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

جامعة 08 ماي 1945 قالمة
Université de 8Mai 1945 Guelma

كلية الأداب واللغات
Faculté des lettres et des langues

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر
(تخصص تحليل خطاب)

عالم السرد في رواية السحرة ج 1 ج 2 لإبراهيم الكوني

دراسة فنية

مقدمة من قبل : بن أوغيدن حياة

تاريخ المناقشة : 20/06/2017

عبد المجيد بدراوي	رئيسا	أستاذ محاضر ب	بجامعة 08 ماي 1945 قالمة
وردة حلاسي	مشرفا ومقررا	أستاذ مساعد أ	بجامعة 08 ماي 1945 قالمة
عبد العزيزالعباسي	ممتحنا	أستاذ محاضر أ	بجامعة 08 ماي 1945 قالمة

السنة : 2017

الفهرس

العنـــاوين	الصفحة
المقدمة	أ–ب
الفصل الأول: البنية السردية في الخطاب الروائي	
I. مفهوم الرواية	02
أولا: مفهوم البنية السردية	05
أولا: مفهوم السرد	07
1–السرد لغة	07
أ– في معجم لسان العرب	07
ب– في المعجم الوسيط	08
ت– في معجم الرائد	08
2–السرد اصطلاحا	08
أ– السرد عند هيثم سرحان	09
ب– السرد عند حميد لحميداني	09
ت– السرد عند صالح ابراهيم	09
ث– السرد عند تودروف	10
3–زاوية رؤية الراوي أو أشكال التبئير	11
ثانيا: نشأة السرد	13
1–السرد والتاريخ	13
2–مساهمات في تاريخ السرد العربي	16
أ–موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب	16
ب–عزّة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع	17

ت-محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي: مقارنة سوسيو- سردية	18
II. لمحة موجزة عن الرواية الليبية	20
أولا: مراحل نشأة القصة	22
1- مرحلة النشأة	22
2- مرحلة النمو	22
3- مرحلة الإزدهار	22
ثانيا: مرحلة نشأة الرواية	23
1- مرحلة النشأة	23
2- مرحلة التطور	23
3- مرحلة الإزدهار	24
• المقومات الفنية والأثر الغربي والعربي	24
الفصل الثاني: بنية الزمن	
تمهيد	27
1-نظام السرد	28
1-السرد الإسترجاعي	28
2-السرد الإستباقي	32
2-حركة السرد	36
1-تسريع السرد	36
أ- التلخيص	36
ب- الحذف	38
2-تبطئ السرد	41

أ- المشهد	41
ب- الوقفة	45
الفصل الثالث: بنية الراوي	
تمهيد	51
I. الرؤية السردية	53
أ- أنماط الرؤى	53
ب- تعدد الرؤى	55
II. علاقة الراوي بالشخصية	63
1-أنماط الشخصية	64
2-ارتباط الشخصيات بالأحداث	66
III. المروي له	69
1-تصنيفات المروي له	70
وظائف المروي له	71
الخاتمة	78
الملخص	81
قائمة المصادر والمراجع	83

المقدمة

الرواية الجديدة هي ميلاد طبيعي وظاهرة حضارية أخرى ساهمت عوامل عديدة في نشأتها وظهورها منها التاريخية، ومنها الثقافية، الرواية العظيمة هي تلك التي تبني مملكتها الخاصة، حياتها، صراعاتها، وتأزماتها، ولا تريحك كقارئ، بل تبقيك على الحافة لا أنت واصل فتستريح ولا أنت واقف فتمتد، وباعتبارها تعبيرا فنيا أي الرواية فهي تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب، وبهذا فقد اهتمت بعض الدراسات بتناول الخطاب الروائي من جوانبه الشكلية محاولة تتبع البنيات التي اتخذها المؤلف استراتيجية لبناء عمله ومنحه الإنسجام والتآلف بين مختلف عناصره. كون الرواية من أكثر الفنون السردية استقرارا في شكلها السردي وخاصة الرواية الليبية عند إبراهيم الكوني الذي يحلق بعيدا في أجواء أسطورية ميتافيزيقية تبعث على البحث والتأمل في بنيتها السردية وآلياتها الفنية وكيفية توظيفها لآليات الخطاب السردي من خلال كيفية تعامل إبراهيم الكوني مع الزمن الذي تجري فيه الأحداث؟ وكيفية التعامل مع الشخصيات ومدى تحكمه لها؟ .

وعلى هذا الأساس جاء إختياري لمدونة البحث إيمانا بجدواها في كشف عالم السرد في الخطاب الروائي على الرغم من وجود دراسات سابقة لهذا المجال من حيث بنية الزمان وبنية المكان، ورسم الشخصيات، وصورة البطل. وهذا ما يدرسه السرد ويكمن الاختلاف بين الدراسات ودراستي في اختيار المدونة وعليه جاء عنوان البحث بعالم السرد في رواية السحرة ج1، ج2 لإبراهيم الكوني دراسة فنية وبحسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع في هذا الموضع قد قسمته إلى ثلاثة فصول تسبقهم مقدمة وتتلوهم خاتمة.

الفصل الأول النظري وعنونته بـ: البنية السردية في الخطاب الروائي وتطرقت فيه إلى كيفية ظهور الرواية ونشأتها وانتشارها وعن ماهية السرد إضافة إلى الحديث عن الرواية الليبية وتطوراتها.

أما الفصل الثاني التطبيقي المعنون بـ: بنية الزمن استعرضت فيه

1-نظام السرد: أ- الاسترجاع (داخلي- خارجي- مزجي)

ب- الاستباق (تمهيد- الإعلان).

2-حركة السرد: أ- تسريع السرد (الخلاصة- الحذف)

ب- إبطاء السرد (المشهد- الوقفة)

أما الفصل الثالث التطبيقي جاء عنوانه كالتالي: بنية الراوي تناولت فيه:

1-الرؤية السردية: أ- أنماط الرؤى.

ب- تعدد الرؤى

2-علاقة الراوي بالشخصية

3-المروي له.

أما الخاتمة فكانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدت المنهج الفني مع الاستفادة من مناهج أخرى في الحدود التي تخدم الموضوع معتمدة في ذلك على جملة من المراجع نذكر منها: حميد لحميداني: بنية النص السردي، وحسن بحراوي: بنية الشكل الروائي وإبراهيم الكوني: السحرة ج1 وج2.

وككل بحث لا يخلو من صعوبات فقد واجهتني البعض منها مثل قلة المراجع المتعلقة بالمدونة، إضافة إلى ضيق الوقت، كذلك ندرة الدراسات العلمية لهذا الجانب من البحث، وخاصة فيما يخص الرواية الليبية.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالحمد والشكر لله عز وجل قبل كل شيء الذي منحني القدرة على إنجاز هذا العمل المتواضع، وبعد نتوجه بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام وأسمى معاني العرفان إلى الأساتذة المشرفة - حلاسي- التي كانت عونا وسندا لي وإلى جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

الفصل الأول

البينة السردية في الخطاب الروائي

I. مفهوم الرواية:

الرواية واحدة من أكبر التعويضات الممتعة التي استطاع الإنسان أن يبتكرها لحد الآن[1] وهي نمط أدبيّ دائم التحوّل والتبدّل، وبحكم التنوّع الذي يصل أحيانا إلى درجة الفوضى في الأشكال الأدبيّة التي تندرج تحت اسم الرواية لجأ النقاد إلى ابتداع قوانين وتقاليد عظيمة من الأشكال والأحجام، ولكنّهم كانوا ما يلبثون أن يتخلوا عنها بسرعة مرعبة، مثل قولهم أنها قتلت على يد جويس أو بظهور الرمزيّة، وممّا تقدّم يبيّن ويث بوث مدى صعوبة التوصل إلى تعريفات شاملة فيما يتعلّق بالرواية.

ويعود الشكل الروائي إلى أصله الأوّل في العصور الوسطى حين اقتصر في بادئ الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أن تكون حقيقية وحديثة الوقوع، وفي الوقت نفسه عن شخصيات مهمّة، أي جمعت بين اللمسات البطولية التي تقترب من الأسطورة وبين الكتابة الصحفية بما تحويه من أخبار ووقعت بالفعل.

وقد تطوّر مفهوم الرواية مع انطباع شخصي مباشر عن الحياة عند بول ويست في القرن الحادي عشر الميلادي، إلى تعريف دانييل في القرن السادس عشر الميلادي عندما ذكر أنّها تحليلات لمغامرات غرامية تكتب نثرا بصورة فنية. وفي القرن الثامن عشر الميلادي ذكر رولان أيضا بأنَّها كتاب يجري تأليفه وفق أغرب المغامرات التي تنطوي عليها حياة البشر، إلى أن نصل إلى تعريف فيلمان وهيجل وسانت بوف الذين لا يفصلون الرواية في تعريفهم لها عن الشعر الملحمي القصصي وكأنّها ملحمة تقدّم للشعوب الحديثة ونتج عن ذلك تعريف الرواية بأنَّها: "حقل تجارب واسع وملحمة المستقبل والوحيدة التي تحمل سير

[1]– كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته، في إستراتيجيات التشكيل، دار مجدلاوي للنشر عمان، الأردن، ط1، 205، ص 07.

الأفراد والجماعات الحديثة" حيث لقي هذا التعريف الاهتمام الأكبر والعناية عند أصحاب المدرسة الكلاسيكية أيضا[1].

وقد بدأت الرواية في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حاليا عندما انفصلت عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل، وتحوّلت إلى تشكيل يعتمد على خيال الروائي بالدرجة الأولى. فالرواية سرد فني جمالي لما يتخيله الكاتب من أحداث يتصوّرها وقعت أو لم تقع، وتعرف أيضا بأنّها سرد نثريّ خياليّ طويل عادة تجمع فيه عدّة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبيّة باختلاف نوع الرواية.[2]

وقد أسهمت المدرسة الواقعية في وضع تعريف للرواية، إذ يصفها بلزاك وهو من أدباء الواقعية بأنها: خطة واسعة جدا تجمع التاريخ ونقد المجتمع وتحليل أضراره ومناقشة مذاهبه....[3]

ولذلك لم تعد الرواية الحديثة تهتم بالمغامرات بقدر اهتمامها بالحياة الرتيبة للأفراد العاديين وتكاد تخلو من الحوادث، إذ انصبّ اهتمام الروائيين المحدثين على الحياة الداخلية للإنسان كنتيجة لاكتشافات علم النفس. وأدى هذا إلى ارتباط الرواية بالمنهج العلمي الذي ينأى عن المصادفة كعامل من عوامل البناء الدرامي، وبدأت الحبكة بالتراجع، وبرزت أهمّية دراسة الشخصية من كل جوانبها السوية وغير السوية على حد سواء.

فعندما ضاقت الرقعة التي يهتم بتجسيدها الروائي إلى أقصى حد، تحوّل الاهتمام من المجتمع إلى الشخصية، شخصية الكاتب وأحاسيسه، وفي أواخر القرن التاسع عشر لم يقنع الروائيون بمجرد وصف الشخصيات وإبراز وجهة نظرهم الواعية، بل تحوّلوا إلى إبراز

---

[1]– نورة بنت محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، دار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 13.

[2]– مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 183.

[3]– نورة بنت محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص 14– 15.

انطباعات الشخصية وإحساساتها الداخلية، وما عرف بعد ذلك بتيار الشعور بحيث تبدو حيّة من الخارج والداخل في آن واحد، ولم يهتم الكاتب بمشاعره هو بقدر تجسيده لإحساسات الشخصية. وقد أساء جمهور عريض من القرّاء فهم هذا المنهج الروائي، بحيث تصوّروا أن الرواية ليست سوى تسجيل لحياة الروائي ومغامراته، ومن هنا كان انكبابهم على تتبع الحياة الخاصة للكاتب، ولم يلقى الأديب الموضوعي سوى الإهمال والإعراض عن أعماله، لأنّه يجسد الجزئيات بعيدا عن ذاته، فظهر تبعا لذلك الأدب التجاري الرخيص الذي يخضع لقانون العرض والطلب.

ومع التوجه إلى الإهتمام بالشخصية والذات الإنسانية في الرواية ظهرت تعريفات حديثة نسبيا، أبرزها تعريف ميلاد كونديرا بقوله: "الرواية هي الشكل الأكبر من النثر الذي يفحص فيه المؤلف حتى النهاية، وعبر ذوات تجريبية (شخصيات) بعض تيمات الوجود الكبرى"[1] .

ومن الملاحظ أن تعدد مصطلحات الرواية ارتبط بقيام المذاهب الأدبية التي تعددت واتخذت من الفن الروائي سبيلا إلى تطبيق فلسفتها ومبادئها الأدبية والنقدية، وقد يكون التطور المستمر لفن الرواية سببا آخر في تعدد المصطلحات واختلافها.

ولم تظهر الرواية العربية بالمفهوم الحديث إلاّ في أوائل القرن العشرين بمصر حيث اتّخذت شيء من التعميم أحد الإتجاهات الثلاثة، الإتجاه العاطفي كما في أول رواية مصرية وهي زينب للدكتور محمد حسين هيكل، والاتجاه التاريخي كما ظهر في الروايات التاريخية لعلي الجارم، وعلي باكثير، والإتجاه الواقعي وهو الغالب في الرواية العربية الآن ويتمثل في روايات نجيب محفوظ ...

وقد أدى إهتمام الكثير من النقاد والمنظّرين بالطول في حجم الرواية إلى مقالاتهم في الحدود التي تفصل بين الرواية والقصة القصيرة، وذهب بعضهم إلى أنّ ما زاد على خمسين

---

[1]– المرجع نفسه: ص 15.

ألف كلمة فهو رواية، وعرّفها آخرون بأنّها جنس أدبي يهتمّ بصفة خاصة بتصوير الشخصيات من خلال سرد الحدث فيما لا يقل عن ستين أو مائة ألف كلمة وكلها تقسيمات لا أساس لها في البنية السردية نفسها.[1]

أولا: مفهوم البنية السردية:

البناء مصدر بنى، وواحد الأبنية وهي البيوت .... ومنه البوان، وتسمى مكونات البيت، بوائن جمع بوان، وهو اِسم كل عمود في البيت أي التي يقوم عليها البناء[2]وارتباط الرواية بالبناء ينبع من هذا المعنى اللغوي لأنها تنهض على مجموعة من البواني التي تتعاون لتشكل بنيتها المتكاملة.

وقد ظهر مصطلح بنية في المفهوم الحديث عند جان موكارو فيسكي الذي عرّف الأثر الفني بأنه: "بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في التراتبية معقّدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على باقي العناصر".[3]

وللبنية الأدبية أو الفنية مفهومان: فهناك من يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس تركيبها وعناصرها، ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها. والبنية مستويات فهناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانية، وهناك بنية الأثر الأدبي الذي يدرسها النقد ليكشف في الرواية مثلا العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية وبين الخطاب والسرد وهناك بنية النوع التي تدرسها الشعرية، لتكشف مجموع العناصر المطردة في نوع أدب معين وعلاقاتها ووظائفها الرواية مثلا بالمقارنة مع الأقصوصة أو مع المذكّرات والرواية البوليسية مثلا بالمقارنة مع الرواية العاطفية. وإعتمدت سيمياء السرد على قواعد "تشومسكي" التوليدية،

---

[1]- مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب، مرجع سابق، ص 184.

[2]- إبن منظور: لسان العرب، (مادة بناء)، دار الصادر، بيروت، لبنان، مج 14، ط3، 1994، ص 97.

[3]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 37.

لترسم نوعين من البنى: البنى العميقة، وهي نموذج يختزن كل إمكانات السرد، والبنية السطحية، وهي صورة من هذه الإمكانات المحققة في النص السردي.

ولم تعد الدراسات المتعددة في الرواية تقنع بمجرد النظر إليها في حدود صلاتها بالبنية الإجتماعية، بل تحاول أن تحلل مناهجها الفنية، ووجهات نظرها، تقنياتها القصصية، وقد أعاد الثنائي رينيه ويلك وأوستن وارين تسمية كل العناصر المحايدة جماليا ب "مواد" في حين أطلق على الطريقة التي أحرزت بها بقية العناصر فعاليتها الجمالية بإسم "بنية"، وليس هذا التمييز على الإطلاق إعادة تسمية للزوج القديم، المضمون والشكل، فهي تشقّ طريقها عبر خطوط الحدود القديمة رأسا، تشمل "المواد" عناصر كانت تعتبر سابقا جزء من المضمون، وأجزاء أعتبرت في السابق شكلية[1]. أمّا البنية فمفهوم يشكل كلا من المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية فالعمل الفني قد أعتبر إذن نظاما كليا من الإشارات، أو بنية من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا.[2] ويذهب جورج مولينيه (صاحب مدرسة متميزة في دراسة الأسلوب الأدبي) إلى القول بتوافر بنيتين للسرد، فميز الصور ذات البنية الصغرى عن الصور ذا البنية الكبرى بأنها: يمكن عزلها عن عناصر محددة من الخطاب تزول أو تتغير إذا غيرنا في العناصر الشكلية للخطاب، تدل على نفسها فورا من سياقها المباشر مثل المجاز المرسل والإستعارة أما الصور ذات البنية الكبرى مثل السخرية فعلى عكس ذلك تعمل على مستوى النص أو الخطاب، ولا يمكن عزلها أو تمييزها في مفردات معينة منه.

ويرى الشكلانيون الروس أنّ إخراج الأشياء والأحداث من منوالية الحياة إلى متوالية الفنّ، وهو إما أن يكون شعريا يعتمد على المجاز والإستعارة والصور الخيالية وإما أن يكون سرديا يعتمد على طبقات من الخطاب والحكي والعالم الخيالي الدال. وهذا يدلّ على أن الشكلانيين ينظرون إلى البنية داخل النص الشعري في البنية الشعرية وينظرون إلى بنية

---

[1]– نورة بنت محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص 16، 17.

[2]– إبن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص 147.

أخرى داخل النص السردي هي البنية السردية، وهذه البنية وتلك هما بمثابة النموذج المتحقق في بنية النص، وهو ليس مجموعة من القواعد، بل هو نموذج مرن ينشأ غالبا من عاملين: نوعية المادة المكونة لكل بنية ثم المعالجة الفنية لهذه المادة.[1] وقبل الدخول في المعالجة لهذه المادة "الرواية الليبية" لا بد من التعرف على نشأة السرد والمقصود به.

