الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات
الرقم التسلسلي:

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

البنية السردية في رواية مولى الحيرة "لإسماعيل يبرير"

مذكرة مكملة لنيل متطلبات شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
– بولحليب نصيرة
– كحال فتيحة

إشراف الأستاذة :
– د. سناني وسيلة

أعضاء اللجنة المناقشة:

د. محمد زكور	أستاذ محاضر	رئيسا
د. سناني وسيلة	أستاذة محاضرة –أ–	مشرفا ومقررا
د. بولعسل السعيد	مساعد –أ–	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021/2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات
الرقم التسلسلي:

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

البنية السردية في رواية مولى الحيرة "لإسماعيل يبرير"

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

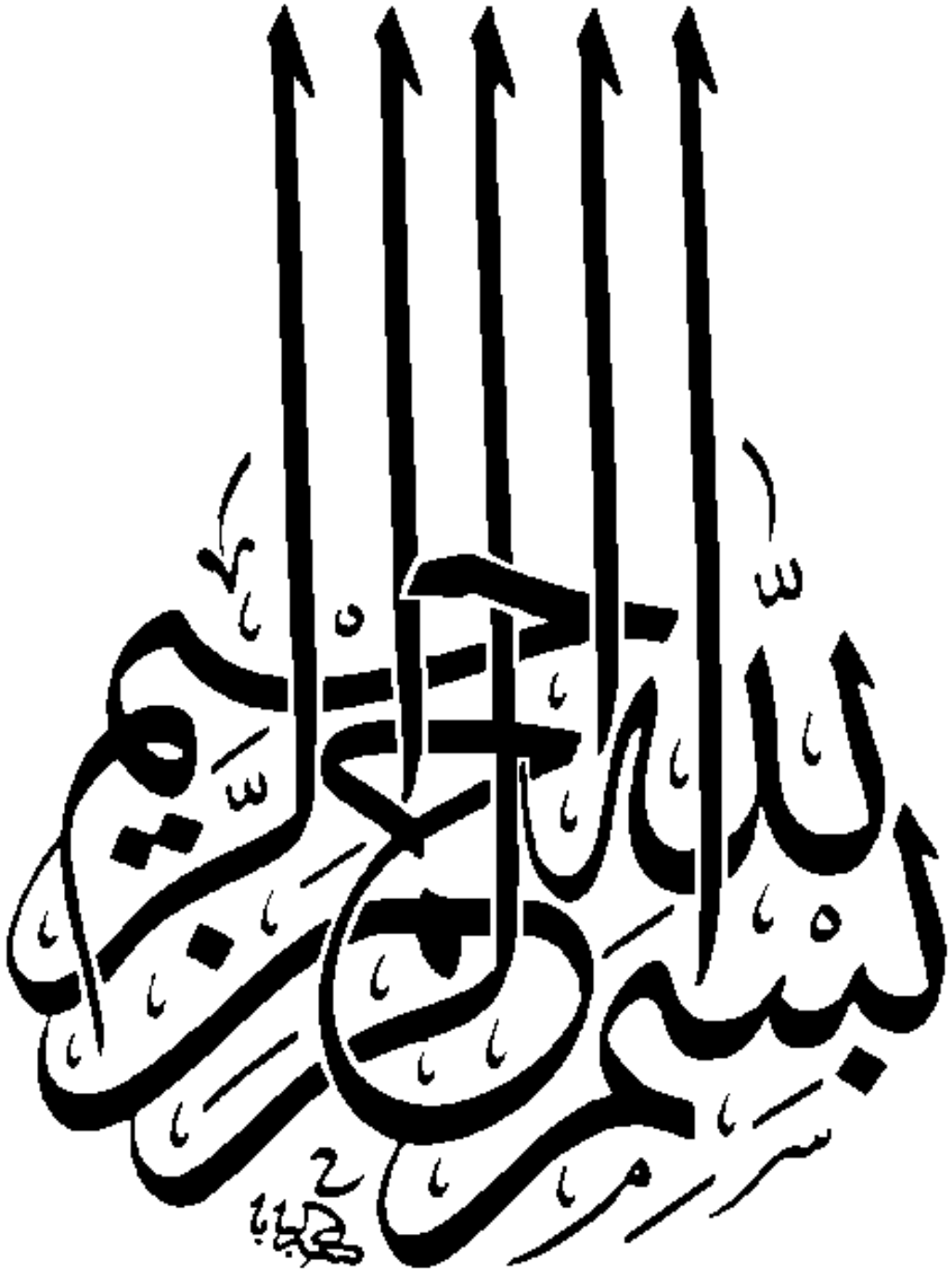
إعداد الطالبتين:
– بولحليب نصيرة
– كحال فتيحة

إشراف الأستاذة:
– د. سناني وسيلة

أعضاء اللجنة المناقشة:

د. محمد زكور	جامعة جيجل	رئيسا
د. سناني وسيلة	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
د. بولعسل السعيد	جامعة جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021/2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله عز وجل ونشكره وهو أحق من يشكر على توفيقه لنا على إتمام هذا البحث.

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذتنا الفاضلة

"د. سناني وسيلة"

الذي تفضلت علينا بالإشراف على هذا البحث وإرشادها لنا وصبرها على أخطائنا وزلاتنا

إلى كل من أعاننا وساندنا في إنجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة.

إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة إلا بعفو، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

إلى من ربتني وأرضعتني الحب والحنان، وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات وسهر الليالي، إلى أغلى إنسانة في الوجود ... **"أمي العزيزة ذهبية"** حفظها الله.

إلى من عمل جاهدا في سبيلي ليمد لي طريق العلم، وأوصلني إلى ما أنا عليه اليوم، الذي أفنى حياته جدا وكدا على تربيتي وتعليمي وكان صبره وحرصه يضيء مسيرة حياتي **"أبي العزيز علي"** حفظه الله وأطال في عمره.

إلى من لا تحل الدنيا إلا بوجودهم وقربهم، قضيت معهم أحلى الأيام أخواتي "وسام ولبنى" وإخوتي "أحمد وأيمن وعبد الفتاح" حفظهم الله

إلى كل أهل الذين دقت في كنفهم طعم السعادة "أعمامي وعماتي وأخوالي وخالتي" وخاصة جدتي "فايزة وربيحة" و"الزهرة" رحمها الله، وجدي بشير أطال الله في عمره و محمد رحمه الله.

إلى من كانت كلماته تقويني وتحفزني كلما فشلت... شريك حياتي "وليد" حفظه الله ورعاه.

إلى صديقاتي "سارة وجهيدة وبشرى" حبيباتي التي سررت بمعرفتهن اللواتي لن أنسى كل لحظة عشتها معهن وفقهما الله وسدد خطاهم، وبالأخص حبيبتي التي شاركتني هذا العمل، أدعو الله أن يوفقها في حياتها **"نصيرة"**

فتيحة

إهداء

الحمد لله كلّ الحمد لبلوغ هذه المرحلة، وما توفيقي إلا به سبحانه، فبعد مشقة زرعت في أنفاسي حصدت ثمرة لأزيل بها عنائي، إنها ثمرة قد بصمتها وأنجبتها لهذا الوجود وأتمنى من الله أن يرزقني بها القبول

إليك يا من علمتني أسرار هذه الحياة، ولم تبخل عليا يوما بالدعوات، يا من حرصت على راحتي وأزاحت عني كل فاقتي، وبنت معي أحلامي لتصبح حقيقة إليك يا جوهرة قلبي ونبضي

أمي الغالية "رحيمة" أدامك الله فوق راسي يا جنة دقتها في هذا الأرض

اللهم اجعل أمي سيدة من سيدات أهل الجنة، واجعل الحوض موردا لها والسندس والإستبرق لباسا لها، اللهم أمين

إليك أنت يا أبي الغالي "حمادي" الذي تركت فراغا رهيبا، كم حلمت أن تشاركني أفراحي وأحزاني حلمت أن تكون معي لترعاني، آه كم اشتقت إليك شوق الصغير لأمه وتمنيت أن أفرحك وأدخل السرور لقلبك، لكن هذا قضاء الله وقدره، أسأل الله العظيم أن يدخلك فسيح جنانه ، وأن يحشرك مع خاتم أنبيائه "محمد صلي الله عليه وسلم" قدر الله ما شاء فعل

إلى أخواتي العزيزات الطيبات والحنونات "راضية وأسماء"، يا من وقفتن معي وشجعتنني زرعتن الثقة في نفسي وساعدتنني اليوم وأمس، علمتنني الصبر والتفاؤل لأن نفوسنا خلقت لتقول غدا غدا الخير وجد

إلى أخي الوحيد "عادل" أتمنى من الله أن يحفظك ويوفقك ويحقق لك العديد من النجاحات.

إلى من كانت كلماته تقويني وتحفزني كلما فشلت... شريك حياتي "سفيان" حفظه الله ورعاه وأدام المحبة بيننا

إلى من رافقتني في إنجاز هذا العمل، وتقاسمت معي أتعاب بحثنا هذا صديقتي "فتيحة" حفظها الله وحقق لها جميع أمانيها وأسعدها في قفصها الزوجي إنشاء الله

وإلى أقربائي فردا فردا أحبكم دوما دوما

إلى صديقاتي "سلمى، سمية، جهيدة، سارة، بشرى، فطيمة، دلال"

إلى كل من سعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

نصيرة

مقدمة

إن النص الأدبي كلّ متكامل، وكلّ عنصر فيه يرتبط بالآخر ليشكل أدبيته وجماليته، لدى لابد أن يتوفر على القيم الجمالية والفنية التي يسعى الباحث الكشف عنها، فيكون له صدًّا وقبولًا لدى المتلقي، الذي هو بحاجة دائما إلى عنصر الجمالية. والرواية في الأساس فن زمني ومكاني، لذلك فإن الحديث عن أحد هذين العنصرين يصبح بالضرورة حديثا عن الآخر، ومنه جاء مصطلح الزمكانية، فالزمان لابد أن يأتي متناغما مع طبيعة المكان، فهما مكونا الفضاء الذي يتشكل فيه الوجود الإنساني، فلكل رواية بنية تأسست عليها. ويعد الزمان والمكان من أهم العناصر التي تشكل جمالية النص، فهما من أبرز المحاور الروائية المؤثرة في إبراز فكرة الكاتب وتحليل شخصياته النفسية، فصلة الإنسان بالمكان والزّمان صلة ذات أبعاد عميقة وعلاقة جدلية مصيرية.

ومن هذا المنطلق جاء البحث موسوما "بالبنية السردية "(المكان والزمان في رواية "مولى الحيرة" لـ "**إسماعيل يبرير**") وما حفّزنا إلى الخوض في دراسة هذا الموضوع وتسليط الضوء عليه، هو أنّ جلّ الدراسات السردية لم تحظ لعنصري الزمان والمكان دراسة بعينها بل كان يدرس فيها ضمنيا، وهذا ما جعلنا نلتفت إليها، بالإضافة إلى ميولنا الشخصي لقراءة إبداعات الكاتب الجزائري "**إسماعيل يبرير**" الذي برز في العديد من المجالات الأدبية والإبداعية وتميّز بأسلوبه الشّيق ولغته الرّاقية. أما الدوافع الأخرى، فهي دوافع موضوعية تتعلق بالتخصّص الذي رأينا أنّنا نستطيع أن نسهم فيه ولو بالقليل، خاصة في مجال الدّراسات السردية وتحليل الخطاب الرّوائي، لذلك رأينا أن نلج إلى عالم النصّ الجزائري الحديث والمعاصر من خلال أهمّ مكوّناته البنيوية، ألا وهي المكان والزّمان اللذان يمثّلان البنية العميقة للمسار السّردي.

ولأنّ دراستنا تحمل طابعا تطبيقيا فقد حملت في ثناياها جملة من التساؤلات وطرحت إشكالات عدّة، حاولنا التطرّق إليها في بحثنا هذا، ومن أبرز تلك الإشكالات نذكر:

كيف تمظهرت البنية الزمكانية في رواية "**مولى الحيرة**"؟ وهل كان لها دورا فاعلا في البناء الفنّي للرواية؟ وهل وفّق الكاتب في توظيف الزمان والمكان في الرواية؟ وما هي علاقة الزمان بالمكان؟ وما هي أهم التشكيلات المكانية في

الرواية؟.وقد اتبعنا في معالجة هذه الإشكاليات منهجا يتمثل أساسا في المنهج البنيوي، والذي يعتمد بدوره على بنية النص، مع الإستعانة بآليتي الوصف والتحليل، وذلك للبحث عن طبيعة البنية الزمكانية عند "إسماعيل يبرير".

وقمنا بتقسيم بحثنا إلى فصلين محاولين التطبيق على ما نظّرنا له من الرواية، حيث سبّقنا الفصلين بتقديم نظري حول الزمان والمكان من منظور الدراسات النّصية، أمّا بالنسبة للفصل الأوّل الموسوم ب:"بنية الزمن في رواية "**مولى الحيرة**" لـ "**اسماعيل يبرير**"، حيث حاولنا التطرّق إلى مفهوم الزمن وإلى الترتيب الزمني بنوعيه الاسترجاع والاستباق، بالإضافة إلى ذكر ترتيب أحداث القصة من ناحية تسريع السّرد (الخلاصة والحذف)، وإبطاء السّرد (المشهد والوقفة)، كمّا أنّنا قمنا بالتطبيق مباشرة على هذه التقنيات في الرواية، وأيضا التواتر المجسد في الرواية وأهمية الزمن في الدراسات النّصية.

وفي الفصل الثاني المعنون بـ "**بنية المكان في رواية "مولى الحيرة"لإسماعيل يبرير**، حيث حاولنا التطرق إلى مفهوم المكان لغة واصطلاحا، ومفهوم الفضاء وأشكاله ثم عالجنا الفرق بين المكان والفضاء، بالإضافة إلى أنواع المكان (المغلق والمفتوح) ثم أهميته وعلاقته بالزمان الروائي، كما أنّنا قمنا بالتطبيق مباشرة على هذه العناصر.

وفي الأخير تطرّقنا إلى خاتمة تضم أهم النتائج المتحصل عليها من خلال دراستنا لهذه الرواية، ولإنجاز وإتمام هذه الدراسة قمنا بالاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:"**خطاب الحكاية" "لجيرار جنيت"**، والذي ارتكزنا عليه بشكل كبير في تحديد مفهوم بنية الزمن، كما اعتمدنا أيضا على كتاب "**حسن بحراوي**" المعنون "**بنية الشّكل الروائي**" وكتاب "**حميد لحميداني**" "**بنية النص السردي**" وكتاب "**شعرية الخطاب السردي**" "**لمحد عزّام**".

وفيما يخص الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا هو:كون موضوع البنية السردية ليس جديدا، فسعينا إلى البحث عن معلومات جديدة لنقدمها مما شكل لنا صعوبة، وخاصة أن المراجع المعتمد عليها تأخذ من بعضها البعض، وأيضا حجم الرواية الكبير الذي يبلغ عدد صفحاتها 422 صفحة،الأمر الذي صعب علينا عملية

البحث أثناء التطبيق، خصوصا في تحقيق الرؤية الشاملة في الرواية، وأكيد لا ننسى وقلة خبرتنا في مجال التحليل الروائي من منظور الدراسات النصية.

وفي الختام نحمد الله ونشكره على نعمه ونسأله التوفيق والسداد، ونأمل كل الآمال أن نكون قد وفّقنا ولو بالجزء البسيط بالإلمام بهذا البحث، ونتقّدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة الفاضلة المشرفة "**وسيلة سناني**" على كلّ الجهود التي قدمتها لنا، فلها منا فائق التقدير والاحترام.

الفصل الأول:

بنية الزمن في رواية "مولى الحيرة" لإسماعيل يبرير

*** تقديم نظري حول الزّمن من منظور الدّراسات النّصيّة:**

حظي الزّمن باهتمام الباحثين في مختلف الحقول المعرفية، كالدّراسات اللغوية والفلسفيّة والفزيائيّة والفلكيّة ناهيك عن الدّراسات الأدبيّة التي انخرطت هي الأخرى في هذا المسعى، خاصّة الدّراسات النّصيّة ومنها الجهود التنظيريّة للشكلانيّة الروسيّة والبنيويّة والسميائيّة.

وللخطاب الرّوائي أهمّية كبيرة في الخطابات الأدبيّة الأخرى لأنّه يستقطب مختلف الإيديولوجيّات والأفكار المواقف إضافة إلى حيويّته الفنّية والبنيويّة، فالرّواية على حد الباحثين عمل غير منجز وعالم لم يكتمل بعد، ممّا يجعل الرّوائي في حالة تجريب دائم وبحث عن شكل فني لتجسيد رؤيته.

"فالزّمن يحمل إشكالية لأنّه يمثل مجموعة من الأزمنة المتداخلة والمتشابكة، وليس الغرض منه عرض تصورات النقاد وآرائهم حول الزّمن الرّوائي هو التغطية النظريّة التّاريخية، وإنما لغاية هو تأكيد اتفاق النقاد حول وجود الزّمن في النّص الرّوائي ومحاولاتهم تحليله وتقسيمه، ووضع تصور لكيفية اشتغال الزّمن في النّص، باعتباره بؤرة زمنيّة متعدّدة المحاور والاتجاهات"[1].

ولقد مر الزّمن الرّوائي بعدة تنظيرات كونه المحرك الأساسي في تشكيل الأحداث داخل هذا الفن النثري "ويؤثّر عن الشكلانين الروس أنّهم كانوا من الأوائل الّذين أدرجوا مبحث الزّمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السرديّة المختلفة في العشرينات من ق20، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزائها"[2].

"ولم تمنح النظريّة الشكلانية نظام الأحداث (الحكاية) اهتماما كبيرا وإنما وجهت اهتمامها إلى العلاقات القائمة بين الأحداث فهم يهملون السّرد من حيث هو قصة، ولم يكونوا يهتمون سوى بالسّرد من حيث هو خطاب"[3].

---

[1] مها حسن عوض الله القصراوي: الزّمن في الرّواية العربية (1960-2000)، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ط1، 2004م، ص48.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي –الفضاء، الزّمن، الشّخصية–، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص107.

[3] مها القصراوي: الزّمن في الرّواية العربية، ص49.

وقد تحدثوا عن طريقتين لعرض الأحداث في العمل الرّوائي "فأمّا أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما زمنيا معينا وأمّا أن تعرض دون اعتبار زمني؛ أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية ودون منطق داخلي"[1].

ومن هنا جاء تمييزهم بين "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي" والمنطق الّذي ينتظم من خلاله عرض الزّمن في القصّة؛ فإن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصّة كما يفترض أنّها جرت في الواقع، و"المبنى الحكائي" "هو القصّة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفنّي"[2]، وذلك أن القاص أو الرّوائي ليس له من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزّمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع، فهو يعتمد على التّقديم والتّأخير والتلاعب بالمشاهد وهذا ما يسمى "المبنى الحكائي"، وفي أغلب الأحيان "الحبكة الحكائيّة"، فالزّمن لا يكون منظّما على سيرورة واحدة، والزّمن السّردي ليس هو الزّمن الحقيقي.

كما يمكن أن نشير أيضا إلى نقاد الرّواية الجديدة والجهود التي قدّموها فنجد أمثال: الرّوائي والنّاقد الفرنسي "ميشال بوتور" الّذي أصدر كتابه بعنوان "بحوث في الرّواية الجديدة" سنة 1964م، والّذي قدم فيه رؤية جديدة لتقسيمات الزّمن الرّوائي، "ويتجلّى في زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب"[3]، وهكذا يقدم لنا المؤلف خلاصة نقرأها في ساعة أو أكثر، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها.

وقد أشار "ميشال" "إلى صعوبة "تقديم الأحداث في الرّواية وفق ترتيب خطي مسترسل ورأى أننا لا نعيش الزّمن باعتباره استمرار إلا في بعض الأحيان، وأن العادة من الانتباه أثناء القراءة إلى الوقفات والفقرات التي تتناوب على السّرد"[4].

---

[1] نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص179.

[2] حميد الحمداني: بنية النّصالسّردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص21.

[3] ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م، ص101.

[4] المرجع نفسه، ص97-99.

