة للر ّ واية أنها نهضت بنفسها بشكل مغاير لتكون نوع أدبي مستقل بذاته "ربما أكثر من أي جنس [نوع] أدبي آخر، استطاعت أن تمنح أجناسا أدبية متعددة وأن تتمثلها"[5]، وهذا ما جعلها "على اختلاف تجاربها في الآداب الغربية والشرقية من أصعب الأجناس [الأنواع] الأدبية وأقلها قابلية للتحديد"[6].

نرى على أساس ما تقدم أن الرواية هي نوع أدبيراقٍ لا تعبر عن حقيقتها بل تعبر عن نفسها، كما أنها تعتبر من المفاهيم الأدبية الغامضة.

---

(1) رومي حسن، حول بعض المفاهيم في الر ّ واية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع 03، حزيران، 1994، ص: 125 ، 126.

(2) عبد الرحمان بوعلي، الر ّ واية العربية الجديدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط1، 2001ص: 05.

(3) المرجع نفسه، ص: 05.

(4) المرجع نفسه، ص: 06.

(5) المرجع نفسه ، ص: 05.

(6) المرجع نفسه، ص: 05.

إن الر ّواية نمط أدبي دائم التحول والتبدل: "أي أنها معرضة للتغير والتبدل المستمر"[1]،من خلال ما تقدم يتضح لنا بأن الرواية تتسم بالمرونة والتغير وصالحة لكل زمان ومكان وهي التحام لعناصر الطبقة البرجوازية وتقاليد الرومانتيكية أو الملحمة والقصة والقصة الطويلة... وغيرها.

رفالّ واية تعول على التنوع والديمومة وتتميز عن غيرها من الأنواع الأخرى إلا أن: "الرواية ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة"[2]،أي أن الرواية تختلف عن الأنواع الأخرى ولكن دون أن تبتعد عنها. "فإن أي رواية لا ينبغي لها أن تتصف بمجرد مادتها، ولكن يجب أن تستمر بخصوصية فنية تجعل منها شكلا سرديا فريدا، اي شكلا قائما على بداية، ووسط ونهاية"[3].

وهذا ما جعل مزرالّ واية تتخذ لنفسها ألف وجه، وتتشكل تحت أشكال متنوعة أمام القارئ مرتدية في هيئتها ألف رداء، حتى تتميز عن غيرها من الأنواع الأخرى وا ٍن كانت تمد بصلة إلى الملحمة أو الشعر أو القصة...إلخ.

2 نواع الر ّواية:

نهضت الر ّواية بصفة عامة والعربية منها بصفة خاصة بنفسها نحو الديمومة لإبراز نفسها وتميزها عن غيرها من الأنواع الأخرى، حيث أخذت تشكل أنواعا مختلفة نذكر منها:

ألر ّواية البوليسية:

وهي: "قصة تدور أحداثها في أجواء قائمة بالغة التعقيد والسرية... تحدث فيها جرائم القتل أو السرقة أو ما شابه ذلك، وأغلب هذه الجرائم غير كاملة، لأن هناك شخصا يسعى

(1) وجر آلن، الر ّواية العربية، تر:حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، (د. ط)، 1997،ص: 19.

(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الر ّواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ع 240، ديسمبر 1998، ص: 13.

(3) المرجع نفسه، ص: 14.

إلى كشفها وحل ألغازها المعقدة..."[1]، فهي رواية للتسلية والتشويق و"لعبة تتحرك وفق حركات مضبوطة كحركة الساعة"[2]، تأخذ بذهن المتلقي أو القارئ إلى ساحة الخيال لتذهله وتشده حتى النهاية.

الر ّ واية البوليسية: "نص يتضمن مطاردة الإنسان أساسا: مطاردة يستعمل فيها التحليل الذي يعكس للوهلة الأولى قصة عديمة الفائدة، وذلك قصد استخلاص حقائق أساسية منها..."[3]ولعل أهم ما تتميز به الر ّ واية البوليسية هو إعطاء خواص تخدم أهداف اجتماعية واقتصادية وأخلاقية.

ب.الر ّ واية التاريخية:

تعد من بين القضايا الأدبية المعاصرة التي دار الجدل حول نشأتها و"إن معضلة عكس العصور الماضية فنيا لم تبرز معضلة رئيسية في الأدب إلا أثناء المرحلة الأخيرة من الحركة التنويرية"[4]بمعنى رسم التاريخ في الحاضر بطريقة فنية، فهناك من يرى بأن الر ّ واية التاريخية هي تلك الر ّ واية التي: "تتناول عادات بعض مكتوبة بلغة حديثة"[5]، كما أنها: "هي التي تقف عند فترة زمنية محددة من التاريخ مع العلم أن كل مرحلة من مراحل التاريخ تمتلك خاصية معينة تتميز بها عن سائرها من الفترات"[6].

---

(1) عبد القادر شرشار، الر ّ واية البوليسية، بحث في النظرية والاصول التاريخية والخصائص الفنية و أثر ذلك في الر ّ واية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2003، ص: 15.

(2) المرجع نفسه، ص: 14.

(3) المرجع نفسه، ص: 14.

(4) جورج لوكاتش، الر ّ واية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد، ط2، 1986، ص: 15.

(5) شفيقة عاشور، خطاب الوعي التاريخي لر ّ واية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، لعز الدين جلاوجي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب جزائري، قسم اللغة والأدب العربي،كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف 2، (د. ت)، ص: 21.

(6) المرجع نفسه، ص: 20.

لم تكن الر ّواية التاريخية إذا نوعاً من الترف وا ٍنما كانت، "قناة مهمة في هذا المضمار، إذ جذبت الكثير من القراء ذلك الزمن –حتى اليوم- إلى دائرتها، لاكتساب المعلومات والمهارات الأسلوبية والتعرف على شخصيات تاريخية آثرت في مسيرة الأمة وحركتها"[1] حيث كانت في تصور بعض الر ّوائيين: "وسيلة لنقل المعلومات التاريخية التي ينبغي أن يتعرف عليها جمهور القراء..."[2]، فبهذا تكون الرواية التاريخية حافظة على التراث والتاريخ في قالب فني جميل وسط مكان وزمان يجعلان من التاريخ حاضرا رغم مضيه.

ج/ الر ّواية النفسية (رواية تيار الوعي):

تتمثل الر ّواية النفسية في الاهتمام على التطور الفردي للإنسان والحالة الداخلية التي تبعث فيه نوع من النشاط والحيوية فان: "غاية ما ترمي إليه الرواية السيكولوجية هو أن تجعلنا نفهم طبيعة السلوك الناتج عن الفرد وكيفية تشكل مشاعره وأحاسيسه"[3]، لذلك تغير معظم الكتاب من الرواية الاجتماعية إلى الرواية النفسية أو رواية تيار الوعي الذاتية حيث: "أن مجال الحياة الذي يتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية، من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من أحاسيس وذكريات وتشتمل الكيفية على ألوان الرمز والمشاعر وعمليات التداعي"[4]، غير أن رواية "تيار الوعي" أو الر ّواية النفسية" تميل إلى المضمون لا الشكل وهذا ما يميزها عن غيرها أي حضور وعي الشخصية فيها.

---

(1) سلمى محمد القاعود، الر ّواية التاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط2، 2010، ص: 15.

(2) المرجع نفسه، ص: 20.

(3) شفيقة عاشور، خطاب الوعي التاريخي لر ّواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، لعز الدين جلاوجي، ص: 24.

(4) سليمة خليل،ارتيالوعي، الإرهاصات الأولى للر ّواية الجديدة، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع: 07، 2011، ص: 182

وفي ظل هذا كله حول الر ّواية من تشكلات فنية، وتقدم ملحوظ واكتنافها السبل الراقية للنهوض بعزيمة إلى الانفصال عن الأنواع الأخرى لتصبح مستقلة بذاتها، أصبحت شكلا جديدا أو نوعا يحاول على نفسه في البروز، مع ذكر بعض الأنواع للر ّواية وا ٍن كانت على كثرتها، منها الز ّواية البوليسية، والاجتماعية، والنفسية.

الفصل الأول: زوايا النظر في رو اية "فرسان وكهنة".

أولا: مفهوم زاوية النظر.

ثانيا: أصناف زاوية النظر.

1. الرؤية الداخلية.

ألر ّ اوي العليم بكل شيء.

بلبر ّ اوي الشاهد.

2. الرؤية الخارجية.

3. الرؤية الثنائية.

مفهوم زاوية النظر:

يستخدم الراوي تقنيات سردية متعددة بغرض عرض الوقائع والأحداث الخاصة بالحكاية، ومن هذه التقنيات نجد "الرؤية السردية" أو ما يعرف "بزاوية النظر"، كما نجد لهذا المصطلح العديد من التسميات حسب كل ناقد، وعليه ما هي الرؤية السردية؟ أو كيف يتم تحديد الراوي للعالم المتخيل الذي يرويه؟ أو كيف تتحدد زاوية النظر لكل راوي؟.

الرؤية السردية مصطلح حديث في الساحة النقدية الأدبية وتعني بالرؤية السردية بأنها: "مسالة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"[1]، إذ "يتم وفقا لها عرض الوقائع والمواقف"[2]، فهي تعد الزاوية التي يتفتح منها النظر.

كما أنه توجد العديد من التسميات للرؤية السردية كما أسلفنا الذكر فنجد منها: زاوية النظر، وجهة النظر، والرؤية، والمنظور السردي والتبئير وحصر المجال... وغيرها، وكل هذه التسميات متقاربة المعنى والدلالة رغم بعض الفروقات البسيطة، فكل هذه التسميات تركز على الراوي، "الذي من خلاله تتحدد "رؤيته" إلى العالم الذي يرويه، بأشخاصه وأحداثه وعلى الخلفية التي من خلالها أيضا تبلغ أحداث القصة إلى الملتقى أو يراها"[3]، فغايته التأثير في المتلقي وتتبع أحداث الرواية.

فالرؤية السردية في الكيفية التي يتم فيها معرفة القصة من طرف الراوي أي هي: "العلاقة بين ضمير الغائب هو في القصة وبين ضمير المتكلم أنا في الخطاب"[4]، فهي التقنية المستخدمة لحكي القصة والتي يقصد من خلالها التأثير في المروي له أو القارئ.

---

(1) يوسف محمد جابر إسكندر، أحمد عبد الرزاق ناصر، الرؤية السردية في روايات نجم والي، مجلة كلية الآداب،ع102، (د. ت)، ص: 248.

(2) المرجع نفسه، ص: 248.

(3) شرحبيل المحاسنة، تشكلات الرؤية السردية: روايات مؤنس الرزاز أنموذجا، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ع فبراير 2012، ص: 50.

(4) عدلي الهواري، مصطلح ومفهوم التبئير، مجلة عود الند، ع 76، 2017، ص: 04.

يكاد يجمع أغلب الدارسين على أن أول من استحدث هذا المفهوم وبدأ باستخدامه هو الروائي الأمريكي "هنري جيمس" "Henry James"، حيث يعود هذا الاهتمام إلى نهاية القرن التاسع عشر ميلادي (19م)، فقد طالب "باختفاء المؤلف من العمل مؤمنا بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها، وذلك عن طريق مسرحة الحدث أو عرضه وليس عن طريق السرد"[1]، وهو بكتاباته النقدية فتح الباب أمام النقاد لدراسة الراوي وزاوية النظر، حيث نلمس البداية الحقيقية في دراسة كل من "الراوي" و"زاوية النظر" سنة 1920م، عندما ظهر كتاب (صنعة الرواية) بقلم "بيرسي لوبوك" "Percy Lubbock" إذ يقول: "إن فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي أن قصته كمادة لا بد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها"[2].

فكان رأي (لوبوك Lubbok) معززا لرأي (هنري جيمس Henri James) فقال بأن ظهور المؤلف العارف بكل شيء "إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقاريء بسب وجوده وظهوره في السرد، وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر"[3]،فنجده يركز هنا علىالر ً اوى الممسرح المتضمن في موقع مركزي والذي يتم من خلاله تقديم الأحداث، كما يرى "أن في السرد راويا عالما بكل شيء"[4]، أي أنه يرى الحدث من خلال ذهن الشخص الممسرح ويكون بضمير الغائب، فيكون القاريء بهذا واقعا في داخل القصة.

(1) يوسف محمد جابر إسكندر، أحمد عبد الرزاق ناصر، الرؤية السردية في روايات نجم والي، ص: 249.

(2) المرجع نفسه، ص: 249.

(3) محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000، ص: 18.

(4) سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 1997، ص: 285.

كلما يتغير الراوي ويتعدد تبعا لتغير الصيغة التعبيرية وتعددها، كلما تتغير وجهة النظر وتتعدد بتغير وتعدد الرواة.

لقد تعدى لوبوك أفكار (هنري Henry) ليصل إلى مفهوم "الصيغة السردية" "فمزج بين مسألة الراويّ والصيغ السردية، فالر ً اوي، في نظره، قد يروى القصة كما يراها مواجها بذلك القاريء الذي يصغي إليه، وقد يروي الراوي، قصة بشكل مفعم بالحيوية، حيث تتحرك شخصيات الحكاية من خلال مشاهد حية، وقد يضعف سلطان الراوي ويستدعي القاريء من المشهد ليرى المؤلف مجً ا أمامه، وهكذا..."[1].لقد استمر (لوبوك Lubbok) في نقاشه متحدثا عن الر ّ اوي العليم، حيث تكون وجهة النظر أو المنظور هي وجهة نظر الراوي.

وفي سنة 1943م برز إلى الوجود كتاب نقدي آخر مهم للناقدين الأمريكيين (كلينت بروكس Cleanth Brooks وروبرت بن وران Reber Pennwarren) بعنوان: "فهم السرد الخيالي" اللذين اقترحا فيه مصطلحا آخر الدلالة على "زاوية النظر" هو "بؤرة السرد" حيث يتطور هذا المصطلح فيما بعد على يد "جيرار جنيت Gérard Genett" لقد صنف المؤلفان بؤرتين لأداء مفهوم (وجهة النظر) وكل بؤرة تنقسم على قسمين:

1. بؤرة الشخصية:

أ. صيغة المتكلم: يكون السرد بضمير المتكلم (أنا).

ب.صيغة المتكلم المراقب: يكون السرد بضمير المتكلم (أنا) شاهدا أو مراقبا.

2. بؤرة المؤلف:

أ. صيغة المؤلف المراقب: يكون السرد بحس موضوعي مراقب.

ب.المؤلف كلي العلم: يكون السرد بحرية، متوغلا في عقول الشخصية.

لم تتوقف الدراسات إلى هذا الحد فقط حول "وجهة النظر" بل ظلت مستمرة فترة تلوى الأخرى.

---

(1) بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجذلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1972، ص: 45.

إذ نجد الشكلاني الروسي (بوريس توماشفسكي Boris tomashevsky) يميز "بين نمطين من السرد: سرد موضوعي (objectif)، وسرد ذاتي (subjectif)، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الر ّ اوي"[1].

كما نجد بين هؤلاء حوار آخر أو بالأحرى مفهوم مغاير أغنيت به "الرؤية السردية" ومنحتها أبعاد جيدة في تحليل الخطاب الروائي وهي دراسة الناقد الفرنسي (جان بويون Jean bouillon) في كتابه (الزمن والرؤية)، حيث: "سعى جان بويون إلى إقامة نمذجة سردية انطلاقا من حديثه عن الرواية انطلاقا من علم النفس"[2].

فالعلاقة بين الأدب وعلم النفس شديدة الارتباط، وذلك بتحليل مواقف حياة الشخصيات وتحديد الر ُ وى الممكنة والمتشابهة مع رؤى الشخصيات الحقيقيين، وانطلاقا من هذا التصور لزاوية النظر قسم الناقد حسب طبيعته الرؤى إلى ثلاثة أنو اع:

1. **الرؤية من الخلف:** في هذه الرؤية يكون الر ّاوي عليم متعالٍ ودائم الحضور ويد ُ سير بمشيئته الأحداث والشخوص، إذيتّجلى تفوق الس ّارد علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها، وا ٍما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها[3].
2. **الرؤية مع:** وهي التي يكون فيها الراوي شخصية من شخوص العمل السردي "والضمير المستعمل في الحكي لا يعود بالضرورة على الذات المدركة "الشخصية" بقدر ما يعود

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص: 46

(2) أشيلي فضيلة، الخطاب السردي في ثلاثية مزداد أعمر الروائية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والثقافة الأمازيغية، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015، ص: 32

(3) رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل النص الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص: 58

على الذات المتكلمة "السارد" خلافا لما يقال بأنه يطابق بين شخص البطل والسارد[1] كما يستخدم هذا النوع من الرؤية "ضمير المتكلم أو ضمير الغائب،و لكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع"[2].

3. **الرؤية من الخارج:** ويكون الراوي هنا لا يدرك من الشخوص إلا كلامها وسلوكاتها والفضاء الخارجي وما يظهر منه فقط، ويبدو أن "جهل الراوي شبه التام هنا، ليس إلا أمرا اتفاقيا، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه"[3]بهذا يكون الراوي يصف المظهر الخارجي للشخصية من غير أن يحلل أفعالها، أي أن الراوي محدود العلم.

على هذا الأساس تميز الدارس عن سابقية في تحليله للرؤيات من منظور علم النفس، وقدرته على الدقة والوضوح في عرض أطراف "الرؤية السردية" وهذا ما أغرى الكثير من الدارسين للسير على منواله أو التوسع في الدراسة.

نجد الناقد الأمريكي (نورمان فريدمان Narman friedman) قد توسع في دراسته للرؤية السردية بتقسيمه لأنواع الرواة، ومختلف الرؤيات التي يلجأ إليها الكاتب أثناء كتاباته الجمالية ومؤلفاته السردية.

إذ صنفهم إلى ثمانية أنواع هي:

1. **المعرفة المطلقة للراوي:** وهي "تعني وجهة نظر الكاتب غير المحدودة وغير المراقبة"[4]، فالمؤلف يروي قصته من أي زاوية يشاء، بحيث يخبرنا عن أفكار وأحاسيس عالمه الروائي.

---

(1) نورة محمد المري، البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012، ص: 149.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 48.

(3) المرجع نفسه، ص: 48.

(4) أشيلي فضيلة، الخطاب السردي في ثلاثية مزداد أعمر الروائية، ص: 29.

