الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

البنية السردية في رواية السيرة

رواية كشف المحجوب لفريد الأنصاري ـ أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

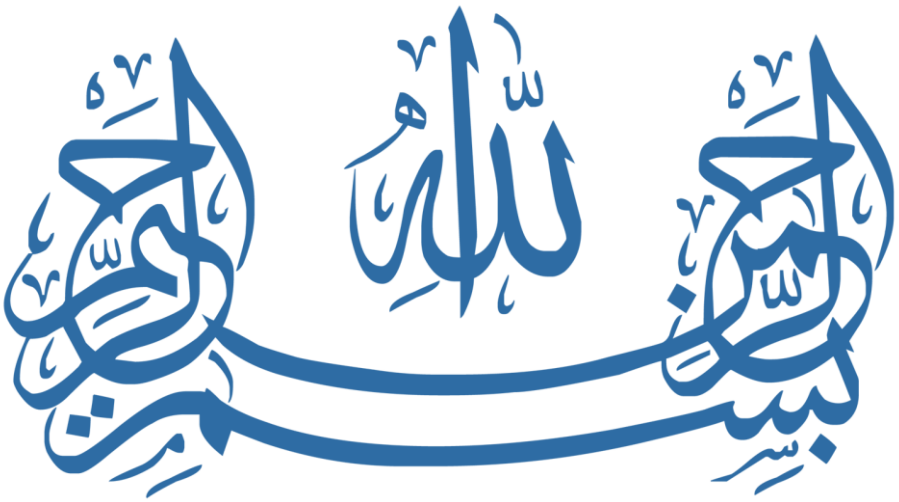
إعداد الطالبتين:

- عبد الرزاق كنزة
- دهيمي حيـــاة

إشراف الأستاذ :

عزوز سطوف

السنة الجامعية: 2015/2014


بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُل رَّبِّ زِدۡنِي عِلۡمٗا ١١٤﴾

﴿قُلۡ هَلۡ يَسۡتَوِي ٱلَّذِينَ يَعۡلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَۗ
إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ ٩﴾

إهداء

الحمد لله الذي انعم عليا بنعمة العقل والصحة و الاسلام اي هدى هدا العمل و ثمره جهدي طوال ثلاث سنوات الى

إلهي الذي لايطيب الليل الا بشكرك ولا يطيب النهار الا بطاعتك ولا تطيب اللحظات الا بذكرك ولاتطيب الحبة الا برؤيتك ولا تطيب الاهرة الا بذكرك

إلهي جل جلالك

والى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة إلى النبي الرحمة و نور العالمين محمد ﷺ

والى من حملتني وهنا على وهن تسعة أشهر وعمرتني بحنانها وكانت سندا الي في دربي والى نبع الحنان وشعلة الأمل في حياتي ولى القلب الكبير الدافئ الذي اعطى ولايزال يعطي دون مقابل . . . . . الى امي العزيزة والغالية على قلبي **نوارة**

والى الذي وقف معي في مشواري الدراسي وساندي بحبه وعطفه وتعب من أجلى حتى يوفر لي حياة سعيدة والى الفي وهبني كل شيء ولم ينحظر معي جزاء ولا شكور ووفر لي كل شيء من غير تعب او ملل والى من احمل اسمه بكل اعتزاز وافتخار اليك **ابي شعبان**

كما اهدي ثمره جهدي هذا الى حبيبتي الغالية والرائعة التي تحملتني بكل تعبير فأنتي الجملية والطائشة و اجبنتي و قاسمتيني حلو الحياة و سرها الى الغالية على قلبي اختي العزيزة **كنزة**

رشيد الذي لم يبخل يوما على بحبه وعطفته ومساعدته الي ماديا و معنويا و الى زوجته فرح التي اتمنى ان تكون زوجة صالحة و اتمنى لهما حياة سعيدة مليئة بالحب واحنان واسأل الله ان يرزقهما بالذرية الصالحة

الى اخي سامي العزيز الغالي على قلبي الذي احاني بحبه وعطفه ولم

يبخل عليا يوما بالمساعدة سواء معنويا او ماديا اما لا أنسى اخي الصغير و الحبيب على قلبي عبد المؤمن الذي اتمنى له النجاح والتوفيق في شهادة الباكالوريا

والى اعمامي مبروك وصالح وعمتي الوحيدة ميمة والى اخوالي عبد الغاني صالح رجم ميلود وخالتي خضرة ونادية ووردة وكامله والى كل الغاليتين على قلبي كريمة وسميرة والى بنات عمي وعمتي وخالتي شهرة سهام سمية وريمة واحلام وهدى وهبة اسمهان فريال والى اصدقائي وصديقاتي

الى اختي الغالية على قلبي وحبيبتي التي قاسمتيني حياتي وشاركتني ايا الدراسه بحلوها و مرها والتي سهرت معي الليالي و تعبت معي من اجل نجاز هذا العمل الى الغالية على قلبي صديقتي العزيزة كنزة

والى اختي الغالية على قلبي والتي امضيت معها حياة رائعة و طيبة و جميلة والتي اتمنى لها النجاح و التوفيق في مشوارها الدراسي ايمان

والى كل زميلاتي وردة و سهام ووسيلة و زينب و سرور و فايزة اللواتي ساعدنني ولم يبخلا عليا يوما بالمساعدة و الحب و العطف شكرا شكرا لكما لا انسى بثينة وهدى و نريمان و سمية و من فوزية و منيرة والى صديقي الوحيد الذي ساعدني في كل الاوقات يحي والى الاساتذة الذي لم يبخل عليا لمساعدته عبود بوزيد و زوجته والى جميلة استاذتي في مادة الفيزياء

ومن نسيم قلبي فلن ينساعم قلبي

حياة

إهداء

الحمد لله الذي يطيب بذكره ابداء الكرام وتتفتح الاذهان وتيسر الاعمال وتنجح المقاصد و الصلاة و السلام على سيدنا محمد المبعوث الأنام

فأول الذكر اى اشكر الله العلي العظيم على جميع نعمه التي وهبنا اياها من غير حول منا ولا قوة و الى من يبلغ ارسالة وادى الامانة ونصح الامة الى نبي الرحمه و نور العالمين محمد صلى الله عليه وسلم الذي هدانا الى ايمان هذا العمل المتواضع

الى الذي كد واجتهد في غمره الليل ووقد النهار ليعبد الي طريق النجاح الى الذي علمني كيف اكابد جرح الزمن التي من عطله الله باطهبة و الوقار الى من علمني العطاء دون انتظار الى من احمل اسمه بكل افتخار الى من بعد الاشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم سيبقى كلماتك نجوما اهتدى بها في اليوم و الغد والى الابد

اليك ابي العزيز نور الدين اطال الله في عمرك

الى من احيبها الرحمان وانار قلبها بالقراى ووهبها الله جبلا من الفرقان اليك انت يا بهجة نفسي وزهرة عمري الى اللمسه المباركه الدافئة التي ترافقني في دربي الى التي اسمها منقوشا في قلبي انت يا من زرعت الطموح في حقل فكري وسقيتني بفيض حنانك وعطفك اليك ياالحلى واول علمة نطقت بها حياتي ياست الحبايب

*اليك يا امي رحيمة اطال الله في عمرك

الى من حبهم يجري في عروقي و يلهج بذكراهم فؤادي الى من شاركوني حلو الحياة ومرها وظالما كانوا

سندا الي الى اخواني ورياحين قلبي خير الدين اكرم و جابر وخاصة والبيت و بهجة قرة عيني سيد

علي

ربي يحفظكم و يخليكم مثل الشموع في حياتي

الى الاخت التي لم تلدها امي ابنة خالي وحبيبتي فيروز الى رمز الحنان وبرئة العائلة الجدة ربيعة الجدة

فاطمه الجد صالح فلم يبخلو علي بدعائهم اطال الله في عمرهم الى كل اعمامي وعماتي وخاصة العم

مصطفى الذي طالما شجعني ومنحني قوة وعزما واعتبرني ابنة له حفظه الله من كل شئ

والى كل اخوالي وخالتي كل باسمه

الى الصديقة الرائعة شمعة متقدة تنير ظلام حياتي من شاركتني انجاز هاذا البحث وتحملت عبؤه معي

الحياة الى رفيقات الدرب معهم يحلو الاخاء وتميز وبالوفاء والعطاء الى ينابيع الصدق الصافي الى

من كانو معي على طريق نجاحي صديقاتي الغالية على قلبي والوفية سيماء والمساعدة والحنونة وردة و

فوزية منى سميرة صفية سكينة وسيلة

الى من نسيهم قلمي يذكرهم لساني الى من ائتمنني اذا ذكرهم عندما اذكرهم

كنزة

"

شكر وتقدير

ان الشكر لله عظيما والحمد لله كثيرا الذي اعانني في هذا البحث

قال رسول ﷺ: ﴿من اصطنع اليكم معروفا فجازوه فان عجزته عن مجازاته فادعوا له حتى تعملوا أنكم شكرتم فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ يُحِبُّ الشَّاكِرِينَ﴾

وعلى هذا يسرنا ان تقدم الى الاستاذ المشرف عزوز سلوف بخالص الشكر ووافي الامتنان على ما بذلته من جهد فيم يخص انجاز هذا البحث فلك من كل الثناء والتقدير بعدد قطرات المطر والون الزهر وشذى العطر على جهودك القيمة

كمل تقدم بالشكر الكبير الى كل الاساتذة في معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي بميلة الذين سخروا حياتهم لتلقين العلم وضحوا بوقتهم وجهدهم من اجلنا من بينهم الاستاذ رشيد سلطاني فله من كل الاحترام والتقدير

كما لا ننسى كل وقفة معنا وقدم لنا يد العون والمساعدة من قريب أو من بعدين

فجزاكم الله عنا كل خير

مُقَدِّمَةٌ

مقدمة:

تصدرت الرواية قائمة الأجناس الأدبية النثرية في عصرنا هذا وبلا منازع، ومما لا ريب فيه أننا نعيش الآن عصر الرواية، هذا الجنس الأدبي الذي يكاد يغطي على بقية الألوان الأدبية من شعر ومسرح وقصة ... وغيرها، فهي ملحمة، وباتت بمثابة ديوان العرب بعد أن كان الشعر ديوانهم الوحيد.

ويعود ذلك لشدة ارتباطها بالحياة الاجتماعية والظواهر والأنساق الثقافية والإيديولوجية، الأمر الذي جعل الباحثين يتهافتون على دراستها وتحليلها، والوقوف على التقنيات التي اعتمدها المؤلفون في بناء الرواية الحديثة المعاصرة، والتنسيق بين عناصرها في تشابكها وتداخلها وفق تكيل إبداعي.

ومن بين هذه العناصر الزمان والمكان، باعتبارهما أحد أهم المكونات المشكلة للبناء الروائي نظرا لأهمية هذين العنصرين، فلا يمكن تأليف رواية بمعزل عن الزمن الذي تسير فيه الأحداث، وفي غياب أمكنة وفضاءات تحتويها، وتكون بمثابة المسرح الذي تندمج عليه الأحداث، ويدل الزمان والمكان كمصطلح على وحدات بنائية في الهيكل الروائي.

ولقد كان اختيارنا لرواية فريد الأنصاري (كشف المحجوب) من منطلق ذاتي، أساسه التعرف على إيديولوجايته وخلفيتها، والطريقة التي يبنى بها شكلها الهندسي، باعتبارها وسيلة لتمثيل الوعي وإيصال المحتوى الفكري، واسترعاء اهتمام المتلقي.

أما السبب الموضوعي من وراء اختيارنا لهذا الموضوع هو كون الرواية الشكل الأنسب الذي يتلاءم وموضوع بحثنا (البنية السردية)، لأنها النوع الأكثر استعمالا لعنصري الزمان والمكان، إذ تقوم على التلاعب الزمني وكثافة الفضاءات المكانية، وبناءً على هذا اخترنا لموضوع بحثنا رواية "كشف المحجوب" للكاتب المغربي فريد الأنصاري.

فمضمون هذه الرواية يتحدث عن أن المحجوب يبحث عن فتاة أحلامه، التي تتسم بالعفة والحياء، وأنها في طريق النور الذي تقوده إلى المستقبل.

وعند قراءتنا للرواية لاحظنا سيطرة عنصر الزمان والمكان على أحداث الرواية، وبناءً على هذا تشكلت لدينا مجموعة من التساؤلات التي اعتبرناها لب وجوهر خطة البحث، أهمها: كيف تمكنت الرواية من التحكم بصيرورة الزمان والمكان، والتصريف الصحيح لهما؟ وإلى أي مدى يمكن أن يسهم كل من الزمن والمكان في تشكيل الأحداث والتنسيق بينهما، والتلاعب بترتيبهما؟

ومن المناهج التي رافقتنا في إنجاز هذا البحث نذكر المنهج البنيوي، لأنه الأنسب لموضوع بحثنا (البنية السردية)، غير أن تنوع الأفكار وتشعب المضامين اضطرنا للاستعانة بمناهج أخرى على غرار المنهج الوصفي الذي ساعدنا في بيان أوصاف الأمكنة وملامح الشخصيات، وحالتها السيكولوجية، وكأي بحث في الدراسات الأكاديمية، اعتمدنا في بحثنا على مقدمة، وفصلين وخاتمة، حيث تضمن الفصل الأول مبحثين؛ المبحث الأول درسنا فيه الرواية من حيث نشأتها، وأهم مناهجها النقدية، والمبحث الثاني تناولنا فيه مفهوم البنية السردية، وكذلك ضمناه عنصري الزمن والمكان، فتطرقنا أولا لمفهوم الزمن، ثم الزمن والرواية، ونظرة الباحثين للزمن (العرب – الغرب)، ثم إلى عنصر المكان أيضا إلى تعريفه، وأهميته في المبحث الروائي، والفرق بين المكان والفضاء، وأخيرا العلاقة بين الزمن والمكان.

أما الفصل الثاني (الجانب التطبيقي) فقد تناولنا فيه أولا: إلى تمهيد، تقنيات المفارقة الزمانية (الاسترجاع، الاستباق)، ووقفنا على أهم النماذج الممثلة لها في الرواية، ثم انتقلنا إلى آليات تسريع السرد (التلخيص، الحذف)، وتبطيئه (الوقفة الوصفية، المشهد، التكرار) لنخرج أيضا بنماذج من الرواية عبرت عن هذه التقنيات.

وفي ختام هذا التقديم خلصنا لخاتمة، كانت عصارة للدراسة النظرية والتطبيقية، والتي تضمنت أهم النتائج المتحصل عليها، وقد اعتمدنا على طول مسار بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع، أهمها: رواية كشف المحجوب لفريد الأنصاري، بنية النص السردي لحميد حميداني، بناء الرواية لسيزا قاسم، خطاب الحكاية لجيرار جنيت، وغيرها.

وفي الأخير لا يفوتنا أن نؤكد على أن هذه الدراسة تبقى ممتنة للأستاذ الفاضل "عزوز سطوف" الذي نتقدم له بجزيل الشكر والعرفان لتوجيهاته التي مكنتنا من الخروج بهذا العمل المتواضع.

ونتمنى أن يلقى هذا الجهد المضني قبولا من الأساتذة، وأن يفيد طلبة المركز الجامعي وغيرها من الجامعات، ولو بمثقال ذرة، ولا ندعي الكمال فيما قدم من جهد، لأن كل محاولة يعتريها النقصان والخطأ.

وأخيرا نسأل الله التوفيق والسداد.

الفصل الأول

الرواية والبنية السردية

المبحث الأول: الرواية

1- تعريف الرواية

أ) لغة:

تعددت مفاهيم مصطلح الرواية وتشعبت تسمياتها بتعدد القواميس اللغوية، حيث نجد أن تعريف الرواية لغة قد تضمنه لسان العرب لابن منظور عن ابن سيده في المخصص بمعان مختلفة من بينها: "رَوِيَ" من الماء بالكسر، ومن اللبن يروي ريا (...) ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي، لأنه ينام أول الليل، فأراد أن تعجل قبل نومه ... والرواية المراد فيها الماء، ويسمى البعير راوية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه (...)، ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه قال الجوهري رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر من قوم رواة ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته (...)[1].

كما نجد هذا المعنى في قاموس اللسان العربي الصغير لعبد الهادي كما يأتي:

رَوَى القوم: استقى لهم الماء – سقاه، يروي رَيّاً، رَوِي الرجل من الماء

كما ورد في معجم المحيط تعريف الرواية بأنها: رَوِيَ من الماء واللبن كرضي، رَيّاً ورِيّاً، وتَرَوى وارتوى، ورَوَى الحديث يروي رواية وترواه، بمعنى هو رواية للمبالغة والحبل: فتله فارتوى وعلى أهله ولهم: أتاهم بالماء وعلى الرحل: شده على البعير لئلا يسقط، والقوم: استقى لهم. ورويته الشعر: حملته على روايته كأرويته وفي الأمر: نظرت وفكرت والاسم: الروية، ويوم التروية لأنهم كانوا يرتوون فيه من الماء لما بعد، أو لا أن إبراهيم عليه السلام كان يتروى ويتفكر في رؤياه فيه وفي التاسع عرف وفي العاشر استعمل، والروي: حرف القافية وسحابة عظيمة القطر والشرب التام. والراوي: من يقوم على الخيل. وجبل الريان: ببلاد طيىء لا يزال يسيل منه الماء وجبل آخر أسود عظيم ببلادهم وة بنسا منها محمد ابن أحمد بن أبي عون وغلط من خففه وأطم بالمدينة وواد بحمى ضرية وجبل بديار بني عامر وباليمامة ومحلة ببغداد منها: هبة الله بن الحسين المعروف بابن التل وعبد الله بن معالي وع قرب معدن بني سليم. وريان الراسبي وابن مسلم وحجاج بن ريان وعمر بن يوسف بن ريان: محدثون. وغالب من سمي به إنما يذكر بأل سواهم، والريا: الريح الطيبة،

[1] محمد بن مكرم بن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت – لبنان، الجزء24، ط1،

والأروية بالضم والكسر: أنثى الوعول وثلاث أراوي إلى العشر والكثير أروى أو هو اسم للجمع. المروى: ع بالبادية، وتروت مفاصله: اعتدلت وغلظت كارتوت، والرواء كسماء: بئر زمزم، وككساء: حبل يشد به المتاع على البعير ج: الأروية كالمروى بالكسر ج: مراوي، والرو: الخصب، وأروى: ة بمرو وهو: أرواوي وماء بطريق مكة شرفها الله تعالى قرب الحاجر، ورواوة بالضم: ع قرب المدينة، والروية كسمية: ماء، والمروى كمعظم.

وجاء في معجم أساس البلاغة للزمخشري مصطلح الرواية من الفعل روى: وروى: هو ريان وهم رواء، وقد روى من الماء

روي هو ريان وهي ريا وهم رواء وقد روي من الماء رياً وارتوى وتروى وأروى إبله وروّاها، وماء رواء وروي: للوارد فيه ري. وعنده راوية من ماء وله راوية يستقى عليه وهو بعير السقاء والجمع الروايا. وفي مثل " أروى من الثقافة فمالي إلى الماء فاقه " وهي الضفدع. وارتويت على أهلي ورويت لهم ورويتهم: استقيت لهم. وارو لنا يا فلان. وشد الحمل بالرواء وهو الحبل الذي تشد به الأحمال. ورويت بعيري وأرويته: شددت عليه حمله. ورويت وشد فوق بعضهم بالأروية.

وقال من البسط:

أقبلتها الخل من شوران مصعدة إني لأروي عليها وهي تنطلق

وراويت صاحبي: شددت معه الرواء، والقصيدتان على روي واحد، ومن المجاز: وجه ريان: كثير اللحم وظمآن: معروق. وهو ريان من العلم وهم رواء منه. وشرب شرباً روياً. وسحاب روي: عظيم القطر.

قال المتلمس:

فلو أن محموماً بخيبر مدنفاً تنشق ريّاها لأقلع صالبـــه

ورويت من النوم إذا مللته وكرهته، وأرويت رأسي دهناً وروّيته، وإن فلاناً لراوية الديات: حاملها وبنو فلان روايا الحمالات.

قال الكميت من المتقارب:

وكنا قديماً روايا المئين بنا يثق الجار المبسل

وقال أبو شأس من الكامل:

ولنا روايا يحملون لنا أثقالنا إذ يكره الحمل

ومنه قولهم: هو راوية للحديث وروى الحديث، وحديث مروي وهم رواة الأحاديث، وروى عليه الكذب: كذب عليه وفلان لا يثروى عليه كذب. ورويته الحديث: حملته على روايته الحديث.

وجاء في كتاب نظرية الرواية: بأنها: إن الأصل في مادة "روى" في اللغة العربية هو جريان الماء، أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى (..)، ثم جاؤوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا: فقالوا :راوية، وذلك لتوهمهم وجودَ عَلاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه ا لمعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهار.

أما الموسوعة العربية الميسرة فقد انتقلت لدى التعرض لهذه المادة إلى الحديث مسرعة عن تاريخ الرواية في الغرب دون أن تشجم نفسها عناء البحث في أصل هذا اللفظ في اللغة العربية ولا في أمر اشتقاقه، ولا في أمر اشتقاقه وتطور مفهومه شأن ا لموسوعات العالمية العلمية .بل إنها كَفَتْ نفسها عَناء البحث فحرمت قراءها من لذة ا لمعرفة.

وكانت كلمة الرواية تطلق على حرفة من يستظهر شعرَ شاعر أو أشعار شعراء كُثْر، كما أطلق ذلك علماء الحديث على مستظهر النصوص التي ثبتت نسبتها إلى الرسول ﷺ مثلهم في ذلك مثل رواة اللغة والأيام والأخبار.

أما المعاجم العربية ا لمعاصرة لا تبرح تجتزئ باعتبار الرواية مصدرا لفعل "روَى " الحديث أو الشعر أو اللغة بمعنى نقَلَه وروجه وسيره بين الناس،

يُطْلقون على ا لمزادة الراوية لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا ا لماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي ا لماء هو أيضا الراوية.

فالإرتواء إذن يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معاً إليهما شديد، وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين ا لماء والشعْر لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء، ثم الشعر.

ومن التعريف اللغوي للرواية الواسع يأتي التعريف الاصطلاحي الذي سنرد فيه مجموعة من التعريفات لها عند جملة من الأدباء والنقاد العرب والغربيين.

ب- اصطلاحاً:

إن تعريف الرواية ليس بالأمر الهين الذي تبدو عليه، ذلك لتعدد أنواعها، واتساع أغراضها، واختلاف أساليبها، وتدرس مستوياتها وتنوع مصادرها، وسرعة تطورها، ورحابة مجاله، وتمردها على القوالب، واستيعابها لكثير من عناصر الفنون، وانتشارها في كل الآداب المعاصرة، كل ذلك جعل الوصول إلى تعريف واحد جامع ودقيق في آن واحد أمرا صعبا، إلا أننا نجد محمد بوعزة يعرفها: "هو فن بسبب طوله يعكس لنا عالما واسعا من الأحداث والعلاقات والمغامرات المثيرة والغامضة، وهي أيضا علاقات بين شخصيات الرواية وهي تعكس ثقافات أدبية مختلفة".[1]

ويعرفها ميشيل زيرافا Zéraffa بأنها: "نوع سردي نثري في مستوى أول، وفي مستوى ثانٍ يكون هذا القصص حكاية خيالية، وفي الوقت نفسه خيال ذو طابع تاريخي عميق. وأخيراً فإن الرواية فن: في أجزائها كما في كلها. وهي تبرز في شكل خطاب موجه ليحدث مفعولاً جمالياً بفضل استعمال بعض المحسنات".[2]

إن الرواية حسبه إذن تعتمد على عنصر الخيال لأنها تكون ذات نوع مسرود منثور وهي تقوم على قالب جمالي استنادا على توظيفه لبعض المحسنات.

وأما المفهوم الأول للرواية في اللغة الفرنسية Roman كان أيضا يعني عملا خياليا سرديا شعريا جميعا قبل أن يستحيل هذا المفهوم في القرن السادس عشر إلى إبداع خيالي نثري طويل نسبيا، يقوم على رسم شخصيات ثم تحليل نفسياتها وأهوائها وتقصي مصيرها ووصف مغامراتها".[3]

وقد أورد الناقد الفرنسي شيفالي تعريفا لها تبناهالروائي والناقد الإنجليزي فوستير، إذ يقول أنها "سرد نثري تخييلي ذو طول معين"[4]، يبين هذا التعريف أن الرواية تعتمد على وجود القصة، وعلى وجود شخص يقدمها للسارد ويعتمد من أجل ذلك على الخيال.

---

[1] محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي (تقنيات ومناهج)، دار الحرف، بيروت، لبنان، ط1، 2007 م، ص 11-12.

[2] عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات والمقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010 م – 1431 هـ، ص 49.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 25.

[4] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، 2003 م، 2004 م، إشراف عبد القادر هني، ص 23.

كما نجد سعيد الوراقي في تعريفه للرواية أنها: "تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التشكيل على الحدث الناس الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث، على نحو يجسد في النهاية صراعاً درامياً داخلية متفاعلة"[1]، وفق هذا التعريف الرواية تشغل الحياة في بناء خاص يتناسب وروحها مع أدخال وجهات نظر كاتبها، وذلك من خلال انسجام عناصرها من شخصيات وأحداث لتنتهي إلى صراع درامي.

أما محمد كامل الخطيب فيعرفها بقوله: "إنها فرصة الكتابة نثرا يتيح مجالا أوسع للتعبير عن الحياة، وواقع المجتمعات لأنها تعمل على التقريب المتخيل من الواقع كما تمنح للراوي حرية أكبر لأنه يبتعد عن قيود الشعر".[2]

وفي هذا الصدد أيضا يؤكد والتر ريد أن الرواية قص نثري طويل يضع أشكال الحياة اليومية الاجتماعية والنفسية في مواجهة الأشكال التقليدية للأدب الموروث عن الماضي كلاسيكية أو شعبية".[3]

ويعرفها سيد علال سنقوقة فيقول: "إذا كانت الرواية نصا فإن طبيعة هذا النص الأسلوبية أنه يأتي في شكل حكاية يمكن أن تروى، ومن هنا تتكون الحكاية من مجموعة من الأحداث التي تقع أو يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون".[4]

كما نجد جورج لوكاتش أن الرواية هي "ملحمة برجوازية".[5]

ويتضح من خلال هذا التعريف أن الرواية – حسبه – كشكل فني هي بديل الملحمة في إطار التطور البرجوازي، ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة، وللملحمة من جهة، وتتأثر من جهة أخرى بكل التعديلات التي جاء بها العصر البرجوازي.

---

[1] سعيد الوراقي، اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفية الجامعية، مصر، 1997 م، ص 5.

[2] محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت ، لبنان، ط1، 1981 م، ص 107.

[3] فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، باب الوا، الجزائر، ج2، دط، سنة 2008 م، ص 370.

[4] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000 م، ص 20.

[5]

وجاء في كتاب في نظرية الرواية أنها: من حيث هي جنس أدبي راقٍ ذات بنية أدبية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل

تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية ا لمطاف شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظِيّ والأدب السَرِيّ، فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر، والخيال هو ا لماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب، والتقنيات لا تعدو كونَها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين ولكن اللغة والخيال لا يكفيان، وهما عامان في كل الكتابات الأدبية، من أجل ذلك نلفي الرواية من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء تنشُد عنصرا آخر هو عنصر السرد، أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية ا لمركزية ا لمتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي، ولهذا السرد أشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن ا لماضي، وهي الشكل السردي لرائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات بوجه عام .وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير ا لمتكلم أو استخدام أشكال أخرى.

كما نجد لها تعريفا آخر: "هو فن بسبب طوله يعكس لنا عالما واسعا من الأحداث والعلاقات والمغامرات المثيرة والغامضة وهي أيضا علاقات بين شخصيات الرواية وهي تعكس ثقافات أدبية مختلفة".[1]

أما معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم فقد جاء فيه أن الرواية: "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد. والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البورجوازية وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية".[2]

وتقول عزيزة مردين: "أنها قصة قصيرة تصور جانبا من الحياة الواقعية يحلل فيها الكاتب حادثة معينة أو شخصية ما، أو ظاهرة من الظواهر أو بطولة من البطولات بلا تفاصيل".[3]

---

[1] محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي (تقنيات ومناهج)، دار الحرف، بيروت ، لبنان، ط1، 2007 م، ص 11-12.

[2] فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ع1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988 م، ص 176.

[3] عزيزة مردين، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1971 م، ص 13.

ونخلص من اصطلاحات الرواية، أنه رغم اختلاف دراستها من طرف الباحثين والعلماء، إلا أنها قصة خيالية نثرية طويلة، وهي من أشهر أنواع الأدب النثري، وتقدم الروايات قصصا ضائقة تساعد القارئ في معظمها على التفكير في القضايا الأخلاقية والاجتماعية أو الفلسفية، كما يحث بعضها على الإصلاح، ويهتم بعضها الآخر بتقديم موضوعات غير مألوفة، وتكشف جوهر المألوف، ومن الروايات ما يكون هدفه مجرد الإمتاع والتسلية.

وعليه إذن، فإن الرواية – بوصفها شكلا أدبيا – لها سمات تميزها عن باقي الأنماط الأدبية وهي:

- شكل أدبي سردي يحكيه راوٍ.
- أطول من القصة القصيرة.
- تكتب في لغة نثرية.
- عمل قوامه الخيال.

2- النشأة والتطور:

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسّر تعريفها تعريفا جامعا مانعا ذلك لأن الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة، بالإضافة إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة؛ إنها تغترف بشيء من النهم والجشع من هذين الجنسين الأدبيين العريقين، وذلك على أساس أن الرواية الجديدة أو الرواية المعاصرة بوجه عام، لا تلقى أي غضاضة في أن تُغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهرة الأسطورية والملحمية"، كما أنها تتقاسم وإياها مجموعة من الخصائص ذلك من حيث أنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان وتجسد ما في العالم، وذلك لأن الرواية تتميز عن الملحمة يكون الأخير شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا.[1]

ويمكن القول أن العلاقة بين الملحمة والرواية هي علاقة ذات طابع وراثي، مثلها في ذلك مثل علاقة الآباء بالأبناء، فهم يرثون صفات آبائهم، في حين تحمل الرواية خصائص

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، ع240، الكويت، دط، 1998 م، ص 11.

الملحمة وتتجاوزها فخيالها جعلته حقيقة ومستحيلاتها حولته وقعا وبطلها الخارق جسدته شخصية مرئية.

والرواية فن اشتهر وذاع صيته في جميع أقطار العالم، فهل يا ترى كانت بداياته الأولى غربية أم عربية؟ وكيف تضاربت حولها الآراء النقدية؟

لا جدل في أن الريادة في هذا كانت مع الغرب في القرن السابع عشر، ونحت الرواية في هذه الفترة منحى فلسفيا "فهي ملتقى كثير من الجهود الفلسفية والنقدية الساعية إلى استيعاب التبدلات المجتمعية المتسارعة"[1]، وأصبحت بذلك شكلا ثابتا من أشكال الأدب في إنجلترا، غير أن جهودها تمتد إلى الأديب الإغريقي والروماني القديمين، حيث كانت هناك بعض الأنماط الأدبية السردية مثل الملحمة التي تتحدث عن إنجازات أبطال وآلهة وثنيين أسطوريين، مثل الإلياذة والأوديسة لهومر، كما كَتَب الإغريق قصصًا روائية طويلة تسمَّى القصص الخيالية، تصف مغامرات خيالية في بلاد أجنبية أو مآزق العشاق الشباب. وكذلك كتبوا القصص الخيالية الرعوية عن قصص حبّ الرّعاة، ومن أهم الأنماط السردية لدى الرومان التي تخالف تمامًا قصص الإغريق عن الحبّ المثالي، روايات الستيريكون والحمار الذهبيّ والمسوخ.

كما اشتهرت في أوروبا قصص الفروسية الخيالية التي تتحدّث عن الحب والمغامرة في أواخر القرون الوسطى، وكان معظمها يدور حول ملك إنجلترا الأسطوري الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة.

وباعتبار أن الرواية بدايتها أوروبية فقد كانت حاملة رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر، حيث تعتبر رواية دونكيشوت لـ ميغل دي سرفانتس أول رواية فنية في أوروبا، كونها تعتمد على المغامرات الفردية"[2].

