الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات

ميدان الفنون و الآداب واللغات

عنوان المذكرة:

بنية الخطاب السردي في رواية « أنثى السراب» لواسيني الأعرج.

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس نظام جديد

شعبة الأدبيات

إعداد الطالبتين:

وسام طيطوش

فايزة بلمسوس

إشراف الأستاذ:

رشيد سلطاني

السنة الجامعية:2010 - 2011

بـــسم ا للّه

ا لـــرحمـا ن

ا لـــرحـيـم

قال الله تعالى :

" إقرأ باسم ربك الذي خلق (1) خلق الإنسان من علق (2) إقرأ وربك الأكرم (3) الذي علم بالقلم (4) علم الإنان مالم يعلم (5) ".

صدق الله العظيم .

شكر واهداء :

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم إن يكون رسولا

إن هذا العمل قد تم انجازه بفضل الله تعالى وتوفيقه ، وكذلك التحفيز المعنوي والمادي الذي لاقيته من الوالد الكريم ، حفظه الله وأطال عمره ، الذي شجعني على الدراسة ، وساعدني على إبراز مواهبي ، وهو الذي أنار قلبي تقوى وإيمان بالله ، وأنار عقلي بالدراسة وطلب العلم ، والسعي إلى العلى وكذلك الشكر الكبير إلى الوالدة الفاضلة ، التي علمتني أهم درس في الحياة " الصبر والمثابرة " ، فأنا لم اصل الى ما أنا عليه إلا بفضل الله ودعواتها ، التي اضاءت الدرب أمامي .

وكذلك الشكر الكبير ، للاستاد الفاضل : "رشيد سلطاني"، الذي سدد خطاي ، ووضعني على الدرب الصحيح ، بفضل نصائحه وتعليماته ، التي ستبقى ناقوسا يدق في راسي ، وجميع الاساتذة الكرام الموجدين على مستوى المركز الجامعي لميلة . الذين فتحوا لنا أحضانهم الذافئة ، وساندوني طوال الثلاث سنوات التي قضيتها على مستوى الجامعة ، وإلى كل من صرت له عبدا لانه علمني حرفا .

الطالبة : وسام طيطوش .

خطة البحث

المقدمة

الفصل الأول : المفاهيم الاولية النظرية لخطاب الحكاية لجيرار جينيت .

1-مفهوم البنية .

2-مفهوم الخطاب .

3-مفهوم السرد .

4-البنية الزمنية .

5-بنية الصيغة السردية .

6-بنية الصوت السردي .

الفصل الثاني: بنية الخطاب السردي في رواية " **انثى الراب** " .

1-بنية الزمن في الفصل الاول من الرواية.

2-بنية الصيغة السردية في الفصل الول من الرواية .

3-بنية الزمن في الفصل الثاني من الرواية .

4-بنية الصيغة السردية في الفصل الثاني من الرواية .

5-بنية الزمن في الفصل الثالث من الرواية .

6- بنية الصيغة الردية في الفصل الثالث من الرواية .

7-بنية الصوت السردي في الرواية .

المقدمة :

لكل بحث او رسالة علمية غاية تنشدها بعثت بها الى الوجود ، و اخرجتها الى النور ، وقد ساعد في دلك مجموعة من الشروط والاسباب التي هيات لانجازها ، ولعل الغاية التي ينشدها هدا البحث هي توضيح بعض الجوانب الفنية والبنائية التي احتوت عليها الرواية الجزائرية من خلال التحليل والدراسة .

حيث نجد ان الرواية الجزائرية اصبحت تحتل مراتب عالية في المستوى الجمالي والفني ، والتي تتجسد من خلال بنيتها ، ولغتها ، واسلوبها ، وكدلك احتوائها على اساليب فنية جديدة ، مثل : توظيف الاسطورة ، الرمز ، المدكرات .. ، فالرواية الجزائرة تعتبر من الاجناس الادبية التي خطت خطوات واسعة خلال نصف قرن من الزمن ، وتغلبت على العقبات التي واجهتها ، حيث نجد انها في بداياتها كانت بسيطة الا انها في السنوات الاخيرة ، قد اصبحت تحتوي على كثير من التعقيدات نتيجة تعدد اساليبها الفنية ، وتاثرها بالاداب الغربية .

لقد اعتمدت الرواية على منحى جديد في صياغة ابطالها ، وتصويرهم ، وكدا قامت بتوظيف تقنيات جديدة ، خاصة في مرحلة الثمانينات ، والتي تعتبر مرحلة تطويرية للرواية ، خاصة مع : **واسيني الاعرج** ، **الزاوي امين** ، وغيرهم ومن خلال هده الدراسة ، سنحاول الكشف على تلك الجوانب قدر المستاع من خلال رواية "**انثى السراب**" . ل"**واسيني الاعرج**" . ودلك من خلال عنونة هدا البحث المقدم بعنوان"**بنية الخطاب الردي في رواية " انثى السراب " لوايني الاعرج** ". والدي اعتمدنا فيه على **المنهج البنيوي** ، كما جاء في كتاب "**خطاب الحكاية**"لجيرار جينيت .وقد قسمناه الى فصلين : **الفصل الاول** ، تناولنا فيه المفاهيم الاساسية خاصة ما جاء به " **جيرار جينيت** " . التي اعتمدنا عليها في هده الدراسة ، لتوضيح البنية التي اعتمدها " **واسيني** " ، في روايته ، اما **الفصل الثاني** ، فقد قمنا فيه بتحليل ودراسة مختلف البنيات الصغرى ، التي اشار اليها " **جيرار** " في كتابه ، **كالبنية الزمنية** ، **بنية الصيغة** ، **بنية الصوت** ، وقد مثلنا على دلك برواية " **انثى السراب** ".

ويعتبر المصدر الاول في هده الدراسة ، الرواية الجزائرية " **انثى السراب** " **لواسينس الاعرج** ، اما فيما يخص المراجع التي وردت بكثرة في هدا البحث نجد : الكتاب الدي جاء به " **جيرار جينيت** " : " **خطاب الحكاية** " ، وكدلك الدراسة التي قامت بها " **سيزا قاسم** " لثلاثية " **نجيب محفوظ**" ، في كتابها " **بناء الرواية** " ، وكدلك الاعتماد على ما جاء به " **سعيد يقطين** " بكتاب " **تحليل الخطاب الروائي** " .

قد وضعنا اعتبارات كثيرة في اختيار هدا البحث ، من بينها المكانة التي يتمتع بها الكاتب " **واسيني الاعرج** " ، من خلال رواج مؤلفاته الادبية المختلفة ، مثل : رواية " **سيدة المقام** " ، **رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الالف"** ، ورواية " **انثى السراب** " التي اخترناها لهده الدراسة ، والتي تعتبر من اخر انتاجاته الادبية .

ونسال **الله** التوفيق والتيسير في هدا العمل الادبي المتواضع ، ونتمنى ان يكون في المستوى الدي يمنحه التقدير والاعجاب ، ونشكر **الاساتدة الكرام** الدين كان لهم الفضل في انجاز هدا العمل ، وجعله يرى النور، ويخرج الى العيان . وكدا عن مؤازرتهم لنا في هده المرحلة الحرجة من حياتنا ؛ والمتمثلة في سنة التخرج .

الـفـصل الأول

مفهوم البنية :

أ – لغة : البني : نقيض الهدم ، بنى البناء بنيا و بناء وبني . البناء : المبني : و الجمع أبنية و أبنيات جمع الجمع ، و استعمل أب حنيفة البناء في السفن فقال يصف لوحا يجعله أصحاب المراكب في بناء السفن ، البنية : على فعلية : الكعبة لشرفها إذ هي أشرف مبني يقال لا ورب هذه البنية ما كان كذا و كذا . و قال ابن إعرابي : البنى الأبنية من المدر أو الصوف ، و كذلك البنى من الكرم ، و اشتد بيت الحطيئة : أولائك قوم إن بنو أحسنوا البنى [1].

ب – اصطلاحا : إن البنية في معناها < الاصطلاحي تعني البنية : الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما أي أنها

[1] ابن منظور : لسان اعرب دار المعارف ، القاهرة تحقي تحقيق عبد الله علي الكبير و أخرون، باب الباء

تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فما بينها بحيث يتوقف كل عنصرعلى باقي العناصر الأخرى و حيث يتحدد هذا العنصر أو ذاك بعلاقته بمجموعة العناصر>[1] ، فالبنية تتمثل في مختلف العناصر التي تنتظم فما بينها و تكون متماسكة و مترابطة مع باقي العناصر الأخرى .

مفهـــــــوم الخطـــــاب:

أ – لغة : إن لفض الخطاب يعتبر من تلك < الألفاظ الثرية الولودة لوفرة الكلمات المتفرعة عنها بالاشتقاق >[2] إلا أنه بالجوع إلى المعنى اللغوي نجد أن < أصلها ثلاثي ... الخطب : الشأن أو الأمر صغر أو عظم >[3]فهي تدل على وقوع أمر معين ، و < الخطب : الأمر الذي تقع فيه المخاطبة ، و الشأن و المحال و منه قولهم : جل الخطب أي عظم الأمر و الشأن >[4] . حيث < قال بعض المفسرين في قوله تعالى : " و فصل الخطاب "[5] قال هو أن يحكم

بالبينة أو اليمين. و في معجم العين : < الخطب : سبب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة و الخطاب مراجعة الكلام و الخطبة مصدر الخطيب >[6] .

ب – اصطلاحا : لقد عرفه " فان ديك " على أنه < بنية كلية عامة تتمثل في بنية كاملة و مترابطة غير قابلة للتجزئة و قسمه إلى مقدمة و مشكلة و الخلوص في النهاية إلى حل >[7] . لقد أخذ مفهوم الخطاب في التوسع حيث نجد ما جاء به " موشلر " الذي قام بحصر مجالات تحليل الخطاب في [8]: في فرنسا اهتم تحليل الخطاب بخارج اللساني بالمعنى التقليدي أي كل ما تهتم به اللسانيات ، في التقليد التوليدي يتعارض تحليل الخطاب و تحليل الجملة ، في التقليد

---

[1] ينظر قاسم بن موسى بلعديس ، بنية الخطاب الروائي عند محمد عبد الحليم عبد الله مخطوطة ، قسنطينة ، 2005 ، ص 12

[2] ابن منظور : لسان العرب ، باب الخاء

[3] المرجع نفسه ، باب الخاء

[4] المرجع نفسه ، باب الخاء

[5] سورة ص الآيـــــــة 20

[6] الفراهيدي الخليل ابن أحمد : كتاب العين ، دار احياء التراث العربي مادة خطب

[7] ينظر محمد الأمين بحري : بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية ، مخطوط ، باتنة ، 2008

[8] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 24

الأنجلو-ساكسوني و بالأخص مدرسة " بيرمنكام " يرتبط تحليل الخطاب بنمط معين من تحليل الحوار . كما نجد أنمه قد بين بأن تحليل الخطاب يقوم على[1] :

1- التداولية اللسانية 2- نظرية البرهان 3 – تحليل الخطاب أو المخاطبات

مفهوم السرد:

أ – لغة : إن مصطلح السارد يعني لغويا : < السرد في اللغة : تقدمة شئ إلى شئ تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا . و سرد الحديث و نحوه يسرده سردا إذا تابعه >[2] .

ب – اصطلاحا : إن السرد في معناه الاصطلاحي يتمثل في تلك < العملية التي يقوم بها السارد... و ينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ القصصي و الحكاية >[3] . فهو قد ارتبط بالفن القصصي الذي يعتمد على عملية السرد ، و لقد عرف "فيردمان " السرد على أنه < بث الصورة و الصورة بواسطة اللغة و تحويل ذلك إلى انجاز سردي ... و لا علنا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا >[4] .فقد ربط السرد بتلك الصورة التي تنقل

إلينا عن طريق اللغة .

لقد بدأت المحاولات في دراسة شكل الرواية تقريبا حوالى النصف الثاني من القرن العـــشرين و ذلك بتأثير من المدرسة الشكلية الروسية و النقد الجديد في أمريكا و كذلك التأثير الذي جاء به المنهج البنيوي حيث اهتم النقاد اهتماما كبيرا بالشكل . ومن هؤلاء الذين اهتموا بدراسة الرواية كبنية مغلقة ، نجد (جيرار جينيت) من خلال نظريته فقد قام بالكشف عن البنى الصغرى المكونة للبنى الكبرى للخطاب السردي و التي نجدها تتمثل في : **البنية الزمنية – الصيغة – الصوت** .

المـــــــدخل الأول : البنية الزمنية

[1] المرجع السابق نفسه ، ص 25

[2] ابن منظور : لسان العرب باب السين

[3] سمير المرزوقي : في نظرية القصة ، ص 77

[4] عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، ص 256

بداية و قبل كل شـــــئ نتطرق إلى الزمن و ذلك للأهمية الكبيرة التي يلعبها الزمن في بناء الروايـــة و جعلها بنية متكاملة .

1) أهميـــــــــــة الزمن بالنسبة لبناء الروية :

من بين أهم العناصر التي يقوم عليها فن القص الزمن ، و بالنظر إلى بناء الرواية من حيث الزمن نجد أن الزمن له عدة أنواع :[1]

- **الزمن الخارجي**: و الذي يمثل الزمن الخارج عن النص مثل : زمن الكتابة ، والقراءة ،الفترة التي يكتب فيها الكاتب . الفترة التي يقرأ فيها القارئ ...
- **الزمن الداخلي**: و الذي يمثل الزمن الداخل في النص مثل: الفترة التاريخية التي تدور فيها الأحداث **مدة الرواية – ترتيب الأحداث – تزامن الأحداث – تتابع الفصول** ....

أما بالنسبة للأهمية التي يشغلها الزمن فتتمثل فيما يلي:

1) يمثل الزمن المحور الذي تترتب عليه عناصر مختلفة < كالتشويق و الإيـــقاع و كذلك الاستمرار>[2] و كذلك يحدد الدوافع التي تكون محركة للرواية مثل:< السببية و تتابع الأحداث و اختبارها >[3] .

02) الزمن يحدد لنا < لنا طبيعة الرواية و شكلها >[4]إلى درجة أن شكل الرواية ، يكون مرتبطا إلى حد بعيد بالزمن كما أن الزمن يسمح لنا بتكسير التسلسل التاريخي . المعروف وذلك بأحداث خلط في الأزمنة . الواقعية من ماض و حاضر و مستقبل .

03)للزمن طبيعة خاصة تجعله يتميز بوجود غير مستقل أي أنه لا يمكن اســـترجاعه من النص مباشرة. و إنما يكون الزمن متخللا في جميع جوانب الرواية أو النص. فهو ليس مثل الشخصية أو المكان و الأشياء التي تشغله أو مختلف الظواهر الطبيعية.

---

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية مطابع الهيئة العامة للكتاب مصر ط1 ص 37 [1]

[2] المرجع نفسه ، ص 38

[3]المرجع نفسه ، ص 38

[4] المرجع السابق نفسه ، ص 38

و بالتالي فأهميته تكمن في كونه عنصرا بنائيا يؤثر في بقية العناصر الأخرى المتواجدة في النص القصصي ، فهو ذو حقيقة مجردة تكون سائلة في النص . فهي لا تظهر إلا من خلال ذلك التفاعل الحاصل بينه و بين العناصر الباقية . وهذا مثل ما نجده في دراسة (جيرار جينيت) حول الزمن في رواية " البحث عن الزمن الضائع " **لبر وست** .

02) مرفولوجيا الزمـــن : (ماضي ، حاضر ، مستقبل)

يقوم البناء الزمني للرواية على إحداث مفارقة زمنية تؤكد طـــبيعة الزمن الروائي التخييلية فالقاص يعلم نهاية الرواية منذ كتابة الكلمة الأولى فنجد مـــثلا أن الماضي يمثل الحاضر بالنسبة للروائي .مثل ما نجده في الملاحم فهي تملك ماض خاص بها و الذي يعرف في كتب النحو اليونانية بالماضي الملحمي و هذه الحقيقة تميز النصوص القصصية مهما كان نوعها سواء كانت ملاحم أو قصص شعبية أو روايات فنجد أن الماضي يمثل الحاضر الذي يعيشه القارئ وكذلك الشخصيات التي لها دور تحريك أحداث الرواية .

أدى التطور الذي تشهده الرواية إلى ازدياد أهمية الحاضر في الرواية و إلى تطور واضح في طريقة معالجة الزمن ، و النظرة الحديثة للزمن ترى أنه يكون عبارة عن لحظة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي بطريقة غير منتظمة ولا مرتبة و كلمة الحضور هنا تعني الوجود الحي الملموس .

و نجد أن(جيرار جينيت) يعتبر القصة تنظيم للأحداث كما هي في الواقع ، وتكون هذه الأحداث متوالية في نظام زمني خاص مكون من عنصرين هما : الزمان ، المكان ، ولكل منهما طبيعته الخاصة بهما ، فالزمن كما عرفنا سابقا له طبيعة مجردة فهوغير محسوس ، أما المكان فذو أبعاد مرجعية مادية محسوسة يمكن للإنسان المضي فيه في أي اتجاه أراد ، في حين نجد الزمن عكس ذلك حيث لا يمكن إلا المضي معه في اتجاه واحد لا غير فهو غير قابل للارتداد

إن عملية نقل الحكاية من حيث أحداثها إلى خطاب سردي يحدث نوعا من التغيير في أحداث القصة نتيجة لعمليات الترتيب و التنظيم كما تراه (ميك بال) . إن التفاوت الذي يحدث على مستوى ترتيب الأحداث من تقديم بعضها عن بعضها الآخر . و كذلك تأخير البعض لآخر ، يحدث نوع من الخلل في الحكاية كما وقعت في الـــواقع ، و هو الشئ نفسه الذي يمنحها النسج المتميز ، والمترابط ، وكذلك يضفي عليها التشويق و الإثارة التي تدفع بالقارئ لمواصلة القراءة إلى النهاية ، كما يضفي عليها الفنية و الجمالية القصصية إن الراوي يهتم بهذا الجانب بسبب اهتمامه بحياة الشخصية الروائية النفسية . أكثر من اهتمامه من حياتها الخارجية وذلك ما يؤدي إلى حدوث تزامن الماضي و الحاضر والمستقبل في النص ، وهذا التغيير ينتج نوعا من التنافر الزمني بين نظام الحكي و نظام الخطاب ، و هو ما يؤدي إلى وجود الدرجة الصفر أي الحكي الأول ، و الذي يفيدنا في معرفة ما هو قبل الحكي و ماهو بعده .

و بالتالي فإن الروائي يختار لنفسه نقطة بداية لينطلق منها ، و التي تحدد الحاضر عنده و تضع الأحداث في خط زمني معين من ماضي و حاضر و مستقبل ، و فيما بعد يكون مستطردا النص في اتجاه واحد غير أنه يكون هناك تذبذب في الزمن و من هنا تأتي تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة . و هو ما يسميه(ميشال بوتور)< تتابع الوحدات الزمنية في صيغة تخضع إلى إيقاع خاص .كما نجد كذلك(توما شفسكي) يرى أن هذا الترتيب يكون خاضعا لقوانين جمالية .فهو يفرق بين التسلسل المطلق لوقوع أحداث الحكاية و التسلسل النصي لسرد هذه الأحداث الروائية >[1].

أولا : النظام الزمني

كما أشرنا في السابق إلى أن هناك تغيرا على مستوى تتابع الأحداث في القصة والحكاية. وأن التطابق بين زمن الحكاية و زمن الخطاب لا يكون إلا في القصص العجيبة الغريبة القصيرة، وهذا ما أدى إلى وجود مفارقات زمنية و التي تتمثل في الاسترجاع – الاستباق < إن الفارقة الزمنية تعني انحراف زمن السرد ، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده التنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على مرور السرد ، هذه المفارقات الاسترجاعية والاستباقية ظهرت مع ظهور مدرسة تسار الوعي التي تتم بمستويات الوعي والذاكرة و الحلم ، وفيها من التقنيات التي تحمل على بلورة المفارقات الزمنية بشكل خاص ، وقد استخدمت هذه المفارقات في الرواية التقليدية ، ولكنها لم تكن بكثافة و عمق استخدامها في الرواية الحديثة >[2]

وبالتالي فالمفارقات الزمنية يقصد بها الانحراف الزمني عن السير الطبيعي للأحداث . من تقديم و تأخير فينتج عن ذلك استباق الأحداث عن أحداث أخرى أو استرجاع أحداث ماضية وذلك عندما تكون الشخصية في حالة تذكر أو رجعت بذاكراتها إلى الخلف لتعيش أحداث ماضية عاشتها. إن عملية تحديد المفارقة الزمنية تتم في اللحظة التي ينقطع فيها زمن السرد وذلك عند نقطة زمنية. فهو إما ينحرف إلى الماضي أو إلى المستقبل، فينظر إليها اعتمادا على نقطة البداية، و التي يتم اختيارها من طرف الراوي أو السارد.

ومن هنا يمكن< تميز نوعين من التنافر الزمني فقد يتابع الراوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده كما يمكن كذلك أن تطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداثا لا يبلغها السرد بعد >[3] لقد عرف(جيرار جينيت) المفارقة الزمنية بقوله نعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مـــقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه

[1] ينظر : سيزا قاسم : بناء الرواية ،ص 42
[2] أمال سعودي : السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء ، مخطوطة ، مسيلة ، 2007 ، ص 103
[3] سمير المزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة . ص 80

الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك >[1]إن ما يؤكد عليه (جيرار جينيت) أن المفارقة الزمنية تهتم أساسا بدراسة الترتيب الزمني للأحداث كما وردت في الخطاب و مقارنتها بما جاءت عليه في القصة و النظام الذي ترد عليه الأحداث و الذي يمكن استخلاصه مباشرة من الحكاية ، أو نستدل عليه من خلال دلائل موجودة في الحكاية.

إن المفارقات الزمنية الموجودة بين زمن القصة والحكاية يؤدي ضمنيا إلى وجود< درجة الصفر التي تكون حالة توافق زمني تام بين القصة والحكاية ، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية >[2] أي أن نقطة التقاطع بين ترتيب أحداث القصة والحكاية توجد الدرجة الصفر و التي يحدد من خلالها ما استبق للأحداث و استرجع منها .

وهذه الحالة تكون افتراضية قد يضعها لسارد و ليست حقيقية ، إن المفارقة الزمنية < تحسب بالشهور والسنوات و الأيام التي استغرقتها الفارقة >[3]أي أنها في الواقع تتمثل في مدة زمنية سواء كانت طويلة أو قصيرة فقد يكون مقاسا

بالأشهر و الأسابيع . أما سعتها فتقاس بعدد الصفحات في النص أي أن المفارقة عند نقلها من الواقع إلى الخطاب السردي تصبح متمثلة في حجم الكتابة التي تكون في عدد الأسطر أو الفقرات أو الصفحات .

< قد يحدث أن نصادف في مجال البحث في المفارقات الزمنية صيغا ، يمكن أن تحدث تداخلا في السياقات الاستباقية والاستراجاعية >[4] أي أن تلك الاستباقات قد تكون مبنية انطلاقا من استرجاعات و العكس صحيح . وهذا ما يؤدي إلى ظهور ما نسميه اللاتواقت < وهي تراكبات زمنية يتحدد مداها و يتفاعل يصل إلى درجات مختلفة >[5].

01 / الاسترجاع

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، تر محمد معتصم و آخرون ، الاختلاف ، ط1 1966 ، ط2،مصر ،ط3، 2003، ص47

[2] المرجع نفسه ،ص47

[3] أمال سعودي :السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء،ص104

[4] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ص 13 . موقع قوقل

[5] المرجع نفسه ، ص 13

يعرف جيرار جينيت الإسترجاع بأنه يمثل حكاية ثانية زمنيا حيث يقول < يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يتدرج فيها ، التي يضاف إليها ، حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي الذي صادفناه منذ الت حليل >[1] . إن(جيرار جينيت) هنا يبين أن الاسترجاع عملية سردية يلجأ إليها السارد لتوضيح بعض الأمور في الخطاب حيث يعتبر أن كل استرجاع يشكل حكاية ثانية زمنيا و ذلك بالقياس إلى الحكاية الأولى التي تندرج فيها .

نجد أن الراوي في بعض المواقع يترك القص الأول و يعود أدراجه إلى الوراء لسرد بعض الأحـــداث التي وقعت في الماضي و نجد أن الفعل الماضي يتميز بمستويات مختلفة و متفاوتة بين زمن ماضي قريب وزمن ماضي بعيد وهذا ما نجده عند كتاب الرواية الجديدة الفرنسيون الذين ويعتبر الاسترجاعpasse simple imparfait يستخدمون صيغا مختلفة للماضي مثل :

عملية سردية تتمثل في إيراد أحداث سابقة في الواقع للحظة الزمنية التي سبقها و للاسترجاع و وظائف كثرة و متعددة كما أوردها (جيرار جينيت) في قوله < إنها تتناول- بكيفية كلاسيكية جدا – إما شخصية يتم إدخالها حديثا و يريد السارد إضاءة سوابقها >[2] أي أن وظيفة الاسترجاع هي توضيح الجوانب المهمة للشخصـــية الجديدة التي لم

يتم الإشارة إليها سابقا . وكذلك يقول < و إما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد >[3] أي أن شخصية من شخصيات الحكاية قد غابت عن الحكاية و الأحداث لفترة زمنية معينة فيتم التطرق إليها عند دخولها مرة أخرى إلى الأحداث وذلك بالعودة إلى ماضيها والتحدث عنه ويساعد في ذلك الاسترجاع ، وهناك وظائف أخرى للاسترجاع مثـــل :[4]

– إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر القصة .

- سد ثغرة حصلت في النص السردي .

[1] المرجع نفسه، ص 13

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ص 60

[3] المرجع السابق نفسه ص 61

[4] سيزا قاسم بناء الرواية ص

- التذكر بأحداث سابقة معينة .

< إن الاسترجاع خاصية كحائية في المقام الأول >[1] فقد لقيت اهتماما كبيرا من قبل النقاد ، حـــيث أنها < نشأت مع الملاحم القديمة > [2] إلا أن هذه التقنية لم تبق منحصرة في تلك الملاحم القـــديـــمة و إنما انتقلت إلى الأعمال الروائية المختلفة ، وأصبحت تمثل تقنية أساسية في النص الروائي < فهو ذاكرة النص>[3] .

<اللاحقة عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابقا للنقطة الزمنية التي بلغها السرد >[4] ويقصد هنا الاسترجاع أوكما يسميه البعض كذلك الاستذكار، فهنا يتبين لنا الاسترجاع يكون متمثلا أساسا في العودة إلى نقطة زمنية تكون قبل اللحظة الزمنية التي بلغها السرد . إن للاسترجاع أهمية كبيرة ووظيفة جد هامة حيث نجد أنه< تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية>[5] و الذي يعمل على السماح بإقامة< مقارنة بين وضعيتين كأن

يقارن السارد بين وضعية البطل الحالية ووضعيته في بداية الحكاية سواء كان ذلك لإبراز تشابه الوضعيتين أو اختلافها >[6] أي أن الاسترجاع يسمح لنا بملاحظة التغير أو الثبات الذي يكون عليه البطل . وذلك من خلال الرجوع إلى حالة البطل في بداية الحكاية و مقارنتها مع صورته الحالية وكذلك تعمل على التذكير < بأحداث سابقة لتأويلها تأويلا جديدا >[7] حيث أنه يمكن لحدث قد حدث في الماضي في ظروف معينة وبيئة خاصة فيؤول بطريقة معينة ولكن يمكن لنفس الحدث أن يرد في ظروف مغايرة فيأخذ تأويلا أخر. إن تلك التفاوتات الموجودة في مستويات الماضي أدى بالضرورة إلى استرجاعات مختلفة و متنوعة حيث يقسم(جيرار جينيت) تلك الاسترجاعات إلى داخلية و

[1] سعودي أمال : السرد و البناء في رواية ذاكرة الماء ص 104

[2] المرجع نفسه ص 104

[3] ا لمرجع نفسه ص 104

[4] أخذ عن جيرار جينيت في أمثلة /// ص 82 سمير مرزوقي جميل شاكر مدخل إلى نظرية القصة ،ص 80

[5] المرجع نفسه ص 83

[6] المرجع نفسه ص 83

[7] المرجع نفسه ص 83

خارجية ، وذلك من خلال قوله : < الاسترجاع الداخلي يكون منطلق الروايـــة أو بداية حكاية و التي تصلح لاطلاع القارئ >[1].

وبذلك < تختلف الاسترجاعات الداخلية مثليه القصة أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى>[2] ومن هنا تكون تلك الاسترجاعات الداخلية أهمية كبيرة كأن تكون في موضع سد ثغرة أو فجوة في الحكاية وهذا ما يؤكده (جينيت)< الأولى التي أسميها استرجاعات تكميلية أو إحالات تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان ، فجوة سابقة في الحكاية >[3] أي أنها تكون مكملة لحدث أو فترة زمنية تم قطعها من السرد.فبالاسترجاع نعود إلى الخلف و نكمل ذلك النقص أو الانقطاع الموجود في سير الأحداث.كما أن الاسترجاع الداخلي قد يكون أقل صرامة فهذه الفجوات < لا تقوم على إلغاء مقطع تزامني بل على إسقاط أحد العناصر المشكلة للوضع ، في مرحلة تشملها الحكاية مبدئيا>[4] ، فهذا الاسترجاع يعود به الراوي إلى فترة زمنية بعيدة جدا عن حياته الآن و يقوم بحجب الشخصيات التي تكون معه مثلا في تلك الفترة . إن هذا الاسترجاع يكون لترتيب القص في الرواية و ذلك بالنسبة إلى الأحداث المتزامنة فنجد أن الراوي أو الكاتب مثلا يترك الشخصية الأولى

ويتبع الأحداث مع الشخصية الثانية . ويستخدم الاسترجاع الداخلي للعرض الكامل للأحداث بعد وقوعها ، كما أن هذا النوع من الاسترجاع يساعد في الربط بين الأحداث في سلسة محكمة . ونجد أن استعماله يكون قليلا في الرواية لاعتبارها نوعا جديدا .

كما أن الاسترجاع الداخلي يكون بمثابة تذكيرات . وذلك من خلال عودة الراوي إلى الوراء ، فيقول (جيرار جينيت) < التي سنسميها بدقة استرجاعات تكرارية أو تذكيرات التي نقلت بعد من الحشو لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهارا . و أحيانا صراحة >[5] . هذه الاسترجاعات تكون إما صراحة أو جهارا ، فهو يبين ذلك الاسترجاع مباشرة أو غير مباشرة . أما الاسترجاع الخارجي فقد عرفه (جيرار جينيت) بقوله < ذلك لاسترجاع

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 60 .
[2] المرجع نفسه ص 62
[3] المرجع نفسه ص 62
[4] المرجع نفسه ص 62
[5] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 64

الذي تظل سعته كلها خارج الحكاية الأولى >[1] . ويكون لهذا الاسترجاع الأهمية الكبرى في< تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك >[2] أي أنه ينبأ القارئ ويخبره بما كان في لماضي وبالتالي يكون القارئ عالما للإحداثيات السابقة للحكاية إلا أنه قد يتداخل مع الحكاية الأولى انطلاقا من هذه الوظيفة التي يقوم بها . وهذا الاسترجاع يعود به الراوي إلى ما قبل بداية الرواية و يلجأ إليه الكاتب ليملأ تلك الفراغات الزمنية التي تساعد في فهم المسار الذي تسير فيه الأحداث ولاسترجاع يتركز في الرواية الواقعية و يكون في< الافتتاحية>[3] أوعندما يكون في حالة عرض لظهور شخصية جديدة و حتى يتسنى للقارئ التعرف على هذه الشخصية وجب العودة إلى ماضيها و النظر في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى . و الراوي يمكن أن يستخدم هذا النوع من الاسترجاع لتفسير بعض الأحداث الماضية ، تفسيرا جديدا وذلك لإضفاء معنا جديدا عليها وهذا مثل ما نجده في الذكريات ، حيث نجد أن نظرتنا لها تتغير كلما تقادمت في الزمن ، و كذلك نغير تفسيرنا لها و ذلك في ضوء ما استجد من أحداث . كما أن معنى الأحداث تختلف بالابتعاد عن زمن حدوثها فالحاضر يلبسها ألوان مغايرة لما كانت عليه ، و يعطيها أبعادا جديدة ، فتلك المقاربة بين الماضي الخارجي و الحاضر الروائي تحمل إشارة إلى المسار الزمني و ذلك من خلال مواطن التغير و التحول ، فهو يعلمنا كيف كانت الأحوال و الحال الجديدة التي آلت إليها .

