الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات

ميدان اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

بناء الخطاب الروائي في روايات الطاهر وطار

رواية "الشمعة والدهاليز" أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس نظام جديد

تخصص الأدب العربي

إعداد الطالبتين:

راويـــة يخلف

نصـــيرة بخوش

إشراف الأستاذ:

رشيد سلطاني

السنة الجامعية:2010 - 2011

شكر وعرفان

نبدأ بالحمد والثناء على رب الأرض والسماء، الذي وفقنا لإنجاز هذا العمل فالحمد لله حتى يرضى، والحمد لله إذا رضي، والحمد لله بعد الرضا.

كما أنه من لم يشكر الناس لم يشكر الله، واعترافا منا لما قدمه لنا الأستاذ المشرف من نصائح وتوجيهات، وكذا المعلومات القيمة وكل ما لزمنا لإخراج هذه المذكرة على هذا النحو، نتقدم بالشكر والعرفان وأخلص التقدير والاحترام لأستاذنا رشيد سلطاني ودمت في خدمة الطلبة شعاعا يضيء دربهم.

كما لا ننسى كل من ساهم في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

«الشكر هو أبسط الطرق للاعتراف بالجميل»

"فشكرا للجميع"

{راويـــــــــة & نصيـــــــــرة}

مقدمـــــة

إن موضوع دراستنا يندرج في إطار إبراز بنية العلاقات السردية للخطاب، ومدى حضورها في النصوص الروائية، هذه الأخيرة التي برزت بشكل واضح على الساحة الأدبية مضاهية بذلك مختلف الفنون الأدبية، وقد اخترنا لهذا البحث عنوانا يتمثل في: بنية الخطاب الروائي في روايات الطاهر وطار "الشمعة والدهاليز" أنموذجا والذي سنحاول إعطاء تعريف بسيط حوله وذلك بدءا بالخطاب الذي عرفه بن فينيست العالم اللغوي الفرنسي بأنه: «كل مقول يفترض متكلما ومستمعا، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما»

أما البنية فيعرفها الدكتور الزواوي بغوارة بأنها: «الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، كما أن هذا العنصر أو ذاك يتحدد بعلاقته بمجموعة العناصر»

ننتقل الآن إلى الرواية التي تعد من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت معالجة الواقع بكل حيثياته، وتسجيل متغيراته، ونخص بالذكر الرواية الجزائرية فبالرغم من أنها حديثة النشأة وذلك لظروف لسنا بصدد الحديث عنها إلا أنها استوفت جميع الشروط التي تقوم عليها ومن بين أعلام هذا الفن في الجزائر إضافة إلى عبد الحميد بن هدوقـــة واسيني الأعرج، رشيد بوجدرة نجد الطاهر وطار الذي ألف عديدا من الروايات منها رواية اللاز التي تعد بحق أول رواية جزائرية ناضجة فنيا، إضافة إلى الزلزال، عرس بغل، الحوات والقصر، الشمعة والدهاليز، هذه الأخيرة التي نحن بصدد دراستها ومن بين الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هو تعلقنا بالفن الروائي وكذا تعريف الجيل القادم بالرواية الجزائرية وإعطائه دفعة قوية لدراستها والغوص في أغوارها، كما أردنا من خلال هذه الدراسة أن نبين بعض الجوانب الفنية، والجمالية في الرواية، وهذا ما أدى بنا بالضرورة إلى اعتماد المنهج البنيوي في تحليلنا لرواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار -رحمه الله- وذلك بتطبيق نظرية جيرار جينيت البنيوية؛ من خلال كتابه خطاب الحكاية الذي قام فيه بدراسة رواية "البحث عن الزمن الضائع" لـــ:مرسيل بروست دراسة بنيوية، وبما أن التطبيق على المنهج

البنيوي توسع في التفكيك والتركيب للنصوص، وتقييم على عدة أوجه هذا ما يستدعي امتدادا في الزمن وتراكما في الأوراق.

وبعدما تقدم نود أن نتحدث قليلا عن خطة البحث، والتي من خلالها نقوم بعرض مضمون هذه المذكرة فالبداية كانت عبارة عن آية قرآنية يليها الإهداء، ثم التشكر والعرفان وبعدها المقدمة وفيها عرفنا بالمذكرة هذه الأخيرة التي تضم فصلين إضافة إلى المدخل، وفصلينا لم يكن أحدهما نظري والآخر تطبيقي، وإنما كان كلاهما فصلا نظريا/تطبيقيا حيث نقوم بإعطاء تعاريف نظرية تليها مباشرة مقاطع روائية للتطبيق، وقد تطرقنا في المدخل لأهم النظريات السردية منها نظرية الحوافز لتوماتشفسكي، نظرية النموذج الوظيفي عند كل من فلاديمير بروب ورولان بارت، نظرية النموذج العاملي عند غريماس، منطق الحكي عند كلود بريمون، الشعرية عند تزفيتان تودوروف، ونظرية المنهج البنيوي السردي عند جيرار جينيت التي لم نفصل فيها في المدخل وذلك لأننا طبقناها في الفصول الأخرى يلي المدخل الفصل الأول بعنوان بنية الزمن في رواية الشمعة والدهاليز تطرقنا من خلاله إلى أولا: النظام الزمني الذي يتفرع إلى الاسترجاع الخارجي و الداخلي، واحد كذا الاسترجاع المختلط، ثم الاستباق والاستشراف، حيث كان الاستباق، الذي ضم الاستباق الخارجي و الداخلي، الاستشراف، ثم تطرقنا إلى المدة أو الديمومة والتي تفرعت إلى الحذف، المجمل، المشهد، الوقفة، ثم التواتر الذي ضم أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، أن يروى عدة مرات ما وقع عدة مرات، أن يروى عدة مرات ما وقع مرة واحدة، أن يروى مرة واحدة ما وقع مدة مرات، وقد ضم هذا الفصل ما يقارب الخمسة وأربعون صفحة.

ثم يأتي الفصل الثاني بعنوان الصيغة والصوت في رواية الشمعة والدهاليز، والذي دمجنا فيه كل من الصيغة السردية والصوت السردي؛ وذلك للتقارب والتداخل الموجود بينهما حيث تعرضنا في البداية إلى الصيغة السردية التي ضمت كلا من المسافة، والتي تتفرع إلى سرد الأفعال، سرد الأقوال الذي يضم، الخطاب المسرود، الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر، الخطاب المنقول، المنظور الذي يضم كل من التبئير الصفر، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي، ثم انتقلنا إلى الصوت السردي، الذي ضم كل من أنواع السرد والذي يتفرع إلى السرد اللاحق والسابق، إضافة إلى

السرد المتواقت، و السرد المتعدد المقامات، و أنماط الساردين الذي يحتوي على غيري القصة هذا الأخير الذي يضم كلا من سارد خارج القصة-غيري القصة، سارد داخل القصة -غيري القصة، مثلي القصة، والتي تضم كل من سارد خارج القصة-مثلي القصة، سارد داخل القصة-مثلي القصة، ثم انتقلنا إلى وظائف السرد حيث عرضنا فيه أهم الوظائف السردية حيث كانت وظيفة السرد، وظيفة التنسيق، وظيفة الإبلاغ، وظيفة استشهادية، وظيفة إيديولوجية وبهذه الوظيفة نكون قد انهينا الفصل الثاني من المذكرة والذي ضم ما يقارب الخمسين صفحة.

ثم يلي هذا الفصل خاتمة، والتي تحدثنا فيها عن أهم النتائج التي توصلنا إليها يليها بعد ذلك ملحق خاص بتلخيص رواية الشمعة والدهاليز، والنهاية تكون مع فهرس الموضوعات، ومن بين أهم الصعوبات التي اعترضتنا أثناء انجازنا لهذه المذكرة: ضيق الوقت المخصص للبحث وذلك لارتباطنا بالمقاييس الأخرى، وكذا الامتحانات التطبيقية والنظرية، إضافة إلى انجاز بحوث مقاييس أخرى، قلة المصادر والمراجع في المكتبة المركزية للجامعة مما أدى بنا إلى البحث عن المراجع التي تخدم بحثنا في مكتبات جامعات أخرى، أضف إلى ذلك صعوبة تطبيق النهج والالتزام به، ذلك في كثير من الأحيان نجد أنفسنا قد خرجنا عن المنهج البنيوي إلى منهج آخر.

والمصدر الذي اعتمدناه هو رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، أما المراجع فقد اعتمدنا على معجم لسان العرب لابن منظور، إضافة إلى عدة كتب أهمها: كتاب خطاب الحكاية للناقد الفرنسي جيرار جينيت، كتاب في السرد -دراسات تطبيقية- لعبد الوهاب الرقيق، وكذا كتاب بناء الرواية لسيزا قاسم، كتاب مدخل إلى نظرية القصة لكل من جميل شاكر وسمير المرزوقي كتاب بنية الخطاب السردي لحميد لحميداني، كتاب مفاتيح تحليل النص السردي لمحمد القاضي، كتاب نظرية الرواية لإبراهيم السيد، كتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، بالإضافة إلى كتاب بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح الفضل،كتاب تحليل الخطاب الروائي، وكذا كتاب انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين، كتاب في مناهج تحليل الخطاب السردي لعمر عيلان، كتاب تحليل الخطاب الأدبي لمحمد عزام، كتاب في مناهج النص الروائي لصدوق نور الدين، كتاب الرواية العربية البناء و الرؤيا لسمر روحي الفيصل، كتاب بناء الشخصية لمصطفى الفاسي، كتاب الراوي الموقع والشكل ليمنى العيد، كتاب بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي

إضافة إلى مجلة السرديات العدد الأول، وكذا بعض أطروحات الماجستير والدكتوراه منها: مذكرة بنية الخطاب المأساوي لمحمد الأمين بحري، بنية الخطاب السردي لنبيلة بونشادة، بنية الزمن في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لعبد القادر بلغربي.

ونحن لا ندعي في بحثنا هذا أننا أحطنا به من جميع جوانبه وبالتالي لم نترك للباحثين من بعدنا فرصة لدراسة هذا الموضوع، وإنما يأتي بحثنا قطرة في محيط الخطاب الروائي حاولنا من خلاله فتح الباب لغيرنا علنا نصل إلى نتائج تخرج الأدب الجزائري من خصوصيته والفضل في ذلك يعود لإدارة الجامعة التي وافقت على منحنا هذا الموضوع.

وفي الختام نتمنى من الله العلي القدير أن يوفقنا لما يحبه ويرضاه وأن يجعل علمنا هذا نافعا للبلاد والعباد وخالصا لوجهه الكريـــم.

مدخل:

يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة وثانيهما: أن يعين الطريق التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرائق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعمد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.[1]

وقد ركزت السرديات في بداية تفاعلها مع النص، بمتون الحكاية الخرافية والأسطورية[2]، إذ أفرد **"فلاديمير بروب"(Vladimir Prop)**، كتابا كاملا لدراسة الخرافات الروسية سماه **"مرفولجيا الحكاية الشعبية"**، وكذلك التفت **"كلود ليفي ستروس"(Claude Levi Strauss)** إلى الأسطورة اليونانية كأسطورة **"أوديب"** مثلا وغيرها من الأساطير.

وما كادت هذه الدراسات تنتشر من خلال الترجمات حتى تلقفها كثير من السرديين، وتفاعلوا معها وطوروها، وتجاوزوا متونها الخرافية والأسطورية إلى الأنواع القصصية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، حيث ظهر عدد من الباحثين قاموا بثورة معرفية حول هذه الأنواع الأدبية مثل: **"جوليا كرستيفا"(Julia Kristeva)** ،**"جيرار جينيت" (G.Genette)**، **"رولان بارت" (Rolland Barthe)**،و**"تزفيتان تودوروف" (T.Todorov)**، و**"غريماس" (Grimasse)** وغيرهم، وقد أولى هؤلاء النقاد للنص الروائي عناية فائقة فبحثوا في أصوله، ونشأته، وتطوره، ثم تحولوا بمرور الزمن وتطور الذوق الجمالي بمختلف وسائله النقدية بالتدرج إلى ولوج هذا العالم بوسائل أكثر دقة رغبة في كشف عالمها الواقعي والتخييلي والعجائبي، وذلك بتتبع مختلف بنياتها الدلالية والجمالية انطلاقا من اللغة التي تعد الوعاء الذي يشكل هذا العالم وتتحكم في بنياته تركيبا وتفكيكا ودلالة.

وبداية سنعرج –بإيجاز- على أهم نظريات السرد الحديثة وستكون الانطلاقة مع نظرية **"الحوافز"** لـــ: **"توماتشفسكي" (Tomachevski)** والختام مع نظرية **"جيرار جينيت"**، مرورا بكل من نظرية**"النموذج الوظيفي"**عند كل من" **فلاديمير بروب**"و"**رولان بارت**"، و"**نظرية النموذج العاملي والمربع (السيميائي)**" لدى "**غريماس**"،"**منطق**

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص45

(2) نبيلة بونشادة: بنية النص السردي في رواية "غدا يوم جديد"، مخطوطة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، نوقشت سنة 2006، ص2

الحكي"عند"**كلود بريمون**".

1-نظرية الحوافز:

يميز"**توماتشفسكي**"بين موضوعات ذات مبنى وموضوعات لا مبنى لها، الأولى تقضي الخضوع لمبدأ السببية، وللنظام الزمني، والثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني ولا للسببية، وينتمي عالم"القصة"، و"الرواية"، و"الملحمة" إلى الصنف الأول[3].

فكل من القصة، والملحمة والرواية يعتبر موضوعا، وكل موضوع يتألف من وحدات موضوعية كبرى، والتي بدورها تتألف من وحدات موضوعية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزيء وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي، ويسمي"**توماتشفسكي**" هذه الوحدات الصغيرة "**حوافز**" وهكذا تكون كل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها[4]،ومن هنا نستنتج: أن الحافز هو أصغر وحدة سردية عند توماتشفسكي.

ويفرق توماتشفسكي، بين نوعين من الحوافز؛ النوع الأول هو "**الحوافز المشتركة**" والنوع الثاني هو "**الحوافز الحرة**"، ولكي نفهم الفرق بينهما ينبغي أولا أن نتعرف على التقسيم الذي يقيمه بين ما يسميه: "**المتن الحكائي**" و"**المبنى الحكائي**".

ف"المتن الحكائي": هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية، أما "المبنى الحكائي":فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، أي أن "المتن الحكائي" هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، و"المبنى الحكائي" هو القصة نفسها ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني.

وإذا كان الحكي يتكون من عدة حوافز فإن "توماتشفسكي" يلاحظ أن بعض هذه الحوافز تكون أساسية بحيث إذا سقطت من الحكي تختل القصة، بينما هناك حوافز أخرى لا تكون ضرورية بالنسبة للمتن الحكائي، فإذا سقطت من لا يختل نظام الحكي ويبقى على انسابجه فالنوع الأول وهو كما عرفناه سابقا ما أطلق عليه توماتشفسكي

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص20-21

(4) المرجع نفسه، ص21

"بالحوافز المشتركة" والنوع الثاني "بالحوافز الحرة"، وهذا يعني أن الحوافز الحرة هي المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة[5].

وهناك تقسيم آخر للحوافز من طرف توماتشفسكي، حيث يميز بين "الحوافز الديناميكية"و"الحوافز القارة" فالحوافز الديناميكية؛ هي التي تكون مسؤولة عن تغيير الأوضاع في الحكي، أما الحوافز القارة فهي لا تغير الوضعية وإنما يقتصر دورها على التمهيد لتغيير الوضعية مثلا: ظهور المسدس بالنسبة لحافز عملية القتل[6].

إن جميع الحوافز الحرة، هي حوافز قارة، لكن ليست الحوافز القارة هي حوافز حرة، بل إن هناك ماهو أساسي منها لأنه ضروري بالنسبة للمتن الحكائي نفسه، فحافز المسدس الذي سبق ذكره هو قار، ولكنه حافز مشترك لأنه أساسي وضروري لإتمام عملية القتل، إذن فالحوافز القارة عادة ما تكون خاصة بوصف كل ما يتصل بالبيئة والوسط، والحالة وطبائع الشخصيات، بينما تختص الحوافز الديناميكية بوصف تحركات وأفعال الأبطال[7].

ويرى "توماتشفسكي" أن إدراج أي حافز جديد وأساسي في صلب القصة، ينبغي أن يكون مبررا ومقبولا بالنسبة للإطار العام للحكاية، أي ينبغي أن تكون له علاقة وطيدة بمجموع القصة بحيث يكون القارئ مهيأ لقبوله، وهذا التهيؤ الذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد هو ما يسمى التحفيز، وهو ثلاثة أنواع[8]:

أ-التحفيز التأليفي:

ومبدؤه أن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يردا بشكل اعتباطي، فلا بد أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة ويورد "توماتشفسكي" بهذا الصدد مقولة ل:**"تشيكوف"** تشرح مدلول التحفيز التأليفي، إذ يرى أنه: إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه.

(5) ينظر: المرجع السابق، ص21-22
(6) ينظر: المرجع نفسه، ص22
(7) ينظر: المرجع نفسه، ص22
(8) المرجع نفسه: ص22- 23

ب-التحفيز الواقعي:

وهو متعلق بضرورة توفر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع، ومعنى الواقعي هنا ليس من الضروري أن يكون من الأشياء الواقعية بالفعل فهذه الأشياء لا تشكل إلا واحدا من الوسائل المستعملة في التحفيز الواقعي، فهناك أشياء متخيلة ولكنها توهم بما هو واقعي، ويدخل في ذلك حتى ما هو أسطوري.

ج-التحفيز الجمالي:

إن جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق محتمل الوقوع ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي للحكي، فاقتحام أشياء واقعية مثلا لا ينبغي أن يكون بمثابة نشاز في البناء الفني بل ينبغي أن يدخل في علاقة تناغم تام مع مجموع العناصر ويقول "توماتشفسكي" في هذا الصدد: **«إن إدخال الحوافز-كما أشرنا إلى ذلك من قبل-إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي، ومتطلبات البناء الجمالي»**[9].

إن دراسة الحوافز من طرف الشكلانيين الروس تعتبر بداية حقيقية لدراسة بنية الحكي بشكل عام، غير أن البحث لم يقف عند حد دراسة الحوافز لأن الأمر كان يتعلق باكتشاف أبنية أساسية أكثر أهمية من الحوافز بإمكانها أن تقدم تفسيرا أكثر علمية لطبيعة التركيب الداخلي للفن الحكائي، وفي هذا النطاق بدأ الحديث عن أبنية جديدة أطلق عليها اسم **"الوظائف"**[10].

(9) المرجع السابق: ص23

(10) المرجع نفسه، ص23

2-نظرية النموذج الوظيفي

2-1-المنهج الوظيفي عند"فلاديمير بروب":

أ-الوظائف عند"فلاديمير بروب"

يعد "المنهج الوظيفي" أول محاولة لإحداث القطيعة مع الدراسات الإيديولوجية، التي تعنى بمختلف السياقات الخارجية عدا النص، فالمنهج الوظيفي أحد المناهج البنيوية الأكثر إغراقا في الشكلانية، فقد عرف **"بروب"** التحليل المورفولوجي بأنه: «**وصف للحكايات وفقا لأجزاء محتواها وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض ثم علاقتها بالموضوع**»[11]، ومن أجل تحقيقه لهذا الموضوع اكتشف وحدة أساسية جديدة في الحكايات فقام بدراستها حيث درس ما يزيد عن مائة حكاية شعبية روسية فاستنتج أن بنية الحكاية الشعبية واحدة مهما اختلفت بيئاتها وعصورها والمجتمعات التي أنتجتها وهي ما أسماه بالوحدة الوظيفية.

والوظيفة تعد فعلا من أفعال شخوص الحكاية بغض النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية لأخرى، وتعد هذه الوحدات في نظر "بروب" المحتوى الأساسي للحكايات وضروري على الباحث أن يستخلصها لأنها تعد عناصر ثابتة في الحكايات الشعبية.

وقد نسب المهتمون بالمنهج الوظيفي هذا التطابق في كل الحكايات إلى الفكر البدائي الذي لم ينصهر بعد بالمثاقفة والتحول والتأثر والتأثير.

ويعتبر**"مورفولوجيا الحكاية"**-وهو خاص بالحكايات الخرافية الشعبية والذي ألفه بروب سنة 1927- توضيحا للتحليل المورفولوجي وللحكايات الشعبية الروسية من خلال الإحدى وثلاثين(31) وظيفة، حيث تعد الوظائف السبعة الأولى تمهيدية في الحكاية فهي التي تمهد الطريق لفعل الشخصية الشريرة، أو في حالة الشعور بالنقص، وقلما تجتمع هذه الوظائف السبعة في بداية الحكايات.

---

(11)

ويستخلص من هذا كله «**إن ماهو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير**»[12].

وينبه "بروب" إلى أن الوظائف تتكرر بطريقة مذهلة، لكنه يدعو إلى مراعاة دلالة كل وظيفة منها ودورها في السياق الحكائي العام ، ذلك أن الوظائف المتشابهة قد يكون لها دلالات مختلفة إذا ما أدرجت ضمن سياقات متباينة لذا فهو يعرف الوظيفة بقوله: «**...ونعني بالوظيفة: عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة**»[13]، وتنحصر الفرضيات التي انطلق منها "بروب" في أربع نقاط رئيسة من خلال الدراسة التي قام بها وهي[14] :

- ✓ إن العناصر الثابتة في الحكاية، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، كيفما كانت هذه الشخصيات وكيفما كانت الطريقة التي تم انجازها، ولهذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية.
- ✓ إن عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة دائما يكون محدودا.
- ✓ إن تتابع الوظائف متطابق في جميع الحكايات المدروسة.
- ✓ جميع الحكايات العجيبة تنتمي —من حيث بنيتها- إلى نمط واحد.

إن النتائج المترتبة عن هذه الفرضيات قدمت إمكانية دراسة بنيات أنماط الحكي الأخرى المعقدة كالقصة والرواية من أجل استخراج البنيات المجردة المشتركة بين مجموعة من القصص أو الروايات التي تنتمي إلى حقبة معينة[15].

بعد أن حدد "بروب" الوظائف، وضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها، ثم قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة، والتي تنحصر -حسبه- في سبع شخصيات هي[16]:

---

(12) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص24

(13) المرجع نفسه، ص24

(14) ينظر: المرجع نفسه، ص24

(15) ينظر: المرجع نفسه، ص24-25

(16) المرجع نفسه، ص25

1-المعتدي أو الشرير، 2-الواهب، 3-المساعد، 4-الأميرة، 5-الباعث، 6-البطل، 7-البطل المزيف.

ونلاحظ من توزيع "بروب" للشخصيات: التقليل من أهمية نوعية الشخصيات وأوصافها لأن الشيء الأساسي هو الدور الذي تقوم به وهكذا أصبحت الشخصية تحدد بأعمالها وليست بصفاتها وخصائصها، ما عدا شخصية الأميرة.

ب-متتالية الوظائف في الحكي:

ينظر "بروب" للحكايات العجيبة نظرة شمولية تتجاوز الوظائف أحيانا وتتعامل مع الحكاية كوحدة كلية، وينطلق هنا من تعريف الحكاية العجيبة كتطور ينطلق أساسا من الإساءة أو الشعور بالنقص إلى الوظيفة الأخيرة التي تعمل على العقدة كالزواج من الأميرة مثلا، مرورا بالوظائف الأخرى التي تتوسط بين هاتين الوظيفتين[17].

ويطلق "بروب" على هذا التطور مصطلح "متتالية" أي أن الحكاية العجيبة هي متتالية من الوظائف، كما ينبه إلى أن الحكاية العجيبة ليست بسيطة دائما تحتوي على متتالية واحدة فهناك حكايات معقدة بحيث تتشابك فيها المتتاليات وتتداخل فيما بينها أي أن الحكاية الواحدة تحتوي على عدة متتاليات، وقد سجل "بروب" من خلال هذه الدراسة عدة أشكال للمتتاليات.

فبعد دراسته لجميع الحالات المفردة ومقارنته بين المتتاليات التي تتألف منها مجموع الحكايات، قام باختزال العناصر المتكررة، وكذا العناصر التي ليس لها حضور ثابت في مجموع الحكايات العجيبة، وهذا يعني أن تلك المجموعة خاضعة لقانون واحد من حيث تركيب الوظائف في بنائها، هذا الأمر الذي يفتح أفق دراسة علمية لفن الحكي تتمتع بالدقة العلمية الكافية التي طالما نادى النقاد بتطبيقها في مجال الدراسات الأدبية[18].

(17) المرجع السابق، ص25

(18) المرجع نفسه، ص28

2-2-الوظائف عند"رولان بارت":

تكمن أهمية البحث في الوظائف عند "رولان بارت" في الطابع الشمولي الذي يتخذه البحث عنده وهذا لأن "بارت" لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي معين، ولكن عن الوظائف باعتباره وحدات تكون كل أشكال الحكي[19]، إذا فالوظيفة تعد عنصرا من عناصر الخطاب السردي، والتي لا تتحدد بوحدة المضمون –كما هو مفهوم اللسانيات- وإنما بالطريقة التي قيل بها هذا المضمون ولا تحدد على مستوى الجملة فقط، بل يمكن أن توجد في الجملة، أو في عدة جمل، أو في كلمة واحدة، كما يمكن أن تكون جملة واحدة أو عبارة تحمل أكثر من وظيفة، لأنه في حالة السرد فإن اللغة تتضمن مدلولات أخرى إلى جانب المدلول المباشر لها، وبالتالي فإن الوحدات السردية تستقل عن الوحدات اللسانية، وفي هذا المعنى يقول"بارت": **«فالوظائف ستكون ممثلة تارة بوحدات أكبر من الجملة (...) وتارة بوحدات أصغر من الجملة»**[20]، ويميز "بارت" نوعين من الوحدات الوظيفية[21]:

أ-الوحدات التوزيعية:

وهي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها "بروب" وهي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها توماتشفسكي، إذ أنها تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض، فإذا ذكر المسدس في موضع فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي، وهذه هي الوحدات التي يحتفظ بها "بارت" باسم**"الوظائف"**.

ب-الوحدات الإدماجية:

وهي عبارة عن وظائف، إلا أنها تختلف عن السابقة ولهذا لا يحتفظ بها بارت باسم الوظائف وذلك لأنها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها، فكل وظيفة تقوم بدور العلامة، أي لا تحيل على فعل لاحق ولكن تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية.

---

(19) ينظر: الرجع نفسه، ص28

(20) يوسف الأطرش: الخطاب السردي ومكوناته من منظور "رولان بارت"، مجلة السرديات، قسنطينة، ع1، جانفي 2004، ص169

(21) حميد لحميداني:بنية النص السردي، ص29

ولمعرفة الدور الذي تقوم به الوحدات الإدماجية لا بد من الانتقال إلى مستوى أعلى من مستويات الدلالة وهو أفعال الأبطال، وهذا ما يرى "بارت".

ويميز "بارت" الوحدات الإدماجية عن الوحدات التوزيعية بقوله: «**إن العلامات –ويقصد بها طبعا الوحدات الإدماجية- بسبب الطبيعة العمودية لعلاقاتها بشكل من الأشكال هي وحدات معنوية بالمعنى الصحيح، لأنها على النقيض من الوظائف تحيل على مدلول وليست على فعل**»[22]، وعموما فإن "بارت" يعتبر إدخال الوحدات الإدماجية في الحكي له طبيعة استبدالية، في حين أن إدخال الوحدات التوزيعية له طبيعة تركيبية.

ويستنتج "بارت" أن الوحدات التوزيعية أو الوظائف تطغى في الأنماط الحكائية البسيطة كالحكايات الشعبية بينما تطغى الوحدات الإدماجية أو العلامات في أنماط الحكي الأكثر تعقيدا كالروايات النفسية.

إلا أن كل أنواع السرود مهما كان نوع الوحدة الأكثر بروزا فيها، تتضمن صنفين آخرين من الوحدات السردية الصغرى حيث ميز "بارت" بين نمطين آخرين من الوحدات التوزيعية ونمطين آخرين من الوحدات الإدماجية، كما سنوضح فيما يلي: فالوظائف التي تظهر ضمن وحدات سردية عديدة، لا تملك نفس الأهمية وبالتالي يرى"بارت" أن البعض منها يشكل مفصلا حقيقيا للسرد، في حين أن البعض الآخر لا يقوم إلا باستكمال بعض الفراغات التي يمكن أن تحدث بين الوحدات المفصلية، وعلى هذا الأساس قسم الوظائف إلى قسمين[23]:الوظائف الرئيسية أو(أنوية)، و "الوسائط" لأنها تقوم بدور تكميلي فحسب.

إذن فالوظيفة الرئيسة تشكل العمود الفقري للوحدة السردية، في حين الوسائط دورها تكميلي فحسب[24].

وفي هذا الموقع نجد "رولان بارت" يقترب من مجهود "توماتشفسكي" وخاصة عندما ميز هذا الأخير بين الحوافز المشتركة والحوافز القارة، كما يناقش "بارت" مسألة التركيب الوظيفي في ضوء تساؤلين أساسين، أحدهما حول نحوية العلاقة أو العلاقات التي تربط الوحدات السردية بمختلف أنواعها، والآخر حول قواعد التوليف الوظيفي للسرد

(22) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص30

(23) يوسف الأطرش: الخطاب السردي ومكوناته من منظور"رولان بارت"، مجلة السرديات، ص166

(24) المرجع نفسه، ص166

فيستبعد إمكانية قيام دراسة لتركيب الحكي على أساس التسلسل الزمني كما فعل "بروب"، فالتسلسل المنطقي بين الوظائف الحكائية والوحدات هو الذي ينبغي أن يكون الأداة الحقيقية لدراسة تركيب الحكي، وبالتالي يصر على تحديد هذه الوظائف لا ينبغي أن يكون نتيجة لأهميتها، إنما يجب أن يكون نتيجة لطبيعة علائقها، لأن «**الطابع الوظيفي للسرد يفرض تنظيما من الروابط وحدتها الأساسية لا يمكن أن تكون سوى تجمع صغير من الوظائف التي نسميها هنا(...)متوالية**»[25]؛ إذن المتوالية هي سلسلة من الوظائف تنتظم منطقيا، فالاستجواب مثلا، لا يمكن أن يكون قبل إلقاء القبض على المتهم، والحكم على المتهم لا يمكن أن يحدث إلا بعد جملة من الإجراءات القانونية ويوضح "بارت" بأن هناك متواليات منفتحة و متواليات منغلقة، فأما المنفتحة فهي التي لا يكون لطرفها الأول علاقة متينة مع السابق، وأما المنغلقة فهي المتوالية التي تؤدي الفعل بتتابع الوظائف حتى النهاية، وهذا ما نجده في بعض المتواليات التي تستدعي أفعالا متتالية بداهة وعلى هذا الأساس، كما يرى "بارت" كانت هذه الوظائف قابلة للتسمية، كما عند "بروب" و"بريمون" بعده ويشير إلى أن هناك بعض المتواليات لا قيمة لها في الظاهر، إلا أننا يجب أن نوليها أهمية لأنها تشكل كما يقول: «**البذرة الرهيفة للنسيج الحكائي**»[26]، وأطلق عليها المتواليات الصغرى.

ويخلص إلى أن هذه التسميات ما هي إلا لغة واضحة وضعت أساسا لصالح القارئ بحيث تمكن هذه اللغة من الدخول في عالم الخطاب السردي.

3- نظرية النموذج العاملي عند" غريماس"

يعتبر"غريماس" مؤسس الاتجاه السيميائي المسمى"السيميائية السردية"، وقد استفاد في تحديده لمفهوم الحكي -كما جاء في كتاب حميد لحميداني"بنية النص السردي"- من الدراسات الميثولوجية السابقة التي تنظر إلى الإله من جانبين جانب وظيفي، وجانب وصفي، فالجانب الوظيفي يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله، والجانب الوصفي يشمل الألقاب والأسماء التي تحدد صفاته، وقد لاحظ "غريماس" أن الدراسات التي تتناول ماهو واقعي لا تخرج أيضا عن هذا

(25) المرجع نفسه، ص169

(26) المرجع السابق، ص169

النطاق[27].

ويستفيد "غريماس" أيضا من بناء تصوره للنموذج العاملي من مفهوم العوامل في اللسانيات، إذ ينطلق من ملاحظة "**تسنيير**" **(Tesniere)** التي شبه فيها الملفوظ البسيط بالمشهد في المسرح، الملفوظ عنده هو الجملة[28] ومن وجهة نظر علم التراكيب التقليدي تعتبر الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة تكون فيها الذات فاعلا، والموضوع مفعولا، وتصبح الجملة أيضا –وفق هذا التصور- عبارة عن مشهد وهكذا يستخلص "غريماس" عاملين أساسين يقوم عليهما الملفوظ البسيط، حيث يضعهما في شكل ثنائية ضدية كمايلي : (الذات≠ الموضوع).

ويرى "غريماس" أن الذات لا تقوم بالتحرك اتجاه الموضوع إلا بفعل عامل آخر يحركه أو يوجهه يسمى هذا العامل "المرسل" ليصل في الأخير موضوع الرغبة إلى "مرسل إليه" وبهذا يشكل من المرسل والمرسل إليه ثنائية أخرى هي: (المرسل≠المرسل إ ليه)[29].

وقد يكون المرسل عاملا منفصلا عن الذات أو قد يكون عاملا متصلا بهذه الذات.

وإلى جانب العوامل الأربعة يضيف "غريماس" عاملين آخرين على شكل ثنائية متعارضة وهي: (المساعد≠المعارض)؛ فالمساعد هو الذي يقف إلى جانب الفاعل ويساعده على تحقيق موضوع الرغبة، بينما نجد المعارض يقف على النقيض من ذلك ليعيق دور الفاعل في تحقيق هدفه.

وقد حاول "غريماس" منذ سنة 1966 أن يقيم علم دلالة بنائيا للحكي –وذلك كما يرى الباحث"**جان ميشال آدم**" من خلال كتابه "**الحكي**"، وقد وضع في هذا الإطار نموذجا للتحليل يقوم على ستة عوامل تجمع بينها ثلاث علاقات في إطار الثنائيات الثلاثة التي تحدثنا عنها وهذه العلاقات هي[30]:

(27) ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص32

(28) الرجع نفسه، ص32

(29) ينظر: المرجع نفسه، ص32-33

(30) ينظر: المرجع نفسه، ص33-34-35-36

أ-علاقة الرغبة:

وتجمع بين من يرغب"الذات" (sujet)،و ماهو مرغوب فيه"الموضوع"(objet)،وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة، وهكذا يكون من بين "ملفوظات الحالة" مثلا ذات يسميها هنا "ذات الحالة" (sujet d'état)، وإما أن تكون هذه الذات في حالة اتصال، أو الانفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة اتصال، فإنها ترغب في حالة الانفصال، وإذا كانت في حالة انفصال، فإنها ترغب في الاتصال، وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم يسميه "غريماس" ب"ملفوظات الانجاز"(Enonces de faire)، وهذا الانجاز يصفه بأنه"الانجاز المحول"(Faire transformateur)، ومن الطبيعي أن يكون هذا الانجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال، أو في طريق الانفصال، وذلك حسب نوعية رغبة"ذات الحالة".

ويفضي "الانجاز المحمول" إلى خلق ذات أخرى يسميها غريماس"ذات الانجاز"(Sujet de faire)، وقد تكون ذات الانجاز هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة، وقد يكون الأمر متعلقا بشخصية أخرى ويصبح العامل "الذات" في هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصيتين يسميهما غريماس "ممثلين"، والتطور الحاصل بسبب تدخل "ذات الانجاز" يسميه غريماس "البرنامج السردي"(Programme narratif) ويرمز له(PN).

ب-علاقة التواصل:

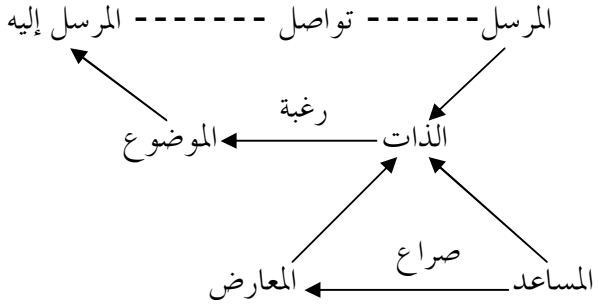
إن هذه العلاقة تكون بين المراسل و المرسل إليه، وهي علاقة غير مباشر، لأنها تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع.

فالمرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما "الموضوع" والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الانجاز بأنها قامت بالمهمة على أحسن وجه.