إذن فالرواية وليدة الطبقة البرجوازية وهي البديل عن الملحمة، ولذلك اعتبر هيجل الرواية ملحمة العصر الحديث، إذ يربط هيجل نشأة الرواية كجنس أدبي جديد بالتحول التاريخي الذي حصل في سياق الوعي الأوروبي، ويضع هيجل ارواية في مقابل الملحمة،

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 م، ص 7.

[2] أحمد الشويخات، الموسوعة العربية العالمية الإلكترونية، دائرة المعارف العالمية، القاهرة ، مصر، 1425 هـ ، 2004 م، مقالة الرواية.

جاعلا منها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع القديم، في مقابل الرواية بوصفها الصورة التعبيرية الملائمة لحالة الوعي في المجتمع الحديث .."[1]

إذا كان هيجل قد نظر إلى الفارق بين الملحمة والرواية نظرة تطورية تتأسس على تحديد درجة تقدم الوعي، فأرجع الملحمة بعالمها البطولي الفجائي إلى نمط الاجتماع القديم، والأخرى لعالمها الواقعي إلى نمط الاجتماع الحديث، فإن لوكاتش المتمذهب بالماركسية كان مشدودا إلى البحث عن تعليل طبقي لظهور فن الرواية، ولذا تجده يستثمر الإسهام الفلسفي الماركسي لبلورة قراءة جديدة للنظرية الهيجلية المحددة لنشأة الرواية بتغير نمط الوعي، ولقد تابع تنظيره للرواية مطورا ومعمقا ملاحظات هيجل، ومقدما تحليلا لأهم تناقضات العصر الحديث.

ويرى جورج لوكاتش: "أن لكل عصر ملحمته، على المنظور الماركسي ينظر إلى الرواية بوصفها ملحمة الطبقة البرجوازية، تماما كما أن الملحمة القديمة هي نتاج طبقة النبلاء، وفي تحديده للحظة ميلادها يرجعها إلى زمن الثورة الصناعية، حيث صارت التعبير الفني عن الطبقة الاجتماعية الجديدة".[2]

أما عند باختين ميخائيل، فهي جنس يقترن بالحاضر المتحرك متجاوزا الماضي، لأنه استجابة لإحساس جديد بالزمن لدى الإنسان، والرواية عملية إبداعية منفتحة على الآتي، وتتطور على شظايا الأجناس المنغلقة، متغذية من مادتها بهدف الكشف عن زمن تشكيلها النهائي".[3]

ويعتبر سيرفانتيس Cervantes ودانتي Danti، ديفو Defoe فيلدنغ Feilding من أشهر رواد الرواية في العالم.

وبالمقابل، حذت الرواية العربية حذو الرواية الغربية غير أنها تأخرت زمنيا في الظهور وأخذت وقتها في التطور، إذ أنها نضجت على نار هادئة إلى غاية نكسة حزيران التي واجهها المجتمع العربي سنة 1967 م في جوان تحديدا، فالرواية العربية ولدت بعد مخاض عسير من رحم الصراع الطبقي والهم القومي والتناحر السياسي.

---

[1] الطيب بوعزة، في تفسير نشأة الرواية، مؤسسة دراسات وأبحاث، الرباط ، المغرب، دط، ص 3.

[2] الطيب بوعزة، في تفسير نشأة الرواية، ص 5.

[3] فيصل الأحمر، نبيل داودة، المرجع السابق، ص 353.

ولا يعني هذا التأثر أن التراث العربي لم يعرف شكلا روائيا خاصا به، "فقد كان التراث حافلا بإرهاصات قصصية، تمثلت في حكايات السمار والسير الشعبية وقصص العذريين وأضرابهم، والقَصَص الديني والفلسفي"[1]، أما المقامات العربية فذات مقام خاص في بدايات فن القص والرواية في الأدب العربي. فقد تركت بصمات واضحة في مؤلف المويلحي حديث عيسى بن هشام وفي مؤلفات غيره من المحدثين الذين اتخذوا من أسلوب المقامة شكلاً فنيًا لهم.

"وتنسب أول محاولة لنقل الرواية الغربية إلى عالم الرواية العربية إلى رفاعة رافع الطهطاويّ في ترجمته لرواية "فينيلون "مغامرات تليماك 1867 م ولعلّ رواية سليم البستاني الهيام في جنان الشام 1870 م أول رواية عربية قلبًا وقالبًا".[2]

وتظل الرواية العربية قبل الحرب العالمية الأولى على حالة من التشويش والبعد عن القواعد الفنية وأقرب ما تكون إلى التعريب والاقتباس حتى ظهور رواية زينب 1914 م لمحمد حسين هيكل، التي يكاد يتفق النقاد على أنها بداية الرواية العربية الفنيّة، حيث اقترب المؤلف فيها من البنية الفنية للرواية الغربية التي كانت في أوج ازدهارها آنذاك.

3- مناهج نقد الرواية:

تمهيد:

بدأ النقد مع الإنسان فطريا ثأريا، يعتمد على الانطباع السريع، والارتجال في الأحكام، وقد سار مسيرة طويلة يتغير ويتطور بتقدم المجتمع وتعقده، وكلما تقدم المجتمع تميز عن غيره بطوابع خاصة تغلب على ذلك العصر الناقد، وقد سلك النقد هذه المسيرة الطويلة، ومر بهذه الحالات المختلفة في العالم أجمع، النقد الغربي والنقد العربي، ومن هنا وجب الوقوف عند هذه الطوابع المختلفة من النقد، وهي وإن اختلفت في الأسماء والمناهج تلتقي جميعها في صفة جامعة ضمن النقد الأدبي والمناهج المهمة المتميزة التي تركت أثرا وتفاعلت مع بعضها أو تناقضت"، وتتجاذب العملية الإبداعية في النص الأدبي عبر ثلاثة

[1] أحمد الشويخات، المرجع السابق، مقالة الرواية.

[2] المرجع نفسه، مقالة الرواية.

أقطاب وهي: المؤلف، النص، المتلقي، ووفقا لهذه الأقطاب أو الأطراف، وضعت ممارسات نقدية (مناهج) تفسر وتقارب النص الأدبي وهي:

3-1. المناهج السياقية:

وهي نماذج إيديولوجية تخلل النص الأدبي وفق مبدأ الانعكاس، إذ تحاول البحث عن تأثير وانعكاس الظروف والمؤثرات الخارجية في نشأة النص الأدبي والسلطة فيها للسياق أو المؤلف أو الموقف، وهذه المناهج هي: المنهج التاريخي، الاجتماعي والنفسي.

أ- المنهج التاريخي:

هو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب، وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما ، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون، فهو – إذن – يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما ، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع ، انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته)، ويتكئ النقد التاريخي "على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية : فالنص ثمرة صاحبه ، والأديب صورة لثقافته ، والثقافة إفراز للبيئة ، والبيئة جزء من التاريخ ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته "، وعلى هذا فهو "مفيد في دراسة تطور أدبي ما.

فالمنهج التاريخي – شأنه شأن الخطوط الأولية في الرسم – يمحى عندما تكتمل الصورة، من هذا المفهوم، فإن البحث التاريخي يستوجب العودة إلى الماضي لرصد الوقائع والظواهر وتتبعها وتحليلها وتفسيرها بطريقة منهجية للوقوف في النهاية على حقائقها وأسسها العامة، وهناك شرط لابد من توفره وتحققه في الموضوعات التي تبحث وفق المنهج التاريخي هو أن تكون هذه الموضوعات ممتدة عبر مسافة زمانية لها صفة الاستمرارية حتى يتمكن الباحث من تتبعها في مراحل تطورها برصد أهم التغيرات أو التحولات أو الإضافات التي طرأت على الظاهرة الأدبية، إذ يفسر وقائع الأدب على نحو مترابط على الوقائع التاريخية والسياسية ويحاول فهمها على أنها أحداث ملتحمة في سياقها التاريخي وإطارها الاجتماعي، وهذا ما يضفي على الوقائع الأدبية عنصرا ديناميكيا".[1]

[1] سليمة خليل، محاضرات في مناهج النقد، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لميلة، 2013 – 2014 م.

المنهج التاريخي للنقد الغربي:

لقد ظهرت دراسات كثيرة في أوروبا تقوم على أساس المنهج التاريخي أهماها:

هيبوليت تين H. Taine (1828 – 1893)، وهو الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة:

العرق أو الجنس(Race) ؛ بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

– 2البيئة ، أو المكان أو الوسط ، (Milieu)؛ بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

– 3الزمان أو العصر(Temps)؛ أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص.

بالإضافة إلى الناقد الفرنسي غوستاف لونسون G. Lonson (1857 – 1934) الرائد الأكبر للمنهج التاريخي من خلال الكتاب الشهير الذي أرخ فيه للأدب الفرنسي منذ نشأته حتى القرن العشرين، وفي سنة 1909 كتب لونسون مقالا بعنوان "منهج البحث في تاريخ الأدب" إذ وصف فيه هذا المنهج وحدده بدقة لأنه كتب مقاله بعد أن خاض تجربة التأريخ الأدب الفرنسي، ومن أبرز الخطوات التي وضعها لونسون للمنهج التاريخي ما يلي:

- معرفة النص الأدبي لدى الكاتب معرفة دقيقة.
- معرفة نصوص أخرى لدى الكاتب نفسه.
- معرفة نصوص أخرى لكتاب آخرين وجمع هذه النصوص اعتمادا على ما بينها من صلات وتشابه في الموضوع وفي السياق.

النقد التاريخي في الأدب العربي:

استفاد الباحثون العرب في العصر الحديث من مناهج البحث الأدبي التي ظهرت في أوروبا واستخدموها في دراسة الأدب العربي، وكان أول هذه المناهج التي استخدمت في دراسة الأدب العربي هو المنهج التاريخي، وقد نهض هذا المنهج في الأدب العربي على قاعدتين رئيستين، هما:

أولاً: التتبع التاريخي للأدب العربي

عبر امتداده الزمني الطويل منذ النشأة الأولى في الجزير العربية حتى انتشاره في الأقاليم العربية والإسلامية بامتدادها الزمني المعروف.

ثانيا: ضرورة الربط بين حركة سير الأدب ونموه وتطوره

وبين المراحل والعصور السياسية التي مرت بها البلاد العربية والتي تبدأ من العصر الجاهلي وتستمر حتى العصر الحديث، واعتمادا على هذا المنهج التاريخي بقاعدتيه، ومن أهم النقاد الذين اهتموا بدراسة هذا المنهج نجد:

محمد مندور (1907-1965): يمكن عده الجسر "التاريخي "المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي؛ فهو أول من أرسى معالم "اللانسونية "في نقدنا العربي ، حين أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب) مذيلا بترجمته لمقالة لانسون الشهيرة (منهج البحث في الأدب) ، وكان ذلك في حدود سنة 1946 ، ثم أعاد طبع هذه الترجمة (مرفقة بترجمته لمقالة ماييه "منهج البحث في اللغة") سنة 1964.

طه حسين(1890-1965): يعد طه حسين ابرز من استخدم هذا المنهج في دراساته عن الأدب العربي القديم مثل كتابه "حديث الأربعاء" و " تجديد ذكرى أبي علاء ".

ففي الكتاب الأخير طبق طه حسين المنهج التاريخي تطبيقا دقيقا. فقد خصص بابا ما هذا الكتاب (حوالي ثلث الكتاب) درس فيه زمن أبي العلاء ومكانه وشعبه والحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية في عصره وقبيلته.[1]

ب- المنهج الاجتماعي:

لقد كان لنهضة علم الاجتماع وتقدم أبحاثه ونظرياته وبخاصة منذ بداية القرن 20 الأثر الكبير في اتجاه الباحثين في الأدب العربي ودراساتهم الاجتماعية، حيث وصلوا بينها وبين الأدب، وطبقوا ما وصلوا إليه من نتائج في دراساتهم، وقد انتبه عديد من النقاد والمفكرين لتلك العلاقة بين المجتمع والأدب، حيث أن أول علامات النقد الاجتماعي يتجلى في بيان الصلة بين لنص والمجتمع الذي نشأ فيه.

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط2، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية – الجزائر، 1430 هـ، 2009 م، ص 15-19.

ويرتبط النقد الاجتماعي بدعوا إصلاحية تكون الاشتراكية المادة الخصبة فيها، وقد كان لهذا المذهب نقاده الذين أحرزوا شهرة واسعة، مركزين على الأساس المادي الذي يقول: الواقع أولا وعنه تصدر الفكرة[1]، حيث كانت البداية مع مدام دي ستايل التي تعد أول من أشار إلى هذه العلاقة من خلال دراستها للأعمال الأدبية وعلاقاتها بالمؤسسات الاجتماعية والاقتصادية، إضافة إلى كارل ماركس الذي أعطى تفسيرا موضوعيا للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعين لها موضوعا داخل مجموعة العلوم الأخرى، إذ اعتبر الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية وأن الكاتب يعبر في أدبه عن طبقة اجتماعية أو التوجه الإيديولوجي الذي ينتمي إليه.

ووافقه في ذلك جورج لوكاتش في كتابه "روايات بالزاك" فهو رائد الرواية الواقعية، والمفهوم المادي للتاريخ، إضافة إلى كتابه "نظرية الرواية" الذي سعى فيه إلى وضع تنظير للرواية، وينطلق من العلاقة الانعكاسية بين الأدب والمجتمع حيث توصل إلى أن الشكل الروائي يتطور بتحول البنى الاجتماعي في المجتمع، إذ عرف الرواية بأنها "ملحمة برجوازية" وهو المنحى نفسه الذي ذهب إليه لوسيان غولدمان في كتابه "من أجل سوسيولوجيا الرواية".

والمنهج الاجتماعي هو منهج إيديولوجي يركز على علاقة الأدب بالمجتمع أكثر من تركيزه على عبقرية الأديب (الإبداع)ن ويهتم بالمضمون الاجتماعي في العمل الأدبي أكثر من اهتمامه بشكله الفني، والظاهرة الأدبية وفق هذا المنهج ظاهرة اجتكاعية في أساسها، يقول رينيه ويلك: "الأدب مؤسسة اجتماعية أداته اللغة وهي من صنع المجتمع"، فهو يؤكد حقيقة مفادها أن الأدب يمثل الحياة والحياة ذاتها حقيقة اجتماعية.

ويصلح المنهج الاجتماعي أساسا في دراسة الظاهر الأدبي ذات المضمون والبعد الاجتماعي، إذ يمكن القول أن أساس الظاهرة الأدبية هي ظاهرة اجتماعية حقيقية في المجتمع انعكست في المجتمع واقتمصت صفة الأدبية منه.

ج- المنهج النفسي:

يستمد المنهج النفساني آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها سيغموند فرويد، في مطلع القرن العشرين، حيث فسر على ضوئها السلوك البشري برده إلى منطقة اللاوعي، والمقصود بالنقد النفسي أن تقف من النص الأدبي على ما يتضمنه من عواطف

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 73.

وانفعالات وأخيلة .. ما بين حب وكره– وحيد ورحمة وهذه العناصر من صميم التكوين الأدبي وهي تنمح النص قوة، وتعطيه خصوصية، وناقد هذا المنهج يقف على غور النص الأدبي ويستقرئ ما يحتويه هذا الغور من نفس الأديب، وما يعكسه في نفوس الآخرين"[1]، وأن في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة تبحث دائما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولما كان صعبا إخماد هذه الرغبات المشتعلة في اللاشعور فإنه يضطر إلى تصعيدها، أي إشباعها بطرق مختلفة، تتمثل في أحلام النوم، الهذيان، زلات اللسان، كما أن الفن هو أيضا تنفيس وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي.

وعلى هذا أن التحليل النفسي يدخل الفن والأدب في جانبين مهمين هما: الأول تفسير عملية الإبداع، والثاني: تفسير النص الأدبي، وإذا حصرنا كلامنا في الأدب مرة بما يعكسه النص على حياة صاحبه الخاصة وهذا يخص علم النفس أولا ومرة بما يعكس حياة المؤلف الخاصة على النص وهو من صميم النقد الأدبي، حيث بدأ النقد الأدبي يعتمد على التحليل النفسي في الأدب، حيث نشر فرويد كتابه "تفسير الأحلام" سنة 1900 م، فهو يفسر موضوعات أدبية فيردها إلى عامل اليبدو "العامل الجنسي"، حيث أخذ الباحثون في الأدب العربي بالمنهج النفسي على اعتبار النفس الإنسانية مجال هام من مجالات الأعمال الأدبية وأن الأدب تعبير عما في النفس، وهناك من علماء النفس أنفسهم من اتجه إلى الأعمال الأدبية مجريا عليها دراسات نفسية بهدف الوقوف على العمل الأدبي، وعلى عبقرية الأديب، وعملية الإبداع الفني عنده، كما وجد فرع خاص لعلم النفس يهتم بدراسة الأدب من الوجهة النفسانية يسمى علم النفس الأدبي، ولعل الناقد مصطفى سويف يكون رائد هذا الاتجاه بكتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني" بالإضافة إلى عقدة أوديبي في الرواية العربية، الروائي وبطله، ومقاربة اللاشعور في الرواية العربية، وعلى الرغم من تعدد الاتجاهات النفسية التي نهلت منها الدراسات الأدبية، فإن النقد النفسي ظل يتحرك ضمن جملة من المبادئ منها:

- ربط النص بلا شعور صاحبه.
- افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجذرة في لا وعي المبدع وتنعكس بصورة رمزية على النص.
- النظر إلى الشخصيات) الورقية (في النصوص، على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.

[1] حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص 84.

- النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي.

إن المناهج السياقية حاولت دراسة الأدب دراسة أدبية وفق مبدأ الانعكاس، وانعكاس الظروف الخارجية على النص الأدبي، فهي تختص بظاهرة اجتماعية ومدى انعكاس المجتمع والفرد في النص الأدبي، فهي نظرت إلى النص الأدبي، فالسلطة فيها للمؤلف أو الموقف أو السياق، إلا أن هذه الأخيرة بدت عاجزة عن دراسة الظاهرة الأدبية والوصول إلى أدبية النص الأدبي، فجاءت مناهج أخرى درست النص الأدبي بعيدا عن السياق الخارجي، وهي المناهج النصانية، هي مناهج الحداثة، وهي الخروج عن المألوف وهي القيم التي تهتم بالبنية الداخلية للنص الأدبي، حيث تقرأ وتحلل النص بعيدا عن السياق والظروف الخارجية، والسلطة فيها للنص، فهذه المناهج هي مناهج نقدية جاءت ثورة ضد المناهج السياقية الإيديولوجية، التي أولت اهتماما بالغا للسياق والمؤلف في تفسير الظاهرة الأدبية على حساب أدبية النص الأدبي، وقد مثل هذا المنهج الشكلاني الروسي الإرهاصات أو الخطوات النقدية الأولى لهذه المناهج النصانية.

3-2. المنهج الشكلاني الروسي:

تعد الشكلانية الروسية رافدا من روافد البنيوية بعد أن وضع سوسير حجرها الأساس، ولقد ظهرت أبحاث هذه المدرسة في روسيا في بداية القرن 20ن والشكلانية هي الكلمة التي نعت بها هذا المنهج من لدن خصومنه (المناهج الإيديولوجية)، وهو تيار نقدي رسخ نفسه فس روسيا ما بين 1915 – 1930، وقد وجد هذا المنهج في أصل اللسانيات البنوية، أو في اتجاهها الذي مثلته حلقة براغ اللسانية، ويعد الاتجاه الشكلاني من أهم الاتجاهات التي اهتمت بالظاهرة الأدبية مستقلة عن العوامل الأخرى"[1]، حيث ركزت في دراستها على البنية الداخلية للنص الأدبي معارضة كل الاتجاهات التي اعتبرت الأدب ظاهرة سيكولوجية، مستبعدة في ذلك مبدأ الانعكاس مهما كان مصدره، حيث ركز الشكلانيون الروس على البنى التقنية التي تشكل أساليب التعبير الأدبي، إذ جعلوا من الأدب نفسه مادة لدراساتهم النظرية والتطبيقية، حيث كان لهذا المنهج رغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، حيث اعتبروا شرطا أساسيا أن موضوع العلم الأدبي

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 63.

يجب أن يكون دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميز الشكل الأدبي، ويعد رومان جاكسون هو الذي أعطى لهذه الفكرة صبغتها النهائية، حين قال: "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[1]، أي دراسة الأدب في ذاته ولذاته، أي بمعنى آخر علمنة الأدب وخروج عن العلوم الأخرى، وعلى العموم فإن الشكلانية الروسية تقوم على الإلحاح على استقلال علم الأدب، ومن أهم المبادئ التي نادت بها:

- الشكل وهو تميز الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات غير الأدبية هو ليس الشكل الإيديولوجي القديم وإنما هو النوع الأدبي.
- الاستقلالية: دراسة اللغة لذاتها وفي ذاتها.
- الأدبية.

هذا المنهج درس النص الأدبي دراسة داخلية تكون السلطة فيها للنص أي المضمون لا السياق.

3-3. المنهج البنيوي:

ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين

مع رائدها فرديناند دو سوسير من خلال كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"، وكان الهدف من الدرس اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج، وأصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقة ثقافية واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات قصد تحديد بنيات الأثر الأدبي، حيث ثار البنيويون بعنف على المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، ويتهمونها بوقوعها في الخطأ التعليلي، وفي سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي والتاريخي، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حين تلح على وصف العوامل الخارجية، فهم ينطلقون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وضرورة التعامل معه دون أية افتراضات سابقة مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو التاريخي أو بالأديب وأحواله النفسية، لأن النص الأدبي له بنية ويمكن القول بأن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها، لأن ذلك يُعني التعرف على

[1] سليمة حليل، محاضرات في مناهج النقد.

قوانين التعبير الأدبي، وهذا ما يجعل التحليل البنيوي مميزًا عن سائر المناهج؛ لأنه هو الوحيد القادر على البحث عن أدبية الأدب أي عن خصائص الأثر الأدبي"، فالمنهج البنيوي يهدف إلى اكتشاف نظام النص، أي بنيته الأساسية، فهي تدعو إلى نقد النص نفسه دون اللجوء إلى سياقه الخارجي، فهي تدعو بذلك إلى تذوق النص وفَهم العلاقات الداخلية التي يتكون منها".

فهذا المنهج لا يقوم بتقييم الأعمال الأدبية بالجودة والرداءة وإنما يحاول إبراز كيفية تركيبه، والمعاني التي تكتسبها عناصره، ومما سبق نلاحظ أن النقد البنيوي قد أخذ طابع التحليل وليس التقييم، ومن هنا يمكن القول بأن جوهر العمل الأدبي هو التحليل وليس التقويم، فهدفه الأساسي هو كيفية تركيب العمل الأدبي.

إن النقد البنيوي يتمركز حول النص ويعزله عن كل شيء، من مثل المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها، فالمنهج البنيوي أعلى من شأن النص وأنه يمكن تفسيره دون اللجوء إلى السياق الخارجي، ونادى بفكرة موت المؤلف في النص إلى اعتقادهم بأن النظام النصي نظام قائم لذاته، ولا يحتاج إلى عناصر أخرى لتفسيره.

من خلال ما سبق، يمكن القول بأن المناهج النقدية للرواية تنقسم إلى قسمين أو اتجاهين:

المناهج السياقية، وهي التي تدرس النص الأدبي في إطار السياق الخارجي الذي ينشأ فيه النص، وحاولت دراسة النص دراسة أدبية وفق مبدأ الانعكاس، سواء كان السياق التاريخي أو النفسي أو الاجتماعي، إلا أنها بدت عاجزة للوصول إلى أدبية النص الأدبي وجاءت مناهج أخرى وهي المناهج النصانية التي اهتمت بدراسة النص الأدبي دراسة داخلية، وأعطت السلطة للنص، وأنه يمكن تفسير النص دون الرجوع إلى المؤلف أو الظروف الأخرى، حيث سار المنهج البنيوي والشكلي على هذا المسار في تفسير الأثر الأدبي ودراسته دراسة داخلية، واكتشاف الروابط والعلاقات التي يتكون منها.

نستنتج من خلال دراستنا لهذا المبحث الذي تناولنا فيه موضوع الرواية، فتبين لنا أنها من بين الأجناس الأدبية التي احتلت رواجا كبيرا في الساحة الأدبية، لاسيما في العصر الحديث، فكان لها صدى كبير وتهافت عليها الأدباء بغية الخوض في غمارها، والولوج إلى علم الكتابة الجديدة، فتطرقنا إلى مفهوم الرواية اللغوي، والاصطلاحي، بالإضافة إلى نشأتها ومسار تطورها، كما لم يفتنا دراسة مناهج نقد الرواية وفيها نوعين

من النقد السياقي الذي يدرس فيه النص الأدبي من خلال ارتباطه بالسياق الخارجي معتمدا في ذلك على مبدأ الانعكاس، أما النقد النصاني وهو الذي يتم فيه دراسة النص الأدبي دراسة داخلية دون اللجوء إلى المؤثرات الخارجية.

المبحث الثاني: البنية السردية

أولا: مفهوم البنية السردية

1- تعريف البنية:

أ. لغة:

تناول تعريفها العديد من الأعلام في المعاجم العربية، فقد ورد في معجم لسان العرب في مادة بنى: بنا في الشرف يبنو وعلى هذا تُؤُوِّل قول الحطيئة:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنا

والبني نقيض الهدم بنى البناء البناء بنيا وبناء وبنى مقصور وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبناه (...)

والبناء المبني والجمع أبنية وأبنيات جمع الجمع واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن، والبناء مدبر البنيان وصانعه (...)

والبنية والبنية ما بنيته وهو البنى والبنى (...)

ويروى أحسنوا البنى قال أبو إسحق إنما أراد بالبنى جمع بنية وإن أراد البناء الذي هو ممدود جاز قصره في الشعر وقد تكون البناية في الشرف والفعل كالفعل.

وفي قاموس المحيط ورد مفهوم البنية بالضم والكسر ما بنيته ج البِنى والبُنى وتكون البناية في الشرف وأبنية، أعطيته بناء، أو ما يبنى به الدار وبناء الكلمة: لزوم آخرها ضربا واحد من سكون أو حركة لا لعامل.

وجاء في القرآن الكريم بمعنى الهيئة، وذلك في قوله تعالى: ﴿إن الله يحب الذين يقاتلون في سبيله صفا كأنهم بينان مرصوص﴾[1].

ب. اصطلاحا:

البنية مصطلح نقدي مشتق في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني structure أي بنى، ويعني الهيئة التي يوجد عليها الشيء، أما في اللغة العربية فهي تعني كل ما هو

[1] الصف، 4.

أصيل وجوهري وثابت، كما أنه لا يتبدل بتبدل الأوضاع والكيفيات، فهي مجموعة العلاقات الموجودة بين العناصر المختلفة[1].

ومن المفاهيم السائدة أيضا للبنية: "البنية مفهوم يشير إلى النظام المنسق تتحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العملات التي تتفاضل ويتحدد بعضها البعض على سبيل التبادل"[2].

كما ظهر هذا المصطلح لدى جان موكاروفسكي الذي عرف الأثر الفني بأنه "بنية" أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر، وهناك مفهومان للبنية الأدبية أو الفنية، الأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر، والعلاقة القائمة بينها.

وللبنية مستويات؛ هناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانية، وهناك بنية الأثر الأدبي التي يدرها النقد ليكشف العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية، وبين الخطاب والسرد، وبين السرد والحكاية، وهناك بنية لنوع التي تدرسها الشعرية لتكشف مجموع العناصر المطردة في نوع أدب معين وعلاقاتها ووظائفها (...)

واعتمدت سيمياء السرد غريماس من أعمال يلمسيف وعلى قواعد تشومسكي Chomsky التوليدية لترسم نوعين من البنى: البنية العميقة؛ وهي نموذج يختزن كل إمكانات السرد، والبنية السطحية؛ وهي صورة من هذه الإمكانات محققة في نص سردي.[3]

كما نجد لها مفهوما آخر وهو تقني: "الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى"[4]، أي أن البنية هي مختلف العناصر التي تنظم فيما بينها وتكون متماسكة ومترابطة مع بقية العناصر الأخرى، وهي تتخذ طابع النظام؛ فهي تتألف من عناصر يؤدي كل تغيير يطرأ على أحدها إلى تغيير كل ما تبقى منها، فالبنية هي شق من العلاقات

---

[1] حيور دلال، بنية النص السردي في معارج ابن عربي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة قسنطينة، 2005 ، 2006 م، ص 3.

[2] سمير حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربية، فرنسية، إنجليزية)، دار الآفاق العربية، ط1، 2001، ص 134.

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

[4]

الباطنة وتعمل وفق مبدأ الأولوية المطلقة لكل الأجزاء له قوانينه الخاصة للمعاينة، من حيث هو شق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، وأي تغيير في العلاقات يؤدي إلى تغيير النسق نفسه.

في حين يرى ليفي شتراوس في تعليقه حول مصطلح البنية يقول: "ليس مفهوم البنية على الأرجح سوى تعبير نستخدمه لأنه رائج، إن اللفظ المحدد يمارس سحرا فريدا فكلمة – الديناميكا الهوائية – ونشرع في استعماله بلا تبصر، لاشك في إمكان دراسة الشخصية النموذجية من زاوية البنية، و لكن يصح الشيء ذاته فيما يتعلق بتنسيق فيزيولوجي، أو هيئة أو مجتمع أو بلور، فكل شيء ما لم يكن معدوم الشكل يملك بنية، و بذلك لا يضيف لفظ بنية إلى ما في أذهاننا سوى ملاحظة لطيفة".[1]

كما يرى دوسوسير إمكانية حلول البنية عنده محل النظام، فيقول في أبحاثه اللسانية: " اللغة إنها نظام إشاري (سيميولوجي)، تتحول الكلمة فيه إلى إشارة تتكون من دال ومدلول ويشترط فيه ألا تكون خارج ذلك النظام اللغوي، حتى لا تبقى معزولة، وهي بتعددها وتنوعها تتحول إلى شبكة من العلاقات وبذلك تكون البنية، والبنية إذا تعددت وارتبطت بغيرها تحولت إلى نظام"[2]، أي أن البنية هي شق من العناصر أو الوحدات المنتظمة والمترابطة فيما بينها ارتباطا داخليا، والبنية ليست ساكنة، وإنما هي حركة دائمة.

وخلاصة القول، إن البنية هي الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا متكاملا، أو هي العلاقات التي بين العناصر التي تنتج نصا أدبيا، والمنهج البنيوي منسوب إلى البنية، وهو منهج يحتذى به في الكثير من العلوم الإنسانية.

2- تعريف السرد Narration:

السرد خاصية إنسانية جبل عليها الإنسان قبل أن يكون علما، فقد كان الإنسان يحكي أو يسرد كل ما يجول في خاطره، وكل ما يتعرض له من أحداث، وهو نوع من السلوك الإنساني توصل بواسطته الكائنات البشرية ضروبا معينة من الرسائل.

---

[1] ليفي شتراوس كلود ، الأنتربولوجيا البنيوية، ت/صالح مصطفى، منشورات الإرشاد القومي، دمشق – سوريا، 1977 ،ص21

[2] عبد السلام المسدي ، اللسانيات و أسسها المعرفية، الدار التونسية للطبع/ المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986 ، ص 33.

أ. لغة:

جاء في معجم لسان العرب: سرد الحديث ونحوه ويسرد سردا إذا تابعه، وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إذا كان جَيِّد السياق له وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً أَي يتابعه ويستعجل فيه وسَرَد القرآن تابع قراءَته في حَدْر منه".[1]

وقد وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿أن اعمل سابغات وقدر في السرد﴾.[2]

أما في مقاييس اللغة بمعنى: "هو تقدمة شيء إلى شيء له متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وهو النسيج وتداخل الحلق بعضه في بعض، وهو بهذا يعني توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض".[3]

وجاء أيضا في أساس البلاغة للزمخشري أنها:

سرد الحديث والقراءة: جاء بها على ولاء.

السرد: الشمر، وهو خارج من اللغة (الكلام).

السرد: سرد الحديث يسرد سردا إذا تابعه.[4]

وورد أيضا في معجم الصحاح لابن سيده: "السرد الخرز في الأديم والتسريد مثله (...)، والسرد هو جامع للدروع وسائر الحلق، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له".[5]

فالسرد إذن هو ضم الشيء إلى الشيء، حيث يقال سرد الحديث بمعنى جاء به في سياق متتابع، والسرد يكون بمعنى القص، الحكي الروي في الكلام، وهو لا يخرج عن نطاق نسيج الكلام وحسن السبك وقدرة النظم في انسجام تام ومتتال.

