الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي _ ميلة _

معهد: الآداب واللغات

ميدان اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

البنية الزمنية في رواية دنيا لمحمود طرشونة

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس_نظام جديد_
تخصص الأدب العربي

من إعـــداد الطالبات:
صيقون نصيرة
عريقة بسمة
بودبزة نوال

إشراف الدكتور:
رابح الأطرش

السنة الجامعية 2010 – 2011

دعـــاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت وذكرني بأن الفشل هو التجربة التي تسبق النجاح، يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف

يا رب إذا جردتني من المال أترك لي الأمل، وإذا جردتني من النجاح أترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل، وإذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان، يا رب إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الاعتذار، وإذا أساء لي الناس أعطني شجاعة العفو.

شكر وتقدير

نتقدم بالشكر و الاحترام و التقدير إلى من كان لي عونا في إنجاز هذا العمل المتواضع.

إلى الدكتور الفاضل: رابح الأطرش

على الدفعة الأولى وباكورة معهد الآداب و اللغات

مقـــدمـــة

قبل كل شيء نحمد الله عز و جل و نثني عليه ثناءً يليق بجلاله و كماله، على أن بلغنا مرحلة وضع مقدمة لهذا البحث بعد أن كانت خطواتنا تتعثر و نحن في أول الطريق، و لذلك أسباب بعضها يعود إلى تقصيرنا، و بعضها يعود إلى قصور وسائل و أدوات العمل، هذا ما استغرق شهورا من البحث و الدراسة. و قد سعدنا بإشراف أستاذنا المحترم الدكتور رابح الأطرش الذي كان له الفضل بعد الله في إتمامنا لهذا البحث إذ لم يبخل علينا بمعارفه و لا كتبه و لا نصائحه و توجيهاته السديدة، حتى هذه اللحظة فله عميق الشكر و خالص امتناننا، ثم نصل إلى محور ما قدمناه في البحث الذي تندرج هذه الدراسة في سياق محاولة الكشف عن بنية الزمن في رواية "دنيا" لمحمود طرشونة و هي من أصعب البُنَى في الرواية ذلك أن الزمن زئبقي لا يمكن الإمساك به.

و مما لا ريب فيه أننا نعيش الآن عصر الرواية الذي يكاد يغطي بقية الأنواع الأدبية (شعر، مسرح، قصة قصيرة) و هذا لما للرواية من قدرة على استيعاب و امتصاص النصوص ذات صلة بهذه الأنواع.

و هذا ما ينطبق بطبيعة الحال على الرواية المغاربية عموما و على التونسية خصوصا لأنها محل دراستنا في البحث هذا باقتراح من الأستاذ المحترم الدكتور رابح الأطرش، ما غرس فينا حب التعرف على الأدب التونسي من خلال رواية دنيا.

و مما ساعدنا في إنجاز البحث مجموعة من الكتب و المصادر و من أبرزها كتاب خطاب الحكاية لجيرار جينيت، بناء الرواية لسيزا أحمد قاسم.

ناقش هذا البحث "بنية الزمن الروائي" في رواية "دنيا" لمحمود طرشونة إشكالية البنية الزمنية، بوصفها مجموعة من العناصر المؤلفة و المتماسكة فيما بينها، بحيث يتوقف كل منها على ما عداه، و يتحدد من خلال علاقته بما عداه، إذ تناول كيفية قراءة هذه الإشكالية، كونها بنية جمالية ذات تدفقات ابستمولوجية متعددة و متباينة يصعب التحكم فيها و تحديد تدفقاتها المعرفية و الجمالية إلا إذا تسلح الباحث بمنهج نقدي واضح و دقيق بعدما يكون قد اختار موضوع دراسته و حدد معالمه الأساسية.

و قد حاولنا من بداية البحث أن يقتصر على مكون سردي واحدا و هو "الزمن" بوصفه أحد أهم العناصر المكونة للبنية الزمنية الروائية حيث حصرت هذه البنية في الرواية و استنادا إلى عنوان البحث. سطرنا خطة مكونة من مدخل و ثلاثة فصول و خاتمة. تعرضنا في المدخل إلى مفهوم الزمن و أدرجناه في الفصل الأول "بنية الاسترجاعات الزمنية"، البنى الزمنية الموجودة في الرواية، إذ قمنا بقراءة الاسترجاعات Les prolepses في بعض أنواعها "استرجاع خارجي" "Analepses externe" إلى "استرجاع داخلي Analepses interne، استرجاع مختلط، حيث تتبعنا النص الروائي قراءة وتحليل، مستخرجين من النص ما أفرزه الزمن من بنيات مختلفة في صيغها الماضية.

أما الفصل الثاني، بنية الاستباقات الزمنية Les prolepses التي تمفصلت بدورها إلى قسمين: الأول الاستباق الخارجي و الثاني الاستباق الداخلي أما الفصل الثالث فهو الاستشرافات Les anticipations التي قسمناها إلى استشرافات الطلائع، الاستشرافات الخادعة، الاستشرافات الفاتحة على أكثر من توقع، و من خلال هذه الفصول حاولنا الوصول إلى الكيفيات التي وزع بها الروائي هذه البنيات الزمنية المختلفة على نصه السردي نجاحا و إخفاقا.

إن البحث في مفهوم الزمن و بنياته المختلفة ليس بالأمر الهين و السهل و لعل ما يسر قليلا هذه الصعوبة، هو اقتران الزمن بالنص الروائي و ترهينه، إذ كان بمثابة الوعاء الذي حاول الإمساك – ولو مؤقتا– بصيرورة الزمن التصريف الصحيح الذي يمكن التحكم فيه و توجيهه الوجهة التي تخدم النسيج المتماسك لحياة تخيلية هي ضيعة النص السردي، و على الرغم من هذه الصعوبات التي واجهتنا، فإن متاعب البحث سرعان ما تتبدد و تزول عند كل خطوة يخطوها، و تجلو عندها لحظة اكتشاف بدت مستعصية في بادئ الأمر، مما يحفز على مزيد من بدل الجهد و السعي للوصول إلى لذة اكتشاف أخرى و الوصول إلى مراتب متقدمة في الدراسة و البحث العلمي. غير أننا لم نتمكن من دراسة هدا الموضوع بتعمق و شمولية نظرا لضيق الوقت، غير أن المراجع المذكورة سابقا سهلت علينا مهمة البحث و إنهائه في الوقت المحدد، و هذا لتعاوننا في جمع الكتب و قراءتها و استخراج أهم الأقوال و التعاريف التي أَثْرَت بحثنا.

نشكر معهد الآداب و اللغات الذي كلفنا بهذا البحث مما مكننا من الاطلاع على أهمية الجنس الأدبي، و كذلك معرفة أحد الروائيين التونسيين في العصر الحديث، و اكتساب خبرة متواضعة في مجال البحوث الأكاديمية.

الزمن في الرواية:

لا يمكن أن نتصور رواية ما بدون زمن، أو فترة محددة تصورها لنا أحداث هذه الرواية، فالزمن إذن عنصر فعال داخل نسيج الرواية وهو جزء من عناصرها المهمة، والزمن في الرواية غالبا ما يكن طويلا ممتدا امتدادا طويلا، ربما يتسع ليشمل عمر بطل معين، أو عمر أجيال، إلا أن ذا الاتساع في الزمن لا يكون شرطا لازما، فهناك روايات لم تستغرق إلا زمنا قصيرا، أي تبدأ وتنتهي، وهكذا جاء التصنيف بين نوعين من الزمن: أزمنة خارجية مثل زمن الحكاية وهي المدة التي يستغرقها الكاتب أو الروائي في كتابة روايته، أما زمن القراءة ويقصد به الزمن الذي يستغرقه القارئ لقراءة الرواية، لكن ما يمنا ه أزمنة داخلية ونعني به الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية مدتها ترتيب الأحداث[1] .

من خلال هذا يتضح لنا بأن الأزمنة الداخلية (الفترة التاريخية) هي مجال الدراسة وليست الأزمنة الخارجية، وهكذا فالزمن عنصر داخلي نلمسه من خلال قراءتنا للرواية ونلحظه أكثر في تتابع الأحداث وترتيبها.

كما أن الزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، وقد أكد الكثير من الدارسين أن الرواية هي فن يشكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياتها المختلفة: الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوغرافية والنفسية، كما يعد الزمن من أكثر الهواجس في القرن 20 وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية و النقدية إذ شغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي، وقيمته ومستوياته، والرواية واحدة من الفنون الأدبية التي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر ومتغيراته وما يطرأ من تغير في سلوك الناس وتفكيرهم، فالنص الروائي يعد قالبا نصيا مفتوحا وحرا،

[1] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 33

لذلك يرفض الكتاب المبدعون الأشكال الجاهزة في بناء رواياتهم ويسعون إلى التجريب والبحث لخلق شكل جديد يستوعب تجاربهم المعاصرة، فالروائي المبدع يخلق في كل عمل إبداعي رواية جديدة وجيدة في نمطها الزمني بما تجسده من روى وقيم، إذ لكل رواية نمطها الزمني الخاص باعتبار الزمن محور البنية الروائية وجوهر تشكيلها، فكل عمل روائي يجب أن يكون منفردا في تكوينه وتشكله، وهذا يتوافق مع مقولة "باختين" بأن الرواية عمل غير منجز وفي سيرورة مستمرة،« فإذا كان الزمن الملحمي مكتملا ومنغلقا على نفسه فإن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال، لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أي لحظة ولكن الزمنيين معا حسب "باختين" دائما يشتركان في كونهما ليسا زمنا بالمعنى الضيق للكلمة وإنما هما أحد مستويات التراتب للأزمنة والقيم.»[2]

إن طريقة بناء الزمن في النص الروائي تكشف تشكيل بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء، وبالتالي يرتبط شكل النص الروائي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، فتحكم المؤلف في الزمن الروائي يعني بلورة بنية النص، فعجلة الزمن متغيرة وغير ثابتة في علاقتها بالموضوع الروائي، ففي وراية الشخصية مثلا يكون الزمن عديم الأهمية بسبب أنه لا يتبع إلا ضرورة واحدة وهي ازدياد أعمار الشخصيات ازديادا حسابيا، أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي حركته هي حركة الشخصيات والأحداث.

ويعد الزمن بوجوهه المختلفة عاملا أساسيا في تقنية الرواية، لذلك يمكن اعتبار القص أكثر الفنون التصاقا بالزمن، فلو انتقى الزمان انتفى الحكي في الرواية كونها فنا زمنيا.

[2] المرجع السابق ص 39

للزمن مفهوم مجرد، هذا ما جعله أهم عائق يعترض الباحث، حيث يفعل في الطبيعة ويظل مستقلا عنها يؤثر في تجارب الإنسانية وخياراته الموضوعية دون أدنى اكتراث بها، وهو بهذا يعتبر سيلان جاري لا محدود، هارب يستحيل القبض عليه.

وباعتبار الزمن من أهم المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي كما يمثل العنصر الفعال الذي يكمل بقية المكونات الحكائية، ويمنحها طابع المصداقية، يختلط الزمان بشكل ما بالمكان لسبب بسيط هو الحركة التي تصنع مظاهر الوجود، والوجود والزمان مترادفان، لأن الوجود هو الحياة والحياة هي التغير والتغير هو الحركة، والحركة هي الزمان، فلا وجود إلا بالزمان، لهذا فإن كل وجود يتصور خارج الزمان وجود وهمي أو هو لا وجود»[1].

يؤكد الكثير على أن الشكلانيين الروس هم الأوائل الذين أدرجوا الزمن في نظرية الأدب، ويعرفونه بقولهم: «هي تلك العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها.»[2]

ونلاحظ هنا بأن الشكلانيين الروس جعلوا من الزمن مجموعة من العلاقات وظيفتها ربط أحداث الرواية، أو القصة وتربط كذلك بين أجزاءها.

