الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de langue et littérature arabe

وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص: (أدب جزائري)

رواية "سلالم ترولار" لسمير قسيمي

دراسة سرديّة بنويّة

مقدمة من قبل:

الطالب (ة): طارق رمضاني

الطالب (ة): لينة سدراتي

تاريخ المناقشة: 13 / 06 / 2022

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
د.سعيد بومعزة	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
د.شوقي زقادة	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
أ.عبد العزيز العبّاسي	أستاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022/2021

﴿وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ إِحْسَٰنًا ۖ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا ۖ وَحَمْلُهُۥ وَفِصَٰلُهُۥ ثَلَٰثُونَ شَهْرًا ۚ حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُۥ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِىٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِىٓ أَنْعَمْتَ عَلَىَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَىَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَصْلِحْ لِى فِى ذُرِّيَّتِىٓ ۖ إِنِّى تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّى مِنَ ٱلْمُسْلِمِينَ ﴿١٥﴾﴾ الأحقاف/ 15.

شكر وعرفان:

الحمد له رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين أما بعد

فإننا في بادئ الأمر نشكر الله تعالى على فضله حيث أتاح لنا إنجاز هذا العمل، فله الحمد أولا وآخرا

أقدم شكر خاص للأستاذ المشرف " **شوقي زقادة**" الذي ساعدنا ولو بالكلمة الطيبة تكبد جهد وعناء تصحيح مذكرتنا وكل الشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة

وإلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

إهداء

«ما دمت تطرح على نفسك أسئلةً تنم عن شكٍ في تقبل أمرٍ بعينه كثابتٍ فهنا، لا بد وأن تكمل المسير؛ لأن ما من شك مظلم، إلا وفي الآخر نفقهُ يقيناً ساطعاً كنور الشمس في صبيحة النهار» الإمام الغزالي

إلى كل من يسعى نحو النور والحقيقة

-لينة/ طارق-

مقدمة

منذ أن وعى الإنسان واقعه وعيا ساذجا يتلاءم وخصائص ذهنه، ومقومات عقليته التي تحمل كل ما في زمانه من أبعاد ومكونات، جسّم واقعه في روايات كانت مهمتها تقرير مخاوفه ورسم آماله وأحلامه، لذلك رافقت الرواية سير الإنسان وتطوّر عقليته التي هي نتيجة من نتائج تطور حاجاته الاجتماعية، ووضوح عناصر الأشياء في ذهنه. وكل رواية إنما هي وثيقة تعبر عن فكر الإنسان ورؤاه وأبعاد آفاقه، وتنضح بنظرته إلى الكون والواقع والوجود، وهي تعطي خصائص الواقع قبل كل شيء، كما تكشف التناقضات الأساسية في الوجود الإنساني، وعناصر الفترة التاريخية التي يعاصرها وجود البشر، وما تحمله من مؤثرات ومفاهيم وفلسفات وأفكار.

تحمل الرواية موقفا إزاء الواقع، فهي حالة الوجدان الاجتماعي، في مواجهة الوجود الذي تطرحه اللحظة التاريخية، وعليه فإن خصائصها بقدر ما ترتبط بخصائص الواقع ترتبط بالوجدان الإنساني والمسارات والأبعاد التي تكوّن "الحدث" لتعالج قضايا الواقع ولتعبر عن المجالات الممثلة لنمو وتطور الشعوب.

انطلاقا من هذه الأهمية أصبحت الرواية موضوعا رائجا في مختلف الدراسات العلمية عامة والأدبية والنقدية بشكل خاص، فمع تطور الدراسات الأدبية والنقدية، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، لم يعد التركيز على المضمون المنطلق الرئيس الذي يشكل الدراسة الأدبية، بل عدت دراسة الشكل الفني محورا أساسا في الدراسة النقدية؛ إذ شرع النقاد يفردون، في دراساتهم، مساحات واسعة للشكل الفني، ومن هنا جاءت أهمية دراسة السرد، في الأعمال الأدبية كونه عنصرا رئيسا يحتوي الصياغة الفنية للقصة، مع التذكير أن هذه المسألة ليست فصلا بين الشكل والمضمون، إنما هي مسألة احتواء الشكل (السرد) للمضمون، وانبثاق هذا الشكل من المضمون.

ومن هنا، جاء اختيار عنوان البحث (**رواية "سلالم تروللار" لسمير قسيمي؛ دراسة سردية بنوية**)، لتأكيد أهمية دراسة هذا الجنس الأدبي عامة، والأدب الجزائري بشكل خاص.

وقد جاءت الأسباب الدافعة لدراسة هذا الموضوع تحت المسميات الآتية:

أولا: إعجابنا الشديد و شغفنا بالرواية و القضايا المطروحة فيها و محاولة البحث عن الجديد الذي جاء به **سمير قسيمي.**

ثانيا: قلة الدراسات والبحوث الأكاديمية التي تناولت موضوع **"بناء السرد في رواية سلالم تزولار"** بالدراسة والتحليل، ذلك أن الرواية حديثة النشر لم تنل حقها من الدراسة بعد وخاصة من الوجهة التي تبنيناها في هذه البحث، مما يلقي على عاتقنا مهمة شاقة في البحث والدراسة.

ثالثا: الرغبة في إبراز أهم التقنيات السردية و التصورات النظرية التي انجذبت إليها الرواية المعاصرة و استخراج التقنيات التي وظفها الراوي من أجل إشباع فضولنا المعرفي و الاستزادة في المادة العلمية.

كما يهدف هذا البحث إلى:

أولا: إبراز المكونات السردية للرواية الجزائرية المعاصرة من خلال مميزاتها الفنية والنوعية.

ثانيا: محاولة الربط بين النظريات السردية بوجه من وجوه النتاج الأدبي الجزائري، المتمثل في الرواية.

ثالثا: محاولة تطوير التصورات السردية النظرية من خلال تطبيقها على نص الرواية الجزائرية المعاصرة.

رابعا: فتح آفاق بحث جديدة في الذهنية العربية عامة والجزائرية بشكل خاص، من خلال إبداعها الأدبي.

فأما فيما يخص الإشكاليات التي ستحاول هذه المذكرة الإجابة عنها، فيمكن تقسيمها إلى قسمين: رئيسة وفرعية، فالإشكالية الرئيسة آثرنا أن تكون على الشكل الآتي: كيف بنى الراوي معمار سرده في رواية **"سلالم تزولار"**؟ أما عن الإشكاليات الفرعية؛ فهي مجموعة من الأسئلة التي تتفرع تلقائيا من الإشكالية الرئيسة من أجل تدعيم وإثراء البحث وتمكينه من الإجابة عن الإشكالية الرئيسة، ومن هذه الأسئلة: ما هي زوايا النظر التي قدم بها الراوي أحداث الرواية؟ وما هي الأساليب التي اعتمدها في عرض الشخوص الروائية؟ وما هي التقنيات التي توسّلها في بناء الزمن الذي وقعت فيه أحداث روايته؟ وما هي أهم الأبعاد الجمالية التي أضفاها المكان على المتن الروائي؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات، الرئيسة منها والفرعية، آثرنا أن نستخدم آليات وإجراءات المنهج البنوي وبخاصة ما جاءت به مقولات علم السرد، ذلك أنها الأنسب مع طبيعة الموضوع وتوجهه، كما تكمن أهمية هذا المنهج أيضا في تسليطه الضوء على النص الأدبي في حد ذاته من أجل

سبر أغواره وكشف خباياه دون الرجوع إلى السياقات الخارجية، مما يبرز أدبية النص السردي الروائي.

وقد اشتملت هذه الدراسة على مدخل وأربعة فصول وخاتمة، ففي **المدخل** الموسوم ب: **"السرد؛ المفهوم، الأنواع والوظائف"**، حاولنا فيه استكناه مفهوم السرد، وأنواعه ووظائفه.

وفي **الفصل الأول**، الموسوم ب: **"الرؤية السردية؛ الأنواع والتجليات"**، تتبعنا فيه مختلف المفاهيم التي قدمها النقاد العرب والغربيين لمصطلحي: السرد والرؤية السردية، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى البحث عن مختلف أنواع الرؤى السردية المتجلية في نص الرواية.

فأما في **الفصل الثاني**، الموسوم ب: **"بناء الشخوص الروائية"**، فقد درسنا ستة مباحث، هي: **أولا:** مفهوم الشخصية، **وثانيا:** تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث، **وثالثا:** صفات الشخوص الروائية، **ورابعا:** دلالة الأسماء، **وخامسا:** أشكال تقديم الشخوص الروائية، **وسادسا:** أصناف الشخوص الروائية.

وفي **الفصل الثالث**، الموسوم ب: **"بناء المكان الروائي"**، فقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث، ففي **المبحث الأول** استقصينا مفهوم المكان لغة واصطلاحا وفي **المبحث الثاني** درسنا أقسام المكان عند النقاد الغربيين والعرب، أما في **المبحث الأخير** فقد درسنا فيه أقسام المكان الروائي في نص الدراسة.

فأما في **الفصل الرابع و الأخير**، الموسوم ب: **"بناء الزمن الروائي"**، فقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث: ففي **المبحث الأول** تتبعنا مفهوم الزمن عند مختلف العلماء والفلاسفة والنقاد، لننتقل في **المبحث الثاني** إلى دراسة أقسام الزمن، لنصل في آخر الفصل الثالث إلى **المبحث الأخير** المتعلق بـ **"مستويات الزمن السردي"**؛ حيث وقفنا على محور الترتيب الزمني(المفارقات الزمنية) المتمثلة في الاسترجاع وتفرعاته، والاستباق وأنواعه، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى دراسة محور الديمومة (مدة السرد) الذي يدور في فلك تقنيتي تسريع السرد وإبطائه، كما تناولنا محور التواتر، من خلال دراسة أشكاله المتعددة الواردة في الدراسة.

وأنهينا البحث **بخاتمة** ضمّناها ملخصا لأهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمد هذا البحث على جملة من المراجع، وكان أهمها:

. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002.

. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993.

. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1989.

. قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وآخران، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.

وقد اعترضت سبيل البحث بعض الصعوبات، استطعنا التغلب عليها بتوجيهات الأستاذ المشرف على البحث: أ/د شوقي زقادة . جزاه الله كل خير.، نذكر منها:

. عدم فهم الرواية من الوهلة الأولى، إلا بعد استغراق الوقت الكافي والمحاولات العديدة من أجل فهم واستيعاب النص.

. فوضى المصطلحات وتعددها في مجال علم السرد وكثرة المراجع التي تتحدث عن البنية السردية.

وقبل الختام أقدم جزيل الشكر لكل من ساعدنا على إتمام هذا البحث، وأخص بالتحديد الأستاذ الدكتور شوقي زقادة، الذي كان رفيقا بنصحه، كريما بجميل صبره وموجها بنقده، ومرشدا بآرائه، أسأل الله العلي القدير أن يجزل له المثوبة وعظيم الأجر.

مدخل: السرد؛ المفهوم، الأنواع والوظائف

أولا: مفهوم السرد

ثانيا: أنواع السرد

ثالثا: وظائف السرد

أولا: مفهوم السرد:

1. لغة:

السرد في اللغة من الفعل «سَرَدَ، سَردا وسَرادا، الحديث والقراءة، أي أجاد سياقهما والصوم تابعه، والكتاب قرأه بسرعة، وسرد سردا: صار يسرد صومه، والسرد مصدر تتابع»[1].

أما في لسان العرب، فهو «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه...، والسرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها»[2]، وهذا ما يتفق أيضا مع ما جاء في القاموس المحيط، إذ يقول الفيروز آبادي (ت 817 ه): «السرد: الخرز في الأديم كالسراد بالكسر والثقب كالسريد فيها، ونسج الدرع، واسم جامع للدروع وسائر الحلق وجودة سياق الكلام»[3].

أما ابن فارس، فيقول: «إن كلمة السرد تدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض في ذلك السرد، اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق، قال الله تعالى في شأن داود عليه السلام: ﴿وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِ﴾[4]، قالوا معناه ليكن ذلك مقدرا، لا يكون الثقب ضيقا والمسمار غليظا ولا يكون المسمار دقيقا والثقب واسع، بل يكون على التقدير»[5].

وتدل إذن، كلمة "سَرَدَ" في الاستعمال العربي القديم على: التتابع وجودة الحديث وهي اسم جامع للدروع وكل ما يصنع من الحلق.

---

(1) –دار المشرق، المنجد في اللغة والأعلام، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط31، 1991، ص 303.

(2) –ابن منظور، معجم لسان العرب، مج3، مادة (سرد)، ص 211.

(3) –مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، ص288.

(4) –سورة سبأ، الآية: 11.

(5) – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مج3، ص 175.

والجدير بالملاحظة أن القرآن الكريم لم يستخدم كلمة "السرد" للدلالة على أخبار الشعوب القديمة الصحيحة منها والكاذبة، فقد أطلق على الأولى مصطلح القص، مثل قوله تعالى: ﴿نَّحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِٱلْحَقِّ ۚ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُوا۟ بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَـٰهُمْ هُدًى﴾[1] وأطلق على الأخرى مصطلح "أساطير الأولين"، مثل قوله تعالى: ﴿لَقَدْ وُعِدْنَا هَـٰذَا نَحْنُ وَءَابَآؤُنَا مِن قَبْلُ إِنْ هَـٰذَآ إِلَّآ أَسَـٰطِيرُ ٱلْأَوَّلِينَ﴾[2]، أما السرد فيتحدد مجاله في المهارة البشرية في تزويق الكلام عامة، صحيحا كان المسرود أم مكذوبا مختلقا[3].

2. اصطلاحا:

لقد احتل السرد منذ أقدم العصور . ولا يزال . مكانة رائدة في كل مناحي الحياة الإنسانية عامة والعربية بخاصة، وشكل بأساليبه الفنية والجمالية أساسا حيويا من الأسس المتعددة التي كانت تستند إليها منظومة الحياة بأكملها، وفضاء لكل تلك المتضادات التي يعيشها الإنسان، ففيه ترصد كل الظواهر سواء كانت كونية أم طبيعية أو اجتماعية...، فيصبح أداة ووسيلة في يد هذا الإنسان، يعيد من خلاله صياغة العالم من جديد وبنائه بما يتناسب مع ما يريده في مخيلته وأحلامه وآماله.

يُعرف السرد عادة بأنه «رواية القصص والحوادث وما إلى ذلك من الوقائع والأخبار... رواية أدبية ذات تقنيات وجماليات خاصة، تؤمن إعجاب المستمع بها، وانشداده إليها، وتنتج الافتتان والسحر الذي تشده به»[4]، فالنص السردي مهما كان نوعه، شفويا كان أو مدونا، طويل الحجم أو قصير، يقوم على تتابع أحداثه ومكوناته السردية، بحيث تترابط في بناء فني يحمل أبعادا جمالية، يهدف إلى جذب اهتمام المتلقي عن طريق قطع صلته بواقعه المعيش وإدخاله لا إراديا في العالم

---

[1] –سورة الكهف، الآية: 13.

[2] – سورة النمل، الآية: 68.

[3] –عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ذله نموذجا، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1992 ص 105.

[4] –إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم؛ الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 32.

السردي المتخيل، فالسرد «يروي أحداثا وأفعالا في تعاقب (مظهر زمني)»[1]، هذا التعاقب الزمني يربط بين الأحداث وفق قوانين السببية، بحيث يكون كل حدث هو سبب في ظهور حدث آخر، وهو أيضا يصبح نتيجة لما سبقه من أحداث وهكذا.

أما "جيرار جينيت" "Gérard Genette" فقد حدد مفهوم السرد وفق ثلاثة مستويات، هي[2]:

1. السرد من حيث هو حكاية "Récit": يدل على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب، وهو يتولى إخبارنا بما حدث، أو بسلسلة من الأحداث.

2. السرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية ما: يدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية التي تشكل موضوع الخطاب ومختلف علاقاته، وهو يعنى بدراسة مجموع الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها بغض النظر عن الوسيط اللغوي أو غيره.

3. السرد من حيث هو فعل "Acte": يدل على الحدث، غير أنه ليس الحدث الذي يروى أو يسرد، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته.

أما "بول ريكور" "Paul Ricœur" فهو يحدد السرد وفق أفقين[3]، هما:

1. أفق التجربة: وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة تنقل تتابع الأحداث في نظام زمني فعلي.

2. أفق التوقع: وهو الأفق المستقبلي الذي يعرب به النص السردي . بمقتضى تقاليد النوع نفسه . أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها.

---

[1] – دليلة مرسلي، وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق، سوريا، ط1، 1985، ص 66.

[2] –ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وآخران، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص 37.

[3] – نقلا عن: ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 31.

والسرد وفق هذا المنظور إعادة بناء للحياة الواقعية بأسلوب جديد، يتميز بالخيال والجمال هذا الأسلوب ينقل إلينا أحداثا معينة قامت بها شخوص متعددة في زمان يطول أو يقصر. بحسب النوع الأدبي . وفضاء مكاني معين، وهذه الشخوص تتصارع مع بعضها البعض لتصل الأحداث إلى مرحلة التأزم، ثم تبدأ بالانفراج شيئا فشيئا ليتشكل فيما بعد عالم خيالي سحري شبيه بالواقع لكنه ليس هو، وبهذا يصبح السرد فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان. ويمكن أن يؤدي الحكي بوساطة اللغة المفصلية، شفوية كانت أو كتابية، وبوساطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبوساطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماءة، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات[1]، فالسرد عبارة عن أحداث تخييلية متوالية سببيا أو زمنيا، تتمثل لفظيا في خطاب ذي خصوصية لغوية، يستدعي بالضرورة وجود سارد يبث رسالة ما من مرسل إلى مرسل إليه.

ويعد تودوروف "T. Todorov" من أوائل النقاد الغربيين الذين أطلقوا على هذا النوع من الدراسات النقدية مصطلح علم السرد "Narratologie"، وذلك في مقال له بعنوان: "قواعد الحكي: الديكاميرون" الذي صدر سنة 1969م[2]، فأصبح هذا العلم من أهم الحقول المعرفية التي اهتم بها النقاد بصفة عامة والعرب بصفة خاصة.

وعلم السرد "Narratologie": هو ذلك الفرع المعرفي الذي يهتم بتحليل مكونات وآليات الحكاية، قصد استنباط مجموع الأسس التي تقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه[3]، بعيدا عن تلك النزعة التفسيرية التي كانت تعتمدها المناهج السياقية آنذاك في تحليلها للنصوص الأدبية.

---

[1] – ينظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993، ص 25.

[2] – ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 17.

[3]– ينظر: سعيد البازعي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2000، ص 103.

وقد أسفرت بحوث النقاد والباحثين في هذا المجال المعرفي عن ظهور مدرستين كبيرتين، هما[1]:

1. المدرسة السردية الدلالية: أهم روادها: فلاديمير بروب "Vladimir Propp" وكلود بريمون "Claude Bremond" و ألجيرداس. ج. غريماس "Algirdas J Greimas"، حيث اهتم هؤلاء وغيرهم من النقاد بدلالات الخطاب السردي الشفوي منه والمكتوب، محاولين استكشاف البنى العميقة التي تتحكم في معانيه.

2. المدرسة السردية اللسانية: أهم روادها: رولان بارت "Roland Barthes" وجيرار جينيت "Gérard Genette" و تزيفيتان تودوروف "T. Todorov"، حيث اهتمت هذه المدرسة بدراسة التشكل اللساني للخطاب السردي، ودراسة العلاقات اللسانية التي تجمع بين الراوي والمروي.

وقد ظهر تيار آخر نستطيع أن نقول عنه بأنه وسطي، حاول أن يستفيد من النتائج التي توصلت إليها المدرستان مجتمعتان، بحيث يتم دراسة الخطاب السردي من وجهتي دلالته العميقة وتشكله اللساني، ولعل من أهم رواد هذا التيار النقدي الجديد كل من: سيمور شاتمان Seymour Chatman" وجيرالد برنس Gerald Prince ".

[1] –ينظر: نبهان حسون السعدون، نقد السرد السير ذاتي والقصصي والروائي؛ دراسة في الخطاب النقدي لمحمد صابر عبيد، دار غيداء، الأردن، 2015، ص 15.

ثانيا: أنواع السرد

السرد هو أحد العناصر الأساسية في الرواية، فهو يشبه عملية القص، وذلك بسرد أحداث الرواية ووقائعها وشخوصها وزمنها، وقد ميز الروسي "توما تشفسكي" الذي ينتمي إلى المدرسة الشكلانية بين نمطين من السرد وهما: سرد موضوعي وسرد ذاتي، حيث في السرد الموضوعي يحرك الكاتب الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله حسب منظوره، أما في السرد الذاتي فيقوم الكاتب بفرض رأيه على القارئ ويدعو إلى الالتزام والاعتقاد به.

ويمكننا أن نميز بين أربعة أنواع لسرد، وذلك حسب العلاقة التي تكون بين زمن الراوي وزمن الحدث وهي:

1/ السرد المتقدم:

وهو السرد الذي يسبق الحدث ويكون عن طريق تنبؤات لما سيحدث لاحقا، وذلك باستخدام مقاطع محددة من الرواية «وهو الحكاية التكهنية بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر»[1]، وعليه فإن الراوي يعتمد في هذا النوع من السرد إلى سرد أحداث لم تقع بعد.

2/ السرد التابع:

وهو السرد الذي يلحق الحدث، حيث يعد الأكثر شيوعا في الرواية، حيث تعد «اللاحقة عملية سردية تتمثل في ايراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى هذه العملية كذلك الإستذكار»[2]، فالسرد يقوم في هذا النوع بذكر أحداث حصلت قبل زمن، وهذه الأحداث تكون وقعت إما في الماضي القريب أو الماضي البعيد.

---

[1] -جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وعبد الجليل، وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص 231.

[2] - سمير مرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، العراق، ص 76.

3/ السرد المزامن للحدث:

في هذا النوع من السرد يكون كلام الرواية متطابق مع وقوع الحدث ويعد «**النمط الثالث (السرد المتواقت) هو مبدئيا الأكثر بساطة، مادام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني**»[1]، أي أن السارد ينقل لنا الحدث في اللحظة التي يجرى فيها، فتسير بذلك الحكاية جنبا إلى جنب مع عملية السرد.

4/ السرد المتداخل:

يكون فيه السرد متقطعا، حيث يتداخل فيه مجموعة من المقاطع السردية التي تنقسم إلى فترات زمنية مختلفة سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وهو يعد من أصعب أنواع السرد وأشدها تعقيدا وذلك بسبب تعدد المقاطع فيه.

[1] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص 232.

ثالثا: وظائف السرد:

للسرد وظائف عديدة تمكن السارد من اعتلاء عرش الحكاية ولولا وجود هذه الوظائف لما كان للعمل السردي من وجود ومن بين هذه الوظائف نجد:

1- الوظيفة السردية:

يقوم الراوي من خلالها بحكي الأحداث، وتقديم الشخصيات ووصف الأمكنة والأشياء، "وهي بديهية إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده لحكايته"[1]، وذلك من أجل نقل الأخبار وإيصالها للقارئ.

2- الوظيفة التنسيقية:

يعمد فيها الراوي إلى ترتيب الخطاب الدخلي للعمل السردي" فالسارد يأخذ كذلك على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي"[2]، فيكون بذلك العمل السردي متناسقا من حيث تقديم أحداثه والتأليف فيما بينها.

3- الوظيفة الابلاغية:

تتمثل في إيصال رسالة للقارئ، وذلك من خلال الحكاية نفسها أو المغزى العام منها، وهذه الرسالة يكون محتواها وغايتها أخلاقية وإنسانية.

4- الوظيفة الانتباهية:

وهي تعد من أهم الوظائف الرئيسية في عملية التواصل، يعمد الراوي فيها إلى التحقق من الاتصال بينه وبين القارئ وذلك عن طريق المقاطع التي يكون للقارئ حضور فيها حينما يحس السارد نبض اتصال القارئ مثل قوله: «قلنا يا سادة يا كرام»[3]، فهذه المقاطع تحقق وظيفة الانتباه.

---

[1] - سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص 104.

[2] – المرجع نفسه ، ص 104.

[3] - المرجع نفسه، ص 105.

5- الوظيفة الاستشهادية:

وهذه الوظيفة لا تعد شرطا أساسيا في عملية السرد، فهي وظيفة فرعية تتجلى عندما يقوم الكاتب في الكشف عن المصدر الذي استمد منه الأمر الذي يقوم بسرده، فمثلا يقول: «وقعت الحادثة إن كنت أتذكرها جيدا».

6- الوظيفة الإيديولوجية أو التعليقية:

يقوم الراوي فيها بالتعليق على بعض الأحداث، وذلك انطلاقا من وجهة نظره ومن موقفه الفكري أو الأخلاقي: «ونقصد هنا النشاط التفسيري للراوي وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ ذروته في الروايات المعتمدة على التحليل النفسي كأن تشعل امرأة نيران الحب في قلب البطل فيوقف الراوي سرده ويتحدث عن الحب بصفة عامة أو يفسر أسباب نشوء الحب عند بطله»[1].

7- الوظيفة الافهامية أو التأثيرية:

يحاول الراوي فيها إدماج القارئ في العالم عمله السردي، وذلك من خلال إقناعه بوجهة نظره عن طريق أساليب متعددة "وتبرز هذه الوظيفة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية "[2].

8- الوظيفة الانطباعية أو التعبيرية:

ونقصد في هذه الوظيفة «وتبوء الراوي المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية Autobiographie (أنظر الأيام لطه حسين) أو الشعر الغزلي»[3]، وتعتبر فترات السرد فيها والتي تقوم بالتركيز على الراوي، وهي التي تحقق الوظيفة الانفعالية.

---

[1] - سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص 105.

[2] - المرجع نفسه، ص 106.

[3] - المرجع نفسه، ص 106.

الفصل الأول: الرؤية السردية: الأنواع والتجليات.

تمهيد:

أولا: مفهوم الرؤية السردية

ثانيا: أقسام الرؤية السردية

ثالثا: الصيغ السردية

تمهيد:

تعتمد الرواية في بنائها الفني على السرد، الذي يعد وسيلة فنية قادرة على رصد جميع مجالات حياة الإنسان قديما وحديثا، سواء كانت اجتماعية أو دينية أو سياسية أو ... حيث يعرض الراوي فيها عالما عجائبيا مليئا بالأحداث، ليحاول السرد بعد ذلك تكييف هذه الأحداث ليصور إمكانية حدوثها في الواقع، ليصبح «مكونا موازيا للنص ... فهو ينظم شخصياته وأحداثه وأزمنته وفضاءاته، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى، بما هو صياغة فنية وفق قواعد النص وأشكاله»[1]، كما أنه يُعد القناة التي تربط بين الراوي والمروي له؛ أي القناة التي تصل بها الرواية من المرسل إلى المستقبل، لذلك يعتبر من أهم المصطلحات إثارة للأسئلة والاختلاف، وسنحاول استعراض بعض المفاهيم التي قدمت له من طرف النقاد الغربيين والعرب، عسى أن نصل في الأخير إلى مفهوم يضيء لنا مسار البحث والدراسة.

أولا: مفهوم الرؤية السردية:

1. لغة:

يقول ابن فارس في معنى الرؤية: «الراء والهمزة والياء أصل يدل على نظر وإبصار بعين أو بصيرة، فالرأي: ما يراه الإنسان في الأمر...، وتراءى القوم، إذا رأى بعضهم بعضا»[2].

وهي أيضا «النظر بالعين وبالقلب. ورأيته رؤية ورأيا وراءة ورأية ورئيانا وارتأيته واسترأيته... والرءاء كشداد: الكثير الرؤية. والرؤي كصلي، والرؤاء بالضم، والمرآة بالفتح: المنظر، أو الأولان: حسن المنظر، والثالث مطلقا. والترئية: البهاء وحسن المنظر. واسترآه: استدعى رؤيته. وأريته إياه إراءة، وراءيته مرآة ورئاء: أريته على خلاف ما أنا عليه، كرأّيته ترئية، وقابلته فرأيته. والمرآة كمسحاة: ما

---

[1] - عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص99.

[2] - أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادة (رأى)، ج2، ص 472، 473.

تراءيت فيه، ورأيته ترئية: عرضتها عليه، أو حبستها له ينظر فيها. وتراءيت فيها وترأّيْت. والرؤيا: ما رأيته في منامك»[1]. فالرؤية عند كل من ابن فارس والفيروز آبادي هي رؤية البصر وما وقعت عليه العين.

ويتفق هذا المعنى مع ما جاء في كتاب "المصباح المنير في غريب الشرح الكبير" حيث يقول صاحبه: «ورؤية العين معاينتها للشيء، يقال رؤية العين ورأْي العين وجمع الرؤية رؤى مثل: مدية ومدى ورأى في الأمر رأيا، والذي أراه بالبناء للمفعول بمعنى الذي أظن وبالبناء للفاعل بمعنى الذي أذهب إليه، والرأي العقل والتدبير، ورجل ذو رأي أي بصيرة وحذق بالأمور، وجمع الرأي آراء»[2].

وجاء أيضا في معناها: «الرؤية بالضم: إدراك المرئى، وذلك أضرب بحس قوى النفس؛ الأول: النظر بالعين التي هي الحاسة وما يجرى مجراها، ومن الأخير قوله تعالى: ﴿وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ﴾[3]، فإنه مما أُجرى مجرى الرؤية بالحاسة، فإن الحاسة لا تصح على الله تعالى، وعلى ذلك قوله: ﴿يَرَىٰكُمۡ هُوَ وَقَبِيلُهُۥ مِنۡ حَيۡثُ لَا تَرَوۡنَهُمۡ﴾[4]، والثاني: بالوهم والتخيل، نحو: أرى أن زيدا منطلق. والثالث: بالتفكر نحو: ﴿إِنِّيٓ أَرَىٰ مَا لَا تَرَوۡنَ﴾[5] والرابع: (بالقلب) أي بالعقل، وعلى ذلك قوله تعالى: ﴿مَا كَذَبَ ٱلۡفُؤَادُ مَا رَأَىٰٓ﴾[6].»[7].

كما يقال أيضا: «ورأيت بعيني رؤية، ورأيته رأي العين، أي حيث يقع البصر عليه.

وتقول من رأى القلب: ارتأيت، قال:

---

[1] - مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مادة (رأى)، ص 1285.

[2] -أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، لبنان، 1987، ص 94.

[3] -سورة التوبة، الآية: 105.

[4] - سورة الأعراف، الآية: 27.

[5] -سورة الأنفال، الآية: 48.

[6] - سورة النجم، الآية: 11.

[7]- نقلا عن: محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على معاني التعاريف، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 371.

ألا أيها المرتئي في الأمو ر يجلو العمى عنك تبيانها

وتقول: رأيت حَسَنة، قال:

عسى أرى يقظان ما أريت في النوم رؤيا أنني سقيت»[1].

نخلص إلى أن لفظة "رؤية" في الاستعمال العربي القديم تؤدي المعاني التالية: المعاينة بالحواس أو بالعقل أو بالتخيل، وكل ما يقع عليه البصر، بالإضافة إلى كل ما يرى في المنام.

2. اصطلاحا:

الرؤية السردية مصطلح حديث في الساحة النقدية الأدبية، له أهمية كبيرة في الدراسات النقدية البنوية للخطاب السردي، ذلك أنه لا يمكن إدراك المتن الحكائي إدراكا مباشرا إلا من خلال إدراك سابق عليه هو إدراك الراوي «الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلالها... تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها»[2]. وإدراك الراوي يتغير بتغير موقعه في المتن الحكائي، كما يتغير أيضا وفقا لاختلاف أنواع العلاقات التي يرتبط بها مع مختلف شخوص عالمه السردي المتخيل.

لقد أطلق على مصطلح "الرؤية السردية" تسميات مختلفة ومتعددة، لعل أبرزها: التبئير زاوية الرؤية، المنظور، حصر المجال...، والملاحظ على هذه المصطلحات أنها استعيرت من مجالات علمية وفنية أخرى غير الأدب، فأصل «استعمال كلمة التبئير في الفيزياء، ومعناها جعل حزمة ضوئية تلتقي في نقطة معينة»[3]، أما مصطلح "زاوية الرؤية ف «له أساسه النظري في علم الهندسة»[4]، ومصطلح "المنظور" «مصطلح مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم»[5].

---

[1] -الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، مادة (رأى)، ج2، ص 83.

[2] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 284.

[3] - أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، تونس، ط1، 2002، ص 209.

[4] -يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 16.

[5] - سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 177.

وتعرف الرؤية السردية بأنها تقنية سردية من التقنيات التي يستخدمها الراوي بغرض عرض الوقائع والأحداث الخاصة بحكايته، فمن خلال زاوية نظره تتحدد معالم العالم المتخيل الذي يرويه، بشخوصه وأحداثه وفضائه الزماني والمكاني، وعلى الكيفية التي من خلالها تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي[1].

الرؤية السردية هي تلك «الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها»[2] ويمكن أن تندرج ضمن لفظة "الأحداث" في هذا القول كل العناصر البنائية التي تستند إليها القصة، من فضاء زمني ومكاني، وشخوص تؤدي هذه الأحداث، ويمكن للرؤية السردية أن تتحدد من خلال وجهة نظر الراوي إلى مادة قصته، بحيث تخضع لسطوته وموقفه الفكري فلا راوي دون رؤية، ولا رؤية دون راو، إلا فيما قل وندر، وزاوية الرؤية هي «تلك النقطة الخيالية التي يرصد فيها العالم القصصي المتضمن في القصة، ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل:

1. الموقع الذي تقبع فيه.
2. الجهة.
3. المسافة التي تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية، وبينها وبين المؤلف من ناحية أخرى»[3].

وتكشف الرؤية السردية عن «وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا، تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى، وهذا بغرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية»[4].

ومن هنا تبرز أهمية وضرورة دراسة الرؤية السردية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية التي تقدم إلى القارئ أو المتلقي عالما متخيلا يسمو بفنيته، ويقوم الراوي بنسج تفاصيله مرحلة بمرحلة؛ ليقطع صلة المتلقي بواقعه المعيش، ويدخله قسرا إلى عالمه المتخيل.

---

[1] - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، ص 284.

[2] -سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 158.

[3] - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص 19.

[4] - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 116، 117.

3. الراوي:

يمثل الراوي واحدًا من أهم عناصر العمل السردي؛ فهو خالق العالم السردي، وهو المُتحكِّم في العلاقات التي تربط بين مكوناته كلها، فالمادة الحكائية لا تُقدَّم بشكل مُحايد بل تُقدَّم عبر منظور ما . هو منظور الراوي . مما يعني أن إدراكنا للمادة الحكائية هو إدراك غير مباشر يقدِّمه كائن وسيط . هو الراوي . بين المروي له والعالم الحكائي.