---

[1] ابن منظور، معجم لسان العرب، دار الصبح واسوفت، بيروت – لبنان، ط1، ج1، مادة سرد، 2006 م، ص 217.

[2] سورة سبأ، الآية 11.

[3] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تدقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، مج3، مادة سرد، 1999 م، ص 157.

[4] أبو القاسم جار الله، محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، معجم أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، ج1، 1998 م، ص 449.

[5] إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم، القاهرة – مصر، ط1، 1956 م، ص 487.

ب.اصطلاحا:

السرد هو "الخطوات التي يقوم بها الحكي وينتج عنها النص القصصي"[1]، أي الطريقة التي يتخذها الحاكي في رواية قصة ما.

ويعرف جيرار جنيت السرد بقوله: "السرد يتضمن عروضا للأفعال والأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص، فالسرد يرتبط بالأفعال والأحداث ينظر إليها بوصفها مجرد إجراءات مرتبطة بالمنظر الزمني أو الدرامي".[2]

وقد جاء مفهوم السرد على أنه خيال عن أحداث واقعية أو متخيلة في استعمال اللغة والتصوير وغيرها من وسائل التعبير، ونلمسه في مجالات مختلفة كالخرافة والمسرح وغيرها شمن أجناس التعبير وأشكاله.

ونجد الشكلاني الروسي توماتشوفيسكي Thomachovisky يميز بين نمطين من السرد؛ سرد موضوعي (Objectif) وسرد ذاتي (Subjectif).

فأما السرد الموضوعي فيكون فيه الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، لذلك يسمى هذا النوع بالسرد الموضوعي.

وأما السرد الذاتيّ فلا تُقدم الأحداث فيه إلا من زاوية نظر الراوي، فهو الذي يُخبر بها، وهو الذي يعطيها تأويلاً معيّناً يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به".[3]

ويعرفه جيرالد برانس بقوله: "هو الحديث أو الإخبار كمنتج وهدف وفعل وعملية بنائية لواحد أو اثنين أو أكثر من المروي لهم".[4]

والسرد يشتمل جميع الظروف المحيطة به، سواء كانت هذه الظروف مكانية أو زمانية، واقعية أو خيالية، فالسرد عملية إنتاج تشمل الراوي الذي يمثل دور المنتج، والمروي الذي يكون بمثابة المستهلك، وأخيرا الخطاب الذي يمثل دور السلعة المنتجة، فالسرد بهذا المعنى هو: "الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية، ويشمل

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، دار التونسية للنشر، د.ط.د.ت.ص ص77-78.

[2] رشيد سلطاني، محاضرا في تحليل الخطاب، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، ميلة، 2013 – 2014 م.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، ط1، أوت 1991 م، ص 46-47.

[4] فريدة إبراهيم موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2012 م، ص 18.

السرد: الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث"[1]، أي أن أطراف السرد هي: السارد (الراوي)، المروي (النص المسرود)، والمروي له أو المسرود له (المتلقي).

كما نجد تعريفا آخر للسرد في قاموس السرديات المغربية على أنه الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم وهو يسمى أحيانا بالتلفظ .. "وقد يعني كذلك الحكي أو القص المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات".[2]

وبكلمة واحدة فإننا نقصد بالسرد الطريقة الخاصة بكل روائي في تقديم أحداث روائية، أي مجموع التقنيات والمهارات اللغوية التي تجعل من مجموعة أحداث منتظمة داخل نسق روائي محدد وتؤدي وظيفة جمالية أو إقناعية ذات معنى.

وقد جاء في كتاب السرد العربي لسعيد يقطين أن السرد هو: "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة، ونظرنا في تاريخ الإنسان العربي وموقعه الجغرافي منذ القدم بين حضارات مختلفة .. فالحضارة العربية لا يمكنها أن تقوم فقط على الشعر، ولكن على السرد أيضا".[3]

ويتبين لنا من هذا أن الحضارة العربية في قيامها وبنائها ليس من الضروري أن أساس قيامها هو الشعر فقط، بل السرد كذلك.

ويشير حميد لحميداني بأن الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين: **أولها:** قصة تضم أحداثا معينة، **والثانية:** أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك لأن السرد يمكن أن يحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، وبذلك يكون التواصل بين الطرف الأول يسمى "راويا Narrateur" والطرف الثاني يدعى "مروي Narratain"".[4]

---

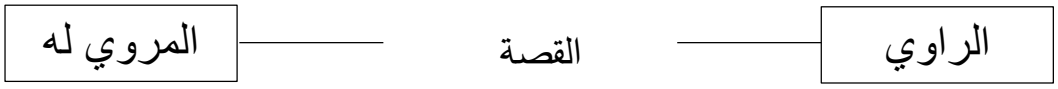
[1] المرجع نفسه، ص 18.

[2] محمد بنسعيد، قاموس السرديات المغربية، سلسلة الثقافة المفاهيمية، هذا العل مصنف تحت الرخصة الحرة ©، تم تحميل الملف من موقع مدونة الدرس الأدبي: www.bac2.univ.com ص 41-42.

[3] سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، دط، 2006 م، ص 72.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 45.

إذن نستخلص من كل ما سبق أن الرواية أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية:



إن عملية السرد يعتمدها السارد في رواية أحداث قصة سواء كانت حقيقية أو خيالية، ويشترط وجود السارد والقصة والقارئ، يحكي هذا الكاتب أو الراوي عن تجربة موضوعية تخص مجتمعا ما أو شخصا ما.

وأيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارث بقوله: "إنه مثل عالم متطور من التاريخ والثقافة، أي أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية، ومن يمكن الحاجة في فهم السرد أي في الجانب الإنساني، أي ما يخص الإنسان مثل الثقافة المرتبطة بالمكان والناس والأحداث".[1]

فالعمل السردي كتابة يكتبها شخص ما ينسب أو يطلق اسم المؤلف، والسارد يختلف، فقد يكون فردا واحدا أو مجموعة من الأفراد، حيث يروي حكاياته من وجهة نظر عملية لأنه عايش تلك الأحداث.

3- تعريف البنية السردية:

لقد تناول جاثمان البنية السردية بوصفها وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الوقائع والشخصيات، تنطوي على معنى، وَعدَّ البُنى السردية نوعاً من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير وبحثهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يكون خطاب السرد بدونهما، ويمكن أن تكون هذه الخطابات لغوية أو تعبيرية أو سينمائية، وهكذا استقامت النظرية السردية بوصفها فرعاً معرفياً يحلل مكونات وميكانزم المحكي، أي تحليل البنى الداخلية للخطاب السردي

[1] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ط3، محرم 1426 هـ – مارس 2005 م، ص 13.

والتوصل إلى آليات اشتغالها في الخطاب، وهذا يعني تقويض المناهج الخارجية التي تقوم على الانطباعات وإسقاط ما حول النص على النص.

فالبنية السردية إذن هي مجموع اللبنات التي تكون من تلاحمها وتراصها الشكل الروائي وذلك عن طريق آليات تدخل ضمن هذه البنية، والتي هي مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل، لكي يقدم القصة للمروي له، وتتجلى هذه الوسائل في الشخصية التي تتخذ موقعا استرتيجيا داخل كل بنية سردية، فهي التي تستقطب كل الأفكار وتحرك عجلة السرد، ولا تظهر الشخصية كاملة من البداية، وتتشكل ملامحها تدريجيا عبر المسار السردي، فتولد عبر السرد، وتشكل البناء الروائي من الملامح الظاهرة والمضمرة للشخصيات".[1]

ويدخل ضمن البنية السردية كذلك عامل الزمن وعنصر المكان، فالزمن يتجسد في اللحظات السردية التي أكد جنيت على أولوية اللحظات الزمنية على اللحظات المكانية، أي أنه "يمكنني بطيفية جيدة أن أروي حكاية دون تحديد المكان الذي تقع فيه أحداثها".[2]

فإنشاء سرد ما أو روي حكاية ما هو إلا تمثيل للزمان يتطلب وقتا قد يطول أو يقصر، لكن ما أشرنا إليه آنفا لا ينفي إطلاقا أهمية المكان مكونا أساسيا وحيويا للفضاء الروائي "لأن تشخيص المكان هو الذي يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، فهو الذي يعطيها واقعيتها؛ فكل فعل لا يمكن تصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني".[3]

4- مكونات السرد:

باعتبار أن الرواية قصة نثرية طويلة، فهي تحكمها مبادئ السرد القصصي والتي تتمثل في جملة من الآليات السردية، تميزها عن بقية أنواع النثر الأدبي، وقد تناولنا في هذا العنصر (مكونات السرد) إلى ثلاث آليات تعد من أهم عناصر الخطاب الروائي، وهي: الشخصية والرؤية والمكان، وسنعرض كل مكون على حدى بالتفصيل.

---

[1] مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائرأ ع1، 2004 م، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، دط، 2002 م، ص 34.

أ. الشخصية:

تمثل الشخصية بنية مهمة من البنى السردية، ولا تقل أهميتها عن أهمية المكان والزمان "فهي تقدم إمكانيات دلالية من حيث علاقتهما بالأحداث، وتشكيل الزمان والمكان وأحوال الحوار، فضلا عن دورها في حمل مدركات السارد ورؤيته إلى جانب حشد مهم من سلوكيات مسار الحدث ونظام تأزمه".[1]

و"الشخصية" نمط فريد الإجراءات والسلوكيات والأفعال، تتصف بها من خلال تفاعلها مع البيئة.

فعنصر الشخصية من بين أهم المكونات السردية التي يعتمدها السارد أو الراوي في كتابته الروائية، والمراد بهذا المصطلح: الشخصية داخل المجتمع الروائي، في حين يقصد "سمر روحي الفيصل" (بالشخص) "الإنسان كما هو موجود في الواقع، أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش ويفكر"[2]، ولقد خلقت لغة الروائي الشخصية الروائية بواسطة الخيال ..

ومن خلال هذا المفهوم يرى بأن الخيال جعل من مفهوم الشخصية مفهوما تخيليا لسانيا، فمن الناحية الخيالية تولد الشخصية بواسطة الخيال الإبداعي للروائي، أما من الناحية اللسانية نجد أن الشخصية المبدعة تجسد بواسطة اللغة.

وفي ذات السياق نجد الباحث "تودوروف" يقول: "إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق".[3]

ويعد "فيليب هامون philippe hamon" من أهم المنظرين السيميائيين الذين أولوا اهتماما خاصا بهذا المكون الروائي، والشخصية في نظره ليست مقولة أدبية، ولا معطى جماليا مؤسس سلفا، بل حددها وفق منطلقات لسانية بحتة، إذ يعتبرها علامة تتقاطع في أمور كثيرة مع العلامات اللسانية كونها دالا مدلولا، ومن ثم ينطبق عليها ما ينطبق على

---

[1] بان البنا، الفواعل السردية في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط د، 2009 م، ص 67.

[2] سمر روحي فيصلن الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق – سوريا، ص 134-200.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1990 م، ص 47.

هذه الأخيرة، وسعى إلى إبراز وظيفتها وطريقة بنائها، ورصد العلاقات تعمل على تجلية مدلولها".[1]

ويصنف" فيليب هامون"الشخصيات إلى ثلاث فئات:

1. الشخصيات المرجعية personnages referentiels:
2. الشخصيات الواصلة personnages embrayeurs:
3. الشخصيات المتكررة personnages anaphoriques:

نلاحظ أن "فيليب هامون" قدم مفهوم الشخصية انطلاقا من الدور النصي الذي تقوم به، باعتبارها عنصرا دلاليا قابلا للتحليل والوصف.

وتحدد "جميلة قيسمون" مفهوم الشخصية بقولها: "الشخصية هي القطب الذي يتمحور في الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي ترتكز عليه"[2]

كما تؤدي هذه الآلية دورا بارزا في السرد، إما أن تكون شخصية رئيسية (محورية) وإما شخصية ثانوية.

ب. الرؤية أو المنظور:

يعد عنصر الرؤية أو المنظور من بين أهم العناصر التقنية لتحرير الخطاب الروائي، وتعرف هذه الآلية على عدة أوجه منها: الرؤية المنظور، زاوية النظر، وجهة النظر، البؤرة .. فإذا ذهبنا إلى تحديدها انطلاقا من المفهوم الأول، فنجد أن ثمة رؤية هي ما يراود الإنسان من أحلام ورؤى في منامه.

أما مصطلح المنظور في صيغته الثانية "فهو مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم".[3]

---

[1] بشير عبد العالي، تحليل الخطاب السردي الشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، ط1، دت، ص 53-54.

[2] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة في 23 جوان 2004، إشراف عبد القادر هني، ص 47.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2003 م، ص 181.

وقد قدم هنري جيمس في أعماله وكتاباته النقدية وعيا جديدا بأساليب وطرق لتقديم المادة القصصية حيث يعتبر كتاب (حرفة الرواية)[1] من أول الأعمال التي تناولت ظاهرة المنظور والمنظور القصصي من أهم العناصر التي تميز عملا روائيا عن عمل آخر في بنائه العام وصياغته، ومن أكثر العناصر التي طرأ عليها تغيير جوهري على يد "هنري جيمس" وحده على هذا المصطلح (وجهة لنظر)، بل هناك من تطرق لهذه التسمية، حي يعتمد الناقد أوزبنسكي بوريس B. Ozebnski مصطلح هنري جيمس، أي وجهة النظر، وهو من أهم النقاد الذين أعطوا دفعا جديدا لإشكالية من خلال تركيزه على المنظور الروائي، والذي أرسى معالمه في كتابه "نظرية الصياغة" بناء النص الفني ونوعيات التشكل الفني، وقد حصر أوزبنسكي المنظور الروائي في مستويات أربعة هي:

1. المنظور الإيديولوجي: وهو مجموعة القيم الأساسية التي تمتلكها الشخصية التي تحكم من خلالها على العالم والمحيط، وقد رأى أوزبنسكي أن هذا المنظور يجد مرجعيته في الدراما القديمة من خلال تعليقات الكورس.
2. المنظور النفسي: ويتعلق بالطرائق التي يقدم بها العالم التخييلي. وحدد طريقتين أساسيتين، فإما أن تبنى الأحداث من خلال منظور ذاتي (وعي الشخصية)، أو من خلال وعي الراوي، فيكون منظورا موضوعيا.
3. المنظور على مستوى المكان والزمان: ويتعلق بقدرة السرد على تشكيل هذين العنصرين وإعطائهما بعدا تخييليا.
4. المنظور التعبيري: وهو الأسلوب الذي تعبر به الشخصية عن نفسها) ولعل ذلك ما قصده تودوروف بعد ذلك بأنماط السرد.(Modes du récit

ويتجلى هذا المنظور في الحوار والحوارات الداخلية Monologue وغيرها من أساليب التعبير.

وقد أخذت مسألة الراوي ووجهة النظر أبعادا مختلفة، وقد غدت بؤرة الاهتمام في الدراسات السردية الحديثة، لاسيما مع أعمال جان بويونJean Pouillon، تودوروف، وجيرار جنيت، حيث اكتست هذه الإشكالية اهتماما خاصا ومتميزا وأخذت آفاقا واسعة.

[1] المرجع نفسه، ص 182.

ووجهات النظر كما قدمها Pouillon هي ثلاث مجموعات:

رؤية من الخلف الراوي > الشخصية: شبيهة بالتبئير في درجة الصفر وبوجهة النظر المحيطة بكل شيء، والسارد فيها يتحدث عن أشياء أكثر مما يعرفها، أي واحد من الشخصيات.

رؤية مع الراوي = الشخصية: شبيهة بالتبئير الداخلي، والسادر يحكي فقط ما يعرفه أي واحد من الشخصيات.

رؤية من الخارج الراوي < الشخصية: شبيهة بالتبئير الخارجي والسارد يحكي بعض المواقف والوقائع التي يعرفها واحد أو أكثر من باقي الشخصية.[1]

ونخلص إلى أنه رغم تعدد تسميات هذا المصطلح السردي (امنظور)، إلا أنه يعد من أهم التقنيات السردية التي تميز الخطاب الروائي.

ج. المكان: Space

يعد المكان من بين أهم المكونات السردية في الخطاب الروائي، فهو يمثل المسرح والخلفية والإطار الذي تقع فيه الأحداث لأنه يرتبط بالإدراك الحسي، حيث نجد للمكان مرادفات مختلفة مثل (الحيز، الفراغ، الموقع، الفضاء) شائعة في الساحة النقدية.

وفي أكثر الأحيان نجد مصطلح المكان معادلا للفضاء، أي أنه: "الحيز المكاني في الرواية أو السرد عامة، ويطلق عليه عادة (الفضاء الجغرافي) فالروائي يقوم بتقديم حد أدنى من الإشارات الجغرافية، التي تشكل نقطة انطلاق من اجل تحريك خيال القارئ، أو تحقيق استكشافات للاماكن".[2]

كما يرتبط المكان بعناصر السرد الأخرى من شخصيات، وأحداث، ووجهة النظر وحوار..، وذلك أن "اختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً في بناء الشخصية البشرية) قل لي أين يحيا ، أقل لك من أنت ؟ (، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها

[1] جيير الدبرنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، العدد 368، ط1، 2003، ص 245.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لنان، ط 1، 1991 م، ص 70

تنبسط خارج هذه الحدود ، لتصبغ كل من حولها بصبغتها ، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية"[1].

ومن هنا يتبين لنا أن المكان هو الحيز الذي يوفر كل الظروف المناسبة لكيلا تبقى حبيسة ذاتها فقط، بل تطلق العنان إلى ما هو خارج حدودها، حيث أن للمكان علاقة وثيقة بالشخصية خاصة من لناحية النفسية إذ أن "الاتساع في المكان تأكيد على حرية الفرد أو التأكيد على الخروج من الذات إلى الآخر".[2]

ويتضح لنا من خلال هذا مدى حركية المكان وديناميكيته في النص الروائي، فهو ليس ثابتا ولا معزولا عن باقي العناصر، بل هو المؤثر فيها والمتأثر بها، ويرى حسن بحراوي أن "المكان عبارة عن شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تنسجم وترتبط فيما بينها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان باعتباره ملونا أساسيا يشكل عنصرا مهما في أبناء الروائي، ينظم بنفس الدقة والكيفية التي تنظم بهما العناصر الأخرى في الرواية ذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها وبنيتها العامة، إضافة إلى أن المكان يعبر عن مقاصد وتغير الأمكنة الروائية .. سيؤدي بالضرورة إلى تغيرات على مستوى مجرى الحكي والمنحى الدراسي الذي يتخذه".[3]

وتعددت أنواع المكان بين النقاد والباحثين المعاصرين في الرواية فنجد بروب فلاديمير مثلا يأتي مؤكدا من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية، أن هناك ثلاثة أطر مكانية "المكان الأصل، المكان التشريحي، أما المكان الثالث فهو الذي يقع فيه الإنجاز وأطلق عليه باللامكان".[4]

كما نجد جزء من هذا التقسيم عند غريماس عندما ميز بين الأمكنة وذلك من خلال المكان المحدود والمغلق والمكان المفتوح، وقسمه إلى:

- **المكان الأصل:** وهو المكان الذي ينقل منه البطل لإنجاز مهمته، وانتقاله كثيرا ما يرد في شكل دائري إلى المكان المركزي المحوري، ويعد هذا المكان محل الأنس والعائلة، ينتقل فيه البطل لتحقيق هدف معين.

---

[1] بان البنا، الفواعل السردية، ص 25-26.

[2] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 32.

[3] أحلام معمري، المرجع السابق، ص 32.

[4] بان البنا، الفواعل السردية، المرجع السابق، ص 197.

- **المكان المجاور**: وهو المكان المحاذي للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز وتحقيق الفعل، لذلك يسميه غريسمان بالإمكان، فالمكان الأول باعتباره أصليا يتموضع فيه الفاعل القصصي ويتعلق الأمر في هذه الحالة بفضاء "الهنا"، وتبدأ الحكاية بتنقل البطل إلى فضاء "الهناك" (فضاء أجنبي)[1]

والواقع أن للمكان، كآلية في النص الروائي له أهمية كبيرة، حيث نجد مشير بوتور يقول في أهمية المكان: "إن قراءة اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[2].

والواضح من هذا أن المكان في الرواية أو في النص الروائي، ليس بالمكان العادي، فبواسطة تلك الكلمات والتعابير والأساليب المميزة التي يستعملها الروائي في نصه تضفي عليه من الطابع الخيالي ما يلزم حتى لا يصبح هذا العالم الذي صبغ بطابع خيالي، غير ذلك العالم المكاني الواقعي.

إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائماً مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكلّ هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتى أن هندسة المكان تساهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم.

5- أنواع السرد:

لقد ميز الباحثون بين نوعين من السرد، سرد موضوعي Récit objectif وآخر ذاتي Récit subjectif ومن بينهم الشكلاني الروسي "توماشفسكي"، فالسرد الموضوعي هو ما يكون المؤلف عليم كل شيء حتى الأفكار التي تخفيها الشخصية، أما السرد الذاتي فهو ذلك السرد الذي تتابعه من خلال الراوي إذ أنه يسرد لنا ما نراه فقط، ولا تكون له القدرة

[1] أحلام معمري، المرجع السابق، ص 45-46.

[2] بنيوي نجمة، فريقة فايزة، رمز المكان في رواية حمائم الشفق لجيلاني خلاص، مذكرة لنيل شهادة الليسانس، قسم الأدب العربي، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي ميلة، 2011 م، إشراف اسمهان حيدر، ص 22.

على سرد ما يدور في ذهن الشخصيات "فالسرد الموضوعي تصبح لدينا من خلاله عدة شخصيات في القصة تنقل لنا ما يجري، فلابد من أن نجد حوارات بهذا الشكل "عندما سألته عن أبيه قال: إنه بخير .."، سنجدها كالآتي: أحمد: كيف حال أبيك؟، عصام: بخير".[1]

أي أن الشخصية في هذه الحالة تصبح راوي مستقل، ولا يكون للراوي دخل في أجوبتها، وبذلك نتعرف على رأيها – الشخصية – فيما يخص الراوي من خلالها مباشرة بعد أن كان الراوي هو الذي ينقل لنا رأيها بحقه.

أما السرد الخصي أو السرد الذاتي فإنه يصدر عن شخصية واحدة وهو ما يعتبره النقاد سردا غير موضوعي. وكونه غير موضوعي لا يعني أنه سيئ، بل لابد من اللجوء إليه في حالات عديدة ولأهداف معيّنة، يتمثل هذا الأسلوب السردي بوجود شخصية واحدة تروي لنا ما يجري من أحداث في قصة قصيرة أو رواية".2

وكثيرا ما يساعد الاعتماد على هذا النوع في إبقاء الأمور متأرجحة وغير محسومة، وهذا شيء جميل لأنه عندئذ ينظر كل قارئ إلى أي شخص أو بطل الرواية من منظوره الخاص، ويمكن تقسيم السرد كذلك بحسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحديث إلى أربعة أنواع:

السرد اللاحق للحدَث: وهو زمن السرد الشائع في الرواية، حيث يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثا ماضية.

السرد السابق للحدث: وهو زمن الحكايات الاستشرافية التي تعتمد عموما صيغة المستقبل، ويقتصر هذا الزمن على أجزاء محدودة من النص تستبق الأحداث.

السرد المزامن للحدث: وهو الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث. وقد حاول بعض الكتاب خلق شيء من التماسك في هذا السرد من خلال رواية حكاية كاتب يشرع في كتابة روايته.

السرد المتداخل: هو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة (الحاضر والماضي والمستقبل).

ويتمثل هذا السرد في الروايات التراسلية، وفي الروايات التي تتخذ شكل مذكرات.

---

[1] http://www.ahewar.org/ 26/01/2013, 8 :50

[2] المرجع السابق.

واستجماعا لما سبن يمكن القول أن السرد عموما يتطلب راويا هو الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، ومرويا وهي الحكاية أو الرواية، ومرويا له يتلقى خطاب الراوي، وبذلك يحقق السرد من خلال تماسك هذه العناصر توصلا مستمرا يبدو فيه الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة تميزه عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم والرقص).

ثانيا: الزمن والمكان

I. الزمن

1. تعريف الزمن:

يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يبنى عليها الفن القصصي، فهو الدعامة التي نطلق منها الراوي في سرده لحدث ما، ولأهمية الزمن في الفن الروائي لا يمكننا إهماله، بالإضافة إلى أنه ركيزة كل سرد في إنتاج العمل الأدبي، حيث يسهم في خلق عالم الرواية، لذا لا ينظر إليه على أنه مكمل لمكونات النص أو أنه مجرد موضوع فحسب، بل هو شرط لازم لإنجاز تحقق ما، وبه تسجل الحوادث والوقائع، وعن طريقه تنمو وتتطور أو تتراجع وتتقلص، لذا هو الأساس الذي تبنى عليه عناصر التشويق.

إذن، فما هو الزمن؟ وهل له تعريفات محددة أم مختلفة؟

أ- الزمن لغة:

يقول ابن منظور: "اسم لقليل من الوقت أو كثيره، الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان أقام به زمانا".[1]

ونلاحظ من خلال ما ورد في المعجم أن الزمن هو الوقت سواء كان قليلا أو كثيرا، كما يحمل دلالة المدة والفترة، ويتجلى بوضوح في الدهر والعصر والشهور والفصول.

والزمن له مرادفات عديدة منها "الأمد" حيث يقول الله تعالى: ﴿ ألم يأن للذين آمنوا أن تخشع قلوبهم لذكر الله وما نزل من الحق ولا يكونوا كالذين أوتوا الكتاب من قبل فطال عليهم الأمد فقست قلوبهم وكثير منهم فاسقون ﴾[2]

كما نجد تعريف "الفيروزابادي" بقوله: "الزمن اسم تقليل الوقت أو كثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن".[3]

---

[1] ابن منظور، المرجع السابق.

[2] القرآن الكريم، سورة الحديد، الآية 16.

[3] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، شركة ومطبعة مصطفى البابي العلمي وأولاده، القاهرة – مصر، دط، 1952 م، ص 401.

في حين أن علماء النحو العربي في تتابعهم اللغوي للزمن حيث لاحظوا: "أن الزمن لا ينبغي أن يتجاوز ثلاثة امتدادات كبرى، الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحس للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل".[1]

ب- الزمن اصطلاحاً:

يعد الزمن محورا أساسيا في تشكيل النص الروائي وتجسيد أبعاده التاريخية والاجتماعية والسياسية والنفسية، ولا يمكن تحديده، هذا يتضح من قول الناقدة "سيزا قاسم": "أن ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل القصة كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية".[2]

أي أن الزمن مجرد ولا يمكن أن نلحظه أو نلحظ تأثيره إلا من خلال العناصر الأخرى، ولا تحقق أهمية إلا من خلال هذه العناصر وهو عنصر البناء في الرواية.

وقد اكتسى مفهوم الزمن مع تقدم التاريخ طابع العمق في المدلول، وذلك تماشيا ومسايرة لرقي الفكر الإنساني الذي يتم عن عمق وعيه بالأشياء والوجوه ونظرته المتجاوزة والمتخطية كما هو مألوف، وتكسر الشائع تناسبا نع الوسائل وطرق التعامل مع مظاهر الكون، والمفاهيم الوجودية المجردة، أين أدرك الإنسان بحدسه المتنامي أنه لا وجود بغير زمان.

"لأن الوجود هو الحياة، والحياة هي التغير، والتغير هو الحركة، والحركة هي الزمان، فلا وجود إلا بالزمان".[3]

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، سلسلة إبداع المرأة، د.ط، 2004 م، ص 38.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة، عالم المعرفة، الكويت، 1998 م، العدد 240، ص 174.

[3] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، دار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط1، 2008 م، ص 59.

ونجد تعريفا آخر للزمن في "المصطلح السردي": مجموعة العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد .. الخ، بين المواقف والمواقع المحكية، وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب المسرود والعملية السردية".[1]

من خلال هذا التعريف نرى أن الزمن هو عبارة سلسلة من العلاقات المتداخلة بين مواقف مختلفة.

ويرى جيرار جينيت أن "من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي يرويها فيه، بينما يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر، وإما بزمن الماضي، وإما المستقبل، وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه".[2]

وقد يسبق زمن السرد زمن الحكاية، أو يلحقه أو يزامنهأ أو يتداخل الواحد مهما بالآخر، من ها أهمية الزمن في الحكاية وتقدمه على الفضاء.

اتخذت دراسة الزمن في منطلقا منحى تجريبيا، وتركزت في أزمنة الأفعال، "وقد اعتمد اميل بنفنيست E.BenVeniste على هذه الأزمنة للتمييز بين الخطاب والحكاية، واستخدمه فنريخ H.Weinrich للتفريق بين ومن السرد وزمن الشرح والنقد والتعليق".[3]

ويمكننا أن نرى الزمن منظورين الفلسفي والأدبي:

ب-1. الزمن عند الفلاسفة:

يرى أفلاطون أن الزمن محصلة للماضي والحاضر والمستقبل، وتتابع هذه الحالات بصفة مستمرة متحركة، ويضع هذا في مقابل مفهوم الدهر، أي بمعنى الأزلية الأبدية لموجود لا يتحرك، وغير قابل للتغير، فالزمن عنده هو شيء يتحرك ويرتبط بالجسم المتحرك ولا وجود له قبل الأزلية.[4]

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003 م، العدد 368، ص 231.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت – لنان، ط1، 2002 م، ص 103.

[3] المرجع نفسه، ص 103.

[4] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، المرجع السابق، ص 60

من خلال هذا يتضح أن الزمن حسب أفلاطون هو نتيجة لتتابع وتوالي الزمان الماضي والحاضر والمستقبل، وهو أيضا يعني الدهر، وميز أيضا بين الزمان والأزلية، فهو يعتبر أن الأزلية أسبق في الوجود من الزمن.

كذلك نجد "أرسطو" الذي تحدث عن الزمن الذي يتصوره متصلا في الفعل والحركة، لأن الحركة والزمن حسية "لا بداية لهما ولا نهاية، ولتوضيح هذا التصور يمثل بالنائم، فالنائم عنده لا يشعر بالزمن وهو نائم، ومن ثم فإن ما مضى عليه من الزمن وهو نائم ليس بزمن، لأنه لا يشعر به، ولكن إذا حدث العكس بأن يحس المرء بأن الزمن قد حدث، أو توهم ذلك ولم يحدث فإننا نعد ذلك زمنا، ثم يخلص إلى أن الزمن هو مقدار الحركة".[1]

نلاحظ من خلال هذا القول أن "أرسطو" قد حصر الزمن في الفعل والحركة، وقد برر ذلك بمثال النائم الذي هو في حالة سكون وثبات، وهنا لا وجود للزمن لأنه لا يحس به، في حين أنه في حالة اليقظة يكون هناك زمن، لأنه يشعر به حتى وإن كان يتوهم ذلك.

وقد كان شعار "هيدغر": "الزمن هو ما يتحول وتنوع، أما الأزل فيتماسك في بساطته، ولهذا فإن هيدغر يؤكد في آخر محاضراته بأن المقصود ليس تحديد الزمن ككائن، هذا أو ذاك، بل بالأحرى تحويل السؤال: ما هو الزمن؟ إلى السؤال الآخر: من هو الزمن؟ أي أن نسأل: إذا لم نكن نحن أنفسنا الزمن، لأن هذه هي الوسيلة الوحيدة كي نتكلم زمانيا عن الزمن، ويعني بذلك أن الزمن هو أفق كل فهم للكينونة، وبالتالي إظهار أن الكائن يفهم ابتداء من الزمن".[2]

من هنا نجد أن هيدغر قد ميز بين الزمن والأزلية، حيث يرى أن الزمن يتصف بالحركية والتجديد، بمعنى أنه غير ثابت، في حين يصف الأزلية بالثبات الدائم، كما يرى أن الزمن يرتبط بما هو كائن أي الكينونة، فيعتقد بأن الزمن وقف على الإنسان، فالموجود عنده هو الزمن كما أن الإنسان وحده الذي يضفي صفة الوجود على باقي الكائنات.

من خلال مفاهيم الزمن عند الفلاسفة نستنتج أن الزمن مادة مجردة، لذلك يصعب تحديد مفهومه، لذا اختلفت وجهات النظر إليه، فكل واحد منهم ينظر إليه بنظرته الخاصة،

---

[1] المرجع نفسه، ص 59.