وينظر كذلك "هنري جيمس" على أنه:« الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي، هو كيفية تجسيد الإحساس بتراكم الزمن.»[3]

فالزمن إذا ليس مجرد أداة توظف داخل الرواية، وليس كذلك شيء عفوي وسهل فحسب بل إلى جانب ذلك، هو عنصر أساسي تظهر عناية الروائي به من خلال قدرته على تجسيده

---

[1] مرشد أحمد، البنية و الدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 2005.

[2] حسن بحراوي، نبية الشكل الروائي، الزمن، الفضاء، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 107.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية ص 34.

داخل الرواية، من خلال الإحساس يتراكم الزمن فيها. إن المتتبع للزمن يرى أن أهميته تبرز حسب نوعية الرواية[*] أو الموضوع الذي تتناوله،فقد يصبح عديم الأهمية مثلا في الرواية الشخصية، وهذا حسب التقسيم الذي أورده "حسن بحراوي"، والروائي في هذا النوع لا يتبع إلا ضرورة واحدة وهي ازدياد أعمار الشخصيات.

في الرواية التسجيلية لا يقاس الزمن بالأحداث الإنسانية نهما تكن أهميتها وإنما يحافظ على انتظام حركته وسيره وفق تطور منطقي.

أما الزمن في الرواية الدرامية فيسير مع تطور حركة الشخصيات والأحداث داخل الرواية. وإذا انحل الحدث فإنه يحدث هناك توقف في الزمن، بمعنى أن الزمن يرتبط هنا بالحدث لا غير.

وفي إطار الزمن هناك ما يميز بين الملحمة والرواية، «فالملحمة تتميز بزمنها البطولي الذي يتيح رؤية الماضي على ضوء المستقبل، أما الرواية الحديثة فتتعامل مع الماضي بشكل مألوف، كما أنه إذا كان الزمن الملحمي مكتمل ومنغلق، فإن الزمن الروائي له إمكانية الانفتاح على المستقبل في أي لحظة.»[1]

وفي هذا يعرف باحتين الرواية: « هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل، كما تعكس تطور الواقع نفسه.»[2]

ويكمن الفرق هنا بين الرواية والملحمة من خلال الزمن في كل منهما من جانب إمكانية رؤية الماضي والمستقبل.

---

[*] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 43.

[1] باختين ميخائيل، شعرية دوستيويفكي، ترجمة جميل نصيف، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1986، ص 47.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 46.

كان الجميع يعتقدون أن الزمن مطلق وأنه ثابت، وبنفس العادات في أي مكان من الكون، إلى أن جاءت النظرية النسبية لتنسف هذا المفهوم وتقلبه رأسا على عقب، وتؤكد أن الزمن نسبي هو الآخر شأنه شأن أي مفهوم كوني.

الحقيقة أن الزمن ليس موضوعيا أو ماديا كماهية مستقلة، بل هو مفهوم نصف به تغير، والتغير يقتضي الانتقال من حالة معينة إلى حالة أخرى جديدة سواء كان التغير مكانيا أو معنويا،أي أن التغير يقتضي الانتقال من حالة ماضية إلى حالة حاضرة وهذا يرتبط بالذاكرة الإنسانية وقدرتها على التخزين واسترجاع الذكريات، وتحديد مقدار التغير الحاصل، وهكذا فالزمن يقيس مقدار تغيير حركتك بين الماضي والحاضر، ويتم تخزينه ذاكراتيا في أشكال ماضية فقط.

لا يمكن لنا التعامل مع الزمن كموضوع لأنه لا يمكننا تحديد ماهيته بالضبط وعلى وجه الدقة، كل ما نقوم به ليس إلا تخمينا قائما على القياس في التغير، وذا التغير في الأشياء وحركتها هو ما يجعلنا نشعر ونحس بالزمن، فلو تصورنا أن كل ما في الكون جامد وثابت لا يتغير، عندها لن يكون للزمن أي معنى، لأن الزمن يعتمد على الحركة ومقدار التغير الحاصل سواء كان تغيرا كميا أو كيفيا مباشرا أو غير مباشر، أي أن الزمن ما هو إلا قيمة نسبية تعتمد على الحركة ومقدار التغير الحاصل في الشيء.

كما يمكن القول أن الزمن ليس إلا مفهوما عقليا وحسابيا أكثر من كونه مادة موضوعية، أي أننا لن نستطيع القبض على الزمن كمادة في يدنا لنصفها، لكننا نستخدم الزمن كمفهوم حسابي ورياضي لوصف أي نوع من التغير الذي يطرأ علينا أو على المحيط من حولنا، وعليه فإن الزمن ليس إلا تصورا عقليا محضا نلجأ إليه كمقدار نسبي نصف به التغير الحاصل في كافة أمور حياتنا.

يعد الزمن عنصرا هاما من عناصر البناء الروائي الذي يقوم عليه فن القص، فإذا كان باستطاعتنا اعتبار أن الأدب فنف زمني، وذلك إذا أردنا تصنيف الفنون إلى زمانية ومكانية «فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.»[1]

ومن الأسباب الوجيهة التي استدعت دراسة عنصر الزمن على حد رأي سيزا قاسم «أن الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.»[2] وذلك أن الزمن هو العمود المحوري والمرتكز الأساس الذي يضع إيقاعا للرواية ويضمن استمرارها ويكفل عنصر التشويق فيها.

بالإضافة إلى أن « الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه.»[3]

أما السبب الثالث «أنه ليس للزمن وجود مستقل تستطيع أن تستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي يشيد فوقه الرواية[4].

---

[1] سيزا أحمد، بناء الرواية، ص 26

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] المرجع نفسه، ص 26.

[4] المرجع نفسه، ص 26.

الترتيب الزمني:

ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في أي خطاب سردي آخر مع الترتيب الطبيعي للأحداث التي يفترض أنها قد حدثت بالفعل،« تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وعندها يستهل مقطع سردي بإشارة مثل (قبل ذلك بثلاثة أشهر...) فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بعد في الحكاية وهل كان مفترض أن يكون قد جاء قبل في القصة: فهذا وذاك –أو بعبارة أفضل– فالصلة (صلة التقابل أو التنافر) بين هذا وذاك أساسية للنص السردي.»[1]

إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التميز هنا بين الزمنيين على الشكل التالي:

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ[2]

« وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقة إما تكون استرجاعا لأحداث ماضية (Rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (Anticipation).»[3]

ويظهر لنا أن زمن المادة الحكائية التي يفترض أن لها بداية ونهاية فهي تجري في زمن سواء كان تسجيليا أو كرنولوجيا، والتطابق بين زمن القصة وزمن الحكاية لا نجد له مثالا إلا

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر حلي، ط1، 1996 المملكة المغربية منشورات الاختلاف ص 47.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 73.

(3) المرجع نفسه، ص 74.

في بعض الحكايات الخرافية البسيطة والقصيرة ، ويشترط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة وهكذا يمكننا التمييز بين زمنيين في كل خطاب سردي:

أ. زمن القصة، ب. زمن الحكاية.

والمقصود بزمن الحكاية هو زمن النظام الذي يلجأ إليه السارد من أجل تناول قصة ما، وفق منظور خطابي ما، ويبقى أن نشير إلى أن هناك زمن ثالث يسمى زمن السرد، وهو زمن مرتبط بزمن القراءة، وحينما نقارن بين زمن الحكاية وزمن القصة نقف عند عدم التطابق بين ترتيبهما، وهو ما أطلق عليه جيرار جينيت مصطلح المفارقات الزمنية.

1/الاسترجاع: Analepses

هو استعادة ما مضى بالقياس إلى الحاضر الروائي الذي تنطلق منه الرواية، يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الروائي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه «إن كل عودة الماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا، يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.»[1]

فاسترجاع الماضي واستمراريته في الحاضر لا يخضع لتسلسل كرونولوجي منسق وإنما يتم الاختيار والانتقاء من الماضي وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة، وإذ كانت المقاطع السردية الحاضرة تعد المحكي الأول من وجهة نظر جيرار جينيت، فإن مقاطع الاسترجاع المسماة المقاطع الحكائية الماضية، يعد المحكي الثاني، من حيث الزمن حيث تتعلق بالأول وتتبعه فنيا، ويرى جيرار جينيت أن الاسترجاع نشأ عن الملاحم القديمة وكلنه تطور بتطور

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

الفنون السردية، فانتقل إلى الرواية الحديثة بحيث أصبح يمثل أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية، وقد تطورت تقنية الاسترجاع في الرواية الحديثة نتيجة لتطور النظريات الحديثة التي تختص بدراسة الشخصية الإنسانية ومستويات تشكلها ودرجة وعيها الذهني عبر تطور مراحل الزمن وتغيراتها، وتأتي أهمية الاسترجاع كونها تقنية تتمحور حول تجربة الذات وتعادل وفقا للمصطلح النفسي، ما يسمى بالاستبطان أو التأمل الباطني ويعرف بأنه:« معاينة المرء لعملياته العقلية، أو المعاينة الذاتية المنتظمة، حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره ودوافعه ومشاعره والتأمل فيها، أشبه ما يكون بتحليل الذات والتأمل في الخبرات الماضية يوازي تذكر الماضي والأحداث الماضية بطريقة غير مباشرة، لأن عملية الاستبطان تتم في أعقاب حالة الخبرة والمعايشة، وبعد استقرار عناصرها في الذاكرة.»[1]

وبالنظر إلى مفهوم الاسترجاع في علم النفس، يعرف كونه « تطلع إلى الوراء والنظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي، يستخدم اصطلاحيا للدلالة على أية خبرة انقضت ومرت لتوها، وهو يؤلف في ظل ظروف معينة، النوع الوحيد الممكن حصوله من الاستبطان.»[2]

وليست استعادة الزمن الماضي في الحاضر السردي مجرد عملية زمنية فقط، وإنما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن.

---

[1] أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، ط2 1979 ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

إن رؤية الإنسان للحدث الماضي في وقت لاحق وتتعرض لكثير من التغيرات بفعل مرورها عبر بوتقة العقل، فحركة الزمن وما تحدثه من تغيرات جسدية ونفسية تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوره.

إن شيوع تقنية الاسترجاع في النص الروائي تدفعنا لإلى التساؤل لماذا الماضي؟ وهل يعد ضرورة جمالية وفنية، أم يعبر عن دلالة فكرية ومعرفية لابد من بلورتها؟ أو لعل المسافة الزمنية بين الحاضر والماضي تثير في النفس متعة، وتخلق رؤيا جديدة للحوادث في ضوء خصوصية التجربة الجديدة وما تجسده من دلالات.

تكشف التساؤلات السابقة عن أهمية الاسترجاع في النص الروائي وما يحققه من المقاصد والوظائف الدلالية والجمالية ويمكن إيجاز أبرزها:

- سد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر، فيساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها، «أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغير دلالة بعض الأحداث الماضية، سواء بإعطاء دلالة لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد.»[1]

- تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية، ويريد الراوي إضاءة سوابقها أو شخصية اختفت وعادت للظهور من جديد ويجب استعادة ماضيها قريب العهد.

- تعمل المقاطع الحكائية "المحكي الثاني" المتمثلة في الاسترجاع على إكمال المقاطع السردية "المحكي الأول" من خلال الاندماج فيها وتنوير القارئ وإعطاء التفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيرة

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122.

- رؤية الآتي في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي، لتكون الرؤية واضحة وصحيحة.

- تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية وفعلها من خلال استعادة الماضي وإلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيها وعالمها الداخلي وأبعادها النفسية والاجتماعية، إن الاسترجاع له « وظيفة بنيوية لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا يشكل ماضيها حاضرها.»[1]

- يخلص استرجاع النص الروائي من الرتابة ويحقق التوازن الزمني في النص.

- يكشف الاسترجاع عن عمق التطور في الحدث والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر.

تتميز مقاطع الاسترجاع في النص الروائي بتقنية خاصة، فارتباطها الفني بالمقاطع السردية يكشف قدرة الروائي الإبداعية في تحقيق التلاحم النصي، ونسج وحدة متماسكة بين المقاطع السردية الحاضرة (المحكي الأول) والمقاطع الحكائية الثانية (المحكي الثاني)، تعبر عن مشاعر الشخصية ورؤيتها، وتمنح القارئ فرصة التنقل بين أبعاد الزمن الروائي في حركة تلقائية طبيعية دون أن يشعر بالانعطاف المفاجئ وتغير مسار الزمن الروائي.

وبالتالي ليست أحداث الماضي مجرد قوالب جامدة جاهزة يتم توظيفها في النص، وإنما هناك محفزات تلعب دورا أساسيا في وجود الماضي واستمراريته في المقطع السردي الحاضر، فالباعث أو المهيج المثير للذاكرة يلعب دورا في كشف غطاء الزمن عن اللحظة المغيبة الماضية، ومنحها فرصة الحضور في النص.

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط3 2006، ص 56.

ينقسم الاسترجاع تبعا لدرجة ماضوية الحدث الحكائي (المحكي الثاني) ونوعية العلاقة التي تربطه بالحدث السردي الحاضر (المحكي الأول) فعلى ضوء الحدث السردي يتحدد كل تحريف زمني وبالتالي يمكن تقسيم الاسترجاع على النحو التالي: الخارجي والداخلي والمختلط.

1.1.الاسترجاع الخارجي:

يعود الاسترجاع الخارجي إلى ما قبل بداية الرواية، إذ كانت مسافته خارج الحقل الزماني للمحكي الأول في الروايات التي يكون فيها الحيز الزماني للأحداث ضيقا، الأمر الذي يستدعي الانتقال من مستوى الحاضر والرجوع إلى الماضي باستمرار، وكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع حيزا أكبر، والكاتب يحتاج إلى الماضي في بعض المواقف.

الاسترجاع الخارجي هو الذي تتعين فيه نقطة المدى خارج الحقل الزمني في القصة، وعلى حد رأي جينيت « فالاسترجاعات الخارجية – لمجرد أنها خارجية- لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه "السابقة" أو تلك. »[1]

لقد كثرت المفارقات الزمنية في الرواية حتى تجاوز عددها العاشر، حيث استهل محمود طرشونة روايته بالحديث عن الغرفة الزرقاء، وهي مكان لقاء "نورة" ب "سعيد الشابي" محاولة منها هتك السر، الذي تصبو إلى كشفه وذلك من خلال استدراجه للحديث عن ماضيه: « كانت سنوات العناء والبؤس القاتل، كنا كامل أفراد الأسرة نقيم في غرفة واحدة، نعجز أحيانا عن دفع إيجارها، أنت لا تعرفين غذاء الخبز والزيت، أنت لم تجربي النوم فيما يشبه الزنزانة صحبة الإخوة والوالدين، أنت تربيت في أحضان الرفاهة والدلال، لم تحضري خصومات لم تنته بين الأم البائسة والأب العاطل ولم تسمعي بكاء الأطفال الصامت منه والعويل، يتضورون جوعا

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص 61

وينال منهم السعال والألم، أنت عرفت المنازل الواسعة والحدائق المزهرة ونشأت على النغم وإيقاعه واللون واتساقه، أنت لا تدركي زمن الجراد ولا زمن الوباء، ولا زمن الزلزال يحدث شروخا في الحيطان...وفي القلوب، لم تدركي زمن الطوفان العارم، زمن اللجوء إلى سطوح متداعية ترتفع إليها المياه رويدا لتدرك من فر من هول الانجراف بعد طول جفاف، وانتشار قحط كاد يأتي على ما بقي في النفوس في صبر وقناعة، أنا عرفت ذلك وعشته وانغرس أثره في فؤادي لا يمحى، جرحا لا يندمل مدى السنين مهما تبدلت الحال وتكدست الثروات وتضخم الرصيد، جرح عميق يسكن وجعه ثم يفيق حادا عنيفا ينادي الليالي الطويلة والأيام، ويدعو ظلام الغرفة اليتيمة، بيت الخصام والنكد واليأس الكبير، لا تغتري يا صديقتي بما يبدو على المحيا من آثار النعمة، فهي حديثة طارئة، قدمت بعد طول تمنع، ناديتها فجاءت طوعا وكرها، نعم لقد أكرهتها على المجيء، أرغمتها على الانقياد لي حتى أنتقم من الليالي الطويلة والأيام، وأزيل كل أثر لزمن النحس والنكر، ومع ذلك فلا الأثر زال ولا السعد أقبل، حلت النعمة وجاءت الثروة والجاه نما، لكن من لي بمن بمحو الذكرى ويضمد الجرح القديم.»[1]

ينتقل بعدها الراوي إلى تسليط الضوء على شخصية سعيد الشابي الذي يعود بالذاكرة إلى الوراء، حيث يحكي طفولته، ويواصل بوحه ببعض مراحل حياته الماضية، أما نورة فلم تكتفي بما باح به من ذكريات فحاولت اللعب على الوتر الحساس من خلال إيقاظ عواطفه ذلك في « الواحة طفولتي الأولى، فهي فعلا حلم جميل وحنين دوما إلى رونقها، لكنها مجرد مهد فسرعان ما نزحت الأسرة إلى ضواحي الطوب والقصدير، ذلك الكابوس الأكبر، ضواحي الطوب والقصدير حيث تقبر الآمال، ويدفن الأحياء، ويتمطط الوقت، ضواحي القلق والخوف والصمت وذكرى البؤس القديم، والبؤس القادم... والراهن. هناك عرفت الحرمان والضيق

[1] محمود طرشونة، رواية دنيا، مطبعة الوفاء، أكتوبر 1993، ص 24-25.

وتولدت في نفسي رغبة عارمة في تغير الحال والانتقال من أيام التعاسة. وترعرعت الرغبة بمرور السنين حتى كانت صدمة الانقطاع عن الدراسة، يوم عجز الأهل عن توفير الحد الأدنى من أدوات الدرس، والحد الأدنى من ظروف القيام بالواجبات المدرسية. ففصلت قسرا لا اختيارا، ودفعت إلى بعض حظائر البناء لأعمل كامل اليوم بأجرة زهيدة وأعد إلى البيت متعبا فأجد الأهل في انتظار م تبقى من الأجرة لينالوا من طعام يخفف حدة جوع النهار وكابوس الليل. في تلك الحظيرة وغيرها من حظائر البناء عرفت بعض مسالك الإثراء وأيقنت أن قطعها ليس بالمستحيل على مثلي، فالمسألة بسيطة جدا في نظري، مسألة طرابيش. »[1]

قد يكون الاسترجاع الخارجي خاليا من أي اتصال عضوي بالحكاية الرئيسية كأن الراوي يريد أن يرفه على القارئ، وأن تجنبه الإحساس بالرتابة، عندما يتحدث عن خديجة زوجة "سعيد الشابي"، يسترجع أحداثا وقعت لخديجة فيروي كيف علمتها أمها الصبر على أدى بعد أبيها الذي يسعى بكل الطرق لكسب رزق أولاده «خديجة نخلة عالية، علمتها أمها كيف تصبر على أدى البعد أشهرا طويلة يقضيها أبوها في طرابلس يسعى إلى كسب الرزق ولا يزور الواحة والأسرة في مناسبات قليلة. ذلك أنه لم يكن من أصحاب غابات النخيل والبساتين المثمرة بل نشأ خماسا يعمل لإثراء غيره وينتظر صابة التمور لينال منها قسطا ضئيلا لا يمكنه حتى من تسديد ديونه المتراكمة طول السنة في انتظار موسم الجني. ويوم أدرك أن هذا المورد لا يكفي لضمان قوت عياله هاجر إلى طرابلس يحدوه أمل في تغيير الأحوال. لكن لم يدم مقامه هناك سوى سنة واحدة أدرك إثرها أن عيش الكفاف خير له من تكفل غربة البعاد وسطوة العباد وإن طال التطواف. »[2]

---

[1] المصدر السابق، ص 25-26

[2] المصدر نفسه، ص 98.

وعلى الرغم مما في هذا الاسترجاع من خروج ملحوظ عن إطار الحكاية الرئيسية التي هي جريمة قتل حسن العياري إلا أنها تعود بنا في تفصيل مطول لحياة خديجة ثم تتحد مرة أخرى بالحكاية الرئيسية.

عندما يلفت الراوي نظرا إلى عائلة خديجة وابنة أختها زهرة وعلاقتها برشيد ابن سعيد الشابي، وهذه الطريقة في الإرجاع تتكرر مع كل شخصية جديدة تظهر في الحكاية، فجدة نورة المرأة العجيبة التي تجاوزت السبعين من عمرها حفظت موطأ مالك ومدونة سحنون وأشعار المتنبي وفيكتور هوجو « وجدتها هذه امرأة عجيبة تجاوزت السبعين من عمرها حفظت "موطأ" مالك و"مدونة" سحنون وأشعار المتنبي وفيكتور هوجو، خرجت ساترة في وقت كان الحجاب فيه خمارا أسود أو أبيض يغطي كامل الجسم ولا ترى المرأة الدنيا إلا مت خلال ثقوبه الشديدة الضيق. فقدت زوجها في سن مبكرة فكفلت أبناءها بنفسها متصرفة في ما تركه من أملاك وزياتين في الساحل وكانت شديدة الإعجاب به، تعتبره مثال المثقف الأصيل المتفتح على أسباب الرقي في مطلع هذا القرن فقد حدثت نورة عنه طويلا. ولما لاحظت اهتمامها به دلتها على دكانه في المدينة العتيقة وسلمتها مفتاحه.»[1]

ثم نجد استرجاعا آخر تتحدث فيه الجدة عن المنزل الكبير الذي أعطت مفاتيحه لنورة وسامي، وهو منزل هجره الكل ولم تبق فيه سوى الجدة تقاوم سطو الليالي وغدر الليل لكنها بقيت صامدة إلى أن جاءت نورة التي كانت النور الذي يضيء أركان البيت «لقد ولى زمان كانت فيه هذه الدار تعج بالصبية ينشرون الفرحة في أرجاءه بمرحهم وألعابهم، كانوا لا يكفون عن الضجيج والحركة والنشاط، فلا تزعجنا أصواتهم إذ كانت فيها حياتنا وسعادتنا ــ واليوم بدأوا يتغيبون الواحد بعد الآخر، بدأت السآمة تسود المنزل، وبدأت الوحشة تعم أركانه.

[1] المصدر السابق ص 147-148.