ج-علاقة الصراع:

وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة، علاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقهما، وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان هما: "المساعد والمعارض"، الأول يقف إلى جانب الذات، والثاني

يعمل على عرقلة جهوده لمنع الحصول على الموضوع، ومن خلال هذه العلاقات الثلاث تظهر لنا الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند "غريماس" والتي تكون على الشكل الآتي:



وهو نموذج يتكون من ستة عوامل رئيسية هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في كل الحكي.

4-منطق الحكي عند"كلود بريمون"

يرى "كلود بريمون" أن عمله يرتكز أساسا على قراءة كتاب**"مرفولوجيا الحكاية"** ل:**"فلاديمير بروب"** كما يرى أن مسألة إمكانية إظهار متتالية من الوظائف تتكرر من حكاية إلى أخرى تعتبر ضوءا كاشفا جعله يتساءل عن الشروط التي تسمح بنقل هذه القاعدة إلى أنواع سردية أخرى أو على الأصح كل أنواع الحكي وهذا من خلال كتابه **"منطق الحكي"** حيث يتناول القسم الأول من كتابه أعمال **"بروب"** بالتأمل، أما القسم الثاني فقد خصصه لدراسة ما سماه: **"الأدوار السردية "** معتبرا هذه الأدوار بمثابة حبكة الأحداث في الحكي[31]، والجانب المنطقي في دراسة بريمون يكمن في هذا الانقسام:

أ-تأملات "بريمون" في عمل "بروب"[32]:

يرى "بريمون" أن المنهج الذي اتبعه "بروب" يمكن تطبيقه في جميع أنواع الحكي، لأن القصة التي تحكى تحتوي على القوانين نفسها مهما تعددت أشكالها المظهرية؛ فالرواية يمكن أن تحول إلى "فلم" والفلم يمكن أن يحكى، وتبقى القصة المحكية على الدوام هي نفسها.

(31) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص38

(32) المرجع نفسه، ص38

ويميز "بريمون" بين نوعين من السيميولوجيا **"سيميولوجيات نوعية"**، كل واحد منها يهتم بفن قصصي بعينه، و**"سيميولوجيا واحدة عامة ومستقلة"** هي سيميولوجيا الحكي، ويقصد بها علم يهتم بالبنيات المجردة التي تتحكم في القصة كقصة، مهما كان نوعها وأداؤها (سينما، مسرح).

يعتقد "بريمون" أن منهج "بروب" لم يستطع أن يكتشف الوظائف المحاور في الحكاية الروسية نفسها وهي وظائف يمكن اعتبارها بمثابة مؤشرات تسمح بتغيير مسار الحكي، وبإمكانية تعدد مساراته، إن متتالية الوظائف بالنسبة لـــ"بروب" محكومة بضرورة منطقية وجمالية وبترتيب زمني، وهو بذلك لم يترك أي مجال لاحتمالات أخرى، فوظيفة الصراع مثلا تلحق بها بالضرورة وظيفة النصر، أما إذا حدث وانتهى الأمر بالبطل إلى الهزيمة، فإن "بروب" لا يسجل الوظيفة الأولى وإنما يغيره بوظيفة أخرى، وهي "الإساءة".

ويرى"بريمون" أن النصر ليس إلا احتمالا واحدا من الاحتمالات الممكنة وهي: (الهزيمة، النصر والهزيمة، لا نصر ولا هزيمة)وكلها تلغى من حساب "بروب"، فيقول مقترحا بديلا جديدا للنظر إلى بنية الحكي يصحح ما جاء به"بروب": **«عوض أن نصور بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية الخط من الألفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت، فإننا سنتخيل هذه البنية كتجميع لعدد معين من المتتاليات التي تتراكب وتنعقد وتتقاطع وتتشابك على طريقة ألياف عضلية أو خيوط ضفيرة».**

وبهذا حاول "بريمون" أن يخرج من التصور البسيط الذي أخذ به "بروب" معتبرا بنية الحكي شديد التعقيد وقابلة على الدوام لعدد معين من الاحتمالات في مسار تكونها، وهذا ما يسمح له بالفعل أن يعمم دراسة منطق الحكي على أنواع أكثر تعقيدا من الحكايات العجيبة كالرواية مثلا.

ب-اقتراح بريمون في مجال منطق الحكي:

ويوضح هذا الاقتراح بتقديم تصور خاص للمتتالية الحكائية البسيطة و للقانون الذي يحكمها، فكل متتالية متحققة في الحكي لا بد أن تمر بثلاث مراحل[33]:

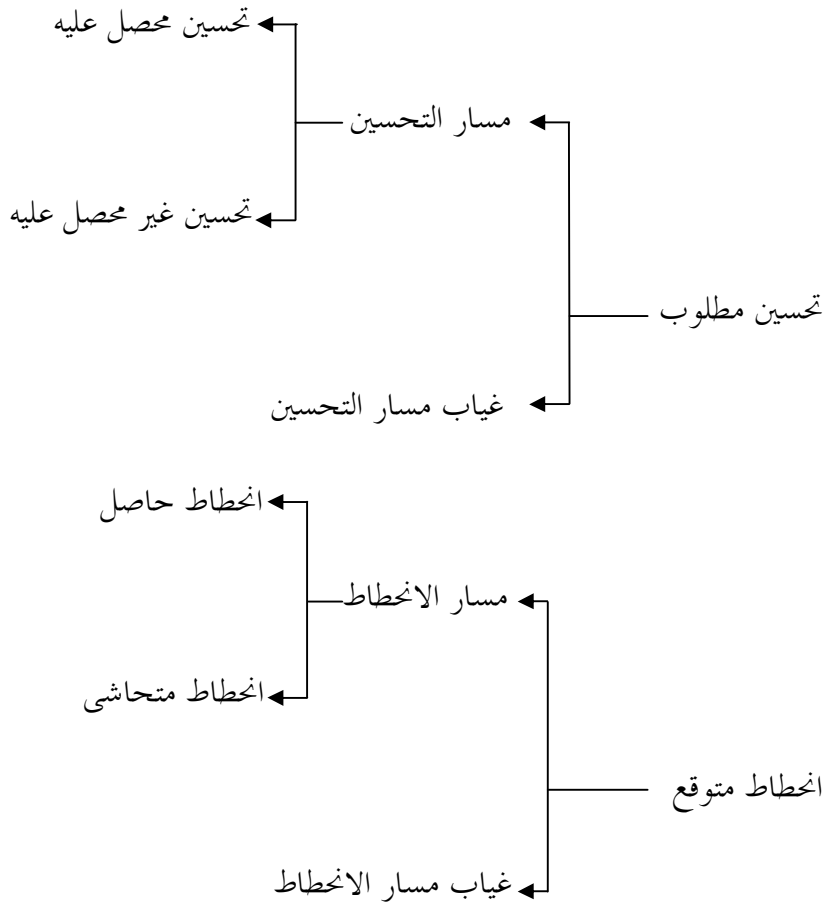
(33) ينظر: المرجع السابق، ص40

1. وضعية "تفتح" إمكانية سلوك ما أو حدث ما.

2. الانتقال إلى بداية الفعل بالنسبة لتلك الإمكانية (ويتجلى ذلك في شكل سلوك يستجيب للتحريض الذي تتضمنه الوضعية الأولى).

3. نهاية الحدث الذي "يغلق" مسار المتتالية إما بالنجاح أو الفشل.

والواقع أن كل مرحلة لها احتمالان اثنان وعلى هذا فإن أحداث الحكي يمكنها أن ترتب وفق نمطين أساسين وذلك بالنظر إلى كونها تهيئ الشروط الملائمة لتحقق الشيء أو تعمل على معاكسة هذا التحقق، وهذان النمطان هما: **نمط التحسين، ونمط الانحطاط**[34].



والجانب المهم في هذه الاحتمالات في نظر "بريمون" هو الابتعاد عن التطور الخطي الذي رسمه بروب للحكي ونجد أن أعمال بريمون في هذا المجال تقترب كثيرا مما صاغه غريماس، فيما يسميه الأول "مسار التحسين" "مسار

(34) الرجع السابق، ص41

الانحطاط"، جعله الثاني تحت اسم واحد يطلق عليه "البرنامج السردي"، كما أن غريماس يتحدث أيضا عن الاحتمالات الممكنة لتعقد الحكي، وذلك بتعدد البرامج السردية وتداخلها.

وكل القضايا التي عالجها "بريمون" تحت ما سماه مسار التحسين ومسار الانحطاط يتحدث فيها أيضا عن الاحتمالات والعلاقات المنطقية التي تربط بين ما يسميه "المستفيد" وهو مقابل ذات الحالة عند "غريماس"، وبين "الحليف" الذي يقابل ذات الانجاز –عند غريماس- ويستخدم بريمون مصطلحات كثيرة وغير ثابتة لتحديد الأدوار الأساسية في الحكي، وفي كتابه "منطق الحكي" يستخدم ستة مصطلحات تتعلق بالأدوار الرئيسية، ويمكن أن نقارنها مع مقابلاتها عند "غريماس" وعند "بروب"، لأن "بريمون" لا يخرج كثيرا عن التحديدات التي سبق إليها، بقدر ما نراه يبحث عن مصطلحات أخرى مقاربة وسنرى ذلك من خلال جدول المقابلة الآتي[35]:

	الأدوار الأساسية في الحكي					
	1	2	3	4	5	6
عند بريمون	منفعل	فاعل	محرض	حامي	محبط	محصل الاستحقاق
عند غريماس	موضوع *	ذات	مرسل	مساعد	معارض	مرسل إليه
عند بروب	الأميرة *	بطل	باعث	واهب أو مساعد	معتد	

إن الدراسة المنطقية للحكي مثل هذه التي قام بها بريمون تبين إلى أي حد يمكن دراسة الاحتمالات المتاحة للمبدع، وهو يبني عمله الحكائي، وهذه الاحتمالات رغم تعددها أحيانا تبقى محصورة في نطاق محدد يمكن معه دراستها بطريقة علمية ودون دوران في متاهة الافتراضات، والتأويلات الاعتباطية.

(35) المرجع السابق، ص43

*

*

5-الشعرية عند"تزفيتان تودوروف"

قدم تودوروف نموذج شامل لتحليل النصوص السردية، حاول من خلال أن يستخرج **"مقولات النص الأدبي"**، منطلقا في ذلك من هاجس قد شغل الشكلانيين قبله وهو **"علم الأدب"**؛ الذي يهدف إلى استخراج معالم "الأدبية" في النصوص، و لم يكن هدفه دراسة الأثر بل احتمالات (Virtualités)الخطاب الأدبي، أي جملة القوانين المجردة التي منها ينشأ الأثر الأدبي[36].

وقد استهل "تودوروف" عمله بالتمييز بين مفهومين أساسين هو **"المعنى"و"التأويل"**، فمعنى عنصر من عناصر الأثر إنما هو قدرته على ربط علاقات بعناصر أخرى في الأثر نفسه، أو في آثار أخرى، ولكل عنصر معنى أو مكان يمكن حصرها، أما التأويل فمختلف باختلاف شخصية الناقد وموقفه الإيديولوجي وعصره، ومن خلال هذا يتضح أن كل من المعنى والتأويل على طرفي النقيض، فالمعنى دائر في الأثر وفي الآثار الأدبية والتأويل دائر في نسق خارج عن الأثر، وهذا التمييز بين المعنى والتأويل هو الذي يعبر عنه عادة من خلال المقابلة بين وصف الأثر ونقده[37]، وهذا ما أدى بـــ"تودوروف" إلى القول: «**إن وصف الأثر يهدف إلى استخراج معنى العناصر الأدبية، أما النقد فغايته تأويل تلك العناصر**»[38].

ويرى تودوروف أن العمل السردي الأدبي في مستواه العام ذو وجهين:«**فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما، وأحدثا قد يكون وقعت وشخصيات روائية، تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية...غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها**»[39].

وفي نظرة أن كلا من الخبر والخطاب ينتمي إلى مجال الأدب، وإذا كان يعسر على الباحث أحيانا أن يميز

(36) محمد القاضي: مفاتيح تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1997، ص42

(37) المرجع نفسه، ص42

(38) المرجع نفسه، ص42

(39) عز الدين بوبيش: "القصة والبنيوية الشكلانية"، مجلة السرديات، مرجع سابق، ص55

بينهما، فإن فصل أحدهما عن الآخر هو الكفيل بإيقافنا عل وحدة الأثر، وعلى هذا الأساس نجد أن "تودوروف" عمد إلى تقسيم العمل السردي الأدبي كالآتي[40]:

أ-القصة من حيث هي خبر

إن الخبر اصطلاح لا وجود له في مستوى الأحداث التي يقوم عليها النص، وهو تجريد لأنه لا يوجد في حد ذاته ، وإنما يدرك ويرى من قبل شخص ما هو الراوي، وانطلاقا من هذا يكون الفصل بين الخبر والخطاب، بمثابة فصل منهجي بحت، ورغم كل الصعوبات التي واجهته في التمييز بين كل منهما، فقد وقف على الفروق الفاصلة، حيث قسم القصة إلى مستويين:

1.منطق الأعمال:

يتمثل هذا المستوى في كشف العلاقات الرابطة بين الأعمال في القصة، «بعيدا **عن العلاقات بينها وبين العناصر الأخرى داخل السرد**»[41]، تكشف عن وجود مظاهر التكرار، وهو أمر لا تخلو منه قصة[42]، حيث يتعلق بالفعل الروائي فحسب، بل حتى الشخصيات وتفاصيل الوصف أيضا[43]، ويبرز هذا التكرار في أشكال متنوعة منها[44]:

-التضاد (Antithèse): ونجد هذا في الرواية الترسلية، وقوامها رسالة فرد، وإذا كان مصدر الكلام واحد،فإن التضاد يمكن أن يتجلى في اختلاف المحتوى أو اللهجة.

-التدرج (Gradation): ونجده في حالة قيام الشخص بعمل واحد على نحو متكرر، ولكن في كل مرة يتطور شيء ما، ومثاله أن يعد (أ) شخصا هو(ب) بشيء، ثم يخلف وعده، ثم يعده ولا يفي... وفي كل مرة يعلل إخلافه العد بسبب.

(40) محمد القاضي: مفاتيح تحليل النص السردي، ص43
(41) عز الدين بوبيش: "القصة والبنيوية الشكلانية"، مجلة السرديات، ص56
(42) محمد القاضي: مفاتيح تحليل النص السردي، ص43
(43) عز الدين بوبيش: "القصة والبنيوية الشكلانية"، مجلة السرديات، ص56
(44) المرجع نفسه، ص43-44

-**التوازي** (Parallélisme): ويتمثل في تكرير العمل مع تغيير الشخصية أو المناسبة، ومثاله ما نجده في الخرافات من أن طريقا واحدة أو عقبة واحدة تمر بها أكثر من شخصية، كما نعثر على هذا في "كليلة ودمنة" حين نمثل تجربة إحدى الشخصيات بتجربة شخصية أخرى.

إن تتابع الأحداث في القصة ليس اعتباطيا، وإنما هو خاضع لمنطق محدد، ولربما كانت القصص كلها تصريفا –على نحو ما- لمواقف معلومة يطلق عليها "كلود بريمون" اسم "**القصص الصغرى**"**(Micro-récits)** من قبيل: الخداع، العقد، الحماية...وما القصة إلا تتابع هذه القصص الصغرى أو اندراج بعضها في بعض، وهذه القصص الصغرى التي تصور مواقف أساسية في الحياة لا يتجاوز عددها عشرا.

2.الشخصيات وعلاقاتها:

تعتبر الشخصية عنصر أساسي من عناصر النص السردي، وتحدد الحدود التي تتحرك فيما شخصية ما من خلال علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، وقد تبدو تلك العلاقات مفرطة في التنوع بسبب تنوع الشخصيات وكثرتها، وهو ما يجعل الوقوف على هذه الحدود الأكثر تعقيدا[45].

ويمكن حسب "تودوروف" حصر هذه العلاقات في ثلاث مقولات هي:

الرغبة "الحب"، التواصل "المساواة"، المشاركة "المساعدة"، وباقي العلاقات الأخرى هي فروع مشتقة من هذه الأصول[46]، حسب قاعدتي اشتقاق هما التقابل والسلب[47]:

- **قاعدة التقابل (La règle d'opposition)**: لكل مقولة من المقولات الثلاث السابقة مقولة تقابلها، فالرغبة يقابلها العزوف، والتواصل يقابله التقاطع، والمشاركة أو المساعدة نجد مقابلها في المنع أو الاعتراض.

- **قاعدة السلب (La règle du passif)**: وهي تنتج لنا مقولات أقل انتشارا من سابقتها، فالشخصية قد تحب وقد تحب، وقد تعين وقد تعان، فلكل عمل ذات وموضوع.

(45) المرجع نفسه، ص57

(46) المرجع نفسه، ص57

(47) محمد القاضي: مفاتيح تحليل النص السردي، ص44

وهذه الأسس التي يرتكز عليها السرد القصصي هي التي تعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع شخصيات القصة[48].

ب- القصة من حيث هي خطاب:

يتناول "تودوروف"من خلال هذا المستوى بالقصة من حيث هي كلام يرسله الراوي إلى القارئ، «**أي كلاما واقعيا بوساطة السارد نحو القارئ**» متأثرا بما قدمه الشكلان يون الروس، ومطورا فيه إلى جانب العديد من الباحثين[49]، وقد صنف إجراءات الخطاب إلى ثلاث أصناف[50]:

1. زمن الحكي: ويعالج فيه الصلة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

2. جهات الحكي: ويتساءل فيه تودوروف عن الطريقة التي تحكى بها القصة بواسطة السارد.

ج- صيغ الحكي:

ويتعلق بنمط خطاب مستعمل بوساطة سارد يقوم بإبراز القصة للقارئ.

1.زمن الحكي: إن زمن القصة يختلف اختلافا جذريا عن زمن الخطاب، حيث يكون الأول –زمن القصة- متعدد الأبعاد، إذ يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، زمنية القصة متشعبة (pluridimensionnelle)، ولكن زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر، ربما يعمد الكاتب إلى ذلك لإحداث أثر أو غرض جمالي، زمنية الخطاب خطية (Linéaire).

2.جهات الحكي: مصطلح جهات الحكي أو (مظاهر السرد) يحيلنا إلى مختلف الإدراكات الناتجة عن العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد؛ أي العلاقة بين ضمير الغائب (هو) في القصة وبين ضمير المتكلم (أنا) في الخطاب. ويتخذ الإدراك الداخلي للنص السردي أصناف رئيسية ثلاثة يحصرها **"جون بويون"** في: السارد الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف)/السارد الشخصية(الرؤية مع)/السارد الشخصية (الرؤية من الخارج).

(48) عز الدين بوبيش: "القصة والبنيوية الشكلانية"، مجلة السرديات، ص57

(49) المرجع نفسه، ص57

(50) ينظر: المرجع نفسه، ص57

وهذه الأصناف الثلاثة هي التي التزمها "تودوروف" في إبراز جهات الحكي وأضاف بعض التعديلات على حد تصريحه[51]:

- ✓ **في الصنف الأول:** يكون السارد (الراوي) أعلم (أكثر معرفة) من الشخصيات الروائية، ولذلك لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة، وشخصيات القصة عنده لا تملك أسرار.
- ✓ **في الصنف الثاني:** تكون المعرفة متساوية بين السارد والشخصية الروائية، فهو لا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه، وهنا يمكن القيام بالسرد بوساطة ضمير المتكلم المفرد "أنا" أو بوساطة ضمير الغائب "هو".
- ✓ **في الصنف الثالث:** يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من شخصيات الرواية، وهنا لا يمكن للسارد أن يستند إلى أي ضمير من الضمائر فهو لا يقول إلا ما تعرفه الشخصية.

3.صيغ الحكي: وهذا المصطلح يتعلق بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة أو يعرضها، والصيغ هي التي تسمح بالتمييز بين كاتب يكشف الأشياء وآخر يقولها فقط، فالعرض والسرد صيغتان ترتبطان بالقصة والخطاب.

ويوضح"تودوروف"، انطلاقا من التحليل اللساني أنه يمكننا التمييز بين أقوال الراوي (الأسلوب غير المباشر) وأقوال الشخصيات (الأسلوب المباشر).

وانطلاقا من التمييز أمكننا تفسير حالة الانطباع المتولد عندنا إزاء أفعال مشاهدة عندما تكون الصيغة المستعملة هي العرض، ويتلاشى هذا الانطباع في السرد.

إذن هذه المكونات التي أشار إليها "تودوروف" زمن الحكي، جهات الحكي، صيغ الحكي، رغم أهميتها وانسجامها ووضوحها، فإنها لا تشكل إلا عنصرا داخل الخطاب، إن الخطاب أعم وأشمل، ومن هذه الشمولية التي تمتد إلى مجال السرديات تبرز التعقيدات على مستوى النظرية والممارسة النقدية التي تضافرت فيها، اجتهادات باحثين كثيرين منهم اللسانيون والبنيويون والسوسيولوجيون...الخ وكلها لا تغفل القارئ للأهمية التي يشغلها في مخيلة

(51) ينظر: المرجع نفسه، ص58

الكاتب[52].

6-المنهج البنيوي السردي عند "جيرار جينيت":

إن نظرية **"جيرار جينيت"** في تحليل الخطابات السردية تتأسس من مجموعة من المفاهيم، والمصطلحات والخطوات الإجرائية، والتي حاول من خلالها أن يفكك الخطابات السردية من أجل معرفة شبكة العلاقات الداخلية التي تنشأ بين البنى الصغرى المكونة لبنية الخطاب الكبرى وهذه البنى الصغرى هي: الزمن والصيغة والصوت وبما أننا في بحثنا هذا سنطبق نظرية "جيرار جينيت" على رواية **"الشمعة والدهاليز"** للطاهر وطار فسنفصل الحديث عن هذه النظرية ومكوناتها في الفصول القادمة.

(52) المرجع السابق، ص59

الفصل الأول

بنية الزمن في رواية الشمعة والدهاليز

أولا- النظام الزمني

ثانيا- المدة أو الديمومة

ثالثا- التواتر

مفهوم الزمن:

يعد الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها بناء الفن السردي،وقد أولاه كثير من المفكرين والنقاد اهتماما خاصا قصد الكشف عن كنهه وذلك أن الزمن كما يرى**"عبد الوهاب الرقيق"**[1] أهم عائق يعترض الباحث فهو مفهوم مجرد يفعل في الطبيعة ويظل مستقلا عنها،يؤثر في تجارب الإنسان الذاتية وخبراته الموضوعية دون أدنى اكتراث بها،فهو إذا سيلان لا نهائي يستحيل القبض عليه،أو تمثله تمثلا محسوسا وقد حقق النص الروائي كفاءة في التقرب من الزمن وتطويعه بحيث يعد« **الزمن عمدة القص وعصب نظمه...فالسرد فن زمني أساسا**»[2].

وإذا اعتبرنا أن كل الأجناس السردية من:خبر، ومقامة، وأقصوصة...فنونا زمنية فإن للزمن علاقات وطيدة وحميمة مع الرواية «**ومنشأ ذلك أن الرواية تفوق الأجناس السردية الأخرى بتشابك الحركات الداخلية وبسعة مداها الزمني ،وبتراكيب الأزمنة على بعضها البعض وبتغير الأنساق السردية** »[3]،إذ لايمكن أن نعثر على سرد خال من الزمن، ولا يمكن أن نلغي الزمن من السرد،وهنا تتضح أهمية عنصر الزمن داخل الخطاب السردي فهو ضروري من أجل تنظيم هذا الخطاب وكذا تحديد العتبة الزمنية له«**إذ تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة** »[4].

وهناك عدة ضروب للزمن في الرواية منها ماهو خارجي ومنها ماهو داخلي «**أزمنة خارجية (خارج النص):زمن الكتابة-زمن القراءة -وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها...، وأزمنة داخلية(داخل النص):الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الراوية، مدة الرواية ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة**

(1) عبد الوهاب الرقيق:في السرد-دراسات تطبيقية-دار محمد علي الحامي،صفاقس،تونس،ط1،1998،ص27

(2) المرجع نفسه،ص26

(3) المرجع نفسه،ص27

(4) جيرار جينيت: خطاب الحكاية،بحث في المنهج،ترجمة:محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي،عمر الحلي،الهيئة العامة للمطابع الأميرية،ط1،1997،ص47

لوقوع الأحداث...»[5]

والزمن الداخلي أو ما يعرف بالزمن التخييلي هو الذي شغل الكتاب و النقاد على السواء لأنه زمن معقد غير مرتب خطيا،فزمن الحكاية هو حدوث حلقاتها التتابعي، يمثل على ذلك بطروء التغيرات على الواقع القصصي كما يرى ذلك عبد الوهاب الرقيق[6].

والزمن الأكثر أهمية لنا والذي نتطرق إليه أثناء دراسة الخطاب الروائي في رواية "الشمعة والدهاليز"هو الزمن الداخلي،هذا الزمن«**الذي يتشكل في كل موقف وفي كل لحظة،لأنه الإطار الحافظ للعناصر الأخرى من أن تزول وتندثر، فلا شيء يعدوه ولا يحل دونه،وهو من الوحدات الأساسية الأول في بناء الرواية**»[7].

وإذا كان منطق الوقائع يفترض حدوثها في سيرورة زمنية خطية وحيدة الاتجاه،فإن الخطاب الروائي غالبا ما يؤخر على مدى متفاوت ذكر بعض الوقائع،وأحيانا يقدم على تفاوت مماثل بعضها الآخر،لتنشأ مع ذلك النسيج المتميز والمترابط علاقة التفاعل الخطابي من الإثارة و التشويق ومن الفنية والجمالية الروائية،وهذا لأن«**التوازي بين الخطاب والقصة نادر جدا،إذ أن أبسط أشكال القص،أعقد من أن تكتفي بنقل الوقائع حسب نظام وقوعها**»[8]،وبهذا فإن بعثرة النظام الطبيعي للزمن يتجاوز المستوى اللغوي إلى المستوى الجمالي،وذلك عند تقاطع زمن القصة بزمن الخطاب اللذين يؤديان بالضرورة إلى انحرافات زمنية ينتج عنها نص متميز جماليا وفنيا[9].

ومعاينة التنافر الزمني القائم بين نظام الحكي،ونظام القصة يستدعي ضمنيا وجود الحكي الأول،إنه حاضر القصة زمنيا ويتحدد هذا الحاضر داخليا من خلال رهينية إنجاز الحدث الأول في القصة،أو من خلال ما يسميه "جيرارجينيت" الدرجة الصفر وبذلك يتحدد ما هو قبل وما هو بعد لعلاقته بهذا الحدث و يقول "جيرارجينيت"

(5) سيزا قاسم: بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مهرجان القراءة للجميع،2004،ص37

(6) عبد الوهاب الرقيق: في السرد-دراسات تطبيقية-ص27

(7) عبد القادر بلغربي: البنية الزمنية في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام، مذكرة ماجستير،مخطوطة،جامعة الجزائر،نوقشت سنة 2005-2006،ص5

(8) عبد الوهاب الرقيق: في السرد-دراسات تطبيقية-مرجع سابق،ص30

(9) نبيلة بونشادة: بنية النص السردي،مخطوطة، ماجستير،مرجع سابق،ص14

في هذا الصدد «**ويسلم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية...(بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية)وقياسها، يسلمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية و القصة**»[10].

وفي رواية "الشمعة والدهاليز"نستخلص زمن الحكي الأول من خلال قول الطاهر وطار في التقديم«**وقائع الشمعة والدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات1992التي خلقت ظروف أخرى لا تعني الرواية،في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وإن كنت وظفت بعضها**»[11]،من خلال ما صرح به الطاهر وطار نجد أن حاضر الرواية هو عام 1992أي من 01جانفي إلى سبتمبر1992وكل ما وقع قبل هذا التاريخ يعتبر زمن ماضي وكل ما وقع بعده يعتبر مستقبل.

أولا - النظام الزمني:"الترتيب" L'ordre temporal *

من وجهة نظر البنيوية[12]فإن الترتيب الزمني في رواية ما لا ينطبق –بالضرورة- مع أحداثها، من حيث التتابع ولو حاول الروائي احترام هذا الترتيب، فالأمر يتعلق:«**بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة...فعند ما يستهل مقطع سردي بإشارة مثل:"قبل ذلك بثلاثة أشهر" فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بعد في الحكاية وهل كان من المفترض أن يكون قد جاء قبل في القصة**»[13].

إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي،فما يؤخذ في القصة نظام:1،2،3،4،5 يمكن أن يقدم في الحكاية بنظام آخر مختلف تماما مثل:5،2،1،4،3[14]،ذلك أن النص

(10) جيرار جينيت: خطاب الحكاية،مرجع سابق،ص47

(11) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، رواية، دار الهلال، ديسمبر 1995، ص07

*مصطلح:" الترتيب" اعتمد من طرف مترجم كتاب "جيرار جينيت"خطاب الحكاية في حين يترجمه حميد لحميداني ب"النظام الزمني"وهو عند عبد الوهاب الرقيق ما يعرف ب"التفاوت الزمني" وتسميه سيزا القاسم ب"الترتيب الزمني للأحداث".

(12) حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص37.

(13) جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ص47.

(14)نبيلة بونشادة: بنية النص السردي في رواية"غدا يوم جديد"مخطوطة ماجستير،ص28.

الروائي يتذبذب في كل لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل، ثم العودة إلى الماضي مرورا بالحاضر[15].

ولقد افترضنا أن النص السردي قد احترم التسلسل التاريخي للزمن في هذه الرواية-الشمعة والدهاليز- لجاءت الأحداث كالآتي:

أولا يتعرف القارئ على شخصية الشاعر-بطل الرواية-وهو يبلغ من العمر أحد عشرة سنة، في فترة الاستعمار، ثم التعرف على أسرة الشاعر، ثم انتقاله إلى المدينة للدراسة في الثانوية، ثم الجامعة، ثم عمله في الجامعة كأستاذ في علم الاجتماع، تعرفه على الفتاة التي أحبها"زهيرة"أو الخيزران، ثم تعرفه على "عمار بن ياسر"وجماعة الحركة الإسلامية.

لكن ما نلحظه في هذه الرواية أن الراوي اختار نظاما آخر للزمن كسربه رتابة تتالي الأحداث، وقد أكد"جينيت" هذه الصلة من التقابل بين(زمن القصة/زمن الحكاية)كما اعتبرها: «**أساسية للنص السردي وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها، ليست اقتصار على النص، بل هو-بكل بساطة- قتل له**»[16].

كما يرى بعض نقاد الرواية البنائية أنه عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية "Anachronies narratives"*[17].

والمفارقات السردية أو الزمنية هي كل الاستباقات والاسترجاعات بكل أنواعها والتي سنتعرض لها لاحقا،وهذا ما يؤكد عليه حميد لحميداني بقوله:«**إن المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية"Rétrospection" أو تكون استباق لأحداث لاحقة "Anticipation "**»[18]، وكل مفارقة سردية يكون لها مدى "portée"واتساع "amplitude"

(15)ينظر سيزا قاسم: بناء الرواية،ص55.

(16) جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ص47.

*هذه الترجمة استخدمها حميد لحميداني.

(17) حميد لحميداني: بنية النص السردي،ص74.

(18) المرجع نفسه، ص74.

حيث أن مدى المفارقة هو المسافة الزمنية التي تفصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، أما سعة المفارقة: فهي الفترة الزمنية التي تغطيها المفارقة (يوم، أسبوع، شهر، سنة،...) ويعود الفضل في هذه التسميات إلى "جيرار جينيت" لأنه هو من أطلق عليها هذه الاصطلاحات حيث يقول:« **يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي، أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة،... لتخلي المكان للمفارقة الزمنية، سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا وهذا ما نسميه سعتها**»[19]ومن خلال رواية "الشمعة والدهاليز" سنحاول الكشف عن مختلف الانحرافات الزمنية التي تنتج عن عدم التوافق بين زمن يخضع لمنطق السببية التي هي قانون طبيعي، وزمن يحاول بعثرة الأحداث نفسها ليعيد صياغتها فنيا[20]حيث يعطي القارئ بعض القرائن الزمنية التي تسهم في إضاءة التشكيل الزمني،كما سنوضح ذلك من خلال العناصر الزمنية الآتية:

1-الاسترجاع:L'analepse

لغـــة: من مادة رَجَعَ يَرْجعُ رَجَعاً و رُجُوعَاً ورَجْعَى ورُجْعَانًا ومَرْجعًا ومَرْجعَةً، الصرف، وفي التنزيل:«**إن إلى ربك الرجعى**»، أي الرجوع والمرجع[21].

اصطلاحا: لقد عرّف "جيرار جينيت" الاسترجاع بأنه «**كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة**»[22]،إذا فالاسترجاع عملية سردية تتمثل في إيراد حدث أو جملة من الأحداث السابقة في خطية ديمومة الحكاية عن اللحظة التي أدركها القص الأصلي[23]وتقيم النصوص الروائية علاقة خاصة تربطها بالاسترجاع تتسم بمجموعة من القيم الجمالية التي تشكل نص الرواية، والاهتمام بالاسترجاع يمتد إلى الملاحم القديمة وأنماط الحكي

(19) جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ص59.

(20) ينظر: نبيلة بونشادة، بنية النص السردي، مخطوطة ماجستير،ص29.

(21) ابن منظور: لسان العرب،مادة رجع،دار الصبح و إديسوفت،بيروت لبنان،الدار البيضاء،ط1،1427-2006،ص142.

(22)جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ص51.

(23) ينظر: عبد الوهاب الرقيق،في السرد-دراسات تطبيقية- ص76

الكلاسيكي، ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي حيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية.

ويعد الاسترجاع عند "الطاهر وطار"**«انغماس تأملي في الماضي»**[24]فقد جعل من الماضي مادة تستدعيها الذاكرة،وتوظفها بنائيا عن طريق الاسترجاع، وكل رواية تنهض على ماضي تتميز به، ونفهم ذلك من خلال: العلامات التي يعمد الكاتب إلى توزيعها عبر نصه لتكون مرتكز للقارئ **«فكل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا»**[25]، ويعتبر "جيرار جينيت"الاسترجاع **«بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا،تابعة للأولى... ونطلق من الآن، تسمية:الحكاية الأولى:على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك»**[26].

تلجأ الشخصية إلى تحطيم المرتبية الزمنية عند الحلول في تلك الأحداث الماضية المتذكرة التي برزت إلى السطح وحضرت في زمن غير زمنها ملغية بذلك كلا من الحاضر والمستقبل، وكثيرا ما يعود الإنسان إلى الماضي ذلك الكيان الجلل الواضح المعالم الذي لا خوف منه مقارنة بالحاضر والمستقبل.

تصور لنا رواية "الشمعة والدهاليز" قصة شاب جزائري ذو ثقافة مزدوجة "فرنسية-عربية" يتجاوز عمره الأربعة والأربعين سنة، وهو الذي يعرف نفسه قائلا:**« شاعر باللغة الفرنسية ومهندس وأُدرِّس علم الاجتماع وأحب كل ما يمتن لغتي العربية»**[27].

كما تصور لنا الرواية حال الجزائر أثناء التسعينيات، وما كان يدور فيها من أفكار، و مبادئ مؤسسة على الانفعال والحماسة والانتهازية واللاعقلانية والتطرف، وهو التيار الذي اكتسح الساحة الجزائرية في هذه الفترة؛ إذ

(24) محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، مخطوطة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، نوقشت سنة 2008-2009،ص58.
(25) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي:الفضاء،الزمن،الشخصية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1،ص121.
(26) جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ص60.
(27) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص25

حاولت جماعة تنسب نفسها للإسلام بناء دولة إسلامية، وذلك بالثورة على النظام فأصبحوا يخرجون في مظاهرات يومية يرددون (لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها نموت و عليها نلقى الله) وكون بطل الرواية أستاذ في علم الاجتماع فإنه بالضرورة يسعى إلى تحليل الظواهر وتفسيرها،لكن هذا الواقع الذي يعيشه قد أرهقه حيث يقول:«**أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته،وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه،أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقتحمه مقتحم مهما حاول،وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم**»[28].

وبهذا قرر الشاعر أن يعيش في عزلة عن الآخرين،فهو وحيد بلا زوجة ولا أولاد،كما يقول:«**لا يشغلني ولد ولا بنت ولا امرأة**»[29]، ويقول أيضا:«**لم أتزوج ولن أفعل ذلك على ما يبدو**»[30] ،ولا تربط الشاعر أية علاقة مع جيرانه «**ألقى النظر على الجيران...لا يعرف أسماءهم ولا عدد أفراد أسرهم...لم يرد على تحية أحدهم، ولم يقل لأحدهم في يوم من الأيام السلام عليكم**»[31].

