الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع.....

الايقاع الزمني في ثلاثية محمد ديب
(الدار الكبيرة،الحريق،النول)

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة اللّيسانس، في اللّغة والأدب العربي.
تخصص: أدب عربي.

إعداد الطالبتين:
- دارقديمة أميرة
- سمية بوالدين

إشراف الأستاذ:
رشيد سلطاني

السّنة الجامعية: 2012 / 2013

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين الرحمان الرحيم ملك يوم الدين إياك نعبد و إياك

نستعين اهدنا السراط المستقيم سراط الذين أنعمت عليهم غير

المغضوب عليهم و لا الضالين آمين

-الفاتحة-

شكر و تقدير

إلى النور الذي أنار دربنا وقاد خطواتنا الصغيرة، إلى قدوتنا و معلمنا

إلى من خصص لنا من وقته الكثير و أفادنا بإمكاناته فيما يخدم بحثنا هذا أستاذنا الفاضل رشيد سلطاني

دمت سلطانا على كل الورود الصغيرة في طريقها إلى الحياة و الأمل .

كما نتقدم بالشكر إلى الأستاذين بن صخري و بوعجاجة على كرمهما في تزويدنا بالكتب .

و نشكر كل من ساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد .

إهداء

أحيانا لا تسعفنا الكلمات و تتمنى لو كنا أقدر على قول كل شيء و لكن تبقى هذه الكلمات عاجزة عن شكرك يا أمي، على صبرك الدائم على تحصيلي العلمي، و على كونك سندا لي قبل على الدوام .

كما أتقدم بالشكر لأبي و أشكره لأنه كان داعما لي دائما و لا أنسى يوم قال لي أتمنى لو أرى نجاحكم في حياتي و أفخر بكم .

و كذلك أتقدم بالشكر إلى أختي سمية التي علمتني أن أحلم و أحب .

و إلى أخي ياسر بسمة المنزل و قطته المدللة .

و إلى أختي يمنى النور الذي أشرق في قلوبنا .

و إلى كل خالاتي و خاصة خالتي لمياء التي كانت دوما دعما و سندا لي .

كما أشكر من علمني كيف أحب الحياة و أرى الأشياء الجميلة أمين .

و من كانا الداعم الأكبر لي في كل سنوات الدارسة خالد و علي جاري الغاليين .

و أحمد ربي و أشكره لأن حبه كان في قلبي مسددي و مرشدي للخير .

مقدمة

مقدمة:

إذا كان الإيقاع مصطلحا نقديا نرى أثاره على صعيد الصوت والتركيب والعروض والقافية في الشعر، فإن الإيقاع في فن الرواية له شأن أخر، يتجسد في تقنية مخصوصة أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد كلها في النص أو بعض منها، تخلق إيحاء عند المروي له أن ثمة سرعة سردية قد تتناسب أو تختلف أو تتعارض بين الحكاية وزمن القصة، وهذه السرعة المتفاوتة في الاصطلاح النقدي عند جينيت تدعى المدة، والتي تعني قياس المدة التي يستغرقها الحدث الحكائي لكي يقع مع مدة القصة التي تروي تلك الحكاية وتلك مسألة نسبية ومتفاوتة بسبب أن القراء يختلفون في طرائقهم الأدائية في قراءة الرواية، لهذا لا يمكن قياس سرعة زمنية واضحة المقاييس فضلا عن فقدان درجة الصفر أو النقطة المرجعية التي كانت في حالة الترتيب تزامنا بين المتتالية الحكائية والمتتالية السردية ما عدا في حالة المشهد تصور ناقلة حوارا بين شخصيات الحكاية ففيها الزمن المعبر عنه بكلمات الحوار هو ذاته الزمن المستغرق في الواقعة الحكائية.

إن افتراض قياس السرعة السردية بين الحكاية والقصة لهو افتراض يتعذر تطبيقه لأنه في حاجة إلى قياسات مختبريه لحساب المدة المستغرقة لحدث معين مع طريقة قصه بالكلمات ويصدق الأمر في حالة التمثيل المسرحي حينما يتم استحضار المكان وتخيل الزمان الواقع فيه الحدث عن طريق الديكور والملابس والحدث مسرودا عن طريق الشخصيات الحية على خشبة المسرح، فالحدث يساوي القول زمنيا، أما القصة المقروءة أو المروية فإن قياسها متعذر، ولأجل ذلك استقصى الناقد البنائي مجموعة تقنيات تعمل منفردة أو مجتمعة في تحقيق إيقاع حكائي عن طريق السرد من خلال استثمار الإمكانات السردية ذات البعد الزمني الذي يجعل من القص أسلوبا قريبا من التمثيل والمشاهدة لكي يتقرب أو يتداخل زمن القص مع زمن التلقي، فصورة المشهد حوارا بين الشخصيات له بعد زمني متطابق مع زمن الحكاية، ودلالة الوقفة أو الحذف أو الإجمال كلها وسائل تقنية

تؤشر ارتفاعا أو توسط أو انخفاض إيقاعية السرد تحقيقا لأغراض متعددة يهدف إليها السارد.

ولذلك سوف يكون لبحثنا هذا والموسوم بالإيقاع الزمني في ثلاثية محمد ديب عناية مخصوصة بطبيعة الإيقاع الزمني في كل من رواية الدار الكبيرة والحريق والنول معتمدين في ذلك على المنهج البنيوي فكيف جاء الإيقاع الزمني في هذه الثلاثية؟

والأهمية الموضوعية من هذه الدراسة هو الاهتمام بالجانب الدلالي الذي يبعث على التقلب بين إيقاعات زمنية للسرد، ومعرفة الأسباب والأهداف التي جعلت من الراوي يركن إلى استخدام تقنيات الإيقاع الحكائي، لهذا سيكون بحثنا الدلالي متزامنا مع الحديث عن الحركات الأربع الأساسية في قياس المدة الزمنية وهي: الحذف، الوقفة الوصفية المجمل، المشهد الحواري، باعتبار الثلاث الأولى تمثل عناصر ثابتة وأساسية في بنية الزمن في القصة، أما المشهد الحواري فهو وسيط يتخلل الحركات الأساسية ويقع في ضمنها، كما سنتطرق للحديث عن المفارقات الزمنية على اعتبار أنها الخلخلة الجمالية للزمن، وسواء من ناحية الاسترجاع أو الاستباق فإن التوظيف ضمن البنية النصية كان نابعا بالضرورة من حاجة النص الروائي العودة إلى الماضي لأنه مناط خبراته الماضية التي يجسدها في النص لحظة الكتابة، وحاجته أيضا إلى الاستباق من أجل إعطائه ضربا من التشويق والتوقع.

ولقد كان وراء اختيارنا لهذا الموضوع أسباب ذاتية و أخرى موضوعية فمن الأسباب الذاتية تعلقنا منذ كنا أطفالا صغارا بشخصية عمر و لالا عيني حيث كنا نجتمع رفقة الأسرة نشاهد هذه الدراما الاجتماعية المشوقة ولا زلنا لحد الآن نحب إعادة مشاهدتها واسترجاع لحظاتها، ومن الأسباب الموضوعية كون حقل الرواية من أهم الحقول تناولا في الفترة الأخير بالدراسة والبحث فنحن الآن في زمن الرواية هذه الأخيرة التي خطت خطوات متسارعة وتطورات متزايدة من حيث

توظيفها لتقنيات الكتابة الجديدة، التي تنحو كل يوم إلى التطور والابتكار وباعتبار أن ثلاثية محمد ديب هي شكل روائي متميز له سماته الدالة والمعبرة عنه في تفاصيله الفنية والكتابية ارتأينا أن نتناول إيقاعيته الزمنية أو بعبارة أخرى حركته السردية حتى نتوقف أمام محطة هامة من محطات تطور الفن الروائي.

ومن أهم الأهداف التي يرمي إليها البحث:

- التوصل إلى معرفة خط الزمن الإيقاعي الذي عمد محمد ديب إلى إستخدامه.
- التوصل إلى إثبات أن ثلاثية محمد ديب قد سارت وفق منحى الكتابة الواقعية بتقنياتها المعروفة.
- التوصل إلى توظيف ديب لتقنيات الكتابة الجديدة من مونولوج وديالوج ..
- إقرار فكرة الواقعية في الكتابة لمحمد ديب وذلك عبر دراسة الثلاثية دراسة بنيوية بالاعتماد على نماذج تطبيقية خدمت البحث.

أما بالنسبة إلى الخطة المعتمدة لتقصي الوصول إلى الأهداف المتوخاة فهي كما يلي:

مدخل: تناولنا فيه الكتابة الروائية عند محمد ديب والمعطيات التاريخية والثقافية التي أفرزتها وفق توجهات الكتابة التي وجدنا فيها رأس الخيط للولوج إلى دراسة الإيقاع فقد وجدنا في أقوال محمد ديب عن الثلاثية وفي التجوال في معالم الثلاثية واقعا محدد المعالم، إن هذه الثلاثية عالم واقعي في معطى روائي تخيلي تجعلنا وكأننا نعيش هذا العالم الواسع.

الفصل الأول: تناولنا فيه مفهوم الإيقاع الزمني أو بعبارة أخرى الإيقاع السردي وفي ثنايا البحث استخدمنا كلا المصطلحين، وقد قسمنا هذا الفصل إلى ثلاث عناصر في الأول تناولنا بنية الإيقاع بمفاهيمها ومضامينها والتي كانت أقرب

إلى الشعر والموسيقى والألحان منها إلى الرواية ولكن ليس على سبيل التناقض بل على سبيل ذلك التزاوج الجمالي بين الحقول الفنية في حقل الدراسة الروائية التي أضحت عالما قادرا على احتواء العناصر الجديدة بلا حدود. أما في العنصر الثاني فقد تناولنا بنية الزمن ذاك المكون الرئيس الذي منح الرواية الحياة وذلك لأن حركية الزمن انطوت على ضرب إيقاعي تشربته كل معطيات الرواية من أمكنة وشخصيات وأحداث. أما العنصر الثالث فقد كان تحت عنوان بنية الإيقاع الزمني وهو ما أردفناه بموازيين سرديين في اصطلاح النظرية البنائية هما المدة والسرعة.

الفصل الثاني: هذا الفصل كان تحت عنوان مكونات الإيقاع الزمني (الإيقاع السردي) وقد تقصينا من خلاله التقنيات المعتمدة لتحريك الفعل الإيقاعي وهو الآخر قسمناه إلى ثلاث عناصر في العنصر الأول تناولنا المفارقات الزمنية بشقيها الاسترجاع والاستباق، أما في العنصر الثاني فقد تناولنا الإيقاع الزمني بتقنياته الأربع (المشهد، الوقفة، القطع، الإيجاز)، أما العنصر الثالث فقد كان تحت مسمى التواتر السردي بأنواعه الثلاثة (المفرد، المكرر، المتشابه). وقد أرفقنا كل هذه المعطيات النظرية بنماذج تطبيقية أقيمت الدراسة بهدف تقصيها لأنها الرابط بين الهدف والنتائج المتوخاة.

خاتمة: قدمنا فيها النتائج التي توصلنا إليها على شكل نقاط كانت محققة للأهداف التي رسمناه عبر مسار الدراسة.

وتجدر الإشارة إلى أن التطبيق على الرواية واستخراج النصوص التطبيقية هو العائق الوحيد الذي واجهناه في بحثنا هذا، لكننا تجاوزنا هذه الصعوبة بعد أن حاولنا أكثر فأكثر البحث في دراسات سابقة طبقت هذه التقنيات ومن خلالها كان الولوج إلى التطبيق أمر أسهل بكثير.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مراجع أساسية لا غنى عنها في هذا النوع من الدراسات وهي كما يلي: كتاب خطاب الحكاية لجيرار جينيت، كتاب بناء الرواية

لسيزا قاسم، كتاب أولية النص ليمنى العيد، كتاب تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين وغيرها. إضافة إلى استخدامنا مجموعة من المعاجم من بينها لسان العرب والمعجم الفلسفي والمعجم السردي.

وفي الأخير نقدم اعتزازنا وشكرنا لأستاذنا الفاضل رشيد سلطاني الذي هدانا بتوجيهاته ونصائحه إلى الطريق القويم وسدد خطانا وأنار أفكارنا، كما نخصه بالتقدير لصبره على الإشراف على بحثنا هذا. نرجو أن يكون بحثنا هذا إسهاما في إثراء الدراسات الأدبية المعاصرة التي تفتقر إليها مكتبتنا ولا سيما فيما يتعلق بالأدب الجزائري الحديث، والله المستعان وهو ولي التوفيق.

مدخل

الكتابة الروائية عند محمد ديب

أ) البيئة التاريخية

ب) البيئة الثقافية

ج) النتاج الروائي

مدخل

الكتابة الروائية عند محمد ديب:

أ-البيئة التاريخية:

ارتبط الأدب الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي في المقام الأول بوجود قوات الاحتلال الفرنسي في الجزائر، لأكثر من مائة وثلاثين سنة، وقد لعب هذا الأخير دورا خطيرا لم يلعبه أي احتلال آخر في دول العالم العربي هذا الدور الذي نقصده هو "الفرْنسة" أو صبغ البلاد التي احتلها بكل ما هو فرنسي وخاصة اللغة. وقد تنبه الفرنسيون إلى أن اللغة باعتبارها المنطوق الأساسي للبشر قد تزيد من انتماء المتحدث بها إلى ثقافة الدولة[1].

ولا يخفى على أحد أنه كان للجزائريين غداة الاحتلال الفرنسي لغة مشتركة هي اللغة العربية، التي كانت متغلغلة في أوساط السكان بدرجة كبيرة، لكون هذه اللغة أولا وقبل كل شيء لغة القرآن والدين الإسلامي، الذي كان متجذرا في أرواح الجزائريين وكان المشكل الأسمى لهذه الهوية المستقلة المعالم "وقد شهد بذلك المحتلون أنفسهم وكتبها في تقارير رسمية ضباط عسكريون وموظفون رسميون وقد وجد بعضهم في نفسه من الشجاعة ما جعله يصرح بأن القراءة والكتابة كانت عند دخول الفرنسيين أكثر انتشارا بين العرب الجزائريين منها بين الفرنسيين".[2]

[1] - محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996، ص: 11 – 12.

[2] - أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص: 23.

وفي ظل هذا الارتباط الروحي باللغة العربية ومقومات الدين الإسلامي، أصبح الفرنسيون على يقين أن القضاء على هذه اللغة هو السبيل إلى التغلغل في هذا الكيان وإدماجه، أو يمكن القول مسح معالمه وإحلال معالم فرنسية بديلة، وذلك من خلال تطبيق مناهج التعليم الفرنسي في الجزائر، بحيث أصبحت اللغة الفرنسية هي اللغة الأولى في البلاد وذلك تحت مسعى فرنسي أن ينشأ جيل مشبع بلغة فرنسا وأفكارها.

وقد عمل كل من ضباط وحكام فرنسا في الجزائر على تحقيق هذا المسعى ومن ذلك أن الدوق دو رفيكو قد صرح سنة 1832 قائلا: **"**أرى أن نشر لغتنا هي الوسيلة الأكثر فعالية لفرض هيمنتنا في هذا البلد، وقال في مناسبة أخرى: إن المعجزة الحقيقة التي علينا أن نصنعها هي: أن نحل اللغة الفرنسية شيئا فشيئا محل العربية بحيث نتمكن عن طريق هذا الإجراء من نشر لغتنا بين الأهالي، خاصة إذا أقبلت الأجيال الجديدة جماعات على التعلم في مدارسنا**"**.[1]

وبما أن التعليم الديني في المساجد و المدارس القرآنية كان قائما بكثرة فلم يجد الاستعمار بدلا من تخريب هذه المعالم وتجهيل هذا الشعب ومن ذلك تحويل المساجد إلى كنائس أو إسطبلات وتطويع الطرق الدينية فيما يخدم الأغراض الاستعمارية وغير ذلك من الأساليب وحتى أن كل رسالة كتبت باللغة العربية كانت تمزق وذلك لأن المستعمر **"**لم يأت لينشر حضارة وإنما جاء ليسلب أفكار الشعب ويزور تاريخه ويحطم كيانه ويستغل ثروته**"**.[2]

ولم يكتف المستعمر بذلك أي تجريد الإنسان الجزائري من أرضه ومسخ شخصيته، بل عمل كذلك على **"**إفساد الأفئدة والعقول وقد تجلى عمله التخريبي في

[1] - أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، مرجع سابق، ص: 60.

[2] - إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص: 12.

إغلاق المساجد والمدارس التي كانت تعلم العربية وفي هدم الزوايا، لأنها كانت مراكز لتثقيف الشباب وغرس روح المقاومة في نفوسهم".[1]

وفي ظل هذه الاستلاب الروحي والفكري، ولد جيل غريب كل الغربة عن لغته وكانت علاقته بها واهية، في حين توطدت صلته باللغة الفرنسية التي كان عليه لزاما أن يعتنقها لأنه كان بين نارين، بين أن يتحول إلى الصورة التي طالما جسدتها الرؤى الفرنسية في الجزائري الحمال أو ماسح الأحذية الأهلي الذي يجب أن يتحضر، أو أن يكتب ويبدع بلغة عدوه ويمحو تلك الصورة من ذهنه، رغم أن الأمر شكل مأساة لدى الأدباء الجزائريين بعد أن اضطروا لاستعارة اللسان الفرنسي للتعبير عن خلجات الذهن العربي والإرادة العربية.

وعلى مدى أجيال تمكنت اللغة الفرنسية من أبناء الجزائر "ولذا فإن الأدباء الأوائل الذين كتبوا بالفرنسية لم يجدوا أي غربة في أن تكون كتاباتهم باللغة الفرنسية، مثل كاتب ياسين ليس لأن الفرنسية هي لغتهم الأولى فقط، بل لأن علاقتهم باللغة العربية كانت واهية وضعيفة، فوقع اختيارهم في الكتابة على اللغة التي يمتلكون ناصيتها أكثر"[2]. ومن ذلك نرى الشاعر مالك حداد يصيح ذات يوم صيحته الموجعة في إحدى قصائده قائلا: أنا أرطن ولا أتكلم، إن في لغتي لكنة، إنني معقود اللسان.

ولكن هذه اللغة تحولت فيما بعد إلى السلاح الذي تصدى به هؤلاء الأدباء للمستعمر مما أثار غبطته، هذا التحول ولد مع الحرب العالمية الثانية، حيث عرفت الحياة الأدبية في الجزائر انفتاحا وثراء وتنوعا وقد جاء ذلك من صدمة الحرب التي يمكن القول عنها أنها نقطة اللاعودة في مسار هذا الأدب خاصة بعد مجازر 8 ماي 1945 "تلك المجازر التي شكلت بوحشيتها قطيعة حقيقية مع المستعمر على جميع المستويات ومنها على مستوى الإبداع الفكري والأدبي، ففي السنوات اللاحقة التي أعقبت الحرب تبددت من أذهان الجزائريين كل أوهام التعايش السلمي

[1] - إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، مرجع سابق، ص: 12 – 13.

[2] - أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص: 12.

مع المستعمر وظهر في مقابل ذلك كتابات جديدة لجيل جديد من الكتاب الجزائريين، لمتعد تجامل المحتل بل تنتقد النظام وتندد بطبيعته الاستبدادية والاستغلالية والعنصرية وتقدم كشاهد على ذلك ما وصلت إليه أوضاع الشعب".[1]

وقد مثل هذه المرحلة ثلة من الكتاب الجزائريين مثلوا نماذج حية لهذا النوع الجديد من الكتابة أمثال: محمد ديب، مولود معمري، كاتب ياسين.