أولا: مفهوم السرد:

4-السرد لغة:

وردت كلمة "السرد" في المعاجم بمعاني مختلفة كالتالي:

ث- في معجم لسان العرب:

السرد هو: "تقدمة الشيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض، وسرد الحديث: ونحوه يسرده سردا، إذ تابعه، وفلان يسرد الحديث: إذا كان جيد السياق له وفي صفة الكلام. والرسول صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه.

وقيل للأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم فقال: نعم: واحد فرد وثلاثة سرد فالفرد رجب وصار فرد للأن بعده شعبان ورمضان وشوال والثلاثة السرد ذو القعدة، وذو الحجة، والمحرم.

المسرّد: اللسان.

قال لبيد: كما خرج السرد من النقال.

وقال الزجاج: السرد السمر وهو غير خارج من اللغة لأن السرد طرف الحلقة إلى طرفها الآخر"[2].

---

[1]- نورة بنت محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص 18.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، (مادة سرد)، مرجع سابق، ص 211.

ج-في المعجم الوسيط:

السرد بمعنى "سرد الشيء سردا، ثقبه، وسرد الذرع نسجها، وسرد الشيء تابعه ووالاه.

والسرد الحديث: أتى به على ملاء جيد السياق.

وسرد سردا صار يسرد صومه.

وأسرد الشيء ثقبه وخرزه.

والسرد إسم جامع للدروع وسائر الحلق، وشيء سرد متتابع"[1].

ح-في معجم الرائد:

السرد هو "سراد: صانع السرد أي الدروع والحلق.

سراد: مص- سره أو ما يخرز به"[2].

5-السرد اصطلاحا:

باعتبار السرديات منهجا نقديا بالمقارنة بالنصوص، فإننا نجدها حديثة العهد في النقد العربي، إذ أنها لم تظهر إلاّ في الثمانينيات من القرن العشرين وهو ظهور متأخر، إذ ما قورن بتطبيقها في النقد العربي والذي كان في بداية الخمسينيات من نفس القرن، ولعلّ ذلك راجع إلى مختلف الظروف السياسية والثقافية التي كانت تعيشها البلاد العربية في تلك الحقبة والتي أدت إلى ضعف الحركة العلمية والأدبية بصفة عامة. ويمكن أن نتبع مفهوم السرد اصطلاحا كما يلي:

---

[1]- ابراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، (مادة سرد)، دار الدعوة، ج1، (د ط)، (د،ت)، ص 446.

[2]- جبران مسعود: الرائد معجم ألفبائي في اللغة والاعلام، (مادة سرد)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص 478.

ج- السرد عند هيثم سرحان:

"متاعا عقليا ينقب في صيرورتنا الثقافية ويفكك مكوناتها ويتقدّم بنا نحو وعي معرفي للذاّت يحررها من أوهام المثال ويردها إلى حقائق الواقع الإنساني المحكوم بنواميس الصراع بين الثنائيات الضدّية"[1].

أي أن السرد بمثابة الموروث المدون فإذا أردنا الكشف عن الصيرورة الثقافية لمجتمع ما فإننا نلجأ إليه لمعرفة الوقائع الحاصلة لتلك الثقافة.

ح- السرد عند حميد لحميداني:

"الكيفية التي تروى بها القصة وما يخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الاخر متعلق بالقصة ذاتها"[2].

أي الطريقة التي تحكى بها القصة، ذلك أنه قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

خ- السرد عند صالح ابراهيم:

"طريقة الراوي في الحكي. أي في تقديم الحكاية"[3].

أي الحكاية هي المادة الأوّلية التي يبنى منها السرد.

---

[1]- هيثم السرحان: الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط11، 2088، ص11.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي (منظور النقد الادبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 45.

[3]- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص 124.

د- السرد عند تودروف:

"هو المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء أو دلالة والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي".[1]

وهذا يعني أنّ السرد يبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوي ومروي له.

أمّا أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارت يقول: "أنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة".[2]

أي أنّ السرد موجود بصفة دائمة ويلاحظ عليه التطور كالحياة التي تطرأ عليها التحولات المختلفة والمتعددة.

نخلص مما سبق أن الرّواية أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية:

الراوي ←القصة← المروي له

وعليه فالقصّة لا تتحدد بمضمونها فقط، ولكن بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون أيضا، وهذا معنى قول كيزر.

الرّواية لا تكون مميزة بمادتها فقط، ولكن بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له.

---

[1]- ملحق الخليج الثقافي: في مفهوم السردية ومكوناتها دار الخليج للدراسات، مؤسسة تريم وعبد الله عمران للأعمال الثقافية والإنسانية، 2012، www.alkhaleej.a

[2]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الأداب، القاهرة، ط3، 2005، ص 13.

6-زاوية رؤية الراوي أو أشكال التبئير:

يعرف بوث زاوية الرؤية بقوله: "إنّنا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"[1]. ويتبين لنا من خلال هذا التعريف أن زاوية الرؤية عند الراوي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيّلة، وأن الذي يحدد شروط إختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبّر عمّا هو في إمكان الكاتب ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام. ولا يهمّنا هنا أن نتحدث عن مضمون هذا الطموح ولكن عن الطرق المختلفة لزوايا النظر التي يعبر بواسطتها عنه.[2]

يميّز الشكلاني الروسي توماتشفشكي 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 فإنّنا نتتبّع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه" ففي الحالة الأولى السرد الموضوعي يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها أو كما يستنبطها في أذهان البطال ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعية.

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 46.

[2]- المرجع نفسه: ص 46.

وفي الحالة الثانية لا تقدم الحداث إلا من زاوية نظر الراوي فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به نموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية أو الروايات ذات البطل الإشكالي.[1]

وبما أنّ الرواية تروي قصة، فإنّ الرواية الجيدة هي تلك التي ينتظمها إيقاعات جيدة. إيقاع للمكان وآخر للشخصيات وآخر للأحداث وغيرها، ولأن للزمن أهميته الخاصة في إيقاع الرواية. إذ عبره ومن خلاله يقدم لنا الروائي مصائر شخوصه[2]، وليس المقصود بزمنية الرواية زمنها الخارجي (المرجع) الذي تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب، وإنما المقصود كذلك- بل ربما أساسيا- زمنها الباطني المحايث المتخيل، الخاص أي بنيتها الزمانية التي تحدد بإيقاع ومساحة حركتها والإتجاهات المختلفة، أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها، وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوي، ثم أخيرا بدلالاتها النابعة من تشابك وتظافر ووحدة هذه العناصر جميعا.[3].

الزمن الروائي غير مقيد بقانون، وليس له ضابط يضبطه، وفي حالة النص القصصي فإن دراسة الترتيب الزمني تقوم على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص[4] وتتابع ترتيب هذه الأحداث في الحكاية.[5]

---

[1]- توماتشيفسكي: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، تر، إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، ص 189.

[2]- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 15.

[3]- المرجع نفسه: ص 25.

[4]- المرجع نفسه: ص 76.

[5]- المرجع نفسه: ص 21.

ثانيا: نشأة السرد:

3-السرد والتاريخ:

لا يمكن أن نتحدث عن تاريخ مطلق للسرد باعتباره جنسا. فالجنس ثابت ومتعال على الزمان، لكن ما يمكن أن نتحدث عن تاريخه فهو الأنواع السردية وأنماطها لأنها متحولة ومتغيرة ومعنى ذلك أنه لا يمكننا أن نمارس التأريخ للسرد العربي إلا بعد أن تتبلور لدينا صور عن أنواع السرد العربي وأشكاله. إنّ تاريخ السرد العربي هو تاريخ أنواعه وأشكاله، وهذه هي القضية الأولى التي نطرحها لممارسة هذا التاريخ.

نعتقد جازمين أنّ التأريخ للسرد العربي يستدعي أولا أن نحيط به في ذاته باعتباره جامعا لتجلّيات شتى. إنّه مثل أي جنس لا تاريخ له لأنه موجود أبدا. وما يتحدد وجوده في التاريخ هو الأنواع المنضوية تحته، حيث تشكّلت في السرد العربي القديم ثلاثة أنواع سردية كبرى هي: القصة العجائبية والسير الشعبية والمقامات.[1]

أمّا القضية الأساسية التي نود إثارتها في هذا السياق فهي متمثلة بتحديد نقطة الإنطلاق أو الدعامة الأساسية التي نحدد من خلالها ممارستنا لهذا التاريخ بعد أن شددنا على إتصاله بالأنواع. فهل يكفي أن نقول بأن من بين الأنواع السردية مثلا نوعا إسمه – قصص الحيوان– ونبحث عن النص الأول، ونحدده بـ –كليلة ودمنة–، ونفتش عن النصوص التي تتصل بـ –الحيوان– في التاريخ ونحللها بطريقة ما، لنقول إننا نمارس تاريخ القصص العربي باعتماد هذا النوع؟ قد تتعدد الدعائم التي ننطلق منها في ممارسة هذا التاريخ لكن بدون اعتماد تصور ملموس ومضبوط لا يمكننا إلا أن ننتهي بعملنا إلى البحث عن السرد في التاريخ وليس العكس أي الإنشغال بـ –تاريخ السرد–.

إنّ البحث في المضامين والموضوعات والتيمات أساسي في كل عملية تحليلية أو تاريخية، لكن الإكتفاء به وحده لا يمكن أن يساعدنا على سلك سبل جديدة تنير لنا مجاهيل

---

[1]– ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص33.

التاريخ التي نود الإحاطة بها. يمرّ –تاريخ السرد– كما نتصوره عبر عمليات تسعى إلى الكشف عن الخصوصيات النوعية والشكلية التي تتجلى بدءا من تشكل الخطاب السردي وصولا إلى رصد مختلف تجلياته وتطوراته في صيرورته. وهذا التاريخ هو الذي يمكننا فعلا من ملامسة مختلف الأوجه والصور التي عرفها السرد العربي بإعتباره نتاج الإنسان العربي في أي زمان أو مكان، إن تغييب بعد – الشكل– في تاريخ السرد العربي لا يساعدنا على إبراز ما يتميز به باعتباره إنتاجا له خصوصياته وجاذبيته وتنوعاته المختلفة بتنوع الأنواع وصورها المتعدّدة.

ما دام تاريخ السرد فرعا من تاريخ الأدب فإنه بحسب التصور الذي تسعى إلى بلورته، يعقد صلات وثيقة بمختلف الأجناس التي تفاعل معها في صيرورته بهذه الصور أو تلك، وبذلك لا نكون ننظر في السرد في ذاته فقط، ولكن أيضا في علاقاته بغيره من الأجناس، ولا يمكننا التأريخ للسرد دون الحديث عن الشعر نظرا للتلازم الوثيق بينهما ويمكن القول الشيء نفسه عن –الحديث– لقد إستمر التفاعل وطيدا بين السرد والحديث وخير مثال على ذلك ما تقدّمه المقامات على نحو واضح إذ لا يكاد يخلو نوع سردي من حضور الحديث فيه.

تاريخ السرد بصفته جنسا له حدوده وخصوصياته، فإنه ينفتح على أجناس أخرى ويتفاعل معها وعلينا تبعا لذلك في مرحلة أولى أن نقف على خصوصياته من خلال البحث في أنواعه من جهة الأشكال التي يعرفها وفي مرحلة ثانية يمكننا الإرتقاء إلى ما يصله بغيره من الأجناس وما يتفرع منها من أنواع كما تطوّرت في التاريخ وتعمل على النظر إليه أيضا في مرحلة ثالثة من جهة أنماطه التي تصله بتلك الأجناس على مستوى آخر. وبذلك نكون نمارس الربط بين الأجناس والأنواع والأنماط وإن كنا نبحث في جنس محدد هو السرد. ويمكننا الذهاب بعد ذلك إلى ربط السرد بالنص الثقافي العربي العام الذي ينظم مختلف الأجناس، وهي تتحرك من خلال ما تتضمنه من أنواع في الزمان ونضبط بعد هذا مختلف

السياقات التي تحدد سواء كانت ترتبط بالزمان التاريخي أو الثقافي أو الاجتماعي في حقبة محددة أو حقب متعاقبة.[1]

السرد العربي موجود أبدا تماما كالشعر ولا يعني عدم بحثنا فيه أو تنظيرنا له أنه غير موجود ومفاد ما نذهب إليه في هذا الاتجاه أن النقاشات حول معرفة العرب القصة لا أساس لها، فالسرد موجود أبدا بغض النظر عن اللغة أو الأمة أو الزمان أو المكان لكن الأّنواع متحوّلة لأنها تتحدد بالزمان والمكان. ويمكن أن يظهر نوع ما (المقامة مثلا) في فترة زمانية ومكانية محددة ويمكن أن يختفي في زمان آخر، وبدون الكشف عن هذه التجليات النوعية، وحصر حدود بعضها في الزمان والمكان وتمييزها عن غيرها لا يمكننا الإنتهاء إلى ممارسة هذا التاريخ، كما أن حصر التاريخ الخاص بكل نوع في علاقاته بغيره من الأنواع القريبة والبعيدة، والوقوف على نشأة هذا النوع أو ذاك وإختفائه، أو إمتداده من الأمور الأساسية التي علينا أن نلم بشروط تشكلها وعوامل إنتشارها أو إستمرارها في أنواع أخرى. إن الأنواع متحولة لأنها تخضع في تكونها وإستمرارها إلى عوامل فنية وثقافية وإجتماعية ولا يمكن الوقوف على بعض هذه العوامل لنزعم أننا نلم بشروط ظهورها أو تعيين محدداتها.[2]

وبهذا التصور الذي نرمي إلى بلورته في تحليل – السرد العربي– في ذاته، وفي علاقاته، وفي صيروراته، نكون فعلا نضع السبل المناسبة والكفيلة بجعلنا نتقدم في كتابة – تاريخ السرد– الذي لم يكتب بعد، لحداثة الإهتمام بالسرد من جهة ولهيمنة وممارسة التاريخ السرد من جهة تقليدية.[3]

---

[1]– سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 106 – 110.

[2]– المرجع نفسه: ص 107.

[3]– المرجع نفسه: ص 111.

4-مساهمات في تاريخ السرد العربي:

يعتبر السرد العربي واحدا من القضايا والظواهر التي بدأت تستأثر بإهتمام الباحثين والدارسين العرب حيث تمّ الإنتباه منذ أواسط هذا القرن إلى الحضور الهام للسرد في تراثنا العربي وبدأت تظهر بين الفينة والأخرى وإلى الآن مساهمات جادة تعنى بهذا الشكل أو ذاك ببعض تجلّيات السرد العربي إما في التاريخ أو في حقبة محددة من خلال التركيز على نوع سردي، معين أو تناول عدة أنواع وتستوقفنا في هذا الإتجاه ثلاث محاولات نود التوقف عندها قليلا لإبراز كيفية معالجتها للسرد العربي من وجهة تاريخية، وما هي الحدود التي تقف عندها لنتمكن بعد ذلك من طرح الأسس الضرورية والمناسبة التي تقترح لبلورة رؤية جديدة ومغايرة لتاريخ السرد العربي تستجيب للضرورتين اللتين أومأنا إليهما أعلاه، وتسهم في تحقيق مختلف المقاصد التي ترمي إلى تجسيدها من وراء التفكير في تاريخ السرد العربي.[1]

ث- موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب:

يمكن اعتبار كتاب "الأدب القصصي عند العرب" لموسى سليمان من الإجتهادات الرائدة التي إهتمت بالسرد العربي، وحاولت معالجته في ذاته وفي بعض تجلياته النوعية وضمنيا من خلال صيرورته، لم يكن الهاجس الأساسي لموسى سليمان أن يؤرخ للسرد العربي، لقد كان شغله الشاغل أن يجيب عن السؤال الذي طالما تردد في دراسات العرب وهم يتناولون السرد العربي وهو "هل عرف العرب القصّة؟، وهل عرفوا من ثمة الملاحم؟". كان هذا هو السؤال التقليدي الذي شغل بال الدارسين ردحا طويلا من الدهر. وقاده البحث إلى الرد على المعترضين من العرب والأجانب بأن للعرب تراثا قصصيا مهما وأنهم "عرفوا القصّة وأن حسبوها على هامش الأدب ووضعوا الكتب القصصية الكثيرة..."، ويعمل بعد ذلك على تقسيم التراث القصصي العربي إلى قسمين: موضوع وهو العربي الصميم لأنه من

---

[1]- المرجع نفسه: ص 96.

وضع العرب، ودخيل وهو ما إقتبسوه عن غيرهم من الفرس والهند بصورة خاصة، ثم ينتقل إلى القصص العربي الأصيلة، فينظر فيها من جهة أنواعها ويضبطها في خمسة أنواع هي: القصص الإخباري والقصص البطولي والقصص الديني والقصص اللغوي أو المقامات والقصص الفلسفي. وفي حديثه عن كل نوع نجده يتحرك في التاريخ تبعا للنصوص التي يشتغل بها (قصص الأنبياء للكسائي، المقامات، حي بن يقظان).

يعدّ كتاب "الأدب القصصي عند العرب" إسهاما مهما في تناول السرد العربي من خلال إنتباهه إلى العديد من الأثار السردية ومحاولة معالجتها ورغم تركيزه على أنواع من السرد العربي فإن تنويعه التاريخي يجعل منه مساهمة أولية في مسار التأريخ للسرد العربي[1]

ج- عزّة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع:

عدّ هذا الكتاب أكثر إيماء إلى البعد التاريخي للسرد العربي وأكثر دقة من حيث الوضوح المنهجي وعمق مستوى التحليل، حيث أننا نلمس من خلال العنوان الفرعي (من القرن الرابع إلى القرن السابع) تحديدها للجانب التاريخي الذي سيكون أساس معاينتها للسرد العربي في زمان محدد. تقول الباحثة عن كتابها " بأنّه بحث في الفن القصصي خلال مرحلة زمنية معينة. لكن تناولها لـ "الفن القصصي" خلال الفترة التي حدّدتها فرض عليها الرجوع إلى التاريخ السابق على الفترة المعالجة فنتج عن ذلك أن جاء الباب الأول خالصا لـ "ملامح القصة العربية، قبل ظهور المقامات، ووقفت فيه على الأنواع التالية: الأخبار وحكايات الأمثال النادرة والمقامات الأولى، أما الباب الثاني فجعلته تحت عنوان "الأنواع القصصية بعد إنتشار أدب المقامة بين الشكل والمضمون" وتناولت فيه "القصص الديني والفلسفي" وقصص التاريخ والرحلة وقصص المقامات وقصص الحيوان والقصص الشعبي.