والسؤال الذي يؤرق الشاعر هو:ما هو موقفه من هذه الدولة الإسلامية وعلاقته بالجماعة؟، «**جماهير كادحة سواء أكانت على خطأ أم على صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي كرّس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها أن يقف ضدهم**»[32]، وفي محاولة الشاعر تحليل هذه الظواهر يتدفق الماضي بين الفينة والأخرى ليحكي لنا ذكريات محفورة في الذاكرة أثناء الثورة وأثناء حياته الدراسية نجد فيها ملاذا للهروب من واقعه.

(28) المصدر السابق،ص8-9
(29) المصدر نفسه،ص92
(30) المصدر نفسه،ص99
(31) المصدر نفسه،ص13
(32) المصدر نفسه،ص16

1-1-الاسترجاع الخارجي: "L'analepse externe"

ويفسره "جينيت" على أنه مقاطع استرجاعية تعود بالذاكرة إلى ما قبل بداية الرواية، حيث«**يلجأ إليه الكاتب لملأ فراغات زمنية تساعده على فهم مسار الأحداث** »[33]، ويتناول حسب تصور **"جينيت"«مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، إنها تتناول بكيفية كلاسيكية جدا-شخصية-يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها»**[34]،أي التعرف على ماضي الشخصية الجديدة وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى.

ومن أمثلة مقاطع الاسترجاع الخارجي الواردة في الرواية نجد:

المقطع 1: «منذ صباه كان عبارة عن مهر ملجم، تركبه المصلحة العامة، غادر الكبار المنازل، بعضهم في الليل، قاصدين الجبال ملتحقين بالثورة، وبعضهم أُخذ عنوة في النهار، لِيُقتادوا إلى السجون والنافي و المحتشدات، وبقي النساء والأطفال، وكان أكبر أطفال الدوار...، فكر في الأول أن الله خلق المرأة عبئا على الرجل، فلولا وجود النساء لالتحق الأطفال بدورهم إلى الثورة،...،صارح عمه المختار، وأقنعه بأن المرأة تساعد الثوار في أمور كثيرة...»[35]

فالسارد حاول تفسير حالة الحب التي أصابت الشاعر، هذه الحالة التي لم يسبق له أن عرفها، ومن خلال هذا القطع الاسترجاعي يعود بنا إلى طفولة الشاعر أيام الثورة،إذا كانت اهتماماته منصبة حول المصلحة العامة لدواره فقد كان مناضلا منذ صغره يبلغ من العمر أحد عشرة سنة، ينظر إلى المرأة على أنها عبء على الرجل لذا لم يولها أي اهتمام، وسعة هذا المقطع الاسترجاعي هي يوم واحد تقريبا،أما مداه فهو 38سنة تقريبا إذ انتقل بنا الراوي من حاضر الحكاية وهو 1992 إلى أيام الثورة 1954.

(33) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

(34) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص61

(35) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص27-28

المقطع 2: «فوق كل ذا وذاك، لقد التحقت ابنة خالته العارم، بالجبل،مصطحبة معها،سلاحا انتزعته من قائد دورية عسكرية، كانت تجول في المنطقة»[36].

من خلال هذا المقطع الاسترجاعي نتعرف على ابنة خالة الشاعر –العارم-والتي استطاعت أن تتغلب على الضابط الفرنسي **"بول"** من خلال انتزاعها لسلاحه، وتوثيقها له وتسليمه إلى خطيبها المختار الذي هو أحد المجاهدين، وسعة هذا الاسترجاع يوم واحد وهو اليوم الذي ألقت فيه العارم الضابط-بول-أما مداه فهو تقريبا نفس مدى المقطع الأول حيث يعود بنا من حاضر الحكاية 1992إلى أيام الثورة –يوم التحاق ابنة خالته العارم بالجبل- ومن خلال المقطعين الأول والثاني نتعرف على نظرتين للشاعر –بطل الرواية- حول المرأة؛ إذ كان بادئ الأمر ينظر إليها على أساس أنها عبء على الرجل، لكن سرعان ما تغيرت هذه النظرة وذلك من خلال البطولة التي قامت بها ابنة خالته العارم وهذا ما نجده في المقطع الثاني.

المقطع 3: «لم يكن هناك في هذه الغرفة،كان هنالك، هنالك بعيدا في الزمان والمكان في قسنطينة البهجة،في الثانوية الفرنسية الإسلامية،... تقرر أن تقام حفلة اختتام السنة الدراسية وبدأ الإعداد لها قبل ثلاث أشهر»[37].

فبمجرد أن نظر الشاعر إلى برنوسه الذي استخرجه من الحقيبة فإذا به أمام ذكريات تتدفق أمامه وحنين لأيامه في الثانوية حيث استذكر حفلة آخر السنة والتي قام فيها –الشاعر- برقصة"مراوح الخيل" وهي من الفلكلور الجزائري، **«جاءت الموقوتة، امتلأت القاعة الضخمة بأولياء التلاميذ...انطفأت كل الأنوار وبقي كشافان اثنان...أمسك بجناحي البرنس بيدي،أرفع أحيانا اليمنى قليلا،وأحيانا اليسرى...علت التصفيقات واستمرت لحظات طويلة...»**[38].

أثناء رقص الشاعر في غرفته تذكر نفس الرقصة التي قام بها في حفل الثانوية ومدى هذا الاسترجاع هو تقريبا

(36) المصدر السابق ،ص 28
(37) المصدر نفسه، ص60
(38) المصدر نفسه، ص65-66-67

اثنان وثلاثون سنة، ذلك أن فترة دراسة الشاعر في الثانوية كانت بعد ثلاث سنوات ونصف من الحرب «**الدوام يثقب الرخام، ثلاث سنوات ونصف من الحرب، والحديث المركز عن الحرب**»[39]أي سنة1957 ومع مرور ثلاث سنوات في الثانوية نجد 1960أي أن الحفلة كانت عام 1960، أما سعته فهي تقريبا ثلاثة أشهر.

المقطع 4: « أبوه إسماعيل، ذكره الله بخير أحد قادة الثورة المسلحة، خاض معارك عديدة، وقام ببطولات مشهودة، وبلغ رتبة عسكرية عالية، واكب الحركة الوطنية منذ صباه، وتفرغ لها، وعمل مع الشهيد مصطفى بن بوالعيد، رحمه الله،على بث الروح الوطنية وتنظيم خلايا المناضلين...»[40]

في هذا المقطع الاستذكاري نجد شخصية عمار بن ياسر الذي يتحاور مع الشاعر يعرفنا بشخصية والده وذلك عن طريق استرجاع لبطولاته أيام الثورة التحريرية، وهذا الوالد مازال على قيد الحياة لكنه تغير بعد الاستقلال، أما سعة هذا المقطع الاستذكاري فهي سبع سنوات تقريبا أثناء فترة الحرب، أما مداه فهو ثمانية وثلاثون سنة تقريبا.

«بدل أن يحافظوا على شرفهم، وشرف الشهداء، ويقنعوا بما ينالهم،...، وكل حياتهم بعد الحرب فائدة كما يقول أبي، بدل ذلك نصبوا أنفسهم كل شيء، فقدت الثقة فيهم جميعا،كيف لا والمثل الحي الذي يتراءى لي كل مرة هو أبي»[41].

فبعد الاستقلال غير هؤلاء المجاهدون مبادئهم ومن بينهم والد عمار بن ياسر، فقد نصبوا أنفسهم كل شيء وأغرقهم الأموال والسلطة والتجارة كما أنهم تركوا زوجاتهم وتزوجوا مرة أخرى.

(39) المصدر السابق، ص46
(40) المصدر نفسه، ص72
(41) المصدر نفسه، ص80-81

1-2-الاسترجاع الداخلي L'analpse interne

وهو الاسترجاع الذي تقع أحداثه ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول «**هو الرجوع الذي يكون حقله الزمني مدرجا على خط القص الأصلي**»[42]، فهو يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص[43]، إذ يستخدم من أجل ترتيب السرد في الرواية وكذا معالجة الأحداث المتزامنة من طرف الروائي حيث أن تتابع النص يستلزم ترك الشخصية الأولى والعودة إلى الوراء من أجل الشخصية الثانية[44]،وفي هذا الاسترجاع يتوقف فيه تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل ليعود بذاكرته إلى الماضي، إذا فهذا النوع من الاسترجاع يكون حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى وهذا ما يبرر عدم مصادقتنا له أثناء القراءة إلا بعد أن تقدم السرد أشواطا على خط الحاضر[45]، ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي في هذه الرواية –الشمعة والدهاليز- نجد:

المقطع 1: «**بالأمس القريب قبل سنوات قليلة كانت المساجد فارغة لايؤمها إلا الشيوخ والمرضى، وفجأة امتلأت بالشباب من الجنسين، ولكأنما ضاقت المساجد**»[46]، فقد جاء هذا المقطع على لسان والدة "زهيرة" التي تتساءل عن السبب الذي جعل المساجد تمتلئ.

فمن خلال هذا المقطع نجد الرجوع إلى ماضي قريب من أجل إظهار الحالة التي كانت عليها المساجد ومستوى الوعي الديني، فالأمس القريب كانت المساجد فارغة لايدخلها سوى المرضى والشيوخ وبالتالي فقد عرفنا بحالة ماضية وقد تغيرت، ومدى هذا الاسترجاع غير محدد تقريبا فهو قبل سنوات قليلة، أما سعته فهي غير محددة.

المقطع 2: «**من لم يوقد شمعة الزواج يا ولدي، ظل دهليزه مظلما والعياذ بالله، اليوم الذي يمر لا يعود،كالقرش**

(42) عبد الوهاب الرقيق: في السرد-دراسات تطبيقية- ص82

(43) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58

(44) ينظر المرجع نفسه، ص60-61

(45) ينظر عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية- ص82

(46) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص112

الذي يغادر يدك يستحيل أن يعود، وأنت تشارف الأربعين بعد سنوات قلائل،تجدك وحدك،كل القوافل، خلفتك»[47].

يستذكر الشاعر في هذا المقطع حديث والدته والتي تنصحه و ترغبه في الزواج فهو شاب يقارب الأربعين من عمره فهي ترى أنه إذا لم يتزوج سيبقى وحيدا في آخر أيامه فتقول: **«الزواج حماية ووقاية الزوجة تعينك في الحمام تعينك في المطبخ،...، تمنحك أولادا وبنات تجدهم في أواخر أيامك»**[48].

المقطع 3: «قد يكون عاودني المرض، قال في نفسه، وانهمك يستعيد أيام المحنة الكبرى، خواء يأس، قنوط، بذلك عاد من زيارته لبلغاريا، ضمن وفد،لم يرى من خلال السكر ما رآه كل شيء يتفسخ، الشعر ينسل ويتساقط، الجلد يتقشر، اللحم يتحلل،العظم يتفتت»[49]، ثم يستمر في الاستذكار إلى أن يخبرنا بمرضه النفسي الذي أصابه.

«حلق رأسه بالموسى، مشي حافيا،...،يحدث نفسه في الشارع لاعنا كل كذب على هذه الأرض ...ظل وصيه...يرقبه من بعيد إلى أن خرج إلى الشاعر بدون سروال، حينها تدخل الوصي...،وأدخله عيادة نفسية»[50].

في هذا المقطع الاسترجاعي الذي استوقفنا الراوي عنده يعود بنا إلى ماض قريب من حاضر الشاعر بهدف إخبارنا بمعلومة لم يسبق لنا أن عرفناها من قبل وهي أن الشاعر نتيجة للأوضاع التي يعيشها والتي لم يستطع تحليلها ومناقشتها لأنها نتائج غير منطقية كانت خارج إطار توقعاته وبهذا فقد السيطرة على نفسه وخرج إلى الشارع كالمعتوه يحدث نفسه عاريا من ثيابه فتدخل قريبه وأخذه إلى عيادة نفسية.

المقطع 4: «في مثل هذه الليلة هذه سنوات، دقت جماعتنا الباب، وتم الاتفاق على اللقاء في المسجد، ذلك كله حصل، ودخل التاريخ في المسجد، رفضت التحدث إلى جماعتنا قلت إنك مفكر، وباحث وإنه لا يحق أن تعامل

(47) المصدر السابق ، ص134
(48) المصدر نفسه، ص134
(49) المصدر نفسه، ص142
(50) المصدر نفسه، ص143

كما لو أنك من عامة الناس...كان همك...أن تتأكد مما إذا لم تكن جماعتنا أو بعض منها من الأجهزة، ولقد أفلحت في ذلك أيها الشيطان»[51].

وقد أتى هذا المقطع على لسان أحد المتطرفين الذين شاركوا في قتل الشاعر فهو يذكره برفضه الحديث معهم أثناء لقائهم الذي كان في المسجد، وقد كان هذا المقطع الاسترجاعي كتبرير لتلك التهم التي قدمها هذا الملثم ضد الشاعر فقد قاموا بتهديده من قبل إلا أنت لم يستجيب لطلباتهم.

1-3-الاسترجاع المختلط L'analepse mixte

إن الاسترجاع المختلط أو ما يعرف بالمزجي يجمع بين النوعين السابقين الاسترجاع الداخلي والخارجي وهو قليل الاستعمال كما يرى ذلك "جينيت" في قوله: «**الفئة المختلطة التي يلجأ إليها إلا قليلا**»[52]، وفي التعريف لعبد الوهاب الرقيق حول هذا الاسترجاع يقول: «**تمتد عروقه إلى زمن سابق على زمن انطلاق القص، يروح صاعدا باتجاه الحاضر يتجاوزه ويستغرق فترة منه وينتهي حيث قطع القصة**»[53]، إذن فالاسترجاع المختلط يقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنظم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه مارة بالاسترجاعات الداخلية [54]، ومن الأمثلة القليلة التي تدخل ضمن هذا الصنف من الاسترجاع والتي وردت في رواية "الشمعة والدهاليز"نذكر هذا المقطع:

«**كنت أتابع مع جدك، أبي رحمه الله وهو الذي جعلني أهتم بالسياسة وبتاريخ سلالة سيدي بولزمان، أحداث المحاكمات في العراق،أيام ثورة عبد الكريم قاسم، نسيت أن أقول لك، إن جدك رحمه الله، كان أحد المنفيين مع شباح المكي**»[55].

(51) المصدر السابق، ص175

(52) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص70

(53) عبد الوهاب الرقيق: في السرد –دراسات تطبيقية-،ص85

(54) ينظر جيرارجينيت: خطاب الحكاية، خطاب الحكاية، ص70

(55) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص184

في هذا المقطع الاسترجاعي الذي جاء على لسان السيدة "وردية"-والدة زهيرة- ترجع بها الذاكرة إلى زمن قريب من نقطة القص حيث تتذكر والدها قبل وفاته وكيف كانت تتابع معه السياسة أحداث المحاكمات أيام ثورة عبد الكريم قاسم وهنا يكمن الاسترجاع الداخلي، في حين نجدها تلجأ إلى الاسترجاع الخارجي وإيقاف الاسترجاع الداخلي عند حديثها عن نفي الجد مع شباح المكي، فزمن هذا النفي بعيد عن القص لأنه يصور أحداثا وقعت للجد في زمن يعيد وبالتالي فهذا الاسترجاع يضم زمنين أحدهما قريب والآخر بعيد وقد استعمل السارد هذا النوع من الاسترجاع كي ينتقل من زمن قريب إلى آخر بعيد عن القص، ثم يرجع مرة أخرى إلى زمن القص وانتهى إلى حاضر القصة وهذا المقطع يدل على ذلك: «**أضاف جدك رحمه الله، وقد كرر لي الحكاية مرات ومرات بعد ذلك، حتى رسخت في ذهني، وأنا أريد أن يرسخ في أذهانكن أن بلغ الأربعين ولم يتزوج، لاشك أنه أحمق**»[56].إذن فمن خلال هذا المقطع الاسترجاعي حاولت الأم أن ترسخ في أذهان بناتها ما رسخه والدها في ذهنها وهذا ما جعلها تستخدم زمنين أحدهما قريب تذكر فيه ما كان يدور بينها وبين والدها، وآخر بعيد تتحدث فيه عمل ونفي والدها مع شباح المكي.

وعموما ما يمكن أن نقوله عن حركة الاسترجاعات بعد هذه الدراسة هو بروز هيمنة للاسترجاع الخارجي مقارنة بالاسترجاع الداخلي والمختلط، كما أن هذه الاسترجاعات تتميز بالوضوح والدقة فبالرغم من بعد زمن الاسترجاع عن زمن القص إلا أن ذاكرة هؤلاء الشخصيات الذين قاما بالتذكر لم تنس أو تترك أي تفصيل من تفاصيل الأحداث التي استرجعوها.

(56) المصدر السابق، ص148-149

2-الاستباق والاستشراف Prolepse et Anticipation

إن الاستباق من المفارقات الزمنية التي تعمل على كسر خطية الزمن، وذلك عن طريق إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، فإذا كانت المقاطع السردية في الرواية مثلا بهذا الترتيب: ج،أ،ب فإن "ج" تمثل مقطعا استباقيا.

وهذه الظاهرة أقل تداولا في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموما كما ترى ذلك سيزا قاسم[57]، ونقصد هنا الأحداث التي وقعت فعلا في المستقبل وتم تقديمها، غير أنه هناك بعض المقاطع السردية التي نقف أمامها متسائلين: هل سيحدث فعلا ؟ فالقص يرغب أحيانا في التلاعب بمقاطعة السردية، إذ أن التغيير الذي يطرأ على المستوى السطحي للمقطع السردي يؤدي لانحرافات دلالية، يخلقها ذلك الشعور "بمعرفة ما سيجري"[58].

إن هذه الأحداث ذات طابع احتمالي، وبالتالي لايمكن أن ندرجها تحت ما يعرف بالاستباق لذا سنسمي ما حدث في المستقبل وتم تقليده ب"الاستباق Prolepse"، ونسمي "الاستشراف Anticipation" كل الأحداث ذات الطابع الاحتمالي أي عندما يخبرنا القص بتخطيط مضمر يظل القارئ ينتظر تحققه أو إلغاؤه، ويمكن تمثيل حال القارئ مع الاستشراف برجل يسير في الصحراء ثم تظهر له واحة فيريد تبيان صورتها أهي حقيقة أم مجرد سراب، ولن يعرف ذلك إلا بالمشي قدما والبحث عن آثارها فهذا حال القارئ الذي تستوقفه بعض المقاطع وتثير في نفسه الرغبة في معرفة كنهها [59]،وقد أكد عبد الوهاب الرقيق على ضرورة الوقوف عند ما يسمى بالاستشراف وذلك بقوله: **«غير أن المشتغلين بالأدب يهملون في الغالب ضربا أسارع بتسميته الاستشراف تمييزا له عن السبق المحض، رغم أن جيرار جينات قد تناول بالتحليل بعض أشكال تحققه واقعا قصصيا، فإنه ظل مترددا بشأنه»**[60]*.

(57) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص65

(58) نبيلة بونشادة: بنية النص السردي، مخطوطة ماجستير، ص43

(59) المرجع نفسه، ص44

(60) عبد الوهاب الرقيق: في السرد-دراسات تطبيقية-،ص88

* يلغي جيرار جينات مصطلح الاستشراف في قوله:«تجنبا للإيحاءات النفسية المرتبطة باستعمال مصطلحات تثير تلقائيا ظواهر نفسية ذاتية مثل: استشراف..فإننا سنقصيها في أغلب الأحيان لصالح مصطلحات أكثر حيادا » إلا أنه ابتداء من الصفحة الثالثة والثمانين تعامل مع مقاطع استشرافية وهذا ما يدل على أنه تردد في استعمالها على المستوى النظري، في حين كشف لنا عن مقاطع استشرافية على المستوى التطبيقي في استعمالها.

ومن خلال رواية الشمعة والدهاليز سنحاول إبراز بعض المقاطع الاستباقية و الاستشرافية إن وجدت.

2-1:الاستباق Prolepse

لغة: من مادة سَبَقَ، والسَّبْقُ: القُدْمَةُ في الجَرْي وفي كل شيء، يقول: له في كل أمر سُبْقَةٌ وسَابقَة وسَبْقٌ، والجمع الأسباق والسوابق، والسّبق: مصدر سبق، وقد سَبَقَهُ يَسْبُقُهُ ويَسْبُقُهُ سبقًا، تَقَدَّمَهُ[61].

اصطلاحا: يعرفه "جيرار جينيت" بأنه «**كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما**»[62]، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث[63]، إذا فالاستباق هو تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد واستباقها الراوي في الزمن الحاضر للسرد، حيث يستخدم الراوي في الغالب الصيغ الدالة على المستقبل لكون الأحداث لم تقع بعد ويعرفه عبد الوهاب الرقيق بقوله: «**السبق هو استجلاب قبل الأوان لوقائع سابقة عن اللحظة التي بلغها القص الأولي**»[64].

والاستباق يرتبط بالقاعدة التي يطبقها تزفيتان تودروف على السرد الهوميري* والتي يسميها "حبكة القدر"[65] إلا أنه يتنافى مع مفهوم الراوي الذي عليه أن يكتشف القصة في نفس الوقت الذي يحكيها فيه وأن يتفاجأ بالأحداث غير المنتظرة مع قارئه والاستباق يمكن الراوي من التلاعب بالزمن وذلك بتقديم أحداث وتأخير أخرى، وهذا ما يثير لدى القارئ رغبة في إعادة تركيبها، حيث إن التلاعب بالنظام الزمني ينتج عنه«**إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة**»[67].

---

(61) ابن منظور: لسان العرب، باب السين، مادة سبق، ص149

(62) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص51

(63) جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص80

(64) عبد الوهاب الرقيق: في السرد –دراسات تطبيقية- ص76

*نسبة إلى هوميروس صاحب ملحمتي الإلياذة والأوديسة، حيث يرى جينيت أن هتين الملحمتين تبتدئان بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلية

(65) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص76

(66) ينظر:سيزا قاسم، بناء الرواية، ص65

(67) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص74

ويقسم جينيت الاستباق إلى قسمين استباق خارجي، وآخر داخلي حيث يقول: **«هنا أيضا، سنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية، فحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى يعينها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي»**(68)

ومن خلال هذا التقسيم سنحاول تحديد الاستباقات الزمنية إن وجدت انطلاقا من رواية الشمعة والدهاليز.

2-1-1 الاستباق الخارجي Le prolepse externe

إن الاستباقات الخارجية تكون خارج حدود الحقل الزمني للمحكي الأول حيث يتعمد الراوي وقف مسار القص ليجلب المستقبل أي أن سعة هذا الاستباق تبقى خارجة عن زمن القص الأصلي، وغالبا ما تكون وظيفتها ختامية حسب رأي "جيرار جينيت": **«وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية»**(69)،كما يرى عبد الوهاب الرقيق أن: **«محتوى الرجع محمول على خط قصصي مغاير ذو مضمون مختلف عن مضمون الخط الأصلي»**(70)، وغالبا ما يكون الاستباق الخارجي قليل الحضور في النصوص الروائية الواقعية خاصة ورواية "الشمعة والدهاليز" تندرج ضمن هذا النوع من الروايات، ومن الأمثلة القليلة التي تضمنتها الرواية –الشمعة والدهاليز- مستقبل إحدى الشخصيات والمتمثلة في بطل الرواية "الشاعر" فمن خلال الحديث عن برنسه يستبق لنا مستقبله المزدهر.

«لكن هذا البرنس بالذات، ليس ككل البرانس، إنه رجل عظيم، يستعد لأن يكون سيد كل القوم، في المستقبل الآتي، لقد تجاوز مستوى القائد والخليفة والحاكم، وهو...،في مستوى البريفي»(71)، فمن خلال تصوير جانب من جوانب حياة الشاعر وهو طفل صغير، ثم الحديث عن برنسه يستبق لنا الراوي مستقبل هذه الشخصية وهو مستقبل

(68) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص77

(69) المرجع نفسه، ص77

(70) عبد الوهاب الرقيق: في السرد-دراسات تطبيقية-، ص79

(71) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص60

واعد، حيث يعود للحديث عن هذا المستقبل في موقعه الأصلي من القص ويكون المقطع كالآتي: **«لكنك الآن وزير، وهل يزعج سعادة الوزير بمثل هذا الطريق غير المؤدب»**[72]، وقد أراد الراوي من خلال هذا الاستباق أن يعطينا إضاءة عن مستقبل هذه الشخصية غير العادية وهو مازال طفلا صغيرا من ناحية، ولأغراض جمالية من ناحية أخرى.

2-1-2 الاستباق الداخلي Le prolepse interne

إن الاستباق الداخلي يكون على عكس الاستباق الخارجي يقع داخل المدى الزمني للمحكي الأول دون أن يتجاوزه، فهو كالاسترجاع الداخلي إلا أنه يورد أحداث تقع في المستقبل ليست في الماضي، وبالتالي فمشاكله هي مشاكل الاسترجاع الداخلي، وفي هذا الصدد يقول "جينيت": **«وتطرح الاستباقات الداخلية نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات من النمط نفسه أولا وهو: مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي»**[73].

والاستباق الداخلي أكثر توظيفا في النصوص الروائية من الاستباق الخارجي، ومن أمثلة هذا الاستباق في رواية –الشمعة والدهاليز- نجد:

المقطع 1: يتمثل الاستباق في هذا المقطع الموالي في عودة بطل الرواية –الشاعر- إلى منزله بعد أن خرج لمعرفة مصدر الهتافات حيث هناك التقى برجل يدعى عمار بن ياسر وهو أمير في الحركة الإسلامية، وقد استبق الراوي هنا حدث العودة إلى المنزل لأنه بعد عشر صفحات تقريبا يخبرنا بأن الشاعر لا يزال يتحاور مع عمار بن ياسر

«صعد الدرجة، تطاول يدير المفتاح في القفل الأعلى ... صعد الدرجات الرخامية المغبرة... اتجه نحو الحمام ليغسل بالماء البارد،...تناول،... قميصا أبيضا طويلا، ارتداه وراح يفتح حقيبته»[74]، فهذا المقطع يدل على عودة

(72) المصدر السابق، ص169

(73) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص79

(74) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص57-58-59

الشاعر إلى بيته، في حين نجد أن مقطعا آخر من المفترض أن يكون قبل هذا المقطع وهو: **«أيقظه عمار بن ياسر، متسائلا: أين كنت أيها الشاعر الحكيم؟فأجابه، متسائلا بدوره وأينني الآن؟»**[75].

ومدى هذا الاستباق هو مجرد ساعات فقط، بينما سعته فهي المدة التي استغرقها الشاعر في عودته إلى البيت بالإضافة إلى مدة بقائه في الحمام إذا فهي قليلة إلا أنها غير محددة بدقة.

المقطع 2: يتمثل في الإخبار بوفاة الشاعر قبل وقوع عملية القتل أي قبل أن يصل السرد إلى هذه الحادثة

«أيها الشهيد، أيها الشاعر الشهيد، أيها الوزير الشهيد، أيها الشهيد الأول في تاريخ الجمهورية الإسلامية، كان عمار بن ياسر يجلجل حانقا، لا يدري أي عبارات يستعمل... وهاهو ذا جثة هامدة ممزقا بالخناجر والرصاص»[76]

بعد هذا المقطع الاستباقي يسرد الراوي كيفية اقتحام الجماعة المسلحة لبيت الشاعر، ومحاكمتها له ومن ثمة قتله ومدى هذا الاستباق هو يوم واحد،بينما سعته فهي لحظة صغيرة تتمثل في مجرد رؤية عمار بن ياسر لجثة الشاعر.

2-2 الاستشراف Anticipation

لغة: من مادة شَرَفَ: وتَشَرَّفَ الشيء واسْتَشْرَفَهُ: وضع يده على حاجبه كالذي يستظل من الشمس حتى يبصره ويسْتَبينُهُ، والاستشراف أن تضع يدك على حاجبك وتنظر... و أصله من الشرف العلو كأنه ينظر إليه من موضع مرتفع فيكون أكثر لإدراكه[77]

اصطلاحا: يعد الاستشراف تقنية من تقنيات السرد فهو تمهيد وتوطئة لأحداث لاحقة يقوم الراوي بالإعداد لسردها، وتتصف هذه الأحداث بكونها غير يقينية فهي أحداث مشكوك في وقوعها، لذلك فهي تبقي القارئ في

(75) المصدر السابق، ص70
(76) المصدر نفسه، ص168-169

(77) ابن منظور: لسان العرب، باب الشين، مادة شرف، ص81

حالة انتظار حتى «**يتأكد من كفاءتها، أو إخفاقها على مستوى القص**»[78].

والاستشراف –كما يرى عبد الوهاب الرقيق- يأتي ملتحما بالسرد مشحونا بمشاريع الشخصيات ومخططاتها وعواطفها ونواياها تجاه الزمن القادم لذا فهو لا يحتاج إلى عبارات فاتحة وأخرى غالقة كي يبين وجوده وإنما يكون ضمن طيات السرد كأنه جزء من الحاضر لكن ما يؤكد وجوده هي أدوات الاستقبال (السين، وسوف) المتعلقة بفعل المضارع الدال على البعدية فهي التي تكشف عن تستر الاستشراف[79].

إذا فالاستشراف وسيلة من وسائل تحريك السرد وخلخلة النظام الزمني له دور جمالي آخر هو تغطية الامتداد الزمني الطويل، ومن بين المقاطع الاستشرافية التي صادفناها في رواية الشمعة والدهاليز هذه الأمثلة التي سنوردها:

المقطع 1: وجاء هذا المقطع على شكل حوار بين زهيرة وأمها حول الشاعر (بطل الرواية):

«**-إنني لشغوفة برؤيته يا زهيرة بنتي.**

-لا عليك، سيقتحم علينا الباب، عما قريب، وسيشبعك حديثا عن ماسينيسا، وتحويله لبعض البربر إلى مزارعين، والقرى التي بناها، وسيجها حفاظا لها من غزو البعض الآخر الذي ظل بدويا...»[80]، فهذا المقطع الاستشرافي دلت عليه أدوات الاستقبال مثل "سيقتحم" "سيشبعك" فحرف السين هنا يدل على المستقبل وعرفنا ذلك من خلال قراءتنا للرواية حيث تواصل سرد الأحداث دون تحقق هذا الاستشراف،فكان يهيئ لزهيرة أن الشاعر يحضر لغرفتها كل يوم على الساعة العاشرة مساء وذلك نتيجة العلاقة الروحية التي تربطهما فهي أشبه ما تكون بعلاقة حب صوفية «**إنه يلازمها كظلها حيثما تحركت، وأنه الآن يسمعها ويراها، بل، وإنه...ينام إلى جنبها...ينام وليدا مستكينا**»[81]، فهذا المقطع جاء على شكل حديث داخلي تتكلم به زهيرة في نفسها وهو يدل على درجة ارتباطها

(78) نبيلة بونشادة: بنية النص السردي – مخطوطة ماجستير-، ص53

(79) عبد الوهاب الرقيق: في السرد-دراسات تطبيقية- ص82

(80) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص150
(81) المصدر نفسه، ص150
بالشاعر الذي تراه في كل مكان، إلا انه في الواقع لم يحضر الشاعر إلى منزلها إطلاقا حتى أنه لا يعرفه

المقطع 2: جاء هذا المقطع على لسان الشاعر فهو خائف مما سيقع في المستقبل **«ما يخيفني، هو أن تؤدي بي صلاتي إلى الجحيم، أو إلى القتل على يد الملتحين»**(82)، فالشاعر يتنبأ بما سيجري له في المستقبل بسبب هذه الصلاة التي يقوم بها، وفعلا يتحقق هذا المقطع الاستشرافي، فصلاة الشاعر أدت به إلى القتل على يد أحد الملتحين: فقد اقْتُحمَ عليه البيت من طرف سبعة ملثمين يرتدون جلابيب بيضاء حاملين الأسلحة وبعد الاهامات التي وجهوها له حكموا عليه بالإعدام.

«حكم عليك بالإعدام برصاصة في الصدر، وبطعنة بالسيف في البطن»(83)، وهناك مقطع آخر يصف جثة الشاعر: **«وهاهو ذا مسجى، جثة هادة ممزقا بالخناجر وبالرصاص وسط جموع وحشود»**(84).

المقطع 3: يأتي هذا المقطع على لسان الشاعر إذ يقول: **«التاريخ لا يمكن أن يتوقف، ولا أن يعود إلى الوراء،...ولن يطول الاضطراب الذي يعتري سيره، لن يطول ذلك، سيجبرهم الله، على ركوب السؤال: ما هذا، لماذا، كيف؟وسيضطرون لتجزيء ما لا يتجزأ، والتعرف على جينات النملة السوداء،...، وعلى ذاكرة الماء، إذا كان للماء ذاكرة...»**(85).

ويمثل هذا المقطع الاستشرافي تطلعات الشاعر إلى المستقبل إذ يتنبأ بأن بعد هذا الاضطراب و الركود الذي يشهده العصر ستكون هناك ثورة في جميع المجالات تكشف عن كل ما هو متستر ومتخفي، وقد توصل إلى ذلك عن طريق تحكيمه لعقله بدرجة كبيرة، بالإضافة إلى خبرته الكبيرة كونه مثقف، وعالم اجتماع.

ومجمل القول عن الترتيب الزمني للأحداث في -الشمعة و الدهاليز- أن الروائي سعى إلى بعثرة النظام الزمني

(82) المصدر السابق، ص152
(83) المصدر نفسه، ص172
(84) المصدر نفسه، ص184

(85) المصدر نفسه، ص132-133

وكسره منة أجل بناء نص روائي، بهندسة مختلفة تجعل القارئ أكثر تواصلا، ومحاورة مع النص بدلا من بحثه عن معاناة فقط، لكن تحليل الترتيب الزمني فقط لا يمكن أن نصل من خلاله إلى نتائج حاسمة لأنه يشكل ملمحا واحد من السمات المشكلة للزمن في الرواية، فتحريفات السرعة مثلا –سرعة الأحداث- تساهم في الخروج من أسر الزمنية الروائية، وهذا ما يعرف بعنصر المدة عند جينيت(86)، والذي سنتطرق إليه فيما يلي:

(86) ينظر: السيد إبراهيم: نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة- دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998

ثانيا- المدة "La durée"*:

يتمثل تحليل مدة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأسابيع والسنوات والشهور والقرون، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والفصول[87]، ويسمي "جيرار جينيت" هذه العلاقة "سرعة النص" «**حيث أن السرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث، وهكذا يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة الحدث) مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات والطول (طول النص) مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات، والنص المتطابق وهو الخالي من حركة الإسراع أو الإبطاء حيث العلاقة بين ديمومة الحدث وطول النص متماثلة، والتطابق الكامل لا وجود له في الواقع ولا يمكن أن يوجد سوى من باب التجريب**»[88].

وينقسم زمن القصة إلى ثلاثة أقسام زمن الحكاية، وزمن القصة، وزمن السرد، ويعد زمن السرد بمثابة التجسيد الاسمي لزمن القصة، وزمن الحكاية في ترابطهما وتكاملهما، إلا أن مقارنته بالأزمنة السابقة تكاد تكون مستحيلة وقد أكد "جيرار جينيت" بأنه يستحيل قياس مدة النص، وزمن النص يرتبط أولا بزمن القراءة، والقراءات تختلف باختلاف الأفراد وإيقاعها وسرعتها متعلقة بالأشخاص (القراء) ولا يوجد نظام محدد تضبط به سرعة القراءة، وقد يبدو للنقاد أن زمن النص يلتقي مع زمن الحكاية في المشاهد الحوارية «**أي من مقايسة ديمومة الحكاية كاملة بسرعة القص إلى مطابقة بين جزء من تلك الديمومة وقطعة من زمن القص، نتوخى هنا تدرجا من الجزئي إلى الكلي أي من تحليل لحظة مفترضة قصا وكائنة تخييلا (الحذف)، إلى تدبر قطعة سردية يتطابق زمن حكيها مع زمن محكيها (المشهد) مرورا بحركة (الإجمال) حيث تطغى ديمومة الحكاية مع مدى القص الزمني**»[89].

ونجد"جيرار جينيت" يصر على صعوبة مقارنة زمن الحكاية بزمن النص، مشيرا إلى أنه إذا كان الحكي الأول

(87) ينظر: جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص89

(88) سيزا القاسم: بناء الرواية، ص77

(89) عبد الوهاب الرقيق: في السرد –دراسات تطبيقية- ، ص48

يسمح بإبراز المفارقات بين تتابع أحداث الحكاية وتتابعها في القصة، فإنه يصعب عليه أن يكون منطلقا لإبراز التداخل بين زمن السرد وزمن القصة، فحتى وإن كان المشهد حواريا معروض بأسلوب مباشر فإنه يتمكن من إعطائنا نمطا أو نوعا أو مجالا للمساواة بين المقطع السردي ومقطع الحكاية لأنه يروي أقوالا كما قيلت دون تدخل السارد إلا أنه يضبط السرعة التي قيلت بها هذه الأقوال ولا يشير إلى التزامن المثبت الذي تخللها فقد يتوقف المتحدث قليلا في الحكاية أثناء حديثه ليفكر فيما يقوله، وقد يتباطئ المحاور في الرد، كما يمكن أن يكون رده سريعا جدا، وعند قراءة النص لا نلتزم بهذه الفلتات الزمنية وهكذا يصبح من الصعب الجزم بقياس المدة.