ومن أهم القضايا النقديّة أيضا التي تناولها هو "حديثه عن مختلف التجلّيات الزّمنية الممكنة في العمل الرّوائي، والتي يطرحها من خلال التسلسل التّاريخي الّذي يسود فيه نوع من الخطية ممّا يصعب التّسليم بإمكانيته في الحفاظ على هذه الخطية التي تجعلنا أمّام ضرورة دراسة مختلف أنواع التتابع والتعاقب التي يعرفها هذا التسلسل"[1].

ويتحدث أيضا عن الطباق الزّمني الّذي يتجلّى من خلاله العودة إلى الوراء ومختلف النظرات الملقاة على المستقبل ليصل إلى الانقطاع الزّمني الّذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل (وفي الغد) أو (وبعد قليل) أو بتغيير الفصول.

وبعد آراء النقاد الشكلانيين نهضت البنيويّة على أنقاضهم في ستينات القرن 20، وبلورت مفهومها للزمن بشكل أكثر نضجا حيث أصبح الزّمن نصي تخيلي مرتبط بنظام النّص الدّاخلي، وهذا ما أثاره "رولان بارت" النّاقد البنيوي الفرنسي الّذي أصدر كتابه بعنوان "درجة الصفر للكتابة".

حيث تعرض فيه لقضية الزّمن السّردي مؤكّدا أنّ الزّمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشّأن في اللّغة، "حيث لا يوجد الزّمن إلا في شكل نسق أو نظام، وبالنسبة للسّرد فإن الزّمن ليس موجودا، أوله وجود وظيفي كعنصر في نظام دلالي ذلك أن الزّمن لا ينتهي إلى الخطاب ولكن إلى المرجع"[2]، وهو في هذا الاعتقاد لا يختلف كثيرا عن أسلافه من النقاد والمنظرين، فالزّمن السّردي في رأيه موجود فقط في الواقع أمّا الخطاب السّردي فظهر فيه نوع آخر من الزّمن ينفصل في سيّاقه ودلالاته، كونه بنية نصيّة مكونة لوحدة النّص المغلقة، فالزّمن الحقيقي وهم مرجعي واقعي.

كما ميز "تودوروف" في كتابه "مقولات السّرد عام 1966م" بين زمن القصّة وزمن الخطاب، "ورأى أنّ زمن القصّة متعدّد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي، ففي القصّة يمكن لأحداث كبيرة أن تجرى في آن واحد

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي الغربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م، ص69.

[2] رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: مندر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، باريس، ط1، 1993م، ص54.

لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر"[1]، "ولقد رأى "تودوروف" أن أول مشكل يصادف الباحث في الزّمن هو تعدّد الأزمنة التي تتداخل في النّص الواحد، فهناك نوعان من الأزمنة:

أ- أزمنة داخلية:"وتتمثّل في زمن الحكاية أو زمن التخييل أو زمن المحكي أو الزّمن المشخص، وهي أزمنة وقتية خاصّة بالعالم المستحضر، وزمن الكتابة أو السّرد المحكي هو زمن مرتبط بمشروع التلفظ حاضر أيضا داخل النّص وزمن القراءة لتشخيص الزّمن ليكون النّص مقروءا"[2]، فهذه الأزمنة تتبلور داخل النّص، فهي أزمنة دلالية خاصّة بالعالم التخييلي على مستوى مثن الرّواية وتتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الحكاية.

ب- الأزمنة الخارجية:"وهي أزمنة يدخل النّص معها في علاقة مثل علاقة زمن الكاتب (وهي الظروف التي كتب فيها الرّوائي) وزمن القارئ أو القراءة (وهو زمن تلقي الخطاب الرّوائي) بحيث تعمل إعادة القراءة على بناء النّص وترتيب أحداثه وأشخاصه، فهو مسؤول عن إعادة تأويلات الجديدة التي يعطيها كل قرن في كل آنية ثقافية لآثار الماضي، وأخيرا الزّمن التّاريخي (أي زمن السّرد وهو الّذي يخلق موضوع التاريخ بما هو علم) كما تحدد العلاقات التي تحفظها كل الأصناف الإشكالية الزّمنية للمحكي"[3].

وهكذا اختلف مفهوم الزّمن في الرّواية الجديدة عنه في الرّواية التقليديّة، فإذا كان الزّمن في الرّواية التقليديّة يعني الماضي فحسب فأنّه أصبح في الرّواية الجديدة يعني مدّة التّلقّي أو القراءة، ذلك أن تماهيا قد حدث بين زمن المغامرة أو القصّة المحكيّة وزمن الكتابة أي زمن السّرد وزمن القراءة.

والزّمن السّردي والزّمن الحقيقي يتسمان بتقارب شديد، ذلك أن الأخير يمثل المرجعية الواقعيّة الأوّل، ويزداد تعقيد نقاط التحوّل في السّرد بسبب تحول نقاط الإسناد في الزّمن الحقيقي للسّارد، وهكذا يوضع الحاضر الحقيقي، مثلا والحاضر التخييلي في تناظر ممتع، والأمر نفسه ينسب على الماضي والمستقبل.

---

[1] تزفيطان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات الإتحاد كتاب المغرب (سلسلة ملفات)، الرباط، ط1، 1992م، ص55.

[2] تزفيطان تودوروف: مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، ط1، 2005م، ص110.

[3] المرجع نفسه، ص115.

ومن المنطلق السّابق اجتهد الباحثون والمنظرون في مجال السّرد وصياغة نظرية للزمن السّردي وهو ما أفلحوا فيه إلى حد ما خاصّة "رولان بارت" و"تودوروف".

وقد تركت هذه الجهود أثرا طيبا على مستوى التّلقّي الغربي لما جاء فيها، ممّا أسهم في تحريك وتيرة الدّراسات الأكاديمية التي جعلت دراسة الزّمن السّردي موضوعا لأطروحاتها المختلفة.

1- مفهوم الزّمن: (le temps)

أ- لغة:

جاء في لسان العرب "لابن منظور"، الزّمن والزّمان: "اسم لقليل الوقت وكثيره،... والجمع أزمُن وأَزمَان وأزمِنَة وزَمَن.. وزمن الشيء: طال عليه الزّمان، والاسم من ذلك الزّمن والزّمنة... وأَزمَن بالمكان: أقام به زمانا وعامله مزامنة وزمانا من الزّمن"[1]، أي أن الزّمن بمعنى الوقت سواء كان قليلا أو كثيرا.

وورد في معجم "المحيط للفيروز أبادي" أن الزّمن: "محركة وكسحاب: العصرُ: وإسمان لقليل الوقت وكثيره... ولقيته ذات الزُمَين، كزبير: تريد بذلك تراخي الوقت والزّمانةُ: الحب، زمن كفرح، وازْمَن: أتى عليه الزّمان"[2].

أمّا في معجم مقايس اللّغة ورد: "زمن: الزاي والميم والنون، أصل واحد يدل على وقت من الوقت، من ذلك الزّمان وهو الحين قليله وكثيره، يقال: زَمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة: قال الشاعر في الزّمن"[3]:

وكنت امرأ زمنًا بالعراق عفيف المناخ طويل التغن

وقال في الأزمان:

أَزْمَانُ لَيلَى عَامُ لَيلَى وحَمِي

ومن خلال تعريفنا لمفهوم الزّمن نلاحظ أنّه مفهوم مبهم "قليل الوقت وكثيره"، وهو زمن مطلق غير محدد واللّافت للانتباه هنا هو ربط الزّمن بالمكان وهذا ما نجده في الصّيغتين: أَزْمَن، وأَقَامَ، وهذا ما يمكن أن يطلق عليه "مصطلح الزمكانية".

---

[1] أبو الفضل، محمد بن مكرم بن عليّ، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي: لسان العرب، المادة اللغوية "زمن"، المجلد 7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1994م، ص60.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، المادة اللغوية "زمن"، تح: أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009م، 1430هـ، ص12-13.

[3] أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: مقاييس اللّغة، باب الزاء، المجلد1، تح: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م-1429 هـ، ص532.

ب– اصطلاحا:

يعدّ عنصرا من العناصر الأساسية في بناء الرّواية، إذ لا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيّا أم متخيّلا بدون زمن، فنجده ملتصقا بجميع الأنواع الأدبيّة، لأنّه هو الرّبط الحقيقي للأحداث والشخصيّات والأمكنة، وقد صار مفهوم الزّمني تجلّى بروعة في الرّواية الجديدة التي أصبحت تتعامل معه تعاملا غير خاضع لنظام التسلسل.

وقد شغل الزّمن الرّوائي العديد من النّقاد في محاولتهم لوضع تعريف شامل له، فتعدّدت تعريفاته الغربيّة والعربيّة، وذلك من أجل تزويد القراء بآليات مقاربة البنية الزّمنية للخطاب السّردي، حيث لا نكاد نتناول موضوعا إلا ونجد فكرة الزّمن تصاحبه سواء كان موضوعا علميا أو أدبيًّا أو نقديًّا.

فنجد النّاقد الفرنسي "جيرار جنيت" "الّذي يعدّ من أبرز أعلام البنيويّة ومن أهم النقاد الّذين اهتموا بعنصر "الزّمن" في عمليّة القص بعامّة وفي الرّواية بخاصّة، وهذا في سيّاق دراسته لرواية "بروست" بحثا عن الزّمن الضّائع"[1]، "كما نجد في دراسته هذه قد طور نظريته القويّة عن الخطاب الرّوائي معتمدا في ذلك على التقسيم الثلاثي للسّرد حيث قسمه إلى ثلاث مستويات: القصّة، الخطاب والنّص، وعلى هذا الأساس تم تقسيم الزّمن الرّوائي هو الآخر إلى زمنين "زمن القصّة وزمن الحكاية"[2].

حيث نجد "سعيد يقطين" يفصّل في هذا المعنى بقوله: "ويظهر لنا زمن القصّة في زمن المادة الحكائيّة، وكل مادة حكائيّة ذات بداية ونهاية، أنّها تجري في الزّمن سواء كان هذا الزّمن مسجّلا أو غير مسجّل كرونولوجيا أو تاريخيا، ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصّة وتفصلاته، وفق منظور خطابي متميّز، يفرضه النوع،

[1] سيزا قاسم: بناء الرّواية (نظرية مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للطالب، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، دط، 1978م، ص37.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م، ص45.

ودور الكاتب في تخطيب الزّمن، أي إعطاء زمن القصّة بعدا مميّزا وخاصا، أمّا زمن النّص فيبدوا لنا في كونه مرتبطاً بزمن القراءة"[1].فإن تخطيب زمن القصّة في الخطاب هو الّذي يحقّق زمنيّته ويعطيه بعده الخاص والمتميّز.

- ويرى "جنيت" أنّ زمن الحكاية هو الزّمن الزّائف الّذي يقوم مقام زمن حقيقي"[2]، ولذا يعدّ الزّمن من الانتظامات الأساسية التي تميّز الحكاية عن الخطاب، فالجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي والسّببي، لذلك فإنّ المستوى الأوّلي للحكاية يخضع لنظام توالي الأحداث كما وقعت بالفعل، أمّا على مستوى الخطاب فإن ترتيب الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السّارد، ومن ثم فإننا نجد هناك زمنا خارجيا وزمنا داخليا هو (زمن النّص).

ويهدف "جنيت" من وراء دراسته "خطاب الحكاية" "تحليل الخطاب السّردي لدراسة العلاقتين الآتيتين:

أ- العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها (القصّة).

ب- العلاقة بين الخطاب والفعل الّذي ينتجه السّرد"[3].

والمقصود من ذلك، "دراسة العلاقة بين الخطاب والقصّة من جهة، ودراسة العلاقة بين هذا الخطاب وفعل الحكي (السّرد) من جهة أخرى، ثم يضيف علاقة ثالثة وهي التي تنشأ بين "القصّة والسّرد بصفتهما يندرجان في خطاب الحكاية"[4]، ولذلك يقترح "جنيت" أنّ سلك المنهج الآتي:

1- "دراسة مقولة "الزّمن"، وذلك عبر دراسة العلاقة بين القصّة والحكاية.

2- دراسة مقولة الزّمن و"الصّيغة" بشقّيهما (المسافة والمنظور)، وذلك عبر مستوى العلاقات بين القصّة والحكاية.

3- ودراسة مقولة "الصوت" عبر العلاقات بين الحكاية والسّرد من جهة والسّرد والقصّة من جهة أخرى"[5].

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن- السّرد- التبئير)، ص89.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص38.

[4] المرجع نفسه، ص40.

[5] المرجع نفسه، ص40-42.

وقد تناول "جنيت" علاقة الزّمن بالسّرد في نظريته "خطاب الحكاية" وأكّد من خلالها على أهمّية الزّمن في بنية الحكاية، بل وهيمنته عليه إذ يقول: "يمكنني جيدا أن أروي قصة دون أن أعين المكان الّذي يحدث فيه...في حين يستحيل علي تقريبا ألا أموقعها في الزّمن بالقياس إلى الفعل السّردي، مادام أن أرويها بالضرورة في الزّمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل"[1]، ونظرا لهذه المكانة المحورية التي يحتلها الزّمن في بنية الحكاية فقد أصبحت السّرود تسمّى انطلاقا من علاقة فعل السّرد بزمن الحكاية، لذلك يميّز "جنيت" بين أربعة أنماط للسّرد وهي:

أ- "اللّاحق: ويكون بصيغة الماضي.

ب- السّابق: ويكون بصيغة المستقبل.

ج- المتواقت: ويكون بصيغة الحاضر.

د- المتداخل وهو "سرد متعدّد المقامات تتشابك فيه القصّة والسّرد وهو أكثر أنواع السّرد تعقيدا"[2].

وفي هذا الصّدد يرى حسن بحراوي "أنّ الزّمن ملازم لفعل السّرد لأنّه من العناصر المكونة للرّواية حيث يقول: "فالزّمن هو الّذي يوجد في السّرد وليس السّرد هو الّذي يوجد في الزّمن، وهذا يجعل من الزّمن سابقا منطقيا على السّرد؛ أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائيّة فيما بينها في نسيج زمني"[3]، أي أن لا وجود لسرد قصصي خالي من عنصر الزّمن، هو محوره ولا يمكن إلغائه، إذ من الجائر كما يرى "جنيت" أن نروي قصة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الّذي تدور فيه الأحداث، بينما يكون مستحيلا إهمال العنصر الزّمني الّذي ينتظم عمليّة السّرد... فلابد لنا أن نحكي القصّة في زمن معيّن، ماض أو حاضر أو مستقبل، من هنا تأتي أهمّية التحديدات الزّمنية بالنسبة لمقتضيات السّرد.

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص229-230.

[2] المرجع نفسه، ص 231-234.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي (الفضاء- الزّمن- الشّخصية)، ص117.

ولقد بحث "جنيت" في "نوعية العلاقة بين القصّة والحكي (الحكي هنا مرادف لمصطلح الخطاب عند تودوروف) من خلال مستويات ثلاثة (الترتيب، المدّة، التواتر)، ففي المستوى الأوّل نجد باستمرار (المفارقات السرديّة) وهذه المفارقات ليست وليدة اليوم بل تعد من إحدى المميزات التقليديّة للسّرد الأدبي حيث لوحظ في الإليادة، لأنّ بدايتها في وسط الحكي تتلوها عودات إلى الوراء للتفسير"[1]، وينطلق "جنيت" "من كون الحكي مقطوعة زمنيّة مرتين : فهناك من جهة زمن الشيء المروي، ومن جهة ثانية زمن الحكاية أي أن هناك زمنين: زمن الدال وزمن المدلول"[2]، فهنا يحيل "جنيت" إلى وجود العلاقة بين زمن القصّة وزمن الحكي.

وفي هذا المستوى الأوّل تظهر العديد من العلاقات الزّمنية (كالاستباق والاسترجاع والمسافة الزّمنية)، التي تفصل بين فترة في القصّة يتوقف فيها الحكي، وفترة في القصّة يبدأ فيها الحكي المفارق، وهي تسمّى (السّعة portée) ويمكن للمفارقة أن تعطي مدّة (durée) طويلة أو قصيرة من القصّة.

"أمّا المستوى الثاني الخاص بالمدّة وصعوبة قياسها من خلال التغيرات التي تطرأ على هذا المستوى والتي تتجلى في التلخيص والوقف والحذف والمشهد"[3]، في حين يتعلق المستوى الثالث ما يسمى التواتر والّذي نجد له عدّة أنواع: التفرّدي والتكراري والتردّدي.... وسنتطرق إلى هذه المستويات بالتفصيل في دراستنا للترتيب الزّمني عند جيرار جينت.

وما يمكن أن نستنتجه هو أنّ الزّمن قد شغل اهتمام الباحثين والرّوائيّين العرب والغرب، وكل واحد منهم كانت له وجهة نظر من خلال دراستهم له، ولكن يبقى الباحث الفرنسي "جيرار جينيت" من أبرز المنظرين البنيويّين الّذين تركوا بصائمهم الواضحة في التأطير المنهجي للبحوث التي تندرج ضمن تحليل البنية الزّمنية للخطابات السرديّة، نظرا لوضوح الخطوات المنهجيّة، وكذلك للدقّة التي تتسم بها أدواته الإجرائيّة.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، ص76-77.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص45.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، 78.

2- مستويات الزّمن الرّوائي في رواية مولى الحيرة "لإسماعيل يبرير"

- الترتيب الزّمني: (النظام):

لكلّ قصَّة أو حكاية زمن معين، وهذا الزّمن قد يكون متلاحقاً أو متتابعاً، وهذا ما يقصد به الترتيب أو نظام الأحداث، ولكن ذلك لا يتعلق بالأحداث فقط أثناء وقوعها، وإنما يتعلق بكيفية سرد هذه الحكاية أو القصّة أو بكيفية تقديمها.

ويقصد بالترتيب الزّمني عند "جيرار جينيت": هو "دراسة الصّلات بين التّرتيب الزّمني لتتابع الأحداث في القصّة والترتيب الزّمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية"[1]، أي الرّوابط التي تنشأ بين تتابع الأحداث في القصّة والتّرتيب الزّمني الزّائف لما في الحكاية، وقد أطلق هذا المصطلح ما يسمى بالمفارقة الزّمنية.

ويعرف "جيرار جينيت" "المفارقات الزّمنية " بقوله: "هي دراسة الترتيب الزّمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث في القصّة، وذلك لأنّ نظام القصّة هذا تشير إليه حكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك"[2].

إن التّنافر الحاصل بين النّظام المفترض للإحداث ونظام ورودها في الخطاب إن بدء السّرد من الوسط مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة تمثل مفارقة زمنيّ، "إن المفارقة الزّمنية في علاقتها بلحظة الحاضر هي اللّحظة التي يتم فيها اعتراض السّرد التتابعي الزّمني لسلسلة من الأحداث، لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السّابقة عليها ويمكن للمفارقة الزّمنية أن تكون استرجاعاً (العودة إلى الوراء، استعادة)، أو استباقاً، ولهذه المفارقة سعة تعطي جزءاً معيّنا من زمن القصّة، ومدى (يكون زمن القصّة التي يغطيها على مسافة زمنيّة محددة من لحظة الحاضر)"[3]، وهذا يعني أنّ التّرتيب الزّمني يضم المفارقات الزّمنية التي تدرج تحتها ما يسمّى بالاسترجاع والاستباق.

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] جيرالد برنس: قاموس السّرديات، تر: السيد أمّام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص15.

1- الاسترجاع: الاستذكار (Analepsie)

أصبح التلاعب بالزّمن في الرّواية العربية جزءاً من جماليّتها، فتحظر الزّمن الماضي للحاضر، كما تتنبّأ بالمستقبل متخطّية كلّ الحواجز والحدود التي تحكم الزّمن، فالاستحضار للماضي والعودة بأرشيفه إلى الحاضر يسمّى استرجاعا، وقد أخذ عدّة تسميات من بينها: التذكر اللّاحقة، الاستذكار...، ويعرّفه "جيرار جينيت" بقوله: "الاسترجاع كل ذكر لاحق لحدث سابق للنّقطة التي نحن فيها من القصّة أي التي بلغها السّرد"[1]، أي استرجاع أحداث ماضية يتم فيها قطع السّرد وتشكيل حكاية ثانية.