كما أن أسلوب الاسترجاع الداخلي يكون عند التطرق لشخصية تم عرضها بإيجاز في الافتتاحية و لم يكن هناك اتساع لعرض خلفيتها أو تقديمها و كذلك نجده عند العودة إلى شخصية غابت و طال غيابها عن مسرح الأحداث . و قد أشار(جيرار جينيت) إلى وجود نوع آخر من الاسترجاع و هو الاسترجاع المختلط الذي يكون مزج بين الاسترجاع الداخلي و الاسترجاع الخارجي حيث يقول في ذلك < تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ، و نقطة سعتها لاحقة لها >[4] يكون هذا النوع من الاسترجاع قليلا نوعا ما إلا أنه يمكن مصادفته أحيانا في السرد .

02/الاستباق

[1] المرجع نفسه ، ص 60

[2] المرجع نفسه ، ص 61

[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ص44

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 60

بالنسبة للنوع الثاني من المفارقات الزمنية نجد الاستباقات أو كما يسميها البعض الاستشراف ، يكون هذا النوع من المفارقات الزمنية قليل التواجد في الرواية الواقعية ، فنجده مثلا متجسدا في الملاحم الثلاثة الكبرى مثل : < الأوديسا ، الإلياذا ، الانيادة > التي تكون في أغلبها مبتدأه < بنوع من المجمل لاستشرافي الذي يؤيد إلى حد ما القاعدة التي يطبقها (تزفيتاتان طودوروف)على السرد الهيميري >[1] و الاستباق عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه ، وظاهرة الاستباق نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي إلا أننا نجده في بعض الملاحم الهوميرية ، والتـــي يكون فيها تلخيص عما في المسقبل من أحداث وكما يسمي تودوروف هذه التقنة < عقدة القدر المكتوب >[2]وبالتالي فالاستباق يكون مناسبا في الحكاية التي تكون بضمير المتكلم من أي حكاية أخري < و ذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات ، و الذي يرخص السارد في تلميحات إلى المستقبل ولاسيما إلى وضعه الراهن>[3] وذلك لكون الحكاية التي تتكلم بضمير المتكلم يكون فيها التطرق إلى أحداث قادمة غير مخلا ببناء الحكاية ولا بنظامها الزمني لأن هذه الأحداث تكون جزء .

من حياته وعالما لما سيكون في المستقبل . إن تقنية الاستباق تتناف مع أهم عنصر في الرواية ، والذي يعتبر العمود الفقري الذي تقوم عليه القصص و الذي يدفع بنا للسير قدما و محاولة الإجابة على السؤال ثم ماذا ؟ ألا وهي التشويق كذلك نجد أن الراوي يكتشف أحيانا الأحداث في الوقت نفسه الذي يكتشفها القارئ ، وكذلك يفاجأ مع

الانعطاف الذي تسير فيه الأحداث كمـــا يتفاجأ القارئ تماما إلا أن هذه التقنية ستنفي عنه هذا الاكتشاف و التفاجؤ.

إن الشكل الوحيد الذي يمكن للرائي أن يشير إلى الأحداث الآتية هو إذا كان في صدد كتابة سيرة ذاتية أو قصص يغلب عليها ضمير المتكلم ، فمثلا عند كتابة السيرة الذاتية يمكن للراوي التنقل بحرية تامة بين حاضره و ماضيه والإشارة إلى مستقبله دون أن يخل بمنطقية التسلسل الزمني . والاستباق الذي يكون ناجحا هو ذلك الذي يمس المستقبل و لا يعطي صور استباق أو يكون في حالة إخبار أو إعلام للقارئ بما سيحدثه في الأوقات اللاحقة ، بحيث أن هذا اللمس للمستقبل يكون مجرد توقعات أو تخليط من الشخصيات لما ستفعله أو ما سيقع لها في ظل الظروف

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 76

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ص 76

التي تمر بها ، لقد أكد(جينيت)على أن وظيفة الإستباق الخارجي < ختامية >[1] لأنها تؤدي إلى نهاية منطقية للأحداث التي تكون متعاقبة فيما بينها . إن الاستباقات أو الاستشرافات الخارجية تكون < بصيغة الحاضر المقام السردي المباشر>[2] < و بالتالي تصبح عبارة عن وقائع صوت وليست وقائع زمنية سردية >[3] فحسب ، فهي تتعدى مرتبة الوقائع الزمنية التي تدخل في العملية السردية إلى مرتبة الصوت .

أما تلك الاستباقات الداخلية ، فنجدها تطرح نفس تلك المشاكل التي نطرحها الاسترجاعات من النمط نفسه ، وهذا ما يؤكده (جيرار جينيت) بقوله < تطرح الاستباقات الداخلية نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه >[4] وتلك المشاكل التي تطرحها هذه الاستباقات تتمثل عموما في تلك التدخلات الممكنة الحدوث < بين الحكاية الأولى و الحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي >[5] أي أن استعمال هذا النوع من الاستباق يؤدي إلى حدوث تداخل بين الحكاية التي يسردها في هذه اللحظة و الحكاية التي تكون متقدمة على العملية السردية . فهي تكون حاملة لما سيحدث في المستقبل . لقد تما تقسيم كل من الاسترجاع و الاستباق إلى داخلي وخارجي،كما أنه هناك من قسمها إلى ذاتية و موضوعية . ففي هذه الحالة الأولى التي تكون فيها كل من السابقة

واللاحقة ذاتية نجدها تكون متعلقة بالشخصية ذاتها ، والتي تكون< تحت مجهر السرد و التي يذكر الحاكي أفكارها فإن تعلقت هذه الأفكار بالماضي ووردت في شكل ذكريات فتلك لاحقة ذاتية وإن ذكر الراوي التطلعات المستقبلية لتلك الشخصية فتلك سابقة ذاتية ، ويبدو هذا مثلاحين تعود مشاهد للحياة الماضية في ذاكرة البطل وإحساساته >[6] من خلاله ذلك يتبين أن السابقة و اللاحقة هنا تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بالشخصية ، كأن يعود بنا الراوي إلى الوراء و يسرد لنا ذكرياتها أو يمضي بنا إلى الأمام ليعرض تطلعاتها المستقبلية . أما في الحالة الثانية و التي تكون فيها السابقة أو اللاحقة موضوعية ، حيث نجد هنا العملية السردية تتعلق < بالحاكي الذي يرى من المفيد أن يعود القارئ إلى الوراء لإعطاء معلومات إضافية عن تاريخ إطار مكاني أو ماضي شخصية ما أو أن يعلمه مسبقا بمآل

---

[1] المرجع السابق نفسه ، ص 77

[2] المرجع نفسه ، ص 77

[3] ينظر المرجع نفسه ، ص 77

[4] المرجع نفسه ، ص 79

[5] المرجع نفسه ، ص 79

[6] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 81

السرد حتى يخلق في نفسه تشوقا لمعرفة الأحداث التي سنقود إليها >[1] أي أن هذا النوع يلجأ إليه السارد نفسه ليعلم القارئ بما وجد في الماضي أو المكان الذي كانت في الشخصية و كذلك بهدف بث التشويق والإثارة في نفس القارئ من انتظار للأحداث القادمة .

ثانيا / المدة

يصعب على أي دارس أن يحدد أو يقارن بين زمن الحكاية و زمن السرد كون عملية تحليل النص السردي تتمثل في ضبط تلك العلاقة التي تجمع بين الحكاية و القصة حيث نجد الحكاية تقاس بالثواني و الساعات والأيام والأشهر في حين أن الخطاب السردي يقاس بالأسطر و الصافحات ، وهذا ما أدى إلى خلق نوع من التباين في الأزمنة فنجد زمن الحكاية ،زمن القصة زمن السرد .

الظاهر متباعدة ومفصولة عن بعضها . ولكن من خلال إعمال الذاكرة و البحث عن ميزة الحدث الفارق تتمكن من تأسيس زمن < فيه إهابات فريدة من احتواء الذات و التاريخ >[2]أو من خلال النظر والتعمق في بنية النظام المتداخل بين زمن الحكي والأزمنة التخيلية . يعبر(جيرار جينيت) عن تلك العلاقة بين الزمن الروائي و المقاطع النصية سرعة النص وتمثل هذه السرعة تلك النسبة بين طول النص وزمن الحدث ، وبالتالي يمكن قياس سرعة النص من خلال ديمومة الحدث المقاسة بالثواني أو الساعات و طول النص المقاس بالصفحات و الأسطر. لا يكون التطابق بين النص

وزمن الحدث إلا في النصوص الخالية من الإسراع أو الإبطاء ، إلا أنه يكون نادرا في أغلب النصوص ولا يمكن أن

إلا من خلال التجريب فقط .

يرى(جيرار جينيت) صعوبة كبيرة في المقارنة بين زمن الحكاية و زمن القصة ، و ذلك لكون عملية قياس مدة النص مستحيلة لارتباطها بزمن إنتاجه ، و هو راجع إلى الكاتب . إلا أنه هناك بعض النقاد يرون أن زمن النص يلتقي مع زمن الحكاية في المشاهد الحوارية ، أين يترك الكاتب شخصياته تتحاور فما بينها دون أي تدخل منه ، إلا أن المتحدث قد يتوقف فترة زمنية للتفكير في رد مناسب سواء كان سريعا أو بطيئا . إن (جيرار جينيت) يؤكد على أنه < إذا كانت العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية ، و توقيت عرضها في القصة قابلة للمعاينة من حيث إدراك زمن

[1] المرجع نفسه ، ص 82

[2]المرجع نفسه ، ص82

و توقيت سردها ، فإن علاقة المدة بين زمن الحكاية و زمن القصة لا تخلو من صعوبة >[1] ، فهو يؤكد على تلك الصعوبة التي يواجهها الدارس في محاولة الفصل بين زمن القصة و زمن الحكاية . و نتيجة لوجود هذه الصعوبة في تحديد المدة الزمنية ، وذلك بأي شكل من الأشكال يقترح (جينيت) أن نقوم بدراسة الإيقاع الزمني. الذي قسمه إلى أربعة أقسام :

01 – المجمل: (Sommaire)

وقد تم ترجمة هذه الكلمة الفرنسية إلى اللغة العربية بعدة كلمات مثل التلخيص أو لملخص ، المجمل و غيرها لقد عرف(جيرار جينيت)المجمل بأنه < السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود ، دون تفاصيل أعمال أو أقوال >[2] أي أن المجمل هو ذلك الإيقاع الزمني الذي يختزل فترة زمنية كانت تقدر في الواقع بالأشهر أو السنوات لتصبح في العملية السردية تقدر ببضعة كلمات أو سطور أو فقرات ، وبالتالي يؤدي ذلك إلى تقليص الفترة الزمنية . و يقول (جيرار جينيت) أن التلخيص يمكننا من الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر بحرية تامة دون الإخلال بالتوازن الداخلي للرواية و بالتالي يصبح زمن الحكاية أكبر من زمن القصة أي أن المساحة التي يشغلها الحدث في النص تكون أقل من زمن الحدث الذي يستغرقه في الواقع .إن التلخيص او المجمل

كما يصفه (جيرار جينيت) بأنه < ليس نظرات عجلى إلى الماضي أو المستقبل ، إنه يصدر عن نمط من التركيب مختلف تماما >[3] فالتلخيص قد تدخله بعض الاسترجاعات لتي تعود بنا إلى الوراء و هذا ما أكده (جيرار جينيت) في قوله< ولاسيما في ما سميناه استرجاعات كاملة ، تنتمي إلى هذا النمط من السرد>[4] فهو يمكننا من التنقل بين المشاهد الموجودة ، كما يعطينا الحرية في التنقل بين الفترات الزمنية الحاضرة أو العودة إلى الماضي باستخدام تقنية الاسترجاع .

و للتلخيص دور خاص في الرواية ، حيث نجد أن(**فيلدنج**) يعتبر أول من أتقن هذه التقنية حيث يقول في هذا الصدد < وإننا نسعى فيها < الرواية > أن تقتفي أثر الكتاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلا من تقليد

[1] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 13

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 109

[3] المرجع السابق نفسه ، ص 111

[4] المرجع نفسه ، ص 110

مؤرخي الحوليات الذين تدفعهم متابعة أطراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من الصفحات عن أشهر و سنوات خالية من الأحداث كما يخصصون للفترات المشحونة التي تقع فيها أهم الأحداث المؤثرة على مسرح البشرية ، و مثل هذه الحوليات كمثل الصحف التي تصدر في نفس عدد الصفحات سواء حوت أية أخبار أم لا ، و سنعمل في الصفحات التالية على التزام طريقة مخالفة : عندما نواجه حادثا خارقا للمألوف فلن نألو جهدا ورقا لتقديمه كاملا لقارئنا ، وعندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن تتردد في تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونمضي قدما لتقديم الأحداث الجسام>[1].

ونجد أنه في هذا المقطع النصي يبين الاختلاف الموجود بين المشهد و الملخص ، إذ أن التلخيص يجعل الراوي يمر مرورا سريعا على بعض الفترات الزمنية التي يراها غير مهمة بالنسبة للقارئ ، في حين أن المشهد هو الذي يعتبر المحور الرئيس للأحداث الهامة لهذا يوليه . الراوي العناية الفائقة في أدق التفاصيل وتصويرها تصويرا دقيقا و هذا حسب ما ذهبت إليه (سيزا قاسم) في كتابها بناء الرواية في شرح ما جاء به (فيلدنج) .

و منه فالتلخيص هو الذي يتم فيه ذكر ما جاء في سنوات في عدة فقرات أو صفحات محددة ، حيث يتم ذلك

<دون تفاصيل في ذكر الأحداث ، أو نقل الأقوال >[2] فهو التقديم العام لتلك الأحداث و الأقوال التي تصدر عن الشخصية دون أي تفصيل أو تحليل ، حيث نجد هذا النوع من الإيقاع الزمني قليل الحضور ،و كذلك نجده < يتلاءم من بنية الاسترجاع الزمني في بعض الحالات ، وفيه يكون زمن القصة أقصر من زمن الحكاية >[3] ، فهنا يتبين أن هناك صلة تجمع بين الإيقاع الزمني التلخيص والمفارقة الزمنية الاسترجاع وذلك باعتبار أن كل منهما يعمل على تقديم عام ، حيث أن الاسترجاع يعود بنا إلى الماضي و يعطينا ملامح عمة هناك من ظروف خاصة وعامة وما كانت عليه الشخصية ونفس الشئ بالنسبة للتلخيص الذي يمر مرورا عابرا على عدة أشهر أو سنوات من الزمن في فقرة وجيزة أو أسطر قليلة .إنه يمكن القول بطريقة حسابية أن < سرعة القصة تكون متناسبة عكسيا مع المدة الحقيقية (أو إذا أدرنا: ز ق = 1/ز ح) >[4] . ومن هذا يمكن القول أن المجمل يتميز< بحساب – طول النص – بقصر كمي

[1] سيزا قلسم : بناء الرواية ، ص 82 / h- Fielding tomjones /// hap

[2] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 14

[3] المرجع نفسه ، ص 14

[4] برنارفاليت : الرواية ، تر : عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة ، السداسي الأول ، 2002 ، سلسلة 128 ، ص 101

>[1] وبهذا تنتج لنا المعادلة التالية زن >ز ج وبالتالي فإن التلخيص أو المجمل بصفة عامة عبارة عن تقليص < للحكاية على مستوى النص>[2]. و من خلال ما سبق يتضح أنه رغم ورود المجمل بصفة كبيرة في النصوص السردية ، إلا أنه يشغل أهمية كبيرة في الرواية الواقعية و التي يمكن تمثيلها فيما يلي[3] :

1 : حسب ما ذكرناه سابقا من قول (فيلدنج) المرور السريع على فترات زمنية وذلك في عدد محدود من الكلمات و الصفحات .

2 : تقديم عام للمشاهد والربط بينها .

3 : تقديم عام لشخصية جديدة .

4 : عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .

5: الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث .

6 : تقديم الاسترجاع .

ومن خلال الدراسة التي قام بها (جيرار جينيت) على رواية البحث عن الزمن الضائع (لبروست) لاحظ أن التلخيص قد أختفى فيها ولها إيقاع خاص بها يختلف عن إيقاع باقي الروايات الواقعية الأخرى ، فهو يتميز بالبطء كلما زاد السير في الرواية . كما أن (بروست) قد علق على التلخيص و اعتبره معذبا للقارئ و جعله يلهث و هو يتتبع سيرورة الأحداث وانتقال الراوي من البطء إلى السريع أو العكس ، كما أنه اعتبره يخل بإيقاع النص فهو يكون أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي ، وكذلك اتصافه بالتجريد، و هذه الصفة تتنافى مع الصفة التعبيرية المستعملة في وصف المشاعر وما يختلج النفس البشرية .

02:الوقفة (**LAPOUSE**)

[1] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ص 90

[2] المرجع نفسه ، ص 90

[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 82

تترجم هذه الكلمة الفرنسية إلى مصطلحات عربية مختلفة من بينها : استراحة – وقف – أو وقفة الإيقاع الزمني الجديد الذي تطرق إليه(جيرار جينيت) الوقفة ، والذي قد تكلم عنها في العموم خلال دراسته لرواية البحث عن الزمن الضائع على أنها تهتم بالوصف حيث أن الوقفة تمثل < المقاطع الوصفية الجلية>[1] فهي تعني تلك النصوص أو المقاطع السردية التي يقوم فيها الراوي بوصف المكان الذي تكون فيه الشخصيات أو الذي تدور فيه الأحداث ، ويكون هذا الوصف بالوقف عند كل كبيرة و صغيرة ، وبهذا تصبح الملامح جلية أمام القارئ و من ذلك يمكنه أن يشكل صورة في ذهنه عن هذا المكان الذي تتواجد فيه الشخصيات ، وتدور فيه الأحداث و التوقف إذا يعني ذلك < التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية >[2]، فالوقفة تعني ذلك الانقطاع في السيرورة السردية أي أن الراوي ينتقل من سرد الأحداث إلى الوصف ، وهذا يعتبر انقطاع في المدة الزمنية مؤديا إلى توقف في الحكاية في حين أن زمن القصة يستمر في الحركية.وقد أكد (جيرار جينيت) على أن الوقفة تعتبر< أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة

بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة و بالتالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية >[3] أي أنه يعتبرها لا تكون متعلقة بلحظة ، بعينها ، و إنما تكون مرتبطة بلحظات زمنية متعاقبة ، و بذلك لا يعتبر الوقفة إبطاء في الحكاية . وصيغة الوقفة تتحقق عادة من خلال < إبطاء السرد من خلال الوصف ، ويكون فيها زمن القصة أكبر زمن الحكاية >[4] . فمن هنا فالوقفة تتجسد أساسا انطلاقا من الوصف ، و بذلك يصبح الزمن الذي تكون فيه القصة أكبر من زمن الحكاية الذي يحدث على مستواها توقف في سرد الأحداث بانتقال السارد من عرض الأحداث و تطورها إلى < تعداد ملامح و خصائص الأشياء>[5] .إن هذا النوع من الإيقاعات الزمنية ، كما يبينه (جيرار جينيت) قد يكرر وصف المنظر نفسه وذلك باعتباره يقوم على الوصف ، إلا أنه يعتبر الشئ متمثل في أن الراوي وهو

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 112

[2] سمير مرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 90

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 112

[4] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 13

[5] المرجع نفسه ، ص 13

يقوم بعملية الوصف لشئ قد<لايصادف الموضوع الموصوف إلا مرة واحدة>[1] ، أي أن هذا الشئ الموصوف قد لا يصادف إلا مرة واحدة ، وبذلك فهو يعمل من خلال العملية الوصفية إلى توضيح كل جوانبه وحيثياته الخاصة به ، كما أن الراوي قد لا < يخص الوصف إلا مظهر من مظاهره >[2] فهو هنا يخص وصفه بمظهر معين وليس لجميع الظواهر.وهذا الأسلوب من الوصف و جد عند الروائيين الواقعيين فقد خصصوا صفحات مطولة له ، ونجد ذلك كمثال في افتتاحية (أجيني جراندیه) حيث تناول (بلزاك) وصفا تاما للعالم الخارجي من مناخ و شوارع وأبنية و أناس . وغير ذلك وقد اشتهر (بلزاك) بهذه التقنية كما يمكن القول بأن الوصف < يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث >[3] فالوصف هنا يقوم بتعليق العملية السردية بصفة مؤقتة ، كما أن السارد يلجأ إليه لتقديم معلومات يعتبرها تجهيزية أو تمهيدية لحضور شخصية ما أو لحدوث حدث معين . وبذلك لا يتفا جئ القارئ بذلك كثيرا . و إنما يكون مجهزا لهذا الدخول الجديد للشخصية ، أو التغير في طريقة سير الأحداث وانعراجها إلى مسرى سردي

جديد . إن الوقف يرتبط عموما بالسارد الذي يوقف تقدم العملية السردية وسير الأحداث ، وبالتالي فإنه يفقد صفته عندما تكون الشخصية أو الأبطال في حالة تأمل، وذلك لا يعتبر تعطيلا في سيرورة الأحداث،وهنا يكون زمن الحكاية معدوم في حين أن زمن القصة قد تخطى فترة زمنية معينة .فعندما تقوم الشخصية بتأمل المناظر المحيطة بها فإنها < تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما وهذا ما يسمى بالوصف الذاتي >[4] أي أن ذلك التأمل الذي تقوم به الشخصية لا يساهم نهائيا في تعطيل الأحداث فهي هنا تكشف عما يختلجها من مشاعر وأحاسيس بخصوص هذا المنظر الذي وقعت عليه عيونها ، ومن هنا أيضا يؤكد (جيرار جينيت)على ذلك بحيث أعتبر أن < هذه التوقفات التأملية هي عموما ذات مدة لا تجازف مدة قراءة النص الذي (يروي)ها ،(حتى ولو كانت قراءة بطيئة جدا) بتجاوزها>[5] . إن الوقفة كما أشرنا إليه سابقا تعتمد على العملية الوصفية سواء كان ذلك مرتبط بالمكان أو

---

[1] جيرار جينيت خطاب الحكاية ، ص 112

[2] المرجع نفسه ص 112

[3] سمر المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 90

[4] المرجع السابق نفسه ، ص 112- 113

[5] جيرار جينيت خطاب الحكاية ، ص 114

بالشخصيات ، حيث أن عملية النقل التي يقوم بها السارد من عالم الواقع إلى علم الخيال المتمثل في الخطاب السردي تفرض عليه باضرورة أن < يبدأ في بناء علمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن (حيث أن الزمان لا يوجد مستقل عن المكان) بصنع عالما مكونا من الكلمات . وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع ، وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضـــع لخصائص الكلمة التصورية فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة (صورة مجازية لهذا العالم) >[1] فمن هنا يمكن اعتبار أن العملية السردية تقوم على عملية الانتقال التي يتبناها الراوي .ليخلق لنفسه عالم خاص به، فهو يخلق هذه الصورة التي يكون عليها عالم الرواية ، حيث نجده يجسد مكان خيالي و يصـــنع فيه بعض المعالم الذي نميزه عن الأمكنة الأخرى المختلفة ، ويجعل في هذا المكان شخصيات تتحرك و تقوم بأحداث مختلفة ، وتنتقل في أرجائه ، و يعتبر الأساس الذي يقوم عليه هذا لمكان الخيالي هي الكلمة ، حيث تكون جملة الكلمات التعبيرية التي يوظفها الراوي بتمثيل هذا الواقع أمامنا و تجسيده من خلال صورة تعطى له في أذهاننا ، بالانطلاق من أن عالم الرواية يصنعه الراوي وذلك باعتماده كلمات خاصة به ، تعمل على إعطاء صورة توضيحية لهذا العالم الخيالي ، فإن تحديد المكان أصبح من السمات التي

تميزت بها الرواية في القرن التاسع عشر ، وهذا ما أشار إليه (إيان وات) و يرى في هذا الصدد أن (دانيل ذي فور) < هو أول من ربط بين أبطاله و المكان>[2] ، و قد تم الاهتمام كثيرا بالمكان وإعطائه أبعاده الحسية و كذلك إدخال شخصيات .و نتيجة للأهمية البالغة التي يقوم بها الوصف في تجسيد هذا الإيقاع الزمني < الوقفة > وجب التطرق إلى تعريفه : لقد عرف(قدامة بن جعفر) الوصف بأنه < الوصف إنما هو ذكر الشئ كما فيه من الأحوال و الهيئات و لما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها بأظهرها فيه و أولاها حتى يحكيه بشعره و يمثله للحس بنعته >[3] فقد ركز على ذكر المميزات الخاصة للشئ الموصوف و التي تميزه عن الأشياء الأخرى التي قد تكون مشابهة له ، وبين أن الوصف قد نظمت فيه العديد من القصائد ، ويعتبر الشاعر الفحل هو الذي يكون له دقة الوصف للأشياء و ذكر جوهرها .

03 : الحذف:

[1] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 107

[2] المرجع السابق نفسه ، ص 110

[3] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 111 ، نقلا عن : قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، المطبعة المليحية ، القاهرة 1935 ص 70

و يمكن القول كذلك أن هذه اللفظة الفرنسية قد تم تعريبها إلى مصطلحات مختلفة من بينها : الحذف . الثغرة – المقطع الإضمار ... حيث أن (جيرار جينيت) قد تناول هذا النوع من الإيقاع الزمني على أنه اقتطاع لفترة زمنية معينة حيث يقول في ذلك < فمن وجهة النظر الزمنية يرتد تحليل الحذوف إلى نفحص زمن القصة المحذوف >[1]. أي أنه يجب على أي دارس أن ينتبه إلى ما إذا كان السارد قد حذف جزء زمني من القصة و توضيح ذلك الاقتطاع والإشارة إليه ، و بالتالي فالحذف يمكن التعبير عنه على أنه < القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية>[2] أي أن الحذف يقوم بتجاوز بعض الفترات الزمنية التي قد يعتبرها السارد غير مهمة في الخطاب السردي أو أنها لا تقدم أي أهمية في تغيير مجرى الأحداث . والإضمار أو الحذف هو< الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية >[3] فالإضمار يعمل على تنحية فترات من الحكاية و التي تتجسد لنا من خلال

النص السردي ، وبالتالي فهو يحدث نوع من السرعة في عرض أحداث القصة و ذلك بتخلي الراوي على بعض التفاصيل الجزئية و عدم معالجتها معالجة نصية . إن (جيرار جينيت) في حديثه عن الحذف الزمني قد نبه إلى شئ مهم على الدارس أن ينتبه إليه و هو أن هذا الحذف قد يأخذ أشكال مختلفة حيث يقول < و أول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة المشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد) >[4] حيث يتضح أن الحذف له نوعان مختلفان : فالأول تكون فيه الحذوف محددة و مشار إليها مباشرة أما النوع الثاني فهي حذوف غير محددة لا يتم الإشارة إليه و إنما على القارئ أن يستخلصها .

04 : المشهد:Le scène

وبالنسبة إلى أخر نوع من الإيقاعات الزمنية التي جاء بها (جيرار جينيت) : المشهد. إن بناء الرواية الواقعية تقوم على التلخيص الذي يمثل التجسيم السريع ، و المشهد الذي يمثل العرض البطء للأحداث ، فالمشهد يقوم على العرض الدرامي المليء باللحظات المشحونة.و قد كان في الرواية < تعارض في الحركة بين مشهد مفصل و حكاية مجملة

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 117

[2] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 14

[3] سمير المرزوقي : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 93

[4] جيرار جينيت خطاب الحكاية ، ص 117

يكاد دوما يحيل على تعارض في المضمون بين الدرامي و غير الدرامي>[1] و بذلك فقد تم تغيير مادة الرواية و ذلك من خلال تغيير و إنهاء < التناوب التقليدي مجمل / المشهد >[2] بتناوب آخر جديد . و قد بين (جيرار جينيت) أن القيمة من استعمال هذا النوع من الإيقاعات الزمنية هي < قيمة افتتاحية ، لأن كلا منها يدل على دخول البطل إلى موضع جديد و ينوب عن السلسلة كلها التي يفتتحها ، والتي قوامها المشاهد المتشابهة التي لن تروى >[3] ، فمن خلال ذلك يمكن القول أن المشاهد تستعمل لغرض التقديم لدخول البطل إلى مكان معين سواء كان حفلة أو عشاء . لقد قام (برسي لوبوك) بتحليل هذه التقنية في (مدام بوفاريه) و قد اعتبرها النموذج الأمثل للرواية بالنظر إلى هذا الجانب من المفهوم كما أن التطور الذي وصل إليه المشهد قد أعطى شكلا للرواية الواقعية وعلا بأسلوبها خاصة مع (هتري جيمس) الذي رأى أن الرواية تقوم على التمثيل لا على القص ، إلا أن(بروست) و أصحاب تيار الوعي

يعتبرون المشهد يتميز من السكونية . في حين يرى(جيرار جينيت) أن ذلك التبديل الذي طرأ على المشهد و على وظيفته< التي كانت تجعل من المشهد موضع تركيز درامي متحرر تماما تقريبا من العوائق الوصفية و الخطابية ، وأكثر تحررا من التداخلات المفارقة زمنيا >[4] فالسارد في استخدامه للمشهد قد تخلى عن تلك الأدوار الدرامية و تحرر منها و أصبح يعتمد على المشهد باعتبار أنه تقديم أو استشراف يقوم به و كأنه يحضر القارئ لما سيكون من أحداث . و كذلك فقد اعتبر(جيرار) المشهد يقوم على تقديم معلومات أولية عن الحدث القادم ، حيث اعتبر مثلا في رواية (البحث عن الزمن الضائع) التي كثرت فيها المشاهد ،< خليط يكاد لا يتميز من المونولوج الداخلي للبطل و الخطاب السردي>[5] .

فالمشهد يصبح أعمق دلالة من أن يمهد لدخول البطل ، ليمتزج في الحوار الداخلي الذي تقوم به الشخصية ومع الخطاب السردي . إن المشهد عادة ما يكون في شكل حوار< لكونه أساسا محاكيا يحقق نوع من المعادلة بين

[1] المرجع السابق نفسه : ص 120
[2] المرجع نفسه : ص 120
[3] المرجع نفسه : ص 120
[4] الرجع السابق نفسه : ص 121
[5] المرجع نفسه : ص 121

زمن السرد و المدة الواقعية >[1] أي أن المشهد يعتمد على الحوار والذي يكون أساسه المحاكاة أي نقل ما هو موجود كما هو موجود ، و هذا ما يؤدي إلى حدوث تساوي – تقريبا – بين زمن القصة و زمن الحكاية .وقد عرف المشهد كذلك على< الفترة الحاسمة فبينما يقع غالبا تلخيص الأحداث الثانوية يصاحب الأحداث و الفترات الهامة ، تضخم نصي فيقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية و يطابقه تماما في بعض الأحيان فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات الحركة و الخطاب >[2] فالمشهد يصبح تلك العملية الحاسمة التي يقوم بها تضخيم النص فيؤدي إلى تساوي زمن الحكاية و القصة . يمكن اعتبار المشهد على أنه < مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص >[3] وذلك بالنظر إلى أن الملخص يعمل على تقليص الفترة الزمنية ، و المشهد يعمل على عكس ذلك تماما ، فنجده يعمد إلى إبطاء السرد وذلك من خلال التفصيل .

إن ذلك الإبطاء في السرد لا يكون مباشرا في العملية السردية ، و إنما يصل إليه القارئ من خلال قراءته ، حيث يحس

بذلك التفصيل و الإبطاء من خلال تلك الإستباقات و الإسترجاعات و يتميز المشهد بتزامن الحدث و النص ، فهو يرينا الشخصيات و هي تقوم بحركاتها و أفعالها المختلف ،كما يمثل انتقاله من العام إلى الخاص.حيث يقول (بانتلي) < يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل ، إذ أنه يسمع عنه و معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط و في نفس لحظة وقوعه لا يفصل بين الفعل وسماعه ، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله ، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ، ويقدم الراوي دائما ذروة سيق من الأفعال و تأزمها في مشهد ... >[4] .

أي أن القارئ – باستخدام الراوي للمشهد- يكون مشاركا في الفعل وذلك عن طريق إحساسه ، وبهذا يكون المشهد عموما يستخدم لتلك اللحظات المشحونة و الأفعال المتأزمة .