أمّا الجانب التاريخي فلا يقل إثارة للسؤال عن نظيره المتصل بالأنواع، فالتقسيم بحسب أنواع القصص، جعلها تبدأ الباب الأول بـ "الأخبار" لتقف من خلالها على ما تضمّنته بعض

[1]- المرجع نفسه: ص 97.

المصنفات الجامعة من أخبار جرت في العصر الجاهلي، أو في العصر الإسلامي، وتنتقل بعد ذلك إلى الأمثال... وهكذا.

إنّ كلّ فصل تعالج فيه نوعا سرديا، وهو يتطور في زمان أو تاريخ متخذة من المقامة مركز توجيه، وكأن الأنواع السردية السابقة على المقامة جاءت إرهاص لها، وما جاء بعدها من أنواع ليس سوى إمتداد لها وتبعا لتصورها هذا يمكننا تقسيم تاريخ السرد العربي إلى حقبتين أساسيتين:

- ما قبل المقامات.
- ما بعد المقامات.

إنّ عزّة الغنام تعقد مقارنات بين النصوص، وتفلح في العديد من المرات في الإمساك ببعض الجوانب التاريخية المهمة.[1]

ح- محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي: مقارنة سوسيو- سردية:

يبدأ رجب النجار مشروعه الضخم هذا بقوله: أنّ تاريخ الأدب القصصي في التراث العربي، فضلا عن أنماطه وأشكاله السردية الكثيرة والمتنوعة، لا يزال مجهولا للقارئ العربي... ويبين أن مشروعه يتناول في جزئه الأول قصص الحيوان والسير والملاحم الشعبية والقصص الدينية والقصص العاطفية والقصص الفكاهية. أما الجزء الثاني من مشروعه فيتصدى فيه لتناول الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية وألف ليلة وليلة وفن المقامات القصصية وفن الرسائل القصصية.

من خلال هذا التوزيع لأقسام مشروعه لا يخرج كثيرا عن التصنيف الذي إعتمده موسى سليمان وعزة غنام وسواهما، البدء بتقسيم السرد العربي إلى أنواع وفي التحليل كل نوع يكون الإستئناس بالبعد التاريخي الذي يحتل مكانة أساسية حيث يقول: أما خطة الدرس العملي لكل نمط قصصي -في كل باب من أبواب الدراسة- فقد سارت في مسارين إحداهما

[1]- المرجع نفسه: ص 100.

تاريخي ثقافي، والآخر وصفي تزامني، في المسار الأول إنصبت عناية الدراسة على الجانب التاريخي للنمط القصصي، نشأته وتطوره وإزدهاره وتعريفه تراثيا وأدبيا وتحديد أشكاله السردية (الرئيسية والفرعية) ومنابعه ومصادره في التراث العربي وأصوله النصية...

هذا الكتاب التراث القصصي في الأدب العربي (مقارنة سوسيو–سردية) خطوة إيجابية ومشروعا طموحا في مسار الدراسات السردية العربية، لما يتميز به من طابع موسوعي أراد له صاحبه أن يكون محيطا بمختلف التجليات السردية العربية.[1]

إنّ التصور الذي ظلّ يحكم تاريخ السرد العربي ظلّ مشدودا إلى الأسس التي نجدها عند موسى سليمان وسواه من الذين إهتموا بتاريخ الأدب بوجه عام أو حاولوا وضع السرد العربي في التاريخ. ويدفعنا هذا الصنيع إلى التمييز بين تصورين أو ممارستين تم الإنطلاق منهما في التأريخ للأدب العربي. هذان التصوران هما: تاريخ الأدب، والأدب في التاريخ.[2]

---

[1]– المرجع نفسه: ص 101.

[2]– المرجع نفسه: ص 103.

II. لمحة موجزة عن الرواية الليبية:

مثّلت الرواية العربية في مرحلة النضال الوطني ضد الإستعمار إحدى أهم وسائل التعبير عن تطلعات المجتمعات العربية من خلال ما تقدّمه الرواية من تصورات صادقة للمجتمع ومن خلال ما تطرحه من نماذج وشخصيات إيجابية، مما يساهم في دفع حركة الوعي التحرري والنضالي لدى الجماهير العربية، وبخاصة بعد أن تعطلت كل أدوات التعبير على أيدي قوى الإستعمار وظلّت جميع قنوات توصيلها مسدودة ولذا فإن المقاومة العربية للإستعمار وما واجهته من كبت للحريات ومصادرة للصحف والكتابات الوطنية المباشرة تقدمّت بالرواية العربية لتلعب دور البديل عن الصحافة المكمّمة، بما تملكه من أدوات تعبيريّة مكنتها من التعبير الفني عن رفض الشعب العربي ومقاومته للإستعمار. وهذا أدى بدوره إلى نمو الرواية العربية وإزدهارها وأكسبتها شعبيتها وجماهيريتها، ثم قادها أخيرا إلى أصالتها وعروبتها ودفع الروائيين العرب المحدثين إلى التحرر من الشكل الروائي الغربي[1] الذي كان نتاج حملة نابليون على مصر وبلاد الشام في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى الدور المماثل الذي حققته حركة الإرساليات الأوربية النشطة إلى الشرق العربي، وكذلك البعثات الدراسية العربية إلى أوربا ونشاط المستشرقين ونشاط أدباء المهجر في الأمريكيتين، وحركة الترجمة.[2]والعودة إلى ينابيع الفن الروائي في تراثنا العربي وأدركوا مدى الهوة الفاصلة بين التراث القصصي العربي والرواية الحديثة وتبينوا غربتهم في الأشكال الغربية النابعة من الثقافة وحضارة غربيتين، ووجدوا في تراثنا العربي الأشكال والموضوعات والقيم والأساطير والحكايات والرموز العربية الأصلية التي يمكن إحياؤها وعصرنتها في روايتنا العربية الحديثة. فلم يعد الشكل الروائي الغربي مقدسا وأنموذجا ثابتا يصلح للإقتداء به في كل مكان وزمان بعد أن اكتمل الوعي القومي وتحررت

---

[1]– عدنان علي الشريم: الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 238

[2]– المرجع نفسه: ص 39.

الشخصية العربية والعقل العربي من الغزو الفكري الغربي، هكذا أدّت تحدّيات المقاومة العربية للإستعمار بالرواية العربية إلى تأصيلها وتعريبها قوميا على صعيد الشكل بعد أن تعرّبت على مستوى الموضوع والمضمون.[1]

وبنظرة فاحصة لتطور الرواية الليبية نجد من الجهود الرائدة التي بحثت في نشأة الرواية الليبية وبدايات ظهورها دراسة قام بها الباحث السوري سمير روحي الفيصل تعرض بالدراسة والتحليل لبعض الروايات التي صدرت لأدباء ليبيين محاولا الإجابة عن سؤال كان منطلقا لدراسته هو: هل هناك شيء إسمه رواية في ليبيا؟

على الرغم من تأخر ظهور الرواية في ليبيا مقارنة بباقي الدول العربية الأخرى لأسباب إقتصادية وإجتماعية وسياسية، فإنّ الروائي الليبي استطاع أن يواكب الحركة الأدبية في الوطن العربي وفي العالم وأن يستوعب الثقافات والإتجاهات النقدية كلها بالقدر الذي يؤهله لصنع رواية عربية ليبية. حيث بدأ ظهور الشكل الروائي الحديث في ليبيا في فترة السبعينات حيث شهد الواقع الليبي الاجتماعي والسياسي والاقتصادي إستقرار سمح للرواية بالإعلان عن نفسها.

إن نضج الشكل الروائي في ليبيا في هذه الفترة كان نتاجا لتطور الفن القصصي الذي ظهرت محاولاته الأولى في الخمسينيات متمثلة في مجموعة قصص نسبت إلى الكاتب محمد كامل الهوني نشرت سنة 1951، وأن أول مجموعة قصصية متكاملة هي مجموعة "نفوس حائرة" للكاتب عبد القادر أبو هروس الصادرة سنة 1957.

وهناك من يرى أنّ نشأة الفن القصصي في ليبيا يعود إلى فترات سابقة حيث نشرت قصص في إعداد من مجلة "ليبيا المصورة" التي كانت تصدر سنة 1935 وأن أغلب تلك القصص كانت بتوقيعات تشير إلى كتّابها، وهناك من يرى أن بدايات ظهور القصة في ليبيا كان سنة 1908 عندما كانت ليبيا ولاية عثمانية حيث سمح الباب العالي للولايات التابعة له

[1]– المرجع نفسه: ص 238.

إصدار صحف محلية، في ذلك الوقت عرفت ليبيا بعض الصحف التي نشرت بعضها ما يمكن إعتباره إرهاصات أولى للقصة القصيرة في شكل مقالات قصصية.[1]

أما الناحية الفنية التي صاحبت نشأة القصة في ليبيا وتطورها فيمكن تقسيمها إلى ثلاثة مراحل:

أولا: مرحلة نشأة القصة

1-مرحلة النشأة:

هي مرحلة البدايات الأولى لفن القصة في ليبيا وجاءت هذه البدايات مضطربة من الناحية الفنية ويرجع ذلك إلى الجهل بالأساليب الفنية وإختلاط الخواطر السريعة بالقصة القصيرة، فجاءت أعمالا ساذجة، ولا غرابة أن نرى مثل هذه السلبيات في هذه المرحلة لأنه من التعسف أن تنشد الكمال الفني من أدباء وقعوا في أسر اللغة، وطغيان التراكيب اللغوية على الشكل الفني وعلى المحتوى.

2-مرحلة النمو:

في هذه المرحلة تجاوز الأدباء سلبيات المرحلة السابقة من خضوع للقولبة اللغوية وإعتناء بالصنعة الشكلية، وضحالة الفكرة، وإنفصام القصة عن الحياة وإن كان هذا لا يعني أنهم تجاوزوا سلبيات المرحلة السابقة كلها.

3-مرحلة الإزدهار:

وكانت على يد الجيل الثالث من الأدباء وأشهر أعلام هذه المرحلة أحمد إبراهيم الفقيه و بشير الهاشمي ويوسف الشريف وما يميز أعلام هذه المرحلة وعيهم بأصول الفن القصصي وإنفتاحهم على الثقافات الأخرى، وسعيهم وراء التجديد والتطور، ويمثل أحمد إبراهيم الفقيه هذه المرحلة أفضل تمثيل، حيث تميز أدبه القصصي بموهبة فنية عالية ووعي بأصول هذا الفن و نزوعه الإنساني الذي تجاوز حدود الزمان و المكان.

---

[1]- محمد علي البنداق: الرواية في ليبيا، قراءة في النشأة والتطور، ص02
filc///G:/usehs/mlim/downmoads.doc

أما عن بدايات ظهور الفن الروائي في ليبيا فقد إختلف الباحثون في شأنه كما إختلفوا في نسبة الريادة لمؤلف أول رواية ليبية، بل وفي وجود رواية ليبية أصلا. فمن الباحثين من ينسب فضل الريادة للكاتب محمد فريد سيالة وأن نشأة الرواية في ليبيا تعود إلى سنة 1961 تاريخ صدور روايته إعترافات إنسان. ومن الباحثين من يرى أن الرواية مبروكة أول رواية ليبية ولدت في ديار الهجرة بسوريا سنة 1952 وأن مؤلفها الأديب حسن ظافر بن موسى له فضل الريادة.[1] أمّا الفريق الثالث من الباحثين فيرى أن الرواية في ليبيا لازالت غائبة ولازالت حلما جميلا وإن كان يتخلق بهدوء بعيدا عن الضجيج، فالأدب الليبي ما يزال أسير القصة القصيرة التي سيطرت تماما على الحركة الأدبية طيلة ثلاثين عاما. أما الفريق الرابع من الباحثين فيقرّ تأخر ظهور الرواية في ليبيا إلى أسباب إقتصادية وإجتماعية. وأن البداية الحقيقية لظهور الرواية في ليبيا كان على يد الصادق النيهوم في روايته "من مكة إلى هنا" التي صدرت سنة 1971.

ثانيا: مرحلة نشأة الرواية

ويمكن تقسيم مرحلة نشأة الرواية وتطورها إلى ثلاثة فترات

1. مرحلة النشأة:

شملت فترة الستينيات التي غالب الجانب القصصي عليها مع ظهور بعض الروايات على استحياء أمام الكم الكثير من القصص.

2. مرحلة التطور:

وشملت مرحلة السبعينيات التي بدأت برواية الصادق النيهوم وتمتد إلى نهاية الثمانينيات ومن أشهر روادها محمد صالح القمودي وخليفة حسين مصطفى.

---

[1]– المرجع نفسه: ص 03.

3. مرحلة الإزدهار:

تبدأ هذه المرحلة من منتصف الثمانينيات وتستمر حتى وقتنا الحاضر، ومن أعلامها أحمد ابراهيم الفقيه وإبراهيم الكوني[1]

ثالثا: المقومات الفنية والأثر الغربي والعربي:

شهدت مراحل نشأة القصة والرواية في ليبيا إتصالا مباشرا مع الثقافة العربية، ففي هذه المرحلة إتصل الليبيون بالثقافة العربية والثقافة العالمية، وذلك من خلال الكتب العربية والمجلات الأدبية الوافدة من الدول المجاورة، مع ملاحظة أن هذه الوسائل على الرغم من قلتها وبساطتها قد فتحت الأبواب أمام الجيل الذي نشأ بعد الحرب العالمية الثانية أن يقيم جسوره الأولى للإتصال بالحركة الأدبية في البلدان العربية وقد تميزت هذه الفترة بالإقبال الشديد على التكوين الثقافي والإستفادة من نتاج أعلام الأدباء في المشرق العربي. ويبدو أثر أدباء المشرق العربي واضحا جليا في كتابات جيل رواد القصة والرواية في ليبيا. جاءت قصص وهي اليوري ذات صبغة رومانسية متأثرة بطغيان الرومانسية على القصص القصيرة في مصر في تلك الفترة.

كذلك يبدو تأثير واقعية يوسف إدريس في قصص أحمد الفقيه في فترة الخمسينيات فالقصة عند كثير من كتابها الليبيين كانت متأثرة بكتابات الكتاب العربي، خاصة يوسف إدريس الذي طبع بعض الكتابات القصصية بطابعه الخاص خلال فترة الستينيات.

يظهر لنا تأثير بدايات الرواية في مصر في محمد سالم عجينة في روايته نافذة على المطل الخلفي ممثلة في الأيام ورواية السيرة الشخصية للأديب الكبير طه حسين. كما يبدو تأثير الروائيين المصريين واضحا في أحمد نصر في روايته وميض في جدار الليل متتبعا فيها خطى فتحي غانم في الرجل الذي فقد ظلّه وكذلك نجيب محفوظ في روايته ميرامار وإحسان عبد القدوس في أنف وثلاث عيون. ويمتدّ هذا الأثر إلى ثلاثية خليفة حسين

[1]– المرجع نفسه: ص 4.

مصطفى في جرح الوردة- عرس الخريف- آخر الطريق فهو من الذين تأثروا بنجيب محفوظ وطمحوا إلى كتابة ثلاثية روائية مثله.

أما التأثير الثقافي الغربي فيبدو جليا في رواية الصادق النيهوم من مكة إلى هنا حيث قدم شخصية مسعود الطبال بوصفه نموذجا عربيا لشخصية روائية عالمية سنتياجو عجوز أرنست همنجواي في الشيخ والبحر[1].

وبعد قراءتنا لرواية السحرة ج1، ج2 والتي ركّزنا فيها على بنية الزمن السردي في الخطاب الروائي وبنية الراوي عند إبراهيم الكوني* نجد هذا الكاتب الروائي الليبي يفجر معانيه صورا بل عوالم تمتد في حضن صحراء شاسعة إتسعت مسافاتها بين الأرض والسماء وشاشة فضائية تتراقص على صفحتها أشكال تنبت من أرض خيال مترع بالأساطير وبالموروث من الحكاية وأطوار تنطق بفعل ساحر لترافق الجن لتتكلم بلغتهم وتسمع بأذنهم وتروي الحكم بلسانهم جمال وحسناوات وحكم وحكايات، وإبراهيم الكوني يمضي في جعل صحرائه من مأهولة بعالم كائنات قادمة من خلف السطور، معبرا عنها في قالب فني جمالي سردي.[2]

---

[1]- المرجع نفسه: ص 6، 7.

* إبراهيم الكوني هو: كاتب ليبي طارقي ولد في 1948، يؤلف في الرواية والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية والتاريخ والسياسة اختارته مجلة لير الفرنسية أحد أبرز خمسين روائيا عالميا معاصرا وهو منافس على جائزة نوبل الأدب، وترجمت كتبه إلى لغات العالم الحية.

[3]- Kctabu.pdf.blogspdf.com.

الفصل الثاني

بنية الزمن

تمهيد:

يمثّل الزمن مكوّنا سرديا أساسيا في الرواية، فمهما تعدّدت مكونات النص السردي وتنوّعت يظلّ عنصر الزمن ذا أهمية بالغة تتجاوز أهمية المكونات الأخرى، فهو مقياس حركة الوجود في العمل الحكائي والذي يتضمّن المسافات والأحداث، والترتيب والسرعة والتباطؤ والتي من خلالها يتم شعور العناصر الرئيسية بالزمن داخل السرد[1].

وتعدّ الرواية من أكثر الأنواع الأدبية إلتصاقا بالزمن بل إنّها لا تتشكل إلاّ داخل الزمن الذي يقدمها عن طريق اللغة، ويقصد بالزمن في الإصطلاح السردي: مجموعة العلاقات الزمنية التي تتمثل في السرعة، الترتيب الزمني، المسافة القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها بين القصة والخطاب المروي والسرد.[2]

فالزمن الروائي نلاحظ أنه لا يقدّم زمن القصة بنفس الترتيب الذي تحتويه الرواية وحتى عندما يكون الترتيب مؤطّرا، ففي داخله نجد هيمنة المفارقات الزمنية بمختلف أنواعها سواء كانت إرجاعية أو إستباقية داخلية أو خارجية، كما نجد هيمنة المفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة تتوازى وهيمنة المشاهد المنتقل فيها من فضاء إلى فضاء ومن زمن إلى زمن آخر، ومن حدث إلى شخصية تبرز بوضوح تكسير خطّية زمن القصة، وتقريب المسافة بين الأزمنة المعاشرة والمتخيلة والكامنة في الذاكرة، والمحتملة أنّه زمن واحد، وإن كان متعددا شكليا بتعدد مؤشرات الزمن وأزمنة حدوثه، ولكنه في وحدته يتشكل، وفي تشكيله يزداد

---

[1]– نور مرعي حسين الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، أربد – عالم الكتب الحديث، ط1، 2009، ص 37.