وهكذا حتى إذا كانت دراسة المدة وقياسها غير ممكنة في جميع الحالات، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها وبهذا اقترح لنا جينيت أن دراسة الإيقاع الزمني يكون من خلال الحركات السردية الأربع(90):

-الحذف (ellipse): زح=0، زق=ع

-الإجمال (sommaire): زق< زح

-الوقفة (pause): زق=ع، زح=0

-المشهد (scène): زق= زح

حيث:

- ✓ زح تمثل: زمن الحكاية أو الواقع أو الخيال المسرود
- ✓ زق تمثل: زمن القصة والفعل السردي

(90) برنار فاليت: الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، دط، ص100-101

1 - الحذف L'ellipse:

ويسمى كذلك بالإضمار[91] أو القطع، وأطلق عليه أيضا مصطلح "الثغرة" كما استعملته سيزا قاسم حيث تقول: «**والثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية**»[92].

فالحذف هو ذلك الجزء الذي يسقط من الحكاية، أي المقطع المسقط في القصة من زمن الحكاية، ويلجأ إليه الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان ليتجاوزا بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليه، وهناك نوعين من الحذوفات، «**فمن وجهة النظر الزمنية، يرتد تحليل الحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد)**»[93]، إذا فكما نلحظ من خلال قول "جيرار جينيت" فقد يكون الحذف محددا مذكورا يشار إليه بعبارات معينة «**حيث تحدد مدة الحكاية المحذوفة أو يسكت عنها**»[94] كقول الراوي مثلا "ومرت سنتان"،"بعد مرور سنة"،"وانقضى شهر"، وهذا ما أطلق عليه "جينيت" بالحذوف الصريحة «**والتي تصدر إما عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى درج الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا من نمط (مضت بضع سنين)**»[95]، وقد يكون غير محدد أي مقدار يستطيع القارئ أن يستخلصه من خلال النص «**حيث يكون الحذف مباشر معلنا أو مضمرا مقدرا، أو أخيرا، مفترضا، يستحيل رصده بقرائن نصية**»[96]، وهذا ما أطلق عليه جينيت "بالحذوف الضمنية"؛ «**أي تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات، والتي يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية**»[97].

(91) جميل شاكر وسمير المرزوقي : مدخل إلى نظرية القصة، ص93

(92) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص93

(93) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص117

(94) عبد الوهاب الرقيق: في السرد - دراسات تطبيقية-، ص50

(95) جيرار جينيت: خطاب الحكاية،117-118

(96) عبد الوهاب الرقيق: في السرد - دراسات تطبيقية-، ص50

(97) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص119

ويعد الحذف حركة سردية مهمة تساهم في تسريع وتيرة المسار السردي داخل النص الروائي، وذلك بإسقاط بعض الأحداث من الحكاية التي قد تبدو في نظر الراوي فرعية أو غير مهمة بالنسبة للقارئ، وذلك دون الإخلال بمسار تتابع وقائع الأحداث على طول النص السردي.

من خلال هذا نجد أن "الطاهر وطار" في روايته –الشمعة والدهاليز- قد لجأ إلى اعتماد تقنية حركة الحذف في بعض المواقف داخل الرواية وذلك بتخيله وعدم ذكره لبعض الأحداث التي قد تبدو غير مهمة.

ومثال ذلك من الرواية ما ورد في هذه المقاطع السردية:

المقطع 1: «لم تكن الأصوات لمدافع، لا ولا حتى لدبابات وجنازر، كما جرت العادة منذ سنتين أو يزيد»(98).

في هذا المقطع السردي نجد أن السارد يتحدث عن مصدر تلك الأصوات، مشيرا إلى أنها لم تكن لمدافع ولا لدبابات وجنازر، وهذا كما كانت عليه منذ سنتين أو يزيد، ولم يذكر لنا عما كان خلال هاتين السنتين أو أكثر، واكتفى بتحديده حيث حذف كل ما جرى من أحداث ووقائع منذ تلك السنتين أو يزيد من لحظة الحدث.

المقطع 2: «رأيتها هذه منذ أربعة أيام في الحافلة، وتجرأت على ركوب الحافلة وراءها والتحدث إليها»(99).

من خلال هذا المقطع بصوت الشاعر –بطل الرواية-، يحدثنا عن لقائه للخيزران وهذا منذ أربعة أيام، لكنه اكتفى بالإشارة فقط إلى ذلك: طريقة رؤيته لها في الحافلة، وتجرئه على الركوب وراءها، والتحدث إليها، ولم يذكر شيئا عما كان من وقائع في خلال تلك الأيام الأربعة وأسقط كل ذلك من حديثه ربما لعدم أهميته.

المقطع 3: «في مثل هذه الليلة، منذ سنوات، دقت جماعة من عندنا عليك الباب، نزلت ولم تفتح، قلت إنك لا تستقبل أحدا في المنزل إطلاقا، وهنا أتوقف لأقول لحضرة السيد الرئيس إن كسرنا للباب الليلة إنما كان بناء على موقعه في تكلم الأمسية، وأيضا حتى لا نتيح له فرصة التفكير في إتيان الإثم وقتل الروح بغير حق...وتم الإنفاق على اللقاء في المسجد»(100).

(98) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص8

(99) المصدر نفسه، ص139

(100) المصدر نفسه، ص175

يذهب الراوي في هذا المقطع السردي بصوت -أحد أفرد الجماعة الملثمين- في الحديث من تلك الليلة ومنذ سنوات، واقتحام شقة الشاعر، وأخذهم له معهم، حيث أسقط كل ما كان من أحداث في هذه الليلة، واكتفى بذكر اللحظة الأهم - اقتحامهم الباب- و لم يذكر ما كان بعد ذلك.

2-الإجمال Sommaire:

ويمكن تسميته كذلك "ملخصا" (Résumé)*،ويلجأ إليه الراوي لاختزال إحداثا ووقائع، يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات في صفحات أو أسطر قليلة دون التعرض للتفاصيل إما لجزئيتها أو عدم أهميتها «**إذ أن دور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ**»(101)، حيث يقوم الراوي بتلخيص أحداث واقعه وذكرها بشكل مكثف ومركز دون اللجوء إلى ذكر كل التفاصيل المحيطة بها،«**والمجمل هو قطعة من السرد متفاوتة الحجم يضغط فيها الراوي على ديمومة الحكاية من الشح الكلامي، مثلا اختزال وقائع سنوات في جملة وكذلك سرد أحداث تدور على مدى أيام كثيرة أو أشهر أو سنوات من حياة الشخصيات في بعض الفقر وربما بعض الصفحات دون تعرض لجزئيات الفعل ولا لمقول الفواعل**»(102)، إذا فهو عبارة عن سرد لأحداث جرت في خلال أيام أو أشهر أو سنوات عديدة من حياة شخصية مادون التعرض لتفصيل أقوالها أو أفعالها، والاكتفاء بذكر ذلك في بضعة فقرات أو صفحات قليلة، إذ أن المجمل «**يتميز بحساب طول النص بقصر كمي، وتكون معادلة المجمل النظرية زن<زح إذ أن هذا النسق عبارة عن تقلص للحكاية على مستوى النص**»(103).

وقد ظل مجمل حتى نهاية القرن 19 يشكل عنصرا مناسبا للانتقال بين مشهدين في العمل القصصي، فيشكل بذلك النسيج الذي يربط بين وحدات النص وهو العنصر القصصي، وهذا النسق عبارة عن تقمص للحكاية على

* جميل شاكر و سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص89

(101) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص81

(102) المرجع نفسه، ص82
(103) عبد الوهاب الرقيق: في السرد - دراسات تطبيقية-، ص55

مستوى النص، وهو عنصر يمكن حسب "جينيت" الانتقال من مشهد إلى المشهد الموالي[104].

وقد قام الراوي في رواية "الشمعة والدهاليز" في بعض المقاطع باعتماد تقنية المجمل باعتباره حركة سردية أيضا تساهم في تسريع الزمن السردي للأحداث؛ وذلك من خلال اختزال بعض الوقائع و الاكتفاء بعرضها في شكل مكثف دون استعراض جميع جوانب الشخصيات والأحداث.

ومن أمثلة المقاطع السردية الواردة في الرواية، والتي تدخل ضمن هذه الحركة السردية ما يلي:

المقطع 1: «عمي المختار، لم يكن يقرأ، كثيرا، فقد حفظ في صغره ربع يس، في الكتاب، وفكر جدي في إرساله إلى جامع الزيتونة، ونفذ فعلا رغبته، بأن جهزه، وأرسله بصحبة مجموعة من الطلبة الذين يمرون علينا قادمين من بلاد القبائل، إلا أنه بعد شهرين أو يزيد جاءت رسالة من فرنسا يخبرنا فيها بأنه في أحسن حال، يشتغل، في البناء»[105].

من خلال هذا المقطع السردي على لسان الشاعر –بطل الرواية- والذي يتحدث فيه عن عمه المختار، وحفظه لبضع آيات من القرآن الكريم في صغره، وعن إرساله للدراسة في جامع الزيتونة من طرف جده –جد الشاعر-، ليطلعنا مباشرة أنه وبعد شهرين أو يزيد، وصلتهم رسالة يعلمهم فيها بأنه في أحسن حال، ويشتغل في البناء رغم أنه لم يقدم لنا من قبل أي شيء أو معلومات عن سفره هذا، ولا أي تفصيل عن حياته في صغره، ولا عن ظروف انتقاله ودراسته في جامع الزيتونة، وكيفية سفره إلى فرنسا وحصوله على العمل وظروف معيشته، وكل هذا حدث في شكل ردف الأحداث بعضها ببعض بحركة سريعة وملخصة.

المقطع 2: «تعبت يا يمة، كل يوم أقول اليوم أنهي المسألة، لكن عندما أهبط إلى المدينة، أجد الحياة فيها، قطعة كبيرة من الحديد، أو من الاسمنت المقوى،...،ماذا تريدين عند المسئول؟ إذا كان الأمر يتعلق بالشغل...، يعطون

(104) ينظر جيرارجينيت: خطاب الحكاية، ص110

(105) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص55

النصب بالمحسوبية وما تبعها، كل من توظف، أو منح شغلا فبالوساطة »[106].

يتضح من خلال هذا المقطع السردي المحمل، بصوت زهيرة –الخيزران- أثناء حديثها مع أمها عما تعانيه يوميا عند نزولها إلى المدينة، والبحث في المؤسسات عن العمل و لم تقم بذكر شيء من التفاصيل عن تلك الوقائع، بل أشارت إلى ذلك بشكل سريع وملخص، إذ بدأت الحديث عن نزولها إلى المدينة، لتضعنا مباشرة أمام موقف وجودها في إحدى المؤسسات، وحديثها مع أحد موظفي هذه المؤسسة.

3- الوقفة Pause:

وتسمى "الاستراحة" وهي تقنية يلجأ إليها الراوي عادة لقطع مسار السيرورة الزمنية ويعطل حركتها، وذلك بسبب توقفات معينة يحدثها أثناء لجوئه إلى الوصف «**هي تقنية وصفية تؤدي إلى عكس ما سبق**»[107].

إذ أن السارد قبل أن يشرع في سرد وقائع الأحداث وأحوال الشخصيات، يرى أنه من الأفضل إعطاء معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه هذه الوقائع وأوصاف أو بعض الملامح عن تلك الشخصيات، وهذا ما يؤدي بالطبع إلى إحداث انقطاع في مسار السيرورة الزمنية للعملية السردية «**إذ أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية**»[108]، لكن هذا الوصف وباعتباره استراحة وتوقف زمنيا قد يفقد صفة "الوقف"، حينما يتعلق الأمر بالشخصيات ذاتها عندما تلجأ إلى التأمل في المحيط الذي توجد فيه «**لأن ذلك الوصف لا يحتم أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة أو للعمل حسب المصطلح القديم**»[109]،لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده فحسب، ولكنه من فعل طبيعة القصة وحالات الأبطال «**ومما لا ريب فيه أن هذا الوصف حال دون إحساس القارئ بالزمن، ومن شأنه أن يوقف السرد مدة قصيرة ليستأنف بعدها الراوي حكايته للحوادث**»[110].

(106) المصدر السابق، ص108

(107) إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت،ط1، 1431ه-2010م،ص112

(108) جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص90
(109) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص112
(110) المرجع السابق، ص113

كما أن هذه التقنية -الوقفة- يلجأ إليها الكاتب عادة -كما هو معروف- لأغراض عدة أهمها:كبح جماح الزمن في تدحرجه الموصول باتجاه النهاية لإيجاد المزيد من التشويق[111].

ومن جملة مقاطع السرد الوصفية والتي تشغل مساحات واسعة من صفحات الرواية التي لجأ فيها الطاهر وطار إلى قطع السيرورة الزمنية ويتوقف عن السرد ليفسح المجال أمام العملية الوصفية نورد هذه المقاطع التي تعمل على تقديم أوصاف إحدى الشخصيات الروائية ومنها هذا المقطع الوصفي عن ملامح عمار بن ياسر **«كانت ملامح الشاب، تتميز، تحت النور شيئا فشيئا، لونه يميل إلى السمرة، عيناه سوداوان لماعتان، أنفه بين القصر والطول، يميل قليلا إلى الفلطحة، بينما خنابتاه ممتلئتان بشكل بارز، مما يدل على بقايا من حلاسية بعيدة،يغزر ذلك بعض الاكتناز الذي يطبع الشفتين،قامته طويلة، منكبان عريضان»**[112].

من خلال هذا المقطع الوصفي لجأ الراوي إلى قطع مسار العملية السردية وذلك عن طريق لجوئه إلى تقديم أوصاف عن الملامح الفيزيولوجية لشخصية عمار بن ياسر.

المقطع 2: « فتاة في الثانية والعشرين، وجهها غلامي، عيناها المنتصبتان، في طرفي الوجه، تبدوان كأنهما لمومياء فرعونية، لنفرتيتي أو لكليوباترا، أو كأنهما لغزالة، لهما مضاء حلا، ولهما تودد سخي، أنفها رقيق بفطسة تتناسب تمام التناسب مع شكل الوجه الطويل...، فوق فم صغير رقيق الشفتين، اللتين صبغتهما بأحمر شفاه وردي باهت خافت، ذقنها الدقيق،...، أسيوية إفريقية، يغطي جسدها ورأسها ورق ذري طري، أخضر»[113].

يمثل هذا المقطع الوصفي رسما لملامح فيزيولوجية لإحدى شخصيات الرواية الرئيسة الخيزران -زهيرة- فقد ركز على بعض ملامحها البارزة، وهذا ما يجعل القارئ أكثر اطلاعا على شخصيات الرواية ومعرفة بأحوالها، حتى يكون أكثر تفاعلا معها.

(111) ينظر: المرجع نفسه، ص113
(112) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص24
(113) المصدر نفسه: ص136

كما عمد الطاهر وطار إلى بعض المقاطع الوصفية، التي تعمل على إضاءة بعض من جوانب محيط العمل السردي للشخصيات، ومن أمثلة ذلك هذا المقطع الوصفي -بصوت الشاعر- يقدم لنا أوصافا عن محيط البيت بما فيه من أشياء ومحتويات.

«نعم هناك محتويات عديدة في البيت غير صالحة،...، الأحذية القديمة، هنا قطع غيار السيارة الجديدة والمستعملة هنا أيضا، الأقفال المكسورة التي بدلها السنة قبل الماضية بدورها هنا، هي ومفاتيحها،...، صعد الدرجات الرخامة المغبرة، المعلقات كلها في مواقعها...اللوحة الزيتية التي تمثل رأس انجليزي، شامخ الأنف، في إطار خشبي رائع هنا، الملصقة الملونة التي يبرز منها حصانان أشهبان»(114).

4-المشهد (scène):

يمثل ذلك المقطع الحواري الذي يتخلل وتيرة العملية السردية؛ حيث يقوم الراوي بسر الأحداث، ثم يتوقف ويترك الشخصيات تتحاور مع بعضها البعض، وهو موجود في الحكاية وموجود في السرد، وذهب "جينيت" إلى أن **«الحوار شبه تساو زمني بين المقطع السردي والمقطع التخييلي»**(115)؛ أي أن هناك فترات يكاد يتطابق فيها زمن القصة مع زمن الحكاية من حيث مدة الاستغراق زمن الحكاية يساوي بالتقريب زمن القصة(116)، هذا لأن الحوار **يقع في فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة شحنة خاصة»**(117).

كما نلاحظ أنه في المشهد عندما يتوقف السارد عن السرد ويفسح المجال أمام الشخصيات تتحاور مباشرة فهو بذلك **«يعطي (المشهد) للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع** الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة **«فالمشهد**

114) المصدر السابق، ص58

(115) عبد الوهاب الرقيق: في السرد - دراسات تطبيقية-، ص61
(116) جيرارجينيت: خطاب الحكاية، ص109
(117) المرجع السابق، ص94

بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه»[118]، كما أن فتح باب الحوار المباشر في التواصل يعد بمثابة اقتصاد وراحة للكاتب أكثر منه للقارئ[119].

وما نلاحظه في رواية "الشمعة والدهاليز" هو تخصيص الطاهر وطار لمساحات نصية واسعة للمشهد، حيث نجد اشتغال المقاطع الحوارية جل صفحات الرواية تقريبا وهذا ما أدى إبطاء العملية السردية والحد من تسريع وتيرتها.

ومن بين تلك المقاطع السردية الحوارية التي ترك فيها الراوي السرد، ليفسح المجال واسعا أمام شخصيات الرواية لتتحاور فيما بينها المقاطع الآتية:

المقطع 1:

«- عرفتك، وإنني لجد مسرور بملاقاتك، أنت رجل متزن.

- وأنت هل أنت شاعر وكفى؟

- لقد أكثرنا من الحديث عن أنفسنا، وكان من المفروض أن ينحصر كله فيها، الدولة الإسلامية.

- وماذا تفعل في الحياة غير الشعر؟

- أراك مصمما!

- أكثر من تصميمك، على التمنع عن الحديث عن نفسك.

- ليكن إذن، فشاعر باللغة الفرنسية، وهندس أدرس علم الاجتماع وأحب كل ما يمت لغتي العربية،

أما ما عدا ذلك فلا أهمية له

- الحركة في حاجة إليك»[120]

(118) المرجع نفسه، ص94

(119) ينظر: عبد الوهاب الرقيق: في السرد - دراسات تطبيقية-، ص61

(120) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص24- 25

وهذا مقطع حواري أفسح فيه الراوي المجال أمام شخصيتين بارزتين من شخصيات الرواية وهما الشاعر، وأحد أفراد تلك الجماعة التي اعترضته في الطريق -عمار بن ياسر- لتتحاور فيما بينها وتعرفنا بذاتها عن قرب-تعريف الشاعر بنفسه-

المقطع 2:«**- شوفي يا يمة، لقد تأملته مليا، واعتراني الشك، فيما إذا لم يكن أحد أقارب الشيطان.**

- إنني لشغوفة برؤيته يا زهيرة بنتي.

- لا عليك سيقتحم علينا الباب، عما قريب، وسيشبعك حديثا عن ماسينيسا، وتحويله لبعض البربر إلى مزارعين، والقرى التي بناها وسيجها حفاظا لها من غزو البعض الآخر الذي ظل بدويا...، حفظت فلسفته في هذه المدة القصيرة تصوري.

تكفيك عشرة أيام كي تكوني فيلسوفة،...، وإما مزارع، وإما حداد.

- وهذه من لا يعرفها.

- هو يقولها بطريقة أخرى.

-اسمعي يا بنت،هل كنت تلتقين به يوميا،طوال هذه الأيام العشرة؟ألا عمل له آخر غير أن يتفلسف عليك؟»(121)

هذا المقطع الحواري دار بين "زهيرة"-الخيزران- ووالدتها حول حقيقة "الشاعر"؛ إذ أن زهيرة تحاول أن توضح لوالدتها فكر الشاعر الذي تراه فلسفيا، وقد توقف الراوي هنا ردحا من الزمن، وترك المجال مفتوحا للحوار بين هذين

الشخصيتين دون أي تدخل منه لشرح الموقف أو توجيه السرد إذن فهذا المقطع الواقع في الحكاية هو تماما كما وقع في القصة وهذا ما يفسر أن زمن الحكاية يساوي إلى حد ما زمن القصة الذي تمثله هذه الحركة السردية.

(121) المصدر نفسه، ص150-151

المقطع 3: «**- أعنت صديقة لي بالجريدة، حدثتك عنها، في صف مقال وتدربت ما يقرب الساعة، ثم، قصدت الله عائدة إليك بهذا التقرير الساخن.**

- لا، لقد التقيت بهارون الرشيد.

- هارون الرشيد راش، نحيف هزيل، رأسه أكبر من صدره، وأنفه أكبر من فمه، يرتدي ثياب المتسولين، ويحمل محفظة مثقلة بالكتب، أستاذ يقول الشعر، وغير متزوج، وفي الأربعين من عمره، ولطيف، لطيف جدا.

- عن أية مصيبة تتحدثين يا ابنتي؟

- لكني استلطفت الحديث معه يا يمة، أقول لك لطيف، لطيف جدا..

- كيف اصطدمت بهذا العجوز؟

- ركب معي الحافلة شبهني بمصرية قرأ عنها شيئا في كتب التاريخ»[122]**.**

هذا المقطع عبارة عن مشهد حواري بين "زهيرة" - الخيزران- ووالدتها تحدثها عن لقائها بالشاعر أو كما تسميه هارون الرشيد.

(122) المصدر السابق، ص122

ثالثا - التواتر* La fréquence:

تعد علاقات التواتر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية؛ إذ يعرفها "جينيت" بأنها: «**علاقات التكرار بين الحكاية والقصة...ليست حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر**»(123).

إذن فالتواتر هو العنصر الثالث من العناصر الخمسة التي تناولها "جينيت"في دراسته للرواية (الترتيب الزمني، المدة، التواتر، الصيغة، الصوت)، وهو ما يسميه معدل التردد فمثلا قد يتكرر التعبير في النص مرتين أو عدة مرات كأن نجد (جاء ليلة أمس، جاء ليلة أمس، جاء ليلة أمس) فهذا التكرار كان على مستوى الرواية فقط، إلا أنه في القصة كحدث وقع مرة واحدة، فهناك تكرر التعبير و لم تتكرر الحادثة، وهو نمط من الأنماط الأربعة للعلاقة القائمة بين الرواية والقصة من ناحية التكرار(124)، والتي يعبر عنها "جينيت" بقوله: «**يقوم نسق من العلاقات يمكننا رده قبليا إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانيتين المتوافرتين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر، والمنطوق المكرر أو غير المكرر...إن حكاية، أيا كانت يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية**»(125)، إذن فهذه الأنماط الأربعة ناتجة عن حاصل ضرب اثنين في اثنين؛ فالتعبير يمكن أن يتكرر أو لا يتكرر، وكذا الحادثة نفسها قد تتكرر أو لا تتكرر.

وسنحاول أن نأخذ كل نمط على حدا ممثلين ببعض المقاطع من الرواية التي تتماشى وكل نمط

* يترجم هذا المصطلح كذلك بالتردد

(123) جيرارجينيت: خطاب الحكاية، ص129

(124) ينظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص121

(125) جيرارجينيت: خطاب الحكاية، ص130

1-أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة:

ويختصر "جينيت" بالرمز «**1/ق$_1$***»، ويرى بأنه أكثر علاقات التواتر استعمالا، ويسميه سردا قصصيا مفردا Récit singulatif[126]؛ حيث يقول: «**إني أسميه من الآن فصاعدا الحكاية التفردية**»[127]، إذ يتوافق فيه تفرد التعبير السردي مع تفرد الحدث السردي، ومن بين الأسئلة التي جاءت على هذا النمط في رواية "الشمعة والدهاليز" ما يلي:

المقطع 1: «**أدرك قومه ومعظم الأقوام المحيطين بقومه فيما يسمى بالعالم الثالث...أغنام إن حاولوا اقتحام الدهليز، تاهوا إلى أبد الآبدين...وقد صارح أحدهم عند مدخل مسجد بهذا، فأجابه على الفور، مثنيا على رأيه بأن لهذا السبب، ولغرض تجاوز محنة الظلمات، ينبغي قيام الدولة الإسلامية**»[128]، فحدث لقاء الشاعر وأحد الأشخاص أمام باب المسجد، وتحاورهما حول الأوضاع التي يشهدها الوطن وقع في القصة مرة واحدة، كما أنه سرد في الحكاية مرة واحدة فقط وبذلك فهو يحقق هذا النمط.

المقطع 2: «**استحضرت صورة قايد الدوار قبل أن يذبحه المجاهدون**»[129]

فحادثة ذبح قايد الدوار من طرف المجاهدين وقعت في القصة مرة واحدة، كما أن التعبير عنها في الرواية كان مرة واحدة.

المقطع 3: «**ذلك أن جدتي من دوار آخر، اشتهر ناسه بالجمال وبقوة البدن، خطبها جدي، وتوسل بجميع الوسائل والمعارف، إلا أن أهلها رفضوا...ما كان من جدي، إلا أن تنكر في هيئة بياع جائل على حمار، وطلب المبيت في دار أهلها، الذين استيقظوا في الصباح، فلم يجدوا يجدوهما معا**»(130)

* هذا الرمز اختصار رياضي حيث يقصد به: ح تمثل الحكاية، ق تمثل القصة، بينما1 يمثل عدد المرات.

(126) ينظر: جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص86

(127) جيرارجينيت: خطاب الحكاية، ص130

(128) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص10

(129) المصدر نفسه، ص40

(130) المصدر نفسه، ص65

فحادث خطبة جده لجدته وزواجه منها وقع في القصة مرة واحدة، وكذلك في الحكاية روي مرة واحدة.

2-أن يروى عدة مرات ما وقع عدة مرات:(ح ن*/ق ن):

ويرى "جينيت" أن هذا النمط هو في الحقيقة شكل آخر للسرد الفرد*، لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في القصة(131)، حيث يقول: «**يظل هذا النمط الترجيعي تفرديا فعلا وبالتالي يرتد إلى النمط السابق**»(132)، وانطلاقا من هنا نستنتج أن " الأفراد" يقصد به المساواة بين عدد تواجدات الحدث في القصة وعددها في الحكاية سواء أكان ذلك العدد مفردا أم غير مفرد، ومن أمثلة هذا النمط في الرواية هذه الذي سنوردها:

المقطع 1: «**تراءت مرة أخرى في ثوبها العسلي الرجراج، وخمارها الأبيض الذي يلف رأسها ويغطي عنقها الطويل، ثم ينحدر على كتفيها، فيجعلها شبيهة بشمعة متقدة يسيل الشمع على جوانبها**»(133).

فهذا المقطع يدل على مدى ارتباط الشاعر بالخيزران لدرجة أنه يراها في كل مكان، كما أنها تتراءى له كل لحظة، وهذا الحدث تكرر كثيرا في القصة كما أنه روي عدة مرات في الحكاية مع تغيير طفيف في الأسلوب.

المقطع 2: «**من يقصدني في هذا الوقت؟ من يقصدني أصلا، الوالد يعلمني بمجيئه أو بمجيء أختي مسبقا،...ثم إنه لا يأتي في الليل مهما كان الأمر، القريب له طريقة خاصة، يرمز مرتين...**»(134).

هذا المقطع جاء على لسان الشاعر الذي يتساءل فيه عن الذي يطرق بابه في وقت متأخر من الليل مع العلم بأن زائريه القلائل لا يأتون في مثل هذا الوقت، وقد وقع هذا الحدث في القصة مرتين حيث طرق بابه جماعة من الملتحين واتفقوا معه على اللقاء في المسجد، ثم أعادوا الكرة وطرقوا بابه واقتحموا عليه البت، وقد روي حدث

*ن: هو عدد المرات

* يقسم برنار فاليت التواتر إلى ثلاثة أنماط حيث يجمع بين النمط الأول والثاني في كتابه "الرواية" ، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ص102

(131) ينظر: جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص87

(132) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص130

(133) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص27،37

(134) المصدر نفسه، ص158،169

الطرق هذا كذلك في الحكاية مرتين إذن فالأحداث كانت متساوية الوقوع بين القصة والحكاية.

2-أن يروى أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة (ح ن/ق1):

وهو ما يسميه "جينيت" الحكاية التكرارية"Récit répétitif" إذ يقول: «**هذا النمط لا تتوقف فيه اجترارات المنطوق مع اجترار الأحداث، أطلق عليه اسم الحكاية التكرارية**»(135)؛ إذن في هذا الصنف لا يكون هناك توافق بين الأحداث في القصة والتعبير عنها في الحكاية، حيث يمكن أن يروى الحدث أكثر من مرة سواء أكان ذلك بتغيير في الأسلوب أم باستعمال وجهات نظر مختلفة، وهذا ما نجد "جيرار جينيت" يؤكد عليه في كتابه خطاب الحكاية حيث يقول: «**يمكن للحدث الواحد أن يروى عدة مرات ليس مع متغيرات أسلوبية فقط...بل مع تنويعات في وجهة النظر**»(136)، فاستحواذ الفكرة على الذهن يؤدي إلى تكرارها بأساليب مختلفة، وسنحاول أن نورد بعض الأمثلة التي تنتمي إلى هذا الصنف من خلال رواية "الشمعة والدهاليز".

المقطع 1: هو قول سيدي بولزمان الذي حدث مرة واحدة وتتكرر في الحكاية مرتين: مرة على لسان والد زهيرة، ومرة أخرى على لسان والدتها وقد ذكر بنفس الصيغة لكن الهدف منه مختلف

- على لسان الوالد: «**أمك بالقرية، تمسك يد عروستك وتنتظرك، لقد زوجتكها، ابنة خالتك وردية، وملأت طريقكما بالصالحين والصالحات، والطيبين، وستغرف من الشرف الذي يصيب البلد قدرا وافرا**»(137).

- على لسان الوالدة: «**لن تفعلن سوى ما يرضي الله، ويحقق وعد سيدي بولزمان: لقد زوجتكما، ابنة خالتك وردية، وملأت طريقكما بالصالحين والصالحات، والطيبين، وستغرف من الشرف الذي يصيب البلد قدرا وافرا**»(138).

(135) جيرارجينيت: خطاب الحكاية، ص131
(136) المرجع نفسه، ص131
(137) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص11
(138) المصدر نفسه، ص118

وسيدي بولزمان هو ولي صالح يتبركون به ويتقربون إليه إلى درجة العبادة «**سيدي بولزمان، يخرج من زمان لزمان، ليقود أحفاده ويهديهم، ويبشرهم أو ينذرهم...لا يظهر إلا لمن أحبهم الله، من ذريته، ولا يظهر إلى على حافة الزمان**»(139)

فبالنسبة للقول الذي جاء على لسان الوالد فقد كان يعاتب زوجته ويلوم نفسه على الزواج منها ثم يقول إنها إرادة ومشيئة سيدي بولزمان، بينما القول الذي جاء على لسان الوالدة فهي معجبة بالتربية الصالحة لبناتها وتقول إن بناتها صالحات بسبب تحقق وعد سيدي بولزمان، يدل على إيمانهم به، لكنه جاء في موقفين مختلفين أحدهما في حالة تذمر، والآخر في حالة فرح وإعجاب، وهما وجهتي نظر مختلفتين.

المقطع 2: هو قول لمدير المدرسة الابتدائية التي كان يدرس فيها الشاعر -بطل الرواية- وقد التقى به في الحافلة أثناء تنقله إلى قسنطينة، ودار بينهما حوار من ضمنه هذا القول:

«**إنك الآن الوحيد في دواركم الذي باستطاعته أن يقرأ ويكتب بالفرنسية، وغدا، يوم تستقلون، لا تندهش، إنني أومن مثلكم، بأنكم طال الزمان أو قصر، ستستقلون، غدا يوم تستقلون، تكون أحد أعمدة الإدارة الجزائرية، وستكون مدخل بلدكم نحو العصرنة، ستتذكر دائما وأبدا، أن فرنسا مهما قست فإنها علمتك، وإذا ما كنت في سلك التعليم، فستوقد في بيوت عديدة شمعات العلم والمعرفة، ستعيد بناء ما هدمه عمك وأبوك**»(140).

في الصفحة الرابعة والأربعون جاء هذا القول، لكننا وبعد مائة واثنان وعشرون صفحة يستوقفنا الشاعر عند نفس هذا القول، ففي الصيغة الأولى لم يفهم الشاعر قصد المدير لأنه لا يزال تلميذا في الثانوية، بينما في الصيغة الثانية وقد أصبح وزيرا فقد استوعبه جيدا، وفهم بأن فرنسا تخلت عن الاستعمار التقليدي بالأسلحة، واستبدلته بالاستعمار الثقافي ومحاربة الجزائريين عن طريق أبنائهم المثقفين ثقافة فرنسية، إذن فهذا القول حدث مرة واحدة، إلا أنه روي مرتين لأجل توضيح وجهتي نظر مختلفتين لنفس الشخص في مرحلتين من حياته (طالب في الثانوية/وزير للفلاحة)

(139) المصدر السابق، ص140
(140) المصدر نفسه، ص44، 167

4-أن يروي مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة (ح1/ق ن):

ويطلق عليه "جينيت" اسم الحكاية الترددية، كما أنه يسمى النص القصصي المؤلف* "Récit itératif" حيث يقول: «**وهذا النمط من الحكاية، الذي يتولى فيه بث سردي وحيد عدة حدوثات مجتمعة... سنسميه: حكاية ترددية**»[141]، وفي هذا الصنف أيضا لا يكون هناك توافق بين الأحداث في القصة وفي الحكاية، حيث يمكن لحدث كثير التكرار في القصة ألا يستقطب إلا مقطع نصي واحد على مستوى الحكاية، وعلل هذا "جينيت" بقوله: «**فمن الواضح عندما تقع مثل هذه الظواهر التكرارية في القصة، ألا يحكم البتة على الحكاية بإعادة إنتاجها في خطابها كما لو كانت عاجزة عن أدنى جهد تجريدي وتركيبي**»[142]، وعلى خلاف الأنماط الثلاثة السابقة فإن هذا النمط له عبارات ومفردات تبين وجوده في الحكاية مثل: (كل يوم، طوال الأسبوع، كل أيام الأسبوع،...)

وسنورد بعض الأمثلة عن هذا الصنف من خلال الرواية:

المقطع 1: جاء على لسان زهيرة وهي تتذمر من عدم حصولها على منصب شغل فتقول: «**تعبت يا يمة تعبت، كل يوم أقول اليوم أنهي المسألة، لكن عندما أهبط المدينة، أجد الحياة فيها، قطعة كبيرة من الحديد والإسمنت المقوى، لا منفذ لها إطلاقا**»[143].

هذا الحدث يتكرر يوميا في القصة والدليل على ذلك عبارة "كل يوم" فزهيرة تنزل إلى المدينة كل يوم لتبحث عن وظيفة إلا أنه لم يرو في الحكاية إلا مرة واحدة لكنه صيغ بطريقة تدل على تكراره.

المقطع 2: «ترينني كل ليلة على الساعة العاشرة، وبإمكانك أن تقولي لي ما تريدين فسيصلني، كما بإمكانك أن تتلقي مني خطابات، كلا ما، وأشياء أخرى»(144).

* هذا الاسم مأخوذ من كتاب: مدخل إلى نظرية القصة لجميل شاكر وسمير المرزوقي، ص88

(141) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص132

(142) المرجع نفسه، ص131

(143) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص108

(144) المصدر السابق، ص141

هذا المقطع جاء على لسان الشاعر ليوضح لزهيرة أمرا لم تفهمه، فهي تحس بأنها مراقبة من طرف الشاعر أينما تذهب تجده معها، فأخبرها بأنه يحضر كل ليلة إلى غرفتها ليراها، فإذا أرادت شيئا فلتخبره به، لكن تكرار هذا الحدث في القصة -حضور الشاعر إلى الغرفة كل ليلة- إلا أنه لم يرو في الحكاية إلا مرة واحدة، واكتفى السارد بعبارة "كل ليلة" الدالة على تكرار الحدث دون أن يكرره بالصياغة.