ونجد "لطيف زيتوني" يعرّفه على أنّه: "مخالفة لسير السّرد تقوم على عودة الرّاوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لحظ الزّمن تولد داخل الرّواية نوعا من الحكاية الثانوية، ولا شيء يمنع أن تتضمّن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعا، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية"[2]، فالاسترجاع هو إعادة استذكار لأحداث وقعت في الماضي ويتم استرجاعها في الحاضر.

ومن خلال عمليّة الاستذكار يتلاعب الرّوائي بزمن تسلسل الأحداث بطريقة ذكيّة، حيث "يترك الرّاوي مستوى القص الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[3]، فيقوم الرّاوي بسرد بعض الأحداث الواقعة ما قبل زمن الرّواية، إذ يترك ثغرة أو فجوة في الرّواية، وذلك بالرّجوع إلى ماضي الشخصيّات من أجل تزويد القارئ بمعلومات تساعده على التّناغم مع الأحداث، وذلك لمعرفة خلفيّات الشّخصيات، ويلحظ التغيّرات التي طرأت عليها في الزّمن الحاضر.

وللاسترجاع أهمّية في النّص الرّوائي، قصد ما يحقّقه من مقاصد ووظائف دلالية وجمالية أبرزها:

1- "سد الثغرات التي يخلفها السّرد الحاضر، فيساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها.

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص51.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات (نقد الرّواية)، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص18.

[3] سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص58.

2- تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السرديّة، ويريد الرّاوي إضاءة سوابقها.

3- يخلص الاسترجاع النّص الرّوائي من الرتابة والخطية ويحقّق التوازن الزّمني في النّص.

4- يكشف الاسترجاع عن عمق التطور في الحدث والتحوّل في الشّخصية بين الماضي والحاضر.

5-تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشّخصية وفعلها وإلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيها"[1].

ويهدف الاسترجاع إلى تحقيق الغرض الفنّي والجمالي نفسه، ويذهب "حميد لحمداني" "بأن الإمكانات التي يتيحها تلاعب الرّوائي بالنّظام الزّمني لا حدود لها، ذلك أن الرّاوي قد يبتدأ السّرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصّة، ولكنه يقطع بعد ذلك السّرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السّرد عن مكانّها الطبيعي في زمن القصّة"[2]، أي أن الرّاوي يترك مستوى القص الأوّل، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، ونقسم الاسترجاع حسب العلاقة التي تربط الأحداث السرديّة الماضية والحاضرة إلى قسمين حسب رؤية "جيرار جنيت" وهي:

أ- الاسترجاع الخارجي: "هذا النوع من الاسترجاع، يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنيّة تساعد على فهم مسار الأحداث، ويتركز عامّة في الرّواية الواقعيّة (في الافتتاحية) أو عند ظهور شخصيّة جديدة للتعرّف على ماضي وطبيعة علاقاتها بالشّخصية الأخرى. "ويستخدم الرّوائي أسلوب الاسترجاع الخارجي عندما يعود إلى شخصيّات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية، ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها"[3].

[1] مها القصراوي: الزّمن في الرّواية العربية ، ص193.

[2] حميد لحمداني: بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، ص74.

[3] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص60.

ويعرفه "جيرار جنيت" بأنّه: "ذلك الاسترجاع التي تظل سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأولى"[1]، أي أنّه يتناول حادثة أسبق من المنطق الزّمني للمحكي الأوّل، ولذلك تظل سعته كلها خارج سعة الحقل الزّمني للمحكي الأوّل لأنّه يحيل إلى أحداث روائيّة وقعت قبل بدء الحكاية.

"والاسترجاعات الخارجيّة لمجرد أنّها خارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع المحكي الأوّل عن طريق تنوير المتلقّي بخصوص هذه السّابقة أو تلك"[2]، ويتشكّل الزّمن الاسترجاعي "الخارجي" بوضوح في رواية "مولى الحيرة" لـ"إسماعيل يبرير" حيث شكل حيزا هامًّا من حياة الشّخصية الرئيسيّة، إذ لجأ إليه الرّوائي لإمدادنا ببعض المعلومات عن الشخصيّاتّ كما أنّه ساهم في طيِّ المسافات وردم الفجوات أو الثّغرات التي يخلّفها السّرد، وبثِّ الحيويّة في النّص السّردي وجعله أكثر حركة ليحقّق غايات فنية أخرى منها: التشويق والتّماسك.

ونلمح ذلك في كون الشّخصية البطل "بشير الدّيلي" كان يحكي لصديقه المدني عن "حي القرابة" واسترجع بعض الشخصيّات التي كانت قريبة منه ويعرّفها، ويفصّل في حكايته للأحداث التي مرَّ بها في حياته وكيف عاش في حي القرابة ونجد ذلك في قوله:

"كانوا رفاقا يجمعهم اليسار، إلَّا عبد الحميد الّذي أراد تيارا جديدا وتمنى تأسيسه يوما، يقول إن اليسار يلغي الاختلاف، أنّه نموذج يلغي التفاوت بين الناس...كان اللّيل مدرستهم ومنتداهم... لم يكونوا محبين لبومدين ولا حاشيّته"[3]، كل هذا في سنوات الصّبا الآفلة، هكذا كانت الحياة، فكيف انسحبا الشباب من الزوايا؟ لم تبقَ اليوم إلا أطياف تتراءى عبر الأزقة، ضحكات وأحلام ونزق جماعي"، ففي هذا المقطع يسترجع الدّيلي أيّام الصّبا وكيف كانت الحياة في الماضي أمّا الآن فهو منبوذ يبلغ منتهاه بلا حكمة فقد غاب حد النسيان.

"الزين اختار أن يدخل مغارة على بابا، هكذا كان يسمّى السّياسة، وقد نجح فعلا في الحصول على مقعد برلماني

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص60.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص238.

[3] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، الحبر للنشر، الجزائر، 2016م، ص16.

في نهاية الثمانينات ثم في التسعينات ما يعني أنّه نجح في الفرار من القرابة ومن الرفاق..."[1]، فقد انسحب زين العابدين من المجموعة ومن رفاقه ومن ذاكرته المتخمة بالفاقة والعوز، لكن لصوص القصبة أكثر من أربعين.

كان الدّيلي يقف على عتبة الباب يتأمل ويستعيد وصف جدته له... ظلت تردِّد:أنّه يغربل عليك الماء، وظل جده يعلق عليها: "ابني لا يغربل عليه الماء، ابني مغربل ماء"[2]، فالدّيلي في هذا المقطع يتأمّل المدينة ويسترجع كلام ووصف جدته له بأنّه يغربل عليه الماء وتقصد بذلك أنّه مجنون، وكان في داخله يقول ربما أنّها صدقت الرّؤيا فليس أقصى من ضوء النّهار، إلّا أن تكون مغربل ماء، وكأنّه كرّر حركة واحدة طوال عمره دون نتيجة هذا ما كابده الدّيلي ما يزال.

كما حضرت في الرّواية استرجاعات أخرى: نجد ذلك في قول الدّيلي وهو يصف الخونية "هي كانت تؤمن بأنوار أخرى، غير التي يعرفها الناس عادة، كانت تقيم خلف التوقع، كلما أراد الاقتراب انتفضت كملاك يحوز" ويواصل الدّيلي في وصفها... "يبدو أن ذكرها كذكر الغياب يجعل الكلام أكثر شعرية... كانت تقول له أيام زواجهما الأولى: أنت تتحدث وكأنك شاعر، من المؤكّد أن الكتب التي تقرأها أثرت فيك"[3]، فقد بقي الدّيلي عمرا آخر يحاول أن يكون شاعر والعمر الثّالث وهو يغيب ويتوارى وينساها وهي لم تكن في ضعفه.

وفي سيّاق آخر نجد السّارد يستذكر "السعديّة أرملة الحي" في قوله: "قبل سنوات كانت هنا "السعديّة" أرملة في الأربعين ببنتين شابتين وطفل، وكانت تخرج إلى عملها بالمستشفى كل يوم، بينما يتحوّل بيتها إلى مأوى لكل الأطفال في غيابها، كثيرا ما فتحته جويدة والزّهرة ليحي ومينا والتالية..."[4]، فالأرملة والمطلّقة كابوسان ينظر إليهما المجتمع نظرة احتقار، فقد غادرت "السعديّة" الحي واختفت، ويبقى الجميع بمحاذاة ظلالهم، إلى أن التهمهم الغياب.

---

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص24.

[4] المصدر نفسه، ص68.

وفي الرّواية نجد استرجاعا آخر في قول السّارد: "لم يكن متزوّجا ولا حاجة له بالنّساء التحق بالمجاهدين في أواخر الثورة، ولم ينعم بوضع المجاهد، لأنّه لم يحتف بهذا، كان ابنا بارًّا لحيِّ القرابة، يعيش في بيت والده الّذي غادر أشقّاؤه، في حكايات الأزقّة يتحدّثون عن أخصائه من قبل الفرنسيين بعد أن سقط جريحا في معركة، وقد نجا من المؤبّد بخروج فرنسا من الجزائر"[1]، فالرّاوي يسترجع تفاصيل حياة "عيسى الجرديني" الّذي كان تابع لمقر حرّاس الغابات بوسط مدينة الجلفة في السّبعينيات، حيث اقتنى بيته بالعاصمة وكفَّل بالاعتناء بحديقة بايزيد.

وتتوالى الاسترجاعات في الرّواية، فنجد قول الرّاوي وهو يسترجع حيّ القرابة في الستّينات بقوله: "الزّمن طويل عاشت الجلفة وحي القرابة في الأبيض والأسود هل كان العالم يعرف الألوان ويترك تلك الجهة بلا لون؟ لم يرتد الجزائر بين الألوان كثيرا في الستّينيات والسّبعينيات، اكتفوا بالرّمادي والأبيض والأسود حظرا الأخضر والأزرق قليلا، لكن تدرجات وأمزجة الألوان كانت محبوسة كأنواع العطور"[2].

وفي مقام آخر نجد الحفناوي يسترجع أحداث الثّورة بقوله: "يعتبر مصالي الحاج أبا للثورة ومجموعة الستّة خاطفي مشروع نزقين الموطنية التي تجزم أنّ الثّورة فكرة ومسار هي نتيجة لعمل مصالي الحاج لسنوات طوال ... نعم تحرّرت الأرض، لكن الوطن مسروق.... هناك من قفز على السّلطة بعد الاستقلال ونازعه فيها آخرون وظلَّ الشّعب ملكا لهم، وظلَّ الحزب واحد، وعندما تعدّدت الأحزاب لم يعدّ أحد يفهم أين يقيم حاكم الجزائر الحقيقي"[3]، فهذه خلاصات سياسيّة للثّورة استقاها الحفناوي من كلّ جهة ويصغها في قالب مشترك.

كما نجد شخصية "عبد السلام" أيضا الّذي يسترجع ما كانت عليه الجزائر في زمن الثّمانينات من خلال قوله: "الأحزاب أصبحت أكثر من الشرّكات العموميّة... هذه الشرّكات تراجعت وأغلقت سريعا، وأصبحت

[1] اسماعيل يبرير، مولى الحيرة، ص84.
[2] المصدر نفسه، ص85.
[3] المصدر نفسه، ص 189.

الجزائر بلا رئيس، لأنّ الزعيم التّاريخي الّذي استعادته الجزائر بعد منفى العقود قد قتل برصاصات في الظّهر"[1]، فمن خلال هذا النّموذج يحاول "عبد السلام" أنّه يكشف لنا عن الأيّام التي كان يعيشها الشّعب الجزائري وخاصّة في زمن قتل محمد بوضياف الّذي قتل غدرا.

وفي سيّاق آخر نجد الشّخصية البطل "بشير الدآيلي" هو وأصدقائه يناضلون من أجل تغيير أفضل لوطنهم ونلمح ذلك في قول الرّاوي: "في السّبعينيات من القرن الماضي، أمضى الدآيلي أشهرا عديدة رفقة زين العابدين وناصر وعبد الحميد يناضلون من أجل عالم أفضل، ووطن أجمل... كانوا يفكّرون ويتجادلون، كانوا بصدد إقامة دستورهم ليلا ومحوه نهارا... كان ذلك أشهر نضال سري... زين التحق بمدرسة الحزب، وناصر كان موسوعة حقيقية كان يعتقد أن الحلّ اجتماعي قبل أن يكون سياسيّا، أمّا عبد الحميد فقد ظلّ محافظاً على الحزب الراتب بين المغرب والعشاء"[2]، فقد كان زين العابدين يعتقد أن فكرة الثّورة مقدسة تحتاجها الدّولة للبقاء وأن الجزائر يحكمها الحزب لا الجيش، ومن هنا نرى أن الرّواية حفلت بتقنية الاسترجاع بكثرة، فقد استرجع أيام الثّورة وأيام الاستقلال وأيام العشرية السّوداء.

ب- الاسترجاع الدّاخلي: ويقصد به "أنّ الحقل الزّمني للاسترجاع الدّاخلي متضمّن في الحقل الزّمني للمحكي الأوّل"[3]، لأنّ مداه لا يتّسع لما هو خارج المحكي الأوّل فهو جزء منه، ولذلك يتم الاسترجاع الدّاخلي من داخل المحكي الأوّل لأن الإشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي، وهذا منطقي ناتج عن كون السّارد لا يستطيع حكي الأحداث الرّوائيّة كلها في وقت واحد؛ فهو ينتقل من شخصية إلى أخرى وهذا الانتقال يفرض عليه تأجيل حكي بعض الأحداث المتعلقة بالشّخصية التي خصها الاسترجاع والالتفات إلى إبراز ما له علاقة بالشّخصية المبأرة ثم العودة إلى الشّخصية السّابقة من أجل استدراك الأحداث المؤجّلة بحكيها. لتتم عمليّة التبئير هذه الشّخصية" هذه

[1] اسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص229.
[2] المصدر نفسه، ص338.
[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص61.

الحركة المتواترة هي التي تميّز زمن الحكي عن زمن الحكاية وهذا التّمايز يصوغ وفرة المفارقات الزّمنية التي تمنح الحكي الرّوائي خصوصيته وجماليّاته"[1].

ونجد الاسترجاع الدّاخلي في رواية "مولى الحيرة يتمثَّل في قول "بشير دايلي" وهو يسترجع حياة الحاج بن مشري في قوله: "أنّه الحاج بن مشري الّذي كان سائق تاكسي قبل عقود، هو الآن يصلّي بعد تاريخه الحافل بالمغامرات مع النّساء، يذكر أنّهم أحضروه في كهولته من وهران بين الموت والحياة بعد أن تصادم مع عشيقته..... يقول من عرفه قبل الواقعة أن العمليّة التي قام بها أتباع عشيقته أتت على أسنانه وفكه وجبهته... بعدها أمتلك الحاج بن مشري فما معدنيّا بأنياب من ذهب وأضراس من فضّة"[2]، فقد أصبح اليوم يمضي إلى المسجد في هيئة عجوز ورع لا يريد من الدنيا إلا رضوان الله، فقد تعب كثيرا في رحلات عشقه الألف.

وفي موضع آخر من الرّواية يستذكر الرّاوي طفولة "الدّايلي" وكيف كان هو وأصدقائه يعبرون من شارع "السّلالم" زقاق الكوابيس والأشباح والخوف وهو زقاق يخشاه الصّغار وذلك في قوله: "كان الدّيلي وأصحابه من الأطفال يقطعون ترابه بخطى حذرة، وعند منتصفه يصيح أحدهم، فتنطلق أرجل الرعب بأقصى سرعتها، بعد أكثر من خمسة عقود قصص الحبّ كلّها تعود إلى هذا الشارع "زقاق الأشباح"[3]، ومن خلال هذا المقطع تتبين علاقة الحب والأشباح كون الحب والشبح كليهما عالم سري ومجهول على الدوام، عالم تحيط به الأساطير والخرافات أكثر من الحقيقة.

وفي النّص الرّوائي ورد استرجاع آخر يتمثّل في قول "المدني" وهو يحكي "لبشير" أخبار "العارفة " المدعوة "بالخونية" بقوله: "عرفت أن سي السايح رحمة الله عليه كان خاطبا للخونية قبلك... وأنّه أحبها قبلك" وقد ردّ عليه بشير الدّايلي موجوعا: "هل تعرف يا مدني، لقد أمضينا سنوات نلتقي على سلالم العمارة دون تواصل

[1] مرشد أحمد: البنية الدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص242.
[2] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص20.
[3] المصدر نفسه، ص 46.

نتبادل نظرات ترقب، لم أكن أدري ما سبب المعركة الموعودة بيني وبينه رغم ذلك لم أتصوّر حياتي في نأجي هذا دونه"[1] فقد كان مدني يخبره أن جاره اللّدود أحبّ العارفة قبله ولم يخبره أنّه مات قبله غادر العالم الّذي غادرته العارفة قبله وكأنّهما في حرب كسب معركة وخسر أخرى.

ونلمس استرجاعا آخر حينما يعود "السّارد" بذاكرة "التالية" ليوم خطبتها ونلمح ذلك في قوله: "كانت تتخيل عذابات حبيبها وهو يستعد لخطبتها وتعمق من عذاباتها، أنّها الخطبة الموعود الّذي يحتاج إلى خطيب حقيقي هنا كيف قال يحي الأب أنّه خاطب التالية؟ كيف صده "بلا"؟ "[2]، فلم يكن بوسع "يحي" أن يفعل شيئا غير أنّه طرق الباب وعلن حبّه دون كلام ثم تخلى عنها وتخلّت عنه.

وفي سيّاق آخر من الرّواية نجد "شخصية التّالية وهي تسترجع ذكريات ورسائل يحي في قول الرّاوي: "أخذت من البطاقات ما لم يذكر اسمها وجمعتها... هل كانت تستعيد صوت يحي؟ أم أنّها أرادت فقط أن تحتفي بالقيم التي يكرسها خط يحي العبقري؟ وقرأت في رسالتها إليه: كنت أتمنّى أن أعثر عليك، أيعقل أنّي أحببتك كل هذا الحبّ لتتزوج؟ لكنّه أحبها كلّ ذلك الحبّ وتزوّجت"[3]، وهي تقرأ أيضا: "لا تنسى أن تهتم بنفسك؟ سأكون سعيدة وأنا أعود إليك قريبا، كان هذا قبل 13 سنة"[4]، فقد كانت "التّالية" تقلّب بطاقات يحي التي كانت لوحات فنية صغيرة وتتأمّلها فقد أربكتها حالتها تلك وكيف أمكنها أن تخاطبه بخطاب مشابه فقد شعرت أن رسائلها صدمات متتالية فلو أنّها أعدمتها لما قرأت الآن ألمها، حبها، خيبتها وخيانتها "لبايزيد" زوجها، لذكريات حبّها "ليحي".

وفي موطن آخر نجد "شخصيّة فاتح" وهو يتذكّر ملامح "يحي العقون" في قول السّارد: "صعد يحي إلى ذهن فاتح وأصبح ينظر إلى يحي بعد ثلاثين سنة لحية ذاتها وحتى ملامح تتشابه... تذكّر أمه وهي تصف يحي

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص54.
[2] المصدر نفسه، ص68.
[3] المصدر نفسه، ص106.
[4] المصدر نفسه، ص.ن.

وتعلق على وضعه إثر وفاة أمه عربية قالت: "العقون ما تفهمه غير أمه" كان أن يصيح في وجه دليله" ماتت أمّك وضيعنك وضيعتني"[1]، فقد كان دليله أخرس لا يمكنه التواصل معه هذا ما أدّى إلى استذكار شخصيّة "يحي".

ومن الاستذكارات الأخرى الموجودة في الرّواية نجد "يحي" وهو يتذكّر "مسعود بلخضر" أمّام الحالمين في قوله: "كان يتذكّر مسعود بلخضر أمام الحالمين، كان مندفعاً كالفراشة نحو النّور أشفق يحي على نهايته... ولكنه ظلّ حاقدا على القرابة وأقل من الأنبياء، أكبر من الواقع وأقدر من الحلم"[2]، ففي هذا المقطع يسترجع "يحي"شخصية "مسعود" ويعتقد أنّه لو منحوه حقه في التفوق لتفوق ولو منحوه حقه في القيادة لكان سيدا للقرابة كلها بأزفتها وبأطفالها وبشيوخها حد الالتصاق بالتراب.