وقد لمعت هذه الأسماء في سنوات الأربعينات وظهر معها لأول مرة تعبير الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الذي يمكن القول أنه كان ردا ذكيا على سياسة فرنسا، يقول أبو القاسم سعد الله: " فالثورة هي قبل كل شيء فكرة والفكرة يجب أن تنتشر وتعم إذا كان أصحابها يؤمنون بأنها صالحة أكثر من غيرها لتقدم الإنسان".[2]

وقد كان الجيل الذي ظهر سنة 1952 أكثر وعيا بضرورة مناهضة الاستعمار الذي أصبحت أغراضه واضحة المعال حيث كتب بعضهم عن هذه الحرب وعبروا عن مواقفهم تجاه السياسة الاستعمارية فهذا مثلا مولود معمري يقول: "وخلال الحرب العالمية الثانية حدثت أشياء شاركنا فيها نحن الجزائريين، فشعرنا على إثرها بتهيب وابتهاج، أن خروجنا من المأزق ممكن فخرجنا من ذلك المأزق بالكتابة قبل أن نخرج منه في الواقع"[3]. وكأن الجزائر في هذه الفترة كانت تحاول إطلاق صرختها الأخيرة بعد أن أضحت في النزع الأخير، فكان هؤلاء الأدباء هم ذبذبات هذه الصرخة التي أصبحت مدوية حتى هزت أركان الوطن العربي.

حيث أسهمت كل من كتابات محمد ديب ومولود فرعون ومالك حداد في نقل معاناة الشعب الجزائري إلى العالم ولأن مثل هذه الكتابات كانت فتيلا للثورة وقع اختيارنا على محمد ديب على اعتبار أن ثلاثيته المعروفة بثلاثية الجزائر

[1] - أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص: 23.

[2] - أبو القاسم سعد الله: أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978، ص: 47 – 48.

[3] - يوسف الأطرش: المنظور الورائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، 2004، ص: 29.

(الدار الكبيرة، الحريق، النول) قد كانت بحق مذكرات للشعب الجزائري وما تلك النار التي التهمت أكواخ الفلاحين إلا الفتيل الذي أشعل نار الثورة التي اندلعت سنة 1954.

ب-البيئة الثقافية:

إن البيئة التي عاش فيها محمد ديب في بداية حياته هي بيئة الحرب العالمية الثانية وما بعدها وقد اعتنق محمد ديب الكتابة كما يعتنق الدين، وعد الإبداع عند الكاتب قوة لابد أن توضع تحت تصرف المضطهدين بحيث تكون مؤلفاتهم سلاحا في سبيل استرجاع الحرية، أي أن المهمة الأولى للمثقف الجزائري حيال المستعمر هي المساهمة في التحرر وتحرير الآخرين.

إن تمسك محمد ديب بقضية وطنه وإصراره الدائم على النضال من أجل هذه القضية جعلته بحق عميدا للكتابة الواقعية، حيث أن ثلاثية محمد ديب أو ما عرف بـ "ثلاثية الجزائر" كانت بالفعل صورة صادقة وانعكاسا فعليا للواقع المرير الذي عايشه الشعب الجزائري إبان الاستعمار (تلمسان كعينة) وذلك في الفترة مابين 1939 – 1942 هذا الشعب الذي كان قائدا لهذه الثورة. يقول أبو القاسم سعد الله: **"**تختلف الثورة الجزائرية عن بعض الثورات الأخرى في أنها ثورة جماهيرية، فقادة الثورة الفرنسية كانوا من البورجوازية الساخطة على الإقطاع، أما قادة الثورة الجزائرية فقد كانوا في معظمهم من عناصر الفلاحين والعمال الذين أصبحوا وطنيين ثائرين على الظلم والاضطهاد تحت النظام الاستعماري**"**[1] وهذه هي الفئات التي مثلها محمد ديب في ثلاثيته وقد استمدها من الواقع الذي عايش هو طبعها بمخيلته الفذة في نسيج روائي متميز، يقول محمد ديب: **"** كان هناك أشياء كثيرة مفرطة في الكثرة يجب تصويرها وكان تصويرها يحتاج إلى موهبة وقد اضطررت

[1] - أبو القاسم سعد الله: أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، مرجع سابق، ص: 48.

أيضا إلى حذف عدد من العناصر حرصا مني أن يصدقني القارئ، ذلك أنني وجدتني أمام وقائع كثيرة لا يصدق العقل وقوعها".[1]

وقد صور محمد ديب في هذه الثلاثية محطات هامة من تاريخ الجزائر في الفترة الممتدة ما بين 1939 و 1942.

إذن إن الكتابة الروائية عند محمد ديب نحت نحو الكتاب الواقعيين تأخذ مادتها من الواقع ومقتضياته وتصبها في قالب روائي متخيل وهذا ما سنتطرق إلى تناوله في حديثنا عن نتاج محمد ديب الروائي.

ج-النتاج الروائي:

1.الدار الكبيرة:

كتب محمد ديب روايته الدار الكبيرة في أواخر الأربعينيات ونشرها سنة 1952 عن دار النشر لوساي في190 صفحة وقد كانت نبوءة ومبشرا باحتدام الغليان الشعبي الذي كلل بانطلاق الثورة المسلحة بعد عامين، تجري أحداث هذه الرواية في دور مدينة تلمسان في بيت اسمه **دار سبيطار** وهو المكان الذي تقع فيه جل أحداث هذه الرواية، هذه الدار عبارة عن مسكن كبير وعتيق تتخلله ساحة صغيرة وتسكنه عائلات فقيرة وفي هذه الدار تسكن **عيني** الأرملة البائسة التي تعيل عمر الصبي بطل الرواية وأختيه عويشة ومريم وكذلك أمها المشلولة الطريحة الفراش. عيني هي تلك الأم التي تقطن في غرفة من غرف الدار رفقة أبنائها ويتعين عليها أن تنفق عمرها في رعاية أبنائها بالعمل على مكينة الخياطة ليلا ونهارا ومع ذلك لم تكن قادرة على سد حاجات أسرتها، هذا الوضع يمكن أن نربطه بشكل مباشر بالوضع الاقتصادي المزري الذي عاشته الجزائر أثناء الحرب العالمية الثانية فقد ارتفعت الأسعار إلى درجة جعلت الجزائريين غير قادرين على اقتناء حاجاتهم الأساسية من ذلك انتشار السوق السوداء وتفاقم الغضب الشعبي وارتفاع نسب الفقر

[1] - نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص: 232.

والمجاعة والبطالة في صفوف الجزائريين فكان الفرد لا يجني الشيء الكثير من القيام بأي عمل ولذلك كانت عيني من حين إلى حين تلجأ إلى تهريب القماش.

وقد تشكلت صورة الجزائر في دار سبيطار من خلال شخوصها الذين يصارعون الجوع بشكل دائم وذلك بفعل سياسة التفقير التي مارسها المستعمر، إذ تكون الشخصيات في رحلة بحث دائم عن الخبز وهو ما عبر عنه محمد ديب بقوله: **<<**أعطني قطعة خبز**>>**[1]. وشاهد العيان على حالة البؤس والحرمان الاجتماعي هو **(عمر)** والشخصية الثانية البارزة في الرواية هو **حميد سراج** الزعيم والمناضل الذي يطارده الاستعمار وهو رمز لتفتح الوعي الثوري في نفوس الشعب.

والرواية فيشكل عام لوحة للظروف القاسية التي عايشها الشعب الجزائري إبان الاستعمار فعندما لا يجد شعب بأكمله خبزا فإن القضية بلا شك أكبر من ذلك إنها قضية وطن.

ومن ذلك يمكن القول أن الدار الكبيرة عينة لدار أكبر هو الوطن فما تكابده عيني وجاراتها وبقية الأسر التلمسانية هو ما يعانيه الشعب الجزائري ككل.

2.الحريق:

صدرت رواية الحريق الجزء الثاني من الثلاثية سنة 1954، عن دار لوساي للنشر ويبلغ عدد صفحاتها 190 صفحة، حيث تجري أحداث هذه الرواية في شتاء 1939 و 1940 في قرية **بني بوبلان** وسط الفلاحين وتعطي هذه الرواية صورة عريضة لحياة الفلاحين في الريف وعلاقتهم بالمعمرين الفرنسيين، الذين استلبوا أراضيهم وحولوهم إلى عمال أو قل عبيد بأجور زهيدة .

وقد جاء هذا الفعل الاستلابي الاستبدادي بفعل قرارات الجنرال بيجو الذي ذهب إلى مصادرة أراضي الفلاحين، مما جعل غضبهم يزداد وذلك لأن علاقة الفلاح بالأرض علاقة وثيقة يقول فرانتز فانون: **"**أن القيمة الأساسية عند الشعب

[1] - محمد ديب: الدار الكبيرة، ص: 13.

المستعمر، إنما هي الأرض لأنها هي القيمة المحسوسة الملموسة، الأرض التي تكفل الخبز والتي تكفل الكرامة أيضا**"**.[1]

وترى الدكتورة عايدة أديب بامية **"**أن عامل حب الأرض قد تحول فيما بعد إلى حماس وطني وهو الذي دعم المقاومة الجزائرية حيث أن الريف حسب مصطفى الأشرف كان منبعا للروح الوطنية ومنه اندلعت المقاومة**"**.[2]

وقد تنبه المستعمر إلى مدى تعلق الجزائري بأرضه ولذلك كان يحرص بشكل دائم على أخذ أراضيه الصالحة للزراعة عقوبة له على أي فعل مقاوم ولكن تعلق الفلاح بأرضه جعله يفضل العمل عليها بأجرة يومية على الرحيل عنها ومن ذلك كانت الحياة في الريف قاسية.

وفي ظل هذه الظروف التي يحياها الفلاحون، يشتد الغليان الشعبي، في الأرياف ويقرر هؤلاء شن إضراب عام عن العمل وتحرق الأكواخ ويلقى القبض على مدبري الإضراب ويكون الطفل عمر شاهدا على كل هذه التحولات ويهتم أكثر ما يهتم بالوعي الذي بدأ يسود في المجتمع الريفي وفي ذلك يقول محمد ديب: **"** هذه هي الحقيقة التاريخية، لقد رويتها كما عشتها**"**[3] وقد تعمقت معرفة عمر بالحياة والفلاحين وجعلته أكثر وعيا بها **كومندار** الشخصية التي كانت واثقة كل الثقة أن الوضع سوف يتغير وأنه سوف يأتي يوم يثور فيه هذا الفلاح وينقلب على المستغلين الأجانب يقول: **"**قويا ورهيبا لابد أن يكون ولابد له من يوم يحمي فيه بالسلاح بيته وحقوله**"** و كان لابد أن ينتهي عمر في الأخير إلى سؤال كومندار عما ينبغي فعله لتغيير الوضع وعيش حياة غير هذه الحياة ويجيبه كومندار على الفور **"**يجب تحطيم الظلم و دفنه**"** وكان هذا خلاصة رواية الحريق تحطيم الظلم ودفنه.

[1] - يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، ص: 15.

[2] - المرجع نفسه، ص: 16.

[3] - المرجع نفسه، ص: 88.

3.النول:

هي الجزء الثالث من الثلاثية ظهرت سنة 1957 عن دار لوساي للنشر وبلغ عدد صفحاتها 203 صفحة، تجري أحداثها بين (1941 - 1942) وتنتهي بوصول الأمريكان إلى الجزائر.

تصور لنا هذه الرواية تخلي عمر عن الدراسة بعد أن عرف أن كل ما يتعلمه كذبة فأصبح العمل أولوية كبيرة بالنسبة له بعد أن ظل مدة طويلة يتسكع في الشوارع قبل أن تجد له أمه عملا في مصنع من مصانع النسيج عند رجل يدعى **ماحي بوعنان**، وعند التحاق عمر بالعمل يصور لنا ديب الأوضاع المزرية للعمال وصور لنا المعمل على أنه قبو تحت الأرض، بارد ومظلم يشمل عمال من أعمار مختلفة، يختلفون في الرؤى والأفكار ويعكس تعبيرهم الحديث عن الكثير من القضايا الاجتماعية السائدة وقد وجد عمر في أفكار هؤلاء وتعليقاتهم ما شكل له مدرسة جديدة تخبره كل الحقيقة هي مدرسة الحياة وتجيبه عن الكثير من الأسئلة التي تدور في ذهنه وقد وجد نفسه في مرة داخل هذه النقاشات، التي عبرت بشكل أو بآخر عن ألام العمال وعدم رضاهم عن هذا الواقع، يقول أحدهم **"**لقد نزلنا كثيرا نحو الأسفل لا نستطيع أن نصبح من جديد رجالا بالطرق العادية نحن ملزمون بقلب العالم**"**. وبعضهم الآخر يقول: **"**يجب إعادة صنع الإنسان؟ نعم، لكن في البداية لابد من تهديم كل شيء**"**.

كما يصف الكاتب في هذه الرواية مجموعات كبيرة من المتسولين الذين امتلأت بهم طرق تلمسان وساحاتها العامة وقد جاء هؤلاء المتسولون من البوادي المجاورة هربا من الجوع الذي حل بهم وتمركزوا في الشوارع والزوايا الباردة المعتمة ينتظرون شيئا جديدا لكن ماذا؟

4.صيف إفريقي:

هي الرواية الرابعة للكاتب صدرت عام 1959، عن دار لوساي للنشر في 191صفحة. قدم محمد ديب في هذه الرواية لوحة شاملة عن الجزائر بمختلف فئاتها مثقفين فلاحين موظفين. وحاول أن يحدد موقفها من هذه الأحداث، أي تجاه العمليات الحربية الدائرة في الوطن ومن ذلك تحفظ الأسر عن الكلام بسبب التحاق أبنائها بالمقاومة.

وصفوة القول أن هذه الرواية تحكي قصة شعب ثائر وتعكس مرحلة هامة من مراحل تاريخ الجزائر وهي الثورة المسلحة ويمكن أن نعد هذه الرواية نتيجة للآمال التي أثارتها الثلاثية وقد طغى على هذه الرواية أسلوب الكتابة الواقعية ولكن الكاتب قلل من وصف الأحداث.

وفي هذا الصدد تشير آيرينا نيكفورفا العالمة المختصة في الآداب الإفريقية في تحليلها للرواية الجزائرية المعبرة بالفرنسية أثناء الثورة وبعدها إلى ذلك التغيير الجدري الذي حدث في إشكالية الرواية وأدواتها الفنية عند جملة من الكتاب الجزائريين منهم محمد ديب، هؤلاء الذين عبروا عن عصرهم ومواقفهم بطرق مختلفة.[1]

كما تحدثت عن تلك الرؤية الجديدة للعالم عند محمد ديب ابتداء من روايته من يتذكر البحر حيث عمد إلى طريقة جديدة في الكتابة وأصبح ينطلق من مواقف وجودية **"**يشهد على ذلك بقوة مقنعة، بطله الجديد الذي هو في جوهره وعاء فارغ يعربد فيه باستمرار رعب قاتل وخلية بسيطة تحمل كابوس وعداوة العالم المبهم...**"**.[2]

[1] - ينظر: عبد العزيز بوباكير: الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص: 6.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5.من يتذكر البحر:

صدرت عن نفس الدار سنة 1962، في191صفحة، ولم تبتعد عن نفس الخط الذي سار فيه الكاتب وهي القضية الجزائرية ولكن المختلف فيها هو طريقة طرح الموضوع وكذلك البناء الفني للرواية. حيث أن البناء الفني في الرواية تجاوز الواقع التسجيلي، ليصبح أقرب إلى روايات الخيال العلمي، تجسد رؤى وأحلام أما من حيث الموضوع، تقوم الرواية على الصراع بين قوتين: السكان الأصليون المقيمون تحت الأرض في المغاور والمستعمرين الذين يسكنون البنائيات الجديدة بطلة الرواية هي نفيسة زوجة الراوي التي تحمل بداية جديدة لجزائر جديدة.

مما سبق يمكن القول أن كتابات محمد ديب من السعة ما لا يمكن أن نحيط بها جميعا في مقامنا هذا ولكن النماذج التي قدمناها لهي خير دليل على تمسك محمد ديب بالقضية الجزائرية أثناء الثورة وبعدها أي أن محمد ديب لم يكن مجرد كاتبا واقعيا بل كان بحق صاحب مبدأ وقضية وظلت كتاباتها في أي صورة صبها واقعية أو إنسانية تتحدث عن الجزائر، رغم أن لغتها كانت فرنسية ، إلا أن روحها ومضامينها كانت جزائرية صرفة عبرت عن تمسك الإنسان أو المثقف الجزائري بأرضه.

لقد حاولنا من خلال هذا المدخل أن نتقصى فنيات ومواضيع الكتابة عند محمد ديب وكذلك الظروف المحيطة بها وتوصلنا من خلالها إلى أن ثلاثية محمد ديب والمعروفة بثلاثية الجزائر قد سارت على خط الكتابة الواقعية وهذا ما سيمكننا من دراسة الإيقاع الزمني في الثلاثية ويسهل علينا الكثير من الجوانب، خاصة وأن الأساليب المعتمدة عند الكتاب الواقعين متعارف عليها عند دارسي الفن الروائي التقليدي.

الفصل الأول

مفهوم الإيقاع السردي

الفصل الأول: مفهوم الإيقاع الزمني

أولا: بنية الإيقاع

1- مفهوم الإيقاع

أ- في اللغة

ب- في الاصطلاح

2- أشكال الإيقاع الأولي

3- أنواع الإيقاع

أ- إيقاع داخلي

ب- إيقاع خارجي

ثانيا: بنية الزمن

1- مفهوم الزمن

أ- لغة

ب- في الاصطلاح

2- المناهج النقدية المعاصرة والزمن

أ- الشكلانية الروسية والزمن

ب- البنيوية والزمن

1- علاقة الزمن بالمكان

2- علاقة المكان بالشخصيات

ثالثا: بنية الإيقاع الزمني

تمهيد

1- مفهوم الإيقاع الزمني

أ- المدة

ب- السرعة

خلاصة

أولا. بنية الإيقاع

1- مفهوم الإيقاع Rythm:

أ- لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: الإيقاع من الميقع و الميقعة: المطرقة والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان و يبينها[1]، وهو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام. هذا وقد وظفها الخليل بن أحمد في عنونة فصل من أحد كتبه بـ "كتاب الإيقاع".

وفي المعجم الفلسفي جاء ما يلي: الإيقاع **"**مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم والوزن انقسام عمل موسيقي إلى أجزاء، جميعها ذات مدة واحدة، فهو تعاقب مطرد لأزمنة قوية أو ضعيفة. فالإيقاع مركب موسيقي يشمل على أزمان غير متساوية وهو جانب الموسيقى في الشعر والوزن صيغة آلية والإيقاع إبداع جمالي**"**.[2]

وفي القاموس المحيط "الإيقاع من إيقاع ألحان الغناء و هو أن يوقع الألحان و يبينها**"**.[3]

ب- اصطلاحا: اتخذ الإيقاع مفاهيم عدة في التراث النقدي من جهة والحداثي من جهة أخرى.

وبما أننا بصدد التعريف الاصطلاحي للإيقاع، فمن الضروري أن نتعرف على هذه المفاهيم.

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، مادة وقع، ج6، ط1، مح: رشيد القاضي، دار صبح إديسوفت للطباعة والنشر، لبنان، 2006، ص: 362.

[2] - إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1983، ص: 29.

[3] - مجد الدين فيروز أبادي: القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2005، ص: 773.

1.مفهوم الإيقاع في التراث النقدي :

لم يتبين نقادنا القدامى جوهر الإيقاع إنما تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بالإيقاع الموسيقي والطبيعي، حيث أن فكرة الإيقاع هي التي مكنت الخليل بن أحمد الفراهيدي من اكتشاف البحور و الدوائر العروضية، كما أن ربطه بين الوزن والإيقاع بنمط الحياة البدوية، هي التي مكنته من الحديث عن وزن الشعر حيث اشتق معظم مسميات عروضه من البيئة البدوية (الخيمة أو بيت الشعر).

ومن ثم ارتبط الإيقاع ارتباطا عضويا بحركية الكون والطبيعية ومتطلباتها الحياتية وقد أدت هذه الحركية إلى تشكل ملامح وقعيه جاءت بالضرورة من أن الأمة العربية هي أمة شاعرة بالفطرة. فارتكزوا في تحديد الإيقاع على الوزن والموسيقى.

ويعرف الإيقاع في **الاصطلاح الموسيقي** الصرف بأنه:

"النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا. يدرك تساوي الأزمة والأدوار بميزان الطبع السليم وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يختلف الطبع فيها إلى ميزان العروض كذلك لا يفتقر إلى إدراك تسوية أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الأخر وقد لا يحصل بجد واجتهاد "[1]؛ أي أن الإيقاع ارتبط في تراثنا النقدي بالموسيقى في الدرجة الأولى.

