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

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

متاهة السرد في رواية "الموت في وهران"
(دراسة بنيوية)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب(ة):
*- فزاني صوفيا
*- محمادي زينب

إشراف الأستاذ(ة):
خليل سليمة

السنة الجامعية: **2014/2013**

إهداء

اهدي ثمرة جهد ثلاث سنوات ونجاحي إلى روح أبي الطاهرة,الذي لا طالما تمنيت أن يكون معي في هذه اللحظة,إلى مرشدتي و معلمتي في الحياة إلى من أدت دور الأب و الأم كي تدعمني لأصل إلى هدفي في الحياة.

إلى الحبيبة والدتي و أمي الغالية,إلى خالتي العزيزة التي لم تبخل علي بالدعاء جنبا لوالدتي,إلى أخي الوحيد "شوقي" و سندي في الحياة,إلى أختي الوحيدة "سميرة" الحنونة الطيبة,

إلى من يرسم البسمة على وجهي إلى حبايبي الحلوين "أماني درصاف"

و "أروى رفيف" إلى صديقاتي ورفيقاتي في الحياة,

إلى زينب أختي وصديقتي ومشاركتي في مذكرة تخرجنا

إلى "خلود","أمال","حنان","إشراف","أميرة","امولة","عبير","فتحية",إلى كل من دعمني خاصة الدعم المعنوي.

إلى رمز الوفاء والحنان والمحبة و الإخلاص...إلى اعز الناس

إلى كل الأحباء.

صوفيا

إهداء

أهدي خلاصة جهدي المتواضع:

إلى فيض الحب ووافر العطاء بلا انتظار المقابل إلى من عانت معي مخاض هذا العمل وميلاده

التي غمرتني بحنانها و حبها إلى أمي الحبيبة التي أتمنى لها دوام الصحة و العافية

إلى من كان شمعة تنير دربي و من علمني الجهاد و المثابرة و حب الإطلاع و السير على خطى

الحبيب المصطفى عليه أفضل الصلاة و السلام إلى أبي الحبيب أطال الله في عمره

إلى أخوتي " أسيا " ليلي " وإلى الذي كان سندا وعونا لي طيلة مشوار

بحثنا أخي العزيز "أيمن " دون أن أنسى "سامي ولؤي".

إلى رفيقة دربي في الحياة،إلى صديقة عمري،إلى ابنة خالتي وأختي"صوفيا"

إلى كل صديقاتي وزملائي خاصة "وهيبة"

زينب

شكر وتقدير

قال تعالى:

''ربي أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه''

-الأحقاف الآية15 -

نحمد الله عز وجل الذي ألهمنا الصبر و الثبات، و أمدنا بالقوة و العزم على مواصلة مشوارنا الدراسي

وتوفيقه لنا على انجاز هذا العمل، فنحمدك اللهم و نشكرك على نعمتك و فضلك و نسألك البر و التقوى

و من العمل ما ترضى، وسلام على حبيبه وخليله الأمين عليه أزكى الصلاة والسلام

كما أتقدم بجميل شكري وتقديري للأستاذة الفاضلة " خليل سليمة " لتفضلها بالإشراف على هذه المذكرة

وعلى سعة صدرها وعلى حرصها أن تخرج هذه المذكرة في صورة كاملة لا يشوهها أي نقص، أسال الله أن

يجزيها عنا كل خير

أتقدم بالشكر لجميع زملائي في الدفعة و إلى كل من قدم لنا يد العون لإنجاز هذه المذكرة ماديا

ومعنويا سواء من قريب أو بعيد.

المدخل

مدخل :

الرواية قصة خيالية نثرية طويلة ، وهي من أشهر أنواع الأدب النثري ، وتقدم الروايات قصصا شائقة تساعد القارئ في معظمها على التفكير في القضايا الأخلاقية والاجتماعية أو الفلسفية ، كما يحث بعضها على الإصلاح ويهتم بعضها الآخر بتقديم معلومات عن موضوعات غير مألوفة وتكشف جوهر المألوف ، ومن الروايات ما يكون هدفها مجرد الإمتاع والتسلية .

تغطي الموضوعات التي تناولها الروايات حيزي التجارب الإنسانية والخيال ، فبعض الروايات تصور أشخاصا وحوادث من واقع الحياة ، وكتاب هذه الروايات الواقعية يسعون لتصوير الحياة كما هي ، في حين أن الرواية النفسية تركز على أفكار ومشاعر أحد شخصياتها أو أكثر ، وعلى عكس الرواية الواقعية ، فإن الرواية الرومانسية تقدم صورا مثالية للحياة كما سنكتشف بعض الروايات علما خياليا مثل : قصص الخيال العلمي التي تصف أحداثا مستقبلية أو عوالم أخرى أما الرواية البوليسية فتعد أشهر الروايات عند بعض القراء .

أولا : مفهوم الرواية :

أ/ لغة : تعددت مفاهيم مصطلح (رواية) وتشعبت تسمياتها ، بتعدد القواميس اللغوية ، فقد جاء في " لسان العرب " عن ابن سيدة في معتل الياء :

" روي من الماء بالكسر ، ومن للبن يروي ريّا ... ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي ، لأنه ينام أول الليل ، فأراد أن تعجل قبل نومه ... والرواية المزادة فيها الماء، ويسمى البعير راوية على تسميه الشيء باسم غيره لقربه منه، والرواية أيضا : البعير أو البغل أو الحمار يسقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا راوية... ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له متى حفظ للرواية عنه، قال الجوهري : رويت الحديث والشعر من قوم رُواة، ورويته الشعر ترويه أي حملته على روايته(...) " [1]

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

"رَوَى القومَ : استقى لهم الماء – سقاه،يروي،ريًّا.

رَوِيَ الرجل من الماء : شرب وشبع – النبتُ : تنعّم فهو ريّان مفرد ريّانة ، جمع رِوَاء ، يروي ، ريًّا .

رَوَى الحديثَ : حمله ونقله فهو راوٍ ، جمع رُوّاة ، يروي ، رواية"[2]

وجاء في القاموس المحيط : رَوَى الحديثَ ، يروي روايةً وترَوّاه ، وهو راوِيَةٌ للمبالغة (...) ، وروّيته الشعر : حمّلته على روايته .

ورَوِيتُ في الأمر : نَظَرْتُ ، وفكّرتُ ، والإسمُ : الرّويةُ ، ويوم التّروِيَةِ ، لأنهم كانوا

1- محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري : لسان العرب، دار صادر – بيروت، ط 1، ص 275 .

2- عبد الهادي ثابت : اللسان العربي الصغير ، دار الهداية ، قسنطينة ، الجزائر ، 2001 ، ص 170 .

أو لأن :

– إبراهيم عليه السلام – كان يتروّى ويتفكّر في رؤياهُ فيه (...) "[1].

– وإضافة إلى أنها نقل الحديث أو الخبر، "تطلق كذلك الرواية الآن على القصة الطويلة ، كما ورد في معجم الهادي في اللغة العربية" لحسن سعيد الكرمي . [2]

– كما يحيلنا مصطلح (الرواية) إلى عالم القصّ والحكي ، فالرواية لها مؤلف وراوٍ يقوم بسرد الأحداث ومجرياتها ليتلقاها متلقّ يسمى " مرسل إليه " أو القارئ ، ويكون بذلك تجاوبه مع الرواية من خلال وقائعها وسير أحداثها ، وذلك عن طريق ما يسرده الراوي من محكي الذي تتضمّنه لقصة أو الرواية التي هي بصدد عرضهاو تقديمها .

ب / اصطلاحا : إن تعريف الرواية ليس بالأمر الهين وبالقدر الذي تبدو فيه معروفة ذلك لحداثتها وتطورها المستمر ، لذلك أشار عبد الملك مرتاض قائلا :" والحق أننا بدون خجل ولا تردد نبادر إلى الرد عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة ، والسؤال الذي يعينه مرتاض هو : ما هي الرواية ؟ "[3].

كما يقول أحمد الدغمومي أيضا في الرواية :

" قبل أن تختص الرواية بخاصيتها الأدبية فهي قبل ذلك شكل من أشكال الثقافة "[4].

1– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزباديّ : القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة ، بيروت – لبنان ، ط 8 ، 2005 ، ص 1290

2- حسن سعيد الكرمي : الهادي في اللغة العربية ، ج 2 ، ص240

3 - عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 240 ، الكويت ، د ط ، 1998 ، ص 17

4 – أحمد الدغمومي : الرواية والتغيير الاجتماعي ، دراسة سوسيوثقافية ، دار افريقيا للشرق ، المغرب ، د ط ، ص 70 .

وقبل ما قاله مرتاض عن الرواية رأى ميخائيل باختين أن : " تعريف الرواية لم يجد جوابا بعدد بسبب تطورها الدائم " [1] .

فإن هذا اللون من الأدب كما يضيف غولدمان :

" يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها "[2].

ويرى بعض الباحثين الدارسين أن الرواية :

" مسخ للقصة الملحمية ، تقع في مستوى عائلي وإلى حدّ ملائكي ، تتضمن وجهة النظر هذه بصفة واضحة أطروحات المؤرخ المجري لوكاتش ، ومن هذا المنظور كان لنقاد آخرين مثل مارت روبرت MARTE ROBERT فضل تشبيه الرواية بالإبن الذي فاز شيئا فشيئا بأهدافه النبيلة ، متخلّيا عن ميوله الساخرة (...) ومع ديفو DEFEO وريتشاردسون RICHARDSON، أصبحت الرواية جديّة "[3] بعدما كانت هزلية مع كل من بانتاغرول و غارغاناتوا .

وفي إطار مفهوم الرواية ، أقر بعض الفلاسفة بأن : " الرواية بمعناها الحقيقي تقتضي أيضا شأنها شأن الملحمة رسم عالم بأكمله ولوحة الحياة اليت تبدو موادها العديدة وعمقها المتنوع في دائرة الفعل الخاص الذي يتوسطها ، وعدّها بذلك الملحمة البرجوازية الحديثة كما عدّها البعض الآخر ملحمة عالم بغير آلهة " [4] .

---

[1]–2 ، ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ت : محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1987 ، ص 7 ، 8 .

[3]- برنارفاليت : الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ، تر : عبد الحميد بورايو ، د–ط دار الحكمة الجزائر ، 2002 ، ص 19

[4] -– د.محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة –دراسة– من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2000 ، ص 11 .

وفي خضم هذا المفهوم يرى الدكتور " محمد الباردي " بأن الرواية أخذت بهذا المعنى عن الملحمة تشخيصها للعالم وطرائقه ، وإن اختلفت الظروف الإجتماعية وتبدلت الشروط التاريخية .

وتظل تلك العبارة الشهيرة التي كتبها ستاندال STENDHAL 1889-1842 ذات يوم : " الرواية مرآة يتجول بها طول الطريق شعارًا يحقق مفهوم (الرواية – المرآة)[1] فالرواية الحديثة منحت مفهوم التشخيص دلالات جديدة وبذلك وهبت لنفسها أساليب في السرد .

ومن زاوية مغايرة نجد مفهوم آخر ، إذ أن نقاد الرواية " ينسجون على منوال النموذج اللغوي ، وهنا نلون في دائرة ما يسمى علم الرواية أو القص narratologie ويسمى كذلك نحو الرواية ، وفيه يتجه الجهد إلى الكشف عن (اللغة) الباطنية لهذا الشكل من أشكال الكلام الذي هو الرواية ، فاللغة باعتبارها البنية العميقة التي يطلق عليها اللفظ الفرنسي Langue هي نظام من القواعد يتحقق في النص أي في الكلام الروائي "[2] .

ويذهب كثيرون من دارسي القصة أو الرواية إلى أنها " تشبه اللغة ، بمعنى أنها (موازية في بنيتها لها) ومن ثم فهي قابلة للتحليل نفسه الذي نجريه في علم اللغة ، وهذا التحليل للقصة الذي يدخل في إطار نحو الرواية قد يكون تطبيقا مباشرا لمناهج علم اللغة ومصطلحاته التي تستخدم حينئذ استخداما مجازيا ، كما نرى عند تودوروف في تحليل الديكاميرون أو باستعمال كلمة نحو بمعناها الواسع ، كما هو الشأن عند غريماس ومن أعلام هذا الإتجاه عموما كلود بريموند ، غريماس ، ليفي شتروس . تودوروف

[1] المرجع نفسه ، ص 14

[2] د. السيّد إبراهيم : نظرية الرواية – دراسة لمنهج النسق الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة د.ط ، 1998 ، ص 10

2، بارت وغيرهم ، ومن قبل هؤلاء فلاديميربروب من الشكليين الروس " [1] .

ومهما يكن من أمر ، فإن نحو الرواية " يلفت نظر الناقد الأدبي إلى عناصر هامة تنطوي عليها قراءة الرواية ، ولكنها من الوضوح – كما يرى دافيد لودج – بحيث لا يلتفتون إليها " [2] .

– ونظرا لبنية الرواية للغوية وجعلها تتوازى واللغة على حد تعبير " الدكتور السيّد إبراهيم " فإنه بإمكاننا تحليلها والكشف عن بنيتها اللغوية ، كون العمل الروائي يشمل جملة من القواعد والضوابط التي لها صلة باللغة .

ونخلص من اصطلاحات الرواية ، إلى أنها– كما وَرَدَ في الموسوعة العربيةالميسرة " نوع من القصص يكتب نثرا ، استخدمت هذه الكلمة لأول مرة في انجلترا عندما عرفت فيها القصة الايطالية ، ومنها قصص الديكاميرون التي كتبها بوكاشيو1353–1349 ، أما الرواية الحديثة فيرجع تاريخها إلى القرن 18 وإلى الروايات التي كتبها كل من دانيلديغو وصمويلريدشاردسون ولما كانت الرواية تختص بقدر كبير من الحرية من حيث الصياغة والموضوع ، كان من الصعوبة بمكان الوقوف على تعريف دقيق لهذا النوع من التأليف نجد أمثلة من النثر القصصي في قصص (ألف ليلة وليلة) وفي قصة (الحمار الذهبي) لأبوليوس ، وفي أساطير الاسكندر الأكبر (...) " [3] .

وعليه إذًا الرواية هي نوع من أنواع سرد القصص ، تحتوي على العديد من الشخصيات لكل منها اختلاجاتها وتداخلاتها وانفعالاتها الخاصة، تعتبر الروايات من أجمل أنواع الأدب النثري، تمثل النوع الأحدث بين أنواع القصة

[1] – [2] د. السيّد إبراهيم : نظرية الرواية – دراسة لمنهج النسق الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة د.ط ، 1998 ، ص 11 – 12

[3] – الموسوعة العربية الميسرة ، الجزء 1 ، 2009 ، ص 883 .

والأكثر تطورا وتغيرا في الشكل والمضمون بحكم حداثته ، وما له صلة بالرواية أو ما يشبهها كفن السيرة وفن المقامة ،وإن كانا يعدّان أساسا من الأسس التي قامت عليها الرواية العربية اليوم .

ثانيا : نشأة الرواية الجزائرية الجديدة

تعود في الأصل نشأة الرواية شكلا سرديا في القرنين 17 و 18 " حيث نمت وتطورت نوعا متميزا ومؤسسة اجتماعية محترمة ذات معنى ، هذه التساؤلات تتعلق بالظواهر المحورية التي نشأت منذ زمن ، بين ميل الرواية ونزعتها الطبيعية نحو الواقعية والتوثيق الاجتماعي وعلاقتها بالأحداث والحركات التاريخية ، وبين ميولها نحو تغير الشكل وطبيعة الخيال والارتداد لفحص ذاتها الروائية .

وقد اشتهرت الرواية بشيئين :

أولهما :أنها وسيلة للتعبير عن سرورنا بالقصة وبهجتنا بمعرفة الواقع الاجتماعي بلغة أدبية نتكلمها ونكتبها .

والثاني : بكونها ابتكارا لفظيا معقدا يظهر فيه غموض السرد وتعقيد التركيب" [1] وقد أدى هذان العنصران إلى تمييز الرواية حسب رأي الباحث أحمد عمر شاهين وقد أعيد النظر فيها ، حيث كان ذلك " إدراكا بشكل ما ، لا للإمكانية الشعرية والرمزية للعمل الروائي ، ولكنه أيضا نوعا من المأساة (...)، فالروائي الحديث قد فقد شيئا ما من إيمان القرن 14 بالواقعية من التسلسل والتتابع المنطقي للعمل الروائي ، من التطور الطبيعي للعلاقة بين الأفراد وبين تقدمهم الاجتماعي والأخلاقي "[2]

[1] مالكوم براديري : الرواية اليوم ، تر : أحمد عمر شاهين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1996 ، ص 8-9

[2] المرجع نفسه ، ص 10

هذا الطرح الذي أدلى به الكاتب فيما يتعلق بالروائي الحديث هو نتيجة هيمنة الشك الذي طالما راود الروائي والمؤلف خاصة في رؤيته للواقع .

" وهكذا في عالم أصبحت فيه هذه العلاقات الأساسية وقتية ، فقد اتجهت الرواية لتتفحص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائي ، ولكن تفحصت تعقيدات وقلق الوعي الإبداعي ، وزاوية الرؤية ووجهة النظر وقواعد تنظيم العمل الروائي ، وغاصت عميقا في فيضان الوعي الفردي والجمالي ببنائه المتغير للعلاقات وزمنه المتبدل ، كما نظرت إلى عالم خارجي أقل واقعية ، لذا ركزت ونوهت بالعلاقات الغامضة للحياة الداخلية والخارجية ، وبهذا أصبحت متطابقة مع فلسفة جديدة وعلم نفس جديد واقتناع جديد بتعدد وكثرة وجهات النظر المختلفة التي تصوغ إحساسنا بالتجربة وبالواقع "[1].

إن الرواية بهذا المعنى تصبح بالنسبة لهنري جيمس ولكثير من الروائيين الشكل الرئيس الحديث ، كلما اهتمت أكثر بمشاكل الكتابة الروائية ، وكانت الرواية ما أن تموت حتى تولد من جديد كما أكّد جيمس، " فهو نوع جديد من الخيال الشعري وفهما جديدا لطريقة تنفيذ هذا الخيال روائيا ، وقد كان هذا في البداية مشكلة الروائيين وقضيتهم بالدرجة الأولى " [2]

وقد حاول جيمس أن يقدم الكثير بنفسه في هذا المجال وذلك في مقدماته لرواياته وفي مقالاته ، ولم يحدث إلا بعد الحرب العالمية الثانية أن بدأ النقد يمنح الرواية الأهمية والمركزية التي دعا إليها جيمس ، ومنذ ذلك الحين وحتى الآن بدت الرواية المثل الأدبي الأعلى في مجال النقد ، مزحة القصيدة والمسرحية كنموذج للتجربة الأدبية .

لقد شهدت الفترة الممتدة ما بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين تطورات وثورات علمية بما أفضت إليه من تأثير على نفسية الفرد وعقله ، هذه التغييرات " لم تبق بعيدة عن

[1] المرجع السابق ، ص 9

[2] المرجع نفسه ، ص 10.

المجال الأدبي وسيما الرواية التي عادة ما تكون تعبيرا فنيا عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان ، إذ وفي ظل تلك التغيرات باتت الذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ، كما تشعر أن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان والتلاشي " [1] .

وفي ظل هذا التصور كانت الإرهاصات الأولى لبداية الرواية الجزائرية مع كوكبة من الأدباء الجزائريين " فهناك مالا يقل عن ثلاثة تواريخ شائعة في كتابات الدارسين وهي على التوالي :سنة1947 التي يربطونها بصدور (غادة أمالقرى) لأحمدرضا حوحو.

وسنة 1957 مع ظهور (الحريق) لنور الدين بوجدرة وكلاهما طبع بتونس ، وفي سنة 1972 صدرت رواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر ، وهناك اختلاف عن بداية هذه الرواية بعد الإستقلال هل كانت مع ريح الجنوب أم مع (اللاز) للطاهر وطار أم مع (رمانة) للمؤلف نفسه ؟ هل نحكم على ذلك بناء على تاريخ صدورها ، أم على بداية كتابتها أم على نية صاحبها في أنه كتب قصة ثم تبيّن له أنها رواية ؟ .

فإذا كان أمرا مؤكدا أن بن هدوقة قد نشر روايته قبل وطار ، فإن كتابته لها كانت متأخرة عنه استنادا إلى ما ذكره هذا الأخير في مستهل رواية اللاز تحت عنوان (كلمة المؤلف) إذ جاء فيها أنه شرع في كتابتها في شهر ماي 1965 وظل يكتبها بشكل متقطع إلى أن أنهاها سنة 1972 .

ونعرف أنها لم تصدر إلا بعد سنتين من انتهائه منها ، علما أن بن هدوقة كان قد سجّل تاريخ انتهائه من كتابتها – ريح الجنوب – في 5 نوفمبر 1970 بالرغم من أنه لم يذكر تاريخ الشروع في الكتابة ولم يشر إلى أي انقطاع في كتابتها ، من وجهة أخرى كان الطاهر وطار قد نشر (رمانة)سنة 1970 ثم نشرها ضمن مجموعته القصصية

[1] –سليمة خليل : الإرهاصات الأولى للرواية الجزائرية الجديدة ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، كلية الآداب واللغات ، جامعة " محمد خيضر " – بسكرة – الجزائر ، مجلة المخبر ، العدد 7 ، 2011 .

(الطعنات) ليعاود نشرها سنة 1981 باعتبارها رواية ، وهذا ما يحيلنا إلى الحديث عن بداية الرواية الفنية التي ظهرت مع محمد بن إبراهيم في حكاية العشاق في الحب والاشتياق سنة 1849 بالجزائر ، قام بتحقيقها ونشرها الدكتور أبو القاسم سعدالله سنة 1972 رأى بعض النقاد أنها تشتمل على المقومات الأساسية للروايةوعَدّوها أول رواية عربية في العصر الحديث لأنها سبقت رواية (زينب) المصرية لمحمد حسين هيكل و (الأجنحة المنكسرة) لجبران خليل جبران بما يزيد عن ستين عاما ، ولكن الاعتراض في هذه الحالة يتمثل في أن الرواية ظلت مخطوطة ولم تنشر في وقتها "(...)[1].

– وبذلك فإن الرواية الفنية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور،"بالرغم من وجود تراث سردي لهذه الشعوب تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي ، وتتميز في بعض آخر بفعل تميزها التاريخي نظرا لما شهدته المنطقة من تعاقب الحضارات "[2].

وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي ، فإن تطورها كان سريعا ، إذ إن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة المشرق بضاعتنا ردّت إلينا ، بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة .

وإبداعا وتلقيا من جهة أخرى ، هذا ما يراه الباحث بن جمعة بوشوشة ، وقبل ذلك كله نَلِجُ إلى مرحلة حاسمة مرّت بها الرواية الجزائرية ، تجسدت في فترة الإرهاب ، إذ هو " ليس حدثاً بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها ، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس

1 د. أحمد منور : ملامح أدبية – دراسات في الرواية الجزائرية ، وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب ، ط 1 ، الجزائر 2008 ، ص 11 .

2 بن جمعة بوشوشة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، د ط ، تونس ، ص 23 .

خطورته بتلك المقاييس جميعا ، إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة ارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية" [1] .

فقد كان له أثر بالغ في نفسية الفرد الجزائري ، لذلك فإنّ وقْعه في القلوب والعقول وانشغال الناس به لم يمنع بعض الكتّاب من تسجيله، "بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصّل منها . والواقع أن الإشارة إلى ظاهرة الإرهاب في الكتابة الروائية بدأت منذ السبعينات وجاءت بشكل صريح في رواية الطاهر وطّار (العشق والموت في الزمن الحراشي) حيث تصوّر هذه الرواية الصراع بين حركة الإخوان المسلمين الذين كانوا يعادون التوجه الاشتراكي وبين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية والذين كانوا مدعومين – سريا – من حزب الطليعة الاشتراكية "[2].الطاهر وطّار في عمله هذا لم يكن يتنبأ بقدر ما كان يرصد وقائع ، حتى أن الرواية نفسها لم تكن سوى صدى للخطاب السياسي السائد ، والملاحظ أن معظم كتابات وطّار نلمح من خلالها التيار الأصولي كما في رواية الزلزال .

وما يمكن قوله في الأخير ، هو أن فترة الإرهاب كانت بمثابة حافز للأدباء الجزائريين ، بحكم تأثيرها في نفوسهم ، فحرّكت بذلك قريحتهم للإبداع والكتابة الروائية .

فهذه الفترة وما تلاها كانت بمثابة انطلاقة حقيقية للرواية في الجزائر لجيل من الشباب الذي كتب الرواية لأول مرة في ظروف اجتماعية متأزمة ، حيث عالجت هذه الروايات صورة الموت اليومي والدمار الذي طال الوطن .

---

[1] مخلوف عامر : الرواية والتحولات في الجزائر – دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية – من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2000، ص 90

[2] – المرجع نفسه، ص 91 .

وقد اهتمت الرواية الجزائرية بالمضمون ولم تنظر إلى الشكل إلا بوصفه خادما لهذا المضمون – انطلاقا من الوضع المعاش – الذي كان خاضعا لأفكار الواقع في تجلياته الثورية ، " كما أن النقد الانطباعي والإيديولوجي الذي اهتم بنقد الرواية لم يحدد مفاهيمه النظرية ، فقد كان عنصرا مساهما في توجيه الرواية العربية الجزائرية إلى نموذج الواقعية النقدية أو الاشتراكية في مظهرها السطحي البسيط "[1] .

ونتيجة للظروف السياسية والاجتماعية التي شهدتها الجزائر ، عرف الأدب الجزائري المعاصر في هذه الفترة تغيرا ملحوظا ، حيث تمظهر بخصائص طبعت الأدباء بطابع خاص ، وفي المقابل أفرزت الساحة الأدبية الجزائرية أقلاما كانت بمثابة مرايا عاكسة لصورة المجتمع الحقيقية ، فقد كان لهذا الواقع السياسي المُعاش في الجزائر له من الأثر الكبير على الواقع الثقافي وتطوره إذ " ساعد الأدباء الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية ظرف خاص ، زيادة على الأجواء الثورية التي فرضها عليهم الواقع كانت مستقلة عن وعيهم ، استفادت بعضهم من الكتابات الفرنسية بكل انجازاتها الفنية (...) وعلى رأس هؤلاء " أحمد رضا حوحو مثلا"[2] .

ومع كل هذا لا يمكننا إلا أن نقول إن الحركة الأدبية في الجزائر كانت تسير على خطوط متقطعة وهي بذلك كانت تجسّد تفسيراً اجتماعيا في المرحلة التي مرّ بها " تشكل الوعي

الجماهيري بالقضية الوطنية "[3].

[1] علالة سنقوقة : المتخيل والسلطة ، رابطة كتاب الاختلاف ، الجزائر ط 1 ، 2000 ، ص 35

[2] المرجع نفسه ، ص 46

[3] عبد الله خليفة الركيبي : القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، د ط ، 1967 ، ص 240 .

فمع وضوح مطالب الحركة الثورية والوطنية في الجزائر ، كان لزاما عليها أن تبحث عن شكل جديد للتعبير عن أدب يمكنها من الاتصال بجمهور غير الجمهور التقليدي " الذي تعوّد السكونية والحياة الرتيبة "[1].

ومنه فإن الوضع السياسي والاجتماعي الذي كان يرصد معاناة الشعب الجزائري ، كانا مصدرا لولادة وضع ثقافي ، استغله الأديب وبالخصوص في كتاباته الأدبية للتعبير عن تلك الظروف .

إن القصة التي ترويها الرواية الجزائرية التسعينية قصة الإنسان الجزائري ومعاناته ، وهي تروي حقائق قد تسكت عنها الخطابات الأخرى خاصة السياسية ، وقد اتخذت لذلك نماذج روائية تشمل مرحلة العنف في أغلبها هي :

"أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد) أمين الزاوي (يصحو الحرير) الطاهر وطار

(الشمعة والدهاليز) واسيني الأعرج (سيدة المقام) رشيد بوجدرة (تيميمون) كمال بركاني (إمرأة بلا ملامح) مرزاق بقطاش (دم الغزال) زهرة ديك (بين فكي .. وطن) عبد الله عيسى لحيلح (كرّاف الخطايا) سعيدة هوارة (الشمس في علبة) "[2].

فقد تميزت الرواية بعناصر فنية وفكرية ضمنها الكتاب واقع العنف مما مكنهم من الغوص في أعماق ال الشخصيات النموذجية لتجاوز الحقيقة الآتية [3]، فالروايات توظّف السيرة الذاتية في المتخيل الروائي كمطابقة الشخصية الروائية للشخصية الحقيقية " ويحرص خطاب هذه الروايات على التعبير عن الأنا وآمالها المكبوتة بسبب القمع " [4] . ويستخدم

[1] المرجع السابق ، ص 242 .

[2] د . الشريف بن حبيلة : الرواية والعنف – دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة ،إربد عالم الحديث ، ط 1 ، 2009 ص 5.

[3] : المرجع نفسه، ص 5

[4] – المرجع نفسه ، ص 6-7 .

غالبا الكلام اليوم الذي يعطي للشخصيات هويتها المتميزة ، إلى جانب اهتمامها " بالمكان كاسترجاع مكان الذكريات المفقودة ، إذ يحضر كزمن تعاني الشخصيات في فضائه التحولات الطارئة عليه ، إضافة إلى تقنية تعدد الرواة وذلك للإيهام بالحياد اتجاه سلطة سياسية قامعة على إثرها تولد العنف "[1].

شخصيات من خلال تحليلها واختيارها في سياق اجتماعي وسياسي ، وبذلك فهم " يجسدونوهكذا كان سير العمل الروائي بمقتضيات العصر ، فكانت دلالات ومعاني النص السردي رامزة ، لها ما يقابلها في الواقع .

ومن بين هذه الثلّة من الروائيين اخترنا الروائي " الحبيب السايح " فهو من أبرز الروائيين الجزائريين المعاصرين الذين أولوا اهتماما بالرواية الجزائرية المعاصرة ، فأسلوبه السردي المتميّز أطلّ علينا بمولود أدبي جديد تحت عنوان (الموت في وهران) صدرت هاته الرواية يوم 03-11-2013 في معرض الجزائر الدولي للكتاب ، عن دار العين المصرية للنشر والتوزيع وقد سبق هذا الإنتاج الأدبي أعمال متميزة خاصة بالروائي نذكر منها :

رواية زمن النمرود – مذنبون لون دمهم في كفّي – تلك المحبّة – ذاك الحنين – الموت بالتقسيط ... والموت في وهران من آخر إصداراته الأدبية والتي نحن الآن بصدد دراستها من حيث متاهتها السردية .

– خلّد فيها تفاصيل مدينة وهران وحكاية " وهيبة بوذراع " التي يظهر قبرها مدونا عليه اسمها على غلاف الرواية – مع المدينة ، تدور أحداث الرواية حول أشلاء ذاكرة الأيام التي عاشها في وهران والتي أراد أن يجمعها ، إذ أنَّ وهران هي الحدث في الرواية أثناء العشرية السوداء ، حيث لينطرق النص إلى عادات وتقاليد والحياة اليومية التي يعيشها المواطن

[1] المرجع السابق ، ص 6-7

الوهراني ، في جوانب هذه المدينة العتيقة التي تتحول إلى مكان تكبر فيه كل أنواع العنف ومظاهره ، حيث أصبح لا شيء يشجّع على بقاء الحياة في مدينة ميتة ، " ومن شرفات بناية وهران " بويلدينغ " أطلّت وجوه عتيقة لأزواج من بقايا الأقدام السوداء ، تحتها من حانة " فالوريس " (سابقا) ، خرج بكؤوس قهوتهم المعصورة ما تبقى من زبائن كانوا ، قبل حوالي ثلث قرن ، شبابا وكهولا ، متوثبين يحتسون البيرة فيها مع القطعة بالمرقاز والدّولْمَة بالعصبان (...) كانوا يرفعون كئوسا أخرى بشراب آخر ، أنخابا لأيام أفراح غيّبها أفول زمانهم وخذلتهم فيها شيخوختهم (...) " [1] وهو ما جاء في آخر غلاف الرواية ، حيث أن أحداثها تدور حول شخصية رئيسية وهي الهواري إلى جانب شخصية حسنة و بختة و الوالدة و شخصية عبدقاالنقريطو التي تظهر في مطلع الرواية ، وشخصيات أخرى نلمحها في النهاية أمثال :حذيفة الشيخ وحلومة والعارم وغيرها .