وممّا سبق نرى أن الرّوائي في بنائه النّص قد اعتمد على تقنية الاسترجاع بكثرة، فقد كان له دور في تقديم معلومات تخص ماضي الشّخصية الرّوائية وذلك عن طريق قطع الحكي أثناء سرد الأحداث الرّوائية فلم يكن الاسترجاع في هذه الرّواية مجرد عمليّة زمنيّة يتم فيها، استرجاع نوافد الماضي واستدعائه عبر الحاضر، بل كان أيضا تعبيرا عن وعي الذات السّاردة بزمنها في ظل التجربة الجديدة التي عاشها.

2- الاستباق: (Paralepses)

يعدّ الاستباق نمطا من أنماط السّرد؛ وهو تقنية من تقنيات المفارقة الزّمنية وفيها يقوم الكاتب بالتّطلع إلى المستقبل وما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في القصّة، وهو نوعان استباق داخل القصّة واستباق خارجي يخرج عن أحداث القصّة ويتجاوزها، "فالاستباق هو مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنّسبة إلى اللّحظة الرّاهنة، (تفارق الحاضر إلى المستقبل) وإلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللّحظة الرّاهنة"[3]، وبذلك فاللّحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزّمني يفسح مكانا للاستباق.

---

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص228.

[2] المصدر نفسه، ص190.

[3] جير الدبرنس: المصطلح السّردي، ص186.

يطلق عليه أيضا "بالسّرد الاستشرافي" أو "السوابق" وهو التّنبؤ أو الإشارة للحدث قبل وقوعه، "وهو مفارقة زمنيّة سرديّة تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الرّاوي باستباق الحدث الرّئيسي في السّرد بأحداث أولية تمهد للآتي"[1]، أي التّطلع إلى الأمام والإخبار قبلا، وتظل هذه التقنيّة أقل حضورا في النّص الرّوائي على سابقتها الاسترجاع.

كما أنّه يعتبر "الطرف الآخر، في تقنين المفارقة السرديّة، وهو يعني من حيث مفهومه الفنّي تقديم الأحداث اللّاحقة والمتحقّقة حتما في امتداد بنية السّرد الرّوائي على العكس من التوقع الّذي قد يتحقّق وقد لا يتحقّق لاحقا"[2]، بمعنى أن الاستباق يكمن في التّمهيد إلى الأحداث التي ستأتي فيما بعد لكن هنا يشترط أن تكون الأحداث محققة في الواقع وليس متوقّعة للتّحقيق.

يقضي هذا النمط من السّرد بقلب نظام الأحداث في الرّواية عن طريق تقديم متواليات حكائيّة محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي "القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النّقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرّواية....، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الرّاوي"[3]، وبذلك فقد اعتبر "بحراوي" الاستباق تجاوز لحظة من اللحظات المتوقع حدوثها في القصّة وهو يرى بأنّها مهمة في زمن السّرد.

"فجنيت" يعتبر الاستشراف أو الاستباق الزّمني، أقل تواتر من المحسن النقيض وذلك في تقاليد السرديّة الغربيّة على الأقل، هذا مع أنّ الملاحم الثّلاث الكبرى القديمة... والحكاية "بضمير المتكلم" أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات"[4]، فهو يشير إلى أن

[1] مها القصراوي: الزّمن في الرّواية العربية، ص73.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظريّة والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص119.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص132.

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص76.

الاستباقات قليلة في النّصوص السرديّة مقارنة بالاسترجاعات وهذا ما نجده في النّصوص السرديّة الغربية وهو يرى بأنّه يكون عن طريق ضمير المتكلم.

ويطلق عليه "السّرد الاستشرافي" أو "السوابق"، إذ هو "تقنية عادة ما تأتي في الرّوايات التقليديّة على وجه الخصوص، فتقتل عنصري التشويق والمفاجئة الفنّيين لدى القارئ، حيث يعلن الرّاوي التقليدي عن الأحداث اللّاحقة قبل وقوعها"[1]، وهذا بمعنى ورود الحدث قبل وقوعه وهي تتمثّل في الإشارات التي أعطاها السّارد للقارئ قبل أن يشرع في سرد تفاصيله.

ويعدّ الاستباق الشكل الثاني لحضور مستوى النظام الزّمني ويعني التوقع المستقبلي، وهو الاستباق او التّطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السّارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية متوقعة[2]، أي التّطلع لما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث ويرتبط بإقامة دلائل مسبقة على الحدث من شأنّها أن تفتح باب التّخيل والتّكهن، كما يمكن أن نميّز بين نوعين من الاستباقات: "استباقات خارجية وأخرى داخلية ".

أ- الاستباق الخارجي:

"هي مجموعة من الحوادث الرّوائية التي يحكيها السّارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل وحين يتم إقحام هذا المحكي المسبق، يتوقف المحكي الأوّل فاسحا المجال أمّام المحكي المستبق لكي يصل إلى نهايته المنطقية"[3]، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزّمنية ختامية، تقدم ملخصات لما سيحدث في المستقبل.

[1] آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظريّة والتطبيق، ص81.

[2] ميساء سليمان الابراهيم: البنية السرديّة في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م، ص230.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص77.

"والملخّصات التي تحتويها منظومة الحكي تعد استباقات خارجية لأنّها ليست من المحكي الأوّل الّذي يقدّم الأحداث الرّوائية بشكل دقي ومفصل يتحلى بمشروعيّة المنطق وهو وإن تضمّنت في بعض السيّاقات ثغرات حكائيّة أو مقاطع فيها حذوف، فأنّه سيعمل إلى سدّها أمّا بالاسترجاعات التكميليّة أو الاستباقات التكميليّة"[1].

ويعرفه لطيف زيتوني في معجمه: "معجم مصطلحات" بقوله: "هو الّذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية يبدأ بعد الخاتمة، ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمّة والوصول بعدد من خيوط السّرد إلى نهايتها وقد يميد إلى حاضر الكاتب أي إلى زمن كتابة الرّواية"[2]، وبهذا يكون شهادة على عمق الذّكرى التي تحقّق صحة الأحداث المروية وتربط الماضي بالحاضر، والبطل بالكاتب وتكون ذات طبيعتين زمنيّة ومتعلقة بالأحداث وصوتية متعلقة بالشخصيّات.

ب- الاستباق الدّاخلي:

بين "جنيت" منذ مطلع حديثه عن الاستباقات الدّاخلية، "بأنّها تطرح نوع المشاكل نفسه التي تطرحه الاسترجاعات الدّاخلية وهو مشكل تداخل ومشكل المزاوجة الممكنة بين المحكي الأوّل والمحكي الاستباقي"[3] وهذا ما ذهب إليه "لطيف زيتوني" حيث عرف الاستباق الدّاخلي بقوله: "هو الّذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزّمني وظيفته تختلف باختلاف أنواعه أمّا خطره فيكمن في ازدواجية التي يمكن أن تحصل بين السّرد الأولى والسّرد الاستباقي، والاستباق الدّاخلي نوعان:

1- الاستباق الدّاخلي غير المنتمي إلى الحكاية: وهو الاستباق الّذي يروي حدثا ضمن زمن السّرد الأوّلي ولكنّه خارج عن موضوع الحكاية ليس في هذا النّوع احتمال الازدواجية.

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص268.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات (نقد الرّواية)، ص16-17.

[3] مرشد أحمد: البنية والدلالة في رواية ابراهيم نصر الله، ص270.

2- الاستباق الدّاخلي المنتمي إلى الحكاية: "هو الاستباق الّذي يتناول حدثا واقعا ضمن السّرد الأوّلي وضمن موضوع الحكاية"[1]، ومن خلال هذه التعاريف نستنتج أن الاستباق الدّاخلي لا يتجاوز ولا يتعدى نقطة النهاية التي سيصل إليها السّرد، ويتشابه الاستباق الدّاخلي مع الاسترجاع في كونه يحوي أحداثا قد تكون منتمية إلى الحكاية ومنها ما هو غير منتمي إلى الحكاية.

وقد اعتمدت رواية "مولى الحيرة" على الاستباق كركيزة من ركائز البناء السّردي، والتي تعد داعمة ومحركة للحدث الرّوائي، فهو يمهد للوقائع التي ينتظر وقائعها بعد عدة صفحات، ونلمح ذلك في قول الرّاوي: وهو يخاطب بشير الدّيلي بقوله:

"بعد سنوات قليلة ستصاب بشلل نصفي على الغالب بعد إصابتك بجلطتين متلاحقتين، وستكون عاجزا عن كتابة رواية أخرى، يهلل لها الجميع دون أن يقرأها أحد"[2]، فالرّاوي يتنبأ بما سيحصل لبشير الدّيلي وعجزه عن كتابة رواية أخرى يصعب على أحد قراءتها.

وفي سيّاق آخر نجد أن "العرافة" حكمت على "التالية" بالزواج من رجل اسمه رشيد في قولها: "أنّها ستتزوج من رشيد صاحب البشرة البيضاء والسيارة السوداء والبيت الواسع والمال الكثير... وأنّ الكثيرات سيحسدونها في رشيد وسعين إلى سلبها أميرها"[3]، من خلال هذا المقطع نجد العلاقة تتطلع بمستقبل زاهر للتالية وبزواجها من رشيد، الأمر الّذي جعل الأم تغدق عليها لباسا ومالا ودعتها إلى زيارتهم مجدّدا قبل زواج التالية من رشيد.

وفي الرّواية نجد استباقا أخر في قول السّارد: "لا يعرف كيف ستتعامل السماء معه في ليل محتمل، هل ستمطر؟ ربّما ستثلج ويتجمد؟ ربّما ستتحوّل إلى مومياء يكتشفها الإنسان القرن القادم ويجري تجاربه عليها، أكيد

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات (نقد الرّواية)، ص17.
[2] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص11.
[3] المصدر نفسه، ص111.

سيكتشفون ساعتها الوضع الّذي كانت عليه المومياء"[1]، فقد حاول الرّاوي أن يوصل لنا صورة "يحي" وهو في هذا البرد المتأهّب والليل المرعوب وكيف سيتحوّل إلى مومياء يكتشفها إنسان القرن القادم، نلاحظ من خلال هذه التساؤلات أنّها تجعل القارئ مندهش ومتشوق للاستمرار في هذه الرّواية، بحيث لا يمكن للقارئ التخلّي عن النّص لما فيه من غرابة في الموضوع المسرود.

وتتوالى إستباقات في الرّواية فنجد قول الرّاوي: "بعد سنوات سيضع "مسعود" بين يدي "يحي" جزءا من محاولته البحثية عن "النسيان" فيقرأ يحي بعضها بكثير من الدّهشة، كان القسم الثاني من البحث بعنوان "تفسير النّسيان" (محاولة فهم)"[2]، ومن خلال هذا المقطع تبين سبب كتابة هذا البحث من طرف يحي وذلك إثر رحيل والده وأيضا لانضمامه لحلقة بحث دائمة نظمها "عبد الحميد" لفتية الحي، حيث يكلف كل واحد من أعضاء الحلقة بالبحث في موضوع ويتداوله باقي الأعضاء بعد أنّ يخضع لتصويب المعلم.

ومن بين الاستباقات التي ذكرت في الرّواية أيضا نجد قول الرواي وهو يستبق لنا تفاصيل حياة مينا في قوله: "ستمرّ باقي الأيّام صعبة على ذي الناب الفضيّ"[3]، فقد حاول الرّوائي من خلال هذا المقطع السّردي أن يوضّح لنا عدم رغبة مينا في الذهاب إلى الطبيب لاقتلاع نابه الفضّي أو تغليفه، وذلك في اعتقاده أنّ تخلّيه عنه يعتبر بمثابة خيّانة ذكرى خير الدين إلاّ أنّه فعلا تخلّص منه.

كما حضرت في الرّواية استباقات أخرى، ونجد ذلك في قول السّارد وهو يصف شعور "بشير الدآيلي" في كتابته للقصيدة ونلمح ذلك في قوله: "ولكن سروره كان كبيرا أنّه سيغادر الدنيا بعد أن كتب قصيدة تسجّل اسمه مع الشعراء ولا يجزم أن أحدهم سيكتب عنه"[4]، فهنا الرّاوي يتنبأ أنّه سيأتي اليوم الّذي سيتحدثون فيه عن شعراء

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص143.
[2] المصدر نفسه، ص180.
[3] المصدر نفسه، ص278.
[4] المصدر نفسه، ص313.

كبار مجهولين وسيكون أحدهم فقد تعب دهرا لأجل هذه القصيدة فقد راهن بكل ما عنده وقامر بنفسه ليكتبها.

ولقد أورد لنا الرّاوي استباقا آخر يخاطب الدّيلي بقوله: "ستكون نهايتك فاجعة وصادمة ودرامية جدا، ربما هو حظك، أو نوع من الانقاذ لمصيرك والتعويض لك عن عذاب الزيف والتمثيل ألا يتعذب المزيفون بزيفهم والممثلون بأدوارهم"[1]، ويواصل الرّاوي مخاطبته بقوله: "ها أنت تستحوذ على الاهتمام، أليس غايتك العظيمة؟ ثم ها أنت تستحوذ على الاهتمام، تمتما كما أردت دائما حيّا، أمّا فأنا أنتظر أن أصير عجوزا لأثلوث بما يكفي من الشهرة والزيف والكذب، لأنظّر للحبّ وأمّارس الحقد، وأمثّل الحكمة، مثلك تمامًا سأتحدث عن القيم وأتجاوزها.

ومن خلال هذه الاستباقات نستنتج أن الشخصيّات قد استشرفت، أو تكهّنت وقوع أحداث يمكن أن تقع فعلا، ويمكن أن لا تقع أصلا، وبالتالي نلاحظ أن الاستباق يتخذ أوجها عديدة عند حضوره في الخطاب الرّوائي، ولما اشتغلنا على هذه التقنيّة الزّمنية في الرّواية، ما يمكن ملاحظته هو أنّ الاستباقات فيها كانت قليلة على خلاف الاسترجاعات التي وردت بكثرة.

3- الديمومة: (المدّة)

تعتّبر الديمومة عنصرا مهما في دراسة الزّمن، وتتمثّل في تحليل ديمومة النّص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين "زمن الحكاية" الّذي يقاس بالثواني والدقائق والسنة والأيّام والشهور و"طول النّص القصصي" الّذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل.

تعرّفها "ميساء لسليمان": "هي أطراف متحقّق تساوي الزّمن بين الحكاية والقصّة، أي بين الزّمن الحكائي والزّمن السّردي تحقيقا عرفيا، فالإيقاع الّذي انتظام وتناسب في علاقة، يكتسب في مفهوم الزّمن صفة تقنية حكائيّة توازي بين زمن الحكاية وزمن القصّة، وتمكن من قياس المدّة الزّمنية التي تعني سرعة القص وتحدّد بالنظر في العلاقة

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص413.

بين مدّة الوقائع أو الوقت الّذي تستغرقه وطول النّص قياسا لعدد أسطره وصفحاته"[1]، أيّ أنّ الديمومة توازي بين زمن القصّة وزمن الحكاية، ذلك من خلال التغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل وتبطئة.

ونقصد بها "ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الّذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيّام والشهور والسنوات وطول النّص القصصي الّذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل"[2]، تنتج من خلال تحديد الوقت وطول النّص الّذي يكون على شكل أسطر وصفحات وهي تعني استمرارية السّرد.

ويؤكّد "جنيت" في هذا المستوى "من دراسة العلاقة بين الحكاية والقصّة، على صعوبة البحث العمليّة، بالمقارنة مع دراسة النظام، فإذا كانت العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية، وتوقيت عرضها في القصّة قابلة للمعاينة، من حيث إدراك زمن وتوقيت سردها"[3]، أيّ أنّ علاقة المدّة بين زمن الحكاية وزمن القصّة لا تخلو من صعوبة، بحكم أنّ علاقة المدّة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزّمني للحكاية والقصّة.

ويعرّفها "يمنى العيد" بأنّها "سرعة القص، ونحدّدها بالنّظر في العلاقة بين مدّة الوقائع، أو الوقت الّذي تستغرقه، وطول النّص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته"[4]، أيّ أنّها المدّة الزّمنية التي تستغرقها الوقائع والأحداث في النّص الرّوائي.

1- حركة تسريع السّرد:

يحدث تسريع إيقاع السّرد، حين يلجأ السّارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلاّ القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنيّة من السّرد، فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا ويتجلّى ذلك في الخلاصة والحذف.

---

[1] ميساء سليمان الابراهيم: البنية السرديّة في كتاب الامتاع والمؤانسة،ص223.

[2] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، وزارة الشؤون الأفاقية العامّة، آفاق عربية، العراق، بغداد، دط، 1983م، ص85.

[3] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السّردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م، ص135.

[4] يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص124.

أ- الخلاصة:

"هي تقنية يوظّفها الرّوائي في نصّه، قصد الرفع من وتيرة السّرد إلى الأمام، وذلك بتلخيص أحداث جرت في شهور أو سنوات في عبارات موجزة"[1]، أي أنّها سرد ملخص لمدّة طويلة بدون تفصيل للأفعال والأقوال.

"وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[2]، أيّ أنّها وسيلة سرديّة تستعمل للرفع من وتيرة السّرد، لي يعرف بذلك سرعة تتجلى في تقليص حجم النّص، وذلك بتلخيص أحداث يفترض حدوثها في شهور وسنوات وعبارات موجزة.

ويعرّفها "جنيت" "هي الغياب الكلّي تقريبا للحكاية المجملة بالشكل الّذي اتخذته في تاريخ الرّواية السّابقة كلّه"[3]، أيّ السّرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيّام أو شهور أو سنوات من الوجود، فهي الوسيلة الأكثر شيوعا في السّرد حسب "جيرار جنيت" على أنّها ظلّت حتى القرن التاسع عشر.

ومن خلال ما لحظناه في الرّواية أنّ هذه التقنيّة عرفت حضورا قويا، وذلك في قول السّارد وهو يصف لنا السايح مادّيا بقوله: "ظل يرتدي سترته البنيّة طوال ثلاثة فصول قصيرة، فإذا حلّ الشتاء الّذي يلتهم أغلب أيّام السنة ارتدى معطفا بنيّا"[4]، ففي هذا المثال لخصّ لنا السّارد مدّة ارتداء السايح سترته البنيّة.

وفي موضع آخر من الرّواية نجد السّارد يتحدث عن معاناة الدّيلي في حي القرابة بقوله: "فطم بسير قبل عقود ستة، هذا يعني أنّه يقترب من سنّ الشيخوخة"[5]، ومن هنا نجد ملخص لحياة الدّيلي الّذي اقتنع منذ عقود

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة، ص235.
[2] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص76.
[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص109.
[4] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص12.
[5] المصدر نفسه، ص26.

وهو بلا تاريخ ثابت بلا حراك، قارّ في اللامكان واللازمان، فقط خياله من يتأمل ممكنات وعوالم، ورغم فطمه لم تتملّكه مخاوف الشيوخ لا يشعر بدنوّ أجله، لا تتفاقم غربته من سلوك الشباب والأطفال.

وفي سيّاق آخر نجد السّارد يتحدث عن ألم ووجع الدّيلي عند ما سمع الخبر من عند صديقه المدني عن حبيبته العارفة بقوله: "هل تعرف يا مدني، لقد أمضينا سنوات نلتقي على سلالم العمارة دون تواصل، نتبادل نظرات ترقب، نظرات تستقر ما بين التحية وتجديد اتفاقية السلالم"[1].

وهنا السّارد اختزل وشرح للمدني حبه ولقائه وعدد السنوات التي أمضاها مع العارفة على سلالم العمارة دون تواصل بتبادل النظرات، كما نجد السّارد في مقطع آخر يصف ويقدّم لنا حياة يحي ومعاناته من ابنه سليمان وكيف واجه رقيه عن حبّه لها بقوله: "كانت تساعده في عمله، بعد أقلّ من شهر كان يتوقّ لضمّها، كانت تعتني أكثر بنفسها"[2]، فقد لخص السّارد في هذا المقام متى كان يحي يتوقّ لضّم رقية التي كانت تساعده في عمله.