[1] - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 14.

ومن ذلك أن بن سينا يعرف الإيقاع بقوله:

"أنه تقدير لزمن النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا هو نفسه إيقاع مطلق.

أما صفي الدين البغدادي فيعرف الإيقاع بقوله:

أنه مجموع نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم".[1]

مما سبق يمكن القول أن نقادنا القدامى قد وقعوا في خلط بين الإيقاع الموسيقي والشعري كما ارتبط الإيقاع عندهم بالوزن (الشعر الموزون) وقد ربط السجلماسي بين الإيقاع والوزن فقال: "أن الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة وشرح الموزونة بقوله: فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخر".[2]

من السمات التي يشترك فيها الشعر والنثر الفني الوزن والإيقاع اللذان يحدثان ضربا من التنغيم في الكلام، تلذ له الأذن وتطرب له النفس ولكن هذه الخاصية تبدو بشكل واضح في الشعر عنها في النثر ولابد من الإشارة إلى أن مفهوم الإيقاع يختلف عن مفهوم الوزن.

فالمقصود **بالإيقاع:**

"وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وتمثل التفعيلة في الشعر العربي الإيقاع .

---

[1] - د. حواسية: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، مذكرة ماجستير "لم تنشر"، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2009، ص: 56.

[2] - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص: 14.

أما الوزن:

فهو عبارة عن مجموعة من الإيقاعات أو التفعيلات التي يتألف منها البيت وعلى هذا يعد البيت الشعري الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية ولهذا فقد نظر نقادنا العرب إلى الوزن على أنه عنصر هام من عناصر الشعر ودعامة من دعائمه".[1]

2. مفهوم الإيقاع من منظور النقد الحداثي :

تفشى مصطلح الإيقاع في الثقافة العربية بفعل احتكاك أبناء هذه الثقافة بالثقافات الأخرى خاصة اليونانية، فعلى الرغم من انصراف هذا المصطلح في العربية إلى عدة دلالات فإن الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى "الجريان و التدفق و المقصود عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء ...".[2] وهذا ما يوضحه الشاعر جي فريزر بقوله "عندما نقف على شاطئ البحر نراقب الأمواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد، نجد تشابها أساسيا في حركة كل موجة، لكن ليس من موجتين تتكسران فيشكل متناظر تماما، وقد ندعو هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج بالإيقاع".[3]

أما في النقد العربي الحديث فإن محمد مندور يعد أول من أسس لمفهوم الإيقاع من خلال مقاله (الشعر العربي غناؤه وإنشاده ووزنه).

حيث ذهب إلى القول أنه:" موجود في الشعر والنثر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة أما في الشعر فهو محدد بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمن ما وهو الوزن أما في النثر

---

[1] - عثمان موافى: في نظرية الأدب، ج1، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر، الإسكندرية، 2009، ص: 79.

[2] - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 15.

[3] - عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط4، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص: 76.

فهو محدد بمقدار الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها".[1] ولكن هذه المحاولة كان يعوزها الوضوح و الدقة.

كما يذهب الأب خليل أده إلى أن الوزن هو مرجع الإيقاع من خلال مقاله (الإيقاع في الشعر العربي) وأن له ثلاث أصول:"المدة: و التي تكون غير محدودة تحتاج إلى ما يعينها من إشارة أو قرع آلة القرع المذكور: الذي يكون في المشي أو الرقص، تساوي الأزمنة في الأدوار: أي أنك إذا اتفقت على عدد من الأدوار وعينت الأزمنة التي تتخللها فعليك أن تعيد هذا المجموع كما هو بلا زيادة ولا نقصان".[2]

إن الإيقاع في التراث العربي لم يخرج عن المفهوم الذي يربطه بالوزن من جهة والإيقاع الموسيقي من جهة أخرى.

وقبل أن نلج إلى تلك التشكيلات الإيقاعية خارج الشعر ودائرة الوزن لنتحدث عن تبلور الإيقاع في أشكال ومعطيات أخرى فنية وجمالية وكونية سوف نحاول أن نعرج ولو بشيء من الاختصار على تلك البدايات الإيقاعية الأولى التي مهدت للصورة التي لمسناها في مفاهيم القدامى والمحدثين وكذلك سوف نحاول الوقوف على أنواع الإيقاع بشكل من التبسيط.

2- أشكال الإيقاع الأولي:

أ- الحداء: هو غناء يظم مقاطع توافق حركة سير الإبل في الصحراء هو من أقدم أغاني البادية ارتبط في بداياته بالسجع ثم بالرجز وقد ثبت في جمهرة أشعار العرب أن "قيس بن عاصم قدم على رسول الله صلى الله عليه وسلم: فقال: أتدري يا رسول الله، من هو أول من رجز، قال: أبوك مضر، كان بأهله فضرب يد عبد له

(1) - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 26.

(2) - ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006، ص: 95.

فقال: وأيداه، فاستوسقت الإبل وطربت لها فقال مضر كلاما بهذا الاتجاه يسوق إبله".[1]

ب-النصب: هو من الأشكال الإيقاعية الأولى المتطورة عن الحداء والمرتبطة بالغناء المتصلة بالجهد والتعب أثناء الرحلة في الصحراء القاسية وهو يهدف إلى تزجيه النفس ودفع الملل ولكنه أرق لارتباطه بأمرين:

- **المادة الغنائية:** حيث تفترض أن يكون الكلام أكثر عذوبة ولينا.

- **الفواصل الإيقاعية:** المنسجمة مع السرعة والجد في السير والحركة الجماعية التي تفرض أن لا يكون نشاز يخالف النغمة المتحركة المنبثقة عن الحماس والاندفاع إلى الهدف بجد ونشاط.[2]

ج- الركبانية: هو غناء تنشده جماعة الركبان كلها، إذا ركبوا الإبل مترافقة بالحركة الجماعية الموقعة لصوت أخفاف الإبل مع استخدام الأدوات والآلات الموسيقية والوترية.[3]

د- القلس أو التقليس: هو نوع من أنواع الغناء مصحوب بالضرب على الآلات الموسيقية، كالدف والمزمار وقد ترافقه حركات الرقص واللعب بالسيوف والريحان وله ارتباط وثيق بحياة العرب الدينية لكونه مظهر من مظاهر التعبد والدعاء وقد يرافقه ضرب الأيدي على الصدور، دلالة على التحسر والتوبة تقربا من المعبود. وهذه العملية تتطلب توازن ودقة في الترنيم الإيقاعي المرافق للعب والرقص الموسيقي.[4]

ه- التهليل: ظاهرة تعبدية قوامها رفع الصوت بالتلبية ومادتها أسجاع مرتلة، ذات إيقاع وفواصل مرتبط بعناصر وأسس فنية رغبة في التقرب إلى المعبود.

---

[1] - عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1989، ص: 12.

[2] - المرجع نفسه، ص: 18.

[3] - المرجع نفسه، ص 20.

[4] - المرجع نفسه، ص: 20 – 21.

و- التغبير: هو نوع من الإنشاد الديني، مترافق بالرقص والتمرغ بالتراب وطلب المغفرة والصياح بالدعاء اصطنعه أهل الجاهلية وأنكره الفقهاء.

ي- الرجز: هو أقرب الأشكال الإيقاعية إلى الشعر، يقوم على مقاطع منتظمة تطورت من السجع وهو من أكثر الأشكال الإيقاعية ثباتا رسوخا وزنيا، فهو يقوم على تكرار تفعيلة واحدة مستفعلن ثلاث مرات في كل شطر.[1] وأبرز ما يمكن ملاحظته عن الرجز هو استواء الوزن ووضوح القافية ارتباطه بأسجاع الكهنة التي تكاد أن تكون شعرا لولا طابعها النثري.

مما سبق يمكن القول أن أشكال الإيقاع الأولي ارتبطت بالرحلة والرحالة والعبادة والتعبد وما يجمعها جميعا هو قصورها الإيقاعي فبينها وبين الإيقاع المكتمل أشواط كثيرة.

3- أنواع الإيقاع:

الإيقاع نوعان :

أ- إيقاع داخلي: هو إيقاع يمكن تلمسه من خلال البنية البلاغية والدلالية والسمعية المتمثلة داخل النص ومن ثم فهو يلعب دورا أساسيا في الصلة بين بنى النص، مما يؤدي إلى تماسك أجزائه وبنيته العامة ومن ثم محو المسافة بين داخل النص وخارجه.[2]

ب- إيقاع خارجي: هو الشكل الخارجي للقصيدة الذي نلمحه في البنية الخارجية لها يحكمه علما العروض والقافية وما يتفرع عنهما من مباحث تخص الدوائر العروضية والوزن والقافية والزحافات والعلل...أي أن الإيقاع الخارجي يشتغل على المستوى الصوتي وتأثيره يكون على حاسة السمع الذي ينعكس أثره على الوجدان والفكر.

---

[1] - عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ص: 31 – 33.

[2] - ينظر: مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكر ماجستير، "لم تنشر"، جامعة ورقلة، 2004، ص: 94.

يقول العواد في هذا الصدد "وللشعر نوعان من الموسيقى نوع داخلي يحس به الشاعر الموهوب داخل أعماقه ويسمى الموسيقى الداخلية، ونوع أخر تحدده الكلمات والأداء التعبيري العام، وتحدده الأوزان والقوافي. وهذا النوع الأخير هو الذي يتناوله علم العروض".[1]

نستخلص من هذا القول أن الإيقاع شكل متجدر في الأدب شعرا ونثرا، بقدر ماهو متجدر في الحياة وهذا ما ذهب إليه الدكتور فؤاد زكريا في كتابه (مع الموسيقى ذكريات ودراسات) حيث يرى أن "حياتنا كلها غارقة في الإيقاع لا ينقطع صريره فالكون من حولنا تدور ظواهره في إيقاع منتظم، يظهر أوضح ما يكون في دورة الأفلاك.. وفي تلك التموجات التي تتميز بها ظواهر الحياة".[2]

وما يهمنا في هذا الصدد هو الانتقال إلى تجدر الإيقاع في الرواية (الإيقاع الزمني) أو ما يطلق عليه أيضا الإيقاع النثري، حيث يذهب كل من رينه ويلك و أوستن دارين إلى "أن إدخال الإيقاع في حقل البحث الأدبي يوجب علينا شرح طبيعة الإيقاع النثري وبما أن الرواية تروي قصة، فإن الرواية الجيدة هي التي تنظمها إيقاعات جديدة: إيقاع للمكان، وآخر للشخصيات، ولأن للزمن أهميته الخاصة في إيقاع الرواية فإن عبره أو من خلاله يقدم لنا الراوي مصائر شخوصه".[3]

خلاصة:

إن الإيقاع هو اصطلاح موسيقي شعري بالدرجة الأولى، أدخل إلى حقل الدراسة الأدبية وألحق بمكونات النص السردي (زمان، مكان شخصيات)، فأصبحت تتفاعل ضمن حركة إيقاعية، ذات أدوار متساوية أحيانا ومتفاوتة أحيانا

(1) - عبد الله محمد الغذامي: الصوت القديم الجديد – دراسة في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث -، سلسلة كتب الرياض، 66، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1999، ص: 180.

(2) - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2004، ص: 13.

(3) - المرجع نفسه، ص: 15.

أخرى. ومنحت عناصر القص حركية إيقاعية من مثل حركات الموسيقى، مما منحتنا نحن كدارسين إمكانية الوقوف أمام أبعاد فنية وجمالية ينحوها مسار القص بتوظيفه لمثل هذه الاصطلاحات الجديدة في الدراسة الأدبية.

ثانيا: بنية الزمن:

تمهيد:

إن الزمن هو محور وأساس فن القص، ومدار الاستمرارية والحركية وقد أصبح في عصرنا الحالي مدار الفنية والجمالية؛ ذلك التشويه أو التلاعب بالخيوط الزمنية ممثلا في العودة إلى الماضي أو القفز إلى الحاضر ولما لا إيقاف الزمن والتحكم في مداره الحركي.

إن الرواية من أشد الفنون التصاقا بالزمن والأديب هو الوحيد القادر على التلاعب بخيوط الزمن وإيقاعه، في حين أن الزمن الواقعي حركي مستمر يتهدد الإنسان بالموت والفناء فإن الزمن الأدبي ملك للأديب يوظفه كيف شاء ومتى شاء، مما يجعله متحكما في الأحداث والوقائع ومصائر الشخصيات ومن هنا تكمن الأهمية الكبرى للزمن في العمل الروائي.

1- مفهوم الزمن:

أ- لغة: ورد مفهوم الزمن في لسان العرب لابن منظور للدلالة على قليل الوقت وكثيره ومشتق من الزمن والزمان وفي المحكم الزمان العصر والجمع أزمن وأزمنة ومن ذلك أزمن بالمكان أي أقام به دهرا وهناك من ذهب إلى القول أن الزمن مطابق للدهر ولكن أبا الهيثم ذهب إلى غير ذلك فالزمان حسب قوله: يتكون من شهرين إلى ستة أشهر والدهر لا ينقطع. وجاء في الحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال لعجوز تحفى بها في السؤال وقال :" كانت تأتينا أزمان خديجة، أراد حياتها، ثم قال: إن حسن العهد من الإيمان".[1]

وفي القاموس المحيط: الزَّمن، محركة كسحاب: العصر، اسمان لقليل الوقت وكثيره. ج:أزمان وأزمنة وأزمن، ولقيته ذات الزمين، كزبير: تريد بذلك تراخي الوقت. وعامله مزامنة: كمشاهرة. والزمانة: الحب والعاهة، زمن، كفرح. وزمَّان

(1) - ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص: 79.

بالكسر والشد: جد لفند الزماني واسم الفند شهل بن شيبان بن ربيعة بن زمَان بن مالك بن صعب بن علي بن بكر بن وائل.[1]

والزمان هو "وسط متجانس غير محدد، تمر فيه الأحداث متلاحقة والمدة جزء منه وقد يطلق على مدة معينة".[2]

ب- أما في الاصطلاح: فإن الزمن يكتسب معاني مختلفة ويأخذ أبعاد شتى في الفلسفة كما يأخذ معاني ودلالات مختلفة في الحياة الاجتماعية والنفسية والدينية.

1. الزمن عند الفلاسفة:

يؤكد "أ .أ مندلاو" في كتابه "الزمن والرواية" أن البحث في مقولة الزمن شغلت الفلاسفة والمفكرين ورجال الدين في محاولة منهم القبض على خيوط هذا الزمن، لوضع مفهوم محدد له. ويدعم رأيه بمقولتين: الأولى للقديس أوغسطين الذي قال فيها "إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإنني أعرفه إذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه"، والثانية لوليام شكسبير الأديب والمسرحي الشهير "نحن نلعب دور المهرج مع الزمن وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب و تسخر منا".[3]

أي أن مقولة الزمن حسب القديس أوغسطين بسيطة عندما نحياها دون الالتفات إليها والانشغال بها ولكنها معقدة عندما نحاول التعرف عليها والخوض في معطياتها وتناولها بالدراسة والبحث.

وقد اختلف كذلك علماء الطبيعة والعلوم الأخرى في محاولتهم التوصل إلى حقيقة الزمن وقد أوضح مندلاو ذلك بقوله: "إن الزمن يمكن اعتباره بمعنى من المعاني، مطلقا، أي أنه لا يمكن تفسيره أو تعريفه بمصطلحات أساسية لأنه هو نفسه أحد الوجوه الأزلية - التي لا يمكن اختزالها- لكل شيء في حقل التجربة

---

[1] - مجد الدين فيروز أبادي: القاموس المحيط، ص: 1203.

[2] - إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، ص: 95.

[3] - أ.أ مندلاو: الزمن والرواية، ت: بكر عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1997، ص: 182 – 183.

الإنسانية بالعكس يمكن اعتباره نسبيا، أي أن له قيمة معرفية فقط عندما ينسب إلى ظواهر محسوسة..."[1].

إن الفهم التقليدي للزمن مطابق للزمن الفيزيائي (ماضي، حاضر، مستقبل)[2] وقد تم التعامل معه في الرواية التقليدية كمعطى ماضي، فالراوي بمجرد أن يبدأ كتابة الرواية يكون كل شيء في تخيله قد انقضى وهو مدرك لنهاية القصة قبل حتى أن تبدأ ولكن على الرغم من ذلك فإن الماضي يمثل الحاضر في العمل الروائي لأن عملية الكتابة تتطلب حضور أحداث ماضية في لحظة حاضرة للكتابة .

لكن الأدب الذي أداته اللغة وموضوعه التجربة الإنسانية استطاع أن يعطي للزمن إمكانات الظهور في صور مختلفة وبالتالي كان أقرب إلى الإنسان أو هو الإنسان الدزاين "بمفهوم هيدغر في هذه الحالة يكون الإنسان أكثر قربا والتصاقا بالزمن لأنه كـ "أنا أكون".

يقول هيدغر: "فما تشير إليه الساعة، ليس هو الوقت، أي كمية الزمان الذي يسيل، بل فقط (الآن) كما هي مثبت في كل مرة بالنسبة للفعل الحاضر، الماضي أو الآتي. فأنا إذن لا أستطيع أن أقرأ الوقت على الساعة إلا بالاستناد إلى هذه (الآن) التي أكون والتي تحيل إلى هذه الزمانية (خاصتي) التي توجد مسبقا في كل الآلات المعدة للقياس. فالدار زين الذي هو في كل مرة (خاصتي)- بالمعنى الذي يعرف بطريقة تكوينية كـ (أنا أكون)- ليس إذن ببساطة في الزمان الذي يفهم كشيء تحدث فيه حوادث العالم، إنه الزمان الذي هو على العكس الطراز الخاص لكينونته"[3].

---

[1] - مندلاو: الزمن والرواية، مرجع سابق، ص: 169 – 170.

[2] - الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي – دراسات في روايات نجيب الكيلاني -، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، 2010، ص: 40.

[3] - فرونسواز داستور: هيدغر والسؤال عن الزمان، ت: سامي أدهم، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص: 23.

أي أن الزمن عند هيدغر زمن وجودي مرتبط بوجود الإنسان فلولا وجود هذا الإنسان لما تشكل زمان.

ولكن حركية الزمن المتسارعة بما تحمله من حياة وتجدد من جهة وموت وفناء من جهة أخرى، شكلت عند الإنسان منذ وجوده هاجسا يؤرقه، فحاول منذ القدم البحث عن بدائل يكسر بها حركية الزمن ويسعى للخلود، ومن ذلك ما ذهب إليه نصر حامد أبو زيد بقوله : إذا صح لنا بكثير من التبسيط أن نختزل الحضارة المصرية القديمة هي حضارة ما بعد الموت أما الحضارة العربية الإسلامية فهي حضارة النص.

فلقد نشد الفراعنة القدامى حياة ما بعد الموت، فبنوا الأهرامات وقبور الملوك التي كانت تتضمن كل ما يحتاجونه لحياة بعد الموت من كنوز ومقتنيات نفيسة.

ولوعدنا إلى الأصل اليوناني لهذه الكلمة (كرونوس) الإله الذي يخشى على ملكه من أبنائه فيلتهمهم الواحد تلو الأخر شأنه في ذلك شأن الزمن الذي يمنح المخلوقات الحياة، ثم يتخلى عنها بالموت والفناء.

هذا في إطار الفلسفة الغربية، أما عن الفلسفة العربية فهي الأخرى قد تناولت مقولة الزمن انطلاقا من قناعتها التاريخية والفكرية والعقائدية، من جهة، ومن منطلق التأثر بأفلاطون وأرسطو، من جهة أخرى يقول ابن سينا: "الزمان مقدار الحركة المستديرة من جهة المتقدم والمتأخر هو عند المتكلمين متحدد معلوم يقدر به متحدد آخر موهوم".[1]

وهو عند ابن رشد ملازم للحركة "إن تلازم الحركة والزمان صحيح. وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة لأنه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع

[1] - إبراهيم المدكور: المعجم الفلسفي، ص: 95.