[2] فرانسوا داستور، هيدغر والسؤال عن الزمن، ترجمة سامي أدهم، دار النهار، بيروت – لبنان، ط1، 1993 م، ص 22-39.

إذ يرى أفلاطون أن الزمن غائر في القدم، أما أرسطو فيربط الزمن بالسكون والحركة، وفي الأخير هيدغير يصفه بالتجديد وعدم الثبات كما ربطه بالكينونة.

ب-2. الزمن في الأدب:

بما أننا نناقش الزمن في الأدب وبخاصة في الرواية، فيمكننا القول أن الأدب مثل الموسيقى، هو فن زماني، وكما أن الزمن وسيط الحياة فإنه وسيط الرواية أيضا، فالزمن يشكل جزءً من البنية السردية، ويتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية".[1]

كما قدم نعيم عطية دراسة "دلالة الزمن في الرواية العربية" تناول فيها تعريف الزمن الروائي، إذ يقول: "إن الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة، ويبدأ بكلمة وينتهي بكلمة، وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود".[2]

نلاحظ من خلال هذا القول أن الزمن الروائي عند نعيم عطية محدد ومحصور بين كلمة بداية الرواية، وكلمة ونهايتها، وفي هذه المساحة يوجد الزمن، أما ما خرج عن نطاقها فلا يعتبره زمنا، كما نلاحظ أن الزمن في الأدب يمثل الجوهر الأساسي للرواية، إذ لا يمكن دارسته بمعزل عن الرواية، إذ نجد أنه يعطيه اهتماما خاصا باعتباره عنصرا رئيسيا في الرواية، وأن أداته هي اللغة فهو متسلسل ومتتابع مثله مثل اللغة اتي تكون فيها الكلمات والألفاظ متجاورة ومتتابعة، وهذا ما عبر عنه نعيم عطية بقوله: "لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب، فأحد هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن، إذ أن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظيا أو آنيا، مثل تأثير العمل التشكيلي، وإذا بحثنا عن السبب في ذلك الامتداد الذي يستغرقه الإعجاب بالعمل الأدبي، فسنجده في

[1] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء، عمان – الأردن، ط1، 2012 م، ص 60.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط1، 2010 م، ص 41.

طبيعة الأدلة التي يستخدمها الروائي ذاتها، ألا وهي اللغة، إذ أن رص الكلمات بعضها بجوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والصيرورة".[1]

من خلال ما سبق نرى أن الزمن في الرواية متعدد الجوانب، لأن الأداة المستخدمة لتقصيه تختلف عن الأعمال التشكيلية الأخرى، فإدراك الزمن في الرواية يتم عن طريق اللغة المتسلسلة، أي أن إدراكها واستيعابها لا يكون في اللحظة الآنية الحاضرة، لأن الإعجاب بها ممتد.

2- أنواع الزمن:

قسمت الناقدة "سيزا قاسم" الزمن إلى نوعين: الزمن الخارجي وهو (الزمن الطبيعي)، الزمن الداخلي وهو (الزمن النفسي)، وهذان الزمنان يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكلة الزمن.

أ. الزمن الطبيعي (الزمن الخارجي):

لهذا الزمن خاصية موضوعية من خواص الطبيعة، ولهذه الخاصية جانبان: الزمن التاريخي و الزمن الكوني.

للزمن التاريخي ارتباط بالتاريخ، حيث أن التاريخ يمثل ذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية، ويستطيع الروائي أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفني، كما أنه يتميز بحركته المتقدمة إلى الأمام والزمن الطبيعي "لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة إنما مفهوم عام موضوعي، ويتجلى هذا النوع من الزمن في تعاقب الفصول والليل والنهار، وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت (...)"

أما الزمن الكوني أو الفلكي فهو إيقاع الزمن في الطبيعة ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية، وهذا المفهوم من المفاهيم التي تسود الأساطير خاصة أساطير الخصب التي ترمز إلى أبدية الحياة وتجددها، فالزمن الكوني يمثل المناخ الذي تعيش فيه الشخصيات وهو دائم المثول في النص الروائي.[2]

---

[1] المرجع السابق، ص 41

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، مصر، د.ط، 2004 م، ص 67-75.

من خلال ما سبق نرى أن الزظمن الطبيعي عند سيزا قاسم يستمد خاصيته من الطبيعة، وهو بدوره ينقسم إلى الزمن التاريخي الذي له صلة وطيدة بالتاريخ كون التاريخ يحفظ الخبرات السابقة للبشرية، أما الزمن الكوني أو الفلكي فمرتبط بالطبيعة أيضا كونه متجسد فيها، وكان لهذا الأخير حظ كبير في الأساطير، كما أنه يمثل الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات.

ب.الزمن النفسي (الزمن الداخلي):

يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية، فهو لا يخضع لمعايير خارجية أو لمقاييس موضوعية، فلجأ الروائيون إلى المنولوج الداخلي وتداخل عناصر الصور، والرموز والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن.. وهذا البعد الزمني مرتبط في الحقيقة بالشخصية لا بالزمن، حيث أن الذات أخذت محل الصدارة ففقد الزمن معناه الموضوعي وأصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية واللغة الشخصية تتحدد من خلال سرعة النص وبطئه، فكلما ركز الكاتب على الشخصية وذاتها، تقلص الزمن الخارجي وصغرت وحداته، وكلما خرج خارج الشخصية اتسعت الرقعة الزمنية".[1]

من خلال ما سبق نرى أن الزمن النفسي يختلف عن الزمن الطبيعي في كونه لا يخضع لمقاييس موضوعية، بل هو ذاتي مرتبط بالشخصية وحالتها النفسية، ومن هنا تحدد سرعته وبطؤه، وتمارس اللغة دورا كبيرا في هذا التحديد.

3- الزمن والرواية:

يشكل الزمن في الرواية مركز الاستقطاب وجماله من فاعلية جمالية وفنية من شانها أن تبلور شعرية النص الأدبي الذي تأسس عبر ما يسمى في النقد المعاصر بالانزياح (Déviation) وهو في ذلك يلعب دورا يشبه كثيرا ذلك الذي يلعبه اللون في اللوحة الزيتية، فهو يعطي للحدث صيغة خاصة تشير للحين الذي وقع فيه، وتضفي على الجو العام له ظلالا توحي بأبعاد دلالية تسمح لها حدود التأويل".[2]

---

[1] سيزا قاسم، المرجع السابق، ص 76-77.

[2] ملاس مختار، تجربة الزمن في الرواية العربية، رجال في الشمس نموذجا، موقع للنشر، الجزائر، 2007 م، ص 21.

وتعود هذه الفاعلية الإبداعية التي يكرسها الزمن داخل النص الروائي إلى طبيعة الأدب ذاته الذي ليس هو مجرد نقل للواقع، بل محاولة لتغييره، والرواية باعتبارها جزء من الأدب هي "إعادة تركيب للوجود تريد أن تنفعل بالزمن إلا على قدر ما تفعل فيه وترغمه على ما تشاء من الأنساق الإيجابية"[1]، وهكذا فإنه إذا كانت وقائع الحياة البشرية خاضعة لمختلف الحتميات الزمنية فإن الرواية – وكغيرها من الفنون الأدبية – على الرغم من تمظهر الطابع الزمني فيها إلا أن ذلك لا يفرض عليها صرامة زمنية محددة، فالراوي باستطاعته أن يتصرف في الأحداث كما أراد، سواء بتمديدها أو ضغطها أو تكثيفها، وهذا لاعتبارات فنية أو تنفيسية أو تعليمية.

إن الرواية ليست مجرد للواقع، بل هي ككل الأعمال الفنية مغالبة للزمن، نستشف من خلالها ما نبتغيه من فضل وجمال لعالم الغد كما نريده أن يكون.

وإلى جانب ذلك يختلف زمن الخطاب عن زمن القصة (الخيالي أو الواقعي) على اعتبار أن زمن الخطاب هو خطي (Linéaire) أي ذو بعد واحد، في حين أن زمن القصة متعدد الأبعاد (عدة أحداث تجري في الوقت نفسه)، وعليه فإن "مادة حكائية" لا تستطيع أن تحقق كينونتها إلا عبر جريانها داخل الزمن في شكل سلسلة متوالية من الأنات المتسارعة والمتباطئة أو المتراوحة بين التسارع والتباطؤ، وكأن الخطاب بهذا الترتيب الواعي للمادة الحكائية يسقط شكلا هندسيا معقدا على خط مستقيم.

إن الزمن داخل الرواية يعيش نوعا من الحرية حيث لا تقيده شروط الحتمية الواقعية، فهو يتحرك شمالا وجنوبا، يظهر تارة ويختفي أخرى، "وفي ضوء هذا العنصر الهام (الزمن) بسحريته وقدرته على التشكل مع الظهور الجلي والاختفاء تتشكل القصة، وربما تتعدد تقنيات الفن القصصي من جذوره"[2]، لتصبح العملية السردية رحلة اقتناص للحظات مشوقة أو مرعبة زمنيا حتى تكتسب بها مظهرا حيويا وفنيا من شأنه أن يفتح أمام النص مجال التعددية الدلالية مما يمكنه من تكريس امبراطورية جمالية.

بيد أنه إذا كان الروائيون الأوائل لم يولوا الزمن الاهتمام اللائق به بوصفه عنصرا من أهم العناصر التي تدخل في تشكيل البنية الروائية، فإنه ومع الرواية المعاصرة التي حمل

---

[1] المرجع نفسه، ص 21.

[2] عبد العزيز نجم، خصوصية الزمن في التجربة الإبداعية، مجلة الحياة الثقافية، طرابلس – ليبيا، العدد 12، دط، 23 ديسمبر 1955، ص 51.

لواءها كل من غسان كنفاني، محمد بورادة، أحمد المديني، واسيني الأعراج، وأحلام مستغانمي (..) بدأت تتجلى مظاهر الزمن الأدبي بروعته، إذ أصبحت تتعامل معه "تعاملا غير خاضع لنظام التسلسل أو المنطق التاريخي أي منطق الزمن التقليدي Logique de la chronologie نفسه".[1]

4- نظرية الباحثين للزمن:

لقد اختلفت نظرة النقاد والباحثين للزمن وتعددت آراؤهم في هذا العنصر الأكبر تشابكا وتعقيدا في هيكل الرواية وبنائها العام.

أ) الشكلانيون الروس:

لقد اكتست مقولة الزمن في المقاربة الشكلانية أهمية متميزة، وقد فتحت دراسات رائدة في هذا المجال، وآفاقا جديدة للتحليلات السردية المعاصرة.

ولعل أبرز الباحثين الذين اهتموا بمسألة الزمن جيرار جنيت الذي اعتبر زمن السرد هو نفسه زمن التلفظ، كما أشار إلى المفارقات الزمنية Anachronies narratives والتي هي مختلف أشكال الانقطاعات بين نظام القصة ونظام الخطاب هذا[2]، ووضع جنيت ثلاثة محاور لدراسة النظام الزمني في العمل السردي وهي:

محور النظام Ordre:

اعتبر جيرار جنيت النظام من أهم العناصر الزمنية المولدة للمفارقات السردية "إن دراسة النظام الزمني للحكي، هي مقابلة نظام موقع الأحداث أو المحاور الزمنية Segments temporels في الخطاب السردي مع نظام تتابع هذه الأحداث أو المحاور الزمنية في القصة " وتقتضي هذه المقابلة بين أحداث القصة وتجلياتها على مستوى الخطاب تعيين عناصر المفارقة الزمنية التي يوجزها جنيت في عنصرين اثنين هما:

أ- اللواحق Analepses

ب- السوابق Prolepses

---

[1] عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983 م، ص 83

[2] الشريف حبيلة، المرجع السابق، ص 47.

وقد استقى جنيت هذه المفاهيم من خلال تحليله لنصوص روائية حديثة ومعقدة مثل رواية " البحث عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu لمارسيل بروست M.Proust هي رواية تدور حول إشكالية الزمن أصلا.

محور التواتر:

يعرف هذا المحور بأنه يتضمن "علاقات التواتر (أو ببساطة التكرار) بين النص Récit والحكاية Diégèse"، أو بعبارة أخرى بين القصة والخطاب. ويرى أن هذا المحور لم ينل قدرا كافيا من الدراسة من قبل نقاد ومنظري الرواية. ذلك أن جل النقاد قاربوا هذا المحور ضمن منظور أسلوبي، ورأوا أن " دراسة العلاقة بين ما يتكرر على مستوى الوقائع (القصة) من جهة، وعلى مستوى القول (الخطاب) من جهة ثانية ليس بمعزل عن مسألة الأسلوب". ولكن جنيت أصر على أن مسألة التواتر تعتبر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية.

محور الديمومة (المدة):

تقتضي دراسة محور المدة كتقنية زمنية حسب جنيت تحديد "العلاقة بين ديمومة القصة التي تقاس بالثواني، والدقائق، والساعات، والأيام، والأشهر، والسنوات، وطول النص الذي يقاس بالأسطر والصفحات.

ويعترف جنيت بالصعوبات التي تواجهنا في تحليل النصوص الأدبية –المكتوبة خاصة–من ناحية الزمن السردي، ولكنه يعترف أيضا أن مقاربة الزمن السردي من خلال محور الديمومة يطرح إشكالية عميقة.

ويقترح جنيت أربع تقنيات سردية وهي:

أ- المجمل Sommaire

ب- الإضمار Ellipse

ج-المشهد

د- الوقفة الوصفية Pause déscriptive

فقد مهد الشكلانيون الروس لظهور التحليل البنيوي للخطاب الروائي الذي يعد الزمن من بين عناصره وذلك من خلال تمييزهم من المبنى الحكائي، حيث يرى توماشفسكي أن العلاقة بينهما جدلية ناتجة عن مفارقات زمنية تمكن الكاتب من معرفة أشكال مختلفة للزمن

تظهر الداخل المبنى الحكائي وزمن الحكي، والثاني هو المادة الزمنية التي تتم فيها قراءة النص.[1]

وقد أولى توماشفسكي اهتماما كبيرا لزمن المتن الحكائي الذي يدرسه من خلال تحديد تواريخ الأحداث والمدة التي تستغرقها ثم المدة التي يوظفها المكاتب أثناء إنجاز لعمله الأدبي.

ب) البنيويون:

لقد نحى البنيويون طريق الشكلانيين الروس، حيث ميز تودوروف بين زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن الخطاب أحادي البعد، أما زمن القصة فمتعدد الأبعاد يمكنه احتواء عدة أحداث في لحظة واحدة، ويرتبها الواحدة تلو الأخرى، وقد يقدم حدثا على آخر، هكذا يقوم الكاتب بتعريف زمن القصة ويظهر أشكالا مختلفة لزمن الخطاب حصرها في التسلسل والتناوب والتداخل.[2]

غير أنه قد خالف منظور الشكلانيين الروس بإضافة زمن الكتابة وزمن القراءة، فالأول يصبح عنصرا أدبيا بمجرد دخوله القصة، أما الثاني فهو الذي يحدد إدراكنا للعمل ككل متكامل، ويمكن أن يصير عنصرا أدبيا إذا أراد الكاتب ذلك من خلال إدراجه ضمن القصة مخاطبا القارئ أي أن الراوي هو الذي يجعل زمن الكتابة أدبيا، وذلك من خلال حكيه عن الزمن الذي يكتب فيه، أما زمن القراءة لا يصبح أدبيا إلا عندما ندرك أن الكاتب يخاطبنا مباشرة وذلك من خلال قراءتنا لعمله ككل متكامل، وأشار في كتابه "الشعرية" إلى أن الزمن مظهر للاختيار يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى القصة، هذا الانتقال ينتج علاقات معينة بين زمن العالم المقدم وزمن الخطاب المقدم له، هذه العلاقات هي "علاقة النظام وفيها يدرس المفارقات الزمنية (الاسترجاع والاستباق)، بسبب عدم تطابق زمن الخطاب مع زمن القصة، علاقة المدة، وفيها يميز بين عدة حالات الوقفة، المشهد، الحذف، التلخيص، علاقة التواتر ويذكر فيها أنواع السرد.[3]

[1] الشريف حبيلة، المرجع السابق، ص 48-49.

[2] المرجع نفسه، ص 47.

[3] الشريف حبيلة، المرجع السابق، ص 47.

ج) العرب

لما كان التعايش والاحتكاك والانفتاح على الآخر سنة الحياة وطريقة الإنسان ليتفاعل مع غيره فينهل منه ويثريه هو بدوره، فقد بعث ذلك الحوار الثقافي والفكري الذي وجدت الأمم نفسها مجبولة عليه، فتبادلت بموجب ذلك الآراء حول جل القضايا، لاسيما المستعصية، ونجد من بين القضايا في المجال النقدي والأدبي الرواية ونخص بالذكر مسألة الزمن التي تعد عنصرا أساسيا في الرواية، حيث صدرت هذه المسألة – الزمن – قائمة هذه القضايا وبلا منازع في الأعمال الروائية المعاصرة بخاصة وفي الحياة الاجتماعية والثقافية عامة، فراح باحثو كل أمة يحللونه لاسيما في إطار الرواية ويصوغون مفاهيم له كل حسب خلفياته وإيديولوجياته ومواقفه.

وبموجب هذا التفاعل والحوار الفكري نجد نظرة العربي للزمن لم تختلف كثيرا عما تواضع عليه الغربي وجاء به، ولعلنا نستدل على ذلك بما قدمه بعض الباحثين والنقاد العرب، ونجد منهم:

- **حسن بحراوي:**

لقد تطرق حسن بحراوي للتقسيمات التي سار عليها علماء الغرب أين تناولها بتقديم مفصل مبينا وجهة نظره إزاء ذلك، مشيرا إلى أنهم فسروا الزمن تفسيرا مرجعيا، فالزمن بالنسبة إليه جوهر وليس حالة، والزمن النصي هو الزمن في ذاته، ومن المهام الملقاة على عاتق الباحث في وقتنا هذا الحسم في القضايا الشائكة من بين القرائن الزمنية الدالة في النص تلك التي تميز الزمن السردي بمحناه الخاص، ثم اقتراح الطريقة أو الطرائق الكفيلة بالإخبار عن آليات استطالة التي هي في عموم البناء اروائي".[1]

ومعنى هذا أنه من المهام الأساسية للباحث المعاصر معرفة كيفية اشتغال الزمن في الهيكل الروائي والوظائف التي يقوم عليها في البناء العام للرواية واستخلاص القرائن الزمنية التي تعدد مفهوم الزمن السردي.

1

- **سعيد يقطين:**

أشار سعيد يقطين إلى أن الزمن الروائي ثلاثة أقسام: زمن القصة، زمن الخطاب وزمن النص".

يتمثل الزمن الأول في المادة الحكائية التي تسري في الزمن سواء كان هذا الزمن مسجلا أم غير مسجل، ومن ثم تكون لها بداية ونهاية، وبعد زمن الخطاب تزمين زمن القصة أو تمفصلاتها، أما زمن النص فمرتبط بزمن القراءة.

يقول سعيد يقطين مشيرا إلى هذا التقسيم الثلاثي "إن الفرضية التي ننطلق منها في هذا التقسيم الثلاثي العام تتجلى في كون زمن القصة صرفي وزمن الخطاب نحوي وزمن النص دلالي، وفي الزمن الأخير تتجلى زمنية النص الأدبي الروائي باعتباره التجسيد الأسمى لزمن القصة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما أو لنقل باعتباره تزمين القصة والخطاب في زمنية خاصة سكوتية أو تحولية، انقطاعية أو استمرارية".

- **حميد لحميداني:**

ميز بين زمنين في الرواية، زمن السرد وزمن القصة، فزمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمييز بين الزمنيين على الشكل التالي:

فلو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على النحو التالي:

أ ← ب ← ج ← د

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

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة.

إن الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزني لا حدود لها، ذلك أن الراوي

قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد؛ ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد يأتي على الشكل التالي:

أ ← ج ← ب

وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة.

أما الباحثة "يمنى العيد" فقد ذهبت إلى أن البناء الروائي له زمن متخيل يختلف عن زمن الواقع الاجتماعي، ويمكن التمييز بين زمنين في إطار هذا التزمين المتخيل زمن القصة الحاضر الروائي، وزمن الوقائع وهو زمن ما تحكي عنه الرواية يتصف بالموضوعية والقدرة على الإيهام بالحقيقة".

وقد انطلقت الباحثة "سيزا قاسم" في دراسة بناء الرواية من تنظيرات "جيرار جنيت" وقسمت الزمن إلى زمن نفسي داخلي وزمن طبيعي خارجي، هذا وأقر "عبد المالك مرتاض" بأن زمن الحكي هو نفسه زمن الكتابة، ويعتمد مرتاض في تقسيماته للزمن الروائي على تودوروف مؤكدا أن التناقض قائم بين الزمنية الحكائية وزمنية الوحدة الكلامية، فزمن الوحدة الكلامية قد يكون زمن أحادي الخط، بينما يكون زمن الحكاية متعدد الأبعاد".

وقد خالف عبد المالك مرتاض النقاد الآخرين في الفصل التام بين زمن الحكاية وزمن الكتابة، وجعل الأول سابق للثاني.

ولقد كانت هذه مجموعة آراء بعض الباحثين والنقاد إزاء مسألة الزمن والتي جمعناها، مراعين في ذلك التوجهات والاختلافات، ثقافية ونقدية وفكرية، وقد استنتجنا وجود اتفاق وتباين في تقسيماتهم للزمن، حيث أن أغلب الروائيين والنقاد قسموا الزمن الروائي إلى قسمين: زمن القصة وزمن الخطاب بالإضافة إلى زمن النص، أما فيما يخص الأنواع فقد اتفق معظمهم على أن للرواية زمن نفسي داخلي وزمن طبيعي خارجي، وطبعا لقد جاء هذا في خضم الاختلاف والتباين في التسميات والمصطلحات.

II. المكان

يعد المكان من ركائز بنية الخطاب الروائي، إذ من المستحيل تصور عمل روائي دون مكان تدور فيه الأحداث، فالرواية – وإن اعتبرت فنا زمنيا – فإن ذلك الزمن لا يتحقق إلا في إطار مكان

1- تعريف المكان:

أ. لغة:

المكان اسم يدل على شيء له حجم وأبعاد ومواصفات، والمكان هو محور استقرار البشر فلا يمكن تصور مكان لا تدب فيه الحياة، ويعرفه ابن منظور في لسان العرب في مادة "مكن" بقوله: "المكان والمكانة واحدة، التهذيب الليث مكان في أصل تقدير الفعل مفعل لأنه موضع لكينونة الشيء فيه غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال فقالوا مكنا له وقد تمكن وليس هذا بأعجب من تمسكن من المسكن قال والدليل على أن المكان مفعل أن العرب لا تقول في معنى هو مني مكان كذا وكذا إلا مفعل كذا وكذا بالنصب".[1]

والمكان هو الموضع أو المجال الذي يحتله الشيء الموضوع فيه، "والمكان، الموضع والجمع أمكنة كفدال وأفدلة، وأماكن جمع الجمع"[2]، أي أن المكان هو المساحة التي تشغلها الأشياء، والمكان مفرد وجمعها أمكنة.

ويعرفه أبو البقاء في كتابه "الكليات" "بأنه الحاوي للشيء المتغير من التمكن".[3]

وقد جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿فحملته فانتبذت به مكانا قصيا﴾[4].

كما أوردها ابن منظور تحت الجذر "كون" لكنه ما لبث أن أعاد الحديث تحت جذر "مكن".[5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ضبط خالد رشيد القاضي، دار الصبح، بيروت – لبنان، ج13، ط1، 2006 م، ص 1570.

[2] المصدر نفسه، ص 1570.

[3] أبو البقاء، الكليات، تر باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، إربد – الأردن، ط1، 2007 م، ص 169.

[4] مريم – 21.

[5] ابن منظور، لسان العرب، مادة "كون"، ص 3960.

ومن هنا يؤكد ابن منظور – على الرغم من ذكره المكان ضمن الجذرين (كون ومكمن) – وأن المكان مشتق من (كون) لا من 'مكمن)، وكذلك كان مذهب الزبيدي، "إذ استشهد بقول الليث: المكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية".[1]

ولقد وردت اللفظة في المعاجم اللغوية بمعانٍ ودلالات متقاربة، تدل جميعها على أن المكان يعني الموضع[2]، فهو يعني مكان الإنسان أو موضع له، كما توجد إشارات لغوية في سياق المعنى القرآني.

ويمكن القول بأن المكان من (كون) على وزن (مفعل)، لا كما قال الكوفي: المكان لغة: الحاوي للشيء المستقر كمقعد الإنسان من الأرض، وموضع قيامه، وهو (فعال) من التمكن، لا (مفعل) من الكون، كالمقال من القول (..)

ب. اصطلاحا:

المكان هو الحيز المادي الجغرافي الذي يدور فيه أحداث الرواية أو جزء منها، يماثل المكان في الرواية المظهر الخارجي للحقيقة، وهو حين يفعل ذلك يوقف القارئ على "الصور الطبوغرافية للمكان" التي تخبرنا عن مظهره الخارجي، لإدراك المكان في الرواية يستعين الراوي بعناصر خارجية وصفية، وفي مقدمة هذه العناصر تلعب اللغة دورا كبيرا في جعل هذا الإدراك ممكنا (صورة بصرية)، والمكان داخل الرواية هندسة خارج النص.

والمكان في الرواية المعريبية يقصد به ببساطة الحيز الجغرافي الذي تتحرك فيه الأحداث، بغض النظر عن التنظيرات الفلسفية والدينية لعلاقة المكان بمفاهيم أخرى محايثة مثل الزمان والفضاء.[3]

كما نجد هذا المصطلح قد تناوله قاموس السرديات لجيرالد برنس بأنه: "المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة (الإطار Sting)، فضاء القصة

---

[1] الزبيدي، تاج العروس، مادة كون، ص

[2] حسن علي الدخيلي، الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الحامد، ط1، 2011 م، ص 23.

[3] محمد بنسعيد، قاموس السرديات المعريبية، سلسلة الثقافة المفاهيمية، هذا العل مصنف تحت الرخصة الحرة ©، تم تحميل الملف من موقع مدونة الدرس الأدبي: www.bac2.univ.com ص 61.

Story space، ومقتضيات على فضاء القصة، وفضاء مقتضيات السرد، أو العلاقات القائمة بينها (أكل جون، ثم نام)، فإن الفضاء يمكن أن يؤدي دورا هاما في السرد".[1]

يعد المكان من أهم مكونات العمل الروائي، إذ أنه العنصر الأساسي الذي تتحرك فيه أو تتجسد فيه أحداثه، فبواسطته نستطيع اتباع أحداث النص الروائي واستقرائها، والمكان هو المجال الطي يستطيع فيه الراوي أن يحقق توقعاته وأفكاره، وذلك عن طريق الارتباط بينه وبين العناصر الأخرى المكونة للرواية (الشخصيات والزمان)، وللمكان عدة معانٍ كالحيز والفضاء، ويقول عبد المالك مرتاض مفسرا لهذين المصطلحين قائلا: "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (Space–Espace)ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا، أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده".[2]

فالفضاء هو كل فراغ موجود في هذا الكون، أما الحيز فإنه كل ما له حجم ووزن وغيرها من الصفات التي تجعله حسيا وملموسا.

تعددت مفاهيم المكان لدى الفلاسفة انطلاقا من فلاسفة اليونان وصولا إلى فلاسفة عصرنا، حيث عرف أفلاطون المكان بقوله "بأنه ما يحوي الأشياء ويقبلها ويتشكل بها".[3]

ويعرفه أرسطو بقوله: "هو نهاية الجسم المحيط ونهاية الجسم المحتوي"[4]، أي أن المكان هو ذلك المساحة أو المحيط الذي يشغله أي شيء في هذا الكون.

هذا بالنسبة للفلاسفة الغربيين، أما عند العرب فنجد مثلا ابن سينا فإنه يفرق بين مفهومين للمكان هما: المفهوم الحقيقي والمفهوم غير الحقيقي، فالمكان الحقيقي هو "السطح

---

[1] جيرالد برني، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرمت للنشر والتوزيع، القاهر – مصر، ط1، 2003 م، ص 182.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ن=قلا عن مخبر السرد العربي، مجلة السرديات جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 2، دط، 2008 م، ص 69.

[3] حنان موسى حمادة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، ط1، 2006 م، ص 18–19.

[4] المرجع نفسه، ص 18–19.

المساوي لسطح التمكن وهو نهاية المماسة لنهاية المحوي"[1]، والمكان غير الحقيقي هو "الجسم المحيط".[2]

أما تعريف المكان عند عبد الحميد الغزالي بقوله: "إن المكان عبارة عن سطح الجسم الحاوي، أعني سطح الباطن المماس للمحوي".[3]

إلا أنه ورغم الاختلافات الموجودة بين الفلاسفة وي تناول هذا المصطلح، غير أنه يعد ذلك المجال أو الفراغ الذي يشغله الإنسان وتشغله الأشياء، وهذا الأخير، الذي وضع هذا المعنى أو المصطلح ليس لشيء، وإنما لتحديد موضعه في الأماكن أو المحلات التي يشغلها.

ويقول محمد مفتاح: "إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه، ولذلك لا مناص عنه".[4]

ويعني هذا أن الرواية، وإن اعتبرت فنا زمنيا، فإن هذا الزمن لا يتحقق إلا في إطار مكاني وجبت دراسته.

كما تضيف الناقدة "سيزا قاسم" أن الرواية شبيهة بالفنون التشكيلية في توظيفها الفضاء المكاني الذي يقوم بدور أساسي في بناء الخطاب الروائي".[5]

إذن فالمكان ليس حيزا جغرافيا هندسيا فقط، وإنما هو حامل تجربة إنسانية تعيش كل إنسان، ويجسدها المبدع في كتاباته، وقد قام بتأكيد هذا الرأي الناقد ياسين النصر، حيث لخص مفهوم تالمكان: "بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي عامل اجتماعي آخر يعمل جزء من أخلاقية ووعي وأفكار ساكنة".[6]

أي أن النص يظهر نشاطا إنسانيا مرتبطا بالسلوك البشري الذي يحمل مشاعر وعواطف وانفعالات، ولا يظهر شيئا منفردا معزولا.

---

[1] ياسين فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 173.

[2] المرجع نفسه ص 173.

[3] ياسين فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، المرجع نفسه، ص 19

[4] الشريف حبيلة، المرجع السابق، ص 189.

[5] سيزا قاسم، بناء الرواية، المرجع السابق، ص 74.

[6] ياسين نصر، الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، بغداد – العراق، دط، 1986 م، ص 16.

2- أهمية المكان في المبحث الروائي:

اهتمت الشعريات الحديثة بعنصر المكان بعد أن كان أقل أهمية بالنظر لباقي الحلقات المكونة للنص الروائي من الأحداث والزمن والشخصيات، فالمكان هو الذي يوفر للحدث الخلفية التي يقع فيها، لأنه من غير الممكن أن تتحرك الشخصيات وتقع الأحداث في الفراغ، لأن المكان شديد الارتباط ليس فقط بالأحداث والشخصيات ووجهات النظر "ولكن أيضا بزمن القصة وبطائفة من القضايا الأسلوبية السيكولوجية والسيميائية التي، وإن كانت لا تتضمن ولا تحمل صفات مكانية في الأصل، فإنها ستكسيها في الأدب كما في الحياة اليومية (..)".[1]

وهناك علاقة وطيدة بين المكان والشخصيات الروائية لا يستطيع التشكل بعيدا عنها كما لا يمكنها هي الأخرى أن تعيش وتنجز أحداثا خارجدية، لأنه البيئة التي تتحرك فيها وتمارس حياتها، ولا يكتسب هو أهمية إلا إذا اخترقته الشخصيات، كما أن هناك تداخل في العلاقة بين الزمان والمكان، إذ من المستحيل تناول عنصر بمعزل عن الآخر، فالمكان هو محتوى الزمان.