المقطع 3: «انتظرت انتهاء أمها من الدعاء الذي تكرره منذ سنوات طويلة إثر كل صلاة وبالصوت العالي: اللهم أبا العيال...اللهم أطل عمره حتى تنهي شاهيناز والعالية وشريفة دراستهن...حتى يرزق الباهي بالعمل الثابت وبابنة الحلال...، ويعود الصادق من الخدمة العسكرية...، وينجح بؤبؤ عيني...الوافي في دراسته وحياته، اللهم احفظ دنيازاد وأعدها وزوجها من الجلفة، اللهم احفظ رجاء وولديهما...اللهم أهد زهيرة إلى ما فيه خيرها وخير عبادك وعجل بمكتوبها...آمين يا رب العالمين»(145)

هذا المقطع جاء ليخبرنا بدرجة تكرار هذا الدعاء منذ سنوات طويلة، حيث أن الأبناء حفظوا دعاء أمهم والتي تريد السعادة والهناء لزوجها وأولادها من خلال تضرعها إلى الله، وعبارة منذ سنوات طويلة تدل على كثرة تكرار الحدث في القصة، والذي لم يرو في الحكاية إلا مرة واحدة لكن بصيغة تدل على التكرار.

وفي آخر هذا الفصل نود أن نشير إلى أن زمن الرواية -الشمعة والدهاليز- لم يكن مرتبا طبيعيا ومنطقيا وهو راجع إلى الوجود الواقعي نفسه، كما أنه راجع إلى الذاكرة التي تتصارع لقوانين أخرى غير قوانين الزمن(146) وهذا ما وجدناه سابقا ويؤكد ذلك الطاهر وطار في قوله: «**الزمن ليس زمنا تأريخيا متسلسلا أو ممنطقا ومحسوبا، إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم، من هذه الواقعة إلى تلك، ولقد تعمدت حينا واضطررت حينا آخر، إلى طي الزمن وجعلته وقتا حلميا، يقع في مناطق مظلمة ومناطق مضاءة، مناطق واعية ومناطق موهومة الإحساس فيها يغلب طولها أو قصرها**»(147)، إذن فالزمن مادة طيعة تظهر وتتجلى في تنوعها

(145) المصدر نفسه، ص113-114

(146) ينظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص130

(147) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص6

وليونتها فتدخل في جميع مناحي العمل الروائي، فالزمن حيز للتشكل وهيئة كل ظهور، وما نقوله عن الزمن هو ما قاله عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية": «**فكأنما الزمن خيوط ممزقة، أو خيوط مطروحة في الطريق؛ غير دالة، ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فبمقدار ما هي متراكمة، بمقدار ما هي مجدية، وإنما الحدث السردي، الفعل السردي، الأحدوثة الرواية أو المحكية، هي التي تبعث فيها الحياة والزينة، واليقظة، والدلالة...فتلتحم...فتغتدي عالما قائما؛ لكنه من إبداع الأدب وإنشائه؛...الزمن نسيج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية (...) فهو لحمة الحدث، وملح السرد...**»(148).

(148) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة، ص177-178

الفصل الثاني

الصيغة والصوت في رواية الشمعة والدهاليز

أولا - الصيغة السردية

ثانيا - الصوت السردي

أولا- الصيغة Mode:

إن السرد ينهض على دعامتين أساسيتين هما: القصة، والطريقة التي تروى بها هذه القصة فالقصة الواحدة يمكن أن تروى بطرائق متعددة؛ أي بصيغ متعددة، وهو يعني أن «**الصيغة تتحدد بمستوى العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب**»[1].

والجانب الثاني من منظومة البحث في السرديات عند "جينيت" هو المعروف بالصيغة والتي تطلق على الكيفية التي يتم بها سرد ما يحكى في القص من قليل أو كثير؛ طبقا لهذا المنظور أو ذاك[2]، ووظيفة الخطاب السردي لا تتمثل في إصدار الأوامر أو التعبير عن ثمن أو ذكر شرط وإنما هي حكي قصة وبالتالي نقل أحداث حقيقية أو متخيلة[3] إذن بإمكان السارد أن ينوع في صيغ السرد حسب وجهة نظره، حيث يورد "جيرار جينيت" في كتابه "خطاب الحكاية" المعنى النحوي للصيغة Mode كما جاءت في قاموس "ليتريه" بأنها: «**اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير(...) عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل**»[4]، ويعلق "جينيت" على هذا التعريف قائلا: «**وهذا التعريف اللائم لا غنى لنا عنه البتة هنا، فالمرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يروى، أو يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك؛ وهذه القدرة وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إلى مقولة الصيغة السردية التي نحن بصددها**»[5]، فالصيغة تحدد بكمية الأخبار المنقولة، وفق رؤية معينة وضمن أشكال مختلفة تتعلق بالسارد.

وما يرويه وكيفية روايته، ويذهب "جينيت" إلى أن الصيغة ينتج عنها مصطلحين أو عنصرين هما البعد (المسافة) والمنظور السردي، حيث تتحدد على أساسها المعلومات التي يقدمها النص السردي[6] وذلك من في قوله: «**والمسافة والمنظور، كما سميا وحددا مؤقتا، هما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردي الذي هو الصيغة، مثلما**

(1) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي -دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008، ص141
(2) ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر - بولجمان- مصر، ط1، 1996، ص391
(3) ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي -الزمن، السرد، التبئير-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص179
(4) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص177
(5) المرجع نفسه، ص177
(6) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص392

أن الرؤية التي أرى بها لوحة تتوقف تدقيقا، على المسافة التي تفصلني عنها، وتوسيعا، على موقعي من عائق جزئي وما يحجبها كثيرا أو قليلا»[7]

وهنا نجد أن "جينيت" أعطى مثالا باللوحة التشكيلية من أجل أن يفسر معنى المسافة والمنظور، فمن خلال المسافة التي تفصلنا عن اللوحة، وحسب الجهة التي نقف فيها تكون رؤيتنا لهذه اللوحة، وهذا ما يراه أيضا صلاح فضل في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص" إذ يقول: «**مثلما يحدث عندما نشاهد لوحة تشكيلية؛ إذ تقوم المسافة الفاصلة بيننا وبينها من ناحية، والجانب الذي ننظر من ناحية أخرى بتحديد ما يتسنى لنا من رؤيته**»[8].

وسنتعرض لعنصري: المسافة، والمنظور السردي بنوع من التفصيل فيما يأتي مع إعطاء بعض الأمثلة من رواية "الشمعة والدهاليز".

1 - المسافة La distance:

المسافة هي تلك العلاقة القائمة بين خطاب الراوي (السارد)، وخطاب الشخصيات السردية، فللخطاب السردي درجاته فمثلا الحكاية «**يمكنها أن تزود القارئ بما قل أو جل من التفاصيل، وبما قل أو جل من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة (...) بعيدة أو قريبة مما ترويه**»[9]، وفي محاولته لشرح مفهوم المسافة يقول محمد عزام في كتابه "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة": «**فالبعد يعنى بعلاقة التسريد بمواده الخاصة: هل هي علاقة تلاوة للقصة، أم تمثيل لها، وهل السرد محكي بالكلام المباشر، أم المنقول؟**»[10].

والكلام عن المسافة ليس حديث العهد، وإنما هو قديم، فأول من تناول هذه المسألة هو أفلاطون في الكتاب الثالث من "الجمهورية"[11]، حيث ميز بين طريقتين للقص؛ إحداهما سماها الحكاية الخالصة وهي التي يكون فيها راو يسرد الأحداث مباشرة، أما الأخرى وهي ما يسميه بالمحاكاة وهي التي يجتهد الراوي في أن يجعلنا نتوهم أنه ليس

(7) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص178

(8) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص392

(9) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص177

(10) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص31

(11) ينظر عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي - دراسة- ، ص142

هو الذي يتحدث وإنما أحد الشخصيات[12]، وفي هذا الصدد يقول "جينيت": «**فمن المعلوم أن أفلاطون يعارض فيه بين صيغتين سرديتين تبعا لكون الشاعر نفسه المتكلم،...أو لكون الشاعر على العكس، يبذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم بل شخصية ما**»[13]، وتتفرع دراسة المسافة حسب علاقة السارد بالشخصيات عند "هنري جيمس" إلى صيغتين هما: العرض والسرد[14]، في حين يميز "جينيت" فيما يتصل بصيغ البعد السردي بين مظهرين هما: سرد الأقوال (العرض) وسرد الأفعال (السرد) حيث يقول: «**يجب علينا أن نميز هنا بين حكاية الأحداث وحكاية الأفعال**»[15]

1-1-سرد الأفعال أو الأحداث Récit d'événements:

إن سرد الأفعال يمثل مستوى تحدده مسافة الراوي، مما يعرضه من أحداث في النص؛ إذ أن المقام السردي أو الصيغة السردية مرتبطة بقضايا بعيدة عنها[16]، أي صيغة هذا الخطاب هي الأبعد مسافة لأن السارد هنا لا يفسح المجال أمام الشخصيات للحديث بل يتولى بنفسه تحريك الفعل السردي، حيث يقول "جيرار جينيت" في حديثه عن سرد الأفعال: «**غير أن حكاية الأحداث، مهما كانت صيغتها، هي حكاية دوما، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي**»[17]

فمن خلال هذا القول يظهر لنا أن سرد الأفعال هو سرد لجميع الأفعال والأحداث غير الملفوظة أو المنطوقة وتحويلها إلى ما هو لفظي.

وسنورد بعض المقاطع من رواية "الشمعة والدهاليز"، والتي تدخل ضمن سرد الأفعال كأمثلة لتوضيح هذا النوع من السرد:

---

(12) ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص392

(13) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص178

(14) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي - دراسة- ، ص142

(15) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص180

(16) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي - دراسة- ، ص142

(17) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص181

المقطع 1: «سوت رأسه على ركبتها، بعد أن تزحزحت من مكانها، وكما لو أنها تعتدل في جلستها، ثم راحت تتناول أزرار سترته، وتفتحها واحدا فواحدا، وعندما فرغت، مررت يدها بلطف على صدره أكثر من مرة، ثم راحت تعالج حزامه العسكري الغليظ، وعندما استعصى عنها، أشارت إليه أن يفعل ذلك فامتثل»[18]

يصور لنا هذا المقطع الأحداث التي وقعت أثناء محاولة العارم -إحدى شخصيات الرواية، وهي ابنة خالة الشاعر- التحايل على الضابط الفرنسي من أجل توثيقه، فقد قامت بإغرائه حتى لا يستطيع أن يكتشف ما تخطط له؛ حيث مكنته من أن يضع رأسه على ركبتيها، كما فتحت أزرار سترته، ومررت يدها على صدره، فكل هذه التصرفات التي قامت بها العارم جعلت الضابط يتوهم بأنها أحبته وستمكنه من نفسها.

إذن فالراوي في هذا المقطع قام بسرد أحداث خالصة فلم يترك مجالا للشخصيات بأن نتدخل، وبالتالي فالصيغة هنا هي الأبعد مسافة، وهذا لكون الأحداث المسرودة وقعت في الماضي وتم استرجاعها من جهة، ومن جهة أخرى لأن السارد على مسافة مما يقوله.

المقطع 2: «توقف قليلا يلتقط نفسه، ثم انتزع السلك، وأعاد وضعه بعد أن دخل...صعد الدرجة، تطاول يدير المفتاح في القفل الأعلى، نزل، وأدخل المفتاح في القفل الأوسط، ثم انحنى وعالج السفلي»[19]

يصور هذا المقطع السردي الأفعال التي قام بها الشاعر أثناء دخوله إلى البيت؛ حيث دخل من باب الحديقة بعد أن فتحه، ثم أعاد غلقه، صعد الدرج، فتح باب المنزل عن طريق فتح الأقفال الثلاث الموجودة في الباب.

فالسارد هنا لم يفسح المجال أمام الشاعر ليخبرنا بنفسه عن الأفعال التي ترافق دخوله إلى البيت، واكتفى بأن يسردها بضمير الغائب، وهذه الصيغة أيضا هي صيغة الخطاب الأبعد مسافة.

المقطع 3: «تخلصت من حذائها متأففة، ومدت يدها تنزع الخمار بعصبية من على رأسها وهي تتوجه إلى أمها الجالسة تتفرج على التلفزيون، قبلتها من وجنتيها مرسلة صوت التذاذ وحماس، ثم استلقت على السرير واضعة

(18) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص32

(19) المصدر نفسه، ص57- 58

رأسها في حجرها»[20]

هذا المقطع السردي يخبرنا عن الأفعال التي قامت بها زهيرة عند دخولها إلى المنزل وهي في حالة تعب وإرهاق؛ إذ أنها نزعت حذاءها متأففة ثم أزالت خمارها بعصبية، وقبلت أمها، ثم استلقت على السرير.

فالسارد هنا لم يشأ أن يقتحم زهيرة في هذا المقطع كي تخبرنا بنفسها عن تعبها وعما قامت به عند دخولها للبيت، بل اكتفى -كما في المقطع السابق- بوصف هذه الأفعال واستعمال ضمير الغائب، فالصيغة هنا كذلك هي صيغة الخطاب الأبعد مسافة.

إذن ومن خلال ما سبق نخلص إلى أن هذا النوع من الخطاب هو سرد خالص، فالسارد مجرد شاهد يقدم الأحداث، والشخصيات لا تتكلم، وهذا ما يجعله يقترب من الخطاب التاريخي التقليدي[21].

وسنتناول فيما يلي نوعا آخر من صيغة الخطاب المعروض (سرد الأقوال).

2-1- سرد الأقوال Récit de partes:

يميز "جينيت" في بداية حديثه عن حكاية الأقوال بين خطاب هوميروس، وخطاب أفلاطون؛ حيث يرى أن خطاب هوميروس منقول يحاكي أقوال الشخصيات، بينما خطاب أفلاطون مسرود منظور إليه كبقية الأحداث[22]، فالمظهر المميز لكل فعل سردي هنا هو التعامل مع أقوال وخطابات الشخصيات من قبل السارد، وذلك حسب مسافته من هذه الشخصيات أو تلك «**لذلك فإن نقله للأقوال محكوم بصيغة تقديمها للمتلقي، سواء عبر كلام الشخصية المباشر أم من خلال تخطيب أقوال الشخصيات ضمن كلام السارد**»[23]، ويميز "جينيت" فيما يلي يتعلق بصيغ البعد السردي بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخلي للشخصيات في السرد، ونستشف ذلك من خلال قوله: «**فلدينا هنا...حالتان من خطاب الشخصية...خطاب مقلد أي مقلد وهميا، كما يفترض أن تكون الشخصية قد تفوهت به...، خطاب مسرود أي يعتبره السارد حدثا من بين أحداث أخرى...وسندخل عناصر وسيطية مكتوبة بأسلوب غير مباشر سنخصها**

(20) المصدر السابق، ص108

(21) ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص172

(22) ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص184-185

(23) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي - دراسة- ، ص143

بتسمية الخطاب المحول، وينطبق هذا التقسيم الثلاثي على الخطاب الداخلي كما ينطبق على الأقوال المنطوق بها فعلا»[24]

إذن هذه الحالات هي:

- الخطاب المسرود أو المروي

- الخطاب المحول

- الخطاب المنقول

وسنتطرق لكل حاله من هذه الحالات على حدا وبنوع من التفصيل فيما يلي:

1-2-1-الخطاب المسرود أو المروي Discours narrativisé ou raconté:

وهي الحالة الأكثر بعدا والأشد اختزالا عموما كما يرى ذلك "جينيت"[25]، فبدلا من أن يقدم السارد مثلا حوارا للشخصيات، فهو يجمل الفكرة في عبارة تقديرية ينقل فيها كلام الشخصيات ويحلله[26]، مغفلا بذلك كل التفاصيل إذا كان الخطاب في القصة عبارة عن حوار، كما يغفل كل الصراعات الداخلية تحدث به الشخصية نفسها.

وكي تتضح الفكرة أكثر حول هذا النوع من الخطاب سنورد بعض الأمثلة التي تضمنتها رواية "الشمعة والدهاليز"، والتي تدخل في إطار الخطاب المسرود.

المقطع 1: «كنت أترجم أسئلة عمي الكثيرة وأجوبة العملاق المطولة، الجنرالات غاضبون من ديجول، والمؤكد أن ديجول،سينتصر عليهم، إنه يماريهم حينا، ويجاريهم حينا آخر، لكنه في كل مرة يطلق ما يوحي، بأنه كره هذه الحرب القذرة - مع أنه مثلهم، لا يستعمل عبارة حرب، ويكتفي بأحداث الجزائر - وباعترافه بوجود شعب آخر في الجزائر...كانت ترجمتي لهذه الجمل تكاد تكون وضعا من عندي»[27].

هذا المقطع السردي جاء على لسان الشاعر -بطل الرواية- فهو قام بسرد الحوار الذي دار بين عمه المختار والعملاق

(24) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص185

(25) المرجع نفسه، ص 185

(26) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص393

(27) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص54

-الذي هو القيم العام لثانوية الشاعر- حول أوضاع الحرب المضطربة في الجزائر بين الجنرالات الفرنسيين وشارل ديجول إذ أن الشاعر لم يترك مجالا لعمه المختار والعملاق بأن يتدخلا ويتحاورا، وإنما أعطانا أفكارا مجملة عما تضمنه هذا الحوار، وكذا سرد لنا معنى ما قاله شارل ديغول و لم يورد لنا القول بصوت شارل ديغول، فالخطاب هنا أبعد مسافة وذلك لكون الأقوال مسرودة، كما أن الشاعر على مسافة مما يقوله.

المقطع 2: «مرة يتحدثون عن السيد علي، ابن عم رسول الله عليه الصلاة والسلام، ومرة عن السيد عبد الله، وأخرى عن فاطمة ابنته، أو عن الغول الذي شق السيد علي رأسه بضربة من سيفه البتار، تارة يحرمون كل شيء وتارة يحللون كل شيء...فذاكم العام أفتى الإمام في القرية بجواز نحر المرأة للبقرة إذا رأتها هالكة لا محالة»[28]

جاء هذا المقطع على لسان الشاعر الذي هو بصدد سرد بعض الأقوال وأحاديث سكان الدوار حول السيد علي ابن عم الرسول- صلى الله عليه وسلم- وأهله وكذا بعض الإفتاءات، لكنه لم يورد لنا هذه الأقوال على ألسنة أصحابها وإنما اكتفى بإجمالها على شكل أفكار وسردها دون تفصيل ودون ترك المجال لأي شخصية في أن تتدخل في هذا الكلام، فصيغة الخطاب هنا هي الأبعد مسافة.

وما نلاحظه على هذين المقطعين أنهما أقرب إلى سرد الأحداث منه إلى سرد الأقوال، وهذا ما يراه السيد إبراهيم في قوله: **«هو أكثر هذه الصور الثلاثة وقوعا على مسافة بعيدة وهو أكثرها ارتدادا إلى وضع الحادثة "السرد"»**[29].

وهناك صنف آخر من هذا الخطاب نجد فيه الشخصية تتحدث عن نفسها ولا تتطرق لأقوال شخصيات أخرى، فهو سرد ذاتي تروي من خلاله الشخصية أقوالها في صيغة سرد وليس عرض ونورد مثال على ذلك المقطع التـــــالي:

«فرحت أروي له معاناتي في المدرسة من جراء عدم وجوده معنا، المعلمون يحتقرونني، والأولاد لا يسمونني إلا باسم أمي، ولد الطاوس أو ولد الهجالة، وأنني دافعت، خاصمت،ثم غلبت على أمري واستسلمت»[30]

(28) المصدر نفسه، ص41

(29) إبراهيم السيد: نظرية الرواية، ص138

هذا المقطع جاء على لسان عمار بن ياسر الذي يسرد لنا ما أخبر به والده بما يتعلق بالمعاناة التي تجرع مرارتها رفقة عائلته جراء غياب هذا الوالد، إلا أننا نجده لم يرو لن هذه المعاناة بالتفصيل، وكذا أقواله فهي مقتضبة مسرودة اكتفى من خلالها بذكر أفكار موجزة تضمنها هذا السرد وبالتالي هذا المقطع الذي ينتمي إلي الخطاب المحكي أو المسرود تكون المسافة فيه بعيدة نوعا ما، لأن السارد يروي أحداثا وقعت في الماضي وبقي بينه وبين تلك الأحداث مسافة.

1-2-2-الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر Discours transpose au style indirecte:

أن الخطاب المحول بأسلوب غير مباشر هو ذلك الخطاب الذي ينقله متكلم ما دون أن يحتفظ بأصله أي ينصرف في صياغته، ونصادفه في حالة الخطاب الملفوظ، وكذا في حالة الخطاب الداخلي، وهذه الطريقة بالرغم من كونها أكثر محاكاة إلى حد ما، إلا أنها لا تعطي للقارئ أي ضمان بالأمانة الحرفية للكلمات الواقعية[31]، وما نخلص إليه أن هذه الصيغة لم تكن أمينة بطريقة حرفية للأصل المنقول عنه الذي نطقت به الشخصية بالفعل على مستوى القصة؛ إذ يمكننا إدراك وجود الراوي على «**نحو ملموس في الطريقة التي نظمت بها الجملة، بحيث لايمكن لهذا الكلام أن ينتزع لنفسه صفة الاستقلال الوثائقي التي يتصف بها الاقتباس**»[32]، ومن المعروف والبديهي أن الراوي لا يكتفي في نقله للألفاظ بأن يجعلها في وضع التابع، وإنما يكتفها ويدمجها في خطابه الخاص، ومن ثم فهي تعبر عن أسلوبه الخاص[33].

وهذا ما يؤكده "جيرار جينيت" في قوله: «**ومع أن هذا الشكل أكثر محاكاتية...من الخطاب المروي...فإنه لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانة -وخصوصا أي إحساس- بالأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها في الواقع، فحضور السارد فيه أكثر تجلبا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد**»[34]

(30) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص78

(31) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص394

(32) إبراهيم السيد: نظرية الرواية، ص139

(33) ينظر عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص143

(34) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص186

وسنورد بعض الأمثلة عن هذا الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر سواء أكان خطابا داخليا أم مصرحا به.

المقطع 1: «أفزع إليه لنجده، فينهرني، بأنه على أطيب ما يرام، كل ما هناك أنه غسل بقنينات بيرة "دمار العرب"، كل من تتحدثين إليه ناهية عن النكر، يقول لك ألا تعرفين من أنا، كلهم هم، مجاهدون، محكوم عليهم بالإعدام، مسؤولون، ضباط،...، أنا فقط وحدي الشعب الذي عليه ألا يغفل عن إرضائهم»(35).

هذا المقطع جاء على لسان السيدة "وردية"-والدة زهيرة- تروي فيه ما يقوله زوجها عن عودته إلى البيت كل ليلة سكران مقهورا يتذمر من الأوضاع التي أصبحت عليها الجزائر إبان الاستقلال من تسلط وتجبر للمسؤولين على حساب الشعب الذي يعمل جهده من أجل أن يرضيهم وهذه الأقوال التي ترويها السيدة وردية ليست أقوال حرفية كما قالها زوجها، فهي تخبرنا بأنه يقول أشياء من هذا القبيل، إلا أن هذا لا يضمن لنا بأن تكون هذه الأقوال حقيقية كما جاءت على لسان الزوج وذلك لأنها أدخلتها في أسلوبها الخاص ودمجتها في حديثها هذا ما يدل على أنها أحدثت فيها بعض الزيادة أو النقصان، إذن فالصيغة في هذا المقطع هي صيغة الخطاب المحول بأسلوب غير مباشر.

المقطع 2: «عرضت على أمي الانقطاع عن المدرسة، فرفضت رفضا قاطعا،...قلت أريد أن أكون قصابا في الأعراس، يا فضيحتي قالت ثم راحت تقهقه، وتقيس بشبرها صدري زاعمة أن النفس الذي يختزنه لا يكفي حتى لمزمار صغير»(36).

ففي هذا المقطع السردي نجد الشاعر يحاور والدته حول أخبرها بأنه يريد أن يكون قصابا في الأعراس، إلا أن السارد هنا أقحم صوت الأم وذلك من خلال قولها "يا فضيحتي" إلا أنه لم يترك لها المجال للتحاور فقد سرد لنا معنى ما قالته، وهذا ما يجعلنا لا نثق في أن الوالدة قالت ذلك حقيقة، ذلك لأنه دمج كلامهما ضمن خطابه وأسلوبه، كما أنه قال: (عرضت على أمي الانقطاع عن المدرسة) فهو لم يخبرنا بما قاله حرفيا، وإنما أعطانا فكرة عامة فقط عما قاله، فالشاعر هنا نقل لنا حواره مع والدته لكنه استعمل أسلوبه الخاص وليس الحوار الأصلي، وهذا نوع من الخطاب المحول المصرح به.

(35) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص115

(36) المصدر نفسه، ص40

المقطع 3: «ربما يقول في نفسي يحاولون تجاوز أخطاء ما ارتكبوها، ويهيأ لي، أن خطأهم الأزلي، هو خطأ آدم، الأكل من الشجرة التي حرم الله»[37].

نلاحظ أن هذا المقطع السردي جاء على لسان عمار بن ياسر، فهو يحاول تفسير ما أصاب هؤلاء المجاهدين الذين تخلوا عن كل المبادئ التي نادوا بها بمجرد استقلال الجزائر، فهو يقول في نفسه أن خطأهم هو خطأ آدم (عليه السلام)، غير أنه يسرد لنا ما قاله في نفسه وليس ما قاله حقيقة، وهذا ما يجعلنا لا نضمن بأنه قال هذا المقطع حرفيا في داخله دون أن تطرأ عليه أي زيادة أو نقصان، أو صياغة أخرى، إذن فالخطاب هنا داخلي ومحول بأسلوب غير مباشر.

1-2-3-الخطاب المنقول Discours rapporté:

إن الخطاب المنقول هو الخطاب الذي يفسح فيه السارد المجال لأقوال الشخصيات بالبروز[38]، فهو يعطي الكلمة حرفيا للشخصيات كي تتحدث بنفسها وبأسلوبها الخاص وهو الخطاب الأكثر محاكاة حسب ما يراه "جيرار جينيت"، ونستشف ذلك من خلال قوله: **«إن أكثر الأشكال محاكاة هو طبعا ذلك الشكل الذي يرفضه أفلاطون، والذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا للشخصية...وهذا الخطاب المنقول، الذي هو النمط المسرحي، متبنى - منذ هوميروس- بصفته شكلا أساسيا للحوار»**[39]، إذن فقد رفض أفلاطون هذا النوع من الخطاب؛ الذي تتحدث فيه الشخصيات مباشرة دون تدخل السارد لأنه كان يدافع عن الخطاب المسرود الخالص**«وكان دفاع أفلاطون عن السردي الخالص ضعيف التأثير»**[40]، في حين نجده كان معتمدا من طرف هوميروس بصفته شكلا أساسيا للحوار.

وما نخلص إليه من خلال ما سبق هو أنه في هذا النوع من الخطاب يختفي السارد وتحل محله الشخصية وهذا ما يجعله

(37) المصدر السابق، ص80

(38) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص394

(39) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص187

(40) المرجع نفسه، ص187

«يتخذ طابعا ممسوحا يتسم بالمباشرة»[41]، ويكون ذلك أثناء حوار الشخصيات فيما بينها، كما يكون كذلك أثناء حديث الشخصية إلى ذاتها دون تدخل السارد "المونولوج"* الذي يمكن أن نعتبره خطابا معروضا ذاتيا، لأسباب منها: عدم تدخل السارد في هذا النوع من الخطاب، كما أن الشخصية توجه الكلام لنفسها، وعموما فإن الخطاب المنقول تكون صيغته هي الأقرب مسافة على عكس الخطاب المسرود.

وسنعرض بعض الأمثلة التي وردت في رواية "الشمعة والدهاليز"، والتي تدخل في إطار الخطاب المنقول سواء أكان ذلك حوارا أو مونولوجا.

وفي البدء سنتطرق لبعض مقاطع الحوار، لننتقل فيما بعد لعرض بعض مقاطع المونولوج:

المقطع 1: هذا المقطع عبارة عن حوار بين الشاعر وزهيرة:

«- أين كنت خلال الأيام الثلاثة هذه؟

- وتعد باليوم ولربما بالساعة والدقيقة.

- أردت أن أراك، فلم أجدك، هذا كل ما في الأمر.

- هل يمكن أن أعرف ما تريد سيادتك، عندي.

- لا شيء لاشيء على الإطلاق، إنما قلت أتأكد مما إذا كنت، أنت أنت حقيقة من...

- أنا من؟

- رأيتها هذه منذ أربعة أيام في الحافلة وتجرأت على ركوب الحافلة وراءها والتحدث إليها.

- وهل تأكدت؟

- لن أقول لك اليوم، ينبغي أن يحدث ذلك عدة أيام.

- بمعنى أنك ستطاردني أياما أخرى؟

- أطاردك، لا أبدا، لا يحق لك أيتها الفتاة المهذبة أن تعامليني كما لو أني شاب يضايقك، في الحق أيتها الخيزران

(41) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص143

* المونولوج: يطلق على القصيدة ذات المتحدث الوحيد، وهذا المصطلح كان حكرا على المسرح، إلا أنه أصبح يستخدم في الرواية، وبعض الفنون الأخرى.

لا أريد سوى أن أتخلص من مطاردتك أنت...»[42]

فالشاعر هنا يخاطب زهيرة ويسألها عن سبب غيابها طوال هذه المدة، كما أنها من خلال حديثها معه تحاول معرفة ما يريده منها، فهما يوجهان لبعضهما الأسئلة دون تدخل من طرف السارد، فهذا المقطع من الحكاية هو تماما كما وقع في القصة بأساليب وصيغ الشخصيات، وكذلك في غياب السارد وأسلوبه، إذن فالشخصيات تتحاور فيما بينها دون توجيه من السارد وبالتالي فهذا الخطاب منقول وهو الأقرب مسافة.

المقطع 2: هذا المقطع هو حوار للشاعر مع جماعة من الملتحين من بينهم عمار بن ياسر

«- وأنتم من تكونون؟

- إخوة في الله.

- كلنا إخوة، إنما هذه العقارب بين أيديكم، لا يحملها عادة إلا الزبانية.

- اطمئن، لم يعد منذ اليوم، هنالك زبانية.

- ماذا يجري؟

- لقد قامت.

- من؟

-الدولة الإسلامية.

- الجمهورية الإسلامية.

- الخلافة الإسلامية.

- الحكم الإسلامي.»[43]

في هذا المقطع الشاعر يتحاور مع مجموعة من الملتحين حيث بادرهم بالأسئلة من أجل أن يتعرف على هويتهم، وقد قاموا بالإجابة على أسئلته معرفين بذلك على حالهم؛ بأنهم إخوة في الله، يعملون من أجل قيام الخلافة الإسلامية،

(42) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص139

أو الحكم الإسلامي ، وما نجده في هذا المقطع هو أن صيغته عبارة عن حوار مباشر يدور بين الشخصيات دون تدخل وتوجيه من طرف السارد فهو خطاب منقول، وهو الأقرب مسافة.

وسنتعرض الآن لبعض الأمثلة عن الخطاب المعروض الذاتي "المونولوج":

المقطع 1: «هل هي بداية لحالة حب؟ أيمكن أن تدب الحياة في ضريح مثلي؟ قلت شعرا كثيرا، وتحدثت عنه، الحب، تحدثت عنه على لسان الآخرين، كما عاشوه، كما اكتووا بناره، كما كذبوا في شأنه، كم اشترى أحدهم قنينة عطر لحبيبته، ولم يقل لي أحد أن الطعم الذي يجده في شعري لا يختلف عن الطعم الذي يعرفه، ما هو من الناحية الفيسيولوجية، الحب؟ أهو رائحة خاصة يفرزها كائن لكائن، توقظ فيه خلايا معينة، تستجيب لنداء معين...هل كل ما يقال عن التعلق هو حب؟»[44].

هذا المقطع المونولوجي جاء على لسان الشاعر الذي يوجه لنفسه أسئلة يريد من خلالها أن يفسر ظاهرة أرقته، وحالة غريبة أصابته ألا وهي الحب،محاولا تفسيرها من الناحية الفيزيولوجية، وكما هو واضح في هذا المقطع، فالشاعر في صدد الإجابة على أسئلة كثيرة تراوده في نفسه، دون أي تدخل من السارد لشرح بعض الأفكار أو تحليلها، أو توجيه السرد، إذن فصيغة الخطاب هنا كذلك هي الأقرب مسافة، لأن الشاعر يعرض أفكاره عرضا مباشرا دون الحاجة لأي وسيط.

المقطع 2: «أهي مريضة، تشتكي وجعا ما، أهي تعاني مشاكل ما، قد تكون مضطهدة في منزلها، وقد تكون في حاجة إلى حنان الأبوين، ربما تستغيث من وحدة ما، بالعكس ربما ترجو أن تترك وشأنها في أمن وسلام، ربما ملت المطاردات، ربما ملت السحابات الكاذبة، قد تكون تنتظر فارس أحلام جاد...لم أسألها، عما إذا كانت أخواتها متزوجات أم لا...سألتها عن أحوالها "عايشين وصابرين" مثل هذا الكلام لا يصدر إلا عن شخص يتعذب، ويعاني أمرا ما»[45]

(43) المصدر نفسه، ص20-21

(44) المصدر السابق، ص123-124

(45) المصدر نفسه، ص105-105

يتساءل الشاعر في هذا المقطع عن أحوال زهيرة وأوضاعها، وهذا بعد مقابلته الأولى لها، فهو يريد أن يعرف كل شيء عنها، إذا كانت مريضة أو مضطهدة، أم تعاني أزمة نفسية، أو تستغيث من وحدة ما، كما يريد أن يعرف أوضاع أهلها الاجتماعية، وهذا كله ناتج عن تحليله لعبارة "عايشين وصابرين" التي قلتها زهيرة عندما سألها الشاعر عن أحوالها.

إذن فالشاعر في ظل هذه التساؤلات والتحليلات يتصرف بكل حرية، بعيدا عن قيود السارد وتدخلاته لشرح موقف أو توجيهه، وصيغة هذا الخطاب المنقول تكون هي الأقرب مسافة، وهذا لكون الشاعر يوجه كلامه لنفسه.

وفي ختام حديثه عن المسافة ينبه "جيرار جينيت" إلى الاختلاف الموجود بين أسلوب الخطاب المحول غير المباشر، والخطاب غير المباشر الحر؛ الذي يتداخل فيه خطاب الشخصية المصرح به أو الداخلي مع خطاب السارد، والذي كثيرا ما يقع الخلط بينهما، ذاهبا إلى أنه يمكن التمييز بينهما عن طريق تسجيل مدى حضور أو غياب المدخل المنقول عن الراوي[46]،حيث يقول:**«ونتبين هنا الاختلاف الرئيسي بين مونولوج مباشر، وأسلوب غير مباشر حر، يخلط بينهما خطأ أحيانا...ففي الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان، وفي الخطاب المباشر، يتلاشى السارد فتحل الشخصية محله»**[47].

كما يشير "جينيت" إلى أن إحدى الطرق الكبرى لنهضة الرواية الحديثة تمثلت تحديدا في تنمية الإمكانات المتعلقة بمحاكاة الخطاب للواقع الذي يرويه إلى أقصى الدرجات، وهي بذلك تطمس آثار وحدود المسافة السردية، وتعطي الكلمة مباشرة للشخصية.

إذن بعد أن تعرفنا على "المسافة"، والتي تمثل العنصر الأول من الصيغة السردية، سننتقل مباشرة للتعرف على "المنظور" وهو العنصر الثاني من الصيغة السردية حسب "جينيت"

(46) ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص179

(47) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص188

2-المنظور Perspective:

نأتي إلى دراسة المنظور في الرواية، وهو صورة أخرى -بعد المسافة- من صور الإمداد بالمعلومات، وأول من تنبه إلى فكرة المنظور في الرواية وعالجها علاجا منهجيا حسب ما تراه سيزا قاسم هو "بيرسي لو بوك" في كتابه "حرفة الرواية"، عام 1954، كما تؤكد أن مصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية، وهو يعني أن شكل أي جسم تقع عليه العين يتوقف على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه، ثم نقل هذا المصطلح إلى الأدب الروائي.(48)

كما يرى "جيرار جينيت" أن هذا الموضع قد ظفر بقدر كبير من الاهتمام عند تحليل التقنيات السردية، غير أن معظم هذه الدراسات التي تناولته وقعت في اضطراب وخلط كبيرين، ولهذا فهو يقترح التمييز بين الصيغة والصوت انطلاقا من سؤالين هما: من الذي يرى؟، ومن يتكلم؟، إذن هناك شيئين مختلفين هما، الرائي والراوي، حيث يقول: **«إن ما نسميه الآن...منظورا سرديا -أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار وجهة نظر مقيدة أو عدم اختيارها- هذه المسألة غالبا ما كانت من بين المسائل...أكثرها خضوعا للدراسة...وأدت إلى نتائج نقدية محققة...غير أن معظم الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع...تعاني في رأيي من خلط مزعج بين...الصيغة...والصوت، أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها، المنظور السردي والسؤال...من السارد؟»**(49).