الموجودات التي لا تقبل الحركة أما وجود الموجودات المتحركة، أو تقدير وجودها، فيلحقها الزمان ضرورة".[1]

مما سبق يمكن القول أن اهتمام الروائيين والفلاسفة بالزمن كان سباقا لاهتمام النقاد الذين لم يجدوا في النقد الأدبي مصطلحات تفي بأغراضهم فلجئوا إلى استعارة مصطلحاتهم من حقول فنية أخرى حيث استعاروا مصطلح فلاش باك (الاسترجاع) من حقل السينما، والمونولوج من علم النفس...

إن الحضارات الإنسانية حاولت إيجاد حلول أو بدائل لمواجهة الزمن و همه، لكن بدائلهم ومفاهيمهم اتسمت بالميتافيزيقية واللاعقلانية ولكن هذا التصور خفت حدته مع القرن العشرين بفعل سلطة العقلانية التي تمخضت عن العلم وهذا ما عبر عنها وايتهد بقوله "في الماضي كانت الفترة الزمنية التي يستغرقها أي تغيير مهم أطول كثيرا، من عمر الكائن البشري، و لذل كربت الإنسانية نفسها على التكيف لأوضاع ثابتة أما اليوم فإن هذه الفترة الزمنية أصبحت أقصر كثيرا من عمر الفرد، فأصبح لزاما علينا أن نعد الأفراد لمواجهة أوضاع متجددة".[2]

وقد اتخذ هنري برغسون من الزمن أساسا لفلسفته واكتشف في الديمومة المعنى الإيجابي للزمن الذي هو عنده "تغيير مستمر متصل يصبح معه الحاضر ماضيا، ويأبى الذهن أن يظل في التيار الزمني، بل يجسم كل ما يتصل به ويربطه بفكرة معينة فالزمان مرتبط عنده بالديمومة.[3]

وفي الفلسفة الحديثة يكتسي كتاب غاستون باشلار (جدلية الزمن) أهمية كبيرة لأنه الكتاب الذي أسس لما سماه باشلار علم نفس الزمان حيث يذهب إلى

---

[1] - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص: 17.

[2] - مندلاو: الزمن والرواية، مرجع سابق، ص: 15.

[3] - إبراهيم المدكور: المعجم الفلسفي، ص: 95.

"أن الفلسفة النفسية لم تعد سوى فلسفة زمنية ولم يعد تواصل الجوهر المفكر سوى تواصل الجوهر الزماني".[1]

2. الزمن في الأدب:

إن الأدب من أشد الميادين ارتباطا بالزمن بل يعتبره هانز ميرهوف مثل الموسيقى فن زمني لأن الزمن هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة والقص هو أشد الفنون ارتباطا بالزمن[2] وهو أكثر ظهورا وتجسدا في الفن الروائي من منطلق أن الرواية هي شكل الزمن بامتياز لأنها الشكل الوحيد الذي باستطاعته التقاط الزمن وتشخيصه في تجلياته المختلفة، التاريخية والنفسية...وخلق ذلك التزاوج بين البنية التخيلية والبنية الواقعية السائدة ضمن المعطيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ومن هذا المنطلق يمكن أن نعرف **الزمن الأدبي** بأنه: "زمن يصنعه المبدع، يخالف هذا الزمن الطبيعي الكرونولوجي ويلعب دورا هاما في بناء الشخصيات والأحداث، يتحول داخل النص الأدبي إلى شبكة من العلاقات المتشابكة المتطورة التي تسمح للمبدع التلاعب بخيوط الزمن كما يشاء فيطير إلى المستقبل أو يعود إلى الطفولة ويكسر ذلك الحاجز بين عالم الحقيقة والخيال ".[3]

"ولذلك يكتسب الزمن في الرواية طابعا خاصا إذ يمثل محورها الأساسي الذي تبنى عليه أحداثها وهو الفيصل الذي يجسد رؤى وقيم كل مبدع روائي فعلى أساسه يتم التمييز بين إبداع روائي وآخر، وهو العنصر الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه، كما أنه يجسد إيقاع العمل الفني. إذ أن المقصود بزمنية الرواية ليس زمنها الخارجي التي تصدر فيه أو تعبر عنه فحسب بل هو زمنها الباطني المتخيل أي

---

[1] - غاستون باشلار: جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ص: 14 – 15.

[2] - الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص: 40.

[3] - يراجع: عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 80.

بنيتها الزمنية التي تحدد بإيقاع ومساحة حركتها، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها ونسيج سردها اللغوي".[1]

و من هنا فقد ذهب بعض النقاد إلى تقسيم الزمن وفق المستوى البنائي إلى زمن القصة وزمن الخطاب:

1. زمن القصة: هو الزمن الخطي الكرونولوجي الذي يسير حسب تسلسله الواقعي أو التاريخي مقترنا بالأحداث كما حدثت فعلا يدخل في البنية العامة للخطاب الروائي ما يفسح المجال للروائي أن يعيد ترتيب تلك الأحداث والوقائع بنفسه من منطلق ملكته اللغوية والتخيلية.

2. زمن الخطاب: إن زمن الخطاب هو زمن مخالف في ترتيب أحداثه عن زمن الحكاية حيث نجده يتوزع في أزمنة عدة في الحاضر أو الماضي أو المستقبل فهو بذلك يتداخل أي أنه يربط الماضي والحاضر والمستقبل معا.[2]

بمعنى آخر هو أن يقوم الروائي بعملية انتقاء للزمن فيخرجه من التسلسل الذي طغى على الرواية الكلاسيكية، فيعود إلى الماضي ويقفز إلى الحاضر، ويتناوب بين الأزمنة الثلاث، ماضي، حاضر، مستقبل، أي أن الأزمنة تنزلق داخل بعضها.[3]

و يذهب جيرار جينيت في كتابه خطاب الحكاية "إلى أن زمن الخطاب لا يتقيد بالتتابع المنطقي للأحداث".[4]

مما سبق نستشف أن زمن الخطاب هو الزمن الذي ركزت الرواية على استخدامه وهو في اصطلاح النقاد يطلق زمن السرد، وفيه يعيد الراوي تشكيل زمن القصة المجرد وفق منظور خطابي متخيل ومن ثم فإن زمنية الرواية ثلاث أنواع:

([1]) - محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1994، ص: 13.

([2]) - يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل – دراسة في السرد الروائي -، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986، ص: 123.

([3]) - مندلاو: الزمن والرواية، مرجع سابق، ص: 250.

([4]) - حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي، بيروت، 2000، ص: 73.

الزمنية المتخيلة: الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة.

زمنية تجليتها: في لحظة زمنية حديثة محددة.

زمنية قراءتها: أو كما يقسمها رولان بوراف زمن المغامرة ، زمنية الكتابة، زمن القراءة وذلك انطلاقا من كونها فن زمني وأن الزمن لم يبقى قيمة أو شرطا للإنجاز، إذ أصبح موضوعا للرواية وأحيانا بطلها.[1]

مثلا يقدم لنا الراوي أحداثا وقعت في عدة سنيين، قد تصل إلى عشر سنوات وهو(زمن المغامرة)، بطريقة مختصرة قد لا تستغرق مدة كتابتها عشر ساعات وهو (زمن الكتابة)، بينما يستطيع القارئ قراءتها في عشر دقائق (زمن القراءة).

2- المناهج النقدية المعاصرة والزمن:

إن الزمن كان أسير التصورات الفلسفية من جهة والمطابقة الفيزيائية من جهة أخرى ولكن الثورة اللسانية مع فرديناند دي سوسير مكنتنا من الحديث عن قطيعة حقيقة مع المقولات التقليدية للزمن وكان من الطبيعي أن يستفيد تحليل الخطاب الأدبي من ذلك في دراسة الزمن.

أ- الشكلانية الروسية والزمن :

إن موضوع الزمن بالنسبة للنقد الروائي تعود بداياته الأولى إلى الشكلانيين الروس، حيث يعدون سباقين في إدراج مبحث الزمن في النظرية الأدبية وذلك حينما جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها وإنما العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط بينها ومن هذا المنطلق ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، هذا الأخير الذي ينشأ عن الاختلاف في الترتيب الزمني للأحداث في الخطاب، عن ترتيبها في القصة.

[1] - إبراهيم المدكور: البنية السردية في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص: 97.

و هذا ما يوضحه توماشوفسكي بقوله: "إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث. وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا ".[1]

ب- البنيوية و الزمن:

من البنائيين الفرنسيين الذين تناولوا الزمن من جانبه البنيوي الصرف رولان بارت، حيث تناول مبحث الزمن السردي من خلال كتابيه: (التحليل البنيوي للسرد، وشاعرية الخطاب).

ولكن كتاب خطاب الحكاية هو أوج هذا العمل البنائي وذلك في دراسة جيرار جينيت لرواية مارسيل بروست (بحثا عن الزمن الضائع) وقد ميز جينيت بين نوعين من الزمن (زمن القصة، زمن الحكاية) وذهب إلى القول أنه ينبغي لمن يتصدى لتحليل البنية الزمنية في نص أن يأخذ في اعتباره أن زمن القصة مزدوج "زمن القصة والتي هي تسلسل زمني للأحداث و الخطاب أي ترتيب السارد للأحداث في النص".[2]

و هذا نفس المعطى الذي ذهب إليه تزفيتان تودروف حين ميز بين القصة والخطاب ومن ثم قسم الزمن إلى نمطيين من الأزمنة:

زمن خارجي: (زمن الحكاية) وهو (زمن القصة، وزمن الكاتب، وزمن القارئ ، والزمن التاريخي).

زمن داخلي: (زمن النص) وهو (زمن القصة، زمن الكتابة، زمن القراءة) وهو بدوره ينقسم إلى قسمين:

أ.**زمن طبيعي:** تاريخي كوني يعبر عنه بألفاظ مثل: لحظة، ساعة، يوم..

[1] - المرجع السابق، ص: 99.

[2] - صالح البنا: الفواعل السردية، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، 2009، ص: 45.

ب.زمن نفسي: مرتبط بالشخصية في الرواية وحالتها النفسية الواعية بمرور الزمن.[1]

كما تنبه إلى أن تحليل الخطاب السردي يقوم على دراسة العلاقات بين هذين الزمنيين و لذلك اقترح تصنيف مستويات الحكاية إلى ثلاث مقولات:

1.مقولة الزمن: التي يعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

2.مقولة الجهة: أو الكيفية التي يدرك بها السارد القصة.

3.مقولة الصيغة: أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد.[2]

3- علاقة الزمن بالمكان:

جاء الاهتمام بالمكان في البناء الروائي في التقنيات الحداثية للرواية، ذلك أن لا أحداث وشخصيات يمكن أن تلعب دورا في الفراغ دون مكان، والمكان ليس مجرد خلفية للأحداث وإنما هو عنصر حكائي قائم بذاته .

ولعل دراسة (شعرية الفضاء) لغاستون باشلار1957 م، هي التي نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي فكان "غالب هلسا" هو أول الدارسين للمكان في كتابه (المكان في الرواية العربية).

درس غالب هلسا في كتابه هذا العلاقات المتبادلة بين المكان والسكان توصل من خلاله إلى نتيجة مفادها أن الزمن ليس ساكنا وإنما هو قابل للتغير بفعل الزمان، و قد صنف المكان إلى أربعة أنواع:

المكان المجازي: يكون مجرد ساحة للأحداث ومكملا لها و ليس عنصرا مهما في العمل الروائي.

---

[1] - صالح البنا: الفواعل السردية، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، 2009، ص: 45 – 47.

[2] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية – بحث في المنهج -، ت: محمد معتصم، عمر الحلي، عبد الجليل الأزدي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص: 40.

المكان الهندسي: هو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

المكان كتجربة معاشة: داخل العمل الروائي وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

المكان المعادي: كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ...[1]

إن علاقة المكان بالزمان علاقة متداخلة لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ذلك أن الحديث عن الزمان يقودنا مباشرة إلى المكان الذي تدور فيه الأحداث و يمكن مقاربة العلاقة بين الزمن والمكان بما يمكن أن "نسميه بالعالم العاري والقوة شبه الخفية، حيث أن المكان عالم عار ظاهر للعيان، أما في حالة الزمن فإننا نحس بقوته ولا نستطيع أن نراه بشكل مباشر إلا من خلال الأحداث التي تجري من حولنا".[2]

مما سبق نستشف أن الزمن هو تتابع للأحداث والوقائع، بينما المكان هو الأرضية التي تدور فيها هذه الأحداث أي أن الاختلاف بين الزمان والمكان يكمن في الوظيفة التي يؤديانها ولكن هذا الاختلاف هو الذي يؤدي إلى التكامل بينهما، كما أن الزمن يدرك بشكل نفسي في ذات الإنسان هذا الكائن الوجودي الذي يشعر بمرور وتعاقب الزمن، بينما المكان يدرك بشكل حسي من منطلق الإدراك الحسي للأشياء والمعطيات المكانية (حديقة، مزرعة...).

ولكن ما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن المكان في الرواية هو مكان متخيل، مشكل من ألفاظ لا من موجودات، ولكن هذا لا يعني انفصاله عن الواقع، ولكنه تشكيل متخيل بمعطيات واقعية أو غرائبية، تدخل في تصورية القارئ الذي يتعامل

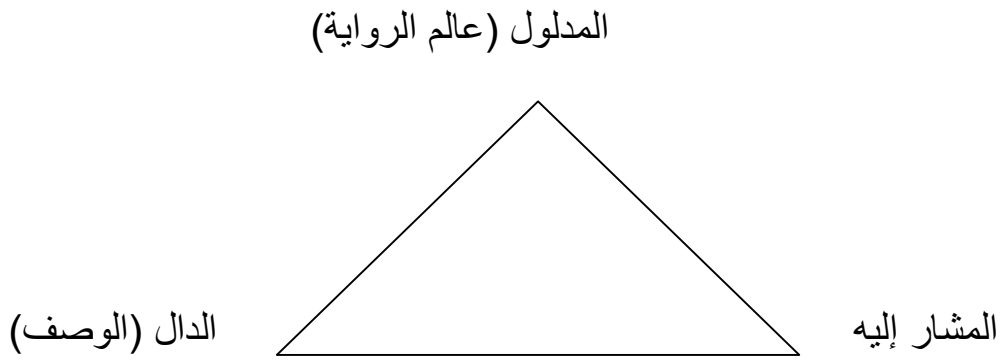
[1] - محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، من منشورات الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 66 – 67.

[2] - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 76 – 77.

مع النص كمعطى فكري جمالي تندمج فيه الأزمنة الأمكنة الشخصيات ضمن نص سردي تلتحم داخله هذه المعطيات.

وهذا ما يوضحه بوتور بقوله: "في اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الراوي. ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ ".[1]

وهذا ما يوضحه المخطط الدلالي الذي خطه أوجدن ورتشارد في كتابهما (معنى المعنى) ووضحا فيه العلاقة بين عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع.



فإذا اعتبرنا أن الدال هنا (وهي الكلمات التي تشكل العالم التخيلي) هو الوصف والمدلول هو الخيالي الذي يخلق في ذهن القارئ، فالمشار إليه قد يكون عالم الواقع وقد يكون أيضا عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب ولا وجود لها في عالم الحقيقة.[2]

4- علاقة المكان بالشخصيات:

كما أن للمكان أثر على الشخصية القصصية، فما تقوله الشخصية إنما يكون صادرا بالضرورة عن نزعات ومواقف وأفكار نابعة من المحيط والبيئة والمكان

[1] - ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ط1، دار حامد للنشر، عمان، 2010، ص: 126.

[2] - سيزا قاسم: بناء الرواية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص: 108.

الذي تعيش فيه وتتأثر به وتكون مخزونة في قلب وذهن هذه الشخصيات وتنعكس بشكل أو بآخر في الرواية، ومن ثم تبقى العلاقة بين المكان والزمان والشخصية تبادلية نفعية. وكتب عبد الرحمان منيف (سيرة مدينة) فهو بشكل من الأشكال كتب عن المكان حيث يقول: "إن المكان في حالات كثيرة ليس حيزا جغرافيا فقط، فهو أيضا البشر، أو البشر في زمن معين".

وقد ميز هانز ميرهوف بين المكان والزمان بقوله "الصورة المميزة لخبراتنا إنه أعلم وأشمل من المسافة (المكان) لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات و الأفكار التي لا يمكن أن تضفي عليها نظاما مكانيا والزمان كذلك معطى بصورة أكثر حوارا من المكان".[1]

و نأخذ على سبيل المثال موضوع الدراسة وهي ثلاثية محمد ديب، فإن الشخصيات الموجودة تعيش في زمن معين هو زمن الثورة الجزائرية، حيث نجد أن البيئة الجزائرية الاجتماعية هنا مرجع واضح من خلال هذا البعد الزمني والتاريخي الذي يظهر جليا في بنية النص فالأحداث والعلاقات بين الشخصيات يتم اختبارها أمام حدث تاريخي هو الحرب والاستعمار بمخلفاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية.

وفي إطار الحديث عن هذا الحدث التاريخي نجد أنفسنا أمام تسجيل لهذه الحرب ومخلفاتها من خلال إشارات مختلفة إلى ذلك الواقع الاجتماعي المتردي، ذو المرجعية الواقعية، ويقدم لنا ضمن بنية روائية تخيلية، يؤثر لتلك العلاقة الجدلية بين المتخيل والواقعي .

[1] - الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 40.

أي أن هناك تأثير سردي متبادل بين الشخصية والمكان، فالمكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤيا السردية.[1]

ثالثا:بنية الإيقاع الزمني:

تمهيد:

إن المقدرة الفنية واللغوية للكاتب، هي التي تمكنه من توظيف الزمن توظيفا تقنيا عمليا هذا التوظيف يتباين في مقاطع الحكي، مما يولد إيقاعا زمنيا داخل النص ويخلف لدى القارئ انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني. و الجدير بالذكر هو أن الإيقاع انتقل من سمة الخطية الذي درجت الرواية التقليدية على اعتماده، إلى سمة الفنية والجمالية التي تمثل رؤى الكاتب وخلجات نفسه في الرواية الحديثة، وأصبح الزمن عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في بناء الحدث القصصي.

و في هذا الصدد يشير عبد الملك مرتاض إلى أنه: " يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما، أو فعل ما، وتفكير ما أو حركة من تسلط الزمنية "[2]. أي أن الرواية التقليدية كانت حبيسة التتابع المنطقي للأحداث، في حين أن الرواية الحديثة كسرت هذا المنطق المغلق ونحت نحو اللامنطق في التعامل مع الزمن "فإن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل، والاسترجاع والاستذكار حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم في تكسير عمودية السرد".[3]

إن هذا التباين في توظيف التقنيات الزمنية، هذا التلاعب الجمالي بخيوط الزمن هو غاية البحث في الإيقاع الزمني، هذه الحركية الزمنية التي تتباين بين مقاطع الحكي هي التي تمنح الحياة للنص، ولا تجعله مجرد سير على مجرى الزمن

---

[1] - صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2012، ص: 197.

[2] - عبد القادر بن سالم: مكونات النص القصصي الجزائري، ص: 79.

[3] - المرجع نفسه، ص: 80.

كمعطى حركي، بقدر ما تدخله في متاهات الزمن وتعطيه قدرا أكبر من المساحة تمكنه من تلمس جوانب الجمالية في النص والغوص في الإيديولوجيات والأفكار الكامنة عبر خيوط الزمن.

وبما أننا في صدد الحديث عن الإيقاع الزمني فيجدر بنا بادئ ذي بدء أن نتعرف على مفهوم الإيقاع الزمني الذي أدرجناه كمبحث ثالث، بعد أن تعرفنا على بنية الإيقاع وبنية الزمن، بشكل منفصل، وبما أن غايتنا من البحث هي هذا المزج بينهما ككل مكتمل وما هذا الفصل إلا فصل نظري لا غير بحكم تطلب الموضوع التعرف عليهما بشكل منفصل من أجل تقصي الموضوعية، فإنه يمكن أن نطلق عليهما معا (الإيقاع الزمني، المدة، السرعة...) أي أنهما داخل النص السردي وجهان لعملة واحدة هي البحث في السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني.