ثم فقدنا رب الدار، فازدادت الوحشة وانتشرت الكآبة، وبقيت وحدي أقاوم سطوة الأيام وقسوة الليالي وأتصدى لجشع الناس وتقاعس العملة، وبخل السماء وجفوة الأرض، لا يساعدني غير سخاء الزيتونة الصامدة في وجه الطبيعة والبشر.تضن السماء بمائها ويتحجر التراب وتتشقق الأرض وتبقى الزيتونة مع ذلك معطاء تجود بالحب، ويضن عليها العملة بالفلح والتقليد والتسميد، فلا تتأثر ولا تتمنع بل تجود بالحب الأسود اللامع يتشكل في الأغصان عناقيد صغيرة وينادي الأصابع للتجمع، والأكياس لترفع والدواليب لتعصر، والقوارير لتملأ زيتا في لون الذهب صافيا مشرقا ينزل في الحلوق فيصفيها في الأمعاء فيغذيها قوة وحياة حية، وتبقى بعد ذلك شامخة تنتظر موسما جديدا، وتتهيأ لعطاء جديد، لا يصيبها الكلل ولا تثنيها الريح العاتية إلى أن تشيخ عد قرون من السخاء، فتشب أغصانها وتبدأ حياة جديدة.وتتحول الأغصان القديمة إلى أبواب و وموائد وكراسي أو إلى جمر ونار ونور، فلا يضيع من الشجرة المباركة شيء ولا تعرف مهانة المزابل ولا ذل الطريق.

أنا أيضا زيتونة ساحلية.

أقفرت الدار فبقيت وحدي أحفظها من التداعي، تأتيني محاصيل الزيتون فأنفق نصيبا منها لتعهد السطوح والحيطان بالجير وأسد الشقوق وأنظف الأثاث وأعرضه لأشعة الشمس تمتص ما علق به من رطوبة وأزيل الغبار عن التحف كأني أنتظر في كل يوم زائرا أنيسا... إلى أن جاءت نورة، فكانت النور الذي أضاء الأركان والغصن الذي يشبب الزيتونة بعد هرمها (...) ولما كانت نورة وريثة أبيها الوحيد فإن ملكية هذه الدار قد تحولت إليها ... إليكما.»[1]

[1] المصدر السابق ص 181-182.

2.1. الاسترجاع الداخلي:

يتصل هذا النوع برواية أحداث لاحقة، لزمن بدأ الرواية، أي الأحداث التي تسير زمانيا بنفس اتجاه مستوى القص الأول كحالة تزامن أحداث يلجأ معها الراوي إلى التغطية المتناولة عندما يترك شخصية وينتقل إلى غيرها للتعريف بأحداثها المتزامنة مع الشخصية الأخرى.

كما نجد « أن الحقل الزمني للاسترجاع الداخلي متضمن في الحقل الزمني للمحكي الأول ». ذلك أن مداه لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول، فهو جزء منه، ولذلك يتم الاسترجاع الداخلي من داخل زمن المحكي الأول، إلا أن الإشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحي، فهذا الأمر أمر منطقي، ينتج عن كون السارد لا يستطيع حكي الأحداث الروائية كلها في وقت واحد، فهو ينتقل من شخصية إلى أخرى، وهذا الانتقال يفرض عليه تأجيل حكي بعض الأحداث المتعلقة بالشخصية التي خصها الاسترجاع، والالتفات إلى إبراز ما له علاقة بالشخصية المبأرة، ثم العودة إلى الشخصية السابقة من أجل استدراك الأحداث المؤجلة بحيها، وإضافة ما هو مناسب، لتتم عملية تبأير هذه الشخصية.

« إن هذا النوع من الاسترجاع قليل في الرواية الواقعية، وذلك كون الكاتب يلتزم فيها بالتسلسل الزمني، ويراعي تتابع الأحداث ليبتعد عن هذا النوع من الاسترجاع الذي يتمخض عنه لبس أو غموض على مستوى القراءة، ويحتاج الكاتب إلية لمعالجة سرد الأحداث المتزامنة، إذ تحتم خطية الشاعر تعليق حادث لسرد حادث آخر مزامنا له وهكذا، بحيث يتحول التزامن إلى تتابع.»[1]

[1] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية ص 57.

لا تحتوي رواية "دنيا" على كثير من الاسترجاعات الداخلية، وهي – الرواية –تؤسس لذاكرة القص الأول، وتهيئ القارئ للاستفادة من مرجعياته، – القص الأول" بعيدا عن بعض الشخصيات التي تجهل كثيرا من الأحداث، حيث يتم إخبارها بها عن طريق شخصية ما.

ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي حدث دفن "حسن العياري" الذي يأتي في شكل حلم على لسان "الطاهر" وهو الشاهد الوحيد على الجريمة وبقي صامتا، فقد بقي يصارع ضميره في كل ليلة في الظلام، ويستعيد الحادثة بكامل تفاصيلها، حيث لم يفارقه نواح أهل حسن المؤلم الذي يمزق ظلام الغرفة، كما يخيل إليه أنه يرى ذراعا مقطوعة تمتد إليه، هي ذراع "حسن العياري" هذي الذراع ليس لها جسد تنتمي إليه، هذه الذراع تخنق "الهادي" الذي باع ضميره مقابل مبلغ من المال يجري به عملية جراحية لاستئصال الورم الموجود في حنجرة ابنه. وهذا الاسترجاع يمتد على مدى ستة صفحات كاملة:« وهاهي الليلة تعود إلى مسمعي يا أهل حسن كفوا عن النحيب أرجوكم، أتوسل إليكم أنا لا أستطيع سماع هذي الأصوات المفزعة تنبعث من الدار تنتشر في الشارع وتقرع أذني بعنف. نواح مؤلف يمزق ظلام الغرفة ويأتي من بعيد مع صفير الرياح. وهذه الذراع تشدني بقوة و تدفعني. إلى أين؟ لا أرى لهذه الذراع جسما تنتمي إليه. إنها ذراع مستقلة قد انفصلت عن الكتف لوم تعد تأتمر بأوامر أحد. النواح الذي تحمله الريح إلى غرفتي هو الذي يدفعها. إن الذراع تضغط علي بقوة تكاد (...) ربما فهموا من لهجتي أني كنت متعاطفا معهم دون أصرح بذلك، بل دون وعي مني. مكاني الطبيعي في صف "حسن" وابنه وليس في صف "الهادي" وسيده. نعم ذلك مكاني الطبيعي، يجب أن أعود إليه...»

ثم يأتي استرجاع داخلي آخر عند ظهور "سامي" وهو ابن "حسن العياري" الذي اختفى فجأة بعد أن تيقن أنه من المستحيل تحقيق العدالة والثأر ممن شاركوا في قتل والده. حيث بعث برسالة إلى "نورة" يشرح لها فيها كيف تمكن من السفر فجأة وتركها وحيدة تواجه المصائب

والنوائب « لقد صار مقامي في تونس لا يطاق ففكرت في الهجرة إلى إيطاليا علني أجد ظروفا أحسن تعيد لي حب الحياة. ولا يذهبن في ظنك أني فررت من مواجهة الصعاب فمثلي لا يهرب لكنها خطوة إلى الوراء أقطعها حتى يكون القفز أقوى كما يقال. ولا شك أنك الآن تتساءلين كيف أمكن لي إعداد الوثائق اللازمة للسفر في كنف السرية التامة. فعلا قد حرصت ألا تتفطني إلى تحركاتي حتى لا تكوني حاجزا يمنعني من تحقيق حلمي وحتى أعود إليك شخصا آخر يستطيع أن يسعدك فتحملت الأتعاب والحرمان من أجلك (...) فهي ليست إلا كلمات وإيقاعات وأحلام ورؤى تبقى في دنيا الوهم والخيال مهما بلغت وأنك تعرفين أن "الهادي" و "سعيدا" لا يقاومان بالوهم والخيال ولا بالكلمات والإيقاع، ولا بكل فنون الإبداع... »

وبعد أب بعث "سامي" رسالة لـــ "نورة" حتى يطمئنها عليه ويوصل إليها أخباره، ترد "نورة" برسالة أخرى عليه لتنقل له هي.

3.1. الاسترجاع المختلط:

إن الاسترجاع المختلط أقل تواترا من الصنفين السابقين، ويسمى مختلطا لكونه يجمع بين الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي « هي استرجاعات محدودة جدا، لا يلجأ إليها إلا ناذرا وفيها تمتزج الاسترجاعات الخارجية بالاسترجاعات الداخلية وهي تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكي الأول وتتعداه، أي أن نقطة مداها سابقة لبداية المحكي الأول، ونقطة سعتها لاحقة له. »[1]

ولكي نعرف طريقة اشتغال الاسترجاع المختلط يمكننا أن نعتمد على هذا السياق الحكائي الوحيد الذي حكاه السارد في راوية "دنيا" وذلك لما بعث "سامي" برسالته الأولى إلى "نورة"من ديار الغربة يشرح لها فيها الظروف التي أرغمته على السفر دون أن يعلمها خشية

[1] مرشد أحمد، البنية و الدلالة ص 265.

منه أن تمنعه من تحقيق فكرة الهجرة التي استبدت بوجدانه أياما وليالي، فصارت بالنسبة إليه أمر محتم لا يمكنه الخلاص منه « لقد قسوت عليك كثيرا باختفائي المفاجئ ورحيلي إلى ديار الغربة دون إعلامك بعزمي على السفر. كنت أخشى أن تمنعيني منه وأن يهزم عقلك وحججك القوية دوافع الهجرة التي استبدت بوجداني أيما وليالي وصارت حتما لا يمكنني الخلاص منه. فقد ضاق المكان في بلادي وكدت أختنق من شدة ضيقة وانسدت الآفاق في وجهي وصرت لا أرى أمامي غير الحواجز المنتصبة والوجوه المتجهمة والغيوم الداكنة. خذلني رفاق أبي كما خذلوه فلم أجد من أعول عليه في السعي إلى حقيقة مقتله خصوصا بعد أن دفع الطاهر إلى حال قريبة من الجنون وحشر في مستشفى الرازي. فقد روى لي زيارته الأولى إلى مركز الأمن وعدم اكتراث الأعوان بتصريحاته، واستهزاءهم بكلامه. فإنهم لم يريدوا أن يصدقوا أن رجلا في هذا الزمان يؤرقه ضميره ويدفعه إلى الاعتراف بارتكاب جريمة نكراء اعتبروه مختل العقل، فصرفوه أول الأمر، ثم حملوه إلى "الرازي". ومع ذلك فقد كان كلامه في منتهى الوضوح. أخبرني أنه وصف لهم بكل دقة عملية تركيب الأخشاب في أعلى طابق بطريقة خاصة تجعل أسلاك الحديد تنفك بعد وقت قصير من ضغط جسم العامل عليها. ودون أن يسألوه عن الدوافع بين لهم أن "الهادي" وراء العملية للتخلص من عامل يعتبره مشاكسا يحرض غيره على الإضراب ويهدد الشركة بالإفلاس. لكن كلامه هذا اختلط بكلام عن المناشير وحتى التضامن وكتابة الشعارات على الجدران وعن شرب الشاي وتخلله كلام عن ابن مريض مات ثم عاد إلى الحياة وعن ذراع مقطوعة وقبور مفتوحة وعيون منتشرة في الظلام وعن أقنعة ووجوه متماثلة ومسكن لائق فلم يفهموا شيئا ولم يحاولوا التمييز بين الواقع والكوابيس إذ وردت في كلام الطاهر ممتزجة ففضلوا أيسر الحلول ولم يرسلوا في طلب الأشخاص الذين ذكر أسماءهم للتحقيق معهم فضاعت الحقيقة في سيارة الإسعاف. »[1]

[1] محمود طرشونة، دنيا، ص 101-102.

ففي هذا المسترجع المختلط يتجلى لنا الاسترجاع الخارجي في حديث "سامي" عن الأسباب والدوافع التي جعلته يهاجر إلى ديار الغربة.« لقد قسوت عليك كثيرا باختفائي المفاجئ ورحيلي إلى ديار الغربة دون إعلامك بعزمي على السفر»[1]

أما الاسترجاع الداخلي الذي امتزج بالاسترجاع الخارجي فتمثل في قول: « خذلني رافق أبي كما خذلوه فلم أجد من أعول عليه في السعي إلى حقيقة مقتله خصوصا بعد أن دفع الطاهر إلى حال قريبة من الجنون وحشر في مستشفى الرازي. »[2]

فهذا المحكي المختلط تعدى زمنيا المحكي الأول وبذلك تكون نقطة مداه سابقة لبداية المحكي الأول وسعته لاحقة، أي أنه استرجاع خارجي من حيث المدى وداخلي من حيث السعة، أما بالنسبة للوظيفة التي ينجزها هذا الاسترجاع المختلط فهي وظيفة تكميلية لأنه ينضم إلى المحكي الأول في النقطة التي توقف فيها المحكي الأول ليفسح المجال ليأخذ مجاله النصي من مساحة الحكي.