وبعد يعرض مجمل التصورات السابقة التي تناولت المنظور، يستبعد "جيرار جينيت" تسميات، الرؤية، ووجهة النظر، زاوية الرؤية، حتى يتحاشى ما تنطوي عليه هذه الألفاظ من إيحاءات تتصل بالحاسة البصرية خاصة؛ حيث يستبدلها بمصطلح تقني خالص وهو "التبئير" focalisation الذي يعد أكبر تجريد من سابقيه، وفي هذا الصدد يقول "جينيت": **«وتحاشيا لما لمصطلحات: رؤية، وحقل، ووجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية فإنني سأتبنى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريدا في بعض الكثرة»**(50)

(48) ينظر سيزا قاسم: بناء الرواية، ص181-182

(49) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص197-198

(50) المرجع نفسه، ص 201

وانطلاقا من التصورات السابقة للمنظور نجده يضم عدة فروع؛ فالسارد قد يعرف أكثر من الشخصيات، أو أقل منها، أو يتحرك معها في نفس المستوى، وقد يكون السرد غير متبئر يلقيه السارد الكلي المعرفة من خارج الفعل، أو متبئرا داخليا تقرؤه شخصية واحدة من موقع ثابت أو من مواقع متغيرة، كما يمكن أن نجد شكلا من التبئير الخارجي، حيث يعرف السارد أقل مما تعرفه الشخصية[51].

وعلى غرار من سبقوه يميز جينيت بين ثلاث حالات التبئير حيث يقول: «**هكذا سنطلق على النمط الأول... اسما جديدا هو الحكاية غير المبأرة، أو ذات التبئير الصفر، وسيكون النمط الثاني هو الحكاية ذات التبئير الداخلي...وسكون نمطا الثالث هو الحكاية ذات التبئير الخارجي**»[52]، إذن هذه الحالات هي:

-التبئير صفر أو اللاتبئير

- التبئير الداخلي

-التبئير الخارجي

وسنتطرق لكل حالة من هذه الحالات على حدى مع إعطاء بعض الأمثلة الواردة في رواية "الشمعة والدهاليز"

2-1-التبئير الصفر Focalisation zéro:

وهو ما يعرف باللاتبئير ونجده يطغى على الحكي التقليدي؛ حيث يكون فيه السارد عالم بكل ما يتعلق بالشخصيات فيكون مهيمنا، حيث لا يأخذ بزاوية رؤية محددة، وإنما تكون له الحرية الواسعة في تناول الأحداث والشخصيات، لا يعترضه أي حاجز في رؤية الوقائع والأحداث، مطلق لا يلتزم بداخل أو خارج «**حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات**»[53]، وتتجلى سلطة السارد هنا في أنه يستطيع أن يدرك رغبات الشخصيات الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم[54]، فهو عليهم بما يدور في

(51) ينظر محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص30-31

(52) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص201-202

(53) المرجع نفسه، ص201

(54) ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص47

خلدهم، وتقول سيزا قاسم عن هذا التبئير: **«يقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء...فكأنه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخله وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، وتستوي في ذلك جميع الشخصيات فكأنها كلها...كتابا منشورا أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها»**(55)، وهذا النوع من التبئير هو ما يعرف عند "جون بويون" بالرؤية من الخلف، وعند تودوروف الذي جعله في شكل صيغة رياضية هي: السارد> الشخصية وبما أن التبئير منعدم في هذه الحالة، فإن الحكاية تكون حكاية معدومة البؤرة(56).

وننتقل الآن لتوضيح هذا النمط من التبئير بواسطة بعض المقاطع من الرواية -الشمعة والدهاليز-

المقطع 1: «شعر بالضيق الكبير، خاصة من منظر البنادق، التي لم يكن يتمنى أبدا أن تكون بين أيدي أمثال هؤلاء الشبان»(57).

ما نجده في هذا المقطع من الرواية هو هيمنة السارد على شخصية الشاعر إلى درجة أنه يعرف ما أحس الشاعر في داخله من ضيق، كما أنه علم ما الذي جعله يشعر بالضيق أكثر وهو منظر البنادق، إذن فنحن هنا أمام سارد يعلم كل شيء عن شخصيته.

المقطع 2: «قبل أن تنطلق الحافلة، وقبل أن تستدير هي مع الشاعر، تصورت أنه هارون الرشيد فعلا، فأرادت أن تتأكد عما إذا كان رأسه يستطيع حمل التاج»(58)

يصور لنا هذا المقطع زهيرة التي -وبعد نزولها من الحافلة- أرادت أن تتأكد من أن الشاعر قد يصلح ليكون هارون الرشيد فعلا، وهنا نجد السارد يعلم بما تفكر زهيرة في داخلها، فهي لم تخبرنا بأي شيء عما كانت تفكر فيه، إلا أنه علم بذلك ويتضح هذا من خلال استخدام مصطلح (تصورت)؛ فالتصور يكون في الذهن فهو في باطن

(55) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص185-186
(56) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص396
(57) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص20
(58) المصدر السابق، ص103

الشخصية، (أرادت) فهو يعلم ما أردته، ونحن نعلم أن كل واحد يعرف ما يريد هو دون غيره، ولا أحد يستطيع أن يعرف ما تريده إلا إذا أخبرته به، لكننا نجد السارد يعرف ذلك، فهو مطلع على كل ما يخص الشخصية وكأنها من صنعه.

المقطع 3: «تمنى لو يدخل وسطهم، ويندمج في جذبتهم، مفسحا المجال للدهليز المظلم في أعماقه أن يتنور، ولو للحظات قصار، إلا أنه أحجم»[59]

يخبرنا السارد في هذا المقطع عما يدور في خلد الشاعر، إذ أنه يتمنى أن يدخل وسط الجموع الحاشدة المرددة (لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله) ويندمج معهم، مفسحا المجال لدهليزه المظلم أن يتنور، ثم يخبرنا بأنه أحجم وتردد عن القيام بذلك، "فالتمني والإحجام" أحاسيس داخلية إلا أننا نجد السارد يعرف بأن الشاعر يحس بذلك في داخله، فهو عالم بكل ما ينتاب الشاعر من أفكر، و لم يترك له المجال كي يعبر عما في داخله، إذن فالتبئير في هذا المقطع منعدم (لا تبئير).

2-2-التبئير الداخل Focalisation interne:

«وهو تبئير تتضح فيه وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد، كما أن السارد لا يصف الشخصية البؤرية ولا يشير إليها من الخارج»[60]، إذن فالتبئير الداخلي هو ذلك النوع من التبئير حينما نكون إزاء وجهة نظر لأحد شخوص القصة، فالسارد لا يعلم إلا بما تخبره به الشخصية فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون هذه الشخصية نفسها قد توصلت إليها[61]،فالشخصيات تشارك في تنامي الحدث من خلال حضورها، كما تستخدم ضمير المتكلم، حيث تبدو مقولة الشخصية أقرب إلى ذاتها، كما أنه في حالة تفسير ظاهرة ما، فإن ضمير المتكلم لا يقف عند هذا الحد بل نجده يمتد إلى التأويل اعتمادا على قناعات شخصية[62]، وهذا النوع من التبئير يعرف عند "جون بويون" ب"الرؤية مع"، وعند "تودوروف" ب"السارد=الشخصية".

(59) المصدر نفسه، ص16

(60) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي "دراسة"، ص147

(61) ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص47

وبما أننا في هذه الحالة من التبئير إزاء وجهة نظر لإحدى الشخصيات فإن هذا يعني أن الحكاية تكون ذات بؤرة معينة.

وسنستدل على التبئير الداخلي بنصوص من رواية "الشمعة والدهاليز" من تعميق الفكرة أكثر توضيحها.

المقطع 1: «**صعدت من ساحة أول مايو ساحة الدعوة، يومها، والهتافات تملأ أذني (لا إله إلا الله، محمد رسول الله، عليها نحيا، وعليها نموت، وعليها نلقى الله)، مهموما مغموما روحي أثقل من أن يحملها جسدي، يعذبها سؤال محير، بدأ يطل علي مثيرا مستفزا منذ مدة طويلة: هل يمكن أن يكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما؟، هل ينبغي أن تكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما؟**»[63].

هذا المقطع جاء على لسان الشاعر الذي يخبرنا فيه بإحساس بالهم والغم جراء سؤال محير يعذبه ويؤرقه، ويستفزه في الوقت نفسه؛ فهو يريد أن يحدد موقفه من تلك التجمعات الحاشدة والتي تكرر في كل مرة (لا إله إلا الله، محمد رسول الله، عليها نحيا، وعليها نموت، وعليها نلقى الله)، فالسارد هنا يتعرف على إحساس الشاعر من خلال ما باح به الشاعر نفسه عن حالته النفسية وعن الأفكار التي تدور في خلده.

المقطع 2: «**في الحق، لم تقنعني أمي، ولقد كانت أمنيتي، ولا تزال، أن أكون قصابا، حينها، كنت أريد استفزاز البنات، من الصباح إلى المساء بألحاني الراقصة، حتى أنسيهن في لباسي وفي حالتي الرثة، فقد كن الأكثر انشغالا بي...لو كنت قصابا، أقول في نفسي، أعزف لحن "مرواح الخيل" وأعزف، حتى أرقصهن كالمهرات، وأظل كذلك حتى يسقطن من التعب**»[64].

هذا المقطع عبارة عن صورة من الماضي استذكرها الشاعر؛ فقد رجع بنا إلى أيام طفولته ليخبرنا بأن رغبته وأمنيته حينها هي أن يكون قصابا يعزف ألحانا ترقص عليها البنات ثم يطلعنا على أن دافعه من أن يكون قصابا هو استفزاز البنات وإسقاطهن من التعب، وذلك لأنهن سخرن منه، وشتمنه وانشغلن به.

(62) ينظر صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994، ص27

(63) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص38

(64) المصدر نفسه، ص41

إذن نحن في هذا المقطع إزاء سارد لا يعلم عن شخصيته إلا ما تخبره وتبوح به هي عن حالها فالسارد لم يعلم ما هي رغبة الشاعر ولا لماذا اختارها إلا بعد أن أفصح هو نفسه عنها، فالتبئير هنا داخلي لأنه كان من وجهة نظر الشاعر، كما أنه بصدد الإخبار عن حالة نفسية داخلية لا يعلمها إلا هو.

المقطع 3: «سررت عندما رأيته يغضب، كانت تلكم بغيتي، وقررت من يومها أن أثيره كلما التقيت به»[65]

يخبرنا عمار بن ياسر في هذا القطع عن ماضيه عندما التقى بوالده لأول مرة وعمره لا يتجاوز التسع سنوات، حيث أن الأمر الذي جعله يشعر بالفرحة والسرور هو غضب والده لأن ذلك كان هدفه، كما أنه يعلمنا بقراره والذي يكمن في استفزازه للوالد كلما التقى به.

فالسارد هنا لم يكن ليعلم بكل هذا لولا ما صرح به عمار بن ياسر عما كان يختلج صدره ويدور في خلده يومها، فالتبئير هنا إذن داخلي.

2-3-التبئير الخارجي Focalisation externe:

وفيه يكون الراوي أو السارد بمثابة الكاميرا لا يعرف ما يدور في خلد الأبطال أو الشخصيات إنما يكتفي فقط بمعرفة المظاهر والسلوكات الخارجية، لذلك نجده يقوم بالوصف الخارجي **«وتقوم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية»**[66]؛ حيث يبقى السارد خارج المسرود كما يغيب ذاته ويكتفي بمتابعة ما يقع في الخارج عن حياد لذلك لا نلمس أي أثر لذاته أو لشخصيته[67]، وهذا النوع من التبئير يعرف عند جون بويون ب"الرؤية م الخارج"، وعند تودوروف ب"السارد< الشخصية".

ويؤكد جينيت على أنه في هذه الحالة من التبئير لا يعرف السارد ما تفكر فيه الشخصية حيث يقول: **«يتصرف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره وعواطفه»**[68]، إذن فالحكاية هنا تكون ذات بؤرة خارجية. وسنورده بعض المقاطع من الرواية، والتي تدخل في إطار التبئير الخارجي كي تتضح فكرته أكثر.

(65) المصدر نفسه، ص79

(66) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص187

(67) ينظر صندوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ص27

(68) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص202

المقطع 1: «كان القيم العام شخصا، ضخم الجثة إلى حد خارق للعادة طوله يتعدى المترين بالإضافة إلى غلظة عظامه، ينعته الجميع بما في ذلك المدير بالعملاق، أنه لا أحد يذكر اسمه أو لقبه»(69).

يقوم السارد في هذا المقطع بتبئير شخصية القيم العام تبئيرا خارجيا؛ حيث يكتفي بوصفه من الخارج، فهو عملاق ضخم الجثة، خارق الطول، غليظ العظام، و لم يطلعنا السارد هنا عما يدور داخل نفسية العملاق، كما أنه لم يقحم ذاته أو رأيه الشخصي في التعليق عن هذه الشخصية، فقد قام بوصفها عن حياد.

وقد استخدم السارد هنا حاسة الرؤية، فعن طريق العين المجردة استطاع أن يعطينا صورة واضحة للقيم العام، إذن فالمقطع ذو بؤرة خارجية.

المقطع 2: «كان الشارع عامرا بذوي اللحى والقمصان والقلنسوات من كل نوع وكل لون وكل زركشة، ومزدانا بأعلام من مختلف الألوان والأحجام، هنا علم الجزائر إلى جانبه علم السعودية، إلى جانبه قطعة قماش خضراء، إلى جانبها علم إيران، إلى جانبه، علم الصدام حسين تبدو عبارة الله أكبر فيه طاغية على ما عداها، تتخلل هذه الأعلام المختلفة، لافتات عليها عبارات مكتوبة...آيات قرآنية والباقي أحاديث نبوية وشعارات بنت الساعة»(70).

نجد أنفسنا في هذا المقطع أمام وصف للشارع الذي نزل فيه عمار بن ياسر، فقد كان الشارع عامرا بجماعات من الملتحين الذين يرتدون القمصان والقلنسوات بأشكال وألوان مختلفة، كما أن الشارع كان مزينا بأعلام بمختلف الألوان لبلدان عديدة منها: الجزائر، السعودية، إيران، ليبيا، والعراق، وبين هذه الأعلام هناك من يحمل لافتات مكتوبة عليها آيات قرآنية، وأحاديث نبوية، وبعض الشعارات.

إذن فالسارد هنا بصدد وصف الشارع ومحتوياته، مغفلا بذلك ما يدور في خلد هذه الجماهير المحتشدة من أفكار، مكتفيا بوصف مظاهرهم الخارجية عن طريق حاسة الرؤية بواسطة العين المجردة، فالتبئير إذن خارجي.

(69) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص52

(70) المصدر نفسه، ص90

المقطع 3: «كان نحيفا، طويل الوجه، بارز الوجنتين، غائر العينين، قاسي الملامح، جاف النظرة، يرتدي چاكتة بنية بدون بطانة، وسروال چينز يتسع لاثنين مثله، كان الملتحون مسلحين، وكانت فوهات الرشاشات الأوتوماتيكية موجهة إلى صدره ورأسه»(71)

يصف لنا السارد في هذا المقطع المظهر الخارجي للشاعر؛ فهو نحيف، طويل الوجه، ملاحه قاسية، يلبس قميصا بنيا وسروالا عريضا جدا من نوع الجينز، ثم ينتقل ليخبرنا بأنه كان أمام ملتحين موجهين أسلحتهم ناحيته.

وما نلاحظه على هذا المقطع هو أن السارد لم يتطرق لذكر إحساس الشاعر الداخلي جراء الأسلحة الموجهة نحوه وإنما اكتفى بوصف ملامحه الجسدية الخارجية وطريقة لباسه، إذن فالتبئير هنا خارجي.

من خلال ما سبق نجد أن "جيرار جينيت" حافظ على نفس التقسيم الثلاثي للمنظور كما عند تودوروف وبويون، إلا أنه يعمق هذا التقسيم، فالتبئيرات عنده تتميز بالحيوية حيث إنها لا تختص بالنص، فالتبئير الداخلي مثلا قد يكون في مقطع ثم يليه تبئير خارجي.

إذن مرة أخرى نجد أنفسنا أمام إشكالية الترتيب والتنظيم؛ فكما صادفنا ذلك عند تحليلنا لبنية الزمن وما تجلى لنا فيها من انحرافات زمنية، نقف أمامه الآن مع الصيغة فقد وجدنا نوعا من الفوضى، فبالنسبة للمسافة لم يكن هناك حكر للسرد أو للعرض في رواية "الشمعة والدهاليز"، إذ كان وجودهما وجود بنسب متقاربة فكان هناك حضور للسرد في أبعد مسافة، كما كان حضور للحوار في أقرب مسافة، دون طغيان نمط من أنماط المسافة السردية على الآخر وكذا الحال مع التبئير فقد ضمت الرواية كل الأنواع بنسب متفاوتة وبذلك نقف أحيانا أمام سارد مهيمن تارة ومتساو مع الشخصية في المعلومات تارة أخرى، كما نجده في بعض الأحيان يعرف أقل مما تعرفه الشخصية.

لكن هذا التنوع في المسافة والتبئير بالرغم من أنه عمل على تشتيت الصيغة وهو الأمر الذي يدفع بالباحث إلى التركيز والاجتهاد من أجل إيجادها، إلا أنه جعلها ذات بعد جمالي، فالتنافس بين التبئيرات وكذا بين المسافات يجعل القارئ منفعلا ومتواصلا أكثر مع النص من أجل دراسة بنية الصيغة السردية فيه.

(71) المصدر السابق، ص20

وقد لاحظنا عند دراستنا للصيغة تدخلا للسارد بين الفينة والأخرى إذن كان عملنا على كشف موقعه من الزاوية السردية، أما لا حقا فسننتقل لكشف بنية أخرى ألا وهي بنية الصوت التي سنصادف فيها السارد لكنه في هذه المرة كمتكلم.

وكثيرا ما يخلط الدارسون بين الصيغة والصوت في النص السردي وذلك للتداخل الكبير الموجود بينهما حيث يقول سعيد يقطين في هذا الصدد: «**بسبب الترابط الوثيق بين الرؤية والأصوات دلاليا والتفاعل النصي نحاول الآن كشف نوع العلاقة بينهما**»[72] ،إذن سننتقل لدراسة عنصر آخر من عناصر بناء الخطاب الروائي ألا وهو الصوت.

ثانيا-الصوت السردي voix narrative:

إن دراسة الصوت تنبع من سؤال مركزي طرحه "جينيت" وهو: من يتكلم ؟،ويعتمد جينيت في مقولة الصوت على تعريف العالم اللغوي (ڤندريس) له بأنه «مظهر الفعل اللغوي معتبرا بعلاقته بالفاعل، على اعتبار أن الفاعل هنا ليس هو الذي يحقق عمل الفعل أو يقع عليه ولكنه أيضا هو الذي ينقل أو يشارك فيه»[73]

ويدخل في إطار الصوت العلاقات بين الراوي ومن يروي لهم، والحكاية التي يرويها كما أنها ذات علاقة بالزمن ومستوى السرد في الصيغ كذلك، إذن فالصوت يعني بفعل السرد ذاته، أي بنوع السارد والمسرود له الذي ينطوي عليهما هذا السرد، ويمكن أن نجد هنا تركيبات عديدة بين (زمن السرد) و(زمن السرود) وبين فعل تلاوة القصة والأحداث التي تتلى، فقد تتم حكاية الأحداث قبل حدوثها أو بعده، أو أثناءه، ويمكن للسارد أن يكون غائبا عن سرده، أو خارجا عن نطاقه، أو ممثلا داخل نطاق السرد أو ممثلا داخل السرد وبارزا فيه بوصف الشخصية

وفي حديثه عن إشكالية من الرائي يقول "عبد الوهاب الرقيق": «لذا تصبح دراسة الأنماط السردية مسألة مركز يتضمن إشكالية الراوي الذي يكون تارة، حاضرا في العالم التخييلي وتارة غائبا منه، ثم هو يسرد انطلاقا من موقعه

(72) سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص146

(73) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص397

الرئيسة في الوقت ذاته[74]

على مستوى القص الأصلي، أو مستوى القص الفرعي...وفي الحالة الأخيرة، أسرد حكايته وهو يعيشها في حاضر القصة أم يقصها وقد فاتت وانقضت»[75]

وانطلاقا مما سبق سنتعرض من خلال الصوت إلى ثلاثة عناصر هي على التوالي:

1. زمن السرد
2. أنماط الساردين
3. وظائف السرد

1- أنواع السرد

ينطلق "جيرار جينيت" من مقارنة بين مكان السرد وزمنه حيث يؤكد أن المكان نادرا ما يحدد في السرد بضمير الغائب لأنه غير وظيفي، أما في السرد بضمير المتكلم فقد يكون لذكره دلالة متميزة، فتحديد زمن السرد حاسم ودال، حيث يقول: «**يمكنني جيدا أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه، وهل هذا المكان بعيد كثيرا أو قليلا من المكان الذي أرويها منه؛ هذا في حين يستحيل علي تقريبا ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي، مادام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل**»[76]

وكلما يكون الحكي مركبا فإن الأزمنة تكون متداخلة ومتشابكة في بنى يصعب فكها، وهذا التنوع والتداخل بين الأزمنة يجعلنا نحدد الزمن في الرواية، حيث راوح السارد بين الماضي والحاضر في تواتر دائم ليجتمعا في تصوير شخصية البطل من جهة، ويعكسا زمن المجتمع والواقع من جهة أخرى، كما أن السارد يستبق الأحداث أو يؤجل أخرى في حركة مضبوطة داخل السرد أو الحكاية.

وانطلاقا من التباين الموجود بين زمن الحكاية وزمن القصة يمكن أن نقسم -حسب تقسيم المشتغلين في الأدب

(74) ينظر محمد عزام: تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص31

(75) عبد الوهاب الرقيق: في السرد -دراسات تطبيقية- ، ص101

(76) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص229-230

- عدد أنماط السرد من زاوية زمنية[77] إلى أربعة أقسام ويقول جينيت عن هذا التقسيم: **«لابد من التمييز من وجهة نظر الموقع الزمني وحده بين أربعة أنماط من السرد هي:اللاحق...، والسابق...، والمتواقت...، والمقحم»**[78]وهي:

- ✓ السرد اللاحق على الحدث"Ultérieure"
- ✓ السرد السابق "Antérieure"
- ✓ السرد المتواقت أو المتزامن "Simultanée"
- ✓ السرد المتعدد المقامات أو المتداخل "Complexe"

وسنتطرق لكل قسم من الأقسام على حدا بالشرح والتحليل والتمثيل لتوضيح الفكرة وتعميقها.

1-1- السرد اللاحق على الحدث Narration ultérieure:

وهو أكثر أنواع السرد شيوعا، باعتبار أن زمن السرد واقع بعد زمن الحكاية حيث يغلب عليه الفعل الماضي **«وهو الموقع الكلاسي بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس»**[80] إذن فحسب "جينيت" يطغى هذا النمط من السرد في الرواية الكلاسيكية التي يقع زمنها في الماضي؛ إن هذا السرد **«يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها، وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي وهو إطلاقا النوع الأكثر انتشارا»**[81]وهذا حسب ما عرفه جميل شاكر وسمير المرزوقي في كتابهما "مدخل إلى نظرية القصة"، وأيضا يعرفه صلاح فضل فيقول **«وهو الوضع الشائع في القص الكلاسيكي الذي يحكي أحداثا ماضية»**[82]

إذن فأحسن مثال عن السرد اللاحق هي تلك المقدمات التقليدية للقص الخرافية (كان يا مكان في قديم الزمان...)، وكذا يمكن أن نجده في نشرات الأنباء (اجتمع أعضاء حزب ما يوم كذا وقرروا كذا وكذا...)[83]

(77) ينظر عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص108
(78) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص231
(79) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي - دراسة -، ص146-147
(80) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص231
(81) جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص101
(82) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص398
(83) ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص101

ومن بين المقاطع السردية التي وردت في رواية "الشمعة والدهاليز"، والتي شغلت حيزا واسعا من مساحة الرواية، هذه الأمثلة التي تدخل ضمن السرد اللاحق وذلك لتأييد ما قلناه.

المقطع 1: «حاول أن يكتب باللغة العربية، أن يقول على غرار شعراء المعلقات، وفحول شعراء الغزل، لكن الانغلاق في لغة القاموس التي يتلقاها في شكل متخلف جدا بالنسبة للغة الفرنسية، جعله يعدل، ينتقم من أستاذ اللغة العربية، الذي يكلفهم بكتابة إنشاء ثم يطلب من كل واحد منهم أن يعرب ما كتب، من أول كلمة إلى آخرها، والويل لمن أخطأ والجميع يخطئ بلا استثناء، يصب جام غضبه عليهم واحدا واحدا، ناعتا إياهم بمختلف نعوت الجهل والكسل والغباوة، ثم يأمرهم بحفظ قصيدة مطول، استعداد لإعرابه في الأسابيع القادمة، وهكذا تضيع السنة الدراسية في المبتدأ والخبر، والنعت والنعوت،...فلا يبقى من القصيد المسكين ومن الشاعر الذي أبدعه، ومن الصور التي يتضمنها، غير ما قننه الخليل بن أحمد»(84)

في هذا المقطع السردي يعود بنا السارد إلى ماضي الشاعر أيام دراسته؛ وذلك ليبرر لنا قدرته على نظم الشعر باللغة العربية، فقد أصابته عقدة نفسية اثر أستاذ اللغة العربية الذي كان يكلفهم بكتابة مواضيع إنشائية، ومن ثم إعرابها من أول كلمة إلى آخر كلمة، كما كان يعاقب كل من أخطأ في هذا الإعراب لذلك لم يتمكن الشاعر من صقل موهبته الشعرية.

إذن هذه الحادثة التي يصورها هذا المقطع الاستذكاري وقعت في الماضي وانتهت إلا أن السارد ارتأى أن يعيد سردها في حاضر الحكاية من أجل تبرير موقف الشاعر من كتابة الشعر باللغة العربية.

المقطع 2: «في مدرسة القرية، كانوا يتساءلون، عما ألزم علي متابعة الدروس، وأنا في تلكم الحالة المزرية، حذائي مرقع من كل جهة ، ومع ذلك، لا يمانع من إفساح المجال للمياه تقتحمه، من حيث شاءت، سروالي بدوره، صمد عدة سنوات، ثم راح يستنجد بالإبرة والخيط، وأصبع أمي، قميصاي الأسود والأزرق، تشبث بالبقاء سنوات، ثم تساويا في لون واحد، لا هو بالأزرق و لا هو بالأسود، ولا بأي لون آخر، أما سترتي فقد كانت

(84) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص95

أفضل حالا، من جميع ما لدي إذ كان لها وجهان، وجه من القماش السميك، الذي يمنع مرور الماء، ووجه من جلد خرفان، صوفها بني، أتحايل على الطقس، فأقلب السترة كذا مرة في اليوم غير مبال، بالنظرات الفضولية، خاصة من طرف التلاميذ الجزائريين»[85]

في هذا المقطع الذي جاء على لسان الشاعر يعود هذا الأخير - وبعدما أصبح أستاذا جامعيا- بذاكرته إلى الماضي أيام دراسته في مدرسة القرية ليصف لنا حالته المزرية في ذاك الوقت، والفقر المدقع الذي عاشه، فلم يكن يملك سوى حذاء مرقعا، وقميصين باهتي اللون، وسروالا واحدا كلما تمزق تكون له الوالدة بالمرصاد، أما سترته فقد كان لها وجهان يقلبها عدة مرات في اليوم لتلائم الطقس كل هذا أدى بالشاعر لأن يكون محتقرا من طرف كل تلاميذ المدرسة، الذين هم من أبناء موظفين في الإدارة الفرنسية، أو أبناء كبار تجار القرية وفلاحيها، فلم يكن هناك فقير غيره.

إذن هذه الحالة التي يصورها الشاعر في هذا المقطع عاشها في الماضي، إلا أنه أعاد سردها في حاضر الحكاية، فالسرد هنا عبارة عن سرد لاحق.

1-2- السرد السابق Narration antérieure

وهو السرد الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر، ويقول "جيرار جينيت" في هذا الصدد: **«وهو التكهنية، بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر»**[86]، إذن يكون السارد هنا متنبئا بأحداث لم تقع بعد إنما يتم سردها على سبيل التنبؤ والتوقع والاستباق، فهو سرد استطلاعي[87]ونادر نجد له مثالا في روايات الخيال العلمي أو **«الرواية المبنية على التنبؤ وزمنها المستقبل»**[88].

ويعلق عبد الوهاب الرقيق على هذا النوع من السرد بقوله: **«ولم يحظ السرد القبلي، أي الذي يتموقع زمنيا في لحظة سابقة لزمن الحكاية، بمساحة كبيرة في المدونة القصصية ولا شك أن في هذا الواقع مقبول على اعتبار أن**

(85) المصدر السابق، ص39

(86) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص231

(87) ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص101

(88) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي - دراسة -، ص146

استباق فعل القص لحدوث الحكاية أمر غير عادي في التجربة الإنسانية، ولذا كثيرا ما يوصف هذا النمط السردي المستعمل نسبيا في النصوص الدينية بالسرد التنبؤية»[89]ويعطي أمثلة لهذا النوع من السرد بآيات التبشير والوعيد من القرآن الكريم.

وسنحاول التمثيل ببعض الأساليب التي تؤيد ما قلناه عن هذا النوع من السرد، وذلك انطلاقا من بعض المقاطع الواردة في رواية الشمعة والدهاليز.

المقطع 1:«قد يذهب العقل أبعد مما ينبغي في هذا الزمن، والأفضل الاقتصار على مقولة إن الله العزيز الحميد، خلق الداء وخلق الدواء، وأن الإنسانية مقبلة على أمرين، إما حرب مدمرة تعيدها إلى البداية، إن بقي منها باقية، وإما انفجار سكاني نملي، يصير فيه أكل لحم البشر مثل أكل لحم أي كائن آخر»[90].

نلاحظ في هذا المقطع أن السارد انطلاقا من الأوضاع الراهنة المحيطة به يستبق أحداثا يرى أنها ستقع في المستقبل بشكل منطقي، فهو يتنبأ نتيجة لهذه الأوضاع أن تكون الحياة الإنسانية المستقبلية متضمنة لأحد الأمرين دون أن تخرج عنهما: إما أن تكون هناك حرب مدمرة تعيد الحياة البدائية إن بقي شيء من هذه الحرب، وإما انفجار سكاني كالنمل تزول فيه المبادئ والأخلاق والقوانين حيث يصبح فيه أكل لحم الإنسان لأخيه الإنسان من الأمور الطبيعية، وفي كلتا الحالتين نجد النتيجة هي زوال القوانين والمبادئ وحلول قوانين الغابة محلها.

إذن فهذا المقطع السردي سابق لأوانه إلا أن السارد ارتأى أن يتوقف عن السرد المتصاعد للحكاية ليقدم نظرة مستقبلية تضم أحداثا لم يبلغها السرد بعد

المقطع 2: «إنك الآن الوحيد في دواركم الذي باستطاعته أن يقرأ ويكتب بالفرنسية وغدا، يوم تستقلون، لا تندهش، إنني أومن مثلكم، بأن طال الزمن أو قصر، ستستقلون، غدا يوم ستستقلون تكون أحد أعمدة الإدارة الجزائرية، وستكون مدخل بلدكم نحو العصرنة، ستتذكر دائما وأبدا، أن فرنسا مهما قست فإنها علمتك ، وإذا ما كنت في سلك التعليم، فستوقد في بيوت عديدة شمعات العلم والمعرفة ستعيد بناء ما هدمه أبوك وعمك»[91].

(89) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص110

(90) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص126

(91) المصدر السابق، ص44-45

هذا المقطع عبارة عن كلام المدير مدرسة القرية التي تلقى الشاعر فيها دروسه، فهو يوجه هذا الكلام للشاعر موردا أثناء ذلك أحداثا ووقائع مستقبلية كاستقلال الجزائر، وأن يكون الشاعر أحد أعمدة الإدارة الجزائرية بعد الاستقلال، أو أستاذا في تخصص ما.

إذن انطلاقا من أشياء منطقية توصل هذا المدير الفرنسي إلى نتائج يرى أنها حتمية ستقع في المستقبل، فقوله، (وغدا، يوم ستستقلون، لا تندهش، إنني أومن مثلكم بأن طال الزمن أو قصر، ستستقلون) توحي بأنه متأكد تمام التأكد من صحة وقوع ما يقول ومن خلال استعمال صيغة المضارع (تستقلون، تكون، ستتذكر، تعيد، تذكر) الدال على المستقبل، ومن خلال استعمال أسلوب الشرط (إذا ما كنت في سلك التعليم فستوقد في بيوت عديدة شمعات العلم والمعرفة) الذي يعين احتمالات يمكن تحققها في قاد الزمن، نقول أن هذا المقطع يندرج ضمن السرد السابق.

1-3-السرد المتواقت أو المتزامن

وهو سرد معاصر لزمن الحكاية، ويعرفه جينيت بقوله «**المتواقت هو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل**»[92]، إذن فهذا السرد هو الذي يقص الحاضر المعاصر للفعل والحدث[93]؛ أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في آن واحد، وهو النوع الأكثر بساطة وذلك لحدوث مساواة بين زمن السرد وزمن الحكاية[94]، ومثله الرواية المبنية على زمن المضارع، كما في حالات البث المباشر عبر الراديو أو التلفزيون، أو فيما يعرف بالروايات المشهورة باليوميات[95].

وفي هذا الصدد نجد قولا لعبد الوهاب الرقيق يشرح فيه هذا النمط من السرد يقول: «**ويتواتر استعمال السرد المتواقت في الرواية الجديدة، حيث يتساوق زمن السرد مع زمن الحكاية فتنتقي كل مظاهر التداخل، ويعرض القص الحكاية وكأنها، أو وهي تقع الآن، لحظة السرد هي نفسها لحظة التجربة...ولنا هنا وضعيتان، إما قص**

(92) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص231

(93) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص398

(94) ينظر عبد القادر بلغربي: البنية الزمنية في رواية "بوح الجل القادم من الظلام"، مخطوطة ماجستير،ص 142

(95) ينظر عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي - دراسة -، ص146-147

موضوعي تعرض فيه الأحداث دون الالماع إلى وضع التلفظ، وإما قص ذاتي قائم على الحوار الباطني يخدم فيه التطابق بين زمن السرد وزمن الحكاية الخطاب على حساب الحكاية»[96]، ومن خلال هذا القول نستشف أن السرد المتزامن له وضعيتان هما[97]:

-الوضعية الأولى: سرد الحوادث لا غير، لا يكون هناك أثر للفظ وبالتالي تغلب أحداث الحكاية على حساب السرد .

-الوضعية الثانية: السرد المتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها (المونولوج)، وفيه تكون الغلبة للسرد على حساب الحدث في الحكاية.

وسنعرض بعض المقاطع من الرواية التي تخدم هذا النوع من السرد بكلتا وضعيتيه وذلك مع الشرح والتحليل لتأكيد ما قلناه سابقا.

المقطع 1:«باسم الله الرحمن الرحيم، هنا إذاعة الرحمن من الجزائر نداء إلى الإخوة الشيوخ الأشاوس، أعضاء المجلس الأعلى للحركة، سيعقد المجلس بإذن الله تعالى وحوله، اجتماعه الأول في ظل الدولة الإسلامية المباركة اليوم، على الساعة الخامسة بعد الزوال، بمسجد السنة، بباب الوادي، لينظر في مسائل ذات أهمية بالغة، بالنسبة لمصير دولتنا وأمتنا، ويتخذ القرارات الضرورية في شأنها، فعلى جميع أعضاء المجلس، أينما كانوا أن يتوافدوا وأن يعلموا هاتفيا بأماكن وجودهم، قبل انطلاقهم»[98].

هذا المقطع السردي عبارة عن ذلك الخطاب الذي قدمه أحد قادة الحركة في الإذاعة من أجل إعلام جميع أعضاء المجلس الأعلى للحركة بأنه سينعقد اجتماع في ظل الدولة الإسلامية لمناقشة بعض المسائل المهمة، على الساعة الخامسة مساء، بمسجد السنة بباب الوادي.

وهذا السرد عبارة عن سرد آني، وذلك لأنه سرد في زمن وقوع الحدث على المباشر، أي تساوى فيه زمن

(96) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص109

(97) ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص103

(98) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز،ص88

القصة مع زمن الحكاية، فحدث إلقاء الخطاب في الإذاعة متزامن مع سرده فهما يدوران في آن واحد.

المقطع 2: «احتزم، ثم ارتدى البرنس، واتجه إلى غرفة التلفزة، قلب ضمن أشرطة عديدة، واستخرج شريطا، حشاه في المسجاة وضغط على زر، ورفع الصوت، إلى أقصى حد، وانطلق يرقص على اللحن الفلكلوري، الذي تجسده أساطير عدة، تتحدث كلها، عن الفارس الفازع والاستفزاع»[99].