1- مفهوم الإيقاع الزمني:

يقصد بالإيقاع الزمني في النص السردي: "علاقة التناسب بين المسافة الزمنية التي يستغرقها الحدث (الديمومة) مقاسه بالثواني والسنوات، والمسافة الكتابية مقاسه بالأسطر والصفحات"[1]. أو هو "الأنساق التي تنتجها العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث يقاس زمن القصة كرونولوجيا بالساعات والأيام والشهور أما الخطاب فمادته الأسطر والجمل والصفحات ".[2]

أي أن الحكي هو مقطوعة زمنية مرتين، فهناك من جهة زمن القصة وهو زمن الحدث الطبيعي الذي نفترض أن أحداث القصة قد حدثت فيه فعلا، وزمن الخطاب أو هو ذلك التجسد الكتابي التخيلي للأحداث والوقائع في ترسيمة الأسطر والصفحات. كما أن ضغط مسافة زمنية طويلة في مساحة كتابية قصيرة ينجم عنه بالضرورة إيقاع مختلف عن ضغط مسافة زمنية قصيرة في مساحة كتابية طويلة.

[1] - عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة، الجزائر، 2010، ص: 86.

[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص: 115.

ولدراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب لابد من محددات أساسية ثلاث:

1.علاقة الترتيب الزمني Ordre : بين تتابع الأحداث في المادة الحائية، وبين ترتيبات الزمن و تنظيماتها في الحكي .

2.علاقة المدة والديمومة Durée : بين تتابع الأحداث في المادة الحائية، وبين ترتيب الزمن وتنظيماتها في الحكي .

3.علاقة التواتر Fréquence : بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معا.[1]

ويمكن القول أن علاقة المدة والديمومة هي المعادل الموضوعي لما يعرف "بالإيقاع الزمني" ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن النص السردي يقوم بمعزل عن التحديدات الأخرى (التواتر، الترتيب).

وقد أشار هنري جيمس إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء الروائي ويرى أن "الجانب الذي يستجدي أكبر قدر من عناية الراوي - الجانب الأكثر صعوبة وخطورة – هو كيفية تحديد الإحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن ".[2]

أ- المدة La Durée :

المدة من المقولات الثلاث التي تدرس وفقها العلاقة بين زمن الحكي وزمن القصة حيث تقوم دراسة المدة على المقارنة بين الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الحكاية، بالمدة الزمنية التي تستغرقها روايتها في الخطاب .

[1] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، 2005، المغرب، ص: 76.

[2] - سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص: 38.

ولكن هذه المقارنة تصطدم بصعوبة أساسية، لأن قياس مدة قصة من القصص غير ممكنة وإطلاق هذا الاسم لا يعدوا إلا أن يكون الزمن الضروري للقراءة هو الآخر الذي يختلف باختلاف القراء وإقبالهم من عدمه على تلقي ذلك النص والخوض في غماره. و يقر جينيت "أن هذه الصعوبة لا يمكن حلها ولكن بالإمكان إهمالها. ذلك أن السمة المفيدة في هذا المجال مستقلة في الواقع عن سرعة إنجاز القراءة (عدد الصفحات التي يمكن أن تقرأ في مدة زمنية محدودة) وإنما هي سرعة أخرى سردية تتحقق بالعلاقة بين مدة الحكاية وطول النص (سرعة الحكاية في كذا صفحة من النص). ومن ثم فإن السمة المفيدة هي سرعة القصة أو سرعتها باعتبار التغيرات التي تطرأ على نسق السرد".[1]

وهذا ما دعا جيرار جينيت إلى التخلي عن مصطلح "المدة" ليستبدله بمصطلح "السرعة ".

ب- السرعة La Vitesse :

قدم جيرار جينيت من خلال كتابه خطاب الحكاية بديلا عن مصطلح المدة وهو مصطلح السرعة ونقصد بالسرعة :

"العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا مترا في الثانية، وكذا ثانية في المتر): فستحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة، مقيسة بالدقائق والثواني والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات). ومن ثم فإن الحكاية المتواقتة وهي درجة الصفر الافتراضية المرجعية عندنا. قد تكون هنا حكاية ذا تسرعة متساوية، دون تسريعات ولا تبطيئات، وقد تظل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثابتة دوما، ...مثل هذه الحكاية لا توجد... فإنه يصعب وجود حكاية لا تقبل أي تغير في السرعة "إذا

[1] - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص: 294.

لا يمكن لحكاية أن تعمل دون مفارقات زمنية، لكنها لا تستطيع أن تعمل دون لا توقتات أو - بعبارة أفضل (كما هو محتمل) – دون آثار الإيقاع.[1]

نأخذ على سبيل المثال: شخص يجري بسرعة خمسة عشر ميلا في الساعة، فتقاس السرعة على أساس من علاقة عنصر زماني بآخر مكاني، كذلك يمكن أن تقاس السرعة في الرواية بالعلاقة بين المدة الزمنية في القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات.. وبين طول النص في الرواية مقاس بالأسطر والصفحات.

خلاصة:

من خلال هذا القول نتوصل إلى نتائج هامة أولها أن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب تحدد عند جينيت بمصطلح السرعة (سرعة النص)، كما أن النص الذي تتطابق فيه زمن القصة وزمن الخطاب والخالي من حركات التسريع والإبطاء ليس موجود إلا من باب التجريب، ولا يمكن أن نتصور بحال من الأحوال وجود نص خال من الاسترجاع والاستباق لأن الراوي في النهاية مقيد بالماضي أولا هو حياته وخبراته في النص، وهو مناط الذاكرة، فهو لن يتمكن بحال من الأحوال أن يتحدث في الحاضر دون العودة إلى الماضي، إن هذا الحاضر قد يكون غير قادر على تحقيق الاكتفاء في حياة الشخصية وربما الماضي أعطى لها الإمكانات التي لم تتوصل إليها في الحاضر وتطمح إلى تحقيقها في المستقبل.

إن إيقاع الزمن في الرواية يتولد من عدم الإخلاص للترتيب الكرنولوجي لزمن القصة لأنه أن يسير الكاتب على خط زمني من بداية الرواية إلى نهايتها هو ضرب من المستحيل وحتى لو تحقق فإننا لا يمكن أن نلمح أي جمالية في ذلك.

و هذا ما يمكن أن نوضحه بالشكل التالي:

خط الزمن

[1] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 102.

ماضي حاضر مستقبل

النص

حاضر / ماض مستقبل / حاضر / مستقبل

إن التوصل إلى دراسة الإيقاع الزمني يكون منطلقا من هذا الخرق الفني الجمالي لصيرورة الزمن وذلك عبر استخدام جملة من التقنيات التي عرفها كتاب الرواية والتي سوف نتطرق إلى تناولها في الفصل الموالي.

الفصل الثاني

مكونات الإيقاع السردي

الفصل الثاني: مكونات الإيقاع الزمني

أولا: المفارقات الزمنية

- الاسترجاع

- مفهوم الاسترجاع

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2- أقسام الاسترجاع

أ- استرجاع داخلي

ب- استرجاع خارجي

ج- استرجاع مزجي

2- الإستباق

-مفهوم الإستباق

أ-لغة

ب- اصطلاحا

2- أقسام الإستباق

أ-استباق داخلي

ب- استباق خارجي

ثانيا: الإيقاع الزمني

1- تعطيل السرد أ- المشهد

ب- الوقفة الوصفية

2- تسريع السرد أ- الإيجاز

ب- القطع

ثالثا: التواتر السردي

أ-التواتر المفرد

ب- التواتر المكرر

ج- التواتر المؤلف

أولا: المفارقات الزمنية Anachronique:

يتيح زمن السرد للراوي التصرف في أحداث القصة كما يشاء فيقدم ويؤخر ويعيد ترتيب أحداثها وفق ما تمليه عليه رؤيته الفكرية والفنية وهذا التفاوت في ترتيب الأحداث بين زمن القصة وزمن الخطاب هو ما يسمى بالمفارقات الزمنية.

1. مفهوم المفارقة:

"تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بتنظيم تتباع هذه الأحداث والمقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من تلك القرينة المباشرة أو تلك".[1]

أو هي ذلك التنافر بين ترتيب الأحداث في الخطاب القصصي وترتيبها في الحكاية. ويتم التعرف على التنافر بين الترتيبين بالاعتماد على ما يظهر من إشارات زمنية في الخطاب صريحة كانت أو ضمنية.

إن الحديث عن إمكانية تشكل مفارقة زمنية ينجم بالضرورة من اللعب بخط الزمن من خلال العودة إلى الوراء أو القفز إلى الأمام، ولهذا إن المفارقة يمكن أن تكون استرجاعا لأحداث مضت وانقضت وتطفو إلى السطح في حاضر السرد، أو أن تكون استباق لأحداث لاحقة، ولكل مفارقة زمنية (مدى واتساع) .

أ) المدى: هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة.[2]

ب) الاتساع: هي المدة الزمنية التي تستغرقها المفارقة قد تكون قصيرة أو طويلة.

---

[1] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 47.

[2] - حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 74.

يقول جينيت في هذا الصدد: "إن مفارقة ما ، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة <<الحاضر>> أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، إننا نسمي مدى المفارقة هذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر وهذه المدة هي ما نسميه اتساع المفارقة ".[1]

بعد أن قدمنا توضيحا مبسطا عن مفهوم المفارقة الزمنية سوف نحاول الآن تقصي بعد الخطوط الزمنية في الثلاثية قبل الولوج إلى التطرق إلى التقنيات المعتمدة لتحريك خط الزمن وذلك حرصا منا أن تكون كل خطوط الدراسة واضحة.

إنه من المتعارف عليه أن الروائيين التقليديين قد درجوا على اعتماد التسلسل الخطي الزمني في بناء الرواية، مما يسهل عملية تتبع الزمن في الرواية الواقعية وذلك لأنه من سمة الروائيين الواقعيين وضع معالم نصية تساعد القراء على تتبع خط الزمن بسهولة ويسر، ومن ذلك إشارتهم إلى تواريخ محددة، واستخدامهم لظروف الزمان (اليوم، الساعة، الليلة، المساء، الصباح، الفجر ...).

إن ثلاثية محمد ديب غنية بمثل هذه الإشارات، نلحظ من خلالها حرص الراوي على تحديد المعالم الزمنية لنصه، .سمته في ذلك سمة الكتاب الواقعيين، حيث يقوم بناء الثلاثية على تقسيم زمني محدد، ولا يخلوا فصل من فصول الثلاثية من إشارة إلى زمن وقوع الأحداث.

[1] - حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 74 – 75.

وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

الدار الكبيرة	الحريق	النول
هي الآن الساعة الحادية عشرة و نصف، اليوم خميس هو يوم عطلة ، جاء شهر آذار. .	و لكننا الآن في عام 1939 في صيف عام 1939، شهر شباط الماضي ، طال صيف 1939	كانون الثاني، الشتاء الثالث بعد إعلان الحرب في ساعة منالليل. .

ولكي ندرس سرعة النص وبطأه كان لابد أن نقسم النص إلى وحدات أساسية من حيث طولها وقصرها الزمني، ولنبدأ بالوحدات الأكبر وهي الأجزاء الثلاثة من ثلاثية محمد ديب.

ثلاثية محمد ديب			
الرواية	الفترة	عدد السنوات	الصفحات
الدار الكبيرة	1939-1938	سنة واحدة	190
الحريق	1940-1939	سنة واحدة	190
النول	1942-1940	سنتين	203
		مجموع السنوات	مجموع الصفحات
		4 سنوات	583 صفحة

ويظهر من هذا الجدول مدى اختلاف المعالجة الزمنية في مقابل المعالجة النصية لأجزاء الثلاثية، فيما تنخفض الرقعة الزمنية في معالجة الأحداث إلى أربع سنوات، تتسع المسافة النصية إلى 583، وما يمكن التوصل إليه كملاحظة أولية هو أن إيقاع الزمن في الثلاثية بطيء، لماذا؟

لأن مسافة نصية رقعتها 583 صفحة تتسع لمدة زمنية أطول بكثير من أربع سنوات، ومن ثم معالجة فترة زمنية قصيرة في مسافة كتابية قصيرة تولد عنها بالضرورة إيقاع سردي يتراوح بين البطء والتوازن.

كما أن نص الثلاثية لا يخلوا من توظيف لمفارقات زمنية، حيث تتضمن الاسترجاع (العودة إلى الوراء) واستحضار الماضي، كما تتضمن الاستباق (استشراف المستقبل والتطلع إلى أحداث مستقبلية) موجودة في خاطر الشخصيات الروائية.

2. أقسام المفارقة:

إن التلاعب بزمن القصة ينشأ في زمن الخطاب، هذا الأخير الذي يغير من خطية زمن القصة من خلال البداية من نقطة في تمفصل زمن القصة و هي قرب نهايتها ثم الرجوع إلى زمن الحكي الأول، ويبرز هذا اللعب أيضا في اللجوء إلى المفارقة بمختلف أنواعها: استرجاع، استباق، حذف سنوات عديدة، توسيع مدة قصيرة من خلال الحديث عنها في صفحات عديدة ...[1]

وهذا ما سنعرج على توضيحه في هذا الفصل، من خلال قراءتنا للروايات الثلاث وتسجيلنا لنقاط أولية خاصة بتوظيف محمد ديب لهذه التقنيات في التشكيل الفني البنائي لثلاثيته، حيث سوف نتعرف في البداية على المفاهيم النظرية كخطوة أولى، ثم بعد ذلك سوف نستخرج نماذج تطبيقية من كل جزء ونشرحها بشكل مبسط.

[1] - ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006، ص: 44.

1) الاسترجاع Analépse :

1- مفهوم الاسترجاع:

أ- لغة: من مادة رجع يرجع رجعا ورجوعا ورجعى ورجعانا ومرجعا ومرجعة، الصرف، وفي القرآن الكريم قوله تعالى: "إن إلى ربك الرجعى" أي الرجوع والمرجع.[1]

ب- اصطلاحا: يعرف الاسترجاع بأنه "تتابع الراوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليتذكر أحداث سابقة للنقطة التي بلغها في سرده".[2]

يطلق جنيت على الاسترجاع (العودة إلى الوراء) مصطلح السرد الاستذكاري بينما يطلق عليه فاينريش مصطلح الإخبار البعدي .

والاسترجاع هو خاصية حكائية نشأت وتطورت مع الحكي الكلاسيكي، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة. "فالقصة لكي تروى يجب أن تكون قد تمت في زمن ما غير الزمن الحاضر لأنه من المتعذر أن تحكى قصة لم تكتمل أحداثها بعد، وهذا ما يفسر قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها ".[3]

والاسترجاع هو شكل من أشكال المفارقات الزمنية، الغرض منه توضيح ملابسات موقف معين، وذلك بذكر أحداث سابقة عن النقطة التي بلغها السرد ويرتبط بالذاكرة الشخصية لأنها تستحضر وقائع مضت وانقضت وتحاول إحيائها في اللحظة الحاضرة للسرد من أجل سد ثغرات أو فجوات يواجهها السرد ومن ثم

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، باب الراء، مادة رجع، ص: 142.

[2] - بان صالح البنا: الفواعل السردية، ص: 51.

[3] - محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص: 107.

اغتناء العمل القصصي بمعطيات فنية جمالية قد ترفع بعض اللبس عن شخصيات أو أحداث.[1]

والاسترجاع بطريقة السرد التقليدي تتم بأن يعود راوي الأحداث إلى رواية الأحداث الماضية التي وقعت قبل بدء أحداث الرواية، أو قبل بدأ الأحداث التي ترويها، يقول غيدروف "إن الذاكرة تعمل ضد الوقت"[2]؛ أي أن الاسترجاع هو تلك القدرة على الانسلاخ من الحاضر والعودة إلى الماضي وعيا بتلك الأحداث الماضية التي مضت وانقضت و لكنها رسخت بشكل من الأشكال في الوعي الاستذكاري لها.

نفهم من هذا القول أن كل رواية بالضرورة تنهض على ماضي وكل عودة إلى الماضي تشكل بالنسبة إلى السرد استذكارا، و يعتبر جيرار جينيت الاسترجاع "بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها - التي ينضاف إليها- حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى. ونطلق من الآن تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحاكية الذي بالقياس إليه تحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك"[3]. ومن ثم فإن أنواع الاسترجاع تصنف انطلاقا من العلاقات التي تربطه بمستويات السرد.

2- أقسام الاسترجاع:

أ- استرجاع خارجي A.Externe :

وهو استرجاع معلومات بالعودة إلى زمن ما قبل الرواية يقول جيرار جينيت "إن الاسترجاعات الخارجية ولمجرد كونها خارجية لا يخشى منها في أي لحظة أن

---

[1] - محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص: 51.

[2] - ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص: 107.

[3] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 60.

تتداخل مع الحكاية الأولى، وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك ".[1]

ويرتكز الاسترجاع الخارجي في الرواية الواقعية في الافتتاحية (قبل الافتتاحية) وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الافتتاحية ويسير على خط زمني مستقل خاص به.

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي الواردة في الرواية:

المقطع1: " كانت عيني فيما مضى من زمان، تستطيع أن تهدئهم بحيلة ماكرة: كانوا يومئذ صغارا.

كان يكفي أن يكون عندها قليل من فحم، عند المساء، حتى تملأ الحلة ماء، وتدع الماء يغلي على النار، وتطلب إلى أولادها الذين ينتظرون بفارغ الصبر، أن يهدأوا قليلا. إنها تقول لهم من حين إلى حين:

- أن يصبروا قليلا.

فكان الأولاد يزفرون زفرات إذعان . وكان الوقت ينقضي .

- سيكون الطعام جاهزا بعد لحظة.

وفيما هي تقول لهم ذلك، يغلبهم نعاس لا حيلة لهم في دفعه، فتنطبق أجفانهم بثقل كأنه ثقل الرصاص. وكانوا ينامون . . ثم يغرقون في سبات عميق.

إن صبرهم لا يمكن أن يدوم مدة طويلة. . نعم كانت الحلة لا تحوي إلا ماء يغلي"الدار الكبيرة ص 38-38.

[1] - المرجع السابق، ص: 61.

المقطع الاسترجاعي يعود بنا إلى طفولة أولاد عيني، يومها كانت عيني قادرة على خداعهم بحيلة الماء الذي يغلي، أما اليوم فقد فشلت كل الحيل في إسكات جوعهم الذي يستيقظ معهم في كل لحظة.

ب- استرجاع داخلي A.Enterne :

أي الاسترجاعات التي تتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى وتتناول بكيفية كلاسيكية، إما شخصية يتم إدخالها حديثا و يريد السارد إضاءة سوابقها، و إما شخصية غابت عن الأنظار و لا بد من استعادة ماضيها قريب العهد.[1]

المقطع1: " تذكر عمر المتسول الذي مد إليه خبزه في ذات صباح و هو آت إلى المصنع" النول ص 327.

من خلال هذا المقطع نجد الرجوع إلى ماضي قريب من أجل استذكار وقع هذه المشاهد المتكررة للمتسولين على نفسية عمر، إن هذا المتسول الذي يسحب من المصنع يذكر عمر ببؤس هؤلاء الذين جاءوا يبحثون عن شيء ما.

ج- استرجاع مزجي A.Mixte :

يجمع بين النوعيين الداخلي والخارجي فهو استحضار زمنيين ماضيين أحدهما يعود إلى ما قبل الرواية والثاني ما بعد بدايتها.[2]

وهذا النوع من الاسترجاع قليل الاستخدام في الرواية كما يرى جينيت ذلك في قوله: "الفئة المختلطة التي يلجأ إليها إلا قليلا".[3]

---

[1] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 61.

[2] - المرجع نفسه، ص: 52 – 53.

[3] - المرجع نفسه، ص: 70.

ومن الأمثلة القليلة التي تدخل ضمن هذا النوع من الاسترجاع نذكر هذا المقطع:

المقطع1: **"لقد اقتيدت ماما بنت قدري من دار سبيطار ذات يوم إلى بني بولان في زفة كبيرة. حدث ذلك منذ عدة سنين. . وليست الآن سعيدة و لا هي في حقيقة الأمر شقية.. كانت في ذلك اليوم على لطفها ودماثتها، ذات أبهة وعظمة.. وقد غرقت حياتها الآن في الجبل. . "**الحريق ص 123.