ثالثا / التواتر :(*Fréquence*)

---

[1] بيرنار فاليت : الرواية ، ص 100

[2] سمير المرزوقي : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 93

[3] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ص 13

[4] نقلا عن سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 94 P- Bentley some observations on the art of narrative in the theory if the novel p 53

ترجمت هذه الكلمة الفرنسية إلى اللغة العربية بالتواتر و الذي اعتبره(جيرار جينيت) على أنه < بناء ذهني ، يقصي من كل حدوث كلما ينتمي إليه خصيصا >[1] فقد أعتبره على أنه عملية فكرية تقوم على مستوى الذهن ، و التي تعمل على إقصاء كل ما ينتمي إليه من أحداث . إن التواتر يعتبر تلك الإعادة التي تتواجد على مستوى الخطاب السردي ، حيث أنه يمثل على العموم < درجة التواتر و التكرار القائمة بين الحكاية و القصة >[2] . لقد استعمل(جيرار جينيت) في دراسته لرواية (البحث عن الزمن الضائع) لفظا آخر ، حيث أنه قال : < أنا لا أذكر به هنا إلا لأوضح مرة وإلى الأبد سنطلق هنا اسم أحداث متطابقة أو اجترار الحدث الواحد على سلسلة من عدة أحداث مشابهة و منظور إليها من حيث تشابهها وحده>[3]. نجده قد ركز على استعمال أحداث متطابقة أو اجترار الحدث الواحد ، أي القيام بعملية تكراره وإعادة ذكره في الخطاب السردي مع الإشارة إلى أن الحدث أو ذلك الشئ قد ورد مرة واحدة في القصة الحقيقية . فالتواتر يكون متمثلا في تلك الرتابة الموجودة بين القصة و الحكاية . إن التواتر

السردي لا يقع مرة واحدة فقط < بل يمكنه أن يقع مرة أخرى،أو أن يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد>[4] أي أن بين بأن التواتر لا يأتي ذكره في النص مرة واحدة فقط بل أنه يمكن إيراده عدة مرات على حسب ما تدعو إليه الحاجة في العملية السردية .

لقد قسم (جيرار جينيت) التواتر السردي إلى أنماط مختلفة و ذلك باعتماده على عدد التكرارات لهذا المنطوق السردي أي أن التواتر السردي يتمثل في < إن الحكاية ، أيا كانت ، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة ، و مرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية ، و مرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة ، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية>[5] أي أنه قسمه إلى أربعة أقسام و هي[6]:

أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة : أي أن هذا النوع من التواتر السردي يكون فيه السارد قد توافق< فيه

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 129

[2] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 15

[3] جيرار جينيت :خطاب الحكاية ،ص129

[4] المرجع السابق نفسه ،ص 129

[5] المرجع نفسه ،ص130

[6] المرجع نفسه ،ص130

تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود >[1] . أي أنه يذكر مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ، و يعتبر أن هذا النوع من التواتر السردي هو الأكثر شيوعا ، وذلك بالنظر إلى أنه قد < استوفى غرض ما يهدف السارد إلى تحقيقه من وراء عرضه للحدث المسرود>[2] أي أن السارد يرى بأن الحدث الذي هو بصدد عرضه لا يحتاج إلى تكرار إذ أنه قد قام بالهدف الذي يرمي إليه و الذي كان وراء عرضه . وهذا النمط من التواتر قد نعبر عنه رياضيا كما قال (جرار جينيت) بالطريقة التالية : ح1/ق1 ، فهنا يكون تساوي في عدد المرات التي ورد فيها الحدث سواء على مستوى القصة أو الحكاية ، أي أن السارد يحافظ على نفس المرات التي ورد فيها الحدث . فإن ورد مرة واحدة ذكره مرة واحدة فقط . على الرغم من التقسيم الذي جاء به (جيرار جينيت) إلا أنه قد يعتبر هذا النمط < ليس له اسم في اللغة الفرنسية على الأقل >[3] فاصطلح عليه < بالحكاية التفردية > حيث أن هذه التوترات الزمنية المفردة يكون

لها دور كبير في الخطاب السردي من حيث < الإطار العام لأحداث جزئية ، تتناسل فيما بينها ، لتدفع بحركة السرد في بعض جزئياتها إلى قمة ذروتها قصد إنتاج حدث آخر يصعد بدوره حركة السرد > [4] حيث نجده يعتبر أن هذا التواتر السردي يعمل بالدرجة الأولى بدفع العملية السردية ، فإذا أورد السارد الحديث مرة واحدة فهو يعمل على خلق مجموع كبير لا نهائي من الأحداث التي تتتابع فيما بينها ، والتي تكون ناتجة عن بعضها البعض ، أي أن كل حدث سابق ينتج عنه حدث آخر لتوافر مجموعة من الشروط أو الظروف .

-أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية : لقد عرف (جيرار جينيت) أن هذا النوع من التواتر السردي على أنه يظل ترجيحيا تفرديا فعلا و بالتالي يرتد إلى النمط السابق ، ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه ، فقد اعتبره يكون متمثلا في تلك العلاقات التواترية ، التي تكون بين الحكاية والقصة ، وبما أنها تكون قائمة على إيراد ذلك الحدث الذي وقع عدة مرات في القصة ، عدة مرات لا متناهية في الحكاية فإنه يتماثل مع النمط السابق .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 130

[2] رابح الأطرش : " التواتر السردي – قراءة في رواية غدا يوم جديد لـــ : عبد الحميد بن هدوقة " جامعة سطيف ، ص 4

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 130

[4] رابح الأطرش : " التواتر السردي " ص 6

أما النمط الثاني فقد عبر عنه بالعلاقة : ح ن / ق ن فالنون تمثل العدد ألا متناهي من المرات المكررة . يعتبر هذا النوع من التوترات السردية على أنه <المحكي المؤلف>[1]حيث يعتبر فهو يعمل إلى تكرار الأحداث لأكثر من مرة يعمل على الزيادة في< حجم الخطاب السردي دون أن يضيف جديد للحدث >[2] فهو يسعى إلى تضخيم النص السردي دون أي إضافات جديدة قد يقدمها إلى القارئ.

أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة : لقد عبر عنه (جيرار جينيت) على أنه يكون < افتراضيا تماما ، ووليد ناقصا للذهن التأليفي وغير ذي ملاءمة أدبية>[3] فهو مجرد افتراض والذي يكون في الوقت نفسه وليد للنقص الذهني التأليفي ، فيعتبر السارد هنا معيدا للأحداث لملأ ذلك الفراغ أو التوقف الذي يعانيه في استرسال الأفكار الجديدة ، فيعمد إلى تلك الأفكار القديمة ليكررها و يعوض ذلك النقص . و بالتالي يمكن القول بصفة عامة أن هذا النوع من التواتر السردي يعني أن الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية ، تسرد مرة واحدة في القصة إلا

أن ذلك التكرار لنفس الحدث في الخطاب السردي قد يصاحبه< متغيرات أسلوبية>[4] وكذلك تنويعات في < وجهة

النظر > أي أن ذلك التكرار لا يرد في النص السردي بالطريقة نفسها و إنما في كل مرة يورده السارد بطريقة مختلفة و بأسلوب مغاير ، و كذلك قد يغير السارد في وجهة نظره في الحدث نفسه ، فيورده في كل مرة بطريقة و بوجهة نظر مختلفة .

أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية : لقد عبر(جيرار جينيت) على هذا النوع من التوترات السردية على أنه يروي دفعة واحدة ما وقع مرات لا نهائية ، أي أن تلك الأحداث التي ترد متكررة في عدة أزمنة أو أن الأحداث نفسها تتكرر على أيام متتالية فإن السارد يوردها دفعة واحدة وذلك باستخدام العبارات الآتية <كل يوم ، أو الأسبوع كله ، أو كنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع >[5] فالشخصية تقوم بنفس العمل في جميع الأيام المتعاقبة . ذلك نجد أن (جيرار جينيت) أعتبر أنه عندما < تقع مثل هذه الظواهر التكرارية في القصة ، ألا يحكم البتة

---

[1] رابح الأطرش : " التواتر السردي " ، ص 12

[2] المرجع نفسه ، ص 12

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 131

[4] المرجع السابق نفسه ، ص 131

[5] المرجع نفسه ، ص 131

على الحكاية بإعادة إنتاجها في خطابها كما لو كانت عاجزة عن أدنى جهد تجريدي أو تركيبي فهو يرى أن إيراد تلك الأحداث المتكررة في الخطاب السردي لا يعبر عن أي عجز في التركيب أو التجريد . لقد قسم (جيرار جينيت) التواتر إلى أربعة أنماط سردية مختلفة و ذلك بالاعتماد على الكيفية التي يرد فيها الحدث . إلا أنه هناك تقسيمات أخرى للتواتر مثل : التقسيمات التي جاء (برنارد فاليت) الذي قسمه إلى ثلاثة أقسام هي[1]:

أ) – **المحكي لإفرادي** : و هو ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرة واحدة .

ب) – المحكي الإكراري : و هو ما يقص مرات عديدة حدثا وقع مرة واحدة .

جـــ) – المحكي الإعادي : وهو ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرات عديدة .

وفي النهاية يمكن القول أن (جيرار جينيت) في دراسته للبنية الزمنية قد ركز أساسا على : الاستباقات – الإسترجاعات التي يمكن التعبير عنها بالمفارقات الزمنية ، و التي تحدث زلزلة في السيرورة الزمنية ، و كذلك على الإيقاعات الزمنية المختلفة والتي لخصها في : المجمل – الواقفة – الحذف – المشهد ، وفي الأخير تحدث عن التواتر الزمني و أنواعه المختلفة – التي يمكن القول أنها < ذات بعد تكراري غايتها التأكيد أو الوصف أو الاختصار> [2].

المدخل الثاني : الصيغة

من المعروف أن القصة الواحدة : يمكن أن تحكي بطرائق مختلفة ومتعددة ، و نجد أن السرد يقوم على ميزتين هما : وجود قصة تحتوي على أحداث ، وكذلك الاعتماد على الطريقة التي تحكى بها القصة ، وبالتالي فالسرد يعني الطريقة التي تروي بها القصة و ترتب بها الأحداث . لقد تطرق جينيت في دراسته لرواية (البحث عن الزمن الضائع) لمصطلع الصيغة ، حيث قال أنه : < مادامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن ثمن أو ذكر شرط ،إلخ... ، و إنما فقط قص قصة و بالتالي (نقل) وقائع (...) فإن صيغتها الواحدة ، أو المميزة على ألأقل ، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية – و من تم يكون كل شئ قد قيل عن هذا الموضوع ، إلا أذا وسعت الاستعارة اللغوية أكثر مما ينبغي >[3] فنجد أن (جينيت) يبين الطريقة التي تقص بها القصة و كذلك مختلف الصيغ التي قد تكون مجسدة فيها كالصيغة الدلالية ، وصيغ الأمر و التمني وغيرها فهو يعرف الصيغة على أنها الطريقة التي يتبناها

[1] ينظر: رابح الاطرش : التواتر السردي ، ص3

[2] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 15

[3] جيرار جينيت خطاب الحكاية ، ص 177

السارد لقص قصته. و يواصل (جينيت) كلامه عن الصيغة يقول أن < المرء يستطيع أن يروي كثيرا أو قليلا مما يروي ، وأن يرويه من وجهة النظرهذه أو تلك >[1] أي أن السارد هنا حر في اختيار الطريقة التي يروي بها مادته الحكائية .

و بالتالي يمكن القول أن الصيغة < تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها>[2] أي أن الراوي يختار لنفسه طريقة معينة ليعرض بها الأحداث و التغيرات المختلفة التي تجسد القصة و يتيسر ذلك له من خلال تحديد صيغة معينة في خطابه . لقد أكد على ذلك (هنري جيمس) في روايته و جهة نظر و ذلك بتقديمه لأساليب جديدة للصياغة في النقد ، و كذلك اختلافا و تعددا في طرق تقديم القصة ، و نجد أيضا (يرسي لوبوك) قد تبنى كتابه على أساس ما جاء به (هنري جيمس) في أعماله المختلفة حيث قام بتوضيح العلاقة القائمة بين الراوي و القصة .

إن(برسي) قد وضح بأن القصة لا تقدم إلا بالطريقة التي يختارها الراوي لنفسه ، والتي تساعده في تنظيم أفكاره

و لغته وبنائه الداخلي للقصة ، ولا يخل ذلك بتوازن القصة ، واعتبر أن القارئ يكون جالسا مستمعا لما يقوله الراوي فهو خلال مدة قراءته لا يستمع إلا لصوت واحد هو صوت الراوي ، و لكن هذا الصوت قد يبدأ في الاضمحلال و التلاشي إذا برع الراوي نفسه في تقديم المادة القصصية ، و ذلك من خلال تقديمه لعناصر التشويق والإثارة فيصبح القارئ مندمجا كليا في القصة و مع الأحداث فيتشكل المشهد أمام عينيه ، و يحس بما تحسه الشخصيات في أفعالها و حركاتها ، وكل انفعالاتها و ذلك من خلال التجسيد الحي للمشهد الذي تقوم به الشخصيات فتصبح المادة القصصية و كأنها تمثل على خشبة المسرح ، وليست فقط لغة مقروءة [3]. و بالتالي يمكن القول أن عملية القص منذ القديم ، تقوم على علاقة ثنائية بين المتكلم و السامع حيث أو الراوي هو الذي يكون في مقام المتكلم ، و الذي يقص على السامعين المادة القصصية ، ولكن في المنظور الأدنى نجد أنه هناك كاتب و قارئ ، وهما يرتبطان بعالم أو واقع يخرج عن نطاق العالم التخييلي القصصي ، وإنما يرتبطان بعالم مادي تاريخي .

لقد تطرق كذلك (تودوروف) إلى لفظ الصيغة إلا أنه قد أطلق عليه اسم :< سجلات القول>[4]لقد قسم (جيرار جينيت) الصيغة إلى نوعين هما :المسافة – التبئير.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 177

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان ، ط 4 ، 2005 ، ص 172

[3] ينظر : سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 182

[4] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 175

أولا :المســــــــــافة

لقد تطرق جيرار جينيت إلى مفهوم المسافة انطلاقا من التعريف الذي جاء به< أفلاطون في الكتاب الثالث من < الجمهورية >[1] فهو يميز بين نوعين من الصيغ السردية. ودلك حسب الموقع الذي ياخده السارد ؛حيث يكون< نفسه هو المتكلم و لم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره >[2]فالسارد يكون هو الشاعر أو الكاتب نفسه،أي أن الصوت الذي يكون داخل القصة أو الخطاب السردي هو صوت الكاتب.فيكون اما ظاهرا او متخفيا؛حيث< يبذل الجهد ليحملنا على الإعتقاد بأن ليس هو المتكلم،بل شخصية ما >[3] أي أن الشاعرلايحاول إبرازنفسه مباشرة ، بل يترك صوته مبهما وغير مسموع، فنجده يتحدث بصوت شخصية أخرى.وبالتالي يمكن القول

بأن المسافة تهتم أساسا بالموقع الذي يتخذه الراوي في القصة ،وكذلك تميز الصوت الموجود في الخطاب السردي عن الأصوات الأخرى الموجودة فيه .

إن المتكلم في الخطاب السردي ليس بالضرورة الكاتب نفسه لذلك قد تم التمييز< بين راو يسرد الأحداث مباشرة بنفسه، وآخر يقدمها عن طريق الشخصيات>[4] أي أن الراوي قد يهتم بالعملية السردية للأحداث فيكون صوته هو المهيمن.ونميز بين صيغتين هما :العرض-القول .

أ – العرض

فالعرض يعني ذلك الحوار الذي يدور بين الراوي و شخصية ما ، فهو هنا قد اختزل المسافة بينه وبين الشخصيات و تسمى هذه الصيغة الأقرب مسافة ولقد اعتبر(جيرار جينيت) أنه < لا يمكن أي حكاية أن تعرض أو تقلد القصة التي ترويها ، إنها لا يسعها أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة حية فتعطي بذلك إلى حد ما ايهاما بمحاكاة هي المحاكاة السردية الوحيدة >[5] فصيغة العرض تعتمد على ذكر التفاصيل الدقيقة في القصة ، و بالتالي يكون ذلك النقل

---

[1] ينظلر : جيرار جينيت ؛ص 178

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ؛ ص178

[3] المرجع نفسه ؛ ص178

[4] عمر عيلان :< مستويات السرد عند جيرار جينيت > ص16

[5] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 179

صورة كاملة و تامة في ذهن القارئ ، ويمكنه بذلك أن يشكل صورة عامة عن القصة إن صيغة العرض تهتم من خلال المفهوم بالأقوال ، أي أنها تبين الأقوال التي تقولها الشخصيات فيما بينها أوفي نفسها ، فهو يركز على الجانب الكلامي الذي تنطق به الشخصية أو تهمس به ، وهذا ما يؤكده (جيرار جينيت) من خلال تبيينه أن هناك تمييز بين خطاب (هوميروس) و خطاب (أفلاطون) الذي أعاد صياغة مقطع من نصه ، إلا أنه قام بإحداث تغير في ذلك المقطع النصي فبينما نجد أن (هوميروس) قد اعتمد على خطاب <منقول (يحاكي أقوال الشخصيات) بينما خطاب أفلاطون مسرود (منظور إليه كبقية الأحداث)>[1] (فهوميروس) قد نقل أقوال الشخصيات كما هي ، أي اعتمد على النقل المباشر دون أي تدخل منه في تغيير أقوالها بينما (أفلاطون) قد أعتبر هذه الأقوال التي نطقت بها الشخصيات كأي حدث آخر ، و أدخل عليه أسلوبه الخاص ، مما أدى إلى تغييره و جعله عملية سردية عادية .

إن عملية نقل الأقوال إلى الحكاية ، يكون<محكوما عليها قبليا بذلك التقليد المطلق الذي يثبث (سقراط لقراطيلوس) أنه لو نظم ايداع الكلمات حقا لجعل اللغة تضعيفا للعالم>[2] حيث < قد يكون كل شئ مضاعفا فلا يستطيع المرء أن يتبين الشئ من الاسم >[3] فاستعمال اللغة يعتبر تضعيفا للعالم ، حيث أن المرء يصبح غير قادر على تبيان ماهية الشئ من الاسم . إن عملية العرض السردية تعتمد على< التعامل مع الأقوال و خطابات الشخصيات>[4] و هي بالدرجة الأولى تركز على شئ واحد و هو كل ما يصدرعن الشخصيات من أقوال و خطابات حيث< يتم التعامل معه من قبل السارد بحسب مسافته من هذه الشخصيات أو تلك>[5] . فالسارد يقوم بعملية نقل أقوال الشخصيات سواء كما صدرت عنها أو يحورها على حسب أسلوبه الخاص .

للعرض أنواع مختلفة و كثيرة و ذلك على حسب التقديم الذي يقوم به السارد لأقوال الشخصيات و قد قسمه (جيرار جينيت) إلى ثلاثة أنواع هي[6] :

01 : الخطاب المسرود أو المروي .

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 178

[2] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 184

[3] المرجع نفسه ، ص 184

[4] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 16

[5] المرجع نفسه ، ص 17

[6] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 185 ، 186 ، 187

02 : الخطاب الحول بالأسلوب غير المباشر .

03 : الخطاب المنقول .

فالخطاب المسرود يكون دائما < الأبعد مسافة و أكثرها اختزالا>[1] . فالسارد يكون بعيد عن الشخصية التي صدر عنها هذا القول ، فيمكن اعتبار أن هذا الخطاب < حكي أفكار أو خطابا داخليا مسرودا > [2] فهو يتمثل

أساسا في عرض الأفكار و الحوار الداخلي الذي تقوم به الشخصية أما النوع الثاني (الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر) فيتمثل في أن السارد لا يقدم أي< أمانة حرفية للأقوال المصرح بها في الواقع >[3] فالسارد لا ينق كلام الشخصية كما ورد عنها في الأصل بل نجده يغير فيه ، و بالتالي يكون الكلام الذي يقوله السارد مغاير لما تقوله الشخصية. و بالتالي فإن عملية النقل هنا من طرف السارد تجعل من خطابات الشخصية < تتخذ تلوينات خطابه>[4] أي أن تلك الخطابات التي تكون صادرة في الأصل عن الشخصية يقوم السارد بمزجها في خطابه الخاص ، وهذا ما يجعلها تأخذ صبغته الخاصة . لقد اعتبر (جيرار جينيت) أنه في هذا النوع من الخطابات يكون < حضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد >[5] . أما فيما يخص النوع الثالث الذي جاء به (جيرار جينيت) و المتمثل في الخطاب المنقول ، الذي يعتبر ذلك < الذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته >[6]. فهو لا يعطي الحق للشخصية بالكلام و إنما يتظاهر فقط ، و كأنه يموه القارئ و يحاول بث الحيرة و الغموض في نفسه . إن هذا الأسلوب الذي يتبعه السارد يعتبره< أرسطو

---

[1] المرجع نفسه ، ص 185

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 179

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 186

[4] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جدينت > ص 17

[5] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 186

[6] الرجع نفسه ، ص 186

الشكل السردي المختلط الذي نجده في الملحمة و بعد ذلك في الرواية>[1] أي أن هذا النوع من الخطاب قد يظهر منذ ظهور الملاحم القديمة لينتقل بعد ذلك إلى الرواية . و قد قسم كل من (ليتش وشورث) العرض إلى :

01 – التلخيص الحكائي .

02 – التلخيص الأقل حكائية .

03– الخطاب غير المباشر .

04 – الخطاب غير المباشر ذو الطبيعة المحاكاتية .

05 – الخطاب غير المباشر الحر .

06– الخطاب المباشر .

07– الخطاب المباشر الحر .

و بالتالي فإن العرض هو تقديم لكلام الشخصية وذلك باستعمال صيغ مختلفة ، سواء كان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . فالتقديم هنا يكون على حسب مايراه السارد مناسبا لذلك . و بالإضافة إلى تلك التقسيمات التي جاء بها الدارسون ، نجد هناك تقسيم آخر ، والذي يعتمد في أغلب الدراسات للخطاب السردي ، لما فيه من وضوح للصيغ التي يأتي عليها العرض المحصورة في[2]:

01 – **صيغة الخطاب المعروض** : و هي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقي مباشر فالمتكلم في الرواية يتحاور مباشرة مع المتلقي ، دون أن يتدخل الراوي كوسيط بينهما .

02– **صيغة المعروض غير المباشر** : و هو أقل مباشرة من المعروض المباشر و ذلك لتدخل الراوي سواء في بدايته أو وسطه أو نهايته .

03– **صيغة المعروض الذاتي** : و فيه يتكلم المتحدث إلى نفسه عن أحداث وقعت وقت انجازالكلام فهي تكون متواقتة مع الحدث .

04 – **صيغة المنقول المباشر** : فيه يقوم السارد أو شخص ما بنقل حوار دار بين شخصيتين في زمن مضى و ذلك دون التغيير فيه .

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 179

[2] ينظر سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 175 ، 197

05- **صيغة المنقول غير المباشر** : و هو عكس ما سبقه حيث نجد أن المسؤول عن نقل ذلك الحوار يدخل فيه بعض التغييرات أو يسرده بأسلوبه الخاص .

ب : السرد

إن الصيغة الثانية التي جاء بها (جيرار جينيت) تتمثل في صيغة السرد الذي اعتبرها عملية سردية تتعلق بإدراك الأحداث التي وقعت في القصة في الخطاب السردي حيث أعتبر أن < حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها هي حكاية دوما ، أي نقل لغير اللفظي(أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي>[1] . فعملية السرد تهتم بنقل الأحداث و تحويلها من فعل حركي إلى فعل لفظي فهو هنا يراقب الشخصية و هي تتحرك داخل الفضاء الروائي

ففي عملية السرد< تتضافر عناصر السرد مع طريقة سرده وفق علاقة كمية بين المشهد الحدثي الفعلي و الخطاب المعبر عنهن بما تحدثه سرعة النص السردي>[2] فالعملية السردي تقوم على العناصر المختلفة المشكلة للسرد و كذلك على الطريقة التي تسرد بها كما أنه يتمثل في كمية ذلك المشهد الفعلي الذي تقوم به الشخصية و طريقة إيرادها في النص الخطابي و الذي يتم التعبير عنه بالألفاظ و العبارات .

إن عملية السرد للأحداث التي تقوم بها الشخصية داخل الفضاء الروائي لا ترتبط بالسارد فقط ، فهي قد تتم بواسطة <حكي شخصية معينة في الرواية عن طريق السرد لشخصية مباشرة و معينة في القصة>[3] ، فشخصية الرواية قد تسرد أحداث وقعت لشخصية أخرى معها في الرواية . و بهذا تم التمييز بين نوعين من صيغ السرد ، و التي مثلت في[4] :

01 – **صيغة الخطاب المسرود** : خطاب يرسله المتكلم و هو على مسافة مما يقوله ، و يتحدث إلى مروي له سواء كان هذا الملتقى مباشر أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله .

2 – **صيغة المسرود الذاتي** : و تظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي .

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 179

[2] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 16

[3] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 198

[4] ينظر : سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 197 – 198

و بالتالي فإن صيغة السرد تتميز بكون صوت السارد هو الغالب حيث نجده يقوم بسرد الأحداث دون أن يترك مجال للشخصيات بالتدخل أو الحديث ويكون مسيطر في تحريك الفعل السردي من خلال عملية الاخبار. و بهذا فصيغتي السرد و العرض أساسيتان للعملية السردية ، بحيث أن التفاعل بينهما يؤدي إلى توليد < الصيغ الصغرى التي تؤثر في بنية السرد و شكل الخطاب>[1] ، حيث تتمثل أهميتهما في < نقل الكلام في تشكيل فضاء الأحداث و صيرورة النص>[2] .

ثانيا /التبئير

إن جوهر الصياغة القصصية هي تلك العلاقة التي تجمع بين الراوي و الشخصيات إن (جيرار جينيت على خلاف كل النقاد الذين سبقوه في دراسة هذا الجانب من الرواية ، فهو قد اصطلح هذا الاسم ً التبئيرً دون سواه من الأسماء الأخرى التي اصطلحها النقاد ، وذلك حتى يكون خال من كل المعاني الأخرى التي قد تحيط به . فهو لم يقدم تعريفا للتبئير، وإنما قد بين مباشرة أنواعه الثلاثة التي قد اصطلحها عليه ، و هذا ما بينته ً بال ً حيث تقول <أن جينيت رغم كونه يقدم التبئير بديلا عن باقي المصطلحات الموظفة ، فإنه لا يقدم لنا أي تعريف له >[3] .

ولأجل الوقوف عل حقيقة هذه الرؤية أو التبئير ، يمكن التطرق إلى بعض المفاهيم التي جاء بها بعض النقاد الآخرين ، حيث نجد أن أغلب النقاد يرجحون أن هذا المصطلح < هو وليد استحدثه النقد الأنجلو أمريكي وذلك مع ً هنري جيمسً ، و عمقه إتباعه و بالخصوص ً بيرسي لوبوكً في كتابه ً صيغة الرواية ً >[4] لقد قسم جيرار جينيت التبئير إلى ثلاثة أنواع انطلاقا من عمل ً بويونً وً تودوروفً و هي :

01 – التبئيـــر الصفر : هذا النمط من التبئير قد أعنبره (جيرار جينيت)النمط الذي كان مهيمنا على< الحكاية

[1] آمال سعودي : حداثة السرد و البناء في رواية داكرة الماء لوسيني الأعرج ، مخطوطة ، جامعة مسيلة 2007 – 2008 ، ص 10

[2] المرجع نفسه ، ص 10

[3] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 299

[4] ينظر سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 284 – 285

الكلاسيكية عموما ، كما أنه قد اصطلح عليها بالحكاية غير المبأرة >[1]. إن التبئير الصفر هو الذي يكون فيه السارد حرا في اختيار زاوية الرؤية ، فهو لا يرى الشخصية من جانب معين ، و إنما يكون فوقهم كإله دائم الحضور يراقب ما يحدث ، إلى درجة أنه يعلم ما يجول في خاطر الشخصية ، فالسارد يكون مهيمن على كل شئ و لا يوجد مجال لأي حركة تلقائية . هذا النوع من الرؤية يوجد في القص التقليدي الذي يتمثل فيه الراوي بكل شئ ، فهو يكون محيط بكل كبيرة و صغيرة سواء كانت ظاهرة أو باطنة ، إلا أنه لا يصرح بمصدر معلوماته ، و هذا إن الإنتقال من مكان و زمان إلى أخر دون وجود أي مبرر لذلك يجعل العمل القصصي يبدو في صورة مفككة لذلك يجب اختيار بؤرة معينة تعتبر ملائمة تشع من خلالها . إن هذا النمط من الرؤية يكون فيه الراوي العليم ، أي أن الراوي هنا يكون عليم بكل شئ ، حتى و أن لم تخبره الشخصية بما هو موجود داخلها ، أو بما تفكر فيه ، و بالتالي يكون كالإله العالم بذات الصدور ، و المحيط بكل شئ من غيب و حاضر .

02– التبئير الداخلي

يقول(جيرار جينيت) على هذا النمط من التبئير أنه < قلما يطبق بكيفية صارمة تماما ، و بالفعل فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يستتبع استتباعا صاما تماما ألا يصف السارد الشخصية البؤرية أبدا ، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج و ألا تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلا موضوعيا أبدا>[2] و بالتالي فإنه يوضح بأن التبئير الداخلي يكون جزئي ، فهو لا يطبق بطريقة صارمة جدا ، بحيث أن هذا التبئير يعتمد على مبدأ أساسي ألا هو عدم وصف السارد للشخصية المبأرة . أي أن السارد لا يعمد إلى تقديم وصف لتلك الشخصية التي هو بصدد الحديث عنها ، كما أنه لا يشير إليها نهائيا و لا حتى من الخارج ، و بالتالي فهو لا يحق له أن يحلل و يفسر الأفكار التي تدور في رأسها أو الأحاسيس التي تعيشها ، فهو يقدمها كما هي خاما و مجملة كما صدرت عن الشخصية دون أي تدخل منه من قريب أ من بعيد .

إن في هذا < التبئير تتضح فيه و جهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد> [3] فهو يقدم للقارئ و جهة نظر شخصية معينة أو رأي من أرائها بخصوص شئ معين ، و من هنا يتبين أن هذا التبئير هو بمثابة مرآة عاكسة لما تفكر

[1] ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 201

[2] الرجع نفسه ، ص 203

[3] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 18

فيه الشخصية .فالسارد يكون جاهلا لما يوجد في نفسية الشخصية فنجده لا يقدم أي تفسيرات أو معلومات إلا بعد أن تصرح الشخصية نفسها عما يوجد في داخلها ، أو عندما تكون في حالة و جهة نظرلشخصية من شخصيات القصة و التي تكون هي نفسها التي توصلت إليها . و<هذه الرؤية قد ظهرت في القص الحديث>[1] وقد قام بإضافة ذلك ًهنري جيمس ً ، و الذي هدف في دراسته هذه إلى تحطيم درجة الألوهية التي يتمتع بها الراوي ، حيث أوجب على الراوي أن يترك الأحداث تسير بشكل طبيعي ، وهنا يكون كل من الراوي و القارئ متساويان ، فكلاهما في لهفة لرؤية ما سيحدث فيما بعد و ما هي المستجدات التي ستأتي مع مرور الزمن . < وقد أطلقت الناقدة البلجيكية ً فرانسواز فان روسوم ً على هذا النوع من القص اسم الواقعية الفينومينولوجية / الظاهرية و العالم التخييلي المتمثل في هذا لنوع من القص هو عالم ذاتي مرتبط بشخص ما في زمان و مكان ما ولا ترى هذا العالم في حقيقيته المجردة أي

ليس له حقيقة موضوعية بل يتبنى الراوي منظور الشخصية و يرى معها يلاحظ ما تلاحظه فنرى العالم التخييلي من خلالها معكوسا على شاشة وعيها >[2]. إن هذا لنوع يكون متنافي بدرجة كبيرة مع الوصف الخارجي للشخصية وكذلك المكان و المشاهد و التحليل النفسي . إن التبئير الداخلي لا يمكنه التحقق بصفة كاملة و تامة < إلا في الحكاية ذات المونولوج الداخلي >[3] فهذا التبئير لا يمكنه التحقق بكل مبادئه التي تميزه ، إلا في الحكاية التي تتميز بوجود حوار داخلي للشخصيات ، و من هنا تتبين لنا و جهة نظرها بطريقة و واضحة و جلية . وكذلك موثوقة لأنها صادرة من الشخصية نفسها .