يصور لنا هذا المقطع الروائي الأعمال التي قام بها الشاعر بعد خروجه من الحمام، فقد احتزم، ولبس البرنس، وأخذ يستمع لأحد الأشرطة، ويرقص على أنغامه بعدما وضعه في المسجلة، وشغلها، ورفع صوتها إلى أقصى حد.

في هذا المقطع نجد السارد يقوم بسرد الأحداث أثناء وقوعها، فهو سرد تزامني آني، كما أنه يغلب عليه سرد الأحداث دون وجود أثر للفظ، وبالتالي هذا السرد المتزامن يدخل في إطار الوضعية الأولى التي يطغى فيها سرد الأفعال على حساب الألفاظ.

المقطع 3: «فمن أنت؟ هل أنتي عزلتي واغترابي؟ هل أنت ترددي وحيرتي؟ هل أنت الزمن الذي ينفلت مني، هل أنت الوجه الذي لم يوهب لي؟ هل أنت العارم ابنة خالتي، التي انسلت روحها من ملكة الأوراس الكاهنة، أو من ملكة الهقار تينهينان أو من خديجة بنت خويلد، أو من عائشة أم المؤمنين أو من زينب أم المساكين؟ أو من إحدى قصائد امرئ القيس، أو من إحدى لوحات راهب طاردت خيله صورة العذراء»[100]

في هذا المقطع الذي جاء على لسان الشاعر هذا الأخير يريد أن يعرف سر تعلقه بتلك المرأة -زهيرة- ومن تكون بالضبط، لذلك تراوده إثر ذلك أسئلة كثيرة في داخله لا يستطيع الإجابة عنها، إذن الشاعر هنا يخاطب نفسه ولا يخاطب أي شخص آخر، وبالتالي فهذا المقطع عبارة عن مونولوج، وبما أن هذا الكلام سرد وقت وقوعه فإن زمن القصة تساوى وزمن الحكاية، إذن فالسرد متزامن وآني.

(99) المصدر السابق، ص60

(100) المصدر نفسه، ص152

1-4-السرد المتعدد المقامات* أو المندمج Narration complexe:

وهو سرد لحكاية داخل حكاية، أو لحكايات متداخلة؛ أي هو السرد الذي يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات مختلفة[101]، ويعرف بالسرد المدرج*بين فترات الحكاية، ويطغى استخدام هذا النمط في الروايات القائمة على تبادل الرسائل بين شخصيات مختلفة وهو الأكثر تعقيدا حسب ما أكده جيرار جينيت، لأنه سرد متعدد الوجهات تترابط فيه الحكاية والقصة، حيث تصبح الحكاية تمثيلا لردود فعل القصة، ومثال ذلك ما نجده في روايات الرسائل إذ يتم الجمع بين القص والحوار الداخلي والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية[102]، فتكون الرسالة في الوقت نفسه وسيلة للقص، وعنصرا في الحبكة وندعم ما قلناه سابقا، بقول جيرار جينيت يتحدث فيه عن هذا النمط من السرد حيث يقول: «**والمقحم بين لحظات العمل، والنمط الأخير هو قبليا الأكثر تعقيدا، ما دام سرد متعدد المقامات، وما دام يمكن القصة والسرد أن يتشابكا فيه، بحيث يؤثر الأخير في الأول وهذا ما يحدث خصوصا في الرواية الترسلية متعددة المتراسلين؛ حيث تكون الرسالة –كما هو معلوم- وسيطا للحكاية وعنصرا في الحبكة معا، ويمكن لهذا النمط من السرد أن يكون أيضا الأكثر صعوبة، بل الأكثر تمردا على التحليل**»[103]، وما نستشفه من هذا القول هو أن هذا النوع من السرد يعد شديد الحساسية؛ مما يجعله يتطلب لدرجة عالية من الدقة أثناء عمليات التحليل[104].

ويرى عبد الوهاب الرقيق أن ما يميز السرد المتداخل –كما يسميه- هو تعدد الرواة إلى حد التداخل بين زمن السرد وزمن القصة من جهة والتداخل بين لحظات سردية من جهة أخرى[105]

وسنورد بعض المقاطع السردية التي تنتمي إلى هذا النمط من خلال الرواية "الشمعة والدهاليز" إن وجدت من اجل توضيح فكرته.

---

* يترجم عمر عيلان السرد المتعدد المقامات بـــ: Narration complexe

(101) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص398

* ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص103

(102) ينظر عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي - دراسة -، ص147

(103) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص231

(104) ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص398

(105) ينظر عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص109

المقطع 1:«وبالضبط ما حالتي؟ أهي غريزة؟ أم العيون الفاتنة، أيقظت في صدري أحاسيس أن أتكرر في الزمان والمكان؟ ولماذا هي بالذات؟...لقد واجهت غريزة الجنس، بحذر وحكمة، إغلاق الباب، على جميع المهيجات والمثيرات، لا خمر، لا قهوة، لا فلفل، لا تفكير، حتى النساء، لا أنظر إليهن إلا على أنهن رجال خلقوا للولادة»[106]

يتساءل الشاعر في هذا المقطع ليحاول تفسير هذه الحالة الغريبة التي أصابته جراء حبه لزهيرة أيكون بسبب الغريزة؟ ولماذا تلك الفتاة بالذات؟، ثم يؤكد بأنه حاول أن يبتعد عن غريزة الجنس بكل ما استطاع، فقد امتنع عن كل المهيجات والمثيرات، كما أنه كان ينظر إلى المرأة على أنها رجل وظيفتها الولادة فقط.

إذن فبداية هذا المقطع هي تساؤل يطرحه الشاعر في الوقت الراهن، ثم ينتقل ليؤكد أنه ابتعد عن كل ما له علاقة بالجنس، إلا أن ابتعاده هذا كان في الماضي، أي أن زمن التساؤل وقع بعد زمن ابتعاده عن كل المثيرات، وبالتالي تداخل هنا الزمن بين الحاضر والماضي كما أن الشاعر كان في بداية المقطع بطلا يعيش الأحداث لينتقل فيما بعد إلى سارد يقوم بسرد أحداث عاشها في الماضي، فقد كان في أقرب مسافة من الأحداث ثم تحول إلى أبعد مسافة إذن فالسرد هنا متداخل.

المقطع 2: «يا إلهي، إنك تصنع العجب العجاب، بمخلوقاتك، فألهمني، ألهمني الآن إلى ما صنعته بي فمن خلال عيني، جعلتني أفقد وقاري، واتبع غرة غريزة، أركب الحافلة وراءها، وأجد الشجاعة فافتح الحديث معها، وأجعل الحديث ينم عن إعجابي بجمالها، وعن وضعي الاجتماعي»[107].

هذا المقطع جاء على لسان الشاعر الذي يتضرع لله تعالى ويدعوه لأنه يلهمه لمعرفة ما أصابه، فمن خلال عينيه رأى تلك الفتاة، وتعلق بها، وتحدث إليها، وعبر لها عن إعجابه بها.

فتضرع الشاعر لله تعالى وقع في الوقت الحاضر ونستشف ذلك من خلال قوله (الآن): بينما يتحدث عن علاقته

(106) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص125

(107) المصدر نفسه، ص126

بتلك الفتاة والتي وقعت في الزمن الماضي، وبالتالي كان هناك تداخل في الزمن، وكذا تحول في وظيفة الشاعر؛ من بطل يعيش الأحداث إلى سارد يروي الأحداث إذن فالسرد في هذا المقطع هو سرد متداخل متعدد المقامات.

وبالإضافة إلى أنواع السرد باعتبار الزمن، فإن الصوت السردي يضم كذلك عنصرا آخر وهو الشخص المتكلم في الرواية وعلاقته بما يرويه، وهو الذي سنتطرق إليه فيما يلي ولكن ليس من ناحية المسافة أو التبئير، وإنما من ناحية أخرى ألا وهي وضع السارد أيكون داخل الحكاية أو خارجها ومشاركا فيها أو شاهدا عليها.

2-أنماط الساردين

يحتل السارد دورا أساسيا في عملية القص إذ «**لا وجود لقصة بلا سارد، بمعنى آخر لا يوجد سرد لا يملك من يتكفل بملكيته**»[108]، إلا أنه في بعض الأحيان يقع خلط بين الراوي أي السارد الذي يسرد القصة، وبين الروائي كاتب الرواية؛ فالروائي ذو شخصية واقعية تتحدد بهويتها، وهو خالق العالم التخييلي، وهو من يختار الأحداث والشخصيات والرواة، إلا أنه لا يظهر مباشرة في النص[109]، أما السارد فهو «**جزء من اللعبة الروائية التخييلية**»[110] وهو كائن خيالي من ورق صنعه الروائي، وترى سيزا قاسم أن الراوي عبارة عن أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات النص كالزمن، والشخصيات في العمل الروائي، إذن فالسارد عبارة عن قناع من الأقنعة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله[111]، والكلام عن الراوي يدفعنا بالضرورة إلى اقتفاء أثر الصوت داخل الحكي والسؤال الأكثر راهنية هو لمن يعود صوت الرواية؟ من يتحدث؟، أو كما يطرحه جيرار جينيت: من يتكلم؟ في الحكي أو في الرواية.

ومن خلال بحثه المطول حول شخصية السارد توصل جيرار جينيت أخيرا إلى التمييز بين ومن خلال نمطين من الساردين أطلق عليهما اسم غيري القصة، ومثلي القصة حيث يقول: «**والسؤال الحقيقي هو هل أتيحت للسارد فرصة استعمال ضمير المتكلم للدلالة على إحدى شخصياته أولا؟ ومن ثم سنميز هنا بين نمطين من الحكايات هما: نمط ذو سارد غائب من القصة التي يرويها، وآخر ذو سارد حاضر بصفته شخصية في القصة التي يرويها**

(108) صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ص25

(109) ينظر محمد عزام: بناء المنظور الروائي، ص167

(110) سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص32

(111) ينظر سيزا قاسم: بناء الرواية، ص184

وأسمي النمط الأول -لأسباب بديهية- غيري القصة، والنمط الثاني مثلي القصة»[112]، وما نلاحظه من القول هو أن هذا التقسيم جاء بناء على مدى حضور وغياب الراوي في الحكاية، وهناك تقسيم آخر يعنى بمدى مشاركة الراوي في القصة التي يرويها فإما أن يكون مشاركا في أحداث هذه القصة وإما أن يكون غير مشارك أي مجرد شاهد[113]، حيث يقول جينيت: «**إن الغياب يكون مطلقا، لكن الحضور درجات، ومن ثم لا بد على الأقل التمييز داخل النمط مثلي القصة بين صنفين، صنف يكون فيه السارد بطل حكايته...، وصنف لا يؤدي فيه السارد إلا دورا ثانويا، يبدو –دائما تقريبا- دور ملاحظ وشاهد**»[114].

وعلى هذا الأساس فإننا سنعتمد على الحالات الأربع لنظام السارد التي ميزها جينيت انطلاقا من موقعه ومدى مشاركته فيما يرويه، وسنتطرق لهذه الحالات بنوع من لتفصيل كل على حدى فيما يلي.

2-1-غيري القصة

وهو سارد لا علاقة له بالحكاية التي يحكيها لأنه غائب عنها «**له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها...وتكون الحكاية هنا منسوبة إلى ضمير الغائب**»[115]، إذن فالسارد هنا يكون خارجا عن نطاق الحكي أو كما يعبر عنه صلاح فضل بقوله: «سرد الراوي الغائب عن الحكاية التي يرويها، ويسمى السرد غير المتجانس مع المسرود»[116] وينقسم هذا النوع من الساردين بدوره إلى قسمين-حسب ما يراه جينيت- هما:

- سارد خارج القصة-غيري القصة.
- سارد داخل القصة-غيري القصة.

(112) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص255

(113) ينظر مصطفى الفاسي: بناء الشخصيات في حكاية "عبدو والجماجم والجبل"، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، دط 2007، ص33

(114) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص255

(115) جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص106

(116) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص399

2-1-1-سارد خارج القصة-غيري القصة:

وهو سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو خارج عنها[117]، إذن فهو سارد غريب عن الحكاية وغائب عنها في الوقت نفسه لكنه يكون حاضرا وشاهدا على الأحداث، حيث يقول عبد الوهاب الرقيق عن هذا النوع من الساردين: **«هذا النوع هو ما اقترح أن نسميه بالسارد الأصلي، الغيري، وهو سارد يقص على خط القصة الأصلي حكاية غيره بضمير الغائب»**[118].

ففي هذه الحالة يكون السارد واقعا في مستوى السرد لا في مستوى القصة بالنسبة لموقع الراوي من المستوى السردي، كما يكون أيضا وفي الوقت نفسه غير مشارك في أعمال القصة بالنسبة لعلاقة السارد بالمتن القصصي[119]

وأثناء حديثه عن أنماط الساردين يتطرق محمد عزام لهذا النوع من الساردين قائلا: **«إن ابتعاد الراوي عن أحداث القصة مع إمساكه لها من وراء يعني أنه ليس بطل القصة بل ناقلها أو حاملها، وهو يتدخل في النص الذي يرويه، ويعلق على الحدث ويقيمه، ويصف الأشخاص خلقا لا خلقا، والأماكن والأشياء من منطق إيديولوجي محوره الحسن والسيئ محاولا إيصال هذا التقسيم إلى قرائه»**[120].

وير ى جيرار جينيت أن نموذج هذا النمط من الساردين هو: هوميروس الذي يقوم بعملية التوجيه فقط دون تدخل في القصة التي يرويها.

وسنحاول أن نورد بعض المقاطع من رواية "الشمعة والدهاليز" التي يكون السارد فيها ينتمي إلى هذا النمط إن وجدت.

المقطع 1:«استيقظ الشاعر مرعوبا، على أصوات تمزق سكون الليل، المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع متفاوتة القوة والتقارب، من شارع لآخر، تساءل بصوت عال، رغم وثوقه في أنه لا يوجد سؤاله لأي إنسان

(117) ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص258

(118) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص114-115

(119) ينظر مصطفى الفاسي: بناء الشخصيات في حكاية "عبدو والجماجم والجبل"، ص32-35

(120) محمد عزام: بناء المنظور الروائي، ص158

آخر غيره، ذلك أنه وبكل بساطة لا يشاركه احد في سكنه الكبير هذا، وذلك منح له كسكن عمل، من طرف المعهد الذي يدرس به»[121].

بهذا المقطع السردي افتتحت رواية "الشمعة والدهاليز"، فالسارد هنا يخبرنا بكيفية استيقاظ الشاعر، الذي كان مرعوبا في الليل البهيم، متسائلا بصوت مرتفع.

وقد ارتأى السارد أن يطلعنا على هذه الأحداث كي تكون بمثابة تمهيد ينتقل من خلاله للتعريف بشخصية الشاعر، الذي يسكن في منزل كبير لا يشاركه فيه أحد، وهو سكن وظيفي منح له إثر عمله كأستاذ في المعهد.

والسارد في هذا المقطع غير مشارك في ما سرده؛ أي أن هذه الأحداث لا تخصه، كما أنه غريب عن الحكاية، كما أنه غريب عن الحكاية التي يرويها، فنجده يتدخل بين الفينة والأخرى تارة ليوجه السرد، وليشرح بعض المواقف تارة أخرى، وكأنه عليم بكل شيء، فهذا السارد قد يكون الراوي ذاته-الطاهر وطار- وقد يكون ساردا آخر اختلقه الروائي لكن ليس ضمن شخصيات الرواية، كما أنها لا توجد أي إشارة من أجل التعريف بهذا السارد في الرواية.

المقطع 2: «ليس هناك سوى الشاعر، سوى مهاتاما غاندي، ليس هناك سوى الجزائر فليرقص ليرقص، ليرحل عبر الأزمنة والأمكنة، خاطرة تاريخية، هاهنا جما القبائل الصحراوية المغيرة يربض تحتها المحاربون البربر، وهاهنا خيول الوندال النافرة من رائحة الجمال، هاهنا المحنة الأبدية لهذا الشعب الذي لم يسترح يوما، هاهي عيون الذئب المطارد عبر القرون تحدق في الفريسة بعد أن انهارت، هاهنا الجزائري ابن الجزائرية، شمعة في الدهليز»[122].

في هذا المقطع السردي نجد السارد الغريب عن الحكاية يتولى عملية السرد، حيث أنه من خلال وصفه لطريقة رقص الشاعر لرقصة مراوح الخيل، هذه الرقصة الجزائرية الأصيلة ينتقل عبر الأزمنة والأمكنة ليصف تاريخ الشعب الجزائري الذي يتربص به العدو في كل الأوقات وفي كل الأماكن.

(121) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص08

(122) المصدر السابق، ص69

وبهذا نجد السارد قد خرج من مضمون السرد العادي للأحداث، لينبه القارئ إلى إشكالية الاستعمار المتتالي للجزائر الذي يعمل على طمس الهوية واستئصالها من جذورها.

إذن فالسارد من خلال هذا الوصف الذي قام به وجه رسالته للقارئ، وكل هذا يؤدي بنا إلى القول أن السارد هنا هو أقرب ما يكون من الطاهر وطار كاتب هذه الرواية.

2-1-2-سارد داخل القصة-غيري القصة:

وله تسميات أخرى مثل: راو داخلي غير مشاركو (متباين)، وهو سارد من الدرجة الثانية يروي الحكاية وهو غائب عنها حيث يقول جينيت: **«داخل القصة-غيري القصة ونموذجه شهرزاد، ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما»**[123].

إذن في هذه الحالة يكون الراوي واقعا في مستوى المروي أي مستوى القصة، لا في مستوى السرد، وهو من جهة أخرى غير مشارك في الوقائع المروية[124].

ويقول عبد الوهاب الرقيق عن هذا النمط من الساردين: **«أقترح أن نطلق على هذا النوع الثالث اسم السارد الفرعي الغيري، وهو سارد يسرد على مسار القص الفرعي قصة غيره بضمير الغائب»**[125]، فهذا السارد متباين في الحكاية فهو غير مشارك فيما يرويه، وكمثال عنه نورد علاقة شهرزاد في كتاب ألف ليلة وليلة بالحكايات التي كانت ترويها لشهريار كل ليلة، فهذه الحكايات بعيدة عن عالم شهرزاد، وبالتالي فهي تسردها كناقلة لها فقط دون أن تكون شاهدة عليها أو بطلة فيها.

ولا تحتوي رواية "الشمعة والدهاليز" على هذا النمط من أنماط الساردين لذلك تعذر علينا أن نعطي بعض المقاطع السردية من الرواية كأمثلة تطبيقية، واكتفينا بإعطاء تعريف لهذا السارد نظريا فقط.

(123) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص258

(124) ينظر مصطفى الفاسي: بناء الشخصيات في حكاية "عبدو والجماجم والجبل"، ص34

(125) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص115

2-2-مثلي القصة:

وهو سارد ممثل في الحكاية التي يسردها «**حاضر كشخصية من الشخصيات السردية في الحكاية التي يروي أحداثها، ويلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم**»[126]

فهذا السارد عبارة عن شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو إذن راو ممثل داخل الحكي، وهذا ما يؤكده صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص حيث يقول: «**سرد الراوي الحاضر كشخصية في الحكاية التي يرويها، وهو السرد المتجانس وينقسم بدوره إلى نمطين؛ أحدهما عندما يقوم الراوي بدور بطولة حكايته، والثاني عندما يؤدي دورا ثانويا فحسب، باعتباره ملاحظا وشاهدا عليها**»[127].

من خلال هذا القول نجد أن السارد مثلي القصة يضم بدوره نوعين من الساردين، وذلك حسب درجة مشاركة السارد في الحكاية التي يرويها، فإما أن يكون السارد مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، ولكنه غير مشارك مع ذلك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة[128]، وعلى هذا الأساس فإننا سنتطرق في هذا النمط - المثلي القصة- إلى نوعين من الساردين هما:

- سارد خارج القصة-مثلي القصة.
- سارد داخل القصة-مثلي القصة.

2-2-1-سارد خارج القصة-مثلي القصة:

وهو سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة[129]، ففي هذه الحالة يكون الراوي واقعا في مستوى السرد، أي أنه سارد من الدرجة الأولى، كما يكون مشاركا في مستوى المتن القصصي، أي يكون الراوي بطل سرده[130]، حيث يقول عبد الوهاب الرقيق عن هذا النمط من الساردين: «**أقترح أن نسمي النوع الثاني بالسارد الأصلي**

(126) جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص106
(127) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص399
(128) ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص49
(129) ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص258
(130) ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص107

الذاتي وهو سارد على مستوى القص الأصلي قصته الخاصة بضمير المتكلم»[131]

إذن فالسارد في هذه الحالة يكون شخصية من شخصيات الرواية، كما يقوم بسرد وقائع حدثت له لذلك فهو يسردها بضمير المتكلم.

وسنقوم بعرض بعض المقاطع السردية من رواية "الشمعة والدهاليز"، والتي يكون فيها السارد شخصية روائية تقوم يسرد قصتها الخاصة فيما يلي:

المقطع 1: «انطفأت كل الأنوار، وبقي كاشفان اثنان ينصبان على الحلبة انبعث اللحن من الحاكي، طيطا، طيطا، خرجت...أمسك جناحي البرنس بيدي، أرفع أحيانا اليمنى قليلا، وأحيانا اليسرى، كل ذلك حسب حركة الركبتين والصدر يعلو وينخفض، والكتفين اللذين يتقدمان ويتأخران بالتناوب، علت التصفيقات، واستمرت لحظات طويلة حتى من طرف محتلي الصف الأمامي، إلى جانب تصفيرات حادة، وزغرودة، كررتها صاحبتها عدة مرات، مكنتني من التغلب على بعض الوجل الذي شعرت به وأنا أقتحم الحلبة»[132].

هذا المقطع السردي جاء على لسان الشاعر، وهو عبارة عن مقطع استذكاري رجع الشاعر فيه إلى أيام دراسته في الثانوية حيث يسرد من خلاله عن تلك الحفلة التي أقيمت في الثانوية وقام الشاعر فيها برقصة مراوح الخيل الجزائرية الأصيلة.

إذن فالسارد هو بطل الأحداث التي يرويها، وبما أنها وقعت له فهو يسردها بضمير المتكلم فهو سارد من الدرجة الأولى مشارك في الحكاية.

المقطع 2: «باهيت بالحجاب، مدة تطاولت به حتى احتميت في الشارع وفي الحافلات من اعتداءات الوقحين، وفجأة قلب حياتي رأسا على عقب

سألني أحدهم...هل أرافقه إلى المسجد لأداء صلاة الظهر، كنت متعبة جدا، يعذبني الحذاء فقلت أستريح قليلا، دخلت، اتجهت صوب جناح النساء كان خاويا، خفت، تشجعت،...صليت، بكيت، صليت بالصورتين

(131) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص115

(132) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص66-67

الوحيدتين اللتين تبقيتا في ذاكرتي الفاتحة والنصر، تبعت الإمام في صلاة العصر، ثم صليت وحدي مرات أخرى»[133]

السارد في هذا المقطع يتمثل في زهيرة، وهي إحدى شخصيات الرواية؛ حيث ترو يما وقع لها أثناء ارتدائها للحجاب، وكذا ذهابها إلى المسجد للصلاة، إذن فالسارد هنا بطل قصته التي يرويها، لذلك نجد السرد بضمير المتكلم، فالسارد حاضر في الرواية ومشارك في أحداثها.

2-2-2-سارد داخل القصة-مثلي القصة:

أو السارد الداخل حكائي-المتباين حكائي وهو سارد من الدرجة الثانية بروي حكاية لا دخل له فيها، حيث **«يلعب فيه الراوي دورا ثانويا كملاحظ أو مشاهد»**[134]

ففي هذه الحالة يكون الراوي واقعا في مستوى القصة لا في مستوى السرد؛ أي في قص من الدرجة الثانية لا من الدرجة الأولى من جهة، ومن جهة أخرى يكون غير مشارك في الوقائع المروية[135]

إذن ما نخلص إليه هو أن هذا السارد عبارة عن شاهد على ما يرويه، يقع في مستوى السرد الفرعي، هو أن شخصية من شخصيات الرواية، يسرد أحداثا هو خارج عنها أي أنها وقعت لغيره حيث يقول عبد الوهاب الرقيق معلقا على تقسيم جيرار جينيت فيما يخص أنماط الساردين: **«فقد ميز الإنشائي الفرنسي في دائرة الحضور بين نمطين أولهما ذلك الذي تكون فيه الشخصية بطلا في الحكاية وفي السرد (الراوي الشخصية)، وثانيهما الذي تكتفي فيه الشخصية بور سردي ثانوي فتكون أشبه بالسارد-الشاهد- المشاهد»**[136].

ومن بين المقاطع السردية التي جاءت في الرواية على لسان هذا السارد ما سنعرضه فيما يلي:

المقطع 1: «كان يشبه جدتي في كل شيء، أما أنا وأبي فنشبه جدي...ذلك أن جدتي من دوار آخر، اشتهر ناسه بالجمال وقوة البدن، خطبها جدي، وتوسل، بجميع الوسائل والمعارف إلا أن أهلها رفضوا، أصروا على الرفض،

(136) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص111

(134) جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص107

(135) ينظر مصطفى الفاسي: بناء الشخصيات في حكاية "عبدو والجماجم والجبل"، ص34

(136) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص114

بحجة أنها مسماة على ابن عم لها، انقطعت أخباره منذ حرب الشام،...ما كان من جدي، إلا أن تنكر في هيئة بياع جائل على حمار، وطلب المبيت في دار أهلها، الذين استيقظوا في الصباح فلم يجدوهما معا»[137]

يبدأ الشاعر في هذا المقطع بوصف عمه المختار، الذي يرى بأنه يشبه جدته-الشاعر- لينتقل فيما بعد ويسرد لنا كيف كان زواج جده من جدته، الذي طالما خطبها لكن أهلها رفضوا، فما كان من الجد إلا أن تنكر في هيئة بياع متجول، وطلب المبيت في بيت الجدة وأخذها معه دون أن يخبر أهلها، فالشاعر هنا قام بسرد أحداث لا تخصه، فهو خارج عنها وغير مشارك فيها، كما أنه شخصية من شخصيات الرواية، إذن فهو سارد داخل حكائي-متباين حكائي.

المقطع 2: «سيدي بولزمان، حفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام، زامن السيد البخاري والسيد عبد القادر الجيلاني، وصلى بالأولياء الصالحين، لا أحد يعرف مدفنه ولا تاريخ موته، وما إذا كان ميتا فعلا، يتحدث عنه نسله جيلا إثر جيل، نفس الحديث وينتظرون تجليه من جيل لآخر، مع أنه لا يبخل عن الظهور، إلا أنه لا يظهر إلا لمن أحبهم الله من ذريته، ولا يظهر إلا على حافة الزمان وحافة الزمن...هي التي تقع بين عصر وعصر، لقد ظهر في قرية أبيك غداة اندلاع الثورة لأكثر من واحد ومنهم أبوك، يقود الواحد منهم إلى المسجد، وفي الطريق يقول له: انتظروا الجمع والتقصير، يظهر مرة شابا يافعا، ومرة كهلا، ومرة شيخا هرما»[138].

هذا المقطع جاء على لسان السيدة وردية –والدة زهيرة- تخبر فيه ابنتها عن سيدي بولزمان هذا الرجل الذي يظهر على حافة الزمان لمن أحبهم الله، ويقودهم إلى المسجد، إذن والدة زهيرة غير مشاركة في الأحداث التي قام بها سيدي بولزمان، كما أنها لم تره و لم يظهر لها، لكنه شخصية من شخصيات الرواية، فهي عبارة عن راو شاهد على الأحداث، غير مشارك فيها، كما أن السرد هنا يكون من الدرجة الثانية.

من خلال ما سبق نخلص إلى أنه في رواية "الشمعة والدهاليز" لم يكن هناك راو يحتكر السرد، ولا سارد هو الذي له الحق وحده في الكلام على الآخرين، وقدرة المعرفة لكل شيء، بل هناك رواة يشغل كل واحد منهم حيزا

(137) الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص56

(138) المصدر نفسه، ص112

مستقلا من المساحة السردية للرواية، بنسب متفاوتة تكاد تكون متساوية، وأهمهم:

- السارد الغريب عن الحكاية.

- الشاعر، عمار بن ياسر، زهيرة، كلهم شخصيات في الرواية.

وظف الطاهر وطار في هذه الرواية مجموعة من الرواة يختبئ خلفهم تباعا، ينتقل من واحد إلى آخر ليرى ما يمكن أن يراه كل واحد، أو يمكن أن يقوله حين يرى ما لا يراه غيره، إذن فتعدد الرواة يوحي بتعدد زوايا النظر والتبئيرات، كما أنه انفتاح موقع الكاتب الراوي في علاقته بما يروي[139].

3-وظائف السارد Fonction du narrateur:

بعد أن تعرفنا فيم سبق عن أنواع السرد، ثم أنماط الساردين سنتطرق الآن إلى آخر عنصر في هذا الفصل وذلك من أجل التعرف عليه، هذا العنصر المتمثل في وظائف السارد.

ومن الطبيعي والمعروف أن وجود السارد لم يكن وجودا اعتباطيا، بدون فائدة، وإنما له أدوار كبيرة ووظائف، هذا ما أدى بالناقد الفرنسي جيرار جينيت إلى إحصاء وظائف للسارد انطلاقا من مقايسة على شبكة اللسان عند جاكبسون[140]

وسنحاول التعرف فيما يلي على هذه الوظائف، كل وظيفة على حدى وبنوع من التفصيل والتمثيل لهذه الوظائف الموجودة من رواية "الشمعة والدهاليز".

3-1-وظيفة السرد:

وهي وظيفة بديهية؛ إذ أن أول أسباب وجود الراوي هو سرده للحكاية[141]، حين يقول عبد الوهاب الرقيق: **«الوظيفة السردية تعتمد على علاقة الراوي بالحكاية»**[142]، إذن فهي تتمثل في تلك العمليات الداخلية التي يمارسها السارد على المادة الحكائية ليحولها إلى خطاب قصصي كي تصل إلى أذن المسرود له، فالسرد وظيفة محضة لأي سارد

(139) يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، "بحث في السرد الروائي"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص115-120

(140) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص115

(141) ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص108

(142) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص115

فلا يمكنه أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صنف السرد[143].

فالوظيفة السردية هي تقريبا الوظيفة المهيمنة في النص الروائي وهذا ما نجده في رواية الشمعة والدهاليز، إذ لا يكاد يخلو جزء منها من السرد، لذلك سنوظف بعض الأمثلة من هذه الرواية كي نوضح فكرة هذه الوظيفة أكثر.

المقطع 1: «أعاد إغلاق النوافذ وقرر أن ينزل إلى المدينة، أو بالأحرى أن يتتبع مصدر الأصوات، ليعرف ماذا هناك، ماذا يجري بالضبط، فالمسألة مهما كان الأمر تعنيه، منذ قرر أن ينغمر، ويخوض مع الخائضين، بسببها حبيبة الروح، شمعة دهليزه، الشمعة الوحيدة، التي انبثق نورها في دهليزه...، ذلك أنها من نوره هو، نور السموات والأرض»[144]

في هذا المقطع نجد أن السارد الغريب عن الحكاية هو الذي يتولى عملية السرد، فهو يقوم بسرد لأحداث وقعت للشاعر، من إغلاق للنافذة، ثم قراره بالنزول إلى المدينة لأجل التعرف على ما يحدث في الخارج.

فرغم أن السارد قد أعلمنا بما فعل الشاعر، وكذا ما يدور في خلده، إلا أن الوظيفة المهيمنة كانت وظيفة السرد، التي من خلالها استطاع تصوير بعض الأحداث.

المقطع 2: «عندما استدار شمالا، وقابلته يمينا أسيجة المعهد، وشمالا الحي السكني للطلبة، ثم الساحة الصغيرة المقابلة للحي والتي يناور فيها حافلات النقل كي تستقبل الطريق الذي أتت منه...، لو أن أحدهم يخرج من الحي ويرافقه في الطريق، فيسأله عن الوقت»[145].

المقطع 3: « الشاعر مرعوبا، على أصوات تمزق سكون الليل، المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع متفاوتة القوة والتقارب، من شارع لآخر، تساءل بصوت عال، رغم وثوقه في أنه لا يوجد سؤاله لأي إنسان آخر غيره، ذلك أنه وبكل بساطة لا يشاركه احد في سكنه الكبير هذا، وذلك منح له كسكن عمل، من طرف المعهد الذي يدرس به»[146].

(143) ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص264

(144) الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11

(145) المصدر نفسه، ص15

(146) المصدر نفسه، ص08

فهذه مقاطع من الرواية، وظيفة الراوي المهيمنة عليها هي وظيفة السرد، وهذا السرد في أغلبه ما يختص بأفعال الشاعر –بطل الرواية- وأقواله، والتي تولى السارد الغريب عن الحكاية عملية سردها وروايتها.

3-2-وظيفة التنسيق:

ويسميها جينيت وظيفة الإدارة[147]، أما عبد الوهاب الرقيق فيسميها بالوظيفة التنظيمية حيث يقول: «**الوظيفة التنظيمية وهي خاصة بالنص السردي**»[148]، وتبرز هذه الوظيفة في تلك التقنيات التي ينتجها السارد من أجل ربط الأحداث بعضها ببعض داخل النص، «**مبرزا تمفصلاته وصلاته وتعالقاته، أو باختصار تنظيمه الداخلي**»[149]، فنجد السارد في هذه الوظيفة يأخذ على عاتقه مسؤولية تتمثل في التنظيم الداخلي للخطاب القصصي[150]، حتى يكون متسقا ومتناغما ومنسجما.

ومن خلال رواية "الشمعة والدهاليز" تتجلى وظيفة التنسيق بشكل بارز، إذ أن الطاهر وطار سعى إلى تحقيق ذلك الانسجام والتناغم من أجل ربط أحداث ومجريات وقائع العمل السردي التي تبدو في شكل متكامل ومتناسق وممتع، وذلك عن طريق تذكير بأحداث ماضية، أو سبق لأحداث لاحقة، أو الربط والتأليف بينها، فمثلا تبدأ الرواية بتعريف للشاعر –بطل الرواية- من طرف السارد والذي ينتقل إلى الحديث عن لقاء هذا الأخير (الشاعر) بتلك الجماعة المسلحة عند نزوله إلى الشارع، ثم ما لبث أن انتقل بنا إلى أيام الثورة واستذكر بعض الأحداث الماضية مثل قصة العارم ابنة خالة الشاعر وأسرها للضابط الفرنسي، ثم الحديث عن أحوال القرية أثناء الثورة، ثم يرجع إلى الحاضر إلى نفس النقطة من السرد وهي ذلك اللقاء الذي كان بين الشاعر وعمار بن ياسر "أمير في الجماعة الإسلامية المسلحة"، وقد كان هذا في جزء دهليز الدهاليز.

إذن ما نلحظه على هذا الجزء هو أن يتميز بالترابط والانسجام رغم وجود المفارقات الزمنية، هذا ما يخلق المتعة في القراءة دون الإخلال بمجرى سرد الأحداث ونفس الشيء نجده في جزء الشمعة، حيث ينطلق الراوي

(147) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص264

(148) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص115

(149) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص265

(150) ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص108

بالحديث عن الفتاة التي تتراءى للشاعر في كل وقت وفي كل مكان، ثم ينتقل بعد ذلك ليذكر لنا الطريقة التي تعرف بها الشاعر على هذه الفتاة -زهيرة- ثم نتعرف على زهيرة وعائلتها وجزء من ماضي هذه العائلة حيث يورد لنا الراوي على لسان والدة زهيرة بعض الاستذكارات بطريقة منتظمة ومترابطة ولغة واضحة، ثم يرجع بنا إلى الحاضر ليخبرنا بحميمية العلاقة بين الشاعر وزهيرة، ليصف أخيرا طريقة قتل الشاعر من طرف جماعة الملتحين المتطرفين بعد أن أصدروا له محكمة وهمية حكمت عليه بالإعدام.

يتميز جزء الشمعة بالترابط والانسجام والاتساق، فلم تكن المفارقات الزمنية فيه من استباقات واسترجاعات واستشرافات إلا حركات زمنية تشد القارئ ليتواصل أكثر مع النص ويكتشف ذلك النسيج المتميز والمترابط للأحداث والوقائع بكل ما يحمله من إثارة وتشويق، ويتعرف بنفسه على البنية الفنية والجمالية للرواية.

إذن مما سبق نخلص إلى أن الوظيفة التنسيقية محققة في رواية الشمعة والدهاليز وبنسبة كبيرة من التنظيم والترابط والانسجام.