يقصد بـ"الراوي" ذلك «الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصا في السرد وهناك على الأقل سارد واحد، لكل سرد ماثل في مستوى الحكي بنفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرود لهم أو لمسرود واحد بذاته»[1]، ودرجة قرب الراوي من أحداث قصته أو بعده تؤثر تأثيرا كبيرا في زاوية النظر إليها، فالسرد تتحدد هويته من خلال موقع الراوي وزاوية نظره، فلا سرد من دون راو له، ولا يشترط أن يحمل اسما معينا كباقي الشخوص الحكائية الأخرى، فيكفي فقط أن يتمتع بصوت يصوغ بواسطته أحداث مرويه.

يعد الراوي «وسيلة أو أداة فنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصته»[2]، فهو إذن تقنية من التقنيات السردية التي يستخدمها المؤلف المادي من أجل إدخال صوت لساني يضطلع بمهمة كبرى هي صوغ السرد، فالروي "كائن ورقي" شأنه شأن بقية الشخوص التي تعيش ضمن فضاء القصة التي يرويها. وهذا الصوت صوت خفي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه[3]، يتستر وراءه المؤلف المادي . الكاتب . من أجل تقديم عمله الأدبي، فهو الذي يتبنى سرد الأحداث، ووصف الأماكن وتقديم الشخوص الحكائية، ونقل كلامها وأفكارها ومشاعرها...، كما أنه مسؤول أيضا عما ينتظم في المروي من مستويات فنية: كالحذف والاسترجاع والاستباق والرسائل والمذكرات والتداعيات[4].

يتغير الراوي ويتعدد تبعا لتغير الصيغة التعبيرية وتعددها، كما تتغير وجهة النظر وتتعدد بتغير وتعدد الرواة، ولئن كان المؤلف المادي (المبدع) شبيها بالشخص الواقعي فإن الراوي شبيه بالشخصية الخيالية التي لا اسم لها ولا شيء يدل عليها في الخطاب السردي سوى تلك الملفوظات

---

[1] - جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص 157.

[2] -يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 135.

[3] - ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي؛ مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص 61.

[4] -ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 131.

التي يستخدمها لرواية الأحداث، وهو يختلف عن الشخصية السردية التي يدل عليها الضمير أو الاسم أو ما تقوله وما تفكر فيه، وقد يختفي الراوي تماما ولاسيما عندما تتكلف الشخصية السردية بالحكي، أو عندما تتحاور مع شخوص أخرى، أو عندما تناجي ذاتها[1] فيما يعرف بالمونولوج.

وتجدر الإشارة إلى أنه كلما كان الراوي ظاهرا في بنية الخطاب السردي أصبح السرد أقرب إلى فن الإخبار أو السيرة (البيوغرافية)، وكلما كان أقل ظهورا بدا النص السردي أقرب إلى طبيعته الأدبية الإبداعية، فالمؤلف المادي في الحالة الأولى يكشف نفسه؛ إذ يمارس دور أحد شخوص قصته، وفي الحالة الأخرى يبدو أكثر انسجاما مع عالمه الإبداعي المتخيل، فيعبر عن نفسه من خلال العناصر التي تبدو مستقلة عنه.

4 . وظائف الراوي:

لقد حدد "جيرار جنيت" خمس وظائف يضطلع الراوي بالقيام بها، هي كالآتي[2]:

أ- **الوظيفة السردية:** وهي وظيفة تختص بإنشاء العالم السردي وتنظيمه على نحو يحقق أغراض الراوي، ويضمن في الوقت نفسه تقبل المروي له للمسرود، وإقناعه به، وتفاعله معه، وهي الوظيفة الرئيسة للراوي «لأن الأحداث لا تكتسب صفة السرد إلا إذا نقلها الراوي من واقعها إلى عالم متخيل افتراضي»[3].

ب- **وظيفة الإدارة:** وهي الخاصة بتنظيم المشاهد المنطوية على المعلومات، التي تؤمن التسلسل المنطقي والدرامي للأحداث وتضمن تماسك النص وتناغمه، فالراوي «يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب، وتوجيه الرؤية، وتوزيع الأصوات، كما يقوم بعملية الاسترجاع أو الاستباق والربط بينهما»[4].

---

[1]- ينظر: محمد سويرني، النقد البنيوي والنص الروائي،؛ نماذج تحليلية من النقد العربي؛ الزمن الفضاء السرد، ج2، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 116، 117.

[2] - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج ، تر: محمد معتصم وآخران، ص 264.

[3] - فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 37.

[4] - المرجع نفسه، ص 37.

ج- **الوظيفة التواصلية**: وترتبط بمظهر الوضع السردي نفسه "القص"، حيث يتوجه الراوي إلى المروي له، واهتمامه بإقامة صلة به، بل إقامة حوار معه قد يكون حقيقيا أو تخييليا.

د- **وظيفة البينة أو الشهادة**: وفيها يشير الراوي إلى المصدر الذي استقى منه خبره أو درجة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثار في نفسه، أو يربط خبره «بمصادر تاريخية زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخا موثقا»[1].

هـ- **الوظيفة الإيديولوجية**: وتختص بمنظومة القيم التي تشكل الخلفية الفكرية للراوي والتي يشحن بها المشاهد بهدف نقلها إلى المروي له، حيث «يجمع الدارسون اليوم على أن النص ملفوظ تلفظا متجذرا في الإيديولوجيا، وأنه لا يكتفي بأنه يكون، بل يستخدم وسيلة إلى شيء ما، وأن ينتج الإيديولوجيا وتنتجه»[2].

وغيرها من الوظائف المفتوحة التي يمكن للراوي أن يقوم بها، وهو غير مجبر على القيام بها جميعا، فيكفيه فقط أن يضطلع بالوظيفة السردية -وجوبا- أو يزيد عنها وظائف أخرى.

---

[1] -محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 87.

[2] - محمد نجيب العماني، في الوصف، بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2005، ص 201.

ثانيا: أقسام الرؤية السردية:

يعود الاهتمام بتقنية "الرؤية السردية" الى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، وبالضبط على يد الروائي الأمريكي "هنري جيمس" "Henry James" رائد المدرسة الواقعية في الأدب الخيالي الأمريكي، حيث فتح الباب على مصرعيه أمام النقاد لدراسة الراوي وزاوية النظر فهو يرى أن الراوي الحديث يجب عليه أن يتخلى عن السلطة التي ورثها عن أساليب القص القديمة، التي يدعي فيها معرفته بكل شيء في قصته[1]، وقد نادى بضرورة ابتعاد المؤلف عن التعليق، ومن أن يقيم مؤشرات يبين لنا كيف نشعر اتجاه شخوصه[2].

أما البداية الحقيقية لدراسة كل من الراوي والرؤية السردية فكانت سنة 1920م عندما نشر الناقد الانجليزي "بيرسي لوبوك" "Percy Lubbock" كتابه المعنون بعنوان "صنعة الرواية"، الذي وضع به حجر الأساس في بناء نظرية "زاوية النظر"، معتمدا في ذلك على مجموعة من الأفكار والآراء النقدية التي طورها من خلال تعمقه في دراسة نظرية سابقه "هنري جيمس".

والملاحظ أن بيرسي لوبوك " قد تجاوز أستاذه في هذه النظرية ليصل إلى مفهوم الصيغة السردية، فمزج بين مسألة الراوي والصيغ السردية ، فالراوي في نظره «قد يروي القصة كما يراها، موجها بذلك القارئ الذي يصغي إليه، وقد يروي الراوي قصته بشكل مفعم بالحيوية، حيث تتحرك شخصيات الحكاية من خلال مشاهد حية، وقد يضعف سلطان الراوي ويستدعي القارئ من المشهد ليرى المؤلف مجردا أمامه، وهكذا»[3] وقد ميز بين ثلاثة أنواع تقدم بها الحكاية، هي[4]:

1. التقديم البانورامي: يكون فيه الراوي مطلق المعرفة.
2. التقديم المشهدي: يكون فيه الراوي غائبا، وتقدم الأحداث مباشرة إلى المتلقي.
3. اللوحات: وهي المشاهد المسرحية التي يصبح فيها كل شيء ممسرحا سواء أكان السارد البطل أم الحدث أم الشخوص، وما إلى ذلك.

---

[1] - نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، ص 31، 32.

[2] - ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 203.

[3] -بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1972، ص 45.

[4] -نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، ص 286.

وفي سنة 1943م برز إلى الوجود كتاب نقدي مهم هو "فهم السرد الخيالي" للناقدين الأمريكيين: كلينث بروكس "Cleanth Brooks" وروبرت بن وارن "Penn Warren Robert"، اللذين اقترحا مصطلحا آخرا للدلالة على "زاوية النظر" هو "بؤرة السرد" "Focus of narration"، وهذا المصطلح سيتطور فيما بعد على يد جيرار جينيت "Gérard Genette".

وقد صنف الناقدان بؤرتين لأداء مفهوم "زاوية النظر"، وكل بؤرة منهما تنقسم إلى قسمين[1]:

1. بؤرة الشخصية:

أ. صيغة المتكلم: يكون السرد بصيغة 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، يستطيع المؤلف الولوج فيه إلى العالم الداخلي لشخوصه.

أما "جيرار جينيت" فقد رفض استخدام مصطلحات "الرؤية والحقل، ووجهة النظر"، وذلك باعتبار أنها مصطلحات تتضمن مضمونا بصريا، وعوضها بمصطلح آخر هو "التبئير"[2]، وجاء تصنيفه كالتالي[3]:

1. الحكاية غير المبأرة (التبئير الصفر).

2. الحكاية ذات التبئير الداخلي: وينقسم هذا النوع إلى ثلاثة أقسام:

أ. تبئير داخلي ثابت: يجعل الرؤية السردية منحصرة في وعي الراوي.

---

[1] - نقلا عن: يحي عارف الكبيسي، المقولات والتمثلات والأوهام؛ دراسة في النقد العربي الحديث، دار الشروق الثقافية، بغداد العراق، 2009، ص 54.

[2]- ينظر: جيرار جينيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 59، 60.

[3] -المرجع نفسه، ص 60.

ب . تبئير داخلي متغير: يتوزع فيها بين رؤية الراوي وشخوص أخرى في العمل السردي.

ج . تبئير داخلي متعدد: وفق وجهات نظر شخوص متعددة، فيعرض حدث واحد مثلا مرات متعددة حسب الشخصيات المشاركة فيه، كما في الروايات المبنية على الرسائل المتبادلة بين شخصياتها.

3. الحكاية ذات التبئير الخارجي: يعتمد أسلوب السرد فيه على تكتم الشخصية وعدم إفصاحها عما لديها من أفكار وعواطف، وغالبا ما تتميز الشخصية في هذا النوع من الروايات بالغموض والإبهام.

أما الناقد الروسي بوريس توماشفسكي "Boris Tomashevsky" فقد ميز بين نمطين من السرد: سرد موضوعي وسرد ذاتي، «ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي، متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي»[1].

ولقد قدم أيضا الناقد الفرنسي جون بويون "Jean Bouillon" في كتابه (الزمن والرواية[2]) تصوره الخاص لزاوية النظر، حيث قسمها بحسب طبيعة علاقة الراوي بالشخوص من ناحية معرفته بالوقائع والحقائق، وهذه الأقسام هي[3]:

1. **الرؤية من الخلف:** وفي هذه الرؤية تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخوص، ولهذه الرؤية درجات مختلفة، إذ «يتجلى تفوق السارد علما، إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصياته الروائية، التي قد تكون غير واعية برغباتها، وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها»[4].

---

[1] - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 46.

[2]-Jean Bouillon, Temps et roman, Gallimard, Paris, 1946.

[3] - ينظر: مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص 58، 59.

[4] -المرجع نفسه، ص 58.

2. **الرؤية مع:** وهي الرؤية التي يقدم فيها السارد شخوصه بحيث لا يعلم إلا ما تعلمه هذه الشخوص، فهو لا يملك القدرة على تفسير الأحداث أو التنبؤ بما سيحدث لاحقا، ويستخدم هذا النوع من الرؤية «ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع»[1].
3. **الرؤية من الخارج:** وهي الرؤية التي يكون فيها السارد لا يعلم شيئا عن سير أحداث قصته ولا عن شخوصه إلا ما يظهر منها فقط، ويبدو أن «جهل الراوي شبه التام، هنا، ليس إلا أمرا اتفاقيا، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه»[2].

أما الناقد الأمريكي نورمان فريدمان "Narman Friedman" فقد توسع في دراسته الموسومة بعنوان: "وجهة النظر في الرواية: تطور المفهوم النقدي في نظرية الرواية" في تقسيم أنواع الرواة، إذ صنفهم إلى ثمانية أنواع، هي[3]:

1. **المعرفة الكلية للراوي "Editorial Omniscience":** وفيها يكون الراوي قادرا على التحرك والتنقل بحرية في فضاء نصه السردي الزماني والمكاني، كما أنه قادر على معرفة كل ما يتعلق بشخوصه سواء أكانت ظاهرة أم مخفية.
2. **الراوي ذو المعرفة الكلية المحايدة "Neutral Omniscience":** وفيها لا يتدخل الراوي مباشرة في الأحداث؛ إذ يقوم بتحليلها وتلخيصها بعد حدوثها، ويروي الأحداث بضمير الغائب وبشكل محايد من غير تدخل.
3. **صيغة الأنا الشاهد "I as witness":** وفيها يستخدم الراوي ضمير المتكلم "أنا"، فهو شاهد على الأحداث ولكن لا يعلق عليها أو يتدخل فيها بالتحليل والتلخيص، والراوي في هذه الصيغة ليس من شخوص النص السردي.
4. **صيغة المتكلم "أنا" البطل "I as protagonist":** وفيها يكون الراوي مشاركا في الأحداث مع بقية الشخوص الأخرى، بحيث يكون هو الشخصية المحورية والرئيسة في النص السردي.
5. **الراوي ذو المعرفة الكلية المتعددة الانتقاءات: Multiple sélective omniscience":** وفيها تقدم القصة كما تعيشها الشخوص عبر ألسنة رواة متعددين.

---

(1) - حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 48.

(2) -المرجع نفسه، ص 48.

(3) Narman Friedman, Point of view fiction, The development of a critical concept on the theory of the novel, Philip stevick, The free press, New York, USA, 1967, pp 118 .120.

6. **الراوي ذو المعرفة الكلية الانتقائي "Selective omniscience"**: وفيها يسلط الراوي الضوء على شخصية مركزية واحدة وثابتة، نرى القصة من خلال زاوية نظرها.
7. **الصيغة الدرامية "The Dramatic mode"**: وفيها لا نرى إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما عن أفكارها الداخلية وعواطفها فهي لا تظهر إلا إذا أظهرتها هذه الأقوال والأفعال.
8. **الكاميرا "The Camera"**: وهي صيغة تستخدم في السينما، حيث يكون فيها الراوي مصورا للمشاهد من دون تدخل منه لا بالتحليل ولا بالتلخيص، فيصبح كآلة الكاميرا يصور ما رأته عيناه فقط.

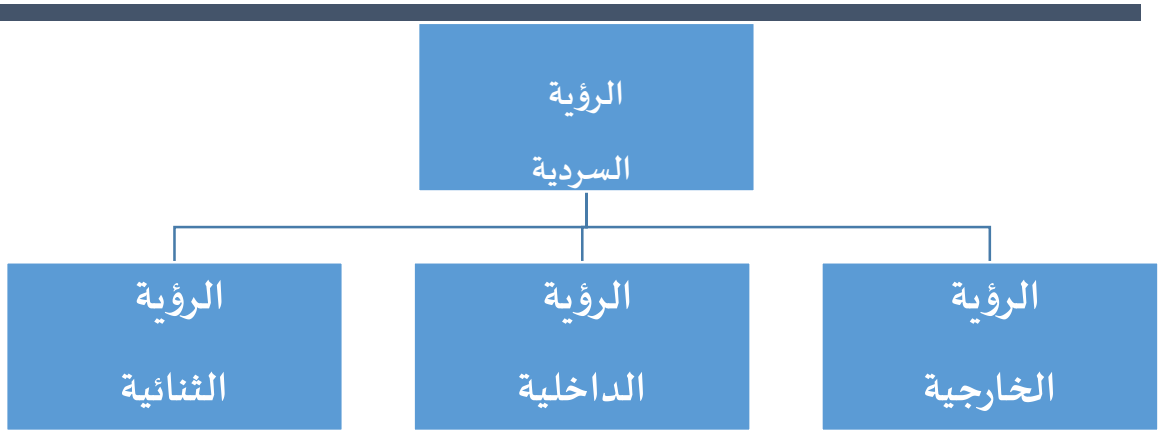
أما تزيفيتان تودوروف "T. Todorov" فقد استعاد تصنيف جون بويون "Jean Bouillon" للرؤى، مضيفا إليه بعض التعديلات الطفيفة، وأقام تصنيفه التالي[1]:

1. **السارد > الشخصية (الرؤية من الخلف عند بويون)**: وفيها يعلم السارد أكثر مما تعلمه الشخوص في حكايته، ويستعمل هذا النمط من الحكي في السرد الكلاسيكي غالبا، حيث يكون السارد كلي المعرفة يرى كل شيء ويعرف كل رغبات شخوصه سواء المعلنة أم السرية، بل يتعدى ذلك إلى معرفته لأفكارها وعواطفها، كما يسرد أيضا أحداثا لا تدركها بمفردها.
2. **السارد = الشخصية (الرؤية مع عند بويون)**: وفيها تكون معرفة السارد بقدر ما تعرفه الشخصية في نص حكايته، بحيث لا يستطيع أن يقدم لنا أي تفسير لأي حدث إلا بعد أن تصل إليه تلك الشخوص، وفي هذه الحالة تسرد الأحداث بواسطة ضمير المتكلم المفرد.
3. **السارد < الشخصية (الرؤية من الخارج عند بويون)**: حيث يعرف السارد أقل مما تعرفه أي شخصية من شخوص النص السردي، وقد يصف لنا ما يراه أو يسمعه، وهذه الصيغة لا تعدو أن تكون صيغة اتفاقية، لأن سردا ينحصر فقط في هذا الوصف الحسي الخارجي (السمع والرؤية) غير مقبول تماما، ولكنه موجود كضرب من ضروب الصياغة السردية، والسارد في هذه الحالة شاهد ولكنه لا يعرف شيئا بل إنه لا يريد أن يعرف شيئا.

وبالنظر إلى ما سبق من أفكار وآراء نستطيع القول: بأن الرؤية السردية في رواية سلالم ترولار تتحدد في ثلاثة أقسام، نستطيع تلخيصها في الشكل التوضيحي الآتي:

---

[1] -ينظر: تزيفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1992، ص 58- 60.



الشكل: الرؤية السردية في رواية سلالم ترولار.

1. الرؤية الخارجية Vision externe:

وهي رؤية يقدم فيها الراوي الأحداث من الخارج؛ إذ يظهر فيها عارفا عالما بكل ما يتعلق سواء بشخوص حكايته أو أحداثها، فهو يملك القدرة على الولوج إلى داخل العوالم الباطنية للشخوص، فيعرف أفكارها وعواطفها ورغباتها الدفينة التي لا تعرفها الشخوص الأخرى، وهذا الأسلوب يعتمد على استخدام الضمير "هو" فال"هو" في اللغة العربية يرتبط بالفعل السردي العربي "كان"، الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة، ويبدو هذا الزمن على الأقل من الوجهة النظرية مفصولا عن الأديب سابقا عليه، رغم أنه ليس إلا خدعة سردية وتقنية روائية للتعامل مع الزمن[1]. وتجدر الإشارة إلى أن السرد التقليدي ألف استخدام هذا النوع من الرؤى.

والراوي في الرؤية الخارجية واحد من اثنين:

أ. الراوي العليم بكل شيء.

ب . الراوي الشاهد.

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 154.

أ- الراوي العليم بكل شيء Narrateur connaissant:

ويسمى بمصطلح آخر هو "الراوي التقليدي"، وهو راو غير متضمن في القصة التي يرويها، مفارق لمرويه، راو إطاري يستهل سرده دون أن يشير إلى نفسه أو يحدد هويته[1]، يسقط المسافة بينه وبين ما يرويه فنراه تارة يحلل أحداث قصته وتارة أخرى يلخصها بحسب ما يراه مفيدا لها، وقد يلجأ إلى رواة آخرين ليحافظ على مسافة معينة مع ما يرويه[2].

ويستخدم هذا النوع من الرواة ضمير الغائب "هو أو هي"، وهو أبسط الصيغ الأساسية للسرد وأكثرها توظيفا واستخداما من طرف الأدباء، وبخاصة في السرد القديم، وأيسرها فهما على المتلقي، فضمير الغائب يعد بمثابة القناع الذي يتخفى خلفه الكاتب ليمرر من خلاله ما يريد من أفكار أو مواقف أو آراء، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا[3].

وقد وصف ضمير الغائب "هو أو هي" بأنه «سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السراد وأيسرها استقبالا لدى المتلقين»[4]، فهو يتيح للراوي معرفة كل شيء عن «شخصياته وأحداث عمله السردي، ذلك على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس... وذلك بما هي مجرد أدوات ورقية... لا حول لها ولا طول تأتمر بأمره»[5].

لا يظهر الراوي العليم بكل شيء في القصة كشخصية من الشخوص المشاركة فيها وإنما يتحقق وجوده من خلال التعليقات والأوصاف التي يسوقها والأحكام التي يبديها، وهو ينتقل عبر الزمان والمكان دون مشقة «وهو ليس خلف شخصياته، ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور، ويسير بمشيئته قصة حياتهم»[6].

---

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي؛ دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص 106.

[2] -ينظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي؛ دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 294.

[3] -. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 192.

[4] -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 177 .

[5] -المرجع نفسه، ص 178، 179.

[6] -سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن، السرد، التبئير، ص 289.

يفرد الراوي في رواية "سلام ترولار" مساحة واسعة للراوي العليم بكل شيء، ويسند إليه مهمة سرد الكثير من الحقائق، وهو عارف بكل ما يحدث في روايته، السابقة منها واللاحقة.

ففي الفصل الأول، تحدث الراوي على شخصية "جمال حميدي" فيقول: «**صحا جمال حميدي فجأة على صوت مواء قطة رمادية، عرف لاحقا أنها ليست من قطط الحي ... فقد شعر بمجرد استيقاظه بأن ثمة ما سيحدث، وأنه حين يحدث ما يشعر به، سيتباهى كعادته على زملائه البوابين قائلا: " انتباني يومها شعور غامض بحدوث الأمر". في الحقيقة لم يكن يملك غير هذه الجملة الذكية ليقطع بها حديثهم في كل اجتماع.**»[1]، فالراوي في هذا المقطع السردي، لا يظهر كشخصية من شخوص روايته، وإنما يتخفى وراء الضمير "هو" ليمرر من خلاله ما يريد من حقائق وأفكار يقدمها بخصوص الطبيعة الداخلية لشخصية "جمال حميدي" والتي لا تظهر للمروي له إلا بعدما وضحها الراوي. فيقول: «**كان "جمال حميدي" يملك ذاكرة صوتية، اكتسبها من تلصصه الممتد لسنوات على سكان عشرات المباني التي اشتغل فيها. كان يعرف وبالتفصيل الممل جدا، كل ما يحدث في العمارة المكلف بها.**» [2] .

إذ يتخفى الراوي وراء الفعل "كان" في هذا المقطع السردي وينتقل بحرية من الزمن الحالي إلى الزمن الماضي، دون أن يشير إلى ذاته، فيروي أحداثا يكاد يكون من المستحيل –على أي كان- تفسير من أين له أن يعرف كل شيء ومن أين تأتيه معلومات وحقائق شخصية "جمال حميدي".

ب- الراوي الشاهد Narrateur témoin:

الراوي الشاهد هو راو حاضر في سرده لكنه لا يتدخل فيه، يقوم بعملية السرد من خارج الحدث الروائي، فلا يتدخل في سير الأحداث بالتفسير والتحليل والتعليق، بل يكتفي فقط بتأدية وظيفة هامة من وظائف الرواة هي: وظيفة التسجيل، فتبدو «عيناه أشبه بعدسة تصوير تلتقط ما

[1]- سمير قسيمي: رواية سلالم ترولار، منشورات البرزخ، ط1، الجزائر، 2019، ص 19.

[2]- الرواية، ص 20.

يظهر أمامها من صور ومشاهد»[1]، وبهذا يضع مسافة بينه وبين ما يراه أو من يروي عنه، مستخدما «رؤية حسية بصرية تلتقط المرئيات لتحيلها إلى صور وأشياء ومشاهد»[2].

يروي السارد في قسم "الخاتمة"، على لسان راو شاهد، ما سمع على الراديو حينما توجه "الكاتب" لحلق ذقنه، حيث يقول: «**وكان الراديو مشتغلا حين توجه الكاتب إلى الحمام ليحلق ذقنه، كان الصوت الشبيه بصوت الرجل الوسيم في نشرة الأخبار يقرأ التقرير الشهري للدرك، ويحسبه فقد استتب الأمن مجددا، وصار كل شيء على ألف خير، يفضل التوجيهات الحكيمة "لجمال حميدي" وطاقمه الحكومي الساهر على تطبيق برنامجه بكل جد. ثم راح الصوت يقرأ بعض الأحداث الغريبة التي شهدتها المدينة الدولة، أغربها العثور على مومياء بنواحي "بينان"، تقاذفتها أمواج البحر.**»[3]، فالراوي في هذا المقطع السردي لم يعلم أكثر مما سمعه على جهاز الراديو فقط، حتى إنه لم يعلم بأن "جمال حميدي" أصبح رئيسا للبلد وكيف أنه يعمل وطاقمه الحكومي على استتاب الأمن وأن الوضع بالبلد آمن ومستقر وأيضا تقديم المدح والثناء إلى الرئيس بل حتى ظهور أحداث غريبة جرت بالمدينة الدولة كالعثور على مومياء واكتشاف القطعة النقدية إذ «**أكد التقرير نفسه على عثور مصالح البحث على قطعة نقدية غير بعيد، أكدت أن عمرها يزيد عن الثلاثة آلاف سنة.**»[4].

2.الرؤية الداخلية Vision interne:

يظهر الراوي في الرؤية الداخلية وهو يقدم الأحداث برؤية ذاتية أو من خلال أحد الأطراف المشاركة في النص[5]. وبذلك يتم «إقصاء دور الراوي العليم، ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر

---

[1] -يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 100.

[2] -آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص 61.

[3] - الرواية، ص 161.

[4] - الرواية، ص 161.

[5] - ينظر: مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، د.د.ن، المغرب، ط1، 1982، ص 189.

رؤيا شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة، وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي»[1].

ويعتمد الراوي في سرد أحداث قصة على ضمير المتكلم "أنا/ نحن"، لأن ضمير المتكلم «يكشف في الغالب عن تماهي البطل والراوي، فالراوي غالبا ما يتحدث عن تجربته وهمومه الشخصية»[2]، كما أنه يمتلك «القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية»[3].

إن لجوء الراوي إلى استخدام الرؤية الداخلية في نصوصه الأسطورية يمنح للمروي له القابلية لتصديقها والإيمان بها، بحيث تمنحه «أكبر مقدار ممكن من الإحساس بالمشاركة»[4].

ولهذا النمط من الرؤية السردية أنواع متعددة يمكن حصرها فيما يلي:

أ- الرؤية الداخلية باستخدام ضمير المتكلم.

ب- الرؤية الداخلية باستخدام صيغة الشخص الثالث.

أ- الرؤية الداخلية باستخدام ضمير المتكلم:

في هذا النمط من الرؤية الداخلية يضع الراوي نفسه في موقع الشخصية البطلة، ويقدم مختلف الأحداث القابلة للتفسير والتأويل بصيغة ضمير المتكلم "أنا/ نحن"، وهذا يعني أن الراوي قد منح لنفسه القدرة الكاملة في التحكم في سرد كل الأحداث في النص الروائي.

هذا النمط يظهر في الفصل الرابع من الرواية حيث ذهب "الكاتب" إلى مرسيليا، إذ كان كلما رغب في كتابة رواية، سافر إلى أي مكان لينعزل بنفسه ويقول ساخطا: «**أضيف داخل رأسي أنني**

---

[1] -فاضل تامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط1، 1992، ص 183.

[2] -مجموعة من المؤلفين، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، دار الحوار، سوريا، ط1، 1992، ج3، ص 1989.

[3] -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 184.

[4] -سين أولتنبرد، ليزلي لوميس، الوجيز في دراسة القصص، تر: عبد الجبار المطلبي، دار الحرية للطباعة، العراق، ط1، 1993، ص 150.

جئت من مكان أضاع جغرافيته، لا يقع في أي مكان. كلما يوجد بحر تقطعه على قوارب لا تصلح للبحر. أنا من هناك. حيث لا يعلم الناس إلا بهنا. أبكي في داخلي، مبتسما في الظاهر.»[1]. حيث منح الراوي للمروي له الإيهام الشديد بالواقعية اللصيقة بالبطل "الكاتب" الذي تحدث على واقع المدينة الدولة التي يحلم شبابها بالهجرة إلى الخارج بحثا عن وجوديتهم وأصواتهم في الغربة إذ قال: **«هل تعتقدين، حبيبتي، بأن القدر ما جعلنا نعيش فقراء في هذا الوطن الغني؟ هل تعتقدين بأن الله سادي إلى الحد الذي يجعل منا شعبا قاصرا هذا الوقت كله؟»**[2]، فلفظة "الله" في هذا المقطع السردي ترمز إلى إله المدينة الدولة أي الرئيس وطاقمه الحكومي، فالراوي يستبعد الوقوع في الملابسات، ليصور رؤيته الداخلية عبر شخصية "الكاتب".

ب- الرؤية الداخلية باستخدام صيغة الشخص الثالث:

وفي هذا النوع من الرؤية السردية تمتزج الرؤية الداخلية مع الرؤية الخارجية مشكلة بذلك سردا ذاتيا مقترنا بالموضوعي، حيث يلجأ الراوي إلى استخدام ضمير المتكلم "أنا /نحن" للحديث عن نفسه، ثم بعد ذلك ينتقل إلى سرد حديث عن شخصية أخرى بصيغة ضمير الغائب، ليتحول مرة أخرى إلى الحديث عن نفسه باستخدام ضمير المتكلم بما يمنح الراوي «مرونة في التعامل مع الشخصية من شتى جوانبها وأبعادها، بحيث إذا لم يستطع أن يستغل بعدا معينا من أبعاد الشخصية في إطار صيغة ضمير معين فإنه يستطيع ذلك في إطار صيغة ضمير آخر»[3].

ويجدر التنبيه هنا إلى أن عملية سرد الأحداث تتم على طريق الراوي الذي يستخدم الرؤية الداخلية في نقلها، يعني أنه لا يمكن أن يتم بعكس هذا الأسلوب، كأن ينقل الراوي الأحداث باستخدام ضمير الغائب "هو" أولا ثم ينتقل بعد ذلك إلى استخدام ضمير المتكلم فالرؤية السردية في هذا النوع تنطلق من الداخل عبر شخصية معينة مشاركة في أحداث الرواية أو مشاهدة لها.

ومن هذا الأسلوب ما نجده في رواية "سلالم ترولار" حين يقول الراوي: **«أحب نفسي أكثر. ربما أحب العالم كله أيضا إلى حد أنني أشفق عليه من وجودي فيه. أخذني صاحب اسمي في**

---

[1]- الرواية، ص 91.

[2]- الرواية، ص 105.

[3] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص 217.

جولة. سرنا أربع ساعات. لم نتوقف فيهما إلا حين لاحظ أنني بدأت أعرج. لا أحد بمقدوره منعي من السير والتقدم نحو وجهتي ... وحدها الدوالي تمكنت من ذلك، كذبة أخرى. هم أيضا تمكنوا من منعي. عرفني على رجل لم أعد أذكر اسمه. ربما لم أهتم بالتعرف عليه.»[1].

يستخدم الراوي في هذا المقطع السردي رؤية داخلية من خلال هيمنته وتحكمه في السرد باستخدام صيغة ضمير المتكلم الواضحة من خلال المفردات الآتية: «أحب نفسي، أنني، لم نتوقف...» ثم ينتقل تلقائيا للحديث عن شخصية أخرى وهي شخصية الرجل صاحب اسمه باستخدام ضمير الغائب المقدرة في الأفعال الآتية: «اخذني، تمكنوا، عرفني...» وبذلك تتداخل الرؤية الداخلية مع الرؤية الخارجية لتحقق نوعا من الجمالية الفنية في المتن الروائي.

3. الرؤية الثنائية Vision Dualiste :

تنتج هذه الرؤية على طريق اجتماع الرؤيتين: الداخلية والخارجية في الرواية الواحدة، وفيها يشترك أكثر من راو في عرض وتقديم أحداثها، أحدهم يصوغ الرواية بمشاركته عبر ضمير المتكلم، فتكون رؤيته داخلية، تظهر أفكاره وهواجسه، وانطباعاته وموقفه من الأحداث المارة أمامه، أما الراوي الآخر، فيشترك في عرض وتقديم هذه الرواية، فتكون رؤيته خارجية، فقد يكون عليما بشكل شيء أو قد يكون شاهدا، وتقدم الأحداث في مجملها بضمير الغائب في الحالتين كلتيهما.

تظهر الرؤية الثنائية جليا «من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها، أو من خلال إضفاء رؤية المؤلف الفكرية التي قد تتعارض مع بعض الشخصيات قصد إدارتها وتعرية أفكارها»[2].

في الفصل الخامس حين جاء زعيم آلهة الدرجة الثانية لاهثا ومرعوبا، ليخبر "جمال حميدي" بأن "الرجل الضئيل" يطلبه في مكتبه، ليعلمه بسبب دعوته له بعد اللقاء، يقول: **«أنت من النوع الذي أفضل. أقصد أنك مكتف بحياة تمارسها كما يجدر بأي مواطن صالح ... أعجبتني جرأتك حين وقفت أمام الكاميرا، لتوهم الناس أنك تملك حلولا لمشاكلهم. لم تقل ذلك صراحة ولكنك**

---

[1] -الرواية، ص 97.

[2] -عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب، ط1، 1990، ص 64.

قلت ما يجب قوله ليفهم أنك تملك خلاصا من نوع ما ... كل رجل يملك قدرة الإيهام بإمكانه أن يكون سياسيا.»[1].

يتخذ الراوي زاوية نظر داخلية في هذا المقطع السردي مستخدما ضمير المتكلم "أنا" في صياغة وتقديم الأحداث، لينتقل بعد ذلك إلى زاوية نظر خارجية يكون فيها عليما بكل شيء، مستخدما ضمير الغائب "هو" في تقديم الأحداث التالية: «**شرح له متى لا تكون هذه القدرة كافية ليمارس الرجل السياسة، فالمشعوذون والسحرة والبهلوانات ورجال الدين كلهم أرباب وهم ولكنهم غير قادرين على توظيف مواهبهم في السياسة... فهم يصرون على محو الخط الفاصل بين الكذب وعدم قول الحقيقة، وهو أمر لا يفعله السياسي.**»[2]. حيث تضافرت كل من الرؤيتين: الداخلية والخارجية في تقديم المادة السردية، فعملت على إضاءة جوانبها المتعددة وساهمت في إبراز المعاني والدلالات التي يريد ايصالها للمروي له.