03 –التبئير الخارجي

أما فيما يخص النوع الثالث و الأخير من أنواع التبئير ، فهو يتمثل في التبئير لخارجي . فالرواية التي تتضمن التبئير الخارجي تكون تلك الرواية <التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره ، أو عواطفه >[4] فالسارد يكون جاهلا تماما لما يوجد في عقل شخصيته من أفكار،كما أنه لا يتمكن من الغوص في عواطف و أحاسيس تلك الشخصية ، فهي تجعل من نفسها كتاب مغلق أمامنا ، لا يبوح بما يفكر فيه أو بما يحس به ، و بالتالي

[1] ادريس بودية : ًالمنظور الروائي تجلياته و تطبيقاته النقدية ً المساءلة ،ع1 ، 1991 ، م اتحاد الكتاب الجزائريين ، قسنطينة ص 51

[2] سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 182

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 204

[4] المرجع نفسه ، ص 202

تبقى بعيدة و مجهولة ، غير معلومة الجوانب . و من هنا نقول أن هذا < التبئيرلا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية>[1] و بالتالي فهو < لا يتعلق بحصر مجال ، ولكن بقلب الوظيفة ، هناك شخصيات لكن من الخارج>[2] . فهو لا يرتبط بتعيين مجال معين من الشخصية أو الرواية و تبئيرها ، ولكنه يكون بصفة عامة ، فهو هنا يمكنه النظر إلى جميع الجوانب ، دون النظر في نفسية الشخصية و أفكارها ، و بالتالي يؤدي ذلك إلى قلب الوظيفة ،< فالبؤرة الخارجية عند شخصية من الشخصيات يمكننا في الغالب الأعم أن نقرر أنها بوأرة داخلية عند شخصية أخرى>[3] .

أي أن هذه الرؤية التي يمكن اعتبارها بؤرة خارجية ، قد يمكن اعتبارها في الوقت نفسه بوأرة داخلية لدى شخصية أخرى.وهذا ما أكده أيضا ً جيرار جينيت ً ، حيث اعتبره يمكن أن يكون داخلي ، وذلك عندما < لا يشخص الشاهد ، بل يظل ملاحظا لا شخصا عائما >[4] فالمشاهد يكون غائبا و غير ملاحظا ، فهو لا يلمس في الرواية ، بل أنه يكون ذائبا فيها ، وعلى القارئ البحث عليه ، و استخراجه من الخطاب السردي و تمييزه عن غيره من الشخصيات .

و بالتالي يمكن القول أن التبئير الخارجي ، يكون السارد فيه جاهلا تماما لما يدور في خلد الأبطال فنجده يكتفي بمعرفة المظاهر و السلوكات الخارجية التي تقوم بها الشخصيات فهو يكون بمثابة كاميرا تقوم بعملية الوصف لما تقوم به الشخصيات ، فالراوي يعتمد على ما تقدمه له حواسه من سمع ورؤية ، وقد عرف بهذا النوع من الرؤية ً ارنست هيمنجواي ً في عدد من قصصه القصيرة . إن هذا التصوير الذي يقوم به السارد في الرؤية الخارجية يؤدي بطريقة تدريجية إلى < فرط الخبر أو الزيادة ، أن يقوم على اجتياح لوعي شخصية من الشخصيات في أثناء حكاية تحكى >[5] فاستعمال السارد لهذه الرؤية ينتج عنه إفراط أو زيادة في الخبر و ذلك من خلال اختراق السارد لما تفكر فيه

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 297

[2] المرجع نفسه ، ص 299

[3] سيد ابراهيم : نظرية الرواية ، ص 146

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 203

[5] المرجع السابق نفسه ، ص 207

الشخصية على حسب مفهومه ، فهو إما يصل حقيقة إلى الشئ الذي تفكر فيه أو يقارب ذلك فقط أو يبقى بعيدا تماما .

فإن هذا التبئير الذي يجعل من الشخصية بعيدة عن الراوي و إبقائها مجهولة ، يدفع بذلك إلى < التكتم إلى حد الإلغاز، لكنه قد لا ينبغي حصرهذا النمط السردي في هذا الإنجازالأدبي و حده>[1] ومنه فهذا النوع من التبئير يؤدي بطريقة غير مباشرة إلى التكتم و عدم الإفصاح عن كل المعلومات و الأشياء دفعة واحدة ، و هذا ما يؤدي إلى جعل ذلك لغزا معقدا ، يبقى مجهول الحل إلى أن تفصح الشخصية نفسها عن ذلك .

إلا أنه فيما بعد ظهرت دراسات أخرى قد قلصت في أنواع الرؤية و حصرتها في ثلاثة أنواع على الأكثر و من بين هؤلاء نجد الدراسة التي جاء بها ً جان بويون وتزفيتان طودوروف ً حيث أن ً جان بويون ً قد قسم الرؤية إلى ثلاثة

أنواع و هي[2] :

01 – الرؤية مع .

02 – الرؤية من الخلف .

03– الرؤية من الخارج .

أما الدراسة التي قام بها < تزفيتان طودوروف > ، فقد جاءت مشابهة لدراسة بويون ، إذ أنه حافظ على نفس تقسيماته مع تغيير طفيف واستعماله للصيغة الرياضية كالآتي[3] :

01 – سارد > شخصية .

02 – سارد = شخصية .

03 - سارد < شخصية .

المبحـــــث الثالث : الصوت

إن آخر بنية تطرق إليها(جيرار جينيت) في دراسته لرواية البحث عن ً الزمن الضائع لبروست هي الصوت . لقد بين (جيرار جينيت) أنه عند قراءة قصة معينة أو أقصوصة ما ، قد أجد نفسي <أهتم بالقصة ولا أعنى كثيرا بمعرفة

[1] المرجع نفســه ، ص 202

[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص 288

[3] ينظر : جيرار جينيت خطاب لحكاية ، ص 201

من يرويها و لا أين و لا متى يرويها>[1] أي أن القارئ في بعض الأحيان يستغني عن معرفة ذلك الذي يروي هذه القصة ، أو كيف يرويها ، أو متى و أين ، بل يهتم بالقصة نفسها ، فهو يركز على تتبع تطور الأحداث و الشخصيات و ذلك على حسب ما تفرضه القصة ، و قد مثل جيرار جينيت <بأقصوصةً كامباراً أو رواية الرائعة المجهولة >[2] . كما أنه هناك قصص و روايات تفرض على القارئ العملية العكسية للأولى ، فهو يوجه انتباهه و اهتمامه بالدرجة الأولى إلى الذي يروي القصة و ليس القصة بحد ذاتها حيث نجد أن(جيرار جينيت) يقول : < فإن المؤلف يتعهد هو نفسه بأن يلفت انتباهي إلى شخص المتحدث ... و إلى جماعة المستمعين الذين يخاطبهم >[3]

فالمؤلف يحاول جذب انتباه القارئ إلى ذلك الشخص الذي يتحدث و سماع صوته ، وذلك بحديثه عن عملية التلقي التي تقع على أولائك الناس الذين تخاطبهم هذه الشخصية فقد مثلً جيرار جينيتً على ذلك برواية < مصرف توسبنكن >[4] لقد اعتبر(جيرار جينيت) الصوت في الرواية يقوم على تلك العلاقة القائمة بين المتكلم و السامع ، و التي تتمثل فيما يتركه كلام المتكلم في نفسية السامع حيث أن(جيرار جينيت) قد بين ذلك من خلال قوله : < فلن أهتم على الأرجح بالسرد المتوقع للقصة التي يرويها .. . بقدرما سأهتم بردود فعل مستمع >[5]، فهو يعتبر أن ذلك الذي يتكلم في هذه الرواية لا يلقى الاهتمام الأكبر ،بل هو ذلك الذي يستمع إليه ، وتفاعله معه ، ويتجلى ذلك في مختلف ردود الأفعال التي تصدر عنه . وبالتالي يمكن القول بأنه في جميع الأعمال الأدبية النثرية لابد أن يكون هناك من يتولى عملية السرد ، والتي تتجسد من خلال صوته الذي يكون مسموعا من خلال الخطاب السردي ، أي يمكن اعتبار أن عملية خلق القصة ورواياتها تشترط وجود سارد لها ، فهي تكون ناقصة بلا سارد يرويها أو يمثلها .
وعلى هذا < لا يوجد سرد لا يملك من يتكفل بملكيته>[6] . أن الصوت في الخطاب السردي كعملية أساسية للعملية السردية هو كما < يقول قندريسً جهة حدث الفعل المتفحص في علاقاته بالذاتً و الذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه فحسب ، بل هي أيضا من ينقله و هو قد يكون ذلك الشخص نفسه أو شخصا آخر>[7] فإننا نجد

---

[1] المرجع السابق نفســـــه / ص 227
[2] المرجع نفســـــه ، ص 227
[3] المرجع نفســـــه ، ص 227
[4] المرجع السابق نفسه ، ص 227
[5] المرجع نفسه ، ص 228
[6] صدوق نورالدين : البداية في النص الروائي ، دارالحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سورا ، ط1 ، 1994 ، ص 25
[7] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ص 228

هناً قندرسً قد اعتبر الصوت أوسع من عملية النطق أو الكلام ، فهو قد ضمن فيه تلك العلاقات التي تجمعه بالذات ، سواء كانت الذات التي قامت بالفعل ، أو تلك التي وقع عليها الفعل ، بل نجدها تتعدى ذلك إلى تلك الذات الفاعلة التي تقوم بعملية نقله فسواء كانت تلك الشخصية التي نطقت به أو شخصية أخرى قد تكون سمعته فقط . إن الصوت السردي الذي يتجسد في الرواية بشخص معين تعتبر عملية معقدة جدا ، وذلك < لكون أن الوضعية السردية هي شئ آخر ، هي مجموع معقد يتجاوز التحليل و الوصف ، إنه يكمن في العلاقة الوطيدة التي تربط الفعل السردي بعناصره المتعارضة و المتفاعلة المحددة في الزمان و المكان و علاقته بأوضاع سردية أخرى متضمنة

داخل القصة نفسها >[1].

أي أن الصوت السردي الذي يكون على مستوى الخطاب السردي يتجاوز البحث عليه تلك العملية التحليلية و الوصفية التي يمكن تطبيقها على الأحداث أو الشخصيات و الفضاء . فالصوت السردي يكون متجسدا في علاقات مترابطة و متلازمة لتلك العناصر المتعارضة و المتنافرة في الفعل السردي و التي تحدد في زمان و مكان معينين ، و كذلك يكون متمثلا في علاقاته الأخرى بالأوضاع السردية المختلفة و التي تكون متضمنة في القصة أو الحكاية . لقد تطرق العديد من الدارسين إلى قضية الصوت السردي ، حيث أن هناك من الدارسين ن يحصره في < قضايا النطق السردي في قضايا وجهة النظر>[2] أي أن بعض الدارسين قد حصروا الصوت الموجود في الخطاب السردي بوجهة النظر وذلك باعتبار أن هذه الوجهة تصدرعن شخص ما سواء عن راوي أو شخصية روائية ، وبالتالي فإنها تتكلم لتبين وجهة نظرها في ذلك الشئ الذي تبئره ، و الصوت يتمثل أساسا في ذلك الذي يتكلم في الرواية ، و بالتالي تم الخلط بين هذا و ذاك .

[1] عمر عيلان : مستويات السرد عند جيرار جينيت ، ص 18

[2] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص 228

كما أنه هناك من قام بمطابقة < المقام السردي مع مقام ال(كتابة) و السارد مع المؤلف و متلقي الحكاية مع قارئ العمل الأدبي >[1] وهنا نجد أن هؤلاء قد اعتبروا أن المقام السردي هو عملية الكتابة . والسارد هو نفسه المؤلف ، والمتلقي لهذه الحكاية هو ذلك الذي يقرأ العمل الأدبي . وقد اعتبر جيرار جينيت ذلك الخلط مشروعا و لكن في حالات معينة < كحالة حكاية تاريخية أو سيرة ذاتية حقيقية>[2] ، فهاتان الحكايتان قد يكون فيها خلط بين تلك الأشياء ، ففي السيرة الذاتية و التي تعني أن الشخص ما يكتب سيرة عن حياته الخاصة بنفسه ، فهو هنا يحتل وظيفتين مختلفتين ، فهو السارد و المؤلف نفسه ، بحيث هو الذي يؤلف هذه السيرة ، ويقوم بسرد أحداثها و تفاصيلها المختلفة و المتنوعة .

و نتيجة لهذا الخلط الموجود بين السارد والمؤلف و جب الوقوف على ماهية كل منهما و التفريق بينهما حتى لا يلتبس علينا الأمر أكثر فأكثر، حيث أنا لراوي أو السارد يكون موجودا < في النص فهو ذلك الذي يتكفل مهمة

رواية القصة ، فقد يكون شخصية من الشخصيات في حين أن الكاتب يكون في خارجه ، أي أنه يكتب فقط الرواية

، ولا يسمع صوته ، فهو الذي يبدع و يخلق هذه الأحداث المختلفة كما أن الراوي يكون عبارة عن كائن ورقي فهو لا وجود له في الوقع ويبقى دائما شخصية و همية و خيالية تجسد فقط على الورق ،في حين يكون الكاتب مدني ، فهو حقيقي ، وله وجود في عالم الواقع و ليس خياليا أو وهميا ، فهو كأي إنسان بشري ، إن الراوي أو السارد هو الذي ينشأ النص أي الذي يخرجه إلى الحياة عن طريق روايته و حكايته ، بينما الكاتب فهو الذي يأخذ على عاتقه مهمة الكتابة >[3] .

بالنظر إلى الصوت السردي و كيفية حضوره في الخطاب السردي و ذلك اللبس الذي وجدناه بين ذلك الذي يسرد الرواية و بين الذي يكتبها و يؤلفها ، فإن ذلك يؤكد أن هناك أصوات متعددة في الرواية و على القارئ التمييز بينها ، واستخراجها و هذا هو الشئ الذي أدى إلى تعدد الساردين و اختلافهم ، فما هي أنوع الساردين التي يمكن نصادفها ؟ .

أولا : أنواع الساردين

---

[1] ينظر جيرار جينيت خطاب الحكاية ، ص 228

[2] المرجع نفسه ، ص 228

[3] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص 107

بالعودة إلى ذلك الذي يتحدث في الرواية ، والذي يظهر لنا صورته جليا ، و بالنظر كذلك إلى أن السارد يمكن أن يكون أي شخصية في الرواية أو خارج الرواية ، وبالتالي فإن ذلك يؤدي بنا إلى استنتاج أن هناك تباين في أنواع الساردين ، و هذا ما أشار إليه (جيرار جينيت) في كتابه " خطاب الحكاية " . حيث نجد أنه قد ميز بين نوعين من السارد بين ذلك انطلاقا من< موقفان سرديان هما : جعل القصة ترويها إما إحدى شخصياتها فهو يكون فاعلا في الحكاية ، باعتباره أنه شخصية من شخصيات الحكاية ، و بالتالي في هذه الحالة يكون داخل الحكاية أو أن يكون السارد غريب عن هذه القصة فهو يكون غير فاعل فيها و بالتالي يعتبر مجرد شاهد أو ناقل لها و بالتالي يكون خارج نطاق>[1] .

لقد أصطلح (جيرار جينيت) على أنواع الساردين ، انطلاقا من و وضعيتهما بالنسبة للقصة بما يلي غيري القصة ، وذلك على السارد الذي يكون غائب عن القصة ، أما مثلي القصة ، فعلى السارد الذي يكون شخصية من شخصيات الرواية ، و بالتالي فإن (جيرار جينيت) قد أهتم بأنواع الساردين الذين يمكن مصادفتهم في الرواية .

وبذلك معرفة الشخص الذي يتكلم و الذي تقع عليه مسؤولية السرد للأحداث و الوقائع المختلفة ، وكذلك

نجده قد اعتبر أن السارد الغائب عن الحكاية يكون غيابه مطلقا ، فهو لا يسمع له أي صوت في الرواية ، أو أي فاعلية في تغيير مسرى الرواية . أما فما يخص الحضور فيكون < الحضور درجات >[2] أي أنه لا يكون حاضرا بصفة دائمة في الرواية و إنما يكون بتفاوت و بين اللحظة و أخرى .

و بالنسبة للسارد الذي يكون شخصية من شخصيات الرواية فإنه يكون على< صنفين : صنف يكون فيه السارد بطل حكايته(...) و صنف لا يؤدي فيه السارد إلا دورا ثانويا يبدو – دائما تقريبا دور ملاحظ و مشاهد>[3] . ففي الصنف الأول مثلا يكون السارد شخصية رئيسية في الرواية ، والتي يكون لها وجود في مسار الأحداث ، فهي قادرة على قلب موازين سيرورة الأحداث باعتبارها البطل فنجد أن هذه الشخصية البطلة تكون الساردة للأحداث ، كما تتبنى دور البطولة في الرواية . أما النوع الثاني ، فإن السارد يكون هنا شخصية من شخصيات الرواية ، ولكنها تتبنى دور ثانوي ، أي أنها لا تكون فاعلة في الأحداث و لا دافعة إلى التغيير في سيرورتها ، فنجدها تكون مجرد مشاهدة أو ملاحظة لما يحدث أمامها من وقائع مختلفة و العمل على نقلها . و بالتالي فإن (جيرار جينيت) فقد ميز

[1] ينظر : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص 254 – 255

[2] المرجع السابق نفسه ، ص 255

[3] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 255

بين أنواع الساردين أولا من وضع السارد بالنسبة للرواية سواء كان داخلي أو خارجي ، و ثانيا اعتمادا على علاقة السارد بما يرويه فهو إما غيري القصة أو مثلي القصة . فإنه إضافة إلى ذلك فقد ميز بين أربع أنواع للساردين و التي تتمثل فيما يلي[1] :

01 – **خارج القصة – غيري القصة** : ..سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها .

02 – **خارج القصة – مثلي القصة:** سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة .

03- **داخل القصة – غيري القصة** : ... سارد من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما .

04 - **داخل القصة – مثلي القصة** : ... سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به .

فإننا هنا نجده قد قدم تمييزا شاملا عن الوضعية التي يمكن أن يأتي عليها السارد في القصة ، فهو قد يكون ساردا من الدرجة الأولى و يتولى بنفسه رواية قصة هو غائب عنها أو أنه قد يكون سارد من الدرجة الأولى كذلك و يهتم

برواية قصته بنفسه كما أنه يمكن أن يكون سارد من الدرجة الثانية يعمد إلى رواية قصص يكون غير حاضرا و غير فاعلا فيها ، وأخيرا يمكن أن نجده كذلك سارد من الدرجة الثانية لكنه يروي قصة تكون خاصة به هو .ولقد مثل (جيرار جينيت) هذه الأنماط المختلفة التي يمكن للسارد أن يتواجد عليها في جدول مع التمثيل لكل نوع بنموذج معين كالآتي [2]:

المستوى / العلاقة	خارج القصة	داخل القصة
غيري القصة	هوميروس	شهرازاد س

[1] المرجع نفسه ، ص 258

[2] المرجع نفسه ، ص 259

مثلي القصة	جيل بلا – مارسيل	عوليـــس

لقد تطرق إلى قصية تنوع الساردين ، العديد من النقاد ، ومن بين هؤلاء نجد الدراسة التي (لينتفلت) انطلاقا من <عمل تشانزل عن المقامات السردية و نظرية سينسكسي حول بويطيقا التوليف و نظرية جينيت السردية و الإنتقادات التي وجهت إليها ، قد ميز بين شكلين سرديين هما براني الحكي وجوانية>[1] .و بالتالي فإن الأشكال السردية التي جاء بها (لينتلفت) ، جاءت مشابهة للتقسيم الذي جاء به (جيرار جينيت) على اعتبار وضع السارد بالنسبة للقصة ، أي فيما إذا كان داخل الحكاية و الذي يقابل جوانيه ، وخارج الحكاية التي يقابل براني .

كما أن هناك من اعتبر صوت السارد في الحكاية ، هو ذلك الذي يتكلم فيها ، وبالتالي<هناك حالتان : إما أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي>[2] ، أي أن هذا السارد يكون مدرجا ضمن شخصيات الحكاية التي هو بصدد رواية أحداثها أما السارد الخارج عن الحكي فهو الذي يحكي قصة خارجة عن ذاته و لا علاقة تربطه بها سوى النقل و الرواية . أو أن يكون السارد < داخل حكائي >[3] و الذي

يتمثل في شخصية من شخصيات الحكاية ، و بالتالي فالسارد يأخذ موضعين مختلفين : < إما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي ... و إما أن يكون شخصية رئيسة في القصة >[4] . إن التعدد الموجود في الرواة ، يكون له قيمة معينة بالنسبة إلى الخطاب السردي ، فمثلا ذلك السارد خارج القصة – غيري القصة تكون < وظيفته التوجيه باعتبار أنه يحكي قصة هو خارج عنها ، فهو يعمل على توجيه المتلقي لهذه القصة ، أما السارد خارج القصة – مثلي القصة فتتمثل وظيفته في وظيفة الشرح فهذا السارد يروي قصته الخاصة به ، و بالتالي فهو يعمد إلى شرح و تفسير بعض الجوانب التي يمكن أن تكون غامضة أو مستعصية للفهم .

و بالنسبة للسارد داخل القصة – غيري القصة ، فتكون وظيفته شعرية التي تتمثل في الأسلوب و اللغة المستعملة باعتباره يروي قصصا غائب عنها ، و أخيرا فيما يخص السارد داخل القصة – مثلي القصة ، فتعتبر وظيفته توثيقية أي أن هذا السارد في هذه الحالة يوثق قصته الخاصة به التي يرويها **ويثبتها** بطريقته الخاصة >[5] .

و كذلك نجد هناك تمييز آخر بالنسبة لأنواع الساردين على اعتبار وضعيه السارد فنجد أنه يمكن تلخيصها في[1] :

أ – راو يحلل الأحداث من الداخل :

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي،ص300

[2] حميد حميداني :بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ط 3 2000 ، ص 49

[3] المرجع نفسه ، ص 46

[4] المرجع السابق نفسه ، ص 46

[5] عمر عيلان : < مستويات السرد عند جيرار جينيت > ، ص 19

1- بطل يروي قصته (ضمير الأنا) حاضر .

2- راو يعرف كل شئ (كلي المعرفة) غير حاضر .

ب – راو يراقب الأحداث من الخارج :

1 - شاهد ، حاضر .

2- راو لا يحلل ، ينقل بواسطة حاضر .

بالإضافة إلى الحضور الفعلي للسارد أو غيابه كشخص في الرواية هناك أيضا من أعتمد في تمييز المتكلمين في الرواية على الضمائر ، و التي تنقسم إلى < ثلاثة منها خصوصا : أنا ، أنت ، هو>[2]، حيث < اصطناع ضمير الغائب في

السرد يحمي السارد من إثم الكذب يجعله مجرد حاك يحكي لا مؤلف يؤلف >[3]، أي أن استعمال ضمير الغائب في

السرد يعتبر كحصانة للسارد من تهمة الكذب ، فهو هنا لا يدخل في عملية التأليف و الإبداع ، و في الوقت نفسه نجد أن هذا الضمير< يتيح للكاتب الروائي أن يعرف شخصياته >[4] فهذا الضمير يمنحه فرصة التقديم و التعريف بشخصياته،أما بالنسبة لضمير المتكلم فهو < يجعل الحكاية المسرودة ، مندمجة في روح المؤلف >[5] ، فاستعمال ضمير الأنا ، يجعل هذه القصة قريبة من المؤلف **لدرجة** اعتبار أن المؤلف هو الذي يتحدث بصوته الخاص ،أما فيما يخص الضمير الثالث و المتمثل في الضمير المخاطب الذي يعتبر أن< استعماله وسيط بين ضمير الغائب و المتكلم >[6]. فهو يعتبر أن< الضمير المخاطب ظاهر السارد على توظيف الزمن الراهن ، و ربما الزمن المستقبل أيضا >[7] فهو هنا يكون متعدد الدلالات فيما يخص الزمن ، فهو إما يدل على الحاضر أو المستقبل على حد السواء .

و بالتالي يمكن اعتبار أن السارد إما يكون [8]:

01 – السارد الغريب عن الحكاية : و هو راو له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها .

---

[1] ينظر : آمال سعودي : الحداثة في السرد و البناء ، ص 28

[2] عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، شعبان 1998 إ أحمد مشاري العدواني، ص151

[3] المرجع السابق نفسه ، ص 154

[4] المرجع نفســـه ، ص 154

[5] المرجع نفسه ، ص 159

[6] المرجع نفسه ، ص 163

[7] المرجع نفسه ، ص 166

[8] سمير المزوقي : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 106

02 – السارد المتضمن في الحكاية : و هو راو كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها ويلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم .

و بالإضافة إلى ذلك كله ، نجد أنه هناك نظر في الكلمة التي في الرواية و إلى الناطق بها ، بحيث عمل الربط بين هذين الاثنين واعتبر أنهما < موضوع الجنس الروائي الأساسي المميز الذي يخلق أصالة هذا الجنس الأسلوبية >[1] وانطلاقا من الأهمية التي يجسدها كل من المتكلم و كلمته في الرواية يتم التمييز بين ثلاثة أنواع لهؤلاء المتكلمين كالآتي [2] :

1- الإنسان المتكلم في الرواية هما موضوع تصوير كلمي و فني .

2– الإنسان المتكلم في الرواية هو ، جوهريا إنسان اجتماعي .

3 – الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب إيديولوجية.

وإن ذلك التعدد الموجود على مستوى الساردين جاء < بسبب الترابط الوثيق بين الرؤية و الأصوات دلاليا و التفاعل النصي >[3]، و بالتالي فإن ذلك الذي يرى في الرواية هو الذي نتج عنه تعدد في أنواع الساردين في القصة .

ثانيا : وظائف السارد

إن العملية السردية تتطلب بالضرورة وجود سارد ، و ذلك لما له من أهمية في تكميلة العملية السردية ، وله وظائف مختلفة يؤديها في الخطاب السردي . لقد ميز جيرار جينيت في كتابه خطاب الحكاية بين الوظائف المختلفة التي يقوم بها السارد و التي يمكن حصرها في :

1– **الوظيفة السردية** : لقد أعتبرها جيرار جينيت الوظيفة الأولى التي < تسند إلى أي سارد كان دور أخر غير

[1] ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، تر يوسف حلاق ، منشزرات دار الثقافة دمشق ط1 1988 ، ص 109

[2] المرجع نفسه ، ص 109 / 1010

[3] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، بيرورت لبنان ، ط 3 ، 2006 ، ص 146

السرد بمعناه الحصري >[1] ، أي أن السارد يتكفل بمهمة سرد الأحداث و عرضها في خطاب سردي معين ، فمن البديهي أن السبب الوحيد و الأهم لوجود السارد هو سرده للحكاية حتى تصل إلى أذان المسرود له ، بطريقة منهجية ، بحيث أعتبر جيرار جينيت أنه لا يمكن أي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد >[2] ، فالسارد لا يمكنه التملص من مهمة ومسؤولية السرد ، إذن فهي تقوم < اعتمادا على علاقة الراوي بالحكاية >[3] ، فالراوي يروي القصة على حسب تلك العلاقة التي تجمعه مع تلك الحكاية .

2- **وظيفة الإدارة** : و تكون مرتبطة < بالنص السردي >[4] حيث أن السارد يمكن الرجوع إليه فيس خطاب لساني واصف نوعا ما ... ليبرز تمفصلاته و صلاته و تعالقاته . فهذه الوظيفة تسعى إلى < تنظيمه الداخلي >[5]، أي أن السارد على تنظيم النص السردي في بنيته الداخلية التي تعتبر القوام الأول الذي يقوم عليه أي نص قصصي أو روائي .

3- **الوظيفة الإنتباهية** : و تكون بإقامة السارد صلة مع المسرود له ، وذلك < باهتمامه بإقامة صلة به ، بل الحوار معه >[6] ، و يكون ذلك بإدخال القارئ إلى عالم القصة ، فهي تعمل على لفت انتباه القارئ إلى القصة من خلال ذلك الحوار الذي يقدمه السارد .

فهي الوظيفة التي < يقوم بها السارد و تتمثل في اختبار وجود اتصال بينه و بين المرسل إليه و تبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص حين يخاطبه السارد مثلا بصفة مباشرة >[7].

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 264

[2] المرجع نفسه ، ص 264

[3] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص 115

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 264

[5] المرجع االسابق نفسه ، ص 264

[6] المرجع نفسه ، ص 264

[7] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : في نظرية القصة ، ص 107

4- الوظيفة الانفعالية : و هي < تلك التي تتناول مشاركة السارد بما هو كذلك في القصة التي يرويها >[1] ، و ذلك من خلال تأثره بأحداث القصة ، لذلك نجد أن جيرار جينيت قد أعتبرها تقوم على < علاقة عاطفية حقا ، و لكنها أيضا أخلاقية و فكرية >[2] .

فعلى الرغم من اتصالها بالجانب العاطفي للسارد ، إلا أنها يجب أن تكون مرتكزة على قواعد أخلاقية . فهي < تبوء السارد المكانة المركزية في النص و تعبيره عن افكاره و مشاريعه الخاصة و تتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية >[3] .

5- الوظيفة الإيديولوجية : و تتمثل في < كونها لا تعود بالضرورة إلى لسارد >[4] ، فهي قد تكون نتيجة < التعليق و الخطاب التعليمي إلى بعض شخصياتهم >[5] . و بالتالي يمكن القول بأن الوظيفة الإيديولوجية تتمثل في : < النشاط التفسيري للراوي و هذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ ذروته في الرويات المعتمدة على التحليل النفسي >[6] ، فهي تكون مجسدة في تلك التعليقات و الإضافات التي بقدمها السارد للأحداث و الذي يكون واضحا في الرواية اتي تعتمد على التحليل النفسي،فهي تتحقق من خلال سعي< الراوي إلى تحقيقها بواسطة تدخلاته المباشرة أو الضمنية>[7].

---

[1] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 265

[2] المرجع نفسه ، ص 264

[3] سمير المرزوقي : في نظرية القصة ، ص 110

[4] جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ص 265

[5] المرجع نفسه ، ص 266

[6] سمير المرزوقي : في نظرية القصة ،ص 109

[7] عبد الوهاب الرقيق : في السرد ، ص 115

الـفـصل
الـثـانـي

البنية الزمنية في رواية " أنثى السراب "

إن البنية الزمنية في أي رواية مهما كانت نوعها أو جنسها تعتمد على أشياء أساسية توضع كيفية بناء وتشكل هذه البنية داخل الرواية ، والتي تتمثل أساساً في : المفارقات الزمنية بنوعيها : الاسترجاع ، الاشتياق ، المدة الزمنية بأنواعها الأربعة : الوقفة ، الحذف ، المشهد، المجمل ، والتواتر كذلك بفروعه المعروفة : أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة آن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية .

ولدراسة البنية الزمنية التي تمثلها رواية " أنثى السراب" للروائي الجزائري " واسيني الأعرج" سوف تعتمد على مختلف النظريات والتي جاء بها "جيرار جينيت" التي طبقها بدوره على رواية البحث عن الزمن الضائع " البروست".

بما أن الرواية التي كتبها " واسيني " والتي نحن بصدد دراستها اليوم مقسمة إلى فصول ، فانه سنعتمد على ذلك في هذه الدراسة ، لندرس بنية كل فصل سواء في الزمن – الصيغة آو الصوت وهذا ما يسهل علينا عملية الاقتراب من المعنى الحقيقي لها ، وكذلك اكتشاف بنيتها المختلفة .

وسوف نبدأ في بداية الأمر بدراسة واستخراج كل أو بعض الاستراجات التي وردت هذه الرواية ، والعمل على شرحها وتحليلها لتوضيح ما تم التنظير له سابقا ، ونفس الشيء بالنسبة للإستباقات. حيث سنعتمد على الرسائل في ذلك ، بإعتبار أن كل رسالة هي حكاية أولى و نقارنها زمنيا مع الرسالة التي تليها ، و التي نعتبرها حكاية ثانية . وهذه الرسالة نعتبرها مرة أخرى حكاية أولى و نقارنها مع الرسالة التي تليها وهكذا ...

البنية الزمنية في الفصل الأول " بهاء الظل "

بعد التوضيح الذي تم تقديمه سابقا ، فيما يخص طريقة الدراسة المعتمدة في البنية الزمنية ، سنعمل

على تبيين ذلك بالأمثلة حين نجد أن الفصل الأول " **بهاء الظل** " من الرواية جاء في شكل رسائل تتمثل في :

01- من سينو الى ليلى: باريس مستشفى كوشان سان فانسون 31-03-2008 .

02- من سينو الى ليلى:وهران البهية – شتاء 1978 .