[2]– إبتسام محمد الشمري: البنية السردية في ثلاثية – أطياق الأزقة المهجورة العدامة– الشميسي – الأراديب– للروائي التركي الحمد، رسالة الماجيستير، جامعة قطر، كلية الأداب والعلوم، قسم اللغة العربية، فرع الأدب والنقد، 2014، ص 50.

تعقيدا، فزمن الخطاب يصعب الإمساك به، وتحديده بدقّة ولا سيما في الروايات التي .تقل أو تنعدم فيها المؤشّرات الزمنية. [1]

I. نظام السرد:

البداية والنهاية لا يمكنهما إخفاء طولية الزمان ولا نهائيته. فالتجربة السردية ليست سوى إحتفاء بالزمن وإبراز لجلاله، فالحديث عن جزئية حياتية تمت في الماضي أو تتمّ في الحاضر، أو يمكن إسقاطها كحالة إفتراضية ممكنة التحقّق هو تحديد لوقع الزمن على الأشياء والكائنات. فمن الخليط اللامتناهي والمتناثر الأحداث المسبقة والمسترجعة نبني عالما يتميز بالإتساق والإنسجام[2] عبر وسيلتي الإسترجاع والإستباق قد تميزت روايتنا (السحرة ج2) بالعديد من المفارقات الزمنية التي تحمل دلالاتها داخل النص السردي.

1-السرد الإسترجاعي:

عرّف الإسترجاع بأنه: "يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل"[3] أي العودة بالزمن إلى الوراء وإلى الماضي للكشف والإفصاح عن الخبايا والأسرار التي يخفيها. حيث تسعى تقنية الإسترجاع إلى إمداد القارئ بمعلومات جديدة عن الحاضر المعيش، ومن خلاله تتولّد مدلولات جديدة تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوّره، كما أنه وسيلة لسد الثغرات في النص القصصي مثل تبرير موقف قامت به إحدى الشخصيات بحيث يلزم هذا التبرير العودة إلى الماضي، وإيضاح أسباب ذلك الموقف، أو يكون سد الثغرة عن طريق إمداد

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 165، 166.

[2]- سعيد بن كراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 152، 153.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 73.

القارئ بمعلومات عن شخصية جديدة وردت في النص السردي[1]. ويمكننا أن نحدد ثلاثة أنواع من الإسترجاعات.

أ- **الإسترجاع الخارجي:** هو الإسترجاع الذي يعيد الأحداث إلى ما قبل بداية سردها لملء الفراغات التي تساعد على فهم مسارات الأحداث، إذ يمكن للإسترجاعات الخارجية أن تتداخل مع الحكاية الأصلية، إذ أن وظيفتها هي تكملة الحكاية بإثارة القارئ أيضا عن هذه الحادثة الفائتة أو تلك.

ب- **الإسترجاع الداخلي:** هو الإسترجاع الذي يعود إلى الماضي لاحق لبداية القصة قد تأخر تقديمه ويعمل على ربط حادثة سلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها لم تذكر في النص.

ت- **الإسترجاع المزجي:** هو الإسترجاع الذي يجمع بين النمطين الإسترجاع الخارجي والإسترجاع الداخلي، ويستحضر في هذا النمط زمنان ماضيان أحدهما يعود إلى ما قبل الأحداث والأخر إلى ما بعد بدئها، إذ يحدد هذا الإسترجاع السعة المكنيّة وليس المدى الزمني فهو يكون نقطة مداها سابق للمكانة الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها أي أنّ هذا الإسترجاع يقوم على إسترجاع خارجي يمتد حتى ينضّم إلى منطلق الحكاية الأولى ويتعداه.[2]

وقد تضمّنت الرواية تقنية الإسترجاع ويظهر ذلك في الأمثلة التالية:

(يذكر أنه وجدها تناطح التيوس في مواسم السفاد، وتقود القطعان إلى شطأن الهاوية.)[3]

---

[1]- إبتسام محمد الشمري: البنية السردية، مرجع سابق، ص 54.

[2]- نبهان حسون السعدون: شعرية تشكيل الفضاء السردي، قراءات في رواية الارملة السوداء، لصبحي فحماوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015، ص 35 - 38.

[3]- إبراهيم الكوني: السحرة ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، عمان- الاردن، ط1، 1990، ص 15.

(لم يعرف لمّ إستعاد صورة رضيع يتشبّث بثدي الأم في نومه كأنه يخشى أن يفقدها إلى الأبد إذا تخلى عن الثدي.)[1]

(فلنرجع لحكمة الصحراء التي علّمتنا ألاّ نتوغّل في الخلاء أكثر مما ينبغي.)[2]

(ولكنّ الضيف لم يحدثه إلا آخر الليل. قال: أن قبيلتهم أبتليّت بعرّاف نهم ومشؤوم أباد قطعان القبيلة.)[3]

إضافة إلى: (لازلت أذكر الواقعة كنت في سفر، خرجت لإسترجاع إبل ضالة عبرت وادي تناورة ونزلت إيجيدي في الجنوب.)[4]

(لن تتخيل أني ظللت أقف في الحد أعواما، وكاد داء الحنين أن يغلبني لو لم يتدخل السحرة ويعودوا بي عليلا، غائبا، محمولا على الناقة.)[5]

(تذكّر أن سرّ الوطن في النبع، ولو سار مع لسان الجدول لبلغ الجبل.)[6]

(منذ أن فقدت الذاكرة عليه سلطان، وصار مملوكا في ملكوت النسيان.)[7]

(تذكّر يوم سلمه القطيع أو مرة، وإستعاد عندما أخبره أنه إنما يسلمه قلبه إذ رضى به راعيا).[8]

(وخيّل له أنه سبق وعرف هذا المهاجر، ولكن سلطان النسيان تدخل فنسي.)[9]

---

[1]- الرواية: ص 25.

[2]- الرواية: ص 36.

[3]- الرواية: ص 43.

[4]- الرواية: ص 62.

[5]- الرواية: ص 66.

[6]- الرواية: ص 216.

[7]- الرواية: ص 80.

[8]- الرواية: ص 111.

[9]- الرواية: ص 138.

كذلك وجدنا من خلال تصفحنا للرواية (تذكر حيل المسخ الكرية فعاوده الغثيان)[1]

(تذكّر أنّ الحسناء لم تطلع إلا عندما أكل الشق الأول من الترفاسة.)[2]

(كأنه تذكّر أمرا كان قد نسيه.)[3]

(كانت بلون طين الحمادة نقيض عن قبضة اليد حجما مستديرة.)[4]

(تذكر النبوءة ذلك الكاهن الذي زاره ليلا عندما توسد أكمة النمل)[5]

(لم يتوقف أهل الصحراء على إستقبال الرسل منذ صعد الزعيم وإحتجب في القمم العليا.)[6]

(روى أنه كان في بنى إسرائيل شاب عابد، وكان الخضر عليه السلام يأتيه.)[7]

(تذكّر والمجد القديم، وخنق صدورهم الحنين إلى واو وغنوا الأشعار شوقا.)[8]

(كان في شبابه وقورا ومكابرا مثل قمم تارات.)[9]

(لا أذكر إني أخفيت عليه سرا.)[10]

(تذكر وصية الناموس عندما قال ان الفوز لا يكمن إلا في الخطوة الصغيرة التي تلي اليأس فقام ليقاوم)[11]

(تذكّر الشكوى ففز برغم التعب.)[12]

---

[1]- الرواية: ص 143.

[2]- الرواية: ص 213.

[3]- الرواية: ص 245.

[4]- الرواية: ص 255.

[5]- الرواية: ص 356.

[6]- الرواية: ص 346.

[7]- الرواية: ص 297.

[8]- الرواية: ص 303.

[9]- الرواية: ص 309.

[10]- الرواية: ص 396.

[11]- الرواية: ص 425.

[12]- الرواية: ص 424.

(هل تذكر وانتهيط عندما نزل علينا ضيفا.)[1]

من خلال هذه الأمثلة تبيّن لنا أن عملية الإسترجاع هي نقل ذهن القارئ إلى زمن الماضي بتفاصيله ومجريات أحداثه، وربطها بالحاضر، ومنه يبني إستنتاجاته وتفسيراته عن الوجهة التي تسير فيها الأحداث، فهو بمثابة التحليل الداخلي للأفكار الشخصية وتبرير لأفعالها.

2-السرد الإستباقي:

إذا كان الإسترجاع يعود بالنص السردي إلى الأحداث الماضية فإن الإستباق يقفز بهذا النص نحو أحداث مستقبلية، لذا يطلق عليه والاس مارتن تسميّة الإضاءة والتوقع لأنه يضيء للقارئ ما سيحدث في مستقبل النص، ويقدم جيرالد برانس تعريف الإستباق وفق رؤية جيرار جينات على أنه: "إستدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر"[2] فالإستباق هو تجاوز نقطة الحاضر التي توقّف عندها الخطاب السردي والقفز إلى حدث مستقبلي، قبل وصول الخطاب السردي إليه. وتسهم تقنية الإستباق في حركة الإيقاع الزمني للسرد، منها تنبأ القارئ بالأحداث قبل أن يصلها، فيختصر الزمن وتختصر عنده رؤية الأحداث وتصورها وتفاعل الشخصيات معها.

يعمل على إلقاء الضوء على حدث ما بعينه لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ من خلال تقنية الإستباق، ومن هنا يتم تقسيمها إلى قسمين:

أ- **الإستباق بوصفه تمهيدا:** يتمثل في إشارات أولية، يضمها السارد في نصه وتكشف أحداث السرد للآتية إذا كان ذلك الحدث سيتحقق أم لا، إذ يمثل نقطة إنتظار مجردة من كل إلتزام تجاه القارئ. ويكمن دور القارئ في قراءة ما إذا كان ذلك الإستباق قد تحقق أم لا.

---

[1]- الرواية: ص 331.

[2]- ابتسام محمد الشمري: البنية السردية، مرجع سابق، ص 57.

ب- **الإستباق بوصفه إعلانا:** يقوم على إخبار ما سيحدث صراحة فيما بعد فهو حتمي الحدوث بعكس الإستباق التمهيدي، وكثيرا ما تأتي المفارقة الإسترجاعية بعد الإستباق الإعلاني، ذلك أن السارد يلجأ إلى مفارقة الإستباق الإعلاني وبعد صفحات يذكر ذلك الإستباق عن طريق تقنية الإسترجاع الداخلي.[1]

ويؤدي الإستباق في النص القصصي إلى وظائف عديدة هي:

1. يلمح الإستباق أو يمهد لما سيجري في سرده من الأحداث لاحقا، وبذلك تكون غايته حمل القارئ على توقع حدث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات.
2. يعنى الإستباق عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات من مثل الإشارة إلى إحتمال موت بعض الشخصيات أو مرضهم أو زواجهم.
3. ملء الفجوات الحكائية التي سيخلفها السرد.
4. الإخبار عن المعلومات تفيد موضوع السرد.[2]

وقد وردت في الرواية عدة إستباقات وتسريعات للأحداث منها:

- (لأنه عرف أيضا أنّ الخيبة تنتظره هناك).[3]
- (لا أظن أن الحكيم يريدني أن ألجأ للسحرة أو العرافين في مداواة شاة شقية).[4]
- (إذهبوا ولا تنتظروا إلا اللعنة)[5]
- (يستطيع أن يستعيد بنيته النحيلة، وبشرته النحاسية).[6]

---

[1] المرجع نفسه: ص 58، 59.

[2]- نبهان حسون سعدان: شعرية تشكيل الفضاء القصصي قراءة في المجموعة القصصية في إنتظار المرجان لحكمت صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015، مصدر سابق، ص 32.

[3]- إبراهيم الكوني: السحرة ج2، مصدر سابق، ص 22

[4]- الرواية: ص 33.

[5]- الرواية: ص 65.

[6]- الرواية: ص 119.

- (أحسّ أنّ سرّ الجاذبية لم يكن في شدة البريق، ولا في تعدد الألوان).[1]
- (ظنّها ستتلكأ، ستتفاجأ).[2]

كذلك نجد: (إذا أرضعت الناقة حورها الذي أنكرته وليدا، فلا شك أنّ سيلا سيأتي).[3]

(إنّ الحجر الوضيع لن يصمد طويلا).[4]

(أيقن أنّ الوادي الذي يضيق بالماء سيغمر النتوء قريبا).[5]

(يؤكّد الرواة أن سرّ قوّة ذلك المخلوق الفظيع تكمن في كلمات هذه التعويذة السحرية التي إستعارها من أحد السحرة).[6]

(ولذا ظن الخبثاء أنّ أفراح القبائل بزفاف الزعيم هو فرح بعودة رجال القبائل إلى البيوت إلى النساء إلى الحياة.)[7]

(ظننت أنّ فينا من يستطيع أن يبدّل على الناموس على طريقة أهل الدنيا؟.)[8]

(ظننت في البداية أنه ميت.)[9]

(لقد ظننت أنّ البدين هو الذي أشار عليه بذلك.)[10]

(هل يظن القرين أن الرسل هم من غروا به.)[11]

(هل نوت أن تستقر أخيرا وتبتنى علتًا في الكهف.)[1]

---

[1]– الرواية: ص 171.

[2]– الرواية: ص 225.

[3] الرواية: ص 281.

[4]– الرواية: ص 284.

[5]– الرواية: ص 293.

[6]– الرواية: ص 308.

[7]– الرواية: ص 223.

[8]– الرواية: ص 325.

[9]– الرواية: ص 340.

[10]– الرواية: ص 385.

[11]– الرواية: ص 386.

(ظنّ في البداية أنّ العدوّ أختطفه مرّة أخرى وشيّعه في الهواء كدمية من القشّ).[2]

(ظنّ أنّ الأغنيّة ستتوقف بحلول الليل).[3]

(ظنّ أنّه يستطيع أن يتدارك الأمر في مسيرة الأمس.)[4]

نجد أن هذه الإستباقات ساهمت نوعا ما في خلق تشويق لدى المتلقي ودفعته لمتابعة القراءة حتى يشبع فضوله، فيحاول معرفة ما ستؤول إليه الأحداث، وكيف ستسير حتى تصل إلى ذلك المنحى؟

---

[1]- الرواية: ص 402.

[2]- الرواية: ص 423.

[3]- الرواية: ص 413.

[4]- الرواية: ص 421.

II. حركة السرد:

ترتبط التقنيات الزمنية في أية رواية إرتباطا وثيقا، بالإشارات الزمنية وبطريقة سرد الأحداث وكذلك بالصياغة اللغوية للجمل. حيث حدد جيرارد جينيت أربعة أنماط للحركة السردية سنفصل الحديث فيها. لنقف على طريقة توظيفها في رواية السحرة ج1تدريجيا. بدءً بدراسة الخلاصة والحذف على مستوى تسريع السرد، ثم إلى مستوى تعطيل السرد عبر تقنيتي المشهد والوقفة.

1-تسريع السرد:

أ- **التلخيص:** هو سرد الأحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (أيام، شهور، سنوات) بشكل موجز مركز مما يعني اختزل لها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[1] فهي سرد موجز يكون فيه زمن النص أصغر بكثير من زمن الحكاية وأن سرعة السرد تزداد بإزدياد مدة الخلاصة، وهي تقنية متصلة بالماضي أكثر من إتصالها بالحاضر والمستقبل ذلك أنه من غير الممكن أن يقوم الراوي بتلخيص أفعال أو أحداث لم تحدث بعد ليكون بالإمكان تلخيصها بعد وقوعها، ومن ثم تصبح بمثابة الماضي الذي تتذكره وتعيد سرده ملخصا. كما أنها تستطيع الأخذ من الحاضر وإختصاره بما فيه من أحداث وهذا ما يؤكده حسن بحراوي بقوله: "قد توجد خلاصات تتعلق بالحاضر وتصور مستجداته أو تستشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث"[2] وللخلاصات الإسترجاعية أهمية كبيرة في سد الثغرات التي يحلها السرد، وكذلك بعض الأمور الخفية للشخصيات.

ومن هنا سنحاول تقديم بعض النماذج التي تجسد الخلاصة التي وردت في الرواية فمثلا قول إبراهيم الكوني: (هو توأمه الذي مر في مسيرته الطويلة واختبأ داخل قريته يخرج له

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 76.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 166.

لسانه اللامع مداعبا ليدخل في جوف آخر يعيد له الحياة. ها هو يودعه قائلا: سأمضي عاجلا كي أجعل لك من الخلائق توائم، سأمضي أنا ليكون لك المسافر توأما. كنت منذ قليل توأما لي والآن أنت توأم المسافر.)[1]

(كان سحرة القبيلة وعرّافوها يستعينون بعظام الذبائح على قراءة النبوءة التي رأوها في أسراب الطيور المهاجرة. أو هكذا ظن في ذلك السن المبكر، فكان عليه أن يعيش أهوالا كثيرة حتى يعرف أن الذبائح لم تنحر على شرف السحرة.)[2]

(كانت العائلات التي خلت بيوتها من الماء، أو شارفت القرب على الإنتهاء أوفر حظا إذا غلبتها الغيبوبة، وقضى عليها الظمأ قبل أن تتعذب بالغياب الفاجع، الطويل، الذي يأتي بالجوع.[3]

(أدرك أنّ عليه الآن أن ينجو بناقته من الخطر، كما أدرك البارحة أو صباح اليوم قبل أن يصحوا من النعاس، أنّ عليه أن يفهم الزوايا المتساوية في تقاطع شارة تانيت، إذا أراد أن يجد الناقة.[4]

(تذكّر الشارة المقدسة التي عبث بها رب القافلة، ربما كي يرسم له هذه الإستدارة، إبتسم بإستخفاف قبل أن يمحو التقاطع يجمع يده.)[5]

كذلك قوله: (وإذا يئس وتراجع عن ملاحقتها هرعت إليه مرة أخرى وحامت حوله بإلحاح وفجأة تذكر رأى البارحة رؤيا. رأى العلامة في الرؤيا في كف رب القافلة.)[6]

(قال أنّ الحجر كان في الماضي البعيد عندما كانت الحجارة كلها ما تزال رطبة.)[1]

---

[1]- إبراهيم الكوني: السحرة ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، عمان- الأردن، ط1، 1994، ص 14.

[2]- الرواية: ص 85.

[3]- الرواية: ص 104.

[4]- الرواية: ص 119.