إن هذا المقطع الاسترجاعي الذي ورد على لسان الراوي هو رجوع بالذاكرة إلى زمن بعيد من نقطة القص وهو الزمن الذي زفة فيه أخت زهور إلى قرة علي ببني بولان وهو استرجاع خارجي، في حين نجد الراوي يوقف الاسترجاع الخارجي ويعود إلى الاسترجاع الداخلي في حديثه عن الحياة الحالية لشخصية ماما بنت قدري. ومن ثمة فإن هذا الاسترجاع مزجي لأنه جمع بين زمن داخلي وزمن خارجي.

استخدم مراد عبد الرحمان مبروك **"السوابق الزمنية"** كمرادف للاسترجاعات يقول: **"**تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد واسترجعها الراوي في الحاضر أو في اللحظة الآنية، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغة الماضية لكونه يسرد أحداثا ماضية. . **"**.[1]

وقد ارتأينا تقديم مقاطع استرجاعية من كل جزء من الثلاثية حرصا منا على توضيح وظائف الاسترجاع الخلاقة.

1. الدار الكبيرة:

شكل الاسترجاع في ثلاثية محمد ديب حيزا هاما من حياة الشخصيات الرئيسية إذ لجأ إليه الراوي ليقدم لنا بعض المعلومات عن الشخصيات والأحداث المشاركة في المتن الحكائي، وقد ساهم توظيف الاسترجاع في الثلاثية في ملء

[1] - أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص: 34.

الفراغات التي تركها الراوي في المسار السردي، كما أسهم في إبعاد الرتابة عن القارئ، لأنه عندما يترك حادثا ويعود إلى الماضي، يجدد النفس والرؤى.

وقد استخدم محمد ديب عبارات معلنة عن ولوج مقاطع استرجاعية في متن السرد مثل: **"و عادت إلى خياله، كانزوجي، تذكرها. . ".**

1-"وعادت إلى خياله صورة الجدة ممدة على بلاط المطبخ، عاجزة عن الحركة متقدة العينيين بالخوف، أما تزال حية؟" الدار الكبيرة ص 28

2-"كان زوجي مثل حميد، لابد أن حميد قال بعض الأشياء. . كان رجلنا لا يأكل و لا يشرب مثل حميد . . "الدار الكبيرة ص 46، 43.

1) قام الاسترجاع في المثال الأول على العودة بالذاكرة إلى حدث ماضي عن حاضر السرد وهو الحادث الذي قامت فيه عيني بحمل الجدة ووضعها في غرفة المطبخ الباردة، حتى تتمكن من التخلص من أنينها المستمر، وقد أسهم هذا الاسترجاع في ملء الفراغ السردي، كما أسهم كذلك في منح شخصية عمر نوعا من المشاركة مع الماضي وأحداثه.

2) أما الاسترجاع في المثال الثاني فقد قام على تقديم معلومات عن ماضي أحد الشخصيات المشاركة في الحكاية، وهي شخصية زوج زينة المتوفى هذا الأخير الذي كان مناضلا مثل حميد.

2. الحريق:

وقد استخدم محمد ديب في هذا الجزء من الثلاثية أيضا عبارات معلنة عن ولوج مقاطع استرجاعية: **"انصرف ذهن، وتذكر، وأذكر أننا. . "**

1. "أذكر أننا كنا ذات مرة على أبواب إحدى المدن، كانت أمي المسكينة هزيلة ضاوية متسخة ممزقة الأسمال، أغمضت عينيها و أسلمت روحها. . " الحريق ص173.

2. "و تذكر فلاحة عجوز اقتربت منهم ذات يوم بينما كانوا بضعة أشخاص في الحقول، تذكر كيف قالت بصوت عال حتى يصل كلامها إليهم : كبيرة أمنا الجزائر"الحريق ص 122، 121.

- المثالان اللذان بين أيدينا يقدمان لنا معلومات عن ماضي شخصيتين مشاركتين في الحكاية.

1) أولهما تتذكر المعاناة التي حصلت معها بعد أن قامت السلطات بمصادرة أملاكهم وطردهم من أرضهم.

2) الثانية هي ذكرى راودت حميد وهو في السجن وهي تلك العجوز التي مثلت له الأمل في غد أفضل.

3. النول:

والجزء الثالث هو الأخير عمد فيه الكاتب إلى استخدام عبارات معلنة عن ولوج مقاطع استرجاعية من مثل: **"وتذكر، راح يسترجع ذكرياته. . "**

1. ""تذكر عمر المتسول الذي مد إليه خبزه ذات يوم. . "النول ص 227.

2. "تذكر عمر الجدة وبنت العم الصغيرة ، إذن لقد مضى الصبي الفكه يدركهما في عالم الأموات. . "النول 343.

إن المقاطع الاسترجاعية في رواية النول نحت منحى الجزء الأول والثاني من الثلاثية وهو استرجاع ماضي الشخصيات المشاركة في الأحداث.

2) الاستباق Prolépse :

1- مفهوم الاستباق:

أ- لغة: من مادة سبق، والسبق القدمة في الجري وفي كل شيء، يقول له في كل أمر سبقة وسابقة وسبق، والجمع الأسباق والسوابق، والسبق: مصدر سبق وقد سبقه يسبقه ويسبقه سبقا، تقدمه.[1]

ب- اصطلاحا: يعد الاستباق تقنية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث، وهو إحدى تجليات المفارقات الزمنية على مستوى نظام الزمن[2]، ومن خلال هذه التقنية يتم الإسهام في البنية والنسيج الجمالي في النص. و"الحكاية (بضمير المتكلم) أحسن ملائمة للاستشراف وذلك بسبب طابعها الاستعدادي المصرح به بالذات، والذي يلخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل. . . "[3]

وهناك عدة طرائق لعرض الاستباق منها:

1. **طريقة الراوي العليم:** الذي يلعب دور الإله الذي يعرف كل ما يحدث مستخدما في ذلك ضمير المتكلم.

2. **طريقة إحدى الشخصيات المصرح بها:** التي تدخل في سرد الأحداث بنفسها بدل الراوي.[4]

كما أن للاستباق عدة وظائف منها:

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، باب السين، مادة سبق، ص: 149.

[2] - سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية، د. ط، ص: 80.

[3] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 47.

[4] - ينظر: بان صالح البنا: الفواعل السردية، ص: 58.

- فتح باب التكهن لما سيحدث في المستقبل وما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، ومن ثم تصبغ الرواية بعنصري التشويق والإثارة وتجعل المسرود له في حالة ترقب - تضفي على النص جمالا و تسد الثغرات التي يحدثها السرد مما يؤدي إلى التفاعل القارئ مع النص.

2- أقسام الاستباق:

والاستباقات هي الأخرى تنقسم إلى فئتين:

أ- إستباقات خارجية: وظيفتها ختامية . . . تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية"[1]، ومن أمثلة الاستباق الخارجي: **"لسوف تكون نهاية هذا الصبي نهاية سيئة، لسوف يتسول طوال حياته**. . "الحريق 253.

يقدم لنا الراوي توقعا لمستقبل الشخصية عمر، على لسان الخالة حسنة التي تتوقع له مستقبلا مشئوما إذا لم يباشر العمل فورا كالرجال.

ب- إستباقات داخلية: تطرح مشكلة التداخل بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الإستباقي، وقد تسد الإستباقات ثغرة لاحقة (وهذه هي الإستباقات التكميلية) وتلك التي تضاعف - مقدما دائما- مقطعا سرديا آتيا، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة (وهذه هي الإستباقات التكرارية). . . و تعوض هذه الإستباقات كلها عن حذوف أو نقصانات مقبلة".[2]

من أمثلته في الثلاثية: **" لن يقضي الليلة في الشارع . . إن معاقبته عند رجوعه إلى البيت لم تعد تخيفه. . لقد قرر أن يسلم نفسه لضربات أمه. . سوف يعرف حدود مقاومته. . كان واثقا أنه لن يتخاذل"** الدار الكبيرة ص 27.

[1] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 77.

[2] - المرجع نفسه، ص: 80.

يتمثل الاستباق في المقطع الموالي في عودة عمر إلى منزله وذلك بعد المشاجرة التي خاضها مع أمه وعمر في هذا المقطع لم يعد بعد إلى المنزل ولكن الراوي توقع ما سيحصل معه بمجرد أن تطأ قدم عمر باب المنزل.

ويمكن أن نضيف إلى هاتين الفئتين ما أصطلح عليه **بالفواتح:**

التي يمكن القول عنها أنها تمهيد لمعطيات قصصية لا يتأتى فهمها إلا في مرحلة لاحقة و لكن يجعل لها مؤشرات تدل على إمكانية حدوثها، فعلى سبيل المثال في قصص الغرام الرومانسية يتم إيراد فواتح من مثل احمرار وجنتي الشخصية ورعشة في الجسد والقارئ لا يفهم في مرحلة أولى أنها تعبر عن حالة من الحب ينمو داخل كيان الشخصية، ولكنه عن طريق ربط معطيات القصة ببعضها يصل إلى هذه النتيجة.[1]

هناك من يقسم الاستباق إلى:

1) استباق ممكن التحقق: وفيه يكون الخيال متماشيا مع الواقع وقدرات الإنسان (الشخصية الروائية) مثلا: كأن ترغب الشخصية مستقبلا أن تنعم بالثراء فتسخر لذلك كل إمكاناتها، فتتحول بذلك الأحلام إلى حقيقة.[2]

2) استباق غير ممكن التحقق: وفيه تسعى الشخصية داخل البناء الروائي إلى تحقيق ما يفوق قدراتها ويرد هذا النوع من الاستباق لتشويق القارئ وكسر توقعاته بعد إيهامه أن الشخصية تكاد تصل إلى مبتغاها.[3]

---

[1] - ينظر: أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص: 38 – 39.

[2] - المرجع نفسه، ص: 40.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3) استباق خارق للمألوف ونواميس الكون: يتمثل في قصص الخيال العلمي التي تسبح فيها الشخصيات في الفضاء والكون وتخرق حجب الأرض وتعيش بشيء من العجائبية (مخلوقات فضائية، سفر عبر الزمن ...).[1]

من الجدير بالذكر أن الحكاية تعمد إلى استخدام الاسترجاعات بكثرة أما الاستباق فيكون استخدامه أقل وهذا أمر طبيعي يمكن أن نرجعه بالضرورة إلى كون الماضي مرتبط بحقائق حدثت بالفعل ومضت، وقد خزنت في الذاكرة ويمكن استعادتها والتعامل معها و كذلك حال الحاضر لأن أحداثه آنية قريبة، أما المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يكون مطابقا لتوقعاتنا وآمالنا، وإنما استشرافه هو محاولة يمكن القول عنها للبحث عن الأفضل والزمن هو الكفيل بذلك فيتطلع الإنسان إلى المستقبل لأنه ربما قد يتيح الإمكانات والبدائل التي لم يتمكن لا الماضي ولا الحاضر من تقديمها .

كما أن الاستشراف نادر الوقوع في السرد التقليدي لأن تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص الروائية التقليدية. لكن هذا لا ينفي وجوده بشكل كلي.

لقد شكل الاستباق في ثلاثية محمد ديب، محورا رئيسيا في مدار وتطور الأحداث قد وكانت تلك الإستباقات بمثابة النبوءة لأحداث مستقبلية، ووضعت الأحداث الشخصيات أمام تحولات جديدة، وكذلك أمام احتمالات تتحقق أحيانا وأحيانا أخرى تفشل بفعل ما يطرأ من جديد على مسار الرواية، والاستباق هو الآخر له علامات نصية تدل عليه من مثل استخدام الفعل المضارع **سوف : "سوف يعرف، سوف يرى سوف يهيج "**، و كذلك سين الاستقبال من مثل: **"ستشفين يا حبيبتي بعد شهر، ستعودين، سيتظاهرون. . ".**

[1] - المرجع السابق، ص 40.

1. الدار الكبيرة:

قول لالا زهرة لابنتها منون المريضة الطريحة الفراش أنها سوف تتمكن من رؤية أولادها بعد شهر حينها ستكون قد شفيت وأمكنها العودة إليهم ورعايتهم.

1. **"ستشفين يا حبيبتي بعد شهر. . وستعودين إلى صغارك. . . إذا هدأت نفسك الطبيب قال ذلك"**الدار الكبيرة ص 32.

وهذا الاستباق (استخدام سين الاستقبال) ممكن التحقق لأنه متماشي مع قدرة الإنسان في الشفاء إذا لم يستسلم وحرص على الاستمرار في العلاج لأن الشخصية هنا تحمل في ذهنها أملا في مستقبل أفضل لابنتها يخلصها مما هي فيه من عذاب المرض، وفرقة فلذة كبدها (أولادها).

2. **"الدموع تصرخ في وجه عدالتكم هذه . . الدموع و الأحقاد. . و لسوف تردها إلى الصواب . . ولسوف تنتصر عليها . . إنني أقولها على رؤوس الأشهاد : كفى. . كفى. . إن هذه الدموع ثقيلة الوقع في القلوب . . ومن واجبنا أن نصرخ . . "**الدار الكبيرة ص 36.

إن الشيخ بن ساري يعبر في كلامه هذا عن ما يجب أن يكون (استخدام الفعل المضارع سوف)، لابد من رد فعل على هذا الظلم، على هذه العدالة الظالمة التي تستبد بالشعب شبابا وكهولا دون حاجة إلى أن يرتكبوا جرما يذكر. وهو على يقين تام أن الدموع والأحقاد سوف تنتصر يوما ما على هذه العدالة الظالمة ولهذا لابد من آذان صاغية لابد أن لا يتم تجاهل ما يحدث وما سوف يحدث، هكذا عبر بن ساري.

2. الحريق:

إن المقاطع الاستباقية التي تضمنتها رواية الحريق، كانت في أغلبها عبارة عن تخطيط من الشخصيات إلى جملة الأفعال التي تود القيام بها في المستقبل أو

عبارة عن تطلعات ورؤى لأحداث تطفو إلى السطح، وقد استخدم الكاتب عبارات دالة على ولوج مقاطع استباقية من مثل: **" في المستقبل، سوف، و كذلك سين الاستقبال . . ".**

1. **"ينبغي أن أمكث بضع أيام في عوجه، من هذه الناحية أنا مطمئنة، هناك أقارب سأمكث عندهم . . "**الحريق ص 243.

إن هذا الاستباق هو عبارة عن تخطيط من الشخصية عيني من أجل القيام بالذهاب إلى عوجه لإحضار القماش، مع العلم أن عيني لم تسافر بعد، وأن هذا الاستباق لم يتحقق.

2. **" قال قره: ولكن ما داموا يتحدون هذا الاتحاد فمعنى ذلك أنهم يبيتون أمرا . . إنهم يريدون وقوع مكروه . . وسيقع هذا المكروه أخيرا. . "**الحريق ص 148.

إن هذا الاستباق للأحداث يمكن القول عنه أنه رؤية مستقبلية لقره علي الذي أصبح يرى في اجتماعات الفلاحين الدائمة نذير شؤم، بأن شيئا سوف يحدث وقد حدث بالفعل وهو اشتعال النار في أكواخ الفلاحين وقيامهم بالإضراب.

3. **النول:**

إن المقاطع الإستباقية في رواية النول عمد فيها الكاتب إلى استخدام عبارات دالة على ولوج مقاطع استباقية في متن السرد، نذكر من ذلك **"استخدام الفعل المضارع سوف، و كذلك سين الاستقبال. . "**

1. **"كذلك أخذ عكاشة يتكلم عن السفر قال: سيترك هذه المدينة و سيترك الناس جميعا حتى أسرته. . "**النول ص 347.

2. "و سئل المتسولون أن يبرز كل واحد منهم أوراقه، و ما لبث أن أعلن في صرامة وحزم أنه سيأمر بإرجاعهم . . نعم سوف يطهر المدينة منهم "النول ص322.

إن المقطعيين الاستباقيين كانا عبارة عن تخطيط من الشخصيات لأفعال مستقبلية، الأول عكاشة الذي كانت له رغبة جامحة في السفر مستقبلا وقد تحقق هذا الأمر بالفعل أما الاستباق الثاني وهو من أحد ضباط الشرطة الذي توعد بتطهير المدينة من الشحاذين وقد حدث الأمر بالفعل لكن الشحاذين ما لبثوا أن عادوا.

ثانيا: الإيقاع الزمني:

يمكن أن نشرح طبيعة الإيقاع الزمني بتلك العلاقة التي حددها جيرار جينيت بين مساحة النص وسرعة الحدث التي شبهها بالحركات في الموسيقى، فالإيقاع كما أسلفنا الذكر هو اصطلاح موسيقي بالدرجة الأولى، أدخل إلى حقل الأدب، كمصطلح يعتمد في دراسة النصوص الروائية .

فإذا كانت المقاطع الموسيقية حسب جينيت محددة الإيقاع من حيث السرعة ثومبو تتميز بحركات أربع أساسية تذهب من الأليجرو إلى الأندانية والأندجرو إلى البروتستو. وتكتسب القطعة الموسيقية حسب سرعة إيقاعها طابعها المميز، فتتناقص في ذلك مع الرواية التي هي الأخرى لها قواعدها في استخدام السرعة والحركات الإيقاعية داخل النص الروائي[1] هذا الأخير الذي قد يسير في خط السرعة والبطء حسب طبيعة التقنيات المستخدمة فيها، وقد حدد جينات لسرعة الإيقاع وبطأه في الرواية أربع تقنيات، تتفاوت بين السرعة والبطء، فتوازي بذلك الحركات الإيقاعية في الموسيقى هي المشهد والوقفة (اللتان تتسمان بالبطء الإيقاعي) والخلاصة والقطع (اللتان تتسمان بالسرعة الإيقاعية)، وهذا ما سنلجأ إلى تقديمه بشكل أوضح وأكثر عملية في هذا المبحث.

[1] - ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 81.

لذلك يقترح جيرار جينات أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية:

1- تعطيل السرد:

أ- المشهد La scène :

إن المشهد هو بوتقة الأحداث القوية في الخطاب، وذلك من خلال عامل الحوار بين الشخصيات، ويحقق المشهد ضربا من التساوي بين زمن القصة وزمن الخطاب، ولكنه تقريبي لا غير، "حيث لا يوجد في المشهد الحواري إلا نوع من التساوي العرفي بين زمن الحكاية وزمن القصة".[1]

وكما أسلفنا الذكر فإن المشهد يعتمد على عامل الحوار بين الشخصيات، والحوار هو تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر وهو نوعان:

1. **ديالوج(حوار خارجي):** وهو نمط تواصل يتبادل فيه الأشخاص الرسائل والخطابات، ويستعمل فيه بكثرة الجمل الاستجوابية (سؤال، جواب).[2]

2. **مونولوج(حوار داخلي):** وهو نشاط أحادي المرسل في حضور مستمع حقيقي أو وهمي وهو وضعية حوارية يتكلم فيها شخص واحد بينما ينصت الآخر، ولا يستعمل المونولوج عامة إذا لم يكن المتلقي مخاطبا أي غير قابل للإجابة.[3]

ويطلق على المونولوج الداخلي اصطلاح المناجاة وهو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية. وفي هذا الصدد يقول لوبوك "يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحارة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، سوى البرهة التي

---

[1] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 102.

[2] - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص: 78.

[3] - المرجع نفسه، ص: 205 – 206.

يستغرقها صوت الراوي في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد".[1]

و هذا ما يمكن أن نلمحه في ثلاثية محمد ديب، حيث تطول المشاهد حتى تحتل عدة صفحات، تختزل المحطات الهامة في الثلاثية واللحظات المشحونة، وسوف نستقدم من الجزء الأول من الثلاثية مشهدين يمكن أن نعتبر أنهما ذروة التأزم في العمل الروائي:

1. الدار الكبيرة

أ. حوار خارجي:

1. "و حزمة امرأة أمرها قائلة:

والله لأفتحن الباب فنرى من هذا. .

لايمكن أن يكونوا غير الشرطة، ألا تسمعين ضجتهم؟ ما من أحد غيرهم يأتي على هذا النحو. . قال رجل ذلك بصوت عال ثم صمت.