نلاحظ في هذا النوع من الاسترجاعات الزمنية أن المجال النصي الذي استحوذ عليه في منظومة الحكي ضيق جدا، وذلك نظرا لقلة استعماله وهذا ما يفسر سبب مرور "جنيت" عليه بشكل عابر على مستوى المفهوم والاشتغال والاستشهاد بالسياقات الحكائية. ومن خلال هذا نجد أن المفارقات الزمنية بالإضافة إلى دورها في تشكيل البنية الزمنية لعبت دورا واضحا في تشكيل بنية النص الروائي على مستوى الحكاية والحكي. فعلى مستوى الحكاية أسهمت من خلال تقديم معطيات حكائية (التلميح إلى أحداث سابقة زمنيا المحكي.

---

[1] المصدر السابق، ص 101.

[2] المصدر النفسه، ص 101.

الاستباقات:

الاستباقات هي أحد المفارقات الزمنية، التي تعتمد على تشظي الأنساق الأفقية للزمن و يتم ذلك بتقديم أحداث زمنية مكان أخرى سبقتها حدوثا[1].

فإذا حدث أن ظهرت مقاطع سردية مرتبة بهذا الشكل (ج،أ،ب) فإن (ج) تشكل مقطعا استباقيا، و بهذا فنحن بصدد قراءة أحداث وقعت فعلا أو قد تقع في المستقبل على مستوى النص المتخيل و هذا ما نتوقعه طبعا من النصوص الروائية التي يكون فيها الراوي عليما بمصادر قصة، و قد تصادف القارئ مقاطع سردية، يقف إزاءها حائرا متسائلا: هل سيحدث هذا أو ذلك فعلا؟

هل ستنال الشخصية ما ترغب فيه و تريده؟ ما هو مصير هذه الشخصية أو تلك؟ إلى أين ينتهي هذا الحدث؟ و متى ستتوقف تدفقاته الزمنية؟ كما نعلم أن النص السردي من أهم ميزاته التلاعب بالمقاطع السردية التي يوظفها في هذا المجال أو ذاك، و هذا التلاعب قد يؤدي بشكل أو بآخر إلى انحرافات دلالية تنتج عن الرغبة في اكتشاف ما سيحدث بعد تطور الأحداث.

لقد تعامل "جيرار جينيت" مع المصطلحين استشراف_استباق بمفهوم واحد و ذلك ندما تعامل مع النص الروائي تطبيقا على الرغم انه نظريا يحاول التفريق بين المصطلحين و لكن هذا لم يصمد عند إخضاع النص الروائي إلى التطبيق و الإجراء حيث: "أطلق جينيت على هذا النوع من المفارقات الزمنية تسمية أخرى هي الاستشرافات، و قد استهل حديثه عن الاستباق الزمني بملاحظة أولية مفادها أنه أقل تواترا من المحسن النقيض (الاسترجاعات) في تقاليد

[1] رابح الأطرش، دكتوراه دولة، بنية الزمن الروائي، بحث في النص الروائي المغاربي (الجزائر، تونس، المغرب) 1985، 1995) 2007/2005، ص 95.

الحكي الغربي، على الرغم من أن الملاحم الكبرى (الأوديسة، الإلياذة، الإنيادة) تبتدئ كلها بنوع من الاستباق الزمني"[1].

1. الاستباق: Prolepse

هي إشارة إلى حدث معين سوف يقع في القصة و هو حسب تعريف حسن بحراوي القفز على فترة معينة من زمن القصة و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث و التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية.

أما في استباق المستقبل فالسرد المتنامي من الحاضر إلى المستقبل يقفز إلى الأمام متخطيا النقطة التي وصل إليها السرد و يجئ الإعلان عن الحدث الذي سيقع في المستقبل مخالفا لعنصر التشويق و المباغتة حيث يحرص الراوي على إخفاء أسرار الشخصيات لخلق التشويق الذي يميز الرواية الكلاسيكية لهذا نرى أن هذه الأخيرة لم تستعمله و إنما جاء كأسلوب جديد ليميز الرواية الجديدة.

الإبلاغ عما سوف يقع من أحداث يخدم هدفا هاما فهو يعطي فكرة مسبقة عما سيأتي من أحداث، و يوجه انتباه القارئ إلى متابعة التطورات بالإضافة إلى أن يلقي الضوء على المعنى العميق للأحداث و هو يعطينا المفتاح الذي يسهل لنا قراءة العمل و الوقوف على العلاقات السببية و للقوى الخفية المحركة للأحداث، بالإضافة إلى ذلك فإن الإنباء بمستقبل الأحداث يمنح القارئ إحساسا لأن هذه الأحداث لا تتم بصورة عربية، و لا تأتي من قبيل الصدفة، بل إن هناك خطة و غاية معينة له و تتلاءم تقنية الاستباق مع المحكي بضمير المتكلم الذي يسمح لشخصية الراوي لتقديم إشارات إلى المستقبل، و الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب لقيام

[1] مرشد أحمد، البنية و الدلالة، ص 267.

التطلعات لأنها تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل و الإشارة بالأخص إلى حاضره، و هذا يدخل في صميم دوره الحكائي.

يقع الاستباق الداخلي في إطار الحقل الزمني للمحكي الأول شأنه شأن الاسترجاع الداخلي، أما الاستباق الخارجي فيقع خارج الحقل الزمني للمحكي الأول، و استطاعت هذه الخاصة أن تخلق علاقة جديدة بين الروائي و الزمن، و سمحت له بالانفتاح على مستوياته المختلفة و استطاع أن يفلت من قبضة أسلوب التشويق الذي يفترض أن يتتبع سير الزمن عبر خط متسلسل من ماضي و حاضر، و هذا ما ميز الرواية التقليدية.

يكون الاستباق أقل ورودا في الرواية من الاسترجاع و ذلك لطبيعة الرواية التي تعتمد على أحداث في الزمن الماضي، و استعادة هذه الزمن أو ما يحدث في لحظة السرد نفسها أي الزمن الحاضر.

لقد استطاع الراوي في الرواية الحديثة أن يفلت من أسلوب التشويق بمفهومه التقليدي الذي يلزمه بتتبع سير الزمن من ماضي و حاضر و تسلسله عبر توالي الأحداث و خضوعها لمبدأ السببية و ارتبط الروائي مع الزمن بعلاقات جديدة من خلال خاصية الاستباق.

إن الاستباق تقنية زمنية برزت كأسلوب جديد يميز الرواية الحديثة و لكنه أقل توترا في السرد من الاسترجاعات «إن الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في الرواية الواقعية، بينما تزداد أهمية الاستباق في الرواية الجديدة فلقد أصبح الراوي ينتقل بين أمس و غد دون تمييز»[1].

و تظل تقنية الاستباق أقل ظهورا في النص الروائي من الاسترجاع و ذلك لأن الرواية تحكي عن شئ مضى و انتهى، و يقوم الراوي باستعادة أو سرد ما يحدث في لحظة السرد الحاضر نفسها، و إذا كان الاستباق يلعب دورا في تشكيل بنية الزمن الروائي فإنه تقنية يقوم

[1] سير أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 39.

بوظائف تخدم تشكيل البنية السردية في امتزاجها و نسجها مع البنية الحكائية، إذ "يكون الاستشراف مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، و هذه هي الوظيفة الأصلية و الأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة"[1]

و يمكن تلخيص وظائف الاستباق على النحو الآتي:

تعمل الاستباقات الأولية في النص بمثابة تمهيد لما سيأتي من أحداث رئيسية و هامة و بالتالي تخلق لدى حالة توقع و انتظار و تنبؤ بمستقبل الحدث و الشخصية.

قد تكون الاستباقات بمثابة إعلان عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث فيكشفها الراوي للقارئ.

تعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق إذ يوجه انتباهه بمتابعة تطور الشخصية و الحدث من خلال تأويلات و الإجابة على تساؤلات يطرحها.

تلقي الاستباقات الضوء على حدث ما بعينه، لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ من خلال تقنية الاستباق.

إن الإنباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات و الإيحاءات و الرموز الأولية تمنح القارئ إحساسا بأن ما يحدث في داخل النص من حياة و حركة و علاقات لا يخضع للصدفة، و لا يتم بصورة عربية، و إنما يمتلك الراوي خطة و هدفا يسعى إلى بلورتها في النص.

1. اعترافات الرجل السعيد في الغرفة الزرقاء (من الصفحة 23 إلى الصفحة 31)

أ- اقتفاء أثر ملابسات، و سر مقتل حسن العياري.

2. تحليق الحمائم (من الصفحة 33 إلى الصفحة 41)

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 133.

أ. الصمت المتبادل.

ب.بحث نورة عن الحقيقة.

ت.اتهام الهادي لنورة بتسميم سعيد الشابي.

3. مشي المقيد (من الصفحة 43 إلى الصفحة 50)

أ جريمة قتل حسن العياري و تشييع جنازته.

4. زاد الخيال (من الصفحة 51 إلى الصفحة 58)

أ. محاولة سامي الثأر لمقتل والده حسن العياري.

5. الطاهر (من الصفحة 59 إلى الصفحة 68)

أ. تفاصيل مؤامرة قتل حسن العياري

6. فورة الوديان الراكدة (من الصفحة 69 إلى الصفحة 76)

أ. غضب خديجة زوجة سعيد الشابي و تهديدها له و لشريكه الهادي بفضح جريمتها التي حيكت ضد حسن العياري.

7. الهروب إلى الأمام (من الصفحة 77 إلى الصفحة 84)

أ. إسكات الطاهر بمنحه مسكن مقابل صمته.

8. حوار الصم (من الصفحة 85 إلى الصفحة 92)

أ. تهديد الهادي لنورة بفتح التقرير الطبي المزيف بتسميمها سعيد الشابي.

ب. سعيد الشابي يطلب يد نورة للزواج.

9. إرشاد الأريب (من الصفحة 93 إلى الصفحة 100)

أ. التقاء النساء الثلاث (خديجة، نورة، زهرة)

- خوف زهرة

- حزن نورة
- حيرة خديجة

10. رصيد الأماني (من الصفحة 101 إلى الصفحة 107)

أ. سامي يبعث بالرسالة الأولى إلى نورة من ديار الغربة

11. التوكيل (من الصفحة 111 إلى الصفحة 119)

أ. رشيد ابن سعيد الشابي يتولى زمام أمور شركة والده و تفويت الفرصة على الهادي.

12. مملكة الصمت (من الصفحة 121 إلى الصفحة 129)

أ. نورة ترد على رسالة سامي إلى ديار الغربة

13. عالم الأسرار (من الصفحة 131 إلى الصفحة 138)

أ. سالم يعترف لرشيد بملابسات الجريمة و كل الأطراف المشاركة في المؤامرة.

14. الزلال و الماء العاكر (من الصفحة 131 إلى الصفحة 138)

أ. رسالة سامي الثانية لنورة من ديار الغربة

15. في البحث عن هوية (من الصفحة 147 إلى الصفحة 155)

أ. تعيين نورة بمسقط رأسها سوسة لتدريس الموسيقى.