كما أن المكان له تأثير على الشخصيات، إذ أن الحالة الشعورية أو النفسية للشخصية تتغير بتغير المكان "تتنوع صورة المكان الواحد حسب زوايا النظر التي تلتقط منها، فهي بين واحد قد تقدم لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينة في أذهان الأبطال أنفسهم".[2]

فالمكان يعد خلفية أو مسرح للأحداث بتفاعله مع الشخصيات والأحداث والزمن "يخلق النص الروائي المكان بواسطة الكلمات، فهو مفهوم لفظي متخيل يشير إلى صورة مجازية موجودة في الواقع".[3]

إن المكان في الرواية ليس هو المكان في الواقع الخارجي، وأن حمل أسماء حقيقية تدل على أمكنة معروفة في الواقع، لأن المكان في الرواية هو عنصر فني كباقي عناصر الرواية توحي به اللغة وتصنعه، وعليه فإن اعتبرنا الرواية تشكيلا هندسيا كان المكان مقطعا أو جزء من أجزاء هذا التشكيل الهندسي الذي يسهم في اكتمال صورته الفنية.

---

[1] إبراهيم عباس، البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 108.

3- الفرق بين المكان والفضاء:

لقد اختلف مفهوم الفضاء من باحث لآخر، فهناك من اعتبر الفضاء هو المكان الجغرافي (Espace Géographique) بورنوف Perneuf في حين اعتبره آخرون مثل ميشال بوتور Michel Boutour الفضاء النصي (Espace textuel)، أما جيرار جنيت فقد حدده على أنه الفضاء الدلالي (Espace Gênait)، وعليه فمفهوم الفضاء واحد إلا أنه اتخذ أشكالا متعددة "فالفضاء الجغرافي يتولد عن طريق الحكي يمثل المساحة التي يتحرك فيها البطل، وفضاء نصي ينحصر في المساحة التي تشغلها الكتابة الروائية، والفضاء الدلالي وهو الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنه من دلالات مجازية، الفضاء منظور يمثل الطريقة التي بواسطتها يهيمن الراوي على عالمه الحكائي".[1]

فالفضاء بمفهومه الجغرافي والنص يعني المساحة المكانية والمكان لا يتجلى إلا من وراء وجهة نظر شخصية تعيش فيه، ويتحول المكان بهذا المفهوم إلى شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تتلاح بعضها لتشد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث.

أما بالنسبة للناقد حميد الحميداني: "الفضاء أشمل من معنى المكان، فهذا الأخير يعد جزء من الفضاء، فقد نجد الرواية تشمل مجموعة من الأمكنة مثل: البيت، المسجد، الشارع ...".[2]

ومجموعها يشكل فضاء الرواية، فيصبح الفضاء بذلك مبهم المساحة يتسع ليشمل الأرض والجو والبحر والخلاء ..، على عكس المكان الثابت المستقر، ذو المساحة المحدودة، وعلى هذا فالفضاء مخالف للمكان.

ويذهب الباحث سعيد يقطين إلى موافقة رأي حميد حميداني فيقول: "أتفق مع ما ذهب إليه حميد لحميداني في تمييزه بين المكان والفضاء وخاصة فيما يتصل بعموم مفهوم الفضاء وشموليته، وخصوصية مفهوم المكان وكونه متضمنا في إطار الفضاء"[3]، ومن هنا يتبين لنا أن مفهوم "الفضاء" شامل وعام في حين "المكان" متضمن في الفضاء.

---

[1] إبراهيم عباس، المرجع السابق ص 33.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السرديالمرجع السابق، ص 63

[3] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1997 م، ص 240.

ويذهب كذلك سعيد يقطين إلى التمييز بين المكان والفضاء فيقول بأن: "الفضاء أعم من المكان لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيًا، إنّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد، لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء"[1].

نلاحظ من خلال قول سعيد يقطين أن افضاء يتعدى كل ما هو واقعي مادي ومحدد ليعانق – على حد تعبيره – الخيال.

وسلك هذا المنحى أيضا جيرار جنيت من قبل في كتابه "خطاب الحكاية" "حيث أدرك بأن الفضاء ليس هو المكان الذي لا قيمة له في التحليل إلا باعتباره شأنا وصفيا".[2]

وقد أشار كل من بورنوف perneuf و رولي Reullie إلى أن المكان هو الهدف من وجود العمل الروائي بقولهما: "إذا نحن بحثنا عن مقدار التردد والإيقاع والنظام وخاصة عن سبب التغيرات المكانية في رواية ما، فإننا سنكتشف إلى أي حد تكون هذه الأشياء كلها ضرورية لتأمين وحدة الحكي وحركته في آن واحد، كما سنكتشف أيضا مقدار تآزر الفضاء مع عناصره الأخرى المكونة له، وذلك لأن المكان ليس محايدا تماما، فهو يعبر عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة، ويكتشف معان متعددة إلى الحد الذي يراه أحيانا، يمثل سبب وجود العمل نفسه".[3]

المكان دوما متعدد الأوجه والأشكال، فإن فضاء الرواية كالمدينة والمقبرة والمنزل كل منهم يعتبر مكانا، وإذا احتوت الرواية هذه الأشياء كلها فإن الجمع يشكل شيئا اسمه فضاء الرواية.

وعليه فالمكان محتوى في الفضاء، والفضاء هو بمثابة الكل الذي تتفرع عنه الأجزاء، ومن هنا يظهر المكان بصورة الفرع الذي ينحدر عن الأصل، والفضاء أوسع من معنى المكان، بل إن المكان هو مكون الفضاء، والفضاء مجموع الأمكنة التي ترد في الرواية متعددة متفاوتة، فالفضاء بمثابة الكتلة الجسمية الكلية ومجموع هذه الأمكنة هو الذرات المكونة لهذه الكتلة، ومن اكتسب مصطلح الفضاء الشمولية والإيقاع.

---

[1] المرجع السابق، ص ن

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003 م، ص 132.

[3] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 32-33.

4- العلاقة بين المكان والفضاء:

إن الرواية فن أدبي تتداخل فيه عدة عناصر ومكونات، ومن بينها المكان والزمان، فكل منهما مكمل الآخر، ولا يمكن للرواية أن تقوم على عنصر واحد فقط، إذ أن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه، ولذلك فإنه لا مناص عنه.[1]

إذ أننا لا نستطيع أن نفرق أو أن نفصل عنصرا عن عنصر آخر، لأنهما متفاعلان ومتداخلان، والمكان هو المجال الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، والزمان هو ذلك الوقت الذي تستغرقه الأحداث، وهو تلك الحركات التي تقوم بها الشخصيات والتي تكون متتالية.

فالمكان والزمان لا يمكن تجسيد أحدهما بمعزل عن الأفراد، ذلك أنه كما أشار لؤي علي خليل: "لا يمكن تخيل زمان يخلو من المكان، لأن الزمان تنال فيه الحركة، فزمن الساعة مرتبط بحركة عقاربها، وزمن اليوم مرتبط بحركة الشمس، وهكذا فالمكان عندي هو الزمكان أي الزمان والمكان".[2]

وعليه فإن السرد لا يمكن أن يكون متماسكا ومنسجما إذا نقص عنصر من العناصر المكونة له، فالتلاحم والعلاقة بين هذه العناصر هي أساس قيام العمل الروائي أو السردي، لأنها الركيزة الأساسية التي يستند إليها الروائي في إبداعه وكتابته.

نستنتج من خلال دراستنا لهذا المبحث الذي تطرقنا فيه إلى موضوع البنية السردية بشقيها الزمن والمكان، فتبين لنا أن الدراسات السردية تعد ميدانا مهما في كشف خبايا وجماليات القصص الروائي، وتسعى هذه الدراسات إلى الإنتاج الإبداعي من خلال سير تفاعل الأحداث في زمن ومكان مخصص، وأهمية البناء السردي في أي نص روائي تكمن في إبراز القيم التعبيرية والفنية، فيمثل الزمن عنصرا أساسيا في كل سرد، فهو أحد أهم الركائز التي يستند إليها العمل الأدبي، وهو الأساس الذي تبنى عليه عناصر التشويق، ولا يوجد في صورة مادية نلمسها بل نلمس تأثيره فيما حوله من خلال مضيه غير المرئي وغير المحسوس، والزمن ليس نفسه في جميع الروايات، أما لمكان فيعد من أهم عناصر البناء السردي، فهو الحيز الذي يؤطر للأحداث، فلا يمكن تصور أحداث قصصية إلا

---

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط1، 2010 م، ص 189.

[2] مخبر السرد العربي، مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، عدد 2، 2008 م، ص 71.

بوجود مكان تنمو وتتشعب فيه، كما أنه المسرح الذي تتحرك عليه الشخصيات، حيث يعد مكونا أساسيا من مكونات الرواية.

الفصل الثاني

الزمكانية في رواية كشف المحجوب

التعريف بالمدونة:

من الآثار الأدبية التي تركها الأديب الراحل العلامة فريد الأنصاري رحمه الله، ولمن لا يعرفه هو شخصية متعددة الوسائط والقنوات الفنية، فهو شاعر كبير وفنان تشكيلي وصاحب قبسات فنية تتوهج شعرا فيما كتبه من كتابات نثرية في مجال الدعوة، وهو روائي كبير ليس بمعيار الكم وإنما بمعيار النوع والكيف، حيث خلف العديد من الأعمال السردية من بينها رواية كشف المحجوب، فقد جندت نفسها بكل ما أوتيت من قوة الفن وروعة البيان، وقبل ذلك من قوة اليقين في صدق الرسالة وجدارتها لإبراز قيم الحق والخير والجمال وتسفيه حملة الشر والباطل، وأولي الفساد والإجرام، فهي إذن تمتلك كل مقومات الغلبة والظهور في سوق الأدب وساحة النزال بين حملة الأقلام ورواد الكلام، هذه الرواية من الحجم المتوسط، عدد الصفحات 132 صفحة، فطبعته الأولى كانت في: 1419 هـ/1999 م، كما أن لوحة الغلاف كانت من إنجاز المؤلف د.فريد الأنصاري وسحبت من مطبعة: أنفو برانت فاس، وانتهى من كتابتها في مكناس: 13 صفر 1418 هـ/19-06-1997 م، وتعتبر هذه الرواية من روايات السيرة، إذ بدأت تكشف عن ذاتها منذ وهلتها الأولى بدء من عنوانها كشف المحجوب، حيث يتركب من وحدتين متناقضتين فهي تكشف عن دلالات ظاهرة وباطنة، فمقابلته لكلمة الكشف عادة لا يتم عن شيء محجوب ومستور أو مستتر أو معروف لدى الناس، ولكن ليس حقيقته، وإنما هذا الكشف هو يمارس على المحجوب المستور أو المقنع، وبهذا المعنى هو إزاحة ويكون القناع حقيقة يريد الراوي إيصالها للناس على حقيقتها، فهو كشف يمارسه الراوي على حقبة زمنية محددة عاينها هو، وعاش معظم أحداثها وأشخاصها، وكان طرفا فيها بشرها وخيرها، وبهذه التركيبة الذكية في عنونة الرواية، يكاد الأنصاري يوجز ويلخص الرواية بمجملها حيث بدأت مهاراته الشعرية في الإيحاء والمصارحة، ورغم أن الكاتب يعتبر حديث العهد بالكتابة الروائية، غذ تعتبر هذه الرواية أول أعماله السردية، فقد أبدى فيها عن حس روائي ممتاز ومرونة نادرة في مجاراة الأحداث والشخصيات وتوليد الأفكار وتنوعها، دون الإخلال بنسق الرواية، وحسن الانتقال من فضاء إلى فضاء ومن رتبة إلى أخرى، مع التفوق في إشعال فتائل الحوار بمهارة التي تؤدي إلى التشويق والترقب للوصول إلى الهدف.

حيث اعتمد في السير مع الشخصيات الروائية وهو ما يصطلح عليه في تقنيات الرواية "الرؤية"، لأن مادة الرواية في مجماها هي ماضي ممتد على الحاضر، مما يمنح الرواية رؤية مع السيرة الذاتية لفريد الأنصاري لم يستطع الانفلات من لغته الشاعرية المهذبة، فهو قدم لنا وسطه الحياتي في الطفولة في شكل شاعرن فهو ليس بعيدا عنه بقدر ما هو قريب منه، فمثلا عند النظر إلى وصفه لبستانه الذي كان يمضي فيه معظم يومه، فازدادت لغته الشاعرية اشتعالا، بل وحتى في أكثر المشاهد قوة.

ومما ساعد الكاتب في هذه الشاعرية الروائية كذلك قراءاته الكثيرة والمتذوقة للقرآن الكريم، الذي يبقى المعين الأول الذي لا ينتهي من التلوينات اللغوية والبلاغية، حيث نجح الكاتب في السفر بالقارئ عبر أمكنة وأزمنة مختلفة ومتداخلة في آن واحد، فتراه ينتقل من زمان الوصل بالجامعة إلى الوظيفة العمومية، ثم العودة إلى زمن الطفولة وتداعيات الذاكرة المتقدة، ثم الارتماء إلى النقابة والسياسة، ثم الانتقال إلى استشراف آفاق الغد.

كما أن الملامح البادية على جسد الرواية والممتدة في تفاصيلها تبدو للقارئ وكأنها قريبة من الخطاب الصوفي، حيث صنفها بعض النقاد ضمن الروايات الصوفية، ولقد استطاع بلغته الشعرية القائمة على الانزياح والبوح والإخفاء، مزاوجة اليقين والتوهم، وبين الخيال والواقع، فهو يخفي راء ذلك كله من إيصال حقائق كان لابد منها.

وإن جمالية الحجب التي تعتمدها الرواية وعلى مستوياتها من خلال المذهب الصوفي فتسمت لنفسها هذا الاسم، وكان بمثابة المفتاح الذي قدمه للقارئ، ومن خلال هذا المفتاح يتعين لنا ثلاثة أهداف:

1-بيان طرق الحق: إن الحديث عن الطريق بداية وغاية هي رحلة وسفر، والرواية فعلا هي رحلة أو رحلات متعددة بتعدد الشخوص وتنوع الأزمنة والأمكنة، ف "علي" أحد شخصيات الرواية التي قاسمت بطلها المحجوب الدراسة والسكن والعمل، فرحلة علي ثم رحلة سيدة الفن، ولكن أهم هذه الرحلات هي الرحلة التي قام بها المحجوب بطل الرواية برحلته، تبتدئ الرواية وتنتهي، وبينما لا تنتهي أحداثها لتنطلق من جديد، وإن الرواية لم تأت بتدوين رحلة المحجوب بحثا عن المحبوب، إنها رحلة عشرين سنة بحثا عن الحبيبة غاب فيها عن نفسه وعن الصباح، بل عن إدراك بداية الحياة، لقد كانت

بداية الوعي بعد غياب عشرين سنة بإحساس بآذان الفجر ...، وإنها الرحلة الوحيدة في النص التي تنتهي بالسعادة وتساعد صاحبها في النهاية على الاطمئنان المفقود وتذوق طعم النوم الذي افتقده منذ عشرين سنة.

وإن الطريق الحق هذا الذي تحاول الرواية بيانه، بل وجعله أحد أولوياتها، فهو طريق رسمته الرواية لشخصياتها، ولم توصل في النهاية إلى شيء حقيقي أصيل بقدر ما وصلت إليه من الكآبة والإحباط، بل إلى الطرق، كل الطرق باءت بالفشل في مشاريعها باستثناء طريق المحجوب، فهو وحده من وصل السعادة على عكس الشخصيات الأخرى مثلك سيدة الثقافة التي وصلت إلى القذارة والرذيلة في أعلى مستوياتها، وخمرة وخيانة زوجية في حضور الزوج، إنها حقيقة رحلة بحث مضنية قام بها المحجوب وسلوك طريق المعاني صعب جدا إلا لمن خلق له.

حيث هيمن على الرواية عالمان اثنان: عالم الجنوب، وعالم الغرب، وبينها صراع لا ينتهي إلا في ختام الرواية، يمثل عالم الجنوب ثقافة البادية وقيمها، ويجسد عالم الغرب بكل ما تحمله المدينة من قيم وثقافة وسلوك.

فالقرية في سياق الرواية وبحسب القيم التي تكرسها عبر شخصياتها الرئيسية فضاء الجلال والجمال، وكذا القيم النبيلة وأعلى سماتها الطهر والحياء والعفة، وهي أيضا محضن البستان ومكان تجلي سيدته حبيبة المحجوب، وسفينته نحو الخلاص نحو السعادة الشاملة نحو النور المتجلي.

لقد أسست الرواية لقيم البداوة (قيم الجنوب) أما المدينة وسلوكياتها، أي عالم الغرب بكل رموزه ومؤسساته الثقافية والاجتماعية والسياسية والإعلامية، سلبي كله، وعلى الرغم من ذلك كله فإن البادية لم تمثل كل طموح المحجوب، لأنها افتقدت مكونا من أهم المكونات في مشروعه ألا وهو الحب، فلم تعد القرية تجسد كل قيم المحجوب التي تدافع عنها الرواية، فمن غير الملائم أن تكون البادية بديلا عن المدينة لأن الغرب (المدينة) خراب مباخ، والجنوب لقاح، وبانتهاء المقابلة الزائفة بين العالمين (القرية والمدينة) والصراع الوهمي بين الجنوب والغرب، واكتشاف الحقيقة جعلت النور يضيء من جديد، وظهور بوصلة أخرى قد احتضنتها القرية من قبل وكان جزء من نسيجها

الثقافي وهو الزاوية والشيخ وهنا تشاكل آخر يحضر في الرواية بكل مكوناته وبشكل قوي، فلقد كان المحجوب مخلوقا نذره والده للزاوية حتى قبل أن يرى إلى الوجود، فرفض التردد إليها طيلة وجوده في القرية ولكن بعد الذهاب إلى المدينة هو وصاحبه تغرق وما شاهداه من مجون وتبرج ... ونوادي وخمرة .. عاد المحجوب إلى البادية أي الزاوية، أما علي فقد غرق في بركة راكدة، وقد تذكره المحجوب في آخر سطرين من رواية بعدما اكتشف النور وهو يسبح في النهر، فإذن يوجد مساران؛ مسار النور ومسار الآذان المدوي المتجدد بتجدد مياه النهر المتدفق عبر المسجد وبين مسار الرواية والانغلاق، والركود أي ركود البركة التي وقع فيها علي، فهو جسد القرية (البادية) فهو مشروع قيم شعاره الآذان وسفينته محبة الروح في طهرها أو محبة الروح الطاهرة المجسدة في سيدة البستان، ابنة الفقيه إماما للصلاة ومعلما للقرآن، ورمز للعدل والرأفة العالية.

من خلال هذا يتبين لنا سر الإهداء الذي تصدر الرواية إلى أم أيوب إكراما لحسن العفاف العالين والعفاف والعفة الجلال والجمال، وهذا هو جوهر ونواة الرواية ومقامها العالي الذي فيه تجلى النور على المحبوب، فتجلى في قلبه طريق الحق.

لقد عكست الرواية الثنائية الصوفية: الحقيقة باعتبارها الباطن، والشريعة بوصفها الرسم الخارجي، لتجعل الرسم هو اللغة الصوفية، وهنا مكمن أدبية رواية كشف المحجوب، وجماليتها، وحاول المحجوب الرقي انطلاقا من المحافظة على بدويته وفطرته.

كيفما كان الموقف الذي يمكن أن يأخذه قارئ رواية كشف المحجوب، فإن الذي لا مراء فيه أن كثيرا من القيم التي دافع عنها المحجوب في الرواية هي من صميم المشروع الاستخلاقي للحلال والجمال الذي سعت الرواية إلى التبشير به.

المبحث الأول: البنية الزمنية

تمهيد:

إن مجرى الحركة الزمنية في النص الحكائي تتطلب الكشف عن مستويين من مستويات الأحداث، وفق زمن مستوى الوقائع في القصة التي تسير وفق ترتيب طبيعي مثلما وقعت، ومستوى الخطاب الطي يعمد فيه الكاتب إلى ترتيب فني يمارس من خلاله أسلوب التقديم والتأخير خدمة للعناصر الجمالية في النص، إذ أن التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية، لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرا أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد، فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو العكس، لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، فيحصل نوع من الذهاب والإياب، في كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية.[1]

1- المفارقات الزمنية:

1-1. مفهوم المفارقات الزمنية:

المفارقات الزمنية عند جيرا جنيت "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، ذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك".[2]

ولكل مفارقة زمنية مدى واتساع، إذ يقول جنيت حول هذه النقطة بالذات يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها".[3]

تضح لنا من خلال قول جيرار جنيت: أن كل مفارقة زمنية لها مدى واتساع، حيث أن المدى هو المسافة الزمنية التي تفصل بين لحظة توقف احكي، ولحظة بدء المفارقة، أما الاتساع فهو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة.

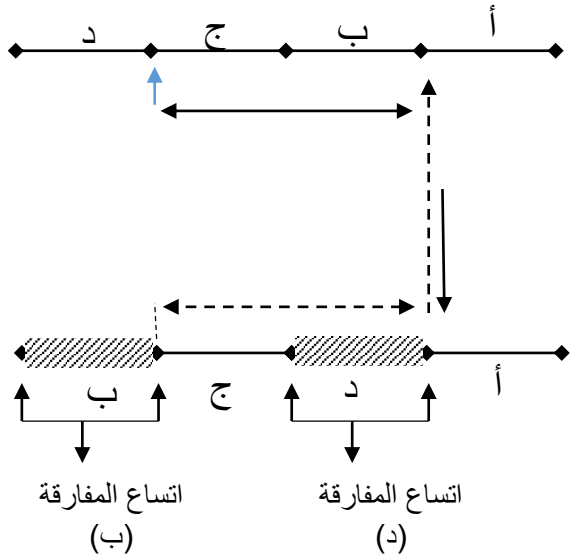
---

[1] بان البنا، الفواعل السردية، المرجع السابق، ص 51.

[2] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 47.

[3] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 59.

ويمكن توضيح المدى والاتساع على الشكل الآتي:[1]



نلاحظ أن هناك تساوي اتساع المفارقتين معاً، لأن اللحظة (د) تحل في زمن اسرد محل اللحظة (ب)، كما أن اللحظة (ب) تحل في زمن اسرد محل اللحظة (د)، ثم إن مدى المفارقة يتحدد بين بداية اللحظة المفارقة في زمن القصة وبدايتها في زمن السرد، سواء كانت استرجاعا (استذكارا) أو استباقا لأحداث لاحقة.

إن اتساع المفارقة (د) في زمن السرد في الرسم السابق إلى الاستباق واتساع المفارقة (ب) في زمن السرد يشير إلى استرجاع لحظة ماضية لأن (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية، ولكنها في زمن السرد تقع في المرتبة الرابعة.[2]

1-2. الاسترجاع:

أ- مفهومه:

يعرفه جنيت بقوله: " إنّ كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي، وبذلك يُمكن مفرَقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارَقة زمنية أخرى تحمله".[3]

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 75.

[2] حميد لحميداني، المرجع السابق، ص 75.

[3] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 60.

نرى من خلال قول جنيت أن الاسترجاع يعني إيقاف السرد بهدف الرجوع إلى نقطة سابقة على النقطة التي وصل إليها الراوي، ويعتبر كل استرجاع حكاية انية زمنيا بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها.

في حين يرى بان البنا أنه: "تتابع الراوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية، ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها السرد".[1]

ومن هنا نلاحظ أن الاسترجاع هو الرجوع إلى الخلف بشكل معاكس لزمن سير الحكاية الأولى لإلقاء الضوء على الأحداث المسترجعة، ثم إكمال سير الحكاية الأولى من جديد.

ب- أنواعه:

يتكون الاسترجاع من مقاطع تحكي أحداثا خارجية عن آنية المسار الزمني للقصة، وبما أن ثمة تفاوتا في مستويات العودة إلى الوراء بين الماضي البعيد والماضي القريب فإن هذه التقنية يقسم إلى ثلاثة أقسام هي: الاسترجاع الخارجي، الاسترجاع الداخلي، الاسترجاع المختلط حسب جنيت.

- **الاسترجاع الخارجي:**

يعرفه جيرار جنيت: "الاسترجاع الخارجي هو ذلك الاسترجاع الذي تظل عته الحكائية الأولى (...)، 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".[2]

نرى أن الاسترجاع الخارجي هو استرجاع معلومات بالعودة إلى زمن ما قبل بداية الرواية، ولا يخشى من هذا أن يتشابك مع الحكاية الأصلية، باعتباره واقفا خارج الحقل الزمني للقص، إذ أن وظيفته هي تكملة الحكاية بإثارة القارئ.

والاسترجاع الخارجي هو ما كن واقعا خارج الحقل الزمني للقص، ويقسم إلى ثلاثة أنواع هي: الجزئي، التكميلي، الكلي.

---

[1] بان البنا، الفواعل السردية، المرجع السابق، ص 51.

[2] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 60.

- **الاسترجاع الداخلي**

يقول جنيت: "والاسترجاعات الداخلية التي حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى، والتي تنطوي – نتيجة لذلك – على خطر واضح، هو خطر الحشو أو التضارب، ومن ثم لابد لنا من تناول مشاكل التداخل عن كثب".[1]

نلاحظ من قول جنيت أن الاسترجاع الداخلي يوجد داخل القصة الأولى، وهذا ما يؤدي إلى مشكل التداخل والامتزاج.

والاسترجاع الداخلي يعني العودة إلى نقطة لا تتجاوز نقطة الانطلاق السردي، ويعالج الراوي بهذا النوع من الاسترجاع الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية، ويستخدم كذلك لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة لها، وقد يرجع الراوي إلى الوراء بقصد ملء بعض الثغرات التي خلفها شرط ألا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول، مما قد عرض السرد لخطر التداخل والتكرار".[2]

نلاحظ هنا أن الاسترجاع ادخلي يعني العودة إلى أحداث سابقة دون تجاوز السرد الحاضر، وهنا يقوم الراوي بالتركيز على شخصية ماضية، وإهمال الشخصية الحاضرة، ويمكن أن تكون الأحداث الراهنة مرتبطة بأحداث سابقة مشابهة لها، ويعمل هذا النوع من الاسترجاع على سد بعض الفجوات شرط ألا يتعدى زمن الحكاية الأولى، وهنا يخشى من تداخل الزمنين.

أما عند بان البنا فهو: "العودة إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية وقد تأخر تقديمه في النص، إذ يستخدم لربط حادثة معينة بسلسلة من الحوادث المماثلة لها، ولم تذكر في النص الروائي من باب الاختصار".[3]

من خلال ما ورد ذكره، نرى أن الاسترجاع الداخلي يعود للتركيز على حدث ماضٍ في الرواية ليطلعنا عبى ذلك الحدث بالتفصيل الذي تركه الراوي جانبا، وذلك من أجل ربط الأحداث بعضها ببعض.

وميز جنيت بين الاسترجاعات الداخلية، والتي اقترح تسميتها بـ: غيرية القصة ومثلية القصة.

---

[1] المرجع نفسه، ص 61.

[2] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، ص 77.

[3] بان البنا، الفواعل السردية، المرجع السابق، ص 53.

وفي الغالب يكون الهدف من الاسترجاع الداخلي سداد فجوة في الحكاية، أو ذكر شيء محذوف، أو تفسير شيء مضمر، وعادة يكون مدى هذا الاسترجاع صغيرا إلا في القليل النادر، فهو لا يبتعد كثيرا عن زمن القصة.

- **الاسترجاعات المختلطة:**

يقول جنيت: "ويمكن أيضا أن نتصور ونصادف أحيانا استرجاعات مختلطة تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها".[1]

من خلال قول جنيت نلاحظ أن الاسترجاع المختلط هو ذلك الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، أي أن النقطة اتي ينطلق منها هذا الاسترجاع تكون قد سبقت نقطة الحكاية الأولى، ويعود حتى يستمر ويصل إلى تلك النقطة.

كما يقول أيضا: "(...) أما الفئة المختلطة التي لا يلجأ إليها إلا قليلا علاوة على ذلك، فتحدد بخاصية من خاصيات السعة، مادامت هذه السعة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه".[2]

نلاحظ من هنا أن جنيت يرى أن هذا النوع من الاسترجاع هو الذ يمزج بين النوعين السابقين، فهو استحضار زمنين ماضيين، أحدهما يعود إلى ما قبل الرواية، والآخر ما بعد الرواية، وهذا النوع من الاسترجاع قليل الاستخدام في الرواية.

ج- وظائف الاسترجاع:

لهذه التقنية الزمنية وظائف متعددة، ومن أكثر هذه الوظائف أهمية في نظر جنيت تلك اتي تحدث نتيجة التنافر الشديد بين زمن السرد وزمن الحكاية، بإعطاء سوابق شخصية جديدة، ثم إدخاله في النص، أو لشخصية غابت عن الأنظار برهة من الوقت ثم عادت مرت ثانية إلى مسرح الأحداث.

[1] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص 70.

ومن هنا نرى أن من وظائف الاسترجاع تعويض الفراغات الناتجة عن عدم التوافق بين القصة وزمن الخطاب، من خلال الإخبار عن شخصيات غائبة ثم عادت للظهور في أحداث الحكاية.

ومن الوظائف الأخرى للاسترجاع العودة إلى أحداث سبقت إشارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية، سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أم لسحب تأويل سابق، واستبداله بتقسيم جديد، وبذلك يكون لوظائف هذه التقنية دور كبير في إزالة الالتباس وتدارك صعوبة الانسجام بين المقاطع السردية في النص بسبب عدم وجود توافق بين ترتيب الأحداث في الحكاية وترتيبها على مستوى البناء السردي.[1]

نلاحظ من هنا أن الاسترجاع يأتي بوظيفة أخرى تتمثل في التذكير بأحداث سابقة عن طريق التكرار، أو إضفاء دلالة سواء كانت جديدة أم موجودة، وتغييرها بأسلوب مخالف للمعنى الأول، إضافة إلى التوضيح وإزالة الغموض والإيهام الناتج عن التضارب بين زمني القصة والخطاب، وذلك بخلق نوع من التلاؤم في السرد.

والاسترجاع شكل من أشكال المفارقة الزمني، الغاية منه توضيحه ملابسات موقف معين، وذكر أحداث سابقة على الحدث الذي يسرد في لحظته الحاضرة، ويرتبط بالذاكرة الشخصية لأن زمنه الماضي ومن خلال اختراقه يتم استدعاء بعض المواقف والوقائع وجعلها تنشط في نطاق الحاضر، لذا يعد انزياحا لطبقات متعددة.

وكذلك هو أسلوب فني، الغرض منه سد الفجوات والثغرات التي يوجدها السرد، وإغناء العمل القصصي بتقنيات فنية وجمالية، وإدخال معلومات جديدة على الرواية بإعطاء تفاصيل عن شخصية من شخصياتها أو الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا، أو التذكير بحدث سابق عن طريق التكرار.[2]

وأمثلة الاسترجاع الواردة في رواية **كشف المحجوب** نجملها في الجدول التالي:

[1] نغلة حسن، أحمد العزي، تقنيات اسرد وآليات تشكيله الفني، ص 50.

[2] بان البنا، الفواعل السردية، المرجع السابق، ص 51.