[5]- الرواية: ص 121.

[6]- الرواية: ص 115.

(خلال الزمن الرهيب الذي خضع فيه أهل الصحراء لشرائع السحرة، وتوقفوا عن الغناء، فقدوا عن الخلق أكثر من ما فقدوه في ظلّ إرهاب الجنّ، وأكثر مما فقدوه زمن طغيان الأسقام والأوبئة، وأكثر مما فقدوه في صدّ الغزوات عن الصحراء، أو في زمن شن الحملات على القبائل الأدغال لإستجلاب العبيد والسبايا.)[2]

(هناك في وطن الأسافل، في واد الظلمات، تنقّلت الصحراء في الألوان، عبرت البرازخ طافت الممالك، وإجتازت كل حد، توغّلت في بحر السر، وعرفت المجهول، ووقفت على أمر كل أمر خفي.)[3]

نلاحظ من الأمثلة السابقة أن وظيفة التلخيص هنا تكمن في إجمال أحداث وقعت في أيام، أو شهور، أو سنوات في أسطر أو بضع صفحات، فالخلاصة همّها الأول تسريع عملية السرد.

ب- **الحذف:** الحذف الزمني يعني القفز من مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية، فيتم الإغفال الكلي والمطلق للأحداث خلال هذه الفترة الزمنية، فيكون فيه زمن القصة أصغر إلى ما لا نهاية بالنظر إلى زمن الحكاية، فهو وسيلة لتسريع السرد حيث يلجأ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: مرت سنتان- إنقضى زمن طويل- فعاد البطل من غيبته. ويسمى هذا قطعا[4]. ويعرفه حسن بحراوي بقوله: "يكون جزء من القصة مسكوتا عنه كلية، أو إشارة إليه فقط بعبارات زمنية تدل على مواضع الفراغ الحكائي من

---

[1]- الرواية: ص 492.

[2]- الرواية: ص 528.

[3]- الرواية: ص 649.

[4]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 77.

قبيل ومرت بضعة أسابيع أو مضت سنتين"[1]. وينقسم الحذف بإعتباره قفزة على الزمن حسب جيرارد جنيت إلى ثلاثة مظاهر هي:

- **الحذف الصريح:** هو حذف نجد فيه إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن نقول: بعد عشر سنوات– خلال أسبوع– مرت عدة سنوات.
- **الحذف الضمني:** هو حذف مسكوت عنه في مستوى النص، وغير مصرّح بمدتّه فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحس به من خلال القراءة.
- **الحذف الفرضي:** يكون من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية لكن يتم إستحضاره عرضا عن طريق الاسترجاع.

وما يتجسد في الرواية نجده في قول إبراهيم الكوني: (في تلك السنوات تعلم أن يتسلى بالغناء في المراعي، لأنه كان قد عشق الأشعار كما عشق الجمال.)[2]

(يتركه أياما على هذا الحال ليشاهد كيف يتضاءل المخلوق، ويتلاشى شوقا.)[3]

(مضت أيام أخرى قبل أن يعرف أنها لم تختف من الخباء وإنما إختفت من الصحراء كلها.)[4]

(بعد يومين تولى بورو محو الأثر بحماس.)[5]

(طوال المسير لتسلى العذراء بالأشعار والأغاني في طريق العودة فإستغرقت الرحلة في الذهاب والإياب سبعة عشر يوما.)[6]

(فيحل الحدب في تلك السنوات أيضا.)[7]

---

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 156.

[2]– إبراهيم الكوني: السحرة ج1، مصدر سابق، ص 27.

[3]– الرواية: ص 30.

[4]– الرواية: ص 37، 38.

[5]– الرواية: ص 72.

[6]– الرواية: ص 93.

[7]– الرواية: ص 99.

(ففي ذلك العام لم تصعد سحابة في السماء الحمادة، وكذلك في السنوات التالية.)[1]

إضافة إلى قوله: (سافر جنوبا، بعد أيام نزل الواحة. أدرار.)[2]

(بعد أيام دخل الصحراء ذلك الرسول المجهول.)[3]

(بعد عراك إستمر أياما، وفي رواية أخرى، أسابيع كاملة.)[4]

(من المدهش ألا يتساءل طوال الرحلة كيف كانت تتجدى الألوان والظلال والكائنات بذلك الوضوح العجيب رغم صرامة العتمة وتسلّط الظلمات.)[5]

(بعد يومين عثر الرعاة في الوادي المجاور على جثة فارس مفتوح العينين.)[6]

(فالبدن الذي تنفس الصهد طوال السفر الطويل.)[7]

(حدّق كل واحد منهما في وجه الآخر طويلا.)[8]

إستعمل السارد تقنية الحذف بهدف تسريع في أحداث القصة والوصول إلى الحدث الرئيسي فيها، وإستبعد بعض الفترات الزمنية التي ليست ذات أهمية داخل البناء السردي بمعنى أنها لا تفيد في بناء القصة.

2-تبطيء السرد:

أ- **المشهد:** يعد المشهد مساحة زمنية بصيغة مناظرة للملخص فإذا كان الملخص تسريعا للسرد فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له، وإذا كانت العلاقة الزمنية القائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء

---

[1]- الرواية: ص 100.

[2]- الرواية: ص 128.

[3]- الرواية: ص 513.

[4]- الرواية: ص 530.

[5]- الرواية: ص 317.

[6]- الرواية: ص 379.

[7]- الرواية: ص 71.

[8]- الرواية: ص 228.

فالمشهد بشكل عام يمثل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها السرد بزمن القصة من حيث مدة الإستغراق[1]. وينعكس ذلك على سيرورة السرد وحركاته ويجسد الحوار اللحظة الجوهرية التي يتم عن طريقها تمظهر تلك المشاهد حيث أن هذا الأخير يقوم أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا، الموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النص الدرامي)[2]. فالمشهد يتجلى في الحوار القائم بين الشخصيات الروائية للتعبير عن الآراء المختلفة والتوجهات، وردود الأفعال، ومن خلاله نستطيع كشف الطبائع النفسية لكل شخصية وله وظيفة بنائية داخل الرواية تتجسد في تسليط الضوء على حوادث رئيسية مؤثرة في السياق، لأن الشخصيات عندما تعبر عن نفسها تصبح وكأنها واقعية تتحرك بحيوية داخل النص الروائي.

ولتمثيل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن القصة بزمن الحكاية نتوقف عند مجموعة من المشاهد التي يدور فيها الحديث.

(حصن جبارين وجهه بلثامه إلتفت إلى الأفق البعيد حيث تنحني السماء لتقبل جبين الأرض، فرأى كيف تكتب الشمس وصية الوداع برموز غامضة. سأل ببرود:

- هل انت ساحر؟

سكت بورو حتى ظن جبارين انه لن يجيب ثم قال بذلك الإسترخاء الذي يجعل من البرود لغة تخص الحكماء.

- كلنا سحرة[3]!

(لقد رافقني إلى تادرارت، وقال إنه يريد أن يعلمني كيف أستخرج الكنوز من مخابئ الجن ولكني تركته حتى نام وهربت!

- هربت؟

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 78.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 166.

[3]– إبراهيم الكوني: السحرة ج1، مصدر سابق، ص 55.

- نعم أنا أخاف الكنوز ولا أنوي أن أتحرش بالجن!
- حسنا فعلت!
- هل توافقني في أن هروبي كان فعلا حسنا؟
- نعم!)[1]
- (يا له من داهية!
- فكيف تريده أن يرحم لخبدا خطيئته؟
- يقول حكماء الحمادة أنّ الرحمة من أخلاق الزعماء!
- إلا في ضحايا كبير السحرة، فالويل لهم من (وانتهيط) والويل لهم من الزعيم، عقاب يتلقونه في السهول السفلى، وعقاب أسد يأتيهم من المقام المعلق في أعالي الجبال).[2]
- (ما يدريك أن الصبايا لا تتفرج عليك الآن؟
- الصبايا؟
- الصبايا الجنيات الحسناوات في كل مكان.
- الجنيات؟
- نعم الجنيات
- أنت تمزح.
- أنا لا أمزح) [3]
- (أترك يدي!
- أصدقني القول وستلقى كراء!
- لقد قذفت به في الفضاء.
- سأجزل لك الكراء إذا أخبرتني أين سقط!

---

[1]- الرواية: ص 56.

[2]- الرواية: ص 68.

[3]- الرواية: ص 225، 266.

- يدك تؤلمني).[1]
- (إياك أن تلقي بالعظم في النار! العظم كان من نصيبي، العظم عظمي!
- سأله الكاهن بتصبر الحكماء.
- وما حاجتك به؟ ألم أقرأ لك النبأ؟ ألم تعرف البشارة؟
- أريد أن أحتفظ به. أريد أن أتباهى بها أمام الأقران. أريد أن أحدق فيه كما حدقت فيه منذ قليل لأتعلم كيف تقرأ النبوآت.
- لن تتعلم قراءة العظام لا في عظم ولا في عشرات العظام
- هذا شأني! أعطني عظمتي!)[2]

(قال بورو:

- في عيون (أشيت أهظ) قرأت بشارة!
- تمتم جبارين:
- في عيون الفاتنات دائما بشارة!
- غدا سنفرح كثيرا. سنضحك كثيرا!
- سحب نفسا عميقا. إستدرك.
- سنفرح بقلوبنا. سنضحك بقلوبنا)[3]

إضافة إلى: (ماذا تريد؟

- أريدك أنت. أريد إسمك!
- إسمي؟
- كنت سأطلب شيئا آخر. لو لم يسبقني إليه أحد آخر)[4]

---

[1]- الرواية: ص 289.

[2]- الرواية: ص 465.

[3]- الرواية: ص 546، 547.

[4]- الرواية: ص 638.

(سأل بورو:

- هل يرى مولاي الجليل في الطفولة حقا؟
- جاوبه الدليل بوقار الأوائل:
- جئت بك كي تخرج من القمم، وتتذوق طعم النعيم.
- حقا؟
- عليك أن تنحر المعزى السوداء إن شئت أن تخرج...
- المعزى السوداء؟
- نحر المعزى السوداء شرط الخروج...[1]
- (نحن لا نحبس المخلوق بلا سبب.

إختلس إليه نظرة خفية ضبطها الشيخ، وقرأ فيها السؤال. قال:

- (فعلنا ذلك كي نغسلك من الوباء
- الوباء؟
- رأيناه عندما ألقي بك إلينا. فأدركنا ما حدث)[2]

للمشهد عنصر فعّال في رسم الصور في القصة وفيه يظفي الحوار ويستغله لإبراز الفترات المهمة فالشخصيات في الرواية تتحاور فيما بينها للتعبير عن رؤيتها ومواقفها تجاه الآخرين.

ب- **الوقفة:** تحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة. فهي تتعقب جزئيات الشيء الموصوف بإسهاب وإقتضاب وهذا ما يؤكده الدكتور "عبد الملك مرتاض" في قوله: "أنّ السرد كثير

---

[1]- الرواية: ص 307.

[2]- الرواية: ص 644.

ما كان يغيب ليحضر مكانه الوصف الإستطرادي المضجر"[1]. أما "حميد لحميداني" فيرى: "أما الإستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف عادة يقتضي انقطاع الصيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"[2]أي أن الوقفة الوصفية هي عبارة عن إستراحة من عملية السرد. وإنقطاع لمسيرة الزمن وتسلسل الأحداث في القصة أو الحكاية ليحل الوصف محل السرد.

- **أنواع الوقفات الوصفية:**

- **وصف المكان:** وهو قسمان إثنان هما:
- **الوصف الموضوعي:** يقوم فيه الراوي التقليدي بإستقصاء عناصر المكان ومكوناته التي تساعد على فهم أبعاد الشخصيات الروائية.
- **الوصف النفسي:** وفيه لا يكتسب المكان الموصوف أهمية لذلك فهو نادر الوجود وإنما يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء الروائي يكون له أهمية بالغة، وقد كان بلزاك يعير وصف المكان إهتماما خاصا حيث أنّ المكان الذي يسكنه الشخص مرآة إنطباعه، فهو يعكس حقيقة الشخصية، نفسها طبيعة المكان الذي يرتبط بها.
- **وصف الشخصيات:** يعد وصف الراوي لملامح الوجه في حركتها ومكوناتها من قبل الحشو والزيادة، ولا سيما إذا كان دالا على الحالة مثل حالة الضعف والقوة فهو وصف تعبيري يتجاوز السمات الإجتماعية والسيكولوجية بل يتخطى ذلك كله ليكشف العلاقة بين حدي الإنسان التكويني والطبيعي، ولا يوصف الشخص في إتجاه تحديد هويته وملامحه بقدر ما يوصف للتعبير عن وحدة الوجود بين الإنسان والطبيعة وبين

---

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د. ط، 1998، ص 05.

[2]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 76.

الوضع الذي يوجد فيه والمكان عموما، لأن المكان دال على الشخصية وموقفها وحالتها الشعورية وكذا وجهة نظرها.[1]

- **وتحدد وظائف التوقف أو الوصف في وظيفتين أساسيتين هما:**

- **الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية:** ويكون الوصف فيها بمثابة وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.
- **الوظيفة الجمالية أو التزيينية:** ويكون الوصف فيها بمثابة إستراحة في وسط الأحداث السردية.[2]

من خلال ما تقدم يمكن رصد بعض تجليات تلك الوقفات الوصفية كقيمة زمنية تعمل على إبطاء عملية السرد. يقول السارد: (ترجّل المسافر عن السرج، بقفزة الفرسان، الظمأ غلب فترنح وركع. جاهد وعاند بكبرياء الأبطال وقف على قدميه، إنتصب بقامته، إنتصر الإنسان، لكن "بورو" شاهد في عينيه إنكسارا خفيا، ليس تعب المسافة، وليس حزن التيه وإنما شيء آخر أكبر من الأتعاب، وأعمق من الأحزان، فهل هو فجيعة الهزيمة؟)[3]

(رفع نظره إلى ضيفه خلسة فوجده يرقد كالطفل: عيناه مغمضتان، يداه النحاسيتان النحيلتان تتلامسان على صدره، أنفاسه منتظمة ونسيم القبلي يعبث بطرف لثامه كأنه ليس هو من تكلم منذ قليل. كأنه لم يقل شيئا، لم يتكلم أبدا).[4]

(يبكي بدموع حقيقية ولا يكفّ عن مطاردته حتى في الليل، يقف فوق رأسه في مرقده، يمدّ رقبته، ويتحسس وجهه بخطمه، يلعقه بشفتيه المتدليتين، الخشنتين، المدببتين مثل أشواك الطلح).[1]

---

[1]– حيورد دلال: بنية النص السردي في معارج إبن عربي، رسالة ماجيستير، جامعة قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغو العربية وأدابها، 2006، ص 104.

[2]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 79.

[3]– إبراهيم الكوني: السحرة ج1، مصدر سابق، ص 12.

[4]– الرواية: ص 19.

(والآن عندما هبت النسمة البحرية المشحونة بندى الشمال ورائحة البحر، تحرق البدن شوقا وفز لإلتقاطها هب إليها مصوصا، مادا رقبته راجفة، فاتحا شقي منقاريه على إتساعهما يستجدي القوت ويتوسل الحياة.)[2]

(يوم تقدّم السماء شرّ البشارة، فيبدأ البعث، وتخرج الأرض من جوفها كنوزا في مطالع اللّعاع، لكن كل الأشياء تعود إلى تراب ما ساه الجدب، تتحصّن بمجهول لا يعلمه إلا الجن. الجن يحرس حبيبات البذور في مدافن الجذوع كما يحرس كنوز الأولين في المقابر القديمة.)[3]

(في سهل يهجع عند حضيض الجبال الزرق وجد الرعاة يتحلقون حول بضع حبات من التمر. تولى القسمة راع مرح ظل يغالب الهول بالفكاهة والنكت وقدم له شقا واحدا من التمرة فرفضها "جبارين" بهزة من رأسه. إنتهز الراعي الفرصة فعلق على الرفض بمرح: إنتظر سوف تترجاني في الغد أن أعطيك النواة من تكبر اليوم على شق التمرة قبل غد شقّ النواة.)[4]

(توقف "جبارين" مسح عرقا فز من الجبين، إنحنى فوق الرسم المطبوع تهج الرموز بعناية. ردّد النبوءة لنفسه بصوت مسموع. خيل له أنه سمع جنا يعيدها في جلاميد الجبل العليا.)[5]

كما نجد قوله: "ظلّ جبارين منتصبا مقاوم الرجفة، قاوم الحمى. لم يعرف ماذا يفعل بيديه فرفعهما ليعدل من وضع اللثام فوق رأسه. حدج بورو. إلتفت نظر إنهما مرة أخرى حدّق كل منهما في وجه الآخر طويلا. في النهاية هزّ جبارين عمامته علامة الموافقة هزها ببطء

---

[1]- الرواية: ص 30، 31.

[2]- الرواية: ص 71.

[3]- الرواية: ص 114.

[4]- الرواية: ص 119

[5]- الرواية: ص 222.

فلمعت مقلتا بورو فرحا. أراد أن يكافئ قرينه لقاء الوعد فتقافزا في الوادي على طريقة المعز."[1]

تمدّد العراء. تلاشت الجبال على الجانبين، تمادت الرمال السوداء في الإرتفاع ونافست الجبال طولا وعرضا. تمادى الريح أيضا ومضى يصبح ويعود في البدء إكتفى بأنين مدهش غامض، ثم صار يصفع بذرات الرماد، ينهال بالتراب الأسود.)[2]

(من حلفة القصاص فاض الكنز، وتمادى الوهج، طوّق جسم الناقة بهالة دائرية مثل ساهور القمل. إستعارت لونا من التبر، ولونا من قبس الفجر، ولونا من غيب الغروب تلاحمت الألوان الثلاثة وإنجدلت في إبداع حبكة حبل المسد.)[3]

(إنكبت الشاعرات على الأشعار حاولن بحماس أن يرسمن مراسم الزفاف بين الضدّين الحميمين، إجتهدن في تدبير حيلة تتزاوج بين السماء والأرض، حيلة توقف بين المملكتين في علامة القران، تستدرج مسافة الصارمة، تلغي البرزخ، تطوع الحد المستحيل، وتجعل من الوطنين الواقفين على نقيض، وطنا واحدا، يستقر مجيدا في الألحان.)[4]

(إنحنى فوق الهاوية. كانت موحشة. مظلمة، مغرية، تنطلق إلى الأسفل بلا قاع. تهوي إلى المجهول. ولكن غموضها يوحي بسر لا طاقة لها لا بالتكتم عليه، ولا قدرة لها على البوح به.)[5]

(رأت المشؤومة تنزل ساقيها الأماميتين وتقفز نحوها دون أن تتخلى عن إبتسامة الحقد والشماتة، سقط طبق الفضلات من يدها دون أن تدري. وهزتها رجفة عنيفة دون أن تحس.