2. **المعرفة المحايدة:** وهذه النظرة أي وجهة نظر تختلف عن سابقتها "فالكاتب والّ واي يتكلم مستعملا الضمير الغائب هو، ولا يتدخل غلا نادرلقدم عالمه الر ّ وائي بصوته وكما يدركه هو وليس كما تدركه الشخصيات"[1].
3. **الأنا - راوٍ كشاهد:** ويكون الر ّ اوي في هذه الوجهة يتكلم بضمير المتكلم (أنا)، "معرفته بالشخصيات والأحداث محدودة، والقارئ يدرك من القصة إلأفكار وأحاسيس وا إدراكات الراوي الشاهد"[2].
4. **الأنا - راوٍ كبطل القصة:** ويكون شخصية من الشخصيات (شخصية مركزية).
5. **المعرفة المتعددة الإختيار:** وهذه الوجهة تختلف عن سابقتها "فالقارئ يجد نفسه ليس أمام راوٍ واحد يروي أحداثلقطة إنما أمام ر ُ واة متعددين"[3].
6. **المعرفة الاختيارية:** وذلك بإدراك القصة من خلال راوٍ واحدٍ "فالكاتب يتم تركيزه على شخصية واحدة والقارئ يرى القصة من خلالها"[4].
7. **الصيغة الدرامية:** وهذه الوجهة تتيح للقارئ أن يرى من القصة إلا أقوال وأفعال الشخصيات وما سوى ذلك فلا.
8. **الكاميرا:** في هذه الوجهة الأخيرةي" قصى المؤلف فالغاية هي نقل شريحة من حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم، وهذا رغم اعتباره وجهة نظر هذه معاكسة تمام ً ا لجوهر الفن القصصي"[5].

---

(1) المرجع السابق، ص: 29.
(2) المرجع نفسه، ص: 30.
(3) المرجع نفسه، ص: 30.
(4) المرجع نفسه، ص 30.
(5) المرجع نفسه، ص: 30.

رغم كثرة أشكال هذه التصانيف السردية إلا أنه يمتاز بالشمولية والوضوح، حاول "فريدمان"من خلال هذا التصنيف تلخيص آراء من سبقوه وا ٍحصاء كل الأشكال التعبيرية ومختلف الرؤيات التي قد يلجأ إليها الكتاب في إعدادهم لمؤلفاتهم الجمالية والسردية.

ليأتي فيما بعد (تودوروف Todorouf tzvetan)، الذي سرى مسرى (بويون)، وأول من تنبه إلى "إمكانية تحليل الخطاب السردي من ثلاث زوايا: الزمن Le temps، الصيغة Le mode، المظهر L'ospect[1].

فمن خلال هذا التحديد استرجع تصنيف (بويون) وأدخل عليه بعض التعديلات الخفيفة محتفظا بتصنيفه الثلاثي:

1. **الرّاوي الشخصية (الرؤية من الخلف):** يظهر الرّاوي في هذا الصنف أكثر معرفة من الشخصيات الحكائية، فهو يدرك كل شيء: الخفي والظاهر، يخترق الجدران، يتسلل إلى ذهن الشخصيات وذواتها الداخلية...
2. **الرّاوي: الشخصية (الرؤية مع):** تكون معرفة الرّاوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، لا يقدم للقارئ أي معلومة أو أي تفسير إلا بعد أن تتوصل إليه الشخصية ذاتها.
3. **الرّاوي الشخصية (الرؤية من الخارج):** معرفة الرّاوي في هذه الرؤية محدودة فهو يعرف أقل مما تعرفه الشخصيات الحكائية، فهو يكتفي بنقل أقولها وأفعالها دون الولوج إلى ذواتها الداخلية وفي هذه الحال يكون السرد ذاتيا"[2].

أما (جيرار جينيت Gérard Genette) فيعبر عن هذا المصطلح "وجهة نظر" بمنظور آخر وهو ما أطلق عليه اسم: "**البئير**"، "ويقيم بدوره تقسيما ثلاثيا للتبئير:

أ. التبئير الصفر أو اللاتبئير الذي نجده في الحكي التقليدي.

ب. التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا او متحولا أو متعددا.

---

(1) المرجع السابق ، ص: 33.

(2) المرجع نفسه، ص: 33، 34.

ت. التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية"[1].

كل هذه التسميات أو هذه الآراء المختلفة تخدم تقنية واحدة وهي "وجهة النظر" أو ما يعرف كذلك "بزاوية النظر" أو "التبئير" وغيرها، وهي أن النص القصصي يصلنا عن طريق هيئة يقدمها المؤلف، بطرق مختلفة، "إن السرد فعل لغوي يستدعي ذاتاً تقوم به، سواء كانت هذه الذوات ظاهرة أم خفية، حاضرة أم غائبة"[2].

فهي تكون من وجهة نظر الرّاوي، وهي كما قال (واين بوث): "كلنا متفقون على أن وجهة النظر هي في معنى من المعاني "مهارة تقنية"ووسيلة لبلوغ غايات طموحه"[3]. وهذه المهارة تكون بيدي الكاتب حتى يصنع نصه القصصي بطريقة جمالية فنية.

ثانيا: أصناف زاوية النظر:

وبالنظر إلى ما سبق من أفكار وآراء، نستطيع القول بأن الرؤية السردية في رواية "فرسان وكهنة" للروائي والطبيب السعودي "منذر القباني" تتحدد فيما يلي:

1. الرؤية الخارجية:

وهي رؤية يقدم فيها الرّاوي الأحداث من الخارج إذيظهر فيها عارفاً هالاً بكل ما يتعلق بأحداث حكاية، فهو يملك القدرة على الولوج على داخل العوالم الباطنية للشخوص فيعرف أفكارها وعواطفها، وما تشعر به منر غابات دفينة التي لا تعرفها الشخوص الأخرى،وهذا الأسلوب يعتمد على استخدام "الضمير هووالرّاوي في الرؤية الخارجية يكون على شكلين:

ألر ّاوي العليم بكل شيء.

للبو ّاوي الشاهد.

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، ص: 297.

(2) أشيلي فضيلة، الخطاب السردي في ثلاثية مزداد أعمر الروائية، ص: 22.

(3) المرجع نفسه، ص: 27.

أ. الراوي العليم بكل شيء: ويسمى بمصطلح آخر هالر" ّ اوي التقليدي"وهو راوٍ غير متضمن في القصة التي يرويها مفارق لمروي يُسقط المسافة بينه وبين ما يرويه فترات تارة يحلل أحداث قصته وتارة أخرىليخصها بحسب ما يراه مفيد ًا لها، وقد يلجأ إلى رواة آخرين ليحافظ على مسافة معينة مع ما يرويه"[1].

والراوّي العليم ُ بكل شيءٍ لا يظهر في القصة كشخصية روائية مشاركة في أحداثها بل يمّكن أن يبُقي على المسافة بينه وبين ما يروي وذلك لا بكونه مجرد شاهد ً ، بل بلجوئه إلى رواة آخرين ثانويين، أو شخصيات تروي، أو إلى مصادر أخرى سماعية أو مكتوبة ينقل عنها"[2]، ويظهر وجوده من خلال التعليقات والأوصاف التي يسوقها والأحكام التي يبديها،وهو يتنقل عبر الزمان والمكان دون مشقة، "وهو ليس خلف شخصياته، ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور، ويُسير بمشيئته قصة حياتهم"[3]

يفرد الر ّ اوي في رواية "فرسان وكهنةمساحة واسعة الر ّ اوي العليم بكل شيء، ويسند إليه مهمة سرد الكثير من الأحداث.

ويظهر ذلك من خلال المقاطع السردية التالية: "**كانت بورته مستلقية على الأرض مغطاة بقطعة من الوبر، ذهب شيليدو نحوها، ثم ألقى بجسده فوقها أمسك بذراعه الأيمن شعرها من الخلف، ونزع بيسراه ثيابها من على ظهرها..."[4].**

فالر ّ اوي هنا كلي المعرفة يعرف أدق التفاصيل والأفعال التي تقوم بها الشخوص وكأنه فوقهم كإله دائم الحضور يعرف ما تقوم به الشخوص وذلك واضح في المقطع السردي

---

(1) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتاب الحديث،الأردن، ط1، 2010، ص:

(2) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص: 139.

(3) سعيد يقطين، تقنيات السرد الروائي، الزمن، السرد، التبئير، ص: 289.

(4) منذر القباني، فرسان وكهنة (غريب)، الدار الغربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2013، ص: 122.

الموالي للأول: "**فكانت تدرك جيدا أن المقاومة لن تجد بها نفعا مع رجل مثل شبيلدو ويفوقها قوة... ظلت تنتظر الفرصة السامحة... ظلت تنتظر اللحظة التي يفقد فيها شيليدو نفسه، منتشيا من لذة القذف...**"[1].

فهو كان يعلم لما ظلت "**بورته**" صامتة دون حراك لكي تنتظر الفرصة المناسبة حتى تقضي على عدوها اللذوذ لأن المقاومة لن تجدي لها نفعا.

لقد أورد لنا الر ّ اوي العليم بكل شيء مقاطع كثيرة أو بالأحرى أحداث كثيرة يسوقها من منظاره وانتقاله من مكان لآخر عبر الزمان كانت كثيرة، كما نلمس له مقطع سردي آخر يتجلى في: "**كانت نو ان في شبابها من أجمل نساء بخارى، ولم يفق جمالها سوى دماثة أخلاقها، كما كانت شديدة القرب من أبيها، وقد أخذت منه الكثير من العلم قبل تأتيه المنية.**"[2] الر ّ اوي هنا عليم بكل شيء حتى انه يعلم بأن "**نو ان**" كانت جميلة في شبابها وبأنها شديدة القرب من أبيها حتى أنه يعلم بأن أباها توفته المنية، وهذا دليل على كونه عليم بكل شيء.

ب . الراوي الشاهد:

وهو راوٍ حاضر في سرده لكنه لا يتدخل فيه، يقوم بعملية السرد من خارج الحدث القصصي، فلا يتدخل في سير الأحداث بالتفسير والتحليل والتعليق، بل يكتفي فقط بتأدية وظيفة هامة من وظائف الر ّ واة وهي: وظيفة التسجيل أو كما أوردها "**فريدمان**" في تقسيمه لأنواع الر ّ واة بما أطلق عليها "**الكميرا**" تبدو "عيناه أشبه بعدسة تصوير تلتقط ما يظهر أمامه

(1) الرواية، ص: 12..

(2) الرواية، ص: 89..

من صور ومشاهد"[1]، وهذا يضع مسافة بينه وبين ما يراه أو ما يروى عنه، مستخدما: "رؤية حسية تلتقط المرئيات كتحليلها إلى صور وأشياء مشاهد[2].

وهذا النوع من الر ّ واة نجده في رواية "فرسان وكهنة"، حيث يصف لنا مشاهد دون الولوج إلى تفاصيلها أو تحليل محتواها وهذا ما نلمسه في المقطع السردي التالي: "**عبرت القافلة الصور الأول متجهة إلى الصور الثاني الذي يفصل مركز المدينة عن أطرافها الطريق كان محفوفا بالحدائق والأسواق، وعلى مسافات متناثرة كانت بعض القصور بأحجامها المتفاوتة تحيط بها بعض المباني المصنوعة من الطوب..."[3].**

الر ّ اوي هنا وكأنه يصور لنا مشهدا طبيعيا قام بالتقاطه من آلة تصوير وها هو الآن يعرضه أمامنا.

ونجد أيضا تصويرا آخر في قوله: "**رسمت تركان خاتون على وجهه ابتسامة عريضة، ثم أمسكت بكفيها وجنتي حقيدها..."[4].**

نجد الر ّ اوي هنا يصف لنا حالة تركان خاتون وهي بادية على وجهها من السعادة وتلك الابتسامة المرسومة على وجهها.

ونجد مقطعا آخر يصور لنا مشهدا، هو: "**فرأيت شابا شركسي الملامح، في نهاية العقد الثاني من عمره، أملس الوجه وكثيف شعر الرأس، يرتدي ملابس أهل بخارى، ظل بجانب الباب، ولم يدخل، ثم أخذ يتلفت في اتجاه هيً ا القلق"[5].**

---

(1) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص: 100.

(2) آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997، ص: 61.

(3) الر ّ واية، ص: 159.

(4) الر ّ واية، ص: 171.

(5) الر ّ واية، ص: 194..

فالراوي هنا يصور لنا ما يراه بزاوية خارجية كشاهد وقعت أمامه حزمة من الأحداث وهو بصدد وصف هذه الحزمة بأحق تفاصيلها وكأنه التقطها بعدسة كميرته حتى لا يفوت مشهد.

2. الرؤية الداخلية:

وهي من أهم الانجازات السردية وتقنية من تقنيات السرد التي يتبعها السارد في سرد أحداثه، والتي ظهرت في القرن العشرين، إذ جاءت كرد فعل على هيمنة السرد التقليدي شبه المطلقة، ويظهر غب الرؤية الداخلية راوٍ يقدم الأحداث برؤية ذاتية و"في هذه الرؤية الداخلية يكون الر اّوي مساريً ا للشخصية الحكائية، وتأتي معرفته على قدر معرفة الشخصية فلا يقدم تفسيراته إلا بعد أن تتوصل الشخصية نفسها إلى معرفة هذه التفسيرات"[1].

بهذا يكون الر ّ اوي يتقاسم السرد مع الشخصية الروائية أو "إما أيكون الر ّ اوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي ينتقل أيضا عبر الأمكنة ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث وا ٍما أن يكون شخصية رئيسية في القصة"[2]حيث يستخدم السرد في هذه الر ّ واية ضمير المتكلم (أنا) وضمير الجمع (نحن) وتكون معر فة موازية لمعرفة الشخصية.

فنرى القصة وجهة نظر الر ّ اوي الخاصة، لأن ضمير المتكلم "يكشف في الغالب عن تماهي البطل والراوّي، فالر اّوي غالبً ا ما يتحدث عن تجربته وهمومه الشخصية"[3]، وربما نستطيع القول إن المتلقي يشارك في عملية التماهي بين البطل والر ّ اوي عبر الملامسة الفنية الجمالية الخاصة به، التي تحدد فيما بعد موقفه من النص.

---

(1) سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الر ّ واية، مجلة دراسات في اللغة وآدابها، ع: 14، 2013، ص: 117.

(2) زة محمد المر ّ ي، البنية السردية في الرو اية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، ص: 150.

(3) أنور الخطيب وآخرون ، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، دار الحوار، سوريا، ج3، ط1، 1992، ص 189.

وقد يحدث هذا النوع من الرؤية خصوصا عندما يقدم الر ّ اوي الشخصية الحكائية وهي تتحدث مع نفسها، وهذا ما حدث في ّ واية "فرسان وكهنة" مع "مراد قطز" ويتجلى ذلك في المقطع السردي التالي: "**لم أكن أعلم أن سنة من الزمان كفيلة بأن تنسيك الشخص الذي شهدت ضده زور ً ا!الشخص الذي كان ذنبه الوحيد أنه فكر في الز ّواج منك يوم من الأيام...**"[1]فالر ّ اوى يقوم بنقل كلام الشخصية وكأنها هي التي تتحدث عن نفسها فالقارئ هنا يكون أمام وجهة نظر الشخصية "**مراد قطز**" ، ونجد أيضا: "**... إنه الجنون بعينه! نعم الجنون،أن أعتقد أنني المحق وكل الآخرين على خطأ، لا بل أنا المخطئ، حتم ً ا أنا من هو على خطأ، الأحداث التي ظننتها قد وقعت، هي في الواقع لم تحدث...**"[2].

والر ّ اوي هنا شخصية من الشخصيات وحضوره جلي واضح من خلال ضمير المتكلم "أنا" فهو يحكي قصته بنفسه فنرى القصة من وجهة نظره الخاصة.

كما نجد مقطع سردي آخر يظهر فيه ّاوي بضمير المتكلم جلي ً ا في قوله:"غفو ً ا... هل يوجد أحد بالداخل؟... أنا الدكتور مراد، أبحث عن محمد النادل"[3].

فالر ّ اوي هنا أو شخصية مراد هو الذي يتحدث، حيث جاءت وجهة نظر ه هذه الداخلية بضمير "الأنا"و اضحة مما يدل على أنه شخصية رئيسة في الحكاية.

3. الرؤ اية الثنائية:

وهي الرؤية التي تنتج عن إجتماع الرؤيتين الداخلية والخارجية في القصة الواحدة "وقد تنافرت هاتان الرؤيتان لتطوير فن القصة، إذ كان للتعارض بينهما دفع قوي لتطوير القصة[4]، وقد تحمل القصة الواحدة أكثر من رؤية، وتتجلى من "خلال الحوارات المتبادلة

(1) ّ واية، ص: 76..

(2) ّ واية، ص: 79..

(3) ّ واية، ص: 84..

(4) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مفارقات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 64.

بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها، أو من خلال إضفاء رؤية المؤلف الفكرية التي قد تتعارض مع بعض الشخصيات، قصد إدانتها وتعرية أفكارها"[1].

يشترك في تقديم قصص الرؤية الثنائية أكثر من راوٍ ، أحدهم يشارك في أحداث القصة ويصوغ مشاركته عبر ضمير المتكلم فتكون رؤية داخلية، وتظهر انطباعاته وموقفه الخاص من الأحداث والعالم، أما الر ّ اوي الآخر الذي يشارك فيتقليم علم اً أو شاهد ً ا ويقدم أحداث القصة بضمير الغائب في الحالتين كلتيهما.

ومن الجميل بأن نجد ر ّ واية واحدة تحتوي كل هذه الرؤى، من داخلية وخارجية وثنائية كل هذلمسنه في ر ّ واية "فرسان وكهنة"، للطبيب السعودي والروائي العظيم "**منذر القباني**" وتتجلى صورة الثنائية في المقاطع السردية التالية: "**يا أخ عبد الرحمان هل بالإمكان أن تدلني على أقرب شارع رئيس من هنا حتى أبحث لنفسي عن أي سيارة تأخذني إلى أترار فالشمس توشك أن تغرب لا أظنه من الحكمة أن نبقى هنا في العراء كثير ً ا**"[2].

فالر ّ اوي هنا يصوغ لنا الأحداث بمشاركته فيها عبر ضمير المتكلم وتكون رؤيته هنا داخلية.