[1]- الرواية، ص 112-113.

[2]- الرواية، ص 113.

ثالثا: الصيغ السردية (Modes du récit)

الصيغة السردية مصطلح يشير إلى الطريقة التي تقدم من خلالها القصة، سواء أكان المرسل هو الراوي أم الشخصية[1]، وبعبارة أخرى، هي «اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن ... وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل.»[2].

وقد أستعير مصطلح الصيغة من اللسانيات، وذلك انطلاقا من مماثلة تحليل الخطاب لتحليل الجملة لسانيا[3].

وانطلاقا من المفهومين السابقين يمكن تحديد بعدين للصيغة السردية، البعد الأول: هو أن الصيغة تحمل صفة الاسمية التي تأتي لتأكيد الحدث بأشكال مختلفة من حيث الصياغة والفعلية. أما البعد الآخر: فهو تميزها ما يميزه التعبير الأسلوبي، أي أنها تحدد وجهة النظر عن طريق فعل التعبير عن الحدث بطرق وأساليب مختلفة تظهر ما خطط له المُوَجِّهُ[1].

يعطي "جيرار جينيت" لكل من البعدين السابقين دلالة محددة، فالبعد الأول يحمل صفة المسافة التي تفصل بين الفعل وتأكيد، أما البعد الآخر فهو يحمل صفة المنظور، أو زاوية الرؤية أو وجهة النظر[2].

تعد الصفة السردية –مقولة من مقولات الخطاب- أكثر استقصاء وتعقيدا، وهذا التعقيد راجع إلى تنازع العديد من الاختصاصات حولها، وتوزيعها بينها، ومن هذه الاختصاصات نجد: علم المنطق، علم اللسان، السيموطيقية، البويطيقة، كما يحاول كل اختصاص احتكارها وطبعها بطابعه العلمي الخاص[3]، ونظرا لهذه التعقيدات والتداخلات بين هذه التخصصات أصبح هناك العديد من أنواع الصيغ وأشكالها، فكل باحث يحددها بحسب مجال اختصاصه.

---

[1]– محمد علي الشوابكة، ثنائيات في السرد، دراسات في المبنى الحكائي العربي، وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2012، ص 235.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 177.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التئبير، ص 172-175.

[1] – المرجع نفسه، ص 182.

[2] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 177.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التئبير، ص 171.

وتجدر الإشارة إلى أن تاريخ الاهتمام بمصطلح "الصيغة السردية" يعود إلى أفلالطون -بحسب "جينيت"-، إغذ تحدث في جمهوريته الفاضلة عن الشاعر حين يكون بين صيغتين سرديتين: الأولى: حكاية خالصة، والأخرى: محاكاة[1]، أما في العصر الحديث فيرجع الاهتمام بها بحسب كل من "تودوروف" و"جينيت" إلى المدرسة النقدية الأنجلو أمريكية وبالأخص إلى الناقد "هنري جيمس" وتلاميذه، الذين حاولوا إحياء ما جاء به أفلاطون ولكن بمصطلحين جديدين هما: "العرض Showing"، و"الحكي" أو "السرد" telling، وهناك من الباحثين والنقاد من يرجع الفضل في إدخال هذا المصطلح في عالم النقد الأدبي إلى الناقدين "ويليك" و"وارين"[2].

1- صيغة الخطاب المعروض:

وهي الصيغة التي تمثل فيها الشخوص أدوارها عبر الحوار، وتنقسم إلى:

أ- صيغة الخطاب المعروض المباشر:

وتسمى هذه الصيغة أيضا ب"الأسلوب المباشر الحر"، وفيها يتكئ الخطاب على ذلك الحوار المباشر بين شخصيتين، أي بين متكلم مباشر، ومتلقي مباشر، وفي هذه الصيغة يتنازل الراوي عن سلطته في الحكي للشخوص السردية، فتتكلم شخصية ما بطريقة مباشرة مع شخصية أخرى، وتتبادلان الحوار، فيما بينهما، دون تدخل منه، لتعبير هاتين الشخصيتين عن وجهات نظرهما الخاصة[3]، وتبقى الضمائر كما استخدمها المتخاطبون، بهدف ايهام المروي له بأنه شخصية من شخوص الرواية، حاضر في قلب أحداثها، كما لو أنه يشاهد مسرحية أمامه[4].

وقد جاءت صيغة الخطاب المعروض المباشر في الفصل السابع من الرواية، عندما كان "الرجل الضئيل" يقود سيارة "مازدا" قديمة، وبجواره ابنته "أميرة" بعد أن تخلصت من وجه السكرتيرة

---

[1] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 178.

[2] – ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التئبير، ص 174، وعبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 134.

[3] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التئبير، ص 197.

[4] – محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دار سندباد للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001، ص 101.

الصارم، فقد كانت هذه الفسحة الصغيرة كل ما سمح لها به لتكون ابنة فحسب، وغير ذلك في مجرد سكرتيرة صارمة لرجل غامض وخطير، فقالت رغبة في تلطيف الجو:

- إذا استمر الأمر هكذا، فلن نحتاج إلى مكيف هواء في بيوتنا أو سياراتنا. ليرد عليه «الرجل الضئيل":
- أعرف ما فعلتِ.
- منذ خمسين سنة وأنا أنتظر أن تعترفي، ولكنك لم تفعلي، رغم إدراكك أنني أغفر كل شيء إلا أمرين الخيانة وعدم الامتثال لأوامري، المصيبة أنك خنتني وعصيت أمرا كان واضحا. ردت عليه "أولغا":
- عن أي خيانة تتحدث؟

فرد عليها:

- حين أنقذت ذلك الكلب الذي حبلت منه قبل خمسين سنة. هل أنت اعتقدتِ أنني لم أعلم؟ أنت حمقاء، كأنك لست من صلبي. عملي يقتضي أن أعرف كل شيء يحدث قبل أن يحدث[1].
- ... لا تخافي كل ما في الأمر أنني رغبت أن تعرفي ذلك. هل تذكرين على الأقل اسمه؟
- عصام ...
- نعم، "عصام كاشكاصي"
- هل قتلتَه؟
- فعلتُ أكثر من قتله. لو تركتني أقتله. لكان أفضل له. لقد جعلته يعيش حياة هي أبشع ما يمكن أن يحتمله أي انسان. ولكنني أعترف أنه ظل عصيا على الموت... اللعنة على الضعف[2].

الملاحظ لهذا الحوار الذي دار بين الأب "الرجل الضئيل" و "ابنته أميرة" الذي أرعبها لإدراكه بخيانتها له وعصيانها لأوامره وعد الامتثال لها، ليتملكها شعور بالخوف الشديد، شعور شبيه بالموت، فصل روحها عن جسدها لدقائق، يجد أنه خال من تدخلات الراوي، إذ ترك الشخصيتان تتبادلان أطراف الحديث بحرية تامة، ليقولا كل ما يريدانه لإبراز وجهة نظرهما وكيف يرى كل

---

[1]- الرواية، ص 154.

[2]- الرواية، ص 155.

منهما العالم والوجود، ليشعر المروي له فيما بعد وكان الأحداث تمر أمامه مباشرة دون أن يكون هناك ناقل لها يفسد عليه متعة المشاهدة.

ب- صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:

إذا كان الخطاب المعروض المباشر يخلو من تدخلات الراوي وتعليقاته بين الفينة والأخرى، فإن حضوره في صيغة الخطاب أو في نهايته، وقد يتدخل بالضمير أو يبقيه[1].

وقد جاءت صيغة الخطاب المعروض غير المباشر في الرواية عندما كان "الكاتب" في المطار واقفا في الطابور، يقول: «**أكره المطارات. أكره الطوابير. ونقاط التفتيش وأجهزة السكانير اللعينة وأسئلة الجمارك:**

- **هل تحمل شيئا تحب الإبلاغ عنه؟**
- **لا أحمل إلا حقيبة ظهر، في جيبي ألف دينار وعشرون يورو وكرت لرصيد فارغ.**

أليس من الغريب أن تحدث معي الأشياء نفسها في كل رحلة؟: تنزل الطائرة. أشغل هاتفي. أتحقق من الوقت. أبقى جالسا في مكاني. أنتظر يخرج الجميع. لا طابور. أخرج بدوري. يقلب الشرطي جواز سفري يسألني الأسئلة نفسها.

- **أختام كثيرة؟**
- **نعم.**
- **تعمل في مجال يضطرك للسفر؟**
- **لا، أرد. أبتسم. يبحلق في وجهي. فأتساءل بِبَلَه: هل يتأكد مني؟ .**
- **ضع اصبعك هنا.**
- **ينظر في شاشة حاسوبه. يتحقق من الفيزا.**
- **... أهلا بك في مرسيليا.**
- **أبتسم. يبتسم أخيرا.»**[2].

---

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التئبير، ص 197.

[2] - الرواية، ص 88-89.

لقد جاء تأطير هذا المقطع السردي بنفسية الراوي العليم بكل شيء عن شخوص وأحداث روايته بل هو ليس شخصية من شخوص هذه الرواية حتى، إلا أنه استطاع من خلال سرد الأحداث التي تقع دائما خلف اليوكس عندما يقلب الشرطي جواز سفره ويتحقق من الفيزا ويتأكد من ذلك عبر شاشة الحاسوب. حدث متكرر في المطارات عند استقبال المسافرين. ليبرز للمروي له، الحالة النفسية "للكاتب" التي تكره هذه العملية بداية من المطار إلى الطابور إلى نقاط التفتيش وأجهزة السكانير اللعينة –نعتها بذلك- إلى مساءلة الجمارك له.

2- صيغة الخطاب المسرود:

تنقسم هذه الصيغة إلى قسمين هما:

أ- صيغة الخطاب المسرود الذاتي:

وهي تعني قيام المتكلم بالحديث إلى نفسه في الماضي وهو موجود في الوقت الحاضر فيستخدم صيغة الفعل الماضي بضمير "الأنا" المتكلم، إنه يتحدث مع وجود مسافة فاصلة بينه وبين ما يتحدث عنه، وهذه الصيغة تتشابه إلى حد كبير مع صيغة المعروض الذاتي ولكن تختلف عنها في كونها تؤسس عندما تحدث الشخصية ذاتها بالزمن الماضي[1].

من ذلك ما قام الراوي بسرد الأحداث وتفاصيلها عن نفسه وعن أصحابه وأهله وعامة شعبه. حيث قال: "الكاتب": «**صحيح أنني في سنوات براءتي، كنت أصدق كل ما يقول الرجل الوسيم في نشرة الأخبار ... رجل يشعر ممشط وذقن حليقة. ربطة عنق عريضة بأسنان بيضاء... كان يظهر في كل مرة ليملأ رؤوسنا الكبيرة بأشياء كثيرة. كنا نسخر منه. لكننا في آخر المطاف نصدقه. فصوته مخدر يجعلنا نهلوس بكلماته. لنصدقها في النهاية: "نحن شعب عظيم.. تاريخ أعظم.. ثورة كبيرة.. مليون ونصف مليون شهيد.. على الأقل صدقت هراءه طويلا ... أعتقد أنه كان إدمان جماعيا. لم أكن وحدي**»[2].

---

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التئبير، ص 197.

[2] - الرواية، ص 96-97.

فالكاتب يخاطب نفسه في هذا المقطع السردي، وإن كان في معروض الحديث أوحى أنه يخاطب زوجته، كما أنه يحدث نفسه بأشياء وقعت معه في الزمن الماضي عندما أشار في بداية المقطع السردي إلى أنه كان يصدق كل ما يقوله الرجل الوسيم في سنوات براءته، حيث أن هذه البراءة تمثل السنوات الماضية التي كان فيها الكاتب موهما بحقيقة موازية وإدمان كاذب بعكس ما يعايشه في موقفه الحالي في الزمن الحاضر.

ب- صيغة الخطاب المسرود الموضوعي:

وفيها يسرد الراوي الأحداث، ويصف الأماكن والشخوص والأشياء، ويتحدث عنها ضمن نسيج النص ويرسلها وهو على مسافة مما يقوله إلى مروي له مباشر أو غير مباشر، وتكثر هذه الصيغة في بدايات السرد[1]. وهذه الصيغة من أكثر الصيغ انتشارا واستخداما في النصوص السردية عامة والروائية خاصة.

تأتي صيغة الخطاب المسرود لسرد الأحداث وإلقاء الضوء على شخوص الرواية، لتحدد صفاتها وطبائعها وميولاتها كإضافة الراوي لشخصية "حورية" من قسم "أولغا" من الفصل الأول، يقول الراوي: «**لم تحتج المشيئة إلا لمزحة بذيئة ولعقدين من الزمن، لنتمكن من شطب ما كتب الرجل الطيب في السجل المدني ويصير اسم "حورية" في ألسن الناس "أولغا". ثلاث سنوات بعد ميلادها، تأكد بما ليس فيه شك بأن "حورية" مصابة بالبرص. لم يكن الأمر خطيرا. مجرد جلد أبيض ضفاف وعينين زرقاوين. تمقتان الشمس. تكرهان الضوء. هكذا بدأت "حورية" حياتها في عالم من الظلال والظلمة. يترجم فيه الأمان بالأبواب المغلقة والستائر الداكنة. والبقاء أبعد ما يمكن عن الضوء.. عالم يمثل فيه الاحتجاز أعظم ما قد يبلغه المرء من الحرية ... كانت تلك، أولى مزحات المشيئة.**»[2].

سلط الراوي الضوء على شخصية "أولغا" ذلك أنها مثلت عبئا لدى المشيئة والتي يقصد بها الراوي الأسرة الحاكمة التي يلقبها بالآلهة وأنصاف الآلهة، حيث أفرد من خلال سرده لهذه الأحداث ووصفه للشخصية أن المشيئة ظالمة، صارمة وسادية، خاصة أن "أولغا" فتاة ولدت خارج النطاق

---

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التئبير، ص 197.

[2] - الرواية، ص 38

الشرعي فتخلصت منها المشيئة ملفوفة في قطعة قماش زرقاء وضعها رجال ببدلات سوداء وربطات عنق بأسفل سلالم ترولار.

.

الفصل الثاني: بناء الشخوص الروائية.

تمهيد:

أولا: مفهوم الشخصية.

ثانيا: تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث.

ثالثا: صفات الشخوص الروائية.

رابعا: دلالة الأسماء.

خامسا: أشكال تقديم الشخوص الروائية.

سادسا: أصناف الشخوص الروائية.

تمهيد:

تُعد الشخصية من أهم العناصر المشكّلة للنصوص السردية، فهي تمثل «العمود الفقري للقصة، أو هي المشجب الذي تُعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى، لذا قيل: القصة فن الشخصية»[1]، وبسبب الدور الذي تضطلع به الشخصية في النص السردي، جرى الاعتراف بجماليته وإبداعيته على أساس مقدرته على رسم الشخوص التي تقوم بمختلف الأفعال والأحداث فيه.

ولقد تباينت الشخصية السردية في معالجاتها، نظرا لتنوع المنطلقات الفكرية، وتعدد الاتجاهات والمذاهب والإيديولوجيات، ومن هنا سنستعرضّ . بشكل مجمل . أشهر تلك التصورات والمفاهيم التي تناولتها بالدراسة والتحليل.

أولا: مفهوم الشخصية:

أ . لغة:

تشير المعاجم والقواميس العربية القديمة إلى دلالة لفظة "شخصية" من خلال مادة "ش خ ص"، التي تعني: الظهور والبروز والارتفاع، فقد جاء في لسان العرب: «وشخص بالفتح شخوصا: ارتفع»[2]، «وشخص الرجل ببصره عند الموت يشخص شخوصا: رفعه فلم يطرف»[3] وفي «التهذيب: وشخصت الكلمة في الفم تشخيصا إذا لم يقدر على خفض الصوت بها»[4] و«الشخوص ضد الهبوط»[5]، وفي القرآن الكريم، قوله تعالى: ﴿وَٱقۡتَرَبَ ٱلۡوَعۡدُ ٱلۡحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَٰخِصَةٌ أَبۡصَٰرُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ﴾[6]، وفي الحديث: لا شخص أغير من الله: الشخص كل جسم له ارتفاع أو ظهور والمراد به إثبات الذات فأستعير لها لفظ الشخص، والشخيص العظيم[7] والرجل الشخيص: أي السيد

---

(1) - طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص 25.

(2) -ابن منظور، لسان العرب، مادة (شخص)، مج7، ص46.

(3) - المعجم نفسه، ص 46.

(4) -المعجم نفسه، ص 46.

(5) -المعجم السابق، ص 45.

(6) -سورة الأنبياء، الآية :97.

(7) -ابن منظور، لسان العرب، مادة (شخص)، مج 7، ص 45.

عظيم الخلق، وتشخيص الشيء تعينه، وشخص تعني: نظر إلى[1]، وفي «المحكم: شخص الشيء يشخص شخوصا: انتبر، وشخص الجرح ورم ...يقال: شخص بصره فهو شاخص إذا فتح عينيه وجعل لا يطرف»[2].

أما في "القاموس المحيط"، فقد وردت لفظة "شخص" بمعنى «ارتفع بصره وفتح عينيه وجُعل لا يطرف، ومن بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع، وورم السم ارتفع عن الهدف والنجم طلع، والكلمة من الفم ارتفعت نحو الحنك الأعلى وربما كان ذلك خلقه أن يشخص بصوته فلا يقدر على خفضه، وشخص به كمعنى أتاه أمر أقلقه وأزعجه، وأشخصه: أزعجه والمتشاخص: المختلف والمتفاوت»[3].

وقد جاءت لفظة "شخص" في "كتاب العين" بالمعاني الآتية: «الشخص سواء الإنسان من بعيد وكل شيء رأيت جسمه فقد رأيت شخصه وجمعه: الشخوص والأشخاص»[4] ونفس المعنى نجده في "مختار الصحاح" فقد وردت للدلالة على «سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، وجمعه في القلة أشخص، وفي الكثرة شخوص وأشخاص»[5].

والملاحظ للمعاني التي تقدمها هذه المعاجم والقواميس للفظة "شخص" يجد أنها تشير إلى ذات هي الإنسان، وإلى فعل مرتبط بالإنسان نفسه، فقد ربطت تلك المعاني الشخص بالرؤية، فالشخص ليس شخصا إلا إذا ظهر للعيان بجسمه، أما إذا بقي متخفيا فإنه ليس شخصا.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن لفظة "الشخصية" لم ترد بتاتا في القواميس والمعاجم العربية القديمة، فهي لفظة انتشر استخدامها في العصر الحديث فقط، وقد جاءت بمعنى «الصفات التي تميز الشخص من غيره، مما يقال معه: فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من صفات خاصة»[6]، وقد وردت بنفس المعنى في "المعجم الوسيط" الخاص بمجمع اللغة العربية المصري، فهي: «صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات مميزة وإرادة وكيان

---

[1] - محمد بن محمد الزبيدي، تاج العروس في ظواهر القاموس، تح: حسين نصار، ج 18، ص 08.

[2] - المعجم نفسه، ص08.

[3] - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج2، ص 317.

[4] -الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج4، 165.

[5] -محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تح: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995، ص140.

[6] - أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، مطبعة مصر، مصر، ج2، 1960، ص475.

مستقل»[1]، أما في "الموسوعة العربية العالمية" فقد جاءت كالآتي: «الشخصية مصطلح لكثير من المعاني العامة، إذ يشير أحيانا إلى القدرة على التعامل مع الناس اجتماعيا...وقد يشير إلى أوضح انطباع يخلفه الشخص لدى الآخرين»[2].

وفي مقابل هذه اللفظة في اللغات الأجنبية المنحدرة من أصول لاتينية، نجد أن لفظة "شخصية" هي ترجمة لكلمة "Persona" التي تعني : «القناع الذي يلبس في المسرح أي أنها كانت تطلق على الوجه المستعار الذي يظهر به الممثل في المسرح في ذلك الوقت (المسرح الروماني القديم)، وكان ينبغي أن يحمل ذلك الوجه ملامح الشخص المعبر عنه ومنذ العصر اللاتيني القديم، أصبحت كلمة "Personne" تطلق على الشخص»[3].

ب . اصطلاحا:

يعرف "جيرالد برنس Gerald J . Prince" الشخصية بقوله: «هي كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حيث تخضع للتغيير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)»[4].

فتصبح الشخصية بهذا المعنى من أهم الركائز التي تقوم عليها النصوص السردية فهي تساهم في «الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها»[5]، فلا سرد من دون «شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي»[6]، فهي العنصر الفعّال الذي ينجز الأفعال -أو يتقبلها وقوعا-، التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية. ومن أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفا وتفهم الواقع، وتمتلئ بروح الحياة، يعمل

---

[1] - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، 1972، ص 475.

[2] - نخبة من الأساتذة والمثقفين، الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض ، السعودية، 1999، ج14، ص 84.

[3] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 110.

[4] - جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص 43.

[5]- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتاب العلمية، ط1، بيروت، 1993، ج2، ص546.

[6]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصية، ص 20.

الروائي على بنائها بناء مميزا، محاولا أن يجسد عبرها أكبر قدر ممكن من تجليات الحياة الاجتماعية»[1].

فالشخصية الحكائية هي كل مشارك في أحداث النص السردي سلبا أو إيجابا «أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف فالشخصية عنصر مصنوع، مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها»[2].

لقد تعددت الكتابات النظرية والبحوث التطبيقية التي تناولت الشخصية الحكائية بالدراسة والتحليل، وذهب النقاد مذاهب مختلفة في مفهومها وبنيتها وأصنافها في النصوص والخطابات السردية، وازداد اهتمامهم بعنصر الشخصية منذ أن اتجه الشكلانيون الروس إلى دراسة النصوص السردية، وقد تعامل هؤلاء النقاد معها باعتبارها «مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص، وهي بذلك تتطلب أن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة التي تكسبها في علاقتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي»[3] بعد أن كانت «في النظريات السيكولوجية تتخذ جوهرا سيكولوجيا، وتصبح فردا، شخصا؛ أي ببساطة كائنا إنسانيا، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا»[4].

وتعد البحوث والدراسات التي أنجزها كل من: فلاديمير بروب وألجيرداس جوليان غريماس، وتزفيتان تودروروف، وفيليب هامون، من أهم ما كتب عن تحليل النص السردي عامة والشخصية بصفة خاصة.

---

[1] -أحمد مرشد، البنية والدلالة في راويات إبراهيم نصر الله، ص 33.

[2] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002، ص 11.

[3] -سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 88.

[4] -محمد بوعزة، تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010، ص 39.

ثانيا: تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث:

1. تصنيف تودوروف T. Todorov :

تعد الشخصية عند "تودوروف": «إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي لكونها العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال أو يتقبل وقوعها، تمتد وترابط في مسار الحكاية، من أجل أن تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفا وتفهم الواقع وتمتلئ بروح الحياة»[1].

لقد جرد "تودوروف" الشخصية من محتواها الدلالي باعتبارها «محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى من خلالها تحقيق غايته»[2]، فالشخصية كائن لساني نسج تفاصيلها خيال المبدع، ومن خلالها يحاول تجسيد وجهة نظره، فهي ليست «مجرد كائن من ورق ليس لها وجود فعلي خارج الكلمات، ولهذا يمكن اعتمادها في سياق أشمل والوظيفة العاملية التي تؤديها»[3].

وبهذا يقر تودوروف بأنه من غير المنطقي اختزال الشخصية إلى "مجرد رؤية"، وعلى الرغم من كون مسألة الشخصية لسانية فإن الشخوص يمكن أن تمثل أشخاصا بالفعل، وذلك وفق صياغات خاصة بالعمل التخييلي[4]. وبناء على هذا المفهوم صنف الشخوص إلى ثلاثة أصناف، هي[5]:

أ – **الشخوص العميقة:** تؤدي وظيفة فكرية، وتسعى لتثبيت أفكارها، وتبدو أكثر حيوية وأكثر حركية.

ب – **الشخوص المسطحة:** وهي شخوص خافتة لا تظهر إلا قليلا ولا تسهم مساهمة كبيرة في الحبكة الروائية.

---

(1) - أحمد مرشد، البنية والدلالة في راويات نصر الله إبراهيم، ص 83.

(2) -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصية، ص 213.

(3) -عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص 69.

(4). O. Ducrot et T. Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du la languge. P 286.

(5). ينظر: أمال منصور، بنية الخطاب في أدب محمد جبريل؛ جدل الواقع والذات، ص 78، 79.

ج – **الشخوص الهامشية:** وهي غير حاضرة فيزيولوجيا في عالم السرد، ولكن حضورها هو حضور فكري، أي بأطروحتها الفكرية.

أما عن العلاقة القائمة بين هذه الشخوص في النصوص السردية فيرى "تودوروف" أنها تبدو متعددة، ولكن يمكن اختزالها إلى ثلاثة حوافز رئيسة هي[1]:

- **الرغبة:** وشكلها الأبرز هو الحب.

- **التواصل**: يحدد شكل تحققه في الإسرار بمكنونات النفس إلى الصديق.

- **المشاركة:** وشكل تحققها هو المساعدة.

2. تصنيف فيليب هامون Ph. Hamon:

الشخصية عند فيليب هامون «تشبه العلامة اللسانية؛ حيث يرى أنها علامة فارغة ذات وظيفة أخلاقية فارغة أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد»[2]. والملاحظ لتوجهات فيليب هامون يجد أنها لا تبتعد كثيرا عن اتجاه البنويين إذ يقر بأن «مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الجمالية فيلتقي مفهوم الشخصية عنده بمفهوم العلامة اللغوية "المورفيم" الذي يأتي فارغا ويمتلئ بالدلالات بعد نهاية قراءتنا للنص»[3]. وهنا يتدخل المتلقي الذي يعمل على استحضار مدلول الشخصية، وبذلك تصبح هذه الأخيرة دليلا له وجهان، أحدهما دال والآخر مدلول، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص[4].

---

[1] - ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 78.

[2] -عدلي الهواري، سيميولوجية الشخصية الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، 1985، ص02.

[3] -إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002، ص 115.

[4] -ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 15.

وقد استند فيليب هامون في دراسته لأصناف الشخوص السردية على مفهوم العلامة التي يقسمها إلى ثلاثة أقسام، هي[1]:

1 – العلامات التي تحيل على معطى في العالم الخارجي.

2 – العلامات التي تحيل على بؤرة تلفظية لا يتحدد معناها إلا من خلال مقام خطابي ملموس.

3 – العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن الملفوظ نفسه، قريبا أو بعيدا، قد يكون هذا الملفوظ سابقا داخل السلسلة الشفوية أو المكتوبة أو لاحقا لها.

وفي ضوء هذه العلامات الثلاث أوجد التصنيف الآتي للشخوص السردية[2]:

- فئة الشخوص المرجعية.

- فئة الشخوص الإشارية.

- فئة الشخوص الاستذكاري

ثالثا: صفات الشخوص الروائية:

اعتمد الراوي على تقنية الوصف في تقديم شخوصه الروائية، إيمانا منه بأنها التقنية الأنسب لرسم دلالاتها بصريا[3]، وتقديمها للمروي له في بناء متميز يمنح لها سمة الفرادة بين بقية الشخوص الأخرى، وللوصول إلى هذه الغاية بناها على أبعاد ثلاث هي:

1- الأبعاد الفيزيولوجية (الخارجية)

---

[1] -ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013، ص 34، 35.

[2] -المرجع نفسه، ص 35، 36.

[3] - ينظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، 1977، ص 40.

ويقصد به الكيان المادي لتشكيل وجود الشخصية الروائية، حيث تتحدد فيه الملامح والصفات الخارجية لها، وهذا البعد يتعلق بالناحية المورفولوجية العضوية للشخصية من حيث الجنس أو الشكل ...[1]، مما يسهم في تميز الشخوص الروائية واختلاف بعضها عن البعض الآخر من حيث الملامح الخارجية.

فقد وصف الراوي، الملامح الخارجية لهذه الشخوص بطريقتين، هما:

- **الطريقة الأولى:**

اعتمد الراوي في هذه الطريقة على الوصف الموجز والقصير للملامح الفيزيولوجية لشخوصه، ولعل السبب في ذلك يرجع لمساهمتها القليلة في الحيكة الروائية، ومنه ما جاء في قسم "أولغا"، حيث يصف الراوي الملامح الخارجية "لحورية " بقوله: «**أنثى بيضاء بعينين زرقاوين، تقدر أن تسمى بعد فترة "حورية»**[2]، وفي مقطع آخر، يصفها بقوله: «**تشبه النساء الروسيات في البياض وقوة الجسم**»[3].

كما يصف الراوي "رجل القمامة" من الفصل الثاني بقوله: «**رجل القمامة" ... نحيف، أسمر، يرتدي قبعة سوداء تخفي جبينه وشيئا من وجهه، ويضع دائما على ظهره حقيبة** »[4].

- الملاحظ لهذه المقاطع الوصفية يجد أنها تحمل وصفا خارجيا مركزا جدا لشخصيتي " لحورية" و"رجل القمامة" لا يتعدى العبارة الواحدة، التي تحمل أوصافا بسيطة وثابتة، لم تتغير في المتن الروائي من حيث كيانها وصفاتها الخارجية فاكتفى الراوي بالتصوير البسيط لهذه الشخوص ليميزها عن الشخوص الروائية الأخرى لتكن غريبة وغامضة في آن واحد.

الطريقة الأخرى:

اعتمد الراوي في هذه الطريقة على الوصف المطول -نوعا ما- للملامح الفيزيولوجية لشخوصه، ومن ذلك ما جاء في وصف شخصية "أولغا" يقول الراوي: «**كانت أولغا تشبه أنثى وحيد قرن بيضاء، بمؤخرة بحجم بلياردو، وبصدر ضخم متدل كعنقود عنب، وكان رأسها كبيرا، بجبهة عريضة،**

---

[1] -ينظر: عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، ط4، 2008، ص23.

[2] - الرواية، ص 36.

[3] - الرواية، ص 26.

[4] - الرواية، ص 43.

وبعينين صغيرتين بلا رموش تقريبا، أما حاجباها فكانا متصلين، يشبهان في الشكل، جناحي طائر...»[1].

الملاحظ على هذا الوصف أنه يحتوي على المبالغة في وصف الشكل الخارجي للشخصية، لكنه يبين فيما بعد أنها «**كانت ... على الرغم من بشاعتها، أكثر جمالا من تلك النصوص التي اعتادت أن تجلد بها ظهر الشعر.**»[2].

هذه الأوصاف والملامح الخارجية لشخصية "أولغا" جاءت لكي تساهم في تفسير الأحداث وتنشيط حركة الشخصية في المتن الروائي.

2- **الأبعاد السيكولوجية (الداخلية):**

يقصد بالأبعاد الداخلية «تلك الصفات التي تتمتع بها الشخصية من الناحية النفسية والفكرية، والتي لا تظهر على الشكل الخارجي والسطحي لها، وإنما تتعمق في دواخلها، ولا يمكن معرفتها مباشرة كالملامح الخارجية، وإنما يتعرف عليها بواسطة تحليل نفسية الشخصية وما يعتمر داخلها من مشاعر وأحاسيس وأفكار ورؤى وقناعات»[3]، كما يقصد بها أيضا «الاستعداد والسلوك والرغبات والآمال والعزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها يتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء وانبساط وما وراءهما من عقد نفسية محتملة»[4].

كما تشمل الأبعاد الداخلية أيضا مختلف الجوانب الفكرية والنفسية الباطنية والسلوك الناتج عن تفاعل الشخصية مع العالم الخارجي، فيعمد الراوي إلى تحليل هذه الجوانب وتفسيرها بالاعتماد على تقنيتي: "تيار الوعي والمونولوج الداخلي"، كما تشمل أيضا هذه الأبعاد الداخلية الجانب الخفي من حياة الشخصية، فلكل شخصية سردية أقنعة تنزعها حين تخلو بنفسها أو حينما تكون مع شخوص أخرى موثوقة الجانب[5]، ومن شأن الكشف عن أسرار الشخصية ودواخلها أن يسهم

---

[1] - الرواية، ص 25.

[2] - الرواية، ص 25.

[3]- طلال خليفة سلمان، الشخصية في عالم غائب لطعمة فرمان، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ط1، 2012، ص 112.

[4] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001، ص 573.

[5] - ينظر: محمود ذهني، تذوق الأدب؛ طرقه ووسائله، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دت، ص147.

في رسم معالمها العامة التي لا تكتمل بمعرفة أبعادها الخارجية فقط، وفي ضوء هذه المعرفة يستطيع المتلقي أن يبني تصوراته حول أحداث الرواية.

يعتمد الراوي على المشاعر والأحاسيس الداخلية لتجسيد شخوصه الروائية وجعلها مقبولة لدى المروي له، موهما إياه بواقعتها، فهي تحب وتكره، وتنتقم وتجازي، تغير وتعاقب .... إلخ، حيث يصف شخصية ابراهيم "بافولولو"، مثلا بقوله:

« **لا يعني ذلك أنه كان جبانا أو شيئا من هذا القبيل، كل ما في الأمر، أنه لأسباب عرقية لا يد له فيها، كان ينتمي إلى زمرة اللامرئيين، تلك التي اختارت التواجد من غير أن تكون، زمرة الذين لا يلاحظهم أحد، وهي طريقة ذكية اختارها للوجود بلا خطر، هكذا ضمن أقصى ما يحققه الأمان من غير تكاليف تذكر.**»[1].

يصور الراوي في هذا المقطع السردي، العالم النفسي الخفي لشخصية "ابراهيم بافولولو" التي تنتمي إلى زمرة اللامرئيين، هذه الزمرة التي تتميز بالذكاء والحنكة بما يضمن لها البقاء صامدة دون التصريح العلن بذلك وأن « **البقاء لا يحتاج أحيانا إلى القوة، بقدر ما يحتاج .....الضعف** »[2].

فهذه الشواهد تكشف الشخصية من الداخل وبعدها النفسي الذي يقوم على استخدام صفة الضعف للبقاء يعكس ما هو متعارف عليه أن البقاء مرتبط بصفة القوة.

3- الأبعاد السوسيولوجية (الاجتماعية):

يهتم البعد السوسيولوجي (الاجتماعي) بتصوير الشخوص السردية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها، وميولها، والوسط الذي تتحرك فيه[3]، وبمعنى آخر: يركز هذا البعد على «انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل ولياقته بطبقتها في الأصل»[4]،

---

[1] - الرواية، ص 27.

[2] - الرواية، ص 28.

[3]- ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص 49.

[4]. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 573.