---

[1]- الرواية: ص 228

[2]- الرواية: ص 308، 309.

[3]- الرواية: ص 475، 476.

[4]- الرواية: ص 532.

[5]- الرواية: ص 561.

وإنحنت على الأرض دون أن تدري أيضا. تناولت حجرا شرسا. ألقت بالحجر في وجهها. دون أن تعلم من أين أتتها الشجاعة للقيام بهذه البطولة.)[1]

(لم تتخل الساحرة عن معصمه إلا بعد أن نالت الوصية. لاحظ أن يدها إرتجفت أيضا إحتوت الرسول بين يديها، وتطلّعت إلى الأفق بعينيها الفارغتين. تمتمت لنفسها أصابع الجبابرة. أصابع الأولين. ما أطول قامات الأولين. كانوا أّطول قامة من مردة الجن. ها هو البرهان.[2]

تبيّن لنا من خلال الوقفة أن السارد يقوم بتبطئة السرد عندما يدخلنا في دائرة الوصف والإستعراض، ويأخذ الوصف من الزمن الأصلي للنص وهو زمن القصة ويتوقف النص عن الحراك إذ أن للوصف دور مهم في بناء الحدث ليخلق بذلك البنية المناسبة التي تجري بها الأحداث ويكون المقطع الوصفي في خدمة القصة.

---

[1]- الرواية: ص 660.

[2]- الرواية: ص 601، 602.

الفصل الثالث

بنية الراوي

تمهيد

تعددت تعريفات النقاد للراوي و تصوراتهم لماهيته، ورغم تعدد هذه التعريفات فإنها لا تكاد تختلف كثيرا حول طبيعة هذه الماهية، إذ أن هذا المصطلح يعني في أبسط صوره في النقد الأدبي : "العلاقة بين المؤلف والراوي موضوع الرواية". فمشيل ريمون مثلا يرى حسب تقنية و جهة النظر : أن الراوي يتموضع بشكل ما في وعي إحدى الشخصيات. ليكشف لنا الواقع الذي ينظر إليه من خلال زاوية معينة و يعد مفهوم وجهة النظر من أبرز القضايا في النقد الروائي التي كثر حولها النقاش و التشعب بتعدد النقاد و اختلاف المدارس والإتجاهات النقدية التي تناولته، لكن هناك ما يشبه الإتفاق بين معظم النقاد و الباحثين على أنه مفهوم وليد استحدثته النقد الأنجلو أمريكي في أواخر القرن التاسع عشر مع الروائي هنري جيمس الذي أكد على أهمية هذا المفهوم مشيرا إلى أن ثمة تشابها بين عمل الروائي، و عمل الرسام. فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها من منظور ما فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة ، يجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها في الحسبان .

وتشرمار جوري بولتن في كتابها تشريح الرواية عند تعرضها لأهم المفاهيم النقدية المؤسسة لنظرية الرواية. إلى أن الراوي لابد من أن يكون موجودا في مكان ما سواء داخل المشهد أو خارجه. فإن القصص لا تحكي نفسها بنفسها، و أيا كان من يحكي فحتما ولابد من أن يكون في مكان ما و على علاقة بما يحكي حتى يحكيه[1]. فهو المرسل الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، أو القارئ المستقبل. وهو شخصية من ورق على حد تعبير بارط وهو لأنه كذلك: وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي المؤلف ليكشف بها عن عالم روايته[2].

---

[1]- www.hizwa.com

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2015، ص 40.

وقد إتجه باختين عند تناوله لمفهوم الراوي إلى صياغة منهج لدراسة البنية اللغوية للرواية، و انطلق في دراسته من المستوى اللغوي وليس من البنية الدرامية كما فعل بروب في دراسته و قد ذهب أيضا إلى أن الشخصيات في السرد الروائي ليست أشخاص لحم ودم كما هي الحال بالنسبة إلى الناس في الحياة بل هم أشخاص متكلمون مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل، فالإنسان في الرواية ليس إلا صوتا أو لهجة، وكل شخصية في الرواية وكذلك الراوي تحمل بين طياتها لهجة وصوتا ذا أيديولوجية خاصة، وتحمل أيضا رؤية وموقعا يختلف عن سائر الشخصيات وكل هذه الخصائص تبرز من خلال الصورة اللغوية التي تصاغ لها الخطابات وليس عن طريق الخصائص الذاتية للشخصيات.

ومن الناحية التاريخية وجدنا أن الإهتمام بوجهة النظر أو بعلاقة الروائي بالراوي وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات جاء مرتبطا بالنظرة الحديثة إلى الرواية بوصفها وحدة عضوية متكاملة من ناحية وصدى لدور الروائي أو الراوي وكان الراوي أو المؤلف يظهر على مسرح الأحداث تارة ويختفي تارة أخرى، يخاطب القارئ مباشرة أحيانا محاولا خلق علاقة وثيقة معه بأن يقحمه في أحداث القصة وفيما يصدره من أحكام، وأحيانا يبتعد الراوي كلية بحيث لا يشعر القارئ بوجوده[1].

[1]– مرجع سابق www.hizwa. com

I. الرؤية السردية:

ثمة اختلاف في تحديد مصطلح معين لهذا المظهر التقني فقد أطلقت عليه عدة مصطلحات أكثرها شيوعا: وجهة النظر، التبئير، الرؤية، الموقع وكلها تدور حول المحور نفسه وهو علاقة الراوي بمرويه، ووفقا للنظرة القائلة بأن الفنان هو ذلك الإنسان الذي يرى. كان مصطلح الرؤية أشد مقاربة للتقنية التي يجسد لنا فيها موقف كيانه الشخصي إزاء النص الذي يحكيه على أساس أنه – أي الراوي– يمثل الوجه الآخر للفنان – الأديب– فضلا عن ذلك أن مضمون هذا المصطلح ينطوي على بعدين أساسيين هما:

- **البعد البصري:** وهو الذي يرى فيه الراوي أحداث قصته رؤية عينية نلتمس من خلالها حضور مضمن إطار المواقف الواقعة أمام مرآه.

- **البعد الإدراكي أو الذهني:** وهو الذي يتشكل في وعي الراوي اتجاه الأشياء فتنبثق على ضوء رؤيته الذاتية لها إنطلاقا من فكرة معينة أو قيمة دلالية يزيد إبرازها للقارئ.[1]

1- أنماط الرؤى:

يتبين وجود ارتباط وثيق بين الرؤية والراوي الذي يعد أهم مكون من مكونات العملية السردية، ذلك أن الحديث عن الراوي لا يكون مكتملا ما لم يشفع بالحديث عن رؤية الراوي إذ لكل منهما تأثير في الدلالة على الآخر، وسنقوم بتوضيح أنواع الرؤى المقرونة بأنواع الراوي من خلال الأشكال الثلاثة التالية:

- **الرؤية من الخلف أو الرؤية الخلفية:** يستطيع الراوي من هذا النمط بحكم مركزه السلطوي الذي تفتقده كل شخصيات القصة أن ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة

[1]– نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 153.

ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخف الدوافع وأعمق الخلجات، وكأن جميع الحجب مكشوفة أمام نافذته المركزية ليطل من خلالها على جميع الأحداث صغيرها وكبيرها وليحيط علما برغبات شخصياته الدفينة وأقدارها المحتومة فيكون بذلك راويا كلي العلم ذا رؤية مهيمنة تسبر أغوار المكنون وتدرك المجهول[1].

- **الرؤية مع أو الرؤية المصاحبة:** وفي هذه الحالة تتكافأ معرفة الراوي مع معرفة الشخصية القصصية، أي ما يعلمه الراوي تعلمه الشخصية أيضا، وما لا يعلمه الراوي لا تعلمه الشخصية فالنسبة متوازنة بين الطرفين لأنها على قدر متساويين من المعرفة بمجريات الأحداث. وتقدم المادة الحكائية هنا إما بـ (ضمير متكلم أو بضمير الغائب) ولكن دائما حسب الرؤية التي يمتلكها شخص واحد بمعنى أن المسار السردي يبقى ضمن إطار الرؤية المصاحبة إذا كان ثمة انتقال من الضمير الأول إلى الضمير الثاني[2].

- **الرؤية من الخارج أو الرؤية الخارجية:** يكون الراوي في هذا النوع أقل معرفة بالأحداث من جميع الشخصيات. وهو يعتمد في رؤيته لها اعتمادا كليا على وصف ما يراه وما يسمعه من الشخصية وصفا ظاهريا خاليا من أي تدخل أو تأويل، وبالتالي فهو شاهد على تصرفاتها فقط وليس في مقدوره النفاذ إلى قرارات نفسها أو الإطلاع على أفكارها ونواياها.[3]

---

[1]– المرجع نفسه: ص 158.

[2]– المرجع نفسه: ص 163.

[3]– المرجع نفسه: ص 166.

2- تعدّد الرؤى:

إن دراسة مظاهر حضور الراوي تعني اقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي، ويقتضي الكلام عن ذلك الإجابة عن السؤال: من يتكلم في الحكي أو في الرواية؟ ثم الإشارة ثانية إلى تدخلات الراوي في الحكي وأخيرا الحديث عن تناوب عملية السرد في القصة أي الحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السرد عدد من الرواة، إما أن يكونوا أبطالا في الوقت نفسه أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي أي مجرد شهود.[1]

- **المتكلم في الحكي:** وهناك حالتان: إما أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي: فهو إذن راوي ممثل داخل الحكي: وهذا التمثيل له مستويات فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي ينتقل أيضا عبر الأمكنة، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة.

- **تدخلات الراوي في سياق السرد:** عندما يكون الراوي ممثلا في الحكي أي مشاركا في الأحداث إما كشاهد أو كبطل يمكن، أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات وتكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلا.

وفي بعض الحالات التي يكون فيها الراوي غير ممثل في الحكي ويلجأ إلى التدخل والتعليق على الأحداث فإن الأمر قد يؤدي إلى تصديع البناء الخيالي الذي أقامه الراوي نفسه، إذ يصعب بعد هذا على القارئ أن يصدق بأن الأبطال لديهم حرية الحركة والتصرف.

---

[1]- حميد الحميداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 48.

- **تعدّد الرواة:** يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحد بعد الآخر ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية.

إنّ تعدّد الرواة يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة وتنتمي إلى هذا النوع الروايات الرسائلية. وليس من الضروري أن تكون الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدد الرواة فبإمكان راوي واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية وهكذا يولّد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤيا.[1]

تميزت الرؤيا بتعدد خطاباتها على مستوى الصيغ بالمقارنة مع باقي الخطابات، كما أنها تتميز بكثرة أشكالها السردية وأصواتها في تعدد الخطابات يستلزم بالضرورة تعدد الأشكال السردية، فالرؤية السردية في الخطابات تتم من منظور ذاتية مركزية سواء كانت ذات سرد أو موضوعه في آن واحد.[2]

ونعاين مثل هذا الشكل في روايتنا (السحرة ج1، ج2) إذ نجد الراوي عليما بجميع أحوال شخصياته ومنها:

- (تفقد الآثار، بحث عن رماه نيران البارحة فلم يعثر على أثر لمخلوق، ولم يجد حفنة من رماد النار. قرأ تعويذة قديمة، وقام بجهد بطولي كي يمنع جسده من الاستسلام للقشعريرة التي تستولي على أبدان الجبناء فهم بحدس مجهول أنه نزل ضيفا على قبائل الجن.

---

[1]– المرجع نفسه: ص 43.

[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 381

وتذكر كيف تحدث معهم عن الأنساب والأعراق فتأمله شيخ وقور قبل أن ينطق بقول غامض)[1].

هنا رؤية الراوي من الخلف – عليم– لأنَّ الراوي ليس شخصية من الشخصيات كما أنه تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: تفقد– بحث– قرأ– تذكر. كما استعمل ضمير الغائب.

- (وضع فوقها وعاء آخر ملأه بالماء وحفنة من الأعشاب. تململ جبارين. رفع رأسه. أسند جسمه بمرفقيه. راقب الخلاء. رأى فيه الفرح الطفولي البكر الذي تستقبل به الصحراء غياب الشمس. الفرحة الوحيدة التي تستبد بكائن يؤدي شعائر الوداع)[2]

هنا رؤية الراوي من الخلف – عليم– لأنَّ الراوي ليس شخصية من الشخصيات، استعمل ضمير الغائب، كما تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: وضع، رفع، أسند، راقب، رأى.

- (تجاوز عدد الذبائح السبعين رأسا وهو رقم خرافي لم تعرفه القبيلة في المذابح السابقة خلال ثلاثة أيام، فتوقع العقلاء أن يأمر الزعيم بوقف المذبحة ويأذن بالإحتكام إلى المعقل الأخير، المعقل الوحيد الذي يمتلك الكلمة التي ستضع حدا للخلاف قبور الأسلاف ولكن الزعيم ظل يبتسم بغموض في زاوية الخباء ويعط الإشارات بمواصلة المجزرة، فاستمر نحو الأنعام حتى تحولت قراءة النبوءة في ذلك الموسم إلى وليمة سخية لم تعرف القبيلة لها مثيلا)[3].

---

[1]– إبراهيم الكوني: السحرة ج1، مصدر سابق، ص 9.

[2]– الرواية: ص 53.

[3]– الرواية: ص 87.

هنا رؤية الراوي كذلك من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات استعمل ضمير الغائب، كما تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: لكن، ظل، تحولت.

- تتجسد الرؤية كذلك في موضع آخر: (ولكن أرادة الحياة عرفت دائما كيف تنتصر فغلبت الأمهات تدابير الآباء. وقد سمع جبارين السحرة أنفسهم يثنون على هذه الإرادة الغامضة سرا، ويعترفون أن أهل الصحراء مدينون لها عبر الدهور بالبقاء على قيد الحياة. ولولا الإعتراف بالفضل القديم لما عبد الصحراويون المرأة. ولما جعلوها وريثة لهم في النشب والإسم والميراث من دون كل الأمم الأخرى)[1]

رؤية الراوي هنا من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات كما تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: سمع، عرف، كما استعمل ضمير الغائب.

- (تزحزحت القمم في الأعالي تراقصت قبور إيدبنان على السفوح، تدحرجت الجلاميد من علَّ، فزلزلت الصحراء زلزالها، غاب جبارين في الجوف وخرست همهمته وهو يتهجى رموز البشارة، اختفى حتى الجلمود نفسه، ولكن الإشارة المذهلة المثبتة على جداره الخارجي الأيمن، المواجه للشموس الغاربة، لم تختف باختفاء الجلمود، ولم تسقط في جوف المجهول كما سقطت صحراء آلون)[2]

رؤية الراوي هنا من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات كما تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: تزحزحت، تراقصت تدحرجت، فزلزلت، خرست، اختفى، سقطت، كما استعمل ضمير الغائب.

---

[1]– الرواية: ص 108.

[2]– الرواية: ص 235.

- (مضى الجلاد يدق رأس الحسناء بلا توقف. كانت تتلقى العصا المطوقة بدوائر النحاس بأنين فاجع – تتقي الضربات بيديها، تحمي وجهها البهي بذراعيها، ولكن عصا الساحر وجدت سبيلا إلى كل مكان من جسدها. ففز الدم. واغتسلت بالنزيف. توقفت عن البكاء. عندما يتفاقم الوجع ويتعاظم الألم، لا يعود للدموع معنى)[1].

رؤية الراوي هنا من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات، كما استعمل ضمير الغائب كما تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: مضى، كانت، وجدت، اغتسلت، توقفت.

- تتجسد الرؤية كذلك في أنموذج آخر (تجول في الروابي المجاورة حيث تنتهي حدود الواحة وتبدأ شظوط الصحراء، تغنى بالمواويل القديمة، وعزى نفسه بأشعار تمجد التخلي، وتمدح النبل والزهد والبطولة، ولكن الأغاني توقظ الأشجان، ولا تزيد الإبن الذي أتى الصحراء غريبا، إلا الشقاوة والأحزان، عاد إلى كوخه المشيد من سعف النخل وأخذ من سرجه القديم رقعة من جلد الغزال)[2]

رؤية الراوي من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات، كما استعمل ضمير الغائب، كما تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: عاد، أخذ.

- (حين تعلقت أهداب عيونهن المزبورة بالكحل بضياء الإله الليلي الوديع. كان الشعراء القدامى يتحلقون حول نساء من طراز خاص. ابتدعت أناملهن يوما كل زخرف وزينة وعلامة ونمنمة لأصابعهن المجبولة بالوحي يرجع الفضل في رسم كل ختم أو إيماءة أو

---

[1]– الرواية: ص 346.

[2]– الرواية: ص 378.

إشارة اختطفت على رقعة أو خيطت على وسادة أو انطبعت على لباس، وجلبت للصحراوي متعة لا تختلف عن تلك المتعة التي نالها من الغناء)[1]

رؤية الراوي هنا من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات، كما استعمل ضمير الغائب، كما تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: تعلقت، كان، اختطت، خيطت، جلبت.

- (نفس الإحساس الذي فاض في جوفه عندما تزحزح أول يوم من موقعه الدافئ قرب الركيزة، ووجد نفسه في مدخل يتنفس بردا ووحشة وفراغا، أحس أن الأب تخلى عنه والأم تخلت عنه، وهاجروا مع القبيلة طلبا للكلأ، وتركوه وحيدا، يائسا، مهجورا، تنفس في وجهه برد الشمال، ومدت له الظلمة لسانا موحشا وقهقه فوق رأسه جبابرة الجن)[2]

رؤية الراوي هنا من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات، كما استعمل ضمير الغائب، وتحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: فاض، تزحزح، وجد، أحس، تخلى، تخلت، مدت.

- (في البدء جاهد الراعي بإخلاص. هرش منكبه الأيسر بالعصا وسكت طويلا، ولكن المحاولة لم تكشف سرا، فيئس الراعي وخاب اعتراف، آخر الأمر، إنه لا يستطيع أن يتذكر لا متى ولا أين. يذكر أنه وجدها تناطح التيوس في مواسم السفاد، وتقود القطعان إلى شطآن الهاوية)[3]

---

[1]– الرواية: ص 533.

[2]– الرواية: ص 626.