أما الرؤية الخارجية فتتجلى في: "**دخل الأمير جلال الدين منكبرتي على والدته نوران خاتون فوجدها كعادتها من بعد صلاة الفجر تراجع مع حفيدها محمود بن ممدود، ذي الإثنى عشر ربيع ً ا، آخر ما حفظ من القرآن الكريم**"[3]كون الر ّاوي هنا شاهد ً ا يصور لنا متراه عيناه، أما بالنسبة للر ّ اوي، الآخر، أي العليم فنلمسه في المقطع السردي التالي: "**تفحص ينال خان الرجل الذي دخل على مجلسه، متأملا هيئته التي لم تشعره بالارتياح فنظرته الثاقبة وظهره المستقيم الذي لم يحاول الانحناء لا له ولا للأمير جلال الدين عند**

(1) المرجع السابق، ص: 134.

(2) ر ّ واية، ص: 100..

(3) ر ّ واية، ص: 103..

دخوله إلى المجلس، كما جرت العادة، كل هذا جعله يشعر بأن هذا الغريب عن الديار يخفي وراءه أمرا مريبا..." [1].

فالرّاوي عليم بكل شيء حيث يلج حتى إلى دواخل الشخوص ويصف لنا ما تشعر به أو تفكر به وما يختلج صدورها فالرّاوي هنا يسرد قصته وهو عليم بما يحدث من حوله.

نصل في نهاية الفصل إلى أنّ الرّواية " فرسان وكهنة " كانت حافلة بزوايا النظر المختلفة إذ تضمنت مختلفها، من داخلية وخارجية وثنائية، وهذا دليل على براعة الكاتب وطريقته في سرد أحداث الرّواية.

(1) الرّواية، ص: 142

الفصل الثاني: جماليات الشخوص في رّواية "فرسان وكهنة"

أولا: مفهوم الشخوص

1. لغة
2. اصطلاحا

ثانيا: أصناف الشخوص

1. تصنيفات فلادمير بروب
2. تصنيفات غريماس
3. تصنيفات تدوروف

أولا: مفهوم الشخوص:

تعد الشخصية من أهم العناصر الر ّوائية، والمحور الرئيس الذي يبني عليه العمل السردي، إذ ترتبط بالعناصر الأخرى أشد ارتباط، فالحوار هو حديث الشخصية والشخصية تتحرك ضمن الفضاء الزماني والمكاني، ولها حضور جمالي حلاق في العمل الروائي.

1. لغة:

جاء معنى الشخص أو الشخوص في "لسان العرب" بمعنى: "الشخص:كُل جسم له ارتفاع وظهور، والمرادُ به إثبات الذاتُ فاسْ تُعير لها لفظُ الشَّخْ ص ، وقجاء في ر ّواية أخرى: لا شيء أغْ يَ رُ من واقيل"، معناه لا ينبغي لشخص أن يكون أغْ يَ رُ من الله"[1].

وقد أتت في "المعجم الوسيط"بمعنى"صفات تميز الشخص من غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية وذو صفات متميزة وا إرادة وكيان مستقل"[2].

فالشخصية أو الشُخُوصُ أو الشَخْ صُ هو حال أشخاص ظاهرة، أي الشكل البراني الخارجي أو الهيئة التي يقوم عليها.

2. اصطلاحا:

الشخصية من الناحية الاصطلاحية هي: "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذي تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية..."[3]، كما نجد لها مفهوم آخر في علم النفس بأنها: "جملةالصفات الجسمية والعقلية والمزاجية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره تميز ًا واضح ًا"[4]، فكل شخص له ميزاته التي يتميز بها عن غيره من الشخصيات الأخرى، فهي: "كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 50.

(2) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار العودة، القاهرة، مصر، ط2، 1972، ص 475.

(3) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2، 1984، ص 208.

(4) علي عبد الوهاب فتاح، تقنيات بناء الشخصية في ر ّواية، ثرثرة فوق النيل،مجلة كلية الآداب، قسم اللغة العربية، كلية اللغات ، جامعة صلاح الدين، ع: 102، (د. ت)، ص 46.

وسنها، وأهواؤها..."[1] فالشخصية عنصر أساسي في العمل السردي كله، وبدون شخصية تصبح الأعمال الر ّوائية ضرب من العبث، فأغلب الر ّوايات تقوم على أحداث وهذه الأخيرة ما هي إلا أحداث وقعت وأفعال تقوم بها الشخوص، وعليه: "لا تبقى الشخصية تابعة للحدث أو منفعلة به وا ٕنما تصبح جزء ًا مكون ًا وضروري ًا لتلاحم السرد"[2]. لأن الشخصية تعتبر عنصر ًا مهما من عناصر القصة أو الر ّواية، وا ٕن لم تكن أهمها على الإطلاق، "فهي المحور الذي تدور حوله القصة كلها... لا معنى ولا وجود لأية قصة إلا بما فيها من شخصية أو أكثر"[3].

الشخصية ركن أساسي من أركان السرد لا يمكن لأي سرد أن يقوم بدونها، فهي سمة فنية جمالية تضفي على النص المروي حالة ثانية تجعل فيها المتلقي يتشوق لمعرفة ذواتها وكيانها وأحوالها، حيث تقوم على ترتيب الأحداث واستمراريتها، أما اختلافها فيكون في اختلاف العلل والأسباب، إذ تختلف الشخوص داخل العمل الفني في مبادئها وعواطفها وكذلك من خلال ملابسها وأشكالها. إذ "تعتبر الشخصية الإنسانية مصدر إمتاع وتشويق في القصة لعوامل كثيرة منها أن هناك ميلاً طبيعي ًا عند كل إنسان إلى التحليل النفسي ودراسة الشخصية، فكل منا يميل إلى أن يعرف شيئا عن عمل العقل الإنساني..."[4]، إذ تشكل هذه الشخوص وما تحمله من آراء ووجهات نظر مختلفة الجزء الأكبر والأهم في الر ّواية وتعد العمود الفقري لبنائها.

كما تُعرف أيضا بكونها: "كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية"[5]، كما أنها "كل" مشارك في أحداث الحكاية، سلب ًا أو إيجاب ًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا

(1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 76.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء ،الزمان،الشخصية، ص 209.

(3) علي عبد الرحمان فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، ص 48.

(4) المرجع نفسه، ص 49.

(5) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 31.

ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءًا من الوصف"[1].تعد الشخوص أهم ركيزة في البناء السردي الأدبي، ولذلك تعتبر "العالم المعقد، وشديد التركيب، والتنوع والتباين وتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء، والمذاهب، والإيديولوجيات، والثقافات، والحضارات والهواجس والطبائع البشرية، التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"[2].

أصبحت الشخصية الروائية بهذا تعد من أهم العناصر المؤسسة للنظام السردي وعلامة من علاماته، فقوام السرد من قوام الحدث وقوامه من قوام الشخصية، فبهذه الأخير يسير السرد في تسلسل وترابط من حيث الشكل ومن حيث المحتوى حتى يعطي جمالية فنية للمتلقي الذي بدوره يتشوق لمعرفة بناء الشخصيات الروائية ومعرفة طبائعها وما يختلجها من عواطف ومشاعر وما تقوم به وغير ذلك...

ثانيا: أصناف الشخوص:

اختلفت الآراء والدراسات حول تحديد ماهية الشخوص، إلا أنها تبقى عنصرًا أساسيًا وركنًا من مكونات العمل الروائي، فهي التي تُسَيِّرُ عجلة الحدث وتجعله ينمو عبر مساره السردي، غير أن توظيف الروائيين للكثير من الشخوص جعلها تختلف وتتنوع، مما جعلهم يختلفون في تقسيمها وتصنيفها إلى فئات مختلفة وسنستعرض مجموعة من التصنيفات التي حاولت مقاربة أنواع الشخوص لعل أهمها:

1. تصنيف فلاديمير بروب (Vladimir Propp):

أخذت الشخوص تصنيفات عدة، ووظائف مختلفة في تقديم الأحداث، حيث أخذ كل ناقد يدرسها من الجانب الذي يوافق إيديولوجيته فالناقد الروسي "فلادميربروب" يذهب مذهبا شكليا في تحليله لها فهو: "يحولها إلى نموذج بسيط، لم يؤسسه على علم النفس، ولكن على

(1) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية: عربي، إنجليزي، فرنسي، ص 144.

(2) بارودي سميرة، الدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل رسالة الماجستير تخصص النقد الأدبي الحديث والمعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2011، ص 20.

وحدة الأفعال التي تهبها القصة للشخصيات (واهب الأشياء السحرية، مساعد، شرير، إلى آخره)"[1]، حيث يمكن لهذه الشخوص أن تقوم بتأدية أفعالها ووظائفها بغض النظر عن أسمائها وأوصافها، فهو يهمل ويقلل من عنصر الشخصية كما يرى إمكانية أنه لا قيمة لها في الحكاية، لذلك يرى: "أن الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات المعتدى (الشرير)، والواهب والمساعد والأميرة والباعث والبطل والبطل الزائف"[2]، لذلك يرى بأن الشخوص "لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[3]. حيث يمكن لهذه الشخوص أن تحضر في جميع الحكاية وأن تقوم بالوظائف المقررة عليها مع وجود فارق بسيط في الاسم والصفة.

2. تصنيفات غريماس (Greimes):

انطلاقا من أبحاث "بروب" جاءت دراسات عديدة حول الشخصية وكيفية تصنيفها، فوضع "غريماس" Greimes" (نموذجه العاملي) وأطلق اسم "العامل" على الشخصية، حيث قال: "عدد العوامل في كل حكي محدودا على الدوام في ستة وهي: المُرسِل، المُرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعدة، المعارض"[4].

فالمعنى الكلي للنص لا ينشأ إلا بما تقوم به الشخوص من أدوار داخل الحكاية فالشخصية هكذا تصبح "مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عمن يؤديه"[5]، ومن خلال هذه الأدوار التي تقوم بها يرى أن العلاقات التي تجمعها تشكل نموذجاً عاملياً، بنية

(1) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب سورية، ط1، 1993، ص 63.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 25.

(3) المرجع نفسه، ص 25.

(4) المرجع نفسه ، ص 52.

(5) المرجع نفسه، ص 52.

الحكي وتركيب الألسن (التي تحتفظ على بعض هذه الوظائف) تصبح تجليين لنموذج وحيد"[1].

لقد اعتمد "غريماس" على هذا التصنيف المنهجي من سابقيه أمثال بروب "Propp" و"سوريو" "Souryou"، حيث أسس أول تيبولوجية عوامل الشخوص، "وهكذا أعاد غريماس النظر إلى التحليلين السابقين في محاولة لإقامة توليف بينهما، ومن ناحية أخرى سعى إلى إيجاد قرابة بين جدول الأدوار عندهما والوظائف التركيبية في اللغة"[2].

الشخوص عند غريماس تختلف عنها عند "بروب"، "فغريماس" يعتبر بأن العوامل هي التي تعبر عن وظائف الشخوص الخالصة، إذ أقر بأن "فكرة العوامل في اللسانيات التقليدية خاصة لدى "Tesniere" حيث تكون الوظائف هي الأدوار التي تلعبها الكلمات في الملفوظ..." [3].

إن جهود غريماس من أعمال سابقيه مكنه من بذل جهد في توسيع ما سبق إليه لتطويق مفهوم الشخصية والحفاظ على تماسكها الشكلي ومدى أهمية الشخوص في الأعمال الر ّ وائية والأدوار التي تقوم بها، فلا يمكن لأي نص أن يقوم دون ربط منطقي بين عناصره من حدث، وشخوص وفي إطار زماني ومكاني يحددان طبيعة الوظائف التي تقوم بها.

3. تصنيفات تودروف (tzvetan todorov):

اعتمد "تودروف" في تصنيف الشخوص على ما تؤديه من وظائف فنجده "يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل..."[4].

ومن تقسيماته للشخوص نجد:

---

(1) تزفيمان تودروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 77، 78.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، القضاء، الزمان، الشخصية، ص 219.

(3) المرجع نفسه، ص 220.

(4) المرجع نفسه، ص 213.

الشخصية العميقة: التي تتوفر على أوصاف متناقضة وهي شبيهة بالشخوص الدينامية.

والشخصية المسطحة: التي تقتصر على سمات محدودة، وتقوم بأدوار حاسمة في بعض الأحيان، مع أن الشخصية العميقة متطورة وحركية أما السطحية فتكون ثابتة غير متغيرة.

4. تصنيفات فورستر (Forster):

"فورستر" forster" يصنف الشخوص إلى صنفين: شخوص مسطحة، وأخرى عميقة فالشخصية المسطحة هي تلك التي تكون عرضية في الر ّواية التي تقوم بأدوار ثانوية بحيث لا يكون لها دور أساسي فلا تفاجئنا مطلقا، فتكون بذلك شخصية سطحية. أما الشخصية العميقة فهي تلك الشخصية التي تؤدي الدور الأساسي في السرد وذلك في الوضع الذي تتخذه تلك الشخصية اتجاهنا، فتفاجئنا بطريقة مقنعة، تتمتع بالتعقيد والتغير، وهذا التصنيف لا يختلف عن تصنيف "تدروف" todorov" ، من حيث التغير والثبات.

5. تصنيفات فليب هامون (Philippe Hamon):

أما تصنيفات "هامون" فهي تقتصر على ثلاث فئات هي:

فئة الشخصيات المرجعية: والتي تدخل ضمنها الشخصيات التاريخية (كنا بوليون في رواية دوماس)، والشخصيات الأسطورية مثل (كفينوس أوزوس)[1].

فئة الشخصيات الإشارية: وهي تلك المحافل التي تدل على وجود ذات مسربة للنص، مثل: الشخوص الناطقة باسم الر ّوائي أو شخصيات عبارة، شخصيات رسام، كاتب، ساردون فنانون.

فئة الشخصيات الاستفكارية: وهي التي تتعلق بالنسق الخاص بالعمل وهو كاف لتحديد هويتها، بحيث تكون وظيفتها ترابطية تنظيمية، تقوم على تنشيط ذاكرة القارئ، وهي التي

(1) المرجع السابق، ص 216.

تقوم بنقل الأحداث الماضية واستذكارها، كالأحلام والاعترافات، فتتحول إلى مرجعية داخلية لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذاكرة"[1].

كانت تصنيفات "هامون" لهذه الشخوص تستميز عن غيرها بوظيفتها المنظمة والمترابطة، حيث تعمل على تنشيط ذاكرة القارئ، حيث يمكن للشخصية الواحدة أن تنتمي إلى أكثر من فئة، كأن تكون مثلامرجعية وا ٍشارية واستذراكية في الآن نفسه.

بناء على ما تقدم نجد أن هناك تصنيفات كثيرة للشخوص لا نستطيع أن نلم بها جميعا، وا ٍنما حاولنا الوقوف على أهمها حتى يمكننا التعرف على بعض النماذج من الشخوص الر ّوائية وذلك حسب تصنيفات "فليب هامون".

ثالثا: تصنيفات الشخوص في رواية "فرسان وكهنة":

يكون تصنيف الشخوص في المدونة بحسب النماذج التي تتوفر عليها وبحسب درجة تواترها في النص الر ّوائي "ففيليب" يعتبر أن الشخوص كبناء يقوم القارئ بتشييده في ذهنه والتي سنقوم على تصنيفها في الر ّواية على ثلاث فئات هي: فئة الشخوص المرجعية، فئة الشخوص الإشارية، فئة الشخوص الاستذكارية.

1. **فئة الشخوص المرجعية:** لقد سبقت الإشارة إلى هذا النوع من الشخوص، ومن أهم الشخوص المرجعية:

أ. الشخوص التاريخية.

ب. الاجتماعية (كالعامل، الضابط، الجندي...).

ج. الأسطورية.

د. المجازية.

عند دراستنا لر ّواية "فرسان وكهنة" يتبين لنا أن الشخوص المرجعية كان لها حضور كبير غبر الفضاء الر ّوائي فهناك شخوص ظهرت بصورة بارزة وأخرى متضمنة، أما البارزة

(1) فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الر ّوائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، (د .ط) 2012، ص 30، 31.

فكان لها الدور الكبير، ومن بين هذه الشخوص التي اهتم بها الكاتب اهتمام كبير شخصية "تاموجين"*فهو صاحب الافتتاحية في المقام الأول من الرواية مقارنة بالشخوص الأخرى كونه شخصية محورية "فتاموجين" هنا يمثل شخصية ذات مرجعية تاريخية، حيث يسيحضر الكاتب هذه الشخصية القوية المعروفة "بجنكيزخان" وهو مؤسس الإمبراطورية المغولية وهي أكبر إمبراطورية في التاريخ، ويطبقها على شخصية "تاموجين"الروائية، تتميز شخصية "تاموجين" على مستوى العمل السردي بقوة دلالتها التاريخية ورمزيتها القوية، فهي تحمل دلالة القوة وسفك الدماء وقدرة التسلط، ومن خلال هذا المقطع السردي نتعرف على قدرة "تاموجين"تسلطه في جانبه لروائي: **"لقد آن الأوان ...هل ترين هذه السماء؟ لها خان واحد يسردها، خان أعظم، فوق جميع خانآت الأرض وملوكها وسلاطينها ...جنكيزخان!"**[1]، فمن خلال هذا المقطع تتبين لنا قوة شخصية "تاموجين" فهو إنسان قوي العزيمة ومتسلط وذو نفوذ وجاه، فهو يحمل نفس الصفات التي يحملها "تاموجين" ابن "يشوكاي خان"، فكلاهما يعتبران من الرموز والشخوص التاريخية المحددة مسبقا.

كما نجد الكاتب يوظف الكثير من الشخوص التاريخية في روايته فتراه يستحضر كذلك شخصية "بورتيه"[2] زوجة "تاموجين"، المعروفة بجمالها الأسطوري وذكائها الراجح بجانب شجاعتها ومن المقاطع التي تعطي تعريفا لها نجد: **"فمن لم يسمع بجمال بورته الأسطوري، ورجاحة عقلها وشجاعتها... مثلها من النساء لا يظهر إلا مرة كل جيل..."**[3]، فشخصية "بورتيه" تشبه شخصية "بورتيه" الحقيقية في رجاحة العقل والشجاعة بصبرها الجميل وصلابتها في وجه العدو وإيمانها القوي بأن "تاموجين" سيأتي لإنقاذها.

---

(1) الرواية، ص 16.

*بورتيه يوتجن زوجة جنكيزخان وزعيمة بلاط وإمبراطورية المغول الأولى، إمرأة جميلة ترتدي ثوب حريري أبيض وتنشر العملات الذهبية على شعرها.

(2) الرواية، ص 12.

كما نلحظ حضور شخصية مرجعية دينية تتمثل في استحضار شخصية "تيتنكر" فهو أحد الكهنة التي يعتمد عليها في مخيمات الماغول وهو يمثل مرجعية دينية بالنسبة للقبيلة التي يعيش فيها.