ونظرتها إلى العالم، تلك النظرة التي يعتبرها "لوكاتش" العنصر الأهم والشكل الأرقى للوعي، فأي وصف لا يشتمل على نظرة شخوص العمل الأدبي إلى بيئته المحيطة لا يمكن أن يكون تاما[1].

يصف الراوي شخصية "الرجل الضئيل" بقوله: «**الرجل الضئيل ... رجل يرعب اسمه الأسياد**»[2]، وفي مقطع آخر يقول: « **كان كائنا بكل ما يحمله الوصف من دقة ... يبعث على الرهبة والرعب**»[3]، يبين الراوي من خلال هذين المقطعين السرديين أن شخصية "الرجل الضئيل" تبعث على الخشية والمهابة والصرامة ذلك أنها تنتمي إلى "الآلهة" حيث « **كان مكتب الرجل الضئيل يقع ... في قصر الحكومة**»[4]، إذ يقتضي عملها معرفة كل شيء، فهي شخصية من فئة الطاقم الحكومي يصورها الراوي من ذوي السلطة والنفوذ وأصحاب القرارات والأحكام القاسية.

لقد اعتمد الراوي من خلال رسم شخوصه، على المزج بين الأبعاد الفيزيولوجية، السيكولوجية، السوسيولوجية، بما أتاح فيما بعد ظهورها بالشكل الذي جاءت عليه.

رابعا: دلالة الأسماء:

الاسم «تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي»[5]، يساهم في الإيحاء «بجزء من الصفات الشخصية النفسية والجسدية، كما أنه يحدد الشخصية ويعرف بهويتها وطراز تكوينها أو نموذج صياغتها، فثمة روابط منطقية تربط الشخصية بالاسم الدال عليها»[6]. على أن اختياره ليس اعتباطيا وإنما يجب أن يكون ملائما مع دور الشخصية لكي يحقق للنص هدفه، ويطبع الشخصية بطابع الوجود، ومن هنا نجد التنوع والاختلاف الحاصل في أسمائها[7]، فـ«الاسم الممنوح للشخصية

---

[1] -ينظر: جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط2، 1972، ص 23.

[2] - الرواية، ص 110.-111.

[3] - الرواية، ص 117.

[4] - الرواية، ص 109.

[5] -أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 36.

[6] -محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، دت، ص 178.

[7] -ينظر: حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965، 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص 223.

يؤدي الوظيفة نفسها في الحياة اليومية، وبذلك يتم التوازي بين نمط التفكير الواقعي- كما هو في الحياة، وبين الإبداع ... في خلق بنية شكلية متميزة، فالتوازي هو أحد وسائل الإيهام بالواقع، وهو حافز على انتقال الاسم من خارج النص (الواقع) إلى داخل النص (الإبداع)»[1].

تحمل الأسماء دلالات متعددة، ترتبط أحيانا بما تقوم به الشخصية من أدوار في النص السردي، كما ترتبط أحيانا أخرى بالسمات الفيزيولوجية أو النفسية التي تحملها، ومن خلال الأسماء نقف عند نقطة التقاء الشخوص بأدوارها الوظيفية؛ وبمعنى آخر: الاسم يؤكد السمة الوظيفية للشخصية ودورها في الرواية.

1- أولغا/ حورية:

شخصية ثابتة في المتن الروائي، حملت إسميين، أولهما "أولغا" ويعني «الأميرة أولغا، وهي أول امرأة تعتلي عرش إمارة كييف العظمى»[2]، بحيث يجسد الاسم في الثقافة الروسية الإمارة والقداسة ومنه ما وصفها الراوي بأنها: «**تشبه النساء الروسيات في البياض وقوة الجسم.**»[3]، أما اسمها الآخر "حورية" فيعني «المرأة ذات الصفة الواحدة، واسعة العينين (بالعربية الحوراء وجمعها الحور، المرأة واسعة العينين)»[4]، فمن خلال هاته المعاني نرى أن الراوي استخدم هذه الأسماء للدلالة على جمال الشخصية وكذا إصابتها بالبرص، وهو مرض يفقد الجلد صبغته حيث يقول الراوي: «**حورية مصابة بالبرص، لم يكن الأمر خطيرا، مجرد جلد أبيض شفاف وعينين زرقاوتين.**»[5].

2- الرجل الضئيل:

شخصية من الشخوص الثانوية في المتن الروائي، حملت إسم "الرجل" دلالة على رجوليتها في تعاملها مع باقي الشخوص حيث وصف الراوي الرجل الضئيل بأنه: «**رجل يرعب اسمه الأسياد**»[6]،

---

[1] -أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 40.

[2] -م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير، تر: ميخائيل اسحق دار علاء الدين، ط1، 2015، ص 296.

[3] - الرواية، ص 26.

[4] -أسعد دوار كرفيتش، من الاستشراق إلى علم الشرق، تر: عدنان حسن، الآن ناشرون وموزعون، عمان، 2019، ص 218.

[5] - الرواية، ص 38.

[6] - الرواية، ص 111.

دلالة عن القوة والسلطة والجبروت والطغيان في قوله: «**يبعث على الرهبة والرعب أيضا ...**»[1]، أما لفظة "الضئيل"، وردت حين قال الراوي: «**خلف المكتب ... رجل ضئيل يدخن سجائر بلا أعقاب**»[2]، وفي مقطع آخر يقول الراوي: «**بوجهه الصارم العظمي وبعينيه الحادتين وبشاربة الكثيف.**»[3]، حيث تدل هذه المقاطع على البنية الفيزيولوجية للرجل الضئيل التي تبعث الخشية والمهابة رغم بعدها الجسدي الضئيل.

3-أميرة :

شخصية من الشخوص الثابتة في المتن الروائي، تؤدي دور ابنة أحد الآلهة، حيث يقول الراوي: «**كان لأحد هذه الآلهة ابنة أراد لها اسم "أميرة"**»[4]، يوحي هذا الاسم إلى المرأة الحاكمة ويؤدي دلالة المرأة المالكة والأمرة ومنه ما جاء في المعجم: «**اسم أميرة مؤنث أمير ... بمعنى ملكة أو رئيسة**»[5]، تدل هذه الشخصية على السيطرة والتملك بحيث تمارس سلطتها دون ردع، تمتلك كل الحقوق للتحكم في رعاياها وإجبارهم على الخضوع لمشيئتها، يقول الراوي: «**كانت أميرة في عامها السادس عشر ... لم توجد إلا للتنبول على الأوغاد الذين سيشكرونها لاحقا على نعمة المطر.**»[6].

فهذا النموذج من الشخوص، يفرض سيطرته ونزعته الاستبدادية التي تميل إلى التحكم في رقاب الناس.

4-عصام كاشكاصي :

نجد أن هذا الاسم مكون من كلمتين تدلان على صفتين اثنتين، الأولى عصام والتي تعني «**كل شيء به شيء: عصام ... عصمه يعصمه عصما: منعه ووقاه**»[7]، وذلك ما يدل عليه الراوي فبي أن والد عصام طرده، في قوله: «**تبرأ منه والده إلى العاصمة .... كان يطالبه بمصروف البيت مع نهاية كل أسبوع**»[8]، وذلك ما يوحي إلى ضرورة اعتماد "عصام" على حاله والوقوف بذاته خاصة بعدما

---

[1] - الرواية، ص 117.

[2] - الرواية، ص 111.

[3] - الرواية، ص 117.

[4] - الرواية، ص 35.

[5] - حسن إبراهيم سباغ، معجم روح الأسماء العربية للناس، دار المعرفة، 1989، ص 72.

[6] - الرواية، ص 35.

[7] -ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، مادة (ع ص م)، ج1، ص 457.

[8] - الرواية، ص 36-37.

تبرأ منه الأب، أما الصفة الثانية "كاشكاصي"، تعني ممارسته لنوع من تجارة الذهب المستعمل يسمى "كاصي"، يقول الراوي: «**تحول إلى تاجر يبيع ويشتري الذهب المستعمل المسمى في المدينة الدولة "كاصي" ... أعطته اسما شبيها بحرفة**»[1].

5-موح بوخنونة:

تنطوي الدلالة اللغوية لهذا الاسم "موح" المشتق من الاسم "محمد" عامة، على المبالغة في معنى الحمد ولفظة <<محمد>> تعني التحميد والحمد ... أسماء مشتقة من صفات قائمة به توجب المدح والكمال>>[2]، ومن عادات المجتمع الجزائري إطلاق اسم "موح" اختصارا لإسم محمد، أما لفظة "بوخنونة" من اسم الشخصية فقد أعطاها بعدا دلاليا داخل المتن الروائي، حيث أن اللفظة باللغة العامية تعني "مخاط أو سيلان الأنف"، ومنه ما قاله الراوي: «"**موح بوخنونة" بأنفه المزكوم دوما**»[3]، ويذكره في مقطع آخر ليعزز المعنى ويبين دلالة الاسم، بقوله: «موح بوخنونة بأنفه الذي لا يكف عن السيلان وما يعني ذلك من صوت مزعج يصدره من خياشيمه كلما أراد أن يسحب ما يخرج منها»[4].

حيث ارتبط اسم الشخصية بالفعل الذي تقوم به وعكس الحقيقة الدالة على ذلك.

6-الكاتب :

شخصية من الشخوص الروائية في المتن الروائي، ارتبط بفعل الكتابة حيث يقول الراوي: «**كان رجل الشرفة كاتبا**»[5]، ويبين في مقطع آخر، أن فعل الكتابة عنده ولد صدفة، يقول: «**ولد كاتبا بالصدفة منذ عشر سنوات**»[6]، حيث تعمد الراوي على عدم إعطاء هذه الشخصية اسما، وربط الدلالة اللغوية للاسم بفعل الشخصية نفسه، بما يوحي إلى واجبه كمثقف في تدوين الوضع الراهن الذي عايشته "المدينة الدولة" من اختفاء الأبواب وعدم الأمان والاستقرار، حيث تمثل فائدة الكتابة المتعلقة باسم الشخصية «**أن ما يدخل فيه الأجل وتتأخر فيه المطالبة بتخلله النسيان ويدخله**

---

[1] - الرواية، ص 85.

[2] -محمد النجار، مقالات نقدية في السيرة النبوية، منشورات وليدوف، 2020، ص 21-22.

[3] - الرواية، ص 145.

[4] - الرواية، ص 64.

[5] - الرواية، ص 51.

[6] - الرواية، ص 69.

الجحد، فصارت الكتابة كالسبب لحفظ المال من الجانبين»[1]، بحيث يصرح الراوي بذلك في قوله: «**كلما تقدم في نصه الجديد ظهر باب في مكان ما**»[2].

خامسا: - أشكال تقديم الشخوص الروائية Caractérization:

تعددت أشكال تقديم الشخوص، واختلفت من نص سردي إلى آخر، ولكن اتفق أغلب النقاد على طريقتين اثنتين، هما: الطريقة المباشرة (الإخبارية)، والطريقة غير المباشرة (الكشف والعرض)[3]، إذ يقدم الراوي شخوص سرده إما «بواسطة نفسها، أو بواسطة شخصية أخرى أو بواسطة راو يكون موضعه خارج القصة، أو بواسطة الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى والراوي»[4]، ويقصد بمصطلح تقديم الشخوص تلك التقنيات الفنية المتبعة من طرف الراوي لتعريف المروي له بشخوصه السردية التي ستضطلع بالقيام بمختلف الأحداث في النص السردي.

1- التقديم المباشر (طريقة الإخبار) Telling:

تعد طريقة التقديم المباشر من أكثر الطرائق شيوعا في النصوص السردية الكلاسيكية منها والحديثة، وهذا ما يؤكد قدرتها المتجددة في التعبير الفني، وهي الطريقة أو الأسلوب الذي يقدم به المؤلف أو الراوي الشخصية إلى المروي له مباشرة من خلال وصف مظهرها الخارجي وأحوالها الفكرية والثقافية وانفعالاتها وشعورها الداخلي، إذ يحدد لنا ملامحها منذ البداية على الأغلب وبأسلوب الحكاية أو الإخبار وبصيغة الماضي، إذ تأتي هذه الصيغة لعرض الشخصية التي يتفنن الراوي في عرضها عبر تدخلاته المستمرة في مجرى السرد[5] فيطلعنا على خباياها النفسية واللاشعورية وما

---

[1] - محي الدين شيخ زاده، حاشية محي الدين شيخ زاده على تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971، ج2، ص 680.

[2] - الرواية، ص 141.

[3] - ينظر: عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، دت، ص 68 – 70.

[4]- رولان بورنوف، وريال أونيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1991، ص 158.

[5]- ينظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط4، 1967، ص 138.

تفكر به، فكأنه ينتقل في الزمان والمكان من دون صعوبات تذكر، ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما بخارجها، ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات[1].

وقد اعتمد الراوي في تقديمه لشخوصه الروائية على طريقة الإخبار المباشر حيث يقول عن شخصية "الكاتب": «**انصرف إلى حياته، أحب، تزوج، أنجب، كتب كتبا، سافر فعل كل ما يجدر بكائن يدعي أي علاقة بالحياة أن يفعل ... مع ادعائه السعادة، كان يشعر بفراغ يزداد اتساعا في صدره**»[2].

هنا قام الراوي بتقديم الشخصية بنفسه من حيث أن "الكاتب" انصرف إلى حياته لتقوم بما يجدر به أن يفعل لكنه شعر بفراغ ازداد اتساعا حتى تمكن من ابتلاعه، ذلك الفراغ الذي جعله يدعي كذبا بأنه أفضل حالا بقلب نبيض، "فالكاتب" لم يؤمن قط بأن ثمة شيئا خلف ستار الحياة، ذلك أن موت أمه «**سحب ذلك الوهم كله الذي يفترض بكل إنسان أن يحتفظ به في مكان ما من روحه**»[3].

2- التقديم غير المباشر (طريقة الكشف والعرض) Showing:

ويقصد به تلك الطريقة التي يتنحى فيها الراوي جانبا «ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة، وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها»[4]، فهي تقدم ممثلة من غير توجيه، وكأنها تمثل على خشبة مسرح الحياة فيكون المروي له بحسب هذه الطريقة أمام «مشهد مسرحي دونما مفسر متطفل، ولا جهاز لتسليط الضوء، ولا مرشد للمعاني»[5]، لتبرز عبر صراعها مع ذاتها ومع محيطها، ولعل أبرز طرق

---

[1] - ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 185، 186.

[2] - الرواية، ص 57.

[3] –الرواية، ص 57.

[4] -محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966، ص 89.

[5] -بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 134.

عرض الشخصية في أسلوب التقديم غير المباشر: الحوار، الذي يعني في أبسط مفاهيمه بأنه «حديث معلن أو مضمر بين طرفين أو أكثر»[1]، وهو يؤدي مجموعة من الوظائف داخل النص السردي، منها[2]:

1- رسم الشخصية كليا؛ لتبدو أكثر حضورا.

2- تطوير الأحداث وتعميقها.

3- المساعد في تصوير مواقف معنية من الرواية.

4- التخفيف من رتابة السرد.

5- إضفاء الواقعية على النص السردي.

فالحوار إذن، تقنية فنية يلجأ إليها الراوي من أجل رسم الشخوص السردية والكشف عن طبيعتها ومواقفها فضلا عن الأحداث وتطويرها[3]، كما يعمل على كشف عنصري الزمن والمكان بوصفها إطارا للحدث والشخصية[4].

لقد استطاع الراوي أن يسير أدوار شخوصه السردية كاشفا عن عواطفهم الداخلية ونوازع أنفسهم الدقيقة في أعماق لا يشعروهم، على الرغم من أن هذه الطريقة لم تسجل حضورا متميزا في تقديم الشخوص الروائية، مقارنة بالطريقة الإخبارية التي سجلت حضورا لافتا في المتن الروائي، من ذلك ما جاء في حوار وجهه الكاتب إلى زوجته قائلا: «**لم أنم ليلية أمس، ربما لأنني خشيت في داخلي أن تكون آخر رحلة أقوم بها، أفضل أن أبقى ساهرا، أراقبكم في نومكم أنتِ والأولاد ....أكره لحظة الوداع وتلك الجملة ... "اعتن بنفسك" وكأننا لا نفعل ذلك كل يوم**»[5].

---

[1] -مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالاته؛ نظم النص التخاطبي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2001، ص 95.

[2] - ينظر: حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، عمان، الأردن، ط2، 1974، ص 95.

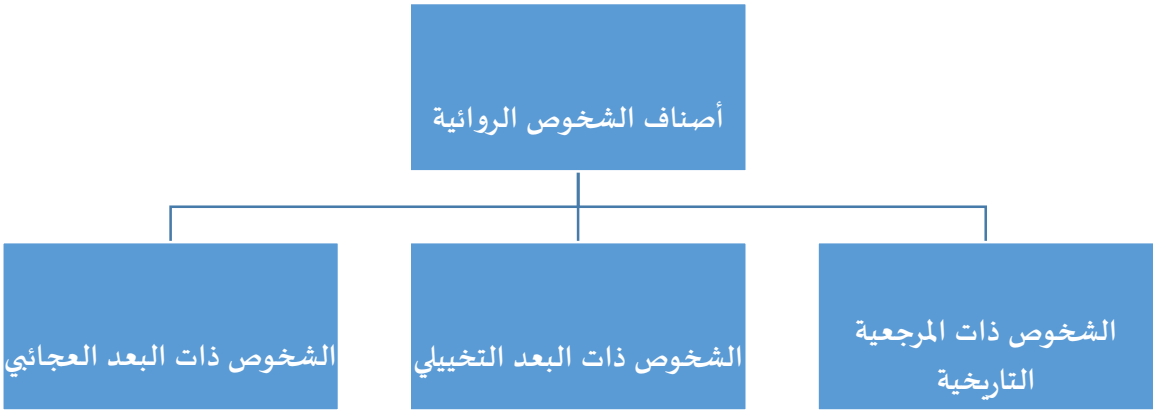
[3] -ينظر: يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربي، القاهرة، مصر، 1977، ص 163.

[4] -ينظر: عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق؛ دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1988، ص 186.

[5] - الرواية، ص 88.

سادسا: أصناف الشخوص الروائية:

يمكن تقسيم الشخوص الروائية إلى الأصناف الآتية:



الشكل: أصناف الشخوص الروائية.

1- الشخوص ذات المرجعية التاريخية:

وهي تلك الشخوص التي يمكن تكوين معلومات عنها خارج الرواية، إذ أنها تحيل على حقب تاريخية ماضية يمكن إدراكها بالرجوع إلى مختلف المصنفات والمراجع التاريخية[1]، فهي تحيل على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن منتجات الثقافة والتاريخ «إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل»[2]، ويجب على المروي له في حالة تلقيه لها أن يستند على مجموعة من المصادر الشفاهية أو المكتوبة من أجل فهم قوالبها ومضامينها وانزياحاتها المختلفة، ولابد من الإشارة إلى أن الراوي وسم هذا النوع من الشخوص بطابع خاص، إذ جعل بعدها المرجعي التاريخي إطارا «أقيمت عليه بناءات غير مرجعية أو مرجعية زائفة»[3]، ومن بين هذه الشخوص ما يلي:

---

[1] -ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 95.

[2] - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص 14.

[3] - سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 95.

أ- عمر الخيّام[1]:

ولد غياث الدين عمر أبو الفتح بن إبراهيم الخيام في نيسابور عاصمة خرسان حوالي 433هـ (1040م) في عهد السلطان أرطغرل أول ملوك السلاجقة وذاعت شهرته في عهد السلطان ملك شاه، وتوفي حوالي سنة 517هـ، (1123م) في عهد السلطان سنجر[2].

بدأ الخيام حياته الدراسية في مدرسة نيسابور، ودرس فيها الرياضيات والهندسة إلى جانب الفقه وعلوم الحديث، واللغة، تتلمذ في صباه على الحكيم أبي حسن الأنباري، إذ يبدو لنا مما ذكره المؤرخون، أنه كان فطنا سريع الحفظ، قوي الذاكرة، ذا قريحة فذة وعبقرية نادرة ويقول عنه مينوى: «إنه كان عالما ورياضيا، ومنجما، وفيلسوفا، وفقيها، وطبيبا»، لكنه لم يكن من هؤلاء العلماء الجامدين فقد أدرك الخيام بحسه الرقيق جمال الطبيعة يذوق وحس مرهق، ووجد قلما وجد له نظير[3].

ب- جان جاك روسو[4]: (Jean Jacques Rousseau)

ولد جان جاك روسو سنة 1712م في مدينة "جنييف"، عاصمة المذهب البروتستانتي الكلفيني لأسرة محترمة من الصناع، نشأ في محيط متواضع متشبث بمثله الجمهورية، بعقيدته الإصلاحية وبأخلاقيته الصارمة ظل "روسو" طول حياته فخورا بكونه مواطنا في مدينة حرة مستقلة، سنة 1728م غادر وطنه قاصدا منطقة السافوا المجاورة، احتضنته سيدة كانت مكلفة بتشجيع البروتستانت على الرجوع إلى الكنيسة الكاثوليكية، قبل "روسو" الشاب، الفقير، اليتيم، أن يتخلى عن عقيدة أجداده في ظروف اوضحها بإسهاب في كتابه الشهير "الاعترافات"، سنة 1742م التحق بالعاصمة باريس حيث تعرف على جماعة <<الفلاسفة>> (كوندياك ديدرو، كريم، دولباخ) تأثر بأفكارهم، شارك في مشروعهم الشويري الداعي إلى دحض الأوهام وهدم الأصنام حتى تتحرر العقول والقلوب، اشتغل بالتأليف والتنظير في مجال الموسيقى، كتابه "أصل التفاوت" أعلن فيه ميوله

---

(1) - ينظر: الرواية، ص 37.

(2) - عمر الخيام، رباعيات الخيام، تر: أحمد رامي، دار الشروق، ط1، 2000، القاهرة، ص9.

(3) - عمر الخيام، عالم الفلك والرياضيات وكتابة نوروزنامه، تر: رمضان رمضان متولي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2008، ص 40-41.

(4)- ينظر: الرواية، ص 146.

الديمقراطي، عاد إلى وطنه "جنيف" واسترجع حقوقه المدنية، من أهم مؤلفاته: خطاب حول العلوم والفنون، أميل في التربية، العقد الاجتماعي، أصل التفاوت بين الناس، الاعترافات[1].

ج- أميرتو إيكو[2] (Umberto Eco):

ولد أمبرتو إيكو في الخامس من جانفي 1932م بمدينة اليساندريا (شمال إيطاليا)، تحصل على الإجازة في الفلسفة بجامعة تورينو بأطروحة حول الجمالية عند القديس توما الأكويني، عمل في الراديو والتلفزة الإيطالية في نطاق البرامج الثقافية، قام بدروس حرة في كلية الأداب والفلسفة بجامعة تورينو، أخرجت الطبعة الأولى من الكتابة <<العقل المفتوح>> عام 1962م، ثم <<الرؤيويون والمندمجون>> ثم <<البنية الغائبة>> وعن التدريس خاصة بالجامعات الأمريكية والجامعات اللاتينية.

سنة 1971م، تعهد إليه جامعة بولونيا كرسي الأستاذية في السيميوطيقا بكلية الأداب والفلسفة، حيث درس فيها وكتب العديد من المؤلفات، دراسة في السينيوطيقا العامة، القارئ في النص، إسم الوردة أول عمل روائي له سنة 1980، حيث حصل الكاتب على جائزتي <<ستريغا>> و<<ميديسيس>>، من آخر أعماله: حدود التأويل، البحث عن اللغة الكاملة، جزيرة اليوم المنقضي[3].

2 – الشخوص ذات البعد التخييلي:

ونقصد بها مجموع الشخوص التي تقوم بمختلف الأدوار في النص الروائي؛ بحيث لا يكون لها وجود إلا فيه، فهي تختلف عن النوع الأول من حيث البعد التاريخي، فلا نجد لها اسما تاريخيا في مصنفات وكتب التاريخ، كما أنها تتفق معها في كونها ذات ملامح واقعية أو مأخوذة من تجربة واقعية[4]. والغرض من وجودها في النص الروائي هو "تأثيث العالم الحكائي وملء العديد من الفجوات والثغرات التي يمكن أن تنشأ عن عدم توظيفها في مجرى الحكي" [5] فالراوي يقدمها بملامح مشابهة لحد بعيد بملامح البشر؛ فهي تمتلك عيونا وأيادٍ وأفواه ... الخ كما أنها تشعر بالحب والغيرة والغضب ... الخ، وذلك بغية تحقيق نوع من الإيهام بصدقية ما يرويه في نصوصه الروائية.

---

(1) - ينظر: جان جاك روسو، دين الفطرة، ترك عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، 2012، ص 6-7.

(2)- ينظر: الرواية، ص 51.

(3) - ينظر: أميرتو إيكو، اسم الوردة، تر: أحمد الصمعي، دار أويا، تونس، ص 13-14.

(4) - سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 97.

(5)- المرجع نفسه، ص 97.

أ- جمال حميدي:

شخصية رئيسية في المتن الروائي، يؤدي دور «**نقيب اليوابين في البلد، وهو منصب محترم.**»[1]، تميز بالمنكر والخداع والكذب والنفاق لتمكنه هذه الصفات أن يصبح رئيسا للبلد حين «**أعلن جمال حميدي عن حكومته التي أراد لها أن تكون انعكاسا فجًّا للشعب**»[2].

ب- الرجل الضئيل:

شخصية ثانوية، ساعدت في بناء أهم حدث وصوت توالي الرئاسة من قبل شخصية "جمال حميدي" حين "**استمر الأمر أسبوعا كاملا، خصص فيه الرجل الضئيل ثلاث ساعات من مساء كل يوم لتعليم جمال حميدي كل ما يتعلق بالسياسة**"[3]، تميز بالغموض والرعب و«**شاع بين مرؤوسيه أنه متواجد في كل مكان، وأن بمقدوره معرفة كل شيء.**»[4].

ج- أميرة:

شخصية ثابتة في المتن الروائي، ابنة الرجل الضئيل وسكرتيرته المسنة والصارمة، لا تتفوه بشيء، تشير بيدها للاستقبال فقط، على خلاف ذلك «**أبقت أميرة في حياتها على قدر محترم من التمرد سمح لها – بمثل ما يسمح به السر عادة – أن تعيش حياة عهر تليق بمقام أي مومس محترمة**»[5].

3 . الشخوص ذات البعد العجائبي:

ونقصد بها كل الشخوص «التي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف»[6]. فهي تخرق السرد الروائي لتتشكل في هيئة مخالفة أو مفارقة لمختلف السياقات المألوفة في الواقع المعيش، إلى درجة عدم خضوعها لمختلف القوانين الواقعية، فالعجائبي هو «التردد الذي

---

[1] - الرواية، ص 19.

[2] - الرواية، ص 109.

[3] - الرواية، ص 114.

[4] - الرواية، ص 128.

[5] - الرواية، ص 139.

[6] -سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 99.

يحسه كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر»[1]. فيعمل على تقديم «كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما»[2].

تتميز الشخصية ذات البعد العجائبي بالغنى الفني؛ لأن خلقها يتم بتضافر كثافة تخييلية خارقة، موحية دلاليا بحيث تنبيء بها في كل موقف حدثي[3]. فهي «تبدو أكثر نجاحا إن استعملت جزئيا، فاستعمال الأشخاص كما هم في الواقع من شأنه أن يحد من الخيال»[4]. فيتفنن الراوي في إضفاء الصفات غير المعقولة عليها.

وظف الراوي شخوصا أطلق عليها مسميات تحمل أبعادا عجائبية في المتن الروائي، فشخصية "الرجل الضئيل" التي أطلق عليها الراوي مصطلح "الإله"، لم تكن إلاها وإنما خصت بصنع واقع مواز وصنع أنواع ثانوية من الآلهة التي كانت تحكم عامة "سكان المدينة الدولة" حيث تقول: «**بفضل آلهة لنجم تكن في البداية تزعم بأنها تتحكم في مصائرهم : حياتهم وأرزاقهم**»[5]، كما يبين الراوي أنه لم يحدث قط في قصر الحكومة أن شعر أي أحد بالألفة مع "الرجل الضئيل" فيقول: «**لم يحظ أي شخص، وإن كان إلاها يشرف أن يقترب منه صاحب الطابق التحتي... أن يتشرف بلمس يد، لم تخلق إلا لخلق الآلهة، والعوالم الموازية.**»[6]، حيث جسدت الشخصية من خلال هذه المقاطع منزلة الإله لكن بصورتها القاسية والانتهازية الصارمة، تبعث الرهبة والرعب في نفوس الأهالي خدمة لمصالحها الفردية وتحقيقها لمبتغى أرباب المدينة الدولة.

---

(1) -تزيفطان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص 44.

(2) -حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 22.

(3) - ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 197.

(4) – نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية؛ تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة، تر: زينة جابر إدريس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 16.

(5) - الرواية، ص 35.

(6) - الرواية، ص 148.

الفصل الثالث: بناء المكان الروائي

تمهيد:

أولا: مفهوم المكان

ثانيا: أقسام المكان عند النقاد

ثالثا- أقسام المكان الروائي

1. المكان المفتوح.

2. المكان المغلق.

تمهيد:

صلة الإنسان بالمكان صلة ذات أبعاد عميقة، وعلاقته به علاقة جدلية مصيرية؛ إذ ما من حركة في هذا الكون إلا واقترنت بمكان تتحرك فيه، فهو جزء من كل الموجودات وحاضر بكثافة في حركتها وسكونها، فهو «مشتق من الكينونة والوجود الإنساني، لأنه حاضن لهذا الوجود؛ حيث يختزل عددا كبيرا من التصورات الدلالية المعرفية والجمالية، فيتسع المفهوم، ليدل على مفاهيم عميقة وشاملة، تبدأ من أصغر مساحة يتخيلها الإنسان إلى أقصى ما يمكن أن يكون عليه الكون العظيم: فالنقطة مكان، والكون نفسه مكان، وجميع ما بينهما مكان»[1]، كما يُعد أيضا بمثابة الإطار أو الوعاء الذي تقع فيه الأحداث القصصية والمساحة التي تتحرك فيها الشخوص في النصوص السردية، فهو يخلق الواقع ويشكّله من جديد، لأنه يقوم على خيال المبدع والمتلقي في آن واحد، لذلك فهو من العناصر الأساسية للسرد، وقد أجمع دارسو الأدب على أهميته في كل النصوص الأدبية، فوقفوا عند دلالاته الكثيرة وجمالياته المتنوعة بالتحليل والدراسة والبحث.

أولا: مفهوم المكان:

1 – لغة:

تدل لفظة "المكان" في المعاجم العربية على الموضع أو المحل، فقد أورد الفراهيدي في معجمه أن المكان «في أصل تقدير الفعل مَفْعَل لأنه موضع للكينونة، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفعال، فقالوا: مكنّا له، وقد تمكن، وليس بأعجب من تمسكن من المسكين»[2]. أما ابن دريد (ت 321 هـ)، فقد توسع في معجمه "جمهرة اللغة" في عرض معاني هذه اللفظة، فهي تقع عنده تحت مادة (ك م ن) وليس (م ك ن)، يقول: «كمن الشيء في الشيء، وكَمَنَ يكمنُ كمُونا إذا توارى فيه، والشيء كامن، ومنه سمي الكمين في المعركة، وكل شيء استتر بشيء فقد كمن فيه ... والمكان مكان

---

[1]. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 07.

[2]. الفراهيدي، كتاب العين، مادة (مكن)، ص 410.

الإنسان وغيره، والجمع أمكنة ولفلان مكانة عند السلطان أي منزلة»[1]، وبهذا يكون ابن دريد قد عد لفظة المكان محتواه في مادة "كمن" الدالة على الإحاطة والاستتار.

أما الجوهري فقد ذكر في معجمه "الصحاح في اللغة" أن لفظة "المكان" تدل على «الموضع، والجمع أمكنة، كقَذَال وأَقْذِلَةٍ، وأماكنُ جمع الجمع»[2]. وهذا ما ذهب إليه كل من ابن فارس وابن منظور والفيروز آبادي.

أما الزبيدي فقد أعطى مفهوما أوسع للفظة "المكان"، معتمدا في ذلك على ما جادت به قريحة المتكلمين، يقول: «المكان: الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين إنه عرض. وهو اجتماع جسمين حاوٍ ومحوي، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين»[3]، وهو نفس ما ذهب إليه الجرجاني، إذ يقول: «المكان هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي وعند المتكلمين: هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاد، والمكان هو المنزلة والموقع الحاوي لشيء ما وحصوله فيه، ويجمع على أمكنة وجوّز جمعه على أمكن»[4].

أما المعاجم العربية الحديثة فهي لم تخرج عما أوردته المعاجم القديمة في معنى لفظة "المكان"، ففي "المعجم الوسيط" جاءت بمعنى: «الموضع والمنزلة، يقال: هو رفيع المكان، (ج) أمكنة، والمكانة، المكان بمعنييه السابقين، وفي التنزيل العزيز: ﴿وَلَوۡ نَشَآءُ لَمَسَخۡنَٰهُمۡ عَلَىٰ

---

[1]. ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، كتاب جمهرة اللغة، ج 3، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط 1، 1345هـ، مادة (مكن)، ص: 171.

[2]. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج2، ص 206.

[3]. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (مكن)، ص 448.

[4]. علي بن حامد الجرجاني، كتاب التعريفات، تح: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1983، ص 227.

مَكَانَتِهِمۡ فَمَا ٱسۡتَطَٰعُواْ مُضِيّٗا وَلَا يَرۡجِعُونَ﴾[1]، أي موضعهم[2]»، وفي "المنجد في اللغة الأعلام"، فقد جاءت بمعنى: «المكان ج: أماكن وأمكنة (موضع كون الشيء)، المهنة: الموضع والمنزلة»[3]، فالمكان «جزء لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها وسلوكها، ولعله ما من قرين للتجربة البشرية مثله فهو عمادها ومطرحها، وهو مغذيها، وهو منطلقها ومصبها، وهو ترجمتها أيضا»[4]، فهو موضع إقامة الإنسان ومعاشه، يحيا فيه ويموت لأجله، وهو أيضا الحيز الجغرافي الذي تجري فيه مختلف أحداث النصوص السردية بمختلف أنواعها.

2 - اصطلاحا:

أ- عند الفلاسفة:

المكان موضع الكون وجميع الكائنات، إذ يعد «الوجه الأول للكون، وهو محور الحياة الذي تحتاجه الكائنات وتتموضع فيه الأشياء، وقد يلعب المكان دورا مهما في تحديد نسق الحياة للكائنات الحية التي تعيش فيه، ومنح أشكال محددة للأشياء المتموضعة فيه»[5]،وهكذا يصبح فاعلا مهما يغير نسق الحياة للكائنات الحية، ويساهم في منح أشكال وملامح متنوعة لها.

---

[1]. سورة يس ، الآية 67.

[2]. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج 2، ص 838.

[3]. لويس شيخو، المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 34، 1994، ص 704.