المقطع	ن م	التعليل	ص
"فقد كان من بادية الشمال، ما يزال يلعن ما يزال يلعن الفقر وأسبابه بلهجة جبلية، تغص فيها الحروف والكلمات! وكنتُ من بادية الصحاري .. من جنوب الدنيا.. " " كان علي موظفاً معي في الوزارة ذاتها ، حديث العهد بوظيفته مثلي ، ولكم كنا نعجب من الأقدار التي جمعتنا في العمل ، وأغلب زملاء الطلب تفرقوا أيدي سبأ! "	استرجاع خارجي	من خلال هذا المقطع نلاحظ استرجاعا خارجيا، لأن الراوي توقف عن سرد الزمن الحاضر ليعود بنا إلى زمن ماضٍ خارج نطاق الحكاية الأولى، ويتبين لنا من خلال تذكر محجوب لزميله على أيام الطفولة وما يتخللها من مأساة، بالإضافة إلى أيام الدراسة والعمل التي جمعت بينهما، ووظيفة هذا المقطع في التذكير بماضي الشخصية من خلال ما حدث لها من مواقف سابقة.	11
"كنتُ محافظاً على أوراد الطريقة زماناً من طفولتي ! حتى أبي نفسه رضي لي هذا اللقب ، وإن لم يكن يناديني به"	استرجاع خارجي	نلاحظ من خلال هذا المقطع أنه استرجاع خارجي لأنه عاد إلى الزمن الماضي وتذكر اللقب الذي منحه إياه أستاذه، وكيف تقبل أبوه هذا اللقب، والآلية (القرينة) التي اعتمد عليها هي: استخدامه للفعل الماضي الناقص "كنت" وهذا ما يدل على وجود زمن وبالتالي وجود استرجاع.	29
"وتهت في ذاكرتي المتصحرة أبحث عن آخر أسلحتي لعلي أجد لي جنة أقوى مما تكسر بين يدي، لست الآن بحاجة إلى كلمات فقد أيقنت أن الكلام مع مثلها لا يجدي"	استرجاع داخلي	نلاحظ هنا وجود استرجاع داخلي لأن فسحته الزمنية متضمنة في حاضر القص، داخل نطاق الحكاية، حيث يحاول إيجاد سلاح يواجه به سيدة النقابة، وهذا السلاح	97

		هو القتال، ليثبت بذلك رجولته، وعدم السقوط ضحية كيد هذه المرأة. ووظيفة هذا الاسترجاع هو العودة إلى زمن الماضي واستحضار كل الوسائل التي كان يستعملها في مواجهة المصاعب التي تواجهه.	
"أحسست بخطوات تنقر الأرض من خلفي .. فاستدرت لأرى الداخل إلى المقر .. فإذا بي أراها تتجه نحوي في خطى تتأرجح بين الذلة والكبرياء! .. إنها سيدة النقابة .. وتذكرت يا أحبتي سيدة البستان! .."	استرجاع داخلي	هذا النص عبارة عن استرجاع داخلي لأن السارد هنا يعود بنا إلى الزمن الماضي داخل نطاق الحكاية، لأن محجوب هنا يعود إلى الماضي في تذكر سيدة البستان التي ملكت عقله بحيائها وعفافها وتسترها، ووظيفة هذا الاسترجاع هو تذكر سيدة البستان التي طالما حلم بأن تكون مقاسمة حياته لما كان يعانيه من آلام البعد عنها.	78

1-3. تقنية الاستباق:

أ- مفهومه:

هو كل حدث سردي يحكي أو يثير حدثا سابقا لأوانه، وهي اقب تداولا من اللواحق في الأدب الغربي، ويرى جنيت "أن السوابق هي بمثابة الخطاب الرسولي لإعلانهما عن المستقبل".[1]

ويرى أيضا أن الاستباق هو استشراف للمستقبل والتنبؤ بما هو آت، والتطلع إلى الأمام، غير أن تقنية الاستباق تشغل – بشكل عام – نسبة ضئيلة من مساحة النص القصصي، وبذلك تكون أقل تواترا وحضورا من الاسترجاع.

[1] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 75.

"ويمثل الاستباق كل حركة سردية على أن يروى حدث لاحق، أو يذكر مقدما، والحكاية بضمير المتكلم أحسن، وتكون ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، والذي يسمح للسارد في تلميحات إلى المستقبل ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات أو الإشارات تشكل جزءً من دوره نوعا ما".[1]

ويرى بان البنا بأنه "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه، أي سرد حدث لاحق عن الحدث المسرود في لحظته الحاضرة، ولكن زمنه مستقبلي (...)، وعن طريق هذه التقنية السردية يتم قطع المتواليات التسلسلية، وكسر الأنساق التتابعية بالقفز إلى حدث وليد التنبؤ والخيال، وتكوين وحدة منسجمة من النسيج المحكم، وصولاً إلى غايات جمالية"[2]، أي أن الاستباق يظهر في إدخال حدث سابق لأوانه، أي أنه يقطع السرد في الفترة الزمنية الراهنة، ويقفز إلى أحداث لاحقة بكنها في النهاية تمنح النص السردي أو الروائي صفة أو سمة فنية جمالية.

ونستنتج من خلال ما سبق، أن تقنية الاستباق في السرد تعتبر قراءة للمستقبل والتنبؤ به، فهي عبارة عن مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام، أي أنها تخرج من الزمن الحاضر إلى زمن المستقبل لتسبق حدث أو عدة أحداث قبل وقوعها، وبالتالي تعمل على كسر الخط الزمني التسلسلي للنظام الزمني الذي يحكم السرد، لأن تقنية الاستباق تقع في لحظة زمنية ما، تعمل وفق متطلبات التوقف الزمني، كما أنه قد تستجيب له، عندما يخلق الراوي نوعا من التشويق والتتبع للسرد، لأن التنبؤ بالمستقبل يحدث نوعا من الانتظار لدى القارئ أو المتلقي لرصد ما ستؤول إليه الأحداث، حيث نجد أن للاستباق تسميات مختلفة لكنها ها نفس المعنى ألا وهو التطلع على الأحداث قبل وقوعها، وقد تعلق بشكل صريح بحيث تكون ضمن السرد واضحة نفهمها من خلال السياق.

ب- أنواعه:

كما سبق وأن عرفنا الاستباق كمفارقة زمنية إلى جانب الاسترجاع، حيث يشتركان في كسر خطية الزمن، والاستباق في الخطاب هو عملية سردية تتمظهر في إيراد حدث أو

[1] المرجع نفسه، ص 76-77.

[2] بان البنا، الفواعل السردية، المرجع السابق، ص 57.

الإشارة إليه مسبقا بالمقارنة مع النقطة التي بلغها السارد، وأن للاستباق أنواع عدة، منها: الداخلي والخارجي.

- **الاستباق الداخلي:**

يقول جنيت: "تطرح الاستباقات الداخلية نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي تعد من النمط نفسه، ألا وهو :مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي".[1]

نلاحظ من خلال قول جنيت أن الاستباقات الداخلية مثلها مثل الاسترجاعات الداخلية، فكلاهما يخشى التداخل والاختلاط بين الحكاية الأولى والثانية باعتبارها واقعة ضمن القصة.

ويرى جنيت أن الاستباقات الداخلية تندرج ضمنها أنواع أخرى، حيث ميز بين الاستباقات التكميلية التي تسد مقدما الثغرات الحكائية اللاحقة، والاتسباقات التكرارية التي تضاعف مقدما مقطعا سرديا آتيا، وتكون على شكل تلميحات وجيزة تؤدي وظيفة الإعلان، وقد تكون الإعلانات ذات مدى بعيد، أو ذات مدى قصير، فالأولى تتسع فيها المسافة الزمنية إلى حدها الأقصى بين زمن الإعلان وزمن التحقق الفعلي لما أعلن عنه، أما الثانية فهي توقع يمكن أن يتحقق على الفور، وتصلح فيه نهاية الفصل للكشف عن موضوع الفصل التالي. [2]

ومن خلال ما ذكر جنيت نلاحظ أن الاستباقات الداخلية تتفرع منها أنواع أخرى كالاستباقات التكميلية والتي تأتي لإكمال الحكاية، واستباقات تكرارية دائما، وهذا الأخير يؤدي إلى تضاعف السرد وتقوم بدور الإعلان، وقد يكون ذا مدى قصير لأنه يتحقق على الفور، أما البعيد فيتسع كثيرا أي لا يتحقق إلا فيما بعد.

- **الاستباق الخارجي.**

يقول جيرار جنيت: "الاستباقات الخارجية وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية".[3]

ومن خلال قول جنيت نلاحظ أن الاستباق الخارجي يؤدي إلى إنهاء أحداث القصة وبذلك يختم السرد.

---

[1] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص 79-82.

[3] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 77.

نجد أن الاستشرافات الخارجية تتميز عن الاستشرافات التكميلية التي تأتي لتملأ ثغرة حكاية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد.[1]

ومن خلال هذا المفهوم نرى أنه يوجد تميز بين الاستباقات الخارجية التي تختم القصة أو حكاية ما، والاستباقات التكميلية التي تأتي لسد فجوات وتعويض حذوفات تعرض لها السرد.

وهو أيضا ما يتم استباقه من خارج إطار الحكاية، حيث تقع الاستباقات الخارجية على مقربة من زمن السرد وكثيرا ما ترد على شكل إعلانات عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، فالاستباق الخارجي نادر الوجود في ثنايا النصوص الروائية.

ج- أنواعه:

ويميز جيرار جنيت بين نوعين من الاستباقات خارجية وأخرى داخلية، فنجد الاستباقات الخارجية تؤدي وظيفة ختامية في أغلب الأحيان، كما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية (...)، كما نجد في الاستباقات الداخلية، استباقات مثلية القصة، نميز فيها بين تلك التي تسد ثغرة لاحقة، وهذه هي الاستباقات (التكميلية) وتلك التي تضاعف – مقدما دائما – مقطعا سرديا آتيا مهما بلغت قلة هذه المضاعفة وهذه هي الاستباقات التكرارية، وتعوض هذه الاستباقات كلها عند حذوف أو نقصانات مقبلة (...) وهناك استباقات ترددية تحيلنا إلى مسألة التواتر السردي.

والاستباقات المعممة توضح قليلا أو كثيرا هذه الوظيفة النموذجية، وهي تشرع الباب على السلسلة اللاحقة (...)، أما الاستباقات التكرارية فهي تؤدي دور الإعلان (...)، وعباراتها المناسبة هي عموما "سنرى، سنرى فيما بعد".[2]

ومن خلال تمييز جنيت بين الاستباقات نرى أنها تعمل على تأدية وظائف مختلفة ومتباينة في السياق الزمني للرواية، على سبيل المثال، نجد أن الوظيفة الختامية تعمل على دفع مسار النص القصصي إلى خلق خاتمة ونهاية منطقية ومتوقعة، أي قد يتحقق هذا التوقع وقد لا يتحقق، كما تعد هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو مقدمة لأحداث لاحقة، أو أنها قد

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 111.

[2] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 77-78.

تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه نهاية هذه الشخصيات، يمكن تلميح إلى زواج أو مرض أو موت ...

وفي الجانب الوظيفي للاستباق، نجد "الاستباق كإعلان وهو الذي يخبرنا صراحة عن تفاصيل ما سيأتي من أحداث، اما الاستباق كتوطئة أو تمهيد، فهو استباق زمني الهدف منه التوقع إلى ما هو محتمل حدوثه في العالم المحكي".[1]

كما أن للاستباق وظائف أخرى منها: خلق حالة انتظار لدى المتلقي، إلا أن تحققه لاحقا غير إلزامي في شيء، فهو لا يعمل أي ضمان بالوفاء، لأن ما تطرحه أو تبنيه الشخصيات من تطلعات يمكن أن يصيب أو يخيب، وأن للاستباق وظيفة جمالية على المقاطع السردية، إضافة إلى سد الفجوات والفراغات والحذوفات التي تأتي في السرد، ودفع القارئ للتفاعل مع القصص السردي، وأن أهم طرائق عرض الاستباق:

- **طريقة الراوي:**

وهو العليم بكل الأحداث قبل بدء سردها، وعن طريق ضمير المتكلم يصرح بكل شيء، حيث يكون مطلعا على كل اسرار الشخصية، فهو راوٍ وإله، يتواجد في كل مكان، وأن الشخصيات لا أسرار لهم.

- **طريقة إحدى الشخصيات:**

بوصفها تخطيط للعمل المستقبلي في ضوء الحاضر أو استحياء حصول حدث بناء على معطيات الواقع".[2]

ومن خلال الطريقتين بالسابقتين نرى أن الاستباق يقوم على طريقتين، فالأولى يبدو فيها الراوي عليم وعارف بكل شيء، فهو يستطيع الإشارة إلى أحداث مستقبلية دون الإخلال بالعمل القصصي، أما الثانية، فيتم فيها الاستباق عن طريق توقع إحدى الشخصيات لما سيحدث لاحقاً.

وأمثلة الاستباق الواردة في رواية **كشف المحجوب** نلخصها في الجدول التالي:

[1] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، ص 79-80.

[2] بان البنا، الفواعل السردية، ص 58.

المقطع	ن م	التعليل	ص
" سأحكي لكم سادتي فلا تستعجلوا ! ..إني لم أعد أطيق السكوت .. فلطالما تكتمت عنها .. لكني الآن تعبت ! أعلم أن ذلك ربما أضر بي .. فقد يسبب لي متاعب ما .. لكني فقدت كثيراً وعانيت أكثر ، فلم يبق لي في الواقع ما أخسره! لقد قررت الكلام .. سأبوح لكم ، فلربما دلني أحد منكم عليها ! من يدري ؟ ..فأنا رجل لا يعرف اليأس ! .. سأظل أبحث في كل مكان .. حتى أجدها أو أموت معذورا! "	استباق داخلي	في هذا المقطع استباق داخلي، حيث توقف زمن الحكاية الأولى وبدأ بالاستشراف لأمور لم تحدث بعد، وما يدل على هذا التوقع العبارات التالية: (سأحكي، فقد، سأبوح، سأظل ..) وهذه الآليات تدل على معنى الاستشراف لأحداث لاحقة. ووظيفة هذا الاستباق هي فتح باب التكهن لدى القارئ بما ستؤول إليه مصائر الشخصية	7
لغة النضال ! .. فلسفة ! .. ذلك عهدٌ ولى .. كلمات سوف تنساها مع الأيام ، بل لن ينفعك شيءٌ منها لحل مشكلاتك المقبلة ! أنصحك : ابحث عن وسائل أنجعَ! (...)	استباق خارجي	هذا المقطع عبارة عن استباق خارجي لأنه خارج نطاق الحكاية الأولى، وأن هذه اللغة لن تنفعه في مسار حياته لمواجهة المشاكل التي ستواجهه، والآلية التي اعتمدها الراوي هي الفعل المضارع بالإضافة إلى قرائن لغوية (سوف)	13
إيه يا مدينة النفاق والبهتان ! .. قادمٌ إليك أنا بقوائمي الأربع .. أجوس خلال الديار ، وأمرغ شهواتك في التراب .. أخضعها ذليلة تحت شهوتي ! لك سحركِ الذي يذل القلوب الضعيفة ، ولي سحري الذي يبطل كل طلاسمك البليدة	استباق داخلي	هذا المقطع عبارة عن استباق داخلي، حيث توقف زمن السرد وبدأ التوقع لما سيحدث في هذه المدينة ولما سيقوم بفعله، والآلية التي وظفها السارد هي الفعل المضارع مثل (أمرغ، أخضعها، يبطل، يذل ..)، أما وظيفة هذا المقطع هي وظيفة تكميلية تهدف إلى سد ثغرة لاحقة في السرد.	61

2- آليات تبطئ السرد وتعطله:

وهي آليات تحد من سرعة السردن وبالتالي يصبح زمن الخطاب أطول من زمن القصة، أين يتمدد الأول ليتقلص الثاني.

2-1. الوقفة الوصفية:

ترى **سيزا قاسم** أن الوقفة عبارة عن إيقاف للسرد تتخلله مقاطع وصفية قد تستغرق عددا من الصفحات (ومن الأشياء والمناظر والأماكن)".[1]

نرى أن سيزا قاسم رأت الوقفة على انقطاع السرد وتعطيله، وهنا يبدأ السارد في الوصف وتجسيد في سطور أو صفحات.

كما تطرق سمير المرزوقي لهذه التقنية إذ يقول أنها "التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف، أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة تطابقه ديمومة تساوي صفراً على نطاق الحكاية (...)، إذ أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث (...) ومن الممكن أن تطابق وقفة تأمل لدى شخصية، تبين لنا مشاعرها وانطباعتها أمام مشهد ما".[2]

من خلال ما ورد ذكره هنا، نلاحظ أن تقنية الوقفة عبارة عن استراحة، يلجأ إليها السارد من حين إلى آخر بغية الوصف كوصف الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، أماكن .. وهنا يكون الإيقاع السردي بطيئا.

وذهب تودوروف أيضا إلى تعريف الوقفة إلى أنها "تتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب مع زمن الخطاب –الحكاية. وهذا شأن الوصف والخواطر العامة ... الحالة المعاكسة وهي ألا يتطابق أي جزء من الزمن الخطابي الذي يجري في التخييل وتتمثل بطبيعة الحال في إيقاظ مرحلة كاملة".[3]

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 95.

[2] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 90.

[3] تيزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار طوبقال، ط2، 1990 م، ص 75.

نلاحظ من خلال قول تودوروف أن الوقفة عنده تتحقق عندما يساوي زمن القصة الصفر، ويكون زمن الخطاب يساوي ما لا نهاية لعدم معرفتنا متى يتوقف الوصف الذي يكون على مستوى زمن الخطاب، ففي الوقت الذي يتقلص فيه زمن القصة حتى يبلغ درجة الصفر، يتضخم الخطاب ويأخذ حيزا هاما على مستوى الفضاء النصي.

أما فريدة إبراهيم فترى بأن هذه التقنية "من أسند الحركات للسرد، حيث يتوقف تنامي الأحداث أمام انشغال الراوي بالوصف، فيتسع زمن الخطاب ويتقلص زمن القصة، ويعتبر الوصف أحد أهم عناصر البنية السردية الذي لا يمكن أن تخلو منه أية رواية، خاصة الرواية الجديدة، حيث يصبح الوصف خادما للسرد".[1]

من هنا يمكن القول إن تقنية الوقفة تعمل على تبطيء السرد، وإيقاف تطور الأحداث، وتصاعدها عندما يلجأ الراوي إلى الوصف، ومن هنا يكون زمن الخطاب (الحكاية) أوسع وأكبر من زمن القصة، هذا الأخير يكون مساويا للصفر، فالوصف عنصر هام في كل رواية ويساهم في عملية السرد.

وهذا ما أكد عليه جنيت عندما رأى أن الوقفات الوصفية تتمثل في الأوصاف التي لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة، بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة في السرد، وترتبط أيضا بالمواقف التأملية للشخصيات، كما أن السارد يلجأ إلى هذه التقنية من أجل الإخبار وتوضيح بعض المناظر التي لا تلقى اهتماما من طرف القارئ".[2]

ومعادلة هذه التقنية هي

ز ح = ن، ز ق = 0

إذن:

ز ج ∞> ز ق

ومن هنا نلاحظ أن الوقفات الوصفية عبارة عن حركة سردية تحدث على مستوى زمن الخطاب (الحكاية تعمل على إيقاف مسار الحكي من أجل تأمل الأماكن والطبيعة ووصفها، إضافة إلى وصف الشخصيات وهنا يتسع زمن الحكاية ويكون أكبر من القصة.

---

[1] فريدة إبراهيم، زمن المحنة، ص 85.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 112 – 113.

أ) أنواع الوصف:

ميز جيرار جنيت بين نوعين من الوصف هما: الوصف الذاتي والموضوعي:

- **الوصف الذاتي والموضوعي:**

هو الذي يرتبط بالشخصية ذاتها ونفسيتها من خلال وصف الأحوال الداخلية للشخصيات من خلال المواقف التي تحدث معها من آمال وانطباعات، واكتشافات تدريجية، وخيبات الأمل، وهذا النوع من الوصف يبين العموميات الحقيقية".[1]

من خلال ما سبق ذكره نلاحظ أن الوصف الذاتي هو الذي يتعلق بالشخصيات، دون الاهنمام بالأشياء المحيطة بها، وذلك من خلال الوصف الدقيق لخوالجها النفسية وانطباعاته ومشاعرها الداخلية، وبالتالي فهذا الوصف يساعد على كشف طبيعة الشخصيات وتفهم سلوكياتها.

أما عند سمير المرزوقي، فهذا النوع يتمثل في "... أن الوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما، وهذا ما يسمى بالوصف الذاتي".[2]

من خلال هذا الرأي نلاحظ أن الوصف الذاتي هو الذي يوافق تأملات الشخصيات من خلال تبيان عواطفها وانفعالها أمام مشهد أو موقف ما، وبالتالي فهذا النوع من الوصف يساعد على إبراز ملامح الشخصيات وتجسيدها في مقطع وصفي.

- **الوصف الموضوعي:**

يرى جيرار جنيت أنه: ما يتعلق بموضوع ما خارج عن أحوال الشخصيات، لوصف الطبيعة والأماكن وبعض المشاهدن كما يتعلق بوصف الفضاء والمحيط الذي تعيش فيه الشخصيات، ويلجأ السارد إلى مثل هذا النوع من الوصف من أجل إخبار القارئ أو تزويده بصورة وفكرة عن ذلك المنظر".[3]

من خلال ما سبق نلاحظ أن الوصف الموضوعي هو عكس الوصف الذاتي، فالموضوعي هو الذي يهتم بوصف الإطار الخارجي للشخصيات، أما الذاتي فهو ضده، حيث

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 114.

[2] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 90.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 112.

يساعدنا هذا الوصف على تصور الأماكن والفضاء الذي تتحرك فوقه الشخصيات، وبالتالي تزويد القارئ بفكرة عن الموضوع.

ومن هنا نلاحظ أن هذا الوصف يعنى بتفاصيل المشاهد والفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، حيث يعمل على تبطيء السرد من خلال تقديم السارد لمعلومات تساعد القارئ على فهم الحكاية والتفاعل معها.

ونجد هذا النوع من الوصف أيضا عند سمير المرزوقي، أنه "عبارة عن وصف يقوم به السارد نفسه، وذلك لإعطاء القارئ معلومات عن الإطار الذي يعيش فيه، وهو بالتالي وصف موضوعي".[1]

ب)وظائف الوصف:

يعتبر الوصف عنصرا هاما جدا في بنية النص، لأنه يدخل في عمق التجربة التي يعبر عنها الراوي بما ينسجم مع غايته الإبداعية، ومن هنا لابد من تحديد وظائف الوصف داخل السرد بشكل دقيق، إنه يقوم بوظيفتين أساسيتين:

- **الوظيفة الأولى:** تتمثل في الوظيفة الجمالية (Ornementale) الموروثة عن البلاغة التقليدية التي كانت تضع الوصف ضمن محسنات الخطاب وزخرفته.
- **الوظيفة الثانية:** تتمثل في الوظيفة التفسيرية الرمزية (Symbolique) التي تقتضي أن يكون الوصف مثيرا أو مبررا في الوقت نفسه.[2]

إذ يشكل الوصف في العمل السردي صورة خارجية للشخصية، تكشف عن حاتها النفسية، فيكون المحيط الموصوف مرتبطا ارتباطا معنويا بما يجري من أحداث، إضافة إلى وظيفة الإيهام، أي إيهام القارئ ومحاولة إقناعه بأنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، أي واقعية الشخصية والحدث.[3]

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، المرجع السابق، ص 91-92.

[2] نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 101.

[3] ضياء غني لفة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ص 114-116.

من خلال ما سبق، نلاحظ أن الوصف يقوم بوظيفتين هامتين، تتمثل الأولى في الوظيفة الديكورية أو التزيينية، التي تعمل على جذب القارئ من خلال المحسنات والألفاظ الجمالية، كما يعنى هذا الوصف إلى إشباع الحاجة الجمالية لدى القارئ مشكلا استراحة في مضمار السرد، أما الثانية فتتمثل في الوظيفة الرمزية أو التفسيرية والتي يكون فيها الوصف منبها للقارئ من خلال الرموز الوصفية، كما أنها تكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية وتفسر سلوكها، في حين نجد وظيفة الإيهام بالواقع التي تعمل على وضع الشخصية في إطارها الواقعي والاجتماعي.

ولذا فإن دراسة المقاطع الوصفية في نص قصصي تتطلب احتياطات منهجية أهمها:

- تحديد المقاطع الوصفية
- ضبط مصد الوصف أي التمييز بين المقاطع الوصفية الذاتية والمقاطع الوصفية الموضوعية.
- تسيير وظائف الوصف أي معرفة ما إذا كان تواجده يرمي لإعطاء القارئ معلومات تسهل له فهم الحكاية، أو هو يدخل في نطاق التجربة الحسية أو الدرائية Cognitive لشخصية ما.

من خلال هذه الاحتياطات نلاحظ أن الوصف يمر بخطوات تتمثل الخطوة الأولى في تبيين وتوضيح المقطع الوصفي واستخراجه، أما الخطوة الثانية فهي التمييز بين أنواع الوصف (الوصف الذاتي والموضوعي)، في حين تمثلت الخطوة الثالثة في تعيين وظيفة الوصف.

من خلال ما سبق ذكره حول تقنية الوقفة الوصفية نستنتج أنها تقنية سردية تعمل على تعطيل عملية التدفق السردي وتحيل النص إلى حالة من السكون، بصورة يصبح الزمن على مستوى الخطاب أطول، وربما لا نهاية له من الزمن على مستوى زمن القصة من خلال وصف الشخصيات والفضاء الذي تعيش فيه، وخصائص الأشياء، وهذا هو الوصف الموضوعي، وكذلك وصف طباع الشخصيات وسلوكياتها، وتصوير حالتها ومشاعرها الداخلية، وهذا هو الوصف الذاتي؛ وهذا الوصف له وظيفتين أساسيتين لكل مقطع وصفي وظيفة بنيوية داخلية في صميم التركيب الروائي (السرد عموما)، ووظيفة تزيينية جمالية خارجة عن زمنية القصة، إضافة إلى وظيفة الإيهام بالواقع.

وأمثلة الوصف الواردة في رواية كشف المحجوب نلخصها في الجدول التالي:

المقطع	ن م	التعليل	ص
نظرت إليه وقد انكمش في جلبابه القصير متكئاً على وسادته الصغيرة ، وعيناه لا تفارقان وريقاته المرتعشة بين أصابعه ، أتأمل هزاله ووجهه الشاحب..	استرجاع خارجي	هذا المقطع عبارة عن وصف ذاتي تمثل في وصف حالة علي الخارجية، أما وظيفة هذا الوصف فقد تمثلت في الوظيفة التفسيرية لأنها تبرر الحالة التي كان عليها علي	12
"هذا الفتيل الصغير المغموس أسفله في النفط ، يتسرب إلى قاع المصباح حيث يغطس بقارورته الدائرية الشكل ، ثم يمتد أعلاه عبر ثقب أشبه ما يكون بعين أسطورية نارية"	استرجاع خارجي	هذا المقطع من الرواية عبارة عن وقفة وصفية حيث أدى ذلك إلى توقف مسار السرد ليبدأ وصف المظهر الخارجي للمصباح، حيث شبه ثقب المصباح بعين أسطورية والقرائن اللغوية الدالة على ذلك: (الدائرية، المغموس ...)، أما الوظيفة التي تمثلت في هذا المقطع هي وظيفة تفسيرية حيث أن العمل السردي هنا قدم صورة خارجية لهذا المصباح، فهذا المحيط مرتبط ارتباطا معنويا له.	37

2-2. المشهد

يعد المشهد عنصرا مميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، فهو وسيلة يتخذها الراوي كي يوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، "لأنه يحقق نوعا من المعادلة بين وحدة زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة".[1]

أي أنه يحقق نوعا من التوافق بين زمن السرد والمدة الوقفية، ويقوم في الأساس على الحوار اللغوي الذي يتخلل المقاطع كونه محاكيا أساسا.

ويقع المشهد في فترات زمنية محددة كثيفة ومشحونة لاسيما أن القارئ يشاهد القصة وكأنها مسرح ترتاده الشخصيات وتقوم بأداء أدوارها على مرآى من الكاتب، وهو أيضا عبارة عن مقطع حواري، حيث يتوقف السارد عن السرد، ويترك المجال للشخصيات للتحاور دون تدخل منه، وهذا الإيقاع يختلف عن الإيقاعات السابقة حذف، وقفة، مجمل، حيث يمنح القارئ شعورا بتوقف الزمن، فهو "يمثل وقفة تجنب القارئ الإحساس بالضجر الناتج عن هيمنة السارد على إدارة الحكاية والدفع بها قدما باتجاه النهاية، مما يثير لديه بعض التشويق".[2]

كما يرى حميد لحميداني بأنه: "المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن القصّة بزمن الحكاية من حيث مدّة الاستغراق، وهنا ينبه جنيت إلى أنه ينبغي دائما ألا نغفل أن الحوار (...) قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار، مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد والقصة قائما على الدوام".[3]

من خلال ما ورد، يمكن القول بأن المشهد عبارة عن حوار يتخلل السرد، وهنا يكون زمن القصة يكاد يساوي زمن الخطاب، ويمكن أن يكون طويلا أو قصيرا، وذلك يرجع إلى أسباب منها:

- الصمت الذي يظهر على المقاطع الصوتية.
- تكرار أو تعليقات السارد على كلام الشخصيات

---

[1] حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 166.

[2] خديجة بودراع، بنية الزمان والمكان في قصة حي بن يقظان، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لميلة، 2013 – 2014 م، إشراف عزوز سطوف. ص 31.

[3] حميد لحميداني، المرجع السابق، ص 78.

وإن المشهد من حيث المفهوم الفني، هو "التقنية التي يقوم فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا"[1]، وهو يعطي للقارئ إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه، كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماع سوى البرهنة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة.

"فالمشهد إذن يقع في فترات زمنية محدد كثيفة مشحونة خاصة".[2]

وتمثل المشاهد بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، وتقوم أساسا على الحوار الذي يحقق عملية التواصل.

أما فريدة إبراهيم، فترى بأنه "حالة من التوافق التام بين الزمنين (زمن الخطاب وزمن القصة)، وذلك عبر الأسلوب المباشر، واقتحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب، فتكون أمام مشاهد حوارية تقوم أساسا على الحوار المعبر عنه عن طريق اللغة الموزعة على ردود متناوبة، كما هو مألوف في النصوص الدرامية ومعادلته: ز خ = ز ق".[3]

ومن خلال هذا المفهوم، يمكن القول بأن المشهد يتحقق عندما يتطابق زمن القصة مع زمن الخطاب، من خلال الكلام المجسد باللغة، الذي يصدر من الشخصيات بالتداول (التناوب)، مثلما هو معتاد عليه في النصوص الدرامية، بحيث يكون زمن القصة يساوي زمن الخطاب، وبالتالي يكون الإيقاع متوازيا.

كما يعتبر المشهد تعبيرا مباشرا ونقلا حيا للأحداث والوقائع، وكذا الشخصيات المشاركة فيها، إنه ليس تقريرا تسرد به حادثة ما، لكنه الحادثة بعينها تكشف بوضوح أمام عين القارئ (...) فهو عبارة عن فعل معين مثل حدثا أو واقعة تحصل في مكان وزمان، وتكون المشاهد في أغلب الأحيان حوارات تدور بين شخصيات متعددة.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 177.

[2] سيزا قاسم، المرجع السابق، ص 65.

[3] فريدة إبراهيم، المرجع السابق، ص 87-88.

أ) أنواع المشهد:

كما سبق وتطرقنا إلى مفهوم المشهد على أنه ذلك المقطع الحواري الذي يتخلل النصوص السردية، حيث يكاد زمن القصة يتساوى مع زمن الخطاب، وهنا يكون السرد متوازيا، وأن للمشهد نوعان هما:

- **الحوار الداخلي (المونولوج):**

في هذا النوع يغيب الحوار عند عرض بواطن الشخصيات بواسطة الخطاب غير المباشر، فيمزج الراوي خطابه بنوازع الشخصية وعواطفها.[1]

من خلال هذا القول نلاحظ أن هذا النوع يكشف عن كوامن وأسرار الشخصيات، والإفصاح عن مكبوتاتها الداخلية وحالتها النفسية، وذلك من خلال حديث يدور بين الشخصية وذاتها.

كما يعرف هذا النوع بالعرض غير الدرامي، كونه منحصرا عند شخصية واحدة تحاور نفسها، وهذا الحوار يمكننا من العبور إلى غياهب الحياة الداخلية للشخصية.[2]

ومن خلال هذا نلاحظ أن الحوار الداخلي يكون بين شخصية ونفسها لا أكثر، فهي بذلك تكشف جوانب داخلية من حياتها.

والحوار الداخي والمشهد التصويري الذي يكون دون حوار، أي أنها قد تأتي بطريقة تصويرية التي تصور العقل حين تجعله يتحدث عن نفسه.[3]

ومن خلال ما ورد، نلاحظ أن الحوار الداخلي هو عبارة عن عرض يصور الشخصية من داخلها، ويكشف أغوارها وأسرارها الدفينة والغامضة، وهنا تكون الشخصية في حوار مع ذاتها، إذ تصرح بما يدور بداخلها من أفكار وخواطر ومشاعر .. دون أن تشاركها في ذلك شخصيات أخرى.

- **الحوار الخارجي:**

إن هذا النوع من المشهد في نظر محمد عزام على أنه يعمل على كسر رتابة السرد من خلال قيامه بالعرض التفصيلي لهذه الأحداث التي تتمثل في رصد سلوكيات الشخصية وهي

[1] عبد الوهاب رقيق، في السرد، ص 64.

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 165.

[3] عبد الوهاب رقيق، المرجع السابق، ص 73.

تتحرك كونه يفسح المجال أمامها للتعبير عن رؤيتها وبلورة أفكارها، والحوار عنده يقتضي التواصل بين شخصيتين اثنتين، حيث يطلق عليه تسمية العرض الدرامي.[1]

من خلال هذا القول، نرى أن هذا النوع من الحوار يساهم في خلق حيوية للسرد، حيث تقوم بالعرض التفصيلي للأحداث والشخصيات، فيكشف عن آرائها وعلاقاتها ببعضها البعض، كما يمثل – أيضا هذا النزع – العرض الدرامي، لأن الدراما تقتضي وجود شخصيات تتحاور فيم بينها.