03- من سينو إلى كوراثون ميا – وهران البهية 04-04-1988

04- من مريم إلى سينو: وهران البهية خريف 1988

05- من ليلى إلى سينو: الجزائر المحروسة صيف 1994

06- من ليلى إلى سينو: بيروت خريف 1994

07- من مريم إلى سينو:الجزائر 30-03-2008

08- من ليلى إلى سينو: وهران - فيينا- برلين 04-04-1996

09- من ليلى إلى سينو: وهران ربيع 1996

أن هذا الفصل قد اشتمل تسعة رسائل مختلفة ، سنعتبر الآن الرسالة الأولى من سينو إلى ليلى بتاريخ 31-03-2008 عبارة عن حكاية أولى بالنسبة للرسالة الثانية " من سينو إلى ليلى " بتاريخ شتاء 1978 والتي تعتبر حكاية ثانية بالمقارنة بين زمن الرسالتين نجد أن زمن الرسالة الثانية كان متأخرا بالنسبة لزمن الرسالة الأولى وبالتالي تعتبر المفارقة الزمنية هنا :استرجاع والتي نجد من بين النصوص التي تذل على ذلك ما يلي " **لا ادري ما الذي يعيدني الآن**

إلى اسمك الأول بعد أن بدأت مريم تهرب مني "[1] فهذا المقطع يبين أن هذه الرسالة قد كتبت في هذه الفترة الزمنية ، والتي تعتبر بعد أن خرج سينو من غيبوبته ، والتي تعتبر استرجاعا للأحداث السابقة التي وقعت سنة 1978.

أما الآن سنعتبر أن الرسالة الثانية " من سينو إلى ليلى " بتاريخ شتاء 1978 هي حكاية أولى ، والرسالة الثالثة " من سينو إلى كوراثون ميا" بتاريخ 04-04-1988 حكاية ثانية وأول ملاحظة نجد أن زمن الحكاية الثانية سابق لزمن الحكاية الأولى ، فهو استباق زمني ، ومن بين النصوص التي تدل على ذلك نجد **"ربما كنت خائفا من شيء غامض في ولكنني في هذا المساء سأتشجع أمام الحقيقة التي أخافتني دائما ودفعتني إلى أكثر المسالك صعوبة"**[2].ونجد الأمر نفسه في المقطع التالي ، الذي يوضح الفترة الزمنية التي جاءت فيها أحداث هذه الرسالة " **يمكنك الآن أن تقولي عني ما تشائين ، هامل؟ ضايع؟ صايع؟ مهبول؟ لقد أقفلت اليوم السنة العشرين من عمري وأصبحت بفعل القانون بالغا"**[3].فمن خلال هذين النصين نجد أن أفعال هذه الرسالة قد وقعت في هذه الفترة الزمنية، وبالتالي فهي تعتبر استباق زمني.

أما بالنسبة للرسالة الثالثة " من سينو الى كوراثون ميا " بتاريخ 04-04-1988 حكاية أولى بالنسبة للرسالة

الرابعة التي تعتبر حكاية ثانية وعنوانها : من مريم إلى سينو بتاريخ خريف 1988 وبالمقارنة بين زمني الرسالتين نجد أن زمن الرسالة الرابعة سابق لزمن الرسالة الثالثة فالمقارنة الزمنية الموجودة هي استباق ، ونجد انه هناك بعض النصوص التي تحمل دلالات زمنية توضح ذلك :" **أين أنت الآن وسط هذه الظلمة التي نزلت فجأة على المدينة ، أين موسيقاك التي تملأ الآن وتدحرجني نحو الأقاصي البعيدة"**[4].ونجد كذلك المقطع السردي التالي" **اذكر كل التفاصيل التي تأسر بي الآن وتضعني في كف الشمس ، وتطوح بي عالياً في الأعماق الملتهبة التي لا قرار لها"**[5] فهذه النصوص قد بينت بان هذه الأحداث قد جاءت سابقة لزمن الرسالة السابقة.

أما فيما يخص الرسالة الرابعة " من مريم إلى سينو " خريف 1988 والتي تعتبر حكاية أولى بالنسبة للرسالة الخامسة " من ليلى إلى سينو " صيف 1994 والتي تعتبر سابقة زمنيا بالنسبة لسنة 1988. فالمقارنة الزمنية هي استباق زمني ، ومن بين النصوص التي توضح دلك نجد : " **اضرابات الاطفال جاءت عنيفة هذا الخريف لقد**

---

[1] واسيني الأعرج : أنثى السراب ، دار الأداب – بيروت ، ط1 ، 2010، ص26.

[2] المصدر السابق نفسه ، ص،44

[3] المصدر نفسه ، ص،44

[4] المصدر السابق نفسه ، ص،62

[5] المصدر نفسه ، ص،63

كسروا كل ما جاء بين أيديهم ، مات منهم الكثير "[1] ونجد أيضا النص التالي " **اعترف لك اليوم أيها الغالي بصحة قولك الذي يغتال ذاكرتي كلما اشتهيت أن آنساك : إذا بقيت هكذا على هذه السيرة ستضطرين إلى الموت وحيدة "**[2] وأيضاً نذكر المقطع التالي الذي يبين هو الأخر على الزمن الذي تجري فيه هذه الأحداث " **استطيع اليوم بعد ما هدأت قليلا وربما لوقت قصير ليسترجع القاتل والضحية أنفاسهما قليلا"**[3] **ف**هذه المقاطع السردية قد أكدت على ارتباط أحداث هذه الرسالة بزمنها ، والتي تعتبرها استباق زمني بالنسبة للحكاية السابقة.

أما الآن سنعتبر الرسالة الخامسة " من ليلى إلى سينو " بتاريخ صيف 1994 حكاية أولى ، بالنسبة للحكاية الثانية الرسالة السادسة " من ليلى إلى سينو " خريف 1994 ، وبالمقارنة بين زمني الحكايتين نجد أن زمن الحكاية الثانية بالنسبة إلى الأولى قفز إلى المستقبل ، وبالتالي فهو استباق زمني حيث نجد من النصوص السردية التي تحمل دلالة زمنية

ما يلي " **انأ اليوم رائعة على الرغم من رائحة الموت التي تحيط بي في كل مكان بلادنا كلا يوم تموت قليلا "**[4] ونجد أيضاً " **لهذا المساء رائحة الذكريات المتزلقة في تدفق كحفنة ماء صافية شربتها يوما في كفك ، في شلالات لوريط الأندلسية التي جفت اليوم ولم يبق منها شيء يذكر"**[5] فما تحمله هذه النصوص من دلالة يجعل من الحكاية

الثانية استباقا بالنسبة للحكاية الأولى التي جاءت في الصيف ، والآن تعتبر أن الرسالة السادسة " من ليلى إلى سينو " خريف 1994 حكاية أولى ، والرسالة السابقة " من مريم إلى سينو " بتاريخ 30-03-2008 حكاية ثانية ، والتي تمثل قفزة إلى المستقبل بالنسبة لزمن الحكاية الأولى التي كانت تؤخرا بالنسبة لها ، ومن بين النصوص التي توضح ذلك نجد " **ها أنا ذي أيضا ً أقول لك الكلمات القاسية نفسها ، أنني أحملك مسؤولية الخراب الكلي نفسها "**[6].وكذلك النص التالي أيضاً" **وأنا اكتب، اسمع الآن نقرات الأمطار على الزجاج الخلفي المطل على شارع صغير في المدينة"**[7].وكذلك النص التالي أيضا" **وأكون أنا أثناء ذلك احضر مقاطعي الموسيقية الأخيرة ، التي سأعذبها**

---

[1] المصدر نفسه ، ص،81

[2] المصدر نفسه ، ص،92

[3] المصدر نفسه ، ص،97

[4] المصدر السابق نفسه ، ص 132.

[5] المصدر نفسه ، ص،133

[6] المصدر نفسه ، ص150

[7] المصدر نفسه ، ص156

اليوم على مرأى أكثر من ألفي شخص مشتاقين لشيء من الموسيقى"[1] وبهذا تكون أحداث هذه الرسالة قد وردت في التاريخ الذي جاء فيها ، والتي تجعل أحداث هذه الرسالة أو الحكاية الثانية استباق بالنسبة للحكاية الأولى.

والآن تعتبر أن الرسالة السابعة من "مريم إلى سينو " بتاريخ 30-03-2008 حكاية أولى والرسالة الثامنة " من ليلى إلى سينو بتاريخ 04-04-1996 حكاية ثانية ، وبالمقارنة بينهما زمنياً نجد أن الرسالة الثامنة يمثل عودة إلى الماضي ، فهي استرجاع زمني بالنسبة للرسالة السابعة .

ومن بين النصوص التي تحمل دلالة زمنية نجد " **اعرف الآن ما كان يقوله سينو دائما بدون أن تدري انه سيكون أولى ضحايا كلامه الحب قد يقتل أحياناً ، هو الآن ينام في المستشفى الباريسي لان قلبه لم يتحمل قانون حياته**

الغريب "[2].ونجد أيضا النص **التالي " هل تدري أني اكتشفت اليوم سداً خطيراً؟ أن تعرفه؟ لا احبك ....قلت لك لا احبك"**[3].وأخيرا سنقارن بين الرسالة الثامنة " من ليلى إلى سينو" بتاريخ 4-4-1996 بالنسبة إلى الرسالة التاسعة التي تعتبر حكاية ثانية وبالمقارنة بينهما نجد أن زمن الرسالة التاسعة " من ليلى إلى سينو" ربيع 1996 ، والتي تعتبر قريبة زمنيا من الأولى ، إلا انه تعتبر استرجاع زمني بالنسبة للسابقة ، ومن بين النصوص التي تدل على ذلك نجد **" المطر يتزل في الخارج، باردا وقاسيا وشجيا ، لكني اشعر بدفء خاص وجهك الجميل الذي لم يتخلص بعد من دهشة الطفولة والطيبة العفوية"**[4].

وبهذا نكون قد قارنا بين جميع الرسائل الموجودة مع استخراج المفارقات الزمنية المختلفة التي توافرت فيما بينها ن والتي تباينت بين استرجاعات واستباقات بالإضافة إلى هذا نجد ومن بين الاسترجاع الداخلي الذي نجده **مثلا " قبل قليل اشتهيت شرب كاس قهوة مرة ، لأثبت راسي الذي شعرت به في حالة دوار دائم ولكني سرعان ما عدلت عن الفكرة"**[5].وكذلك النص التالي " **البارحة رايتك في حلمي غارقة في كتلة من الضباب البارد، مثل الندى:**

---

[1] المصدر نفسه ، ص159

[2] المصدر السابق نفسه ، ص،177

[3] المصدر نفسه ، ص،181

[4] المصدر نفسه ، ص،210

[5] المصدر نفسه ، ص،12

كنت تحتضنين كمانك بالقرب من الشجرة التي تخترق ساحة الجامعة ن وكنت تعزفين وتتلوين بقسوة "[1].وكذلك النص التالي" **قلت لي قبل أن نفترق ونحن نقف على العتبة قبل أن تسرقك سيارة الأجرة احبك، اكتبي لي ."**[2] وأيضا النص التالي " **قبل سنة بالضبط يوم بيوم عندما رن التيلفون من باريس عرفت الصوت من بحته سفيان صديق سينو وناشره المقيم بفرانكفورت"**[3].وأخيراً هذا النص أيضاً " **هذه الرسالة كتبتها البارحة فقط وأنا ممدة على الفراش ، وكان علي أن أتخيل سقف الغرفة سماء زرقاء واسعة لكي استطيع الكتابة "**[4].

حيث أن هذه النصوص تبين أن مختلف الأحداث التي نتناولها قد كانت قريبة زمنيا من المجال الزمني الذي تدور فيه أحداث هذه الرواية التي تمتد على الفترة الزمنية من 1979 غالى 2008 .

أما بالنسبة إلى للاسترجاع الخارجي ، والذي نجده قليل الحضور نجد هذه النصوص التي تناولت هذه الأحداث والتي تعتبر استرجاعات خارجية حيث نجد: " **عندما عاد لها في سنة 1931 قادما من نيويورك أبكاها بحرارة: اشعر بنفسي كالميت الذي عاد إلى الحياة الروائح رائحة المطعم أتذكر المكان الذي كنت ارتاح فيه ولكني الآن لست ذلك الشخص .....**"[5]. وكذلك النص الأتي " **غير مطلوب منها أن تحلل وضع الجزائر وسنعرف كم ما تزال تلك النخلة العظيمة حية على الرغم من سنواتها السبعين إذ ولدت في 1923 ستملأ قلوبنا حنيناً ، وستكشف عن كل جبننا و ساديتنا المتوغلة فينا"**[6].وكذلك نجد " **مازلت إلى اليوم أتذكر أغنيتها المجنونة: شرك....قطع... التي غنتها في 1953 ....**"[7].

---

[1] المصدر نفسه ، ص،45

[2] المصدر نفسه ، ص،144

[3] المصدر نفسه ، ص،168

[4] المصدر نفسه ، ص،215

[5] المصدر السابق نفسه ، ص،125

[6] المصدر نفسه ، ص،148

[7] المصدر نفسه ، ص،148

فهذه الأحداث قد وقعت زمنيا قبل المجال الزمني ، أو قبل أول رسالة زمنيا وبهذا فهي تعتبر استرجاعات خارجية أما بالنسبة للنوع من الاسترجاع وهو المختلط ، فهو نادر في هذا لفصل من الرواية ونجد منه هذا النص " **إلى اليوم لا اعرف من المجرم الحقيقي سينو ؟ أم القراء الذين لم يتفطنوا للعبة وجعلوا من مريم امرأة الاستثناء ؟**"[1] فهي من وقت سابق إلى غاية اليوم لم تكشف هوية المجرم الحقيقي الذي قتلها ، ووضع مكانها امرأة ورقية اسمها مريم فهذا الحدث ق استمر على زمن طويل.

أما بالنسبة للاستباق والذي يلاحظ عليها انه غائب في هذا الفصل باعتبار آن الرواية واقعية ، إلا انه يتواجد شكل استشرافات وآمال وطموحات تسعى إليها الشخصية مستقبلا من ذلك نجد:" **سأفترض أن سينو لم يستيقظ من غيبوبته أبداً لا تمكن من تجاوز قلقي الداخلي نهائيا** "[2].وكذلك نجد" **عندما تكبر ملينا خدها إلى صدرك ، ادخلها في أسرارك ، كما فعلت معي ، اتركها تشاهد النوارس وهي تقفز من أمام رجليها الصغيرتين قبل أن تندفن في الضباب ، وبعدها عمد ها في مصبات انهار الغابات العذراء**"[3]. حيث أن هذه الأحداث تعتبر سابقة لأوانها زمنياً ، وتكون سبب الحدوث ، فهي ممكن أن تتحقق ويمكن لا ، وبهذا تعتبر مجرد استشرافات فقط.

02- **المـــــــدة**: بالنسبة للمدة تتناول الأنواع الأربع لها المتمثلة في: المشهد، الحذق، المجمل، الوقفة.

فبالنسبة **للحذف** والذي يعني اقتطاع فترة زمنية من الأحداث ومن هذا الفصل الأول ، لهذه الرواية نجد ان هذا النوع لم يرد بصفة كبيرة لكون أن الرواية عبارة عن رسائل فهي تفصل في تلك الأحداث وذكرها إلا انه نجد مايلي:"**أيها الهارب الأبدي من ظله ومن خوفه الضامر، هل تدري بابني سيدة الظل منذ أكثر من عشر سنوات ؟ لا أعتقد أن نيلو عرفت لذة الانتظار وشقاوتها مثلما افعل الآن** "[4].ونجد أيضاً النص التالي " **هل تدري أني منذ سنوات وأنا أقوم هديرك ونداءاتك الداخلية التي أغرقت كل سفينتي وبحاري لا حدود حبيبي لفيك لا حدود لزرقتك الداخلية** "[5].

ففي هذين النصين نجد أن السارد قد حذف فترات زمنية طويلة من العملية السردية، و لم يذكر ما جاء فيها من أحداث ووقائع .

---

[1] المصدر نفسه ، ص،78

[2] المصدر نفسه ، ص،15

[3] المصدر السابق نفسه ، ص،219

[4] المصدر نفسه ، ص،133

[5] المصدر نفسه ، ص،134

أما فيما يخص **المجمل** الذي يعني ذكر حادثة ما بطريقة مختصرة وعدم ذكر تفاصيلها الدقيقة ، وهو الآخر قليل الحضور في هذا الفصل حيث نجد :" **مرة أخرى تشاء الصدفة أن تضع الحياة في مسلكي الضيق كل شيء كان يفترض أن يقودني نحو الهلاك ، كما في المرات السابقة في ظروف مختلفة كل الحسابات التي خمنتها سلفا كانت خاطئة ، كنت أتصور مثلا أني سأموت على يد مواطن معتوه يظن أني سرقت حبيبته من سريره**"[1].كذلك نجد" **افترضت سينو قد انتهى في غيبوبته القلبية لا لشيء إلا لأنني احتاج إلى حالة انفصال عنه لأشهر انه على أن أتحمل كل شيء وحدي ، ويمكنني إن اتخذ أكثر القرارات خطورة بدون استشارته**"[2].كذلك نجد" **هرب البحر من عيني ولم يبق إلا صوتك الذي يخترق غربتي من حين إلى آخر عبر التيلفون وأنت تبحث عن كلماتك مثل**

لزعر الحمصى في أولى خطواته ، عمري مشتاق إليك ولم اعد قادر على التحمل اختنق ، انوي أن أجيء آو تأتين إلي هنا ؟ افتقد سنوات البحر والشلالات الجميلة التي جففها القتلة "[3].

ونجد أيضا هذا النص " **الطبيب قال لي عندما زرته اليوم ننتظر قليلا ، قلت لك لا تأت خوف عليك مني ومن القتلة الذين صاروا يملئون المكان ، سأدعوك في لا وقت المناسب "**[4].

فهذه النصوص تبين أحداث قد وقفت ولكن لم يذكره السارد بصفة معمقة، حيث انه قلص منه كثيراً وذلك من خلال عدم ذكر تفاصيله الدقيقة .

أما **المشهد** والذي يهتم بنقل الحوار الذي تقيمه الشخصيات فيما بينها ، ونجد ان النوع قد كان هذا الفصل من الرواية حافلا به . حيث نجد مثلا : " **أتمتم كما شق فقد كل الوجهات.**

أريد أن أسمعك عمري !

هل تريدني أن أنهيك؟ اخلص عليك؟ لقد أصبحت ذرات من النور فماذا تريد أكثر ؟

أن اشعر باني اقرب إليك من نفسك موسيقاك ترميني في مكان لا شيء فيه يقف على قدمين ولاشيء فيه يفكر "[5].وكذلك نجد المشهد التالي الذي تنقله ليلى وحوارها مع أبيها أثناء خروجه من المترل في الصباح حيث تقول:

---

[1] المصدر نفسه ، ص،27

[2] المصدر نفسه ، ص،73

[3] المصدرالسابق، ص،139

[4] المصدر نفسه ، ص،215

[5] المصدر نفسه ، ص،62

" ويقول بكل هدوء ويقين كمن يستعد لأجمل موعد في حياته.

ليلى ابنتي ، أرجوك ، عينك على أمك ، لا أهل لها غيري وغيرك اعطفي عليها قدر ما تستطيعين ، هي أكثرنا هشاشة. اضحك.

بابا يما لها حائط يحميها من أي مكروه اسمه سي ناصر.

ياه يا ليلى الحبيبة لو تدرين كم اشتهي أن أراك تهزين راسك للمرة الأخيرة وتعطيننا شارة البدء

بكمانك الجميل لفرقة فيلارمونية بكاملها.المهم ارتح يا بابا وسيأتي كل شيء في وقته أعدك بذلك"[1].

و نجد كذلك المقطع السردي الذي يمثل لنا مشهدا من بين المشاهد الكثيرة التي وردت في هذا الفصل حيث نجد:

".... ارتني شفتك ، على حافة البحر ، ثم انسحبت :

ـــ لا تنسى ساعة العودة غالى وهران ـــ نلتقي في المطار على الساعة السادسة مساءا.

ـــ و إذا لم احده

ـــ ننتظرك يا مهبولة ، لن يخرج اليوم"[2].كذلك نجد هذا المشهد الذي تتحاور فيه ليلى مع سينو حيث نجد:

"...وكان يبدو حزينا منكسراً، قال وهو لا يدري ماذا كان يقول:

ماذا تفعلين عندما أموت؟

ضحكت من كثرة المرارة ن ولم ادر من أين جاءتني الإجابة:

ـــ استرجع اسمي فقط ،ليلى ، لكي أمارس غريزتي براحة، مريمتك هذه لا تشتهي ن كارثة محت كل ملامحي وامتصت كل فرحي.

أصبحت اشك في أنها مجرد لعبة لغوية لا مكان لها إلا الكتب ؟

ـــ غريب؟ الم يكن يعجبك السم مريم؟"[3]. ونجد نفس الأمر في هذا المقطع السردي أيضا:

---

[1] المصدر نفسه ، ص،87

[2] المصدر السابق نفسه ، ص،118

[3] المصدر نفسه ، ص،165

"... ولكنها تسللت أيضاً إلى فراشي وأحلامي وأحشائي لتسرق مني أجمل هدية من سينو: ملينا

ــ لابد انك رأيت مرة أخرى والدك ، سي ناصر ، جريحا وحزينا !

يكرر رياض على مسمعي ، ويحررني من ثقل المبررات.

آه ....نعم....نعم.... والدي الله يرحمه ....."[1].

فهذه المقاطع السردية المقتطفة من الفصل الأول " بهاء الظل" من رواية " أنثى السراب"تمثل المشاهد أو بعض المشاهد التي وردت فيه ن والتي تعتبر كلها نقل للحوارات التي جاءت مابين الشخصيات الروائية .

أما بالنسبة لآخر نوع في المدة والمتمثل في **الوقفة** ، والتي تعني أن السارد يوقف العملية السردية ويهتم بالوصف للأشياء والمحيط حيث نجد أن هذا النوع قد ورد بنسبة مقبولة في هذا الفصل حيث نجد: **" الصمت الآن يتمدد على سكينة الأشياء كظل الميت ن هذا القبو ، أو الكهف كما يسميه ابناي وزوجي ، واسميه أنا منذ زمن بعيد السكريتوتريوم يعطي الانطباع ، بأثاثه المتنوع والغريب بقبر فرعوني ترك تحت الأرض زمنا طويلاً"**[2].

ونجد أيضاً المقطع السردي التالي: **" لا مسدس البارد لم يبرح مكانه برصاصاته السبع كلما التفت نحوه وجدت ظله يكبر قليلا هو الشيء الوحيد الذي كان هنا بلا رائحة"**[3].ونجد نفس الأمر في هذا المقطع: **"لم يعد المسدس يثير انتباهي الآن وبدأ شيئا فشيئاً يدخل ضمن الأشياء الأليفة ، كالأحلام الملوثة الكثيرة ، المسطرة ، الممحاة الكمبيوتر ، الرسائل والمزق الصغيرة التي خبأتها في الصندوق منذر من بعيد .... وغيرها من الأشياء الصغيرة والدقيقة التي تنام على حواف المكتب "**[4].ونجد هذا النص الذي تصف فيه ليلى جزيرة القديسات وشلالات جيل الكبريت الدافئة حيث يقول :**" كنا من وراء غلالة الشلالات التي كانت تفصلنا عن كل شيء إلا عن تساقط المياه وزقزقة الضفادع الخضراء الصغيرة التي كثيراً ما وجدناها ملتصقة بأدوات الطبخ في عيونها المدورة براءة غريبة ، السكان الأصليون تألفوا معها بقوة"**[5].

من خلال هذه النصوص نجد أن السارد قد أوقف العملية السردية السرد الأحداث وانتقل إلى وصف الأماكن التي تكون فيها الشخصية مثل وصفه لسكر يثور يوم ووصف المسدس وجزر القديسات.

---

[1] المصدر نفسه ، ص،200

[2] المصدر السابق نفسه ، ص،12

[3] المصدر نفسه ، ص،67

[4] المصدر نفسه ، ص،123

[5] المصدر نفسه ، ص،214

وبهذا نكون قد انتهينا من دراسة بنية الزمن في الفصل الأول "**بهاء الظل**" من رواية "**أنثى السراب** "الذي نجده عادة قد استوعب العناصر الزمنية المختلفة من استرجاع واستباق وأنواع المدة إما الآن ننتقل إلى دراسة بنية الصيغة بالنسبة إلى هذا الفصل.

ثانيـــــاُ: بنية الصيغة في الفصل الأول "بهاء الظل" من رواية "أنثى السراب"

أما فيما يخص الصيغة فسنهتم بدراسة المسافة والتبئير حيث أن المسافة نترق من خلالها إلى العرض والسرد بصيغها المختلفة والمتمثلة في:

أ- العرض :

والتي يتم فيها نقل الحوار الذي تقوم به الشخصية سواء مع نفسها أو مع شخصية أخرى حيث نجد من ذلك النصوص التالية : التي تبين صيغ **المعروض الذاتي :" لاشيء في السكريتوريوم سوى الخافت الذي يضيء الجانب الأيسر من وجهي ، ومساحة احرق الكمبيوتر بشكل جيد ، بينما تعوم بقية الغرفة في الظلال لم انم حتى اللحظة ، ولا اشعر بأية رغبة ف يذلك على الرغم من التعب الذي سكن كل مفاصلي "**[1].كذلك نجد:" **أتساءل و انأ اعرف الإجابة ن هل مرت بدهنه يوما فكرة موتي ؟ أن يستيقظ مثلا ذات صباح ويجد مكاني فارغاً؟ وعندما يفتح الخزانة السرية تواجهه ألبستي الشفافة التي شهدت إعراسنا الجميلة ن و المانطو الايطالي الأسود الذي كان يعشقه وفساتيني التي كان يشتهي شراءها كلما سافرت معه ، أو التقينا في مدينة ما تستطيع أن تحفظ أسرارنا "**[2].

ونجد نفس الشيء مع المقطع التالي :" **أريد الآن أن اصرخ على مسمع الجميع بعد كل هذه السنوات الجميلة والمظلمة أيضا ، التي أمضيتها في عمق الصمت : باسطا .يكفي حبيبي تعبت يا سينو ن لليس منك فقط ولكن من كل ما تفترضه مسالة سهلة"**[3].ونجد هذا المقطع أيضا:" **هل تدري حبيبي أني اقنع نفسي بأنك لم تعد لي، وربما كنت لا مرة أخرى غيري ، ثم لماذا الإصرار على العبث والموت؟ الم يختر كل واحد منا مسالكه و أقداره ؟ أو**

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،11

[2] المصدر نفسه ، ص،.21،22

[3] المصدر نفسه ، ص،54

لنقل إني اخترت انتحاري بعد أن أغلقت كل الأبواب في وجهي "[1].كذلك نجد في هذا المقطع السردي:" **أتساءل مثلك داخل هذه العزلة القاسية عن خراب ما يحدث لنا و لأرضنا لاشيء سوى أن أصدقاءنا ما يزالون يموتون بالرصاص والذبح وتقتلهم هناك المنفى وقسوته ، لم نتهيأ لمواجهة هذه الحالة الفجائية ربما لان المثقف مثل الحاكم**

تماماً ، كانا ينامان في فقاعة وطنية ملونة ويبقين لا يحسدان عليه"[2].ونجد النص أيضا:" **أتساءل أحيانا هل مازلت تعرفني؟ هل مازلت اعني لك شيئاً غير حياتك ذات يوم ليغرس فيك كشجرة مسحورة"**[3].

أن كل هذه النصوص تبين طبيعة صيغة المعروض الذاتي الذي تكون فيه الشخصية حوار مباشر مع نفسها في نفس لحظة الكلام حيث نجد أن هذه النصوص قد احتوت على أفعال تدل على ذلك مثل: أتساءل ،أريد،اقنع وغيرها من الأفعال الأخرى التي تدل على ذلك .

أما فيما يخص **المعروض المباشر** الذي تتحاور فيه الشخصيات مباشرة دون تدخل من السارد سواء في البداية أو الوسط أو النهاية فنجده قليل الورود في الرواية إلا نسبة قليلة جدا حيث نجد مثلا:

" تخيل حبيبي، إنسانا يستيقظ ذات صباح، ويجد نفسه ليس هو؟

.....

ـــ تضحك يا مهبول؟

ـــ اضحك ، أفضل من البكاء.

ـــ يلعن دنيك ما أبأسك...."[4]. ونجد أيضا:

" ما عليش ، رقم الفرقة ؟

ـــ في الطابق الثاني غرفة رقم 50

---

[1] المصدر نفسه ، ص،106،107

[2] المصدر السابق نفسه ، ص،155

[3] المصدر نفسه ، ص،202

[4] المصدر نفسه ، ص،17

ـــ تسلمي حبيبتي ، خلي بالك من نفسك ومن بابا"[1].

نجد أن هذه النصوص تبين أن السارد لم يتدخل في حوار الشخصيات فيما بينها، وتركها في حرية تامة أثناء الحوار، دون أي مقاطعة منه.

أما بالنسبة **للمعروض غير المباشر** فهو الأخر نجده قليل الورود في هذه الرواية، والذي تكون فيه الشخصيات في حالة حوار مع تدخل من السارد وحالة تعليق على ما تقوله الشخصية حيث نجد بعض النصوص التي تدل على ذلك مثل :

" شوفي غيرها عمري نكتة عيانة بزاف...

كان يظنني اسخر

ـــ أنا جادة....

كيف لامرأة من ورق خلقتها على مدار ربع قرن برفقتك وبرضاك أن تكتب كتابا وهي مجرد لفة هاربة يصعب القبض عليها ؟"[2].كما نجد أيضا هذا الحوار الذي دار بين ليلى وسفيان والذي غير مباشر لتدخل السارد في الحوار والتي تمثل ليلى هنا السارد حيث تقول "**–عندك خبر؟قال وهو ينطق جملة بصعوبة ، على الرغم من سرعته المعهودة في الكلام .**

–نعم يا سفيان حائرة وخائفة ولا اعرف كيف أتصرف الآن.....

هو بمستشفى كوشان–سان فاستون دويول الباريسي على كل لا لن تستطيعي رؤيته فهو في غرفة الإنعاش في العناية المركزة....."[3].ففي هذين المقطعين نجد أن الشخصيات في حالة حوار غير مباشر وذلك للتدخلات التي يقوم بها السارد بين اللحظة و أخرى وكذلك تعليقه على بعض الأشياء أوما يصدر عن الشخصية المحاورة.

و الآن نتطرق إلى **الخطاب المنقول المباشر** الذي يقوم فيه السارد أن هذا النوع وارد بنسبة معتبرة في هذا الفصل من الرواية حيث نجد النصوص التالية التي توضح ذلك مثل: « **أريد أن أسترجع هويتي المسروووووووقة ، هل فهمت يا سينو ؟ لا أريد شيء أخر غير استرجاع الهوية المبهمة ، أرفض أن تلبس مريم وجهي ، و شرق ملامحي و تعيش بجسدي كل شهواتها جنونها** »[1].ونجد أيضا الأمر نفسه في المقطع الثاني:"**ساترك الجامعة واذهب إلى الكوتسرفتوار**

---

[1] المصدر نفسه ، ص،171

[2] المصدر السابق نفسه ، ص،166

[3] المصدر نفسه ، ص،169

[1] المصدر نفسه ، ص،15

أن أضيع وقتي في هذا المكان أريد أن أتعلم العزف على الكمان على الأصول كما كان والدي يفعل معي، منذ أن غادر هذه الدنيا وإذا أدور في الفراغ كالساعة المجنونة.

– أنت تعزفين جيدا ثم انك تتعلمين في النادي الموسيقي للطلاب.

– لا يكفي أريد أن التحق بالفرقة الفيلامونية للأوبرا بعد سنوات ، لهذا علي أن اجتهد إلى أقصى الحدود ، حلم يا سي ناصر الله يرحمه ويوسع عليه."[1]. ونجد أيضا النص التالي الذي نسجل فيه صيغة المنقول المباشر :" **دخل اليوم إلى غرفة الإنعاش ، الكاتب الجزائري المعروف أ، سينو وهو في شبه غيبوبة ، اثر أزمة قلبية حادة ألمت به وهو الآن تحت العناية المشددة"**[2].ونجد أيضا النص التالي : الذي تنقل فيه ليلى كلام سينو حيث تقول:"**العلاقة الحقيقية هي ما ينشأ بين الجنين وأمه تحمله ، تكلمه، تتألم له و به وبعدها تقبل حالة التمزق في جسدها ؟ والأب أثناء ذلك ماذا يفعل؟ لاشيء ينتظر شخص أجنبي في ممرات المستشفى آو العيادة كل اجل سيستطيع أن يكون آبا لان العلاقة اكتسابية لكن المرأة واحدة ووحيدة فقط تستطيع أن تكون أما، لان العلاقة طبيعية"**[3].