[4]. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية: الصورة والدلالة، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس، ط 1، 2003، ص 07.

[5]. أحمد مرشد، جدل الزمان والمكان في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، ع 22، 1992، ص 56.

يعد أفلاطون أول من قدم مفهوما فلسفيا للمكان؛ إذ يقول فيه أنه «الحاوي للموجودات المتكاثرة، ومحل التغيير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر غير الحقيقي»[1] فالمكان مُدرك حسي، نعيشه ونجربه، لأنه «قريب من الإنسان، لصيق به، إنه العالم الخارجي الذي يجسد الإحساس بالأشياء أو التعامل معها والتآلف والانسجام والنفور من بعضها. وتبدأ الأشياء باكتساب خصائص وصفات نوعية تميزها عن سواها بما تملكه من خصائص عيانية، ولعل الخطوة الأولى في صياغة هذا الوعي بالمكان هي إدراكه حسيا محضا، ومن هنا فإن المكان مدرك حسي أولا، ومن ذلك تنطلق معرفتنا به أن نجربه ونعيش فيه»[2].

أما "أرسطو Aristote" (384 ق م . 322 ق م) فقد أكد ما ذهب إليه أفلاطون حيث يقول عن المكان بأنه «موجود حيث يوجد جسم يمكن أن ينتقل عنه، ويشغل محله جسم آخر، ويعني هذا أن المكان يختلف عن أي شيء يتحيز فيه»[3]، كما أنه «موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقل من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها»[4].

أما "ديكارت R. Descarte" (1596م . 1650م) فلديه رؤية مغايرة للمكان عن سابقيه، فهو عنده «فكرة فطرية من أفكار العقل فإن لم تكن لدينا الأفكار المسبقة الفطرية عن الدوائر والمثلثات فإننا لن نكتشفها أبدا ولن نعرفها في عالم الخبرة الحسية أو العالم الخارجي»[5]، وفي الفلسفة الحديثة

---

[1]. نقلا عن: علي عبد المعطي محمد، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1983، ص 96.

[2]. سمير روحي الفيصل، بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع306، تشرين الأول 1996، ص 11.

[3]. نقلا عن: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مج 2، ط1، 1984، ص 461.

[4]. نقلا عن: حسن العبيدي، نظرية المكان عند ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1987، ص 48.

[5]. نقلا عن: علي عبد المعطي محمد، قضايا الفلسفة، ص 462.

أخذ المكان مفهوما خاصا، فهو عند "إيمانويل كانط I. Kant" (1727م . 1804م)«امتثال ضروري قبلي، يقوم لكل العيانات الخارجية، فلا يمكن تصور عدم وجود أشياء في المكان، فالمكان يعد شرطا لإمكان حدوث الظواهر، وليس تحديدا متوقفا عليها، وهو امتثال قبلي يؤدي دورا الأساس الضروري للظواهر الخارجية»[1]. أما عالم الاجتماع "دوركايم E. Durkheim" (1858م . 1917م) فهو يرى بأن المجتمع هو الذي يحدد مفهوما للمكان من خلال الوسائط الاجتماعية التي يحياها الفرد ليعي حقيقة ما حوله[2].

ب- في الأدب والنقد:

لا غرو في أن للمكان في تجربة الأديب عامة، والراوي السردي بشكل خاص أهمية عظمى، تنبع من كونه الفضاء الذي تتعلق فيه تجربته، ويتبلور فيه خطابه الموجه، وتتفاعل في أبعاده أطراف تلك التجربة، فيتجلى بوصفه محيطا حاويا لكل انفعالاته وهواجسه؛ فهو «آية استحضار وتفعل فعلها المباشر في النفس دون واسطة»[3]، ينمو ويتطور بتطور الفكر البشري، فحينما نبحث عن موقع الدلالة في الأمكنة التي تطرق إليها الأديب في أدبه والراوي في سرده، نجدها ترتبط بالأفكار الدالة التي يمنحانها لتلك الأمكنة عبر الترابط المطّرد بين الفكرة والمكان؛ لأن «إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها فتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد ليقربه إلى الإفهام»[4]، وهو من باب تصوير المعنوي بالحسي.

يكتسب المكان بعدا واقعيا إذا امتزج بالواقع، وهنا يصبح صورة فوتوغرافية لما فيه من أبعاد وجزئيات، في حين أنه إذا أعتمد في أثناء عملية النقل على تضخيم ذلك الواقع، فإنه يكتسب بعدا رمزيا ودلاليا؛ فالنص الأدبي –مهما كان نوعه- المفعم بالجمال والفنية هو الأكثر انزياحا عن الواقع وتماثلاته، ويكتسب شاعريته الفذة كلما انحرف عن النقل الفوتوغرافي له، وتمسك بالفضاءات

---

[1]. نقلا عن: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ص 461.

[2]. ينظر: محمد إسماعيل قباري، علم الاجتماع والفلسفة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ج2، ط2، دت، ص 55.

[3]. حبيب مؤنسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 21.

[4]. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 75.

الخيالية التي تقربه من عالم الفن أكثر؛ فالأديب المتمكن هو الذي يخلق من المكان الواقعي صورة خيالية تحرك المتلقي وتثير حساسيته تجاه الموضوع عامة[1].

لقد ظلت دراسة المكان غائبة عن الخطاب النقدي حتى تم تناوله في الستينيات من القرن العشرين ميلادي، وبخاصة في أعمال مجموعة من النقاد البينويين، ويعد "غاستون باشلار" Gaston Bachelard" واحدا من النقاد الأوائل الذين أولوا الأهمية الكبرى لدراسة المكان من خلال كتابه "جماليات المكان"، الذي يعتبر من أولى الدراسات الغربية التي تناولته بشيء من المقاربة النقدية الواضحة والصريحة مع التأسيس له، فهو يرى بأن «المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا، خاضعا لقياسات وتقييم مساح الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي بل كل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص، في الغالب مركزا جذاب دائم وذلك؛ لأنه يركز الوجود في حدود تحميه»[2].

لقد منح "باشلار" للمكان صفة الإطلاق الخيالي ولم يجعله محددا بالقياسات والأمتار فالمكان في الأدب ليس مجالا هندسيا، تضبط حدوده وأبعاده قياسات خاضعة لحسابات دقيقة مثلما هو الحال بالنسبة إلى الأمكنة الجغرافية ذات المواصفات الطبوغرافية، وإنما «يتشكل في التجربة الإبداعية، انطلاقا واستجابة لما عاشه وعايشه الأديب، إن على مستوى اللحظة الآنية، ماثلا بتفاصيله ومعالمه، أو على مستوى التخيل واحدا بملامحه وظلاله»[3]، وما يعاب على هذه الدراسة أنها «أبقت على الأسس المادية للمكان ووقفت فيما وقفت عليه، على تحليلات المكان الظاهرة، منطلقة من البيت مصدر المحبة والألفة نحو العالم المحسوس والكون (الفضاء الخارجي) وتركت

---

[1]. ينظر: أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، التنوخي للطباعة والتوزيع، دار التوحيدي، الرباط، المغرب، 2009، ص 23.

[2]. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، 1984، ص 34.

[3]. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 171.

أشياء مهمة أهمها الغوص عميقا في دلالات النص الأدبي ومعانيه المجازية التي يرمي هذا النص استكناه غموضها وبيان أثرها في المتلقي»[1].

كما يعد كل من رولان بورنوف "Rolond Peurnev" وشارل كريفل "Charlés Grivel" وهنري ميتران "Henri Miherand" ،ويوري لوتمان "Yuri Lotman" من أبرز النقاد الذين أسهموا «وبأمر حاسم في تقريب الأسس الجمالية للمصطلح "الفضاء" باعتباره مصطلحا نقديا حديثا يمكنه أن يعني الدراسات النقدية الحديثة، وخاصة البحوث النقدية التي تتخذ الأعمال السردية مجالا لها للدراسة والتطبيق، كما كان للشعريين اهتمام كبير بهذا المصطلح، فعملوا على تطويره في بحوثهم، وأعمالهم النقدية وانصب اهتمامهم خصوصا على دراسة الفضاء الروائي الذي قصدوا به المكان الذي تجري فيه القصة»[2].

وفي ظل هذا الاهتمام المتزايد بالمكان ظهرت إشكالية الخلط في استخدام المصطلحات الثلاث الآتية: (المكان، والفضاء، والحيز)، فهناك من النقاد من يستخدم مصطلح "المكان الروائي" للدلالة على المكان داخل النص الأدبي، سواء أكان مكان واحدا أم مجموعة أماكن أما حين يراد التمييز بنص مصطلحي "المكان والفضاء" فإن مفهوم المكان ينحصر في المكان المفرد داخل النص الأدبي، بينما مفهوم الفضاء يشمل مجموع الأماكن التي تدخل في شبكة من العلاقات فيما بينها داخل النص الأدبي... بحيث يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان، ليصبح هذا الأخير جزءا من الفضاء وليس مساويا له[3].

وقد حاول الدكتور "إبراهيم جنداري" في دراسته استقصاء أبعاد مصطلح "الفضاء" في الكتب اللغوية والفلسفية والنقدية، ووصل إلى نتيجة مفادها أن «الفضاء أداء يشتمل على المكان والزمان

---

[1]. محمد الساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 11.

[2]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصيات، ص 28.

[3]. ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 24، حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 42.

لا كما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص، مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص، وفي نسج نكهته المميزة»[1].

والفضاء بهذا المعنى أعم من المكان، ليس لأنه يشمل أمكنة النص السردي جميعها فقط، ولكن لأنه يشير إلى «ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء»[2]، إضافة إلى أن دلالة مفهوم الفضاء تتسع لتشمل أيضا «الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة والوجهات نظرا الشخصيات فيها»[3].

بالرغم من شيوع مصطلح "الفضاء" في الكثير من الدراسات النقدية الحديثة، إلا أنه لم يحقق الإجماع بين النقاد، فقد فضل "عبد الملك مرتاض" مصطلح"الحيز" على "الفضاء"، هذا الأخير يعتبره قاصرا بالقياس إلى مصطلح "الحيز"، لأنه يحيل بالضرورة إلى معنى الخواء والفراغ، بينما "الحيز" يحيل إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أن مصطلح "المكان" يقصره على الموقع الجغرافي في أضيق مساحة له في العمل الأدبي[4]. أما الناقد المغربي "حسن بحراوي" فلا يقيم فصلا بين المصطلحين "الفضاء والمكان" فهو يستخدمها بمفهوم واحد، وإن كان قد حدد سلفا عنوانا فرعيا لكتابه (الفضاء والزمن والشخصية) مما يعطي دلالة على أن الفضاء لا يشمل الزمن ولا الشخصية[5].

---

[1]. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2001، ص 25.

[2]. سعيد يقطين، قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 240.

[3]. سمير روحي الفيصل، الرواية العربية؛ البناء والرؤيا، ص 71.

[4]. ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 141.

[5]. ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصيات، ص 27.

ثانيا: أقسام المكان عند النقاد:

اختلف النقاد والدارسون في تحديدهم لأقسام المكان في النصوص السردية المختلفة وربما يرجع ذلك إلى «أن تغير الأحداث وتطورها يفرض تعدد الأمكنة واتساعها أو تقلصها ... لذلك لا يمكننا التحدث عن مكان واحد في (الرواية) بل إن صورة المكان تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها»[1]، بالإضافة أيضا إلى اختلاف المنطلقات الفكرية التي ينطلقون منها في تحديدهم لهذه الأنواع.

1- المكان عند النقاد الغربيين:

سنستعرض مجموعة من تقسيمات المكان التي اعتمدها كل من: "فلاديمير بروب" و"إبرهام مولاس وإيليزابيث رومير" و"غاستون باشلار":

أ- تقسيمات فلاديمير بروب:

استنبط "فلاديمير بروب" من خلال دراسته للحكاية الخرافية الروسية ثلاثة أطر مكانية هي[2]:

1 - المكان الأصل: وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة والأنس، لكن الإساءة تحدث في هذا المكان فيترتب عنها سفر الفاعل بحثا عن وسائل الإصلاح والانجاز، ولذلك أطلق "غريماس" على هذا المكان مصطلح "مكان الأنس الجاف"، فالمكان الحقيقي في الحكاية الخرافية بالنسبة لـ"غريماس" هو مكان الاختبارين الترشيحي والحاكم، وأما المكان الأصل فهو شبه مكان جاف تتمثل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال.

2 - المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي: وهو مكان عرضي ووقتي، وقد أطلق عليه "غريماس" مصطلح" المكان الترشيحي الجاف"، وهو يعني بذلك أن هذا المكان مجاور للمكان المركزي الذي يقع فيه الانجاز المقوّم للافتقار.

---

[1]. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

[2]. ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف باء، العراق، ع6، 1976، ص81،82.

3 - المكان الذي يقع فيه الانجاز: وقد أسماه "غريماس" بـ"اللامكان"، مبينا بذلك أن الفعل المغير للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين، فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه مُعطا ثابتا.

الملاحظ لتقسيم "بروب" للمكان يجده مبنيا أساسا على ثنائيتي "الإجبار والاختيار" لشخوص الحكاية الخرافية، فالمكان الأول الذي أطلق عليه مصطلح "المكان الأصيل" مكان إجباري مفروض على الشخصية، وجدت فيه قسرا فتحاول التمرد عليه للخروج فيه، أما المكان الثاني فهو يتسم بالإجبارية والاختيارية في الوقت نفسه؛ فالشخصية تختار الخروج للتخلص من المكان الأصل ولكنها غير راضية عن المكان الثاني، أما المكان الأخير فهو اختياري، تعيش فيه الشخصية بمحض إرادتها ورغبتها.

ب- تقسيمات إبرهام مولاس وإيليزابيث رومير A.Moles et E.Rohmer:

ميّز الباحثان "مولاس" و"رومير" في كتابهما "علم نفس المكان" بين أقسام المكان وفق معيار السلطة التي يخضع لها، فجاء تقسيمهما على النحو الآتي[1]:

1- مكان أمارس فيه سلطتي (عندي) ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا.

2- مكان يشبه الأول في نواح عديدة، ولكنه يختلف عنه من حيث خضوعي فيه بالضرورة لوطأة سلطة الآخرين، ومن حيث أنني لا بد أن أعترف بهذه السلطة.

3- أماكن عامة ليست ملكا لشخص معين، ولكنها ملك للسلطة العامة النابعة من الجماعة (الدولة) والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها، ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته وينظم فيها السلوك، فالفرد ليس حرا ولكنه عنده أحدا يتحكم فيه.

4- المكان اللامتناهي: ويكون بصفة عامة خاليا من الناس؛ فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء التي لا يملكها أحد، وتكون الدولة والسلطة المتحكمة فيها بعيدة بحيث لا تستطيع ممارسة قهرها فيها، وكثيرا ما تفتقد هذه الأماكن لمظاهر الحضارة والتمدن.

---

[1]. Voir: A. Moles; E. Rohmer, psychologie de l'espace, Paris, Costerman,1972, p21.

ج- تقسيمات جاستون باشلار:

يقسم "باشلار" المكان إلى قسمين هما:

1- المكان الأليف: وهو ذلك المكان الذي نحب، وهو مرتبط «بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان، والتي يمكن أن تكون قيمة ايجابية، قيم متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة، إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية»[1]، والمكان الأليف تنسجم معه الشخصية، فهي تشعر فيه بـ«بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للعلم والتذكر»[2]، فهذا المكان هو الذي يأتلف معه الإنسان ويحس فيه بالأمان، فهو الذي «يمكننا الإمساك به والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية»[3].

2- **المكان المعادي:** وهو موطن الصراع والكراهية الذي «لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية»[4]، فهي أمكنة «لا يشعر فيه الإنسان بالألفة بل يشعر بالعداء والكراهية، وهي أماكن يقيم فيها تحت ظرف إجباري... توحي بأنها مكانا للموت»[5]، ويتميز القسمان بالميزات الآتية[6]:

---

[1]. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص 31.

[2]. بنهان حسون السعدون، تشكيل في الخطاب السردي؛ قراءات في السرديات العراقية المعاصرة، ص42، 43.

[3]. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص 31.

[4]. المرجع نفسه، ص 31.

[5]. بنهان حسون السعدون، تشكيل في الخطاب السردي؛ قراءات في السرديات العراقية المعاصرة، ص42.

[6]. ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، ص 105.

أمكنة الألفة	الأمكنة المعادية
الحماية	التهديد
الجاذبية	النفور
الطمأنينة	الرعب
الحب	الكراهية
الراحة	التعب
قابلة للسكن	غير قابلة للسكن

2 – المكان عند النقاد العرب:

سنستعرض تقسيمات كل من: "غالب هلسا" و"حسن بحراوي" و"حميد لحميداني":

أ - تقسيمات "غالب هلسا":

ميّز غالب هلسا بين ثلاثة أقسام للمكان، بحسب علاقة الرواية به وهي[1]:

1 - **المكان المجازي:** وهو الذي نجده في رواية الحدث؛ وهي «الرواية التي تقدم لنا أفرادا يتحركون من بداية إلى نهاية الرواية»[2]، لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن التفاعل مع الشخوص السردية والأحداث.

2- **المكان الهندسي:** وهو الذي تصوره النصوص السردية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتقيس مسافاته وتنقل جزيئاته من غير أن تعيش فيه.

3- **المكان بوصفه تجربة:** تحمل معاناة الشخوص السردية وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانا خاصا ومتميزا.

---

[1]. ينظر: غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، سوريا، 1989، ص 968.

[2]. موير أودين، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية لاتا، مصر، دت، ص 61.

ب - تقسيم حسن بحراوي:

يقسم الناقد المغربي "حسن بحراوي" المكان إلى[1]:

1- أماكن الإقامة: التي تتفرع إلى: أماكن الإقامة الاختيارية (فضاء البيوت) وأماكن الإقامة الإجبارية (فضاء السجن).

2- أماكن الانتقال: التي تتفرع إلى: أماكن الانتقال العمومية (فضاء الأحياء) وأماكن الانتقال للخصوصية (فضاء المقاهي).

ج- تقسيم حميد لحميداني:

ينقسم الفضاء عند "حميد لحميداني" إلى أربعة أقسام هي[2]:

1- الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، يتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

2-فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية –باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

3-الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد وهو مرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

5- **الفضاء كمنظور:** ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي.

---

[1]. ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصيات، ص 43 – 95.

[2]. ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 62.

ثالثا- أقسام المكان الروائي:

1- المكان المفتوح:

المكان المفتوح مكان واسع رحب، لا تحده حدود جغرافية أو نفسية، تشعر معه الشخصية بالراحة والألفة والأنس، فهو «كل (حيز) كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغير، يحتوي الحدث القصصي والشخصية والفكرة، وينفتح على الآخر مباشرة أو بالواسطة ويلاقيه بالصلة أو التفاعل أو التأثير، بحيث لا يبقى مسيّجا منكفئا على ذاته يتحجب بالجدران العازلة، وينفصل عما سواه بالعوازل»[1]، كما يعرفه "عبد الحميد بورايو" أيضا بقوله: «ونقصد هنا بالحيز المكاني: احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث... وتتصل هذه الأماكن المفتوحة بفضاءات محدودة وغير محدودة كالبحر والغابة والصحراء والشوارع والجسور وهي بدورها توحي بالحرية والانطلاق والانسجام مع الذات»[2]، وسيتم التركيز في هذا العنصر على الأمكنة الآتية:

أ-المدينة:

حضرت المدينة بقوة في الرواية لأنها مكان تعيش فيه الشخوص يوميا، فهي بمحيطها المكاني تمثل الوحدة المكانية لوقوع الأحداث ونجد الراوي قد تطرق لوصف الحالة التي كانت عليها المدينة في القديم وذلك لقوله: «**فقد كان المكان المسمى اليوم العاصمة أقل يابسة وأكثر خضرة، حيث كانت الأشجار تمتد من قمة الجبال إلى سواحل البحر**»[3]، فالمدينة في السابق كانت مجرد غابات تمتد على قمم الجبال وصولا إلى سواحل البحر، عكس ماهي عليه الأن من غابات وهذا يدل على اتساع المدينة وانفتاحها جغرافيا مما جعل شخوص الرواية تتحرك فيها بحرية.

---

[1]. نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد؛ دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995، ص 525.

[2]. عبد الحميد بورايو، منطق السرد؛ دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 148.

[3] - الرواية، ص 123.

ب-الساحة:

الساحة هي مكان داخل المدينة تكون أعرض من الطرق التي تنتهي إليها، بحيث تكون مجمع تلك الطرق، وقد تطرق الراوي لذكرها في قوله: «**وكان عصام كاشكاصي من أجل أن يرى أولغا يتعمد الوقوف في ساحة تتوسط المنعطف الثالث من الحي، وهو مكان إعتاد أولاد الحومة السهر فيه، بمر ما يشمله السهر من أفعال لطيفة كشرب بعض عبوات البيرة، وتدخين ما يمكن من وحشيش وزطلة وابتلاع ما يجدونه من أقراص مهلوسة، تجعل حياتهم محتملة عكس ماهي عليه في الواقع**[1]»، "فعصام كاشكاصي" كان دائما يقف في هذه الساحة آملا في رؤية أولغا، حيث كان ينتظرها وسط الفوضى التي تعج بها هذه الساحة والتي أصبحت ملجأ لأبناء الحومة من أجل الهروب من الواقع المر الذي يعيشونه من عقر وحرمات، والسعي لخلق سعادة لأنفسهم من خلال اللهو والسهر، ومبعث هذه الساعدة من الأشياء التي يبتلعونها " زطلة، وحشيش، وأقراص مهلوسة"، لأنها كانت تحسهم بسعادة وهمية تنسيهم همومهم وواقعهم المرير، وقد اختاروا هذه الساحة لأنها كانت في موقع يساعدهم على الهروب إذا تمت ملاحقتهم من قبل رجال الأمن "**كان أولاد الحومة يفضلون السهر في هذه الساحة بسبب موقعها الذي يسمح لهم بالفرار من قبضة البوليس في كل اتجاه**"[2].

ج- الشارع:

الشارع هو طريق عام في المدينة وهو جزء لا يتجزأ منها يتميز بالاتساع والانفتاح على العالم الخارجي، ونجد الراوي قد أفرد بعض الشوارع وذلك في قوله: «**تتوسط ثلاثة شوارع: ترولار والدوق ديكار و٢٤ براير، وتطل على جانب من شارع أودان المحادي للجامعة المركزية**»[3]، وهي شوارع معروفة في المدينة، تربط بينهم ساحة مما جعل الناس ينتقلون بين هذه الشوارع بسهولة، كما وصف الراوي الشارع الذي يسكن فيه "إبراهيم بافولولو" وذلك في قوله: «**كان الشارع وقتها مضاء على غير عادة الشوارع الداخلية، حتى إنه كان هناك سبعة أعمدة مصابيح موزعة على طول خمسين مترا من الشارع الذي لسبب ظل غامضا كان لا يكف المقاولون عن تجديده، حتى شاع بين الناس أن**

---

[1] - الرواية، ص 150-151.

[2] - الرواية، ص 151.

[3] - الرواية، ص 151.

رجلا من الحكومة يملك شقة في الجوار[1]، تميز هذا الشارع بالإضاءة عكس باقي شوارع المدينة التي أغلبها تقبع في الظلام الدامس وهذه الإضاءة كانت تصدر من المصابيح التي توزعت على طول الشارع وقد كانت دائمة الاشتعال ونجد أيضا في قول الراوي "**تجرد موح بوخنونة من ثيابه، وخرج إلى الشارع يعدو كالمجنون**"[2]، فالشارع هنا يدل على أنه مكان عام يمشي فيه الناس << **تماما في المنعطف الأول من شارع الدوق ديكار، صعودا من حي ترولار في اتجاه قصر الحكومة، نزل رجلان من الشاحنة، وبقي السائق في مكانه دون حراك، كل ما فعل أنه أطفأ المحرك، ولوح للرجلين بيده اليسرى، كإشارة على أنه لن يغادر حتى يعود**»[3].

د-المقهى:

يعد المقهى مكانا يجلس فيه الناس لشرب القهوة أو الشاي أو أي مشروب آخر، يلتقي فيه الناس من أجل تبادل أطراف الحديث وكذلك للاستراحة، إذ نجد الراوي تطرق لذكر المقهى في قوله: «**بمجرد جلوسه وطلب فنجان قهوة، أخرج الصورة من جيب جاكيته، كان المقهى مكتظا بزبائن لا يجمعهم بالوسامة إلا حلم أن يكونوا وسيمين ... تماما مثله، لن يتطلع في وجهه أحد بمن فيهم النادل الذي أحضر قهوته، ووضعها على الطاولة**»[4]. جلس الكاتب في هذا المقهى من أجل شرب القهوة، وكذلك للتأمل في الصورة التي اشتراها لأنها أثارت فضولا داخله، وهذا الفضول جعله يركز في الصورة فقط، دون النظر إلى وجوه الذين كانوا يجلسون في المقهى ولم يكترث لنظراتهم إليه عندما كان يخاطب الصورة "**كان يخاطب أي شيء يثيره غير آبه أن يتصور من حوله أنه مجنون**"[5]، وبسبب اختياره لهذا المقهى هو التشابه بينهما "**تخير مقهى حقيرا غير بعيد عن "ملك اللوبيا" مقهى**

---

[1] - الرواية، ص 31.

[2] - الرواية، ص 29.

[3] - الرواية، ص 30.

[4] - الرواية، ص 72.

[5] - الرواية، ص 72.

يشبهه أيضا"[1]، فالكاتب كان **نحيلا، حقيرا، لئيما، متهورا، منافقا، جشعا، زير نساء، متملقا، إنتهازيا"**[2]، فهذا المقهى كان يتماشى مع صفاته.

هـ- البحر:

البحر هو امتداد لوجدان الإنسان، وهو مكان يخفف من المعاناة لأنه يصنع الراحة والطمأنينة، كما يحمل دلالات متنوعة، فهو رمز للطهارة والنقاء ومكان مفتوح للأمل، ويعد أيضا مكانا مليئا بالأسرار، وقد وظف الراوي البحر في قوله: «**بدا البحر على مرئي من ناظريه كخلاص لشعوره بالضيف**»[3]، "فعصام كاشكاصي" أراد أن يتخلص من الضيق الذي ملأ صدره، حيث رأى بأن خلاصه من ضيقه هو البحر الذي يمنح الإنسان الراحة وهذا ما نلمسه في قول الراوي: "**ووحده منح جمال كاشكاصي سكينة، سمحت له أن يستعيد بعض إستهارته بالحياة كما فعل لأزيد من سبعين سنة، بمجرد أن بلغ المناء واختار له مكانا جلس فيه بين صخوره**"[4]، فتأمل "عصام كاشكاصي" فالبحر جلب له السكينة التي كان يرجوها.

و- المقبرة:

وهي مكان مخصص لدفن الموتى، وهذا ما نجده في قول الراوي: «**في قاع القبر وهم يضعون جثتها تخير مكان، ليتمكن من رؤيتها قبل أن توارى التراب في لحظة، بل معنى ابتسم وهو يشح عن وجهها الكفن الأبيض فعل ذلك فقط ليتأكد من موتها وينصرف أخيرا إلى حياته ولكنه على عكس ثمنياته، بقى مستمرا في تلك اللحظة**»[5]، وهذا المقطع يصور مشهد دفن والدة "الكاتب" الذي لم يشعر بالحزن على موت أمه، كما نجد الراوي وظف المقبرة بوصفها مكانامفتوحا لأنه يعتبر الموت طريقة الله للتعبير عن حبه، فالمقبرة هي الطريق المفتوح الذي يوصلنا لله تعالى: <<**بقي يفكر في الموت على أنه طريقة الله للتعبير عن حب... يحبنا جميعا، وحين يشتاق إلينا يميتنا، لنكون معه، ولكنه**

---

[1] - الرواية، ص 71.

[2] - الرواية، ص 73.

[3] - الرواية، ص 152.

[4] - الرواية، ص 153.

[5] -الرواية، ص 55.

كان يتساءل أيضا "إذا كان" يحبنا بهذا القدر، فلم لم يبقنا معه منذ البداية؟ لماذا كان عليه أن يخلقنا ثم يميتنا، لنكون معه»[1].

2- المكان المغلق:

والمقصود به ذلك «الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»[2]، ويمكن القول عنه بأنه «مكان خانق، مولد للسأم والضجر»[3].

فإذا كان المكان المفتوح يقتضي تواصلا بينه وبين ساكنيه، فإن المكان المغلق ينعدم فيه التواصل معه، فهو مكان مقيد، بل إنه يقوّض حرية ساكنيه، ويفرض عليهم نوعا من العيش الضنك.

أ-الغرفة:

الغرفة هي جزء من المبنى، وأحد وحدات المنزل، وقد تكون مخصصة للنوم، أو الجلوس وغيرها، وهي مكان للراحة والاطمئنان، إلا أن الراوي تحدث عنها بوصفها مكانا مغلقا حينما وصف غرفة "جمال حميدي" وإذ يقول «**استيقظ جمال حميدي متعرقا، فقد كان الجو حار ورطبا ولم يكن في غرفته مكيف هواء ولا مروحية، فبعد أن طلقته زوجته إثر حادث مروع جعله مقعدا ونصف عنين حملت معها ما استطاعت من أثاث وما كان ليجرؤ ويمنعها خوفا من أن يشيع بين زملائه ما أصبح يعاني منه»**[4]. "فجمال حميدي" لم يعد يشعر بالراحة في غرفته بل أصبحت مبعثا للحزن والكآبة وكل ذلك بعد رحيل زوجته "أولغا" بسبب الحادث الذي تعرض له، حيث أخذت معها تقريبا كل الأثاث تاركة زوجها يعاني من الفقر والحرمان من جميع متطلبات الحياة، وفي قوله: أيضا

---

[1] - الرواية، ص 55.

[2]. أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية؛ دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة، الجزائر، دت، ص 59.

[3]. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق؛ بناء السرد، ص 62.

[4] - الرواية، ص 20.

«اكتشف "جمال حميدي" بمجرد ضغطه على زر الإضاءة أن نافذة غرفة نومه وبابها اختفيا»[1]، فقال "حميدي" كان يغط في نوم عميق وبعد استيقاظه أشعل الضوء فوجد أن غرفته أصبحت مثل الكابوس وذلك لاختفاء النافذة والباب، مما بعث في نفسه الدهشة والحيرة والخوف.

كما وظف الراوي الغرفة التي كان يجلس فيها عميد البوابين "جمال حميدي" وذلك في قوله: **"سأل عن السبب الذي يجعل البواب مضطرا للبقاء بمدخل العمارة، داخل غرفة يائسة تشبه الصندوق"**[2]، **فهذه الغرفة أيضا كانت ضيقة جدا تبعث على البؤس، حيث كان "جمال حميدي"** يعاني من ضيقها الذي لا يناسب رجلا مقعدا على الكرسي.

ب/ المكتب:

وهو مكان يوجد في المؤسسات، يجلس فيه السادة والحكام لتسيير شؤون البلاد وهو مكان معزول عن العالم الخارجي، مثل ذلك مكتب "الرجل الضئيل" **"كان مكتب الرجل الضئيل يقع في الطابق التحتي لقصر الحكومة الذي لم يكن فيه أي مكتب آخر، ولسبب ما لم يزود هذا الطابق بالكهرباء ولا بأي نوع من الخطوط الهاتفية"**[3]، صور لنا الراوي مكتب "الرجل الضئيل" والمكان الذي يتواجد فيه أسفل طابق لقصر الحكومة، حيث كان المكتب الوحيد في هذا الطابق، ويرجع هذا المكتب لشخص يبعث الخوف والرعب في قلوب الناس **"لم يكن مكتب "الرجل الضئيل" بتلك الفخامة التي اعترضها في رجل يرعب اسمه الأسياد"**[4]، فمكتب "الرجل الضئيل" هو مكتب عادي مغبر ومظلم وغير مرتب، يستعمل لتسيير البلاد ولعقد الاتفاقيات السرية ولتخزين الملفات **"فتكدس عليه أكوام من الملفات الضخمة بل تكومت على الأرض كذلك"**[5]، وهذا المكتب هو انعكاس لصاحبه الذي يدبر أمورا خطيرة للبلاد، وكذلك نجد المكتب الذي دخل إليه "عصام كاشكاصي" طوفي أثناء ذلك دخل مكتبا إلى وقت قريب قبل أن تختفي الأبواب مركز التجسس والاستعلامات يحفظ به رجال المخابرات أي شيء من شأنه أن يهدد أمن البلد أو كل دليل يمكن استعماله لإدانة من عدو أو خارجين

---

[1] - الرواية، ص 85-86.

[2] - الرواية، ص 35.

[3] - الرواية، ص 35.

[4] - الرواية، ص 21.

[5] - الرواية، ص 23.

عن الطاعة"[1]، فهذا المكتب كان يستخدم من أجل حفظ أمن الدولة من خلال حفظ الملفات التي كانت توضع فيه والمتعلقة بالأشخاص الذين يريدون المساس بأمن الدولة.

ج/ الجنة:

تطرق الراوي إلى ذكر الجنة وذلك في قوله: "**لم تكن الجنة إلا حيا راقيا يقذف بالأوغاد من أمثال الولد- الوحش**"[2]، فالجنة التي يقصد بها الراوي هنا ليست الجنة الغيبية، وإنما يقصد بها الأماكن الفاخرة التي يسكن فيها حكام الدولة ويتفقون فيها على حساب الشعب المظلوم الذي يعاني الفقر والحرمان، بسبب هؤلاء السادة الذين يحكمون في مصيرهم "كانت تتحكم في مصائرهم، حياتهم وأرزاقهم"[3]، وهذا الوصف الذي أورده الراوي هو وصف ساخر للأسياد الذين وصفهم بالأوغاد.

نخلص في الأخير إلى أن المكان أحد العناصر الأساسية في الرواية. فهو الوعاء الذي تدور فيه أحداثها، وهذه الأحداث تكون محتملة الوقوع لأن الراوي يعطيها واقعيتها عندما ينزلها من مخيلته إلى أرض الواقع؛ ودراستنا له من جانبي الانفتاح والانغلاق جاء لورود هذين المظهرين بقوة في نص الرواية ليكون مكونا أساسيا وعنصرا فعالا في المتن الروائي.

---

[1] - الرواية، ص 109.

[2] - الرواية، ص 110.

[3] - الرواية، ص 111.

الفصل الرابع: بناء الزمن الروائي

تمهيد:

1 . مفهوم الزمن.

2. أقسام الزمن.