وانطلاقا من دراستنا لإصداره الجديد المتميّز نستشف مظاهر من أسلوبه إذ تبين لنا رصد لبض من حالات الحزن وموجات الغضب وفترات قليلة من الفرح من ليالي النشوة يجسّدها بلغة متميزة تأخذ بالأذهان إلى مدى بعيد من خلال سرده لوقائع الأحداث .

[1] ينظر : الحبيب السايح : رواية (الموت في وهران) دار العين للنشر ، قصر النيل ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2014

الفصل الأول : آليات الخطاب السردي في الرواية الجديدة

المبحث الأول :

1) مفهوم السرد

أ – لغة

ب-اصطلاحا (عند العرب والغرب)

2) مفهوم الزمن في الرواية الجديدة و القديمة

3) مكونات السرد (الرؤية-الشخصية-المكان)

المبحث الثاني:

1) تحليل ظاهرة الزمن في الخطاب السردي

2) قيم الزمن في الرواية

3) وضع الحاضر في الرواية

4) علاقة السرد بالزمن

5) التداعي الحر (التذكر).

مفهوم السرد لغة :

جاء في معجم لسان العرب"سرد الحديث ونحوه يسرده ، سرداً إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سرداً إذ كان جيّد السياق له ، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم : لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً أييتابعه ويستعجل فيه ، وسرد القرآن تابع قراءته في حذرٍ منه [1] .

وقد وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى " أَنِ اعْمَلْ سَابِغَات وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِير "[2]

وفسرها الزمخشري بـ " نسيج الدروع "[3].

ووردت اللفظة في تاج العروس "السرد : نسج الدروع وهو تداخل الحلق بعضها في بعض[4].

السرد : السّمر ، وهو غير خارج من اللغة (الكلام) .

السرد : (جودة سياق الحديث) سرد الحديث ونحوه يسرد سرداً إذ تابعه .

وجاء أيضاً في أساس البلاغة (...) "سرد الحديث والقراءة : جاء بها على ولاء[5]

---

[1] ابن منظور: معجم لسان العرب ، بيروت ، لبنان ، دار الصبح وإسوفت ، ط 1 ، ج 1 ، مادة سرد ، سنة 2006 ، ص 217 .

[2] . سورة سبأ ، الآية 11 .

3 الزمخشري : تفسير الكشاف ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط 1 ، 1995 م ، ص 554

4 محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس ، التراث ، بيروت ، د ط ، ج 1 ، ص

5 – أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري : أساس البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط1 ، ج1 ، 1998 ، ص 449

وورد أيضاً في معجم الصحاح لابن سيدة : "السرد الخرز في الأديم والتسريد مثله (...) والسرد : سم جامع للدروع وسائر الحلق ، وفلان يسرد الحديث سردا ، إذا كان جيّد السياق له "[1] .

وجاء في المعجم العربي الأساسي في مفهوم السرد اللغوي أيضاً :"سرد ، يَسْرُدُ ، سرداً ، الدرع ، نسجها ، الشيء ، تابعه والاه ، القصة ونحوها : رواها "[2].

ومن خلال هذه التعاريف نستنتج أنّ السرد لا يخرج عن نطاق نسيج الكلام وحسن السبك وقدرة النظم في انسجام تام ومتتالٍ .

مفهوم السرد اصطلاحاً (عند العرب وعند الغرب) :

يعتبر السرد من بين المميزات والسمات التي اهتمت بها الدراسات النقدية الحديثة وبخاصة الدراسات الروائية ، فهو رواية الحدث أو ما يقع من أحداث ، كما يروي للقارئ ما يحدث إذا كان يعتبر الوصف في فن القص صورة ، فإنّ السرد هو بمثابة صورة متحركة في النص الروائي ، حيث نجد هذه السمة (السرد) تختلف في تحديدها وفي مفهومها في تراثنا العربي منه في الدراسات الغربية التي أولته هي الأخرى بالغ الاهتمام والدرس .

أ- مفهوم السرد عند العرب :

يعتبر السرد العربي من إحدى القضايا والظواهر التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدارسين العرب .

[1] - إسماعيل بن حماد الجوهري : تاج اللغة وصحاح العربية ، دار العلم للملايين القاهرة ، ط 1 ، 1956 ، ص 487

[2] - المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة ، د ط ، د ت ، ص 80 .

فالسرد العربي هو قديم قدم الإنسان العربي وأولى النصوص التي وصلت عند العرب دالة على ذلك (...)[1].

حيث نجد العرب استعملوا طرائق عدة في سرودهم من ذلك استعمالهم لضمير الغائب منذ العهود المبكرة ولعل عبد الله بن المقفع كان أول من اصطنع هذه الطريقة السردية التي تلاؤم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم (...) [2]

كما نجد بعض الأشكال السردية الأخرى التي قد تناولها البعض من الساردين من قبل ، خاصة في المقامات ، " فكان معظم المقاماتيين يبتدؤون السرد في مقاماتهم إمّا بعبارة " حدثنا " إمّا بعبارة " حدث " وإمّا بـ " حكى " وغمّا بـ " أخبر " وإمّا بعبارة " حدثني " وهي أداة سردية كانت تصطنعها " شهرزاد " في ألف ليلة وليلة " والتي يصطنعها ابن ناقيا ، وكان الجاحظ اصطنعها قبل ذلك في القرن الثالث للهجرة ، في كتابه حكاية الكندي حيث افتتحها بهذه العبارة " حدثني عمر بن نهيوي قال (...) "[3] .

فنجد أنّ السرد أو مادة السرد كانت تتواجد منذ الأزل عند العرب ، حيث كانت تختلف وتعدد فقط لديهم الأشكال والصيغ السردية .

فقد جاء في كتاب السرد العربي لسعيد يقطين ، أن السرد هو " نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور ، وجعله قابلا للتداول سواءً كان هذا الفعل واقعيا أو تخييلياً ، وسواء تم التداول شفاهة أو كتابة وإذا نظرنا في تاريخ الإنسان العربي وموقعه الجغرافي

[1] - ينظر سعيد يقطين : السرد العربي مفاهيم وتجليات ، رؤية للنشر والتوزيع مصر ، القاهرة ، ط1 ، سنة 2006 ، ص 65 – 66 .

[2] - د.عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، علم المعرفة ، الكويت ، د.ط ، 1998 م ، ص 141

[3] المرجع نفسه ، ص 146 .

منذ القدم بين حضارات مختلفة (...) فالحضارة العربية لا يمكنها أن تقوم فقط على الشعر ، ولكن على السرد أيضاً (...)[1].

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

فالسرد العربي " هو الجنس الذي توظف فيه صيغة السرد وتهيمن على باقي الصيغ في الخطاب ويحتل فيه الراوي موقعا هاماً في تقديم المادة الحكائية "[2].

كما نجد مصطلح السرد في الإطار النقدي الحديث على حدّ تعبير " عز الدين اسماعيل " :" فهو يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية "[3].

مفهوم السرد عند الغرب :

ومن التحديدات والإصطلاحات التي وضعها الغربيون لهذا المصطلح (السرد) نجدها كثيرة ومتعددة .

وقد كان تودوروف أول من أطلق عليه صفة " العلم " . NARBATOLOGIE " وقد ورد في المعجم الموسوعي الجديد لعلوم الكلام أنَّ " هذا المصطلح قد اقترح سنة 1969 من طرف تودوروف ليشير به إلى علم لم يوجد بعد ، علم المحكي "[4].

[1] ينظر سعيد يقطين : السرد العربي مفاهيم وتجليات ، رؤية للنشر والتوزيع ، مصر القاهرة ، د ط ، 2006 ، ص 72

[2] – المرجع نفسه ، ص 87 .

[3] – وليدة بن طالب " سيرة بني هلال : دراسة سردية " مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة منتوري قسنطينة 2010، جميلة قيسمون ، ص 18 ، ينظر آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر ، سوريا ، ط 1 ، 1979 ، ص 28

[4] سليمة لوكام : تلقي السرديات في النقد المغاربي ، دار سحر للنشر ، تونس ، د ط 2009 ، ص 146 و 147

ولعل ما نجده في تعريف بول ريكور " Paul Ricoeur " للسرديات ما ينم عن هذا التوجه حين قال :" إذا أردنا أن ذوقق في كلامنا فينبغي علينا أن نعد السرديات علم البنيات السردية دون أن نضيع في التمييز بين المحكي والتاريخي والمحكي التخيلي بيد أنّ السرديات وبحسب الاستعمال المعاصر للمصطلح تركز على محكي التخييل ، دون إقصاء لبعض الاقتحامات في مجال تاريخيات l'historiographie"[1].

ونجد أن جماعة أنتروفرن Entrovernes يقولون " إن ما نسميه سردية هو ظاهرة تتابع الحالات والتحولات المسجلةفي الخطاب والمسؤول عن إنتاج المعنى ...وكل نص يحمل تركيبا سردياً (composante narrative) يمكن أن يكون موصولا بالتحليل السردي "[2]

وفي مقابل هذه التصورات الحصرية ، يضع بعض النقاد السرديات في أطر معرفية أوسع أمثال " جان ميشال آدم " حيث يقول : " يمكن تحديد مصطلح السرديات بوصفها فرعًا من علم العلامات العام ، السيميولوجيا ، وهي بذلك تبذل قصارى جهدها في تحليل صيغة التنظيم الداخلي لنوع معين من النصوص ، وهذا يصلها بمجال تحليل الخطاب مثلما يضعها في علاقة مع نحو النصوص" [3]

كثيرة هي السرديات في العالم هكذا هو " رولان بارث " عن رؤيته لأنواع السرد في العالم " فالسرد لا حصر له ، ويمكن لكل مادة أن تتضمن سرداً ويمكن للكلام الملفوظ أن يدعم السرد الشفوي أو المكتوب عبر الصورة الثابتة أو المتحركة والإيماءة وعبر مزيج منظم من كل هذه المواد فالسرد حاضر في الأسطورة والخرافة والأقصوصة والملحمة والتاريخ

[1] المرجع نفسه ، ص 147 ، نقلا عن paul ricoeur . temps et reat . Ediclitions du seuil , paris ; 1984 , p 13

[2] المرجع نفسه ، ص 148 ، نقلا عن groupe d'entrevernes Analyse semitique des textes , éditions toubkal , casablanka , maroc , 1987 , p14

[3] المرجع نفسه ص 149 ، نقلا عن . J.M.Adam , le récit , p 4

والمثل والسينما ... الخ والسرد في هذه الأشكال اللامتناهية حاضر في كلّ الأزمنة وفي كلّ الأمكنة،وفي كلّ المجتمعات،فهو يبدأ مع التاريخ ومع الإنسانية ولا يوجد شعب دون سرد "[1].

ونجد السرد يصطلح لدى جيرالد برانسعلى أنه هو : " هو الحديث أو الإخبار كمنتج وهدف فعل وعملية بنائية ، لواحد أو اثنين أو أكثر من الرواة وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر من المروي لهم " [2]

يعني السرد لدى شيلوميث ريمون كينان (Sh R Kenan)" التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية " الفيلم ، الرقص ... الخ "[3].

أما جيرار جينيت فيرى أنه " الفعل السردي المنتج وتوسيعا لمعناه : الفعل السردي متخذا مكانا له ضمن الوضعية سواء كانت حقيقية أم خيالية "[4].

وهكذا نجد أنّ تحديد السرد وماهيته ، قد اختلف اصطلاحه من عند العرب منه إلى الغرب ، كل حسب دراساته وتطلعاته وتصوراته .

مفهوم الزمن في الرواية القديمة والرواية الجديدة :

[1] ينظر ، رولان بارث : النقد البنيوي للحكاية ، ت ، أنطوان أبو زيد منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 1988 ، ص 89

[2] - ينظر جيرالد برانس : المصطلح السردي (معجم مصطلحات) ، ت ، عابد خوندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ط1 ، ص 56.

[3] – أحلام معمري " بنية الخطاب السردي " في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة ورقلة ، 2004 م ، عبد القادر هي ص 52 ، نقلا عن R .Kenan narrative foclion عن سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص 41 .

[4] - المرجع نفسه ، ص 41

يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يبنى عليها الفن القصصي ، فهو الدعّامة التي ينطلق منها الراوي في سرده لحدث ما ، حيث نجد أنّ الزمن ولأهميته في الفن الروائي لا يمكننا إهماله ، ذلك أن فن القص هو أكثر الأجناس التصاقا بالزمن .

فالزمن عنصر مهم في الدراسات النقدية الحديثة إذ نجده يختلف حسب أهميته من نص إبداعي إلى آخر نتيجة موقعة في كل نص .

ولعلّ الزمن من المفاهيم الكبرى التي يعجز المفكرون عن تحديده ولو بشكل بسيط وقد أعلن ذلك باسكال الذي يرى " أنه من المستحيل ومن غير المجدي أيضاً تحديد مفهوم للزمن "[1].

حيث نجد أنّ بعض العلماء والفلاسفة قد حاولوا تحديده مع الإختلاف في ذلك " فالزمن أو الزمان Time , Temps " لدى أفلاطون " مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق " [2]

ونجد عبد المالك مرتاض عبر عن الزمن على أنّه " خيوط ممزقة أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة وإنما الحدث أو الفعل هو الذي بعث فيها الحياة "[3]ورغم الاختلافات في تحديد مفهوم الزمن إلا أنه يبقى من العناصر المهمة في أي عمل سردي فهو " ملح السرد " [4] إذ يتوقف فهم أي عمل سردي (أدبي)على فهم " وجوده في

[1] . ينظر عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، علم المعرفة ، الكويت ، د–ط ، 1998 م ، ص 202

[2] –. المرجع نفسه ، ص 200 .

[3] - المرجع السابق ، ص 63 ، نقلا عن عبد المالك مرتاض ، المرجع السابق ، ص 201 .

[4] المرجع نفسه ، ص 64

الزمن "[1]وإن كان أكثر ما يعمل على فهمه هو تسلسل الأحداث كما يتم داخل نفسية الشخصية الروائية .

كما نجد أن فن القص يتعلق بأزمنة متعددة ، خارجية (خارج القصة)، زمن الكتابة زمن القراءة ، وضع الكتاب بالنسبة للفتوة التي يكتب عنها ، وضع القارئ بالنسبة إلى الفترة التي يقرأ عنها وأزمنة داخلية (داخل النص)الفترة التاريخية التي تجري فيها الأحداث وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث تزامن الأحداث تتابع الفصول.. الخ "[2] .

فالزمن لا يختلف على تحديده العلماء والباحثين فقط بل نجد أن له تحديدات خاصة بالباحثين القدامى وتحديدات ومفاهيم يصطلحها المحدثين الجدد وذلك حسب ظهور عنصر الزمن في الرواية منذ القديم حتى ظهورها الحديث ..

أ- مفهوم الزمن في الرواية القديمة :

" لم يرتكز النقد الكلاسيكي الغربي كثيراً على أهمية الزمن في القصة ولم يدرك المشهد النقدي أهمية هذا العنصر إلا على يد الشكلانيين الروس ، وقد يرجع السبب في ذلك إلى تقليدية روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، إذ تعتمد في ترتيب أحداثها على التسلسل الزمني الثلاثي : ماضٍ وحاضر ومستقبل "[3]

ويتضح لنا من هذا أن عنصر الزمن لم يكن بالغ الأهمية في النقد الكلاسيكي حيث كانت بداية جذوره المهمة مع الشكلانيين الروس .

---

[1] - وليدة بن طالب ، سيرة بني هلال : دراسة سردية " مذكرة لنيل شهادة الماجستير قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2010 ، جميلة قيسمون ، ص 64 ، نقلا عن حسن بحراوي بنية الشكل الروائي ، ص 111

[2] سيرا قاسم : بناء الرواية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د-ط ، سنة 2003 ، ص 37

[3]- فوزية لعيوس غازي الجابري : التحليل البنيوي للرواية العربية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ط1 ، 2011 ، ص 153

" وكان الشكلانيون الروس قد بدؤوا في وضع أسس دراسة الزمن وتحليله (...) غير أن هذه البدايات ولدت عند الروس لما لقيت مدرسة الشكليين من رفض وانتقادٍ سياسي "[1].

وكانت بداية دراسة العنصر الزمني مع المدرسة الشكلية فقد ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينات " تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسده في النص الروائي وبظهور النقد البنائي في الستينات ونتيجة تأثير ترجمة أعمال الشكليين الروس ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القص بعامة وفي الرواية بخاصة ، على أنه من العناصر بنيوية في الرواية "[2].

حيث نجد أنّ الاهتمام بالعنصر الزمني قد تطور نتيجة للأعمال الشكلية ، في فن القص تدريجيا ، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من حيث الشكل

من أهمها " دراسة جيرارجنيت حول الزمن في البحث عن الزمن الضائع لبروست " [3] .

ومع تطورها وبداية قيامها ، بدأت تصطدم بالواقع السياسي الذي منعها وصدها بالرفض والنقد .

كما نجد أنّ في ترتيبه وتكوينه يتألف هو الآخر من عناصر تخصه وذلك ما يعرف بمرفولوجيا الزمنمن حيث الماض، الحاضر والمستقبل، فبناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخيلية " فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى ويكون القاص قد أدرك نهاية القصة ، فالراوي يحكي أحداثا انقضت ، ولكن بالرغم

[1] - سيرا قاسم ، بناء الرواية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د–ط ، 2003 م ، ص 39

[2] - المرجع نفسه ، ص 39 – 40 .

[3] - ينظر المرجع نفسه ، ص 40

من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي ، أي أن الماضي الروائي (استخدام الفعل الماضي في القص) له حقيقة الحضور (...)[1]

ومن هذا يتبين أن استخدام الفعل الماضي في القص أو في الخطاب الروائي يمثل الحاضر عينه.

" حيث كان للملحمة كما هو معروف ، ماض خاص للقص يعرف في كتب النحو اليونانية بالماضي الملحمي أو gnomiqueAoriste ، وهذه الحقيقة تميز النصوص القصصية سواء كانت ملاحم أو قصصاً شعبية أو روايات حيث أن الماضي يصبح الحاضر المعاش بالنسبة للقارئ وبالنسبة أيضاً للشخصيات التي تتحرك في الرواية " [2] .

تتمثل أهمية عنصر الزمن في الفن الروائي بعدم التمكن من إهماله ، فلا يمكن أن نبدأ في سرد حدث ما إن لم نحدد له بدايته الزمنية ، فقد ارتبطت حداثة الرواية بقدرتها على

التلاعب بالبنية الزمنية فأصبحت زمنية الأحداث باستطاعتها التمييز بين الأنماط الروائية ، وهذا ما سنتتبعه في مفهوم الزمن في الرواية الجديدة .

ب- مفهوم الزمن في الرواية الجديدة :

والنظرة الحديثة إلى الزمن تراه على أنه " لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب وكلمة الحضور ، تعني الوجود الملموس والحي في الوقت نفسه أي الحاضر الزمني أو ما هو كائن ، وقد يكون ازدياد أهمية الحاضر يرجع إلى تأثير السينما في الرواية حيث لا تعرف السينما إلا زمنا واحدا وهو الحاضر "[3].

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 40 .

[2] .- المرجع نفسه ، ص 40 .

[3] المرجعن نفسه ، ص 41

إذا كان الشكلانيون الروس تميزوا بمعالجتهم المباشرة للزمن في السرد ، منذ عشرينيات القرن العشرين " فإن الأنجلوساكسونيين قد أكدوا أيضا على أهمية الزمن في السرد (لوبوك ومولبير) كما كانت هناك أيضا جهود(فرسان الرواية الجديدة) الفرنسيين الذين اختلفت جهودهم عن جهود روائي القرن التاسع عشر الذين حاولوا إبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات ، يقصد مماثلة العالم الواقعي ، بينما رأت الرواية الجديدة ان أهمية الوصف تكمن لا في الشيء الموصوف ، بل في حركة الوصف نفسها ، وفي الشيء نفسه ، ولم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر ، ولكن بزمن يتماهى ويصنع الآن ، فقصة الحب المحكية لا تستغرق ثلاث سنوات بل ثلاث ساعات ، وهي مدة قراءة القصة ، وهكذا أصبح الزمن الوحيد ، في الرواية الجديدة ، هو زمن القراءة وبهذا قطع الزمن عن زمنيته ، بعد أن كان شخصية رئيسية في الرواية التقليدية "[1].

حيث نجد أن الزمن في الرواية الجديدة لقد لقي من الحظ من قبل الكتاب والباحثين ذلك أنهم ميزوا بين زمن القصة وزمن السرد . حيث نجد أنَّ " جان ريكاردو" في كتابه (قضايا الرواية الجديدة) 1967 هو الذي تطرق إلى ذلك ، كما قسم الزمن في الخطاب الروائي إلى ثلاثة

أزمنة هي :زمن المغامرة (عن أحداث وقعت في سنتين مثلا) وزمن القراءة وليكن ساعتين مثلا " [2] .

[1] - محمد عزام : شعرية الخطاب السردي (دراسة) ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د–ط ، 2005 ، ص 104 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 105

ونجد كذلك أنّ (آلات روب غريبة) يرى أنَّ " الزمن أصبح منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني ، وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد " [1] .

وهكذا نصل إلى أنَّ مفهوم الزمن في الرواية الجديدة يختلف عنه في الرواية التقليدية فإذا كان الزمن الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب ، ففي الرواية الجديدة فهو يعني مدة التلقي أو القراءة

مكونات السرد في الخطاب الروائي:

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

أ/ الشخصية :

تمثل الشخصية بنية مهمة من البُنَى السردية ، ولا تقل أهميتها عن أهمية المكان أو الزمان " فهي تقدم إمكانيات دلالية من حيث علاقتها بالأحداث ، وتشكيل الزمان والمكان وأحوال الحوار ، فضلا عن دورها في حمل مدركات السارد ورؤيته إلى جانب حشد مهم من سلوكيات مسار الحدث ونظام تأزمه " [2]

[1] – المرجع نفسه ، ص 105

[2] - بان البنا : الفواعل السردية في الرواية الإسلامية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2009 ، ص 67 .

والشخصية " نمط فريد الإجراءات والسلوكيات والأفعال ، تتصف بها من خلال تفاعلها مع البيئة " [1]

فعنصر الشخصية من بين أهم المكونات السردية التي يعتمدها السارد أو الراوي في كتابته الروائية ، والمراد بهذا المصطلح : الشخصية داخل المجتمع الروائي ، في حين يقصد " سمر روحي الفيصل "

(بالشخص) " الإنسان كما هو موجود في الواقع ، أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش ويفكر " [2]، ولقد خلقت لغة الروائي الشخصية الروائية بواسطة الخيال (...)"[3].

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

وتحدد " جميلة قيسمون " مفهوم الشخصية بقولها :" الشخصية هي القطب الذي يتمحور في الخطاب السردي ، وهي عموده الفقري الذي ترتكز عليه " [4]

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

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 67 .

[2] سمر روحي الفيصل : الرواية العربية البناء والرؤية ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ص 134 – 200 ، نقلا عن سمير قمري : الحلم والرؤيا في الفلسفة والعلم والدين ، دار الحوار ، اللاذقية ، د ت

[3] -المرجع نفسه ، عن ابن سيرين ، تفسير الأحلام الكبير ، دار الثقافة بيروت 1986 .

[4] - أحلام معمري : بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لاحلام مستغانمي (مذكرة لنيل شهادة الماجستير (، قسم الغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة ورقلة في 23 جوان 2004 ، د.عبد القادر هنّي ، ص 47 .

يُعدّ المنظر السيميائي "فيليب هامون " Philippe Hamonمن الدارسين الذين أولوا الاهتمام بهذا المكون الروائي خاصة ، حيث نظر إلى الشخصية على أنها تتحدد وفق منطلقات لسانية بحتة وليست في نظره مقولة أدبية .

وقد قسّم الشخصيات إلى ثلاث فئات

1) الشخصية المرجعية:Personnages référentielsوتحيل على معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة ما ، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ فيها وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية (كنابوليون) والشخصيات الأسطورية (كفينوس) والشخصيات المجازية (كالحب والكراهية) والشخصيات الاجتماعية (كالعامل والفارس)

2) الشخصيات الواصلة :Personnages embrayeurs:وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص ، وهي ناطقة باسم المؤلف .

3) الشخصيات المتكررةpersonnages anaphoriques :فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الإستدعاءات والاستنكارات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت ،فهي ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا ، أي إنها علامات مقومة لذاكرة القارئ وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف (...)[1].

" فالشخصية تسخّر لإنجاز الحدث الذي وُكِّل الكاتب إليها إنجازه ، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته ، وتصوراته وإيديولوجيته أي فلسفته في الحياة " [2] .

[1] - المرجع السابق ص 48-49 ، نقلا عن Philippe Hamon , pour un statut , sémiologique du personnage , poétique du récit , paris seuil (coll-points) 1977 , p122-123

[2] - عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 240 ، الكويت ، د ط ، 1998 ، ص 75-76

ومن الدراسات التي تناولت عنصر الشخصية نذكر على سبيل المثال" حسن بحراوي " فيدراسته لبنية الشكل الروائي سنة 1990 " بتقديم نظري واسع شمل معظم المفاهيم البنيوية عن الشخصية منتهيا إلى آراء " فيليب هامون " التي يتبناها في دراسته التطبيقية تح.

عنوان (تقديم الشخصية في الرواية المغربية) ويتتبع " بحراوي " المقياس الكمي والنوعي الذين يقترحهما هامون بغية التعرف على الشخصية ، يهتم المقياس الكمي بكمية

(المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية) " [1]، أما النوعي " فيراعي أسلوب تقديم تلك المعلومات "[2].

نستشف من هذين المقياسين أن المقياس الأول يُراعي قدر المعلومات المتعلقة بالشخصية ، وعلى حد قوله فإن الاعتماد على هذا المقياس لا يؤدي إلى رؤية متكاملة للشخصية من جميع جوانبها وإنما يخبرنا عن بعضها ويحجب عنا البعض الآخر ، بينما يهتم المقياس الثاني بمنهج وطريقة عرض المعلومات التي لها صلة بتلك الآلية السردية .

وعلى الرغم من تعدد زوايا نظر الدارسين والباحثين لعنصر الشخصية إلا أنها تظل المكون الرئيس داخل النص الروائي .

أهمية الشخصية في النص الروائي :

1/ في الرواية التقليدية :

[1] - فوزية لعيوس غازي الجابري : التحليل البنيوي للرواية العربية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط 1 ، 2011 ، ص 316 .نقلا عن بنية الشكل الروائي ، ص 224

[2]. المرجع نفسه ، ص 316

كانت الشخصية في الشعرية الأرسطية لا تمثل إلا ظلا للأحداث التي تقوم بها فالمؤلف يهتم بالأحداث أولا ، ثم يختار الشخصيات التي تناسبها .

فأرسطو يرى أن المأساة محاكاة لعمل ما ، فكان من الضروري وجود الشخصيات التي تقوم بذلك العمل " وتحمل كل واحدة منها الصفات الفارقة في الشخصية والفكر ،تنسجم مع

الأعمال التي تسند إليها ، يقصد بالشخصية كل ما من شأنه أن يُسْمِ شخصيات الأفراد ،يجعله يلحق بهم بعض الصفات الخلقية ، وأما الفكر يقصد به كل ما تقوله الشخصيات " [1]

يذكر في هذا المعنى " رشاد رشدي "في حديثه عن الشخصيات والقصة ، أنّ أرسطو بصدد تفضيله الحدث عن الشخصيات ، أنّ العبرة ليست بما يتصف بها الإنسان من أخلاق بل بما يفعل ، وعلى هذا الأساس " فالمؤلف يُعنى بما يفعل الناس بالدرجة الأولى ، ومن ثم فإن عنايته بما يسميه أرسطو بالطباع لا تأتي إلا في المحل الثاني ، فالعناية بالطباع تكون على قدر ما تفصح الأعمال عنها ، وقد أوضح أرسطو أن الفعل أو الحدث هو موضوع الدراما ، وبيّن أن الشخصية لا يمكن أن تكون في ذاتها مادة الدراما ، بل أن كيانها يرتبط ارتباطا عضويا بالحدث " [2] .

وفي هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأعمال هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية " والمأساة بهذه الصورة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية ، ولكنها محاكاتها للعمل تتضمن محاكاة الشخصية [3] .

استمرّ هذا التصور عند المنظرين الكلاسيكيين " الذين يرون الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث وفاءً منهم لرؤية أرسطو التي ترى أن العمل الفني محاكاة للحياة بما فيها من

3- ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي ، تر : محمد يوسف نجم ، دار صابر ، بيروت ، د ط ، 1967 ، ص49

[2] - رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، دار العودة ، بيروت ط 2 ، 1975 ، ص 17-18

[3] - دفيد ديتشس ، المرجع السابق ، ص 50

سعادة وشقاء ، لأن السعادة تكون في العمل ، فالناس يكونون سعداء أو أشقياء بأعمالهم وحدها لا بصفاتهم فاعتبروا الشخصية من مقتضيات الأعمال وتوابعها [1]

في القرن التاسع عشر بدأت الشخصية تحتل مكانا بارزا في النص الروائي وأصبح لها وجود مستقل عن الحدث .

يرى آلان روب غرييه" أن الاهتمام بالشخصية إنما يعود إلى ارتقاء قيمة الفرد ورغبته في السيادة ، هذا ما أدى بالنقاد أن يجعلوا الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية وأصبحت عناصر السرد توظف لإظهار الشخصية ، وإعطائها الحد الأقصى من البروز "[2].

تتعامل الشخصية في هذه الفترة على أساس " كائن حي له وجود فيزيائي ومدني فتوصف ملامحها وحيويتها وانفعالاتها (...) "[3]

ذلك أن للشخصية دورا فعالا في أي عمل روائي .

يقول "محمد غنيمي هلال " : " الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة (...) الأشخاص كذلك مصدرهم الواقع "[4]. ويظهر جليا في القول أن للشخصية مكانة هامة في البناء الروائي ، وأنها تعكس الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته .

ولعل الكاتب الفرنسي " بالزاك " يعد من أبرز من يمثل مرحلة ازدهار الشخصية الروائية ، " حيث كتب حوالي تسعين رواية ، أقحم في نصوصها أكثر من ألفي شخصية [5]

[1] - الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر سلسلة مفاتيح ، د ط ، 2000 ، ص 96

[2] حسن بحراوي ، المرجع السابق ، ص 208

[3] - عبد المالك مرتاض ، المرجع السابق ، ص 86

[4] . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ،بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص 562 .

[5] . عبد المالك مرتاض : المرجع نفسه ، ص 104.

وكأنه يريد أن يرصد كل ما يحدث في المجتمع ، وهذا العدد الهائل من الشخصيات يعد مسحاً يكاد يكون شاملا لحركة المجتمع في نظره .

وعلى هذا الأساس ساد الاعتقاد في النقد الغربي طيلة القرن التاسع عشر العصرالذهبي للرواية عند الكتّاب ، ومحصله :" أن أساس النثر الجيد هو رسم الشخصيات ولا شيء دون ذلك"[1] ،وصارت الشخصية ذات وجود فعلي ، بعد أن أضحت ذات هوية وخصائص مختلفة ، وما يدل على هذه الأهمية من الشخصية " جاءت في بعض الأعمال السردية مدار القصة ومادتها ، وربما أعطتها اسما فصار عالمها واحدا مثل شخصية الأب " غوريو " " لبلزاك " والسيدة " بوفاري " لـ " فلوبيه " و " زينب " لـ " هيكل " و " إبراهيم الكاتب " لـ " المازني "[2].

وعليه تجدر الإشارة إلى أن عنصر الشخصية له مكانة بارزة المعالم في الرواية التقليدية .

2/ في الرواية الحديثة :

في بداية القرن العشرين بدأت الرؤية إلى الشخصية تتغير ، فحاول الروائيون والنقاد التقليل من سلطتها في الأعمال الروائية ، فلم تعد عند البعض إلا مجرد كائن ورقي بسيط " فهي مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية ، مثلها مثل الوصف السرد ، والحوار " [3] .