إذن فالمنقول المباشر الذي نجده في هذه الرواية قد تمثل من خلال نقل شخصية مالشخصية أخرى ، دون التحريف فيه ، فهي تحافظ على فحوى كلامه كما صدر عنه مباشرة ، وما عليها سوى نقله فقط.

أما بالنسبة لأخر نوع هو **الخطاب المنقول غير المباشر** والذي يكون منقولا على لسان شخصية أخرى، إلا أنها تتصرف فيه كما يحلو لها وتغير في أسلوبه وحتى ألفاظه أو نجدها تنقل حوار شخصيتين وتعلق على ذلك الحوار الذي دار فيما بينهما حيث نجد من ذلك هذه الرواية في بعض النصوص التالية: " **قالت لي صافو وهي تكتم بصعوبة قلقها:بابا، اعتذر عن محاضرة السوريون واذهب إلى الطبيب قلت : لا تشغلي بالك سيعود كل شيء إلى وضعه الطبيعي "**[4]. حيث نجد انه هذا المقطع نقل لذلك الحوار الذي أقامه سيرتفع مع ابنته صافو والذي نقله هو سينو نفسه مع تعليق منه لما حدث في ذلك اليوم الذي مرض فيه بنوبة قلبية. كذلك نفس الأمر في النص التالي:"**لم يبقى معي في البيت إلا عطرك الذي كنت تنتقيه بأناقة وظلت وفيا له كل هذا الزمن ... وهمتك الأخيرة وأنت تقبلني وتضمني إلى صدرك:**

– عذراً ربما كنت لا استحقك .

---

[1] المصدر نفسه ، ص،40

[2] المصدر السابق نفسه ، ص،163

[3] المصدر نفسه ، ص،218

[4] المصدر نفسه ، ص،29

وعندما أردت أن أقول لك اصمت وضعت.أصبعك بلطف على شفتي وتمتمت:

- **ششت.....فهمتك .**
- **صمت"**[1].

وهذا النص أيضا خطاب منقول غير مباشر لإجراء تغيير عليه من طر فليلى التي نقلت خطاب سينو ، في أخر مرة رأت فيها وعرضته بأسلوبها الخاص وكذلك بتوضيح منها لما كان في ذلك اليوم. و أيضا نجد النص التالي:" **قلت لي ذات يوم: لماذا البلاد تذبح نفسها بنصل حاد؟ لم يكن أمامها شيء أجمل تقوم به؟ كانت رائحة الدم المنسكبة على الطرقات تملأ أنفينا ماذا حدث لينقلب الجنون الجميل إلى جنون بدائي ويصبح الحب أكثر إدانة يمكن أن يمارسها إنسان؟**....."[2].أيضا تم نقل كلام سينو من طرف ليلى بأسلوبها الخاص وكذلك بتدخلها وقطعها للجمل التي قالها سينو في ذلك اليوم عن هذه الحادثة ، كذلك نجد النص التالي الذي تنقل فيه شخصية ليلى الحوار الذي إقامته مع صافو لمعرفة رقم غرفة سينو في المستشفى حيث نجدها قد نقلته بطريقتها الخاصة مع التوضيح لبعض الجوانب التي

صادقتها في ذلك الحوار مع صافو حيث تقول :

" كان صوتها حزين .

– حبيبتي ، أنا طاطا ليلى كيفك؟

– الحمد لله طاطا.

لم تتمالك سرعان ما غاب صوتها في نوبة بكاء قدمت أن أيقظتها فيها.....

- **خير إن شاء اله عمري ، كيف بابا الآن؟**
- **في وضع صعب على كل حال أنهم يقومون بكل شيء لإخراجه من هذه المحنة قالوا له انه محظوظ بدرجة عالية لأنه نقل إلى المستشفى في الوقت المناسب تماما وبسرعة كبيرة.**
- **طبيب حبيبتي ... طبيب... سأكلمك غداً غرفته كم؟**
- **هو ممنوع من الكلام والزيارات عدا عائلته الصغيرة؟"**[1].

---

[1] المصدر نفسه ، ص،113

[2] المصدر السابق نفسه ، ص،137

[1] المصدر نفسه ، ص،170،171

ونفس الأمر نجده في النص الأتي الذي تتكلم فيه ليلى عن الشخصية الورقية مريم التي ابتلعها وجعلها غير مرئية ، فنجدها هي نفسها تنقل كلامها الذي قالته سابقاً ، لكن مع إضافة عليه تعليق في اللحظة الراهنة حيث تقول:".....**قبل فوات الأوان لا أريده أن يحتل فراشا ليس له ولكن لغيره ، يجب أن يموت. اصرخ بكل ما أوتيت من قوة اشعر بانسداد في حلقي تمديدها مرة أخرى نحو بطني ن أحاول أن أعضها ولكنها تبعدها :**

– أنت حقودة وحسودة وأكثر من هذا كله غيورة ملينا أجمل زهرة حب ملينا عمري ..... أجمل مخلوقة في صورة بهاء الآلهة"[1].

إذن فالنصوص السابقة توضع طبيعة الخطاب المنقول غير المباشر الذي يكون أساسا معتمداً على شخصية تنقل ذلك الكلام أو الحوار . وبالتالي فان هذا الفصل من الرواية قد استوعب هذا النوع من الخطاب .

ب–السرد:

أما فيما يخص الصيغتين الأخيرتين والمتمثلتين في صيغتي الخطاب المسرود ، حيث نجد **أن الخطاب المسرود المباشر** الذي تسرد فيه شخصية أحداث وقفت لأشخاص أخرى ، وبالنسبة لوروده في الفصل الأول من الرواية فقد كان بنسبة معتبرة حيث نجد من ذلك النصوص التالية التي توضح ذلك: " **وأنا تذكرت غريغوري سامسا ، المسكين الذي أغمض عينيه إنسان سوي ، واستيقظ حشرة بشعة "**[2]. حيث نجد أن ليلى في هذا النص قد استحضرت وقع لشخصية رواية كافكا وتكلمت عنها حتى وان كان ذلك مختصراً ، وبالتالي فهذا المقطع يمثل مسرود مباشر .

كما نجد النص التالي قد تناولت فيه ليلى أمورا عن زوجها رياض حيث تقول:" **رياض زوجي سافر إلى اندونيسيا ومنها يسافر الى كوريا الجنوبية من اجل صفقة سيارات شانه التجاري أصبح يشغله عن كل شيء أخر وبقيت وحدي عرف في وقت مبكر أن دكتوراه الاقتصاد السياسي لن تفيده في الشيء الكثير** ."[3]. وكذلك نجد هذا النص حيث تتحدث فيه ليلى عن والدها الراحل عازف الكمان حيث تقول : " **كان والدي ممثلا بكل كلمة يقولها أراه وهو يأخذ كل شيء بجدية نادرة وسلمني الورقة التي عليها سلالة استرادبفاريوس ، وينصحني بحفظها لتوريثها إلى أولادي وإلا لن أكون عازفة كمان في حياتي أبدا ، إصراره الدائم جعلني أفكر مثله بعد أن أدخلني**

[1] المصدر السابق، ص،199

[2] المصدر نفسه ، ص،18

[3] المصدر نفسه ، ص،52

في هوسه الموسيقي المجنون ، كان سي ناصر طيبا ومليئاً بالحنان قبل أن تسرقه مني سكتة قلبية ظل طوال ما تبقى من عمره يحلم ببلد أخر أجمل ميال نحو الحياة قادر على نسيان الحروب وماضي النار بالموسيقى والفن "[1].

ونجد هذا المقطع السردي الذي تتحدث فيه ليلى عن شخصية مريم منافسها على قلب سينو والتي جعلها غير مرئية للعيان حيث تقول فيها :" **كان على مريم أن تحس أولا ما معنى أن نفتقد رجلا تحبه في عز موجة الموت ، لتعرف معنى الكلام الذي أقوله لكنها لا تستطيع لأنها من اللغة فقط وفيها "**[2].

هذا النص تثبت فيه ليلى الاحتمالات التي وضعتها ليلى بشان مرض سينو فشبهته بجون دومنيك بوبي حيث تقول :" **قال لي أخر مرة عندما زرته في باريس ، ونحن نخرج من فيلم يتحدث عن الموضوع نفسه ... المقتبس من سيرة ذاتية لجون دومنيك بوبي الذي وجد نفسه مسجوناً داخل جسد لم يستجيب لأي من أوامره على الرغم من أن عقله ظل في كامل صحوه بما سمي في اللغة الطبية ... التي تعني حرفياً: السجين داخل نفسه الذي يخسر فيه المصاب ملكة الحركة والتكلم وحتى التنفس إلا بأجهزة مساعدة"**[3].كذلك نجد النص التالي:" **عاد رياض متأخرا بليلتين من طوكيو كنت قد ولدت ومر كل شيء ماديا لكن ملينا كانت يقيني الوحيد وصدقي الأجدر وجنوني الرائع لم أكن مهتمة لا يوخز الضمير ولا حتى بالخوف من ضجيج الناس"**[4].إذن فهذه النصوص قد وردت فيها أحاديث عن شخصيات أخرى من طرف شخصية مغايرة وهذا ما يجعله خطاب مسرود مباشر .

أما بالنسبة لأخر صيغة وهي **صيغة المسرود الذاتي** ، التي تذكر فيه الشخصية أحداث عاشتها في الماضي ومن ذاك نجد المقاطع السردية الآتية:

"هل شيء هادئ في هذه الصالة البيضاء التي لم تعد تخيفني ن شكرا على عنوان إيمايل الذي جباته في كفي ، ملعونة حتى في لحظة الموت ، فقد منحني فرصة لكي أراك من جديد عبر كلماتك وحروفك الهاربة أنا لا اعرف هل زرتني أم أن حلما غيباً اخترقتني وبدا سحرية وضعت في كفي تلك الورقة"[1].وكذلك نجد النص التالي الذي تسرد فيه ليلى عما عاشته في الماضي " **فجأة وجدتني ممتلئة به مر الليل علي بصعوبة كنت خائفة من أن أموت**

---

[1] المصدر نفسه ، ص،69

[2] المصدر السابق ، ص،129

[3] المصدر نفسه ، ص،161،162

[4] المصدر نفسه ، ص،196

[1] المصدر نفسه ، ص،26

ولا أقول له ما كان في قلبي في الصباح جئته مباشرة بعد درس الموسيقى على ظهري كمان والدي كنت مثل التروبادور الضائع وقفت بمحاذاته ن عند مدخل مدرج الآداب في جامعة وهران ، وكأن شيئا لم يكن"[1].ونجد

أيضا النص الآتي : **"استرجع لحظات لقائنا الهارب الذي جاء بعد كسر عنيف حدث في الأعماق ، كان الظلام شديد السواد والجو بارد وسمات ندية تفلح وجهي قلت لي انك ستأتي الليلة مثل المجنون منذ زمن بعيد لم أرك العاشرة والنصف ليلا عند مدخل البيت وقفت انتظرك .... "**[2].

وكذلك نجد المقطع التالي:الذي تسرد ليلى أول لقاء لها مع سينو حيث تقول : **"هل تذكر أول لقاء بيننا؟كنت طفلا خجولا خرج من حضن فزيته وأمه وكنت أيضا صغيرة ابدأ خطواتي الأولى مع الحرف وكنت أنت الحرف كله لأنك كنت تصنعني وكنت من حيث لا أريد اشكلك وفق جنوني بحيث لن يمكنك التخلص مني أبدا حتى ولو شئت ذلك ...."**[3]. وأيضا نذكر النص الأتي الذي تبين فيه ليلى تلك الأسرار الخفية التي عاشتها مع سينوحيث تقول : **"عشت أسراري الخفية مع سينو قبل أن ينقلها محورة ومقنعة نحو نصوصه غير اسمي الأصلي برضاي ولكن على مضض قال : مريم هي أنت ، ولكنها أيضا قناعنا المشترك في الحياة الظالمة كدت أقول له كنت اظلم من الحياة عندما رفضت زواجنا بحجج واهية "**[4].وبالتالي فهذه النصوص تبين سرد الشخصية عن أحداث عاشتها في الماضي والتي تعتبر هنا مجرد ذكريات تفضلها عنها مساحة زمنية معينة وهذا ما يجعل هذه النصوص مسرداً ذاتياً.

التئبير:

بداية مع **التئبير في الدرجة الصفر** الذي يكون فيه السارد عالم بكل خفايا الشخصية حيث نجد أن هذا النوع من التئبير لم يرد بصفة كبيرة في هذا الفصل الأول من الرواية حيث نجد بعض النصوص التي تدل على ذلك وهي :**"هو لا يدري انه كان يكتم اصدق صرخة وأجمل رعشة فيه صرخة التماهي المطلق رنين اللحظة العشقية التي لا حدود**

[1] المصدر نفسه ، ص،38،39

[2] المصدرالسابق نفسه ، ص،110

[3] المصدر نفسه ، ص،134

[4] المصدر نفسه ، ص،191

لسلطانها"[1].ونجد أيضا:" **ضحك ابتسامته جميلة لان بها براءة الطفولة الأولى سينو لم يتغير كثيراً ، ظل هو ،عاشقا غارقاً برأسه داخل غيمة بنفسجية وطفلا يصعب ترويضه"**[2].كذلك نجد المقطع السردي التالي:" **أجمل شيء في رياض هو كرهه للقتلة الجدد كان إبراهيم اكبر بلية يمكن أن تصيب أرضا طيبة خضراء أكثر من الجراد إذ تتصحر التربة وتموت الحياة فيها فتصبح قاحلة لا ينبت فيها زرع ولا ينضج فيها ضرع أسوأ واخطر من قنبلة نووية"**[3].

هذه النصوص تمثل الرؤية في الدرجة الصفر حيث نجد أن السارد يعلم كل شيء عن الشخصية وكأنه اله علم بالغيب وأما فيما يخص الرؤية من الداخل فنجدها منعدمة تماما في هذا النص لكون السارد أما يكون عالم الذات الشخصية أو ما تفكر فيه أو غائب تماما عن تفكيرها لذا نجد **الرؤية في الخارج** التي يكون فيها السارد متساوي المعرفة مع القارئ فيلجأ إلى وصف الشخصية وتحركاتها فقط ، حيث نجد المقطع التالي :"**عندما تمددت على الفراش نظرت إلى السقف قليلا اندهشت من اللون البنفسجي الذي كنت قد اخترته لونا لغرفتي ضحكت وأنت تتحسسني بحاسة شمك القوية عطر البيت الذي كان يأتيك من كل الجهات"**[4].ونجد ذلك :" **صمت وأكلت لسانك عرفت كل شيء من عينيك الممتعتين اللتين ظلتا تدوران في الفراغ قبل أن تقول بألم كنت الوحيدة التي شعرت بثقل معناه"**[5].نفس الشيء نجد هذا النص "**أما تزال تخرج كما كنت تفعل هنا واضعا يدك على قلبك أو في جيبك موهما كل من يراك بأنك مسلح ؟ رايتك في باريس كل حركاتك ما تزال كما كنت تجلس مواجها للباب في المقاهي تتأمل الوجوه التي تدخل وتخرج ؟ تضع يدك في جيبك الأيمن وتتفرس الوجوه الغامضة ؟ يبدو انك نقلت خوفك معك "**[1].

---

[1] المصدر نفسه ، ص،16،17

[2] المصدر نفسه ، ص،23

[3] المصدرالسابق، ص،128

[4] المصدر نفسه ، ص، 63

[5] المصدر نفسه ، ص، 116

[1] المصدر نفسه ، ص، 157

هذه النصوص تبين طبيعة الرؤية من الخارج وكيفية ورودها في الخطاب لا سردي حيث نجد السارد فيها يصف ملامح الشخصية فقط دون الولوج إلى داخلها.

ولهذا تنتهي عملية التحليل فيما يخص بنية الصيغة في الفصل الأول" **بهاء الظل**" لرواية "**أنثى السراب**" تنتقل بعدها إلى بنية الزمن والصيغة في الفصل الثاني والثالث بنفس الطريقة.

البنية الزمنية في الفصل الثاني "مشيئة القلب"

بنفس الطريقة التي تمت بها دراسة بنية الزمن في الفصل الأول، بدرسها في الفصل الثاني، الذي ورد هو الآخر بشكل رسائل متباينة الأزمنة. بحيث نقوم بمقارنة تلك الأزمنة إذا ما كانت سابقة لزمن الحكاية الأولى. أو يكون زمن الحكاية الثانية. زمن لاحق لزمن الحكاية الأولى، إن الفصل الثاني "**مشيئة القلب**" قد ورد هو الآخر في شكل رسائل والتي تتمثل في:

1- من ليلى إلى سيتو- وهران- 1-1- 1998.

2- من مريم إلى سيتو- وهران- ربيع 2000.

3- من مريم إلى سيتو- الحافة البحرية- شتاء 2000.

4- من سيتو إلى ليلى- الدوحة- ربيع 2006.

5- من سيتو إلى مريم- وهران- خريف 1988.

6- من ليلى إلى سيتو- القدس- فيينا- خريف 2007.

نعتمد على نفس الطريقة السابقة، حيث سنقارن بين الرسالة الأولى "من ليلى إلى سيتو" بتاريخ 1998 والتي تعتبر حكاية أولى، والرسالة الثانية "من مريم إلى سيتو" بتاريخ ربيع 2000. والتي تعتبر حكاية ثانية، وبالمقارنة بينهما زمنيا نجد أن المفارقة الزمنية الموجودة هي استباق زمني، لكون زمن الحكاية الثانية يمثل قفزة نحو المستقبل بالنسبة للحكاية الأولى، ومن بين النصوص التي يمكن تسجيلها والتي تحمل دلالة زمنية نجد: "**اليوم أيضا أطفأت شمعة أخرى، ليمينا، الثالثة، إنها تكبر بسرعة، حاملة كل شيء منك حتى الخانة التي ترتسم كبيرة على ظهرك، وميلان عينيك**

اللوزيتين، امتدادك"[1].وكذلك النص التالي: **"أينك الآن؟ أتمنى أن تكون في المترل مرتاحا وأن تقرأ رسالتي وأن أخرج كالعطر من كلماتي وأمتطيك وأنت جالس هناك أمام جهازك العجيب الذي أتاك بالمرأة التي تحبها والتي رحلت عنها وفي عينيك بريق الحب والشهوة المتفجرة"**[2].فهذين النصين، قد أثبتا أن أحداث هذه الرسالة قد وقعت في التاريخ الذي وردت فيه، وبالتالي فهي تعتبر استباق زمني بالنسبة للرسالة الأولى.

أما الآن سنقارن بين الرسالة الثانية والثالثة، على اعتبار أن الرسالة الثانية "من مريم إلى سيتو بتاريخ ربيع 2000" حكاية أولى والرسالة الثالثة: "من مريم إلى سيتو بتاريخ شتاء 2000" حكاية ثانية، وبالمقارنة فيما بينهما زمنيا نسجل المفارقة الزمنية المتمثلة في الاسترجاع. لكون فصل الشتاء ورد بعد فصل الربيع وهو العكس تماما، ومن النصوص التي تحمل دلالة زمنية وتبين ذلك نجد: **"لن أنزوجك لأني أدركت اليوم، وأكثر من أي زمن مضى، أني إذا فعلت ذلك سأفقد أو أقتلك، يكفيني أني سرقت منك أجمل هدية، ميلينا، الباقي لم يهمني أبدا"**[3] ونجد أيضا النص التالي: **"أضع قلبي تحت قدمي في هذه اللحظة، وأسحقه بعنف كي يسكن صوته"**[4].فهذين النصين يبينان أن أحداث هذه الرسالة قد وردت في هذا التاريخ، والذي يجعل منها استرجاع زمني بالنسبة للحكاية السابقة.

أما الآن سنعتبر أن الرسالة الثالثة "من مريم إلى سيتو" شتاء 2000 حكاية أولى، والرسالة الرابعة "من سيتو إلى ليلى" ربيع 2006. وبالمقارنة بين الفترات الزمنية التي وردت في فيها الرسالتين نجد أن الرسالة الثانية تمثل قفزة نحو المستقبل، وبالتالي فهي تمثل استباق زمني، ونبين ذلك بالنصوص التالية: **"ليكن عمري، ها أنا ذا أنصاع لسؤالك قبل أن أنسحب من عينيك كما فعلت الأنوار والألوان والأحلام والعصافير من قلبي."**[1] ونجد أيضا النص التالي، الذي يبين الأمر نفسه: **"هل تسمعين صوتي الآن، تحولت إلى غصة قاتلة، المنافي تثيرة ولكنها لانتسابه أبدا"**[2].

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 268.
[2]- المصدر السابق نفسه، ص 275.
[3]- المصدر نفسه، ص 289.
[4]- المصدر نفسه: ص 292.
[1]- المصدر نفسه، ص 312.
[2]- المصدر نفسه، ص365.

إذن فمن خلال هذه النصوص نجد أن أحداث الحكاية الثانية جاءت سابقة لإحداث الحكاية الأولى، والآن نعتبر الرسالة الرابعة" من سيتو إلى ليلى" ربيع2006، حكاية أولى، والرسالة الخامسة " من سيتو إلى مريم" خريف 1988 حكاية ثانية، إنه وبالنظر إلى التاريخ الذي وردت فيه الحكاية الثانية نعتبرها عودة إلى الوراء بالنسبة لزمن الحكاية الأولى، وبالتالي فهي تمثل استرجاع.

ومن بين النصوص التي تحمل دلائل زمنية نجد ما يلي: "**إنه خريف الحزن أيتها الغالية، كل شيء يسقط فيه: الأوراق الأحلام، العشاق، الهاربون من تاريخ بدل أن يحررهم، قتلهم في غفلة منهم**"[1]. ونجد ان النص التالي: " **كيف ان اليوم؟ كيف ستواجهين هذا الصباح**"[2]. وأيضا الأمر نفسه في: "**ماذا تفعلين الآن؟ كيف تعيشين هذه البرودة والغيمات المثقلة، أنت عاشقة البحر والشمس؟...**"[3].فهذه النصوص تبين الزمن التي وقعت فيه الأحداث، والتي تجعل من هذه الرسالة وأحداثها استرجاعا بالنسبة لأحداث الرسالة السابقة.

أما الآن نعتبر الرسالة الخامسة" من سيتو إلى مريم" خريف 1988 حكاية أولى، والرسالة السادسة" من ليلى إلى سيتو" خريف 2007 حكاية ثانية، حيث نجد أن زمن الحكاية الثانية يمثل قفزة نحو المستقبل بالنسبة لزمن الحكاية الأولى، وبالتالي فهو استباق.

ومن بين النصوص التي يمكن تسجيلها نجد:" **أنا الآن في فيينا مع رياض للمرة الثانية، كما قلت لكمن قبل مدينة مريحة وبلا خوف ويمكنك أن تأتي متى شئت، وتبقى هنا**" [4].كما نجد أيضا: "**أتساءل اليوم، هل سيكتب لنا عمر**

[1]– المصدر السابق نفسه، ص321.
[2]– المصدر نفسه، ص358.
[3]– المصدر نفسه، ص360.
[4]-المصدر نفس، ص365.

آخر لنتمكن من استعادة الحياة الهاربة"[1].

وبهذا نكون قد قارنا بين مختلف الأزمنة التي جاءت فيها الرسائل، مع استخراج المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق، كما أنه يمكن أن نسجل إسترجاعات أخرى مثل: **"قبل قليل، وأنا أتأمل سقف هذا القبو، بدا لي كأني شممت عطرها القوي ...الذي تركته قبل مدة، لقوته وكثافة رائحته على الجسد"**[2] ونجد أيضا: **"قبل قليل كنت أشعر كأن داخلي كله تحول إلى رماد بلا هوية"**[3] وأيضا **"استرجع ذهنيا المانشية التي قرأها علي صديقي مالك، في جريدة النصر: اغتيال الروائي سيتو، لن يقهر القتلة حضورك الكبير"**[4] وكذلك: **"قبل قليل كنت هنا؟ أين أنت الآن؟ أين تختبئين؟ حتى مكانك في الفراش ما يزال دافئا"**[5].

فهذه النصوص السابقة كلها تمثل استرجاع داخلي، والذي كان زمنها قريب من الزمن الذي تدور فيه أحداث هذا الفصل، أما بالنسبة للاسترجاع الخارجي، والذي يكون زمنه خارج المجال الزمني لهذا الفصل فنجد ما يلي: **"عندما دخلت إلى البيت، كان سي ناصر ما يزال منكفئا والكمان على صدره كما اشتهاه، وكما أوصى به قبل وفاته، ولم أسأل أحدا ولكني سألت والذي تسمرت قبالته..."**[6]. ونجد أيضا: **"ثلاثون سنة وأنا امرأة الظل والصمت والورق، لا أمشي إلا على الحواف، ولا مخبأ لي إلا الورق، والظلال التي أتماهى معها بحيث أرى الجميع ولا أحد يراني"**[7] ونجد أيضا: **"وقبلها بزمن طويل نسحب مؤذن القرية الذي ما يزال طعم صوته على رأس لساني"**[8] ونجد كذلك النص التالي: **"هل تدربت أنتي عندما حملت حقائبي للمرة الأولى، في ذلك الشتاء البارد، لم أتذكر الشيء**

[1]- المصدرالسابق نفسه ، ص 404.
[2]- المصدر نفسه، ص 253.
[3]- المصدر نفسه، ص 278.
[4]- المصدر نفسه، ص 344.
[5]- المصدر نفسه، ص 365.
[6]- المصدر نفسه، ص 365.
[7]- المصدر نفسه، ص 283.
[8]- المصدر نفسه، ص 315.

الكثير من حياتي البسيطة واليومية..."[1] وكذلك نجد: **"خاسر، لأن الذي فكر في قتلي ذات خريف من سنة 1986 وأنا خارج من مقر جريدة المساء التي كانت تنشر روايتي: الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر..."**[1]

فهذه النصوص السابقة الذكر كلها تمثل استرجاعات خارجية، حيث نجد أن الشخصيات قد عادت بالزمن إلى الماضي البعيد، والذي يعتبر خارجا عن المجال الزمني لهذا الفصل. أما بالنسبة لآخر نوع من الاسترجاعات وهو الاسترجاع المختلط فهو قليل الورود في هذا الفصل حيث نجد: **"ثلاثون سنة ونحن نذهب من الحياة حقنا في العيش سرا، وتسرق منا الصدف القاسية نسقنا الجميل، دخلنا في الفراش مئات المرات..."**[2]. وكذلك النص التالي: **"قلت لك أبت الصدفة في كل شيء، ولست مخطئا في ذلك أبدا، كل شيء بدأ بلحظة جميلة ليست بعيدة عن صدفة كتاب ألف ليلة وليلة"**[3].إذن فهذه النصوص، تمثل استرجاعات مختلطة، وقعت في الماضي لكنها بقيت مستمرة وممتدة إلى الحاضر.

أما بالنسبة للاستباق فنجد قليل الحضور، باعتبار أن هذه الرواية واقعية، إلا أنه قد ورد في شكل إستشراقات وتأملات تعيش على وقعه الشخصية وتحقيقها في المستقبل، ومن بين النصوص التي تبين ذلك نجد: **"كم أشتهي أن أكون معك لحظة الكتابة، أحضر لك شايا، وأضع أجمل موسيقى، وأنسحب على أطراف أصابعي حيث أراك غارقا في نصك، وعندما تنتهي، تأتي منهمكا وسعيدا ومحملا بالدهشة، تستلقي بقربي وتحكي عما تكتشفه، ليس بعيدا عن ذاكرتك وقلبك"**[4].ونجد كذلك النص التالي: **"صحيح أن أقسى ما في المنافي هو أن تعرف أنك ستموت وحيدا في العزلة، خارج وطنك وخرج أرضك"**[5].وكذلك نجد: **"يا ترى، هل سيحالفنا حظ منسي، لنشرب كأسا مسروقة على هذه الأرض التي صارت بعيدة؟... هل سيكتب لي مرة أخرى أن استمع إلى تقطعات تنهداتك**

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 318.
[1]- المصدر نفسه، ص 334.
[2]- المصدر نفسه، ص 229.
[3]- المصدر نفسه، ص 327.
[4]المصدر نفسه، ص 271.
[5]- المصدر نفسه: ص 346.

وهي تتمزق على صدري وتقبض بجنون على أهبل لحظة مشعة في أعماقنا؟..."[1] وأخيرا نجد النص التالي: **"عيد ميلادك على الأبواب،مرة أخرى، أنت هناك وأنا هنا"**[2].إذا، فبالنظر إلى هذه النصوص نجدها، تمثل أحلاما وآمالا تعيش على وقعها الشخصيات، فهذه الآمال قد تتحقق في يوم من الأيام وقد لا تتحقق، فهي تبقى مجرد استشراقات تتطلع لها الشخصيات مستقبلا.

وبهذا ننهي عملية دراسة وتحليل كل من الاسترجاعات والاستباقات للفصل الثاني من رواية "أنثى السراب"، لننتقل بعد ذلك إلى دراسة المدة بأنواعها الأربعة، والمتمثلة في الحذف- المشهد- المجمل- الوقفة، حيث تكون البداية مع **الحذف**، حيث نجد أنه قليل الحضور في هذا الفصل، ومن بين النصوص التي تدل على ذلك نجد: **"أعذرني، أنا دائما متأخرة عندما يتعلق الأمر بالمواعيد الجميلة لم أهدك شيئا بمناسبة حلول السنة الجديدة، أحسبها علي، حسبي أن أهديك هذه المرة قلبي، قلبي فقط وأشواقي وحنيني الذي يموت"**[3] ونجد أيضا النص التالي: **"أحيانا أحس بذلك عندما يعود مجنونا، بعد غيبة طويلة، أشعر بكل شيء جديد فيه، وكأنني أواجه رجلا آخر أنام معه للمرة الأولى"**[4] وأيضا: **"كان يمكن أن أقتل بسبب غباوة لا مسؤولية لي فيها، لولا مدير الجريدة وإقناعه لهذا الرجل الذي لا أعرفه أبدا، بأني طوال العشر سنوات الماضية كنت في دمشق، وأنه لا علاقة لي بما كان يحدث له"**[5].

وبالتالي، فالنصوص السابقة تمثل الحذوف، حيث نجد أن الشخصية قامت باقتطاع بعض الأحداث التي وقعت لها في السنوات الماضية و لم تتطرق لها نهائيا، أما الآن سننتقل إلى نوع آخر وهو: **المجمل** الذي ورد بنسب معتبرة في هذا الفصل من الرواية، حيث نجد **"ماتت باية في العزلة التامة، ولم يعرف أهلها قيمتها إلا عندما لم تعد موجودة، أتذكر جيدا أن التلفزيون الذي لم يحاورها وهي حية، انتقل يومها إلى بيتها وجلس المنشط يحكي أي كلام بهو بيتها الأندلسي، وخصص لها أمسية فنية"**[6] وكذلك يمكن ذكر النص التالي الذي يبين الأمر نفسه: **"أنت تعرف أن**

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 362.
[2]- المصدر نفسه، ص 395.
[3]- المصدر نفسه، ص 242.
[4]- المصدر نفسه، ص 256.
[5]- المصدر نفسه، ص 334.
[6]- المصدر نفسه، ص 231.

والذي الذي تركني وحيدة منذ أن خرج بصمت على رؤوس أصابعه بعد أن حط الكمان على ركبتيه وورثني أحزانه وأنينه، وورث أمي حسرة لا تموت أبدا إلا إذا لحقت به"[1] وأيضا نجد: **"سافرنا عبر العالم، ولم نسأل عما يمكن أن يحدث في غيابنا، رجعنا ونحن ما نزال مذهولين من دهشة ما عشناه: هل كان حلما أم حقيقة؟ زرنا مدنا كثيرة، ومتاحف لا تحصى، وكتبنا نصوصا مشتركة لم ينشر أي منها..."**[2] وأخيرا نجد النص الآتي، الذي تعرض فيه ليلى المرحلة التي مرض فيها سيتو: **"يوم مرض سيتو لم أسأله أي سؤال يمكن أن يؤذيه في جبروت الصمت والغيبوبة القاسية، وضعت كل شيء في كفة، وهو في الكفة الأخرى، وملت نحوه، حملت حقيبتي وسافرت إلى باريس"**[3].

إن هذه النصوص السابقة قد ذكر فيها السارد أحداثا يمكن أن تعتبر قصة أو رواية بحد ذاتها، إلا أنه لم يذكر التفاصيل الصغيرة فيه، وجعلها تأتي مجملة ومكثفة، محتوية على فجوات ناقصة.