[3]– ابراهيم الكوني: السحرة ج2، مصدر سابق، ص 15.

رؤية الراوي هنا من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات، تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: جهاد، سكت، وجدها، كما استعمل ضمير الغائب.

- (تراجع إلى الوراء خطوات، وضع عصاته فوق منكبيه، وسار مع امتدادي الوادي. ارتفع البدن الفضي فوق الحد الشرقي، فتدفق الضياء في الوادي، واستعادت الصحراء صفاء النهار، رأى أن يستوقف المهاجر، فتهيأ لإطلاق النداء، ولكن البدن البشع الذي طحن رأس الشجرة محزور الرأس إرتمى عليه فجاءة، ففز وهب واقفا)[1]

رؤية الراوي هنا من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات، تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: وضع، رأى، طحن، فر هب، واستعمل ضمير الغائب.

- (تفقد الطوق من كل الجهات فوجده أكثر مناعة من كل الشعاف، سار مع السفح شمالا. تنقل فوق الصخور الوحشية طويلا قبل أن يسمع الضجيج. توقف وتنصت أكثر من مرة وكانت الثرثرة الخفيفة تقترب، تتصاعد. أحس الأعياء، واستولت عليه دهشة طفولية، لأن شوقه للقاء الماء فاق حنينه للقاء الحسناء)[2]

رؤية الراوي من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات، تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: وجد، سار، كان، أحس. واستعمل ضمير الغائب.

- كما نجد في موضع آخر رؤية الراوي من خلال: (استيقظ بورو مبكرا، وتسكع في الخلاء صعد الروابي الممتدة وراء الطلحة، من ناحية الشرق. لم يغب هناك طويلا. عاد يحمل

---

[1]– الرواية: ص 141.

[2]– الرواية: ص 204

بين ذراعيه حزمة من الحطب وضع الحزمة بحرص وانكفأ فوق الزند. في الشرق تولد في الأفق لون سخي احتضر الإيماء الأسمانجوني الأول وقطب الخلاء بخبر مكتوم)[1]

رؤية الراوي من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات، تحد عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: صعد– وضع– عاد، واستعمل ضمير الغائب.

- (كانت قريبة جدا. في مكان ما تبدى. قبس قاتن بلون السماء نفسها. اقترب. اقترب. في القبس ظهرت قامة ماردة، أقدامها تلامس أرض الحمادة، ورأسها يغيب في السماء ككل مرة لم يستطع أن يتبين الوجه القديم. الوجه الذي يعرف أنه لم يعش، ولم يدب، ولم يطلب إلا ليراه. لم يرى ملامح الوجه، ولكنه رأى اليدين النحيلتين)[2].

رؤية الراوي من الخلف – عليم– لأن الراوي ليس شخصية من الشخصيات، تحدث عن أحداث جرت في الماضي من خلال الأفعال الماضية مثل: كانت، ظهرت، رأى، استعمل ضمير الغائب.

الرواية لم تتوفر على رؤية الراوي الخارجية لأنَّ الراوي عليم بشخصياتها وما يحيط بها وحضوره هذا حدد موقفه الرؤيوي كعليم بكل تفاصيل الشخصية من حركتها وأفعالها.

---

[1]– الرواية: ص 337.

[2]– الرواية: ص 434.

II. علاقة الراوي بالشخصية:

اكتسبت كلمة الشخصية في الرواية مفاهيم متعددة بتعدد وجهات نظر الأدباء والنقاد لكن المعنى الشائع لها هو أنها مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي. وهي تشير إلى الصفات الخلفية والمعايير والمبادئ الأخلاقية، ولها في الأدب معاني أخرى وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية. وهناك من يرى أن الشخصية كائن بشري من لحم ودم، وتعيش في مكان وزمان معينين، ويرى آخرون بأنها هيكل أجوف ووعاء مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي، فهو الذي يمده بهويته، في حين يرى "محمد غنيمي" أن الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها بل ممثلة في الأشخاص.[1]

وتعد الشخصية المصدر الرئيسي لمعظم الظواهر الإنسانية التي تشمل الميول والإستعدادات الجسمية والعقلية والنفسية كافة التي تتفاعل بعضها مع بعض لتحقيق ذاتيتها وأسلوبها الخاص للتكيف مع البيئة الاجتماعية، إذ تتضمن الشخصية أربع مكونات هي:

أ- المكونات الجسمية التي تتعلق بالشكل العام للفرد أو صحته من الناحية الجسمية أي نموه الجسمي هنا من حيث الطول والوزن واتساق الأعضاء.

ب- المكونات المعرفية (العقلية) التي تتعلق بالوظائف العقلية كالذكاء والقدرات الخاصة.

---

[1]- صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط1، 2006، ص 177.

ت- المكونات الانفعالية التي تتعلق بأساليب النشاط الانفعالي والنزوعي التي يمكن تعيينها بالدوافع المختلفة إذ يظهر هذا المكون ميول الشخصية ورغباتها وصفاتها الانفعالية.

ث- المكونات البيئية (العواطف والاتجاهات والقيم) التي تتعلق بالبيئة الخاصة بالشخصية كالأسرة والمدرسة ومن ثم البيئة العامة (المجتمع)[1]

1-انماط الشخصية:

أ- **الشخصية النامية:** هي الشخصية التي تتكشف تدريجيا خلال القصة وتتطور بتطور أحداثها ويكون تطورها عادة نتيجة تفاعلها المستمر مع هذه الأحداث، وتمتاز بقدرتها الدائمة على المفاجأة بطريقة مقنعة تظهر بها جوانبها وعواطفها الانسانية من خلال الكشف بتطور القصة وتقدمها. إذ تظهر في كل موقف بمظهر جديد يكشف عن جانب منها وتسمى هذه الشخصية بالمدورة أو المتحركة أو الديناميكية أو متعددة الأبعاد أو المركبة أو السميكة[2].

ب- **الشخصية الثابتة:** هي الشخصية التي تبنى حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طوال أحداث القصة فلا تؤثر فيها الأحداث ولا تأخذ منها شيئا كما أنها لا تحتاج إلى تقديم تفسير ولا إلى تحليل وبيان، وعلى ذلك فهي لا تتغير في تكوينها إنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أما تصرفاتها فلها دائما طابع واحد فغالبا ما تلقى هذه الشخصية الضوء على جوانب الشخصيات الأخرى وتعين على فهمها

---

[1]- نبهان حسون السعدون: أسرار السرد وتشكيل الخطاب قراءات في قصص علي الفهاوي، دار غيداء، عمان- الردن، ط1، 2015، ص 75.

[2]- المرجع نفسه: 77.

من خلال تفاعلها واحتكاكها بها. وتسمى هذه الشخصية بعدة تسميات هي: المسطحة أو البسيطة غير المعقدة، أو الجامدة أو ذات المستوى الواحد.

ت- **الشخصية الرمزية:** يطلق الرمز للنفس العنان حتى تنطوي على ذاتها لسبر غورها البعيد فيحررها بعض الشيء من العامل المنطقي المتجمد إلى قوة أخرى لا تدرك قراءة اللاوعي إلا بها ألا وهي الحدس. ومن ثمة يزيد مستوى التوتر الأدبي والتأثير النفسي في المتلقي ويعمل على تقديم المتعة الجمالية عن طريق إشاعة جو من المعاني المطببة أو غير المكتشفة تماما التي يتم الوصول إليها شيئا فشيئا عن طريق إعمال المخيلة وتقليب النظر لأن وظيفة الرمز الأساسية أن يحتفظ بانتباهنا منصبا عليه في الوقت الذي يشغل به حساسيتنا بتغطية الفكرة وحجبها، لمنعها من بلوغ منطقة الوعي الواضح ومن هذه الرموز الرمز الشخصي الذي يقتلعه الأديب حائطه الأول ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي عن الدلالة ثم يشحنه أو مدلول ذاتي مستمد من التجربة الخاصة.[1]

ث- **الشخصية الأسطورية:** هي الشخصيات التي امتلكت قدرات غير عادية من خلال قدراتها الجسمية الخارقة، والتي تفوق قدرة الشخص العادي، فالأساطير عند الإنسان القديم فن وفلسفة وعلم ودين.. إنها جماع حكمته، ودستور حياته مصوغين في قالب قصصي عن الخلق والحياة، والموت والبعث. كما أنها تحكي قصة خرافية أو تراثية تدور حول كائن خارق القدرات، أو أحداث ليس لها تفسير طبيعي، لكنها تحولت في الأدب الحديث إلى شخصية تعكس رؤية المجتمع لنفسه ولما يحيط به من خلال نماذج مختلفة، ففسرت بعض القضايا الغامضة، وجسدت صراع الإنسان مع الإنسان، وصراعه مع الطبيعة كما عكست قلقه وخوفه وأزمته على المستويين

[1]- المرجع نفسه: ص ص80- 82.

الخارجي والنفسي، لقد أصبح البحث عن الأسطورة توحدا مع الجنس البشري عموما وتأصيلا لهويته.[1]

ج- **الشخصية غير البشرية:** هي الشخصية التي ليست من البشر وتسهم في صنع الحدث ونموه وتطوره.[2]

2-ارتباط الشخصيات بالأحداث:

بالنسبة لارتباط الشخصيات بالأحداث يمكن أن نقسمها إلى قسمين:

أ- **الشخصيات الرئيسية:** يوجد في كل عمل روائي شخصيات تقوم بعمل رئيسي إلى جانب شخصيات تقوم بأدوار ثانوية، والتي لا تعني أنها شخصيات أقل أهمية ورعاية من قبل الكاتب. فالشخصية الرئيسية هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام- وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية.

ب- **الشخصيات الثانوية:** وهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها وإما تبع لها، تدور في فلكها وتنطق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها.[3]

ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم.[1]

---

[1]- صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 130

[2]- نبهان حسون السعدون: أشكال السرد وتشكيل الخطاب، مرجع سابق، ص 183.

[3]- صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 131، 132.

لذلك تكمن العلاقة بين الراوي والشخصية في أن العمل الروائي يتيح لصاحبه القدرة على التشخيص بمعنى أن الروائي يمتلك في البناء الروائي – لاتساع هذا البناء بخاصة القدرة على متابعة أدق التفاصيل في شخصية ما، أو عدة شخصيات بحيث يعمل على تعميقها وإبراز عوامل تشكلها[2] والروائي حين يعرض الشخصيات في عمل ما فإنه يعرض بالضرورة المعاني والأفكار التي تحملها[3]، ليصل بها إلى مرحلة النمذجة بحيث تصبح الشخصية الفنية الروائية قادرة على التعبير عن طبقة، فئة، شريحة اجتماعية معينة، صحيح أن الشخصية الروائية تمتلك صفاتها الخاصة بها، بل إن التركيز أساس يكون على الخاص خلال بناء الشخصية الروائية الفنية، ولكن التركيز على هذا الخاص يتضمن بالضرورة إبراز العام الذي تتشابه فيه الشخصية الفنية الروائية هنا – مع الشخصية الوقائعية– وإذا استطاع الروائي أن يوصلنا إلى هذا فإنه يكون قد حقق ما يسمى نقديا بالشخصية الأنموذجية في الفن.[4]

فالشخصية لا يقصد بها مجموع الخصائص والمميزات النفسية الخاصة بالشخص الحي بل الشخصية التي يمكن أن تكون في العمل الروائي وهي متجسدة على الورق، وبهذا نجد بأن الشخصيات الموجودة في الرواية هي:

- بورو: تمثل الشخصية الرئيسية في الرواية لأنه المحرك الرئيسي لأحداثها.
- جبارين: الشخصية الرئيسية الثانية، أراد بورو منها صنع قرين.

---

[1]– روجرب هينكل: قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، تر. صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، دط، دت، القاهرة، ص 177.

[2]– عبد الله رضوان: البنى السردية 2، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2003، ص 376.

[3]– العفر الشيخ عبوس: السرد ونبوءة المكان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2003، ص 140.

[4]– عبد الله رضوان: البنى السردية، مرجع سابق، ص 377.

- وانتهيط: يتخفى في جلود العرافين، كبير السحرة.

- بوشا: من سلالة الجن.

- الجن: شخصية يحوم وراء بورو.

- العراف: الناصح لبورو.

- أمغار: المبجل العظيم القادر على كل شيء.

- الساحرة تيرزازات: حرمت على أهل الصحراء دخولها منذ أن نقلت وصية أمغار مقلوبة.

- مولا: رسول الصحراء، روح الصحراء، سر الصحراء.

- الرعاة: يصرون على تعميم البلاء، ويرددون في مجالسهم أن المطر خرافة انقطعت كما انقطعت خرافات كثيرة في الصحراء.

- تامنوكالت: الأميرة تيمهاق نزلت على آزجر، تحيط بها جموع العبيد والأتباع.

- الحسنوات: صبايا الصحراء حسان آزجر في موسم الفردوس.

- الغول: كانت تخافه الحية، وهو عدوا أشرسا.

تبدو الشخصيات رئيسية بفضل قرب الراوي منها ومحاولة تتبع تحركاتها مثل شخصية بورو وجبارين. أما الشخصيات المتبقية فكانت ثانوية لم تؤثر تأثيرا فعالا في سطور الحدث لأن الراوي همشها ولم يقترب منها كثيرا.

III. المروي له:

يبدو أن أول من استخدم الصيغة اللغوية المروي له المناظرة لصيغة الراوي بكامل الدقة والوعي هو جيرار جينات في مؤلفه وجوه ثلاثة حيث صرح قائلا: "وقبل توضيح هذا البعد الأخير للعود السردي لدى بروست علينا أن نقول كلمة أشمل حول هذه الشخصية التي أطلقنا عليها اسم المروي له ثم تناقله عنه بقية الدارسين[1]، أما جيرالد برونز فقال: "إن كل سرد شفوي كان أو مكتوبا وسواء تضمن أحداثا حقيقية أو أسطورية، وسواء كان يحكي حكاية أو حكايات متعاقبة فإنه لا يفترض راويا واحدا على الأقل، وإنما يفترض أيضا مرويا له على الأقل أي شخصا ما يتوجه إليه الراوي" وتعريفه للمروي له بأنه: "الشخص الذي يسرد له والمتوضع أو المنطبع في السرد"[2]. ونصادف أيضا أن بارط قد أشار إلى أهمية المروي له في السرد منذ سنة 1966 ميلادي معتبرا أنه مكون أساسي لا يقل شأنه عن الراوي بحكم كونه المروي له. قطبا في عملية التواصل بل إن بارط يجزم أنه لا يمكن أن يوجد سرد دون راوي ولا مستمع أو قارئ وذهب "شتمان" في ترسيمته التي تعنى بتحديد مستويات النص السردي وأعوانه إلى القول: "إن اقتراح نموذج للراوي يؤدي حتما إلى استدعاء نموذج للمروي له يكون موازيا له"[3]

---

[1]– علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، كلية الأدب– مروية، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص 29.

[2]– آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2015، ص 40.

[3]– علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، مرجع سابق: ص 24، 25.

1-تصنيفات المروي له:

ما يلفت الإنتباه في تصنيفات المروي له أنها لم تسعف العناية إلا ممن اهتم بالمروي له اهتماما خاصا، ولما كان احتفاء الدارسين به محدودا جدا فإننا لا نكاد نعثر إلا على ثلاثة تصنيفات واحدة منها من وضع جيرار جينات، وواحدة من وضع برانس والأخرى لجون روسي ونحن سنسعى إلى استعراض تصنيفة جيرار جينات للمروي له حيث يصنفه حسب علاقته بالحكاية إلى صنفين متميزين كلاهما ينتمي إلى النص الإبداعي.

أ- **الصنف الأول:** ويطلق عليه اسم المروي له من داخل الحكاية وله راو مناظر له من داخل الحكاية أيضا بتوجه إليه ويكون هذا المروي له مقطوع الصلة بخارج الحكاية وخارج النص ذلك أنه في نظر جينات لا يقدر على التماهي مطلقا لا مع القارئ الافتراضي ولا مع القارئ الواقعي لأنه شخصية في الحكاية مثل بقية الشخصيات سواء معلنة في النص أو مضمرة.

ب- **الصنف الثاني:** فيسميه جيرار جينات المروي له خارج الحكاية وقد خصه في مؤلفيه (وجوه ثلاثة) (وخطاب جديد للحكاية) بمقاربة مستيقظة نسبيا مقارنة بالصنف الأول، ويميزه من حيث إمكانية تماهيه مع القارئ الافتراضي وحتى الواقعي من المروي له داخل الحكاية، وعلل ذلك بأن كل حكاية تتضمن في قرارها دائما استدعاء المرسل إليه وأن الصنف هذا من المروي له طيع، قابل التماهي مع كل قارئ وهو مستخدم لهذا الغرض حتى يجعل الأثر أداة بصرية يمنحها المؤلف للقارئ بغية مساعدته على القراءة في ذاته، فيكون المروي له خارج الحكاية في عرف جيرار جينات وسيلة استدعاء القارئ واشراكه في العمل الأدبي حتى يستوعب الإرسال الحكائي ويمنح حق ترجمة عالم النص وفق مقاص معينة ويستند "جيرار جينات" في ذلك إلى مفهوم زاوية التوجه في الخطاب.[1]

---

[1]- المرجع نفسه: ص 165، 166.

2-وظائف المروي له:

أرصدت لوظائف الراوي مقاربات شتى فإن الاعتناء بوظائف المروى له يكاد يكون معدوما. ذلك أننا لم نظفر في ما اطلعنا عليه، إلا بمقاربة وحيدة تضمنها مقال جيرالد برانس ويعد ذلك أساسا إلى أن المروي له لم يدرس دراسة تحيط بكامل وجوهه مما أنجر عنه تغيب الوظائف ولكن ما الوظائف التي يؤديها المروي له حسب برانس؟

أ- **وظيفة التوسط:** وتعتبر أبرز وظيفة ذلك أن المروي له يضطلع بأداء دور الوساطة بين الراوي والقارئ ومن ثم بين المؤلف والقراء من خلال التوضيحات والإشارات الموجهة إليه والتركيز على أحداث معينة، أو تكرار أحدها، أو تبرير أفعال أو عبر حوارات واستعارات، ومواقف رمزية، وإحالات على منظومة فكرية أو على عمل فني وجميع هذه العينات من التوسط سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة تؤكد حسب منظور "برانس" أن المروي له يظل جسرا رابطا يعبر من خلاله كل شيء.