لقد كان رد فعل النقاد شديدا على المكانة التي تتبوؤها الشخصية في النص الروائي إلا أنه من الصعوبة بمكان البحث عن موقف موحّد للشخصية في الرواية الحديثة وذلك لتضارب مواقف الكتاب والدارسين بشأنها ، منهم من يجعلها " إنسانا حيا من الواقع ، ومنهم من يشيئها ، ومنهم من يتنكّر لها تماما ، وهناك من يقف موقفا وسطا منها "[4].

---

[1] - عبد الوهاب الرقيق : في السرد – دراسات تطبيقية ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، د ط ، 1998 ص 127

[2] - الصادق قسومة ، المرجع السابق ، ص 97

[3] - عبد المالك مرتاض : المرجع السابق ، ص 104

[4] . عبد الوهاب الرقيق :المرجع السابق ، ص 128

وسنحاول الإشارة إلى بعض الآراء المختلفة حول الشخصية في الرواية الحديثة ، أحد أقطاب الشكلانيين الروس طوماشفسكي يعلن أنه يمكن الاستغناء عن الشخصية في الخبر في قول له :" إن البطل ليس ضروريا للخبر ، فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن تستغني عن البطل ، وعن الصفات التي يتصف بها "[1] . التقليل من أهمية الشخصية واضح في قوله ، إلا أنه لا يتنكر لها تماما ، حيث يمكن وجودها عبر النص السردي ككائن حي وكلمة " البطل " إشارة إلى ذلك.

أورد " عبد المالك مرتاض " في كتابه (في نظرية الرواية) جملة من الآراء التي تدعو إلى ضرورة الحد من سلطة الشخصية ، منهم على الخصوص " أندري جيد " الذي يعد – حسب رأيه – من الأوائل الذي دعوا إلى التقليل من أهمية الشخصية الروائية ، ولقي رأيه صدى واسعا بعد انتشاره عام 1925 ، ولعل ذلك الرأي هو الذي جعل " فرجينيا وولف " تردّد قول " أندري جيد " حينما ألقت محاضرة في صدد الدفاع عن تصورها للشخصية وما ينبغي أن تكون عليه :" إن العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت على ما كانت عليه من قبل حيث يعسر إيجاد نوع موحد للشخصية "[2] . إنها ترفض التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية للروائية ، يؤيدها كثير من الكتاب العالميين ، حيث يرون أن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهما ، أو خداعا ، فهم يقولون :" إن واقع الفرد وحقيقته لا يتحدد بموضعه ولا بطبعه في المجتمع ، ولكن بطائفة من القيم الثابتة التي تنهض في الغالب على غير المتوقع "[3].

[1] – الصادق قسومة : المرجع السابق ، ص 96 .

[2] – عبد المالك مرتاض : المرجع السابق ، ص 91 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 91

– لعل رأي " ولاك "و " وارين " يذهب في هذا الاتجاه ، حيث ينفيان علاقة الشخصية بالواقع ، ويختزلانها في الجملة التي تقدمها وصفا ، أو سردا ، فهي حسب هذه المعطيات " مجردة من البعد النفسي ، ولا اعتبار فيها إلا لمكوناتها النصية بالمعنى اللغوي " [1] .

وموقف " فلاديمير بروب " من الشخصية معروف ، فهو لم يهتم في كتابه (بنيةالحكاية العجيبة) بالشخصيات في ذاتها ، وإنما نظر إليها من زاوية الوظائف بينما تأتي الشخصيات لخدمتها .

ومن الروائيين الجدد الذين ثاروا على البعد الإنساني في الشخصية ونادوا صراحة أن الحديث عنها يعدّ من الأمور البالية ، " ألان روب قريي " .

وهو من رواد المدرسة الجديدة بفرنسا حين يقول مما كتبه عن الشخصية " القول في بعض المفاهيم البالية الشخصية "[2]. ومعروف عن " آلان " عزوفه عن الشخصية ، إذ نجد في كتاباته شخصيات مختلفة طلق عليها اسما واحدا في الرواية الواحدة ، والشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم .

–أمام هذه المواقف المتشدّدة إزاء الشخصية الروائية ، هناك طائفة من الدارسين من أنصفها ، من بينهم " تزفطان تودوروف " الذي يرى دورها أساسيا في الرواية ، فيقول في هذا المعنى :" إن الشخصية تشغل في الرواية بوصفها حكاية دورا حاسما ، وأساسيا بحكم أنها المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية " [3] .

الملاحظ في هذا القول : ذكر أهمية الشخصية ، إلا أنه لم يحددها كونها إنسانا حيا أو شيئا آخر .

---

[1] - عبد الوهاب الرقيق : المرجع السابق ، ص 127– 128

[2] – المرجع السابق ، ص 128 .

[3]. المرجع نفسه ، ص 114

– إنّ " غريماس " انطلق من العوامل لامن الأحداث ، " كما أن مستوى الممثلين ومستوى العوامل والعلاقة بينهما في إطار التعليل يكشف العلاقة بين الشخصيات والعوامل "[1]

ففكرة الشخصيات عنده تتمثل في العوامل التي تبرز شيئا من الاختلاف عن مفهوم الأدوار.

أمّا " رولان بارت "فهو يُؤنْسِنْ الشخصية ويجعلها في الوقت نفسه علامة لسانية تنتج الخطاب ، كما أن الخطاب ينتج الشخصيات ، يقول :" الخطاب ينتج الشخصيات فكأن هناك شيئا من التضافر الحميم بين الخطاب والشخصيات التي تضطرب عبره علاقة معقدة تقوم على التمثّل الجمالي العاطفي للأحياء والأشياء فكأن الشخصيات عينات من الخطاب وكأن الخطاب يصبح عبر هذه العلاقة المعقدة مجرد شخصية " [2] .أما " فيليب هامون " حاول أن يستفيد من الآراء المختلفة حيث يعد الشخصية علامة لسانية وإنسانا حيا من الواقع ومفهوما معنويا وشيئا من الجمادات ، والتي سبق وأن أشرنا لها

هكذا يتبين من خلال عرض هذه الآراء أن هناك تباينا في المواقف حول مقولة الشخصية ، يصعب إيجاد صيغة توحد هذه المواقف ، ولعلّ اختيار موقف فيليب هامون يعدّ نوعاً من التوافق بين هذه الآراء المختلفة تجاه الشخصية في الرواية .

ويمكن اعتماد قول " يُمنى العيد " الذي يقترب من رأي " هامون " من حيث التنوع في استعمالات الشخصية مع الاحتفاظ على دورها الهام في النص الروائي ، إذ تقول :" إن الشخصية الروائية ليست مجرد نسيج من الكلمات بلا أحشاء ، لذا يبدو اعتماد التأويل في

[1] -حسين مزدور : مقاربة سيميائية قصصية ، التركيب العاملي في رواية نهاية الأمس لعبد الحميد بن هدوقة ملتقى السيميائية والنص الأدبي ، عنابة ، د ط ، 1995 ، ص 311

[2] – عبد المالك مرتاض : المرجع السابق ، 92 ..

تحليل الخطاب الروائي اختيارا يعيد للشخصية الروائية طابع الحياة ، كما يحافظ عليها ككائن حي "[1].

انطلاقا من هذه التصورات نستنتج ان الرواية التقليدية استطاعت أن تبرز مكانة الشخصية ، ذلك بتعاملها معها من حيث هي إنسان ، إذ أعطتها قيمتها وأعْلَتْ من شانها معتبرة إياها.

سيّدة العمل الروائي ، خلاف الرواية الحديثة التي ترفض هذا ، وتصرّح بأن الشخصية لا تتجسد في شخص ، وإنما من حيث هي خيالية لا تحمل معنى حقيقي ، فهي عبارة عن كائن من ورق وأنها مجرّد مكوّن من المكونات السردية التي تشكل بنية النص الروائي .

ب/ الرؤية أو المنظور :

يعد عنصر الرؤية او المنظور من بين أهم العناصر التقنية لتحرير الخطاب الروائي وتعرف هذه الآلية على عدة أوجه منها :الرؤية ، المنظور ، زاوية النظر ، وجهة النظر البؤرة ، حصر المجال ... فإذا ذهبنا إلى تحديدها انطلاقا من المفهوم الأول فمن المعروف والمتداول بين الناس أن كلمة رؤية هي ما يراود الإنسان من أحلام ورؤى في منامه .

بينما الوجه الثاني مصطلح المنظور " فهو مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم " [2]

وقد قدّم " هنري جيمس " في أعماله وكتاباته النقدية وعيا جديدا بأساليب وطرق لتقديم المادة القصصية حيث يعتبر كتاب (حرفة الرواية) [3]. من أول الأعمال المنهجية " التي تناولت ظاهرة المنظور والمنظور القصصي من أهم العناصر التي تميز عملا روائيا عن

[1] - يمنى العيد : دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي ، تحليل رواية رحلة غاندي الصغير ، ملتقى السيميائية والنص الأدبي ، عنابة 1995 ، ص 238

[2] - د.سيزا قاسم : بناء الرواية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د–ط ، سنة 2003 ، ص 181

[3]- المرجع نفسه ، ص 182

عمل آخر في بنائه العام وصياغته ومن أكثر العناصر التي طرأ عليها تغيير جوهري على يد"هنري جيمس " فخلق به شكلا جديدا للرواية عرف في النقد الأدبي برواية وجهة النظر "[1].

لم يقتصر " هنري جيمس " وحده على هذا المصطلح (وجهة النظر) بل هناك من تطرق لهذه التسمية ، "حيث يعتمد الناقد " أوزبنسكي " مصطلح " هنري جيمس " أي وجهة النظر

ويحاول في مقدمة كتابه شعرية التأليف تقديم مفهوم سيميائي بنيوي شامل يضم فنونا أخرى غير الأدب مثل الرسم والفلم والمسرح كونها تشترك جميعا إلى جانب الأدب في ارتباطها بعلم الدلالة "[2].

ميّز الناقد الروسي " بوريس اوزبنسكي " بين مستويات المنظور في البناء القصصي إذ قسمها إلى أربعة مستويات :المستوى الإيديولوجي أو التقويمي المستوى التعبيري المستوى المكاني والزماني ، والمستوى النفسي .

أ/ **المستوى الايديولوجي (التقويمي)** :ويعرف أوزبنسكي هذه الإيديولوجية العامة أو وجهة النظر الأساسية التقييمية التي تحكم العمل الأدبي بأنها " منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا "[3].

"وهذا المستوى يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي ، ولا يظهر منفصلا في بناء النص الحديث "[4]

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 184

[2] – فوزية لعيوس غازي الجابري : التحليل البنيوي للرواية العربية ، دار صفاء للنشر والتزيع ، عمان ، الأردن ط 1 ، 2011 ، ص 194 ، نقلا عن شعرية التأليف ، أوزبنسكي ، ترجمة : سعيد الغانمي وناصر حملاوي ص 11 .

[3]- د.سيزا قاسم : بناء الرواية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د–ط ، سنة 2003 ، ص 188–189

[4] - المرجع نفسه ، ص 189 .

ويعد الناقد هذا المستوى أكثر جوانب وجهة النظر أهمية .

إذ يوضح ذلك مبينا أن النص الواحد بإمكانه أن يشمل جملة من وجهات النظر الإيديولوجية المختلفة التي تتعلق بالمؤلف أو الراوي أو لإحدى الشخصيات .

وقد اعتمد " أوزبنسكي " نظرا لهذا المستوى " على ما استوحاه من دراسة " باختين " لروايات دستيوفسكي بإثارته لمصطلحي "(بوليفونيا) ويعني الرواية المتعددة الأصوات

و (مونوفونيا) وهو الرواية ذات الصوت الواحد ، ويرجع " باختين " أهمية النوع الروائي

الأول كونه يطرح إيديولوجيات مختلفة انطلاقا من رأيه بأن الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب إيديولوجيا ... واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية " [1] .

ب/ المستوى التعبيري :وإذا كان المنظور الإيديولوجي هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها ، فالمنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله كما يريد به " أوزبنسكي " الوسائل اللغوية الثابتة للتعبير عن وجهة النظر التي يرى أنها تؤدي وظيفتين :الأولى تحدد سمات الشخص الذي ينتمي إليه ذلك الملمح الأسلوبي ، والثانية أن الوسائل التعبيرية التي تشير بدقة إلى وجهة نظر أي شخصية يتبناها المؤلف فيما ينقله من سرد " [2]

وعليه يحيلنا هذا المستوى إلى الأساليب والوسائل التعبيرية التي توظَّف معبّرة في الوقت نفسه عن الشخصية مبرزة من بعض سماتها ومن ثم التعرف على الشخصيات من منطلق المستوى التعبيري .

---

[1] فوزية لعيوس غازي الجابري : التحليل البنيوي للرواية العربية ، دار صفاء للنشر والتزيع ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2011 ، ص 194 181

[2] المرجع السابق ، ص 195

جـ/ المستوى المكاني والزماني :

ذهب " أوزبنسكي "إلى تحديد وجهة النظر وفق هذين العنصرين أي (مستوى المكان والزمان) ، فحسب رأيه يمكن معرفة الراوي " من خلال الإحداثيات المكانية والزمانية التي يدار من خلالها السرد ، أما التحديد الزماني فهو أقل أهمية بكثير في الأدب من اللاتحديد المكاني "[1]..

وعلى هذا الأساس الذي وضعه " أوزبنسكي " يتراءى لنا أنه من الممكن معرفة الراوي من خلال المستوى المكاني والزماني في السرد .

د/ المستوى النفسي :

يبني المؤلف سرده الروائي على جانبين ، إما من خلال " وجهة نظر ذاتية مقصودة لوعي فرد محدد (...) أو قد يصف الأحداث على نحو موضوعي ، أو يمكن أن يمزج بينهما أو يتناوب في تناولهما لاستكمال صورة البحث في وجهة النظر " [2] .

وانطلاقا من تقسيم " أوزبنسكي " للمستوى النفسي إلى قسمين منظور موضوعي ومنظور ذاتي ، يقول :" عندما يصوغ الكاتب بناءه القصصي يختار بين طريقتين فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي من خلال وعي شخص (أو عدة أشخاص) أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي ، أو بمعنى آخر يستطيع أن يستخدم معطيات إدراك وعي (أو أكثر) أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هي معروفة له هو ، وقد يذهب إلى استخدام الطريقتين في توافق أو توال " [3] .

---

[1]– المرجع نفسه ، ص 195

[2] – المرجع السابق ، ص 195

[3] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د–ط ، سنة 2003 ، ص 198

يتضح لنا من هذا التعريف أن الأحداث والشخصيات يمكن أن تقدّم من منظور ذاتي وذلك من خلال معرفة شخصية من الشخصيات في الحدث ، أو من منظور موضوعي أي من منظور الراوي نفسه ،كما نجد الناقد الفرنسي " جان بويون " قد قسم العلاقة بين الراوي والشخصية تبعاً لثلاثة منظورات :

1- "الراوي > الشخصية : فالراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية .

2- الراوي = الشخصية : حيث أن الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية .

3- الراوي < الشخصية : الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية "[1].

" وأطلق " جان بويون " تسميته " الرؤية من الوراء " على العلاقة الثانية و " الرؤية من الخارج " على العلاقة الثالثة ، واتخذ النقاد الفرنسيون هذا التقسيم وهذه المصطلحات من بعده لتحليل النصوص القصصية المختلفة وتصنيفها .[2].

ويمكن توضيح التقسيم الثلاثي " لجان بويون " للمنظور كما يأتي :

الرؤية من الوراء : والتي يطلق عليها كذلك إسم الرؤية من الخلف ، وذلك أن يكون السارد مهيمنا على الشخصية .

الرؤية مع : والمقصود بها أن يكون السارد على قدر المساواة مع الشخصية التي تبحث عنها ، من حيث امتلاك المعرفة والمعلومات .

أما فيما يتعلق بالرؤية من الخارج ، فيكون السارد فيها أقل علما من الشخصية ، إذ لا يغوص في أعماقها بل يراها من الخارج فقط .

---

[1] – المرجع السابق ، ص 184 – 185 ، نقلا عن J.Pouillon , opcit , p67 –p114

[2] المرجع السابق ، ص 185 ، نقلا عن T.Todorov , littérature et signification , paris , larouse , 1967 , pp79- 82

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

التبئير عند جيرار جينيت :

فضّل " جينيت " استعمال مصطلح " التبئير " على المصطلحا السالفة الذّكر في مجال الرؤية والمنظور ، وسنفصّل في ذلك فيما يأتي .

– جاء في لسان العرب :" بَأَرْتُ ، أَبْأَرُ ، بَأْرًا : حفرت بؤرة يطبخ فيها والبؤرة موقد النار

ومنه البئر ، مكان يجتمع فيه المياه ، وكلها معانٍ تدل على الجمع والحصر " [1] .

والتبئير لفظ يصطلح على " تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته ، سُمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي أي من يرى "[2].

أسال هذا المصطلح الكثير من حبر المنظرين والنقاد ضمن مقولات الحكي التي يعجّ بها ميدان السرديات البنيوية ، إذ تعددت دلالاته واختلفت أبعاده حسب تصور كل باحث ونظريته التي ينطلق منها .

يقول جينيت في هذا السياق :" ولكي أتجنّب المضمون البصري الخاص جدّا لمصطلحات الرؤية ، الحقل ، ووجهة النظر ، فإنّي سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريدا ، والذي يستجيب لتعبير (بروكس وواين : مأوى السردFocus of narration "[1].

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، تحقيق : خالد رشيد القاضي ، دار الأبحاث الجزائر ، ط 1 ، 2008 ، ص 285

[2] – سمير حجازي : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، لبنان ، د ط ، ص 40

وعليه مصطلح التبئير هو المفضّل – حسب جينيت – كونه مصطلح تقني يقصي كل الدلالات النفسية والايديولوجية التي قد توحي بها المصطلحات الأخرى .

– فبعد أن أثار الشكلني الروسي " بوريس إخنباوم " إشكالية وجهات النظر ، وكذلك " توماتشفسكي " الذي ميّز بين نمطين من السرد " موضوعي يكون فيه الكاتب مطّلع على كل شيء ، فالراوي محايد لا يتدخل ليفسر الأحداث ، وسرد ذاتي تقدم فيه الأحداث من زاوية نظر الراوي الذي يخبّر بها ويفسرها ويعطيها تأويلا معينا "[2].

–واستعمال " تودوروف " لمصطلح الرؤية بعدما كان يستعمل مصطلح " الجهة "التي يقصد بها " الكيفية التي يتم فيها إدراك القصة من طرف السارد أي هي العلاقة بين ضمير الغائب هو في القصة وبين ضمير المتكلم أنا في الخطاب ، معبرا بذلك مجموع زوايا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكي "[3].

– جاء " جيرار جينيت " ليعبّر عن هذا المصطلح عند تحليله للمنظور بالتبئير في عدد من كتبه بعدما لاحظ على سابقيه من الذين تناولوا مفهوم هذا المصطلح ، نوعا من الخلط بين من يرى ومن يتكلّم أي بين الصوت والرؤية ، فالتبئير عنده يعني " حصر مجال الرؤية في من يرى ؟ ومن أي موقع يرى ؟ "[4].

هذا وقد أتى حميد الحميداني بمفهوم مطابق في كتابه بنية النص السردي يقول: " إنّ زاوية الرؤية عند الراوي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة ، وأن الذي

---

[1] جيرارجينيت : نظرية السرد (من وجة النظر إلى التبئير) ، تر : ناجي مصطفى ، دار الخطابي للطباعة والنشر ، البيضاء ، ط 1 ، 1989 ، ص 60.

[2] - حميد لحميداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 1991 ، ص 47

[3] - عبد المالك مرتاض : المرجع السابق ، ص 165 ، عن Ducrot et Todorove , op, cit ,p 13:

[4] - جيرار جينيت ، المرجع السابق ، ص 67 .

يحدّد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هي الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي (...) وكثيرا ما تُسهِم عملية التبئير في تحديد انتماء النص الأدبي ، ففي النص الواقعي يكون الراوي محايدا لا يتدخل ليفسر الأحداث ، بل يترك الحرية للقارئ ليفسر ويؤول ما يُحكى له ، بينما في النص الرومانسي فإن الأحداث تقدّم من وجهة نظر الراوي فهو يعطي تأويلا معينًا يفرضه على القارئ " [1] .

نلمس من المفهومين السابقين مدى تأثير التبئير على المتلقي ، وتبيان الوضع الذي يكون عليه الراوي أو السارد ، وموقعه نظرًا للشخصيات في نصه السردي، ونظرا لم يرويه أحداث

أشكال التبئير :

يقسم جيرار جينيت عملية التبئير إلى ثلاثة أصناف تتحصّل من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية :

1/ "التبئير الصفر أو اللاتبئير .

2/ التبئير الداخلي .

3/ التبئير الخارجي "[2].

هذه الأصناف يقابلها عند " جون بويون" ثلاث رؤيات – كما تطرّقنا لها – على الترتيب :

1/ الرؤية من الوراء أو من الخلف .

[1] -حميد لحميداني : المرجع السابق ، ص 47

[2] - جيرار جينيت ، المرجع السابق ، ص 60-61

2/ الرؤية مع

3/ الرؤية من الخارج .

أما تودوروف فإنه حافظ على تصنيف " بويون " وأدخل عليه بعض التعديلات .

بناءً على عمل بويون و تودوروف يقدّم جينيت تصوّره بعد اعتماده لمفهوم التبئير وإقصائه للمفاهيم الأخرى .

1/ **التبئير الصفر أو اللاتبئير** :ويعبّر عند بالسارد كلّي المعرفة ، حيث أن الراوي لا يُبأّر حكيه ولا يأخذ فيه بزاوية رؤية محدّدة ، فيتقدم في روايته كلّي الحضور، له حرية واسعة في

تناول الأحداث والشخصيات لا يعترضه أي حاجز في رؤية الوقائع وخلفيّاتها فالتبئير غائب أو معدوم (صفر) ، " والراوي في هذه الرؤية لا يتموقع خلف شخصيّاته ولكنّه.

فوقهم كإله دائم الحضور ، وهذه الرؤية المطلقة يستحيل أن تتم بواسطة شخصية معيّنة[1].

فالسارد يتميز هنا بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه ، بما في ذلك أعماقها النفسية وأحاسيسها وأفكارها ، مخترقا جميع الحواجز ، منتقلا في الزمانوالمكان دون صعوبة

2/ التبئير الداخلي : وتكون الرؤية فيه مقتصرة على الشخصية أي تعبير عن وجهة نظر شخصية فردية ثابتة و متحركة ، وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية ، فلا يقدّم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها .

[1] - زيتوني لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، بيروت ط 1 ، 2002 ، ص 37

" يتجسّد التبئير الداخلي في الخطاب غير المباشر الحر ويبلغ حدوده القصوى في المونولوج الداخلي ، حيث تتحول الشخصية إلى مجرّد بؤرة أما حدوده الدّنيا فتلك التي رسمها " رولان بارت " أثناء تعريفه لصيغة الخطاب الشخصي ، وهي أنه يكون بإمكاننا إعادة إلى تغيير في النص بتجاوز تغيير الضمائر ، وكون التبئير مُثَبّتا على شخصية واحدة حين تمرّ معلومات القارئ عبر منظار هذه الشخصية ، ويكون متبدلا حين ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى منظار شخصية أخرى مع إمكانية العودة إلى الشخصية الأولى ، ويكون متعددا حين يُروى الحدث الواحد على لسان عدّة شخصيات كلٌّ حسب وجهة نظره كما في الروايات التراسلية والبوليسية[1].

يتساوى السارد مع الشخصية – من خلال هذا الصنف – من حيث المعرفة ، إذ ليس بإمكانه تقديم أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصية ذاتها إليه ، يُستعمل ضمير المتكلم أو المخاطب في هذه الرؤية حيث يتطابق السارد بالشخصية القصصية .

3/ التبئير الخارجي : هو ذاك المنظور الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها ، وبالتالي فالراوي أو القارئ يعرف أقل من الشخصية التي يروي عنها ، كما يعتمد فيه كثيرا على الوصف الخارجي ، والراوي لا يعلم ما يدور في ذهن الأبطال ، فهو يقدّم الشخصية متلبّسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها فهو أشبه بملاحظ خارجي " وقد ارتبط استخدام هذه التقنية برغبة الكاتب في إشاعة جو من التشويق وإحاطة الشخصية بالغموض من خلال كتم المعلومات المتعلقة بها ، أو في بعض الأحيان لتقديم عرض موضوعي للأحداث ورسم للشخصيات دون آراء مسبقة تؤثر في نظرة القارئ (...)[2].

[1] زيتوني لطيف : المرجع السابق ، ص42

[2] : المرجع نفسه ، ص41

يكون السارد في هذه الرؤية أقل إدراكا ومعرفة من أي شخصية في القصة ، وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع ، دون أن يتجاوز ذلك كما هو أبعد كالحديث عن وعي الشخصيات وأفكارها مثلا ، أو التعليق على الأحداث فهو سارد محايد .

– وختاما لعنصر (الرؤية والمنظور) يمكن القول بأن كل المصطلحات والتسميات التي أوردناها ضمنه رغم تشعّب دلالاتها بتعدد الباحثين والمنظّرين ، إلاّ أنه يحيلّ إلى معنى واحد ، فهو مفهوم إجرائي لتحليل البنية السردية ، وفي هذا الصدد عبّر الكاتب الأمريكي "واين" :" إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية بمعنى من المعاني ، مسالة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة " [1]

والمقصود من هذا القول أن كل مصطلح من المصطلحات المستعملة في إطار زاوية الرؤية ، هو تقنية مستخدمة لحكي القصة التي يقصد من ورائها التأثير على المروي له أو على

القارئ بصورة عامة ، والكشف عن حالة الراوي وموقعه بالنسبة لشخصياته ولما يرويه للمخاطب .

ج/ المكان :

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

ومن أكثر الأحيان نجد مصطلح المكان معادلا للفضاء أي أنه :" الحيز المكاني في الرواية أو السرد عامة ويطلق عليه عادة (الفضاء الجغرافي) فالراوي يقوم بتقديم حد أدنى

[1] حميد لحميداني : الرمجع السابق ، ص 46

من الإشارات الجغرافية ، التي تشكل نقطة انطلاق من تحريك خيال القارئ ، أو تحقيق استكشافات للأماكن "[1].

كما يرتبط المكان أيضا بعناصر السرد الأخرى من أحداث وشخصية ، ووجهة نظر وحوار ... الخ ، وذلك أن " اختيار المكان وتهيئته يمثلان جزاءا في بناء الشخصية البشرية (قل لي أين تحيا ، أقل لك من أنت ؟) فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود ، لتصبغ كل ما حولها بصبغتها ، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية " [2] .

وهنا يتبين لنا أنّ المكان هو الحيز الذي يوفر كلَّ الظروف المناسبة للذات لكي لا تبقى حبيسة ذاتها فقط ، بل تطلق العنان إلى ما هو خارج حدودها حيث أنّ للمكان علاقة وثيقة

بالشخصية خاصة من الناحية النفسية إذ أنَّ " الاتساع في المكان تأكيد على حرية الفرد أو التأكيد على الخروج من الذات إلى الآخر " [3] .

ممَّا بين لنا مدى حركية المكان وديناميكيته في النص الروائي ، فهو ليس ثابت ولا بمعزول عن باقي العناصر بل هو المؤثر فيها والمتأثر بها ويرى حسن بحراوي أنّ " المكان عبارة عن شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تنسجم وترتبط فيما بينها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث ، فالمكان باعتباره ملوناً أساسياً يشكل عنصرًا مهماً في البناء الروائي ينظم بنفس الدقة والكيفية التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية ، لذلك

---

[1] حميد لحميداني : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، ط 1 ، سنة 1991 ، ص70

[2] . بان البنا : الفواعل السردية (دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة) ، عالم الكتب الحديث ، ط 1 ، إربد ، الأردن ، 2009 ، ص 25-26 ، نقلا عن مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان ، ت : سيزا قاسم ، مجلة ألف العدد 6 لسنة 1986 ، ص 83 ، وينظر القصة القصيرة وقضية المكان ، سامية أحمد ، مجلة فصول ، العدد14 1962

[3].- المرجع السابق ، ص 27 ، نقلا عن جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور ، ص 32

فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها وبنيتها العامة ، إضافة إلى أنَّ المكان يعبر عن مقاصد وتغير الأمكنة الروائية سيؤدي بالضرورة إلى تغييرات على مستوى مجرى الحكي والمنحنى الدراسي الذي يتخذه "[1].

حيث تراوحت أنواع المكان بين النقاد والباحثين المعاصرين في الرواية ، فنجد بروب فلاديمير مثلا يأتي مؤكداً من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية ، أن هناك ثلاثة أطر مكانية : "المكان الأصل ، والمكان الترشيحي ، أمَّا المكان الثالث فهو الذي يقع فيه الإنجاز وأطلق عليه باللامكان "[2]

حيث نجد جزءا من هذا التقسيم عند غريماس عندما ميّز بين الأمكنة وذلك من خلال المكان المحدود والمغلق والمكان المفتوح وقسمه إلى :

"المكان الأصلEspace heteralopique: وهو المكان الذي يُنقل مِنْهُ البطل لإنجاز مهمته ، وانتقاله كثيراً ما يرد في شكل دائري ليعود إلى المكان المركزي المحوري ، ويعد هذا المكان محل الأنس والعائلة ينتقل فيه البطل لتحقيق هدف معين " .

المكان المجاورEspace utopique: وهو المكان المحاذي للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز وتحقيق الفعل لذلك يسميه غريماس باللامكان ، فالمكان الأول باعتباره أصلياً

[1] – أحلام معمري : " بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس " لـ : أحلام مستغانمي مذكرة لنيل شهادة الماجستير قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة ورقلة ، في 23 جوان 2004 ، عبد القادر هني ، ص 40 ، نقلا عن حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 32

[2] ينظر ، بان البنا ، القواعد لسردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة) عالم الكتب الحديث ، ط1 ، إربد الأردن ، 2009 ، ص 27 ، نقلا عن مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، فلاديمير بروب ، ت : أبو بكر أحمد ، وأحمد عبد الرحيم ، ص 197 .

يتموضع فيه الفاعل القصصي ، ويتعلق الأمر في هذه الحالة بفضاء " الهنا " وتبدأ الحكاية بتنقل البطل إلى فضاء " الهناك " (فضاء أجنبي) [1].

ومن هذا نصل إلى أن للمكان ، كآلية في النص الروائي أهمية كبيرة حيث نجد " مشير بوتور "

يقول في أهمية المكان " إنَّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ [2]

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

إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقاييس أخرى مرتبطة بالاتساع والضيق ، أو كما عرفناه الانفتاح والانغلاق، " فالمنزل ليس هو الميدان ، والزنزانة ليست هي الغرفة ، لأنها ليست

[1] –. أحلام معمري : " بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس " لـ : أحلام مستغانمي مذكرة لنيل شهادة الماجستير قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة ورقلة ، في 23 جوان 2004 ، عبد القادر هني ، ص 45–46 .

[2] –بنيوي نجمة : قريقة فايزة " رمز المكان في رواية حمائم الشفق لجيلاني خلاص ، مذكرة لنيل شهادة الليسانس ، قسم الأدب العربي معهد الآداب واللغات ، المركز الجامعي ميلة ، 2011 ، إسمهان حيدر ص 22 ، نقلا عن Michel butor , l’espace du roman in essais sur le roman , paris gallimond , 1969 , p48–p68

مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة ، فهي دائما مفتوحة على المنزل ، والمنزل على الشارع (...) " [1] كل هذه الأشياء كما قال " حميد لحميداني " تقدّم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي ، حتى أن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم .

" إن زقاقا ضيقا من أزقة القاهرة يختلف كل الاختلاف عن شارع كبير من شوارعها وليس من قبيل المصادفة أن يختار " نجيب محفوظ " في رواياته الواقية الأزقة الضيقة لأنها هي التي تسمح بترصد العلاقات المتداخلة بين سكان حي واحد ، إن ترصد مثل هذه العلاقات المتداخلة بين السكان يكاد يستحيل فيأحياء ذات فضاء واسع "[2] ذلك لأن المكان في نظر " حميد حميداني " ومستوى العيش لا يسمحان بمثل هذا التدخل وهذا ما يدعو حتما إلى تغيير المكان للحديث عن هذه الشرائح الاجتماعية الكبرى ، لذلك يعمد الروائي إلى اتخاذ قاعات الفنادق والصالونات الخاصة كمكان بديل لرصد علاقاتها .