16. تداعيات الثعلب المهزوم (من الصفحة 157 إلى الصفحة 164)

أ. سفر الهادي برفقة صديقته زهرة إلى المدينة سوسة لمنع نورة من الشهادة ضد سعيد الشابي.

17.عودة الطير البورني (من الصفحة 165 إلى الصفحة 172)

أ. عودة سامي من ديار الغربة.

18. النار و الرماد (من الصفحة 173 إلى الصفحة 187)

أ. استقرار سامي و نورة بمنزل جدتها بمدينة سوسة.

نجد أنفسنا من الفصل الأول من رواية دنيا أمام استباق زمني لحدث كان يمكن للكاتب أن لا يضعه في هذا الموقع و خصوصا إذا اعتبرنا الاستباق يقضي على لذة التشويق للقارئ و هذا من خلال ما ذهبت إليه بعض الآراء النقدية على أساس أن الرواية الكلاسيكية قد تجنبت الاستباق خوفا منها من فقدان عنصر التشويق و هذا ما لا نجده في النص الروائي الذي تناولناه بالدراسة و التحليل (رواية دنيا) ذلك أن الاستباق في اعتقادنا لا يستمد قيمته الجمالية من المواقع التي يحتلها في النص الروائي و إنما يستمد جماليته من طريقة تركيبه داخل المقاطع السردية المختلفة و في الوقت نفسه يحقق عنصر التشويق و لعل ما يؤكد قولنا هو ما رسمته رواية دنيا فهي مند البداية تهيء لقاء بين نورة و سعيد الشابي، الأولى هي نورة التي تسعى إلى فك ملابسات الجريمة التي أدت إلى موت حسن العياري والد صديقها سامي، أما الثاني فهو سعيد الشابي الذي كان يسعى إلى قضاء ليلة سعيدة.

و يبدأ المشهد الذي يعرض الحوار الذي دار بين نورة و سعيد الشابي من أجل الغوص في النفوس للوصول إلى الحقيقة.

كان سعيد الشابي يلجأ إلى الماضي هروبا من الحاضر «الواحة مهد طفولتي الأولى فهي فعلا حلم جميل، و حنيني دوما إلى رونقها، لكنها مجرد مهد فسرعان ما نزحت الأسرة إلى ضواحي الطوب و القصدير، ذلك الكابوس الأكبر»[1]

فكانت نورة تستجوبه محاولة إيقاعه حتى يفضح لها شيئا عن السر و من خلال هذا الحوار الذي خططت له نورة و ذلك رغبة منها في كشف خيوط المآمرة، وبمجرد أن تذكر اسم الصحبة على مسمع سعيد الشابي حتى تبدأ ملامح الجريمة بالبروز و حسن العياري؟.

[1] محمود طرشونة، دنيا، ص 25-26.

من أين لك هذا الاسم؟

أنت حدثتني عنه مرات.

قد تنسى كل شئ لكن عيني حسن يوم سقط من أعلى العمارة لا أظن أنك تنساها يوما»[1]

من خلال أحداث هذه الفصول: الأول: اعترافات الرجل السعيد في الغرفة الزرقاء، الثاني: تحليق الحمائم، الثالث: مشيد المقيد، الرابع: زاد الخيال، الخامس: الطاهر.

فنجد أن هذه الفصول قد أدخل عليها السرد خلخلة كبيرة بحيث انحرفت عن مواقعها الأصلية لتحتل مواقع أخرى، و مع هذا فإن استراتيجية الراوي في ترتيب الأحداث أعطى للنص صبغة جمالية خاصة.

و لتتبع الأحداث المستبقة: اعترافات سعيد الشابي ببعض ملابسات مقتل حسن العياري، سبقت مقتل حسن العياري، و مقتل حسن سبقت تدابير قتله، و تدابير قتله سبقت إغراء الطاهر الذي رسم خطة سقوط حسن العياري من أعلى البناية التي كان يشتغل بها.

1.1. الاستباق الخارجي: (Prolepse externe)

هو مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل و حين يتم إقحام هذا المحكي المستبق « يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق كي يصل إلى نهايته المطلقة»(2).

---

[1] المصدر السابق ص 30.

[2] مرشد أحمد، البنية و الدلالة، ص 267.

حيث تقع الاستباقات الخارجية على القرب من زمن السرد أو الكتابة أي « خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى، و تكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية»[1].

و من الأمثلة القليلة التي تستوقفنا في رواية دنيا لمحمود طرشونة، حيث يستبق السرد ما سيؤول إليه حال سعيد الشابي إذ يرتفع صوت نورة في الرسالة التي وجهتها إلى صديقها سامي الذي هاجر إلى إيطاليا بعد أن يأس عن كشف المتآمرين على قتل والده حسن العياري، فتخبره عن مصير سعيد الشابي و أعماله الفظيعة التي ارتكبها بقولها: « وقد زرته مرة في المصحة بإلحاح من زهرة فوجدت رجلا آخر مختلفا عن الرجل الذي عرفته أيام كان يجري لاهثا وراء الثورة و المتعة (...) رأيته كهلا رصينا شاحب اللون يلبس جلبابا فضفاض رمادي اللون ذا خطوط زرقاء داكنة، قد وضع على رأسه طاقية بيضاء ذات ثقوب منتظمة و سمعته يتكلم بلغة لم أعهدها قط على لسانه يكثر فيها ذكر الله يسأله اللطف و المغفرة (...) ثم علمت أنه تماثل للشفاء و عاد إلى بيته و أخذ يتابع من بعيد شؤون الشركة ...

و الغريب في الأمر أن لا أحد من أصحابه القدامى فكر يوما في زيارته ... لكن من الثابت أن أصحابه أدركوا أن طربوش شرع في السقوط و أن رأسا من الرؤوس قد بدأ يخرج من اللعبة و ينتصب على هامش الميدان غير آبه برقصة الطرابيش و تحولها من رأس إلى رأس آخر، أما طاقيته البيضاء فهي ثابتة على رأسه لا يمكن نقلها إلى آخر لأن مواصفاتها لا تستجيب لقوانين لعبة الطرابيش»[2].

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 77.

[2] محمود طرشونة، دنيا، ص 125-126.

يأتي هذا الاستباق ليقارن بين ماضي و حاضر و مستقبل سعيد الشابي حيث يرصد لنا السرد حياة الشخصية التي تجلبها هذه الأزمنة بتناقضاتها و ضغطها.

- زمن الطفولة (زمن قسوة الحياة).
- زمن الشباب (زمن الضياع و البحث عن الذات)
- زمن الكهولة (زمن عودة الوعي)

فإذا كان الزمن الأول (زمن الطفولة) هو زمن حرمت فيه الشخصية من كل ضروريات الحياة التي كانت قاهرة جدا، على كل طفل صغير يكافح بشدة ليكسب حياته و حياة من حوله فإن هذا الزمن نفسه، هو الذي انهض في شبابه روح التحدي و المغامرة، و الحصول على الثراء بمختلف السبل من تآمر و احتيال و غش، هذا هو زمن الطرابيش تعلو تارة و تهبط تارة و تتدخل تارة أخرى فتنتج عنها طرابيش أخرى تزيد سعيد الشابي ثراءا، فإذا كان الطربوش علامة دالة على الصراع و الغش و التآمر، فالطاقية البيضاء هي رمز النقاء و الصفاء و القناعة، إنها أزمنة ثلاث تتجاذب فيما بينها بشراسة لتجبر الشخصية في النهاية الانسحاب من مجرى الأحداث و تستبدلها بأخرى الابن رشيد.

لقد أدى هذا الاستباق الخارجي وظيفته الختامية على المستوى الزمني إذ حسم نهائيا مستوى تطور الأحداث، في اتجاه واحد لممارسة شخصية واحدة تتمثل في شخصية سعيد الشابي بحيث استبدل- الاستباق الخارجي- شخصية سعيد الشابي التي تمثل الزمن الماضي بشخصيته الابن رشيد التي تمثل زمن المستقبل دون التنكر للأزمنة الأخرى فيما يأتي من أحداث.

1.2. الاستباق الداخلي (Le Prolepse interne)

يختلف الاستباق الداخلي عن سابقه (الاستباق الخارجي) فهو الأكثر توظيفا حيث « يقع داخل المدى الزمني للمحكي الأول دون أن يتجاوزه كما أنه يعرض القص كاسترجاع الداخلي لخطر التداخل و التكرار بين الحكاية الأولى و الحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي»[1]

« و إذا كانت الاسترجاعات تؤدي دور التذكير Le rappel فإن الاستباقات تمثل دور الإعلان L'annonce و عباراتها المناسبة هي عموما "سنرى" "Nous venons" أو "سنرى فيما بعد" "En venons plus tard" و هو ما جعلها –الاستباقات– ترتبط بما أسماه تودوروف عقدة القدر المكتوب "Intrigue de prédestination" و هذا بسبب تصدره الحكاية وتنباها المسبق بمصير الشخصية و هو يخلق توترا و تشويقا، أو " ترقب في دهن القارئ" و هو ترقب "قد يطول أو يقصر تبعا لحجم المسافة الفاصلة بين زمن الإعلان عنه، و زمن حله»[2].

من خلال حالة الترقب هذه التي تحدث للقارئ فإنه بلا شك سيجد لذته التي يتحكم فيها السرد و ذلك بداية من الإعلان عن حدث، قد يقع بد سرد فضاء صفحة واحدة، و قد يطول تحققه، و في كلا الحالتين و هذا الترقب يولد لدى القارئ رغبة كبيرة في معرفة ما سيفصح عنه السرد فيما بعد، يقول "جينيت" « تؤدي وظيفة الاعلان Annonce في شكل توضيحات وجيزة فهي ترجع مقدما إلى حدث سيروى في حينه بتفصيل»[3].

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 79.

[2] رابح الأطرش، بنية الزمن الروائي، ص 138.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 81 .

1. الاستشراف:

يأخذ السرد عادة منحى استرجاعيا، و ذلك أن الحدث أو الأحداث لا تروى إلا بعد وقوعها و لكن هذا لا يمنع السرد أثناء حركته الشخصية بعض التطلعات المستقبلية التي تتخذ منها متنفسا يبعث فيها أملا، و في السرد حركة و تطورا و في القارئ تشوق للاكتشاف بغض النظر عن تحقق هذه التطلعات من عدم تحققها « ففي جميع الأحوال، فإن مثل هذه الجمالية تبعث في النص السردي خلخلة و ديناميكية يحقق النص من خلالها ربط علاقات بين شخصيات و هي تنسج من خيالاتها مستقبلا تسعى إلى تحقيقه من جهة و من جهة أخرى، يدعو القارئ للمشاركة الإبداعية و ذلك بإعادة ربط العلاقات، و الحرص الشديد على مسار السرد بمحطاته المختلفة»[1]

إن تحقق أو عدم تحقق تطلعات الشخصية، لا يسيء بشكل أو بآخر لمسار العملية السردية بل فإن مثل هذه البنيات الزمنية، تستمد تميزها الجمالي و الدلالي، من مواقع السرد المختلفة، التي تؤسس لتطورات حديثة، يبقى المستقبل السردي مسؤولا على التحقق أو الإلغاء لهذه الاستشرافات، التي تمثل في حقيقتها مشاريع و تصورات، تبقى رهينة اختبار ما يفرزه المستقبل، لذا فإن الاستشرافات بأنواعها ليست يقينية.

و من أهم خصائص الاستشراف، أن المعلومات التي يقدمها حول الشخصية، أو الشخصيات، لا تتسم باليقين و الدقة، و لكن نتوصل إلى استنباط الحركات السردية و كيفية اشتغالها داخل النص السردي علينا الاقتراب من الرواية و اختبار مع هذه الأنواع من الاستشرافات.