كما نجد أيضا شخصية الخادم "محمد" وعامل محطة الوقود وشخصية الطبيب "مراد قطز" لتتحول فيما بعد شخصية رئيسة في الفضاء الر ّوائي، فكل هذه الشخوص ذات مرجعيات اجتماعية تساهم في سير الحدث وحركة المتن الر ّوائي.

كما اعتمد الكاتب على الشخصيات المجازية المتمثلة في شخصية "مراد قطز" طبيب تجميل متمكن من عمله وزميلته "هديل" التي كانت تعمل في نفس المستشفى مع "مراد" فتتجسد من خلال هذين الشخصيتين مشاعر معينة تتجلى في توليد رابط الحب بينهما الذي يتحول فيما بعد إلى كراهية ومن المقاطع التي تثبت ذلك قول "مراد" الذي وقع كالصاعقة على هديل: "**لم أكن أعلم أن سنة من الزمان كفيلة بأن تنسيك الشخص الذي شهدت ضده زور ً ا! الشخص الذي كان ذنبه الوحيد أنه فكر في الز ّواج منك في يوم من الأيام**"[1].

كما نجد الشخصية المرجعية المجازية في صفة الكراهية كذلك، المتمثلة في قول السارد: "**أسوأ ما في الحفل وجود ناصر، لكم أكره ذلك الرجل! لم أر في حياتي مدير ً ا أسو ءا منه...**"[2] التي تعبر عن كره "تشارلز" لـ "ناصر".

من خلال دراستنا لر ّواية "فرسان وكهنة" نستنتج أن الكاتب استخدم في روايته شخوص مرجعية مختلفة، متمثلة تارة في الشخوص التاريخية والتي كانت بارزة بكثرة في الفضاء الر ّوائي، وتارة أخرى إلى شخوص إجتماعية ومجازية، ودينية... فهي تحيل على دلالات وأفكار الكاتب وكيف استطاع أن يدخل التاريخ إلى غرفة العماليات ويحدث فيه تشريح ً ا، مما يتبين لنا ثقافة الكاتب الواسعة واطلاعه الكبيرة على التاريخ.

---

(1) ر ّواية، ص 76.

(2) ر ّواية، ص 41.

2. فئة الشخوص الواصلة (الإشارية): وهي علامة تخص حضور المؤلف أو القارئ أو ما ينوب عنهما في النص الر ّ وائي، فهي ناطقة باسم المؤلف وتعبر بصور مباشرة عن بعض آراء الكاتب وأفكاره ووجهة نظره.

فمن خلال قراءتنا للر ّ واية يتبين لنا أن هناك تنوع كبير في الشخوص الواصلة، ومن هذه الشخوص الواصلة التي تصادفنا في الر ّ واية شخصية "السارد" حيث تتضح من خلال علاقته بالحكي، فهو ساردٌ عالم بكل شيءٍ وما يدور في الر ّ واية، فنجده يقول: **"لم ير سكان مدينة أترار قافلة كتلك التي دخلت عليهم في صباح ذلك اليوم، عدد الجمال يكاد لا يحصى، وجميعها محملة بشتى أنواع البضائع من أرز والحبوب..."[1].**

والواضح من هذا المقطع أن السارد هو مصدر المعلومة، فهو الذي يخبرنا عن القافلة وعدد جمالها وما تحمله من زاد، فالقارئ في هذه الحالة يتعرف على القافلة وما تحمله من خلال صوت السارد.

وفي مقطع سردي آخر يقول: "**وضع العشبة على الصحن النحاسي المتلهب فوق الجمرات، ثم جلس متربعا أمام الدخان الكثيف الذي أخذ يملأ الخيمة كانت هذه هي الوسيلة التي توارثها من أبائه من اجل الدخول إلى العالم الآخر!"[2].**

كل هذه الشواهد تبرز لنا أن حضور السارد كان قوياً ومتتبعاً لأحداث القصة من بدايتها لنهايتها، فهم من أهم الشخوص الواصلة فيها.

كما تظهر الشخصية الواصلة أيضا في شخصية "مراد"، فنجده هو الذي يعبر عن فكر الكاتب وأيديولوجيته، و عن الواقع المعاش وعن التساؤلات التي لا تنتهي أو الإجابات التي تتولد عنها تساؤلات أخرى لا نهاية لها، حول واقع الإنسان ومصيره عن الكون والحياة والموت منذ أن وطأ بني آدم على وجه الأرض فهي الشخصية الواصلة التي تعبر عن حضور المؤلف "فمراد" في هذا المقطع يحاور نفسه متسائلا عن حقيقة وجوده ومن يكون

(1) الر ّ واية، ص 120.

(2) الر ّ واية، ص 152.

فيردد: "**أيا إلهي إما هذا الذي يحدث لي؟ هل بدأت أصاب بالخوف المبكر، أن أنني افقد صوابي؟...**"[1]، يمكن القول من خلال هذا المقطع أن مراد يتساءل عن حقيقة ما يحدث له وما يحدث من حوله، فالكاتب هنا يريد أن يوصل صوته من خلال صوت البطل.

نستنتج من الشواهد التي مرت علينا في الر ّواية الشخوص الواصلة (الإشارية) هي شخوص لازمة في كل عمل سردي، فهي الجسر الرابط بين (القارئ، والمؤلف، والنص).

3. فئة الشخوص الاستذكارية:

يكون حضور الشخوص الاستذكارية في السرد داخل سيرورة الأحداث فتكشف للقارئ على ثلاثية المتبعة من قبل المؤلف على مستوى يشبه الشكل الر ّوائي، حيث يكون لها حضور عن طريق الحلم أو الاعتراف أو باستذكار شخصية ما لماضيها عن طريق السرد أو المنولوج .

فقد تمثلت هذه الشخوص الاستذكارية في ر ّواية "فرسان وكهنة" لنرى السارد يقول: "**جلس مراد على أريكة رخامية بجانب الحوض، وقد شعر بتحسن ملحوظ بعد اختفاء الصداع تمام ًا وكأنه لم يكن... أخذ يفكر في ذلك النادل الشاب الذي رآه للمرة الثانية وجهه الأسمر النحيل كان مألوفا، وكأنه إلتقاه مرات من قبل**"[2]، الكاتب هنا يستخدم تقنية الاسترجاع لينقل لنا ذاكرة "مراد قطز" قبل الصداع وتعرفه على الشاب في محاولة لاستذكار أين رآه.

كما وردت شخوص تهدف إلى إعادة التذكير بالأحداث الماضية أو المقارنة بين عصرين مختلفين، ومن بينهم نجد شخصية "مراد" حين يعود بذاكرته للوراء مزيلا بذلك معالم القرن العشرين الذي تلاعب بزمن الر ّواية حيث خرق جميع قوانين الزمن وأنه لا مستحيل في الرجوع إلى الوراء أو الانتقال إلى المستقبل والحضور في الحاضر في أوقات متقاربة، فهو أخذنا في سياحة تاريخية ممتعة مملوءة بالتشويق والأسئلة التي لا تنتهي والبحث عن

(1) الر ّواية، ص 52.

(2) الر ّواية، ص 52.

الأجوبة البعيد المنال، تنقل بذاكرتنا عبر الزمن بين ماضٍ وحاضرٍ ومزج بينهما وكأننا نجلس أمام فلم سنمائي تجري أحداثه أمام أعيننا دون أي تدخل منا.

وفي محاولة منا لدراسة تصنيفات الشخوص، نستنتج في الأخير أن الكاتب قد تمكن حق التمكن من توظيف جميع فئات الشخوص المرجعية منها والواصلة والاستذكارية، فكل هذه الفئات المتوفرة في النص السردي الواحد تحيل على مرجعية فكرية وثقافية للكاتب وكل ما يحمله من أفكار، كما تمكن من وضع القارئ أمام إسقاطات متعددة واستفزازات متكررة من التطلع على التاريخ والرجوع إلى قضايا كبيرة كالعقيدة والحقيقة والتغيير والتصوف والخيال الجامح حتى يتمكن القارئ من ملء تلك الفراغات وقراءة ما بين السطور.

الفصل الثالث: جماليات الزمن في رواية "فرسان وكهنة"

أولا: مفهوم الزمن:

1. لغة.

2. اصطلاحا.

ثانيا: التقنيات الزمنية.

1. المفارقات الزمنية.

أ. الاسترجاع.

ب.الاستباق.

2. حركة السرد.

أ. تسريع السرد.

ب.إبطاء السرد.

3. التواتر

أ. التواتر التفردي.

ب.التواتر التكراري.

أولا: مفهوم الزمن:

الزمن من الأركان الرئيسة في سير حركة السرد وتوالي أحداث القصة أو الر ّواية حيث تكمن حركته في حركة الشخصيات والأحداث، إذ كان محط إنشغال لدى الكثير من النقاد وعلى هذا الأساس سنتطرق لضبط مفهومه اللغوي والاصطلاحي مع استبيان التقنيات التي يقوم عليها.

1. لغة:

جاء في المعاجم العربية مفهوم (الزمن) بمعان مختلفة إذ نجد له في "لسان العرب" الزمَّهومَن"ُ والز ّمان ُ اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي الملتكمَّم: َن مُارو الُز ا َلع َصْ ر ُ ، والجمع أَز ْم ُن ٌ وأزمان ٌ وأَز ْمِنةٌ وقال سمرالد ّهر والز ّمان واحد."[1]

فجاء في المعجم الوسيط: ز َمُن َ ز َمَ ن ً ة َ ، وز َمِ َن ً ة َ ز َمَ ا ن ً ا طويلاً أ َو قصيرًا يد ُوم ُ ز َمَ ا ن ً ا طويلاً ضد وعُكِب َر ِبِ سنٍّ أَو مطاولة ِ ع ِلَّة، فهو َمِن، وزمين ٌ "[2]،ورد أيضا بمعنى: الز ّمان): الوقت قليله وكثيره، ومدة الدنيا كلها، ويقال:السنة أربعة أزمنةٍ "[3].

2. اصطلاحا:

الزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء الر ّواية، فلا يمكن أن نتصور شخوصا تقوم بأحداث معينة من غير زمان فهو: "محوري وعليه ترتيب عناصر التشويق والإيقاع ولإستمرار، ثم أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث"[4]، ومن دونه لا يكون وجود للعناصر الأخرى، "فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[5].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص: 408.

(2) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ص 401.

(3) المرجع نفسه، ص 401.

(4) سيزا قاسم، بناء الر ّواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، ص 38.

(5) المرجع نفسه، ص 38.

فلا يتم السرد إلا بوجود الزمن، لأن الشخصيات والأحداث تتحرك وتتشكل في فضاء زمني معين، فهو: "الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث المقدمة"[1]، السارد هنا يقوم باسترجاع الأحداث من ماض بعيد أو يطل على مستقبل قريب مما يعطي السرد جمالية ومتعمة وتشويق للقارئ وهذا لا يكون إلا بالزمن فمن الممكن: "أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وا ٍما الماضي وا ٍما المستقبل"[2].

فالزمن جسر يربط بين الوحدة والوحدة، له فاعليته التي تتحدد حسب ظروف مراحله فهو يمثل السيرورة والتحول والتغير بين الماضي والحاضر والمستقبل، هو روح الوجود ونسيجها الداخلي "فهو مفهوم لغوي محض يعني الوقت الذي نتكلمه"[3]فزمن الر ّواية يختلف عن الزمن الحقيقي للإنسان، بحيث يستطيع السارد أو الر ّاوي بناء روايته على زمن مختلف من لحظة للحظة كالرجوع للماضي أو الاستشراف على المستقبل، وهذا يكون إلا في الر ّوايات والقصص واستحالة حدوثه على أرض الواقع، الزمن يعتبر« عنصر ًا بنائي ًا هام ًا في جميع فنون القصص منها الر ّواية، فعليه يترتب عناصر التشويش واستمرار الأحداث الر ّوائية المتتابعة، ومن منظومة لغوية معينة تعتمد على الترتيب والتواتر والدلالات الزمنية»[4].

حيث يفضي على النص تميز ًا خاص ًا فهو يعد«الشخصية الرئيسية، وا ٍذا كانت الشخصيات الر ّوائية في هذه الر ّوايات تنمو وتكبر، وتتحرك وتضطرب، وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم... فإن الزمن لا يشيخ ولايهرم، بل يستمر مع كل الأجيال و الأحقاب»[5]، حيث يجد

(1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص: 201.

(2) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الر ّواية؛ عربي؛ إنجليزي؛ فرنسي، ص: 103.

(3) تزفيطان تودوروف،مفاهيم سردية، تر:عبدالرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1،2015 ص107

(4) حسين شونديآزاداه كريم، رؤية إلى العناصر الر ّوائية، ص:55.

(5) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د ط)، 2005 ص:104.

السارد نفسه أمام روي أحداث تتعاقب زمنيًا بين الحاضر مرة وبين الماضي والمستقبل مرة أخرى.

ثانيا: التقنيات الزمنية:

يقوم السرد على مجموعة من العناصر التي تساهم بشكل كبير على إضفاء طابع الجمالية والتشويق لدى المتلقي، كما يقوم على تقنيات سردية أخرى تتلاعب بمجرى السرد حيث تنتقل به من الحاضر إلى الماضي وحتى تطل به إلى المستقبل وذلك عن طريق المفارقات الزمنية التي تجعل من النص الروائي محط بهاء وتشويق.

1 . المفارقات الزمنية:

أ . الاسترجاع:

أصبح الاهتمام بالزمن من جماليات الرواية العربية وجزءًا لا يتجزأ منها، إذا تحضر الزمن الماضي للحاضر، وتعود بالحاضر للماضي مع إمكانية التنبؤ بالمستقبل.

والاسترجاع في الرواية هو« عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد»[1].

بهذه التقنية «يرجع الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفارقة من ماض بعيد وقريب»[2].

يعد الاسترجاع خاصية يتم من خلاله « قطع التسلسل الزمني لأحداث القصة ولملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت

(1) سمير مزروقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة؛ تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر،(د. ط)، (د. ت)، ص:226.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، هيئة الكتاب ،(د. ط) 2004، ص:58.

للظهور من جديد»[1]، إذ نجد له نوعين من الاسترجاعات(استرجاع داخلي واسترجاع خارجي).

. استرجاع خارجي: وهو« الذي يتعين مداه الزمني في ماضٍسابق لبداية الر ّواية »[2]، كما أنه « ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية... فالتعريف بشخصية جديدة يمكن أن يتم بذكر حدث من ماضيها سابق زمنيا لبداية الر ّواية...» [3].

الر ّواية لا تسير على خط مستقيم من الزمن بل تتراوح بين الوحدات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل، لأن الأحداث فيها لا تترتب بحسب ما كانت عليه في أرض الواقع، لذلك يكسر الخط الزمني للر ّواية من خلال استخدام تقنية الاسترجاع سواء أكان خارجيا أو داخليا لأن «كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[4].

وهذا النوع من الاسترجاع الخارجي نلمس له وجود في الر ّواية المدروسة" فرسان وكهفة"حيث يعين الر ّاوي هنا قارئه بالربط بين الأحداث أو الربط بين حياة الشخوص من اضٍ وحاضرٍ ومستقبلٍ ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي نشهد المقاطع السردية التالية:**«لم يكن تاموجين على رأس قبيلة يستطيع أن يغير بها على قبيلة أخرى، بل مجرد طريد يتنقل من مكان إلى لآخر، تحت حماية بعض من أصدقاء والده بشكواي خان، الذي قتل مسموما من قبل التتار منذ عدة سنوات، عندما لم يكن تاموجين قد تجاوز العشرة**

(1) بن سعدة هشام، بنية الخطاب السردي في رواية" شعلة المايدة" لمحمد مفلاح، رسالة لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغات، جامعة تلمسان، 2014، ص: 90.

(2) عيسى بلخياط، تقنيات السرد في رواية" البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، رسالة لنيل شهادة الماجستير، تخصص السرديات العربية، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005 ص: 83.

(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي، إنجليزي، فرنسي، ص: 19.

(4) سهام علي السرور، الزمن في سرد سهيل إدريس، مجلة عود الند، ع87، 1 ماي 2014، ص: 2.

أعوام»[1] فقد استخدم الر ّ وائي الاسترجاع الخارجي للعودة إلى شخصية ظهرت بإيجاز في الافتتاحية وهي شخصية "يشوكاي خان"،الذي لم يتسع المقام لعرض خلفياته وتقديمها لذلك استعمل الروائي تقنية الاسترجاع الخارجي في الافتتاحية ليخبرنا عن شخصية والد (تاموجين).

كما نجد من هذا الأسلوب أيضا عودة"مراد قطز" بذاكرته لأيام كرة القدم ويتجلى ذلك في المقطع السردي التالي:**« ولكن مراد وجد صديقا آخر لم يلتقه منذ زمن طويل، صديقا انقطعت علاقته به، بعد أن سافر إلى كندا من أجل التخصص في جراحة التجميل، صديقا كانت تربطه به علاقة حميمية منذ الصغر منذ أيام كرة القدم في الحواري، ومعاكسة الفتيات بعد انتهاء دوام المدرسة، ورحلات البحر والصيد»[2].**

الاسترجاع الخارجي هنا يمثل عودة "مراد قطز" إلى شريط صباه مع صديقه "نديم الزود"، فهو لم يشطب ذكريات السنوات السابقة التي لم تكن أبدا مع مسلك حياته الجديدة.

. استرجاع داخلي:

وهو«الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي»[3].يفهم الاسترجاع الداخلي صراحة أو يفهم من السياق وبه« يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية...»[4].

(1) الر ّ واية، ص:09 .

(2) الر ّ واية، ص: 27.

(3) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الر ّ واية: عربي، انجليزي، فرنسي، ص:20 .

(4) يز قاسم، بناء الر ّ واية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص: 60، 61.

كما يمكن أن نجد هذه التقنية تستخدم،« أيضا لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تذكر في النص الر ّ وائي من باب الاقتصاد»[1].

ويستخدم "منذر قباني" الاسترجاع الداخلي لعرض حوادث القصة في بعض مواضع الر ّ واية وهي التي تختص باستعادة أحداث ماضية والتي لها علاقة بأحداث الر ّ واية الرئيسية وشخصياتها المركزية ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث...»[2]، كتقديم حياة صاحب" مراد قطز" بالعودة بذاكرته إلى أيام الصغر« **لم يكن سبب انقطاع العلاقة هو المسافة البعيدة بين كندا والسعودية، أو التحاق صديقه بكلية الشعرية على الرغم من مجموعه العالي في القسم العلمي من الثانوية العامة الذي كان يؤهله للالتحاق بكلية الطب، بل وحتى اختلاف الطبائع، بعدما تدين ذلك الصديق...»** [3].