3-3-وظيفة إبلاغ "تواصل"*Communication :

تتجلى وظيفة الإبلاغ في ذلك النشاط الذي يقوم به السارد قصد تمرير بعض الفوائد والرسائل للقارئ وهي ما يسميها عبد الوهاب الرقيق بالوظيفة الإفهامية حيث يقول:**«الوظيفة الإفهامية المتعلقة بجوار الراوي والقارئ»**[151]، فهي محاولة توجيه وإبلاغ رسالة للقارئ من طرف الروائي والسارد، سواء أكانت هذه الرسالة عبارة عن الحكاية المروية نفسها، أو تتمثل في معنى من المعاني، أو مغزى أخلاقي أو إنساني يفيد به القارئ[152].

إذن فالوظيفة الإبلاغية عبارة عن علاقة يتواصل من خلالها الروائي الذي يطرح أفكاره متضمنة بعض الرسائل الموجهة وفك شفراتها وطلاسمها، وبهذا يتحقق التواصل والحوار بين الروائي والقارئ.

وسنورد بعض المقاطع التي تضمنت بعض الرسائل الموجهة من الطاهر وطار للقارئ من خلال رواية الشمعة والدهاليز.

*هذا المصطلح استخدمه جيرار جينيت في كتابه "خطاب الحكاية"

(151) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص115

(152) ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص108

المقطع 1: «أعطانا الله العلم، وبالعلم نتدخل وننقذ مسلولا وأي معلول آخر، وبالعلم ينبغي أن ننقذ الإنسانية من الحيوانية»[153].

في هذا المقطع نجد الطاهر وطار يوجه رسالة للقارئ على لسان الشاعر، إذ أنه يحث على العلم الذي عن طريقه يستطيع أن يتطور ويحل جميع مشاكله، كما أنه عن طريق العلم ينقذ الإنسان إنسانيته ويحافظ عليها، وبالتالي يقضي على الحيوانية الموجودة في المجتمع.

المقطع 2: «أنا لا يمكنني أن أكون مثلهم، إلا إذا كنت معهم، هذه قاعدة سياسية واجتماعية كيف يمكن لكوكب تابع، أن يظل تابع، إذا فقد الجاذبية، وخرج عن المدار؟، قد يؤيدك الفرنسيون، أو يستمع إليك الإنجليز، أو الأمريكان، وقد يعجبون بصوتك وبطروحاتك، ولكنهم سيتساءلون في كل الأحوال، لماذا هو ليس من الآخرين؟ أهو ليس منهم؟ أهو انفصل عنهم؟ أهو منا ولا ندري؟ في أول وآخر الأمر، يهمنا الرأي الآخر أثر مما يهمنا رأينا الذي نعرفه»[154].

هذا المقطع كذلك جاء على لسان الشاعر الذي يوجه من خلاله رسالة للقارئ، حيث تتمثل في التبعية للآخر أي الغرب والاهتمام برأيه على حساب رأينا الشخصي، وأن هؤلاء الغرب سواء أكانوا فرنسيين أو انجليز أو أمريكان سوف يعجبون بك، لكنهم سيظلون يتساءلون عن السبب الذي جعلهم يرضون عنك وستظل غريبا عنهم تابعا لهم في كل الأحوال وستكون في نظرهم بمثابة الخائن.

3-4- وظيفة استشهادية Testimoniale:

وتحضر هذه الوظيفة بصفة بارزة وظاهرة عندما يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره أو درجة دقة ذكرياته الخاصة مثلا حين يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته[155]، حيث يقول جيرار جينيت في هذا الصدد عن هذه العلاقة: **«يمكن أن تتخذ شكل شهادة فقط كما هو الشأن عندما يشير السارد إلى المصدر**

(153) الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص125

(154) المصدر نفسه، ص160

(155)) ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص109

الذي يستقي منه خبرة، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه... وهذا شيء يمكن تسميته وظيفة البنية، أو الشهادة»[156]

إذن فالوظيفة الاستشهادية تتمثل في تلك الإشارات التي يوردها السارد، حيث عن طريقها يتعرف القارئ على المصادر غرف منها السارد أخباره، كما أنه يتأكد من مدى دقتها وصحتها وسنورد بعض المقاطع التي تندرج ضمن الوظيفة الاستشهادية من رواية "الشمعة والدهاليز".

المقطع 1: « وقائع الشمعة والدهاليز، الروائية تجري قبل الانتخابات 1992 التي خلفت ظروفاً أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وإن كنت قد وظفت بعضها»[157]

فهذا المقطع جاء في تقديم الطاهر وطار للرواية، فهو يبين أن مصدر وقائع الرواية مستمد من تلك الأحداث التي وقعت قبل انتخابات 1992.

المقطع 2: «جلس على مقعد وكعادته، كلما أتيحت له الفرصة، فتح حقيبته استخرج كتابا في الفلسفة الألمانية المعاصرة، فتحه في الصفحة التي توقف عندها واستعد لمواصلة القراءة»[158].

يصور لنا هذا المقطع أن الشاعر مكب على دراسة كتب الفلسفة الألمانية المعاصرة وذلك من خلال استخدامه للكلمات "كعادته"، "كلما أتيحت له الفرصة"، التي تدل على التكرار وهذا يدل على أن الشاعر استمد جزءا من فكره من هذه الفلسفة، التي تعتبر مصدرا استقى منه الشاعر بعض الأفكار.

المقطع 3: «أحب قافية إليه النونية فقد فتح ابن زيدون في بكائيته لولادة "أضحى الثنائي بديلا من تدانينا وناب عن طول لقيانا تجافينا" إمكانية كبيرة لقصيد مطول دون الاضطرار إلى الكلمات بعينها، فيكفي الشاعر أن يعتمد على المضاف والمضاف إليه آخر ما في اللغة العربية من مفردات»[159].

(156) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص265

(157) الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص07

(158) المصدر نفسه، ص104

(159) المصدر نفسه، ص95-96

يخبرنا السارد في هذا المقطع أن أحب قافية للشاعر هي النون، وذلك لأنه يرى أن ابن زيدون من خلال نونيته التي بكى فيها ولادة قد استطاع أن ينظم قصيدة مطولة دون أن يضطر إلى استخدام كلمات بعينها، أي دون تقييد.

وما نستخلصه من هذا المقطع هو أن الشاعر –بطل الرواية- مطلع على الثقافة العربية وخاصة الأدب العربي القديم من شعر وقواعد النحو والعروض، وهذا ما يدل على أن الأدب العربي يعد مصدرا من المصادر التي اغترف منها الشاعر وساهمت في إثراء ثقافته وتكوين شخصيته.

3-5-وظيفة إيديولوجية Idéologique:

تتمثل الوظيفة الإيديولوجية في ذلك النشاط الذي يقوم به السارد من تفسير وتبرير، حيث يقول جيرار جينيت في هذا الصدد: **«لكن تدخلات السارد، المباشرة أو غير المباشرة، في القصة تستطيع أيضا أن تتخذ الشكل الأكثر تعليمية لتعليق مسموح به على العمل: هنا يتأكد ما يمكن تسميته وظيفة السارد الإيديولوجية»**[160]

إذن تبرز هذه الوظيفة من خلال ذلك الخطاب التفسيري أو التأويلي للراوي[161]، وهذا ما يراه عبد الوهاب الرقيق كذلك حيث يقول: **«والوظيفة الإيديولوجية هي التي يسعى الراوي لتحقيقها بواسطة تدخلاته المباشرة أو الضمنية»**[162].

وهذه الوظيفة الإيديولوجية قد تكون هي التوجه الإيديولوجي للروائي نفسه حيث يطرحه عن طريق أحد الساردين في الرواية، وقد يكون هذا الاتجاه غير متبنى من طرف الروائي حيث يقول جيرار جينيت في هذا الشأن: **«إنها ليست بالضرورة وظيفة المؤلف الإيديولوجية»**[163].

وسنقوم بعرض بعض المقاطع من الرواية، والتي تحمل بعض الوظائف الإيديولوجية للسارد كأمثلة توضيحية:

المقطع 1: «ماهو؟ من الناحية الفيسيولوجية الحب؟ أهو رائحة خاصة يفرزها كائن لكائن، أهي إشارات تحملها ذبذبات كهربائية، تربط كائنا بكائن؟ هل كل ما يقال عن التعليق هو حب؟

(160) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص265

(161) ينظر جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص109

(162) عبد الوهاب الرقيق: في السرد- دراسات تطبيقية-، ص115

(163) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص277

لماذا يغوينا ما ننعته بالجمال الذي يرتبط عادة بصفات ما نشتهي أكله؟ هل هناك علاقة في تقييمنا للجمال بغريزة أكل اللحم فينا؟»[163].

في هذا المقطع نجد الشاعر يحاول تحليل وتفسير الحب من الناحية الفيسيولوجية، فهو يتساءل إذا كان هذا الحب عبارة عن رائحة، أو إشارات أو هو التعلق.

إذن فبمجرد ما وجد الشاعر نفسه قد أصيب بمرض الحب توقف عن سرد الأحداث وعن أحاسيسه، وأخذ يتحدث عن الحب بصفة عامة، كما حاول تفسير أسباب نشوء الحب عند الإنسان، وهنا تكمن الوظيفة الإيديولوجية للسارد.

المقطع 2: «من نكون؟ لسنا فرنسيين، قطعا، لسنا مسيحيين قطعا، لسنا اشتراكيين قطعا، لسنا رأس ماليين قطعا، مدينين، هذا واضح، كذلك لسنا ريفيين، هذا واضح أيضا، لقد انسلخنا منذ ثلاثين سنة عن بداوتنا، ولم نتحضر بعد»[164].

في هذا المقطع يتساءل الشاعر محاولا معرفة الهوية الجزائري، الذي لم يستطع أن يضعه في أي خانة من الخانات فهو ليس بالفرنسي ولا بالمسيحي ولا بالاشتراكي البحت، ولا بالرأسمالي، ولا بالريفي، فهو يرى أن الجزائريين انسلخوا من بداوتهم منذ ثلاثين سنة، إلا أنهم لا زالوا لم يتحضروا، إذن فالسؤال الذي يتركه الشاعر مطروحا هنا هو: متى يتحضر الجزائريون؟ متى يواكبون التطور ويسايرون العصر؟

إذن هذه هي الأسئلة التي طرحها الشاعر في هذا المقطع تمثل وظيفة إيديولوجية، وهذه الوظيفة بالذات قد تكون هي الاتجاه الإيديولوجي الذي يؤيده الطاهر وطار، وقد تكون إحدى الإيديولوجيات التي أشار إليها دون أن تكون إيديولوجيته الخاصة، وذلك كي يعرفنا ببعض الإشكاليات التي تخص الشعب الجزائري من بينها قضية الهوية.

إذن كانت هذه أهم الوظائف السردية التي اقترحها جيرار جينيت، وكذا أهم الوظائف التي توفرت في رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار.

(164) الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص123

(165) المصدر نفسه، ص83

خـــــاتمة

خـــــاتمة

لقد حاولنا في دراستنا هذه أن نتعامل مع الشكل الروائي بوصفه بنية أساسية، أي من حيث هو تركيب مستقل بأجزائه ومكوناته، وعالم مقنع بذاته وصفاته الماثلة فيه.

وقد اقتضى منا هذا الاتجاه في البحث الابتعاد ما أمكن عن أي تأمل في الرواية من الناحية التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، وكذا مرجعيتها الواقعية والإيديولوجية، ولكننا في الوقت نفسه كنا نحاذر أن ننظر إلى الشكل كشيء منفصل عن المضمون بحيث يمكن الإمساك به والاستدلال بعناصره الواحد تلو الآخر من خلال مقاطع من الرواية.

ويمكن القول أن رواية الشمعة والدهاليز للروائي الجزائري الطاهر وطار -رحمه الله- قد حققت واستوفت كل العناصر التي قال بها جيرار جينيت في نظريته البنيوية من زمن وصيغة وصوت، فقد كان أسلوبه غنيا بناءً من جهة وممتع من جهة أخرى، إذ في كل مرة نتناول تقنية فنية إلا وكانت الوفرة حضها، والغنى نصيبها وهو ما انعكس جليا في أسلوبه الراقي، الممتع والهادف، وبنائه الفني المنتظم، الذي رأيناه من خلال تحليل رواية الشمعة والدهاليز.

وأخيرا آن الأوان كي نقوم بصياغة بعض النتائج العامة التي أسفر عنها بحثنا هذا، الذي كان مخصصا لقضية بناء الخطاب الروائي في روايات الطاهر وطار:

1. توظيف الآلية الزمنية بأبعادها (الماضي-الحاضر-المستقبل) كتقنية مهمة وضرورية في سرد الأحداث، بين استذكار واستباق واسترجاع للأحداث أحيانا، والسير في زمن خطي أحيانا أخرى، الأمر الذي جعل القارئ مرتبط بالنص ومتفاعلا معه أكثر محاولا بذلك ربط الأحداث بعضها ببعض لأجل الوصول إلى كنه الرواية.
2. اتساع مساحة الحوار على البياض الورقي.
3. اعتماد الواقعية والبساطة في الطرح.

4. تعدد الأصوات في النص الروائي الواحد هذا ما يؤدي إلى تعدد الرواة.

5. الخروج عن الكلاسيكية الراوي البطل المهيمن عن السرد العليم بكل ما يخص الشخصيات إلى عدة رواة لكل منهم وجهة نظره الخاصة وبالتالي تعدد التبئيرات داخل الرواية الواحدة.

6. معالجة النص الروائي الواحد لأكثر من قضية هذا ما يؤدي إلى تعدد الوظائف السردية كذلك.

7. الخروج عن الاهتمام بالبطل الواحد في العمل الروائي إلى البطل الجمع.

8. إظهار انتماء الشخصية الروائية وتوجهها.

وباختصار يمكن القول إن الطاهر وطار قد استطاع التحكم في كل بنياته بدقة متناهية، سواء من ناحية الزمن أو الصيغة والصوت.

وفي نهاية المطاف نصل إلى القول بأن البحث في مجال الأدب الحديث فرصة للتعرف على خصائص كتابات بعض الروائيين الجزائريين خاصة، فكان هذا البحث فرصة أتيحت لنا لتسليط الضوء على الأديب الجزائري "الطاهر وطار"، هذا الأخير الذي لطالما حاول أن يتناول كل القضايا التي تخص الشعب الجزائري.

ونأمل أن يكون بحثنا هذا قد أضاف ولو شيئا قليلا في مجال البحث في الأدب الجزائري، فنرجوا أن يكون شمعة تضيء الطريق لمن أراد أن يدخل دهاليز الطاهر وطار المظلمة والمتشعبة.

ولسنا نبالغ عندما نقول إن الطاهر وطار عرف كيف يواصل الفكرة والرسالة التي حملها على عاتقه، وذلك من أجل العمل على توعية الشعب الجزائري بأسلوب فني راق وهادف، فحق لنا أن نقول أنه رائد من رواد الرواية الجزائرية بأنواعها: التاريخية والواقعية والسياسية...

وإن كان هدفنا هو إبراز إمكانياتها الأسلوبية والجمالية، إلا أنه لا يمكن الحديث عن الرواية دون ذكر صاحبها.

والحمد لله رب العالـــمين

ملخص رواية الشمعة والدهاليز

ملخص رواية "الشمعة والدهاليز"

أول ما يستوقفنا هو هذا العنوان الرئيسي الذي اختاره الكاتب لروايته وهو يتألف من كلمتين يتوسطهما حرف عطف.

أ- الشمعة: الشمع: موم العسل الذي سيتصبح به...وأشمع السراج أي سطع نوره قال الراجز "كلمح برق أو سراج أشمعا[1]، وقد أصبحت تحمل دلالة أدبية كالإضاءة والتضحية، لأنها تحترق لتضيء على الآخرين.

ب- الدهاليز: الدليج، فارسي معرب والدهليز بالكسر: ما بين الباب والدار، فارسي معرب، وجمعه الدهاليز[2]، وهي تجعلنا نستحضر ما يشبهها كالكهوف والمغارات والمتاهات، وتؤدي جميعها إلى دلالة أساسية هي الظلمة.

ولكن العطف هنا لا يبقى في حدود تعريف النحويين، كونه تابعاً يتوسط بينه وبين متبوعه حرف عطف. كما أن الواو لا تفيد (مطلق الاشتراك والجمع) فقط، بل تشير إلى مصاحبة زمنية حالية لا ترتيب فيها ولا تعاقب، ومصدر ذلك رؤية جدلية لا تمانع في أن يجتمع متناقضان في لحظة واحدة، وأكثر من ذلك أن اجتماعهما هو الشرارة التي منها تتولد الحركة، هكذا يبدو التناقض على المستوى الأول بين الضوء والظلمة، ثم على المستوى الثاني، بين صيغة المفرد في الشمعة وبين صيغة الجمع في الدهاليز، ولماذا يقدم الكاتب الشمعة ويؤخر الدهاليز رغم كونها عنواناً فرعياً تالياً في متن النص بالقياس إلى العنوان الفرعي الأول (دهليز الدهاليز).

إن طرح مثل هذه التساؤلات أمر ضروري بالنسبة للقارئ/ الناقد ولا يهمه إن جاءت العملية من الكاتب قصداً أو عفواً، إنما الذي يهمه أن لها دلالة ما، وأنه لا بد أن يبحث عن هذه الدلالة فإذا هو لم يهتد إليها فذلك لا يعني أنها غير موجودة.

فقارئ الرواية يدخل دهاليز كثيرة حقاً، حتى أنه لا يخرج من دهليز إلاّ ليدخل آخر، وبقدر ما تتعدد

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة شمع، باب الشين، ص2327-2328

(2) المصدر نفسه، مادة دهقن، باب الدال، ص1443

السراديب تتعدد معها التساؤلات المحيّرة المقلقلة، وهي تارة تتخذ أبعاداً نفسية اجتماعية وتارة تأخذ أبعاداً تاريخية سياسية.

والخيزرانة: الفتاة المعشوقة كانت واحدة بالقياس إلى معشوقيها المتعددين، الشاعر الضحية كان –هو الآخر- واحداً بالقياس إلى عدد الملثّمين.

إنها حالة تطغى فيها عناصر الشر على عنصر الخير: ولكن الشمعة رغم ذلك تضيء. لذلك فإن عنوان الرواية وحدها عندما ينطوي على دلالتين متناقضتين لغة (الإفراد والجمع) ومضموناً (الضوء والظلمة)، فإنه يكفّ عن أن يكون تركيباً حيادياً ويلقي ظلاله ليصف حالة –هي في أبسط صورها- حالة تصادم بين الوعي واللاوعي بين الضوء والظلمة، بين الخير والشر.

يتصدر الرواية إهداء، هذا نصه:

((إلى روح الشاعر والباحث يوسف سبتي الذي كان يتنبّأ بكل ما يجري قبل حدوثه)).

ثم يتلوه تقديم يبدي فيه الكاتب مجموعة من الملاحظات يراها ضرورية:

في الملاحظة الأولى ينفي أن تكون هذه الرواية سيرة ذاتية لشخص بعينه وإن هو استعان بملامح ومميزات بعض أصدقائه.

والواقع أن هذا الاحتياط لا ضرورة له ما دام القارئ الذي يعرف المرحوم "يوسف سبتي" والعلاقة التي جمعته بالطاهر وطار سيدرك بسهولة ووضوح حضوره في الرواية أكثر من غيره، فأما القارئ الذي يجهل هذه العلاقة فإنها لا تعنيه أصلاً.

وفي الحالين فإن النص هو الذي يعبر عن ذاته، وأن القراءة الصحيحة تستنطق النص وتسقط عليه معلومات من خارجه مهما كانت هذه المعلومات مؤكدة.

وفي الملاحظة الثالثة يقول الكاتب إنه لم يستطع أن يلتزم بمخطط مسبق على خلاف رواياته السابقة.

والواقع أن هذه المسألة نسبية، تتعلق بطبيعة الإبداع من حيث هو مزيج من القصد والعفوية فإذا كان يعتمد

التخطيط في أعماله السابقة فلا شك أن فيها لحظات كثيرة وتفاصيل تنفلت من الإطار الذي وُضع أصلاً، كما أنه وإن هو أطلق الحرية للتداعي في هذه الرواية، إلا أنها لا شك تحركت ضمن تصور أولي للإطار العام.

وفي الملاحظة الثالثة يستبعد الكاتب أن يكون عمله تاريخياً متسلسلاً أو ممنطقاً أو محسوباً.

(إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم، هذه الواقعة إلى تلك)(11) ثم ينتهي إلى القول:

((وقائع الشمعة والدهاليز، الروائية تجري قبل الانتخابات 92 التي خلفت ظروفاً أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وإن كنت قد وظفت بعضها))(12).

لم يعد الخطاب الروائي يحترم التسلسل التاريخي للأحداث، بل صار تكسير البناء الخطي سمة من سمات التجديد، وقد كان وطار من أوائل من جرّبوا ذلك باللغة العربية في الجزائر.

وأما أن يحدد زمن الرواية بما قبل الانتخابات 1992، فلعله أن يكون من باب حرص الكاتب على تأكيد قدرته على التنبؤ بالوقائع قبل حدوثها. إذ في الرواية ما يحمل القارئ على أن يفهم غير ذلك، ولعله من الأحسن في مثل هذه الحالات أن يترك الأمر للقارئ كما يقول وطار نفسه في هذا التقديم:

((إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أصرّح به، هو هذا الذي سيكتشفه القارئ الكريم))(13).

دهليز الدهاليز: (العنوان الفرعي الأول):

التركيب هنا ليس مجرد مضاف ومضاف إليه: بل يحمل دلالة قوية تعني أنه أكبر الدهاليز، أو أصل المحنة وجذر المشكلة.

في دهليز الدهاليز نتعرف على الشاعر الأستاذ بمعهد الحراش، يسمع صخباً في الشارع وأهازيج وترديد شعار الحركة الإسلامية المشهور ((عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله)) وإذا بمجموعة من قادة الحركة يستولون عليه بعد خروجه وتنشأ بينه وبين أحدهم "عمار بن ياسر" علاقة خاصة، يسعى هذا الأخير إلى إقناعه وتجنيده بينما لم يستطع هو أن يتخذ موقفاً حاسماً مما يجري.

من خلال مونولوج مطوّل يعود بذاكرته إلى الوراء، يستحضر ماضيه، فنعرف مراحل حياته منذ أن كان تلميذاً في مدرسة الميلية إلى أن التحق (بالفرنكو-مسلمان) في قسنطينة، وقد تميز منذ صغره بوطنية حادة وبميله إلى المطالعة الكثيرة والمتنوعة وكذا دفاعه عن اللغة العربية.

الشمعة: (العنوان الفرعي الثاني)

تدريجياً يلتقي بالمرأة التي تصبح فتاة أحلامه، الخيزران التي تنجذب إليه وينجذب إليها.

ولكن اللقاءات المباشرة تتناقص شيئاً فشيئاً، إلى أن تشفّ العلاقة بينهما وترقّ فتعلوا على الحواس وتتجه اتجاهاً تصوفياً روحياً فإذا هي بالنسبة إليه صورة تستعصي على الوصف والتحديد، وإذا هو يخيّل إليها والياً من أولياء الله الصالحين.

هي شمعة مضيئة وسط الدهاليز المظلمة، وهي الخيزران هذه المرأة البربرية التي تقتل ابنها لتمكّن الآخر من استعلاء العرش، وكأنها أيضاً صورة الجزائر في محنتها تأكل أبناءها ليتناوب على حكمها أبناؤها.

ولكن لا فرق أيضاً بين الشمعة الخيزران والشمعة الشاعر والشمعة الكاتب في متاهات الجزائر. يتيه المرء في دهاليز كثيرة ومختلفة. يسرح في الماضي والتاريخ وينتقل إلى الحاضر/ الواقع ينتابه القلق النفسي، وتحيره الأسئلة الفكرية والممارسات السياسية، وكثيراً ما يجتهد في فك ألغازها ويخرج بلا طائل، وكل دهليز يفضي به إلى دهليز.

فما أرحم أن يرى وسط العتمة بصيصاً من نور، أن يأتي ضوء الشمعة بعد ظلمات الدهاليز، ومهما يجرك الكاتب إلى الماضي إلا أنك تبقى مشدوداً إلى الحاضر بكل ما يموج فيه من صراعات، حتى أن الماضي لا يستحضر إلا لقراءة الحاضر والتعليق عليه. ولقد كان الارتداد إلى الماضي في أعماق (وطار) مرتكزاً دائماً للموازنة والنقد فضلاً عن كونه حيلة فنية لتكسير التسلسل الواقعي لزمن الحكاية الأصلية.

المشهد الإرهابي:

اختار الأستاذ الشاعر أن يعيش وحيداً في بيته، أعزب، مثله الأعلى في حياته أن يعيش لوطنه وكتبه، ولكن ها هم يقتحمون عليه البيت، مجموعة من الملثمين يحيطون به فجأة ويوجهون إليه تهماً ليحكموا عليه بالإعدام:

الملثم الأول: يتهمه بالاتصال بمجموعة من الأشرار الذين يستعملون الدين لأغراض سياسية ويستهدفون ضرب النظام الديمقراطي وهم تحركهم قوة أجنبية حاقدة على الوطن؛ وقد استطاعت الفتاة أن تخادعه وتجره إلى المساجد إلى أن أصبح يتعاطف مع السجناء من هؤلاء المتآمرين، يعطيهم النقود ويرسل إليهم الكتب ويحملهم في سيارته.

الملثم الثاني: يتهمه بأنه تمكن من أن يستولي على عقل الفتاة فيشغلها عن الدور الأساسي الذي كانت تقوم به، إذ كانت تستخدمها أجهزة المخابرات في جمع المعلومات وخاصة من أوساط الصحفيين المعربين غير المتطرفين.

الملثم الثالث: يتهمه بأنه رفض التحدث إلى جماعته في المسجد، باعتبار كونه مفكراً وباحثاً وليس من عامة الناس. ولقد كان همه الأول حسب التهمة أن يتأكد مما إذا لم تكن الجماعة أو بعض أفرادها يشتغلون مع الأجهزة.

بالإضافة إلى كونه توصل إلى اقتحام عالم عمار بن ياسر وشوّش عليه فكره وجعله يعيّنه وزيراً للفلاحة.

الملثم الرابع: يتهمه بأنه معتزلي يعادي المذهب السني وينتصر للحلاّج وغيره من الزنادقة.

الملثم الخامس: يتهمه بأنه يشكل خطراً على فرنسا وعلى الجزائر وعلى الإسلام وعلى الحلف الأطلسي ومجلس التعاون الخليجي والعروبة أيضاً.

إنه يقبل مناقشة رسائل الطلبة بغير اللغة الفرنسية ويكتب عن هجرة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية.

الملثم السادس: يعتبره واحداً منهم ولو لم يعلن ذلك صراحة و لم يردد معهم في الشوارع (عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله) وهو يقدّر فيه جهوده في البحث واتصالاته بمختلف الجامعات ومراسلة الطلبة في سجن الحراش... إلخ. لكنه –مع ذلك- متحفّظ إلى حد كبير، لأنه وإخوانه لا يفهمون لماذا يحجّم الإسلام إلى شمعة في دهاليز العصر والإسلام كان ولا يزال نور السماوات والأرض. لنا أن نتصور الشاعر الضحية وسط هؤلاء الملثمين يرشقونه باتهاماتهم المختلفة، ليغرزوا في جسده النحيل خناجرهم، وإنهم وإنْ كانوا ملثّمين إلا أن مضمون كل تهمة يفضح صاحبها، فتسقط الأقنعة وتنكشف هوية كل منهم.

فالملثم الأول والثاني وإن تمايزا فهما يعبران عن أجهزة المخابرات.

والثالث والرابع والسادس، يمثلون الأصولية غير المنسجمة.

الخامس يمثل ما يوصف في الخطاب السياسي بحزب فرنسا من أتباعها والموالين لها.

كيف يختلف الملثمون وفي الوقت نفسه يستهدفون ضحية مشتركة؟

كيف تتباين التهم لتشكل في مجموعاتها تهمة واحدة؟

بعدما نتتبّع مسار الأستاذ الشاعر من مدرسة الميلية إلى الفرونكو مسلمان) إلى امتهانه التدريس بمعهد الحراش إلى أن ينقضّ عليه الملثمون بخناجرهم فيصبح جثة هامدة.

قد نتوهم أن الدائرة انغلقت بينما هي من منظور القراءة المنفتحة بداية الانفتاح على وقائع الرواية ورواية الواقع.

نهاية الرواية لا تردّ العملية الإرهابية إلى جهة محددة ولا تردها –خاصة- إلى الحركة الأصولية كما هو سائد، بل أن إطفاء شمعة المثقف الوطني الرمز يعود إلى عدة أطراف. وكأن هذه الأطراف التي تبدو غير منسجمة ليست سوى تنويعات على وتر واحد، ظاهرها اختلاف وباطنها اتفاق. وفي هذه الرؤية تشكيك في مصداقية الخطاب السياسي الرسمي، ودعوى إلى إدانته، غير أنها تنطوي في الوقت ذاته على نوع من التسوية تخفّف من الخطورة الأصولية وإفرازاتها الفاشية الدائمة. وهذا جوهر ما يجعلها تختلف جذرياً عن غيرها.

ومهما تحاول هذه القراءة أن تعلو عن التحليل السياسي إلا أنها تبقى مشدودة إليه، سواء بحكم طبيعة الموضوع (أثر الإرهاب في الكتابة الروائية) أو بحكم أن الرواية نفسها مشدودة إلى الوقائع السياسية وتسعى إلى تفسيرها. ولولا تداخل الأزمنة بالارتداد، ولولا ذلك الاتصال الروحي بين الشاعر والخيزرانة لكانت الرواية أقرب إلى تقرير سياسي مباشر.

طبعاً إن ثقافة الكاتب وقدرته الكبيرة على ترويض الأداة اللغوية وطول مراسه، كلها مزايا تؤهله إلى التقاط الأسئلة الواقعية المحيرة وتصوير الحالات النفسية القلقة وإثارة القضايا المصيرية، بحثاً عن أسباب الأزمة، إلا أن ذلك قد لا يكفي للوقوف على الأسباب الحقيقية للأزمة.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1.المصادر

- وطار الطاهر: الشمعة والدهاليز، رواية، دار الهلال، ديسمبر 1995، دط

2.المراجع

أ- الكتب

- ابن منظور: لسان العرب، دار صبح و إديسوفت، بيروت لبنان، الدار البيضاء، ط1، 2006.

- بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1.

- جينيت جيرار: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة:محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط1،1997

- خليل إبراهيم: بنية النص الروائي، دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت،ط1، 1431ه-2010م.

- الرقيق عبد الوهاب: في السرد -دراسات تطبيقية- دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1،1998.

- روحي الفيصل سمر: الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003

- السيد إبراهيم: نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة- دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 1998.

- شاكر جميل و المرزوقي سمير: مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية، للنشر، دط.

- عزام محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 2003.

- عيلان عمر: في مناهج تحليل الخطاب السردي -دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008.

- الفاسي مصطفى: بناء الشخصيات في حكاية "عبدو والجماجم والجبل"، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، دط 2007.

- فاليت برنار: الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2002.

- فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر -بولجمان- مصر، ط1، 1996.

- قاسم سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع 2004.

- القاضي محمد: مفاتيح تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1997.

- لحميداني حميد: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

- مرتاض عبد الملك: في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة.

- نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994.

- يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

- يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي -الزمن، السرد، التبئير-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

- يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، "بحث في السرد الروائي"، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.

ب- مذكرات التخرج

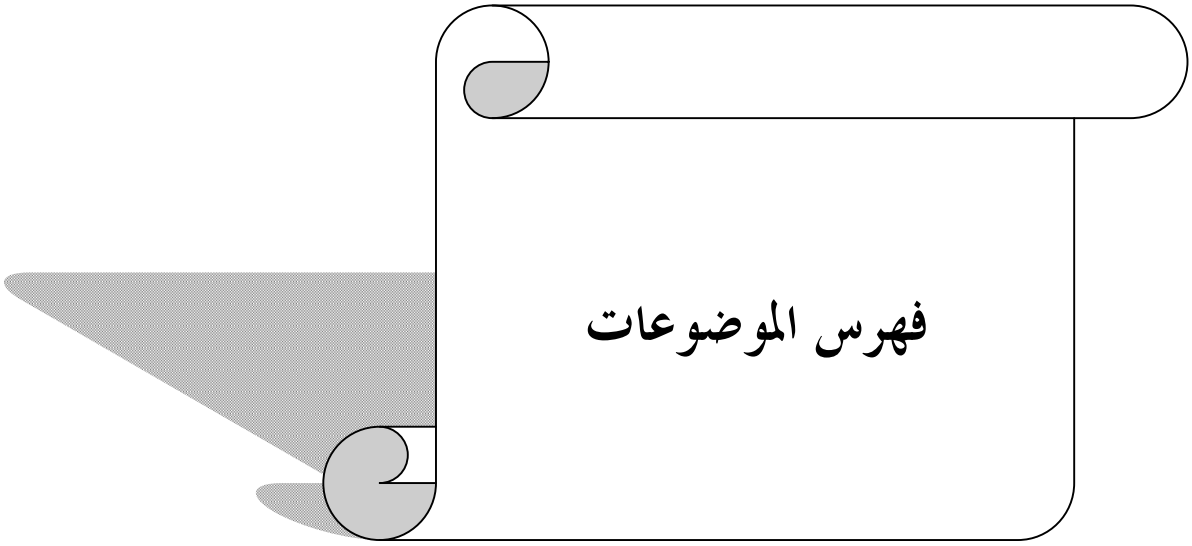
- بحري محمد الأمين: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، الطاهر وطار، وسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، مخطوطة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، نوقشت سنة 2008-2009.

- بلغربي عبد القادر: البنية الزمنية في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، مذكرة ماجستير، مخطوطة، جامعة الجزائر، نوقشت سنة 2005-2006.

- بونشادة نبيلة: بنية النص السردي في رواية "غدا يوم جديد"، مخطوطة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة نوقشت سنة 2006.

ج- المجلات

مجلة السرديات، العدد الأول، جانفي 2004، قسنطينة.



فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ...ج
مدخل	1
1-نظرية الحوافز	3
2-نظرية النموذج الوظيفي	6
2-1-النموذج الوظيفي عند بروب	6
2-2-النموذج الوظيفي عند رولان بارت	9
3-نظرية النموذج العاملي عند غريماس	11
4-منطق الحكي عند كلود بريمون	14
5-الشعرية عند تودوروف	18
6-نظرية المنهج البنيوي السردي عند جيرار جينيت	23
الفصل الأول: بنية الزمن في رواية الشمعة والدهاليز	24
أولا: النظام الزمني	27
1-الاسترجاع	29
1-1-الاسترجاع الخارجي	32
1-2-الاسترجاع الداخلي	35
1-3-الاسترجاع المختلط	37
2-الاستباق والاستشراف	39
2-1-الاستباق	40
2-1-1-الاستباق الخارجي	41
2-1-2-الاستباق الداخلي	42
2-2-الاستشراف	43
ثانيا: المدة أو الديمومة	47
1-الحذف	49
2-الأجمال	51
3-الوقفة	53
4-المشهد	55
ثالثا:التواتر	59

1-أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة	60
2-أن يروى عدة مرات ما روي عدة مرات	61
3-أن يروى عدة مرات ما وقع مرة واحدة	62
4-أن يروى مرة واحدة ما وقع عدة مرات	64
الفصل الثاني:الصيغة والصوت في رواية الشمعة والدهاليز	67
أولا: الصيغة السردية	68
1-المسافة	69
1-1-سرد الأفعال	70
1-2-سرد الأقوال	72
1-2-1-الخطاب المسرود	73
1-2-2-الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر	75
1-2-3-الخطاب المنقول	77
2-المنظور	82
2-1-التبئير الصفر	83
2-2-التبئير الداخلي	85
2-3-التبئير الخارجي	87
ثانيا: الصوت السردي	90
1-أنواع السرد	90
1-1-السرد اللاحق	92
1-2-السرد السابق	94
1-3-السرد المتواقت	96
1-4-السرد المتعدد المقامات	99
2-أنماط الساردين	101
2-1-غيري القصة	102
2-1-1-سارد خارج القصة-غيري القصة	103
2-1-2-سارد داخل القصة-غيري القصة	105
2-2-مثلي القصة	106
2-2-1- سارد خارج القصة-مثلي القصة	106
2-2-2- سارد داخل القصة-مثلي القصة	108
3-وظائف السارد	110

3-1-وظيفة السرد	110
3-2-وظيفة التنسيق	112
3-3-وظيفة الإبلاغ	113
3-4-وظيفة استشهادية	115
3-5-وظيفة إيديولوجية	116
خاتمة	119
ملحق ملخص الرواية	123
قائمة المصادر والمراجع	130
فهرس الموضوعات	133