شقت سنية الباب و أخرجت منه رأسها: إنهم الشرطة حقا، عشرة عساكر متجمعون في الشارع الضيق. . و همت سنية بأن تتراجع و لكنها استجمعت قواها و سألتهم ما الذي جاءوا يبحثون عنه هنا . .

قالت: ليس عندنا لصوص و لا مجرمون في هذا البيت فماذا تريدون؟

-قال أحدهم : ماذا نريد؟أخلي الطريق.

وغورت طائفة الشرطة في الدهليز. . إن رجال الأمن يحتلون فناء المنزل و هاهم أولا يتوجهون بالكلام إلى السكان قائلين: لا تخافوا لا تخافوا على أنفسكم.

[1] - ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص: 102.

فنحن ما جئنا لنؤذيكم و إنما نحن نؤدي واجبنا في أي غرفة يسكن حميد سراج؟.

. .

إن رجال الشرطة يفتشون الأوراق التي كان حميد قد جمعها عند أخته

. . فتشوا كتب حميد فاستولوا على بعض المؤلفات و على جرائد قديمة و أوراق ثم حملوا جزءا من هذا كله، وبعثروا الباقي في الغرفة و الفناء و مضوا. . " الدار الكبيرة ص28 إلى 36.

إن هذا المشهد هو اختزال لأحداث درامية قوية فاعلة في مسار القص، يقوم على عامل الحوار بين الشخصيات، وذلك خلال مداهمة الشرطة الاستعمارية لدار سبيطار بحثا عن حميد سراج.

2. "هيه ؟ تغذيتم؟

سألت الجارة هذا السؤال و هي تقف على درج المدخل، فأجابتها عيني بقولها: ـ لا تقولي يا عزيزتي زينة، أننا تغذينا بل قولي أننا خادعنا الجوع نحن نتمنى لو نتغذى طبعا نتمنى . . . "الدار الكبيرة الصفحات من 39 إلى 42.

إن هذا المشهد يؤرخ لحدث محوري في مجرى القص وهو غائلة الجوع، التي هي دأب حياة معظم سكان دار سبيطار، وهذا ما تبلور لنا من خلال حوار عيني مع جارتها زينة، وقد امتد هذا المشهد صفحات مطولة وقد ضمن الراوي في ثنايا المشهد مفارقات زمنية (الاسترجاع ، الاستباق، الوصف. .)، من ذلك قول زينة تسترجع ذكرى زوجها: **" كان المرحوم زوجي يقول ذلك و كان يحاول أن يشرحه للأخريين، فكانت النتيجة أن ألقي في السجن كم مرة ومرة"** الدار الكبيرة ص 42.

كما تضمن المشهد مقاطع وصفية نذكر على سبيل المثال: "كان مظهر حميد ينم عن سنينه الثلاثين كان في هيئته هدوء وحزم على غير استخفاف مع ذلك".

ب. حوار داخلي:

" يستحيل أن يفكر المرء في الخبز طوال الوقت ، سيحتفظ عمر بحصة الغد لصاحب القميص الكاكي، هل يشمل الوطن صاحب القميص الكاكي أيضا. . المعلم يقول هذا. . إنه لأمر غريب مع ذلك أن يكون المقمط بالقميص الكاكي . . ثم أمه؟ وعيوشة؟ ومريم؟ وسكان دار سبيطار؟ هل هؤلاء جميعا يعدون من الوطن ؟و حميد سراج أيضا" الدار الكبيرة ص 20.

إن هذا المقطع الحواري هو مونولوج داخلي لعمر، على شكل تساؤلات حول حقيقة الوطن الذي يتحدث عنه الأستاذ حسن، ولكن عمر لم يجد جوابا لهذه التساؤلات، لأن الأستاذ حسن قد أغفل بقية من الحقيقة، وبذلك لم يعرف عمر ما وطنه.

2. الحريق:

أ. حوار خارجي:

"قال معمر الهادي: ينبغي للإنسان أن لا يتحول بفكره عن العمل، وعن الجهاد في سبيل المعيشة، هذا الجهاد الذي يستنفد وحده كل ما يملك من قوى يجب على الإنسان أن لا يفكر في مصيره و في غده، و كذلك قال الأوائل بحق، هذان رجلان انتهيا منا إلى السجن لماذا؟ لأنهما وضعا في ذهنيهما آراء و أفكار. . . وليته بعد أن ينتهي من الكلام عن الفلاحين المساكين، يتحدث عن الأبهة التي يعيشها المستوطنون الفرنسيون. . "الحريق 141، 140.

إن هذا المشهد الحواري الذي يدور بين معمر الهادي و فلاحين آخرين، يمثل لحظة مشحونة في مسار هذا الجزء من الثلاثية، وذلك لأنه جاء على لسان فلاحين بإمكاناتهم البسيطة ولكنهم مدركون تمام الإدراك أن حياتهم ما ينبغي أن تكون هكذا إن المفارقة واضحة حياة المستوطنين في مقابل حياتهم.

ب. حوار داخلي:

"وحدث سليمان مسكين نفسه قائلا، ما كان للمرء أن يصدق أبدا أن أكواخ الفلاحين يمكن أن تحدث هذه النار الجميلة، إن طاقات لم تستيقظ بعد، غير أن هناك في الأعماق نزوعا عارما إلى التمرد. . " الحريق 229، 228.

إن هذا الحوار الداخلي الذي يدور في بال سليمان لهو خير دليل على أن نار المظالم التي اشتعلت في القلوب تجسدا الآن نار في أكواخ الفلاحين.

3. النول:

أ. حوار خارجي:

"قال واحد في الظل متذمرا:

-ماذا تريد؟. . .

أجاب عمر: أرسلني صاحب المصنع .

. . . صاحب المصنع هو الذي أرسلني لأعمل مكبا.

. . حسن أنت فتى طيب هيا كبكب شلل الغزل التي تراها هناك" النول 286.

إن هذا المشهد يتناول عمل عمر في مصنع النسيج، وكغيره من المشاهد في الرواية يلخص تلك الظروف الصعبة التي يعانيها العمال في مصانع النسيج.

ب. حوار داخلي:

"قال لنفسه: لعلنا ندخل نحن أيضا في عداد هؤلاء الشحاذين الذين يملئون المدينة"النول 300.

إن هذا المونولوج الداخلي الذي يحلل نفسية قائله لهو خير دليل على أن حال الناس لربما تكون أسوأ من حال هؤلاء الشحاذين إنهم صورة عنهم. عن دواخلهم.

ب- الوقفة الوصفية Pause :

يشير مصطلح الوقفة إلى مواضع في القصة يتعطل فيها السرد وتعلق الحكاية ليفسح فيه المجال لوصف أو تعليق أو تأمل أو غير ذلك من الاستطرادات التي تدخل ضمن ما يعرف بـ تدخلات الراوي".[1]

أي أن الوقف هو ذلك الانقطاع في الصيرورة الزمنية بفعل تحول السارد إلى الوصف والتأمل، ولكن الاستراحة بوصفها توقفا زمنيا قد تفقد هذه الصفة بمجرد تحول الشخصية نفسها إلى التأمل في المحيط الذي تتواجد ضمنه، كما أنه عندما تطول مدة تعليق الزمن أثناء الوصف ينتج عن ذلك وصف مبئر وتكون الصورة الوصفية ساكنة (وصف استقصائي).

وعندما تقصر هذه المدة تكون الصورة متحركة من جراء عدم التبئير (وصف انتقائي) وذلك نتيجة قلة التفاصيل.

والجدير بالذكر هو أن الوقف لا يوقف بالضرورة صيرورة الزمن بشكل كلي وهذا ما عبر عنه جينت بقوله: "إن الوصف لا يحدد أبدا استراحة أو انقطاعا في الفعل، إن الحكي البروستي بالفعل لم يحدث فيه أن توقف عند شيء ما أو مشهد ما دون أن يكون هذا التوقف راجعا إلى توقف تأملي للبطل نفسه .."[2]

وفي هذا الإطار يمكن أن نلمح للوصف عدة وظائف بخلاف الوصف والتحليل النفسي وهي:

- **جمالية**: حيث يقوم الوصف بفعل تزييني، ويشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة إلى حالة الحكي.

---

[1]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار العين للنشر، 2010، ص: 478.

[2] - حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 77.

- **توضيحية تفسيرية**: أي أن يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معين في إطار سياق الحكي.[1]

- **الكشف عن الحالة النفسية**: للشخصية ويكون المحيط الموصوف مرتبطا بالأحداث.

-**الإيهام**: أي إيهام القارئ و محاولة إقناعه أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال.[2]

إن التوقف في ثلاثية محمد ديب ينح منحى الوصف والتأمل ولذا سوف نقدم بعض النماذج من الثلاثية حرصا منا على شرح وظيفة النص الخلاقة.

1. الدار الكبيرة:

1. **"تشبه دار سبيطار أن تكون بلدة رحابها الواسعة جدا تجعل من المتعذر على المرء أن يقول ما عدد السكان التي تؤويهم على وجه الدقة . . إنها بيت كبير عتيق موقوف على سكان هم الأكبر اختصار للنفقات ، واجهة ليس فيها شيء من تناسق.** . "الدار الكبيرة ص 47، 46.

إن الوصف الذي بين أيدينا قد أسهم في تعطيل المسار السردي وذلك لأنه فسح المجال للوصف والتأمل وقد طالت مدة تعليق الزمن أثناء هذا الوصف ولذلك تكاد تكون الصورة الوصفية وهي دار سبيطار تبدو ساكنة تماما وقد قام الوصف في هذه الحالة بوظيفة تزينيه لأنه شكل استراحة في وسط مسار الأحداث، وكذلك قام بوظيفة تفسيرية لأنه وضح حال السكان من خلال المكان، شارحا طبيعة الحياة في هذا المنزل الكبير الموقوف على سكان هو الأكبر اختصارا للنفقات.

---

[1] - المرجع السابق، ص: 79.

[2] - ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص: 144.

إن الوصف في الرواية التقليدية يتناول جانبين الجانب الأول هو وصف الأمكنة والثاني هو وصف الشخصيات الروائية أو يمكن القول التحليل النفسي للشخصيات من منطلق بعض الملامح الخارجية و الهواجس الداخلية التي تقرأ في كثير من الأحيان في عيون الشخصيات ونأخذ على سبيل المثال الوصف الذي قدمه محمد ديب للجدة ماما أم عيني: **"إن الجدة ماما مشلولة و لكنها محتفظة بصفاء فكرها . إن نظرتها الزرقاء الواضحة لا تزال على حالها القديمة من الإلتماع، حتى لتكاد تكون نضرة باشا. . "**الدار الكبيرة ص 24.

إن الجلي هو أن هذا الوصف هو وصف خارجي للشخصية من خلال ملامح الوجه و لكن ما يلفت نضرنا هو تركيز الراوي على وصف العينين، وذلك لأن العينين هما نافذتا الإنسان إلى العالم، ونافذة العالم إليه، ومن ثم نتوصل إلى تقديم تحليل نفسي الشخصية الجدة، أنها رغم ما يبدو عليها من الحلم والكرامة، فإنها تمر بها لحظات تشعر فيها بقسوة العالم عليها.

2. الحريق:

الوقفة الوصفية:

"ما إن تصل أمام بيت النور، حتى تمضي مصعدا في منحدرات حجرية مهدتها الرياح . . إنك تتقدم الآن في أرض براح، تدمدم فيها الرياح بين الجرائد الشائكة المعلقة في الجبل، النائية عن العالم . . والفلاحين كثيرا ما تلم بهم المجاعة . . و يضطربون في خفة ورشاقة بين الوحل أو غبار الطريق. . "الحريق ص117-118.

إن الراوي قد قدم لنا وصفا مفصلا بني بوبلان بداية من الطريق التي تمر بها للوصول إلى هناك وانتهى عند وصف الفلاحين والأطفال، وهو وصف أكثر ما يمكننا القول عنه إيهامي بالواقع، حيث يتراءى للقارئ وهو يخوض في ثنايا هذا

الوصف أنه يمشي في طرق بني بوبلان ويصل إليها ويتعرف على فلاحيها وأطفالها، وهنا تكمن وظيفة الوصف الخلاقة.

كما وظف محمد ديب غير ذلك من الوقفات الوصفية، ولكنها لا تخرج عن منحى وصف الأمكنة والشخصيات.

3. النول:

"المسدية العملاقة تمد أدرعها إلى قبة الكهف، قرب عمر، كأنها تتجه بالدعاء إلى شخص أو إلى شيء لا يظهر، وعدد من المكاب يتداخل في هذه الزاوية من الكهف، متراكما بعضه فوق بعض فوضى. . "النول ص 308.

إن هذا الوصف يباغتنا بدلالاته، بداية من المسدية العملاقة التي ترفع يديها إلى السماء إلى الكهف، وهذه الأوصاف لهي خير دليل على أن وضع العمال في مصنع السجاد يرثى له، حتى أن المسدية ترفع يديها إلى السماء من أجل الخلاص.

2. **" جمهرة المتسولين الغائرة وجوههم، الذاوية عيونهم. . تأمل عمر العياء الذي يسمرهم في الأرض، لاحظ القلق الذي يجوف خدودهم ، على أنها جوفاء و يسن أعراف أنوفهم.** . "النول 393.

إن أهم ملامح هذه الوقفة الوصفية التأملية هو أنها تتطفل على التفاصيل الدقيقة لهؤلاء الشحاذين، المتعبين من جراء الجوع والفاقة والتشرد، والصورة الوصفية التي شخصها الراوي على لسان عمر، فيها ضرب من المشاركة وهي انعكاس للوضع العام الذي أضحت عليه مدينة تلمسان.

2- تسريع السرد:

أ- الإيجاز Sommaire :

في المعجم هو: عرض موجز لأهم الأفكار أو الفقرات أو الفصول في العمل[1] والخلاصة في الحكي هي اختصار لأحداث ووقائع يفترض أنها استغرقت مدة زمنية طويلة (أشهر أو سنوات) في مسافة كتابية قصيرة (أسطر أو صفحات). دون التطرق للتفاصيل.[2]

وهو نوعان: قريب حين يختصر حدثا أو حوارا وبعيد حين يختصر أحداثا يطول مداها الزمني. والمجمل هو قطعة من السرد متفاوتة الحجم يضغط فيها الراوي على ديمومة الحكاية من الشح الكلامي.[3]

والإيجاز في الرواية التقليدية يختص بالأحداث الماضية ولكن يجوز لنا أن نلخص حدثا حاصلا أو سيحصل في حاضر ومستقبل القص. كما يمكن للإيجاز أن يتداخل مع المشهد فيما يسمى باحتواء المشهد" وهو مراحل زمنية في الكتابة مقابلة بين الإيجاز والمشهد يكون فيها الثاني تفصيلا وتوضيحا للأول، والأول اختصار للثاني مع أن للواحد منهما من الناحية البنائية وظيفة تختلف عن وظيفة الآخر".[4]

وللخلاصة وظائف عدة: منها المرور السريع على أزمنة طويلة، وتقديم المشاهد والربط بينها، وكذلك تقديم شخصية جديدة أو عرض شخصية ثانوية لا يتسع النص لمعالجتها..[5]

---

[1] - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص: 102.

[2] - حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 76.

[3] - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 82.

[4] - عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، ص: 24.

[5] - المرجع نفسه، ص: 82.

وقد استخدم محمد ديب هذه التقنية، ولكن أغلب الإجازات كانت قريبة، تختصر حدثا أو حوارا، أما الإجازات البعيدة التي تختصر فترات زمنية طويلة فهي قلة قليلة.

1. الدار الكبيرة:

أ. القصة القريبة:

"إن هذه المعارك العنيفة الدامية أحيانا تدوم أياما بكاملها"الدار الكبيرة ص 21.

" لن يستطيع أن يبصق الرماد المتخلف عن الساعات الطويلة التي لم يذق خلالها طعام" الدار الكبيرة ص 35.

إن الملخصين اللذين بين أيدينا قريبان لأنهما اختصرا أحداث زمنية لا يطول مداها الزمني.

الأول: هو ملخص للمعارك العنيفة التي تقوم بين الأطفال والتي تعدادها عدة أيام ولكن الراوي اختزلها في عبارة إن هذه المعارك العنيفة.. تدوم أياما بكاملها.

الثاني: هو اختزال لحدث الجوع الذي هو دأب عمر في أغلب الأيام، في عبارة "الساعات الطويلة التي لم يذق خلالها طعاما".

ب. القصة البعيدة:

إن الإيجاز البعيد كما أسلفنا الذكر هو الذي يختزل أحداثا يطول مداها الزمني ومن ذلك قول عيني **"الشقاء هو نصيبي طوال حياتي"** الدار الكبيرة ص 24.

والجدير بالملاحظة هو أن عمر عيني غير معروف قد يكون أربعين وقد يكون أقل من ذلك وهذه العبارة "طوال حياتي" هو اختزال لأحداث يطول مداها في الزمن على اعتبار مدى حياة عيني.

2. الحريق:

أ. الإيجاز القريب:

"إن المرء يعيش في بني بوبلان ساعات هادئة" الحريق ص 123.

"النساء و الأطفال يقضون هذه الأيام في قلق وخوف" الحريق ص 266.

الملخصين اللذين بين أيدينا قريبين لأنهما اختصرا أحداثا قريبة لا يطول مداها الزمني. الأول هو ملخص للأيام الهادئة التي يمكن للمرء أن يقضيها في الريف الجميل والثاني هو ملخص لحالة القلق التي يعيشها سكان بني بوبلان بفعل عملية الاعتقالات في صفوف الفلاحين.

ب. الإيجاز البعيد:

"إن حياتهم تنقضي أيام زراعة و رعي عند المستوطنين" الحريق ص 118.

" وقد جاء له هذا الاسم كومندار من حياة عسكرية طويلة" الحريق ص 124، 123.

لفظة حياتهم هي جمع حياة + حياة + حياة .. إن ملخص حياة عدد كبير من الفلاحين، هذا العدد الكبير الذي لو حصلنا عدد أعمارهم قد نصل إلى رقم نحن في غنى عن تعداده و لكن الراوي أوجزها في عبارة حياتهم تنقضي أيام زراعة ورعي عند المستوطنين.

3. النول:

أ. الإيجاز القريب:

" وتمضي الساعات تلو الساعات متشابهة" النول ص 316.

" الأيام تنقضي و عمر ينضج" النول ص 321.

ب. الإيجاز البعيد:

" بعد عشر سنين لن يكون هناك حائكون" النول ص 315.

"بدأت العمل فيها و لم أتجاوز الخامسة من عمري. . فلما بلغت الخامسة عشر. . " النول ص 291.

لقد افترضنا من قبل أنه يمكننا أن نلخص حدثا حاصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القص، والإيجاز الذي بين أيدينا اختزال لحادث في مستقبل القص، وهو افتراض توقف معامل النسيج عن العمل بعد عشر سنوات وهذا ما حدث بالفعل.

والإيجاز الثاني هو ملخص لعشر سنوات من حياة العامل في مصنع النسيج.

ب- القطع L'Ellipse :

هو ذلك الجزء الذي سقط من القصة بفعل تجاوز بعض المراحل منها، يلتجأ إليه الروائيون التقليديون بكثرة وهو قسمان:

أ) القطع المحدد (الصريح): يتم فيه الإعلان عن المدة الزمنية المحذوفة كقولنا مثلا (مضت سنوات)، وينقسم بدوره إلى قسمين:

أ. الحذف الصريح المحدد: تكون المدة الزمنية محددة (بعد سنة، بعد ثلاثة أيام...)

ب. الحذف الصريح غير المحدد: تكون المدة الزمنية غير محددة (بعد أعوام طوال، بعد تلك السنيين...).

ب) القطع غير المحدد (المضمر/الضمني): هو قطع ضمني لا يصرح به الراوي وإنما يستنتجه القارئ من خلال تلك الفجوة المنطقية التي تحدث في ذهنه.

والجدير بالذكر هو أن القطع الصريح هو الشائع في الروايات التقليدية وهو مستخدم في ثلاثية محمد ديب بنوعيه المحدد وغير المحدد. وهذا ما يعبر عنه

جينيت بقوله: "أن ثمة نوعان من القطع، القطع الصريح ويتضمن المحدد وغير المحدد، أما الثاني فلا يتضمنه السرد بل يتحسسه القارئ من خلال العمل الروائي وعليه يسمى القطع الضمني".[1]

1. الدار الكبيرة:

أ. القطع الصريح:

-المحدد: **" عادت الشرطة تفتش عدة مرات منذ ثلاثة أيام"** الدار الكبيرة ص 56.