3 – مستويات الزمن السردي:

أولا: محور نظام الترتيب الزمني (المفارقة الزمنية) Ordre:

ثانيا: محور الديمومة (مدة السرد) La durée :

ثالثا: محور التواتر Fréquence:

تمهيد:

حظي الزمن باهتمام كل من الفلاسفة والعلماء والأدباء، لما يتضمنه من ثنائيات تتعلق بالكون والحياة والإنسان. فالوجود والعدم، والميلاد والموت، والثبات والحركة والحضور والغياب، والزوال والديمومة، كلها ثنائيات ضدية تتصل بحركية الزمن في علاقته المباشرة وغير المباشرة بالإنسان، وممارسته فعله على المخلوقات، فـ «الزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا، إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل، كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من منظره، فإذا هو الآن ليل وغدا نهار، وإذا هو في هذا الفصل شتاء وفي ذاك صيف»[1]، ومن يمعن في مقولة الزمن يجد هذا السيل المتدفق من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، وفي سيلانه حركة تحمل السيرورة والتحول والتغير، لذلك تتجلى آثاره في الأشياء والأمكنة والإنسان.

وتقود حركة الزمن الحياة إلى الموت، ويتحول الموت ليكون جزءا من الحياة، لذلك يتملك الزمن دلالة ثنائية بالنسبة للوجود الإنساني، فهو «من ناحية نتيجة للنشاط الخلاق ومن ناحية أخرى نتيجة للتفسخ والتفكك»[2].

يحمل الزمن الحياة والتجدد والموت في تعاقبه الطولي والدائري، فالإنسان يخضع للتعاقب الطولي الذي ينتهي بالموت، بينما تستمر الحياة في تعاقبها الدائري، حيث تعاقب الفصول والليل والنهار...، وديمومة الزمن واستمراريته وتقدمه الصاعد صوب الموت، هو الدافع وراء قلق الإنسان . القديم والحديث . وحيرته وبحثه عن مقولة الزمن للكشف عن ماهيته بغية فهمه والتحكم فيه والسيطرة عليه فـ «الوجود الإنساني، والوجود الذي يعي ذاته، يتفتح من الولادة إلى الموت، ويظهر نفسه في الشرطين التاليين: الزمانية ومعرفة الإنسان المسبقة للموت»[3].

---

[1] . عبد الله مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص199.

[2] . عبد الرحمن الخانجي، اللغة الزمن؛ دائرة الفوضى، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مج2، ع2، 1982، ص 264.

[3] . هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، نيويورك، 1972، ص 150.

يتأصل الزمن في خبرتنا اليومية والحياتية، فالحياة زمن، والزمن حياة، لذلك لا يقتصر الإحساس بالزمن على الإنسان، فجميع الكائنات تملك إحساسا به، ولكن تختلف في درجة الإحساس والإدراك والتحليل، واهتداء الإنسان إلى الزمن وجد مع وجوده أي منذ القديم، فتعاقب الفصول والأيام وغير ذلك من دورات الطبيعة استند عليها في التوصل إلى الزمن وقياسه، كما أن الإحساس بالزمن يولد مع الإنسان بالفطرة، إذ يمتلك زمنا بيولوجيا يجعله قادرا على تمييز الليل عن النهار، ولكن عالم النفس الفرنسي جان بياجيه J . Piaget له رؤية مغايرة، فهو يرى بـ «أن الوعي بالتزامن والتعاقب هو استجابات يتعلمها الطفل في طفولته»[1]، فالطفل . بحسبه . يعيش في مراحله الأولى غير مدرك للماضي وغير قادر على تصور المستقبل.

1 . مفهوم الزمن:

أ. لغة:

يرى ابن منظور أن الزمن «اسم لقليل من الوقت أو كثيره... الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان: أقام به زمانا»[2]، إن دلالة الإقامة والبقاء والمكث من أبسط دلالات الزمن، وهي لا تميل إلى معنى التراخي والتباطؤ، أي كأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول العدم إلى وجود حيني أو زمني، تسجل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة، وديمومتها السرمدية[3].

أما ابن فارس فهو يورد في معجمه "مقاييس اللغة" عن الزمن قوله: «الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان، وهو الحين، قليله وكثيره، يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة»[4].

---

[1] . نقلا عن: كولن ولسون، وآخرون، فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992، ص 6.

[2] . ابن منظور، لسان العرب، مج6، مادة (زمن)، ص 20.

[3] . ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ص 200.

[4] . ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، مج7، ص 21.

لم يختلف الفيروز آبادي في رأيه عن المفهومين السابقين، فقد جاء قاموسه "المحيط" أن الزمن «اسم لقليل الوقت وكثيره... والجمع أزمان وأزمنة وأزمن»[1].

والمدقق في مختلف المعاجم والقواميس العربية التي حاولت تلمس معنى لفظة "زمن" يجد أنها تدور في فلك معنيين رئيسين، هما:

1. الزمن هو لفظة نطلقها على مقدار معين من الوقت، سواء كان قصيرا أم طويلا.

2. الزمن يحمل دلالة الإقامة والبقاء والمكث لارتباطه بالمكان.

والملاحظ لمختلف المعاني اللغوية للفظة "زمن" يجد أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحدث، ف «الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مدمج في الحدث، بمعنى أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس، إنه نسبي حسي، يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتدخل مع المتمكن فيه»[2].

وارتباط الزمن بالحدث في اللغة العربية لا يعني تعميم هذا المفهوم على بقية اللغات العالمية كالإنجليزية والفرنسية، فلكل من اللغات المختلفة والحضارات المتباينة طرائقها المتميزة في فهم وتصوير الزمان، ولكن يمكن القول بأن الزمن يتسم بخاصيتين رئيستين في أغلب الحضارات والمجتمعات العالمية، هما:

1. إنه قياس للعمر ومدة البقاء ومراحل الحياة المختلفة التي تتمثل في الطفولة والشباب والكهولة والشيخوخة.

2. الزمان بوصفه تجربة، يتميز في جوهره بالتواتر والتكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث، وللميلاد والموت، وللنمو والانحلال[3].

---

[1]. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، ص 233، 234.

[2]. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4، 1992، ص18.

[3]. ينظر: كولن ولسون، وآخرون، فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، ص 14.

ب . اصطلاحا:

لقد ميّز الشكلانيون الروس بين "المتن" و"المبنى" الحكائيين، فالأول منهما هو عبارة عن المواد الخام في القصة، أما الآخر فهو عبارة عن تلك العمليات التحويلية لهذه المواد على طريق استخدام عبارات وكلمات وأساليب فنية مختلفة، تتطاوع مع الأسلوب الفني الذي يسير عليه المبدع[1].

يعرف توماشفيسكي المصطلحين على وفق المنظور الشكلاني السابق، فيقول: «إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع إخبارنا بها من خلال العمل ... وفي مقابل المتن الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعنيها لنا»[2]، وانطلاقا من هذا المفهوم ميز بين نوعين من الزمان يمكن تلمس خيوطهما داخل الخطاب السردي، هما:

أ. **زمن المتن الحكائي:** الذي يقصد به «افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي»[3]، الذي يمكننا الكشف عنه والخروج به من تاريخ الأحداث أولا ومن المدة الزمنية التي شغلتها هذه الأحداث.

ب . **زمن الحكي:** الذي يقصد به «الوقت الضروري لقراءة العمل»[4] أو المدة الزمنية اللازمة لعرضه وتقديمه.

وبهذا تكون الشكلانية قد تعاملت مع النص الحكائي على اعتبار أن زمنه موجود فيه، بمعنى أن دراسة الزمن في الخطاب السردي يجب أن يتجه نحو زمن الأحداث في الخطاب نفسه دون محاولة ربطه بالزمن الخارجي.

ومن التحديد السابق لمفهومي المصطلحين "المتن" و"المبنى"، طوّر تزيفتان تودوروف T. Todorov على إثرهما مصطلحين آخرين هما: **القصة** التي تقابل المتن، و**الخطاب** الذي يقابل المبنى

---

[1] . ينظر: ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد، العراق، 1998، ص 139، 140.

[2] . مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 180.

[3] . نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن السرد التبئير، ص 70.

[4] . المرجع نفسه، ص 70.

الحكائي[1]، فالقصة إن كانت شفوية أو مكتوبة فإنها تحمل في مفهومها مجموع الأحداث المتسلسلة والمترابطة، وعلاقة هذه الأحداث بعناصر تفاعل الشخوص الحكائية معها[2]. كما ترتبط القصة كذلك بالحكي الذي يتم التمييز فيه بين منطق الأحداث وبين الشخوص الحكائية وعلاقتها مع بعضها[3].

في حين نجد في "المبنى الحكائي" أو "الخطاب" تلك الطريقة التي يستخدمها الراوي لتحويل الأحداث أمام القارئ، ليتعرف إلى مجموع تلك الأحداث التي تسللت في القصة[4]، ولكن بتقديم وتأخير فيها، وهو ما يسمى بـ "الحبكة الحكائية"[5]. كما يركز الخطاب على ثلاثة جوانب هي: الزمن والجهة والصيغة، فالجانب الأول هو زمن الحكي الذي يعبر عنه بتلك العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب، أما الجانب الثاني فهو كيفية إدراك الراوي للقصة، أما الجانب الأخير فهو الطريقة التي يستخدمها الراوي في ذلك الخطاب الذي ينطلق الراوي منه أثناء عملياته الفنية.

2 ـ أقسام الزمن:

قسم الدارسون الزمن إلى قسمين رئيسين، هما: الزمن الخارجي والزمن الداخلي.

أ . الزمن الخارجي (التاريخي): ويتضمن زمن الكتابة أو زمن الكاتب زمن القراءة.

1. زمن الكتابة: ويقصد به المدة الزمنية التي استغرقها الكاتب لإنجاز سرد أحداثه القصة[6].

2 . زمن القراءة: ويقصد به الفترة التاريخية التي يحتاجها القارئ لينجز فيها فعل القراءة[7].

ب . الزمن الداخلي: ويتضمن الزمن الصرفي (الماضي والحاضر والمستقبل).

---

(1) . سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ المرجع السابق، ص 29.

(2) . المرجع نفسه، ص 30.

(3) . المرجع نفسه، ص 30.

(4) . المرجع نفسه، ص 30.

(5) . ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 21.

(6) . ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 114.

(7) . المرجع نفسه، ص 114.

- **زمن القصة:** ويعرف بأنه «المدة الزمنية التي تغطيها المواقف والأحداث الممثلة أو المعروضة في مقابل زمن الخطاب أو السرد»[1]، فهو زمن القصة بأحداثها الحقيقية، أي المادة "الخام" التي يستمدها القاص من الواقع أو من الخيال، قبل تحولها إلى سرد أو خطاب، وفي زمن القصة تتموقع الأحداث حقيقة أو خيالا، وبتعبير أخر، زمن القصة هو الزمن الذي تستغرقه الأحداث للوقوع في القصة الأصلية، فكل «مادة حكائية ذات بداية ونهاية، تجري في زمن سواء أكان هذا الزمن مسجلا أم غير مسجل، كرونولوجيا أم تاريخيا»[2]، وتسلسل الأحداث في زمن القصة وفقا لترتيب ميقاتي منطقي له بداية ووسط ونهاية.

- **زمن السرد:** ويعرف بأنه «الزمن الذي يستغرقه تمثيل المواقف والأحداث في مقابل زمن القصة»[3]، وفي هذا الزمن يمنح القاص قصته" المادة الخام" زمنها الخاص من خلال سرده لها، إنه زمن القصة المتخيل الذي يفرضه القاص في عملية تزمين الزمن الحقيقي (زمن القصة بأحداثها الحقيقية أو المتخيلة) ليمنحه بعدا خاصا ومتميزا.

يتحقق زمن السرد من خلال معادل لغوي يحدد علاقته بزمن القصة، إذ يوجه الراوي زمن السرد بحسب مختلف التقنيات السردية التي يتفنن في استخدامها ليتجاوز زمن القصة ويكسر خطيته، بما لا يتعارض مع أمانته في عرض الأحداث كما حدثت في زمنها الواقعي فزمن القصة هو زمن الأحداث بواقعيتها، أما زمن السرد فهو زمن الإبداع، زمن الراوي وهو يسرد القصة، معيدا صياغة الأحداث؛ ليظهر تميزه في إدارة عملية السرد من جهة، ويثير انتباه القارئ ويحفزه على متابعة القصة في جهات أخرى، كل ذلك لتحقيق أهدافه في القصة.

3 - مستويات الزمن السردي:

يستمد البحث التصنيف الثلاثي الذي وضعه الباحث الفرنسي جيرار جينيت .Gènette G، لمقاربة مستويات زمن السرد في رواية "سلالم ترولار" استنادا إلى علاقتي التماثل (أو التوازي) والاختلاف اللتين تنشآن نتيجة ربط زمن السرد مع زمن القصة.

---

[1] . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 62.

[2] . سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن السرد التبئير، ص 89.

[3] . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 62 .

أولا: محور نظام الترتيب الزمني (المفارقة الزمنية) Ordre:

يعرف الترتيب الزمني بأنه: «مجموعة العلاقات القائمة بين الترتيب المفترض لوقوع الأحداث في الواقع، وترتيب حدوثها في السرد، إن بالإمكان سرد الأحداث طبقا لترتيب وقوعها ويمكن أن يوجد عدم اتفاق بين النظامين»[1]، وهذا يعني أن الرواية تستخدم في استهلاكها السردي صيغة معينة تبدأ بها، وهذه الصيغة تحمل خطابا مباشرا وتوجهه، فإذا ما قام الراوي بالاستهلال بمقطع سردي من مثل: «**في هذا الزمن الغارق في القدم، كانت الأوطان كلمة لم تدخل القاموس بعد**»[2]، فإن هذه البداية تحيل المتلقي إلى التمييز بين كون هذا الحدث جاء مقدما في تسلسل الأحداث، أو أنه جاء متأخرا في نقل الخبر[3]، ومن خلال هذه الطريقة يعرف نظام الترتيب الزمني بأنه «مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث والمقاطع الزمنية نفسها في القصة»[4].

والترتيب من جهة أخرى، يأتي من خلال كسر زمن القصة وانفتاحه على زمن ماض له، أو ماض قريب، أو بعيد جدا، فالراوي يتفنن في استخدام هذا الأسلوب، فيحقق ذلك التداخل بين الأزمنة المتعددة، بحيث تجعل الأحداث في نظام التداخل بين الأزمنة المتعددة، بحيث تجعل الأحداث في نظام زمني متميز، وتذكر الناقدة "يمنى العيد" نوعين من الأحداث المتوالية، فهي: الترتيب الذي ينهض على مستوى الوقائع فالأحداث تتوالى على وقف زمن تاريخي، لكن تدخل الراوي الذي يقص الأحداث على وفق زمن آخر هو الترتيب الفني الذي يعمل على تداخل الأحداث والأزمنة تواليا مختلفا عن الترتيب الأول[5].

---

(1) . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 140.

(2) . الرواية، ص122.

(3) . ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخران، ص 47.

(4) . المرجع نفسه، ص 47.

(5) . ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص 75.

1- الاسترجاع Analepsie:

من البديهي القول: يبدأ مبدع الأسطورة سرد أسطورته وهو على علم تام بتفاصيلها وكما يمنح راويه مهمة السرد، يمنحه كذلك حرية التلاعب بأحداث الرواية وأزمنة حدوثها.

وهكذا، يتيح تلاعب الراوي بالزمن ظهور مفارقات متعددة بين زمني القصة والسرد، هذه المفارقات التي قد تكون استرجاعا لأحداث مضت، أو استباقا لأحداث لم تقع بعد، وذلك تبعا لتطور فني جمالي، يختاره المبدع في بناء روايته.

يعرف الاسترجاع أو الارتداد بأنه «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها في القصة»[1]، وهو أيضا «مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر أو استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر»[2].

وفي الاسترجاع يقطع الراوي زمن السرد المتصاعد مع نمو الأحداث ليعود إلى سرد أحداث سابقة، فيأتي ترتيب الأحداث السابقة ليعود إلى سرد أحداث سابقة، فيأتي ترتيب الأحداث السابقة على محور زمن السرد، بشكل يسبق وقوعها على محور زمن القصة.

ينقسم الاسترجاع إلى قسمين، هما:

أ- الاسترجاع الخارجي، ب- الاسترجاع الداخلي.

أ- الاسترجاع الخارجي Analepsie Externe:

وهو تقنية سردية زمنية، تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، ويسمى أيضا بـ"الاستذكار Rétrospection [3].

إذا كان التراصف الزمني للأحداث، أي تتابع الأحداث وراء بعضها هو الذي يشكل السيرورة الزمنية الأساسية للرواية، بأن السيرورة الزمنية لا تقصد لذاتها، في كثير من الأحيان، لأن هناك غير قليل من الأحداث التي يسترجعها الراوي كي تعطي السيرورة الزمنية غنى وتكاملا.

---

[1] . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخران، ص 51.

[2] . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 16.

[3] . ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت، ص 80.

إن البداية الزمنية للرواية هي بداية السيرورة الزمنية للأحداث، وعليه فإن الأحداث التي تقع قبل هذه البداية هي استرجاعات خارجية، لأنها تقع خارج إطار السيرورة الزمنية، والراوي يقطع تسلسل أحداث روايته ليرجع إلى الوراء، إلى ما قبل البداية.

يقوم الراوي بتكسير التسلسل الزمني المتصاعد، على طريق استرجاع قصة القطعة النقدية، حيث يقول: « **للقطعة النقدية قصة أخرى أكثر إثارة وأقل مدعاة للحزن والكآبة، بدأنا قبل ثلاثة آلاف سنة وقتما كان العالم مختلفا عن هذا العصر في الطبيعة والإنسان**»[1]، وهذا الاسترجاع خارجي من خلال عبارة "بدأت قبل ثلاثة آلاف سنة" التي وردت في المقطع السردي، فالراوي توقف عمدا في هذه المحطة لإفادة المروي له بمعلومات تخص القطعة النقدية ليقول في المقطع الموالي: <<**في هذا الزمن الغارق في القدم، كانت الأوطان كلمة لم تدخل القاموس بعد، ولم تكن العمارة قد حفرت قبر للطبيعة بعد**>>[2]، يرجع التذكر هنا إلى ما قبل السيرورة الزمنية للقصة المسرودة في هذا الخطاب الروائي، حينما أفرد الراوي في قسم "إيلاغين"، القصة وراء لفظة "القطعة النقدية" التي تكررت منذ بداية المتن الروائي حيث رأى "إيلاغين" جثة يحملها الموج، تمسك بيدها المقبوضة شيئا تمكن إيلاغين في الأخير من فتحها و: «**ما إن فعل، حتى وقعت عيناه على أجمل شيء وقعتا عليه في حياته، فقد كان أول رجل في هذا الجانب من البحر يرى القطعة النقدية التي فعلت به ما تفعل عادة بكل من يراها** »[3].

يرتبط مقطع الاسترجاع الخارجي بعلاقات فكرية ودلالية وجمالية مع سيرورة الرواية، فقد جاء حافلا بالقصة الأولى للقطعة النقدية وبشعور الغيضة الذي يتملك كل من يراها أول مرة، حيث تبين من خلال هذا الاسترجاع، معالم بعض الخطوط الرئيسية من الأحداث في المتن الروائي، بما يسمح بإضافة النص للمتلقي، وكذا تقديم المعلومات التي تفيده في فهم النصوص المتعلقة بالنص المسترجع.

ب- الاسترجاع الداخلي Analepsie interne :

وهذا النوع من الاسترجاعات يختص باسترداد أحداث ماضية حقلها الزمني متضمن في فضاءات الحقل الزمني للمحلي الأول، لأن مداها لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول، إلا أن الإشارة

---

[1] - الرواية، ص 122.

[2] - الرواية، ص 122.

[3] - الرواية، ص 125.

إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي، فالراوي يوقف عملية تنامي السرد صعودا من الحاضر إلى المستقبل «**ليسترجع أحداثا ماضية، شريطة ألا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول**»[1]، فالمجال الزمني للأحداث في الاسترجاع الداخلي تبقى متضمنا في المجال الزمني للسرد الأول.

نسوق مثالا على هذا النوع في المتن الروائي بقصة ميلاد شخصية "أولغا" الحاملة لاسم "حورية"، حين كان لأحد الآلهة ابنة اسمها "أميرة" أقامت علاقة خارج النطاق الشرعي مع شخصية "الرجا ما" لتنجب فيما بعد ابنتها، يقول الراوي: <<**من هنا بدأت قصة أولغا من دون أن يدرك أحد أنها بدأت، حين تحركت في مكان ما من هذا العالم الشاسع غريزة "رجل ما" .... كل ما يهم أن فتاة سمحت بسبب الحب أو بسبب تهيج هرموناتها غير المستقرة حينئذ أن تخلص "الرجل ما" من عبئه**>>[2]، فمن خلال هذا المقطع السردي، نتعرف على أصل ميلاد "أولغا" التي شكلت عبئا على والديها ليتخلصا منها بأسفل سلالم ترولار ملفوفة بقطعة قماش زرقاء، يقول الراوي: «**كان الملفوف في قطعة القماش الزرقاء أنثى بيضاء بعينين زرقاوين ... في الخامس جويلية/ يوليو عام ... ميلادي ولدت: حورية**»[3].

لقد قام هذا الاسترجاع بوظيفة مهمة في سيرورة الرواية تمثلت في تسليط الضوء على خلفية الشخوص (أميرة والرجل ما) بعد اقتحامها في سياق الحكي كشخوص غرائزية ظالمة على حساب براءة رضيعه شكلت عبئا تم التخلص منها، فالملاحظ على هذا المقطع السردي أنه انبثق من رحم المحكي الأول، مستقلا بمضمونه ليعود إليه مباشرة بعد انتهائه، ليعزز حقيقة نبل وطهارة "حورية" التي أخفيت وطمست عن المروي له، ليعود الراوي يقول: «حتى وإن طمست الأدلة واختفى الشهود، وتمكن المذنبون التملص من الحقيقة... حتى وإن سارت الأحداث على حبل اللامتوقع، فقد كان الدم الذي يسري في عروق حورية نبيلا، دما إلها بلا شك، يجعل منها إلهة أو نصف علهة بنحو ما»[4].

---

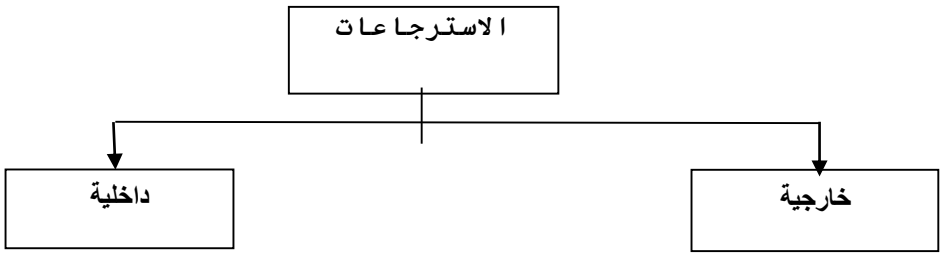
[1]. عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع2، 1993، ص 134 .

[2] - الرواية، ص 35-36.

[3] - الرواية، ص 36.

[4] - الرواية، ص 38.

لقد أدى هذا الاسترجاع، دورا مهما في عملية سرد الأحداث، حيث قام بتسليط الضوء على بعض الأعمال الماضية التي قامت بها الشخوص الروائية (أميرة/ الرجل ما)، وقد حافظ في نفس الوقت على استقلاليته على مستوى الحكائية وعلى مستوى السرد الذي استأنفه الراوي من نفس النقطة التي توقف عنها (قصة أولغا) على الرغم من كونه قد قام بكسر خطيته والخروج عن مساره ليترك بعد ذلك المجال للمتلقي كي يعيد ترتيب هذه الأحداث وملء الفراغات وإعادة البناء الحكائي إلى ترتيبه بإزالة كل الاختلالات الزمنية وواصل معظم عناصرها المفككة.



الشكل: أنواع الاسترجاع.

من خلال ما سبق، يمكن القول أن الاسترجاع حقق جملة من الغايات والوظائف في بنية الرواية نذكر أهمها:

1- استرجاع الأحداث الماضية التي يغفل عنها المحكي الأول، وتدعيم الحاضر السردي- بمجموعة من المعطيات الضرورية حول الأحداث الماضية وخلفيات مختلف الشخوص السردية؛ مما يساعد على إضاءة المشاهد للمتلقي وتمكينه من فهم مختلف جوانب العمل السردي.

2- وضع لمسة خاصة على تشكيل البنية الزمنية للنص الروائي إذ قامت هذه الاسترجاعات بزعزعة خطية الزمن وتنشيطه عموديا، مما يساعد على أبعاد الرتابة والملل على المتلقي وجعله طرفا مهما في عملية إعادة بناء تشكل هذا النص من جديد.

3- عندما يقوم الراوي بعملية الانتقاء الاختياري من ماضي الشخوص فإنه يستدعي من زمنها وخبرتها الفكرية أو العاطفية ما يسهم في إعادة تأهيل اللحظة السردية الراهنة، مما يسهم في خدمة زمن السرد الحاضر شكلا ومضمونا.

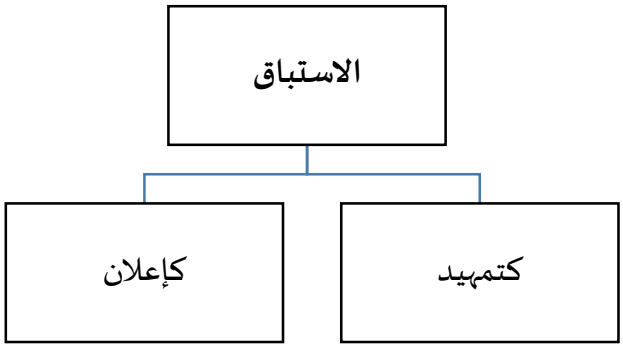
2 - الاستباق Prolepse:

مثلما يقطع الراوي سرده للعودة إلى الوراء مستخدما تقنية الاسترجاع، فإنه كذلك يقطع سرده للقفز إلى الأمام مستخدما تقنية الاستباق أو الاستشراف.

وينظر إلى الاستباق على أنه «أحد أشكال المفارقة الزمنية، الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر، أو استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر»[1]، إنه كما يرى ديفيد لودج David Lodge «الرؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد وتصطدم أمام ترتيب زمني غير طبيعي»[2].

تسمح تقنية الاستباق بربط أحداث الرواية ببعضها البعض حتى وإن كانت منفصلة أو متباعدة، وتتطلب راويا عليما بكل أحداثها، لأنه من غير المعقول أن يستشرف وقوع أحداث لا علم له بها، فيتنقل هذا الراوي العليم بكل شيء بسرعة إلى المستقبل في نفس الإطار الزمني للحدث متصورا الأحداث قبل تحققها في زمن السرد، ومن جهة أخرى فإن الراوي يستخدم هذه التقنية ليهيء المروي له على تقبل الأحداث التي ستقع فيما بعد، وبالتالي إقحامه في العملية السردية وإسهامه في إنتاج النص إلى جانبه.

وينقسم الاستباق إلى قسمين رئيسين هما:



الشكل: أنواع الاستباق.

[1] . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 158.

[2] . ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 86.

1- الاستباق كتمهيد Amorce:

وهو التطلع إلى المتوقع أو المحتمل وهو «مجرد علامات لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد والتي تتعلق بفن التهيئة الكلاسيكي... ومن ثم فالطليعة خلافا للإعلان ليست في مكانها من النص مبدئيا إلا "بذرة غير دالة" بل خفية لن تتعرف قيمتها البذرية إلا بكيفية استعادية»[1].

وغالبا ما تكون هذه الاستباقات نابعة عن شخصية لم تستطع كبح جماح خيالها وأحلامها، فتسبح في المجهول لإستشراف الآمال والأحداث وغيرها.

توفر الرواية نموذجا واضحا لهذا النوع من المفارقات الزمنية فالراوي - بحكم أنه علم بكل شيء- يتحدث عن " الكاتب" عندما بحث عن " صاحب اسمه" ليحمل عنه مهمة نشر كتاباته، يقول: «لم يضطر الكاتب لاختراع أي شيء عنه». **اكتفى بالبحث عن صاحب الاسم أين اعتقد أن يكون فحسب. فكر في البداية في الوظائف الصغيرة كلها التي قد يشغلها رجل يتوهم الابداع من غير أن يبدع... هكذا توجه الكاتب بعد تفكير بمجرد أن أنهى روايته الأولى إلى دار الصحافة، أملا في أن يصدق حدسه"**[2].

من خلال الجملة السردية (اكتفى بالبحث عن صاحب اسمه) و(أملا في أن يصدق حدسه) يمهد الراوي لأحداث روايته بحيث يشير بطريقة غير معلنة الى البؤرة المركزية التي ستدور حولها مجمل الأحداث، حيث لا نستطيع أن نفهم المحتوى حينما نصل إلى المقطع السردي الاتي:

«في هذا المكان عثر الكاتب على " الرجل صاحب اسمه"، **وكما توقع لم يحتج بعدها ليخبره عن رغبته حتى قبل اقتراحه. في النهاية لا يحتاج الواحد لأي حيلة، يقنع بها العاهر بالمزيد من العهر.»** [3] حيث تقوم باستعادة واسترجاع ما حاول الراوي الوصول إليه في بداية المقاطع السردية الأولى.

---

[1] . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 83، 84.

[2] - الرواية، ص 51-52.

[3] - الرواية، ص 52.

2- الاستباق كإعلان Annonce :

وهو استباق من قبيل المحقق مستقبلا «بحيث يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، ونقول صراحة لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي»[1].

في الفصل السابع من الرواية عندما عادت ابواب شقق " الكاتب" واستشعر نهاية روايته، فيقول الراوي: «**كان الكاتب قد تقدم في كتابة نص جديد. لم يكن يعرف متى سينتهي، ولكنه كان على يقين بأن رواية جديدة لم يبقى على انتهائها الكثير، كان يوصل الليل بالنهار، يكتب نصا لم يفهم قط كيف تشكل في رأسه مكتملا على هذا النحو الغريب. وكان قد راسل " الرجل صاحب اسمه" يبشره بروايته الجديدة مع أنه لم يجبه بشيء**»[2]. يظهر من خلال هذا المقطع السردي استعادة " الكاتب" لموهبته في الكتابة بعد أن تخلف عن الموعد الذي قطعه " للرجل صاحب اسمه" في أن يرسل إليه رواية جديدة كل سنة.

يقول الراوي في آخر الرواية: «**محا اسم الرجل صاحب اسمه، وكتب مكانه اسمه وهو ينظر إليه لأول مرة في بداية كتاب، لم يعتقد أن بمقدوره كتابته بهذه الطريقة، تحركت أصابعه على لوحة المفاتيح، وكتب عنوان روايته أخيرا**»[3].

إذا كان الراوي في استباقه يقدم إعلانا في بضعة أسطر، فإن تفاصيل ما أعلن عنه يتحقق لاحقا بعد بضع صفحات، ولذلك يكون الاستباق قد أدى وظيفة الإعلان عندما أخبرنا الراوي صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيقدمها السرد في الزمن اللاحق، إضافة إلى الوظيفة الدلالية، فقد كان الإعلام بمثابة بحث عن ذات " الكاتب" التي كان يهديها " للرجل صاحب اسمه" فتحقق ذلك فعلا بمجرد أن تصالح مع ذاته وكتب اسمه مكان" الرجل صاحب اسمه"

من خلال استخدام الراوي لتقنية الاستباق، حقق نوع من القفز بالأحداث إلى الأمام والانطلاق بها من أجل قلب النظام الزمني للأحداث اسما يمنح بعدا جماليا في المتن الروائي.

---

[1] . حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 137.

[2] - الرواية، ص 145.

[3] - الرواية، ص 164.

ومن خلال ما سبق نجد أن تقنية الاستباق بنوعيه- قد أدت مجموعة من الوظائف التي تخدم جوانب الرواية الدلالية والجمالية والفكرية والفنية، نذكر منها:

1- الإخبار بمستقبل حدث ما أو شخصية ما، من خلال جملة من الإشارات والإيحاءات والرموز الأولية؛ مما يمنح للمروي له شعورا بأن ما يحدث داخل النص الأسطوري من حياة وحركة وأحداث لا يخضع للصدفة، وإنما كل حدث أو حركة هو جزء من خطة محكمة أو هدف محدد يريد الراوي الوصول إليه وتحقيقه في النهاية.

2- الاستباق يمكن أن يكون كتمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسة أو شخوص هامة، فيخلق لدى المروي له آفاقا للتوقع والانتظار والتنبؤ، مما يساعد على "خلخله" نظام الزمن السردي للأحداث، مما يساعد على القضاء على الرتابة والملل في النص الروائي.

3- والاستباق يمكن أن يكون أيضا كإعلان صريح عن حدث ما سيقع فيما بعد فيكشفه الراوي للمروي له، ليكون له نبراسا ينير من خلاله مختلف الأحداث التي ستقع فيما بعد أو الشخوص التي ستظهر فيما بعد.

تجدر الإشارة في آخر هذا المبحث إلى أن المفارقة الزمنية لم تكن مصادفة في نصوص الرواية المدروسة، كما أنها لم تكن مجرد حلقة عابرة في السيرورة الزمنية للقصة، وإنما كانت انعكاسا حيا لرؤية فكرية وجمالية وفنية زاخرة بالدلالات العميقة، والمعاني الخفية التي تقتضي ألا تقال اعتياديا، إنما لابد أن تأتي في شكل تذكر "استرجاع" أو أحلام وأمنيات "الاستباق".

ثانيا: محور الديمومة (مدة السرد) La durée :

الديمومة[1] تقنية زمنية، تقوم على "خلخلة" الترتيب الزمني لأحداث السرد، وتعرف عادة بأنها «مجموعة من الظواهر المتصلة بالعلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فيمكن للزمن الأول أن يكون أطول من الزمن الثاني، أو معادلا له، أو أصغر منه»[2]، وهنا يرى "جيرار جينيت" أن إحداث مقارنة بين مدة الحكاية ومدة القصة تجعل الحكاية عملية صعبة ذلك أن مدة القصة يمكن أن

---

[1]. **الديمومة:** مصطلح استعمله جيرار جينيت لدراسة الجانب الزمني المذكور في كتابه "وجوه " بموازاة مصطلح السرعة إلا أنه في كتابه "الخطاب القصصي الجديد، عدل عن هذا المصطلح دون أن يلغيه مستعملا مصطلح "سرعة السرد" la vitesse du récit.

[2]. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ص 54.

تقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات...في حين أن المسافة تقاس بطول النص من حيث النظر إلى مسافة الصفحات والأسطر[1]، إذن المقصود بالديمومة سرعة القص التي تتراوح «بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، وعدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر»[2].

وحدد "جينيت" في نظام الديمومة "اللاتواقتات" حركات أربع، عدها الحركات الأساسية التي تحث النصوص في سيرها من حيث سرعة السرد أو بطؤه، وهذه الحركات الأربع قسمها إلى قسمين اثنين:

فالأول منها، وفيه آليتا "الحذف والوقفة الوصفية" وهما بذلك يشكلان خطين متناقضين، إذ إن زمن السرد في آلية الحذف يمكن أن ينعدم أو يكون صغيرا، وزمن السرد في آلية الوقف قد يكون طويلا جدا، وأما زمن القصة فإنه يظهر في الأول ويختفي في الأخير، والحذف تقنية سردية سريعة بينما الوقفة الوصفية تقنية سردية بطيئة.