إن بعض الأمكنة لها خصوصيات تجعلها دائما مادة أساسية في الرواية منها :المقهى " ولو تتبعنا تاريخ الرواية سواء في الغرب أو في العالم العربي لوجدنا لهذا المكان حضورا كبيرا ، وهذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية ولكن أيضا في الروايات الجديدة " [3]،إذ نلحظ ذلك في كثير من رواياتنا " كالزلزال " للطاهر وطار ، اللص والكلاب لنجيب محفوظ

، كذلك روايات أحلام مستغانمي في ثلاثيتها الشهيرة :ذاكرة الجسد، فوضى الحواس،عابر سرير.

[1] حميد لحميداني : المرجع السابق ، ص 72

[2]- المرجع السابق ، ص 72

[3] - المرجع السابق ، ص 72

وكذلك في الروايات العالمية ، مثل رواية " موديراتو كانتابيل لـ " مارغريت دورا" إذ يتحول فيها المقهى إلى مسرح منفرد للأحداث بحيث يبدو وكأن هذه القصة لا يمكن أن تتم إلا بوجود المقهى "[1].

رغم سيطرة بعض الأمكنة الخاصة على النتاج الروائي ، فإنه مع ذلك لا يمكن اعتبار مكان ما هو المكان الروائي الأساسي ، لأن الرواية إذ تضع عالمها الخاص وإذ تستفيد حتما من الواقع ، فإنها قابلة لأن تجعل كل الأمكنة مادة لبناء فضائها الخاص ، وذلك لأن الرواية كما قال " د. لورانس " :" هي كتاب الحياة الوحيد الرضاء " .

– ومع ذلك يظل المكان في العالم الخارجي غير ما هو عليه في العالم الروائي فالروائي يبني مخيلته وواقعيته .

قدّم الفكر النقدي الحديث تصنيفات عدة للمكان على وفق ما أفرزتها التنظيرات المعاصرة التيمنحت المكان اهتمام كبيرا ، حدث نقلة نوعية في تعامل النقاد والباحثين مع هذا العنصر " الذي ظل أسير النظرة التقليدية القاصرة على مدى الفترة الممتدة من " بلزاك إلى فلوبيه " ، إلا أن الاتجاه النقدي الحديث أدخل الاهتمام بالمكان في ضمن أبرز التحولات التي حدثت في الرواية الجديدة " [2]فظهرت تصنيفات عدّة للمكان ، إلى جانب ما تناولناه ، نتطرّق للفضاء المفتوح والفضاء المغلق .

" إن القراءة النقدية المتفحصة للعمل الروائي ، وملاحظة الأماكن المفتوحة والمغلقة في الرواية ، من شأنها أن تغني الدلالات ومقدار الانفتاح والإيحاء بنوعية الشخصيات

[1] – حميد لحميداني : المرجع السابق ، ص 73

[2] - حمد العزّي صغير : الفضاء وتشكلاته السردية في الرواية العربية الحديثة مقال لأستاذ الأدب والنقد – جامعة الحديدة – اليمن

وخصائصها النفسية والثقافية ، وبطبيعة الأواصر التي تشدهم إلى بعضهم ، والمواصلة التي يتمتعون بها حيال العالم " [1] .

ومن هنا جاءت عملية الصراع الجدلي بين الأماكن المفتوحة والمغلقة ، وتعتبر من أبرز الثنائيات المتصارعة التي ظهرت في مسيرة الرواية العربية ، ثنائية المكان المفتوح والمغلق .

" فالفرد يتناوب في الانتقال بين أمكنة تكاد تشكل علبا مغلقة لأصحابها وبين أمكنة أخرى أكثر سعة وانفتاحا وتفاعلا مستمرا مع الحياة "[2].

فمثلا في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائي السوداني "الطيب صالح" تدور أحداثها في ضوضاء قرية صغيرة عند منحنى النيل ، وأماكن أخرى

كثيرة منها المغلقة والمفتوحة (حقول ، بساتين ...) ، فالقرية مكان مفتوح يتحرك فيه الشخصيات وتتعامل بأساليب وأشكال مختلفة ، تكشف هذه الأمكنة عن مدى إحساس الشخصية بالمكان وقدرتها على الانفتاح والتواصل والحياة .

وضمن هذا الفضاء المفتوح تتشكل فضاءات مغلقة كثيرة " وهنا يبرز الصراع الجدلي بين ثنائية المكان المفتوح والمغلق "[3]

كالغرفة مثلا مكان مغلق ، " فالمكان المغلق يبدو أكثر درامية ، فهو مكان ممسوح يجسد الإحساس بالانتماء إلى الجماعة ، وصراع الذوات والأفكار لا يتجسد ولا تظهر فاعليته إلا في فضاء ضيق ومغلق "[1] على حدّ تعبير الكاتب في مقالته .

---

[1] –المرجع نفسه : ص 72

[2] المرجع نفسه : ص 72

[3] ينظر المرجع السابق : ص 73

فبعض هذه الأماكن المغلقة تصبح علباً مغلقة لأصحابها ، تسِمُ تصرفاتهم بالانعزالية والانطوائية ، بوصف ذاك المكان بالفضاء المغلق .

–هناك من قسّم الثنائية إلى أماكن خاصة تعبر عن البيوت والغرفة ... وأماكن عامة والتي تدل على المطاعم ، المقاهي ، والشوارع وغيرها ، وهي أماكن مفتوحة" وغالبا ما نجد تفضيل أماكن عن غيرها ، إذ نجد الأماكن المرغوبة تتصف بالانفتاح ، والمرفوضة تتصف بالانغلاق ، وقد لا تعطي هذه الأماكن الدلالة نفسها ، فهناك مثلا أماكن مفتوحة لا يجد البطل الراحة فيها ، بل يريد أن يغادرها بأسرع وقت ممكن ، هذا ما نجده في رواية الزلزال لأنه قد ارتبط ذكر المكان على مدار النص الروائي بظهور الشخصية المحورية واختراقها مدينة قسنطينة في زمن محدد الذي قام هو الآخر بوظيفة حيوية كذلك "[2]

[1] ينظر المرجع السابق : ص 73

[2] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربة للدراسات والنشر ، بيروت ن ط 1 1994 ، ص 275

تحليل ظاهرة الزمن في الخطاب السردي :

تلعب ظاهرة الزمن دورا مهما في الخطاب السردي ، حيث تحتل الحيز الكبير في النقد العربي الحديث ذلك باعتبارها من أبرز التقنيات السردية التي يلجأ لها الروائيون للتلاعب بالزمن الروائي ، وقد كانت من أبرز الدراسات التي استفاد منها النقد العربي في هذا المجال ، أعمال جيرار جينيت وجان ريكاردو وفيليب هامون وغيرهم ، ونجد في هذا العنصر النظام الذي يخضع له الزمن وعلى ماذا تقوم دراسة هذا النظام في الخطاب السردي .

أ- النظام الزمني :

" إن ترتيب جمل النص الروائي تخضع إلى ترتيب زمني مسبق الصنع ، بل القارئ هو الذي يقوم بإعادة تكوين النظام لحظة التحليل [1]

وهذا يتبين صدقاً من خلال قراءة النص الروائي ، وذلك إنَّ جمل النص الروائي لا تكون في ترتيب مسبق زمني ، بل يحصل ذلك عندما يبدأ القارئ في تحليل الخطاب السردي .

" تعتمد دراسة النظام الزمني في النص الروائي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في السرد وترتيب تتابع هذه الأحداث في الزمن الروائي ، فإذا كان زمن الرواية مرتباً ترتيباً منصوصا فليس شرطا أن يتقيد الزمن السردي به ولا يمكن للمقاطع السردية التقيد بهذا النظام الزمني " [2] .

[1] ينظر نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب " دراسة في النقد العربي الحديث " دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، بوزريعة الجزائر ، د.ط ، ج.2 ، سنة 2010 ، ص 187

[2] – المرجع نفسه ، ص 187

ذلك أنَّ الزمن السردي ليس من المستلزم أن يكون على صلة بزمن الرواية ، إذا ما كان هذا الزمن (زمن الرواية) مرتبا ترتيبا زمنياً ، بمعنى ليس من الضروري التشبث بهذا النظام الزمني

" حيث نجد أنَّ النقد العربي الحديث بمناهجه الأسلوبي والبنيوي والسيميائي قد تفطن إلى ظاهرة الزمن في السرد وتناولها وفق إجراءات موضوعية مكنته من التمييز بين أنواع الترتيب الزمني "[1].

وفي هذا السياق نجد حميد لحميداني يقول :" غالبا ما يلجأ الروائيون ، خلافاً لما كان يجري في القصص الخرافي القديم ، إلى أحداث تفاوت واضح بين زمن الأحداث والغاية من وراء ذلك هي إرضاء الحس بالجديد لدى القارئ وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية ، وجعله بصورة عامة يواجه عملاً متميزاً عمَّا هو مألوف لديه ، أي عملا يخلخل أفق انتظاره إذا نحن استخدمنا بعض عبارات أصحاب جماليات التلقي والمعروف أنَّ هذا هو المبدأ نفسه الذي كان يقوم عليه تعريف البلاغة القديمة للأسلوب ، باعتباره انزياحاً عن المعيار السائد في الكتابة الإبداعية "[2].

ويتضح لنا من خلال قول حميد لحميداني ، أن الروائيين قد غيروا في طريقة السرد الروائي ، عكس ما كان عليه القص الخرافي القديم وذلك من خلال زمن السرد وزمن الأحداث وطريقة التفاوت فيما بينهما ، حيث أصبح لابد للراوي أن يأتي بالطريقة الجديدة التي يرضى بها القارئ عند قراءته لكي يحس بالشيء الجديد المألوف لديه ، فحميد لحميداني صرحّ بمصطلح خلخلة أفق الانتظار ويقول أنه استخدم بعض عبارات أصحاب

[1] المرجع السابق ، ص 187

[2] المرجع نفسه ، ص 187 ، نقلا عن حميد لحميداني : اسلوبية الرواية مدخل نظري ، منشورات دراسات " سال " ، فاس ، المغرب ، ط 1 ، 15 – 16

جماليات التلقي وقد يكون هذا صائبا ، فهذا المصطلح يعادل مصطلح أفق التوقع تقريبا في نظرية التلقي ، وذلك أنَّ القارئ يتوقع ما سيحدث ، وهو في حين القراءة ، أي أنه وفي ذهنه قد رسم واستحضر الأحداث التي سوف تحدث فيما بعد هذا ما يقول عنه أنه تشغيل للملكة المنطقية والرياضية .

ب/ دراسة النظام الزمني في السرد :

تقوم دراسة النظام الزمني في السرد على " مقارنة ترتيب الأحداث في السرد من ناحية ، بترتيبها وفق زمن الرواية من ناحية أخرى ، وثمة طريقتان للمقارنة : تبرز الأولى داخل المقطع السردي الواحد أي (البنية الصغرى) Micro Structure والثانية داخل الموضوعات السردية في الرواية أي البنية الكبرى Macro Structure ومن خلال تحديد هذه البنيات في النص ، وترتيبها زمنياً ، وضبطها في معادلات يمكن جمعها في لائحة مفصلة لموضوعات السرد ومقابلتها بزمن الماضي والحاضر والمستقبل ثم إحصاء الموضوعات والأزمنة ورصدها واستنتاج مقوماتها الفنية والجمالية في النص وتحديد وظائفها وأبعادها "[1] .

ذلك أن هذا النظام يقوم على مقارنة ترتيب الحدث في السرد من جهة وترتيبها تبعاً لزمن الرواية من جهة أخرى متتبعة في ذلك التسلسل الزمني (ماض ، حاضر ، مستقبل) ثم الوصول إلى الجمالية الفنية بعد ذلك .

وبما أننا في صدد دراسة هذا العنصر (ظاهرة الزمن في الخطاب السردي) كان لابد لنا من أن نتعرف على بعض من مكونات الخطاب السردي التي يقوم عماد النظام الزمني بها والتي يكون لها الدور الهام في تحليل هذه الظاهرة .

---

[1] المرجع السابق ، ص 188 ، نقلا عن وليد نجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1985 ، ص 75

أ- السرد الإستشرافي prolépses: أو (الإستباق) :

السرد الاستشرافي هو الاستباق أو القفز إلى الأمام أو الإخبار القبلي ، وهو كل مقطعٍ روائي يحكي أحداثا سابقة لأوانها .

" **وتعد الإستشرافات الزمنية عصب السرد الإستشرافي** " [1] .

والاستشراف هو :عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً قبل حدوثه وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ، ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد ، حيث يمكن توقع حدوث هذه الأحداث وهذا النحو الأسلوبي السرديقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث [2] .

ب- السرد الاستذكاري Analépses: أو (الاسترجاع) :

فالسرد الاستذكاري أو الاسترجاع وهو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي وتطورت بتطوره ، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة .

" إن كل عودة للماضي تشكل استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص ، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة [3]

[1] - محمد عزام : شعرية الخطاب السردي (دراسة) من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، 2005 ، ص 111

[2] – نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، بوزريعة الجزائر ، د.ط ، ج2 ، 2010 ، ص 189

[3] . محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي (دراسة) من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط 2005 ، ص 109

حيث نجد أن الاسترجاع أو الاستذكار هو ثلاثة أنواع " استذكار خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية ، واسترجاع داخلي يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية واسترجاع مزجي يجمع بين النوعين السابقين " [1] .

ج/ المدة La Durée:

حيث نجد هناك من يترجمها بالديمومة "وتعني المدة الحال التي تمتد من لحظة إلى أخرى معينة من أجل إنجاز عمل "[2]

[1] – المرجع السابق ، ص 110 .

[2] . نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، بوزريعة الجزائر ، د.ط ، ج2 ، 2010 ، ص 193 ، نقلا عن عبد المالك مرتاض : ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد : ص 157 .

قيم الزمن في الرواية :

تطرقنا في بحثنا هذا إلى عنصر الزمن ، ذلك أن الخطاب السردي لا يخلو من هذا العنصر أبدا حيث يمكننا عده أحد مقومات البناء الخطابي ، فكل رواية لها نمطها الزمني الخاص بها والقيم الزمنية الخاصة بها ، فنجد أنَّ تعبير الرواية ينطلق من هذا النمط وهذه القيم التي يتم إيصالها إلى القارئ بشكل جيد وبما أن الرواية تركيبة معقدة ، لا ضير من أن نجد قيم الزمن متداخلة فيما بينها في النص الروائي ، حيث نجد أنَّ العلاقات المركبة بين قيم الزمن مختلفة عند " القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن ، ووهم التكامل والاستمرار والحاضر والحضور وانتقال القارئ خياليا من الحاضر الكرونولوجي إلى الماضي القصصي الذي كتبت فيه الرواية وترجم عكسيا إلى حاصل متخيل ، يعتمد على طريقة معالجة هذه القيم من قبل الروائي ، وعلى درته على إبقاء توازن مناسب بينها جميعا "[1].

ونحن الآن بحوزتنا للدراسة جملة من القيم الزمنية المهمة منها والجديرة بالملاحظة ودراسة كل عنصر منها على حدى .

أ- زمن أداة التوقيت أو الزمن الاصطلاحي :

وهذا الزمن هو العلاقة الزمنية بين الأشياء حيث لا يتأثر بإدراك المرء الحسي .

حيث نجد هذا الزمن (الاصطلاحي) ينطبق عليه ما سماه " نيوتن (بالزمن النسبي الظاهري العام) ويستخدم لمناسبته الدينونية ، وهو يهيء مقياسا خارجيا للمدة بواسطة الحركة ويستعمل بصورة عامة ، بدلا من الزمن الحقيقي كالساعة والشهر والسنة "[2].

[1] أ.أ- مندلاو : ت: بكر عباس : الزمن والرواية ، دار صادر للطباعة والنشر بيروت ، لبنان ، ط1 ، سنة 1997 ، ص 78 .

[2] . ينظر المرجع نفسه، ص 76 .

كما نجد أيضا أن الزمن الاصطلاحي " يقارن عادة بالزمن السيكولوجي أو الزمن الحسي – أي ماله علاقة زمنية بين الذاتي والموضوعي "[1] .

ثنائية زمنية مزدوجة بين الذات والموضوع .

" فالزمن الاصطلاحي يشبه قطعة بيضاء من الورق سطرت بخطوط على مسافات مساوية نستطيع أن نكتب عليها تتابع إدراكنا الحسي[2].

ب- المدة الكرونولوجية للقراءة :

هذه المدة هي " مقدرا الزمن محددا بالساعة الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية وإذا نظرنا إليه في حدّ ذاته مستقلا عن قيم الزمن الأخرى في الرواية ، فإننا نجد تأثيره على الرواية ضئيل نسبيا ، وهو أساس اقتصادي أكثر منه جمالي " [3] .

فمدة القراءة الكرونولوجية ترجع في الأساس إلى طول الرواية والمدة التي يستغرقها القارئ في قراءتها ، حيث نجد أنَّ القراءات تختلف من قارئ لقارئ حسب السرعة والبطء ذلك ما يمدد مدة القراءة أو يجعلها قصيرة .

ونجد في هذا الاتجاه أنه " نشأ مذهب في القراءة اتجه أصحابه إلى قراءة الشضرات المبتسرة التي أثرت وتأثرت بالعروق الظاهر لدى عدد متزايد من القراء عن تكريس خيالهم للإنشغال بأية مدة طويلة من الزمن[4].

[1] – ينظر المرجع السابق ، ص 76 .

[2] – ينظر المرجع نفسه ، ص 77 .

[3] - ينظر المرجع نفسه ، ص 77 .

[4] ينظر المرجع نفسه ، ص 78

ج – المدة الكرونولوجية للكتابة :

هذه المدة هي عدد الساعات التي يستغرقها المؤلف في كتابة روايته " [1] .

فالمدة الكرونولوجية للكتابة هي ما يأخذه الراوي أو الكاتب من وقت زمني في كتابة روايته وتأليفها .

وهي تلعب في بعض الأحيان دوراً في صميم معالجة الرواية وموضوعها .

ومن الجدير بالذكر بعض المؤلفين الذين استعملوا هذه القيمة الزمنية " فنجد أنَّ بلزاك في صفحة العنوان من الرواية التي مهد لأحد أقسامها بهذه الكلمات قد استعار نمط الزمن في (ترسترام شاندي) وقد أدخل بروست في (ذكريات من الماضي) عامل مدة الكتابة على أنه أحد العوامل المهمة التي تكيف جوَّ الرواية (...) كذلك أدخل " جيد " في " المزييفوت " قيمة الزمن هذه في تقديره للمستويات المختلفة للواقع الذي يتوسط بين الشيء في حد ذاته ونفس الشيء كما يصل في نهاية الأمر إلى القارئبعد مروره خلال أذهان متعددة تكسر مساره " [2] .

د / المدة الوهمية لموضوع الرواية (الزمن القصصي) :

" يعيش المرء خلال بعض ساعات من القراءة في الخيال مدة من الزمن ، تتراوح ما بين القرون وبضعة دقائق ، ومقابل الزمن الذي يستغرقه الإدراك ، هناك الزمن الذي يتم إدراكه ، أي الزمن الذي يغطيه زمن مضمون الرواية (...) فالزمن القصصي قد يمتد عبر

[1] . المرجع السابق ، ص 80

[2] . ينظر المرجع ، نفسه ص 83-84

بضعة أجيال ، كما هي الحال في ملاحم الأجيال التي ازدادت شعبيتها منذ أيام زولا " ZOLA " العددين " [1] .

وقد نشير إلى بعض من الأمثلة لهذه القيمة الزمنية (الزمن القصصي) المدة التي يستغرقها " فالزمن القصصي قد يستمر مدى حياة كاملة (...) أو جزء من حياة أفراد ، فيبدأ منذ التقاء البطل والبطلة إلى أن ينتهيا إلى (السعادة والرفاء) أو يكون على مدى يوم واحد (...) أو حوالي ساعة (...) أو دون ذلك (...) "[2] .

هـ / النسيج والاختيار :

نفهم من النسج هو ذلك التداخل بين الأزمنة ذلك فإن " درجة التفاوت بين الزمن الكرونولوجي والزمن القصصي لها صلة واضحة برقة النسيج وكثافته فمن البديهي أنَّ رواية قصيرة تغطي جيلا كاملاً بصورة متساوية ينبغي أن تكون أكثر انتقائية في اختيار الدقائق الذهنية أو المادية التي تعرضها من رواية طويلة تغطي ساعة واحدة من الزمن القصصي [3] .

فالملاحظ هنا أنَّ النسج الزمني في درجة التفاوت المذكورة سلفاً تلعب الدور المهم في اختيار أحسن الروايات وأكثرها انتقائية .

" والاختيار هو على وجه التحديد أكثر ما يستهوي الكاتب الحديث ، ولكنه يلقى صعوبات هائلة على عاتق القارئ والكاتب معاً ، لأنه يواجه أعق مشكلة في الادب وهي العلاقة بين التجربة والقيود المتأصلة التي تحاول نقل هذه التجربة[4].

[1] – ينظر.، المرجع نفسه ، ص 84

[2] . المرجع السابق ، ص 84–85

[3] - المرجع السابق ، ص 86

[4] . المرجع نفسه ، ص 97 .

وضع الحاضر في الرواية :

وينقسم هذا الأخير إلى عدد من الأقسام التي تعمل على وضع الرواية في زمنها الحاضر ، وهي المدارات الزمنية المتعلقة بهذا العنصر .

أ- مدار الزمن للقارئ :

حيث نجد أنَّ القارئ في الرواية ، يحتل من الموقع في الزمن ما يتضمن التاريخ الذي قرأ فيه الرواية " وهذا التاريخ قد يقترب كثيرا من تاريخ الوقائع التي يقرأ عنها ، ولكن إذا كان الفرق بين التاريخين كبيرا كأن يكون ما يقرؤه رواية تاريخية ، فقد يتعين عليه أن يجتهد خياله ليضع نفسه في نطاق الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية ، ويندمج في روح تلك الأزمنة البعيدة (...) "[1] .

فمع بداية القراءة ، نجد أنَّ قارئ القصة التاريخية في القرن العشرين يواجه ابتداءاً صعوبات ينبغي التغلب عليها " وتشمل هذه الصعوبات تغير المنظور فغرابة الجو ، ولكن حتى في روايات تضرب في أعماقروح الفقرات التي تتناولها مثل روايات جورج مور (بروك كيريث) (George Moore : Brook Keith) ، وروبرت غريفر (أناكلوديوس) (Robert Graves) ، وتوماس مان (يوسف وإخوته) (Thomas Mann : Joseph and his brothers) فإن القارئ يلقي العون في فهم تلك الأحداث البعيدة بقراءة شرح لها من قبل أحد معاصريه، فيرى بعيني واحد من أبناء عصره يفسر له الماضي " [2] .

[1] زمن الرواية ، المرجع السابق ، ص 101 .

[2] المرجع نفسه ، ص 101 -102

فالتفاوت في الأحداث التاريخية يجعلها متفاعلة تبعاً للعصر ، فمثلا نحن لا نتخذ أو نعيش نفس الحدث أو الموقف مثلاً العاطفي أو الاجتماعي ... الخ اتجاه قصة من القصص ، فكل حسب ميله .

ب- مدار الزمن للكاتب :

ففي هذا العنصر نجد أن الكاتب العادي ليس مثله مثل الكاتب المثالي ، فالكاتب العادي هو مقيد بالحدود التي يفرضها عصره والمحيط الذي يعيش فيه ويعكس ذلك على كتاباته من حيث وجهة نظره حيث نجد أن الكاتب المثالي العظيم لا يعيش في عصره فقط و إنما هو واقف فوق عصره وينظر من أعلاه " ذلك أنَّ الكاتب العظيم يكتب دائماً أصدق مما يعرف ، ومن خلال قيود واسطته ومعالجته تتوهج إنسانية شاملة تتلاشى في ضوئها التشويهات المعاصرة للمنظور أو تصبح غير ذات قيمة (...)[1].

" فتيار الزمن الذي لا ينفك يغسل النسيج القابل للذوبان الذي يحيكه صغار الكتاب يمر مر الكرام بصخور عظماء الكتاب "[2].

ونجد معظم الكتاب هو وثيقي الصلة ومرتبطين بعصرهم ، حتى وإن كانوا يتعاملون مع وقائع تاريخية ، ويظلون متمسكين بأوجه نظرهم .

" فإنَّ عمل كل روائي ، سواء أكان يعالج وضعا معاصراً أو يقودنا إلى النأي عنه إلى برج عاجي ، إنما هو تعليق ضمني أو صريح على الوقت الذي كتب فيه (...)[3]

[1] - المرجع السابق ، ص 103

[2] . المرجع نفسه ، ص 103

[3] المرجع نفسه ، ص 104

" حيث نجد أن الكاتب وإذا حاول وإن تقدم عصره ، والمعروف أن معظم الكتاب يواكبون عصورهم ، نجد أنه تمر فترة من الزمن دون أن يستطيع الجمهور اللحاق بأفكاره أو بأشكال تعبيره "[1].

ج / مدار الزمن للكاتب الوهمي :

" وهذا الوجه من الزمن خاص بالروايات التي تكتب بضمير المتكلم ، سواء اكان في شكل رسائل أو يوميات أو مذكرات أو سيرة ذاتية ونعني به زمن الكتابة للكاتب الفرضي بالنسبة إلى الزمن الذي يفترض أن الحوادث المسجلة وقعت فيه "[2] .

معناه أنَّ هذا الزمن خاص بزمن الكتابة لدى الكاتب الوهمي ، وذلك من خلال الأحداث التي تكون قد وقعت فيه من المحتمل .

" فالكاتب الوهمي في ثانية يرى حياته منصبة في نمط معين ، او أنها تخدم غاية مهمة ، أو تثبت وجهة نظر معينة (...)[3].

د/ مدار الزمن لموضوع الرواية :

لا ضير من أنَّ القالب الروائي أو الرواية ، لها موضوع تدور حوله الأحداث وهو الآخر له تاريخ يرتبط به وزمان يختص به فلكل رواية هذه الثنائية تمتاز بها ، فنجد الزمن في الرواية في حالة انتقال ، الانتقال من الحاضر إلى الماضي مثلاً ثم الانتقال على المستقبل وهكذا .

---

[1] . المرجع نفسه ، ص 104 –105

[2] -ينظر ،المرجع السابق ، ص 104–105 .

[3] - ينظر المرجع نفسه ، ص 106 .

" فالموضوع قد يكون معاصراً للكاتب (...) وقد يكون تاريخياً (...) وقد يعالج المستقبل في الروايات الطوباوية (...) وقد يصبح تاريخياً مع الزمن ويغيب في الماضي بعد أن كتبه الكاتب عن أحداث معاصرة له ، وقد يكون هناك مزيج من أنواع متعددة (...[1]).

" والروايات العادية أيضا تتضمن درجات مختلفة من مضي الزمن ، فصيغة الماضي التي

تسرد بها أحداث القصة يحولها القارئ في الغالب إلى مضارع تخيلي (Fictive Présent) بينما يشعر بأنّ المادة المعروضة واقعة في الماضي بالنسبة إلى الحاضر " [2]

إنَّ مدارات الزمن لدى القارئ و الكاتب والرواية (الموضوع) مهمة ، كونها تعالج وتمس الوجوه المتغيرة للحضارة والثقافة والمجتمع وتثير الاهتمام كونها تستدعي منَّا استعمال الكثير من الأساليب غير عادية .

هـ/ التماهي والتحول الزمني :

فالتماهي والتحول الزمني هو التوهم أو الإيهام الذي ينتاب القارئ وهو يقرأ " فإن القارئ إذا كان غارقاَ فيما يقرأ يترجم كل ما يحدث من تلك اللحظة في الزمن إلى حاضر تخييلي خاص به ، ويستسلم للوهم فإنه هو نفسه يشارك في الفعل أو الموقف ، أو أنه على الأقل يشهد ما يحدث ، لا أنه شيء حدث و انتهى (...)[3].

ونجد التماهي أيضاً تعلق بتلك الصيغ المستعملة في الرواية والصيغ التي يحس بها القارئ فيربطهم نوع من العلاقة " أي الماضي الكرونولوجي للأحداث والحاضر التخييلي الذي يحس به القارئ ، هي كالعلاقة بين الكلام المباشر والكلام غير المباشر ، فماضي

[1] ا–المرجع نفسه ، ص 111 -

[2] - المرجع السابق ، ص 112

[3] . المرجع نفسه ، ص 114–115

السرد – ذهب – يترجم في الخيال إلى " أنا ذاهب " أو " أنا أذهب " ، وصيغة الماضي التام " كان قد ذهب " إلى صيغة المستقبل " سأذهب " [1] .

فالقارئ يحس بماضي الرواية حاضراً حتى وإن كانت مألوفة لديه أو قرأها من قبل .

ونخلص إلى أنَّ هذين العنصرين الأخريين كلاً من (قيم الزمن في الرواية ووضع الحاضر في الرواية) هاجس الزمن في القرن العشرين في الرواية الزمن وتغيراته ، المدة الفعلية والوهمية للقارئ و مدارات الزمن بالنسبة للقارئ و الكاتب وموضوع الرواية ، ما يجعل من هذا العنصر محلا للبحث والدراسة فيه أكثر .

[1] . المرجع نفسه ، ص 116

علاقة السرد بالزمن

لم يعُد للزمن معنى باطني أو مفهوم معنوي ، فهو كما يراه " بوتور " و " ألان روب غرييه " بأنه :

" ليس مجرد محتوى تتكدّس فيه الأحداث وإنما هو زمن يرتبط بنا بحركاتنا ووجودنا "[1] ، إذ يقود هذا التعريف إلى القول أنه أصبح للزمن وجود ، حيث لم يعد مجرد تصور أو وهم ، بل وجود ندركه ونقبض عليه في تمفصلات معينة ، إذ يتعدى أن يكون مجرد خيط يربط الأحداث ويبرمج لعلاقات الشخصيات بل يوجد بنية قابلة للدراسة فلا سرد بلا زمن حسب رأي " حسن بحراوي " .

وفي مجال القص ، فإن الزمن من العناصر المهمة في أي عمل سردي فهو " ملح السرد "[2] إذ يتوقف فهم أي عمل سردي (أدبي) على فهم " وجوده في الزمن [3] ، وغن كان أكثر ما يعمل على فهمه هو تسلسل الأحداث كما يتم داخل نفسية الشخصية الروائية .

هذا الزمن تتعدد مظاهره وتختلف أنواعه وأقسامه ومستوياته كما تختلف تقنيات عرضه في السرد ، مما تمكننا من استيعاب طريقة اشتغال أدواته الإجرائية .

أقسام الزمن السردي :

تتعدد المظاهر الزمنية في النص السردي انطلاقا من ثنائية المبنى الحكائي والمتن الحكائي فعلى أساس هذا التقسيم يمكننا أن نميز بين زمنين : زمن السرد و زمن القصة أو زمن الحكاية و زمن الخطاب .

---

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، د.ط ، 1990 ، ص 111

[2]. عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 240 ، الكويت ، د.ط ، 1998 ، ص 207

[3]حسن بحراوي ، المرجع السابق ، ص 110

ولئن كان هذان القسمان هما الأهم في الدراسة السردية فإن ذلك لم يمنع الباحثين من الإشارة إلى أزمنة أخرى :كزمن الكتابة ، أو زمن سرد الحكاية وزمن القراءة أو زمن التدوين

يخضع زمن القصة (الحكاية) أو المتن الحكائي للتابع المنطقي والموضوعي للأحداث وما تابعها من معلومات ، وهو حسب تودوروف " زمن متعدد الأبعاد ، يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد " [1]فهو إذاً يشكل " مجموع الوقت أو الفترة التي تستغرقها القصة "[2]

بينما لا يتقيد " زمن السرد بالتتابع المنطقي للأحداث " [3] فيمكن له أن يعرض المتن الحكائي بطريقة مختلفة تماما فيخضع زمن السرد (الخطاب) لنظام سرد أو كتابة القصة

(الحكاية) مما يجعله زمنا خطيا ، فقد لا يتقيد بنظام ورود الأحداث في الحكاية " وهو زمن تخييلي يختلف عن زمن الوقائع ، وهو أيضا زمن أحادي ينمو بالكلام على التوالي ، إنه زمن انتظام الصياغة ، وتكونها في جمل تتوالى وترتسم مقيمة القول "[4] .