وفي موضع آخر نجد السّارد يتحدث عن تأسف "الدّيلي" على المدني لدراسته وعدم متابعتها لكي يصير وزير أو رئيسا لحزب بقوله: "تعرف لو أنّك تابعة دروسك وتفوقت لكنت طبيبا في منظمة أطباء بلا حدود، أو عضوا فاعلا في منظمة حقوقية، أو إلماما ...فلو حصل ودخلت البرلمان لعهدتين متتاليتين مع بعض سنوات العمل... لو انّك ركّزت في الدراسة يا مدني، وإن كان هذا الحديث متأخرّا بخمسين سنة"[3]، فهنا نجد البشير الدّيلي يلّخص عدد السنوات التي تأخرّ فيها المدني في الدراسة وتأسّفه عليه لأنّه رجل فذّا ذا عقل حكيم.

وفي مقطع آخر من الرّواية نجد السّارد يصف لنا الدّيلي عندما رنّ جرس بابه في قوله: "لا يخرج ولا يدخل إلاّ مجنون أو سكران، وجرس الباب يفضح وحدة الدّيلي، يتحوّل في عالم الخوف ذاك إلى إنذار ما، ينظر من العين العمياء منذ سنوات، فيجد مينا يخرج مبللا كأنّه يخرج من بئر، يفتح الباب ويلتقطه كقشّة، كان خفيفا

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص54.
[2] المصدر نفسه، ص132.
[3] المصدر نفسه، ص201.

جدّا ومنهارا"[1]، ومن خلال هذه الوحدة الزّمنية، نجد السّارد يلخّص ما جرى في فترات طويلة مع بشير الدّيلي وخوفه من جرس الباب الّذي أرعبه في وقت متأخر.

وفي سيّاق آخر نجد السّارد يمنع الناس من الحديث عن العلاقة بأي شبهة، وعدم استطاعة أي أحد يتهم رحمة في شرفها بقوله: "وقد امتلكت صفة مناضلة في الحزب الّذي ولد كبيرا، وليس بوسع أيّ أحد أن يتّهتم المرأة في شرفها، بما فيهم مينا الّذي يقيم عندها منذ أشهر"[2]، ومن خلال قول السّارد نجده لخّص لنا الأشهر الّذي مكثها مينا عند رحمة ومنع بايزيد التحدث عن شرفها وعدم التحدث عليها في أيّ علاقة.

وفي مقطع آخر من الرّواية نجد السّارد يصّور لنا حلم مينا الّذي كان أن يرشّح نفسه لمجلس الأمة بقوله: "قبل سنوات قليلة ما كان يحلم أن يفعل هذا، لكنه أصبح مقرّبا من السيناتور، بل هويده التي ينقّد بها، لأنّه أبوه، فهو سعيد بكونه زعيما مفترضا"[3]، فالسّارد لخّص لنا السنوات التي كان يحلم بها ويحقّق ما يريده وتفسير أسباب فشل مرشّحه لمجلس الأمة وجلساؤه يصغون لحكمه في الخشوع.

ب- الحذف: (Ellipse)

يسمّيه "حسن بحراوي" بالإسقاط وهو "تقنية زمنيّة يشترك مع الخلاصة لتسريع وتيرة السّرد"[4]، من حيث التعريف، فإنّ الحذف هو تقنية زمنيّة تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة، "وهو تقنية زمنيّة يلتجئ إليها الكثير من الرّوائيون التقليديون في كثير من الأحيان، لتجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا "ومرت سنتان" أو انقضى زمن طويل ويسمى هذا قطعا"[5]، ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا القطع أمّا أن يكون محدّدا أو غير محدّدا.

[1] إسماعيل يبرير:مولى الحيرة، ص283

[2] المصدر نفسه، ص310.

[3] المصدر نفسه، ص205.

[4] حسن لبحرواي: بنية الشكل الرّوائي، ص156.

[5] حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص17.

وعرفه "سعيد يقطين" "بأنّه حذف فترات زمنيّة طويلة، لكنّ التكرار المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف، وإن بدا لنا مباشرة من خلال الحكي ترتيبا بهذا الشكل الّذي يظهر فيه الحذف"[1].

وتعرفه "مها القصراوي" بأنّه "تقنية زمنيّة تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السّرد الرّوائي والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنيّة يسقطها الرّاوي من حساب الرّوائي"[2]، وإذا كانت الخلاصة تقوم باختزال أحداث الحكاية في مقطع سردي صغير، فإنّ الحذف هو التقنيّة الأوّلى في عمليّة تسريع السّرد يلجأ إليها الرّاوي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، وللحذف نوعين هما:

* **الحذف المحدد (الصريح)**: "هو الّذي يجري تعيين المدّة المحذوفة من زمن القصّة بكامل الوضوح في النّص: (بعد ذلك بعامين، مضى شهران على ذلك ...الخ) أي على نحو بارز لا يجد القارئ معه أدنى صعوبة"[3].

ويعرفه أيضا "بحراوي" فأنّه "يعبّر عنه بإشارات محددة: "مرت سنتان" مثلا، أو غير محددة: مرت سنوات طويلة"[4]، ويقصد به إعلان الفترة الزّمنية وتحديدها بصورة صريحة واضحة بحيث "يمكن للقارئ أن يحدد ما حذف زمنيّا من السيّاق السّردي"[5].

* **الحذف غير المحدد (الضمني)**: "تكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة غير معروفة بدقة (بعد سنوات طويلة، بعد عدّة أشهر...الخ)، ممّا يجعل القارئ في موقف يصعب فيه التكهن بحجم الثغرة الفاصلة في زمن القصّة"[6]، ويوجد هذا النوع في جميع النّصوص السرديّة، لأنّ الرّاوي لا يستطيع أن يلتزم بالتسلسل الزّمني الّذي ينظم القصّة، وبالتالي لابد له أن يلجأ إلى الحذف الضمني، فهذا النوع من الحذف من صميم التقاليد السرديّة

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن- السّرد- التبئير)، ص123.
[2] مها القصراوي: الزّمن في الرّواية العربية، ص232.
[3] حسن البحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص157.
[4] المرجع نفسه، ص164.
[5] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص233.
[6] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص157.

المعمول بها في الكتابة الرّوائية، حيث لا يظهر الحذف في النّص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنيّة أو مضمونية.

ومن خلال دراسة رواية "مولى الحيرة" وجد الكثير من النماذج الممثلة لتقنية الحذف، لأنّه ذا أهمّية كبيرة في تسريع السّرد إذ نجد السّارد عندما حذف شخصية ألا وهي ثامر الطفل الوحيد لعيشة وأحد أحفاده الكثر الواحد من فقهاء المنطقة بقوله: "أمّا هو فقد لزم وفاءه، وانتظر معها الفرج الّذي جاء بعد سنوات"[1]، فهنا الحذف غير محدد فالسّارد لم يحدد لنا متى جاء الفرج لعيشة وطفلها الّذي ربّته.

واستخدام الرّاوي أيضا هذه التقنيّة بطريقة غير صريحة المتمثلة في وفاة الحاج جلب الله والد يحي الّذي تركه أبوه في السن الخامسة عشر يؤدي دور الراعي لامه ولم يمنحه عبد الحميد فرصة تسوية وضعية منحة والده التي يصرف بعضها غلى أمّه والبعض إليه بقوله: "لكنّها استعجلت اللّحاق برفيقها بعد سنوات، وتجاوزت حزنها في أشهر، وبدأت تعتاد الحياة من أجل ابنها"[2]، فهنا الحذف غير محدد فالرّاوي لم يحدّد لنا المدّة التي تجاوزتها فيّالة في حزنها على زوجها جاب الله وحذف لنا شخصيتها وترك قرينة دالة عليها.

وفي مقطع آخر من الرّواية نجد تقنية الحذف المتمثلة في قول الرّاوي "وبعد سنوات لبّى نداءه مجدّدا لينشّط في جمعياته الكثيرة، وليقوم بالتعبئة اللازمة لترشّحه على رأس قائمة للمجلس البلدي"[3]، فالرّاوي هنا لم يحدد لنا المدّة التي لبّى فيها مينا نداءه، فهذا حذف غير محدد ومدّة قيّامه بالتّعبئة اللازمة لترشّحه للانتخابات.

وفي موضع آخر من الرّواية نجد تقنية الحذف بقول السّارد: "لكنّه أمضى بعض الشهور المتقّطعة في زوايا

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص81.
[2] المصدر نفسه، ص178.
[3] المصدر نفسه، ص230.

مختلفة، وتلقّى شروح عدد من المتون"[1]، فهنا السّارد سكت عن الفترة التي أمضاها عبد الحميد في الزّوايا المختلفة ولم يحدّدها فهذا حذف غير محدد.

ونجد أيضا في مقطع من مقاطع الرّواية حذف "وبدا وكأنّه نسق السّهرة التي يبكى فيها الراحل بعد ست سنوات من مصرعه"[2]، ففي هذا المقطع قام الرّاوي بحذف الأحداث التي وقعت خلال المدّة الزّمنية المحذوفة أعلنتها بشكل صريح بقوله: "ست سنوات فهذا حذف محدد وصريح".

كما نجد قول الرّاوي في مقطع آخر: "أمضى أكثر من ثلاث ساعات بين أطراف التقاطع"[3]، لقد وظف السّارد هنا حذفا زمنيا بصورة واضحة وذلك من خلال عبارة ثلاث ساعات اختزل من خلاله ما صار لرويني وهو ينظر إلى الناس العابرين والسيارات التي تقطعها قاصدة الجنوب فهذا حذف صريح.

ونجد الراوي أيضا في مقطع آخر من الرّواية وهو يحكي عن الحياة اليومية لسليمان مع رقية وخروجه إلى الخارج وحده وهو يمكث مع رقية وحدّد لنا الفترة الزّمنية التي أمضاها سليمان وذلك من خلال عبارة "قرابة الساعتين"[4]، بقوله: "أمضى قرابة الساعتين".

ومن الأمثلة التي استعملها السّارد في الرّواية نجد أيضا "ابتعد عن مسجد القرابة طيلة ثلاثة أشهر"[5]، ففي هذا المقطع حذف السّارد فترات زمنيّة دون أن يشير لما حدث فيها من أحداث وقد أعلن عن الفترة الزّمنية المحذوفة بشكل صريح بقوله: ثلاثة أشهر، فهذا حذف محدد صريح.

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص376.
[2] المصدر نفسه، ص17.
[3] المصدر نفسه، ص42.
[4] المصدر نفسه، ص128.
[5] المصدر نفسه، ص179.

ومن خلال دراستنا للحذف والخلاصة في رواية "مولى الحيرة" فنجد لهما دور كبير في انجاز الوظيفة الأساسية، وهي تسريع السّرد، فهذا النوع من الفن الايجازي يحفظ للسّرد الرّوائي تماسكه الضروري ويضفي عليه بعدا جماليّا.

2- حركة تبطيء السّرد:

عندما يكون السّرد سريعا عن أحداث هامشية أو ذكرها لن يخدم بنية الرّواية في إيرادها ومثلما كانت الخلاصة والحذف تقنيتين تعملان على تسريع وتيرة السّرد فإن هناك استحقاق آخر يشهده الحكي يعمل على تبطيئه والتقليل من سرعته وذلك بالوقوف على وقفات وصفيّة مشهديّة تبيّن للرّوائي أهمّية ما يقوله أو أن تكون كاشفا عن مظهر من مظاهر عناصر الرّواية.

أ- المشهد الحواري: (Dialogue Stème)

لقد حظي المشهد بحضور طاغ وبعناية خاصّة وموقع متميز في الحركة الزّمنية للرّواية، وذلك بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السّرد، ويقصد به "المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد، وإن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق"[1]، فالمشهد يعتمد على تقنيّة الحوار في منح الشّخصية التّعبير عن رؤيتها والتفصيل في الأحداث فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات.

وهذا ما ذهب إليه "جيرار جنيت" في تعريفه "للمشهد" بقوله: "يحقّق تساوي الزّمن بين الحكاية والقصّة تحقيقا عرفيا"[2]، وذلك من حيث الاستغراق الزّمني، ويؤكّد جنيت عدم إغفال الفرق بين مدّة الحوار الحقيقي الفعلي والجمل المعبّرة عنه في النّص القصصي، فالحوار الواقعي الّذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين، قد

[1] حميد لحمداني: بنية النّص السّردي ، ص78.
[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص108.

يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطية مع مراعاة لحظات الصمت أو التكرار، ممّا يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن الحوار وزمن القصّة قائما على الدوام.

فالمشهد حركة زمنيّة تدخل ضمن تبطيء السّرد، وتجعل الأحداث ترد مفصلة تفصيلا تامّا بكل حيثياته وفي هذا المقام يقول "يمنى العيد" "هو على عكس الخلاصة ترد فيه الأحداث مفصلة بكل حقائقها، وسميت هذه الحركة بالمشهد لأنّها تخص الحوار، وفي هذه الحالة يغيب الرّاوي ويقدم الكلام كحوار بين صورتين"[1].

فالمشهد هو سرد الأحداث بكل تفاصيلها دون تلخيص وخروج الرّاوي من ساحة السّرد وترك الشخصيّات تؤدي العمليّة الحوارية بلعب فيها الرّاوي دور المتفرج. ومن الملاحظ أن تقنية المشهد تحتل نسبة كبيرة في رواية "مولى الحيرة" وقد وظفها "إسماعيل يبرير" على شكل حوار بين شخوص الرّواية، ومن بين المشاهد التي وظفها الرّاوي ذلك الحوار الّذي دار بين "النادل" و"بشير الدآيلي" في قوله: "توجه صوب بشير: وش تشرب الدآيلي؟ رد دون أن ينظر إليه: "عصير برتقال بلاك نفطن، وشوف هذو الحيرانين وش يدوا؟" مشيرا إلى السمينة ووديعها اليابس، قال النادل بسوء متقصدا إسماعهما: "هذو ما دروا القهوة برلمان، كل يوم مناقشة قوانين وتعاليم الناس كامل يعرفو بلي عندهم مشكل مع أم السّمينة اللي مضيفتهم في بيتها، والراجل يا سعدي بيه ما عادش يحمل العيش مع نسيبتو، بالمختصر يحوسها تسكن عن واحد من أولادها وتخليلو الدار ولعجوز شادة في دارها"[2] يصور لنا هذا المشهد الحوار الّذي جرى بين "بشير" و"النادل" في "مقهى الأمير" والجدال الّذي حدث بين السمينة وزوجها الّذي لم يتوقف عن تبرير رجولته وفحولته وكيف لا يمكنه التسامح أبدا وأنّه لم يعدّ يستطيع تحمل العيش في منزل أم زوجته.

ومن بين المشاهد التي فرضت سلطة حضورها أيضا في الرّواية نجد مثلا المشهد الّذي دار بين "فاتح الباقي" و"الطفلة" التي كانت جالسة جانب امرأة أربعينية، ويتمثل ذلك الحوار في قوله:

[1] يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي، ص127.
[2] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص30.

– "أنت عندك ماماك؟ هذا هو السؤال الجوهري، هز رأسه نافيا.

– وشكون اللي زيدك؟

– مامّا.

– وين راحت؟

– راحت عند ربي.

– ماتت؟

– واش حابة تكوني كي تكبري؟

– Vétérinaire"[1].

ويشير لنا هذا المقطع الحواري إلى ما دار بين "الباقي" و"الطفلة" وما خلفه من تعجب في نفسية "فاتح" لأمر الأطفال القرن 21 وكيف أصبحت لديهم الرغبة في تطبيب الحيوانات، ففي صغرهم كانوا يحملون بالطب والأطباء، ويبدو أن الأمر يستدعي التساؤل عن القيمة في هذا العصر الرقمي الكثيف الضيق.

بالإضافة إلى هذا المشهد نجد مشهدا آخرا وفيه يستذكر "عيسى الجرديني" استشهاد "الحاج عبد الله" في حواره مع "فاتح الباقي" ونجد قوله:

– أين استشهد الرجل؟

– ربما في الشرق.

– أليس لديه نهاية معروفة؟

– لا هناك الكثير من الفراغات في التاريخ، هو سكن إحدى الفراغات.

– أين دفن؟

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص230-231.

– لا يعرف له قبر.

– ربما يكون حيا!

– أكيد فالشهداء لا يموتون يا الباقي.

– مينا لا يعرف بشأنّه.

– ولا يعرف الدّيلي، ولا كان والده الحاج عبد الله يعرف شيئا، كانت حياته في الثورة أسرارا عديد، كلف بمهمة ما، ولعله خدع ووشى به رفاقه.

– وشوا به للفرنسيين؟

–لا بل للجزائريين.

– لا أفهم، ألم يكن الجزائريون في ثورة ضد فرنسا؟

– لا أحد يعرف كيف استشهد أو أين ولا متى، في السجلات الرسمية هو شهيد في شهر مارس سنة 1957م، وهذا يكفي نتذكره بكثير من الافتخار"[1].

ومن خلال هذا المقطع المشهدي نلاحظ الحوار الّذي دار بين "عيسى الجرديني" الّذي كان مجاهدا يرفض الحديث عن السلاح والسجن والخوف الّذي عرفه باكرا وقد التحق بالثورة وهو بعمر السادسة عشر، وبين "فاتح" الّذي كان يحكي له عن عرابه فالدّيلي الرجل الّذي اختفى واستشهد ولم يعرف بمكانّه أحد فقد كان شهما، طيبا، متواضعا شجاعا محبا وكريما ولم يتفاجأ "فاتح" باختفائه لأنّه يعلم بأن جد مينا كان شهيدا وهو ما تعارف عليه الجميع.

وفي سيّاق آخر دار حوار بين "فاتح" وبين "الطبيبة النفسانية" داخل العيادة والتي استقبلته بلطافة مفرطة مع صرامة في الأوامر ونجد ذلك في قولها:

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص258.

– مرحبا بك ميسيو تفضل.

– اسمك؟

– فاتح عبد السلام.

– سنك؟

– باحتساب الشهر القادم أكون في الرابعة والثلاثين.

– مهنتك؟

– مسير فندق.

– هنا بالعاصمة؟

– أجل.

– لكن لهجتك تبدو من الشرق؟

– لا أنا من الجلفة بالضبط من القرابة.

– خيار الناس الله يبارك.

– شكرا، وأنت من العاصمة؟

– نعم أبا عن جد...

– نبدأ من البداية، أحكِ لي ما الّذي يتعبك؟

– أنا أريد أن أشعر بالراحة فعلا، لكن لا أعرف ما الّذي يتعبني.

– هل تتعاطى دواءا مخدرا، سجائر أو كحول.

– لا...الّذين يتعاطون الكحول يسخرون من الجميع...والمدخنون ينفخون تعبهم على شكل دخان... واصل...

ماذا أواصل؟.

– أحكِ ما يبدو لك، ما يريحك، أنت حر،...أريد أن أسمعك أنت تحكي.

– عفوا؟

– أنا لا أعرف ما الّذي يجب أن أقوله ربما بالكلام نصل إلى موضوع أو هم مشترك؟

– ...لم لم تكمل دراستك...

– ظروف البلاد...وأنا كنت أسير بعض التجارة والأعمال في وقت مبكر.

– جميل"[1].

ففي هذا المشهد الحواري يتبين أن "عبد السلام" لجأ إلى أخصائية نفسانية لتزيل عليه متاعب الحياة فلا يريد من الدنيا سوى راحة ينعش بها قلبه المنهك من مرارة السنين. ومن خلال محاورتهما لم يفهم لما أضافت على أنّها عاصمية "أبا عن جد" فربما للحصول على جنسية أجنبية يتطلب إثبات سيرة حسنة واندماجها في المجتمع لخمس سنوات أو أكثر، والانتماء في الجزائر يحتاج إلى أب وجد، فبئس الحظ لمن ولد من أب مجهول سيبقى إلى الأبد بلا انتماء.