والآن، سنتطرق إلى النوع الثالث، والمتمثل في **المشهد**، الذي لنا فيه السارد تحاوره مع الشخصيات أو حواره معها، ونجد أن هذا النوع قد ورد بنسبة معتبرة، إلا أنه سنذكر بعض النصوص فقط، لغرض التوضيح فقط، حيث نجد: **"قلت له بصراحة:**

- **حبيبي، ابحث عن غيري. أنت مثل الكثير من الرجال، لا تريد امرأة متواطئة معك في كل شيء...**
- **وربما إذا شاء الله. أصبح دكتوراه في الموسيقى؟**
- **هاه؟ وعلاش؟ الموسيقى مريضة حتى نجيب لها دكتوراه؟"**[4]

ونجد أيضا المشهد الثاني: **"عندما سألت رياض باندهاش**

- **لماذا فعلتم هذا كله في هذا الشاب المسكين؟ أم تحرر الدولة التجارية الخارجية؟**

[1] المصدر السابق نفسه، ص 249.
[2] - المصدر نفسه، ص 300.
[3] - المصدر نفسه، ص 385.
[4] - المصدر نفسه، ص 261.

قال بلا تردد:

- **خليك من الفيستي، لست أنا من فعل ذلك، الكارتيل هو صاحب الفكرة.**
- **وأنت ماذا كنت تفعل؟**
- **يهمني فقط أن لا تدخل الطفيليات في تحديد أسعار السكر..."**[1]

ونجد كذلك: "**قلت:– اذهب، مادام هذا خيارك الوحيد والأوحد.**

- **وهل تملك غير هذا الحل؟**
- **تملك غيره لو تشاء. اذهب سألتفت بدءا من اليوم حقيقتي وأخرج من هذا السراب الفلق، شكرا لك، فقد منحتني حياة جميلة، تستحق أن أتذكرها"**[2] .وأخيرا نورد النص التالي: "**يركض بلا يأس ولا ملل نحو حتفه، لم يكن خائفا أبدا من حرائقها القاتلة، سألته وأنا ألمس وجهه المتعب بحرص شديد:**

- **حبيبي... قلل من خطايا الجنون، إنك تتجه نحو الغار كالفراشة.**
- **أسابق الزمن، وما ينتظر كرتنا الأرضية بدورانها نحو الشمس."**[3]

نجد في النصوص، أن السارد قد نقل الحوارات التي أقامها مع شخصياته وجعل منها وكأنها تتحرك على خشبة المسرح، وجعل من ذلك مشاهد يعيشها القارئ بصدق. وأخيرا نتطرق إلى آخر نوع، والمتمثل في: **الوقفة الزمنية** والتي يمكن توظيفها عن طريف لحظات التأمل والوصف التي يعرضها السارد، حيث نجده في المجمل قليل الحضور، فالسارد لم يلجأ إليه بكثرة، حيث يمكن تسجيل النصوص التالية، التي تثبت ذلك، نجد: "**عندما جلست من جديد من وراء الكمبيوتر، بدأت أتأمل حيطان المخبأ كأني أكتشفها للمرة الأولى، لا شيء فيها يثير الانتباه سوى الرزنامة اليابانية القديمة المعلقة بإتقان، والتي لم نتجرأ على التخلص منها، لأنها كانت في شكل لوحة مختومة على**

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 269- 270.
[2]- المصدر نفسه، ص 371.
[3]- المصدر نفسه، ص 383.

أرضية من الحرير الاصطناعي..."[1] ونجد كذلك: **"الكمان الآن ظاهر للعيان، تنام بجانبه قصبته الجميلة، ليس بعيدا كثيرا عن المسدس الذي أصبحت فوهته مصوبة نحو الحائط، عندما دققت جيدا، كانت الفوهة بالضبط نحو لوحة اتيان ديني."**[2] وكذلك نجد: **"البحر جميل مدهش بسكونه غير العادي في مثل هذا الفصل. أنا أجلس بجوار المدفأة القديمة، في الزاوية التي تسميها زاوية القطط، لأنها الأكثر دفئا. دخلت من الخارج مبللة من رأسي إلى قدمي، على الأقل هناك سماء رحيمة فوق رؤوسنا."**[3] وأخيرا نجد: **"يعرفون القرآن من غلافه الأحمر من ورقه الطيب المائل نحو صفرة ما، ومن رائحته المتأتية من طبيعة الورق وحبر المطابع القديم"**[4].

نلمس في هذه النصوص أن السارد، قد توقف عن عملية سرد الأحداث، وانتقل إلى وصف الأشياء المحيطة بالشخصية، والمكان الذي تتواجد فيه، وهذا الوصف يعمل على تقريب الصورة إلى ذهن القارئ . وبهذا ننهي الجزء الخاص بالمدة، لننتقل بعد ذلك إلى دراسة **التوترات السردية**، على مستوى هذا الفصل من الرواية، والتي نجدها معقدة نوعا ما، وقليلة الحضور إلا أنه نسجل ما يلي: فيما يخص رواية مرات لا متناهية، ما حدث مرات لا متناهية نجد: **"كم أريد أن أسمعك وأنت تغني أمطارك الملونة: يا النو صبي**

ما تصبيش علي...

حتى يجي خويا حمو

ويغطيني بالزربية..."[5]

وكذلك نفس المقطع ذكره كالآتي: **"فهمت متأخرة جدا لماذا كنت تكره التخفي من المطر، والمطريات أيضا، كانت تحرمك من متعة الماء والغناء: يا النو صبي،**

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 229.
[2]- المصدر نفسه، ص 280.
[3]- المصدر نفسه، ص295.
[4]- المصدر نفسه، ص 320.
[5]- المصدر نفسه، ص 246.

ماتصبيش عليا...

حتى يجي خويا حمو،

ويغطيني بالزربية..."[1]

وكذاك نجد: "**نتخبأ تحت ألبستنا من غزارة الأمطار ونصرخ بأعلى أصواتنا ونحن نمسح ماء الأنف الذي يسيل بكثافة على الشفة العليا:**

يا النو صبي،

ماتصبيش عليا...

حتى يجي خويا حمو،

ويغطيني بالزربية..."[2]

نجد أن السارد قد أعاد ذكر هذا المقطع مرات عديدة، مع التغيير في أسلوبه وطريقة تقديمه، وبالتالي فقد أعاد ذكر ذلك الحدث مرات عديدة، وهو قد وقع مرات عديدة أيضا.وكذلك نجد النوع الذي يروي فيه السارد مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة حيث نجد: «**لم يكن قرآنا ولكنه كان كاب ألف ليلة وليلة ، في جزئه الأول طبعته بولاق القديمة ، بأوراق وحروف ورائحة لم تكن بعيدة عن رائحة القرآن.**»[3] ونجد كذلك « **خاسر لأني عندما اكتشفت لأول مرة نص ألف ليلة وليلة في الجامع ، ورحت انقل قصصه المثيرة ، وادعي أمام أصدقائي أنها قصصي ، لم أكن اعلم أن لغة هذا النص المسروقة ستتبعني إلى آخر العمر** »[4] وكذلك نجد :« **ولم يبق إلا قرآني كتاب ألف ليلة وليلة ، في طبعته البولاقية الحجرية القديمة برائحته التي حافظت عليها بين أوراقه ، وهو كل**

[1]- المصدر نفسه، ص 242 .
[2]- المصدر نفسه، ص 359.
[3] المصدر نفسه ، ص،325
[4] المصدر نفسه ، ص،334

زادي في سنوات الترحال الأخيرة »[1].نجد أن هذا الحدث قد عاشه سينو مرة واحدة فقط ، إلا انه قد أورده مرات لا متناهية لما له من أهمية في تقييم مسار حياته المستقبلية .

كذلك نجد أن السارد قد ذكر مرة واحدة مما حدث مرات لانهائية ، من ذلك نذكر الأحداث التالية « **كانت جدتي كلما رأتني في باحة البيت بعصاها وسطل ماءها للوضوء ورأتني منكبا على القراءة ابتسمت من فرط السعادة ، لا تخبأ فخرها أمام خالتي : سينو ، أوليدي ، هو الوحيد من أبنائي الذي تعلم لغة أجداده وقرآنه** ».[2]

وكذلك نجد النص التالي :« **ظل طوال عمره يغني أندلسه المتسامحة التي لم يسرقها الأسبان ، ولكن الجهالة و الأميون من أهل البلاد**»[3] **و الأمر نفسه نجده في «عندما يفتح سينو عينيه ، أراها وهي تنام فيهما براحة كبيرة ، كفراشة غارقة في بحر من الألوان** »[4].

إذا فهذه تكرر حدوثها في الواقع إلا أن السارد قد ذكرها مرة واحدة، وذلك باعتبار أنها غير مهمة في العملية السردية ، ولا تأثير لها في تغيير مجرى الأحداث . بهذا نكون قد انهينا عملية دراسة وتحليل البنية الزمنية في الفصل الثاني" مشيئة القلب" من الرواية ننتقل بعد ذلك إلى دراسة بنية الصيغة في هذا الفصل أيضا.

بنية الصيغة في الفصل الثاني" مشيئة القلب "

لقد وردت الصيغة في هذا الفصل مشابهة لبنية الصيغة في الفصل الأول حيث نجدها تتراوح بين صيغ العرض والسرد ، حيث نجد من بين صيغ العرض مايلي:

أولا: صيغة المعروض الذاتي: والتي نجدها قد جاءت بنسبة معتبرة في هذا الفصل، ومن بين النصوص التي توضح ذلك نجد:" **لا ادري لماذا اشعر بالفقدان القادح؟**»[5]. ونجد أيضا« **أحبني بعده شاب يدعى الهامل ، كان مغرما بالسينما ويحلم أن يحولني إلى راقصة فلامينكو ، اقسم انه سعيد لي الرغبة في الحياة ، كنت اضحك دائما ، أنا راقصة**

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،330

[2] المصدر نفسه ، ص،325

[3] المصدر نفسه ، ص،232

[4] المصدر نفسه ، ص،238

[5] المصدر نفسه ، ص،253

فلامينكو ؟ ما بقي للعمية إلا الكحل !»[1]. وكذلك نجد : « **الآن فقط انتبهت لشيء غاب عني منذ بدأت التفت من حين لأخر نحو الساعة ، لسبب لم يكن واضحا ، كلما رفعت راسي قليلا وجدت رقم سبعة مرتسماً في مكان ما ، في الساعات ، أو الدقائق، أو الثواني ؟ هل هو رقم شؤم؟....**»[2]. كذلك النص التالي: « **أغمضت عيني حاولت أن أهمل وجوده لكي أتمكن من التقدم في عملي، تحسسه يورثني بعض الاطمئنان، لكنه في الوقت نفسه يخيفني، لا أدري لماذا ؟**»[3]. وأخيرا نذكر النص التالي الذي يوضح الأمر نفسه: « **أتساءل و أنا أستحضرك داخل هذه الخيبة التي لا ادري إن كانت حزناً أم شيئاً يشبهه** »[4]. فهذه النصوص السابقة كلها توضح الطبيعة التي جاءت عليها صيغة الخطاب المعروض الذاتي ففي هذه النصوص نجد أن الشخصية تتحاور مع نفسها في نفس وقت انجاز الكلام الحاضر أي أنها تحدث نفسها على الأمر الذي تعيشه لحظة الكلام .

ثانياً: صيغة المعروض المباشر: بالنظر إلى طبيعة الرواية التي تميزت بكونها – في اغلبها – استرجاع للذكريات الماضية ، نجد أن هذا النوع قليل الحضور في هذا الفصل ، ويمكن تسجيل النصوص التالية :

« **– وأنت يا روحي ؟**

– لاشيء ، سوى بعض الحماقات الطارئة ، آنيا امرأة ذكية .

– نمت معها؟

اكتشفنا بسرعة أننا لا نصلح أن نكون أكثر من صديقين...»[5].

فهذا النص يعرض لنا السارد فيه شخصيات وهي تتحاور فيما بينها بطريقة مباشرة، دون التدخل منه، أو التعليق على كلام شخصياته وهذا ما يجعل منه خطاباً مباشر.

ثالثاً: صيغة المعروض الغير مباشر: نجده هو الأخر قليل الورود في هذا الفصل لنفس السبب لا سابق إلا انه يمكن تسجيل النص التالي:

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،260

[2] المصدر نفسه ، ص،297

[3] المصدر نفسه ، ص،349

[4] المصدر نفسه ، ص،368

[5] المصدر نفسه ، ص،403

« **– أتمنى إلا أكون قد أزعجتك أخي تينو (سينو)؟**

عرفته من عضت لسانه عندما ينطق حرف السين ، ملك كان لسلوساً:

– لا أبدا يا مالك، من أين تتلفن؟

– من قتنطينة (قسنطينة)

– كنت أفكر في أن اتصل فيك غداً، كيف جريدة النصر ؟ كيف حالكم مع الطاقم الجديد....؟ »[1].

إن النص السابق يعرض قيه السارد حواره مع شخصية مالك، مع التعليق منه، على الكلام الذي يقوله مالك، و أيضا طريقة كلامه، و بالتالي فهو خطاب معروض غير مباشر.

رابعا: صيغة الخطاب المنقول المباشر : نجد أن هذا النوع من صيغ الخطاب المعروض، قد ورد بنسبة معتبرة في هدا الفصل، حيث نجد نقل مباشر لكلام شخصية ما، أو لحوار ما بين الشخصيات، حيث نجد:« **أنت رجل طيب و برئ ، و لهدا تركنا لك هذه الفرصة و إلا لكان لنا معك شأن أخر ، نقترح عليك مايلي بالترتيب : إما أن تعيد السكر إلى كوبا حالا ، أو تعوض لك خسارتك بعد حسم تكلفة السفينة التي بقيت رابضة زمنا طويلا قي الميناء** .....

- **أو.... فهمت، شوق يا خويا، يرحم والديك، أنا زوالي ولد باب الله و أريد أن أعيش، لا علاقة لي بالتجارة الصدفة هي التي رمتني في هذه الدائرة المغلقة...»**[2]. و نجد كذلك النص التالي : « **هكذا يأتون ..... ويصمت يذهبون ..... ثم لا شئ ، لا أحد يسأل عنهم ، كأنهم لم يكونوا يوما ما ، إن الموت ليس قهرا فقط ، ولكنه محو مستمر**»[3].

كذلك النص التالي : « **مريم في كل مكان ..... في خلاياي و في دمي، لكني لا أراها...»**[4].**ونجد أخيرا النص الأتي:«أحبك يا مهبول لو فقط كنت تدري كم أحبك، لما تجرأت أيها الأحمق على طرح هذا السؤال»**[5].

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،343

[2] المصدر نفسه ، ص،269

[3] المصدر نفسه ، ص،314

[4] المصدر نفسه ، ص،373

[5] المصدر نفسه ، ص،405

إذن فهذه النصوص، كلها تبين الطبيعة التي وردت عليها هذه الصيغة حيث نجد أن الشخصية قد نقلت كلام الشخصية كما هو، دون أي تحريف أو تعديل، و كذلك نقلت ذلك الحوار دون أي تدخل منها.

خامسا: صيغة الخطاب المنقول غير المباشر: كذلك نجد أن هذا النوع من الصيغة قد ورد بنسبة معتبرة، و ذلك من خلال نقل كلام الشخصية أو حوار ما بأسلوب خاص بالسارد فهو يغير غيه و يضيف عليه أيضا، حيث نجد من ذلك « **ليلى...الحب خلق و إبداع متواصل، عندما ندمنه بتكراره، يموت و يصبح رديفا للبلادة التي تشبه واجبات الزواج، من الصعب أن نحافظ على كل تلك الحرارة بدون الإمساك بها في توترها و خفقها... أنام على صدره، أسمح إلى كلامه الجميل، و قلبه و هو ينبض بسرعة غير عادية، أتساءل إلى متى سيظل هذا القلب راكضا بهذه السرعة ؟ و هل يستعمل، بالرغبة نفسها في الحياة، الأعصاب القادمة؟....**

– في قبلتك .... طعم جديد ، لم أعهده من قبل ، أين تعلمته؟ من المرأة التي منحتك هذا الاكتشاف الجميل؟.....»[1].

فهذا النص قد نقلت فيه ليلى سينم عن الحب، و لكنها قد أضافت عليه شيء جديد و ذلك من خلال تعليقها و تدخلها، و نجد أيضا النص التالي:« **عندما سألت رياض باندهاش**

– لماذا فعلتم هذا كله في هذا الشاب المسكين ؟ ألم تحرر لدولة التجارة الخارجية ؟. قال بال تردد:

– خليك من الفيستي ، لست أنا من فعل ذلك ، الكارتل هو صاحب الفكرة

– و أنت ماذا كنت تفعل ؟

– يهمني فقط أن لا تتدخل الطفيليات في تحديد أسعار السكر»[2].و أخيرا نورد النص التالي:« **و هل انتهت الآن رغبتها في الحياة ؟**

ليس هذا قصدي ، لها الآن حياتها الخاصة و شأنها م نظامها ، جاءت إلى روما مع صديقها أولينغ لرؤية طائر النار.

– لن تقنعني بأنها لا تحبك»[3].

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،257

[2] المصدر نفسه ، ص، 270

[3] المصدر نفسه ، ص، 305

إذن فهذه النصوص تمثل صيغ الخطاب المنقول غير المباشر، فالسارد يعرض حوارات الشخصيات، وكذلك يعقب على ذلك بتعليقات مختلفة و بهذا نكون قد أنهينا أنواع صيغ الخطاب المعروض لننتقل إلى صيغ الخطاب المسرود و المتمثلة في:

أولا: صيغة الخطاب المسرود الذاتي: الذي نجده قد ورد بنسب معتبرة في هذا المفصل ، من خلال سرد الشخصية لأحداث كانت قد عاشتها في الماضي ، حيث نجد من ذلك الآتي : « **قبل سينو ، عشقني في طفولتي ابن عمي ، شاب يدعى قيس ، صديقاتي كن يسمينه قيس ابن الملوح ، واسمه الحقيقي قيس وليد عمي موح** »[1]. و نجد كذلك النص التالي :«**فجأة علتني ، في تلك الليلة غيمة كثيفة أسودت بسرعة ، كانت تشبه كثيرا غيمة المراهقة ، كنت غبية في لحقيقة كنت أطالبه بتوضيح شيء كان مبهما في داخله** .... »[2]. و أخيرا نجد النص التالي : «**أحسست بشيء غريب لم أفهمه جيدا ، كيف يمكن لسينو أن يتخلى عني بهذه السهولة ؟ لا يعقل ، هل يقبل أن يقذف بي هكذا بين ذراعي شخص آخر ، لا يحبه كثيرا، و لا تحرك فيه حتى حاسة الغيرة ؟ لابد أن يكون قد جن ؟ حاولت أن أتماسك بصعوبة**»[3].

فالسارد أوالشخصية المتكلمة، قد سردت لنا بعض الأحداث التي عاشتها في الماضي، و التي تعتبر بعيدة عنها بمسافة معينة و بالتالي تكون هذه النصوص عبارة عن صيغة مسرود ذاتي.

ثانيا : صيغة الخطاب المسرود المباشر : و نفس الشيء يمكن قوله على هذا النوع الأخير من الصيغ الذي نجده قد ورد بنسب معتبرة في هذا الفصل ، من خلال سرد شخصية ما لأحداث عاشتها شخصية أخرى ، ومن بين ذلك نجد هذه النصوص التي توضع هذا الأمر : « **كان عمي البشير لا يتوانى ، بعد أذان كل فجر ، عن ملء كفه بحفنة من نور الصباح ، وسحابة من عطر البحر و بنفسج الجبل المقابل ، الذي يصل حتى البيت و قطف الندى العالق على شجرة مسك الليل الأشبيلي قطرة قطرة ، ثم رش البيت بكامله ، بكل ما تحمل كفه من فرح ، ليبدأ النهار بفاتحة ، وحده كان يعرف قوة سحرها**»[4].و كذلك نجد ما يلي : « **هل كان كاتب ياسين يعلم ، و هو يجوب ، عواصم**

[1] المصدر السابق نفسه ، ص، 259
[2] المصدر نفسه ، ص،304
[3] المصدر نفسه ، ص، 353
[4] المصدر نفسه ، ص، 232

العالم مزهوا بنجمته أنه كان كل يوم يطعن وراءه امرأة حية ، لم تطلب شيئا سوى أن تحب و أن تعشق ، وهي مستعدة أن ترمي وراءها كل خرافات الحياة الزوجية التي منحتها أولادا عديدين..... »[1].

و نجد أيضا : " **فقد ورثتها عن جدي الموريسكي ، الذي انغلقت عليه سبل الدين في غرناطة الفرن السادس عشر ، التفت نحو العدوة الأخرى ، ثم عوى بأعلى صراخه كالذئب المجروح : أهكذا تخون التربة عطرها و يبرق الحنين على مرأى من صناعه ؟....»**[2].

أن هذه النصوص نجد أن الشخصيات المتكلمة فيها : ليلى و سينو قد سردت تلك الأحداث التي عاشتها شخصيات أخرى مثل : عمي البشير – كاتب ياسين و زوجته زوليخة و أخيرا جد سينو الموريسكي ، وبهذا ننهي الجانب الخاص بأنواع صيغ الخطاب ، لننتقل إلى أنواع **التبئير** المختلفة ، التي نجدها هي الأخرى قد وردت بنسب متفاوتة ، وتتطرق في البداية إلى أول نوع و المتمثل في :

الرؤية في الدرجة صفر: الذي نجد أن هذا الفصل قد أستوعبه بنسبة معتبرة حيث نورد بعض النصوص لتوضيح ذلك : « **سينو لم يثر معي ماضي الدفين و لو أنه كان يؤلمه من حين لآخر مع الزمن تعلم أن يحترم جزئي الخفي ، رفض من تلقاء نفسه أن يتحول إلى بقال يحاسبني عن تفاصيل هن نفسه لم ينج منها»**[3]. و كذلك نجد المقطع التالي :«**سينو كان متعاطفا جدا مع آلامي و أحزاني العميقة ، و لكنه لم يفهم لماذا بكيت يوم رأينا فيلم السكافوندرو و الفراشة ، طوال عرض الفيلم»**[4]. و نجد أيضا: «**هذه المرة كنت مقهورا بشر من لحمي و دمي و ترابي، يشبهونني في كل شيء إلا في اليقين القاتل؟ كل ما كان في كان هشا و ممزقا و مهتزا و كانوا على دراية حتى بأنفاس الله، يقيني الوحيد كان هو الحرية في أن أكون أنا، كما أشتهي لا كما يشتهون قدر ما أستطيع** »[5]. و أخيرا يمكن أن نذكر النص التالي : « **أعرفه جيدا ، كما أعرف نفسي الذي بدأ يضيق كل يوم قليلا ، لم يكن سينو مؤهلا**

[1] المصدر السابق نفسه ، ص، 253
[2] المصدر نفسه ، ص، 315
[3] المصدر نفسه ، ص، 255
[4] المصدر نفسه ، ص، 282
[5] المصدر نفسه ، ص، 318

للزواج ، فكيف غير رأيه ؟ هل تزوج انتقاما من جنوني الذي كسرني في العمق ؟ ... »[1].

نجد في النصوص السابقة ، أن ليلى كانت عارفة لكل ما يفكر به سينو أو يحسه أو يعيشه ، دون أن يعلمه هو بذلك ، فقد كانت مثل إلاها يحيط بكل جوانب شخصية سينو ، وهذا ما يجعل من هذه الرؤية تكون في الدرجة صفر .

أما فيما يخص النوعين الآخرين من الرؤية : **الرؤية من الخارج** و **الرؤية من الداخل** فلم يتم إيرادهما بنسبة كبيرة في هذا الفصل حيث نجد ما يلي : **"لم يسأل عن أي شيء آخر ، لم يحاول حتى أن يناقش حول بقية المبلغ فقد أعتبر نفسه ولد من جديد ، ظلت فوهات العوزي التي كانت تبرز من تحت ألبستهم تطارده شهورا طويلة في صحوته و نومه.**«[2] و نجد كذلك: « **في الحقيقة كنت أطالبه بتوضيح شيء كان مبهما في داخله، هو نفسه لم يكن يعرف تفاصيله الدقيقة ولم يكن يفهم تحولاته**»[3]. فهذين النصين يمثلان الرؤية من الداخل، بحيث أن الشخصية هي التي تصرح بما تحس به و بما تعيشه، و السارد يقوم بنقل ذلك .

أما النصوص التالية : « **اهتز سينو بقوة كمن تلقى فجأة طعنة سكين ، تفرسني طويلا كمن يكتشفني لأول مرة أو يقرأ خفايا ملامحي ، شعرت بأني كنت قاسية على قلبه الهش ، ثم دفن رأسه بين ركبتيه مثل طفل سرقت منه كذبته ، ولم أسمع إلا غمغمته اليائسة** »[4]. و النص التالي: « **العازفة كانت رائعة و لكن أصابعها كانت ثقيلة، كانت تنقصها بعض القناعة الداخلية و الكثير من الأحاسيس** »[5].

فهذه النصوص كان فيها السارد جاهل لما تعيش فيه الشخصية فقامت بوصفها من الخارج فقط، وبذلك تكون رؤية من الخارج، و بهذا ننهي الجزء الخاص بدراسة البنية الخاصة بالصيغة في الفصل الثاني من رواية أنثى السراب.

البنية الزمنية في الفصل الثالث:

بما أن هدا الفصل هو أخر فصل في هده الرواية و قد تم التوضيح و التفصيل قي الفصلين السابقين، و التدقيق في كل أنواع البنية الزمن، فإنه في هدا الفصل ستكون دراستنا بسيطة فقط لتوضيح بأن هدا الفصل أيضا يشتمل على

[1] المصدر السابق نفسه ، ص، 378
[2] المصدر نفسه ، ص، 269
[3] المصدر نفسه ، ص، 305
[4] المصدر نفسه ، ص،305
[5] المصدرنفسه ، ص، 396

العناصر السابقة الذكر.

إن الفصل الثالث من رواية" أنثى السراب" قد جاء هو الأخر بنفس الطريقة التي جاءت عليها الفصلين الأولين فقد ورد في شكل رسائل و الذي عنوانه: "**عطر الرماد** "و الرسائل كانت كالأتي:

1. من سينو إلي عزيز – الجزائر العاصمة – شتاء 1999.
2. من ليلى إلى سينو – وهران البهيـــة - ربيع 2008.
3. من ليلى إلى سينو – لوس انجلـــس – ديسمبر 2008.
4. من ليلى إلى سينو- استوكهولم – ديسمبر 2008.
5. من ليلى إلى سينو – فينيسا – 14-01-2009.
6. من ليلى إلى سينو – غرناطة – شتاء .2009.

و سنقوم الآن بالمقارنة بين هده الرسائل بإعتبار أن كل رسالة هي حكاية حيث أن الرسالة الأولى التي جاءت بعنوان : من سينو إلى عزيز بتاريخ شتاء 1999 هي حكاية أولى . و التي تعتبر استرجاع بالنسبة للرسالة الثانية التي جاءت بعنوان: من ليلى إلى سينو . بتاريخ ربيع 2008، و التي تعتبر حكاية ثانية . و يمكن توضيح أن الرسالة الأولى هي استرجاع بالنسبة للرسالة الثانية، من خلال النصوص السردية التي تتضمن دلالة زمنية مثل:

« **ربما كنت الآن في أعالي مرتفعات الروح تتأملنا جميعا و تضحك من فقر معرفتنا . ولكننا هنا نفتقدك بمرارة كبيرة و لا حل لنا إلا قبولك كما أنت** ».[1] فهذا النص يبين زمن وقوع هده الرسالة و كذلك الأحداث التي تضمنتها كذلك نجد الأتي: « **علي اليوم أن أروض نفسي كثيرا لتقبل الكارثة و لأقتنع ربما للمرة الألف، بأن ما حدث لك كان من قرط الصدفة المميتة ضمن ألف احتمال للحياة** »[2].

وكذلك النص الأتي:« **ماذا يمكنني أن أفعل الآن غير التوغل في الحزن؟ غير انتظارك؟ غير الوقوف على قبرك و انتظار عودتك مسرجا بالعلم و لحظات السهو**[3]».

أما الآن سنعتبر أن الرسالة الثانية "من ليلى إلى سينو " بتاريخ ربيع 2008، هي حكاية أولى . وأن الرسالة الثالثة

[1] واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 430.
[2] المصدر السابق نفسه ، ص،435
[3] المصدر نفسه ، ص،446

من" ليلى إلى سينو " بتاريخ ديسمبر 2008. و تقارن بينهما لاستخراج المفارقة الزمنية الموجودة. بالنظر إلى زمن كل رسالة نجد أن الرسالة الثانية استرجاع بالنسبة إلى الرسالة الثالثة لكون أن فصل الربيع يكون في بداية شهر مارس ، و الذي يعتبر قبل شهر ديسمبر و سنبين ذلك ببعض النصوص السردية مثل : « **أين أنت أيها الضائع في أرض التيه ؟ لو كنت تعلم مقدار ما تضيعه قي هذه اللحظة بالذات، لأصررت أن تكون هنا بجانبي حيث قلبك الذي لا يموت أبدا** ».[1] فهذا النص قد يبين كذلك زمن هذه الرسالة من خلال الدلالة الزمنية التي تضمنها ، والمتمثلة في " هذا اللحظة بالذات " وكذلك نجد النص التالي «**لا اعرف بأي الكلمات أشكرك على الاتصال اليوم فصوتك كان أكثر ما كنت أريد سماعه** »[2] .

اذا بعد تبين زمن هذه الرسالة الثانية ، بالنسبة للرسالة الثالثة تعتبر الان الرسالة الثالثة هي حكاية أولى التي زمنها ديسمبر 2008 والرسالة الرابعة هي حكاية ثانية التي زمنها ديسمبر 2008 ولتقارب زمن هاتين الرسالتين سنبين أن إحداهما قد جاءت قبل الأخرى ، سواء رسالة ليلى إلى سين واو رسالة سين والى ليلى ، حيث نجد في رسالة سينو التي بعثها إلى ليلى تبيين إلى أن رسالة ليلى إلى سينو هي جاءت قبل رسالته التي نعتبرها هنا استرجاع .

وبالتالي فان رسالة سينو جاءت رداً على الرسالة التي بعثتها له ليلى من لوس انجلوس ، وبهذا الرسالة الثالثة استرجاع بالنسبة للرسالة الرابعة. نعتبر الرسالة الرابعة هي حكاية أولى والتي جاءت بتاريخ ديسمبر 2008، بالنسبة للرسالة الخامسة التي جاءت بتاريخ14-01-2009. من سين والى ليلى حيث انه يمكن القول أن هذه الرسالة هي استرجاع بالنسبة للرسالة الخامسة من خلال المقارنة بين زمنيهما اما بالنسبة للدلالة الزمنية نجد « **أراك الآن بكل تفاصيلك كأنك هنا بالقرب من وجهي وأنت تتأملين ملامحي التي بدت لك كادية ومنهكة**»[3].

وكذلك النص الأتي :« **أخاف أن أخرجه الآن دفعة واحدة فأموت بغيض الشوق الذي لا سلطان لي عليه**»[4].

و منه فالرسالة الرابعة استرجاع بالنسبة للرسالة الخامسة سواء للنظر إلى تاريخ كل منهما الذي يبين ذلك بشكل واضح وبالنسبة للدلالات الزمنية التي تبين أن أحداث هذه الرسالة الرابعة قد وقعت في تاريخ هذه الرسالة.

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،461

[2] المصدر نفسه ، ص،465

[3] المصدر نفسه ، ص،496

[4] المصدر نفسه ، ص،503

والآن وأخير نعتبر أن الرسالة الخامسة من سين والى ليلى بتاريخ 14-01-2009 هي حكاية أولى ، أما الرسالة السادسة والأخيرة من ليلى إلى سينو بتاريخ شتاء2009 . نعتبرها هي حكاية ثانية بالنسبة للأولى ، والتي يمكن القول بان المقاربة الزمنية هي استباق زمن الرسالة الخامسة كان سابقاً للرسالة السادسة . حيث نجد المنقطع التالي الذي يبين زمن الأحداث التي ضمنتها هذه الرسالة والتي اعتبرناها استباق بالنسبة للرسالة الخامسة « **لا طلب لي اليوم لكي نستمر إلا أن تحضر معي جنازة مريم الورقية ، كي نستطيع أن نستمر سوياً واستطيع أنا أن أعيش بجانبك عالية الرأس وليس كسارقة**»[1] . وكذلك النص الآتي:« **لك الإجابات كلها في ربع قرن من الخوف ، والصمت والأقنعة الكثيرة التي استطيع اليوم أن نفتح متحفاً خاصاً بها**»[2].