ينتج عن هذا التقسيم ألا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة أحيانا فتنتج مفارقات سردية فنقول : " إن الراوي ولّد مفارقت سردية Anacronie Narratives "[5] ، والتي سبق أن أشرنا إليها .

---

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ط 3 ، 1997 ، ص 73

[2] - وليام ويليك : نظرية الأدب ، ت : محي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيش ، د ط ، 1972 ، ص 129

[3] -. حميد حميداني ، المرجع السابق ، ص 73

[4] – عبد الله رضوان : البنى السردية (نقد القصة القصيرة) دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، د ط ، د ت ، ص 275

[5]حميد لحميداني : المرجع نفسه عن J-L Pirnortier et Fr Plazanet : Pour lire le récit ducrot 1980, P: 72 .

علاقة الزمن بالحدث :

إن الحدث يجب أن يتّسم بالزمنية ، والزمن بدوره لابد أن يتَّف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها ، وإذا كان الروائيون الجُدُد يرفضون تاريخية الأحداث ، وواقعية الشخصيات في أي عمل من أعمالهم السردية ، فإنهم لا يستطيعون أن ينكروا بأن " إبداعاتهم الروائية مهما تحاول التملص من الزمن والتنكب عن سبيله فإنها واقعة تحت وطأته ، فالزمن إذاً ضرب من التاريخ ، والتاريخ هو أيضا في حقيقته ضرب من الزمن ، فهما متداخلان ، بل هما شيء واحد[1].

– إن الحكاية لا تتجسد ناضجة مستوية ، وواضحة متبلورة في شريط الذاكرة الناطقة

(الملكة المُملية) إلا بعد مرورها بشبكة من المراحل قد تتعدد وتطول ، وقد تتعدد وتقصر ، وهي مرحلة نهائية تستوي فيها صورة القصة أو الحكاية عبر الرواية ، وهو ما يطلق عليه تودوروف وديكرو : " زمن الحكاية "[2].

ويذهب بورنوف وويلي Bourneuf et Ouellet إلى أن أزمنة الحكي تمثّل في ثلاثة :

1– زمن المغامرة ، أو زمن الحكاية .

2– زمن الكتابة .

[1] عبد الملك مرتاض : المرجع السابق ، ص 180

[2] - المرجع نفسه ، ص 181

3- زمن القراءة[1] ، ويمكن أن نطلق عليه أيضا زمن التلقي ، وهو زمن يأتي في نهاية المطاف مميزا لسلسلة من المراحل الزمنية التي لا تزيد في حقيقتها عن اللحظات ، ويتميز هذا الزمن " بالطول والراحة والتجدد بتجدد الأحوال والأشخاص ، فهو زمن ذو صفة تعددية

على حين أن الأزمنة الأخرى ذات صفة أحادية (...)[2]. وعليه زمن القراءة هو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي .

وفي هذا الشأن يتبين ن الحدث أو الحكي المسرود له صلة بالزمن ، فإيراد اسم لشخصية تاريخية كالرواية التاريخية مثلا لا يعني ذلك بتقدم زمن الاحداث على زمن الكتابة فهي " أحداث بيضاء يجيئ بها الروائي إلى عهده ليلبسها روحه ، ولينسجها بلغته وليخضعها لإيديولوجيته ، وليجعلها تعاصره وتزامنه " [3] .

فكتابة الكاتب الروائي لا تمثل زمنه ، بل تعود إلى ذلك الزمن المزعوم والمفترض أنها وقعت فيه الأحداث ، وعلى حد تعبير عبد المالك مرتاض ، في هذا السيق فإن " زمن الحكي هو نفسه زمن الكتابة ، ومن السذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذا جنح للماضي ظاهرا يعالجه ، فليس ذلك السلوك إلا خضوعا لمتطلبات السرد التي تقتضي سرد الماضي منذ فجر التاريخ الأدبي الإنساني[4].

وكما جاء في كتابات تودوروف ، و بورنوفوويلي(Bourneuf et Ouellet) أن " الذي يحكي أي مؤلف الرواية يجسد الزمن الحاضر ، وأن ما يحكيه يمثل الزمن الماضي

[1] المرجع نفسه ، ص 181-182 عن Roland Bourneuf et Real Ouellet , l'univers du roman , p 99

[2] - المرجع نفسه، ص 182

[3] . - المرجع نفسه ، ص 185

[4] - المرجع نفسه ، ص 185

وأن ثمرة الزمنين الاثنين تتدحرج نحو المستقبل على أساس أن المتلقي يأتي حتماً متأخرا " [1] إذًا فالقصة أو الرواية تتموقع في الماضي على سبيل الحتمية ، فهو شيئ حاضر في الذهن ، لكنه مهيأ في زمن سابق ، بينما السارد أو الحاكي أو الكاتب الروائي يتموقع في الزمن الحاضر ، فهو على أساس هذا وسيط بين الزمنين الاثنين وأما الذي يجب أن يدرج طرفا في هذه العلاقة الثلاثية فإنه يتموقع في إطار زمن الحاكي إذا كان السرد شفويا .

وعليه ووفقاً لما سبق يمكن ان نخلص إلى أنَّ الزمن في القصة أو الرواية ينهض على أساس أن زمن الحكاية يندمج في زمن الحكي ، فيشكلان زمنا واحدا مندمجا قائما على تزاوج الوحدتين الزمنيتين اللتين لا تنفصل إحداهما عن الأخرى .

التداخل بين الأزمنة في السرد :

تطرح مشكلة في الأجناس السردية للتناقض القائم بين زمنية الحكاية أي زمنية الجنس السردي ، وزمنية الوحدة الكلامية أي الجملة ، فزمن الوحدة الكلامية قد يكون زمنا أحادي الخط ، بينما يكون زمن الحكاية متعدد الأبعاد . وقد تتزامن الأزمنة عبر حكاية واحدة حيث يمكن أن تجري عدة أحداث دفعة واحدة ولكن النص السردي لا يستطيع استيعابها جملة فيضطر إلى عرضها متتابعة الواحدة تلو الأخرى " تحت شكل صورة معقدة السطح مطروحة على خط مستقيم ، ومن هنا تأتي ضرورة بتر التعاقب الطبيعي للأحداث ، حتى في حال حرص المبدع على متابعة هذا التعاقب عن كثب ، بيد أن المبدع في معظم الأطوار يستنكف عن الاستنامة إلى التعاقب الطبيعي للأحداث ، لأنه يصطنعه في تشويه الزمن لغايات جمالية " [2] هذا ما يراه تودوروف .

[1] - المرجع السابق ، ص 195

[2] –. عبد المالك مرتاض : المرجع السابق ، ص 188 عن Cucrot et Todorove , opcit , P 401:

وتعد نظرية التحريف الزمني من ابتكار الشكلانيين الروس الذين كانوا يرون فيه الميزة الوحيدة التي تميز الوحدة الكلامية عن الحكاية .

ولما كان الحكي قائما على سرد حدث ، وحكاية قصة ، وتصوير حال ، وتسجيل لقطة ، " فقد تحتّم اندساس الزمن في هذا السلوك السردي بشيء من التحصحص والتمكن والامتياز [1]

فنلاحظ في السرد القديم تتبّع المسار الطبيعي للأحداث ، أي استعمال التسلسل الزمني Chronologie ، الماضي قبل الحاضر ، والحاضر قبل المستقبل وهو السلوك السائد في الأعمال السردية ، إلا أننا نلقي ملامح كثيرة لما يطلق اللاتسلسل الزمنيDéchronologie في بعض المسرودات العربية ، " حيث كثيرا ما تصطنع الرواية طريقة الارتداد بحيث يبدأ الفعل السردي من آخره "[2] .

والتمثل الطبيعي لأي مسار زمني ، في أي عمل سردي ، أن يكون على هذا النحو من التصور في هذا الرسم :

O ←——— ماض –O – ←——— حاضر ←——— O مستقبل[3]

لكن مقتضيات السرد كثيرا ما تتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية ، فإذا الحاضر قد يرد مكان الماضي ، وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر ، وإذا الماضي قد يحل محل المستقبل " على سبيل التحقيق أو التعميم السردي ، وإذا المستقبل قد يحيد عن موقعه ليتركه للحاضر على سبيل " الانزياح الحدثي " أو " التضليل الحكائي [4]وهكذا يخالف السرد أحيانا المسار الطبيعي لتشكل بذلك تذبذب من الناحية الزمنية ، وهناك عدة أوجه من

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 189

[2] المرجع نفسه ، ص 189

[3] - المرجع نفسه ، ص 189

[4] المرجع السابق ، ص 189

أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية ، فالزمن يتداخل ويتغير بالتقدم والتأخر عبر المسار السردي ، وفيما يلي ضرب تمثلنا لتبادل مواقع الزمن ، نرمز للماضي بـ (أ) وللحاضر ب (ب) وللمستقبل بـ (ج) :

1- أ – ب – ج .

2- ب – ج – أ .

3- ج – أ – ب .[1]

يطلق عليه تودوروف " اللاتسلسل " أو " التذبذب " أو " التشويش " ، يصطنعه المؤلف الروائي لغاية جمالية ، فكأن التذبذب الزمني أو التشويش على مساره الطبيعي في المشكل السردي " هو ضرب من التوتير الذي يشبه توتير النسج الأسلوبي باستعمال الانزياح اللغوي "[2] .

أي أن اللاتسلسل الزمني يستعمله الراوي لغرض جمالي يتعلق بالأسلوب واللغة ، وهو بذلك يخرج عن اللغة المألوفة والمعتادة ، وهو ما شبهه به عبد المالك مرتاض .

– ولعلّ الكتابة الروائية التقليدية أنها كانت تجنح لهذا الضرب من البناء الزمني الذي يقوم على التصور العادي للعلاقة الزمنية بحيث أن (أ) يُفضي إلى (ب) وأن (ج) يتلقى التأثير الزمني عن (ب) وربما كان ما يخالف ذلك يعدّ فوضى في السرد الروائي .

غير أن كُتّاب الرواية الجديدة ثاروا على هذا النظام القديم وتمرّدوا عليه ولم يستحسنوه في أعمالهم لأنه شكّل لهم عائقا – في نظريهم – " فقد جاؤوا إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن وبنائه ، فعدّوها ضربا من القيود الفنية التي تأسر الروائي فتجعله مكبولا بأكبالها سلفا

[1] المرجع نفسه ، ص 189 .

[2] المرجع نفسه ، ص 190

(...) فعمد هؤلاء إلى كل ما كان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلاسله وشوشوا على نظامه ، فاتخذوا من الفوضى جمالا فنيا (...) "[1].

فالمسار الطبيعي للزمن كان بمثابة قيد لكاتب الرواية الجديدة لن تمكنه من الكتابة والإبداع بطريقة حرّة على خلاف الفوضى في الترتيب الزمني لما وجد فيه من مبتغى ينشأ من خلاله عمله السردي بأسلوب جمالي تصويري ينبثق من حرّية الإبداع ، وبذلك يخرج الزمن من رتابته السردية ، فيتخّذ السرد شكلا جديدا .

إن توظيف الزمن والتعامل معه ، مثل التعامل مع الشخصيات واللغة وبقية العناصر والمشكّلات السردية الأخرى ، إذ يتطلّب براعة الكاتب واحترافيته ، والذكاء الأدبي القائم على اكتساب التجربة والممارسة " فهذا الأمر لا يُذعن لقاعدة معينة ، ولا إلى خطة موجهة وإنما هو منبثق عن احترافية الكاتب السردي الذي بحسه الأدبي يتحسس توزيع الحدث ، وتوزيع الزمن من خلاله (...)[2].

حيث أن الحدث والزمن وفق رؤية الكاتب الشخصية وبإحساسه الذي ينطوي تحته عمله السردي ، يتم توظيفهما وبذلك فالأمر غير خاضع لقاعدة أو قانون يسير وفقه وتجري خلاله معطيات الأحداث ، وإنما ببراعته وحنكته يصوّر عالمه الروائي المبدع .

– وكما يشمل الزمن تقليب الأحداث وتشويش بنائها ، بتقديم ما يجب أن يؤخر وتأخير ما يجب أن يقدم " فإنه يشمل الأزمنة المحدودة التي تُمثلُ في استعمال أزمنة الأفعال ، أو استعمال أجزاء الأحداث الكلية في ذاتها ، فإذا هذا التشويش يشمل الكليات كما يشمل الجزئيات في الوقت نفسه "[3]

[1] المرجع السابق ، ص 191

[2] المرجع نفسه ، ص 192 .

[3] . المرجع نفسه ، ص 192 .

وقد يمكن أن تشمل الرواية الواحدة مجموعة من الحكايات يحيل بعضها على بعض وينطلق بعضها من بعض ، فتتداخل الأزمنة مع تداخل السرد ، " وتنتسج الخيوط مع الخيوط الزمنية الأخرى[1] " كما جاء به تودوروف " التضمين هو إيلاج حكاية في حكاية أخرى [2]" وفي هذا الشأن فإنه بتنوع الحكايات تتنوع مجريات الأحداث في العمل الروائي الواحد ، وبذلك تتعدد الشبكة الزمنية تبعا لتعدد واختلاف المسرود .

[1] - المرجع السابق ، ص 192

[2] المرجع نفسه ، ص 192 ، عن T.Todorove , les categories du recit literaire , in communication , N8 , Paris , 1966 , P 139

التداعي الحرّ (التذكّر) :

من المعروف أنّ استعمال مصطلح التداعي الحرّ أو التذكّر في مجال الدراسات النفسية ، وبالأخص في علم النفس تحت ظل نظريات العالم النفسي سيغموند فرويد ، وذلك في إطار التحليل النفسي ، إلاّ أن هذا المصطلح له وظيفة ودور فعّال في الدراسات السردية فقد نجده بعدّة تسميات مختلفة تقابل هذا الاصطلاح ، أهمها :التذكّر ، الاسترجاع الاستذكار ، الاستحضار ، الارتداد ...

تبرز معالمها وتتجلى معطياتها داخل النص الروائي .

– إنّ أسلوب السرد الاستذكاري خاصية حكائية نشات مع الحكي الكلاسيكي وتطورت بتطوره ، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحدثية ، حيث أصبحت تمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية وكما أدلى به حسن بحراوي قائلا :" إن كل عودة للماضي تشكل استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة "[1] ، ومن هنا يعتبر الرجوع إلى الماضي في النص الروائي أو القصصي استحضاراً واسترجاعاً لما مضى من أحداث سابقة ، فالقصة لكي تروى يجب أن تكون قد تمّت في زمن ما غير الزمن الحاضر ، لأنه من المعتذر أن تحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد ، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد بين زمن حدوث القصة وزمن سردها .

وقد تضمّنت الدراسات النقدية الحديثة هذا الأسلوب السردي الدال على الزمن مصطلحات عدة منها :الفلاش باك Flash Back وهو مصطلح انجليزي ، يستخدم كثيرا

[1] -– حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، د ط ، 1990 ، ص 121

في الدراسات السردية مقابلا لمصطلح الاسترجاع والذي يعني الرجوع إلى الوراء ، أو الخروج على الترتيب الطبيعي للزمن Dechronologie "[1].

وقد دعا عبد المالك مرتاض إلى ضرورة الاستغناء عن هذا المصطلح لعدم عنايته في العربية شيئا ، وفضّل استعمال مصطلح الارتداد بديلا له " ذلك أن الارتداد في مدلول العربية يعني الرجوع في أمر ما ، أو الرجوع إلى الوراء ، فهو شامل للحركتين المادية والمعنوية أو النفسية " [2] .

ومهما تعدد تسمياته إلا أن له دلالة ومعنى واحد داخل السرد الروائي ، إذ يعود الراوي من خلالها إلى أحداث معيّنة ماضية فيسترجعها ويستحضرها حال حديثه عن أحداث حاضرة ، وقد يكون " الاسترجاع " خاصا بأحداث ماضية تكشف عن معلومات حول شخصية معينة ، أو تعطي دلالات جديدة للأحداث ... وسوف نشير لبعض وظائفه لاحقا

إن السرد الاستذكاري هو " الاسترجاع أو العودة إلى الوراء "[3] عند Gérard Genette وقد سمّيت الاسترجاعات Analpses من طرف جينيت .

ينقسم الاسترجاع إلى نوعين :داخلي وخارجي .

أ / **الاسترجاع الداخلي** :يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية ، " يتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي " [1]

[1] عبد المالك مرتاض : المرجع السابق ، ص 275

[2] -- المرجع نفسه ، ص 276 .

[3] - جيرار جينيت : نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير) ، تر : ناجي مصطفى ، دار الخطابي للطباعة والنشر ، البيضاء ، ط 1 ، 1989 ، ص 75 .

ب / الاسترجاع الخارجي :

يعود إلى ما قبل بداية الرواية ، " يقف إلى جانب الأحداث والشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة وفي إعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار ، كما أن هذه الاستذكارات تخرج عن خط زمن القصة ، لتسير وفق خط زمني خاص بها ، لا علاقة له بسير الأحداث في القصة "[2] .

فالأول له علاقة بسير الأحداث الرواية ، فهو استرجاع يتزامن مع مجريات الأحداث إذ يتعلق زمنه بزمن الرواية .

في حين لا يرتبط الاسترجاع الثاني بزمن الأحداث ، حيث أنه استرجاع خارج إطار زمن الرواية .

– وفي هذا الشأن نستشف عدّة وظائف للاستذكار ، نذكر أهمها :

– الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا ثم اتّخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف ، وبذلك سدّ ثغرة حصلت في النص القصصي أي " استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت "[3]

– تغيير دلالة بعض الأحداث السابقة ، كأن يسحب الراوي تأويلا سابقا أو معنى ويستبدله بتأويل جديد عن طريق الاسترجاع .

---

[1] - المرجع السابق ، ص 91

[2] - المرجع نفسه ، ص 96 .

[3] – د–نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث – دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، د ط ، 2010 ، ص 192 .

– تذكير أحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد ، أي " عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل " [1] يمكن للراوي استحضار أحداث سبق وأن جرت ، بأسلوب مباشر صريح ، أو بطريقة ضمنية غير مباشرة .

– قد يكون لتكرار سرد الأحداث غاية من ورائها تكمن في التذكير ، إذ يسرد الراوي حدثاً سبق ذكره ، ليُعيد سرده من جديد مرّة أخرى وهكذا يكرّر سرد الأحداث قصد إمّا التأكيد عليها أو تذكير القارئ بها .

– إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية – إطار – عقدة ...) كما نجد في روايات " نجيب محفوظ " فهو في كثير منها " يرجع إلى الماضي ليعرّف بالمحيط الذي كانت تعيش فيه بعض الشخصيات المحورية أو الثانوية في الرواية " [2] ، فالاسترجاع يوظّفه الراوي أحيانا لإسقاط الضوء على شخصية ما والتعريف بها لأوّل مرّة تذكر في النص السردي وإبرازها .

[1] - المرجع نفسه ، ص 192 .

[2] المرجع نفسه ، ص 192 .

الفصل الثاني: تجليات المتاهة السردية في رواية "الموت في وهران"

المبحث الأول:

1) البناء السردي ومستوياته في الرواية

2) حدود التداخل بين الوصف والسرد

3) التداخل الزمني.

البناء السردي في الرواية و مستوياته:

1- بنية الزمان: إذا قلنا بنية الزمان فلا بد و حتما أنها تتعلق بالمفارقات السردية، التي تعتبر هي أساس النظام السردي في القصة أو الرواية، كونها تتعلق بترتيب احداث الحكاية من ناحية و ترتيب أحداث السرد من ناحية أخرى، و يمكننا في هذا العنصر أن نتطرق لمفارقات سردية من (استرجاع، استباق سرعة السرد من خلاصة و حذف و تبطيء السرد من مشهد و استراحة).

أ- الاسترجاع: فنجد الراوي في رواية "الموت في وهران" يعود بالزمن إلى الوراء كثيرا و من أمثلة ذلك: «ففي خريف، مثل هذا الخريف كنت بلغت ستة أعوام كان ذلك في سنة 1992، أذكر هذا لأنّ و الذي معمر صفصاف كان هوّ الذي أوصلني أول مرة إلى مدرستي في اللوز (ليزامندي، سابقا)...»[1].

ففي هذا يتبين لنا أنّ الهواري يستذكر، أول مرة يدخل فيها المدرسة و هو أول يوم دراسي بالنسبة إليه، حيث يذكر ذلك في اللحظة الآنية (الحاضرة).

و نجد في مقطع آخر، استذكار الهواري للكتب التي قرأها في الصيفية: "أذكر أني قرأت، من بين ذلك الكتب، لذلك الصيفية، اللاز و البؤساء و عطيل..."[2].

كما نجد في مقطع آخر، الهواري يذكر صديقه جمال الدين سعياد لمَّا ترك له تذكارًا: «جمال الدين سعياد كان هوَّ من استذكر لي يوم بقائي على خير مغادرًا وهران مع أسرته، أني مثله كنا لا نشبه، في سنتنا الأولى، أولئك الصغار المذعورين و المبهورين، أيضًا، و أعطاني القلم تذكارًا»[3].

---

[1]- الحبيب السائح: الموت في وهران، دار العين للنشر، قصر النيل- القاهرة، ط1، 2014م، ص 11.

[2]- المصدر السابق، ص 23.

[3]- المصدر نفسه، 13-14.

و في مقطع آخر نلتمس المكان الذي كان يذهب إليه الهواري ليتناسى والدته: «إذ ذكرت موقع الشقة من الطابق و رقمها، تبين لي أنها هي التي تقابل باب الأستوديو الذي كنت أتردد عليه من وقت لآخر، لأتنسى فاجعتي في أمي...». [1]

حيث نجد في مقطع آخر أنَّ الهواري يستذكر، كيف كانت والدته على فراش المرض:

«و حركت شفتها، إذ أتذكر إزهارهما تخرق صدري حسرة جديدة على ذبولهما أنه لابد سرطان، كنت أردت لها، كما تمنيت، أنَّ لا تتعلم أنَّ النكبة أشد فداحة من مجرد سرطان، فإني لن أعرف أبدًا إن كانت ما شتتني في ما قربته لها من تلك النتائج، فافتعلت إنها تجهل سبب مرضها»[2]، و من خلال دراستنا للرواية يتضح لنا أنَّ الرواية تزخر بالإسترجاعات و ذلك راجع للشخصية و تأثرها بالماضي المرير.

ب- الإستباق: حيث نجد أنَّ السارقة قفز إلى الأمام بأحداث كثيرة فنقدم بمقاطع سردية سابقة لأوانها، و من أمثلة ذلك في الرواية: «كنت انتظر أن تضيف أنها تعرف أيضًا أني فقدت أمي».[3]

فمن خلال هذا المقطع يتبين لنا أنَّ الهواري قد استبق أخبار حسينة له بوفاة أمه.

«فمن دون خلق الثانوية أجمعين، كانت مريم و ناصر هما من شدَّا خيط دراستي حتى النهاية، بل كانا من شرباني حلمًا، بأني قد أصبح مثلهما أستاذا، تبدد يوم وجدت نفسي في كلية الحقوق»[4]، فمن خلال هذا المقطع يتبين لنا أنَّ مريم و ناصر كانا من يبعثان حب الدراسة و التفاؤل المستقبل الجميل في نفس الهواري، حتى حلم بنفسه أستاذًا مثلهما و في

[1]- المصدر نفسه، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ص 46-47.

[3]- المصدر نفسه، ص 17.

[4]- المصدر السابق، ص 37.

مقطع آخر: «و تمثيله ذلك الدور تجاهي إنما كان بالتقديم تعويضًا عن تبخر حلمه في أن يصبح فنانًا ضمن فرقة علولة المسرحية».[1]

و من الملاحظ أنَّ الإستشرافات السردية في الرواية تقل عن الإستذكارات و ذلك أنَّ السارد يسترجع كثيرًا تلك الأيام التي عاشها في وهران.

كما نجد في الرواية أيضًا أنَّ المفارقات السردية الأخرى كما ذكرنا سالفًا، تدخل ضمن تسريع السرد و تبطيئه و يمكننا توضيح ذلك كما يأتي:

جـ- تسريع السرد:

أ- الخلاصة: و نجد في الخلاصة أنَّ معظم التلخيصات المتضمنة في الرواية محصورة في الماضي، يعني وصف لحالة الشخصية من خلال تقديم معلومات عن ماضيها و يمكننا من خلال الرواية أن نستنتج هذا النوع من المفارقة و يمثل لذلك من خلال المقطع الذي نجد فيه مصطفى سنوس يلخص للهواري ما كان يعامله جده في هذا المقطع و عند انتهاء المقطع يبدأ في تحديثه عن المنزل و كيف كان جده.

«جدكَ ظلَّ مدير معصرة إلى أن تقاعد».[2]

ب- الحذف:

إنّ الحذف هوَّ نقيض الإستراحة (التوقف) فقد لا نجد حذفًا كثيرًا في الرواية ذلك أنها تزخر بالوصف الدقيق و غالبًا ما يُستعمل لوصف في الاستراحة، و إذا جئنا إلى مفهوم الحذف فهو «أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض مراحل القصة دون الإشارة إليها، مكتفيا

[1]- المصدر نفسه، ص 31.

[2]- المصدر السابق، ص 155.

بإخبارنا أنَّ سنوات أو شهور قد مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها: فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات أو شهور)، و لكنه على مستوى القول صفر».[1]

– و في مقطع آخر نجد "عبد قا النقريطو" يحدث الهواري عن مقتل علولة و كيف كانت خصاله في سطر لا أكثر «آه، وقت جميل كان علولة، رجل عظيم، عذروه في شهر رمضان».[2]

1– الوقفة:

د– تبطيء السرد: حيث نجد أنّ السارد استعان في وقفاته الإستراحية بتقنية الوصف و قد نجد أنَّ الوصف في الرواية تنوع إلى وصف الأماكن ووصف الشخوص، و تبين لنا توقف السارد هنا من خلال وصفه للأطر المكانية، حيث نجده في هذا المقطع يصف لنا المسكن الذي كان يقيم به: «حيث كنا نسكن بالكراء في حوش مشترك قبل انتقالنا إلى بناية أقمنا في غرفتين منها و مطبخ و حمام في الطابق السفلي واقعة في حي سيدي الحسني (ضاتاس سابقا)»[3]

و نجده أيضا أوقف السرد من خلال وصفه للمدرسة التي كان يدرس فيها: «رجعت إلى حبي الأول ذاك فوجدت الزمن لم يغير فحسب باب المدرسة، من مصراعين نصفهما العلوي بالحديد المشبوك إلى صفيحة مدرعة، و طلاءها الخارجي الأصفر الباهت إلى لون هجين مقيت».[4]

و نجد تقنية الإستراحة تظهر في هذا المقطع حيث يصف الهواري ذلك المكان الذي استدعاه إليه مصطفى سنوس للجلوس معه و تناول المشروب: «فعلى طاولة و كراسٍ بلاستيكية ذات

[1]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ط، ص 113.

[2]– الحبيب السائح: رواية الموت في وهران، ص 30.

[3]– المصدر نفسه، ص 23.

[4]– المصدر السابق، ص 23.

لون أزرق، قابلة للثني من تلك المستعملة في الشواطئ تحت كرمه مظللة في قلب الحوش، عرض علي مصطفى أن أتناول مشروبًا باردًا»[1].

و مقطع آخر يصف فيه مكتب عاشور بونعايم الذي كانت تعمل عنده والدته: «خطر لي فعلاً إذ عاينت مظاهر النزف عادية على التحف الخرفية فوق صوانات من الخشب الملكي و على الأجهزة الإلكترونية و الثلاجة و المقصف الصغير بكؤوس بلورية من أحجام وأشكال مختلفة و السجاد القطني المبثوث الستائر الحريرية المسدلة و في كل زاوية و في أصغر عنصر من تشكيلة الأثاث ذات الألوان المتزاوجة بين صفرة و سوادٍ باهتين»[2].

كما ركز السارد على وصف الشخصيات خاصة بتركيزه على المظاهر الفيزيولوجية و كذا النفسية و من أمثلة ذلك «و كان سأمي على درجة شفقتي على كثير من أستاذات الثانويات المرهقات بأعباء بيوتهن و أطفالهن، مثلما لا يخفى على وجوهها الممسوحة من كل زينة وعلى أيديهن و أظافرهن العارية على آثار الطبشور كأنها حمض من عفر اليأس»[3].

فمن خلال هذا المقطع يتضح لنا أنَّ الهواري كان يصف لنا الحالة الفيزيولوجية التي كان عليها أستاذات الثانوية.

– و من خلال صورة من الأسود و الأبيض نجد الهواري يصف فيها جداه: «كانت جميلة القسمات مهيبة الطلعة هي التي لا شك جرّت جدي، كان ماشطًا شعره غير الأسود كما يبدو إلى الخلف فيما شعرها هي مصرصم كثيف نازل في تموج على كتفيها لا بد أن يكون أصهب، مثلما هوَّ شعر أمي، و من أذنيها بدا قرطان كبيرات من نوع المناقيش من الذهب

[1]– المصدر نفسه، ص 144.

[2]– المصدر نفسه، ص 159.

[3]– المصدر نفسه، ص 35.

كما السلسلة المضفورة في عنقها الطويل الممتلئ تحت شفتها السفلى إلى الشمال خانة: «تهبل!»[1].

و نلتمس ذلك أيضًا في مقطع آخر يصف فيه الهواري "مصطفى السنوس" أول لقاء به: «كان الرجل يبدو شينيًا، أسمر البشرة ذا جسم لا يزال يظهر صلبًا قويًا في بدلة مارْسيٍّ مفتوحة عند الصدر على سلسلة ذهبية ثقيلة لنظراته الثاقبة الواثقة، من تحت البيرية الأسود المائل قليلاً نحوَّ صدغه الأيمن...» [2].

و نجد في مقطع يصف كيف كانت نفسيته في أيامه الدراسية في ثانوية لطفي: «فسنواتي الثلاث في ثانوية لطفي بأيامها الكئيبة، كانت ثقيلة على مزاجي ممططة و خائفة!...»[3].

فمن خلال استخراجنا لبعض المقاطع السردية في هذه التقنية لاحظنا أنَّ الرواية لا تخلو أبدًا من الوصف و الوصف الدقيق ذلك ما جعل السارد، يقوم بوقفات متعددة من بداية الرواية إلى نهايتها.

ب- المشهد:

فالمشهد هوَّ تقنية سردية جدُّ مهمة في الرواية و نجد أنّ المشهد في الرواية يتنوع بين المونولوج الداخلي و الحوار الخارجي الذي يدور بين الشخوص، حيث نجد أنّ المشاهد في الرواية الموت في وهران قد تعددت بتعدد الشخصيات و يمكن أن نلتمس ذلك بعضًا من ذلك:

1- المشهد الذي دار بين الهواري و بختة الشرقي:

"كنت قمت، إثر معاودة الدق على بابي أشد إلحاحًا"

[1]- المصدر السابق، ص63.

[2]- المصدر نفسه، ص 143.

[3]- المصدر نفسه، ص 29.

"نعم لحْظة!"

سمعت صوتها: "افتح!"

مثل طيف مسحور ملأت العتبة: "يا إلهي! أنت فعلاً!"

ردت الباب خلفها: «و هل كنت تنتظر غيري؟» رامية حقيبتي يدها و سفرها: "شحال توحشتك! ضمني بقوة!"

ناديتها من خلف دمعي «بختة صديقتي!»

أجهشت: «هواري ما تبكيش».[1]

2- المشهد الثاني و هوَ المشهد الذي دار بين الهواري و حسينة."

" لم يكن بيدي أن أكون بغيًا"

فقلت لها: «أبدا إرادتنا تبغي لنا الإنعتاق».

فتنهدت و قالت: «تعرف؟ والدي، كما حدثتني أمي لم يعرف طفولة، كأنه ولد بالغاً!»

فقلت لها «تلك كانت حال كثير من آباء آبائنا لأنهم تعرضوا إلى سرقة تاريخية جردتهم جميعًا من طفولتهم كانوا ضحايا آخرين للاحتلال».