كما نلمس في الرّواية "حوارات داخلية" أو ما يسمى "بالمونولوج" الّذي يعتبر تقنية يلجأ فيها السّارد إلى الدخول المباشر في الفضاء الدّاخلي للشخصية الرّوائية وهذا الحوار يحدث بين الشّخصية وذاتها، وهي الحالة الرّوائية التي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع ويتمرد زمن الخطاب، ونذكر لذلك على سبيل المثال الحوار الّذي دار بين "الدالّيلي" ونفسه وهو في حديقة النباتات المأهولة بالعائلات جالس على الكرسي وقد قال في نفسه: "دخنت سبع عشرة سيجارة منذ الصباح، ومشيت كثيرا وشربت قهوتين متعايشتين واحدة تقليدية: "فرارة" وأخرى عولمية: "لافازة" وتناولت وجبة مشبوهة، وبقيت واقفا لساعات في تقاطع الرويني، وفوق كل هذا لم أن منذ ستة وثلاثين ساعة، منذ التقيت السايح باهتا ومتعبا هذا يعني أني بخير، وأن الأمر لا يعدّو أن يكون إرهاقا، ولو أن شابا في

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص263.

العشرين بذل ما بذلت فأصابه ما أصابني"[1]. فقد كان الدآيلي يسترجع ويكي عن تفاصيل يومه التي قضاها وهو يتجول في "مقهى العروبي" وسط المدينة متجها إلى المدينة الجديدة (الجلفة) فقد أصبح الدآيلي واحد من القلة التي تحولت إلى مجرد فئة قليلة تقيم طقوسها السرية في طغيان الفئة الغالبة، فلم يكن الغياب يعدّ بالشيء الكثير مقارنة بما يمنحه له الآن لأنّه أوغل في الغياب.

وقد استعمل السّارد هذا النوع من الحوار (المونولوج) للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية البطلة وتصوير مواقفه وما يدور في نفسيته.

فبالرغم من كثرة المقاطع الحوارية، إلا أن السّارد فرق بين الحوار والسّرد، وذلك تفاديا لتشبيه الرّواية بالمسرحية، وكان هدفه من خلال الحوارات وإتاحة المجال للشخصيات في الظهور والتمايز.

ب- الوقفة الوصفية: Pousse

تعمل "الوقفة الوصفية" مع المشهد على إبطاء زمن السّرد الرّوائي، "حيث يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزّمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد، فالوصف وقوف بالنسبة إلى السّرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب"[2].

وتعرف الوقفة كذلك بـ"الاستراحة" وقد عرفها "حميد الحمداني" بقوله: "أمّا الاستراحة فتكون في مسار السّرد الرّوائي وهي توقفات معينة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقضي عادة انقطاع السيرورة الزّمنية، ويعطل حركتها"[3]،أي أن الوقفة تظهر عند لجوء الرّاوي إلى قطع زمن الحكي للأحداث المروية والانشغال بالوصف واقحامه في منظومة الحكي الرّوائي.

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص44.
[2] مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص247.
[3] حميد لحمداني: بنية النص الروائي، ص76.

وبين "جيرار جنيت": أن النّص الرّوائي يتضمن أفعالا وأحداثا تشكل الحكي، وعروضا لأشياء وشخصيات هي نتاج ما يدعى بالوصف موضحا: "أن الحكي لا يمكنه أن يؤسس كيانه بدون وصف، وبناءا على هذا الوصف لا يمكن تصور نص روائي ... عن منح الوصف حيزا معينا من مساحة الحكي، وأن الاختلافات التي تباعد بين الحكي والوصف وهي اختلافات ذات مساس بالمضمون، وأن الحكي يرتبط بأفعال وأحداث ويركز على المظهر الدرامي والزّمن للحكاية، في حين الوصف يركز على أشياء وكائنات ينظر إليها في دائرة تواقتها وهو يبدو ملغيا بمجرى الزّمن ومسهما في بسط الحكي"[1].

ومنه فإن الوقفة الوصفية ترتبط بصورة عكسية مع السّرد، فكلما برزت المقاطع الوصفية أبطأ السّرد وتقلص الزّمن الحكائي ليفسح المجال للسّارد أو الشّخصية في مقطعها الوصفي، فيتمدد الخطاب وتزداد سعته في صفحات النّص.

ومن خلال دراستنا لرواية "مولى الحيرة" نجد أنّها مليئة بالوقفات الوصفية، فلا يكاد الرّوائي "إسماعيل يبرير" يمر على شخصية من شخصيات روايته إلا ووقف وقفة وصفية ليوضح بعضا من سماتها، اضافة إلى وصفه لأشياء وعناصر أخرى، ومن أمثلة ذلك نجد وصف "شخصية يحي" في قول السّارد: "فقد ولد مثل السبع، بوجه ضاحك ومهيب، بوزن دب، وبقامة جمل وبروح ملاك، لكن حمى لعينة غدرت بتلك الحديقة، وحولته إلى لوحة صامتة، انتزعت من سمعه"[2].

ومن خلال هذا المقطع نجد الرّاوي وهو يصف شخصية "يحي" أثناء ولادته وأنّه ضحية اهمال الأطباء لدى مولده فهو معزول عن الجميع بسبب فقدانّه لسمعه نتيجة الحمى التي أصابته، وقد عرفت "التالية" أن هذا الرجل الّذي تحلم به لذا يحكي معها عبر الهاتف في غرفة والدها وحتى ولو كانت في غرفتها فهو أصم وأبكم منذ الولادة.

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص310.
[2] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص74.

وفي سيّاق آخر تحاول السّارد أن يقدم لنا صورة "الضلال" في قوله: "وجوههم لم تكن شريرة ولا أسلحتهم، يشربون القهوة أكثر من الماء، ويتصرفون بهدوء وكمة، لم تسعفه إعاقته في اكتشاف العالم خارج هذه الغرفة المفروشة بزربية كبيرة حمراء وسوداء، ولا أسعفتهم بساطتهم في الحصول على شيء منه"[1].

كما يحضر وصف آخر "ليحي" في قوله: "أرتدي لباسا رياضيا رثا بطلاء أزرق وأبيض، أجلس على الرصيف أمّام بيت أختي بالقرابة، أدخن سيجارتي غير مهتم بالعابرين... أرتدي سروال جينز باهت وقميص أزرق بتطريز ذهبي، شعر ممشط ولحية مهذبة، حذاء قديم بجلد مشقق لا يظهر من بعيد"[2].

ففي هذا المقطع نجد شخصية "يحي" تحولت إلى سارد فنجده يحكي لسعيدة عن يومياته المتشابهة فقد انتقى 6 أيام من حياته عاشقا وكتبها لسعيدة كي يشفي نهمها لحكايته، ونجده أيضا يصف الحالة التي كان عليها وطريقته في اللباس وتعامله مع الآخرين.

وفي مقام آخر يقدم لنا الواصف لوحة واصفة للمظهر الخارجي لشخصية "فاتح عبد السلام" بقوله: "فاتح عبد السلام المدعو "الباقي" حزين، تائه، طويل في غير اتساق عظامه بارزة عند الكتفين كعودين تعلقت عليهما قطعة قماش، شعره مجعد بفعل إهماله، لكن وجهه وسيم يفاجئ الّذي يتفحصه عن بعد، له أنف رقيق معكوف إلى اليسار بحيث لا يمكن اكتشاف الأمر بسهولة، عينان واسعتان برموش مفتوحة عن آخرها وحاجبان كثان، لكنهما ممشوقان"[3].

ففي هذا السيّاق الوصفي يتوقف زمن الحكاية ليصف لنا السّارد الصفات الخلقية لشخصية "فاتح" الّذي يتصف بالنحافة والطول والجمال أيضا، وكان لجوء السّارد إلى وصف هذه الشّخصية الرّوائيين بغرض توضيح صورتهما للمسرود له.

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة،ص147.
[2] المصدر نفسه، ص162-163.
[3] المصدر نفسه، ص217.

ونلمس أيضا "وقفة وصفية" حاول السّارد أن يقدم لنا بها صورة "بشير الدّايلي" وهو داخل الحمام بقوله: "يدخل الحمام ويفتح الماء الساخن،يقف تحت المرش ببيجامته المبللة، يشعر بصعقة تتجول عبر كامل جسده بسرعة ضوئية، يتجرد من ملابسه في تشنج عظيم، ها هو يشعر بالدفء أخيرا، الماء هو ذاته الّذي يعيده من رعبه إلى لحظة اطمئنان"[1].

ويتجلّى من خلال هذا المقطع أن الرّاوي قد تخلى عن عمليّة السّرد وعرج إلى وصف "بشير الدّايلي" الشّخصية البطل ذلك ما ترتب عنه إيقاف السّرد برهة، لنكمل عجلة السّرد سيرها من جديد.

كما يظهر الوقف كذلك في هذا المقطع السّردي الّذي عمد فيه السّارد إلى الوصف من أجل كبح وتيرة السّرد وجعلها تسير بخطى بطيئة فيقول: "الخونية أجمل امرأة في الدنيا، ظلت عالقة بذهنه، كانت سيدة القرابة التي لا تبين، امرأة مختبئة في خلوتها، كانت خالدة في العشرين...كان في جمالها ذلك وبياضها إلا ضوءا سريا لا يمكنه الخروج إلى العلن، قامتها وشعرها الّذي يبدو وبعضه تحت الخمار ويداها كلها توحي بأنّها أميرة حقيقية"[2]. ويواصل السّارد في وصفها بقوله: "ذكية صاحبة رأي، إذا لم يتحدث لسانّها تنبئ حركاتها أو عيناها بفكرتها، كانت العارفة جنة، في أي لون تريد، ومنحة إلهية للأرض في أي جسد تكون، ومعنى تحت أي اسم تنادى فلا يمكن أن يلخص مراها في اسم ما"[3].

ففي هذه الفقرة تم التوقف عن متابعة الأحداث لإفساح المجال أمّام الوصف، حيث سخر الرّاوي ريشته لرسم معالم شخصية مقربة إلى "بشير الدّايلي" وهي "الخونية" زوجته التي عبر بلغة وصفية اعتنى بانتقاء مفرداتها بدقة سمت له بتصوير الجانب المادي والروحي لها وإبراز جمالها ومفاتنها وحكمتها كامرأة تضج بالحياة وتبعث في نفسه روح الأمل.

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص389.
[2] المصدر نفسه، ص236.
[3] المصدر نفسه، ص359.

ولم يقتصر دور الوقفات الوصفية على تقديم الشخصيّات والتعريف بها فحسب، بل امتد إلى وصف الأمكنة وتحديد تجلياتها ونجد ذلك في قول "التالية" وهي تصفر غرفتها: "أكتب من غرفة تحت سقف قرميدي، في بيت مقسوم إلى نصفين، جزء منه بالقرميد الأحمر الكبير والجزء الثاني بسقف اسمنتي صلب، لون الجدار أزرق باهت، فالضوء أصفر رديء، أجلس على سرير حديدي لا تاريخ له ولا موقف...أسفل السرير إلى اليمين فراش شوقي، وهو ابني الّذي يستعد لبلوغ سنته التاسعة، في الغرفة فرن جديد...كان يتأملني أنا وابني، وأنبوب الغاز النحاسي مازال ينتظر أن يصبغ إن حظيت الغرفة بطلاء جديد، نار فرن متوهجة، ولكن الدم في عروقي شبه جامد...منذ سكنا البيت مرحلين نحوه بقرار من والدي "جلول المرعوب" ولست أعثر على وصف لهذا الأب سوى أنّه حاكم شمولي"[1]. في هذا المقطع الوصفي بمثل الإطار العام لغرفة "التالية" والّذي عمل بدوره على تصوير تفاصيل الغرفة من أثاث وهيكلة، فقد كانت تفيض عيناها وهي تلقي بخطوتها المجروحة خارج الغرفة، تهرب من المكان أو الزّمان أو منهما معا، تهرب لتلقى ما تركته في كل جدار يراها، في كل أرض نغيرها في كل سماء تخشاها.

كما نجد وقفة أخرى للسارد وهو يحكي عن "بشير الدآيلي" وصديقه "مدني" وهما يتجولان في شارع المدينة حيث نجده يصف "السوق" بقوله: "كانا أمّام مقهى صغير في شارع خلفي من سوق الرحمة، كميات كبيرة من الخضر والفواكه تراكمت في طاولات وصناديق حول مبنى السوق، وعبر بوابة السوق كتل من اللحم وخرفان ونعاج معلقة من عراقيبها حمراء مسلوخة وأكوام من الكبد والأحشاء على الطاولات، دجاج بلا عدد معلق في ترتيب"[2]، ففي هذا المقطع يقدم لنا السّارد صورة السوق بكل تفاصيله فهو يعكس لمظهر من مظاهر المدينة ولسكانّها فقد كان الناس ينظرون إلى اللحم بكثير من الحب على عكس الدآيلي فأنّه لم يكن أبدا كلفا ببطنه، فقد كانت حاجاته محدودة جدا.

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص109.
[2] المصدر نفسه، ص205.

وهكذا فإن "إسماعيل يبرير" في روايته "مولى الحيرة" اعتمد على مختلف المقاطع الوصفية سواء المتعلقة بالفضاء أو بالشّخصية، فهي تمثل تقنية تعمل على تعطيل السّرد وبالتالي توقيف زمن القصّة في مقابل استغلال النّص زمنيا، كما لعبت دورا بارزا في إطلاق عنان القارئ لخياله حتى يتصور مختلف الشخصيّات التي وردت في ذهنه.

5- التواتر: (La fréquence)

التواتر في القصّة هو مجموع علاقات التكرار بين النّص والحكاية، "أي أن النّص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة"[1].

ويعرفه "جيرار جنيت" "ويهم العلاقة بين عدد المناسبات الحدث في الحكاية، وعدد المرات التي يشار إليه في المحكي"[2]، أي أن التواتر تقنية من التقنيات الزّمنية المهمة وله علاقة بين عدد مناسبات الحدث في الحكاية وكل حدث وكم مرة أشار إليه في الحكاية.

ويعرفه أيضا "بأن هذا العنصر الّذي يعدّ مظهر من المظاهر الأساسية للزمن السّردي، لم يدرسه كثيرا نقاد الرّواية ومنظروها، ويسميه تواترا سرديا أو علاقات التكرار ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر: فالشمس تشرق كل يوم...والواقع أن "التكرار" بناء ذهني يقصي من كلّ حدوث ينتمي إليه خصيصا، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه من كلّ الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها"[3]، أي أن الحدث يتكرر على مستوى الخطاب، والأحداث والوقائع.

فقد أدرج "جيرار جنيت" أربعة ضروب لعلاقات التواتر:

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، ص72.

[2] جيرار جنيت: نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطاب للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص128.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص129.

أ- *التواتر* التفردي:

"وهو أن يروي مرة واحدة وأن كل محكي يروي أكثر من مرة ما حدث ويكثر هذا النوع من التكرار في البنية السرديّة وخاصّة عند السّرد الخطي لأحداث الرّواية"[1]، أي أن هذا الشكل من الحكاية الّذي يتوافق فيه تفرد المنطوق السّردي مع تفرد الحدث المسرود، وتسمّى هذه العلاقة أيضا بأن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

ب- التواتر التفردي الترجيعي:

وهو أن يروي الحدث مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية.

ج- التواتر التكراري:

هو أن يروي الحدث مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، لكن السّارد يغير الأسلوب ويستعمل وجهات نظر مختلفة، أي أن ما وقع مرة واحدة في الحكاية يعاد تكراره في مستوى القصّة[2].

د- التواتر الترددي:

هو أن يروي الحدث مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية، بمعنى أن الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية، تسرد مرة واحدة في القصّة.

وبعد هذا التحديد المصطلحي للجهاز المفاهيمي لنظريته حول خطاب الحكاية، تناول "جيرار جنيت" علاقة الزّمن بالسّرد مؤكّدا من خلالها أهمّية الزّمن في بنية الحكاية، بل وهيمنته عليها يقول: " يمكنني جيدا أن أروي قصة دون أن أعين المكان الّذي يحدث فيه...في حين يستحيل عليا تقريبا ألا أموقعها في الزّمن بالقياس إلى فعلي السّردي، مادام عليا أن أرويها بالضرورة في الزّمن الحاضر، أو الماضي أو المستقبل"[3].

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص130.

[2] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب، ص140.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكائيّة ، ص229-230.

ومن خلال دراستنا للنص السّردي "مولى الحيرة" لـ "إسماعيل يبرير" نرى أن النّص قد حفل بالتواترات السرديّة وذلك بوصفه بنية زمنيّة متنوعة، ويلجأ الكاتب إليها ليضفي جمالية معينة على نصه ويمنحه رؤية ودلالة، كما نرى أن التواترات قد تنوعت بأنماطها في النّص وذلك بتنوعها الأحداث.

وقد برزت في مواضع عدة نمثلها في قول السّارد: "كان يلتقيه غير مرة في الأسبوع، وأحيانا يراه في اليوم مرتان أو ثلاثا"[1]، فهذا الحدث أيضا حدث مرة واحدة في الحكاية ويروى عدة مرات في الخطاب فقد عرض فيه السّارد زيارات "مينا" لوالده "بشير الدّيلي" فقد كان يمنحه بعض الاهتمام فيزوره ويرسل إليه قارورات عصير أو أكياس الفواكه فقد كانت بينهما علاقة أكبر من الصداقة أو المعرفة العابرة ورغم ذلك لا يتردد في السؤال عنه والجلوس إليه، بل تنتابه رغبة حقيقية في احتضانه، فهو أكبر ما شاب وأصغر من شيخ فكرته عن الحياة تصالحية حدّ البياض.

كما نجد حادثة أخرى تتمثّل في قول الرّاوي وهو يتحدث عن "السعدية" أرملة في الأربعين "التي كانت تخرج متجهة إلى عملها بالمستشفى كل يوم"[2]، فهذه الواقعة تكررت مع السعدية بذهابها إلى المستشفى كل يوم، وبعد ذهابها إلى عملها يتحول بيتها إلى مأوى لكل الأطفال في غيابها، وقد غادرت السعدية الحي واختفت وبقي الجميع بمحاذات ظلالهم إلى أن التهمهم الغياب.

ونلمح حادثة أخرى في مقطع آخر من الرّواية في قول السّارد: "تسافر عبر اتجاهات كثيرة، إلى يحي، إلى الجلفة، إلى بايزيد، إلى العطر، وإلى ابنها شوقي، ولكنها ترتد في كل مرة إلى التالية التي كانت تبوء إليها كما غادرتها"[3]، نلاحظ من خلال هذه أن السّارد ذكر هذا الحدث الّذي تكرر كل مرة وهو سفر رحمة كل يوم عند

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص21.
[2] المصدر نفسه، ص35.
[3] المصدر نفسه، ص91.

التالية، فقد كانت محملة بالسؤال والرغبة ترافقها الحيرة وتجهل لما هي تعيسة كل هذه التعاسة تحدثها نفسها أنّها لو التقت يحي ستكون بخير ولطمأنت أنّه موجود على هذه الأرض.

ونلتمس نوعا آخر من التواتر في قول السّارد: " في الشهر الماضي شاهد فيلم أضواء المدينة مرتين وربما مرات كثيرة"[1]، فالرّاوي هنا حكى عن عدد المرات التي شاهد فيها يحي فيها فيلم "أضواء المدينة" عدة مرات، فقد كان من المفترض أن يشاهده مرة واحدة لكنه أعاده مرارا، غنه رجل بصري جدا يختفي منذ صباه بالحركات والأجساد.

ونجد حادثة أخرى تتمحور في قول السّارد "ليس لدي حكاية واضحة لدي قصص قصيرة متناثرة مرة ولدت، مرة لم أكن أسمع، مرة لم أستطع الكلام لأني لا أستطيع السمع، مرة أحببت، مرات هزمت، ومرات أخرى عشت وحدي، مضاعفا أو مت بلا سبب، ومرة واحدة بعدت في بيتكم"[2]، نلاحظ هنا أن السّارد أورد هذا الحدث عدة مرات وبطرق مختلفة والّذي مدى تأثر يحي بالفشل والشعور بالوحدة وهذا كله بهدف إقناع القارئ والتأثير عليه وإدماجه في عالم الحكاية ومدى تأثير هذا.

6- أهمّية الزّمن الرّوائي في الدّراسات النّصيّة:

يمثل الزّمن عنصرا أساسيا من العناصر التي يقوم عليها القص، باعتباره محورا أساسيا في تشكيل النّص الرّوائي، وتجسيد أبعاده التّاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية، ومن خلال تشكيلات الزّمن ينطلق الرّوائي للتعبير عن رؤيته الفكرية والجمالية، لذلك فإن تشخيص الزّمن في الرّواية هو الّذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيء محتمل الوقوع ضمن إطار زمني معين.