لجأ السارد هنا إلى الإستذكارات حتى يغير منحى الإخبار السردي، فبعدما أن يتعلق ذهن القارئ بصورة معينة للحكاية، يلجأ إلى تحريف هذه الصورة التي سارت وفق تراتبية زمنية منظمة بالإشارة إلى أحداث سبقت إنجاز الخطاب.

ومع الحالة الاضطرابية التي يعيشها " مراد قطز"، والقلق الذي يعذبه للعودة إلى حياته الطبيعية، يعود بنا إلى الحادثة التي كان يعيشها في الوقت القريب الذي كان يستجمع قواه لكي يتذكر شيء من الأحداث التي كان يراها أمامه وكأنها شريط سينمائي...« **فجأة في خضم هذه الأسئلة العاصفة، أخذت السماء من حوله تظلم، ثم وجد نفسه يبتعد عن الرجلين والفتى والمقام، وكل ما كان حوله منذ قليل، ليجد نفسه مرة أخرى في زنزانة مظلمة أمام عبد الرحمان ومحمد الطوسي اللذين كانا واقفين أمام باب غير موصد ولا**

(1) المرجع السابق، ص: 62.

(2) زهيرة بنيني، بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان ، مقارنة بنيوية. ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص علوم في الأدب الحديث،قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة العقيد الحاج لخضر. باتنة، 2008، ص: 172.

(3) الر ّ واية، ص: 27.

يوجد عليه حرس...»[1]، إن استعادة هذا الحدث يقتصر عل وظيفة فنية في الكشف عن رؤية فكرية اتجاه الزمن وا ٍمكانية التنقل عبر الزمن من حاضر إلى ماض بعيد، مع حركة التغيير والتبدل في مقطع واحد من السرد.

فكل هذه الاسترجاعات الخارجية والداخلية قوالب جاهزة وموظفة في النص، تسعى لإعطاء صورة جمالية في العملية السردية مما يمنحها صفة الجمال والمتعة بالنسبة للمتلقي.

ب . الاستباق:

هو تقنية زمنية تخل بالنسق الزمني لمجرى الأحداث ، وهو:« مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد إذ يقوم الر ّاوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتوميء للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشيلر ّاوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد»[2]، حتى يكون السارد محكما في حركية السرد وتتابعه عليه اقتناء تقنية جيدة حتى تمكنه من القفز بين الزمن الحاضر ومحاولة الولوج للزمن في المستقبل كتقنية الإستباق حتى يحافظ على مجرى الأحداث، لهذا كان الإستباق: « عملية سرية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقً ا قبل حدوثه وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد»[3].

فتبقى هناك حالة من الانتظار والتوقع والتشويق من قبل القارئ يعايشها أثناء قراءته للنص السردي، كما « يتخذ الإستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعً ا ما بشأن المستقبل»[4]، إذ نجد للدور الزمني للإستباق نوعين: (الاستباق كتمهيد، الإستباق كإعلان).

---

(1) الر ّواية، ص: 259.

(2) ينظر بنيني، بنية الخطاب الر ّوائي عند غادة سلمان؛ مقارنة بنيوية، ص:161.

(3) المرجع نفسه، ص: 161.

(4) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي، انجليزي، فرنيسي، ص: 15، 16.

. الاستباق كتمهيد:

وهو «عملية استباق للأحداث لرّوائية لا تتصف معطياته دائما بالحدوث والتحقق»[1] فوظيفته الأساسية تتمحور في التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي»[2]، وفي غالب الأمر ترد هذه الأحداث كمشاريع أو نبوءات تصدر من الشخصية كمحاولة للامساك بمستقبلها الشخصي، وهذا ما نلحظه مع شخصية " مراد قطز" في رواية "فرسان وكهنة"نموذج ذلك في نص الرّواية ما ورد على لسان "مراد" وهو يحاور نفسه فيما أن يتقدم لإنقاذ صاحب المحطة أم الانصراف:**« لذلك كان عليه أن يختار، فإما أن يجازف ويبقى ، فيحاول مرة أخرى أن يفض الاشتباك مع ذلك العامل المسكين الذي كان في تلك اللحظة قد فقد وعيه من كثرة الركلات التي انهالت عليه، أو أن يرحل عن المكان، فيكفي نفسه احتمال أن تتحول تلك الركلات إليه»[3].**

فالسارد هنا بصدد وضع تنبؤات مستقبلية لحالة الشخصية، فيما إن كانت تستطيع المساعدة أم لا، أو ما هي العواقب التي ستنجم من كلا الجانبين، كما نشهد مقطع سردي آخر "لمراد قطز" وهو يتمنى أن يستفيق من هذا الكابوس في قوله:**« فلعله هذا ليس إلا كابوسا، وفي أي لحظة سيستفيق منه، ليكتشف أنه مزال في الرياض وعلى فراشه المريح في حجرته المكيفة الباردة»[4]**، ولكن الواقع كان له بخلاف ما يتمناه لأنه كان فعلا في وضع أشبه بالحلم فهذه الإستباقات والتخمينات والتساؤلات التي تدور في ذهن الشخصية ماهي إلاّ إستكشاف للمجهول، والاستباق هنا ما هو إلا تمهيد وتوطئة لما سيسرد فيما بعد.

(1) عيسى بلخباط، تقنيات السرد في رواية" البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، ص:91.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء ، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 133.

(3) الرواية، ص: 32.

(4) الرواية، ص: 128.

. الاستباق كإعلان:

إن هذا النوع من لاستباق على خلاف الأول، فهو يخبر بشكل صريح عن «سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق»[1]، حيث يخلق نوع من التشويق لدى القارئ «هذا الانتظار الذي قد يحسم فيه بسرعة في حالة الإعلانات ذات المدى القصير...» [2].

ومن بين النماذج التي نشهدها في مقاطع سردية من الر ّواية "فرسان وكهنة" المقطع السردي الآتي:**« هناك من يرغب في التحدث معك ومع الفتى بالخارج»[3]**، ورد هذا المقطع كإعلان عن ظهور شخصية، ولكن سرعان ما تحقق زمن الإعلان في الصفحة الموالية للإعلان ويظهر ذلك في المقطع السردي التالي:**« خرج عبد الرحمان ومعه محمد الطوسي من حانة موسى، واتجها نحو عربة فاخرة كانت تقف على مسافة ليست ببعيدة عن الحانة وبجانبها الشاب الشركسي الذي ما أن رأى الرجل والفتى قادمين نحوه، بادر بإخبار سيدته عبر نافذة العربة...»[4].**

هذا ما كان إعلانا عن حدث قصير المدى، أما عن الاعلان بعيد المدى فنورد له مثال آخر ألا وهو تنبؤ الكاهن "تبنتكر" على وجود رجل واحد أو خان واحد يحكم الأرض في قوله:**«... كذلك الأرض، سيكون لها خان واحد يسودها... جنكيز خان»**، حيث ذكر اسم شخصية لم يتطرق لها إلا بعد مئة صفحة من السرد، حيث قدم للمتلقي ما سيقع في المستقبل وذكره الشخصية، ونجد ذكر لهذا التنبؤ في المقطع السردي الذي أتى بسرده فيما يقارب مئة صفحة:**«أنا تانوكي قائد القافلة التي تحمل الأمير ة ياسمي حفيدة ملك ملوك**

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء ، الزمن ، الشخصية، ص: 137.

(2) المرجع نفسه، ص: 137.

(3) الرواية، ص: 194.

(4) الرواية، ص: 195.

الأرض جنكيز خان »[1]، وما نأخذه من هذا الاستباق هو تحقيق نبؤة الكاهن حول من يحكم الأرض سوى خان واحد هو "جنكيز خان".

2 . حركة السرد:

أ . تسريع السرد:

تعتبر حركة السرد من التقنيات الجمالية في الر ّواية العربية حيث تتحكم في زمن السرد دون المساس بفحواه مما يضفي عليها طابع الجمالية والفنية والمثالية، إذ يتخذ السارد في عرضه لهذه التقنية معايير مضبوطة، كالتلخيص والحذف...

. التلخيص:

وهو تقنية سردية تعتمد في الحكي على سرد أحداث ووقائع يُفْتَرض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[2] فهي تقنية تُلخص لنا فحوى مجريات الر ّواية دون أن تشعر القارئ بالملل إذ« تحتل الخلاصة مكانة محمودة في السرد الر ّوائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعًا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف»[3]، عملية التلخيص تكون كنوع من القفز على أحداث وقعت في الماضي نوردها باختصار على فترة من الزمن، وهذا ما أشارت إليه "سيزا قاسم" خلال قولها:« فدور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ»[4].

التلخيص إذن هو سرد موجز يكون فيه الحدث متصلا بالماضي أكثر من اتصاله بالحاضر والمستقبل.

---

(1) الر ّواية، ص102.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 76.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص: 145.

(4) سيزا قاسم، بناء الر ّواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص: 82.

من أمثلة هذه التلخيصات ما نجده وارد ًا في رواية " فرسان وكهنة" خلال المقاطع السردية التالية: **« كانت نوران في شبابها من أجمل نساء بخارى، ولم يفق جمالها سوى دماثة أخلاقها، كما كنت شديدة القرب من أبيها، وقد أخذت عنه الكثير من العلم قبل أن تأتيه المنية»**[1]، هناك اختزال لسنوات عديدة من زمن القصة، فهي تطوي مسافات طويلة عن حياة "نوران" في شبابها وذلك واضح في عبارة **" كانت نوران في شبابها**..."، فكلما زاد طول المدة الملخصة كلما ازدادت سرعة السرد،« **بعد منعطفات عدة لم يحسبها، وصل مراد إلى محطة الوقود»**[2]، في هذا المقطع بدى التلخيص قريب المدى، لكي يستفز السارد القارئ ويجعله هو نفسه يخمن عدد المنعطفات التي قطعها مراد حتى وصوله محطة الوقود.

- **الحذف:**

يعتبر الحذف « إحدى السرعات المعيارية للسرد... وتحدث "الثغرة" عندما لا يتفق أي جزء من السرد... مع مواقف وأحداث تكون قد وقعت في" القصة"[3]، فيلجأ السارد إلى تقنية الحذف أو الإسقاط، إيلعب الحذف إلى جانب الخلاصة، دور ًا حاسم ًا في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقصي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[4]فهذه ميزة تسريع السرد حيث يقضي على الزمن الميت في الحكاية لينقلنا الى أحداث حية بأقل إشارة، أما بالنسبة لتقنياته (الحذف) قد تكون المدة الزمنية المحذوفة مذكورة ويكن حذف محدد وقد تكون غير مذكورة ويكون حذف غير محدد.

إيلمس لهذه التقنية حضور كبير في الر ّواية المدروسة ومثال ذلك:

---

(1) الر ّواية، ص: 89.

(2) الر ّواية، ص 45.

(3) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ط1، 2003، ص: 55، 56.

(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الر ّوائي؛ الفضاء، الزمن، الشخصة، ص: 156.

« مضت الأيام، ونسيت أمر ذلك الفارس الأسير، وقد أخذتني مشاغل الحياة حتى توارد إلى سمعي أنه قد استطاع الفرار من سجنه»[1]، ومثال آخر**:« لم يتحمل واصل البقاء في بخاري، فغادرها وظل يسيح في الأرض حتى عاد بعد سنوات...»**، إن هذين المثالين يمثلان حذف غير محدود حيث سكت عن فترة من الزمن، وبقيت غامضة ومدتها غير معروفة وهذا يجعل السرد في سرعة جمالية دون أن يترك ثغرة، وهذا النوع من الحذف يترك نوعا من التكهن في حجم تلك المدة المحذوفة من الزمن.

أما بالنسبة للحذف المحدود فنورد له أيضا أمثلة وردت في الر ّواية منها**:« كان الزاد يأتيه كل صباح وليلة مع أحد الخدم، واستمر الحال هكذا خمسة أيام بلياليهن...»** [2]، وفي مضرب آخر **« تعجب مراد من هذه القصة التي سمعها من تشارلز، فلم يكن على علم بظروف تعيين بندر الذي سبقه في المستشفى بنحو عامين...»**؛ إن هذا الحذف محدود محدود المدة الزمنية حذف محدود "لا يجد القارئ معه أدنى صعوبة في متابعة السرد... فما عليه هنا سوى خصم هذه الفترة من حساب القصة ومواصل القراءة وكأن شيئا لم يقع»[3].

يمكن اعتبر هذا النوع المتميز لتقنية الحذف أنه يضفي على مجر ى القصة تحولات جمالية في المدة الزمانية بطريقة فنية في استكناه الانعطافات العارضة على الر ّواية.

ب . إبطاء السرد:

-المشهد: وهو« اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[4]، فيكون بذلك إنعكاس على سيرورة السرد وحركاته. "وعلى العموم فان المشهد

(1) الر ّواية، ص: 124.

(2) الرواية، ص: 190.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ؛ الفضاء، الزمن، الشخصية،ص: 157..

(4) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 78.

في السرد هو اقرب المقاطع الر ّ وائية إلى التطابق مع حوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف»[1].

هذه التقنية السردية تعيق مسرى السرد وتعطل وتيرته،« فالمشهد ينقل لنا الشخصيات كما هي في النص إي المحافظة على صيغتها الأصلية...» [2].

أما موضوع ابطال السرد في رواية" فرسان وكهنة" موجود بكثرة وهذا جلي في الحوارات المتبادلة مع الشخوص، اذ نجد المشهد فيها يحقق تقابلا بين الزمن القصة وزمن الكتابة، وهذا ما يجعل هناك « نوع من التساوي بين المقطع السردي والمقطع التخيلي مما يخلق حالة من التوازن بينهما»[3]، ومن أمثلة ذلك نجد هذا المشهد في رواية "فرسان وكهنة" الذي يجري فيها الحديث بين مراد وهديل وسارة:

. « "آه... مراد حسنا انك أتيت، دعني أعرفك على ..."، سرعان ما بدأت سارة بتقديم رفيقها لكن مراد قاطعها ...

. "أعرفها جيدا، وهي كذلك تعرفني جيدا".

. "عفوا".....بدت الدهشة واضحة على هديل...

. هل سبق والتقيتنا من قبل؟"

وقع السؤال كالصاعقة على مراد..." ياللبجاهة....تتنكر لي... »[4].

يختص هذا المشهد في عرض حالة "مراد قطز" المتناقضة، فهو بحديثه مع هديل كان متيقنا من أنها سوف تبديه نفس التصر ف، لكنه صدم بعكس ذلك ونكران هديل لمعرفته له، فجاء المشهد افتتاحيا.

---

(1)المرجع السابق، ص:78.

(2)المرجع نفسه، ص:165.

(3) المرجع نفسه، ص: 166.

(4)الر ّ واية، ص: 76.

ومن جهة أخرى يمكن للمشهد أن يأتي في نهاية الفصل أو الر ّواية وهذا ما نجده في آخر أسطر في رواية" فرسان وكهنة":

« . "هل ستنتصر الذئاب؟" سألت بورتيه الكاهن تبتنكر بعد خروجه من عزلته المعهودة ثم تربعه على التلة المطلة على السهول في الجانب الغربي من قراقورم.

." ما من شيء سيكون الا وقد كان".

. "لم يجب عليها الكاهن وآثر الصمت..."» [1].

جاء المشهد في الر ّواية كونه افتتاحيا أو اختتاميا دائم الإعلان عن نفسه كونه تقنية زمنية، الغاية منها إحداث التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، هذا مما يجعل عجلة السرد تسير ببطئ تاركة التعبير للشخوص عن وجهة نظرها والإفصاح عما بداخلها وحدها دون تدخل السارد.

. الوصف:

يعمل الوصف كتقنية سردية على انقطاع السيرورة الزمنية، وتعطيل حركتها،« ولكن الوصف قد يفقد هذه الصفة عندما يلجأ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في محيطهم فيتحولون الى ساردين...» [2]، يأتي الوصف هنا لتزويد ذهن القارئ بالمعرفة اللازمة حول الشخوص وأماكنها، التي تساعد على رسم تكوين الحبكة.

والجدير بالذكر أن أغلب الر ّوايات العربية تكون نصوصها عبارة عن تصوير وصفي وهذا ما نشهده في روايات "**منذر القباني**"، فعلى سبيل المثال المقطع الوصفي في رواية "فرسان وكهنة: "**نظرت إليه، فرأيت شابا شركسي الملاح، في نهاية العقد الثاني من عمره أملس الوجه كثيف شعر الرأس، يرتدي ملابس أهل بخاري، ظل بجانب الباب، ولم يدخل**

(1) الرواية، ص: 279.

(2) نادية محمد المرى، البنية السردية في الر ّواية السعودية؛ دراسة فنية لنماذج من الر ّواية السعودية، ص: 111.

ثم أخذ يلتفت في كل اتجاه، مبديا القلق»[1]، في هذا الوصف تعطيل للسرد إذ أخذ السارد بوصف شخوصه بأدق التفاصيل، حتى يبطئ من سير زمن القصة، وفي مقطع آخر نجد الراوي يصف صديقه" نديم" فيقول:« **... رجل حليق تفوح منه رائحة عطر زكية، كان مرتديا بنطال جينز فاخرا، يعلوه قميص عنابي لا يقل ثمنه عن البنطال، ملامح وجهه توحي بأنه لم يتجاوز الثلاثين...»** [2]، جاء هذا المقطع كوقفة وصفية جمالية كانت أم تزيينية، من أجل توقيف مسرى السرد أو على الأقل إبطاءٌ لوتيرتهِ ، وهذا ما يتسبب في إيقاع خلل في المنحى الزمني للسرد.

3 . التواتر:

يعد التواتر«ظهر ًا من المظاهرزمنية السردية، كما لا يمنع أن يكون مظهر ًا أسلوبي ًا يكشف عن دلالات مخصوصة»[3]، ويعرفه نقاد الأدب بأنه «ذلك التشاد بين أجزاء الحبكة في القصيدة أو المسرحية، أو الر ّواية الذي يؤدي الى ما يسمى بالتشويق»[4]، وتظهر أهميته في كيفية وقدرة السارد على تكرار الأحداثلسردية في الر ّواية أو القصة، ويتحدد التواتر«بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه، أو وقوعه، من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية»[5]، فالتواتر يدخل في مجال التقييم الفني للعمل الأدبي، ويعطيه جمالية خاصة تميزه عن غيره فهو يرتبط « بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي مستوى السرد»[6]، ليعتبر عنصرا من مقولة زمن القص، فكان

---

(1) الر ّواية، ص: 194.