[1] رابح الأطرش، بنية الزمن الروائي، ص 146.

1.1. الطليعة ذات الفلقتين:

1.2. لقد ورد في النص الروائي استشراف للمستقبل، و يتجلى لنا هذا الاستشراف في قول "سامي": « إن ما ذكرته في رسالتك بخصوص تطور الأوضاع في شركة "سعيد الشابي" يبعث على الاطمئنان و يبشر بانفراج قريب للأزمة التي مازلنا نعاني ويلاتها فإني على يقين أن "الهادي" سيلقى جزاءه مهما بلغ دهاؤه، و أن سوء عاقبته لا ريب فيه، إني أراه من هنا ينحدر نحو الهاوية و يضيع منه زمام المبادرة، و أرى "رشيدا" يزحف بثبات نحو الإمساك بالأمور و أظن بلوغ المراد غير بعيد»[1]

فمن خلال هذا الاستشراف يمكننا أن نلاحظ أن هناك جملتين استشرافيتين شكلتا استشرافا ذو، الأولى « إني أراه من هنا ينحدر نحو الهاوية»(2) و الثانية: « و أرى رشيدا يزحف بثبات نحو الإمساك بالأمور»(3)

فمن الطبيعي أن يتساءل القارئ عن هده الرؤية المستقبلية، و كيف تم استخلاصها، إذ تم فيها تحديد مصير كل من شخصية "الهادي" و شخصية "رشيد"، فهذا التساؤل الذي أثار حيرتنا لابد أن نجيب عليه انطلاقا من تأسيس دعائم متينة تجعلنا نطمئن بدورنا مع الشخصية، و تترك لنا المجال لكي نتتبع بكل شوق تأزم الأحداث و تطورها حتى تصل إلى النهاية التي ستؤول إليها كل من شخصية "الهادي" و "رشيد".

و لكي نتمكن من متابعة و رصد هذه النهاية لابد لنا من الاستناد على نص الرسالة التي أرسلتها "نورة" إلى صديقها "سامي" بإيطاليا، حيث تحكي له فيها بعض الأحداث و التطورات

---

[1] دنيا، محمود طرشونة، ص 140.

[2] المصدر نفسه، ص 140.

[3] المصدر نفسه، ص 140.

التي تتعلق بشركة "سعيد الشابي"، فهذه المعلومات وردت عبارة عن تكرارات، حيث أن "سامي" تعرف على بعض هذه المعلومات قبل مغادرته إلى ديار الغربة، بعد فقدانه الأمل من كشف الحقيقة و تعرية المجرمين و المتآمرين على قتل والده "حسن العياري"، في تلك الحادثة المدبرة فهذه المعلومات الحديثة التي نقلتها "نورة" إلى "سامي" شكلت له قناعة هذه القناعة مكنت "سامي" من أن يطلق حكما استشرافيا عن مصير "الهادي" في المرتبة الأولى، و بعدها عن مستقبل "رشيد" ابن "سعيد الشابي" حيث يرجع الفضل الكبير "لنورة" التي أعطت له بعض الخلفيات التي جعلته يؤسس ما ذهب إليه من استشراف للمستقبل.

و من تلك المعلومات و الأحداث الماضية و الممتدة عبر مساحة النص الروائي، و التي كان سامي على علم بها قبل مغادرته إلى ديار الغربة (إيطاليا(مايلي: « لم يكن الهادي مطمئنا على تطور الأحداث، الطاهر يتكلم كثيرا و خديجة تعرف أشياء تجهل مصادرها و نورة و شاعرها بالمرصاد و العملة صاروا وقحين»[1]

فمن خلال هذا المقطع يمكننا أن نستشعر خوف الهادي و حالة الرعب التي يعيشها من تأزم الأحداث و نموها لأن التيار الذي يحركها لا يخدم مصالحه، و المجرى الذي تجري فيه الأحداث في غير صالحه، لقد وجد نفسه محاصرا و مطاردا من كل جهة، ها ما جعل "سامي" يدرك أن الهادي واقف على حافة الهاوية، و يتيقن بأن نهايته قريبة لا محالة.

و خاصة إذا زدنا بعض الجمل السردية التي تهدف كلها إلى أن تجعل من شخصية "الهادي" تشعر بالارتباك فنراه قد بدأ يحيك المكائد، و يدبر التهم حتى يخلص نفسه، و يجد مخرجا له من هذه الورطة: « ماذا يريد منك ذلك الذئب؟

[1] المصدر السابق، ص 77.

_ يساومني على الصمت و يختلق تهما باطلة»[1]

فنجد أن هذا الحوار قد دار بين "الطاهر" و أحد العملة في شركة "سعيد الشابي" الذي سمعه "سامي"، و اكتشف من خلاله أن الهادي هو "رشيد" ابن "سعيد الشابي"، فقد أرادت أمه أن تبقيه بعيدا عن مشاكل زوجها حتى لا تشغله عن دروسه في الجامعة، و ما إن أوشك على التخرج حتى أعلمته بكل شئ و استعانت به لوضع حد لتصرفات زوجها فشعر بثقل المسؤولية إلا أنه تحملها على غاية ما يرام، و هو اليوم منتصب في مكتب أبيه –بإذن منه– يسير كامل الأعمال و يراقب تحركات الهادي»[2]

فهذه الجملة السردية الأخيرة من الفقرة السابقة: « و هو اليوم منتصب في مكتب أبيه – بإذن منه– يسير كامل الأعمال و يراقب تحركات الهاذي»[3] بمثابة الدليل القاطع على أن "رشيدا" ابن "سعيد الشابي" على قدر كبير من المسؤولية، ذلك أنه يسير بخطى ثابتة نحو التفوق و الانتصار.

و بهذا يكون السرد قد تكفل بدوره، و عمل على إنضاج الفلقة المتبقية من الاستشراف و تحقيقها.

نلاحظ أن الطليعة في روايته "دنيا" لم تنمو و تكتمل إلا عبر مرورها على مراحل كثيرة حيث شاركت فيها العديد من الشخصيات، بحضورها الفعلي تارة، و بغيابها تارة أخرى إذ نضجت هذه الطليعة على مرحلتين أدت الأولى إلى موت "الهادي"، الذي اجتمعت و تأزرت جهود معظم الشخصيات في الرواية، و جل الأحداث على اختلافها التي دارت حولها ذات علاقة "بالهادي" على الإطاحة به مما أذى في النهاية إلى حتفه.

---

[1] المصدر السابق، ص 83.

[2] المصدر نفسه ص 124.

[3] المصدر نفسه ص 124.

كما نلاحظ أيضا أن المرحلة الثانية من الطليعة قد تجلت في ظهور شخصية "رشيد" و هو الشخصية الحاضرة أحيانا و الغائبة أحيانا أخرى حيث جعلت الأحداث من شخصية "رشيد" بمثابة الملاك الحارس و الفارس المنقذ الذي انتظرته معظم الشخصيات في الرواية بفارغ الصبر، وعملت على ترقيته وإحلاله محل "الهادي"، وهو الشخصية المكروهة و غير المرغوب فيها.

2.1. الاستشرافات الخادعة: ترتكز الاستشرافات على الثنائية الضدية (الطليعة/الخدعة) التي تقابل ثنائية (الصدق/الكذب)، إذ يمنح الطرف الأول (صدق) ارتياح القارئ ، ويعمق ثقته بالراوي، في حين يهز الطرف الثاني من الثنائية (الكذب) هذه الثقة المتبادلة بين المرسل و المرسل إليه، وذلك على أساس ما ينتج من معلومات خاطئة، تظلل القارئ عن خط سير الزمن الطبيعي للأحداث، فنجد أن الاستشراف من وجهة نظر "عبد الوهاب الرقيق" هو: "أسلوب خبري بالمعنى البلاغي للكلمة، فهو صادق (اللامعة) أو كاذب (الخدعة)"[1]

إن السرد الاستشرافي الخادع يأتي جوابا عن سؤال، يندرج من المحتمل إلى الممكن، إلى الخدعة في حالة عدم تحقق الحدث الممكن المعلن عنه.

وهو ما يحتم على القارئ، التسلح بالصبر و الحيطة و الحذر، أثناء فعل القراءة ليس كل مسار قصصي _بالضرورة_ آمن ممهد لأحداث تقع في المستقبل فقد يحدث أن يقوم الراوي بتلغيم مسارات بعض الأحداث القصصية استجابة لاستراتيجية الراوي، وهو ما يتطلب من القارئ إستراتيجية مضادة تؤكد كفاءته التي يبرز من خلالها قدرته الإبداعية و التي يستهدفها من قراءته الكثيرة، التي تكون لديه سياقات معرفية تؤسس للنوع الأدبي، لأنه كلما كان "قارئا

[1] عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي المحامي، ط1، 1998، ص 77-78.

نشيطا إنطلت عليه مغالطات القاص أما إذا كان عارفا بحيله تقلصت آمال الراوي في الإيقاع به"[1]

فالخدعة هي "المراوغة و الجواب المظلل و الكذب"[2]، وهي بهذا تبنى على الترتيب و التأجيل، إذ يقف القارئ في حالة انتظار إما نحو تحققها فتتحول بذلك إلى طليعة، وغما نحو عدم التحقق فتتحول إلى خدعة.

فعلى الرغم من أن إعلان مقتل "حسن العياري" قد ورد في الفصل الأول من الرواية تحت عنوان "اعترافات الرجل السعيد في الغرفة الزرقاء" حيث تستطيع "نورة" الحصول على بعض الإشارات الدالة على أنه "حسن العياري تعرض إلى مؤامرة مدبرة لقتله، و ذلك عندما التقت برئيسه في العمل "سعيد الشابي" في غرفة من أحد الفنادق، إذ تستدرجه في الحديث بحيلها أنه كان يهدي باسم "حسن العياري" عندما كان يشرب الخمر: « أنت حدثتني عنه مرات، أنسيت حتى أحاديثك عندما تناول الكؤوس الأخيرة، فتهدي بالحظائر و البنائين و الشاحنات و الجرارات، و بالعمارة المتصاعدة و الجسم النازل من قمتها و الصيحة المرافقة له، و عيني حسن المتهمتين؟ قد تنسى كل شئ لكن عيني حسن يوم سقط من أعلى العمارة لا أظن انك تنساهما يوما، قلت لي مرات إنه كان ينظر إليك و هو ميت و ينهمك بنظراته أنك لست غريبا عن حادث سقوطه، بل قلت لي مرة إنه كلمك ليلة دفنه مخاصما عنيدا كعادته، و البارحة؟ ألم تقف مذعورا صائحا: لا، لا لست مسؤولا عن موت حسن العياري، حادث شغل، انتهى التحقيق؟ [1]».

[1] دنيا، محمود طرشونة، ص 93.