وتأتي أهمّية دراسة الزّمن في العمل السّردي من كون هذا النوع من البحث يفيد في: "التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزّمن في العمل الأدبي، وذلك لأن النّص يشكل جوهره وباعتراف الجميع، بؤرة زمنيّة

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص 124.
[2] المصدر نفسه، ص153.

متعدّدة المحاور والاتجاهات"[1]، وللوصول إلى تحديد دقيق قدر الإمكان للبنية الزّمنية لابد من إيلاء الأهمّية لكل المظاهر المؤشرة على النسق الزّمني الّذي ينتظم النّص.

كما أن الزّمن يشكل عنصرا مهما في النّص السّردي، إذ يعود الرابط الحقيقي للأحداث والأمكنة وبالتالي فالرّواية من أكثر الفنون الأدبيّة اتساقا بالزّمن، ومن هنا نستطيع أن نجمل أهمّية الزّمن في النقاط التالية:

أولا: "الزّمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم أنّه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة مثل: السببية والتتابع واختيار الأحداث.

ثانيا: الزّمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرّواية ويشكلها، بل أن شكل الرّواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزّمن؛ ولذلك فإن الرّواية أو فن القص تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالي إلى خلط المستويات الزّمنية من ماضي وحاضر ومستقبل خلطا تاما.

ثالثا: أن الزّمن ليس له وجود مستقل نستطيع أن نخرجه من النّص مثل: الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزّمن يتخلل الرّواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الّذي تشيد فوقه الرّواية"[2].

ومن هنا تأتي أهميته كعنصر بنائي في الرّواية لعالمها الدّاخلي وحركة شخوصها، أحداثها أسلوبها وبالنسبة للزمن بقاؤها واندثارها، كما أن الزّمن يكتسب القيمة الجمالية من خلال دخول حيز التطبيق "حيث أنّه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس فالزّمن حقيقة مجردة لا تظهر لا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، فالزّمن هو النسق أو هو يشكل وهو الإيقاع"[3]، ولذلك يعدّ الزّمن بحركته وسرعته وبطئه هو الإيقاع في الرّواية، فالسّرد زمن والوصف زمن في بعض حالاته، والحوار زمن، أي أن ما يحدث في الرّواية من داخلها وخارجها يتم عبر الزّمن ومن

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص113.

[2] سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص38.

[3] المرجع نفسه، ص38.

خلاله، فالزّمن يعدّ المحور الأساسي المميز للنصوص الحكائيّة بشكل عام، فهو يخضع للأحداث والوقائع المروية لتوالي الزّمن.

ونجد كذلك أن للزمن أهمّية كبيرة اكتسابها من خلال موقعه داخل البنى الأدبيّة خاصّة السرديّة، لأنّه أحد مكونات السّرد ومحور الرّواية وعمودها الفقري الّذي يشد أجزائها، كما أنّه عامل أساسي في تقنياتها، حيث نجد الدّراسات الأدبيّة الحديثة عنيت به كثيرا من حيث أنّه أحد أهم المكونات في العمل الأدبي فصار: "للزمن أهمّية في الحكي فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيّات لدى المتلقي"[1]، فالزّمن ترتكز عليه النّصوص الحكائيّة وذلك من خلال تعميق معانيها وبناء شكلها، وكذا تكثيف دلالتها، وكل حدث داخل النّص مرتبط بزمن معين وبالإحساس العميق لدى القارئ.

وأهمّية الزّمن لا تقتصر على مستوى تشكيل البنية فحسب "وإنما على مستوى الحكاية (المدلول) لأن الزّمن يحدد حد بعيد طبيعة الرّواية ويشكلها"[2]، وهذا يعني أن يساهم في خلق المعنى ويصبح محددا للمادة الحكائيّة، وقد يحوله الرّوائي إلى أداة التعبير عن موقف الشّخصية الرّوائية، وبهذه الأهمّية يجسد الزّمن حقيقة أبعد من حقيقة اللامرئية في تحليله لبعض النّصوص الرّوائية التي تمثل رؤية الرّوائي؛ وبالتالي فالزّمن ذو "سمة جمالية جماليته تنتج عن تناسب صيغ بنائه، وعن قدراته في خلق المعنى ، والدلالة على الحكاية، وعن انتقاله من كونه مجرد مكون حكائي إلى معرض للملتقي وذلك كي ينحاز إلى رؤية زمنيّة محددة كونه مشارك في الإستراتيجية الحكائيّة"[3].

ومن هذا نستطيع القول أن الزّمن عنصر مهم في الدّراسات النقديّة الحديثة ومنه تنطلق أبرز التقنيات السرديّة المتعدّدة، وتأتي العناية بهذا العنصر البنيوي الرّوائي انطلاقا من ثنائية المبنى والمتن الحكائي لدى الشّكلانيين

[1] محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م/1431 هـ، ص87.
[2] أحمد مرشد: البنية والدلالة، ص233.
[3] المرجع نفسه، 235.

الروس"[1]، فكل من المكان واللّغة والحدث تعتبر تقنيات صامتة، إذ يستحيل تناولها لولا وجود عنصر الزّمن، فلكل الأعمال السرديّة واقعة تحت سلطته.

ويظهر التركيز على أهمّية الزّمن بتجريب أساليب جديدة، فمعظم الرّوائيين الّذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرّواية من حيث الشكل والطريقة فقد كانوا مشغولي الذهن بالزّمن وطبيعته وقيمته وبعلاقته ببنية الرّواية والقضايا المركزية مثل التشويق وسرعة الحركة والاستمرار.

ومن هنا يمكن القول بأن الأحداث المكررة في النّص الرّوائي، وهي الأحداث الأهم بالنسبة إليه، فيعمد السّارد إلى نقلها والتأكيد عليها من خلال التكرار، والهدف من ذلك هو إقناع القارئ وإشراكه في التّجارب التي تمر بها الشّخصية لأجل إدماجه في عالم الحكاية.

ونلاحظ أن الزّمن مثل حيزا كبيرا في الساحة الأدبيّة النّقدية، وذلك من خلال دراسات "جرار جنيت" المستفاد منها في كل الأعمال السرديّة، وذلك بسبب المفارقات والمستويات التي جاءت بهدف الترتيب النظامي للزمن السّردي والقصصي، والتي لعبت دورا مهما في خدمة السّرد، كما تساعد في نمو الأحداث وتطورها.

ونجد كذلك الرّوائي استطاع تجسيد تقنيات السّرد في الرّواية من خلال استعمال المفارقات الزّمنية بواسطة توظيفي تقنيتي الاسترجاع والاستباق وحركة البناء السّردي من حيث التسريع والإبطاء.

ونلاحظ أيضا أن عناصر المدّة الزّمنية التي تتمثّل في الترتيب الزّمني بالمدّة والتواتر التي تربطها علاقة تكاملية، أي أن غياب الأوّلى يؤدي إلى عدم ظهور الأخرى، كما أن ظهور هذه العناصر في الرّواية يؤدي إلى تشكيل بنية الزّمن التي تساعد على استعمال مختلف تقنيات السّرد والتنقل بينها بطريقة سلسة مثلا: الانتقال من الاسترجاع إلى الاستباق.

[1] آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظريّة والتطبيق، ص30.

وقد أولى أهمّية كبيرة لزمن الرّواية الدّاخلي، باعتباره عاملا مهما في عمله الفنّي ليتناول أحداثا تاريخية، فأنّه يبقى مشدودا بتأثيرات عصره، ممّا ينعكس حتما على الرؤية العامّة لعمل الفنّي ذاته.

ومن خلال تعرّضنا السّابق لكل من الوقفة والمشهد، يمكننا القول بأن هاتين النّقطتين الزّمانيتين كانا حضورهما مميزا ومكثفا داخل الرّواية، وقد شكلتا بمفردهما سلطة لا يمكن تجاهلهما في جسد هذه الرّواية التي ارتبطت حركتها بتواجدها الفعال داخلها، وهذا لبى حاجة الحكي إلى التمدد على ساحة النّص الرّوائي.

الفصل الثاني:

بنية المكان في رواية "مولى الحيرة" لإسماعيل يبرير

*** تقديم نظري حول "الفضاء" من منظور الدراسات النصية:**

على الرغم من أن المكان قد احتل حيزا كبيرا في شعرنا العربي، وفي المقدمات الطللية وفي وصف الطبيعة الجامدة والمتحركة، فإنه لم يحظ بدراسات هامة في أدبنا النثري، حتى جاء الاهتمام به مع التقنيات الحداثية للرواية فبدأ يحتل مكانا هاما في السرد الروائي ذلك "أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان"[1]، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل كعنصر حكائي قائم بذاته إضافة إلى العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي، ولعل سبب انصراف النقاد التقليديين عن دراسة المكان هو انشغالهم بالمضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية.

ولقد شغل "الفضاء المكاني" أهمية بارزة لدى النقاد وهو من أهم المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث، فقد حاول النقاد الغربيون "التمييز بين مجموعة من المصطلحات التي تصب جميعا في مفهوم المكان وهي: الحيز، المجال، الموقع، الفضاء...

ومن جهة أخرى ميز المنظرون "الألمان" بين مكانين متعارضين في العمل الحكائي الأول "المكان المحدد" الذي يمكن أن تضبطه الإشارات الاختيارية كالمقاسات والأعداد، في حين قصدوا بالثاني "الفضاء الدلالي" الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية"[2]، أما النقاد "الفرنسيون" فقد ضاقوا درعا بمحدودية مصطلح (lieu) الموقع، فعمدوا إلى استخدام كلمة Espace الفضاء"[3]، وذلك للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث، والمكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، وإذا كان الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي، فهو أسلوب مرتبط بالوصف في تقديم الفضاء الروائي.

---

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص65.

[2] باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م، ص175.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

ومن أهم النقاد الفرنسيون الذين اهتموا بالفضاء الروائي، نجد الناقد الفرنسي "جورج بوليه" الذي درس عنصر الفضاء لذاته دون تحليل الروابط التي تجمع بينه وبين الأنساق الأخرى، باعتبار المكان ليس منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يتشابك في علاقات متعددة مع المكونات الأخرى"[1].

ولعل أهم قراءة كشفت عن دلالة "الفضاء الروائي" تلك التي قام بها "يوري لوتمان" في كتابه "بنية النص الفني" (1973) حيث "بنى في دراسته على مجموعة من "التقاطبات المكانية" التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة، وتعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث"[2]، فالفضاء عنصر فعال في الرواية، إذ يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية فهو شبكة من العلاقات والثنائيات المتضادة وبين الرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن لتشيد الفضاء الروائي التي تجري فيه الأحداث.

كما نجد "يوري لوتمان" يعرف "الفضاء الروائي" بقوله: "هو مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والأشكال والصور والدلالات المتغيرة التي تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الامتداد والمسافة"[3]، فالعلاقات التي يعنيها "لوتمان" في هذا التعريف هي البنيات المكانية والثنائيات الضدية التي تلعب دورا هاما في البناء الروائي كألفاظ القريب والبعيد، اليمين واليسار، وغيرها من العلاقات المكانية التي تساهم في ربط عناصر الشكل الروائي.

ثم أقام "جان فيسجر" في كتابه "الفضاء الروائي" 1978م، البناء عن طريق الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في اشتغالها داخل النص الروائي، وذلك عن طريق ارجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى فقد "ميز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفزيائية الثلاثة مثل: التعارض بين اليمين واليسار وبين الأعلى والأسفل...

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] باديس فوغالي : الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص175.

كما أبرز التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة والاتساع والحجم والتي تشكل ثنائيات ضدية (صغير- كبير، محدود- لا محدود، وتلك المستمدة من مفهوم الشكل دائرة- مستقيم... أو مفهوم الاتصال منفتح- منغلق، مسكون- مهجور...)"[1]، فهذه التقاطبات لا تلغي بعضها بعضا، وإنما تتكامل فيما بينها لتقدم مفاهيم ساعد على فهم كيفية اشتغال المادة المكانية في السرد.

وهكذا أظهر مفهوم "التقاطبات" كفاءة إجرائية عالية عند العمل به على الفضاء الروائي المتجسد في النصوص الحكائية، وذلك بفصل التوزيع الذي يجريه للأمكنة والفضاءات وفقا لوظائفها وصفاتها.

ومن جهة أخرى فقد كان الاهتمام "بالمكان الروائي" يتجلى في وصف المكان "باعتباره ولا يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث فحسب، بل الإطار الذي يحتويها والعنصر الفاعل في الشخصية الروائية، والذي قد يدفع بالشخصية إلى الفعل، وذلك بوجود علاقة جدلية بينه وبينها، فمن المعروف تأثير المكان في السكان وتأثير السكان في المكان"[2]، فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه وأيضا في سلوكاتها وتصرفاتها مع الشخصيات الأخرى الفاعلة في العمل الروائي.

ووصف المكان هو "تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء ووصفوها بدقة بخلاف التحديد بين الذين لم ينظروا إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، وإنما نظروا إليها على أنها صدى الشخصية والأحداث"[3].

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب، ص68.

[2] محمد عزام: فضاء النص الروائي، (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996م، ص115.

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص69.

ومن هنا نجد الفرق بين الوصف "الفوتوغرافي" الذي يتميز به الواقعيين والذي يصور الأشياء كما هي وكما تراه العين المجردة، وفي الجهة المقابلة نجد الوصف التعبيري لدى روائي التجديد والذي يصور بدوره الأشياء من خلال إحساس المرء بها.

وعند الخوض في "الرواية التقليدية" نجد أنها "أعطت المحل الثاني "للمكان" من اهتمامها أما "الرواية الجديدة" فقد أحلت "المكان" محل الشخصية الروائية، بل وجعلته الشخصية نفسها كي يؤدي دور الإيهام بالواقع، وبالتالي فإن الروائي يقوم بوصف أماكن واقعية في الرواية، وكذلك يصف أماكن حقيقية فإنه يجعل القارئ يثق أكثر بالقصة"[1]. فمن خلال تصوير الروائي للأمكنة الحقيقية في الواقع، فإنه يخلق نوعا من الإيهام والمصداقية لوقوع الأماكن في الرواية، والذي بدوره يمارس التأثير على القارئ.

ومن زاوية أخرى نجد النقاد التقليديون الأوائل "يرون أن الوصف هو أسلوب مستقل بذاته وأن وظيفته زخرفية، فهو كاللوحات والتماثيل التي تزين المباني"[2].

فمن خلال نظرة "النقاد التقلديون" لوصف المكان فإنهم يجردونه من وظيفته الفنية في العمل الأدبي، أما من منظور الروائيين الواقعيين فقد جعلوا للوصف "وظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الحياة النفسية للشخصية والإشارة إلى طبعها ومزاجها والإيهام بواقعية الأحداث"[3].

بينما يرى الروائيون الجدد أن النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا، له مكوناته الخاصة وأبعاده المميزة ذلك "أن الوصف تصوير يتجاوز الصور المرئية، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية، فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع بل خلق واقع شبيه بهذا العالم الواقعي"[4]، فمن خلال هذا القول يتبين لنا نظرة

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص69.
[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص114.
[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص69.
[4] المرجع نفسه، ص70.

الروائيون الجدد للنص الروائي باعتباره يعتمد على تقنية الخيال لتصوير الواقع، فالروائي يخلق نوع من الإبداع الخيالي في تجسيده الأماكن التي يقوم بوصفها.

وعندما يلجأ الروائيون في "وصف المكان" سواء كانت عبارة عن مدن، أو أحياء، أو بيوت، أو غرف فإنهم: "يعكسون القيم الاجتماعية التي يريد الراوي الإشارة إليها ويعبرون بوصفهم عن طبيعة الاجتماعية التي ينتمي إليها أبطال الرواية"[1]، فالمكان يعكس طبيعة الإنسان وطريقة عيشه وحالته الاجتماعية وعلاقاته بين الأفراد، لأنه هو المكون الأساسي الذي يوفر للإنسان الراحة والأمان.

فعند دراسة "الرواية التقليدية" نجد أن الأشياء ولها عدة دلالات، فالكرسي الخاوي يدل على الغياب والانتظار، واليد التي تربت على الكتف هي علامة استلطاف"[2]، ومعنى ذلك أن الأشياء تترك مكانها للمعاني. ومن جهة أخرى فالأشياء في "الرواية الجديدة" تفقد دلالتها وتستغني عن أسرارها وتتخلى عن سماتها التي كانت تتميز بها.

ففي هذا المعنى تحدث "ميشال بوتور" عن فلسفة الأثاث في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة"، "ورأى أن تنظيم الغرفة يمكن أن يكون عملا رفيعا بمستوى رسم اللوحة، وأن لكل غرض وظيفته المباشرة، وقد كان يعي جيدا جملة الوظائف والدلالات التي يطرحها حضور الأشياء في المكان، حيث أن وصفها للزمن أيضا، إذ يرى أن الأشياء هي رفات الزمن وبقاياه"[3]، وهي الرفات التي لا تتواجد إلا داخل المكان وبالتالي تسحب عليه ما يسحبه عليها الكاتب من وصف، ومن هنا يصبح بديهيا في بحث علاقة المكان بالشخصية من خلال الأثاث.

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي ،ص70.

[2] المرجع نفسه ، ص70، 71.

[3] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط3، 1986م، ص50، 51.

وهكذا كان في الرواية، فإذا شاء الروائي أن يصف منزلا يرغب في أن يصنع فيه أشخاصا يتميزون بالذكاء والبديهية والذوق الرفيع استلزم عليه الأمر أن يجعله نموذجيا، فيصور منزل أحد أصدقائه ويغير ترتيب الأثاث، وهكذا ما يفعله الروائي الواقعي.

ويبدوا واضحا أن الروايات الواقعية خاصة كانت تستخدم "وصف المكان" لتأخير الأحداث، وربطها بالعمر والمستوى الاجتماعي، حيث أصبح وصف الأمكنة المختلفة دالة على تعارض أنماط الحياة واختلافها"[1].

فهنا "المكان" يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم.

ويعد "المكان" أيضا عنصر حيوي يوظف في العمل الأدبي عن قصد، فيضفي بذلك لمسة جمالية، فإذا كان الفكر الحديث يفهم المكان كصورة متجانسة من العلاقات الوظيفية بين الظواهر الطبيعية، فيفترض أن المكان غير محدود فهو مستمر ومتجانس، وهذه الصفات لا تعرّفها بمجرد الإدراك الحسي، فإن الفكر البدائي يعجز عن استخلاص فكرة للمكان من تجربته للمكان، وأن الصورة الذهنية للمكان بالنسبة إليه هي مظاهر محسوسة تشير إلى مواقع وخصائص عاطفية.

وبذلك أصبح المكان لا يقدم باعتباره معطى ثابت أو مجرد حيز محدود تدور فيه مجموعة من الملابسات، بل نجده يتصدر الواجهة كشخصية مستقلة بذاته ويرتبط مع باقي الشخصيات الأخرى، وذلك في علاقاته جدلية لا تنتهي وبذلك فهو لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما داخل المكونات الحكائية كالشخصيات والأحداث والزمان.

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص70.

1- مفهوم المكان:

أ- لغة: تشير الدلالة اللغوية للمكان أن "المِكان المِوضِعَ والجَمْعُ أمْكِنة، وأماكن وتوهّموا الميم أصلا حتى قالو: "تمكّن من المكان ومضيت مكاني ومكنيتي أيْ، على طيّتي، والاستكانة الخضوع، وفلان مكين ند فلان بين المكانة والمكانة الموضع"[1].

وفي القاموس المحيط: وردت الكلمة تحت مادة (ك و ن) "المكان" بمعنى المَوْضِع، كالمكانة أمكِنة وأماكن: وتحت مادة (م ك ن) يقول المكانة المنزلة، التكون وتقول للبغيض لا كان ولا تكن"[2].

ومن خلال هذين التعريفين، نفهم أن المكان يرتبط بمكانة الشيء التعاريف نفهم أن المكان يرتبط بمكانة الشيء، فعندما نقول مكان جميل فإنه يعتبر مكان رفيع ذو منزلة عالية، ويعبر عن المكانة الوضعية والاجتماعية.