والقسم الآخر: يضم آليتي (التلخيص والمشهد) وهما يشكلان خطين وسطين: فالتلخيص تقنية سردية ذات سرعة في سرد الأحداث، وزمن الحكاية فيه أصغر من زمن القصة في حين إن تحقيق المساواة في الزمنين السردي والقصصي يأتي في تقنية المشهد التي غالبا ما تكون في شكل حوار بين الشخوص، وإلى جانب هذا فإن المشهد كالوقفة الوصفية يساهم في إبطاء السرد.

ومما سبق يمكن التوصل إلى أن حركة التسريع السردي تتمثل في تقنيتين هما (التلخيص والحذف)، وحركة التبطيء السردي تتمثل في تقنيتين هما (المشهد والوقفة الوصفية)، ومن خلال هاتين الحركتين سيتم الوقوف على الشواهد والنماذج المحللة التي توضح نظام اللاتواقتات (الديمومة) .

[1] . ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 101، 102.

[2] . عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 137.

الشكل: محور الديمومة.

1- تسريع السرد:

يحدث تسريع إيقاع السرد في النص الروائي حينما يلجأ الراوي إلى استخدام تقنيتين أساسيتين: الأولى: حينما يلخص وقائع وأحداث معينة، فلا يذكر إلا القليل منها وتسمى: التلخيص، والأخرى: حينما يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد، فلا يذكر حدث فيها مطلقا، وتسمى: الحذف.

والفرق بين هاتين التقنيتين يكمن في أن الحذف يلغي فترة زمنية من الأحداث التي وقعت في زمن القصة، قد تحدد تلك الفترة الزمنية بزمن معين، وقد لا تحدد، أما التلخيص فلا يلغي أي فترة زمنية من الأحداث، وإنما يقوم بتلخيصها وتشترك هاتين التقنيتين في خاصية الاختزال.

أ- التلخيص: Résumé (الخلاصة: Sommaire):

وتسمى هذه الحركة الزمنية أيضا بـ "المجمل" [1]، والإيجاز [2]، وقد عرفها قاموس السرديات بأنها «الجزء الذي ينهض بتلخيص الحكاية وتحديد موضوعها»[3].

ويمثل التلخيص حركة سردية يقوم الراوي من خلالها بإحداث تسريع لأحداث ما يرويه، فيختزل زمن القص ليكون أقل من زمن الحكاية (ز ق/ ز س)، فيسرد «أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[4]، فينتج عن ذلك عدم التوافق بين زمن الحكاية الذي يبدو طويلا واتساع لزمن القصة الذي يكون في الغالب قصيرا، يختصر في جمل موجزة أو كلمات معدودة ما حدث في سنوات طويلة، وهذا ما يمنح لها سمتي "التكثيف والاختزال" ما يمثله الشكل التالي:

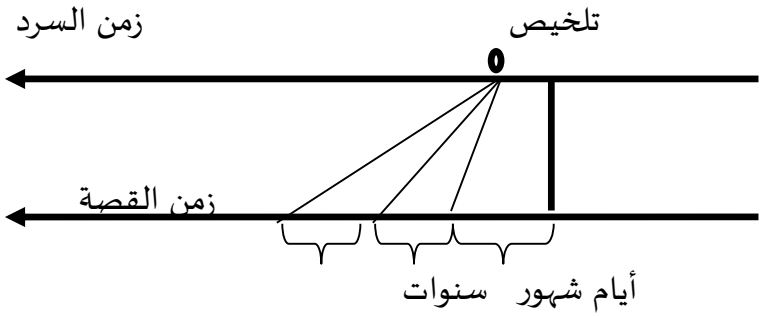
---

[1] . ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 109.

[2] . ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 84.

[3] . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ص 7.

[4] . حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 76.



الشكل: التلخيص.

يؤكد "جيرار جينيت" أيضا على أن تقنية التلخيص كانت وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر حتى نهاية القرن التاسع عشر، ويرى أنها النسيج الذي يشكل اللحمة " المثلى للحكاية التي يتحدد إيقاعها الأساس بتناوب الخلاصة والمشهد[1].

لقد كان للتلخيص حضور لا يمكن تجاهله في فرض التنويع الزمني داخل المتن الروائي . وذلك لإسهامه في المرور السريع عبر العديد من المحطات الزمنية الطويلة التي لم يكن بالوسع تغطية فضاءاتها دون الإخلال بالبناء العام للرواية وإثقال كاهلها بمساحات زمنية؛ هي في غنى عنها، حيث يقول الراوي في قسم " الكاتب" عن" الكاتب" نفسه: «**قبل سبعة أعوام، مباشرة بعد أن دفن أمه انصرف إلى حياته، أحب. تزوج. أنجب. كتب كتبا. سافر. فعل كل ما يجدر بكائن يدعي أي علاقة بالحياة أن يفعل**»[2]. لقد قام الراوي في هذا المقطع السردي بتلخيص هذه الفترة الزمنية المحددة ب " سبعة أعوام" مركزا على المراحل المهمة في سيرورة حياة " الكاتب"، وهي فتره كافية ليفعل فيها كل ما يجدر بأي كائن أن يفعل مثله، لا في بقية الأيام الأخرى، لأنها مجرد تفاصيل ثانوية، المتن الروائي في غنى عنها.

ويقول في مقطع آخر: «**كان هذا قبل أربعين سنة وقتها كان جمال حميدي كائنا أكثر وسامة مما أصبح عليه لاحقا، فلم يكن وهو في السابعة عشرة من العمر، قد أدرك حقيقة أنه مجرد قزم بدين، لن يزداد طوله عما كان عليه حينها**»[3]. قام الراوي بإيجاز أربعين سنة من عمر "جمال حميدي" في ثلاثة أسطر استذكر فيها بعده الفيزيولوجي، عندما كان يبلغ من العمر سبعة

---

[1] . ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 110.

[2] - الرواية، ص 57.

[3] - الرواية، ص 23.

عشر سنة، إذ تجدر الإشارة إلى أن التلخيص يقوم بوظائف فنية بنيوية مهمة إلى جانب ارتباطه بآلية الاسترجاع، حيث يربط بين الوحدات السردية في المتن الروائي سدا بذلك بعض الفجوات التي قد تحدث أثناء سرد الأحداث.

ومن ذلك ما لخصه الراوي في قصة علاقة القطعة النقدية باسم "ايلاغين" حيث يقول: «ولعل الأمر استمر على هذا الحال قرنا أو نصف قرن، وقد نسي الناس أمر القطعة النقدية... لولا الكثير من الحظ والقليل من الصدف، لضاعت كما ضاعت قصتها من كتب التاريخ وانمحى ذكرها كما حدث لاسم ايلاغين الذي وإن صمد قرونا يفضل قلوب المؤمنين الأوائل، تلاشى كلما تقدم الزمن في اتجاه عصر المدينة الدولة، حولته من مجرد رجل يبحث عن الحب إلى وعاء اختارته السماء لتبعث فيها»[1].

فهذا المقطع السردي يقدم تلخيصا استرجاعيا لحكاية وقعت قبل قرون من الزمن، استذكرها الراوي وقدمها للمروي له مختصرة بخطوطها العريضة فقط، دون أن نعرف تفاصيل ما حدث فعلا، ومهمة هذا التلخيص بنيوي هو الربط بين الوحدات السردية، حيث يربط بين حكاية القطعة النقدية واسم " ايلاغين" بتلخيص استرجاعي شكله في بضعة أسطر واختزل فيها قرونا من الزمن.

ب- الحذف Ellipse:

وللحذف تسميات متعددة، منها: القفز[2]، الثعرة [3]، الإضمار[4]، القطع[5].

والحذف هو «إحدى السرعات المعيارية للسرد»[6]، وبتعبير أوضح، الحذف تقنية سردية زمنية تحقق نقلة زمنية على مستوى النص، حين يقوم الراوي بإسقاط فترات زمنية معينة. قد تطول

---

[1] - الرواية، ص 131-132.

[2] . ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 82.

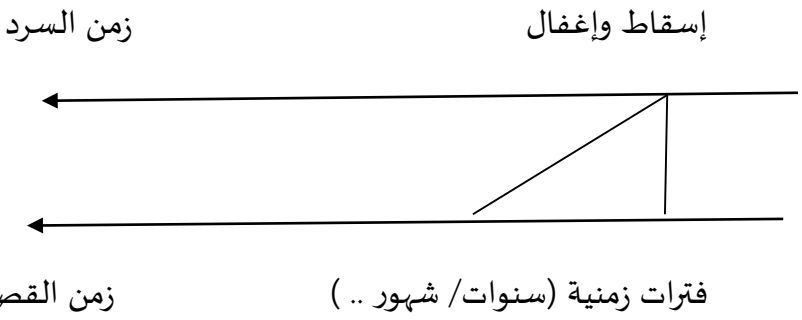
[3] . ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص 89.

[4] . ينظر: جميل شاكر ، سمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.

[5] . ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 77.

[6] . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 55.

أو تقصر. من زمن الأحداث، ويقتطعها منه دون أن يكلف نفسه عناء ذكر ما تخللها من أحداث ووقائع، وبحسب معادلة "جيرار جينيت" «الحذف = زمن السرد < القصة» [1].



الشكل: الحذف.

أما بالنسبة للمدرسة البنيوية فقد استطاع "جيرار جينيت" من خلال دراسته لرواية "بحثا عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست التوصل إلى شكلين من الحذف هما:

1- الحذف المحدد.

2- الحذف غير المحدد.

1 – الحذف المحدد Ellipse déterminé :

ويقصد به أن تأتي إشارة محددة لتدل على وجود إسقاط زمني لأحداث معينة في حاضر القص أو ماضيه ويتم ذكر الحذف إما في بداية المدة الزمنية المحذوفة أو في نهايتها، ويسمى الأخير الحذف المؤجل[2]، وبفضل هذه الإشارة «تصبح لدينا فكرة عن المحور أو الغرض الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه، ويسهل علينا من ثم التعرف على مضمونه استنادا إلى تلك الإشارات التي تأتي على شكل أوصاف ونعوت تتصل بالفترة المحذوفة وتؤشر على محتواها الحكائي»[3]، والحذف المحدد يأتي بصيغتين: إما أن يكون صريحا أو غير صريحا.

الحذف المحدد الصريح يكون عن طريق ذكر الفترة الزمنية المسقطة صراحة، ومنه النماذج الآتية: «**حيث أنه قبل خمسين عاما، حيث كان الرجل الضئيل مجرد إله لم يمتهن بعد فن خلق**

---

[1] . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص .

[2] . ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 117، 118.

[3] . حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، الفضاء الزمن الشخصية، ص 160.

العوالم الموازية»[1]. يعلن الراوي في هذا المقطع السردي صراحة عن المدة الزمنية المحذوفة وهي "خمسون عاما"، وهي المدة الزمنية التي قضاها "الرجل الضئيل" في تعلم فنية خلق العوالم الموازية، فلا ضرورة إلى تكرار ذكرها أو التوسع في تفاصيل أحداثها أو الإشارة إليها، ذلك أن الراوي أشار إليها في مقاطع سردية أخرى وتوسع في تقديم التفاصيل.

كما نجد حذفا محددا وصريحا في النموذج الآتي: «**احتاج الأمر لخمسة أيام أخرى لتعود، أبواب شقة الكاتب كلها إلى مكانها، وإلى عشرين يوما لتبدأ المدينة الدولة في استعادة بعض الأبواب هنا وهناك**"[2] حدد الراوي الفترة الزمنية ب "خمسة أيام" و"عشرون يوما" ليشير إلى المدة الزمنية القصيرة دلالة على موضع الفراغ من السرد ذلك أن حدث عودة الأبواب في المتن الروائي متكرر ومحدد في كل مرة تغيرات زمنية قصيرة، يعكس ما هو وارد في المقطع الآتي: «**قبل أن يقرروا العودة إلى أوطانهم بعد مائة وثلاثين عاما قضوها أسيادا في المدينة الدولة** »[3]. والحذف في هذا المقطع السردي لم يستخدم من قبل الراوي لكي يثير غموضا أو ليس في عملية تشويق المروي له أو تحفيز خياله، وانما تلك المرحلة المحذوفة من زمن القصة "مائة وثلاثين عاما"، لا تقدم معرفة جديدة وإنما يحذفه إياها فقد قام بعملية تسريع حركة السرد.

أما الحذف المحدد غير الصريح فهو يكون بإعقال الفترة الزمنية المحذوفة، فلا يذكر الراوي أو يحدد الزمن الذي حذفه، ومن النماذج على هذه الصيغة ما يلي: «**احتاج إلى سنين أخرى، ليفهم بأن الموت شيء بغيض، كف كبيرة تأخذ الناس إلى مكان ما، بعيدا عنه ... لمدة طويلة بقى يفكر في الموت على أنه طريقة الله للتعبير عن الحب**»[4].

فهذه المدة الزمنية المحذوفة، تظهر جليا ذلك البعد النفسي الذي عاشه " الكاتب"، في قدرته على فهم ظاهرة الموت أو وصفها فقد كان الأمر محيرا، كان موتا فحسب، نوما أطول من العادة، يأخذ الناس إلى مكان بعيد عنه وتلك طريقه الله للتعبير عن الحب.

وتكرر هذا النوع من الحذف المحدد غير الصريح حين سلم الرجل الضئيل، الرضيعة الملفوفة في قماش أزرق لا يراهم "بافولولو" وقطعة نقدية من الذهب الخالص، يقول الراوي:

---

[1] - الرواية، ص 117.

[2] - الرواية، ص 145.

[3] - الرواية، ص 119.

[4] - الرواية، ص 55.

«القطعة النقدية طبعت روحه بشيء شبيه بما فعلته بعصام كاشكاصي بعد عقود ... ومع ذلك كان يشعر، في الوقت نفسه بالحزن لتخليه عن قطعة نقدية منحته لعقود طويلة طمأنينة، عرف انها لن تعود إليه بعد أن تخلى عنها»[1].

لم يحدّد هذا الحذف بمدة زمنية هي بالنسبة للمروي له ليست ذات بال أو أهمية، لعدم وجود أحداث مهمة تخدم السياق العام للرواية، فتم اغفالها والسكوت عنها.

2 – الحذف غير المحدد Ellipse indéterminé:

يعمد الراوي في هذا النوع إلى القفز من وحدة زمنية إلى أخرى دون وضع روابط أو الإشارة إلى الحذف الذي يتم بقرينة زمنية معينة مما يحقق في السرد مظهر السرعة في عرض الوقائع والغاية من استخدام هذا النوع من الحذف هو خلق نوع من التسلسل الترابطي بين مختلف الأحداث في الخطاب السردي الروائي.

وتجدر الإشارة إلى أن مسألة استخلاص الحذف غير المحدد يعود بالدرجة الأولى إلى مؤهلات المروي له، الذي يستدل عليه من خلال الثغرات التي تقع في التسلسل الزمني للقصة[2].

ومن النماذج السردية التي تدل على هذا النوع من الحذف، ما جاء في مطلع قسم "أولغا" من الرواية، إذ يقول الراوي: «**كانت خدعة رهيبة حققت الانفجار العظيم، ومنه جار رجال على سديم الكون وتنساخوا، لتوجد هكذا آلهة من العدم، لا أب لها .. لا أول ولا آخر ... كل ما حدث أنه ... رسخ يقين واحد لدى هؤلاء القادمين كلهم في أن عصرا كثيرا ما تحدثت عنه الكتب لن يتقبل فكرة الآلهة بتسليم مطلق»**[3].

يظهر الحذف غير المحدد في هذا النموذج من خلال (الانفجار العظيم، تناسخوا، لتوجد)، الأمر الذي يدل على استبعاد فترة زمنية غير محددة وغير صريحة بل ضمنها الراوي في قوله (من العدم)، وهذا الحذف غير المحدد أسقط جزءا من الحكاية فأضمره الراوي، وتم كشفه من خلال الضبط الدقيق للحذف، كما أتاح الحذف غير المحدد للراوي تجاوز فائض الزمن في السرد.

---

[1] - الرواية، ص 119.

[2] . ينظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 140.

[3] - الرواية، ص 33.

كما جاء الحذف غير المحدد في المقطع الموالي عندما نزلت الكائنات المقّدسة إلى الأرض، يقول الراوي: " **هكذا نزلت تلك الكائنات المقدسة إلى الأرض، واختلطت بالبشر ثم تناسخت من جديد، لتولد أصناف آلهة، وبسبب الحنين الأول إلى ما كانت عليه، تخيرت مواقعها في "المدينة الدولة"، القدرة وحدها ما جعلها تختار أعالي المدينة... حينها اكتشفت من جديد ذلك الشعور العارم ... الرائع... الغريب والمثير أيضا"**[1].

يصف الراوي في هذا المقطع السردي، انتقال الكائنات المقدسة الإلهية من السماء إلى الأرض، لتختار أعالي "المدينة الدولة" بسبب الحنين إلى موقعها الأول الأصل، فجاء الحذف غير المحدد من خلال فعل النزول إلى الأرض والتناسخ مع البشر وولادة أنصاف الآلهة، فالمدة الزمنية ما بين هذه الأفعال محذوفة، لأنها لا تحتوي على أي حدث ذي أهمية في مجرى سرد أحداث الرواية، ما أدى بالراوي إلى حذفها وعدم ذكر تفاصيلها.

2 – تبطيء السرد:

ونجده ممثلا في كل من المشهد والوقفة الوصفية، الذين كان لهما دور كبير في المدونة خصوصا على مستوى تعطيل حركة السرد وشله ومن ثم إبطاء وتيرته.

أ – المشهد (الحواري) Scène:

يعرف المشهد الحواري بأنه «أحد السرعات الرئيس للسرد عندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي، والمروي الذي يمثله هذا المقطع (كما في الحوار مثلا)، وعندما يكون زمن الخطاب معادلا لزمن القصة نكون أمام المشهد»[2].

فالشرط الرئيس الذي يجب أن يتوافر في المقطع السردي ليكون مشهدا هو «حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب»[3].

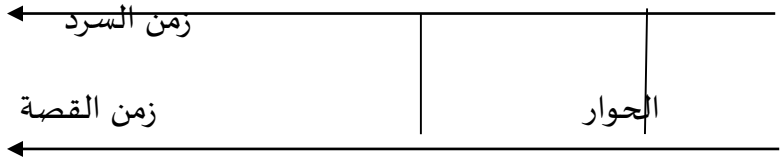
---

[1] - الرواية، ص 33.

[2] . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 173.

[3] . تزيفطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 49.

كما يعرف المشهد في بعض الدراسات النقدية بأنه «ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي ليخلق حالة من التوازن»[1]، ويعرف أيضا بأنه «المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»[2]، نستطيع تمثل هذه المفاهيم وفق الشكل الآتي:



الشكل: الحوار.

والمشهد إذن –بهذا المفهوم- أحد وسائل الراوي في إبطاء السرد، والمعادلة الزمنية في المشهد الحواري تأخذ شكل التوازي بحسب رمزية "جيرار جينيت": «زمن القصة = زمن السرد»[3].

من وظائف المشهد (الحواري) الوظيفة الدرامية التي يعمل بها الراوي على كسر رتابة السرد، من خلال قيامه بعرض الأحداث بالتفصيل؛ مما يؤدي إلى الكشف عن طبيعة الشخوص وأبعادهم النفسية والاجتماعية «وبواسطة ذلك زاد العنصر الرمزي والتأويلي في [الرواية] فغدت قادرة على دفع [القارئ] إلى المشاركة في التفسير والتأويل»[4].

ويساهم المشهد الحواري في إعطاء الشخصية المجال للتعبير عن أفكارها وإبداء وجهة نظرها تجاه الأحداث التي تمر بها مما «يبعث الحركة والحيوية في فنية القصة»[5].

وقد أشار النقاد أيضا إلى أن المشهد الحواري يؤدي وظيفتين أخريين هما "الوظيفة الافتراضية والوظيفة الختامية، فالأولى تكون بمثابة المطلع الاستهلالي للسرد، والأخرى بمثابة الوضعية

---

[1] . جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح جهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سورية، 1997، ص 253.

[2] . حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 78.

[3] . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 109.

[4] . مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 239.

[5] . محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار آمون للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1993، ص245.

النهائية له، ومهمة هاتين الوظيفتين هي إحداث الآثار الدرامية للمشاهد بحيث تقوم الأحداث بتوضيح مصائر الشخوص[1].

ويتخذ المشهد الحواري أشكالا متعددة نذكر منها:

1 – الحوار مع الذات (المونولوج) Monologue:

يعرف قاموس السرديات المونولوج بأنه: «عرض الأفكار الشخصية وانطباعاتها أو مدركاتها دون وساطة من قبل الراوي»[2].

وقد عرفه أحد النقاد بقوله: «إنه خطاب لم ينطق ولا سامع له، به تعبر الشخصية عن أشد أفكارها خفاء وعن أقربها إلى اللاوعي، وذلك قبل أن يدركها تنظيم منطقي في الحالة التي ظهرت عليها، وذلك بواسطة جمل مباشرة اختزلت –تركيبا- إلى أدنى مكوناتها على نحو موح بالعفوية المطلقة»[3].

وعلى هذا الأساس يبنى الحوار مع الذات بأساليب وطرائق مختلفة، يمكن للشخصية أن تخاطب ذاتها الحاضرة، أو ذاتها الغائبة الماضية، أو ذاتها بصوت مسموع، أو إلى شخصية حقيقية حاضرة ولكن مانعا ما يمنعها من التوجه إليها مباشرة كالحياء أو الخجل، فتكتفي بالحديث داخليا.

ومن ذلك ما جاء مع شخصية "الكاتب":

«أعتذر لأنني أحب مالا تحبين، فلطالما أصررت على حياتي السابقة، قبل أن تولدي في قلبي، وقبل أن ينزل والدانا من السماء، ملكين بلا أجنحة ... كلانا يشتكي، مصرا على قدرة الأخير، ولعل هذا كل ما يحدث بيننا ويصنعنا، أنا وأنتِ، وهذه الحياة التي تخنقنا وتصيغنا كهدية لعاشق نحبه.»[4].

يبين هذا المقطع البعد النفسي لشخصية "الكاتب" الذي يبدو أنه يتحدث عن زوجته، معتذرا وساخطا على قناع الحياة والواقع الساخر.

---

(1) . ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، ص 167.

(2) . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 95.

(3) . Dujardin. Edouard , Le monologue intérieur libre, od messein. Paris, 1931, p59.

4 - الرواية، ص 90.

2 – الحوار مع الآخر (الديالوج) Dialogue :

يشكل الحوار مع الآخر أسلوبا رئيسا في بناء الأساطير في مدونة الدراسة، وقد تنوعت أساليبه وطرقه في استحضار كلام الشخوص القصصية، ومنها:

في هذا النوع من الحوار تتبادل فيه شخصيتان قصصيتان أو أكثر أطراف الحديث بطريقة مباشرة وحرة، من دون تدخل من طرف الراوي، فلا يحدده بمعلنات القول، وإنما يكتفي بوضع إشارات تدل على صاحب الكلام، كوضع شرطة أو قوسين عند بداية كلام الشخصية، وقد لا يضع الراوي قبل كلام الشخوص أي إشارة كتابية، وينقل الراوي في الحوار المباشر كلام الشخوص المتحاورة بحرفيته وصيغته الزمنية.

وتجدر الإشارة إلى أنه في هذا النوع من الحوار يتساوى زمن السرد مع زمن القصة وهذا يعني أن مدة الحوار المشهدي في القصة توازي تماما مسافته في الكتابة.

2- الحوار مع الآخر: (Dialogue):

يرد الحوار المباشر في الفصل الأول، عندما جاء الرجلان ليأخذا حقائب "إبراهيم بافولولو" بعد وفاته، لتستقبلهما "أولغا" بعينين محمرتين وبوجه شاحب، يقول أحدهما:

-أهذا كل شيء؟

حركت أولغا رأسها لتقول نعم، ثم أضافت:

- كل ما طلبت مني جمعه، لم أتدرك شيئا له علاقة بتجارة أبي إلا ووضعته في محفظته، أما ملابسه فهي في الحقائب.

- طيب أتدرك الآن، مازال أمامنا طريق طويل لنصل غرداية، وقبلها يجب أن تخرج جثة إبراهيم من المستشفى غدا، نصلي عليه ظهرا[1].

[1] - الرواية، ص 30-31.

لترد عليه أولغا في المقطع الموالي:

-وأنا؟

- .... أنتِ ؟! لا علاقة لك بالأمر، إبراهيم أخي، وليس أباك، هو فقط الرجل الذي رباك، وقد مات الآن ... ونادى على شبيهه، وانصرفا حاملين حقائب إبراهيم بافولولو، بينما أولغا تبكي في صمت[1].

يبين المقطع السردي، الحالة النفسية التي كانت عليها "أولغا" وذلك حزنها وبكاؤها بسب وفاة أبيها "إبراهيم بافولولو" وكذا تعرضها للتجاهل من طرف الرجل الذي طلب منها جمع أغراض "إبراهيم" وإنكاره لها، فالراوي في هذا النوع من الحوار، لم يتعد دور تقديم كلام شخوصه الحكائية، بل اقتصرت وظيفته على تنظيم الحوار بحيث ينقل كلام الشخوص بغية إيصال أصواتهم للمروي له وإقناعه بحقيقة هذه الشخوص ليعطيها بعدا واقعيا، فتتميز بالصدق الفني.

-وكخلاصة لما سبق ذكره، نقول إن الحوار أدى مجموعة من الوظائف نذكر منها:

1-الكشف عن الحدث الروائي، ونموه وتطوره: وتنمية الصراع داخل المتن الروائي بين الشخوص، من خلال الحوار، لينشأ الصراع بينها وتتأزم الأوضاع لتصل إلى ذروتها ثم يأتي الحل.

2- يعمل الحوار على كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة والحيوية فيه.

3- الكشف عن ذات الشخوص الروائية من خلال تفاعلها مع بعضها البعض لتعبر عن زاوية تظهرها ومكوناتها.

4- يعمل الحوار على إيهام المروي له بواقعية الأحداث الروائية ويعطيه إحساسا بالمشاركة في الفعل.

ب – الوقفة الوصفية Pause:

الوقفة (الوصفية) آلية وتقنية زمنية يلجأ إليها الراوي من أجل تعطيل السرد وإبطائه فهي «وقفة يقتضيها الوصف»[(2)] ؛ بحيث يجعل زمن القراءة أطول من زمن الحكاية[(3)].

---

[1] - الرواية، ص 31.

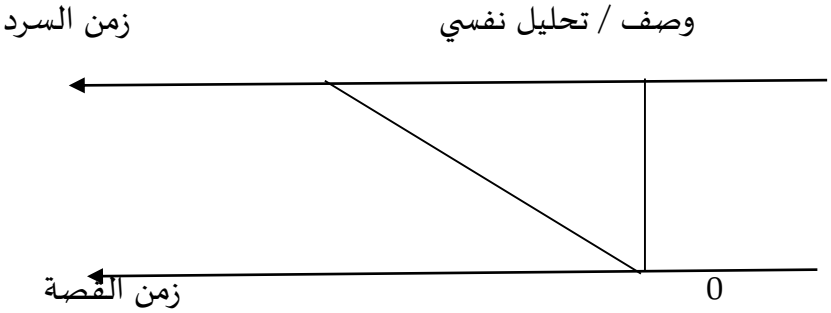
[(2)] . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 44.

[(3)] . ينظر: مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص 164.

تظهر الوقفة الوصفية بشكل جلي عند لجوء الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف، هذا الانشغال الذي يؤدي حتما إلى توقيف تنامي الأحداث وتطورها داخل الحكاية وذلك «بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي»[1] مقابل جريانها في القصة، وفي دراسة "جيرار جينيت" "خطاب الحكاية، بحث في المنهج" أشار إلى أن الوصف لا يتعلق فقط بالموضوع الموصوف وإنما هو عبارة عن حكاية تحمل في طياتها إشارات تحليلية للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة للمنظر الموصوف فيظهر انطباعاتها وتعبيراتها ونظراتها نحو ذلك الموضوع الموصوف[2].

وقد اهتم "جينيت" أيضا بالتمييز بين ما هو وصف وما هو سرد، وقوام التمييز عنده هو أن السرد يقدم الأحداث، بينما الوصف يقدم الشخوص والأشياء، وذهب إلى أن الوصف عنصر رئيس لا غنى عنه في أي عمل قصصي، وهو أكثر أهمية من السرد؛ لأنه – بحسبه- من السهل أن يصف القاص دون أن يسرد، ويعلل ذلك بقوله: «ربما لأن الأشياء يمكن أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء»[3].

تظهر الوقفة الوصفية تفوق زمن السرد على زمن القصة، إذ يكون زمن القصة صفرا وبهذا تستغرق قراءته زمنا أطول منه بكثير، حسب المعادلة الرياضية التي وضعها "جيرار جينيت": «ز ح = ن ، ز ق = 0 إذن ز ح > ز ق»[4]، ويمكن تمثيل الوقفة الوصفية وفق الشكل الآتي:



الشكل : الوقفة الوصفية.

(1) . أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 310.

(2) . ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 112، 114.

(3) . مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، ص 76.

(4) . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 109.

تتحدد وظائف الوصف عند "جيرار جينيت" في وظيفتين أساسيتين[1]: فالوظيفة الأولى التي أخذت عن البلاغة التقليدية سمة التزيين والزخرف، فالوقفة هنا لها دور جمالي ومجرد تعطيل للسرد، وبيان أثر الموضوع على الناظر والمتأمل من حيث هو زخرفة للموضوع صاحب الوصف، أما الوظيفة الأخرى فإنها تتخذ من الوصف عنصرا أساسيا في تفسير الرموز والحمولات التي يحملها النص، وربطها بنيويا بالوحدات السردية الأخرى[2].

1 – الوصف التزييني:

هذا النوع من الوصف يؤدي وظيفة جمالية بحتة في السرد أو ما يعرف "بالوصف من أجل الوصف، وفيه يستقصي الراوي الملامح الخارجية للشيء الموصوف (أوصافه، هيئته حجمه، لونه)[3] إلى الحد الذي تتوقف معه سيرورة الزمن عن الحركة والنمو توقفا تقتضيه رغبة الراوي في إظهار أمانته وصدقه في نقل الوقائع.

ب-الوقفة الوصفية:

- **الوصف التزييني:**

ومن نماذج هذا النوع في وصف شخصية "أولغا"، يقول الراوي:

<<**أنثى بيضاء بعينين زرقاوين**>>[4]، وفي مقطع آخر يقول عنها: <<**كانت أولغا تشبه أنثى وحيد قرن بيضاء، بمؤخرة حجم بلياردو وبصدر ضخم متدل كعنقود عنب، وكان رأسها كبير، بجبهة عريضة، وبعينين صغيرتين بلا رموش تقريبا، أما حاجباها، فكانا متصلين، يشبهان في الشكل الخارجي جناحي طائر.**>>[5]، هكذا يصف الراوي شخصية "أولغا"، وهذا الوصف لامعنى له في مجرى

---

[1]. هناك من النقاد من يرى بأن "جيرار جينيت" اقتبس تصنيفه لوظائف الوصف عن وظائف الوصف لدى لوكاتش، إذ أن لوكاتش كان يميز بين الوصف كحدث ملحمي في منسوج من أعمال الأشخاص في مواقف مشحونة بالنسبة إليهم بالدلالات والمعاني، والوصف الذي لا ارتباط له البتة بمصير البطل ولا يحضره أشخاص الرواية إلا مصادفة، للمزيد ينظر:(جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1989، ص 70).

[2]. ينظر: مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، ص 77.

[3]. المرجع نفسه، ص 77.

[4] - الرواية، ص 36.

[5] - الرواية، ص 25.

أحداث الرواية، ومهما بحثنا عن فكرة لاحقة تستند على هذا الوصف الخارجي، فإننا لن نجدها، فوصف الراوي للهيئة الخارجة للشخصية لم يقدم جديدا على مستوى الدلالة، ولكنه يقوم بإيهام المروي له بمصداقية ما يرويه الراوي.

وفي مقطع يحمل الدقة في وصف لشخصية "أميرة" يقول الراوي: <<**خرجت امرأة تطلب من جمال حميدي أن يدخل، كانت مسنة، سمراء نحيلة بوجه طويل، شوهته التجاعيد، تضع نظارة سميكة بإطار أسود، متوسطة الطول، ترتدي تنورة رمادية طويلة، تصل إلى ريلتها، وقميصا حريريا من لون السماء بأزرار وكمين طويلين** >>[1].

فهذا الوصف لم يؤد أي دور في نمو وتطور الأحداث، بل أوقف السرد وأبطأ تسلسله من أجل تقديم معلومات إضافية للمروي له عن الهيئة التي كانت عليها شخصية "أميرة" عندما خرجت لتطلب من "جمال حميدي" الدخول.

إن عمل الراوي في الوصف التزييني أشبه بما يكون يعمل آلة التصوير التي تلتقط ما تراه مباشرة ليعتمد على الإدراك الحسي أو الرؤية البصرية في تقديم وصف تجريدي قوامه اللغة التصويرية الاي لم يحور الواقع من خلالها وإن أعطى شخوصه صفات مألوفة لدى المروي له.

2 – الوصف التفسيري (التعبيري):

إذا كان الراوي في الوصف التزييني يوقف الزمن، ليقدم وصفا واقعيا، يقوم على ذكر الملامح الخارجية للشخصية الحكائية أو للفضاء المكاني الذي ستقع فيه أحداث الأسطورة فإنه في الوصف التفسيري (التعبيري) يقدم وصفا تشكيليا، يبدع فيه صورا تمتلئ بالدلالات.

لا يقصد الراوي من الوصفِ، تقديما لمشاهد بصرية ساكنة، أو تفاصيلها الشكلية، إنما يرسم لوحات وصفية حية تسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية لشخوصه الحكائية، وتسهم في تفسير سلوكاتها ومواقفها المختلفة في المتن الحكائي وبذلك يمتزج الوصف بالسرد؛ لينشأ ما يسمى بـ"الوصف السردي"[(2)]، الذي لا يتوقف زمن القصة فيه، كما الوصف التزييني، وإنما يستمر ليسهم في نمو الأحداث وتطورها.

---

[1] - الرواية، ص 110.

[(2)] . ينظر: عبد المجيد زراقط، الزمن وآلية السرد في رواية الظل والصدى، مجلة الموقف الأدبي، ع 353، أيلول 2000، دمشق، ص 52.