سكتت لحظات، استقامت، أشعلت سيجارة، ثم قالت كسرت أكثر من فنجان في يدي حتى لا أرى فيه وجه أبي".[2]

[1]- المصدر السابق، ص 9.

[2]- المصدر السابق، ص 81.

3- المشهد الذي دار بين الهواري و حلومة صديقة جدته و قد كان تقريبًا المشهد يحتل كامل المساحة من الفصل الخامس من الرواية و يمكننا أن نلتمس ذلك في مقطع من مقاطعة.

" قالت لي أنت تشبه" جدك، مقربة جبهتها " أزعر مثله فعلاً" هامسة: « و لكن عيونك لعيون لالة العارم شحال كبار و كحل!» فقلت لها، متأثرًا: «لم أرها سوى مرة واحدة و أمي تشبهها أكثر!».[1]

4- كما نجد المشهد الذي دار بين "الهواري" و "مصطفى السنوس" في الفصل السادس أخذ كفاية من مساحته.

و يمكننا أن نلتمس ذلك من خلال المقطع الآتي:

كان مصطفى رمي إليَّ بودٍ: «أنت إذًا، حفيدهما من بنتهما الوحيدة»، منتظرًا على ابتسامة أن أستصدقه فهززت رأسي، متخيلاً قصة أمي الشابة وصولاً في ومضة و استأذنته في الانصراف.

- فقد فتح الباب، قائلا بنيرة دعوة «لم أنقطع عن زيارة الوالدة في العام مرة على الأقل إلى أن توفيت، أنا أقيم في حوشها غير بعيد من هنا».

فنظرت إليه مفعم الخاطر امتنانًا له: «قد أزورك يومًا ما»[2].

فمن الملاحظ أنَّ المشاهد قد كثرت في الرواية، أين احتلت مساحات كبيرة و صفحاتٍ طالت فيها الحوارات.

[1]- المصدر نفسه، ص 125.

[2]- المصدر نفسه، ص 196.

- بنية الشخصية:

- **أنماط الشخصية:** "لكل شخصية في العمل القصصي دور وظيفة تقوم بها، و هي غالبًا ما توضح فهمنا للعمل القصصي، و فحوى القصة"[1].

و على ذلك نجد أنَّ الشخصيات، تمايزت على نوعان، هما الشخصية النامية و الشخصية الثابتة.

أ- **الشخصية النامية:** "و تقود إلى الفعل السردي، و تدفعه إلى الأمام في الدراما، أو الرواية أو أية أعمال أدبية أخرى"[2].

حيث تعتبر الشخصية النامية هي الشخصية التي يتمحور حولها كل من السرد و الأحداث.

و يمكننا من خلال الرواية التي نحن بصدد الدراسة فيها إلى هذا النوع من الشخصية، حيث ينقسم هوَّ الآخر إلى نوعين: إيجابية و سلبية.

* الشخصية النامية الإيجابية: "هي شخصية طموحة ساعية للسعادة لها و لمن حولها سباقة لتقديم خدماتها للمجتمع، و هذه الشخصية هي (ركن العمل الروائي) دائمًا و لكن هي محورية و يدور حولها الحدث".[3]

و يمكننا أن نلتمس هذا النوع من الشخصيات في الرواية من خلال شخصية: "بختة الشرقي" صديقة الهواري، التي كانت دائمًا لا تبخل عليه بالنصح و التوجيه و قد تمثل ذلك في بعض من المقاطع.

---

[1]- بان البنا: الفواعل السردية، ص 80، نقلا عن الوجيز في دراسة القصص لين أولتبير، ت: عبد الجبار المطلي: 138.

[2]- المرجع نفسه، ص 80 نقلاً عن سرد الأمثال، يؤدي حمزة عباس 142.

[3]- المرجع نفسه، ص 81.

«لم يكن أنساني، لبعض الوقت، في محنة دراستي الجامعية، كما في فجيعة فقداني أمي، سوى هذا اللقاء أو ذاك، مع بختة الشرقي، طالما أحسستها تكبح كل شارة إشفاق على حالي أن تتظاهر فازددت تعلقًا بها».[1]

فمن خلال هذا المقطع تظهر لنا ايجابية بختة الشرقي نحوَّ الهواري، حيث كانت هي وحدها و فقط، من ينسيه في فاجعة موت أمه و محنته الدراسة الجامعية التي كان قد طرد منها.

حيث نجد هذه الشخصية في ايجابيتها تظهر في مقطع آخر «اليوم يروق لي الإعتراف لنفسي بأن بختة الشرقي سبقتني دائمًا بمسافة ليلة من النباهة و اللطف، كانت، بعد أيام من خروجي من السجن، قالت لي في بيتزيريا شارع خميستي: «أنا مقتنعة بأنك لم تكن أنت السبب في موت تلك الفتاة».[2]

و نجد في هذا المقطع أنَّ بختة الشرقي بالرغم من كل شيء إلاَّ أنها تقتنع بنزاهة الهواري حيث يعتبرها هوَّ الآخر دائمًا المثل الأعلى للطف في التعامل معه خاصة و قد نجد أيضًا ذلك في مقطع آخر حيث تطلب من الهواري، أن يطلع قليلاً على الكتب و أن يكون له زادًا معرفي حيث قالت له: «ما الذي يمنعك في أن تكون استثنائيا».[3]

حيث كانت هنا بختة تطلب من الهواري، بأن يكون استثنائيًا و ذلك من خلال إطلاعه على أعمال أدبية، من دواوين و كتب و ففي الوقت التي تريد أن تغرس فيه هذه الرغبة، كانت قد بدأت تنمو لدى الهواري، دون أن تعلم بختة بذلك.

[1]– المصدر السابق، ص 67.

[2]– المصدر نفسه، ص 103.

[3]– المصدر نفسه، ص 34

أمَّا الشخصية النامية السلبية:

فهي الشخصية التي تسعى إلى الوصول إلى ما تطمح له بالرغم من كل شيء، و قد تكون من بين الشخصيات النامية السلبية في هذه الرواية "حسينة"، التي جاءت إلى بيت الهواري أولَّ مرة متخذة منه ملجأ للهروب من كبابة، بعدها ذهب و عادت و رجعت إلى بيت الهواري أين كانت تقوم بعلاقتها معه، كمثل الرجال الآخرين و قد أدى ذلك إلى أن توفيت حسينة و هي في حضن الهواري الأمر الذي جعل من الهواري يُتَّهَمْ بقتلها و يدخل السجن و يعاني فيه أيامًا مرار و قد نلتمس ذلك في بعض من المقاطع السردية: «أي ادعاء مني أي مواهاة أي شفقة، كل ذلك كان سيؤول إلى نتن النفاق، فأضافت «سامحني إن جرّعتك بعض ما في كأسي من مرارة»[1].

و هنا نجد أنّ الهواري بالرغم من شفقته على حسينة إلاَّ انه، لم ينافقها في ذلك، لأنه كان مثله مثل كامل الرجال الذين نظروا إليها تلك النظرة.

كما نلتمس في مقطع آخر من سلبيات حسينة «أما حسينة فكانت، بعد بضعة أشهر من ذلك إذ ترجع إليَّ، على انتظار أو صدقة، تغرق في كأسها شجونها، أو في نار سيجارتها تحرقها، أو هي تنف نفّات من غبرتها البيضاء لتصعد عني إلى سماء أوهامها»[2].

ففي هذا المقطع يتضح لنا أنَّ من سلبيات حسينة أنها كانت، تتعاطى، ذلك ما يجعلها دائمًا في غير وعيها تقوم بأعمال غير شرعية جعلت منها سيئة سلبية الشخصية.

و في مقطع آخر: «و صمتت صمتا مشحونًا بألف سؤال آخر، لا بد من حلق حياتها إلى مستنقع الفشل، عمَّاذا هي تفعل بين يدي، كيف جاءت إلي و كيف قبلت أن أفتح لها بابي و أن أسمعها، ثم كيف لا أطردها، ثم نظرت إليَّ، مرتقبة رد فعلي: «لم يكن بيدي أن أصير

[1]– المصدر السابق، ص 75.

[2]– المصدر نفسه، ص 67.

بغيًا»[1] حيث نجد في هذا المقطع أن الهواري قد طرح على نفسه عدة أسئلة كيف لمثل هذه المرأة أن تدخل بيته، و كيف جاءت إليه و كيف حتى هي الآن معه، و قد يتضح لنا من تساؤلات الهواري في هذا المقطع أنه كيف له أن يتعامل مع إمرأة كهذه.

الشخصيات الثابتة: (المسطحة أو السطحية).

تعرف الشخصية الثابتة في الرواية بأنها "تحمل فكرة واحدة أو صفة ثابتة على مدى القصة و ليس لها تأثير كبير في أحداثها و لا تتأثر هي كذلك بها"[2] و رغم ذلك فإن لها فائدة يقصد بها الكاتب إبراز غايتها من خلال القصة، و قد تعمل على التأثير في القارئ، أو المتلقي، كون أن هذه الشخصية تعتبر "مكمّلة"[3].

و تسمى بالثانوية أو البسيطة.

تأتي هذه الشخصية على نوعين (ايجابية و سلبية).

أ- الشخصية الإيجابية:

و هي شخصية "تسلّط الضوء على الشخصية المحورية، من غير تحامل أو حقد عليها لأي موقف أو سبب"[4] و ذلك من حيث التعريف بشخصية ما أساسية و محورية عن طريق هته الشخصيات و تجدر الإشارة إلى شخصيات يمكن أن نعدها ثانوية أو ثابتة، و لكن جاء بها السارد "لسد أماكن في الرواية بوصفها ديكورًا، يقتصر حوارها على بعض الكلمات أو لم تتيح الفرصة لها للتحاور أبدا"[5].

و قد تجلّى هذا النوع من الشخصيات في الرواية من خلال المقاطع الآتية:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 80.

[2]- بن البنا، المرجع السابق، ص 83.

[3]- المرجع نفسه، ص 83.

[4]- المرجع نفسه، ص 83.

[5]- المرجع نفسه، ص 84.

"فمن دون خلق الثانوية أجمعين، كانت مريم و ناصر هما من شدّا خيط دراستي حتى النهاية، بل كانا من شركاني حلما بأنّي قد أصبح مثلهما أستاذًا تبدّد يوم وجدت نفسي في كلية الحقوق"[1].

فكانت شخصية "مريم بوخانة" و "ناصر" باعتبارهما أستاذي "الهواري" واضحة في النص الروائي، إذ أن الشخصيتين مثّلت الجانب الإيجابي بالنسبة لشخصية "الهواري"، حيث مَنَحَاهُ الدعم و الإرادة و قوة العزيمة و المثابرة في الدراسة للوصول إلى المرتبة المُبتغاة و يتضح في هذا المقطع أيضا:

"فإن عبد قا النقريطو" كما كنت أكتشفه، لم يكن سوى عامل تقني في مسرح وهران (...) ثمة في الوداد كان عبد قا النقريطو و شمّ في قلبي مودة بان نظر إلي (...)[2].

فنلاحظ أن شخصية "عبد قا النقريطو" هي شخصية ثانوية إيجابية، إذ إنه يعدّ صديق "الهواري" الشخصية الأساسية المحورية فكان يعتبره كأخ له، حيث سانده في مِحَنِهِ

و صعابه.

و كذلك في هذا المقطع:

"(...) أو مع "عبد قا النقريطو" لم ينضب له تعاطف تجاهي:

"أنا أيضا وحيد أبوين دفنتهما أحب أن تكون أخي الصغير"، لما كان عند مخرج المقبرة أخذ يدي في يده مثل أخ صغير له فعلا".[3]

[1]– المصدر السابق، ص 37.

[2]– المصدر نفسه، ص 31.

[3]– المصدر نفسه، ص 67.

فقد تجسدت الشخصية الإيجابية من خلال هذا المقطع، حيث نلاحظ أن شخصية "الهواري" تميل إلى "عبد قا النقريطو"، لاعتباره أخًا له، و هو بهذا يمثل ملمح إيجابي بالنسبة للشخصية الفاعلة.

ب- الشخصية السلبية:

و هي تلك الشخصية التي تتجسد في الرواية في طبيعتها الثانوية، فهي شخصية بسيطة تمثل جانبا سلبيا للشخصية المحورية، حيث تترك آثارا سيئة تكون لها صلة بنفسية الشخصية الرئيسية و يمكن أن نجسد هذا النوع من الشخصيات من خلال المقطع الأتي:

"هناك، في (صناناس) ذقت حموضة غربتي الأولى داخل متوسطة عقبة (البوليتكنيك سابقا) كما كدت أبلعها بعد سنين في السجن أشد وطأة على عقلي و على روحي ليلة أن شعرت أني سأكون في غدي فقدت سيادتي على جسدي إن تنازلت عن حرمته إلى خصر و البومة، تحت تهديده إياي بخنقي (...)"[1].

فشخصية "خصر و البومة" تمثل ملمحا سلبيا بالنسبة لشخصية "الهواري" الرئيسية، حيث يعتبره شخصية سلبية سيئة تركت في نفسه انطباعًا و أثرا نفسيا أليمًا و موجعًا نظرا لتصرفاته و أفعاله المتسلطة و الشريرة مع "الهواري"، و بالتالي تعتبر شخصية ثانوية، لكنها عملت على التأثير في الملتقى و كشف بعض الجواب الخفية للشخصيات المحورية.

2- بنية المكان:

تتحرك شخوص رواية الموت في وهران في البداية في مكان مركزي هوَّ مدينة وهران ثم بعد ذلك في مدينة عين تموشنت و العاصمة الجزائر.

حيث سنتتبع تحركات و تنقلات الشخصية عبر هذه الأمكنة الذي كان انتقاله نتيجة للضغوطات و المكبوتات التي تعاني منها الشخصية.

فمن خلال دراستنا للرواية يمكننا أن نميز بين أربعة أنواع من الأمكنة:

[1]- المصدر السابق، ص 24.

أ- المكان الخاص المغلق: "و هو المكان الذي يخص فردًا واحدًا، أو أفراد عدة، يتحرك الفرد في دوائر متكررة من الأماكن تتدرج من الخاص الشديد الخصوصية (غرفة توم) إلى العام المشاع بين كل الناس (الشارع)" [1] و هذه الأمكنة مغلقة جغرافيا.

و قد نجد في الرواية ذكر لأحد هذه الأمكنة:

* **البيت:** نجد أنَّ السارد قد استهل أحداث الرواية في هذا المكان ذلك عند زيارة بختة الشرقي بيت الهواري.

«كنت قمت إثر معاودة الدق على بابي أشد إلحاحًا» نعمن لحظة!»

سمعت صوتها: افتح!»

مثل طيف مسحور ملأت العتبة: «يا إلهي أنت فعلاً!»

ردت الباب خلفها و هل كنت تنتظر غيري؟»[2].

و كذلك نلتمس ذلك في: «الآن تكون بختة الشرقي انسحبت من جنبها في سرير أمي تسبح تحت برنوس جدي في عذوبة نوم عميق.....»[3].

و نجد ذلك أيضًا من خلال لقاء الهواري و حلّومة صديقة جدته "العارم" الذي كان قد التقي بها في المقبرة و هو يزور جدته حيث دعته إلى بيتها.

«في بيتها الذي دعتني إليه مجاورًا لبيت جدتي سابقا كبت لي حلومة فنجان القهوة»[4].

* **الشقة:** و هوَّ المكان الذي كان يحبس فيه كبابة حسينة و هي نفسها الشقة التي تقابل باب الأستوديو الذي كان يتردد الهواري من حين إلى آخر و ذلك بعد وفاة أمه ليتناسى فاجعة موتها، حيث نلتمس.

ذلك من خلال: «كبابة كان يحبسني في عمارة ميرمار داخل شقة مؤثثة و مجهزة بآلات تصوير»[5].

ب- المكان العام المفتوح:

---

[1]- بان البنا: الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، اريد، الأردن، ط1، 2009، ص 31.

[2]- الحبيب السائح: رواية الموت في وهران، ص 9.

[3]- المصدر نفسه، ص 10.

[4]- المصدر نفسه، ص 124.

[5]- المصدر نفسه، ص 9.

و هوَّ المكان المشاع للجميع، حدوده متسعة و مفتوحة"[1] حيث يمثل هذا النوع من الأمكنة في الرواية مدينة وهران "التي نجد ذكرها قد ورد عبر صفحات متفرقة من الرواية، و قد كان السارد يروي كيف كانت مدينة وهران و تلك الأيام التي عاشها في هذه المدينة، التي تعرف منذ الأزل الإنفتاح عن غير باقي المدن الجزائرية الأخرى، و قد يلتمس ذلك من خلال المقاطع السردية الآتية: «و من شرفات بناية وهران بويلدينغ أطلت وجوه عتيقة لأزواج من بقايا الأقدام السوداء تحتها من حانة فالوريس (سابقا) خرج بكؤوس قهوتهم المعصورة من تبقى من زبائن كانوا من قبل حوالي ثلث قرن شبابًا و كهولاً متوثبين يحتسون البيرة...»[2]

و نجد أنَّ السارد قد بحث في فضاءات أخرى أين نسجت باقي الأحداث نذكر منها:

* **المقهى:** "مقهى الوداد".

و هوّ المكان الذي كان يجتمع فيه الهواري و عبد قا النقريطو، و هي مقهى "الوداد"، أين كان يجلس عبد قا النقريطو و قد نلتمس ذلك من خلال المقاطع الآتية: «و في قهوة الوداد حيث كان يجلس استعاد لي وجوهًا وطنية من فدائيين، من بينهم والده، كانوا يعتقدون في خلفيتها خلال الحرب اجتماعتهم السرية...»[3].

و يظهر ذلك أيضًا من خلال مقاطع أخرى نستشفها من الرواية

«ثمة في الوداد، كان عبد قا النقريطو و شمله في قلبي مودة بأن نظر إليَّ إذ أقسمت له على أن أدفع ثمن القهوتين...».[4]

و كذا يتحدث الهواري عن مقهى الوداد و كيف أصبح يقدم الوجبات، «اليوم، صار الوداد يقدم وجبات سلف سارفيس في شارع بن أحمد الهواري (أوزانام، سابقا) على مرور هذا أو ذاك أمام بابه ممن تبقى من مرتادين كانوا يشربون فيه القهوة لبْرَاسْ الخفيفة و الثقيلة على

[1]– بان البنا: الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص 31.

[2]– الحبيب السائح: رواية الموت في وهران، ص 38.

[3]– المصدر نفسه، ص 30.

[4]– المصدر السابق، ص 31.

الكونتوار أو جالسين إلى طاولات بكراسٍ خشبية عتيقة يتفرجون، في الركن الأيمن إلى المدخل، على نزل معقد الاحتمالات و الحسابات في لعبة الدامة بين شيخين من شيوخها أو يدخنون و يستذكرون أيام حرب التحرير في وهران».[1]

ج- المكان الأليف:

"و هو كل مكان عشت فيه، زو شعرنا فيه بالألفة و الحماية إذ يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا".[2]

و يمكننا أن نعد الابتدائية التي كان يدرس بها الهواري هي بمثابة مكانٍ أليف له، و ذلك أنه كان يحن إلى أيامها حينًا بعد الآخر: «أذكر هذا لأنَّ حنيني طفولتي لا يزال يهصرني إلى مدرستي الأولى في حي اللوز (ليزامندي سابقا) حيث كنا نسكن بالكراء في حوش مشترك....» [3].

كما يتضح هذا الحيز المكاني كذلك من خلال وصف الهواري لمدرسته بعد رحيل زميله جمال الدين سعياد "فكنت غداة رحيل جمال الدين سعياد رجعت إلى حيي الأول ذاك فوجدت الزمن لم يغير فحسب باب المدرسة من مصراعين نصفهما العلوي بالحديد المشبوك، إلى صحيفة مدرعة و لا طلاءها الأصفر الباهت إلى لون هجين مقيت...." [4].

و يتبين لنا من هذا أنَّ الهواري كا جدٌّ متعلقًا بمدرسته ذلك ما يجعله متعلق الذكريات بها

و نجد أيضا من بين الفضاءات التي كان يحن إليها الهواري و كان يلقي بها بأحبائه.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 32.

[2]- ينظر، بان البنا: الفواعل السردية، نقلا عن البناء الفني في الرواية العربية في العراق، 99/2.

[3]- الرواية المصدر السابق، ص 23.

[4]- المصدر السابق، ص 23-24.

* **شاطئ الأندلسيات:** و هوّ كذلك الحيز المكاني، الذي عاش فيه الهواري ذكريات تستحضره من الحين إلى الآخر «في أواخر الصيف الماضي، على شاطئ الأندلسيات الندي إذ كنت وقفت بعيدًا عن عبد قا النقريطو، أتأمل فراغي، هصرني حنيني، حنين إلى أمي تشبه لي خيالها بنورس عبّر على انخفاض فوق صفحة البحر المتوسط المحتفية عليها رقصًا أشعة غروب أواخر شهر أوت و قد شلت حركة آخر المطافين...» [1].

فيتضح لنا من خلال هذا المقطع أنَّ الهواري قد استحضر ذكريات أمه و حنينا لها، بينما نجده في مقطع آخر، يستذكر ذكرياته في هذا الحيز المكاني و بختة الشرقي: «كانت بختة الشرقي قبل عامين إذًا، على رمال الشاطئ نفسه مستلقية جنبي على ظهرها تحت الشماسية»[2]. و نلتمس ذلك أيضا في المقطع الآتي: «و ثمة في ذلك الصيف، الذي سبق رحيلها أحسست بختة الشرقي، بجنبي تحت الشماسية، هي وحدها الدنيا من حولي، كانت على أريحية لا تضاهى...» [3] .

* **المقبرة:**

و هي كذلك من الفضاءات التي كان الهواري قد حنَّ فيها على أمه و ذلك حين زيارته لقبر جده و جدته: «كنت وقفت على قبري جدي جنبا بجنب، لداعٍ ملح هو حني بأمي أراني إياها، غير ما مرة بينهما(...)» [4] .

[1]– المصدر نفسه، ص 113.

[2]– المصدر نفسه، ص 114.

[3]– المصدر نفسه، ص 115.

[4]– المصدر السابق، ص 116.

د- المكان المعادي:

"و هو المكان الذي لا يشعر الإنسان بالألفة معه، بل على العكس من ذلك يشعره نحوه بالعداء، و هذه الأماكن إمَّا أن يقيم فيها مرغمًا كالسجون و المعتقلات، أو أنّ خطر الموت يكمن فيه لسبب أو لآخر، كالصحراء مثلاً "[1].

و يتضح لنا من خلال الرواية أنَّ من بين الأماكن المعادية و في نفس الوقت مغلقة بالنسبة لشخصية الهواري، السجن الأيام التي قضاها فيه، حيث كانت من أبشع الأيام.

* السجن:

و هو الحيز الذي عاش فيه الهواري، من أيامٍ سوداء و هذا مكان يعتبر مغلق و كانت بالنسبة له الفضاء المعادي، أين كان خصر و البومة يريد أن ينتهك حرمته و يمكننا أن نلتمس ذلك من خلال ما يأتي: «(...)كما كدت أبلغها بعد سنين في السجن أشد وطأة على عقلي و على روحي ليلة أن شعرت أني سأكون في غدي فقدت سيادتي على جسدي، إن تنازلت عن حرمته إلى خصر و البومة، تحت تهديده إياي بخنقي(...)» [2].

و يتضح لنا أنَّ الهواري قد كان يعيش وسط هذا الحيز العدائي المغلق من خلال هذا المقطع الروائي: «في فطور الصباح، داخل الريفكتوار وسط الضجيج و السعال أرسل عليَّ كثير من المحابيس نظراتٍ، كحزمات ضوءٍ على شبحٍ وسط ظلمة فيما كان الحراس لرهبتهم من شهرة السرجينتي بالقسوة، تجنبوا أي تعبير تجاهي، لظنهم أني كنت تحت حمايته».[3]

و كانت من بين الأماكن المعادية للهواري المتوسطة التي كان يدرس بها.

---

[1]- ينظر بان البنا: الفواعل السردية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2009، ص 32.

[2]- المصدر نفسه، ص 24.

[3]- المصدر السابق، ص 99.

*** متوسطة عقبة:**

التي كان يعاني فيها أيضًا من المشاكل فهوَّ يذكر بالخاصة أستاذه حذيفة الشيخ: «كنت أحس ذلك الأستاذ يحمل في صدره نقمة العالم على التلميذات اللائي يخالفن إرشاداته عن التحجب و الكف عن الإغواء بالماكياج....». [1]

«إن كان لنفوري من عقبة رائحة فهي انبعاثات احتراق مفرغة عمومية....». [2]

و نجد أيضًا في هذا المقطع مدى سأم الهواري لمتوسطة عقبة، «فلا شيء إذًا، كانت متوسطة عقبة أنبتته في كياني غير بذرة التثبيط، فقد امتلأ قلبي سأمًا من قاعاتها الدراسية المكتظة البائسة الجدران و انشحن عقلي تمردًا على نظامها، لو أني كنت وجدت من يؤازرني عليه أو لمست في نفسي وقاحة زائدة في ردود أفعالي تجاه أعوانها و بعض أساتذتها لأعلنت عليه عصياني.» [3]

و من بين الفضاءات المعادية نجد أيضًا:

* **الثانوية:** فنجد أنَّ من بين الأماكن المعادية أيضًا لدى الهواري، ثانوية لطفي، و ذلك أنَّ أيام الدراسة فيها كا يكثر الغياب دائمًا، و كان دائمًا عبد قا النقريطو منتحلاً شخصية الخال للهواري كي يبرر، حجم الغيابات التي كان يقوم بها و قد يتبين لنا مدى نفور الهواري من هذا المكان: «فسنواتي الثلاث في ثانوية لطفي، بأيامها الكئيبة، كانت ثقيلة على مزاجي ممطة و خانقة! خلصت من بعضها قطعته، ذريته بغياباتي المتكررة عن درس التاريخ و التربية و الرياضة، مرات بإماتتي أقارب خيالين، و مرات بمرض أبرره بشهادات طبية مزورة دبّرها لي، كل مرة من كنت أحضره، و ليالي إلى الثانوية كلمَّا تفاقم أمر تلك الغيابات، على

[1]– المصدر نفسه، ص 26.

[2]– المصدر نفسه، ص 26.

[3]– المصدر نفسه، ص 25.

أنه خال لم يكن أبدًا لأمي».[1] و من الملاحظ هنا أنَّ الهواري كان لا يرغب في الدراسة في الثانوية أبدًا و قد كان يذهب إليها مجبرًا، ربما لإرضاء أمه فقط لذلك قد نعتبر ثانوية لطفي بين الأماكن المعادية للهواري.

نخلص إلى أنَّ الأمكنة تعددت في الرواية ذلك حسب الشخوص و كم كان يعني لها ذلك المكان و ذاك، حيث تنوعت الرواية من مغلق إلى مفتوح إلى أليف إلى معادي.

اللغة:

تشكل اللغة القالب الذي يصيغ من خلاله المؤلف إبداعه، فبعد أن يقوم بتنظيم مادة عمله يستدعي اللغة ليعتبرها عن هذه المادة الموجودة على مستوى الذهن أو الخيال. إذ «تتجسَّد مادة الشكل للأثر الأدبي في اللغة، فهي الوسيلة الوحيدة من بين وسائل التعبير المتاحة المُتَوَّفِّرَةُ للقاص أو الروائي، و التعامل مع هذه المادة.» [2].

فاللغة عنصر هام لأي عمل إبداعي، و سيقف البحث في هذه الرواية على اللغة الروائية من ثلاثة زوايا:

أ- توظيف تراث البيئة المحلية:

هذا العنصر سقف على بعض أشكال التراث الذي وظفه الروائي داخل نصه و هو متمثل أسَاسًا في إيراد الروائي بعض المقاطع الغنائية التي استلهمها من البيئة المحليّة.

يوظف الكاتب مقطعًا لأغنية محلية، تتحدث على واقع مدينة وهران، و كيف صارت هذه المدينة: «وساح صوتي كأنّه صوتهم جميعا».

"يا حزني على ولاد الحمري

[1]- المصدر السابق، ص 29.

[2]- إبراهيم صحراوي، المرجع السابق، ص 95.

ولاد المدينة و سيدي الهواري

فرددّوا جميعا، كأنّهم إياي وحدي:

وهران وهران

رحتي خسارة

هجروا منك ناس شطارة"[1].

و دلالة هذه الأغنية تكمن في محاولة الروائي إثبات بعض الواقعية في طرح جوهر الرواية و كذا محاولة إثبات تعلّق شخوص الرواية بوطنهم فهو يبكي و يتحسر على المدينة، و بالتالي الاقتراب أكثر من المتلقي و جعله يعيش داخل النص و يورد بعد ذلك مقطعا آخر من أغنية عاطفية تثبت حالة نفسية يعيشها البطل.

«يا الزينة

ريبي للواد

ريبي للواد

و جيبي النعناع جديد

يا زينة

ديري لتاي

ديري لتاي

و من القابسة للبراد»[1].

[1]– الرواية، المصدر السابق، ص 39.

و تعكس كذلك طابع الشوق و الحنين إلى شيء ما داخل نفسيّته، و كثرته هذه الأغنية بـ «حسنية».

كما أنّ للغناء وقع رهيب على البطل، إذ يذكره بماضٍ يحاول تجاوزه، و يحاول نسيانه، فالمقطع الموالي ذكره بوالدته مما بعث في نفسيّته بعض الحزن و الحنين و الأسى

«فكأنَّما من أحزاني أنا، انبعث صوتها شجيا مثل رجع نواح لنوارس الميناء، وراء باخرة عند خط الأفق،

«أميمتي أنا

واش بيا خليت دارنا؟

توحشت حومتي

و بكيت أحبابي

و للي كنت نستناه يطير بي

قالوا لي عليه

تكسر جناحو(...)» [2].

في هذا المقطع نلمح مدى الحنين و الألم في قلب البطل، فالديار تذكره بوالدته، حيث شبه نفسه بذلك المسافر (طير النورس) الذي يتتبع الباخرة في البحر آملا في التقاط بعض الفتات، كذلك حاله، حيث يأمل في لقاء الأحبة.

[1]– المصدر السابق، ص 84.

[2]– المصدر نفسه، ص 85.

و نجد في مقطع آخر أغنية شعبية، جاءت لتدل على بعض ملامح العلاقات الأسرية، إذ ذكرها في إطار حديثه عن جدّه و جدّته و الإنسجام التام بينهما، و ليبيّن كذلك كيف كانت العلاقة بين الأزواج قديما:

«يا نوري يا الغابة

نوري يا نوري

درقي لي ذاك السبع».[1]

من خلال الوقوف على هذه المقاطع الغنائية داخل الرواية يتضح لنا أنّها أضفت طابعا جماليا على النص الروائي، إذ أسهمت هذه المقطوعات في تزيين الأسلوب إذ أعطته قوة و متانة، كما عبّرت عن بعض دواخل الشخصية، فلا احد ينكر ما يحدثه الغناء على نفسية الشخص من اضطراب و حنين و فرح و سرور، إذ عكست لنا هذه المقطوعات نفس البطل و عرّت جزءًا مهما من نفسيّته.

و إلى جانب ما ورد في الرواية من مقاطع غنائية مستمدة من التراث الشعبي، نجد الكاتب زيّن نصه ببعض الأبيات الشعرية. و توظيف الشعر عمومًا في النصوص الروائية يدل على ارتباط أبطالها بالثقافة العربية من جهة، و كذا تقوية الأسلوب اللغوي للرواية من جهة أخرى.

«لعينيك ما يلقى الفؤاد و ما لقي

و للحب ما لم يبقى مني و ما بقي.

و ما كنت ممن يدخل العشق قلبه

و لكن من يبصر جفونك يعشق».[1].

[1]– المصدر السابق، ص 137.

و قد أورد هذين البيتين ليدبر بأمر مهم، و هو كيف يتأثر المراهقون في فترات الدراسة بهذه الأمور، و ما ينجر عنها تبعا لذلك.

و يورد مقطعا آخر للمتنبي: حيث يقول.

«كذا أنا إذا شئت فاذهبي

و يا نفس زيدي في كرائهها قدما

فلا عبرت بي ساعة لا تعزني

و لا صبحتني مهمة تقبل الظلما»[2].

و قد أشرنا سابقًا إلى دلالة هذا التوظيف في كونه يغني اللغة و يقوي الأسلوب، و يدفع كذلك الرتابة عن النص إذ يسهم في الخروج عن النمط السردي أو النثري، و يوفّر للقارئ بعض المتعة أثناء القراءة.