(2) الر ّواية، ص: 28.

(3) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص: 108.

(4) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في الغة والآداب، ص125.

(5) يمنى العيد، تقنيات السرد الر ّوائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 129.

(6) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلةفصول، عدد خاص عن دراسة الر ّواية (د. ت) ص:142.

من أهم القضايا المدروسة في الدراسات التقليدية وأهم من أشار إلى التواتر هي دراسات جيرار جينيت (Gierard Genette)، حيث أعطى له تصنيفات أربعة هي:

أ . الحالة الأولى: التواتر التفردي:

وهو« أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة»[1]، حيث يعتبر علاقة تكرارية بين الحكاية والقصة، إذ يعد «مظهرا من مظاهر الزمنية السردية»[2] وإن كان هناك من اعتبره مظهراً أسلوبياً يكشف عن دلالات معينة، وهذا الأسلوب الزمني المتلاعب فيه على التواتر أو التناوب بين السرد والوقائع من قبل الراوي يزيد الحكاية أو القصة جمالية فنية تضفي على النص طابع التشويق والمتعة، ونجد لهذا التواتر التفرد في نصنا" فرسان وكهنة"بعداً جمالياً حيث نلمس لهذا النوع " التفرديمّن التواتر جانبا في الرواية ومن أمثلته ما يلي:**« أمسك تاموجين بمعصم بورتيه ساحباً إياها نحو ظهر الخيمة، ثم استخدم خنجره ليشق به مخرجا خلفيا يتسع لجسمها النحيل ...»** [3]الراوي هنا ذكر مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، لان مشهد انقاض "تاموجين" لزوجته "بورتيأعلن عليه الراوي في مقطع واحد مما اكتفى بذكره دون أن يعرض له مرة ثانية.

كما نجد في مقطع سردي آخر عبارة **« سارة متألقة الليلة أليس كذلك»**[4]، في هذا المقطع يخبرنا الراوي عن تألق "سارة" في هذه الليلة بالذات حيث كان ذكره للحدث مرة واحدة، ولهذا النوع من التواتر وجود كبير في النص السردي، وفي مقطع سردي يقول الراوي: **« فجأة سمعت ياسمي، وهي في وسط حيرتها هذه التي وضعها فيها عبد**

(1) جرار جينيت، خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص130.

(2) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص: 108.

(3) الرواية، ص: 13.

(4) الرواية، ص: 75.

الرحمان، صوتا أشبه ما يكون بصوت الرعد...» [1]، فنجد لهذه الواقعة من الحدث تم سردها مرة واحدة من قبل الر ّ اوي .

هذا النوع من التناوب التكراري "للتواتر التفردي"يجود ملحوظ في نص الر ّ واية ومن أمثلته أيضا:**«قد يُكَبَّل الجسد، ويرمى في أعتى السجون، ولكن العقل الحر غير قابل للتكبيل أو الاعتقال ، العقل الحر يستطيع اختراق الجدران، لأنه غير قابل للإخضاع من قبل الطغاة ...»** [2]ورد هذا الحدث تلقائيً ا فلا تبرز فيه أية خاصية للتكرار سواءً على مستوى القصة أو الخطاب، فلهذا النمط من "التواتر التفردي" وهو الأكثر ورودً ا في جميع النصوص السردية.

ب . المرحلة الثانية: التواتر التكراري.

وهو: «أن يُروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة»[3]، فيكون الكاتب أو السارد بصدد سرد أو روي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، وقد يكون بتنوعات أسلوبية مختلفة أو حتى بالتغيير في وجهة النظر أيضا، وهو ما يسمى " بالتواتر التكراري" أو "السرد المكرر"، ومن أمثلتها ما يلي: **« استدعاء عاجل من رئيس القسم، أعقبه استدعاء من مدير الجامعة»**[4]كان هذا التكرار لابد من أن يجمعه الر ّ اوي في عبارة **:« هناك مجموعة من الاستدعاءات»**، ولكن كان يوقن بما يفعله أو يقول وهذا التكرار وظيفته جمالية تحسينية للنص، وفي موضع آخر نجد أيضا:**« أخذت ياسمين، كعادتها منذ أن قدمت إلى بخاري تتجول في شوارع المدينة وأزقتها ...»** [5]، حيث نجده يكرر العبارة وهي:"التجوال" وهو

---

(1) الر ّ واية، ص: 111.

(2) الر ّ واية، ص: 176.

(3) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص: 131.

(4) الر ّ واية، ص: 20.

(5) الر ّ واية، ص: 200.

ماحدث مرة واحدة وتم تكراره مرات متعددة "ظلت ياسمي تتجول في بخارى"[1]، كما نجد أيضا:« استمر سير ياسمي وتجوالها...» [2]، في هذه التكرارت حسب أي قارئ فيه إطناب وتعطيل للسرد، إنما هو مجرد تمديد وتوسيع موضوعي أو أسلوبي وقد يكونان معًا لكي تؤدي وظائف دلالية خاصة.

كل إضافة للحدث نفسه إثارة للدلالة، فكلما تواتر هذا الموضوع يُطْلِعُ الرّاوي الكاتب القارئ على جملة من المعلومات حول أي شخصية في النص السردي.

ومن أنواعه أيضا هو:«أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا نهائية»[3]، وهذا النوع من التواتر يكون فيه نوع من التذكير لكي يقف بالقارئ أمام الحدث كل مرة، بحيث لا يمكنه نسيانه، وهذا النوع من التواتر اللامتناهي تكون وظيفته التذكير والالحاح على الأمر فنجد**« أغلق مراد مذياع سيارته، وقد شعر بالصداع، الذي لازمه منذ الصباح »** [4]، وبعد عدة صفحات يعود الرّاوي ويخبره مرة أخرى ما حل بمراد مرة ثانية وهو الصداع نفسه في قوله**:« اشتد الصراع أكثر بعد رحلة الذكريات، فاضطر مراد إلى أن يوقف سيارته عند محطة للوقود على قارعة الطريق»**[5]،لا يقف عند المرة الثانية وإنما الثالثة والرابعة ... وغيرها، كما ورد في قوله أيضا**:« لم يكمل مراد جملته، إذ اشتد عليه الصداع فأخذ يمسك رأسه بكفيه»**[6]**.**

إن اللجوء الى هذا النوع السردي من التواتر، ليس بقصد التكرار أو أن يمل القارئ مما يحدث وإنما بسبب التشويق في سرد الأحداث على فترات زمنية بعيدة نوعا ما؛ إذ نجده يذكر ما يذكر بعد عدة صفحات حتى يعود بالقرئ إلى أحداث سبق وحدثت مرة أو إثنين

(1) الرّواية، ص: 201.
(2) الرّواية، ص: 202.
(3) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص: 131.
(4) الرّواية، ص: 17.
(5) الرّواية، ص: 30.
(6) الرّواية، ص: 50.

وهذا يساعد القارئ على التذكر واسترجاع ما فاته من أحداث القصة وربط الأحداث ببعضها البعض في تسلسل منطقي وسياق جمالي.

ج . الحالة الثالثة: التواتر التعددي أو المؤلف:

وهو«أن يُروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية»[1]، إذ يعمد فيه الكاتب الى سرد مرة واحدة أحداث عديدة متشابهة.

للجوء الى هذا النوع من السرد هو سبيل توصل به الرّاوي ليتجاوز الأحداث العرضية، فيضغط عدة أحداث في جملة واحدة وفي سياق واحد لكي يتجاوز بذلك النقل الحرفي والإملائي للأحداث المتشابهة، سنذكر بعض العينات من هذا النوع في روايتنا ومن أمثلة ذلك قول الرّاوي" **تضاعفت عدد حبات الأرز من واحدة ثم اثنين إلى أربعة حبات ثم ثماني حبات فست عشر ثم اثنتين وثلاثين، فأربعة وستين إلى أن أكملت مئة وثماني وعشرين حبة أرز، عندما فرغ أمين المخازن من الصف الأول من رقعةالشطرنج** "[2] نجد أن الرّاوي هنا جمع مجموعة من الأحداث دفعة واحدة حتى لا يقع في التكرار الممل للأحداث فيحدث اختلال في وتيرة السرد وبذلك يؤدي إلى ملل القارئ، فيؤدي إلى النفور والتعب من مسايرة الأحداث وربطها ببعضها البعض، وفي مثال آخر أورده الرّاوي في قوله**:« كان الزاد يأتيه كل صباح وليلة مع أحد الخدم، واستمر الحال هكذا خمسة أيام بلياليهن، حتى ظن أنه استبدل بمحسبه القديم آخر أكثر نظافة وأقل جرذانا وأفضل طعاما...» [3]**، كانت الغاية منه هو حصر المدة في عبارة **« خمسة أيام بلياليهن»**، حتى لا يطنب في سرد الأحداث كل يوم مما يؤدي إلى الحشو.

وفي مقطع سردي آخر نجد الرّاوي يخبرنا عن حال "**الفتاة المغولية**" وحرمانها عدة أيام من ركوب الخيل في قوله**:« مرت الأسابيع وكانت الفتاة تشعر مع كل يوم أنها أشبه**

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية،تر:محمد معتصم وآخرون، ص: 131.

(2) الرّواية، ص: 166.

(3) الرّواية، ص: 190.

بالطير المحبوس في قفص من الذهب»[1] فالر ّ اوي هنا يخبرنا دفعة واحدة ما حدث مرات عديدة؛ أي ما حدث كل يوم من أيام الأسبوع، وقد لجأ لهذه الخطوة تفاديا الحديث الكثير عن واقعة حدثت في كل يوم مستبدلا ذلك بعبارة « **مرت الأسابيع**»، حتى لا يقع في التكرار الملل الذي ينفره القارئ.

إن إحدى الغايات الأساسية لهذا التواتر السردي في عرض الأحداث هو تعجيل القصة، فهو يعمل على القفز بالقصة إلى الأمام متجاوزا بذلك كل التفاصيل الجزئية حتى لا يقع الر ّ اوي في التكرار الذي يجعل القارئ ينفر من تشويقه للقصة.

(1) الرواية، ص: 243.

الفصل الرابع: جماليات المكان في رواية فرسان وكهنة

أولا: مفهوم المكان

1. لغة

2. اصطلاحا

ثانيا: أنواع المكان

1. الأماكن المفتوحة

2. الأماكن المغلقة

أولا: مفهوم المكان:

يكتسب المكان في الر ّواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية أو لأنه المكان الذي تجرى فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخوص فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة الى فضاء يحتوي كل العناصر الر ّوائية بما فيها الأحداث والشخوص وما بينهما من علاقات لذلك سنورد بعض المفاهيم الخاصة بهذا المصطلح مع إبراز بعض أنواعه ومدى حضورها في مدونتنا" فرسان وكهنة".

1- لغة:

أعطت المعاجم مفاهيم مختلفة للمكان، فوردت بمعنى"الموضع" في "لسان العرب" المكان«هو الموضع ُ ، الجمع أمكنةٌ كَقَذال وأقْذِلة ، وأمَاكنُ جمع الجمع»[1]، وبمعنى آخر تقول العرب:«مكانَكَ ، وقُمْ مكانَكَ ، وقِعد مَقْعدَك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه»[2].

وجاء أيضا في "المعجم الوسيط" بمعنى:«المكانُ : المنزلة، يقال: هو رفيع المكان والموضع ُ (ج) كِنَةٌ لَوفي ذاالتنزيلُ العزيز:﴿خْذَاهُمْ عَلى مَكَانَتِهِمْ ﴾: أي موضعهم»[3].

نرى أن المعاجم على اختلافها تتفق حول مفهوم المكان على انه الموضع والمنزلة.

2- اصطلاحا:

من الطبيعي ألا تخلوا أية رواية من الأحداث التي تمثل المحرك الأساسي للقصة ولا بد لهذا المحرك أن يتحرك في مكان معين، فكما نجد أن الأحداث تؤثر في المكان يكون المكان يضًا مؤثر ًا فيها، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه بالتفصيل في رواية "فرسان وكهنة"

(1) ابن منظور: لسان العرب،ج8، ص:343

(2) المرجع نفسه،ص:343.

(3) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص:806.

للوصول إلى تشكيل البنية المكانية في هذا العمل الر ّ وائي، لذلك سنتعرض لمفهوم المصطلح أولا ثم أنواعه ثانيا ومدى حضورها في النص السردي.

اختلفت المفاهيم الاصطلاحية و الآراء حول مصطلح المكان اختلافًا بينًا واضحًا فمنهم من ينظر إليه أنه« كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»[1]، ذلك أنه يمثل المرآة العاكسة التي تكشف عن طريقة تفكير الشخصية، فالمكان الذي تعيش فيه« قد يثير إحساسا بالمواطنة، إحساسا آخر بالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه»[2].

فالمكان ليس فقط هو الذي يتحدد بحدود هندسية بل يتم أيضا من خلال تحديد المشاعر التي تتبجس في أعماق النفس البشرية فهو« حقيقة معيشة، ويؤثر في البشر بالقدر نفسه الذي يؤثرون فيه»[3].

فالمكان كغيره من العناصر يتغير من نص لآخر تبعا لمجريات الأحداث، كما يشكل العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الر ّ وائي ببعضها البعض»[4]، فهو بمثابة الدعامة التي تمنح النص ترابطه ليظهر كوحدة متماسكة البناء.

من هنا يأتي المعنى الحقيقي للمكان داخل الر ّ واية،« فهو ليس من بين العناصر المكونة للحدث الروائي»[5]، فمن هنا الى الوصف داخل الر ّ واية يقترب المكان من القارئ ليتم اكتشافه واكتشاف الجمالية الكامنة خلفه، وذلك بعد عملية الإدراك والمقارنة بينه وبين المكان الواقعي، وعموما فالمكان سواء أكان واقعيًا أو خياليًا يبدو مرتبطا بل مندمجا بالشخصيات

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص36.

(2) ياسين النصير، الرواية والمكان، دار نينوي، دمشق، ط2، 2010، ص: 9.

(3) صالح علي سليم الشتوي، تجليات المكان في شعر علي بن الجهم، مجلة جامعة دمشق،ع2، 2008، ص: 198.

(4) أحمد مرشد، البنية والدلالات في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 128.

(5) حسن بداوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص: 29، 30.

كارتباطه واندماجه بالحدث وبجر يان الزمن»[1]، لأنه يمثل الأرضية التي تتحرك وتقع عليها عناصر النص السردي .

والأديب المتمكن هو الذي« يستطيع أن يتعامل مع المكان تعاملا بارعا، فيوظفه توظيفًا فنيًا ناجحًا»[2]بحيث يعطي قيمة جمالية تضفي على النص السردي بعدًا فنيًا.

فالمكان دائم الحضور في العمل الفني، إذ لا يمثل الخلفية للأحداث فقط وإنما يمثل الإطار العام الذي تتحرك فيه الشخوص ويجري عليها الزمن ولا تكتسب هذه العناصر أهميتها إلا بفاعليتها مع المكان المتواجدة فيه وهذا التفاعل يكشف سر ترابطها مع جمالية المكان ويختفي خلفه من تآلف وتناسق بين عناصر البنية السردية.

نجد في بعض الأحيان أن للمكان الرّوائي تحفيز قوي للأحداث والشخوص، إذ يدفع بهما نحو تكميل الناقص في النص السردي فإن« البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية و"تحفزها" على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه مكن القول بأن وصف البيئة هو وصف لمستقبل الشخصية»[3]، فمن خلال هذا الترابط الوشيج بين هذه العناصر فلا يمكن أن تكون هناك أحداث بلا مكان، فهناك عملية حسابية على حد التعبير أي وجود السببية.

وللمكان في بعض الأحيان علاقة وثيقة بالحالة النفسية للشخوص، إذ أن "الاتساع في المكان تأكيد على حرية الفرد أو التأكيد على الخروج من الذات إلى الآخر» [4]، فالمكان إذا

---

(1) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت،ط1، 2001، ص:16.

(2) باسم علي أبو بشير، جماليات المكان في رواية" باب الساحة" لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأقصى ،غزة فلسطين، المجلد:15،ع2، يونيو 2007م، ص:273.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص:30.

(4) بان صلاح الدين محمد حمدي، الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد 11، ع1، 2011، 200.

دائم الحضور في العمل الفني، وهو لا يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث فقط وإنما الإطار العام لكل مجريات القصة من أحداث وشخوص وزمان، فكان له أن يتعدد ويتنوع حتى يشمل المدن والقرى والشوارع والبيوت، فسنعتمد في دراستنا لهذا العنصر على تقسيمه وفقا لثنائية الانغلاق والانفتاح، بحسب ما تتوفر عليه المدونة من أماكن متنوعة.

ثانيا: أنواع المكان

1. الأماكن المفتوحة:

اتخذت رواية" فرسان كهنة" بعض الأماكن المفتوحة كإطار لأحداثها وهي أماكن منفتحة على الطبيعة، تسمح للفرد بدخوله والتودد إليه متى يشاء فهو« يمثل الفضاء الذي لم تتدخل يد الإنسان في إقامته وتشكيله، ذلك أنه وجد هكذا منذ الأزل بصورته الخاصة، وخاصياته وخواصه المتميزة» [1]، وروايتنا تزخر بمثل هذه الأماكن الطبيعية المنفتحة على ما تحتويه من معالم جمالية إذ يسمح المكان المفتوح أيضا بالإتصال المباشر مع الآخرين، وهذا ما حدث مع بطل الرّواية" مراد قطز" وتنقله من مكان لآخر، كما قد تخضع هذه الأماكن إلى لاختلافات في شكلها الهندسي تفرضه طبيعة تكوينها، مما يجعلها متنوعة في الرّواية الواحدة.

أما الأماكن المفتوحةالتي كان لها حضور في الرّواية يمكن حصرها فيما يلي:

أ . الوطن

وقد ورد بعدة ألفاظ لعل أهمها: المدينة والبلاد..الخ، وبدأنا به باعتباره المكان الأوسع الذي يحدد انتماء البطل "مراد" الذي كان حاضرا بقوة في وجدانه، لأنه مسقط رأسه ودائم الحضور فيه، مما يجعله يشعر بالانتماء، والذي كان سبب في بأسه وضيق في عيشه، حيث كان يعمل ويعيش في هناء حتى فُصِل من عمله فكان عليه المكان عبئ كبيرًا ولا مكان آخر يحتويه سوى "جدة"، فهي الأم بالنسبة إليه كانت مسقط رأسه وحياته العملية

(1) المرجع السابق، ص201.