يقول الراوي في مشهد عن "الكاتب" عندما اشترى صورة لرجل زنجي دفع مقابلها ألفا دينار وهو سعر مبالغ فيه حيث: «**لم يتعجل في أن تنطق صورة الرجل الزنجي وتخيره بالسبب الذي جعله ينجذب إليها ... ودفعت به وهو الرجل الموصوف بالعادة بالبخيل إلى أن يمد يده إلى جيبه، ليخرج منه مالا يخرجه عادة في يومين، فقد كان، بشكل ما بخيلا، حقيرا، لئيما، متهورا، منافقا، جشعا، زير نساء، خائنا، متملقا، إنتهازيا ... وكانت تلك صفات لأسماء إختارها لنفسه في كتبه، رغم أنه لم يولد إلا باسم واحد** »[1].

تظهر أهمية الوصف السردي في نمو وتطور الحدث الروائي، فالراوي يتوسل الفضول في نفسية المروي له، لمحاولة فهم السبب الذي جعل "الكاتب" وهو شخصية موصوفة بالبخل، في أن يدفع ثمنا مبالغا فيه مقابل صورة لرجل إفريقي أصله من قبيلة معينة.

وفي مقطع آخر يصف الراوي الرجل "الضئيل" بقوله: <<**فقد حدث قبل خمسين عاما، حين كان الرجل الضئيل مجرد إله لم يمتهن بعد فن خلق العوالم الموازية ... كان محيطا، لكنه بوجهه الصارم العظمي وبعينيه الحادتين وبشاربه الكثيف كان قادرا على حجب مشاعر الضعف كلها التي تميز في العادة أي إنسان**>>[2].

ويقول في مقطع آخر: <<**كان كائنا بكل ما يحمله الوصف من دقة، لا تجد لها اللغة كلمات تحيط بها، يبعث على الرهبة والرعب أيضا، بحيث كان الواحد ما إن يدخل عليه إلا وتسري في جسده رعشة تجعله غير قادر على الوقوف.**>>[3].

لقد اعتمد الراوي في هذه المقاطع على الوصف السردي الذي يبنى عن حركة الحدث ويؤدي إلى نموه وتطوره، فالملاحظ لهذا الوصف، يجد أنه ليس وصفا بحثا وخالصا من أي تحديد زمني أو خاليا من أي حركة، فالأفعال (حدث، كان، يمتهن، تميز، تحيط...) تدل على الحركة المقترنة بزمن معين ماضيا كان، أو مضارعا، فيصفها بهذه الطريقة، ليتماهى بين العالم الواقعي الذي إستندت إليه الرواية والعالم الخيالي المقدم عبر النص، ليصبح عالما متحركا، تتفاعل فيه الشخوص والأحداث بشكل مستمر كما يحدث في العالم الواقعي.

---

[1] - الرواية، ص 73

[2] - الرواية، ص 117

[3] - الرواية، ص 117-118.

ثالثا: محور التواتر Axe de Fréquence:

يعرف التواتر على أنه «العلاقة بين عدد مرات وقوع الحدث وعدد المرات التي يروى لها»[1]، كما يعرف أيضا بأنه «مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية»[2]، أي مقارنة كل حدث في المتن بما يقابله من أحداث في المبنى، وتجدر الإشارة إلى أن هذا المحور لم ينل قدرا كافيا من الدراسة والتحليل من قبل منظري ونقاد السرد، ذلك أن أغلب النقاد قاربوا هذا المحور ضمن منظور أسلوبي ورأوا أن «دراسة العلاقة بين ما يتكرر على مستوى الوقائع (القصة) من جهة، وعلى مستوى القول (الخطاب) من جهة ثانية ليس بمعزل عن مسألة الأسلوب»[3].

ينطلق "جيرار جينيت" في تحديده مستوى نظام التواتر من الدراسات الألسنية وخصوصا ما درسه السويسري "فردينان دوسوسير" الذي توصل إلى وجود علاقات متواترة ومتكررة بين كل من القصة والحكاية، وسماها "جينيت" الأحداث المتطابقة، أو "اجترار الحدث الواحد"، التي تتشابه فيما بينها مشكلة سلسلة من الأحداث المتطابقة والمكررة بالتواتر النصي بين النصوص[4]، فالحدث . أي حدث . ليس له فقط أن ينتج، ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه، أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد.

يقترح "جيرار جينيت" أربعة أنماط لعلاقة التواتر، هي[5]:

- يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ويسمى السرد المفرد.
- يروى مرات عديدة ما حدث مرات عديدة ويسمى السرد المفرد المكرر.
- يروى مرات عديدة ما حدث مرة واحدة ويسمى السرد المكرر.
- يروى مرة واحدة ما حدث عدة مرات ويسمى السرد المؤلف.

---

(1) . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: إمام السيد، ص 78.

(2) . محمد المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 72.

(3) . ينظر: (يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 87، وينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد المعتصم وآخران، ص129، وينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 70).

(4) . ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 129، 130.

(5) . المرجع نفسه، ص 130، 131.

1 – السرد المفرد Récit singulatif :

يحمل هذا الشكل من السرد نوعين من التواتر؛ فالسرد المفرد يتناول المقارنة بين حدث واحد يروى في المتن وحدث واحد يروى في المبنى وفق المعادلة الآتية: ح 1 / ق 1. أما السرد المفرد المكرر فهو يتناول مقارنة عدة أحداث تروى في المتن مع عدة أحداث تروى في المبنى وفق المعادلة الآتية: ح ن / ق ن ، ويذكر "جينيت" مثالين على هذا النوع من التواتر، فقول "أمس نمت باكرا" – في المبنى- فإن هذا يعني أنه نام مرة واحدة في المتن ومرة واحدة في المبنى، أما إذا جاء قول "نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء .. فإنه يقع مرات عديدة في المتن ومرات عديدة في المبنى حسب ما يطلق عليه رومان جاكبسون بأنه ايقوني ."التوافق مع تكرارات القصة"، وقد شكل كذلك حكاية تفردية[1].

يظهر هذا الشكل من التواتر وفق المقطع الآتي: << **بسبب المصعد العاطل والطوابق الخمسة التي تفصله عن الشارع، احتاج إبراهيم بافولولو لخمس عشرة دقيقة ليبلغ مدخل عمارته، ثم إلى ربع ساعة أخرى لينزل سلالم ترولار، كان مع كل خطوة يلهث لهثا يسمع عن بعد مئة متر، وفجأة ومن دون تفاصيل مملة، بمجرد أن بلغ أسفل السلالم حتى توقف قلبه ومات**>>[2].

هذا الحدث يسرد مرة واحدة في الرواية، فزمنه لا يأتي هنا إلا مرة واحدة، وهو موت شخصية "إبراهيم بافولولو"، ليعطي الحدث بعدا دلاليا يقوم الراوي بإيصاله للمروي له، فإذا كرر مرة أخرى صار حدثا محشوا وزائدا لا قيمة له، فيخلل البنية الداخلية للمتن الروائي ويؤدي إلى تفكك معانيها.

2- السرد المفرد المكرّر Singulatif Répititif :

يأتي السرد المفرد المكرر في المتن ومكرر في المبنى، فهو يحقق الغاية ذاتها التي يحققها السرد المفرد، فالراوي يسرد عدة أحداث متشابهة مقابل أنها حدثت عدة مرات في المتن، فالزمن مكرر.

يظهر هذا النوع من التواتر مع شخصية "جمال حميدي" الذي امتلك جملة ذكية يقولها كلما خاطب جماعة من الناس، ففي المرة الأولى قالها أمام زملائه البوابين، وفي المرة الثانية، قالها عن

---

[1] . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 130.

[2] - الرواية، ص 29.

حفلة عيد ميلاده بحضور "موح بوخنونة"، وفي المرة الثالثة عندما شوهد على التلفاز مدعيا خبرته كبواب ليجد حلا لمشكل اختفاء الأبواب، فكانت جملته الذكية وحيلته الماكرة التي ساعدته في أن يصبح رئيسا للبلد فيما بعد، بعدما اختاره الشعب ليظهر في نشرات الأخبار معلنا قبوله بشرف تسيير الدولة وكعادته بدأ حديثه بجملته الذكية نفسها: <<**إنتابني شعور غامض بحدوث الأمر**>>[1].

فالراوي في هذا المقطع السردي، سرد عدة مرات أحداث وقعت عدة مرات، ليشكل هذا التكرار الزمني للأحداث ملمحا بارزا ومهما في ربط النسيج السردي في النص الروائي الذي بدونه يحدث اختلال في بنية الرواية، الفنية والموضوعية.

3 – السرد المكرر Récit Répétitif:

إذا قام الراوي بسرد حوادث عدة في المبنى لحادثة واحدة وقعت في المتن فإنه بذلك يشكل ما يسمى بالسرد المكرر، وهو «أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن / ق ن)»[2]، وقد يستخدم الراوي في عرضه لهذه الحادثة المكررة أساليب مختلفة، وفي كل مرة تظهر الحادثة محملة بدلالات وإيحاءات جديدة تساهم في بناء المعنى للنص الروائي كما تقوم أيضا بربط الوحدات السردية ببعضها البعض، وقد يتعالق بهذا النمط من السرد المكرر تقنيات زمنية أخرى كالاستباق والاسترجاع الداخليين، ليتشكل التكرار الزمني وتواتر الأحداث في النص الروائي.

حضر السرد المكرر حينما اشترى "الكاتب" صورة لرجل زنجي، لم يعرف السبب قط، الذي شده إلى ذلك الوجه حتى جعله ينجذب إليه ويدفع مقابله سعرا مبالغا فيه، وقف الراوي على هذا الحدث ناقلا هذه الصورة في مشاهد، نذكر منها: <<**بالفعل كان في صورة الرجل الزنجي شيء يتوسل فضوله، لم يعرف ما هو، ولكنه كان على يقين من وجوده**>>[3].

وفي مقطع آخر يقول: << **لم يتعجل في أن تنطق صورة الرجل الزنجي وتخيره بالسبب الذي جعله ينجذب إليها**>>[4].

---

[1] - الرواية، ص 145-146.

[2] . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 131.

[3] - الرواية، ص 72.

[4] - الرواية، ص 73.

ويقول أيضا: <<**كان مستغرقا في التفكير بأمر الزنجي في الصورة التي إقتناها قبل أيام**>>[1].

تعطي هذه المقاطع السردية أبعادا زمنية ودلالية متطورة، فبالرغم من أنها تعبر عن حادثة واحدة وهي سبب انجذاب "الكاتب" لصورة الرجل الزنجي، إلا أن التعبير عنها جاء متعددا وبأساليب مختلفة، تجعل المروي له ينتبه إلى أن الحادثة هي ركيزة النص الروائي وعماده، فكل الأحداث التي ستأتي فيما بعد ماهي إلا ارتداد لهذه الحادثة.

ومن خلال ما سبق تتضح لنا وظائف السرد المكرر في الرواية، التي نلخصها فيما يلي:

أ – إبراز الأحداث التي تسيطر على الرواية، وتضخيم آثارها بواسطة العودة المتكررة لها.

ب – التذكير بالحدث وجعله حاضرا في ذهن المروي له.

ج – الإسهام في إثراء الدلالة على طريق التنويع الأسلوبي الذي يتيح أساليب تعبيرية متنوعة للحدث الواحد.

4– السرد التكراري المتشابه Itératif:

يأتي هذا النوع من التواتر السردي بشكل معاكس تماما للسرد المكرر، فالراوي يسرد مرة واحدة ، في المبنى ما حدث أكثر من مرة في المتن، يعرفه "جيرار جينيت" بأنه «أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لانهائية (ح 1 / ق ن)»[2] فمثلا إذا تردد حدث ما كثيرا، فإن الراوي يجمله في عبارة واحدة عن طريق استخدام صيغ متعددة تحدد هذا الشكل وتميزه عن غيره، ومن تلك الصيغ " كل يوم ... الأسبوع كله، دائما، فيكثفها الراوي باستخدام هذه العبارات الموجزة[3].

يرد من هذا النوع التواتر في المقطع الآتي: <<**في طفولته لم يعرف الموت إلا مرة واحدة، تلك التي فيها ماتت شقيقته، تمنى لاحقا لو أنها كانت آخر مرة يعرفه فيها، يبدو أنها لم تكن الأخيرة، رآه مجددا في وجه جدته من والده ثم أبيه وأخيرا في وجه أمه**>>[4].

---

[1] - الرواية، ص 81.

[2] . جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخران، ص 131.

[3] . المرجع نفسه، ص 131.

[4] - الرواية، ص 55.

لقد استخدم الراوي في هذا المقطع (مجددا) بغية اختصار وتكثيف فترات زمنية معينة وغير محددة، ربما تكون قصيرة أو طويلة من حياة شخصية "الكاتب" بما فيها من أفعال متشابهة، يجب المرور إلى ما بعدها لأنها لا تقدم أية إضافة للنص الروائي.

وفي مقطع آخر يقول: <<**أبحرت القطعة النقدية في كف جثة محنطة، ألبست أجمل لباس ذلك الزمن، ورست لمرة ثالثة على صفة جديدة وهكذا استمر الأمر حتى اختفت القطعة النقدية من كتاب الأساطير إلى أن عثر عليها مصادفة مع بداية هذا القرن رجل من الإنديجان**>>[1].

الملاحظ لهذا المقطع، يجد فيه اختزالا للزمن السردي إذ يطرح الراوي الأحداث في جملة مكثفة ودالة بهدف خلق حالة ترددية مستقرة، لا يمكن فكها إلا بعد فترة قد تطول أو تقصر، لينتقل إلى حالات ترددية أخرى مغايرة.

نخلص في الأخير إلى أن السرد المتواتر سواء أكان مفردا أم مفردا مكررا، أم سردا مكررا، أم سردا تكراريا متشابها يمنح للمتن الروائي دلالات متعددة بتعبيرات فنية وبأساليب مختلفة، فإذا سرد الحدث مرة واحدة في الرواية فإنه بذلك يحدد عدم ضرورة تكرار النص مرة أخرى؛ لأن ذلك سيؤدي حتما إلى الحشو والتكلف؛ مما يؤثر سلبا على دلالتها وما يريده الراوي أن يوصله إلى المروي له.

---

[1] - الرواية، ص 132.

خاتمة

خاتمة

توصل البحث إلى عدد من النتائج، لعل أهمها:

1.لقد نزع الراوي في رواية "سلالم ترولار" إلى توزيع نصه على خمس رواة، هم: (الراوي العليم بكل شيء، والراوي الشاهد، والراوي الداخلي الذي يستخدم ضمير المتكلم، والراوي الداخلي الذي يستخدم صيغة الشخص الثالث، والراوي الثنائي)، يتناوبون على سرد مختلف الأحداث، وقد أدى هذا التعدد في الرؤى إلى تنويع المادة الروائية.

2. برع الراوي في رسم الشخوص المحركة لأحداث نصوصه الروائية، إذ خصها بقدر كبير من التميز، فجاء الوصف دقيقا مفصلا، حتى وان قدمها في قالب يحفه بعض الغموض مما أتاح للمروي له فرصة تجسيد نماذج لهذه الشخوص الروائية في ذهنه والتعلق بها، مما يسهم في توليد الفضول لمعرفة تفاصيل ما ستقوم به من أفعال وأحداث.

3. لا تتحقق بنية الشخصية لحظة بداية المسار السردي للرواية، بل تتشكل من وحدات سردية مبثوثة على طول المتن الروائي، يتكفل المروي له بتجميعها حتى تكتمل تركيبا ودلالة. كما كشفت لنا عناصر التجلي النصي (الأبعاد: الفيزيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية) عن تشكيل السمة الدلالية للشخصية الروائية ضمن سياق المتن الروائي.

4. وفّق الراوي في الربط بين الزمان والمكان، وتأكيد العلاقة بينهما وتشابكها في تسيير أحداث الرواية، والانتقال عبرها دون قيود تفرض على حركته، مع مراعاة وحدة العمل الفني وتماسكه، وقد يرجع السبب في ذلك إلى رغبة الراوي في الخروج على النمط التقليدي في ترتيب الأحداث وتسلسلها زمانيا ومكانيا لغاية فنية تتمثل في تحويل انتباه المروي له من متابعة التسلسل التقليدي "وماذا بعد؟" إلى السببية والكيفية "لماذا؟ وكيف؟"، مما يعطي الأحداث حركية وحيوية في المتن الروائي، كما يثير خيال المروي له في انتقال هذه الأحداث من الحاضر إلى الماضي ثم الانتقال إلى المستقبل ثم العودة من المستقبل إلى الحاضر أو الماضي وهكذا.

5. حضر الزمان في الرواية بثلاث صور، هي: الترتيب الزمني (المفارقة الزمنية) والديمومة والتواتر، ففي الصورة الأولى اعتمدت الرواية كليا على الترتيب الزمني أي الزمن الخطي للأحداث؛ من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، كما جاءت بعض المقاطع السردية معتمدة على تقنية الاسترجاع، بهدف تذكير المروي له بأحداث يراها الراوي مهمة في سير أحداث روايته، وقد استخدم الراوي أيضا تقنية الاستباق في شكل أحلام ورؤى من أجل تقديم بعض شخوصه وإبراز دورها المتميز

في الرواية، أما الصورة الثانية فقد استخدم الراوي المدة الزمنية بكل تقنياتها،فنوّع بين أساليب تسريع السرد (التلخيص والحذف) وإبطائه (المشهد والوقفة الوصفية)، أما الصورة الأخيرة من حضور الزمن في الرواية هي: التواتر، الذي جاء بصيغ ثلاث، هي: السرد المفرد/السرد المفرد المكرر، السرد المكرر، السرد التكراري المتشابه.

6. لقد سمح التمرد على خطية التسلسل التقليدي للزمن للراوي بالوقوف على حقيقة الحركة الداخلية للزمن السردي، وبهذا تحدد مدة السرد (من حيث السرعة والبطء)، عبر إقامة العلاقة بين حجم القصة وزمن سردها، ففي إبطاء السرد اعتمد الراوي تقنيتي المشهد الحواري والوقفة الوصفية، إذ امتد زمن السرد الروائي مقابل قصر زمن القصة، أما تسريع السرد فاعتمد على تقنيتي الحذف والتلخيص، إذ أشار الراوي إلى مدة الأحداث في إشارات زمنية صريحة حينا وتجاوز بعض الأحداث حينا آخر؛ فأسقط فترة زمنية معينة قد تطول أو تقتصر من زمن القصة بغية الإيهام بمرور الزمن، وخلق مدى زمني يستدعي وجوده في زمن القصة مقابل حذفه أو اختصاره في زمن سرد الرواية، وبذلك يؤدي الراوي وظيفة مزدوجة فنية ولغوية، من خلال إقناع المروي له بواقعية الأحداث، وتحقيق بلاغة الإيجاز في الوقت نفسه؛ مما يمنح الرواية تماسكا في بنيتها الشكلية والفنية.

7. كشف الحوار عن الحدث الروائي ونموه وتطوره، وتنمية الصراع داخل النص، فمن خلاله تتطور العلاقات بين الشخوص لينشأ الصراع بينهما وتتأزم الأوضاع لتصل إلى ذروتها ثم يأتي الحل بعد ذلك، وقد عمل أيضا على إيهام المروي له بواقعية الأحداث في الرواية، ويعطيه إحساسا بالمشاركة في الفعل، ذلك أن الحوار يصف أدق تفاصيل الأحداث كأنها تعاش فعلا.

8. تتحدد وظائف الوصف في وظيفتين أساستين: الوظيفة الأولى التي أخذت عن البلاغة التقليدية سمة التزيين والزخرف، أما الوظيفة الأخرى فإنها تتخذ من الوصف عنصرا أساسيا في تفسير الرموز والحمولات التي يحملها النص، وربطها بنيويا بالوحدات السردية الأخرى.

9. ساهم التكرار. بمختلف أنواعه . في تأكيد المعاني وترسيخها في ذهن المروي له، كما ساهم أيضا في بناء إيقاع داخلي حقق انسجاما موسيقيا خاصا داخل المتن الروائي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

. القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

. المصادر:

-سمير قسيمي: رواية سلالم تروﻻر، منشورات البرزخ، ط1، الجزائر، 2019.

. المراجع العربية:

-إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2001.

-إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم؛ الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر.

-إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002.

-أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، تونس، ط1، 2002.

-أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط4، 1967.

-أحمد بن محمد بن علي الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، لبنان، 1987.

-أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، التنوخي للطباعة والتوزيع، دار التوحيدي، الرباط، المغرب، 2009.

-أحمد مرشد، البنية والدلالة في راويات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للنشر و الدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

-آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.

-أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية؛ دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة، الجزائر، دط.

-باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

-بنهان حسون السعدون، تشكيل في الخطاب السردي؛ قراءات في السرديات العراقية المعاصرة.

-حبيب مؤنسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

-حسن العبيدي، نظرية المكان عند ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1987.

-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي؛ الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان-المغرب، ط1، 1990.

قائمة المصادر والمراجع

-حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

-دار المشرق، المنجد في اللغة والأعلام، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط31، 1991.

-دليلة مرسلي، وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق، سوريا، ط1، 1985.

-سعيد البازعي، وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2000.

-سعيد يقطين:

-تحليل الخطاب الروائي؛ الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1989.

-قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

-سمير مرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، العراق.

-سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية؛ دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

-شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق؛ بناء السرد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1994.

-شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009.

-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي؛ دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

-صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

-صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1997.

-طلال خليفة سلمان، الشخصية في عالم غائب لطعمة فرمان، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، ط1، 2012.

قائمة المصادر والمراجع

-عبد الحميد بورايو، منطق السرد؛ دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

-عبد الرحيم الكردي: -الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996.

-السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

-عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية؛ الصورة والدلالة، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس، ط 1، 2003.

-عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر العربي، ط4، 2008.

-عبد الله إبراهيم: -البناء الفني لرواية الحرب في العراق؛ دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1988.

-السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

-المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب، ط1، 1990.

-عبد المالك مرتاض: -تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

-في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

-عدلي الهواري، سيميولوجية الشخصية الروائية، عود الند، المجلة الثقافية الشهرية، المغرب، 1985.

-عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، دت.

-علي بن حامد الجرجاني، كتاب التعريفات، تح: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1983.

-علي عبد المعطي محمد، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1983.

-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997.

قائمة المصادر والمراجع

-عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2، 2008.

-غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، سوريا، 1989.

-فاضل تامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط1، 1992.

-فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

-لويس شيخو، المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 34، 1994.

-مجموعة من المؤلفين، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، دار الحوار، سوريا، ط1، 1992، ج3.

-محمد إسماعيل قباري، علم الاجتماع والفلسفة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ج2، ط2.

-محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتاب العلمية، ط1، بيروت، 1993، ج2.

-محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار آمون للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1993.

-محمد الساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

-محمد أيوب، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دار سندباد للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001.

-محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تح: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995.

-محمد بوعزة، تحليل النص السردي؛ تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2010.

-محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة؛ أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987.

-محمد سويرني، النقد البنيوي والنص الروائي؛ نماذج تحليلية من النقد العربي؛ الزمن الفضاء السرد، ج2، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

قائمة المصادر والمراجع

-محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي؛ دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

-محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4، 1992.

-محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على معاني التعاريف، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

-محمد علي الشوابكة، ثنائيات في السرد، دراسات في المبنى الحكائي العربي، وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2012.

-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001.

-محمد نجيب العماني، في الوصف، بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2005.

-محمود ذهني، تذوق الأدب؛ طرقه ووسائله، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دت.

-محي الدين شيخ زاده، حاشية محي الدين شيخ زاده على تفسير البيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971، ج2.

-مريم فرانسيس، في بناء النص ودلالاته؛ نظم النص التخاطبي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2001.

-نهان حسون السعدون، نقد السرد السير ذاتي والقصصي والروائي؛ دراسة في الخطاب النقدي لمحمد صابر عبيد، دار غيداء، الأردن، 2015.

-نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد؛ دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995.

-يحي عارف الكبيسي، المقولات والتمثلات والأوهام؛ دراسة في النقد العربي الحديث، دار الشروق الثقافية، بغداد العراق، 2009.

-يمنى العيد: - تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

-حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965، 1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

قائمة المصادر والمراجع

-مهدي جبر صبر، بناء الرواية العربية في الكويت (1962، 1988)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1992.

-محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966.

-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 24، حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002.

-حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، عمان، الأردن، ط2، 1974.

-طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1994.

-يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربي، القاهرة، مصر، 1977.

. المراجع المترجمة:.

-أسعد دوار كرفيتش، من الاستشراق إلى علم الشرق، تر: عدنان حسن، الآن ناشرون وموزعون، عمان، 2019.

-أميرتو إيكو، اسم الوردة، تر: أحمد الصمعي، دار أويا، تونس.

-بيرسي لوبوك: -صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1972.

-صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2000.

-تزيفطان تودوروف: -الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

- مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1992.

- مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

-جان جاك روسو، دين الفطرة، تر: عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، 2012.

-جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، 1977.

-جورج لوكاتش: -الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1989.

-دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط2، 1972.

قائمة المصادر والمراجع

-جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، وعبد الجليل، وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

-جيرار جينيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

-جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

-ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

-ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد؛ فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

-رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط1، 1993.

-رولان بورنوف، وريال أونيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1991.

-رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

-سين أولتنبرد، ليزليلوميس، الوجيز في دراسة القصص، تر: عبد الجبار المطلبي، دار الحرية للطباعة، العراق، ط1، 1993.

-عمر الخيام، رباعيات الخيام، تر: أحمد رامي، دار الشروق، ط1، 2000، القاهرة.

-عمر الخيام، عالم الفلك والرياضيات وكتابة نوروزنامه، تر: رمضان رمضان متولي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2008.

-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، 1984.

-فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013.

-كولن ولسون، وآخرون، فكرة الزمان عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992.

-م.ف. ألبيديل، سحر الأساطير، تر: ميخائيل اسحق دار علاء الدين، ط1، 2015.

-مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997.

قائمة المصادر والمراجع

-مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل النص الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

-مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، د.د.ن، المغرب، ط1، 1982.

-موير أودين، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية لاتا، مصر، دت

-نانسي كريس، تقنيات كتابة الرواية؛ تقنيات وتمارين لابتكار شخصيات ديناميكية ووجهات نظر ناجحة، تر: زينة جابر إدريس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

-هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، نيويورك، 1972.

-ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، بغداد، العراق، 1998.

المراجع الأجنبية:

-Dujardin. Edouard , Le monologue intérieur libre, odmessein. Paris, 1931.

-Jean Bouillon,Temps et roman, Gallimard, Paris, 1946.

-Narman Friedman, Point of view fiction, The development of a critical concept on the theory of The novel, Philip stevick, The free press, New York, USA, 1967.

-O. Ducrot et T. Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du la languge.

- A. Moles; E. Rohmer, psychologie de l'espace, Paris, Costerman,1972.

المعاجم والقواميس:

-ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، كتاب جمهرة اللغة، ج 3، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط 1، 1345هـ.

-ابن سيده، المحكم والمحيط الأعظم.

-ابن منظور، لسان العرب.ج2، ج7.

-أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مج3، ج2.

قائمة المصادر والمراجع

-أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج2.

-أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، مطبعة مصر، مصر، ج2، 1960.

-الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج4 دار المشرق، المنجد في اللغة والأعلام، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط31، 1991.

-الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج2.

-حسن إبراهيم سباغ، معجم روح الأسماء العربية للناس، دار المعرفة، 1989.

-مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي.

-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، 1972.

-محمد بن محمد الزبيدي، تاج العروس في ظواهر القاموس، تح: حسين نصار، ج 18.

المجلات و الدوريات:

-أحمد مرشد، جدل الزمان والمكان في روايات عبد الرحمن منيف، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، ع 22، 1992.

-سمير روحي الفيصل، بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع306، تشرين الأول 1996.

-صبري مسلم، بناء الحدث في الفن القصصي، زاوية تنظيرية، مجلة اليرموك، الأردن، ع 60، 1998.

-عبد الرحمن الخانجي، اللغة الزمن؛ دائرة الفوضى، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مج2، ع2، 1982.

-عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مج 2، ط1، 1984.

-عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ع2، 1993.

-عبد المجيد زراقط، الزمن وآلية السرد في رواية الظل والصدى، مجلة الموقف الأدبي، ع 353، أيلول 2000.

-نخبة من الأساتذة والمثقفين، الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 1999، ج14.

-يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف باء، العراق، ع6، 1976.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	
الإهداء	
المقدمة	أ
مدخل: السرد؛ المفهوم، الأنواع والوظائف	14-6
أولا: مفهوم السرد	**10-6**
ثانيا: أنواع السرد	**12-11**
ثالثا: وظائف السرد	**14-13**
الفصل الأول: الرؤية السردية؛ الأنواع والتجليات.	**42-16**
تمهيد:	**16**
أولا: مفهوم الرؤية السردية	**22-16**
ثانيا: أقسام الرؤية السردية	**35-23**
ثالثا: الصيغ السردية	**42-36**
الفصل الثاني: بناء الشخوص الروائية	**66-44**
تمهيد:	**44**
أولا: مفهوم الشخصية.	**47-44**
ثانيا: تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث.	**50-48**
ثالثا: صفات الشخوص الروائية.	**54-50**
رابعا: دلالة الأسماء.	**58-54**
خامسا: أشكال تقديم الشخوص الروائية.	**60-58**
سادسا: أصناف الشخوص الروائية.	**65-61**
الفصل الثالث: بناء المكان الروائي	**86-67**
تمهيد:	**67**
أولا: مفهوم المكان	**74-67**

فهرس الموضوعات

ثانيا: أقسام المكان عند النقاد	**79-75**
ثالثا- أقسام المكان الروائي	**86-80**
.1.المكان المفتوح.	**84-80**
2. المكان المغلق.	**86-84**
الفصل الرابع: بناء الزمن الروائي	**123-88**
تمهيد:	**89-88**
1 . مفهوم الزمن.	**92-89**
2. أقسام الزمن.	**93-92**
3 – مستويات الزمن السردي:	**93**
أولا: محور نظام الترتيب الزمني (المفارقة الزمنية) Ordre:	**102-94**
ثانيا: محور الديمومة (مدة السرد) La durée :	**118-102**
ثالثا: محور التواتر Fréquence:	**123-119**
خاتمة	**126-125**
قائمة المصادر المراجع	**137-128**
فهرس المحتويات	**140-139**
ملخص الدراسة	**141**

الملخص

ملخص:

تدور هذه المذكرة حول موضوع: **رواية "سلالم تروﻻر" لسمير قسيمي؛ دراسة سردية بنوية**، وقد اشتملت على مدخل وأربعة فصول وخاتمة، ففي **المدخل** الموسوم ب: **"السرد؛ المفهوم، الأنواع والوظائف"**، حاولنا فيه استكناه مفهوم السرد، وأنواعه ووظائفه.

ففي **الفصل الأول**، الموسوم ب: **"الرؤية السردية؛ الأنواع والتجليات"**، تتبعنا فيه مختلف المفاهيم التي قدمها النقاد العرب والغربيين لمصطلحي: السرد والرؤية السردية، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى البحث عن مختلف أنواع الرؤى السردية المتجلية في نص الرواية.

فأما في **الفصل الثاني**، الموسوم ب: **"بناء الشخوص الروائية"**، فقد درسنا فيه ستة مباحث، هي: **أولا:** مفهوم الشخصية، **ثانيا:** تصنيف الشخوص الحكائية في النقد الحديث، **ثالثا:** صفات الشخوص الروائية، **رابعا:** دلالة الأسماء، **خامسا:** أشكال تقديم الشخوص الروائية، **سادسا:** أصناف الشخوص الروائية.

وفي **الفصل الثالث**، الموسوم ب: **"بناء المكان الروائي"**، فقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث، ففي **المبحث الأول** استقصينا مفهوم المكان لغة واصطلاحا، لننتقل في **المبحث الثاني** لدراسة أقسام المكان عند النقاد الغربيين والعرب، أما في **المبحث الأخير** فقد درسنا فيه أقسام المكان الروائي في الرواية.

فأما في **الفصل الرابع و الأخير**، الموسوم ب: **"بناء الزمن الأسطوري"**، فقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث: ففي **المبحث الأول** تتبعنا مفهوم الزمن عند مختلف العلماء والفلاسفة والنقاد، لننتقل في **المبحث الثاني** لدراسة أقسام الزمن، لنصل في آخر الفصل الثالث إلى **المبحث الأخير** المتعلق بـ **"مستويات الزمن السردي"**؛ حيث توقفنا عند محور الترتيب الزمني(المفارقات الزمنية) المتمثلة في الاسترجاع وتفرعاته، والاستباق وأنواعه، والبحث عن الدلالات التي أنتجاها في سيرورة الحبكة السردية للرواية، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى دراسة محور الديمومة (مدة السرد) الذي يدور في فلك تقنيتي تسريع السرد وإبطائه، كما تناولنا محور التواتر، من خلال دراسة أشكاله المتعددة الواردة في المتن الروائي.

وقد أنهينا البحث **بخاتمة** رصدنا فيها ملخصا لأهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: الرؤية السردية، الشخوص، المكان، الزمان.

الملخص

Abstract: The Dissertation is based on the theme: The novel of "Salalim Trular" for Samir Qusaymi, a constitutional narrative study. It included an introduction, four chapters and a conclusion. In the entry entitled **"Narration: Concepts and Definitions",** we tried to capture the concept of narration, its types,and its functions.

In the first chapter, entitled **"The narrative vision, the types and manifestations"**, we followed the various concepts presented by Arab and Western critics of the terms: narratives and narrative vision. Then we went on to search for different kinds of narrative visions in the text of the novel, the various narratives that came out of the discourse of the novel.

In the second chapter, entitled **"Building the novel characters"**, we studied six topics: first: the concept of personality, second: the classification of the characters in modern criticism, three: the characteristics of the novel characters, four: the significance of names, sixth: Forms of the novel characters presentation, sixth: types of the novel characters.

In the third chapter, entitled **"Building the novel venue"**, we divided it into three sections. In the first section we explored the concept of place, literally and technically. We moved on in the second section to study the types of place with Western and Arab critics. In the last section, we clarified the types of the place in the novel.

In the fourth and the final chapter, entitled **"Building the novel time**", we divided it into three sections: in the first section we followed the concept of time with the various scholars, philosophers and critics, to move in the second section to study the kinds of time, to get to the last section of the third chapter related to " Levels of narrative Time", where we stopped at the axis of temporal order (the paradoxes of time) represented in retrieval and its branches, anticipation and its types, and the search for the semantics that they produced in the process of narrative plot of legends, and then we moved to study the axis of permanence (narration period) that turns around the techniques of accelerating and slowing narrative. We also discussed the axis of frequency, by studying its various forms contained in the novel.

الملخص

We ended up the research by a **conclusion** that contained a summary of the main findings.

Key words: **The narrative vision, Characters, Venue, Time.**