ب- الحوار:

يعتبر السرد من بين أهم التقنيات السردية التي تستعمل في الخطاب الروائي، فإذا جئنا إلى مفهوم الحوار نجده هو «عرض دراماتيكي في طبيعته، تبادل حديث شفاهي بين شخصين أو أكثر، و هو حديث بين شخصين أو أكثر، يتناول موضوعات شتى، و يتتبع تبادلاً للآراء و الأفكار»[3].

[1]- المصدر السابق، ص 35-36.

[2]- المصدر نفسه، ص 115.

[3]- بان البنا: الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009، ص 113.

و نجد كذلك الحوار لأهميته «يعد من وسائل البناء السردي المهمة، فهو يسهم في بناء الحدث و بلورته، لأنه يبني الوقائع الصغيرة و يدخلها في خضم الحدث، لتكون جزءا منه، كما أنه يكشف عن الزمان و المكان بوصفهما محركًا للحدث و الشخصية»[1].

فالحوار عرف تطورًا واضحا في فن الرواية، شأنه شأن أساليب السرد ووسائله و نتيجة لذلك ظهر نوعان من الحوار:

1- الحوار الخارجي:

"يتمثل هذا الحوار بانتقال الكلام من الشخصية الأولى (المرسلة) فيصل إلى الشخصية الثانية (المستقبلة) فترد عليها، و غالبا ما يكون هذا النوع من الحوار في مشهد يجمع الشخصيتين في حدث واحد، و في زمان و مكان محددين"[2].

و قد نلتمس هذا النوع من الحوار من خلال المقاطع الآتية:

«عند الحارس عمي بشير، الذي كان جمال الدين سعْياد قبل رحيله إلى تبسة، عرفني عليه قائلا له: «هواري صديقي، إذا جاك هو وواحد آخر يرسله لك على المفتاح أعطه له»

فرد، متبسما تجاهي أنه سيطلب من غيري كلمة سر، اتفقنا عليها و قال لي، نحو جمال الدين سعياد: «عرفت والده في قيادة الناحية العسكرية الثانية لما كنت جنديا بسيطًا ملحقًا بمصلحته، قبل أن أتقاعد، واحد من أشبال الثورة و ضابط من كلية شرشال، بمثله سيظل هذا البلد، الذي حررناه بدمنا عزيزًا» متظرفًا له، نحوي: «و كنت أنت لا تزال طفلا!»[3].

فمن خلال هذا المقطع يتضح لنا أنَّ هذا الحوار قد كان بين الهواري و عمي بشير حارس العمارة، التي كان جمال الدين سعياد قد أعطاه مفاتيح الشقة و أوصاه تسليمه للهواري بعد

[1]- المرجع السابق، ص 113-114.

[2]- المرجع نفسه، ص 115.

[3]- المصدر نفسه، ص 19.

أن ينطق له بكلمة السر، و في هذا الحوار كان عمي بشير قد حدَّث الهواري عن والد جمال الدين سعياد الذي كان معه في القيادة العسكرية.

كما يلتمس مثل هذا النوع من الحوار في مقطع آخر و ردَّ في الرواية «على تناولنا قاطو ميلفاي و عصير برتقال في محل حلويات وهران، كانت هي التي إليه (...): (زيدان ذُبح على قناعته (...) و جون فالجون ينتزع التعاطف من الحجر، أما عطيل...و لكن لماذا يقتل نفسه؟» فأجابتني، فورًا: «الموريسكي، قتلته الغيرة و الدسيسة قبل أن يمثل نفسه؟» فأومأت إليّ بعينها و يدها الشمالية أن أنتظر، و كانت تعني أن أسمعها: «ما الذي يمنعك أن تكون استثنائيا؟»، فتوجبت لها «في ماذا؟» (...) «في أن تكون أنت! تثق في الآتي».[1]

يتبين لنا من خلال هذا المقطع أنَّ الهواري و بختة الشرقي كانا في حوارٍ عن طريق سؤال و جواب يناقشان فيه أحداث رواية اللاز، حيث كانت بختة بما أنها أكثر إطلاع من الهواري عليها، كانت توضح له تساؤلاته، بعدها طلبت منه في أن يكون استثنائيا ذلك في إطلاعه على الكتب، غير أنه لم يخبرها أنه باشر في ذلك.

و في مقطع آخر نلتمس حوار آخر بين الهواري و بختة الشرقي عبر الهاتف: «فلما سمعت حرارتها هي، بعد ذلك: «هواري؟ توحشتك هذه مدة طويلة.» (...) و قلتلها: «بغيت نشوفك راني جاي غدوة الصباح في القطار السريع» فغاب صوتها عبر الخط ثمن عاد ممتلئًا: «قد نلتقي في محطة أغا»[2].

و في هذا المقطع دار حوار بين الهواري و بختة، عندما طلبها بالهاتف و أخبرها أنه سيحضر العاصمة في الغد للالتقاء به، في ردّ بختة كان خبر مطمئن بالنسبة للهواري.

2- الحوار الداخلي:

[1]- المصدر السابق، ص 34

[2]- المصدر نفسه، ص 169-170.

و الحوار الداخلي هو: "حوار فردي صامت يدور بين الشخصية و ذاتها فالمرسل و المتلقي هما الشخصية نفسها، و يعتمد الروائي إلى هذا النمط من الحوار للكشف عن الحالة الشخصية لدى (القارئ) و ما يكتنفها من استقرار أو اضطراب"[1] فهو يتمثل في حديث النفس للنفس.

و من أمثلة الحوار الداخلي في الرواية: «في تلك الليلة الباردة من بداية العام الجديد، لم أندم على أني لم أسأل أمي عن علامة واحدة تدلني على قبر والدي فهل كنت سأقف عليه؟ الآن، أدعي أنها لم تكن تريد أن تعرف مكانه، أصلا».[2]

و في هذا المقطع نجد أنَّ الهواري هو في جملة من التساؤلات بينه و بين نفسه، عن مكان قبر والدي، فالبطل يلجأ إلى حوار النفس عندما يكون في حالة عزلة ووحدة. «فبأي شعور

و في مقطع آخر نجده يقول:

كنت سأواجه أحدهم، بنتًا كان أو ولدًا؟ و إن لقيتهم فبأي ملامح؟ ما الذي كنت سأقوله؟ أطلي جسدي بطين الفجيعة و أصرخ: "أبي ظالم" فكذلك همستها لبختة الشرقي، مكونًا بصورة يتم أبناء مدير مدرستي بترمُّل أمهم".[3]

ففي هذا المقطع الهواري يحاور نفسه و يتساءل، كيف سيواجه الناس بحقيقة أبيه.

و نجد أنَّ الحوار نوعان:

* **المونولوج:** و هو الحوار الداخلي نفسه، حيث يعرف على أنه: «فهو تفكر الشخصية مع ذاتها و لوحدها».[1]

---

[1]– بان البنا الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2009، ص 117، نقلا عن الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، ص 39.

[2]– الرواية، المصدر السابق، ص 48.

[3]– المصدر نفسه، ص 108.

* **المناجاة النفسية:** "فهي تفكير الشخصية مع ذاتها و لوحدها"[2].

و يمكننا من خلال الرواية أن نلتمس في هذا المقطع نوع من المناجاة النفسية: «و فيما عاينت أنه كان لا يزال بين القبرين متسع يكفي لضم قبر أمي: «لم لا يكون قدري فيضَّ لي أن أكون أنا بينهما؟».[3]

ففي هذا المقطع نجد أنَّ الهواري، يناجي نفسه، في أن يكون في القبر بين جدته و جده.

رغم التقسيم المعمول به في الحوارات، حيث تنقسم إلى قسمين داخلي و خارجي، إلاَّ أننا نلمس في هذه الرواية غلبة الحوار الخارجي، و ذلك لسبب تعدد الشخصيات داخل الرواية و لكون البطل دائما يعيش مع أشخاص في أماكن مختلفة إذ انه ينتقل للحديث من شخصية لأخرى.

جـ- الوصف:

احتل الوصف في رواية "الموت في وهران" مكانة كبيرة، إذ جاء دقيقا و مفصلا في كثير من المواضيع، حيث وصف لنا الشخصيات و الأمكنة و عناصر البناء الفني للرواية و قد فصل هذا البحث الحديث عن الوصف أثناء حديثه عن "المكان" و "الشخصية"، و كذلك عندما طرق علاقة الوصف بالسرد، و حدود التداخل بينهما"، و هذا لما له من أهمية كبرى «فالوصف أداة فنية تساعد على تطوير حبكة الرواية، بحيث إذا وصف لنا الكاتب منظرا طبيعيا فإنّه سيكون بالضرورة تحضيرًا لوقوع حدث ما في ذلك المكان أو إذا وصف لحظة

[1]- بان البنا: الفواعل السردية، ص 117 نقلا عن، القصة السيكولوجية، ص 121.

[2]- المصدر السابق، ص 117، نقلاً عن مدارات نقدية، فاضل ثامر، ص 358.

[3]- الرواية، المصدر السابق، ص 119.

تأمل لدى شخص فإنها فترة استعداد للمناقشة و للحوار»[1] فهو بهذا يؤدي وظائف متعددة و متميّزة، و سنكتفي في هذا البحث بإبراز أهم الوظائف التي أداها الوصف في هذه الرواية.

* الوظيفة التأجيلية: (Fonction dilatoire):

تتطلب هذه الوظيفة "ألا يكون الوصف طويلاً، بل يأتي لتأجيل بقية الكلام، أو لتعقيد مظهر".[2] و نجد هذه الوظيفة داخل الرواية، حيث ورد مقطع في الرواية إذ وصف لنا الكاتب منظر الحوش و ما يحتويه من كراسي و طاولات «فعلى و كراس بلاستيكية ذات لون أزرق قابلة للثني من تلك المستعملة في الشواطئ، تحت كرمة مظللة في قلب الحوش»[3]، إذ جاء هذا المقطع ليقطع به الحوار الذي يجري بين البطل و بين: علي مصطفى، و هذا الوصف يسهم في بناء الحدث و لا يؤثر كثيرًا على مجرى السرد.

* الوظيفة التزيينية: (Fonction décorative) :

و تعد هذه الوظيفة «جمالية بحتة، و تهدف إلى خلق أثر نفسي عند المستقبل، فإلى جانب كونه يصوّر مشهدا واقعيا، فإنّه يهدف كذلك إلى إحداث أثر شاعري لدى القارئ»[4]، و مثال هذا داخل الرواية هو وصف الكاتب لشاطئ الأندلسيات «هزني حنين إلى أمي تشبه لي خيالها بنور عبر على انخفاض فوق صفحة البحر المتوسط المحتفية عليها رقصًا أشعة غروب أواخر شهر أوت، و قد شلت حركة آخر المصطافين، إلاّ قليلا، برودة نسمات خريف مبكر، على هبوبها كان صوت الأمواج المتعبة يتناهى كأنفاس كائن أسطوري غارق في سبات»[5]، هذا الأثر الشاعري لدى القارئ، يقوده إلى الوقوع بين حالتين الحالة الأولى

---

[1]– يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د، ط، 2004، ص 261.

[2]– المرجع السابق، ص 262.

[3]– الرواية، المصدر نفسه، ص 144.

[4]– يوسف الأطرش: المرجع السابق، ص 262.

[5]– الرواية، المصدر السابق، ص 113.

هي الحزن و هو مرادف للغروب و نسمات الخريف التي تبعث على الوحشة و الخوف، و كذا الارتياح الذي يبعثه البحر داخل المتلقي كونه مكان للاستجمام و صفاء الذهن.

كما نجد كذلك في مقطع آخر، وصف تزييني لشخصية، حيث يبرز جماليّتها و روعة مظهرها: «كانت بشعر أسود مسرح إلى أسفل على كتفيها، في بدلة بنفسجية استوعبت تفاصيل جسدها القويم».[1] و هنا الموصف زين لنا الرواية و يجعل القارئ يتشوق لمعرفة صاحبة هذه الأوصاف.

إذ يجعل من الشخصية الورقية كأنّها شخصية واقعية.

* الوظيفة العضوية: (Fonction Organisatrice):

هذه الوظيفة تهدف «لضمان شفافية القصة، إنه نوع من الوصف يهيئ ظروف الحدث الهام و الأساسي الذي يغيِّر مجرى الأحداث الأخرى»[2].

و مثال ذلك في الرواية، هو وصف الكاتب لأم البطل أثناء مرضها، الذي أدى إلى وفاتها في النهاية مما اجر عنه تغيّر حياة هذا البطل، إذ أصبح الحزن ملازمًا له «لم يسعني غير سكوتي (...) بصمتها، بتناغم ذلك الجسد الأسيل، كانت على هشاشة حيوانية فاتنة»[3]؛ لقد قدّم لنا الكاتب وصفًا لما أحدثه مرض السرطان الذي أنهك جسدها، و جعلها كزهرة ذابلة فهذا الوصف مهد للحدث الرئيس و هو وفاة هذه الوالدة التي كانت ملجأ البطل.

من خلال ما تم ذكره من وظائف الوصف في الرواية نجد أن الكاتب لم يهمل وصف شيء، وصف الأمكنة و الشخوص و ذلك بوضعيات و كيفيات مختلفة كما أن الوظائف التي أداها الوصف كانت بمثابة المرجعية التي أسست للخطاب الروائي، و قدّمته لنا في حلة

---

[1]– المصدر نفسه، ص 170.

[2]– يوسف الأطرش: المرجع السابق، ص 263.

[3]– الرواية، المصدر السابق، ص 45.

رائعة، إذ صنع من النص ديكورًا عامًا تتحرّك فيه الشخصيات داخل الأمكنة و المناظر الطبيعية.

و هذه الوظائف تخدم النص، و تمهِّد لحدوث أشياء و حوادث جديدة، و بالتالي تبعد احتمال عدم وجود ترابط في بناء النص.

حدود **التداخل بين الوصف والسرد:**

الوصف هو عملية يلجأ إليها السارد" عند إيقاف السرد و إن التوقف هو إحدى الحركات المهمة"[1]و الوصف بتعريف دقيق هو" تصوير لحالت ووضعيات تتعلق بهاته الشخصيات و بالأمكنة التي وقعت بها الحركات وتمت بها الأفعال"[2]

فالوصف هو ذلك الإطار العام الطي يجمل ويزين الأحداث" كما أن الوصف يعد بمثابة الديكور العام الذي يؤطر الحدث فهو من هذا المنظور" نقل العالم الخارجي، والعالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات والتشابه والاستعارات التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقى"[3]

والوصف هو أداة لا يستغني عنها الأديب في بناء عمله الإبداعي ولما كان هذا العنصر بهذه الأهمية، اشتغل صاحب الرواية هذه التقنية ليقوم بكسر حركة السرد وتعطيله في بعض نواحي الرواية.

يتداخل الوصف والسرد في كثير من التقاطع داخل الرواية، وهذا التداخل وجد أصلا لهدم بنية السرد، و لكن تغليب الوصف على السرد يضفي على الرواية طابع غير مرغوب فيه داخل النصوص المعاصرة، لأن غلبة الوصف سيقضي على سير الحدث وتطوره و نمو الشخصيات، لذا نجد في هذه الرواية أن الوصف جاء دقيقا جدا ولاحظنا أنه يتداخل في بعض ثنايا السرد، حتى يبقى على حركة الأحداث دون إغفال لها.

ويمكن إجمالا أن نقف على بعض المقاطع التي يتداخل فيها السرد بالوصف داخل الرواية و سنبينها فيمايلي :

---

[1]– ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الادبي –دراسة تطبيقية –دار الآفاق ، الجزائر ،ط2، 2003، ص 101.

2– المرجع نفسه ، ص101.

3– عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1975، ص 203.

المقطع	الصفحة	شرحه
"عند الباب الحديدي المطلي بالأخضر، ذي المصرعين، كان نظر إلي من علو، واضعا راحته الثقيلة على كتفي، ثم حاد ونقلها إلى ظهري، إذ أتذكره الآن، يعاودني الإحساس بأني وقفت عند قدم جُرْف فأشربت إلى صقر نفحّص طبيعتي" [1]	ص 12	نلمح من خلال هذا المقطع السردي مدى تداخل تقنية الوصف مع السرد، إن الراوي يسرد أحداثا مضت متعلقة بأيام دراسته، ثم سرعان ما يلج إلى وصف مكان ما أو حالة انفعال لأحد الشخصيات وهنا كانت الشخصية "والد الهواري" فهو وصف استذكاري.
"فمن جهاز دخولي السنة الأولى الأساسية، احتفظت أمي في خزنة ملابسها إلى لآخر لحظة بسروال الدجين الأسود والتريكو الأصفر نصف الكم بجيب و بالتنيسة أيضا، برغم تآكل طلائها الأبيض قليلا، ولكن أيضا ببطاقة مدرسية باسمي ولقبي بخط المدير، لا شك كان عليها ختم المدرسة بنصف دائرته، فوق صورتي بأسود وأبيض" [2]	ص 12	نلاحظ هنا تداخل بشكل مكثف للوصف، وذلك من خلال وصف الراوي لملابسه الخاصة أثناء دراسته الأساسية جاء هذا الوصف في إطار سرده لوقائع ومجريات أحداث سبق وأن وقعت.

1- المصدر السابق، ص 12.

2- المصدر نفسه ، ص 12.

فقد قلدت مشيته أول مرة، كما لم أقلد شيئا منه مثلها، وعبرت وسط التلاميذ الآخرين، مكبوسا بسطوته المتأرجحة في ترائي بين الخشية وبين الاطمئنان، على أن جانبها الأول كان له في نفسي أثر مبهم ليصير اليوم مظلما"[1]	ص 13	تداخل وصف حالة "الهواري" النفسية المضطربة، فقد أورد الراوي هذا الوصف انطلاقا من سرده لما جرى أثناء دخوله القسم، هنا يبرز تداخل الوصف مع حيثيات السرد.
"قد أكون ما أثناني عن أن التفت إلى أبي يومها أني وجدت نفسي منجذبا إلى مجموعة من التلاميذ. ثلاثة أو أربعة ظهورهم إلى جدار الساحة، رأيتهم ركزوني، من دون الآخرين، نظراتهم المائلة تلك، استعيدها كما حركات شفاههم السريعة(...)"[2]	ص 15	يسرد الراوي أحداثا في الزمن الماضي استعادها عن أجواء الدخول المدرسي، إذ تداخل عنصر الوصف من خلال استرجاع وسرد الأحداث الماضية، وذلك بوصفه لنظرة التلاميذ له بسخرية واستهزاء، فمثل هذا الوصف جانب من حالته الشعورية و النفسية .
"كنت سأرى وجوها مثل كبابة، كما تخيلته بقفاهم المدرجة و رقباتهم الغليظة وكروشهم التي تسبق أرجلهم يخلطون في شربهم(...) رأيتهم في شاطئ الأندلسيات تحت الشماسيات يقهقهون يتمرغون (...) "[3]	ص 18	كل هذا كان في مخيلة "الهواري". بوصفه الأشخاص من طينة "كبابة"، فنستشف قبل هذا المقطع أنه كان بصدد سرد حكاية "حسنية"و"كبابة"، ولكن ما لبث أن تغلغل الوصف ضمن السرد.

1- الرواية، المصدر السابق، ص 13.

2- المصدر نفسه ، ص 12.

3- المصدر نفسه ، ص 18.

(...) توضأت يوم الجمعة وقصدت مسجد الحي فوجدت أمامه، في لباسه الوهراني التقليدي من عباءة بلون اللباء فضفاضة وعمامة صفراء ملفوفة على شاشية حمرا، كما في حديثه وخطبتيه، أكثر لطافة وانشراحا وأريحية."[1]	ص 26	قام الشخصية بسرد ذهابه إلى المسجد، ثم فصل لنا عن طريق الوصف، حيث وصف لباس الأمام، من هنا تبين مدى التداخل الحاصل بين السرد والوصف في النص الروائي.
" اليوم، صار الوداد يقدم وجبات سلف مارفيس، في شارع بن أحمد الهواري (أوزانام، سابق)(...) كانوا يشربون فيه قهوة البراس الخفيفة والثقيلة على الكونتوار أو جالسين إلى طاولات بكراسي خشبية عتيقة يتفرجون، في الركن الأيمن إلى المدخل"[2]	ص 32	هناك مزج بين الوصف والسرد حيث أنه يسرد ما يحدث في المقاهي وتصرفات الزبائن، ثم انتقل إلى وصف حالاتهم وهيئاتهم، إلى جانب وصف لزاوية من المقهى.

1- المصدر السابق، ص 26.

2- المصدر نفسه ، ص 32.

كانا يسيران زندا لزندة يمينها في شماله. هو في جاكيته جلدية قهوية وقميص مربعات أحمر وسروال قطيفة أكحل، كان لون حذائه بنيا، من النوع الايطالي(...) وهي كنجمة سينمائية معشوقة لي في طايور بنفسجي على مقاس خالب(...) كان تناغم حركة محفظتها اليدوية في شمالها مع كتفيها المبتهجتين بشعرها الأسود المسدل عليهما في تسريحة معقوفة الحواف إلى الداخل"[1]	ص 37	بدأ السرد بأفعال هذين الشخصين" مريم بوخانة" و " ناصر حيث كانا يمشيان جنبا لجنب، ليغوص بنا السارد في وصف بعض ملامحهما ولباسهما وهيئتهما مع بعضها البعض، فقد صور لنا بدقة خصوصيات وهندام كل شخصية. وهذا ما يحيل إلى أن السارد عَمَدَ إلى دمج الحكي بمقاطع وصفية.
لم يسعني غير سكوتي. استوعبتُ الرجة قوضت في كياني سندي الوحيد. أمي التي تحملت جميع أوجاعي بصبر، بصمتها، بتناغم ذلك الجسد الأسيل(...) وأشعرتني بأمان رأس ثبت خطواتي خارجا من البيت أو عائدا إليه. وحقنتني بوجودها قربي وفي إحساسي(...)"[2]	ص 45	سرد لنا وقع الخبر على نفسه وما كان له من تأثير على نفسيته أثر صدمته لمرض أمه، وبعدها مباشرة جاء الوصف خادما لعنصر السرد، حيث يتجلى ذلك النص السردي، من خلال هذا المقطع نجد وصف لبعض ملامح والدته بشكل دقيق وبصورة في غاية الجمال.

1- المصدر نفسه ، ص 37.

2- المصدر السابق، ص 45.

" لما فتحت، غمرني انبعاث غريب كان من رائحة عود القرنفل المنثور ومن بقية عطر قديم من قارورتين صغيرتين هما من تذكارات جدتي ليس غيرها. فقوارير عطور أمي كان المعروض منها فوق صوان غرفة نومها أصغر حجما(...) "[1]	ص 53	وهو بصدد الحديث عن ذكريات أمه، تراءت له صورتها ولكل ما يتعلق بها، فوصف غرفة نومها وما تحتويه من أغراضها الخاصة فهي بالنسبة له تبقى تذكارا. فيمكن القول بأن الوصف كتقنية يضفي على السرد مسحة جمالية فنية.
(...) وهي تنحني ناشرة ذراعيها، خلتها تؤدي انكسارها الأخير، كموجة من أمواج المتوسط تابعتها تتحطم تباعا، كأنها ندبا على حالي، بعيدا عن صخور هاوية حي الصديقية، قريبا على رصيف الميناء، لما كانت رشفت مرفقي فوق حافة سياج" فرون دومير "(...)[2]	ص 87	قام السارد بذكر مواصفات" حسنية" نظرا لحالتها التي كانت عليها، وقف على هذا الوصف في إطار حديثه وسرده للأحداث.
"مثل شجيرة في مهب دوامة، قامت من السداري وتدللت لي بعتاب، ناشرة ذراعين لم تقاوم انكسارها(...) وبعثرت أصابعها على غلاله حزن في عينيها:" كنت نحس نفسي كما نورس(...)[3]	ص 93	كذلك في هذا المقطع نلاحظ تداخل الوصف مع السرد ، إذ يقف عند وصف حركات وانفعالات الشخصية وحالاتها النفسية، فعند سرده لوقائع الأحداث ومجرياتها، تغلغل عنصر الوصف ضمن السرد.

1- المصدر نفسه ، ص 53.

2- المصدر نفسه ، ص 87.

3-المصدر السابق، ص 93.

"كنت، ولا أزال، كلما نبشت في تذكاراتي عن والدي، لم أجد مما كان يمكن أن يبقى لي منه غير جملة (...) وشيء مثل سراب من هيئته نصف عارٍ وهو يصفع أمي فانشر شعرها الأصهب فلمت بيديها على وجهها وصرختُ أنا إلى أعماقي ملتجئًا إلى المطبخ"[1]	ص 109	من خلال المقطع السردي نستشف منه التداخل بين الوصف والسرد، ذلك من حيث وصفه لحالته النفسية الحزينة التي كان عليها إثر الحادثة الأليمة التي تركت في نفسه انطباعا مؤلما، وهي صفع والده لأمه. فكان هنا مزج بين سرد أحداث مضت وبين وصف لبعض معالمها وملامحها.
(...) ثم سحبت إحدى اسطوانات "الشيخ حمادة" من الجيب، وبقطعة كتان ناعمة للغرض، أخرجتها من قمطر الصوان، مررت دائريا على مساحة القرص، في لباقة. وركزتني صافحة العينين حنينا(...)"[2]	ص 127	السارد هنا تعرض لوصف وضعية الشخصية، إذ يورد وصف دقيق وواضح لانفعالات الشخصية وحركتها وأفعالها.
فمن معصمه تدلت إلى حدود كفه قورمات ذهبية إذا مد لي يدا خشنة متينة بخاتم فضي ذي فص أسود في خنصره(...)" [3]		وقف السارد على إبراز المظهر الخارجي للشخصية إذ يورد من خلال وصفه بعضا من هيئته الجمالية، فتجلى هنا عنصر الوصف خادما للسرد.

1- المصدر نفسه ، ص 109.

2- المصدر نفسه ، ص 127.

3- المصدر السابق، ص 144.

"و إلى الجدار قريبا من باب الخروج أسند ركبته عاقفا ركبته، شابكا يديه عند بطنه. ونطق بصوت رطّبه حنين إلى تلك الأيام..."[1]	ص 153	انطلاقا من سرده للأحداث، وحكيه على الشخصية" مصطفى" صديق "الهواري" غاص في وصف وضعية جسمه بمواصفات لائقة به، إلى جانب تبيانه لبعض من حالته الداخلية التي كان عليها الشخصية
فقد كانت وقفت على رصيف النزول، لا أقدّر الآن كم من ثانية ولكن بما كان كفاني أني استعرضت الوجوه المستقبلة ذات النظرات الغارزة في اتجاه العربات لتسفر لي(...) كأني أراها الآن لوقفتها الثابتة كما في حال استعداد، كانت بشعر أسود مسرح إلى أسفل على كتفيها في بدلة بنفسجية استوعبت تفاصيل جسدها القويم (...) مع ماكياجها الخفيف المستقي لها جذبا من ألوان ما تلبسه أكثر تُسبغه عليها الكريمات المستعملة نفسها"[2]	ص 170	يتضح لنا من خلال هذا المقطع تداخل كثيف لتقنية الوصف، حيث أبرز ملامح شخصية " السكريتيرة" التي كانت عونا "لبخة الشرقية" وقام بتقديم مواصفات لمظهرها الخارجي وهندامها وملابسها. ومن ثم نلحظ ذلك المزاج المتباين بين تقنيتي (الوصف والسرد).
نظرت إليها بخيبة كاسرة، بادلتني بعينين لوزيتين صارمتين، رفت ابتسامة كانت هي خط الوصل بيننا...."[3]	ص 171	يصف الحالة النفسية الداخلية له، حيث كانت نظرته للشخصية نظرة خائبة، ثم انتقل لوصف انفعال الشخصية من خلال ملامحها وكذلك رد فعله.

1- المصدر نفسه ، ص 153.

2- المصدر نفسه ، ص 170.

3-المصدر السابق، ص 171.

" شيء مثل الحزن كالكآبة، مثلهما معا يسيطر عليا الآن، أحس عضلاتي ترتخي، عيني تثقلان، حنيني يثور إلى أجواء مدرستي الغائمة الماطرة (...)" [1]	ص 172	كان يسرد أحداث متعلقة" ببختة الشرقي" ثم انفعل للأيام التي يعيشها من دونها، فأثر ذلك في نفسيته، حين نجد أن الوصف تداخل مع معطيات هذا السرد فقد وقف على وصف حالته الداخلية الكئيبة.

من خلال هذه الدراسة لحدود تداخل الوصف مع السرد نجد أن الوصف قد سجل حضورا قويا، وتداخل مع السرد في كثير من الجوانب، من منطلق أن الراوي كان يركز على الأمكنة والشخصيات التي يسرد لها. وقد أدى هذا التداخل إلى إحداث وظيفة جمالية في البناء الفني، وكذلك كسر روتينية السرد، حيث عمل على الموازنة بين أطراف الزمن، وكذا خلق جو قريب من الواقعية.

1- المصدر نفسه ، ص 172.

التداخل الزمني

يتداخل الزمن داخل النص الروائي عند تداخل الزمن الماضي مع الزمن الحاضر، فهذا النوع من الزمن تتداخل فيه هذه المعطيات لتقدم لنا في النهاية جملة من الأحداث الماضية داخل ماضي إحدى الشخصيات، و تستدعى هذه الأحداث بفعل مثير. تتعرض له الشخصيـــــة و قد تجلت هذه الظاهرة في الرواية– موضوع الدراسة– فاخترنا النماذج التالية:

المقطع	الصفحة	شرحـــــه
"ففي خريف، مثل هذا الخريف، كنت بلغت ستة أعوام، كان ذلك في سنة 1992. أذكر هذا لأن والدي معمر صفصاف كان هو الذي أوصلني أول مرة إلى مدرستي في حي اللوز (ليزامنديي سابقا) كيلا أراه بعدها إلا يوم صفع أمي بشدة ليغيب إلى الأبد"[1]	ص 11	تذكر "الهواري" دخوله للمدرسة أول مرة، حيث استحضر الزمن الماضي في الزمن الحاضر، و استرجع تلك الأحداث التي وقعت في الخريف، لأن الشخصية تذكّر مجريات الأحداث في المدة نفسها التي وقعت له فيها سابقا

[1]– الرواية، المرجع السابق، ص 11.

"يومذاك، تعمدتُ ترك حسينة، دقائق طويلة تنتظر متوترة أن يُدق بابي، كما دقته عليّ أول مرة، في الربيع الذي تلا وفاة أمي، ففتحت لها (....) لم أتعرف عليها و لا كنت تذكرت انه سبق لي أن رأيتها، و قالت غنها هي التي تعرفني و هي التي كانت تتبع أخباري منذ طردي من الجامعة. و تعرف أيضا أني أقيم وحدي"[1]	ص 17	نلاحظ في هذا المقطع السردي مقاربة أحداث مضت بأحداث وقعت في الزمن الحافر. فعندما دقت عليه "حسينة" في تلك اللحظة تذكّر حدث مشابه وقع في الزمن الماضي، عندما دقت عليه أول مرة في حالة تبدو متوترة، كان ذلك بعد وفاة أمه. فهذا المقطع يحيلنا إلى وقائع
"و في قهوة الوداد، حيث كان يجب أن يجلس، استعاد لي وجوها وطنية من فدائيينن من بينهم والده، كانوا يعقدون في خلفيتها خلال الحرب إجتماعاتهم السرية"[2]	ص 30	تذكر الهواري المكان الذي كان يتردد عليه صديقه "عبد قا النقريطو" حيث استحضر له وجوها وطنية فشكّل هذا المقطع السردي جانبا من التداعي الحر.

[1]– المصدر السابق، ص 17.

[2]– المصدر نفسه، ص 30.

"كل شيء في مريم بوخانة كان خفيفا حشوما كتوما، و لكن فاقعا بالفتنة (...) بعض عطر أمي لا يزال يثيرني بالتذكار"[1]	ص 36	عند رؤيته للأستاذة "مريم بوخانة" مدرّسة اللغة الفرنسية، يتداعى له تذكار أمه، إذ أن حركاتها و عطرها و كل ما يتعلق بها، أدى ذلك كله إلى استحضار "الهواري" صورة والدته.
"فمن دون خلق الثانوية أجمعين، كانت مريم و ناصر هما من شدّا خيط دراستي حتى النهاية، بل كانا من شرّباني حلما، بأنّي قد أصبح مثلهما أستاذا، تبدّد يوم وجدت نفسي في كلية الحقوق".[2]	ص 37	يتبين من خلال هذا المقطع تذكر في صورة استباق؛ حيث استرجع الشخصية أستاذية إذ كان لهما الفضل في دعمه في دراسته، متمنيّا في الوقت نفسه بأن يكون مثلهما أستاذا. فهذا تداعي حرّ باسترجاع الماضي من خلال الاستشراف و التطلّع للمستقبل. (تداخل الزمن الماضي و المستقبل).