كلها، وعلى اعتبار أن الوطن يحمل معنى الهوية والانتماء، فلم يحضر في الرّواية محدداً جغرافياً، وإنما حضر بحدثه الواسع إذ شمل كل ما يحتويه من شوارع وبيوت مستشفيات وغيرها، الأمر الذي جعل "مراد" يشعر بأنه منبوذ في هذا المكان الواسع، حيث يشعر بأنه يضيق عليه رغم اتساعه إذ كانت السعودية بالنسبة إليه« **هي فقط جدة...جدة التي لم يعد يجد فيها مكانا للعمل، جدة التي لم تعد تتسع له، وقد أصبح فيها من المنبوذين**»[1] فكانت الأحول تسوء يوما ببعد يوم بالنسبة إليه وأن المكان الواسع "جدة" بدأ يضيق الخناق عليه« **حتى شعر مراد بأن الحياة في جدة ضاقت به، ففكر في الرحيل من المدينة التي ولد فيها ونشأ...**» [2].

فلقد وردة لفظة الوطن أو "جدة"حسب الاسم بلدٌ غير محدودٍ جغرافياً ولا وصف يميزه، وإنما حدد بحدث الضيق والذم الذي صُلط على "مراد"فأصبح محدوداً بالنسبة إليه فيتجلى فيه الكره والضيق، حتى أصبح مُسْتَوْحِشاً بمخاوف" مراد".

رغم ضيق البلد على البطل إلا أنه كان فسيح الأرجاء وغير ممدود يتسع من جميع النواحي ليشمل كل المدن والشوارع والبيوت، بعدما قرر "مراد" الرحيل من "جدة" إلى "الرياض"، والتي هي واقعة في السعودية، أي في الوطن نفسه، حيث أصبح المكان من حوله يتفتح أمامه ولا يرى سوى الفسحة وتلاشي الضيق حيث« **تأمل قليلا ما قال نديم... مستشفى الساعدي ... الرياض ولم لا**»[3]، لأنه لا حدود تحد السعودية ولا تنحصر فقط في "جدة " فلا مجال من حصر البطل لذاته في وطن نبذ فيه وطرد من عمله، فكان عليه تغيير المكان بمكان أوسع بالنسبة إليه، فرغم ضيق الوطن عليه إلا أنه منفتح على مصرعيه إذ كان مكانا منفتحا أمامه الذي كان بداية مشواره الجديدة مع وظيفة جديدة.

---

(1) الرّواية، ص:30.

(2) الرّواية، ص:25.

(3) الرواية، ص:30.

ب . الخلاء أو الفضاء:

يحضر الفضاء كبنية مكانية في هذا النص، لها خصوصياتها وسماتها المميزة، لأنها تشمل الانتماء والولادة البكرية الأولى للأمكنة، فهي الأم والمستقبل بالنسبة للبطل الرواية، رغم كونه حاضرا في الوطن غير أن الخلاء جاء عن طريق المستقبل**« كان كل شيء من حوله قد تغير... أين ذهبت المباني؟ أين فرجينيا وحراسها؟ لم يرى حوله إلا أرض سهلة منبسطة خضراء تحيط بها جبال شامخة في الأفق...»** [1]، فلا ينبغي النظر إلى الفضاء على أنه ديكور خارجي« لا علاقة له بالحبكة والشخوص بل ينبغي أن يكون جزء من الأحداث يؤدي بالقارئ إلى الإحساس بوحدة العمل وكُليَته ومن هنا لا يكون المكان زخرفة جمالية أو إطاراً خارجياً، وإنما عنصراً مؤثراً يحمل أبعاد أو تفاصيل ودلالات متعددة يكسب العمل فنية عالية» [2]، وعليه فالمكان في السرد القصصي هو البؤرة الداعمة للعمل عندما تخترقه الشخوص، إذ تنشأ علاقة حميمية بينهما وهذا ما نجده حدث مع مراد **« ولكن لاشيء،سوى أرض خضراء وسماء زرقاء ونسمات ريح باردة قادمة من الشرق...»** [3] فقد كانت هذه بداية تحول بالنسبة للبطل ولا يتشكل أي مكان إلا إذا كان هناك خرقا من قبل الأبطال له فكان الفضاء مكانا غير محدود المعالم وغير مشكل هندسيا لا حدود جغرافية له، كان فسيح الأرجاء لا شيء يحده سوى تلك الجبال التي كانت شامخة في الأفق.

فكان على البطل تقبل ما آل إليه في رمشة عين رغم التساؤلات التي كانت قد بدأت بالنقش في مخيلته وعن سبب تواجده في هذا المكان الذي لا حدود له فكان يتساءل باستمرار **«...لا أعلم كيف جئت إلى هذا المكان ؟... أين أنا؟ من أنت؟ ما هذا الذي**

---

(1) الرواية، ص:93.

(2) هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط) 2004، ص:278.

(3) الرواية، ص: 93.

يحدث؟... هذا جنون؟ جنون... بل هو حلم»[1]، تساؤلات من ون أجوبة مما زاد "مراقهّر ً ا ويأس ً ا في وسط مكان غير مألوف ولا حدود له كان في وسط أرض خضراء فقط لا يرى ولا يسمع فيها أحد.

فكان الفضاء مكان ً ا طبيعي ً ا يمثل الملجأ الوحيد للبطل الذي وجد نفسه في أقل من رمشة عين ليجد نفسه وسط حيرة ودهشة ملء عليه ضيقه الأول وفراره من "جدة" إلى "الرياض".

لم يكن هنا وصف المكان هيكلي ً ا عام ً ا يكتفي بتسمية الأشياء وحسب بل كان مقرون ً ا بمشاعر البطل وتساؤلاته حول المكان المتواجد فيه، وصولا لتحديد دلالات قصدية حتى يكون هناك أحداث جديدة.

ج . المدينة:

هو المكان الذي يجد البطل نفسه أمام واقع آخر لا بد له من أن يتعايش فيه رغم كل شيء مدينة" اترار" بعدما أخبره أحد المارة بذلك" **أنت على مسافة مئتي ميل ، جنوب شرق مدينة أترار"**[2]، المكان الذي كان يحوي القصور والبيوت والشوارع، مكان فسيح لا حدود له سوى أرض خضراء وجبال في الأفق.

فهي الفضاء الذي يرسم معالم جديدة لدخول الشخوص فيه وفعل ما يمكن فعله عن طريق الأحداث.

كانت المدينة هي نقطة تحول بالنسبة لمراد فقد كان يعيش حاضره في "جدة" حتى أصبح في رمشة عين في ماض ليعيش في مدينة "أترار".

حضرت المدينة بقوة في الر ّ واية لاحتلالها مساحة واسعة، فقد كانت تتحرك فيها الشخوص وتقع أغلب الأحداث فيها.

---

(1) الر ّ واية، ص: 94.

(2) الر ّ واية، ص: 94.

والمدينة فضاء مفتوح تسمح للشخوص بالتحرك فيها بحرية تامة مما يمكنها الاتصال بالعلم الخارجي، وهذا ما حدث مع بطل الر ّواية الذي كان في حيرة من أمره حول المكان الذي آل إليه والزمن غير الزمن الذي يعيشه،**« وكل الوسائل تستخدم استخداما جماليا يخدم البناء الر ّوائي»**[1]، أي إمكانية التنقل بين الأماكن وعبر الزمن فهي خاصية تميز الكاتب عن غيره في قدرته التعبيرية والخيالية، لأن المكان ليس حقيقة مجردة وا ٍنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز»[2]، وهذا مجعل "مراد" يشعر بالضيق مرة أخرى لأن المدينة كانت تبدو غامضة الملامح الهندسية وغير محدودة جغرافيا، فبعدما ترك وطنه صدم بواقع المدينة الذي كان عليه التعايش معه والتعامل مع الآخرين، فنظر ً ا لكثرة السكان بالمدينة يصبح التعامل والتفاعل بين الناس آليا، « أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي»[3] الذي يشعر به الإنسان حين يوضع فيه، وهذا ما يعايشه "مراد"حالي ً ا في "أترار"، وكل ذلك سببه التطور الحضاري الذي غير عليه واقعه فقط **« اكتفى بملاحظة كل ما كان يجري من حوله، في محاولة منه لفهم سير الأحداث، فلعله يكتشف أمرا آخر قد يساعده على فهم حقيقة ما يجري له ومن حوله«[4].**

يستمر الر ّوائي في الحديث عن المدينة دون أن يدلي لها بوصف مادي لينأى بها عن الواقعية بل كانت تبدوا المدينة غامضة مجهولة بالنسبة للبطل سوى أنه **« كان من الواضح له أنه يشاهد مرحلة تاريخية قرأ القليل عنها»** حتى أنه بات يشك في معرفته وما قرأه حول تاريخ هذه الأمور التي كانت تحدث أمامه وكأنه شريط سنمائي عاود مشاهدته بعد مدة من الزمن**« فلم يعد باستطاعة مراد التفرقة بينهن، أو بالأحرى لم يعد يرى لها من معنى ذي قيمة ترجى أوليس الحاضر الذي يعيشه الآن في هذه الصورة العجيبة التي** لا

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص:108.

(2) المرجع نفسه، ص: 106.

(3) المرجع نفسه، ص: 106.

(4) الر ّواية، ص: 145.

يجد لها تفسيرا هو أيضا، الماضي بالنسبة إلى حياته التي كان يعيشها بالأمس القريب؟ وماذا عن ماضيه فماذا يشكل له اليوم؟، أهو المستقبل الذي لم يأتي بعد؟، أم يبقى هو الماضي لأنه قد حدث وانتهى أمره»[1]، ومن هنا نجد البطل يمقت هذه المدينة المتغيرة المبادئ وهو لا يرفضها كمدينة أو مكان بل يرفضها لأنها كانت السبب في حيرته، إذ أصبح كل شيء من حوله لغز محير لا يكاد يجد له تفسيرا وسط مكان فسيح لا حدود له سوى أنه قرأ عليه في كتب التاريخ حتى وجد نفسه في هذا المكان من وسط آسيا.

هكذا كانت المدينة مترامية الأطراف لاشيء يحدها أو يميزها سوى الأحداث التي طبعتها فكانت بذلك رمزا للوطن واعتياد البطل عليه كوطن ثاني يرتابه ولا خيار أمامه سوى التعايش مع الأحداث وهذا المكان الفسيح.

2 . الأماكن المغلقة:

كان المكان المغلق حاضر ً ا في الر ّ واية حيث اختاره الروائي كميدان للحركة،« ونقصد به المكان الذي تدخل يد الإنسان في تشكيله وا ٍعطائه طابعا مختلفاعن غيره من الفضاءات»[2]

ولهذا كان للمكان المغلق حضور واسع من بيوت وقصور ومباني وغيرها...، « وهو المكان الذي يخص فرد ً ا واحد ً ا أو أفراد عدة يتحرك الفرد في دوائر متراكزة من الأماكن»[3]، فهذا المكان يحدد بحدود تفصله عن العالم الخارج مما يجعله يتصف بالانغلاق والضيق،« فالمكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية وللوجود لفهم الحقائق لبناء الروح والتراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة لتنشأت المخيلة وتدمج طلية الحياة في صور مكانية»[4]، إضافة إلى ما قد يمنحه لها من

(1) ّ واية، ص: 145.

(2) بان صلاح الدين محمد حمدي، الفضاء في روايات عبد الله عيسى سلامة، ص: 201.

(3) المرجع نفسه، ص201.

(4) ياسين نصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د .ط)، 1986 ص: 395.

حماية وألفة للشخوص القاطنة فيها، وقد تنوع هذا المكان في الر ّواية التي بين أيدينا " فرسان وكهنة" حيث تتمثل في الخيمة والقصر والحانة... وسنتبع في هذه الأماكن لجوء البطل إليها وذلك بتقديم الأماكن التي اخترقها ووصفها عن طريق حاسة البصر أو السمع وما ورد لها من وصف من قبل الشخصية المحورية أو الر ّاوي، أو أحد الشخوص في الر ّواية

أ . الخيمة:

تعد الخيمة من الأماكن المغلقة لأنها محدودة بحدود هندسية تفصلها عن العالم الخارجي حيث يلجأ إليها الإنسان كمكان للراحة والأمن والطمأنينة والحماية، « مكان يستقطب ويكثف الألفة ويدافع عنها»[1]فهي المكان الذي عبر عنه الر ّوائي كعنصر جمالي ومرتع للسكينة والهدوء حيث كان لجأ إليها الكاهن " تبتنكر" ليعتزل عن العلم الخارجي لتأدية طقوسه، أو ذلك المكان الذي عاشت فيه" بورتيه" تلك الفترة المريرة بعيدة عن أهلها وزوجها فكان مكانًا موحشًا بالنسبة إليها لأن دلالة المكان المغلق عادة ما يقترن بمعاني الانطواء والحزن والعزلة في حين كان للأهل مثل "شيليدو" مكان راحة ومتعة وهذا ما كان يبدو واضحا في مقاطع الر ّواية **« لم يدرك شيليدو وهو يدخل الخيمة الواقعة في منتصف مخيم الماركيت بين خيام فرسانه الذين يتجاوزون الألف بقليل أن سريرته كانت تعد له مفاجأة لم يعتد عليها أي خان من خانات سهول آسيا» [2].**

ومن الملاحظ أن شيليدو عند دخوله الخيمة لا يقم بتقديم وصف لها وما تحتويه من أشياء إنما يذكر الغرض في حدود ما يسمح به الحدث وعلاقته بذلك الشيء، فجاء هذا الوصف في لحضات خاطفة ممزوجا بلحظات سرد مما يساعدنا على معرفة بيت شيليدو وأين يختطف "بورتيه" وجاء ذلك جليا في المقطع السردي التالي**:« ... استمرت تموجين في اتجاهه نحو الخيمة المركزية حيث يقبع شيليدو مستترا بظلام تلك الليلة الغائمة»[3]**، فمن

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، ص: 68.

(2) الر ّواية، ص:11.

(3) الر ّواية، ص:13.

خلال هذا الوصف نفهم ونتعرف على مكان أو بيت شيليدو دون تفاصيل أخرى تتوغل داخل الخيمة لتصف لنا ما يوجد بداخلها، إنما يوحي ذلك على وجود حياة بدائية في صحراء قاحلة جميع الناس هناك سواسية ولا وجود لمباني فاخرة كالتي كان "مراد" يعيش فيها فجاء هذا الوصف للمكان المغلق أو الخيمة حافلا بالدلالات التي نعبر عن تلك الحقبة من الزمن والتي وجد البطل نفسه فيها دون سابق إنذار، وا ٍنما كانت مثل الحلم، وانتقاله من مكان لآخر وكأن المكان المغلق الذي طمست ملامحه الجغرافية كان حضوره حضورا تاريخيا بهدف تعرية الواقع أمام البطل وتوضيح الغموض الذي يكتنفه بما يشهده من تحولات لامست فترات مختلفة من تلك الخيمة المكان المغلق الذي يمثل الراحة والاستقرار لشيليدو والقلق والضيق "لبورتيه".

ب . القصر:

جاء القصر كمكان مغلق تحده حدود تفصله عن العالم الخارجي، مكان كان للإنسان دخل في بناءه وتصميمه، مكان يلجأ إليه الإنسان حيث يقيه من حر الصيف وبرد الشتاء، وكل ما يواجهه من أخطار في الخارج فهو ليس سوى شكل هندسي له حدود وا ٍنما هو الانتماء والراحة، والقصر في الر ّواية يمثل بيتً ا من البيوت التي تودد إليها البطل حيث تم اختراقها من طرف البطل رغم أنها الزيارة الأولى للقصر ولكن" مراد" كان يتوجه دون عناء يذكر **« فهو يسير إلى قصر غانم الساعدي من غير عناء، وكأنما زاره مرات عدة، على الرغم من يقينه أنه لم يزره من قبل؟»** [1]، وهذا ما يلاحظ حيث نجد "مراد" عند ولوجه القصر يقوم بتقديم وصف للقصر وما يحتويه من أشياء فجاء هذا الوصف في مقاطع سردية حتى نتعرف على بيت غانم الساعدي، **« فمن يرى القصر من الداخل بحديقته الغناء التي تتوسطها بحيرة كبيرة متفرع منها نهر صغير يدور حوله المبنى السكني لا يتصور أنه لا يزال في مدينة صحراوية جرداء تعاني شحا في المياه، وكأنه في لحظة دخوله قد انتقل**

(1) ّ واية، ص: 48.

بطريقة سحرية إلى عالم آخر غير ذلك الذي تركه في الخارج« [1]، فمن خلال لسان الر ّاوي نتعرف على ما يحتويه القصر من الداخل حتى ولوجه إلى داخل القصر حيث نجده يصف لنا دورة المياه والشرفة ، وجاء ذلك عللىسان الر ّاوي واصفا القصر من الداخل وصفا يكاد أن يكون دقيقا،**« جلس مراد على أريكة رخامية بجانب الحوض...»** [2]، وكذلك وصف آخر داخل القصر وهو**:« دخلت سارة القويت، بلهفة واضحة، دورة المياه، مناولة مراد كأس الماء، ويجانبها شقيقها ناصر»**[3]، نجد بأن هذا الوصف يوحي بأن المكان كان لصاحب مكانة وسمو الشيخ "غانم الساعدي"**:« صاحب الأيادي البيضاء، الجواد المعطاء المثال للمسؤولية الاجتماعية وصاحب المشروعيات الخيرية، ليس في بلده ولكن حتى في جميع بلاد المسلمين وغير المسلمين...»** [4]، فمثل هذا الوصف للمكان المغلق جاء للدلالة على السمو الترف والجاه، مكان مفعم بالراحة وكل متطلبات الحياة من سكينة وألفة وهناء فالقصر جاء كمكان مغلق يوحي بالانفتاح والازدهار كأنه لا حدود له وسط صحراء قاحلة تكتسب للماء وهو عنصر مهم للحياة، فكان البطل في حيرة من أمره حول ما يحدث من حوله وا ٍن كان قد زار هذا المكان الذي يبدو مألوفا بالنسبة إليه غير أنه لا يتذكر زيارة واحدة له.