كما أن الحوار الخارجي: "هو حوار يدور في إطار زماني ومكاني، حيث تتناقش فيه مجموعة من الشخصيات، ويمكن تغيير افرادها، فهذا النوع من الحوار قابل للتبديل والتغيير دون أن ينقطع الحوار".[2]

من خلال هذا القول، نلاحظ أن الحوار الخارجي هو الذي تشارك فيه الشخصيات، كما أن هذه الشخصيات يمكن أن تتغير في حين لا ينقطع الحوار، كما يمكن التبديل في المكان والموضوع غير أن الحوار غير ثابت لا ينقطع.

ب)وظائف المشهد:

إن المشهد مكون بنيوي متميز ونشيط يساعد على تشكيل المعنى الكلي في النص السردي، وتتمثل وظائفه في:

- **الوظيفة الوصفية:**

الشخصيات إذ تتكلم تصف موضوع الحديث بصفة مباشرة، وتقدم من حيث تعلم أو لا تعلم أخبارا عن نفسها (...) توحي للقارئ بأنها على موقف، فالموقف والموقع اللذان تتخذهما الشخصية المتكلمة من موضوع حديثهما يشفان دائما على محتوى وصفي متعلق بها، فمن خلال المادة التخييلية التي ترسم بعض ملامح الشخصية نستخلص ردود فعل مضمرة أو صريحة".[3]

[1] محمد عزام، المرجع السابق، ص 165.

[2] عبد الوهاب رقيق، المرجع السابق، ص 64.

[3] المرجع نفسه، ص 47.

من خلال ما سبق نلاحظ أن الوظيفة الوصفية مرتبة بالشخصية، فهي عندما تتحدث عن موضوع تصفه تلقائيا، كما تصف نفسها من خلال الإخبار عن ذاتها، وإعطاء معلومات للقارئ، بحيث يكشف ملامحها وطباعها.

- **الوظيفة السردية:**

هي بخلاف المحمول الوصف، الذي يستمد من الكلام بوصفه حدثا يستخلص المحمول السردي من الأخبار المبثوثة على سطح الخطاب (...) انتهينا أن الحوار هو القص بالذات، فالفرق الوظيفي الوحيد بينهما هو أننا في السرد نسمع صوتا يتحدث عن الشخصيات وأعمالها وهيئتها، بينما الحوار أننا نسمع أصواتها وهي تتكلم عن نفسها، فنراها وهي تتحرك، ستخلص صفاتها وعلاقاتها.[1]

من خلال هذا القول نرى أن الوظيفة السردية تعمل عمل السرد لأنها تسرد علينا أخبارا، أما الفرق بين الحوار والسرد فيكمن في أن الأول يتحدث على لسان الشخصيات ذاتها، أما الآخر فنسمع صوت الراوي أو السارد يروي لنا عن الشخصيات.

- **وظيفة الإيهام بالواقعية:**

لابد في الحوار الارتجال، كما أن الحوار استنساخ للحياة، وترجمة عن المعيش اليومي، إن الشخصيات تتبادل الأخبار والآراء بشأن وضع يومي تنخرط فيه بكل ما يحمل من تناقضات ولابسات (...) فبتعبير الشخصيات عما تسمع وعما ترى (...) تدرج تجاربها في إطار مرجعي هو التجربة اليومية المعيشة التي تمثل إحدى دعائم الجمالية الواقعية.[2]

من خلال هذا القول نلاحظ أن وظيفة الإيهام بالواقع، إذ يعمل الحوار على تصوير واقع الحياة المعيشة من خلال تبادل المعطيات بين الشخصيات حول موضوع ما، فإن تجربة الشخصية مرتبطة بالواقع الاجتماعي، مما يعطي للسرد نوعا من الجمالية بعيدة عن الخيال ومرتبطة بالواقع.

[1] عبد الوهاب رقيق، المرجع السابق، ص 48.

[2] المرجع السابق، ص 73.

وأمثلة المشهد الواردة في رواية كشف المحجوب نلخصها في الجدول التالي:

المقطع	ن م	التعليل	ص
آه ! هذا آخر الليل إذن! اقترب مني وهو ينظر في ذهولٍ ، ولما لاحظ جراحي ولى مذعوراً ولم يعقب ، فقال: _متى كنتَ هنا ؟ .. ثم ما بك ؟ .. ماذا حدث ؟ _اطمئن ! .. لم يهاجمني أحد. واحترتُ في أمري كيف أفسر له ؟ وبأي منطق أقنعه بالذي حدث ، وأنا أعيش خارج المعقول ! .. ثم تبادر إلى ذهني حل ربما يصلح لإقناع مثله ، فاستأنفتُ بسرعة قبل أن يكثر من هدره: _هل تؤمن بالصرع ؟ _الشيطاني أم العضوي ؟ _لستُ أدري .. المهم أن شيئاً من ذلك قد حدث! ونظر إلي بإشفاق ، فقال بما يشبه العتاب: _ألم أقل لك يا محجوب ؟ .. ألم أقل لك إن كيدهن عظيم !؟	استرجاع خارجي	هذا المشهد من الرواية هو عبارة عن حوار خارجي لأنه جرى مباشرة بين علي والمحجوب، وهذا أدى إلى وقف الزمن الحكي الأول، أما الوظيفة فهي الإيهام بالواقع لأن هذا الحوار انكاس لما حدث لشخصية المحجوب مما يعطي السرد لمسة جمالية بعيدة عن الخيال ومرتبطة بالواقع	59-60
كانت رغبتي المجنونة قد عاودتني، فقررت مواطأته على قلب مجرى الحوار، رغبة حمقاء .. ولكنها مهمة بالنسبة لي (...) ودخلت في حوار	حوار داخلي	هذا المشهد هو عبارة عن مونولوج لأنه جرى بين المحجوب ونفسه، أي دون مشاركة شخصية أخرى معه في الحوار، وتمثل ذلك في رغبته	73

داخلي لأقنع ضميري: أليس من المكاسب النضالية أن تذل طاغية؟ – إنها البداية لرفع الظلم، ورد الحقوق إلى أهلها، وإنما كان الظلم بسبب وجود الطغيان، والطغيان لا يقوى إلا في شعب ذليل، يحرص على العيش، وليس الحياة! إذن فعملي هذا يسير في الاتجاه الصحيح ...		المجنونة في فصح ما كان يدور في النقابة ورفع الظلم عن المستضعفين ورد حقوقهم، .. أما الوظيفة فتمثلت في الوظيفة السردية من خلال أن شخصية المحجوب هي التي تتحدث عما يدور في الخفاء في النقابة.	

2-3. التواتر:

أ) مفهومه:

يعرف التواتر (La fréquence) في نظر جنيت بأنه "يتضمن علاقات التواتر أو (ببساطة التكرار) بين النص Récit والحكاية Diégèse، أو بعبارة أخرى بين القصة والخطاب. ويرى أن هذا المحور لم ينل قدرا كافيا من الدراسة من قبل نقاد ومنظري الرواية. ذلك أن جل النقاد قاربوا هذا المحور ضمن منظور أسلوبي، ورأوا أن دراسة العلاقة بين ما يتكرر على مستوى الوقائع (القصة) من جهة، وعلى مستوى القول (الخطاب) من جهة ثانية ليس بمعزل عن مسألة الأسلوب"[1]، ولكن جنيت أصر على أن مسألة التواتر تعتبر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية.

من خلال هذا القول نلاحظ أن التواتر هو علاقات التكرار بين القصة والخطاب، فعلى مستوى القصة تجري الأحداث، وعلى مستوى الخطاب تتكرر عن طريق إعادة نفس الحوادث، إلا أن مسألة التواتر لم تنل الاهتمام الكافي من قبل الدارسين لعلاقتها بالأسلوب.

كما يعرف التواتر بأنه "علاقة التكرار بين النص والحكاية، غير أن هذا النص يحدث ويتكرر أيضا، فمثلا شروق الشمس يتكرر كل يوم إلا أنه لا ضرورة لذكر عدد المرات، فالتواتر يدرس معدل التكرار الذي يظهر على مستوى الأحداث في كل من القصة والخطاب، ويتميز

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 129.

نظام التكرار بأن المتن فيه تعاد روايته، مما يؤدي إلى ظهور حركة الزمن في الحركات اللاحقة، حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات".[1]

ومن خلال ما ورد في هذا التعريف، نرى بأن التواتر أو التكرار يحدث بين النص والحكاية، إلا أن التواتر هو بمثابة حساب أو إحصاء عدد التكرارات التي تحدث على مستوى كل من القصة وزمن الخطاب، فالتواتر هو تقنية خاصة من تقنيات التبطيء وتعمل على توقيف وتعطيل السرد والزمن.

تناول "عمر عيلان" هذا المصطلح، إذ يرى بأنه "التكرارات القائمة بين القصة والحكاية، وهذا العنصر الزمن بقي مجالا مهملا من طرف النقاد ومنظري الرواية، وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية، في مواقع مختلفة من النص".[2]

من هذا القول نرى أن التواتر هو عملية تكرارية تحدث بين الحكاية والقصة، إلا أن التواتر لم يلق الاهتمام الكافي من طرف النقاد والدارسين، ولكن مع هذا الإهمال إلا أن له أهمية كبيرة، وذلك من خلال تكرار المقاطع السردية وتباينها من موقع إلى آخر على مستوى الرواية.

ومما سبق ذكره نرى بأن التواتر هو "علاقات التكرار" بين الحكاية والقصة، وهذا التكرار أو التواتر ذو طابع زمني وعددي أيضا، كما أنه يعد عنصرا هاما في المستويين الزمني والأسلوبي، بالرغم أنه لم ينل حظا وافرا من الدراسة، ويقترح جنيت في هذا الأخير، دراسته عبر أربعة أنماط وهي التي تمثل أنواعه.

ب)أنواع التواتر:

لقد خصص جنيت لدراسة محور التواتر أربعة أنماط من علاقات التواتر القائمة بين الرواية والقصة من جهة التكرار، بحيث أن هذه الأنماط راجعة إلى حاصل ضرب اثنين في اثنين، فالتعبير قد يتكرر أو لا يتكرر، وذلك الحادثة نفسها قد تتكرر أو لا تتكرر، فالرواية يمكن أن تخبرنا مرة واحدة بما لم يقع سوى مرة واحدة بما لم يقع مرة واحدة، وأن تخبرنا عدة مرات بما لم يحدث غير مرة واحدة، أو تخبرنا مرة واحدة بما حدث عدة مرات، وهذه الأنواع هي كالتالي:

[1] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة، المرجع السابق، ص 77.

[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 105.

- **أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة:**

وضع جنيت لهذا النوع صيغة شبه رياضية (ح 1 / ق 1)، كأن نقول على سبيل المثال منطوقا كالآتي: "أمس نمت باكرا"، فلا شك في أن هذا الشكل من الحكاية الذي يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد المسرود، وهو الأكثر شيوعا بما لا يقاس، وقد أطلق عليه جنيت الحكاية التفردية أو السرد الإفرادي.[1] Récit singulatif.

من هنا يمكن القول إن هذا النوع قد انحصر في أحادية الحدث وأحادية التعبير وهذه الصيغة هي الأكثر رواجا في النصوص السردية، ويسمى هذا النوع من التواتر "بالسرد المفرد"، حيث كل حدث مفرد يقابله ملفوظ سردي مفرد.

وهذا ما ذهبت إليه فريد إبراهيم، إذ ترى بأن هذا النوع من التواتر هو الأكثر استعمالا في النصوص الروائية، وهذه الحالة لا تشكل أي تكرار، لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية، فنجد مثلا الإشارة إلى أطوار حياة الشخصيات مرة واحدة كذكر طفولة الشخصية المحورية".[2]

من هنا نلاحظ أن التواتر أو التكرار لا يحدث في مثل هذا النوع لا على مستوى القصة ولا الخطاب، لذلك يعرف بالمفرد لأنه يحكي لنا مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

- **أن يروي مرات متناهية ما وقع مرات متناهية (ح ن / ق ن):**

وفي هذا النوع يقول جنيت: "لنأخذ على سبيل المثال المنطوق: "نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء ..، فمن وجهة النظر التي تهمنا هنا أي علاقات التواتر الحكائية بين الحكاية والقصة، يظل هذا النمط الترجيعي تفرديا فعلا، وبالتالي يرتد إلى النمط السابق، مادامت تكرارات الحكاية تتعدى فيه (...) التوافق مع تكرارات القصة".[3]

يعتبر هذا النوع من التواتر وجها من وجوه النوع الأول، والذي يفترض أنه يروي مرات في القصة ما حدث مرات في الحكاية، ويعد نوعا متفردا بحجة أن السرد المنفرد لا يتحدد بعدد المرات التي يقع فيها الحدث في كل من المستويين، وإنما يتحدد بتساويهما هنا وهناك من حيث العدد.

---

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

[2] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة، المرجع السابق، ص 91.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 130.

والمحكي التفردي تتوافق فيه تكرارات الحادثة المحكية على مستوى القصة، مع ما يقابلها على مستوى الخطاب، كأن يقال: "نام علي اليوم مبكرا، ونام اليوم التالي مبكرا، ونام اليوم ما بعد التالي مبكرا أيضا".[1]

نلاحظ من خلال ما سبق أن النوع الثاني من التواتر يمثل شكلا آخر من أشكال السرد المفرد، لأن تكرار الأحداث على مستوى الملفوظات السردية، كأن نقول مثلا: ذهب فلان يوم الجمعة، ذهب فلان يوم السبت، ذهب فلان يوم الأحد.

- **أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن / ق 1)**

أطلق جنيت على هذا النوع اسم "الحكاية التكرارية"، ويعطي ذلنا مثالا: "أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا ..، (...) يمكن الحدث الواحد أن يرى عدة مرات ليست مع متغيرات أسلوبية فقط (...) بل أيضا مع تنويعات في وجهة النظر".[2]

نرى أن هذا النوع يقتضي أن نروي مرات عديدة ما حدث مرة واحدة، ويعرف هذا النوع بالسرد التكراري، وقد تأتي المكررات في هيئة واحدة وتظهر في الخطاب بأزياء متماثلة في نفس الوقت الذي قد تعرض بهيئات مختلفة ومتنوعة، على الرغم من كونها تعبر عن حدث وقع مرة واحدة لا غير، ويعتمد هذا النوع بواسطة تنويعات أسلوبية أو عن طريق وجهات نظر مختلفة.

"يعد التواتر تكرارا يقوم بتعديل أسلوب العبارة أو بدون تعديل له، لأن الراوي يكرر كلامه عن فعل واحد، ولا يشترط في هذا التكرار أن يأتي متواليا، فقد يتوزع على صفات من القصة، أو على مدى القصة كلها".[3]

يعتبر هذا النوع إعادة تقوم بانتقاء العبارات والأساليب المناسبة، باعتبار أن السارد يروي أكثر من مرة ما حدث مرة، وهذا التكرار لا يشترط أن يكون متتاليا، فقد نشهده على طول صفحة واحدة، أو صفحات مختلفة من القصة، أو قد يتوزع على امتداد القصة بكاملها.

[1] فريدة إبراهيم بن موسى، المرجع السابق، ص 91-92.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 131.

[3] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة، المرجع السابق، ص 92.

- **أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا متناهية (ح 1/ق ن)**

أطلق جنيت على هذا النوع من التواتر تسمية "الحكاية الترددية"، وهو أن يحكي ما وقع أكثر من مرة، ويستعمل بصيغ مختلفة (كل يوم، كل أسبوع)، وكثيرا ما نعثر عليه في الملحمة الهوميرية والروايات الكلاسيكية والمعاصرة".[1]

نلاحظ أن هذا النوع يستوعب ملفوظا سرديا واحدا أكثر من حدث على مستوى القصة، أي أن الراوي يقوم بسرد خبر ما قد تكرر ويجمله في عبارة واحدة، وهذا ما شاع في الملاحم الهوميرية الكلاسيكية.

والنوع الأخير من التواتر يطلق عليه تسمية "المحكي التكراري المتماثل" ويوظف لتزويد القارئ بخلفية عامة تؤطر الحدث الفريد المهم (...) يوظفه الراوي ليتفادى التكرار الذي يكون في الحالة الثانية، فيلجأ لهذه الصيغة مختزلا في جملة واحدة ما يمكنه أن يتكرر مرات ويأتي بإشارة دالة على تكرار الفعل وهي: كل سنة".[2]

من خلال ما سبق، نرى أن المحكي التكراري المتشابه يمثل النوع الأخير للتواتر، كما أن الراوي يوظفه من أجل إخبار القارئ واطلاعه على خلفيات الحدث مرة واحدة بعيدا عن التكرار، وإنما يقوم بالإشارة إليه فقط.

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

[2] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة، المرجع السابق، ص 93.

ومن أمثلة التواتر الواردة في رواية **كشف المحجوب** نجملها في الجدول التالي:

المقطع	ن م	التعليل	ص
"إني لم أعد أطيق السكوت .. فلطالما تكتمت عنها .. لكني الآن تعبت! " "كنتُ أصغر إخوتي السبعة : ثلاثة ذكور وأربع بنات .. أما أبي ففلاح بسيط لا هو من أغنياء القبيلة ولا من معدميهم"	التكرار المفرد	من خلال هذا المقطع نلاحظ وجود تواتر مفرد، فالراوي حكى لنا مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهذا الحدث تمثل في طفولة المحجوب، وبالتالي لم يحدث أي تكرار على مستوى القصة والخطاب.	7 31
"ضج النادي بالتصفيق فجأة ! ..وقبل أن نتساءل عن السبب كان الواقفون يوسعون الطريق لامرأةٍ دخلت اللحظة فقط .. كانت الألوان قد اشتعلت في كل مكان"	التكرار المكرر	من خلال هذا المقطع نلاحظ أن السارد روى لنا ما حدث مرة واحدة ووقع عدة مرات مع متغيرات أسلوبية بل أيضا مع تنويعات في وجهة النظر.	

3. آليات تسريع السرد:

وهي آليات يلجأ إليها الراوي أو الكاتب لتسريع زمن السرد، كأن يقوم بحذف أحداث ما وتجاوزها، أو تلخيص أحداث كثيرة وقعت في جملة أو فقرة موجزة.

3-1. التلخيص (Le sommaire):

أ) مفهومه:

يطلق جنيت على هذه التقنية مصطلح "المجمل"، إذ يقول بأنه: "(...) السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"، ويرمز له بصيغة رياضية هي: ز ح < ز ق".[1]

نلاحظ من خلال هذا القول أن التلخيص السردي هو تقنية سردية يلجأ إليها الراوي من حين لآخر، من أجل تسريع السرد، حيث يقوم باختزال أحداث وقعت في مدة زمنية طويلة (الأيام، الشهور، اسنوات) في مساحة نصية صغيرة، وذلك بإيجاز (سطور، فقرات، صفحات)، وبذلك يهمل تفاصيلها وجزئياتها وخلفياتها، كما نلاحظ من خلال تلك المراجحة أن زمن الحكاية أقل من زمن القصة.

كما نجد سيزا قاسم ترى بأن التلخيص "ضغط فترة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير (...)، إذ أن دور لتلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ".[2]

حيث توضحه كما يلي: (التلخيص) مساحة النص < سرعة الحدث

من هنا نلاحظ أن التلخيص هو عبارة عن تقليص لبعض الأحداث الطويلة وكتابتها في سطور قليلة، إذ يتجاوز السارد بذلك تفاصيل بعض الوقائع والأحداث التي لا أهمية لها في نظر القارئ.

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 109.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، المرجع السابق، ص 80 – 82.

أما سمير المرزوقي فقد تطرق إلى تقنية المجمل، حيث يرى بأنه يمكن تسميته بالملخص (Résumé) إذ يقول: "هو سرد أيام عديدة أو أشهر وسنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة".[1]

نلاحظ من خلال هذا اقول أن التلخيص يمثل تقنية سردية يقوم فيها الراوي بإيراد أحداث شخصيات جرت في سنة، في صفحة أو صفحتين، وهو بذلك يهمل التفاصيل ويشير إليها بإيجاز وسرعة.

كما نجد حميد لحميداني قد تحدث عن تقنية التلخيص إذ يقول: "وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل".[2]

من خلال هذا القول نرى أن تقنية التلخيص تختزل أحداث يجد أن إغفالها والتغاضي عن إيرادها أفضل من ذكرها بالتفصيل، وذلك في بضعة أسطر وفقرات.

هذا ما ذهبت إليه فريدة إبراهيم في قولها: ".. الخلاصة هي عبارة عن سرد موجز، يكون فيه زمن الخطاب أقصر بكثير من زمن القصة، حيث تسرد حوادث عدة أعوام أو أشهر في مقاطع معدودة دون التعرض للتفاصيل التي يرى المؤلف أنها غير مهمة للقارئ".[3]

من هنا نرى أن الخلاصة هي عبارة عن مجمل يقدم فيه السارد موجزا عن أحداث جرت في عدة سنوات أو شهور في مساحة كتابية (نصية) صغيرة تقدر ببعض السطور أو الكلمات، وإهمال كل دقائق الأمور وجزئياتها.

"يربط التلخيص بالتذكر والاسترجاع لأنه يلخص لنا أحداثا جرت في الماضي، وهذا ما يسمى بالملخصات الاسترجاعية لأنها تكشف عن جوانب من حياة الشخصيات كما أن هناك خلاصات محددة بفترة زمنية، وأخرى غير محددة بزمن معلوم".[4]

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 76.

[3] فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة، المرجع السابق، ص 82.

[4] فريدة إبراهيم بن موسى، المرجع السابق، ص 82-83.

وهذا أيضا ما أكده جنيت بقوله: "(...) أن معظم المقاطع الاستعادية ولاسيما فيما سميناه استرجاعات كاملة، تنتمي إلى هذا النمط من السرد".[1]

من خلال ما ورد يمكن القول إن التلخيص له علاقة بتقنية الاسترجاع لأن له وظيفة تعمل على إضاءة ماضي الشخصيات والتركيز على أحداث جرت في الماضي، فهناك تلخيصات محددة بمدة زمنية مثلا: (منذ ثلاثين سنة) وأخرى غير محددة بزمن معين مثلا (منذ مدة)".

ب)وظائف التلخيص:

للتلخيص وظائف عدة نلخصها فيما يلي:

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع من أحداث.
- تقديم الاسترجاع.[2]

كما تؤدي وظيفة تقليص الحكاية على مستوى النص[3]، وهو وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر.

من خلال ما ورد ذكره في وظائف التلخيص نلاحظ أنها تعددت وتنوعت، فمنها ما يعمل على تسريع السرد، ومنها ما يقدم عرضا مجملا للمشاهد والشخصيات الرئيسية، مما يفسح المجال لتناول الشخصيات الثانوية بالتفصيل، كما تؤدي وظيفة استرجاعية من خلال التذكير بالماضي، وأخرى تضفي لمسة جمالية على نص السرد.

[1] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 110.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، المرجع السابق، ص 82.

[3] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 110.

ونستخلص من كل ما سبق ذكره حول تقنية التلخيص نستنتج أنها قد اختلفت في التسمية من باحث لآخر (التلخيص، الخلاصة، الموجز) إلا أنها تحمل نفس الدلالة، وهي الاختزال الذي يلجأ إليه السارد من حين إلى آخر في سرد بعض الأحداث الطويلة التي جرت في عدة سنوات أو أشهر أو ساعات فيسردها في بضعة أسطر مهملا بذلك التفاصيل الدقيقة، وهنا يكون زمن الخطاب أقل من زمن القصة.

المقطع	ن م	التعليل	ص
"رغم قضائي أربع سنوات كاملات في الحي الجامعي"	تلخيص	في هذا المقطع من الرواية لخص السارد المدة التي قضاها المحجوب في الحي الجامعي وذلك من حيث القرائن اللغوية والدلالية التي تدل على ذلك: أربع سنوات.	11
"لن أطيل عليكم سادتي الكرام .. فاعذروني! "	تلخيص	من خلال هذا المقطع نجد أن الراوي لخص كل ما يعانيه من كبت أنه سيحكي ولن يطيل عليهم بالكشف عن هذا السر.	29
"وتذكرت كلام ابن آوى ومعاركي الأولى والأخيرة"	تلخيص	في المقطع نجد أن الراوي لخص لنا فترة زمنية في جملة من حياته الجامعية ونضالاته، ويقصد بالأخيرة التي حدثت مع سيدة الثقافة	97
"عشر سنواتٍ مرت ! .. وأنا أبحث جاهداً .. عشر سنوات كاملات وأنا ألهث ، لكن دون جدوى.. "	تلخيص	نجد في هذا المقطع المدة التي استغرقها الراوي في البحث عن سيدة وصاحبة العفاف والتي طالت مدتها عشر سنوات كاملة، ووظيفته هي المرور السريع على الفترة الزمنية وما جرى فيها من أحداث.	7

3-2. الحذف أو الإضمار:

أ) مفهومه:

هو "تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التّطرُّق لما جرى فيها من وقائِع (...) عن طريق إلغاء الزّمن الميِّت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام".[1]

نلاحظ من خلال هذا التعريف أن الحذف هو تقنية سردية تعمل على تسريع الأحداث أي زمن السرد، وذلك من خلال القفز أو الحذف لبعض الأحداث وعدم الإخبار عن تفاصيلها وما يجري فيها من أحداث، وبذلك تكون أحداثا مضمرة في الحكاية.

ويقول جنيت أن الحذف هو عبارة عن بياض أي ذلك الفراغ الذي لا أثر له في المساحات النصية، حيث يكتفي بقرينة تدل عليه، على أن هناك أحداثا قد مضت مثلا (مرت سنتان)، إلا أن هذا الحذف يكون على مستوى زمن القصة، وقد يكون محددا أو غير محدد، وقد وضح ذلك من خلال صيغة رياضية تمثلت في:

الحذف (الإضمار) = ز ح = 0، ز ق = ن

إذن: **ز ح < ∞ ز ق.**[2]

ومما سبق نلاحظ أن الحذف عبارة عن قطع يحدث على مستوى زمن القصة، حيث لا يوجد في فقرات أو جمل أو سطور، وإنما يمكن الإشارة إليه من خلال ألفاظ تدل عليه، حيث أن زمن الحكاية يساوي الصفر، أما زمن القصة فيساوي مدة زمنية تقدر بزمن قراءة ذلك الحدث، وبالتالي زمن الحكاية أصغر من زمن القصة.

كما عبر عنه الباحث حسن بحراوي، أما الناقد حميد لحميداني فيرى أنه "تجاوز لبعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها".[3]

---

[1] سليمة خليل، محاضرات في مادة مناهج النقد، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي – ملة، سنة 2013 – 2014 م.

[2] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 109 – 117.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 77.

أما الحذف عند تودوروف وحدة زمنية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة، بينما يعبر عنها ميشيل بوتور بـ "البياض"، أي "وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى تصفان حادثين في الزمن يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقص، سرعة تمحو كل شيء".[1]

ب)أنواع الحذف:

يميز جيرار جنيت بين نوعين من الحذف:

- **حذف محدد:** ففي هذا الحذف تكون المدة الزمنية المحذوفة معينة بشكل واضح أو بمدة معينة تتم الإشارة إليه بعبارات زمنية، حيث تعدد مدة الحكاية المحذوفة أو يسكت عنها، كقول الراوي مثلا: ومضت سبع سنين أو انقضى شهران أو عشر سنوات مرت ...
- **حذف غير محدد:** هو الذي يكون خالٍ من كل تحديد زمني، مثل "وبعد فترة طويلة" أو "بعد زمن طويل"، كما تحدث جنيت في إطار هذه التقنية عن أنواع أخرى من الحذوف الثانوية أهمها:
- **الحذف الصريح Les ellipse explicites:** وهي إضمارات تسبقها إشارات محددة أو غير محددة، وتخص المدة الزمنية المحذوفة (مرت السنين)، أما الحذوفات الصريحة عند جنيت فهي تلك التي تصدر إما عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى روح الزمن الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا، من نمط "مضت بضع سنين"، (...) مع الإشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية، ونمطه هو "بعد ذلك بسنتين".[2]

ومن خلال قول جنيت نلاحظ أن الحذف الصريح هو ذلك الذي يصرح بفترة زمنية محذوفة، وهو على نوعين: حذف محدد يعلن عن مدة زمنية محذوفة من زمن

[1] خديجة بودراع، بنية الزمان والمكان في قصة حي بن يقظان، المرجع السابق، ص 31.

[2] جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 117 – 118.

القصة، وحذف غير محدد تكون الفترة المسكوت عنها غامضة، ومدتها غير محددة بدقة.

- **الحذف الضمني (Ellipses implicites)**: هذا النوع من الحذف لا يحدد فيه الراوي الفترة المسقطة، بل يترك المجال للقارئ كي يستنتجها من خلال ربطها بمسار الحكي، وهي إضمارات لا يصرح بها الكاتب ولا وجود لها في النص، فهي إضمارات غير محددة.

أما عند جنيت فهي: "تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات، وهي التي يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال الاستمرارية السردية".[1]

ومن خلال قول جنيت نلاحظ بأن الحذف الضمني هو الذي لا يعلن عن وجوده في المقاطع السردية الصريحة، وبإمكان القارئ أن ينتبه إليها ويكتشفها من خلال فجوة في الترتيب الزمني.

يرى جنيت بأنه "هو الذي تستحيل موقعته بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، والذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاع".[2]

من خلال قول جنيت نلاحظ أن هذا النوع من الحذف غير واضح بدقة، ويصعب تحديد موقعه في النص، إلا أنه يتطور إلى استرجاع فيما بعد.

هذا النوع من الحذف الذي لم يوضحه جنيت بدقة، يمكن أن تحدده من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية لكن يتم استحضاره عرضا عن طريق الاسترجاع، وهذا النوع صعب الإدراك لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحيانا تستحيل موضعته في موقع ما.[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 119.

[2] نفس المرجع، ص 119.

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 104.

من هنا يمكن القول أن الحذف الافتراضي لا يمكن ملاحظته وإيجاده إلا من خلال اختفاء الإشارة الدالة عليه، ومنه فهو أقل حضورا في النصوص السردية.

ج) أنواع الحذف:

لتنقية الحذف وظيفتان عند عبد الوهاب الرقيق، تتمثل الوظيفة الأولى في اختزال ماضي الشخصيات في متتاليات قصصية ذات مفاصل معلومة وأحيانا موصوفة، وتسريع القص بالقفز على فصول من حياة تلك الشخصيات، معتبرين إياها ضعيفة من الناحية الدرامية، وهذه وظيفة الحذف التقليدية.[1]

من هنا نلاحظ أن هذه الوظيفة، تتمثل في القفز على مراحل من حياة الشخصيات، باعتبار أنه أهمية لذكر تفاصيلها، وبذلك يكون السرد سريعا، في حين وظيفة الحذف الثانية فمدارها أنما يفقده القص مساحة يعوضه كثافة ووقعا، فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقا وكثافة تخييلية، وفق أنه يوثق عرى التلاحم بينها (يغمر الأسلوب انفعالا وقوة وأناقة).[2]

من هنا يمكننا القول أن من وظائف الحذف أنه يعمل على تسريع غيقاع السرد، من خلال ضغط المساحات النصية، مما يجعل المقاطع السردية مكثفة ومشحونة، وبذلك تتلاحم فيما بينها، كما أن هذه التقنية لها وظيفة جمالية من خلال الأساليب الإبداعية التي يلجأ إليها الراوي للتلاعب بزمن السرد، فتجعل القارئ منجذبا إليها ومستمتعا بها، من خلال تفاعله مع الحكاية المسرودة.

من خلال ما سبق ذكره حول تقنية الحذف، نستنتج أنها قد اختلفت في التسمية من باحث إلى آخر (الإضمار، البياض، الثغرة، الفراغ، النقيصة، حكاية غير محكية، القطع)، إلا أن مدلولها واحد، وهو تلك العملية التي يلجأ إليها السارد من حين إلى آخر، للقفز على بعض

[1] عبد الوهاب رقيق، في السرد، ص 54.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

الأحداث سواء كان هذا الحذف مصرحا به (حذف صريح)، أو غير مصرح به (الحذف الضمني)، كما أن هذا الحذف يحصل على مستوى زمن القصة.