[1]– المصدر السابق، ص 36.

[2]– المصدر نفسه، ص 37– 39.

و من ظرف آخر صغير، أخرجت صورة نصفية بالأسود و الأبيض. و أنا أتأمل الوجهين، أخذتني نشوة تحليق إلى زمن عتيق: "جدتي، والدة أمي! هذه هي أنت؟ (...) كما يوم أن زرتها أنا و أمي، و لكن لتخرج لي شوكولا سوداء من خزنتها".[1]	ص 63	تذكر الشخصية جدته والدة أمه أثناء تأمّله لها في الصورة، منبهرا لجمالها، مسترجعا بذلك يوم زيارته لها مع أمه، فقد كان يرى فيها صورة والدته المتوفاة. من خلال هذا المقطع يتّضح لنا مقاربة حدث ماضٍ بحدث آخر سبق و أن مضى.
"ما لم أنسه أن أمي إذ عادت إلى البيت من مراسم عزاء جدتي كانت حزينة جدا (...) نظرت إلي عميقا: "بقيت لي أنت!" ذلك ما كنت أحسستها نطقت لي به من خلق صمتها الغائم (...) يمكن لي الآن أن أترجمه إلى: "أنت الكائنة الدائمة في دمي". و لاحقت مذعورا طيفها نأى عني في سديم رمادي".[2]	ص 64	وقت دفن جدته كانت أمه حزينة على فراق أمها، استحضر الهواري ذلك الإحساس الأليم في الزمن الحاضر فهو الآن حزين لفقدانها. في اللحظة الآنية. نلحظ في هذا المقطع التداخل الزمني بين الماضي و الحاضر

[1]– المصدر السابق، ص 63.

[2]– المصدر نفسه، ص 64.

"برغم انكسارها الداخلي، كانت عذبة مثيرة شهوة الحجر. أرتها لي وحدي. و لو استطعت كنت خرّجت في ذاكرتها صور جميع الذين وشموا أثرا من الألم في جسدها. بل كنت أغرقت في كأسي وجوه المتفاعلين معها بشهوانية".[1]	ص 87	من خلال استرجاع الهواري لأيامه مع حسينة، تداعت له صورًا من الذين ألحقوا الضرر بها و سبّبوا لها الألم و الحزن، إذ استرسل تلك الوقائع التي حصلت في الماضي حيث أنه غارق فيها و هي تغني. و هنا تشكّل نوع من تداخل الأزمنة (ماضي +ماضي).

[1]– الرواية، المصدر السابق، ص 87.

"فلم يعرني انتباها وواصل فأصررت: "دكتور من فضلك لا تُمْل علينا رجاء. "فطردني فسمعت و أنا أخرج، صوت طالبة خلفي (...) و كنت إذا اقتربت منه عند خروجه لأعتذر له، تحامل علي (...) تلك كانت حسينة! و خرجت من باب جامعة السانية الشرقي لأدخل في بداية نفقي ." [1]	8	نستشف من هذا المقطع تداعي حر، حيث كان بصدد استحضار مجريات أحداث وقعت حيثياتها فيما مضى، ثم ما لبث أن أدخل أحداثا أخرى في اللحظة الآنية التي استرجع من خلالها الأحداث؛ إذ أنه مع استذكاره لحسينة دخل في دوامة التفكير حيث بدأ يسرد أحداث وقعت له سابقا في الجامعة، قام بسردها في الزمن الحاضر. يتبيّن هنا تداخل الزمن الماضي مع الزمن الحاضر.

[1]– المصدر نفسه، ص 88.

فهو الذي سلّمني رسالة بختة الشرقي، و هو الذي، كما أخبرني "عبد قا النقريطو" لدى زيارته الأخيرة لي، من أشاع أني أحد أقارب "الروجي". و كان هو أخيرا من قال لي خلف باب خروجي من السجن: "أنا نبغي الفحولة مثلك!". [1]	ص 100	استرجع زيارة "السرجيني" له في السجن، كان هذا التداعي الحر للأحداث، عندما دعا "عبد قا النقريطو" إلى مطعم "الميديتيرانيان" بعد خروجه من السجن، فتذكر في الزمن الحاضر ما وقع له في السجن سابقا. (تداخل الزمن الماضي مع الحاضر).
"اليوم يروق لي الإعتراف لنفسي بأن بختة الشرقي سبقتني دائما بمسافة ليلة من النباهة و اللطف. كانت، بعد أيام من خروجي من السجن، قالت لي في بيتزيريا شارع خنيستي: "انا مقتنعة بأنك لم تكن أنت السبب في موت تلك الفتاة". فقاطعتها شعورا مني بذنب تجاه روح حسينة"[2]	ص 103	تفكّر الهواري حسينة جرّاء حديثه مع بختة الشرقي، فقد كانت سببا في استحضار صورة حسينة في الزمن الحاضر، بعد استرجاعه مباشرة لأحداث وقع صداها في الزمن الماضي.

[1]– المصدر السابق، ص 100.

[2]– المصدر نفسه، ص 103.

رددتها إلي: "و رجعتُ على آثارنا في المتوسطة". أذكر أن وجهي كان إلى عمارة دار الحياة الشهيرة بطوابقها الخمسة عشر، بلا مصاعد (...) ابتسمت: "في الساحة، كنت أومأت إليك مرة نحو الطابق الثامن (...) ثمة كانت جدتها تسكن (...) فكثيرا ما كان و هي صور لي، خلال غياب بختة الشرقي عن هذا الدرس أو ذاك، إذ أرتكن في فترات الاستراحة إلى أقصى الجهة الغربية من الساحة لتراني، أنها تطل علي من وراء ستار نافذة شقة جدتها"[1]	ص 104	استعاد الهواري أيام دراسته في المتوسطة مع بختة الشرقي، حيث استطرد في سرد وقائع و حالات عاطفية جرت في المدرسة متعلقة بفترة مراهقتهما، كان ذلك في زمن الشباب.

[1]– المصدر السابق، ص 104.

"كنت سمعت صوتها تردد صداه في فراغ الساحة خلفي، كما من قبل في سجني بين صمت الجدران من حولي و ضجيج الوحشة في صدري".[1]	ص 104	ذكّره صوت بختة الشرقي– و هو يسترجع أيام المدرسة– بمرارة السجن و ظلمته، حيث نستشف من هذا المقطع السردي أن هناك مقاربة بين الزمن الماضي و الزمن الحاضر؛ أي بين أحداث سبق و أن وقعت و بين مجريات و أفعال مشابهة هي بصدد الوقوع آنيا.
"يمثل التلاميذ جميعا، و كانت عطلة الربيع للغد، صعقني في تلك الصبيحة الحزينة نبأ اغتياله. كنا في الساحة تناقلنا: "قتلوا المدير!" (...) كل شيء كان بدا تعطل إلا الصافرة عاوية إعلان نهاية الاستراحة"[2]	ص 106	استعاد الشخصية ذلك اليوم الذي تلقي فيه التلاميذ و المعلمين نبأ وفاة مديرهم. نلاحظ مدى تداخل الزمن الماضي مع الزمن الحاضر. فالسارد تداعت له تلك الأحداث التي وقعت في المدرسة في الزمن الحاضر.

[1]– المصدر السابق، ص 104.

[2]– المصدر نفسه، ص 106.

"كنت وقفت على قبْرَيْ جديَّ جنبا بجنب، لداع مُلِحّ هوّسني بأمي أراني إياها غير مامرة بينهما. كان ذلك بعد أربعينيتها التي، مثل أسبوعها (...)"[1]	ص 119	تذكّر أمه أمام قبر جدّه و جدّته، يمثل هذا التداعي الحر نوع من الاسترجاع و هو: (استرجاع + استرجاع).
"كانت حلومة ما بين القهوة بالجلجلان (...) أسقطت لي ورقات من شجرة حكاية جدي لأمي عن دخوله مستشفى سيدي الشحمي"[2]	ص 132	في خضم استرجاعه للقائه مع "حلومة" استحضرت له جده حين دخوله للمستشفى و حكت له فيما بعد عنه و هنا نجد تداخل الزمنين الماضي مع الماضي.
"اليوم أجزم أن أمي، لما عرفته لها من كبرياء، لم تكن هي التي طلبت مقابلة مدير عملها، قطعا. فهو الذي رغب في ذلك من كان قَبل طلبها".[3]	ص 160	نلاحظ هنا مدى تداخل الزمن الماضي مع الزمن الحاضر، فقد استحضر أحداثا مضت لها صلة بأمه متعلقة بشغلها، قام بسردها في الزمن الحاضر.

[1]– المصدر نفسه، ص 119.

[2]– المصدر السابق، ص 132.

[3]– المصدر نفسه، ص 160.

"شيء مثل الحزن، كالكآبة مثلهما معا يسيطر عليّ الآن. أحس عضلاتي ترتخي، عيني تثقلان، حنيني يثور إلى أجواء مدرستي الغائمة الماطرة إذ أختبئ تحت سقف أقسامها العلوية (...)"[1].	ص 172	حنين "الهواري" إلى أيامه في مدينة وهران و خاصة أجواء مدرسته، فبعودته إلى حنين الماضي أحسّ بالحزن و الكآبة الآن فنلمح بذلك تداخل الزمن الماضي و الحاضر.

من خلال ما تم عرضه نتوصل إلى أن هذا التداخل لا يأتي بطريقة اعتباطية، إنّما يقدّم قِيَّمًا مضافة تتجلّى في أنّه يعطي قيمة جمالية فنيّة، حيث تضيء لنا جوانب خفية من حياة بعض الشخصيات و تُتِم البناء الفني.

كما أنَّها تعمل على دفع المتلقي إلى التركيز جيّدا داخل النص و بخاصة عندما يتوقع شيئًا و يجد شيئًا آخر، كما أنّ هذا التداخل يفسِّر لنا كثيرًا من الأحداث الخفية داخل الرواية.

[1]– المصدر نفسه، ص 172.

الملخص

ملخص الرواية :

تدور أحداث رواية الموت في وهران ، عن تلك الأيام التي عاشها الروائي "الحبيب السايح" في شخصية الهواري في مدينة وهران، حيث نجد أن مدينة وهران هي الحدث داخل الرواية بأيامها الحميمة التي عاشها السارد في جوانب المدينة العتيقة.

فإذا جئنا إلى الشكل المعماري للرواية فنجدها تنقسم إلى سبع فصول كل فصل يتضمن حكاية وأحداث مختلفة، بما فيها ما يكون مكملا لآخر الرواية.

تتكون من ثلاث وسبعين و مئة صفحة (173)، فإذا جئنا في ملخصنا هذا إلى التحدث عن كل فصل ماذا تناول فنجد:

في الفصل الأول :

استهل الحبيب السايح الرواية بمجيء بختة الشرقي إلى بيت الهواري وذلك اللقاء الحميمي بينهما بعد طولة زمن من الفراق، بعدها يبدأ السارد في سرد تلك الايام التي كانت أول أياما في الدراسة وكيف كانت مدرسته التي كانت في حي " اللوز" " ليز مندي " سابقا وكان من اخذه المدرسة هو" معمر صفصاف" (والده) وتحدث أيضا السارد في هذا الفصل عن مجيئ "حسنية" لبيته هاربة من "كبابة" معتبرة أن بيت الهواري الذي يأويها ويحميها منه و حسينة هي فتاة كانت تدرس مع الهواري في الجامعة (كلية الحقوق) وهي تستعير هذا الاسم لأنها هربت من بيتها تفاديا تزويجها من " عبد الجبار" واسمها الحقيقي هو" نسيمة وزاني" بعدها تحدث السارد في هذا الفصل أيضا عن المتوسط التي كان يدرس فيها وكان يمقت أستاذ الرياضيات فيها (حديقة الشيخ) بعدها تحدث عن ثانوية لطفي التي درس بها ثم جاء في الحديث عن " عبد قا النقريطو" الذي كان يجارهم وأمه في الحي الجديد (حي سان بيير) وكيف كان هذا الرجل مساندا للهواري في محنته، حيث كان عبد قا النقريطو رجل ذو نخوة جزائرية خالصة، ونجد أن مجريات الأحداث تمت مع الهواري و عبد قا النقريطو في

هذا الفصل إلى أن رجع وتحدث عن ثانويته وأستاذ اللغة العربية "ناصر لعريفي" وأستاذ الفرنسية " مريم بوخانة" وكيف كان من يدفعاه إلى الدراسة، حيث قال أنهما هما من كان يشدان خيط دراسته، وهما من بعثا فيه الامل في أن يصبح أستاذا مستقبلا وفي نهاية الفصل نجد السارد، سيتذكر تلك الأيام في "حانة فالوريس سابقا" وكيف كان زبائنها وكيف كانت أحوالهم.

في الفصل الثاني :

ففي هذا الفصل نجد أن السارد يسرد لنا، الوقت الذي طرد فيه من الجامعة توالي ومرض أمه ووفاته، حيث نجد في هذا الفصل من بدايته إلى نهايته، سردا لأحداث مرض(وهيبة بوذراع) وسبب مرضها حيث كانت مصابة بمرض خبيث كان ذلك صعبا على الهواري وهو يرى والدته كالزهرة في ذبول دائم، حيث أوصته قبل وفاتها بأن يرى حياته، وأن تدوم له، بعدها قدر الله وحان أجل وهيبة بوذراع توفيت، وكان عبد قا النقريطو حسب السارد هو من اهتم بكل التدبيرات يوم مأتمها بعدها نجد السارد، يروي لنا عندما فتح الصندوق الذي تركته والدته وتلك الوثائق التي كانت به، وثائق عقد زواج وعقد توثيق الشقة وصورة لجديه من أمه وكذا ظرفا من المال فيه مبلغا من المال من فئة المائة دينار، ناهيا الفصل بالحديث عن جدته العارم وجده الشاوي.

في الفصل الثالث:

أما الفصل الثالث فنلخصه في فكرة واحدة وهي عودة حسنية إلى بيت الهواري، وما قضته معه من ليال حميمة، كانت حسينة حكت للهواري كم كانت تسلم جسدها للرجال وكم كانت تمارس الجنس وبطريقة شنعة، كانت تبيت في الملاهي الليلية منها فندق" الميلومان" وكذا المنازل التي كانت تذهب إليها مع الرجال، كان كل هذا نتيجة لحالة نفسية عاشتها حسنية، فهي جاءت هاربة من" عبد الجبار معموري" الذي قام بالاعتداء عليها، فهربت من

مدينة سيدي بلعباس بعارها إلى مدينة وهران، بعدها وفي الوقت الذي كانت فيه في منزل الهواري أقامت معه علاقة أدت بها إلى الموت وفي ذلك الحين، اتهم الهواري بقتلها ودخل السجن، وفي الأحداث الأخيرة في الفصل الثالث نجد الهواري يحدثنا عن الأيام التي عاشها في السجن.

في الفصل الرابع:

فأحداث الفصل الرابع نلخصها في لقاء الهواري ببختة الشرقي، وتحدثهم عن أيام الدراسة تارة وعن الظروف التي صادفت الهواري تارة، واستذكار الذكريات التي عاشها مع بعض لينتهي الفصل بإخبار بختة الشرقي للهواري عن حيلها مع أبيها لأنه عين في وزارة الداخلية.

في الفصل الخامس:

أما في الفصل الخامس فكانت كل أحداثه قد دارت ما بين الهواري و حلومة جارة صديقه لالة العارم جدة الهواري لأمه، من بين المقبرة والبيت كانت قد حدثته عن جدته وما كانت تعلم وكيف كانت مكانتها بين الناس، وكذا جده المدعو الشاوي وعن حياتهما وكذلك لا مست له من الحديث عن أمه وهيبة بوذراع.

في الفصل السادس:

و أحداثه دارت في مدينة عين تموشنت، أين ذهب الهواري للبحث عن، دار سي العربي، فيتصادف بشخصية " مصطفى سنوسي" والذي يحدثه هو الآخر عن جدته العارم وكذلك جده في الجبهة، حيث حدثه مما فيه الكفاية عن الحياة التي كانا يعيشها جده لأمه.

في الفصل السابع :

نجد أحداث الفصل السابع تدور في بدايتها، الهواري وزيارته للمديرة التي كانت تشتغل في مشغله وهبة بوذراع (والدة الهواري) وأنه ذهب إلى ذلك تنفيذا لوصية والدته حيث كان الهواري وهو جالس في المكتب في حديثه مع "عاشور بونعايم" يتخيل أمه أول مرة قد داست فيها بساط هذا المكتب ، وكيف كانت نية عاشور لأمه، حيث كان عاشور من خلال كلامه يبين أنه كان يستلطف وهيبة بوذراع، فقد دار حوار طويلا ما بين الهواري وعاشور وبعدها عرض عليه بأن يشتغل معه بعدها نجد السارد، يأخذ الأحداث التالية إلى مدينة العاصمة حيث اتجه الهواري إلى العاصمة ليلتقي و بختة الشرقي، فاتصل بها وقال لها أنه سيحضر غدا بالقطار السريع فقالت له أنهما قد يلتقيان في محطة آغا، فكانت كلمة" كلمة قد نلتقي" لم تطمئن أبدا الهواري، وحين وصوله لمحطة آغا، كانت بختة الشرقي قد أرسل بظرف إلى الهواري رفقة سكرتيرة والدها كتبت فيها أنها في هذا الحين أنها في طائرة باريس وأن سفرها لم يكن مؤكد حتى الصباح فكسر الهواري، راجعا إلى وهران.

وفي نهاية هذا الفصل يروي السارد، أن حياته أصبحت روتينية وأن أحلامه قد تفرقت وكالعادة يسمع رنة الباب المعتادة إلا أنه يقول أنها لم تعد تهم، ويقول أنه عطل الجرس لكي يستريح من تلك الدقات المتوالية ، وأنه أصبح لا يفتح الباب إلا لعبد قا النقريطو.

وقد كان آخر كلام ختم به السارد روايته " ولكن لمن تكون هذه الدقات الأن على بابي؟"[1]

و يمكننا أن نستنتج في النهاية من خلال السؤال أن الأحداث قد تكون في مسار دائري بداية الرواية كانت بدقة الباب ونهايتها كانت بسؤال لمن يدق الباب وهكذا.

[1]– الرواية ، ص 173.

خاتمة

خاتـــــمـــــة:

من خلال دراستنا لمتاهة السرد في رواية "الموت في وهران" للحبيب السائح، من حيث بنيتها الزمنية، وجدنا أنّ:

1- تقنية التلاعب بالزمن أخذت حصة الأسد في الرواية المدروسة، إذ إن أحداث الرواية دارت في فترات متنوعة (ماضي، حاضر، و استشراف للمستقبل)، و قد غلبت تقنية الإسترجاعات على تقنية الزمن الأخرى.

2- تجسدت مفارقة الاسترجاع أو الاستذكار في ماضيين؛ ماض سيء و تمثّل من خلال استحضار الشخصية لوالدته المتوفاة ففي كل مرّة يُعدّ هذا الاسترجاع ذكرى أليمة بالنسبة للشخصية. و ماضٍ مشرق و هو حديثه عن طفولته و أيامه الدراسية، فهو غالبا ما نجده يحنّ للأيام الخاصة بالدراسة، و فترة المراهقة ذلك لتعلّقه آنذاك "ببختة الشرقي".

3- تجلّى عنصر المفارقات الزمنية في النص الروائي، حيث وظّف الراوي جملة منها (كالحذف، التلخيص، المدة، التكرار...) فشكّلت هذه المكونات السردية نسيج النص و بنيته و من ثم تكمن قيمة الزمن في الرواية.

4- تناولت الرواية حديثا عن الزمن الحاضر للسارد، هذا الحاضر يعبر عن واقعه الذي يعيشه، فقد شكل الحاضر زمن الأحداث التي جرت من خلال النص، و لاحظنا قلة الإستباقات، و ما كان منها كان لسد فجوات محتملة.

5- تداخل الزمن الحاضر و زمن المستقبل مع الزمن الماضي، إذ نجد سرد لوقائع أحداث سبق و أن مضت و جرت، و لكن سرعان ما يتداخل الزمن الحاضر مع مجريات هذه الأحداث، و قلّما يندمج زمن المستقبل في السرد، يؤدي هذا التداخل و المزج بين الأزمنة في

السرد إلى وظيفة جمالية و إضفاء مسحة فنية على النص الروائي، غير أنه يعمل في غالب الأحيان على كسر بنية النص.

6- تغلغل عنصر الوصف كتقنية يستعملها الراوي، ضمن سرده، حيث تشكّل بغزارة في النص الروائي، إذ يسرد الراوي أحداثا ووقائع سواءً ماضية أو في الزمن الحاضر، ثم ما يلبث أن يلج إلى الوصف و ذلك بتوقّفه عند السرد ليورد مقاطع سردية وصفية لبعض المظاهر الخارجية المتعلقة بالشخصيات و كذلك انفعالاتهم و حالاتهم النفسية، من هنا نستشف حدود التداخل بين الوصف و السرد، و قد يعمل على كَسْر روتين السرد الروائي كما أن له وظيفة جمالية، تعمل من خلاله على تنميق أسلوب السرد.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر:

1) القرآن الكريم.
2) الحبيب السائح:رواية (الموت في وهران)، دار العين للنشر،قصر النيل،القاهرة،مصر،ط1،2014.

قائمة المعاجم:

1) أبو القاسم جار الله محموج بن عمر بن أحمد الزمخشري:أساس البلاغة،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،ج1،1998.
2) اسماعيل بن حماد الجوهري:تاج اللغة وصحاح العربية،دار العلم للملايين،القاهرة،ط1،1956.
3) حسن سعيد الكرمي:الهادي في اللغة العربية،ج2.
4) الزمخشري:تفسير الكشاف،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،1995.
5) سمير حجازي:معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة،دار الراتب الجامعية،بيروت،لبنان،دط.
6) عبد النور جبور:المعجم الأدبي،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،دط،1975.
7) عبد الهادي ثابت:اللسان العربي الصغير،دار الهداية،قسنطينة،الجزائر،2001.
8) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي:القاموس المحيط،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،ط8،2005.
9) محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري،لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،ط1.
10) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي:تاج العروس،التراث العربي،بيروت،لبنان،دط،ج1المعجم العربي الأساسي،المنظمة العربية للتربية والثقافة،دط،دت.

قائمة المراجع:

1) إبراهيم صحراوي:تحليل الخطاب الأدبي-دراسة تطبيقية- دار الآفاق،الجزائر،ط2،2003.
2) ابن سيرين:تفسير الأحلام الكبير،دار الثقافة،بيروت،1986.
3) أحلام معمري:بنية الخطاب السردي"في رواية فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة ورقلة،2004.
4) أحمد الدغمومي:الرواية والتغيير الإجتماعي،دراسة سوسيوثقافية،دار إفريقيا للشرق،المغرب،دط.
5) أحمد منور:ملامح أدبية-دراسات في الرواية الجزائرية-وزارة الثقافة،ط1،الجزائر،2008.
6) آمنة يوسف،تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار للنشر،سوريا،ط1،1979.
7) بان البنا،الفواعل السردية-دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة- عالم الكتب الحديث،اربد،الأردن،ط1،2009.
8) بن جمعة بوشوشة:اتجاهات الرواية في المغرب العربي،المغاربية للطباعة والنشر،دط،تونس.
9) بنيوي نجمة،قريقة فايزة:رمز المكان في رواية "حمائم الشفق" لجيلالي خلاص،مذكرة لنيل شهادة الليسانس،قسم الأدب العربي،معهد الآداب واللغات،المركز الجامعي-ميلة-،2011.
10) حسين مزدور:مقاربة سيميائية قصصية-التركيب العاملي في رواية "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة،ملتقى السيميائية والنص الأدبي،عنابة،دط،1995.
11) حميد لحميداني:أسلوبية الرواية-مدخل نظري- منشورات دراسات"سال فاس" المغرب،ط1.
12) حميد لحميداني:بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر،بيروت،لبنان،ط1،1991.
13) د. حمد العزي صغير : الفضاء و تشكلاته السردية في الرواية العربية الحديثة، مقال لأستاذ الأدب و النقد – جامعة لحديدة – اليمن.

14) د.السيد إبراهيم:نظرية الرواية-دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة،دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة،دط،1998.
15) د.الشريف بن حبيلة:الرواية والعنف-دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة- اربد عالم الحديث،ط1،2009.
16) رشاد رشدي،نظرية الدراما من أرسطو إلى آلان،دار العودة،بيروت،ط2،1975.
17) زيتوني لطيف:معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان،بيروت،ط1،2002.
18) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط3 ، 1997.
19) سعيد يقطين:السرد العربي مفاهيم وتجليات،رؤية للنشر والتوزيع،مصر،القاهرة،ط1،2006.
20) سليمة خليل:الإرهاصات الأولى للرواية الجزائرية الجديدة،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،كلية الآداب واللغات، جامعة "محمد خيضر" ،بسكرة،الجزائر،مجلة المخبر،العدد7،2011 .
21) سليمة لوكام:تلقي السرديات في النقد المغاربي،دار سحر للنشر،تونس،دط،2009.
22) سمر روحي الفيصل،الرواية العربية البناء والرؤية،دمشق،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دط،دت.
23) سمير قمري:الحلم والرؤيا في الفلسفة والعلم والدين،دار الحوار،اللاذقية،دت.
24) سيسا قاسم:بناء الرواية،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،2003.
25) شاكر النابلسي:جماليات المكان في الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،1994.
26) الصادق قسومة:طرائق تحليل القصة،دار الجنوب للنشر،سلسلة مفاتيح،دط،2000.
27) عبد الله خليفة الركيبي:القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،دط،1967.
28) عبد الله رضوان: البنى السردية (نقد القصة القصيرة) ، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، د ط، د ت.
29) عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية،سلسلة عالم المعرفة،العدد 240،الكويت،دط،1998.

30) عبد الوهاب الرقيق:في السرد-دراسات تطبيقية- دار محمد علي الحامي،تونس،دط،1998.
31) علال سنقوقة:المتخيل والسلطة،رابطة كتاب الاختلاف،الجزائر،ط1،2000.
32) فوزية لعيوس غازي الجابري:التحليل البنيوي للرولية العربية،دار صفاء للنشر،عمان الأردن،ط1،2011.
33) محمد الباردي:إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة –دراسة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،2000.
34) محمد ةعزام:شعرية الخطاب السردي-دراسة-من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،2005.
35) مخلوف عامر:الرواية والتحولات في الجزائر-دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية-من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،2000.
36) الموسوعة العربية العالمية،2004.
37) الموسوعة العربية الميسرة،ج1،2009.
38) نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب"دراسة في النقد العربي الحديث"،دار هومة للطباعة والنشر،بوزريعة،الجزائر،دط،ج2،2010.
39) وليد نجار:قضايا السرد عند نجيب محفوظ،دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط1،1985.
40) وليدة بن طالب،سيرة بنو هلال-دراسة سردية- مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب واللغات،جامعة منتوري،قسنطينة،الجزائر،2010.
41) يمنى العيد:دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي-تحليل رواية "رحلة غاندي الصغير" ملتقى السيميائية والنص الأدبي،عنابة،1995.
42) يوسف الأطرش:المنظور الروائي عند محمد ديب،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،دط،2004.

المراجع الأجنبية

--ducrot et todorove,op.cit .

- Groupe d'entrevernes,Analyse semitiquer des texte,Editions Toubkal, casablanca,Maroc.1987.

- Paul Ricoeur Temps et Récit .Editions du Seuil ,Paris,1984.

- Philippe Hamon,pour un statut sémiologique du personnage, poétique du récit, paris seuil (coll-points) 1977,P :122-123.

- T.Todorove,littérature et signification,paris,larouse,1967,PP .79-82.

J-L Pirnortier et fr Plazanet : pour lire le récit, Ducrot 1980, p72

Michel Butor, l'espace du Roman, un essais sur le Roman, paris gallimard, 1969, p48- p68.

Roland Bourneuf et Réal Quellet, l'univers du Roman, p99

T. Todorove, les catégories du récit littéraire, une communication, N8, Paris, 1966, p139

- أبو القاسم جار الله محموج بن عمر بن أحمد الزمخشري:أساس البلاغة،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،ج1،1998.

- اسماعيل بن حماد الجوهري:تاج اللغة وصحاح العربية،دار العلم للملايين،القاهرة،ط1،1956.

حسن سعيد الكرمي:الهادي في اللغة العربية،ج2.

الزمخشري:تفسير الكشاف،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،1995.

سمير حجازي:معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة،دار الراتب الجامعية،بيروت،لبنان،دط.

عبد النور جبور:المعجم الأدبي،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،دط،1975.

عبد الهادي ثابت:اللسان العربي الصغير،دار الهداية،قسنطينة،الجزائر،2001.

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي:القاموس المحيط،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،ط8،2005.

محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري،لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،ط1.

محمد مرتضى الحسيني الزبيدي:تاج العروس،التراث العربي،بيروت،لبنان،دط،ج1.

المعجم العربي الأساسي،المنظمة العربية للتربية والثقافة،دط،دت.ه

- Paul Ricoeur Temps et Récit .Editions du Seuil ,Paris,1984.

- Groupe d'entrevernes,Analyse semitiquer des texte,Editions Toubkal, casablanca,Maroc.1987.

- Philippe Hamon,pour un statut sémiologique du personnage, poétique du récit, paris seuil (coll-points) 1977,P :122-123.

-ducrot et todorove,op.cit .

- T.Todorove,littérature et signification,paris,larouse,1967,PP .79-82.

-

Michel Butor, l'espace du Roman, un essais sur le Roman, paris gallimard, 1969, p48- p68.

ويليام ويليك : نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطربيش، د ط، 1972.

J-L Pirnortier et fr Plazanet : pour lire le récit, Ducrot 1980, p72

Roland Bourneuf et Réal Quellet, l'univers du Roman, p99

T. Todorove, les catégories du récit littéraire, une communication, N8, Paris, 1966, p139

جيرار جينيت:نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر:ناجي مصطفى،دار الخطابي للطباعة،البيضاء،ط1،1989.

ميخائيل باختين:الخطاب الروائي،تر:محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة،ط1،1987.

برنار فاليت:الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي،تر:عبد الحميد بورايو،دط،دار الحكمة،الجزائر،2002.

مالكوم براديري:الرواية اليوم،تر:أحمد عمر شاهين،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،1996.

رولان بارت،النقد البنيوي
للحكاية،تر:أنطوان أبو زيد،منشورات عويدات،بيروت،ط1،1988

جيرالد برانس:المصطلح السردي-معجم المصطلحات- تر:
عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1،2003.

والاس مارتن:نظريات السرد الحديثة، تر: د.حياة جاسم محمد،الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية،دط،1998

ديفيد ديتشس:مناهج النقد الأدبي، تر:محمد يوسف نجم،دار صادر،بيروت،دط،1967.

فهرس الموضوعات

الفهرس	الصفحة
البسملة	
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ – ب–ج
مدخل إلى الرواية الجزائرية الجديدة	**5–19**
الفصل النظري: آليات الخطاب السردي	
المبحث الأول:	
مفهوم السرد لغة واصطلاحا (عند العرب والغرب)	21–26
مفهوم الزمن في الرواية القديمة والجديدة	27–32
مكونات السرد في الخطاب الروائي	32–60
المبحث الثاني:	
تحليل ظاهرة الزمن في الخطاب السردي	60–64
قيم الزمن في الرواية	65–73
علاقة السرد بالزمن	74–82
التداعي الحر (التذكر)	83–86
الفصل التطبيقي:تجليات المتاهة السردية في رواية الموت في وهران	
المبحث الأول:	
البناء السردي في الرواية ومستوياته	88–119
حدود التداخل بين الوصف والسرد	120–128
التداخل الزمني	129–139
الملخص	141–144
الخاتمة	146–147