فمن خلال هذا الوصف ندرك بأن القصر يتكون من شرفة ودورة مياه وكذلك قاعة للضيوف وغيرها من الغرف الأخرى، وان لم يتعرض لوصف الجزئيات كالأثاث المكون للبيت، وا ٍن كان مغلقا إلا أنه يبعث على الاطمئنان والاستقرار الذي يشعر به كل من يدخل إلى القصر "غانم الساعدي".

---

(1) ينظر: ّ واية، ص: 49.

(2) ينظر: ّ واية، ص: 52.

(3) ينظر: ّ واية، ص: 52.

(4) ينظر: ّ واية، ص54.

ج . الحانة:

تعد الحانة من الأماكن المغلقة التي كان لها حضور قوي في رواية " فرسان وكهنة" حيث نجد المكان بجمالياته كواقع يرتبط بالشخوص وكمعيار فني بقي مسيطرا في الر ّواية إذ كان له امتداد واسع عبر الزمن،كان مكان مغلق تتردد إليه شخوص الر ّواية باستمرار، حيث يكون هناك وقت للراحة والترف واللهو مع الأصدقاء، إذ نجد الر ّاوي يقول في مقطع سردي ما يلي:**« لم يكن لدى محمد خيار سوى أن ينتظر في الحانة إلى أن يأتيه عبد الرحمن كما وعد...»** [1].

لقد أخذ المكان عند "منذر القباني"ساحة كبيرة في الر ّواية حتى يدع شخوصه تتحرك دون عناء يذكر، سواء كان مكانًا مفتوحًا أو مغلقا، حيث كان لكل منهما الدور الفعال في سير أحداث الر ّواية، فندرك هنا أن الحانة عبارة عن مكان مغلق بسيط ذو باب واحد وذا بناء متوسط يناسب زمن القصة وجاء ذلك في قوله:**" هل ترى ذلك الفتى الواقف بجانب باب الحانة؟»**[2]، فهذا الوصف يوحي بأن الحانة كانت تحتوي على قاعة واحدة تصادفك فور دخولك من الباب ، وأتى وصف آخر حول هذا المكان المغلق ليصفه من الداخل في قوله:**« هل جاء ليتناول الطعام أو الشراب؟... وقوفه بجانب الباب وعدم دخوله على الرغم من وجود أكثر من طاولة فارغة يعني أنه لم يأتي لكي يجلس»**[3]، نجد أن هناك وصفا للجزئيات من داخل الحانة حيث أكد الر ّاوي بأنها كانت تتكون من قاعة رئيسية واحدة فيها عدد من الطاولات، حيث كان يقدم الطعام والشراب للمارة في ذلك المكان في "بخاري"، فجاء وصف الحانة هنا يدل على حياة بسيطة في مدينة صحراوية شاسعة يلجأ إليها الرحل من أجل الراحة وأخذ قسط من الطعام والشراب ليكملوا طريقهم.

---

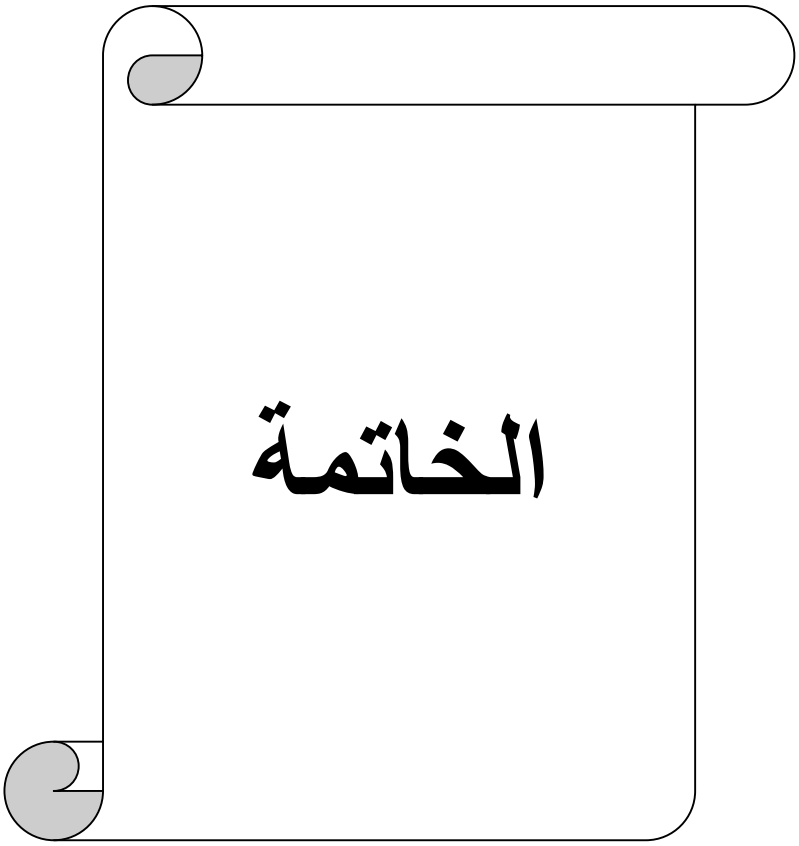
(1) الر ّواية، ص: 191.

(2) الر ّواية، ص: 193.

(3) الر ّواية، ص: 195.

نجد بأن الر ّاوي لم يركز على المكان في النص لذاته، وا ٍنما أبرزه من أجل الجانب النفسي والشعوري لدواخل الشخوص وما يتخلجها داخل هذه الأمكنة، فالإسقاطات الذاتية تظهر للمسرود له بوضوح من خلال وصف ما تشعر به الشخصية حين تواجدها في مكان معين سواء كان مفتوحا أو مغلقا.

وخلاصة القول أن المكان عند منذر القباني كان ولا يزال محرر ًا للحركة والثبات وأصبح نموذجا من روايته "فرسان وكهنة"، من مكان فرعي إلى رئيس، ومن مكان مفتوح إلى مكان مغلق، ومن واقع وفن إلى شيء حقيقي، وتضل رؤية الر ّاوي وجدله مع واقعه يمتد طول الر ّواية، إلا أن هذا لم يمنعه من إعطاء جانب مهم يتناول فيه أو يذكر فيه جماليات المكان وأنواعه ودلالاته وصفا وتشخيصا وكجزء من البناء الفني لرواياته التي تعكس الواقع، وهذا دليل على فطنة الكاتب لرغبة الكاتب والناقد والقضايا الموضوعية، والأفكار الجزئية التي تشغل تفكيرهم، وعلى هذا الأساس عرف بأن التحول في المكان من الظرفية والجغرافية إلى علاقات اجتماعية فنية هو الذي يكسب العمل الإبداعي قيمته، فأصبح المكان بمثابة قضية يرتبط بها الإنسان فالقضية مكان والمكان يتواجد فيه الإنسان.


الخاتمة

وفي نهاية هذا البحث نصل إلى النتائج الآتية:

- كان التناوب في الأصوات السردية الناتج عن الانتقال المستمر للر ّاوي بين شخوصه من البطل إلى باقي شخوص عمله التخييلي، وأدى إلى تنوع وتعدد في التبئير وزوايا النظر إذ تراوح بين اللاتبئير والتبئير الداخلي والخارجي.
- كما كانت الوظائف التي كلف بها الروائي شخوصه بأدائها، كانت مفسرة للدور الذي تقوم به الشخصية قصد كشف الواقع المتأزم وتعرية المحجوب.

نجد كذلك بأن ر ّواية "فرسان وكهنة"، لعبت بتنافر للسردية إثر اعتماد الكاتب على بنية زمنية مركبة من الماضي والحاضر والمستقبل، فكان هناك تلاعب بالزمن وسرعة الانتقال من مكان إلى آخر، ومن زمن لزمن.

- إن الماضي هو الموضوع المركزي للسرد، وهو ما يفسر هيمنته نسبيا إثر ما أدته الأفعال الماضية من حضور بارز في نص الر ّواية، إذ كان للحاضر والمستقبل دورا ثانوي لم يتطرق لهما الكاتب بكثرة، فنجده كل مرة يعود للوراء بشكل مستمر للعرض.

كما يبدو أن الأحداث المسرودة في الر ّواية كانت قريبة في حقيقتها من الواقع التاريخية حيث أخذ الروائي من الواقع ما يتماشى وعمله السردي حتى ينقل للقارئ عالمه المتخيل ويعالجه بطريقة فنية تظهر في صورة جمالية، فيها براعة التقديم وحسن اختيار مع تحديد جيد للمكان ودقة متناهية في الزمن، ومن خلال بعض القرائن الموجودة في نص الر ّواية كعبارة (البطل الطبيب والجراح مراد قطز وتساؤلاته المتكررة دون أجوبة وتلاشي الحقيقة ومعرفة أخرى)، كانت مجرد حقائق علمية يريدها بأن الحقيقة دائما تبقى نسبية وبأن الحقيقة دائما تبقى نسبية وبأن العلم مستمر والاكتشاف لتزال رهن الفرضية فقط ولا شيء ثابت في الكون.

كان ترتيب زمن الر ّواية مضطربا نوعا ما، وذلك بإحداث استرجاع للماضي في مقدمة الر ّواية ثم زمن الحاضر الذي جاء سريعا وبعد ذلك العودة للماضي من جديد، مما يجعل

القارئ يبدي تركيزا أكثر وتفكيرا يجعلك تشعر بالدوار من التنقل عبر الر ّواية كأنك في رحلة طويلة بواسطة كبسولة الزمن.

- إنبنى النص على ثنائية الضدية التي كانت المسؤولة عن إنتاج الدلالة فقد يأتي بشيء ونقيضه في نفس الوقت، كذكره للإيمان والعقيدة والكفر ويقابله بالجمل ويتطرق للحديث عن التغير، فكل هذه التقابلات أثْرت المتن الحكائي.
- اعتماده أيضا على مخزون الذاكرة والعودة بالسرد إلى الوراء، فنجد معظم الأحداث جاءت من الذاكرة وارتباطها بالأحداث مما استدعى الاعتماد على السوابق واللواحق في عرض أفكاره.
- اهتمام الكاتب بالشكل الفني، فالهدف من هذا العمل هو إبلاغ رسالته للقارئ و النقاد من خلال نقللواقع وكشفه فقد عبرت هذه الر ّواية عن الوضع التاريخي وما آل إليه من تغيرات عبر الزمن وبأن الحقيقة نسبية وفي استمرار لا ينتهي.
- كما نجد أن المكان لم يكن الإطار الذي تجري فيه الأحداث فقط، بل هو أيضا أحد العناصر الفعالة في تلك الأحداث ذاتها، إذ نجد تفاعل كبير بين المكان والشخصية والحدث حيث أن الأحداث تصحبها عدة تحولات وتغيرات على مستوى بنية المكان وأفكار الشخوص ومعتقداتهم، إذ احتل المكان موضعا بارزا في الر ّواية فكان المركز الذي تدور حوله المعاني والدلالات.
- أما بالنسبة للشخوص فنجد السارد يوظف الوصف كتقنية مساعدة للكشف عن الجوانب الخفية للشخوص من خلال وصف السارد لها أو استنباط القارئ لهذه المواصفات.
- رسم لنا "منذر القبانيلوْحة فنية من خلال ر ّاوية "فرسان وكهنة" ذات طابع جمالي قام فيه بالتأمل في مقام الأحداث ليسقط لنا خليفته الثقافية ومعرفته التاريخية، فجعل من قلمه ريشة فنان يبدع منظرا وكأنه ينقله مباشرة من المحيط إلى الورقة، كما برزت فرادة أسلوبه السردي بصفة جلية في هذه الر ّواية.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1. منذر القباني، فرسان وكهنة (غريب)، الدار الغربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2013.

قائمة المراجع:

- **المراجع بالعربية:**

1. أحمد مرشد، البنية والدلالات في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
2. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2001.
3. آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997.
4. أنور الخطيب وآخرون، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، دار الحوار، سوريا، ج3، ط1، 1992.
5. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء ، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
6. حلمي محمد القاعود، الر ّواية التاريخية في أدبنا الحديث (دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط2، 2010.
7. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991.
8. سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.
9. سمير مزروقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة؛ تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر،(د. ط)، (د. ت).

10. سيزا قاسم، بناء الر ّواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، هيئة الكتاب ،(د. ط) 2004.

11. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

12. عبد الرحمان بوعلي، الر ّواية العربية الجديدة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط1، 2001.

13. عبد القادر شرشار، الر ّواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الر ّواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د. ط)، 2003.

14. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مفارقات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

15. عبد المالك مرتاض، في نظرية الر ّواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ع 240، ديسمبر 1998.

16. علي نجيب إبراهيم، تجليات الرواية، دراسة في الر ّواية الواقعية السورية، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، (د. ط)، 1994.

17. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د ط)، 2005.

18. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

19. نورة محمد المر ّي، البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012.

20. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط) 2004

21. ياسين النصير، الرواية والمكان، دار نينوي، دمشق، ط2، 2010.

22. ياسين نصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د .ط)، 1986.

23. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

- **المراجع المترجمة:**

1. بيرسي لوبوك، متعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجذلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1972.

2. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان ،منشورات الاختلاف، ط1، 2015.

3. جرار جينيت، خطاب الحكاية؛ بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

4. جورج لوكاتش، الر ّواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق بغداد، ط2، 1986.

5. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ط1، 2003.

6. روجر آلن، الر ّواية العربية، تر:حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، (د. ط)، 1997.

7. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل النص الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

8. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب سورية، ط1، 1993.

9. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.

10فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الر ّوائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، (د .ط) 2012.

11ميخائيل باختين، الملحمة والر ّواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982.

- **المعاجم والقواميس:**

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار الحديث القاهرة، ج4.
2. أحمد الحسين أحمد بن فارس زكريا الرازي، معجم مقاييس اللغة، دار الكتب، بيروت، لبنان، ج1 ط1، 1999م.
3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
4. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ت: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2، ط1، 1424هـ - 2003م.
5. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ - 1985م.
6. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي، انجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
7. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2، 1984.
8. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار العودة، القاهرة، مصر، ط2، 1972.

- **الرسائل الجامعية:**

1. أشيلي فضيلة، الخطاب السردي في ثلاثية مزداد أعمر الروائية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والثقافة الأمازيغية، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015.
2. بارودي سميرة، الدراسات السردية في النقد الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل رسالة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2011.
3. بن سعدة هشام، بنية الخطاب السردي في رواية" شعلة المايدة" لمحمد مفلاح، رسالة لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب واللغات، جامعة تلمسان، 2014.
4. زهيرة بنيني، بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان ، مقارنة بنيوية. ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر. باتنة 2008.
5. شفيقة عاشور، خطاب الوعي التاريخي لر ّواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، لعز الدين جلاوجي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي،كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف 2، (د. ت).
6. عيسى بلخياط، تقنيات السرد في رواية" البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، رسالة لنيل شهادة الماجستير، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2005.

- **المجلات والدوريات:**

1. باسم علي أبو بشير، جماليات المكان في رواية" باب الساحة" لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأقصى ،غزة فلسطين، المجلد:15،ع2، يونيو 2007م.

2. بان صلاح الدين محمد حمدي، الفضاء في روايات عبد الله عيسى السلامة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد 11، ع1، 2011.

3.سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الر ّواية، مجلة دراسات في اللغة وآدابها، ع: 14، 2013.

4.سليمة خليل، تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للر ّواية الجديدة، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع: 07، 2011.

5. سهام علي السرور، الزمن في سرد سهيل إدريس، مجلة عود الند، ع87، 1 ماي 2014.

6. شرحبيل المحاسنة، تشكلات الرؤية السردية: روايات مؤنس الرزاز أنموذجا، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ع فبراير 2012.

7. صالح علي سليم الشتوي، تجليات المكان في شعر علي بن الجهم، مجلة جامعة دمشق،ع2، 2008.

8. عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، عدد خاص عن دراسة الر ّواية (د. ت) .

9. عدلي الهواري، مصطلح ومفهوم التبئير، مجلة ثقافية فصلية عود الند، ع 76، 2017.

10علي عبد الرحمان فتاح، تقنيات بناء الشخصية في ر ّواية، ثرثرة فوق النيل،مجلة كلية الآداب، قسم اللغة العربية، كلية اللغات ، جامعة صلاح الدين، ع: 102، (د. ت).

11كرومي حسن، حول بعض المفاهيم في الر ّواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع 03، حزيران، 1994.

12. يوسف محمد جابر إسكندر، أحمد عبد الرزاق ناصر، الرؤية السردية في روايات نجم والي، مجلة كلية الآداب،ع 102، (د. ت).

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جمالية السرد في رواية "فرسان وكهنة" لمنذر القباني، وقد جاء بحثنا كمحاولة للتعرف على خبايا هذه الجمالية الكامنة في مكنونات السرد، وقد جاء بحثنا في بناء هيكلي يتكون من مدخل وأربعة فصول وخاتمة، فقد تحدثنا في المدخل عن مفاهيم أولية للرواية، أما الفصل الأول بحثنا فيه عن زوايا النظر الموجودة في الرواية، أما عن الفصل الثاني فكان حديثنا فيه عن جمالية الشخوص، والفصل الثالث فتناولنا فيه جمالية الزمن، والفصل الأخير كان عن جمالية المكان.وأنهينا البحث بخاتمة جمعنا فيها أهم النتائج المتوصل اليها.

Ressemaé:

Le but de cette recherche est de de voiler le récit esthétique dans le roman « chevaliers et prêtres » a Munthe el kabani, notre travail est venu comme une tentative pour connaitre les mastères de ces inhérents esthétiques dans la narration, notre travail se compos dune entrée quatre chapitres et une conclusion, nous avons parle dans l'entrée sur des concepts nouveaux primitifs, mais dans le premier chapitre, nous savon dixute sur les angler de visions dans le roman, le deuxième chapitre est une conversation dans laquelle les caractères esthétiques, et le troisième chapitre, nous savon traite le temps esthétique, le dernier chapitre était de la baute du lieu, et nous savon fini par la conclusion de la recherche, ou nous savon recueilli les résultats les plus important obtenu selle.

Summary:

This research aims at revealing the aesthetics of narration in the novel of "knights and preseats" of "manther Qabbani".our research came as attempt to introduce the hidden aspects of this aesthetic in thie narration mechanisms. Our research came in a structural structure consisting of an entrance and four chapters and a conclusion. In the chapter we discussed the angles of view in the novel ,while the second chapter was our talk about the aesthetics of the characters ,and the third chapter dealt with the aesthetics of time, and the final chapter was about the beauty of the place ,and ended the research concluded that we collected the most important results reached.