ب- **وظيفة التمييز:** يسهم المروي له في هذه الوظيفة في بلورة صورة الراوي. ولا سيما عندما يكون الراوي شخصية فتزداد آنذاك هذه الوظيفة، وعلى النقيض من ذلك فإنها تتقلص إلى الأقصى حين يكون مضمرا في النص.

ت- **الوظيفة السردية:** يمارس المروي له هذه الوظيفة ليتقلد أدوار إضافية كأن ينقلب راويا وشخصية، وكأن يساعد على تحديد إطار السرد وتطوير الحبكة.

ث- **أما الوظيفة الرابعة والأخيرة** حسب برانس دائما فهي أن يكون الناطق الرسمي بالجانب الأخلاقي في الأثر.

والحاصل أن برانس بقي مخلصا لمبدأ الثنائية فقد أفرد من جهة وظيفتين للمستوى التقبلي خارج النص وظيفة التوسط، والوظيفة الأخلاقية ليغدو المروي له ركيزة التواصل بين

داخل النص وخارجه، موطدا الصلة بين المؤلف والقارئ المجردين، مجسدا الفجوة الفاصلة بين عالم القص، وعالم الواقع. فضلا عن كونه لسان حال الأخلاق والحريص على تركيز العبرة، وأفرد من جهة أخرى وظيفتين للمستوى السردي، النصي وظيفة التمييز والوظيفة السردية ليصبح المروي له منشط الحكاية والمعين على تشخيص الراوي ومطور الحبكة.[1]

وحضور هذا المقام ضروري في النص السردي التخيلي نظرا إلى كون هذا النص يعتبر رسالة من المفروض أن يكون لها باعث هو المرسل، ومتقبل وهو المرسل إليه وقد عنيت الإنشائية حديثا بتحليل خصائص هذا المتقبل الذي سمته المسرود له.

ويجب عدم الخلط بين المسرود له والقارئ الحقيقي، لأن المسرود له بناء سردي محض، والقارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ العديد من السرديات يحتوي كل منها على مسرود له مختلف، والعكس صحيح فقد يقرأ هذا المسرود له أو السرد مجموعة مختلفة من القراء الحقيقيين والقارئ الحقيقي ليس مهما ولا يستنتج من السرد. فقد يكون للرواية قارئان ضمنيان ومسرودان لهما مختلفان، ولكن قد يمتلكان قارئا واحدا حقيقيا، وقد يكون للسرد قارئ ضمني واحد ومسرود له واحد ويتعدد قراؤه الحقيقيون[2].

من خلال الرواية يتضح لنا أن شخصياتها تتبادل الأدوار فمن كان مسرود له يكون في موضع آخر سارد والعكس فمثلا نجد شخصية الشبح تقوم بمناداة بورو المتمثل هنا المسرود له (سمعه بورو يقول له أنه يفضل أن يركن إلى الأرض ويستكين إلى الأبد على أن يدب في العراء الفاجع ليفتش عن الكلأ الميت)[3]

---

[1]– المرجع نفسه: ص 239، 240.

[2]– نورة محمد المري: البنية السردية في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص 185، 186.

[3]– إبراهيم الكوني: السحرة ج1، مصدر سابق، ص 18.

- بورو ينصت إلى وصية العراف العجوز الذي قال له (أنهم لا يتمادون إلا إذا شدوا الانتباه، فإذا انتبهت رجموك بالحجارة! تعمد الآن أن يتجاهل الصوت حتى لا يشتد الأمر)[1]. وهنا بورو يمثل المسرود له.

- (تكلم بورو لأول مرة إلى جبارين قائلا: تقاسمنا نعمة الأرض، وأكلنا خير الصحراء، أنت منذ الآن قريني!) أي أن جبارين هنا يمثل المسرود له (ثم رد عليه جبارين كذلك لأول مرة أيضا: قرينك؟)[2]. هنا يمثل بورو المسرود له. نلاحظ من خلال هذا المثال أن بورو وجبارين يتبادلان الأدوار من سارد إلى مسرود له.

- هنا يدور الحديث بين الزعيم والمعمرين هذا الأخير الذي يمثل المسرود له (عندما جاهر أحدهم بهذا الشؤم علق الزعيم مداعبا: سآتيكم بالعذاري يوم تكفون عن الاقتران بالفتيات الأبكار فلا يبلغ الرجل منكم من العمر عتيا حتى يبدأ في تسلية شيخوخته بالعذاري. لا أخفي عليكم أن الشبان يشتكون ويقولون أن العرق النبيل أشرف على الزوال، لأنكم لا تتركون لهم إلا بنات الرعاة)، وفي نفس الحديث يتحول الزعيم من ملقي الحديث إلى مسرود له (ماذا يبقى للمعمر الصحراوي غير العذراء تسلي شيخوخته وتزين ما تبقى له من أيام الباطل؟ أينوي الزعيم أن ينتزع منا هذا العزاء أيضا؟..)[3] .

- كما نجد في موضع آخر حوار يجري بين بورو والقرين، حيث يمثل القرين المسرود له عندما يحدثه بورو، يصبح هذا الأخير هو المسرود له عندما يرد على القرين

(أعاد بورو سؤاله: هل رأيته؟

استفهم ببصره فأوضح القرين آمغار! ألم تر آمغار؟

---

[1]- الرواية: ص 18.

[2]- الرواية: ص 54.

[3]- الرواية: ص 91.

لقد رأيته بنفسي بهاتين العينين. ولمسته بيدي

بهاتين اليدين، كيف يمكنك أن تراه إذا كان قد صرعك منذ البداية بضربة واحدة؟)[1]

- كما نجد الحية تخاطب بورو:)أين أنت يا بورو؟ أين..)[2]

- قول الخنفس إلى الحية التي تمثل هنا المرسل إليه (قال لها أنه يخشى أن يقع فريسة سهلة بين فكيها إذا تخلى لها عن عينيه، ولكنها أجابته بيقين الحية: كيف أستطيع أن أبتلعك وأنا مقعدة كسيحة، بلا رجلين؟ كيف يسقط من امتلك ستة أرجل بين فكي حبل مسكين، ممدد على التراب؟)[3] هنا تحول الخنفس من ملقي الحديث إلى متلقي.

- الحوار الذي جرى بين الساحر والشيخ، فالشيخ هنا يوجه كلامه إلى الساحر بقوله (هل حقا ما سمعت؟) يجيب الساحر الشيخ (لن تصدق يا صغيري أن الخبر أدركني في مساك اصطفت)[4] فتحول الشيخ إلى المسرود له بعدما كان هو السارد، إضافة إلى قول الساحر الموجه إلى الشيخ (صف لي الحجر!) يجيبه الشيخ (كان ملونا)[5]

- الحوار الذي دار بين بورو والدليل حيث أن بورو يسأل والدليل يجيب ليتحول بورو من موضع السارد إلى المسرود له كذلك الدليل. (سأل بورو: من دخل المغارة، أو نزل بدنه في إدبني طمعا في الكنز

جاوبه الدليل بلغة الأوائل: لا شيء يقع قبل حلول الساعة!)[6]

---

[1]- الرواية: ص 150.

[2]- الرواية: ص 239.

[3]- الرواية: ص 249.

[4]- الرواية: ص 288.

[5]- الرواية: ص 290.

[6]- الرواية: ص 305.

(سأل بورو: لم اخترتني؟

جاوبه الدليل بلغة الأوائل: وهل يوجد في الصحراء مخلوق سواك)[1]

الكلام الذي دار بين جبارين و المولا حيث كلاهما تبادلا الأدوار من سارد إلى مسرود له ومن مسرود له إلى سارد. (زفر جبارين فحيحا. خنق غضبه، وغالب سهم الاستفزاز. قال: هل رأى مولاي في وجهي علامة خملته على الاعتقاد بأني غر؟

ماذا يريد مولاي أن يقول، أردت أن أقول أن عليك أن تعرف الحياة قبل أن تذهب إلى الجبل)[2]

- الحوار الذي دار بين الراعي والزائر حيث تبادل الأدوار فالذي كان سارد يصبح مسرود له والعكس (تكلم الزائر: هل أنت نبيل؟ لم يجب الراعي على السؤال البليدي، ولكن الشبح أعاده بلسان صارم. هم الراعي أن يطلق ضحكة ولكنه وجد نفسه يجيب لا. هل أنت زعيم القبيلة؟ تلكأ الراعي فتوعده الجليس بنفس اللسان القاطع. وجد نفسه يجيب لا هل أنت ساحر؟ تردد الراعي مرة أخرى قبل أن يجيب بلا)[3]

- كذلك في موضع آخر نجد الساحر يوجه الكلام إلى القرين (سامحني أيها القرين، أن أقول لك أنكم لن تفلحوا ما دمتم تقيسون كل ما حوته الدائرة المطوقة بقوس السماء والصحراء بحساب العقل هذه الحماقة أنستكم لغة الطير وجعلتكم تضيعون أنفسكم إذا فقدتم لغة الحجر الحكيم، وأهلكتكم إذا أعمتكم عن المعنى المحشور في الدائرة، وكتبت

---

[1]- الرواية: ص 306.

[2]- إبراهيم الكوني: السحرة ج2، مصدر سابق، ص 190.

[3]- إبراهيم الكوني: السحرة ج1، مصدر سابق، ص 336.

عليكم تيها لا عودة منه إذ أضعتم بعد هذا كله الناموس إلى الحياة، أنهى، وتريد بعد هذا كله أن تفهم كيف دخلنا وادي الظلمات، وعبرنا بعد أن نحرنا، فزنا بعد أن تهنا)[1]

- كذلك نجد المسرود له عندما رد الساحر على بورو والذي يمثل المسرود له (لا أنوي أن أخفي عليك شيئا. لقد ألقيت به في الظلمة فهدانا إلى الكنز برطم بالتمائم القديمة، بتمائم الأولين الذين يحمل كنزهم في جوفه. فأنار لنا السبيل ودلنا على الكنز الآخر كنز الأعماق السفلى، كنز التبر الذي تقف عليه الحية عساسا)[2]

من خلال الأمثلة السابقة اتضح لنا أن المروي له عون سردي لا غنى عنه له من الأهمية ما للراوي والشخصية، وإن دراسة الخطاب السردي من خلاله تتيح فهما للجنس السردي.

[1]– الرواية: ص 501.

[2]– الرواية: ص 499.

الخاتمة

الرواية الآن هي ديوان الحياة المعاصرة، فهي تستطيع أن تحمل عبر صفحاتها وفصولها كل خصائص الحياة وسماتها، والرواية الجيدة قطعة من الحياة أو هي الحياة نفسها، ولكن صيغت بطريقة فنية، تخضع لاعتبارات الفن الروائي وقواعده وتقنياته.

والذي يؤكد أن الرواية الليبية قد حاولت بجدية أن تخلق فضاء نصي شاسعا، ذلك النتاج الذي لا يمكن لأي حال من الأحوال تجاوزه، أسماء كثيرة فرضت نفسها على صعيد الناحية الابداعية، كما فرضت أيضا تميزها بفضل ما أنتجته.

السرد جزء لا يتجزأ من نسيج خيال المؤلف فزمنه ممتد أو بمعنى أدق هو زمن بلا نهاية يمكنه أن يطول أو يقصر دون قيود والأحداث يمكن أن تتخذ وتتوالد دون حدود. فهو القناة التي تعبر الحكاية من خلالها لتتحول إلى قصة، فهو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة ويكشف من خلاله عن خياراته التقنية من المنظور إلى بناء الزمان وصوت الراوي.

حاولت هذه الدراسة التعمق في الكشف عن عالم السرد في رواية السحرة ج1، ج2 لإبراهيم الكوني بالوقوف عند العناصر المكونة لخطابها والتي بدا أنها تتظافر لتشكل بنية خطاب تخيلي بالدرجة الأولى.

عنصر الزمن في الرواية عنصر أساسي وزمن الرواية الحدث حيث اعتمد على تقنيات تكسير الزمن وخلخلة نظامه، بالعودة إلى الخلف والقفز إلى الأمام في بعض الأحيان كذلك من حيث درجة السرعة أو الإبطاء، الذي كان لهما دور فعال في بناء الرواية، ففي حالة تسريع السرد استعان السارد بالخلاصة والحذف كتقنية زمنية تحتل مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي المائل في أصول تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بإيجاز وتكثيف. أما في حالة تعطيل تجعل من السرد وإبطائه فلجأ إلى تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية هذه الأخيرة تجعل من السرد يدور حول نفسه، حيث يظل زمن القصة خلال الوصف يراوح مكانه.

تتطلب دراسة النص السردي البحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة، وهذا يتم بربط العلاقة بين "هو" الحكاية و"أنا" الخطاب، وبصيغة أخرى بين من يؤدي الأفعال في الحكاية "الشخصية" وبين من يقدمها "السارد" أو "الراوي"

الشخصية محور تدور حوله الأحداث فتؤثر فيها وتتأثر بها، كما تمثل الشخصية قيما وأفكارا يهدف القاص إلى الكشف عنها وإبراز مواقفها وأفعالها من خلال الأحداث القصصية، إذ تعتبر وتدا أساسيا في هيكل العمل السردي. وتتحدد صفة الشخصية من خلال نظرة الراوي لها هل يصورها بأدق تفاصيلها وأفكارها وتحركاتها بصفته عليم بكل أحوالها، أو عن طريق الشاهد الذي يرى من بعيد ويسرد لنا ما تراه عيناه دون زيادة أو نقصان.

يعتبر المسرود له مقاما سرديا له ما للسارد في الحكايات من الأهمية والحضور فبمجرد أن تعلن ذات التلفظ عن نفسها في النص السردي، ومنذ الصفحة الأولى تبعث في الحين نفسه ذات أخرى مقابلها هي المسرود له.

في الأخير تبقى هذه أهم النتائج المتوصل إليها على ضوء قراءة الرواية لتكون بذلك بداية الإنطلاق لدراسات أخرى تعيد مساءلة الرواية من جديد لتكشف البنى الأخرى لهذا الخطاب بأدوات معرفية أكثر قدرة.

الملخص

الملخص:

إن غاية الرواية باعتبارها تعبيرا فنيا، هي تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب. ولهذا اهتمت بعض الدراسات مثل الدراسات السردية بتناول الخطاب الروائي من زوايا متعددة كصورة البطل، الزمان، المكان، رسم الشخصيات، الأسلوب، اللغة. وهي زوايا هامة في دراسة الفن الروائي وبناء على هذا جاء موضوع بحثي – عالم السرد في الرواية: السحرة ج1، ج2 لإبراهيم الكوني دراسة فنية– حيث قمت بدراسة الرواية من خلال مستويين أولهما بنية الزمن وثانيهما بنية الراوي.

اعتمدت في بنية الزمن على تقنيتي الإسترجاع والإستباق، بالإضافة إلى تسريع السرد من خلال: الخلاصة والحذف، وإبطاء السرد من خلال: المشهد والوقفة.

أما بنية الراوي تناولنا فيها علاقة الراوي بالشخصية هل هو عليم بأحوالها وتحركاتها وأفكارها أم أنه شاهد فقط على ما يحدث وما تراه عيناه ويتحدد ذلك من خلال زاوية نظرة الراوي. وعند التلفظ بالراوي يستدعي بالضرورة التلفظ بالمروي له فهو عون سردي لا غنى عنه، لا يقل شأنا عن الراوي بحكم كون المروي له قطبا في عملية التواصل سواء كان هذا المروي له داخل النص السردي أو خارجه.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1-إبراهيم الكوني: السحرة ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، عمان- الأردن، ط1، 1994.

2-إبراهيم الكوني: السحرة ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، عمان- الاردن، ط1، 1990.

ثانيا: المراجع

أ- المراجع العربية:

1-أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004.

2-آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2015.

3-جعفر الشيخ عبوس: السرد ونبوءة المكان، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2003.

4-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

5-حميد لحميداني: بنية النص السردي (منظور النقد الادبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

6-سعيد بن كراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

7-سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

8-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

9-صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2003.

10- صبحية عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط1، 2006.

11- ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

12- عبد الرحيم كردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

13- عبد الله رضوان: البنى السردية 2، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2003.

14- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د. ط، 1998.

15- عدنان علي الشريم: الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، عمان، الأردن، ط1، 2015.

16- علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، كلية الأدب- مروية، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003.

17- كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته، في استراتيجيات التشكيل، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1،2005.

18- نبهان حسون السعدون: أسرار السرد وتشكيل الخطاب قراءات في قصص علي الفهاوي، دار غيداء، عمان- الأردن، ط1، 2015.

19- نبهان حسون السعدون: شعرية تشكيل الفضاء السردي، قراءات في رواية الارملة السوداء، لصبحي فحماوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015.

20- نبهان حسون سعدان: شعرية تشكيل الفضاء القصصي قراءة في المجموعة القصصية في إنتظار المرجان لحكمت صالح، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015.

21- نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

22- نور مرعي حسين الهدروسي: السرد في مقامات السرقسطي، أربد – عالم الكتب الحديث، ط1، 2009.

23- نورة بنت محمد بن ناصر المري: البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)، دار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

24- هيثم السرحان: الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط11، 2008.

ب- المراجع المترجمة:

1- روجرب هينكل: قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، تر. صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

2- توماتشيفسكي: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، تر، إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.

ثالثا: المعاجم

1-ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، مج 14، ط3، 1994.

2-إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، دار الدعوة، ج1، (د ط)، (د،ت).

3-جبران مسعود: الرائد معجم ألفبائي في اللغة والاعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 2005.

4-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

5-مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

رابعا: المذكرات

1-إبتسام محمد الشمري: البنية السردية في ثلاثية – أطياق الأزقة المهجورة العدامة- الشميسي – الأراديب- للروائي التركي الحمد، رسالة الماجستير، جامعة قطر، كلية الأداب والعلوم، قسم اللغة العربية، فرع الأدب والنقد، 2014.

2-حيورد دلال: بنية النص السردي في معارج إبن عربي، رسالة ماجيستير، جامعة قسنطينة، كلية الأداب واللغات، قسم اللغو العربية وأدابها، 2006.

خامسا: المواقع الإلكترونية

1-محمد علي البنداق: الرواية في ليبيا، قراءة في النشأة والتطور،
filc///G:/usehs/mlim/downmoads.doc

2-ملحق الخليج الثقافي: في مفهوم السردية ومكوناتها دار الخليج للدراسات، مؤسسة تريم وعبد الله عمران للأعمال الثقافية والإنسانية، 2012، www.alkhaleej.a

3-Kctabu.pdf.blogspdf.com

4-www.hizwa.com