- وأمثلة الحذف (الإضمار) الواردة في رواية **كشف المحجوب** نلخصها فيما يأتي:

المقطع	ن م	التعليل	ص
"وعجبت من تأملي هذا أذان الفجر، ولقد مضى علي آن عشرون عاما ما سمعته خلالها قط"	حذف محدد	هذا المقطع عبارة عن حذف محدد، حيث نجد أن السارد قفز على أحداث جرت خلال عشرين عاما، واكتفى بالإعلان عن مرورها، أما وظيفة هذا المقطع فتمثلت في تسريع السرد بالقفز على فترة من حياة المحجوب دون ذكر ما حدث في هذه الفترة.	125
"رأيت صديقي عليا يلوح لي بيده، فاستبشرت (...)، ولما وقفت عليه قام إلي وعانقني طويلا، فقد مرت سنوات على افتراقنا"	حذف غير محدد	جاء في هذه العبارة حذف غير محدد، حيث نجد أن السارد انتقل على أحداث متمثلة في سنوات بين علي والمحجوب دون ذكر مدة افتراقهما، ووظيفة هذا الحذف هي تسريع إيقاع السرد وبذلك تتلاحم المقاطع السردية فيما بينها.	107

المبحث الثاني: البنية المكانية

تمهيد:

يتكشف المكان بشكل موسع في النص الروائي، حيث يجمع من خلال قيمته الفنية بين التعدد والتنوع، وخاصة في صوره الجمالية ومفاهيمه الدلالية ومدلولاته الرمزية، "فكل حيز في الرواية يؤدي وظيفة كاملة غير منقوصة، وكأن الراوي يقر بأن الشخصية دون مكان هي شخصية في الفراغ، لذا غدا المكان هوية لكل شخصية"[1].

وعليه سندرس أشكالا معينة من الأماكن، وجدنا أنها الفضاءات الأساسية لأحداث الرواية، وارتبطت أكثر بالشخصيات، وتنفردت باهتمام الكاتب، والغاية من دراستها أنها قادرة على إعطائنا لمحة تاريخية عن بيئتها، كما أنها قادرة على تزويد الرواية بطابع فني خيالي يوتر الفعل الرائي، ثم إنها رموز وشفرات تكشف توجهات الرواية وإيديولوجياتها، والأهم من ذلك تسعى إلى تكوين خصائص تمنح الخطاب وتكسبه خصوصيته المكانية.

وسنتناول هذه الأمكنة وفق الثنائيات الضدية (المفتوح والمغلق)، وقد رصدناها على النحو التالي:

- **الأماكن المغلقة:**
- **الأماكن المفتوحة:**

1- الأماكن المغلقة:

إن الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف بيوت مثلا، وقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوفن والمكان المغلق هو "الملجأ الذي يأوي إليه الإنسان ويمضي فيه وقتا طويلا، وهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية"، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وقد تبنى الروائيون الأمكنة المغلقة وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم، ومتحرك شخصياتهم، واتخذت خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكاتب، ولا تخلو رواية كشف المحجوب من هذه الفضاءات المغلقة التي من بينها:

[1] جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ج2، ط1، 2002 م، ص 16.

أ) النادي:

المقطع	التعليل	ص
ضج النادي بالتصفيق فجأة .. ! وقبل أن نتساءل عن السبب كان الواقفون يوسعون الطريق لامرأةٍ دخلت اللحظة فقط .. كانت الألوان قد اشتعلت في كل مكان ، وانطلقت الترانيمُ هامسةً في خشوعٍ .. هذهِ عطور باريس الآن تجتمعُ بكل عهرها .. تُطلق ضحكات مغرية من خلال اللآلئ والفساتين الكاشفة المُشتعلة ! تاجُ المجون الأنثوي يعرض الساعة خطابه الشارح .. فاستمعوا له وأنصتوا .. يلعنكم الله! وتنحني الرؤوس مبايعة في خضوعٍ ! وتتسابق الأيدي بالترحيب .. والكلمات تكشف عن عوراتها هنا وهناك!	النادي هو مكان مختلط فيه النساء الفاسقات والعاهرات والرجال الفاسقون والمنعدمي الأخلاق، فهو مكان فيه رقص وغناء وموسيقى وشرب الخمر والمخدرات، وحتى ممارسة الفاحشة، وكان العرض الأول المذكور في الرواية هو أن المحجوب جاء إلى العاصمة بالضبط ليكشف ما يدور فيها لاسيما في النادي الذي يعد مكان الأضواء والموسيقى والضحكات .. وأراد أن يبين لنا في هذا المقطع ما يدور في هذا المكان ولأي مهمة تصلح المرأة، فهي مجرد راقصة والملابس العارية، والتبرج وتاج الأنوثة يعرض أمام الجميع، والكلاب تتلاهث طمعا فيها، هذا كله دليل على قلة الحياء وفساد وانحراف الأخلاق، هذا هو مفهوم المرأة عند الغرب.	15

ب)العمارة:

المقطع	التعليل	ص
"سكنتُ وصديقي علياً بغرفة على سطح عمارة .. كان مثلي جاء من فج عميقٍ ! بيد أنا مختلفان .. فقد كان من بادية الشمال ، ما يزال يلعن الفقر وأسبابه بلهجة جبلية ، تغص فيها الحروف والكلمات ! وكنتُ من بادية الصحاري .. من جنوب الدنيا .. جمعتنا دراسة الأدب بالجامعة أولاً ، ثم اجتمعنا بعد في هذه الغرفة العالية .. نشرفُ منها على معظم مناظر المدينة .. غريبين ، مشدوهين ، متأملين ، كفرخي مالك الحزين! " "وحولت وجهي نحو النافذة ، أرقب العمارات الحاجبة للفضاء" فأنا قادم إليك يا مدينة البهتان لأكشف دجلك وعهرك ..	وهي المكان الذي يسكن فيه مجموعة من الناس متكونة من طوابق، وفي كل طابق يوجد شقة أو اثنتان، وفي نهايتهما يوجد سطح ويسمى سطح العمارة، وهذا المكان الذي استعمل في الرواية بغرض المشاهدة والتأمل عما يجري في هذه المدينة من خلال مراقبته لها، بأنه قادم غليها لكشف هياكل الدخان فيها وأماكن العهر ومحاولة فضحها، وكشف حجبها وأسرارها المختبئة تحت مصلحة الناس لتقديم لهم يد المساعدة والعون والدفاع عن حقوقهم.	11 13

أ) الزاوية:

المقطع	التعليل	ص
بدءاً بحفظ القرآن على فقيه الجامع ، أعني الإمام . وقراءة أواخر الأذكار مع الفقراء بالزاوية (..) فأنصرف قبل الشروق بقليل ، كي ألتحق بالزاوية مباشرة (...)أجلس إلى جانبه (أبيه) ، أتلو معهم آخر الأوراد . فأفوز بدعاء الختام	هو مكان العبادة والتقرب إلى الله عز وجل وذلك من خلال المحافظة على الموروث الإسلامي، وقد أشار الكاتب إلى هذا من خلال القول تتضح لنا علاقة الشخصية بهذا المكان المغلق، وعلاقتهما بالمكان المذكور سابقا في علاقة العبادة والتقرب إلى الله عز وجل من حفظ القرآن الكريم وقراءة أواخر الأذكار مع الفقراء بالزاوية ، بالإضافة إلى تلاوة آخر الأوراد للفوز بدعاء الختام.	32

ج) الغرفة:

المقطع	التعليل	ص
سكنتُ وصديقي علياً بغرفة ... جمعتنا دراسة الأدب بالجامعة أولاً ، ثم اجتمعنا بعد في هذه الغرفة العالية .. نشرفُ منها على معظم مناظر المدينة	وتمثل حيز إلهام في حياة كل شخصية، فهو مكان مغلق جغرافيا ومفتوح دلاليا، فعلاقتهما تبدأ بالإنسان من لحظة ميلاده وتطوره وتفاعله حتى لحظة موته، وقد تلجأ إليه الشخصية بغرض الراحة والنوم، ويتجلى ذلك في الرواية من خلال قول الكاتب حيث ذكر هذا المكان كأن له عدة دلالات، فالدلالة الأولى فهي السكن، أما الثانية فهي الدراسة، أما الدلالة الثالثة فهي التأمل والمشاهدة، وقد استعملها لمشاهدة مناظر المدينة.	11

د) المسجد:

المقطع	التعليل	ص
"وباختصار يا سادتي الكرام .. قبل أبي التقسيم الذي مارسته ، فقد وزعتُ نفسي عليهم جميعاً ، كل حسب حاجته ! .. بدءاً بحفظ القرآن على فقيه الجامع ، أعني الإمام" "أحضر من حصص القرآن بالجامع ساعة ما بعد الفجر حتى الشروق .. وفي أيام الصيف حيث تطول الفترة الصباحية" "كان الغبار بباحة القرية يشكل ملحمة عنيفة في الفضاء إذ شق المؤذن المساء بصوته الرفيع من غير استعانة بمكبر الصوت .. وذكرني ذلك بالفقيه الإمام"	هو مكان العبادة والتقرب إلى الله عز وجل من أجل تأدية الركن الثاني من أركان الإسلام، وقد أشار فريد الأنصاري هنا إلى هذا المكان باعتباره مكانا لحفظ القرآن. وذكر أيضا علاقته بهذا المكان المقدس بغرض العبادة والطاعة وأيضا من أجل التقرب إلى الله، وهذا من خلال تأدية الصلاة فيه.	32 54

هـ)الجمعية:

المقطع	التعليل	ص
"وانفتح الستار عن رجل وامرأة .. وقبل أن أتبين ملامحهما قال لي علي هامسا: تلك هي رئيسة الجمعية، وذلك كاتبها العام" "ابتدأت الكاهنة خطابها فرحبت وشكرت .. ثم تكلم البغيض فأطال في غير طائل ... وأمعن في تفصيل الإحصاءات المتعلقة بأعمال الخير التي أنجزتها الجمعية من توزيع الألبسة والأطعمة" ها هي ذي تطوف على الناس توزع شارة الجمعية: شعار مذهب، بالتأكيد يدل على شيء ما"	تعتبر الجمعية من المراكز العلمية التي كان لها مكانتها المرموقة وبخاصة في تلك الفترة، وهي تعد فضاء مغلوقا بالنسبة لشخصية السارد، وذكر هذا المكان في الرواية باعتباره مركز مجريات أحداثها، حيث أن المحجوب يحاول الكشف عن هذا المكان، وما يدور فيه من أحداث نقابية بين سيدة النادي وكاتبها العام لما حل فيها من فساد وانحراف الأخلاق واستغلال الضعفاء، ثم بعد فشلها تحولت إلى جمعية البر والإحسان وتوزيع بعض المساعدات الخيرية وأن هذا المكان يذهب إليه إلا الفاشلون في حياتهم.	109

و) المنزل:

المقطع	التعليل	ص
"فتحت عيني بمنزلنا المبني بالتراب بقصر من قصور واحات الجنوب هناك بتافيلالت .. لست أدري لماذا سموها قصوراً ؟ فإنما هي أشبه ما تكون بالحصون : مجموعة من الدور الترابية"	يمثل المنزل فضاء مكانيا هاما في حياة الإنسان، ومن ثم في النص الروائي، فالمنزل في الواقع ملجأ الراحة والأمل والاطمئنان، وقد دل وصف السارد للمنزل دلالة واضحة على حالتها وعدم رضاه عليها، كما أنها تحتضن ذكرياته الساكنة في ذاكرته	30

ز) الحي الجامعي:

المقطع	التعليل	ص
"فرغم قضائي أربع سنوات كاملات في الحي الجامعي ؛ إلا أني مع ذلك لم أعرف من العالم الخارجي شيئاً ، فما كنتُ أتجاوز في علاقاتي أسوار الجامعة ومحيطها .. حتى كان هذا التعيين المفاجئ! "	هو المكان الذي أقام فيه الأنصاري خلال فترة دراسته بالجامعة، فكان هذا المكان مرتبط بحياة الشخصية، فهو مكان مغلق جغرافيا بالنسبة له، ومفتوح دلاليا، فهو لم ينجز علاقات خارج إطار المحيط الجامعي هذا ما يبين انغلاقه على المحيط الجامعي، كما يبين انه عاش فترة شباب نشطة وحيوية ومتميزة بثورة على إديولوجيات لم تكن تعجبه، مما يدل على أنه رغم بقائه في المحيط الجامعي إلا أنه كان مبرزا لذاته.	11
هكذا كان علي .. طفلاً وديعاً بريئاً .. يعيش ربيعه الثامن والعشرين ! ذا فكرٍ ديني ، وإن لم يكن من أهلهِ .. فما أذكر أني رأيته يصلي مثلاً ! .. بينما كنتُ على عكسهِ تقريباً ، أسبحُ مع موجة اليسار مولعاً بإيولوجيات الثورة ، الثورة ضد كل شيء .. ومن هنا كان الاصطدام القديم في الحي الجامعي!		12

2- الأماكن المفتوحة:

إن الأماكن المفتوحة هي الأماكن المشاعة للجميع، تكون حدودها المتسعة مفتوحة، ويمكن القول أنها مجموع الأماكن التي لا يحدها جدار ولا سياج ولا أي شيء، فهي منفتحة على الفضاء الخارجي، وفيها من الحرية والطلاقة والرحابة ما يسمح لالانتقال دون قيد، كالمدن والأحياء والشوارع والحقول وغيرها.

ومجمل الأماكن المفتوحة التي تزخر بها الرواية – التي هي موضوع داراستنا – يمكن حصها فيما يلي:

أ) الصحراء

المقطع	التعليل	ص
"وكنتُ من بادية الصحاري .. من جنوب الدنيا.. "	في هذا المقطع من الرواية يؤكد الراوي أن أصله من الصحراء، وهي تمثل مكانا واسعا ببعدها الشاسع تمثل حاجزا يفصل الأقطار بعضها عن البعض الآخر.	11
فتحت عيني بمنزلنا المبني بالتراب بقصر من قصور واحات الجنوب هناك بتافيلالت .. لست أدري لماذا سموها قصوراً ؟ فإنما هي أشبه ما تكون بالحصون : مجموعة من الدور الترابية تتقابل أبوابها في صفوف من الدروب المسقفة بجريد النخل وخشبه	تتشكل الصحراء هنا في هذا المقطع السردي على أن من يريد اجتيازها يجب أن يمتلك الشجاعة والمثابرة والصبر في مواجهة الأمر المحتوم، باعتبارها المكان اللامتناهي، الخالي من الناس، فالراوي يصف المكان الذي كان يعيش فيه باعتباره في الصحراء، فسقفه كان من جريد النخل.	30

"كانت الصحراء خالية من كل الظلال، كل الأشباح هربت لتختبئ في أدغال الصخر البعيد .. اعتليت ربوة عالية من البطاح، جرداء إلا من بعض الأشواك، وصرخت من الأعماق، ناديت الكلاب الوحشية، ناديت الذئاب وأبناء آوى، استنجدت بالضباع والأفاعي، استصرخت الطيور الكاسرة"	في هذا المقطع نرى أن السارد يصف الصحراء ذلك المكان اللامتناهي أكثر الأماكن مواجهة للإنسان تلك المواجهة التي حملت طابع التحدي فهي كما يصفها خالية جرداء تمتاز بالكلاب الوحشية الذئاب بأنواعها، الأفاعي والطيور، ولعل من أبرز جماليات المكان الصحراوي ارتباطه بالعدوان على الحرية الفردية.	93
وغربت الشمس يا سادتي مثلما أشرقت زمانا لست أدري .. وأنا سائح بين وبر ومدر، أفترش الرمال والأشواك، وأبيح منخري لسف الريح المستريح! ... طعامي شواء الضباب أو الجراد، وشراب شاي الشيح أو نبيذ التمر الخلط ... وقفت على خيمته رحل ذات يوم"	هذا المقطع لا يختلف عن سابقه كثيرا فمازالت الصحراء تمثل المكان المفتوح بكامل دلالته وما تحمله من ذكريات في ذاكرة السارد لما عاشه في طفولته فهي تعبر عن ماضيه.	103

ب)البستان:

المقطع	التعليل	ص
"كان بستاننا ربيعي الأريج .. وكان النهر القرب ينساب في سكون ، فتنبعثُ منهُ رائحة العشب والطين . كل الشجيرات كن ينثرن غدائرهن حالمات بالذي يأتي أو لا يأتي .. هذه سيدة اللوز كانت وحدها دوحة عظيمة .. والباقيات صبايا مشمش ، وإجاص ، وبرقوق ... داليتان اثنتان ... كانت إحداهما قد عانقت نخلةً قديمة"	إن البستان في العموم هو مكان الزراعة، ويطلق عليها اسم المساحات الخضراء، المروج، .. غير أن الدلالة تختلفن فقد تكون هنا مصدر رزق للعائلة، والبستان يمثل المكان المفتوح من كل النواحي لا شيء يحده، كل شيء فيه يبعث بالأمل والراحة.	19
"البستانُ وحده كان متنفسي الوحيد ! .. أحببت اليمامة حتى بكيتُ لحدائها .. صادقتُ العصافير كلها.. " "كانت مواكب الطيور من هديل ، وصفير ، وتغريدٍ ؛ ما تزال تعمر البستان بالحياة .. وكانت الظلال تميد هادئةً في رضاب الأصيل.. "	لا يلجأ السارد هنا إلى وصف البستان جغرافيا فقط وما يحتويه هذا المكان من كل أنواع الطيور بل إن المكان هو للتنفس والترفيه وإزالة الهموم التي تبقى مكبوتة ولا يمكن إخراجها.	50

ج) النهر:

المقطع	التعليل	ص
"وكان النهر القرب ينساب في سكون، فتنبعثُ منهُ رائحة العشب والطين" "ويجري الماء النهار كله يسقي الحياة، حتى إذا رق الأصيل جمعت الساقية خيوط الشمس إليها برفق"	يعتبر النهر أحد أهم الفضاءات المتميزة لحضوره في الرواية، فتواجده يوحي بدلالات إيحائية، فهو فضاء مفتوح ومصدر إلها، ويدل على استمرارية الحياة والطهارة من الأخطاء والرذائل.	19 86

د) المدينة:

المقطع	التعليل	ص
"لم يكن يوجد ساعتها في المعمور شيء غير ذلك الجنوب ثم الغرب.. ! عم سادتي كنا جنوباً وكان الغرب _ ولا يزال _ نقيضنا . لم يكن غرباً بالمعنى الجغرافي ولا السياسي للكلمة (...)إن أحببت الدقة . إنه بالذات عالم المدن ، يبتدئ بمدن وسط الوطن ، ثم يتسع ليشمل كل غربه وشماله (...)أليست ثمة مدن ؟ إذن يكفي لتكون آتياً منها فيقال لك (غرباوي) (...)ويكفي أيضاً أن تأتي المرأة بغير إزار فتكون (غرباوية) ، وإنما قلة الحياء شيء زحف إلينا من الغ رب ! .. هكذا كان مفهوم (الغرب) عندنا وما يزال . ولذلك كان في الدنيا المسلمون ، ومسلمو الغرب! "	وهي الفضاء الواسع الذي تكون به الأسواق ويتجول فيها الناس وهي تمثل فضاء مفتوحا، فهي تعني الحضارة وارقي العلمي والفني والأدبي الاجتماعي، هي في لرواية تمثل المكان الأدغال والأغوار وهياكل الدخان وفضاء النفاق والدجل وموطنا للخمرة والعهارة والنتانة وقلة الحياء، ففيها يعرض المحضور من نساء كاسيات تلبسن الفساتين الكاشفة والماكياج، ويدنس فيها تاج الأنوثة والعفة والحياء والتسر، فالرائحة التي تصدر عنها تشبه رائحة الناعورة، فالغرب (المدينة) بكل رموزها ومؤسساتها الثقافية والاجتماعية والسياسية والإعلامية سلبي كله.	31-30

هـ)القرية:

المقطع	التعليل	ص
" كان الغبار بباحة القرية يشكل ملحمة عنيفة في الفضاء إذ شق المؤذن المساء بصوته الرفيع من غير استعانة بمكبر الصوت .. وذكرني ذلك بالفقيه الإمام (...) لست أدري لم تذكرته الآن بشيء من الحنين (...) فهو الذي علمني الأحرف الأولى للقراءة التي كان منها كل شأني ثم وقفت على الباب (...) وسمعت صوتا صادرا من فتاة: من؟ (...) موالي الدار، من يريده؟ المحجوب .. أتكون ابنة الإمام هي سيدة البستان (...)"	كثيرا ما نجد في النصوص الروائية ولاسيما العربية منها تزاوج ثنائية الريف والمدينة في الرواية الواحدة، وانتقال الأفراد من الحياة القروية البسيطة إلى المدينة، وقد أشار الكاتب إلى هذا الفضاء من خلال القول المذكور سلفا، فقد جاء فضاء القرية لاستجاع الماضي، والقرية من خلال المحجوب هي فضاء مفتوح إلا أنه يحمل صفة الانغلاق لأنه لم يجد المرأة التي كان يبحث عنها، فهي سرعان ما تتحول إلى فضاء مفتوح من استرجاع ذكرياته مع الإمام الذي كان يعلمه القراءة وحفظ القرآن، فالقرية في سياق الرواية وبحسب القيم التي يكرسها عبر شخصيتها الرئيسية فضاء للجلال والجمال، وكل القيم الجميلة من الطهر والحياء والعفة ، والقرية أيضا هي محصن البستان ومكان تجلي حبيبة المحجوب وسفينته نحو الخلاص والسعادة.	55-54

و) الشارع:

المقطع	التعليل	ص
" فضاءاتها مظلمة ليل نهار، فلولا حلقات صغيرة تتخلل السقوف هنا وهناك ؛ يتسرب منها بعض الضوء (...)وتتقابل الدروب هي أيضاً متفرعة على الزقاق الكبير ، الذي هو عمود القصر .. يبتدئ بمدخله الوحيد _ وهو عبارة عن قوس عظيم ، ذي باب خشبي عليظ ..."	يعد الشارع مركبا خارجيا من تركيبة المدينة ومكونا أساسيا من مكوناتها الأخرى كالبيوت والمراكز العامة، فهو فضاء مفتوح ومحصور في آن واحد، مفتوح من منفذيه الذين تأتي إليه وتغادر منهما، وبينما ينغلق علينا من جانبيه بالبيوت والجدران والأسيجة والحواجز .. وللشارع دور كبير في إبراز معالم المدينة والأحياء إذ يعطينا صورة هندسية للبيوت، ويأتي الشارع في الرواية منفتح الدلالات بصفته ذلك المكان المفتوح الذي يعد مسرحا لأفكار السارد.	30

خلاصة هذا المبحث أن الفضاءات المختلفة التي تم تتبعها في رواية **كشف المحجوب** هي فضاءات ممتلئة بالدلالات، وليس فضاءات تلبي حاجات التأطير والإيهام بواقعية الأحداث فقط، وكل فضاء يؤدي وظيفة بنيوية دلالية خاصة به، وقد كانت في مجملها ذات ارتباط عميق وجوهري بالزمن والشخصيات، وشكل في النهاية بنية سردية موحدة

خاتمة

خاتمة:

ونحن نقف عند نهاية هذا البحث خرجنا بجملة من النتائج نلخصها فيما يأتي:

- أن الرواية هي من أرقى الأجناس الأدبية وأكثرها رواجا وأوسعها، ولها هندسة تشكيلية وبنائية تقوم عليها كل رواية معاصرة، فحظيت باهتمام النقاد والدارسين المعاصرين، لما لها من أهمية في تصوير الواقع الاجتماعي، والكشف عن الرؤية الفكرية والسياسية والاقتصادية.
- فالرواية بموضوعاتها وتشكيلاتها المختلفة لا تخلو من عناصر تتفرد بها عن غيرها من الإبداعات الأدبية (حبكة، زمان، مكان ، شخصيات ..).
- ومن خلال المقاربة النظرية والتطبيقية التي قمنا بها في دراسة هذين العنصرين الغعالين في الرواية توصلنا إلى أن عنصر الزمن يعد مكونا رئيسيا يلتحم مع مكونات العمل الروائي لذا نجده قد نال حظا وافرا من الدراسة والبحث، فهو يسهم في ترتيب أحداث النص الوائي من خلال تكسير الخط الزمن على مستوى زمن القصة الذي لجأ إليه الكاتب وخلخلة بعض الأحداث عن مواقعها الأصلية لتقوم بتلاعب بالزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويتبين على هذا المستو من خلال الاستذكارات التي استحضرها والاستباقات التي استشرفها، وبما أن الرواية ليست بنية ثابتة الكيان، وإنما هي في سيرورة دائمة، كما أن الروائي فريد الأنصاري قد هندس البنية الزمنية لنصه الروائي حيث انطلقت الأحداث من الفطرة والبداوة إلى المدينة وأجوائها حتى انتهت، أي الصراع بين عالم الجنوب وعالم الغرب.

  وعليه فالزمن فعال في بناء الحدث والمتخيل الروائي، فهو عموما يعبر عن موقف الشخصيات.
- أما المكان فهو الإطار الذي يحتوي أحداث الرواية من تحولات على مستوى أفهعال الشخصيات فهو عنصر من العناصر المكونة للنص الروائي.

- كما انتهينا إلى أن المكان لا يمكن أن يعيش منعزلا خارج الهيكل الروائي وإنما يفهم الدور النصي الذي يقوم به ضمن هذه الصلات التي يقيمها مع باقي العناصر، وتظهر أهمية متفاوتة حسب الدلالات والرمزية التي يحملها في صوره.

ويتجسد الفضاء سواء كان خياليا أو واقعيا، ويتجسد ذلك من خلال الوصف الذي يقوم به الروائي لفضاءات روايته، ويسهم المكان بشكل كبير في تشريح قرارات ونفسيات الشخصيات التي يحتضنها، فيعطينا صورة واضحة عما يدور بداخلها من مشاعر وأفكار.

ونستنتج كذلك أن الأماكن المفتوحة في رواية كشف المحجوب مثل الشوارع والأزقة والمدينة والقرية والصحراء والبستان .. بالإضافة إلى الأماكن المغلقة التي انحصرت في النادي، الزاوية، العمارة، المدرسة، المسجد، الجمعية والمنزل ... كان المكان في هذه الرواية مشاركا للشخصيات في صنع الأحداث وتسلسلها، وبهذا يكون للمكان دورا هاما في كونه يتسع لبنية الرواية، ويؤثر فيها من خلال زاوية أساسية وهي زاوية الإنسان.

- وفي إطار إنجازنا لهذا البحث تناولنا عنصرين مهمين في العمل الروائي وهما: الزمن والمكان، قد خلصنا إلى نتيجة مفادها أن التداخل بين الزمان والمكان ناتج عن العلاقة القائمة بينهما، فمن غير الممكن أن نتناول عنصرا بمعزل عن العنصر الآخر.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

1. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003 م،
2. فريد الأنصاري، رواية كشف المحجوب، أنفر برانت فاس، المغرب، ط1، 1419 هـ/1999 م

المراجع:

3. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، دط، 2002 م.
4. أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، 2003 م، 2004 م.
5. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، دار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط1، 2008 م.
6. بان البنا، الفواعل السردية في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط د، 2009
7. بشير عبد العالي، تحليل الخطاب السردي الشعري، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، ط1، دت

8. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1990 م
9. حسن علي الدخيلي، الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الحامد، ط1، 2011 م.
10. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، ط1، أوت 1991 م
11. حنان موسى حمادة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، ط1، 2006 م.
12. حيور دلال، بنية النص السردي في معارج ابن عربي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة قسنطينة، 2005،2006 م.
13. سعيد الوراقي، اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفية الجامعية، مصر، 1997 م.
14. سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، دط، 2006 م.
15. سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1997 م.
16. سمر روحي فيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق – سوريا.
17. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، دار التونسية للنشر، د.ط.د.ت
18. سمير حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربية، فرنسية، إنجليزية)، دار الآفاق العربية، ط1، 2001
19. سيزا قاسم، بناء الرواية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2003 م.

20. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، ط1، 2010 م،
21. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة – مصر، ط3، محرم 1426 هـ – مارس 2005 م.
22. الطيب بوعزة، في تفسير نشأة الرواية، مؤسسة دراسات وأبحاث، الرباط ، المغرب، دط.
23. عبد السلام المسدي ، اللسانيات و أسسها المعرفية، الدار التونسية للطبع/ المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986
24. عبد العزيز نجم، خصوصية الزمن في التجربة الإبداعية، مجلة الحياة الثقافية، طرابلس – ليبيا، العدد 12، دط، 23 ديسمبر 1955
25. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة، عالم المعرفة، الكويت، 1998 م، العدد 240
26. عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات والمقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010 م – 1431 هـ.
27. عزيزة مردين، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1971 م.
28. علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000 م
29. فرانسوا داستور، هيدغر والسؤال عن الزمن، ترجمة سامي أدهم، دار النهار، بيروت – لبنان، ط1، 1993 م
30. فريدة إبراهيم موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2012.
31. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، د.ط.
32. ليفي شتراوس كلود ، الأنتربولوجيا البنيوية، ت/صالح مصطفى، منشورات الإرشاد القومي، دمشق – سوريا،1977 .

33. محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت ، لبنان، ط1، 1981 م.
34. محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل النص السردي (تقنيات ومناهج)، دار الحرف، بيروت، لبنان، ط1، 2007 م.
35. ملاس مختار، تجربة الزمن في الرواي العربية، رجال في الشمس نموذجا، موقع للنشر، الجدزائر، 2007 م.
36. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 م.
37. ياسين نصر، الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، بغداد – العراق، دط، 1986 م.

المعاجم:

38. ابن منظور، معجم لسان العرب، دار الصبح واسوفت، بيروت – لبنان، ط1، ج1، مادة سرد، 2006 م.
39. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، شركة ومطبعة مصطفى البابي العلمي وأولاده، القاهرة – مصر، دط، 1952 م.
40. محمد بن مكرم بن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت – لبنان، الجزء24، ط1، مجلد 3، 2006 م.
41. أبو القاسم جار الله، محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، معجم أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، ج1، 1998 م.
42. إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم، القاهرة – مصر، ط1، 1956 م.
43. بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تدقيق وضبط: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، مج3، مادة سرد، 1999 م.
44. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ع1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988 م.

45. فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، باب الوا، الجزائر، ج2، دط، سنة 2008 م
46. أحمد الشويخات، الموسوعة العربية العالمية الإلكترونية، دائرة المعارف العالمية، القاهرة ، مصر، 1425 هـ ، 2004 م.
47. سمير حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (عربية، فرنسية، إنجليزية)، دار الآفاق العربية، ط1، 2001
48. محمد بنسعيد، قاموس السرديات المغربية، سلسلة الثقافة المفاهيمية، هذا العل مصنف تحت الرخصة الحرة ©، تم تحميل الملف من موقع مدونة الدرس الأدبي: .www.bac2.univ.com
49. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003 م، العدد 368.

المجلات ومواقع الأنترنيت:

50. مخبر السرد العربي، مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائرأ ع2، 2008 م.
51. .www.ahewar.org

فهرس الموضوعات

الموضوع	ض
شكر وتقدير	
إهداءات	
الفهارس	
مقدمة	أ
الفصل الأول: الرواية والبنية السردية	5
المبحث الأول: الرواية	6
1- تعريف الرواية	6
2- النشأة والتطور	12
3- مناهج نقد الرواية	15
المبحث الثاني: البنية السردية	25
أولا: مفهوم البنية السردية	25
1- تعريف البنية	25
2- تعريف السرد	27
3- تعريف البنية السردية	31
4- مكونات السرد	32
5- أنواع السرد	28
ثانيا: الزمن والمكان	41
I. الزمن	41
1- تعريف الزمن	41
2- أنواع الزمن	46
3- الزمن والرواية	47
4- نظرية الباحثين للزمن	49
II. المكان	55
1- تعريف المكان	55
2- أهمية المكان في البحث الروائي	59
3- الفرق بين المكان والفضاء	60
4- العلاقة بين المكان والفضاء	62
الفصل الثاني: الزمكانية في رواية كشف المحجوب	64
التعريف بالمدونة	65
المبحث الأول: البنية الزمنية	69
تمهيد	69
1- المفارقات الزمانية	69
2- آلية تبطيء السرد وتعطيله	82

3- آليات تسريع السرد 100
المبحث الثاني: البنية المكانية 109
تمهيد 109
1- الأماكن المغلقة 109
2- الأماكن المفتوحة 117

خاتمة 124

قائمة المراجع