-غير المحدد**"كان يهتم بك حين كنت لزوجته خادمة خلال سنين"**الدار الكبيرة ص 24.

2. الحريق:

أ. القطع الصريح:

-المحدد **"إن كومندار قد رأى النار عن قرب في الحرب القديمة و ظل يكن ويعول ثلاثة أيام"**ص 124.

-غير المحدد **" لقد اقتيدت ماما بنت قدري من دار سبيطار منذ عدة سنين"** ص 123.

3. النول:

أ. القطع الصريح :

-المحدد **" و لكن سنة برمتها قد انقضت. . "** ص 279.

-غير المحدد **" إن زبيش قد انقطع عن المجئ منذ أيام"** ص 34

[1] - عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، ص: 25.

ثالثا: التواتر السردي:

إن التواتر السردي من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، وذلك لأنه يدرس الحدث الحكائي ومدى تكراره على مستوى القصة، وهي العلاقة الثالثة التي اقترحها جيرار جينيت لدراسة الإيقاع الزمني، هذه العلاقة التي تمثل "شكلا آخر من دراسة درجة تردد الأحداث والمواقف والأقوال، بين القصة والخطاب"[1] حيث يعرف جيرار جينيت التواتر بقوله: "علاقات التكرار بين الحكاية والقصة.. ليست حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر".[2]

إذن إن ما يسمى بالتواتر السردي أو ببساطة التكرار هو "علاقات التواتر بين الخبر والحكائية ، لأن الخبر ليس مؤهلا للحدوث فقط ، بل قادرا على التكرار من جديد".[3]

و بغية تحديد نماذج التواتر السردي ننطلق من هذه المقولة النظرية للناقد جيرار جينيت "هو نظام علاقات يمكن رده إلى أربعة نماذج مضمرة تنقسم إلى قسمين: أحداث مكررة أو غير مكررة ثم بيان سردي مكرر أول، وعليه يمكن القول أن السرد مهما كان نوعه قد ينقل مرة ما حدث مرة أو عدة مرات، وينقل أيضا عدة مرات ما حدث مرة واحدة أو عدة مرات".[4]

وهذا ما نمثل عليه بالمخطط التالي:

[1] - إبراهيم عباس: تقنية البنية السردية في الرواية المغاربية، ص: 105.

[2] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 129.

[3] - سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص: 90 – 91.

[4] - المرجع نفسه، ص: 130 – 131.

و التواتر حسب جيرار جينيت له أنماط أربعة:

أ- التواتر المفرد:

يقصد بالتواتر المفرد أن نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (أو عدو مرات ما حدث عدة مرات)، ولا فرق بين الحالتين فالحكاية والمحكي يتطابقان، أي مرة في السرد ومرة في الحاكية، أو مرات في السرد ومرات في الحكاية.[1]

ويختصر جينيت التواتر المفرد بالرمز(ح$_1$/ق$_1$*[2]) ويرى بأنه أكثر علاقات التواتر استعمالا "فالإخبار مرة واحدة. من واحدية التعبير التي تلقى بواحدية الحدث المحكي هي أكثر الصور شيوعا وأقربها إلى القياس بما لا مجال معه للمقارنة"[3] ويسميه سردا قصصيا مفردا حيث يقول: " إنني أسميه من الآن فصاعدا الحكاية التفردية".[4]

من القول السابق توصلنا إلى أن السرد المفرد إما أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة مثال: (أمس نمت باكرا). أو أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية(ح ن/ ق ن) مثال: (نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء).[5]

الحالة الأولى: 1 س ←———— 1ح

الحالة الثانية: [6] ن س ←———— زح

ومن بين المقاطع السردية التي جاءت على هذا النمط التكراري الأحادي:

---

[1] – جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد (ومن وجهة النظر إلى التبئير)، ت: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار البيضاء، 1989، ص: 128.

[2] - الحرفين (ح، ق) ترميزين رياضيين بمعنى الحكاية والقصة، أما الرقم 1 فهو دلالة على عدد المرات التي تكرر فيها الحدث.

[3] - السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص: 122.

[4] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 130.

[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] - ن هو عدد المرات التي تكرر فيها الحدث.

ح1) المقطع1: "إن عمر أصبح يخاف من هذه المعارك منذ إنشق صدغه ذات مرة"الدار الكبيرة ص 22.

فحدث تعرض عمر للضرب بالحجارة والتي كانت نتيجته وخيمة (تعرض عمر لشق في صدغه) وقع في القصة مرة واحدة، وسرد في الحكاية مرة واحدة وبذلك فإن هذا المقطع يحقق هذا النمط من التواتر.

ح2) المقطع2: " لالا تجيء من تلقاء نفسها في كل يوم من أيام الخميس، وهي ذاهبة إلى المقبرة لتحمل إليهم هذه الكسرة من الخبز اليابس" الدار الكبيرة ص 41.

" كانت الخالة حسنة تزورهم في صباح كل يوم من أيام الخميس. . " الدار الكبيرة48.

إن حدث زيارة "لالا" لعيني كل خميس من أجل تزويدها ببقايا الخبز اليابس، حدث مرات لامتناهية في القصة، و قد تم سرده في الحكاية مرات لا متناهية.

ح2) المقطع3: "إن عكاشة يوحي إليه بالثقة وهو يذهب إلى لقائه كل يوم من أيام الأحد. . "

ب- التواتر المكرر:

هو أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة(ح ن/ق1) وهو إجراء شائع في الرواية بالمراسلة ويكون بأن "نسرد أكثر من مرة واحدة عبر التكوين الأسلوبي أو تغيير وجهات النظر والتبئير والرواة"[1] ما حدث عدة مرات. مثال: (أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا ..).

1س ←———— ن ح

(1) - إبراهيم عباس: تقنية البنية السردية في الرواية المغاربية، ص: 105.

المقطع1: "إن كومندار قد رأى النار في الحرب القديمة، وظل ثلاثة أيام بلياليها تحت كومة من الجثث" الدار الكبيرة ص 124.

" ظل يئن و يعول ثلاثة أيام. . " الدار الكبيرة ص 124.

"وظل هو نفسه ثلاثة أيام بلياليها مع الجثث"الدار الكبيرة ص 124.

هذا المقطع هو عبارة عن تكرار لحدث وقع مرة واحدة في القصة وهو مشاركة كومندار في الحرب القديمة ونجاته بأعجوبة بعد أن ظل ثلاثة أيام بلياليها تحت كومة من الجثث مرات لا متناهية في الحكاية.

ج- التواتر المؤلف:

أن يروي مرة واحدة بل دفعة واحدة ما وقع مرات لا نهائية مثال: (نمت باكرا يوم الاثنين الثلاثاء الأربعاء. . .)

1س ←———— ن ح

المقطع1: " و لكنهم بدأوا يتحدثون عن وطأة المظالم . . أثناء العمل و في استراحة الظهر، حين يلتقون في الطرق و حين يعودون إلى بيوتهم و صغارهم في المساء، في السوق يوم الاثنين، وفي الأيام الطويلة التي يقضونها بلا عمل . . "الحريق 138.

إن هذا المقطع يحمل في طياته تواترا لأحداث وأقوال ومواقف كلها تندرج في الحديث عن وطأة المظالم التي تعرض لها الشعب الجزائري في أحلك فترات حياته وهي فترة الاستعمار الفرنسي وقد تكرر حدوثه مرات لا متناهية في القصة وجرى الحديث عنه مرة واحدة في الحكاية.

المقطع2: " إن هذه الفيضانات تذهب بعدد من الضحايا في كل عام. ." الحريق284.

إن هذا المقطع يحمل في طياته تواتر لحدوث الفيضانات هذه الأخيرة التي حدث مرات في القصة وذكرت مرة في الخطاب.

خاتمة

خاتمة:

لقد حاولنا من خلال دراستنا هذه أن نتقصى الإيقاع الزمني في ثلاثية محمد ديب، على اعتبار أن الشكل الروائي ليس بنية متحجرة، وإنما هو نسيج يضم أشكالا فنية، تتفاعل وتتداخل فيه الأمكنة والأزمنة والشخصيات والأحداث، ضمن حركة إيقاعية سخر لها الفن الروائي تقنيات تمكننا من تتبع هذه العناصر بسهولة.

وقد اقتضى منا هذا الشكل من البحث الابتعاد ما أمكن عن التأمل في الثلاثية من النواحي النفسية والاجتماعية والإيديولوجية، وإن وجدت بعض الإشارات إليها فما هي إلا همزة وصل من أجل التعرف على حركية الزمن وإيقاعه الماثلة ضمن هذه المعطيات الفنية الجمالية، التي شكلت في نسيج روائي متخيل، ولكننا في نفس الوقت حاذرنا النظر إلى الشكل منفصلا عن المضمون.

ويمكن القول أن ثلاثية محمد ديب قد استوفت كل الأسس التي قال بها جينيت في نظريته البنيوية، من مفارقات وتقنيات تسريع وتبطئ للزمن وتواتر سردي حيث أسهمت هذه العناصر مجتمعة في تشكيل بنية متكاملة لنص الثلاثية، زاد في غنائها أسلوبها السلس ومن ثمة وفرتها على التقنيات الفنية ففي كل مرة ونحن نتناول تقنية جديدة نقف أمام عوالم روائية جديدة جسدها أسلوب محمد ديب الراقي.

أما بالنسبة إلى النتائج التي خلصنا إليها من خلال دراستنا الموسومة بالإيقاع الزمني في ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة، الحريق، النول) فهي كما يلي:

1. الترتيب الزمني للأحداث في الثلاثية يستلزم الترتيب في الرواية الواقعية، ومن ذلك توظيف الآلية الزمنية بأبعادها الثلاث (ماضي، حاضر، مستقبل) كتقنية مهمة وضرورية في سير الأحداث، ولكن الذي يبدو واضحا هو استفادة محمد ديب من التقنيات المستحدثة (الاسترجاع، الاستباق، المونولوج).

2. إنه وبمجرد قراءة الثلاثية يتبادر إلى الذهن أن الزمن خطي بالدرجة الأولى، أي أنه يسير عبر التنامي الطبيعي للزمن ماضي، حاضر، مستقبل، ومن ثمة فإن الزمن في الرواية ينحو منحى الزمن الطبيعي ومن ذلك استخدام اليوم والفصل والساعة كمعالم زمنية في سير الأحداث.
3. طول المشاهد الحوارية حتى بلغت الصفحات في كل أجزاء الثلاثية، وكذلك غلبة الوصف سواء للأماكن أو للشخصيات.
4. اعتمد محمد ديب الواقعية والبساطة في الطرح بعيدا عن اللبس والغموض حيث أن كل المعالم الفنية واضحة ومبسطة ولكنها ليست سطحية بالمرة.
5. إن مصطلح الإيقاع والذي هو اصطلاح موسيقي شعري أدخل في حقل الدراسة الأدبية، يتواءم تماما مع فعل الحركة النصية التي تجسدها حركات الديمومة والسرعة، لأن تلك الحركة الموسيقية التي هي دأب الحياة والموجودات تتباين داخل النص هذا العالم الصغير الذي نسيجه الكلمات ومادته الحياة.
6. لا يمكن دراسة الإيقاع الزمني منفصلا عن المكان والشخصيات، لأنها هي الأخرى تنمو داخل النص وتتفاعل ضمن حركة إيقاعية.
7. إن الزمن هو العنصر المحوري في الرواية، وعليه يقوم بناء العالم السردي التخيلي.
8. استخدام المفارقات في الثلاثية أقل من استخدام التقنيات الفنية الأخرى.
9. الاستباق في ثلاثية محمد ديب يندرج في إطار تخطيط وتوقعات من الشخصية لما سوف تفعله في ضوء الأحداث التي سوف تطرأ مستقبلا. كما أن توظيفه قليل لأنه يتنافى مع فكرة التشويق التي تتبناها الرواية الواقعية.

10. ترتكز أغلب المقاطع الاسترجاعية عند ظهور شخصية جديدة للتعرف على ماضيها.
11. كحوصلة لما سبق فإن إيقاع الزمن في الثلاثية متوازن نستدل عليه بكثرة المشاهد والأوصاف اللذان يعملان على تعطيل المسار السردي، وتتداخل معه في ذلك تقنيات التسريع هي الأخرى جرى استخدامها بشكل متوازن.

وباختصار يمكن القول أن محمد ديب قد منح نصه حركة إيقاعية زمنية شكلت ضمن بنية نصية بدقة متناهية.

ونأمل في الأخير أن يكون بحثنا هذا قد تمكن من إضافة نكهة جديدة في دراسة الأدب الجزائري الحديث، وشمعة تنير لمن يريد ولوج عوالم محمد ديب الروائية.

وفي الأخير نكرر شكرنا لأستاذنا الفاضل لإشرافه على هذا البحث ونرجو أن نكون قد وفقنا فيه وإن قصرنا فقد صدق فينا قول القائل صدق مني العزم والدهر أبى.. والحمد لله.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

أ- المصادر:

1. محمد ديب: ثلاثية محمد ديب (الدار الكبيرة، الحريق، النول)، ت: سامي الدروبي، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت،1985.

ب- المراجع:

1. أطرش يوسف: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر ،2004.
2. بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، التبئير)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 2006.
3. بوباكير عبد العزيز: الأدب الجزائري في مرآة استشراقيه، درا لقصبة للنشر الجزائر ، 2002.
4. براهيم سيزا: نظرية الرواية، درا قباء للنشر و التوزيع، القاهرة، 1998.
5. بودیبة إدريس: الرؤية و البنية في روايات الطاهر و طار ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، ط1، 200.
6. بان صالح البنا: الفواعل السردية، عالم الكتب الحديث ،اربد،ط1،2009
7. جينات جيرار: خطاب الحكاية - بحث في المنهج- ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الإخلاف، الجزائر، ط3، 2003.
8. حبيلة الشريف: بنية الخطاب الروائي –دراسات في روايات نجيب الكيلاني -،عالم الكتب الحديث، اربد،ط1، 2010.
9. حميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي بيروت، 2003.
10. داستور فرنسوا: هيدغر و السؤال عن الزمن، ت: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ،بيروت،ط1، 1993.

11. سعد الله أبو القاسم: أبحاث و أراء في تاريخ الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1978.
12. سيزا قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ- مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.
13. بن سالم عبد القادر: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
14. شريفة عبد القادر: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، درا الفكر للنشر و التوزيع الأردن، ط4، 2008.
15. عالم محمود الأمين: أربعون عاما من النقد التطبيقي، درا المستقبل العربي، القاهرة، 1994.
16. عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
17. عزام محمد: شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005.
18. عبيد صابر البياتي سوسن: جماليات التشكيل الروائي، عالم المكتب الحديث للنشر و التوزيع ،الأردن ، 2010.
19. علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، درا الكتاب اللبناني بيروت، 1985.
20. عاشور عمر : البنية السردية عند الطيب صالح، درا هومه، الجزائر ، 2010.
21. عيد يمنى: الراوي الموقع و الشكل – دراسة في السرد الروائي-، مؤسسة اليمامة للأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986.
22. غدامي عبد الله: الصوت القديم الجديد – دراسة في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث- ، سلسلة كتب الرياض، 66، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1999.

23. غاستون باشلار: جدلية الزمن ، ت: خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدارسات و النشر ،بيروت ، 1992.
24. فيروز أبادي مجد الدين: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، ط8، 2008.
25. قاسم محمود : الأدب العربي المكتوب بالفرنسية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1996.
26. قاسم سيزا: البنية السردية للقصة القصيرة، المؤسسة العربية لدراسات و النشر،بيروت،ط1، 2005.
27. قاضي محمود و آخرون: معجم السرديات، دار حامد علي للنشر، تونس، ط3، 2010.
28. كعبي ربيعة: العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي ،تونس ،2006.
29. لفتة ضياء غني: البنية السردية في شعر الصعاليك، درا حامد للنشر، عمان ط1، 2010.
30. مذكور إبراهيم: البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال ، الجزائر ،2002.
31. بن منظور: لسان العرب، تحقيق: رشيد القاضي ، درا صبح إديسوفت للطباعة و النشر، لبنان، ج6، ط1، 2006.
32. مذكور إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر 1983.
33. مندلاو أأ: الزمن و الرواية ،ت: بكر عباس، درا صادر، بيروت، ط1 1997.
34. موافي عثمان : في نظرية الأدب، درا المعرفة الجامعية للطبع و النشر الإسكندرية ، ط1، 1997.

35. نعيمي أحمد : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات وز النشر ، عمان ، ط1، 2004.
36. أبو نضال نزيه: التحولات في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2006.
37. وجي عبد الرحمان: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1989.
38. يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي – (الزمن ،السرد ،التبئير)، المركز الثقافي العربي،المغرب،ط3، 2006.
39. يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ،المغرب، ط3، 200.

ج- البحوث الأكاديمية والرسائل الجامعية:

1. داحو آسية: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، مذكرة ماجستير " لم تنشر " ،جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف ، 2009
2. وقاد مسعود: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان ، مذكرة ماجستير" لم تنشر " جامعة ورقلة، 2004.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... (1، 5)

مدخل: الكتابة الروائية عند محمد ديب

أ- البيئة التاريخية.....7

ب- البيئة الثقافية.....11

ج- النتاج الروائي.....12

الفصل الأول: مفهوم الإيقاع السردي

أولا: بنية الإيقاع.....20

1- مفهوم الإيقاع.....20

أ- لغة.....20

ب- اصطلاحا.....20

1. مفهوم الإيقاع في التراث النقدي.....21

2. مفهوم الإيقاع من منظور النقد الحداثي.....23

2- أشكال الإيقاع الأولي.....24

أ- الحداء.....24

ب- النصب.....25

ج- الركبانية.....25

د- القلس أو التقليس.....25

ه- التهليل.....25

و- التغيير.....26
ي- الرجز.....26
أنواع الإيقاع.....26
أ- إيقاع داخلي.....26
ب- إيقاع خارجي.....26
ثانيا: بنية الزمن.....29
1- مفهوم الزمن.....29
أ- لغة.....29
ب- في الاصطلاح.....30
1. الزمن عند الفلاسفة.....30
2. الزمن في الأدب.....34
1.2 زمن القصة.....35
2.2 زمن الخطاب.....35
2- المناهج النقدية المعاصرة والزمن.....36
أ- الشكلانية الروسية والزمن.....36
ب- البنوية والزمن.....37
3- علاقة الزمان بالمكان.....38
المكان المجازي.....38
المكان الهندسي.....39

المكان كتجربة معاشة.....39

المكان المعادي.....39

4- علاقة المكان بالشخصيات.....40

ثالثا: بنية الإيقاع الزمني.....42

1- مفهوم الإيقاع الزمني.....43

أ- المدة.....44

ب- السرعة.....45

خلاصة.....46

الفصل الثاني: مكونات الإيقاع السردي

أولا: المفارقات الزمنية.....50

1. مفهوم المفارقة.....50

2. أقسام المفارقة.....53

1)الإسترجاع.....54

1- مفهوم الإسترجاع.....54

أ- لغة.....54

ب- إصطلاحا.....54

2- أقسام الإسترجاع.....55

أ- استرجاع خارجي.....55

ب- استرجاع داخلي.....57

ج- استرجاع مزجي.....57

2) الإستباق.....61

1- مفهوم الإستباق.....61

أ- لغة.....61

ب- إصطلاحا.....61

2- أقسام الإستباق.....62

أ- استباقات خارجية.....62

ب- استباقات داخلية.....62

ثانيا: الإيقاع الزمني.....67

1- تعطيل السرد.....68

أ- المشهد.....68

ب- الوقفة الوصفية.....73

2- تسريع السرد.....77

أ- الإيجاز.....77

ب- القطع.....80

ثالثا: التواتر السردي.....82

أ- التواتر المفرد.....83

ب- التواتر المكرر.....84

ج- التواتر المؤلف.....85

خاتمة.....88

قائمة المصادر والمراجع.....92