[2] عبد الوهاب الرقيق: في السرد، ص 93

[1] دنيا، محمود طرشونة، ص 30

و بالرغم من ورود هذا في الفصل الأول كما ذكرنا إلا أن السرد يعود إلى التعرض إلى الدوافع و الأسباب التي أدت إلى تدبير المؤامرة ضد "حسن العياري" هذا الأخير الذي يعلو صوته مستشرفا لغده هو و زملاءه العمال المضطهدين من طرف سيدهم « غدا ينتهي كل شئ، غدا نضع حدا للعسف، أنا الصامت حسن العياري، لا أقبل الضيم، لن أسمح لسعيد الشابي بالمتاجرة بعضلاتي، رفاق الدرب يتصدون مثلي لنهمه، غدا سنقف صفا واحدا لتبديد أوهامه، إنه يريد أن يلتحق بكبار الباعثين دائسا على صدورنا لن يتسنى له ذلك مادام هناك أطفال في حاجة إلى الرغيف، لقد رتبنا كل شئ سيشعر أن الأمر تغير، و أن هؤلاء الرجال الصامتين، لم يعد في مقدورهم تحمل المزيد من التجويع و الإذلال، سيفهم بدون خطب بدون عرائض: الشارة الحمراء أفصح من كل كلام، الصمت خنجر حاد، ينغرس في الصدر، يحرك الهمم، الصمت سلاح مكين، سلاح العاجز، سلاح من لا سلاح له، لن نكون من العاجزين، إني أراه من هذه القمة الشاهقة، سعيد الشابي، في حجم صغير الدواب، يتحرك في عصبية، ينتقل بين مختلف الأعوان، غدا لن يستطيع التحرك سيغمى عليه من الدهشة، سينقل على جناح السرعة إلى إحدى المصحات لإنعاشه، ستكون الصدمة قوية جدا، ستكون المفاجأة ساحقة، لن يصدق أن الصامت حسن العياري يتكلم في الخفاء»[1]

إن لفظة "غدا" من الناحية الزمنية تفيد المستقبل القريب، و تكرارها ثلاث مرات على مستوى الجملة السردية، يفيد التأكيد على ضرورة تحقق الحدث، كما أن تكرارها قد يجعل القارئ ينخدع لطريقة الكاتب لو لم يعلن السرد عم مقتل "حسن العياري"، و مع هذا يجد القارئ متعته فيما أسميناه (الخدعة/ الطليعة) فيقدر ما يسهب الراوي في المراوغة و الخداع تزداد

[1] المصدر السابق، ص 46.

نشوة القارئ في إحباطها إلا أن الغد بتكراراته الثلاث فاجأ "حسن العياري"، و أوقف القارئ عند عواطفه و رغبته في ميل السرد نحو الطليعة لا الخدعة.

« و فجأة سمع حسن قزقزة الخشب تحت قدميه، ثم تحركت الألواح و ما هي إلا برهة حتى كان يدور في الفضاء، و يهوي إلى أرضية الحظيرة فتدور أكداس الرمل و الحجارة و الحصباء، و الشاحنات و الجرارات و الأنابيب تمتزج و صيحة تنبه العملة فيضجون و يتنادون و يدركهم الذهول، و يقفون مدهوشين يشاهدون المعدة، و يدرك النبع الحجر، فيكسي حمرة قانية، و يسود الصمت برهة»[1]

إن عدم تلبية طريقة الكاتب لرغبة القارئ في ميل الخدعة نحو الطليعة في الاستشراف السابق، جعل الكاتب يحس بالذنب اتجاه القارئ، مما أدى به إلى تعديل طريقة لتتماشى مع رغبة القارئ، فراح في نهاية الرواية و بالضبط في الفصل الذي يحمل عنوان "تداعيات الثعلب المهدوم" يحضر أرضية الحدث من جديد، يخلق انسجام و توازن أثناء عملية السرد فوضع الأطراف المتآمرة ضد العمال_ ممثلين في حسن العياري_ وجها لوجه و ترك القارئ في حالة مراقبة لتطور الأحداث بشوق و هذا ما أدى إلى شر انتقام، إني أمتلك ما يكفي من الحجج و الوثائق لتوريطه في مقتل "حسن العياري" سيدفع الثمن غاليا.[2]

تحيل الجملة « سيدفع الثمن غاليا»(3) إلى المستقبل، و تجعل القارئ في شوق إلى معرفة هذا المستقبل، رغبة منه في تحقيق طريقته التي تتمثل في ميلان الطليعة نحو الخدعة «إن التيار سيجرفني إذا لم أتحرك بسرعة و في كل الاتجاهات كالعادة»(4)

---

[1] المصدر السابق، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 157.

[3] المصدر نفسه، ص 157.

[4] المصدر نفسه، ص 159.

و هذه السرعة في الحركة هي ما تجعل القارئ يشعر بالطمأنينة و الارتياح بأن الطليعة تتجه نحو الخدعة، و كل هذا يؤدي إلى عدم القدرة على إنجاز الفعل في صورته الطبيعية، و هذا ما دفع بالشخصية "الهادي" لأن تضع نفسها أمام العديد من الاختبارات « أفيقي أيتها المرأة التعيسة فإنك لا تعرفين ما ينتظرك في مستقبل الأيام "أتظنين أن نورة" ستكون في صفنا ... يمكن أن أعتمد على شهادة "زهرة" ... لم يبق غير العملة، ينبغي أن أعرف أحدهم بمبلغ هام»[1]

إن بعثرة النظم الزمنية على استراتيجية معينة هي هاجس كل روائي يجتهد دائما لبناء هندسة نصية تراهن على أن المعنى الباطن أهم من الظاهر، فما الماضي و الحاضر و المستقبل إلا خيوطا زمنية يمسك بها الراوي ليلاعبها على مستوى الحكاية، فينتج القارئ من خلالها نص آخر عبر عملية قراءة لا تهدف إلى فك معنى النص بقدر ما تهدف إلى إقامة مسافة للحوار و التواصل معا.

[1] المصدر السابق، ص 161.

نخلص إلى أن قارئ الرواية لا يستطيع أن يدرك محتواها، ما لم يستطع أن يكشف لنا عن بعض العناصر الفنية التي تحكمها، و هذا حتى قراءتنا لأية رواية قراءة منهجية و واعية، و ليست قراءة فقط تهدف إلى معرفة أحداث الرواية و موضوعها العام، و حتى لا تصبح كذلك قراءة تقليدية لنص نثري تؤدي بصاحبها إلى الملل.

أما إذا كانت القراءة مصحوبة بأدوات معرفية منهجية، فإنها تكشف للقارئ، عن معاني فنية يهدف إليها الكاتب بمعنى أنه يقرأ ما بين السطور.

من خلال هده المقاربة النظرية و التطبيقية في مجموعة البنيات الزمنية توصلنا إلى جملة من النتائج نوجزها إلى ما يلي:

تتناول الاسترجاعات الخارجية مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى تتناول شخصية يريد السارد كشف جانب من جوانب حياتها الشخصية. نجد في رواية دنيا أن الراوي يعود إليه للتعريف بالشخصيات البارزة في النص السردي و قد استخدمته الرواية على مستوى جميع مراحل الأحداث.

استخدمت الاسترجاع الداخلي ليكون حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى. فقد جاء في الرواية إما لإضافة تعريف أو معلومة عن الشخصية و أما لسد فراغ أو فجوة زمنية داخل النص. وما لاحظناه في رواية "دنيا" أن ترتيب أحداث النص الروائي فيه صعوبة كبيرة لأن هذا يدفعنا إلى تكسير الخط الزمني. فقد لجأ الراوي إلى خلخلة بعض الأحداث عن مواقعها الأصلية لينتج نصا منسجما كما نجد في الرواية فالاستباق الخارجي الذي يعد أحد المفارقات الزمنية التي تعتمد إلى تشظي النسق الأفقي للزمن بواسطة تقديم الأحداث الزمنية محل أخرى سبقتها في الحدوث. حيث يستبدل شخصية تمثل زمن الماضي بشخصية تمثل زمن المستقبل.

أما الاستباق الداخلي فيتميز بكونه يقع داخل المدى الزمني للمحكي الأول دون أن يتجاوزه فنجده في الرواية أن أكثر من شخصية ساهمت في إنجازه.

أما الطليعة في رواية "دنيا" فقد مرت بمراحل كثيرة كان لأغلب الشخصيات الدور في نضجها. حيث نجد الاستشرافات في رواية "دنيا" أخذت أشكالا متباينة بحيث لا تخضع أحيانا لاستراتيجية الكاتب بقدر ما تخضع للسياقات العامة التي تتفاعل لتصرف الخدعة في الأخير و هذه الوجهة الغير متوقعة و هذا ما جعل فعلها قائم.

في رواية "دنيا" استطاع "محمود طرشونة" أن يوظف مجموعة من العناصر الفنية حيث وقف على بعض هذه الأدوات المعرفية على الزمان، و وجهة النظر السردية على الخصوص باعتبارها العناصر الأساسية في أية بنية روائية.

فقد حاولنا أن نبين الزمن في رواية "دنيا" الذي يعد عنصرا مهما في البنية الروائية فقد أعطاه الراوي نوعا من الخصوصية. فلم تشمل الرواية على زمن معين كان تكون أحداثها قد جرت في الماضي أو تجري في الحاضر و المستقبل.

إن بنية الزمن في رواية "دنيا" كما رأيت ليست بنية متسلسلة طويلا فقد بينا أن الأزمنة فيها متداخلة نظرا لتعدد الأحداث و اختلافها.

رأينا أن الكاتب ينتقل من الحاضر إلى الماضي أو إلى المستقبل بطريقة فنية لا تكاد تشعر بها حتى بدت لنا الرواية عالما حقيقيا يتحرك في كل الاتجاهات. و هذا ما استطاع الراوي أن يعطي للزمن بعدا آخر و هو الدمج بين هذه الأزمنة في رواية واحدة، حتى يهيكل عالمه الروائي.

فالماضي كما رأيناه من خلال ذاكرة (سعيد، الهادي ...) و الحاضر المرتبط بتتابع الأحداث فيها، و ما تقوم به الشخصية الروائية في الحاضر، أما المستقبل فقد أعطى "محمود طرشونة" تخطيط من الشخصية لما ستفعله في المستقبل.

أن للزمن دور مهم في بناء الحدث الروائي و العالم المتخيل الروائي عموما، و طالما اننا نعيش عصر الرواية فإن التنقيب و البحث فيها و محاورتها يستلزم منا بدل المزيد من الجهد، لأن كل عنصر من عناصر بنيتها مهما كان بسيطا يمكن أن يثير إشكالية بحث.

و في الأخير نقول إن: رواية "دنيا" بالإضافة على أنها تشكل موضوعا و مضمونا معين فهي كذلك تكشف لنا عناصر أساسية يمكن للقارئ النموذجي أن يراها، و هذا لأن الدرس المنهجي ضروري لقارئ الرواية قبل أية محاولة لقراءتها، لأن البنية أداة مفهومية تسهل على القارئ إدراك العالم المتخيل، و هذه المحاولة المنهجية ساعدتنا على فهم رواية "دنيا".

1) المصادر:

1- محمود طرشونة: رواية دنيا، مطبعة الوفاء، أكتوبر 1993 (مصر)

2- الأطرش رابح: دكتوراه دولة، بنية النص الروائي، بحث في النص الروائي المغاربي (الجزائر، تونس، المغرب / 1985-1995) 2007/2006.

2) المراجع:

1. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامةللكتاب، 1984.

2. مرشد أحمد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط1، 2005.

3. حسان بحراوي: بنية الشكل الروائي، الزمن، الفضاء، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

4. باختين ميخائيل: شعرية دوستيوفيسكي، ترجمة جميل نصيف، مراجعة حياة شرارة، دار توبقان للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1986.

5. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط1، 1996. المملكة المغربية منشورات الإختلاف.

6. أسعد رزوق: موسوعة علم النفس، ط2، 1979.

7. يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

8. الرقيق عبد الوهاب: في السرد دراسات تطبيقية دار محمد علي المحامي، ط1، 1998.

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

مدخـــل 01

الفصل الأول: الاسترجاعات 08

1. الاسترجاع 09

1.1 الاسترجاع الخارجي 13

2.1. الاسترجاع الداخلي 18

3.1. الاسترجاع المختلط 20

الفصل الثاني: الاستباقات 24

1. الاستباق 25

1.1 الاستباق الخارجي 31

2.1. الاستباق الداخلي 34

الفصل الثالث: الاستشراف 36

1. الاستشراف 36

1.1. الطليعة ذات الفلقتين 37

2.1. الاستشرافات الخادعة 40

خاتمة 46

قائمة المصادر و المراجع..... 50