كما انه هناك بعض النصوص التي تبين أن هناك تجاوزات زمنية وانكسارات في الخط الزمني سواء من استرجاع أو استباق حيث نجد من الاستباقات مايلي: «**قبل قليل عدت من غرفتي يونس و ميلينا كل شيء على ما يرام ينامان كالملكين** »[3].فهذا مثلا استرجاع داخلي وكذلك النص التالي:«**منذ أن دفنا عمتي على هذه التربة ، في ذلك الشتاء الموحش واختارت هي الموت لتختصر خمسين سنة من المنفى لم التفت إلى هذا المكان**»[4].فهذا الحدث استرجاع معودة إلى الماضي ونفس الأمر نسجله في النص الأتي :« **اعذرني ، هذه السيول المقدسة تعيدني إلى أيامنا القديمة ، وهذا الضباب الكثيف يؤكد لي أن جزء من حياتنا ظل ملفوفاً في غيمتنا الهاربة**»[5] .

والأمر نفسه في الأتي أيضا: « **في مرة من المرات قلت اعزفي حبيبتي كل المقاطع التي تحبين، ولكن اكتبي أيضا وأنت تملكين حاسة جميلة وعميقة للكتابة** »[6].

كما انه نجد بعض المقاطع السردية التي تشير إلى المفارقة الزمنية "الاستباق"، والتي تتمثل اغلبها في أمال وطموحات

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،528

[2] المصدر نفسه ، ص،530

[3] المصدر نفسه ، ص،415

[4] المصدر نفسه ، ص،435

[5] المصدر نفسه ، ص،462

[6] المصدر نفسه ، ص،529

مستقبلية ترغب الشخصيات في تحققها من بين ذلك نجد الأتي:«**الحمد لله سأزوره في الأسبوع القادم نحن نعد معاً لمشروع الأعمال الكاملة أزحنا كل الغيوم الداكنة التي بيننا وسوء الفهم**»[1].فهذا تقديم لحدث سيقع على أسبوع من هذا الوقت، كذلك نجد :« **عندما يعود إلى الحياة الطبيعية، سيجد كل شيء قد انتهى وسأقوده من يده اليمنى ليضع وردة بنفسجية أخيرة على قبرها إذا أراد**»[2].

أما فيما يخص **المدة** بالنسبة لهذه الرواية في فصلها الأخير ، فقد تجسدت كذلك بأنواعها الأربعة:حذف ، مشهد، مجمل ، وقفة حيث نجد من الحذف مثلاً مايلي:« **بعد ستة أشهر من المواظبة المستميتة والجدية وبعد أن أوقفت نهائيا تناول حبات الخاصة بتمييع الدم لمنع تكون الجلطات في الأوعية**»[3].فقد حذف سينو كل الأحداث التي وقعت خلال الستة أشهر الماضية .

أما بالنسبة **للمجمل** فنجد مايلي:« **طول أيام غيبوبتك كنت كل يوم اكتب لك الرسالة تلوى الرسالة وانتظر أن تجيب عنها ن أن تقوم من سريرك الهادئ وتحدثني عن أسرارك الصغيرة**»[4].كذلك نجد النص التالي: « **لقد سقطت الأمطار طوال اليوم ولم تبرحي قلبي أبدا كنت أراك في كل خطواتي تشدين على قلبي وروحي وذاكرتي بقوة أفكر فيك بلا هوادة**»[5]. فسينو لم يذكر أحداث ذلك اليوم بالتفصيل الدقيق وإنما ذكره بصفة عامة ومختصرة.

كذلك نجد النص الأتي: «**قبل سنوات كنت أظن أن العائلة هي كل شيء لكني لما وقفت على الحافة الأخيرة لم أرى شيئاً أخر سوى عمر كان يفترض أن أملاه جنوناً ولم افعل**».[6]

أما بالنسبة **للمشهد** فنجد انه قد ورد في هذا الفصل بنسب قليلة أيضا حيث نذكر المشهد التالي: «**سألني يوسف وهو يمسح ملامحه من الأتربة التي علقت بها :**

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،456

[2] المصدر نفسه ، ص،472

[3] المصدر نفسه ، ص،497

[4] المصدر نفسه ، ص،467

[5] المصدر نفسه ، ص،503

[6] المصدر نفسه ، ص،517

- **عمي؟**
- **نعم يا قلبي.**
- **هذا الذي ينام تحت التراب هو بابا عزيز.**
- **عزيز يستريح من تعب أنهكه كثيراً»**[1]. فسينو قد نقل وصور المشهد الذي وقع له مع ابن أخيه " يوسف" في المقبرة ونقل الحوار الذي دار بينهما.

نجد أيضا الأمر نفسه في النص التالي :

« **– يعطيها الصحة لابد أن يوقد ذلك فيك الكثير من الغرور النرجسية؟**

– قليل من الغرور قد لايؤدي احد، ولكن ليس هو المهم.

– هذا لا يمنعك بان تشعر بزهو كبير وأنت تقرأ علي هذه المقاطع وتنسى حبيبي أن وراء تلك السعادات العابرة مصير امرأة، كل يوم تموت قليلاً ».[2]

كما يمكن أن نجد مشهد أخر في المقطع السردي الأتي: الذي نقل فيه السارد (ليلى) الحوار الذي دار بينها وبين سينو حيث تقول :«**قلت لي ذات مرة وأنت تسخر مني كعادتك:**

– أي مريم يا مهبولة ؟ كل ميريمات الدنيا لا يساوين دمعة واحدة تنزل من عينيك...

ضحكت يومها وأنا لا اعرف بماذا أجيبك ، ولا كيف اريك صدقك »[3].

أما بالنسبة إلى أخر نوع فنجد مايلي: من نصوص سردية التي تمثل بعض **الوقفات** من خلال الوصف أو التأمل في شيء معين من ذلك : «**كانت ملامح الصباح قد اتضحت كلها تأملت طويلا الأفق النيلي كان جميلا على الرغم من كتل الضباب الثقيلة التي كانت من حين لآخر تغطيه ، باسطة ظلمتها على كل المحيط ، كان صباحا يشبه تماماً جزيرة لانغا–لاند** »[4].فليلى قد أوقفت عملية سرد الأحداث و أخذت تصف ذلك الصباح الجديد الذي طلع عليها و يمكن توضيح ذلك أيضا في النص: «**تأملت المسدس سبع رصاصات و قبضته أصبحت الآن دافئة** .

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،447

[2] المصدر نفسه ، ص،479

[3] المصدر نفسه ، ص،526

[4] المصدر نفسه ، ص،415

غاب الكمان نهائيا و لم يبد إلا ظله ، بعدما وضعته في الزاوية الخلقية من المكتب الذي يحتل جزء كبيرا من السكريتوريوم»[1].و الأمر سيان في النص التالي ، فهذا النص قد وصفت قيه ليلى أيضا طلوع الصباح على السكريتوريوم و سمته كأنه لوحة فنية بريشة فنان حيث تقول : «**يتسرب الصباح بهدوء و سكينة نحو عمق السكريتوريوم ، و تتكشف أكثر أرضيته المغطاة بسجاد تلمساني قديم ،وأشكال الأشياء المحيطة به . المكتب بكل تفاصيله و دقائقه الصغيرة التي تلعب على سطحه ، من أقلام و مسطرة أقيس بها حجم الفراغ و طوله ، و محبرة قديمة ، و مقص و أجزاء صلبة من الورق ، و المسدس الذي غاب تحت كومة الأوراق المختلفة التي حركها من جديد الهواء البارد قبل قليل»**[2].

أما أخر عنصر بالنسبة للنسبة الزمنية فهو يتمثل في **التواتر** الذي نجده غير وارد بكثرة في هدا الفصل الأخير من الرواية باعتبار أنه أخر فصل فيها، فالسارد قد أهتم فقط بسرد الأحداث الهامة دون التطرق إلى التكرار. إلا أنه نجد البعض منه كالأتي: مثلا فيما يخص رواية ما وقع مرة واحدة، مرة واحدة فقط فأهم حدث في الرواية: «**نسيت كل الأصوات التي كانت تتبعني أو تحيط بي. صرخات الناس...نقرات الأحذية التي كانت تقتفي خطاي ...الهاربون في كل اتجاه....همسهسة الأجسام المحتكة بعضها بالبعض الأخر....نداءات الشرطي السمين....** »[3].فقد ذكرت الساردة هذا الحدث الذي وقع لها ولحظة خروجها من البريد المركزي و مطاردة الشرطي لها مرة واحدة فقط . كما يمكن ذكر نوع أخر مثلا : عن ذكر ما وقع مرة واحدة عدة مرات : مثل حديثها عن غيبوبة سينو : « **لهذا كانت غيبوبة سينو الطويلة التي اقتضت وجودها بقناعة صارمة ، هي اجتهادي الأول للقيام بمهنتي»**[4]. وكذلك في قولها : «**منذ البداية راودتني فكرة جهنمية بعد تأكدي من دخول سينو في غيبوبة قاسية»**[5].

أما فيما يخص النوع الثالث والمتمثل في: ذكر ما وقع عدة مرات.مرة واحدة: فنجد الأتي: «**طوال أيام غيبوبتك**

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،471

[2] المصدر انفسه ، ص،505

[3] المصدر نفسه ، ص،546

[4] المصدر نفسه ، ص،512

[5] المصدر نفسه ، ص،516

كنت كل يوم أكتب لك الرسالة تلو الرسالة. وأنتظر أن تجيب عنها، أن تقوم من سريرك الهادئ و تحدثني عن أسرارك الصغيرة ».[1]وكذلك نجد المثال التالي: «**أما أنا فالثمن أعيشه يوميا بقسوة و عزلة قاتلة** »[2].و بهذا نكون قد قدمنا مسحة عامة عن البنية الزمنية التي جاء عليها هذا الفصل الثالث "**بهاء الظل**" من رواية أنثى السراب ننتقل إلى شئ لأخر و هو : بنية الصيغة .

بنية الصيغة في الفصل الثالث.

بداية و قبل كل شئ ستتم الدراسة بنفس الطريقة السابقة و بهذا سنقوم باستخراج أولا النصوص التي تدل على أنواع الصيغة المختلفة المعروضة حيث :

أولا:صيغة الخطاب المعروض الذاتي:« **قلت في خاطري و أنا ألمس فوضاك الجميلة: هذا الطفل لا يتربى أبدا.عزيزي يكفيك من الفوضى ، مانيش عارف سروالك من سروالي نظم روحك أشوبا، أرجوك**»[3].

ثانيا: صيغة الخطاب المعروض المباشر: الذي نجده قليل الحضور في هذا الفصل فنجد مثلا:

« **جميل أن يتمنى الإنسان في عالم يؤهلنا منذ البداية على الأمل أو على تحمل الكدمات القاسية و الخيبات المتتالية.**

- **هل تدري ماذا فعل أبو حيان التوحيدي يوم انكسرت أشواقه على جدران سدنة الفضور ، وسادة السيف و الكذب و الأوهام؟**
- **لعن الذي لم يمنحه منصبا و مالا. كتب مثالب الوزيرين** »[4].

ثالثا: صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: وهو الأخر قليل الحضور إلا نجد منه مايلي: « **قلت : أن الجرح كبير وواسع ومفتوح على الترف بشكل دائم ، ونحتاج إلى زمن أخر لندرك أننا أخطأنا كثيراً ن ولكن الذين اخطئوا في حقنا كانوا كثراً أيضا وجعلوا العقل المفكر أقلية في أرضه قالت : يستحقانها ويستحقان حتى جائزة السلام ، بشكل عمودي وعميق؟**»[5].وكذلك النص الأتي :

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،467

[2] المصدر نفسه ، ص،510

[3] المصدر نفسه ، ص،443

[4] المصدر نفسه ، ص،492

[5] المصدر نفسه ، ص،500

« ... كنت على رأس الطابور .

– صباح الخير خويا. طرد من الأوراق المكتوبة .مخطوط يعني....

– صباح الخير يا مادام. كيف الأحوال؟

– الحمد لله.

– تم نظر إلى الطرد ملياً قرأ العنوان بلغة ألمانية مضبوطة تماما»[1].

رابعاً: صيغة الخطاب المنقول المباشر:« سينو يا رجلي الهارب مني إلي طوبى لتلك اليد المرتعشة يدك التي دفعت بي في عمق الجحيم المقدس الذي اسمه النية والحب الذي لاشيء يضبطه إلا إيقاع الجنون»[2].و نجد هذا المقطع: **« أنا متعبة حبيبي واشعر كان زمناً ثقيلا يضغط على قلبي المنهك متعبة جداً....»[3].**

خامساً: صيغة الخطاب المنقول الغير مباشر: « – لماذا تناديني ليلى ؟ الست مريمتك؟ تساءلت بملعنة مقصودة

– مريم لن تكونك أبداً ،أبداً ، أبداً...

لم اعرف لماذا فعل ذلك ...»[4].

وكذلك الآتي:**« فهمت لحظتها لماذا قال لي سينو وهو ينبهني في المستشفى :... لقد أصبحنا كياناً واحداً احتفظي بها ، وان شئت أحريقيها وسأعذرك لا يهم فهي لك»[5].**

سادساً:صيغة المسرود الذاتي:« لقد استعدت أثناء مرضك في الليالي التي لا تنتهي كل اللحظات التي عشناها معاً أحسست بقداحة ما لم تعشه ، كان بإمكاننا أن نعيش اللحظات بجمال أكثر ونجعلها اسعد لحظات العمر»[6].

ونجد أيضاً: **« في مرة من المرات ، ولكي يقلل من غضبي وجراحي ، آخذني سينو من يدي وأجلسني على ركبته اليسرى مثلما ما نفعل عادة مع طفل صغير نريد استرضاءه ثم فرط أمامي عدداً كبيراً من الرسائل»[1].**

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،539

[2] المصدر نفسه ، ص،418

[3] المصدر نفسه ، ص،495

[4] المصدر نفسه ، ص،423

[5] المصدر نفسه ، ص،475

[6] المصدر نفسه ، ص،468

سابعاً: صيغة المسرود المباشر: وهو الذي ورد بكثرة في هذه الرواية في فصلها الأخير حيث نجد: « **كان عزيز صديقي وحليفي في أيامي الصعبة كلما انفلقت على سبيل الدنيا أو جرحني سينو أو هز يقيني فيه كنت اذهب نحوه وأقول له كل ما في قلبي عزيز ، كان الوحيد الذي كان يعرف أنيني العميق وتمزقي»**[2].

ونجد أيضاً:« **سفيان الذي التقينا به أنا وسينو آخر مرة في معرض فرانكفورت للكتاب يترك لنا دائماً بيته لمدة أسبوع ويبيت في الشوارع والبارات قبل أن ينتهي بين أحضان صديقته الألمانية التي طلقها ، أو طلقته أكثر من عشر سنوات»**[3].وكذلك النص الآتي :« **بجانب جاري، لا يجد ما يأكله ا وانيا الروسية التي كان يحزنك وجودها معي ، طالبتي ثم زميلتي في التدريس ، التي شلت نصفياً بعد حادث سير مشتاقة فقط أن تحس بنفسها انها مالكة بجسدها ، وأنها قادرة على الحركة لا للتسوق وارتياد المراقص والمسارح العالمية التي كانت تأسرها ، والركض بجنون وراء وهم الحياة ، فهذا حلم لم يعد ممكناً آنيا لم تعد تتجرأ على طلب ذلك ، تتمنى فقط الذهاب نحو النافذة لرؤية شروق الشمس أو غيابها ...»**[4].

بنية الصـــــــوت في رواية أنثى السراب :

إن عملية دراسة الصوت الصوت في هذه الرواية يعتمد أولا على تحديد أنواع الساردين فيها ، و كذلك الوظائف المنسوبة إليها من خلال عملية السرد للأحداث ، و لكون أن الساردين لم يختلفوا في الرواية ، و كونها قد سردت من قبل شخصية واحدة فاعلة في الحكاية و المتمثلة في شخصية " ليلى " فإنه يمكن القول بأن الصوت الغالب هذا هو صوت السارد " **ليلى** " فإنه يمكن القول بأن الصوت الغالب هنا هو صوت السارد " **ليلى** " و بالتالي فإن النوع الأول الذي يمكن مصادفته هو **السارد داخل حكاية** ، حيث نجد من بين الأمور التي تبين أن السارد هو ليلي في هذه الحكاية نجد مثلا سرد أحداث من " سينو " و عن " رياض " و عن " والدها " أيضا فنجد من ذلك مثلا النصوص التالية :

---

[1] المصدر السابق نفسه ، ص،475

[2] المصدر نفسه ، ص،427

[3] المصدر نفسه ، ص،459

[4] المصدر نفسه ، ص،516

" قد أيد مجنونة ؟ مونت لم يكن قرضية فقط و لكنه كان حقيقة عشتها بقوة جعلتني أستعد كل ما خسرته : اسمي الحقيقي ليلى أو ليلى كما كان و الي يناديني "[1] .في هذا النص نجد أن أن **ليلى** هي التي تتكلم و تصف الأمور التي عاشتها مع سينو، وكذلك فذ ذكرت والدها هنا و نجدها أيضا في هذا النص تسرد أحداثا عاشها والدها أثناء الحرب التحريرية حيث تقول " **كان والدي يخادع قدرا كان ينتظره في الزاوية ، و عندما مات جاء الوالي و كل المسؤولين المحليين و قائد الناحية العسكرية الثانية ، و رئيس كتيبة الدرك الوطني الذي رأيته سابقا في بيتنا ، و وزير الثقافة ، و بعض ممثلي الشعب و كاميرات التلفيزيون الوطني ليعز الرجل الذي أسعد الناس مدة طويلة ، كمانه والدي كان له الفضل في عزف أول نشيد وطني في الجبال و في المطارات "**[2] و قد ذكرت كذلك ما عاشته والدتها بعد استشهاد الوالد الكريم في سبيل الوطن في هذا النص .

و بالتالي فإن السلطة التامة تأخذها **ليلى** في عملية السرد ، فقد اعتمد على سارد واحد في هذه الشخصية و الذي أوكل مهمة السرد . فشخصية ليلى تعتبر البطلة في هذه الرواية ، وكذلك الساردة المهيمنة في عملية سرد الأحداث ، فهي التي تعرض مختلف الأحداث التي عاشتها " سينو" .

و كذلك ما عاشه والدها . إلا أنه رغم هيمنة صوتها في الرواية بفصولها الثلاث إلا أنها تتمثل أدوار أخرى للسارد ، فهي تسرد كذلك أحداثا هي خارجة عن إطارها و لا تربطها أية صلة مثل : تكلمها على بعض الشخصيات الروائية لبعض الروائيين و التي شبهت نفسها بهم حيث نجدها تقول مثلا : " **قال لي أحد مرة عندما زرته في باريس،ونحن نخرج من فيلم عن الموضوع نفسه ... المقتبس من سيرة ذاتية " لجون دومنيك بوبي " الذي و جد نفسه مسجونا داخل جسد لم يعد يستجيب لأي من أوامره على الرغم من أن عقله ظل في كامل صحوه "** [3] نجد أن ليلى قد سردت لنا بعض مما عاشه " جون دو منيك يوبي " في حياته ، وهي تعتبر غريبة تماما عن هذه القصة ، و بالتالي فهي تعتبر سارد خارج حكاية . كما نجدها تحدث أيضا تلك المرأة التي إلتقتها في وهران ، وهي لا تعرفها حيث تقول : **"أليس،غادرت الجزائر بعد الاستقلال كلما عزفت نشيدي الأندلسي ، غرقت في نوبات من البكاء المر "**[4] فهي

[1] المصدر السابق نفسه ، ص 21 .
[2] المصدر نفسه ، ص 88 .
[3] المصدر نفسه ، ص 161 .
[4] المصدر نفسه ، ص 392 .

هنا تعتبر غريبة عن حكاية هذه المرأة إلا أنها سردت بعض من أجزائها في غربتها القاسية ، كذلك تمثلها لدور هذا السارد كان في عرضها لأحداث عاشها سينو مع تلك الراقصة التي صادفها في دمشق حيث تقول:" **من من القراء يعرف قصة الراقصة التي صادفتها في دمشق وسحت معها في المدينة مدة شهر داخل كل مرافئ الجنون الممكنة** ... "[1] إذن فهذه النصوص الثلاث تبين صيغة السارد خارج حكاية ، أما بالنسبة للسارد الذي وضحه "جيرار جينيت" اعتمادا على علاقته بالشئ الذي يرويه ، نجد ذلك السارد **مثلي القصة** الذي يسرد قصته ، وهو الحال الذي نجده عند شخصية **عمي البشير** الذي يعرض المعاناة التي عاشها على وقع التعذيب و والإهانات التي تعرض لها حيث يقول " **شفتوا واش دار فينا ورثة الإنكشارية ، لم يتركوا مساحة واحدة من جسدي يجربوا فيها ساديتهم ، ومع ذلك ، أغفر لهم لا لأني مسيح طيب ، و لكن لأنه لا جدوى من ذلك ، أتمنى فقط أن يذوقوا ، مرة واحدة في حياتهم ، ما معنى أن يجلسوك على قنية ، و يضغطوا على كتفيك بكل قوة ثم تبدأ في الترف من تحت ، وكلما تحسست جرحك شعرت بتمزقات عميقة يصعب زنقها . يتركونك ترتاح لمدة يومين ، ثم يعيدونك إلى الجلوس ثانية في القناني** >[2] فشخصية **عمي البشير** ثانوية بالنسبة للرواية إلا أنها هي التي عرضت قصتها بنفسها و بالتالي فهي بطلة قصتها و الشاهدة عليها .

أما بالنسبة لآخر نوع و الذي يتمثل في **غيري حكاية** ، و الذي يعتبر سارد من الدرجة الثانية يحكي حكاية غريب عنها ، فنجد هذا النوع الثالث غائب في هذه الرواية تماما . و بالتالي يمكن حصر أهم أنواع الساردين الذين تم مصادفتهم في الرواية في :سارد داخل حكاية و هو المهيمن بالنسبة لهذه الرواية و الذي يتمثل في الشخصية الرئيسية **ليلى** لسردها لأحداث كانت غائبة عنها تماما ، أما النوع الثاني فيتمثل في السارد خارج حكاية ، وهو السارد الذي تمثلته ليلى بسردها لأحداث غائبة عنها ،والنوع الأخير و المتمثل في السارد من الدرجة الثانية الذي يعرض قصته ، والذي يتمثل في شخصية عمي البشير .

وظائف السارد :

أما فيما يخص الوظائف التي تمثلها الرواية من خلال عملية السرد من طرف السارد فقد تمثلت في أهم وظيفة و المتمثلة في عملية سرد الأحداث أي **عملية السرد** في حد ذاتها حيث نجد أن هذه الرواية قد جاء في معظمها سرد و

[1] المصدر السابق نفسه ، ص 479 .
[2] المصدر نفسه ، ص 233 .

ليس عرض فقد تبنى السارد طريقة السرد التي تتناسب مع نمط الرواية الذي تمنحه حرية الانتقال بين الأزمنة المختلفة من حاضر وماضي ومستقبل أي أن هذه الرواية تعتبر خطاب سردي غلب عليه طابع السرد .

أما ثاني وظيفة التي يمكن ملاحظتها بوضوح تام هي **الوظيفة الإدارة** و التي تم من خلالها تنظيم المادة الروائية لهذه الرواية فبفضل الوظيفة هده تم تنظيم تلك الرسائل فيما بينها و كذلك تنظيم عرض الأحداث. أما أهم وظيفة يمكن تسجيلها في هذه الرواية بعد وظيفة السرد هي **الوظيفة التفسيرية** التي تم من خلالها تفسير مواقف كثيرة وذلك بإيراد بعض النصوص المختلفة وكذلك بعض الأفلام المختلفة لتوضيح ما يريده السارد من ذلك الشئ حيث نجد " **إذ سرعان ما يعود مثل طائر الفينكس محملا بنثار الحاضر ورماد الماضي** "[1] و كذلك نجد " **لم يخطئ نيشه عندما اعتبر فاغنر أكبر كارثة[2] على الروح باكتمال موسيقاه**" و نصوص أخرى كثيرة .

فهذه الرواية إذا جاءت على شكل رسائل وقد أوكل الروائي مهمة سرد الأحداث إلى أحد شخصياته و المتمثلة في ليلى أو سينو في بعض الأحيان لذلك؛ لم ترد كل أنواع الساردين المختلفين التي و ضحناها في الفصل الأول من البحث و كذلك نجد أهم وظيفة ركز عليها هي وظيفة السرد، التي قد مثلت بصفة كبيرة في هذه الرواية من خلال عرض الأحداث المختلفة التي عاشتها شخصياتها. و كذلك وظيفة الاستشهاد من خلال ذكر بعض النصوص من

الأفلام أو عناوين فقط لها، و توظيف فن الرسم وكذلك الموسيقى. و بما أنواع الساردين قد تم توضيحهما سابقا و كذلك ذكر أهم الوظائف التي جسدتها الرواية و التي لم تكن بالشئ الكثير نكون قد انهينا دراسة بنية الصوت في الرواية و بذلك نكون قد انهينا عملية الدراسة في جميع البنى الصغرى التي جاء بها "جيرار جينيت" و المتمثلة في البنية الزمنية و بنية الصيغة السردية و بنية الصوت السردي .

الخـــــــاتمة :

بعد عملية الدراسة والتحليل التي تم التطرق إليها من خلال هذا البحث، و كذلك الشرح للمفاهيم التي جـــاء بها " جيرار جينيت " في كتابه " خطاب الحكاية ". التي اعتمدنا عليها في هذا العمل المتواضع، يمكن التوصل من خلال كل ذلك إلى نتائج كثيرة و متعددة، التي يمكن القول من خلالها أن عملية البحث في البنى الداخلية للخطاب السردي

[1] المصدر السابق نفسه ، ص 19.
[2] المصدر نفسه ، ص 253.

ليست بالعملية البسيطة و السهلة؛ فهي تحتاج إلى الكثير من التركيز و الفهم لتستطيع الفصل بين تلك البنى الصغرى كالبنية الزمنية ، والبنية الصوتية وبنية الصيغة. فهذه البنى على الرغم من وضوحها و جلاء مفاهيمها إلا أنه أثـــناء عملية تطبيقها على عمل أدبي معين مثل الرواية ،تكون في منتهى الصعوبة ،و بالرغم من كل تلك الصعوبات التي تم مواجهتها لإنجاز هذا العمل ،إلا أنه هناك بعض الأمور قد تمت بسلاسة و ســـهولة تامة ،خاصة فيما يخص الزمن من استرجاعات و استباقات ، و كذلك الأنواع المختلفة للمدة ،وفيما يخص دراسة بنية الصيغة السردية .

فالصعوبة الكبيرة قد تم مواجهتها في عملية دراسة التواترات السردية خاصة في الفصل الأول، التي تم حذفها فيه فهي لم تكن واضحة لنا تماما وكانت متداخلة جدا فيما بينها ، و كذلك عمـــــلية دراسة الصوت السرد ي الذي لم ينجز فيه الشئ الكثير ؛ لكون الروائي لم يعتمد على أشياء كثيرة فيه ؛ فقد اعتمد على ســـارد واحد فقط مما قلص أنواع الساردين و كذلك وضـــع همه في العملية السردية التي طغت على الوظائف الأخرى التي تم تغيبـــها في هذه الرواية.

إن أهم شئ يمكن الوصول إليه من هذه الدراسة هو : أن الرواية الجزائرية قد خطت خطوة كبيرة إلى الأمام فقد تطورت في شتى فنياتها ، مما جعلها تلقى الاهتمام الكبير من قبل الدارسين و المحللين خاصة ، بعد التحسن الملـــحوظ لمختلف الظروف السياسية والاجتماعية التي شهدتها الجزائر ، و كذلك توافرها على نخبة من الطبقة المثقفة باللـــغات والآداب الأجنبية، مما ساعدها على تطوير تقنياتها و أساليبها خاصـــة مع: " **عبد الحميد بن هدوقة** "، و" **واسيني الأعرج** " و" **الطاهر وطار**" و "**أحلام مستغانمي**" و الكثير من الأسماء اللامعة التي احتلت الصدارة في الساحة الفنية بالنسبة لجنس الرواية .

قائمة المصادر و المراجع :

أ – **المصادر** :

01 – القرآن الكريـــم .

02 – واسيني الأعرج : أنثى السراب ، دار الآداب للنشر و التوزيع ،ساقية الجزير ، بيروت – لبنان ، ط 1، 2010

ب – **المراجع** :

01 – جيرار جينيت : خطاب الحكاية ، ، ترجمة: محمد معتصم و آخرون ، منشورات الاختلاف ، ط1، 1996 ، المملكة الغربية ، ط2 ، المجلس الأعلى للثقافة – مصر . ط3 ، 2003 .

02 – سيزا قاسم : بناء الرواية ، مطابع الهيئة العامة للكتاب – مصر ، ط1 .

03 – حميد حميداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي للطباعة و التوزيع ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1991 .

04 – د . إبراهيم السيد : نظرية الرواية ، دار قباء للطباعة ، و النشر و التوزيع – القاهرة ، ط1 1998 .

05 – صدوق نور الدين : البداية في النص الروائي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية – سوريا ، ط 1 ، 1994 .

06 – عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت شعبان ، 1998 ، بإشراف احمد مشاري العدواني ، 1923 / 1990 .

07 – ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1988 .

08 – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب – بيروت – لبنان ، ط4 2005 .

09 – سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب – بيروت – لبنان ، ط3 ، 2006 .

10 – برنار فاليت : الرواية ، ترجمة عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة .

11 – عبد الوهاب الرفيق : في السرد ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس – تونس ، ط1، 1998 .

12 – سمير المرزوقي – جميل شـــــاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، الدار التونسية للنشر ، ط 1 .

13 – المساءلة : مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين ، قسنطينة ، العدد الأول ، 1991 .

14 – ابن منظور : لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، تحقيق ، عبد الله علي الكبير و آخرون .

15 – الفراهيدي الخليل بن أحمد : العين ، دار الأحياء التراث العربي .

16 – رابح الأطرش : " التواتر السردي " – قراءة في رواية " غدا يوم جديد لـــ : عبد الحميد بن هدوقة ، جامعة سطيف .

17 – عمر عيلان : " مستويات السرد عند جيرار جينيت " .

18 – محمد الأمين بحري : بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية " الطاهر وطار - الأعرج واسيني – أحلام مستغانمي " ، مخطوطة ، باتنة ، 2008 /2009 .

19 – أمال سعودي : حداثة السرد و البناء في رواية " ذاكرة الماء " لواسيني الأعرج ، مخطوطة ، جامعة – مسيلة 2008/2007 .

20 – قاسم بن موسى بلعديس : بنية الخطاب الروائي عند " محمد عبد الحليم عبد الله " ، مخطوطة جامعة منتوري - قسنطينة ، 2005 / 2006 .

الفهـــــــــــرس :

المقـــدمة :.....ا

الفصـــــل الأول : المفاهيم النظرية لخطاب الحكاية عند " جيرار جينيت "

1– **مفهوم البنيـــة** 1

أ – لغـــة : ..... 1.

ب – اصطلاحـــا : 1

2– **مفهوم الخطـــاب** : 1

أ – لغـــة : 2

ب – اصطلاحـــا : 2

3– **مفهوم الســـرد** : 2

أ لغـــة : 2

ب – اصطلاحـــا : 2

المدخل الأول– مفهوم البنيـــة الزمنيـــة :.....3

أولا– **النظام الزمنـــي** : 5

01 - الاستـــرجاع : 7

02- الاستبـــاق : 11

ثانيا : **المـــدة** : 13

01- المجمل: 14

02 - الوقفة : 17

03- الحذف : 20

04- المشهد : 21

ثالثا : **التواتـــر** : 23

المدخل الثاني– مفهوم الصيغة الســـردية : 27

أولا : **المســـافة** : 28

ا – العرض : 29

ب– الســـرد : 32

ثانيا : **التبئيـــــــر** : 34

01- االتبئير الصفر : 34

02- االتبئير الداخلي: 35

03- االتبئير من الخارجي: 36

المدخل الثالث – مفهوم بنية الصوت السردي : 38

أولا : أنواع الساردين : 41

ثانيا : وظائف الســـرد : 46

الفصـــــل الثـــــــاني : بنية الخطاب السردي في رواية " أنثى السراب " .

1- بنية الزمن في الفصل الأول من الرواية 49

2- بنية الصيغة السردية في الفصل الأول من الرواية 59

3- بنية الزمن في الفصل الثاني من الرواية 67

4 – بنية الصيغة السردية في الفصل الثاني من الرواية 78

5- بنية الزمن في الفصل الثالث من الرواية 84

6 – بنية الصيغة السردية في الفصل الثالث من الرواية 91

7- بنية الصوت السردي في الرواية 93

الخاتمة 97

قائمة المصادر و المراجع 98

الفهرس 100