ب- اصطلاحا:

تعددت تعريفات المكان، فقد عرفه "غاستون باشلار" "Bashlar Caston" بقوله "المكان الأليف وذلك هو البيت الذي ولد فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور"[3]، ومن خلال هذا القول يتضح لنا أن المكان محور هام في بناء العمل الروائي، فله دور كبير في التأثير على نفسية الفرد وعنصر في فاعل في أحداث العمل القصصي، لا يمكن الاستغناء عنه بأي حال من الأحوال لأنه هو الصورة الفنية للأدب.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت،مادة م ك ن،ج13،ص365.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،مادة كون، ج4، 1999م، ص267.

[3] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص6.

كما يعد المكان هو "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه ومنذ القديم وحتى الوقت الحاضر كان المكان القرطاس المرئي القريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفنونه وفكره"[1] أي أن المكان هو الوسط الذي يعيش فيه الإنسان يتأثر ويؤثر فيه، وهو جزء لا يتجزأ من حياته، إذ يعتبر المكان حاضره وماضيه الذي يسجل فيه ثقافته وتفكيره وكل ذكرياته.

ويعتبر مصطلح "المكان" من المكونات الأساسية للسرد، والمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، إذ يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود الرواية أو العمل الفني جميعا كذلك فإنه: "مكان الرواية ليس هو المكان الطبيعي، فالنص يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[2].

ويعرف الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" المكان يقوله: "كل ما عني حيّزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطاق الحّيز في حد ذاته على كل فضاء جغرافي أو أسطوري، أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والأشياء المجسمة...مثل الأشجار والأنهار وما يعتري هذه الظاهرة الحيزية من حركة أو تغيير"[3]، ومنه فعبد المالك مرتاض قد ربط المكان بالحيز، واعتبره كل فضاء جغرافي وأسطوري.

أما بالنسبة "لمحمد بوعزة" نجده يعرف المكان: "فالمكان لا يتم اختياره عشوائيا بل يتم انتقائه بعناية لكي يكون مناسبا لأحداث الرواية، حيث يمثل مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حيث يأخذ وجوده في المكان المحدد"[4]، فالمكان له دور هام في تحريك مجرى الأحداث داخل أي عمل روائي، إذ لا يمكن تصور رواية بدون مكان هذا من جهة ومن جهة أخرى لا وجود لأحداث خارج المكان، وكل هذا من أجل أن يصنع للأحداث أبعاد واقعية تخيل القارئ وتضعه أمام الأمر الواقع، فالمكان هو المسرح الذي تعرض فيه الأحداث فالقصد به "هو الفضاء التخييلي الذي يصنعه الروائي

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1980م، ص17,

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص74.

[3] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص245.

[4] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م، ص99.

من كلمات، ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث"[1]، فلا يمكن تصور الرواية حتى قبل أن نبدأ في قراءتها دون مكان.

2- مفهوم الفضاء:

نلاحظ أن مصطلح الفضاء أخذ مفهوما واسعا كونه يشمل "البيئة الطبيعية والصناعية بمختلف أنماطها ووظائفها والشوارع وكل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائية، كما يشمل الوقت من اليوم، وما يترتب عليه من أضواء أو ظلمة أو الطقس بكل أحواله والأصوات والروائح"[2]، فرغم تعدد الأماكن والشخصيات الروائية بل وحتى الأزمنة إلا أن الفضاء يشملها جميعا، فكل هذه العناصر تدور في فلكه.

ويعرفه "محمد عزام" بأنه" فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو البصر وتشكله من الكلمات بجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها"،[3] ومن هنا يتبين أن الفضاء الروائي يتأتى من خلال اللغة، ولذلك فهو من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب.

كذلك نجد "حميد لحمداني" من الذين تبنوا هذا المصطلح، حيث يرى أن الأمكنة رغم تعددها في الرواية إلا أن فضاء الرواية "هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فغنها جميعا تشكل فضاء الرواية"[4]، بمعنى أن الفضاء السردي بهذا التصوير يشير إلى العالم الروائي بأكمله، بما فيه من أماكن وشخصيات وأحداث.

ومن جهة أخرى يرى "حسن بحراوي" أن الفضاء في الرواية هو "مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي

[1] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010م، ص29.
[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص125.
[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص71.
[4] حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص63.

يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها"[1]، فالفضاء هنا هو ذلك العالم الواسع الذي يغطي بناء الرواية، فكل من الأماكن والأحداث والشخصيات وطيدة الصلة به وهو علاقة موجودة بين المكان والوسط الذي تجري فيه الأحداث.

ويشير الناقد "محمد عزام" إلى مفهوم الفضاء أيضا في قوله "هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا والتي هي مسرح الأحداث، وملعب الأبطال، هذا إذ لم نأخذ بالفضاء كمنظور وبالفضاء كدلالة"،[2] يتضح لنا من خلال هذا القول أن الفضاء الروائي هو المجال الفسيح الذي تسبح فيه جل الأمكنة، والتي بدورها تشكل الصورة الحية لمختلف الأحداث والشخصيات.

ويرى "حميد لحمداني" أن الرواية تضم مجموعة من الأمكنة فإن فضاء الرواية هو الذي يجمعها كلها إذن فالمكون الأساسي للفضاء "إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلكك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية"،[3] فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراكه فضائية الرواية، بخلاف المكان المحدد وتناسب العمل الروائي من خلال احتوائه على الكثير من الأمكنة التي تقوم عليها الحركة السردية من أجل سيرورة الحكي.

3- أشكال الفضاء المكاني: ومن خلال هذه التعريفات ووجهات عديدة يمكن النظر في أشكاله فنجد:

أ- الفضاء الروائي: (Léopacerommanegue)

الفضاء الروائي لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي لا يوجد إلا من خلال ذلك التركيب الخطي الذي تخلفه الكلمات المطبوعة، فيتشكل كموضوع

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص31.
[2] محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص114.
[3] حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص74.

للفكر ندركه من خلال ربطه بغيره من عناصر الخطاب الروائي، ربطا يجعل منه نسيجا متشابكا، محكم التلاحم والتماسك، شديد الاتساق والترابط، "مما يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضاءها الخاص بسبب طابعها المحدود، فإن ذلك يدعو الراوي إلى تقوية السرد بوضع طائفة من الإشارات وعلى مثل داخل النص المطبوع"،[1] فالفضاء الروائي يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية وهو المظهر التخييلي أو الحكائي، ويرتبط بزمان القصة وبالحدث الروائي وبالشخصيات التخييلية وهذا الارتباط بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي يعطي الرواية تماسكها.

فالفضاء الروائي ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على مستويات عديدة، منها: "الروائي بوصفه كائنا مشخصا وتخييليا أساسا، من خلال اللغة التي يستعملها الروائي لتحديد المكان والزمان، والشخصيات الأخرى التي تحتوي على أحداث الرواية، والقارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظره"،[2] فلكل لغة صفات خاصة تحدد بها المكان (غرفة، حي، منزل) ومن خلال الشخصيات التي يحتويها المكان، ومن خلال العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجرى فيه الأحداث.

ب- الفضاء النصي: Les pace textuel

إذا كان الفضاء الروائي مكونا سرديا لا يوجد إلا من خلال اللغة متضمنا المشاعر والتصورات المكانية والزمانية التي تعبر عنها الكلمات فإن "الفضاء النصي هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أمر فالطباعة على مساحة الورق، ويشمل ذلك: تصميم الغلاف، ووضع المقدمة، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين وحروف الطباعة، وهي مظاهر التشكيل الخارجي داخل الرواية ولها دلالة جمالية فنية"،[3]فالفضاء النصي هو المكان الذي

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص71.
[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص32.
[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص72.

تتحرك فيه عين القارئ، لأنه فضاء الكتاب الطباعي ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة.

ج- الفضاء الجغرافي:(l es pacegéographie

يعمل الروائيون دائما على تقديم الإشارات الجغرافية لتحريك خيال القارئ، أو لتحقيق استكشافات منهجية للأماكن وعليه فالفضاء الجغرافي "يتولد عن طريق الحكي ذاته، وهو المكان الذي تدور فيه الأحداث، أو المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها فهو الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة"[1] فالفضاء ينهي المساحة المكانية لما يحتويه من دلالات جمالية أو قيمية لفضاءات الأمكنة الجغرافية التي وقعت فيها أحداث الرواية وكذا ضبط نوعية التأثيرات الحقيقية التي يمكن أن يمارسها توزيع هذه الأمكنة في التشكيل الداخلي في مضمون النص، فالروائي يقدم حد أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن.

د- الفضاء الدلالي:(lespacesémantique

وقد تحدث عنه "جيرار جنيت"فرأى أن "لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، بل تتضاعف معانيه وتكثر"[2]، فالفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب- والفضاء الدلالي هو رصد المعالم الواردة في الخطاب الروائي من معناه الشكلي الظاهري ومحاولة تنميتها بالأدوات اللغوية وبلاغة تميل القارئ للتأويل والتفسير، ويعتبر "جرار جنيت" أن هذا الفضاء ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة "figure"، فيقول: "أن

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص53.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص73.

الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى"[1].

وقد تعرض له عبد "المالك مرتاض"، فعرفه: "بأنه المظهر الغير المباشر، الذي تتعرّف عليه من خلال الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل (الجبل، الطريق، البيت، المدينة...)، وذلك للتعبير عنها تعبيرا غير مباشر مثل قول القائل في أي كتابة روائية: سافر، خرج، أبحر، فهذه الأفعال أو الجمل تحيل على عوالم لا حدود لها، وهي كلها أحياز في معانيها"[2]، فالفضاء الدلالي موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة، فالذي يخرج لا يخل من أن يكون خروجه من حيز ما ومقصده إلى حيز ما آخر إلى حركة، وحركة تجري في حيز وحيزه مظهر من مظاهر الفراغ والإمتلاء.

هـ- الفضاء كمنظور أو كرؤية: (léspace commeune perspectiveou)

وقد تحدثت "جوليا كريستيفا" عن الفضاء كمنظور أو كرؤية، وهي ترى أن الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب والتي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف متجمعا في نقطة واحدة، وتشبه كريستيفا الرواية بالواجهة المسرحية، فالعالم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدوا مشدودا إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة، وهذا ما يشبه ما يسمى بزاوية رؤية الراوي أو المنظور الروائي"[3]، فهي بذلك ترى أن رؤية الكاتب هي التي تهيمن على فضاء الرواية فيه من أماكن وشخوص وما ينتج بين الشخوص من علاقات، وبين هذه الشخوص والمكان من علاقات أيضا، بمعنى أن الفضاء ومحتوياته لا يحتفظون بمدلولاتها التي كانت لها قبل أن تصبح مكونا سرديا، إنما تتلون برؤية الكاتب.

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص71.
[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص124.
[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص73.

4- الفرق بين المكان والفضاء:

لابد من توضيح الفرق بين المصطلحين المكان والفضاء، لأن هناك من النقاد من استعمل مصطلح المكان وآخر استعمل مصطلح الفضاء.

وحول هذا التداخل المفاهيمي يذهب الناقد "عبد المالك مرتاض" إلى أن الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ... على حين أن المكان يزيد أن نفقه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي"[1].

ونجد "غاستون باشلار" يجعل المكان أكبر من الفضاء، لأنه حسب رأيه "مكون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[2]، ويعتبر الفضاء من مكونات الخطاب الروائي، وهو يرى أن الفضاء يحتوي على مجموع من الأمكنة في الرواية بينما يطلق المكان على الموقع أو الموضع الواحد الذي تجري فيه الأحداث، وبهذا فهو مكون للفضاء إذ يقول: "إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل أو أوسع من المكان"[3]، فنجده هنا أشار إلى أن الفضاء أوسع وأعم من المكان.

ويرى "حسن بحراوي" أن: "الفضاء ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن، والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات المشاركة فيه"[4]، ولقد ذهب الناقد إلى القول متحدثا عن المكان أما النموذج الأول وهو الفضاء فقد وقع عليه الاختيار بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية.

ومن جهة أخرى نجد رأيا آخر يقر بأن المكان المنفصل عن الفضاء عند "محمد ينيس" الذي يقول: "بأن المكان هو سبب في وضع الفضاء، أي أن الفضاء دائما بحاجة إلى المكان، فتعبيرات الفضاء تتمايز عن تمظهرات الأمكنة كمساحات ومسافة تبوبها الأحداث والأفعال الروائية، حيث نلتقط تجليات الفضاء من خلال علاقتها

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص121.
[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص36.
[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص63.
[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص31.

بباقي المكونات البنيوية للنص الروائي"[1]، رغم أن المكان هو السبب في وضع الفضاء وهو بحاجة إليه بل إنهما متلازمان ومرتبطان مع بعضها البعض، ولم يمكن الفصل بينهما فهما وجهان لعملة واحدة.

ونجد "محمد عزام" أعطى للفضاء مكانة أعلى من المكان، لأن هذا الأخير يشير إلى حيز ضيق محدود الأبعاد، كما أنه يعد من الركائز الأساسية والمهمة التي تشكل الفضاء، وقد سار في اتجاه مشابه الذي يرى أن:"الفضاء الروائي يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية، وهو المظهر التخييلي أو الحكائي.... فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال به، وإنما تشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال"،[2]وهذا ما يؤكد لنا علاقة الفضاء بالمكان من خلال تشكيل النص الحكائي الذي تلعب فيه الأمكنة دورا مهما فيه، باعتباره الأرضية التي تتحرك فيه بفعل سيرورة الأحداث.

ونجد أيضا "سعيد يقطين" الذي ميز بين "الفضاء" و "المكان" حيث يقول: "إن الفضاء أعم من المكان، لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني، ومختلف الصور التي تتسم لها مقولة الفضاء"[3]، فالفضاء يظل يوحي إلى البعد الجغرافي أو الحيز المحدد والذي يشكل ديكورا أو إطار الأفعال والأحداث، فهو يتصف بالعموم والشمولية.

وفي الأخير يمكن القول من خلال مقارنة ما قدمناه سابقا معتمدين على آراء الباحثين في تناولهم للفرق بين مصطلحين الفضاء والمكان، أنهما يصبان في قالب واحد إلا ان معظم الدراسات اقتصرت على مصطلح الفضاء باعتباره الأوسع والأشمل من المكان.

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص126.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص42.

[3] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص240.

– أنواع المكان الروائي:

إن المكان لا يظهر في الرواية ظهورا عشوائيا، وإنما يتم اختياره بعناية إذ له "دور في إضفاء الصنعة المتقنة على النص والمكان يمكن أن يكون غرفة أو بيت أو مدرسة أو مسجدا أو أي شيء أخر يمكن إحكام أبوابه وإغلاق نوافذه، وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص لي يكون لذا الشخصية مكان أليف ويشبه المنزل الذي يقضي فيه الإنسان طفولته فيتوق إلى العودة إليه... وقد يكون هذا المكان أيضا فضاء لا يمكن إغلاقه كالشارع والصحراء والمدينة، أو متنقل كالسفينة"[1]، وسنحاول عرض بعض الأماكن المفتوحة والمغلقة في الرواية.

أ– الأماكن المغلقة: (l'espace fermé)

"المكان المغلق هو المكان المحصور من خلال خلجات النفس وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع"[2]، فالمكان المغلق هو المكان المحصور يكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، إذ يمنح للروائي إمكانية العناية بعناصر الفضاء. وتتصف هذه الأماكن بمحدودية، بحيث أن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدد كالبيت والغرفة، ومن بين الأماكن المغلقة في رواية "مولى الحيرة" نجد:

- البيت:

"كيان مميز لدراسة ظاهرية، لقيم ألفة المكان من الداخل، على شرط أن ندرسه كوحدة وبكل تعقيده، وأن نسعى إلى دمج كل قيمه الخاصة بقيمة واحدة أساسية، وذلك لأن البيت يمدنا بصورة متفرقة، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور، وفي الحالتين سوف نبين أن الخيال لا يمنح إضافات القيم الواقع"[3].

[1] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، دط، 2003م، ص185.
[2] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة الجامعية، ط1، 1994م، ص16.
[3] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص35.

فقد ظهر البيت في الرواية من خلال بيت البطل "بشير الديلي" الذي ذهب إليه بهدف كفالته لجاره الذي عاش معه خصومة غير معلنة، والذي كان ملجأ لأحزانه نتيجة خيبة أمل في نظرته حول جاره ونجده في "بات من واجبه أن يكفل جاره الذي عاش معه خصومة غير معلنة، حالة لا هي بالسلم ولا بالحرب، لم يرق أحدهما الأخر، شعر أن الرجل بحاجة إليه، ربما لأنه كان يشبه، وليس وضعه بالغريب عنه، وهو يتسلق نحو الطابق الثالث تساءل عن النفور الذي تبادله والجار لسنوات... وهو يسلم الزوجة الكيسان وعاد إلى شقته يرغب في البكاء بشدة"[1]، فهنا نجد الديلي قد لجأ إلى بيته رغم أنه قد كان يشعر بأنها تضيق به، فهي ملجأ لأحزانه نتيجة خيبة أمل لجاره السايح ونفوره له.

وكما نجد مكانا آخر وهو مكان إلتقاء الأصدقاء الأربع بشير الديلي وزن العابدين والسي الرفيق وناصر وأحيوا ذكرى رحيل رفيقهم غيفار ونجد ذلك في "أربعتهم أحيوا ذكرى رحيل الرفيق غيفارا، حضروا لذلك كما لو أن الأمر يتعلق بخامسهم، ولتقوا في بيت الديلي أصغوا إلى أغنية الشيخ "إمام غيفارا مات"[2]، ومن خلال هذا المقطع نجد بيت الديلي تحول إلى مكان للذكريات وهو إحياء ذكرى وفاة رفيقهم غيفارا .

وفي موضع آخر نجد بيت السمينة ووديعها اليابس من خلال ذلك "قال النادل سوء متقصدا اسماعها، هذو ما دارو القهوة برلمان، كل يوم مناقشة قوانين وتعاليم، الناس كامل يعرفوا أن بلي عندهم مشكل مع أو السمينة التي ضيفتهم في بيتها... والعجوز شادة بيتها"[3]، ومن خلال هذا المقطع نجد ان النادل قد تعجب لأمر السمينة وزوجها وطريقة عيشهما، فقد كانت القهوة ملجأ لافتعال مشاكلهما التي لا تنتهي.

وفي سياق آخر نجد البيت أيضا هو المكان الذي ارتبط بالحالة الشعورية لبشير الديلي، وهو في حالة توتر خصوصا بعد إنذار حظر التجول، لا يخرج ولا يدخل إلا مجنون أو سكران، وجرس الباب يفضح وحدة الديلي

[1] إسماعيل يبرير: مول الحيرة، ص14.
[2] إسماعيل يبرير: مول الحيرة، ص17.
[3] المصدر نفسه، ص30.

يتحول في عالم الخوف ذاك إلى إنذار ما، ينظر من العين العمياء منذ سنوات، فيجد مينا مبللا كأنه يخرج من بئر يفتح الباب ويلتقطه كقشة، كان خفيفا جدا ومنهار"،[1] ومن هنا نفهم أن الإنذار هو الذي دفع برؤية بشير الديلي ابنه مينا لمدة طويلة وغيابه عنه وتقديم له الأكل وسهرهم مع بعضهم البعض يتبادلوا الغناء، واستغرقوا وقتا طويلا وهو يشرح له أهم ما يميزه، كأنه يريده أن يعرف والده أكثر، وقد كان مينا يائسا ومثقلا ونجد ذلك "أشعر بالخوف والارتباك والوحدة، لا أعرف ما الذي يجب أن أفعله"[2]، ومن خلال هذا نجد شعور مينا بالخوف والوحدة في بيت أبيه فيعتبر هذا مكان هو ملجأ للشعور بالوحدة والخوف، ومن هنا نستنتج أن البيت هو المكان الذي تصب فيه الشخصية ألمها وفرحها وحزنها فهو يعد أهم شيء في حياة الإنسان وهو المأوى الذي يحميه.

- الصالون:

هو ركن أساسي من أركان المنزل تجتمع فيه العائلات مع بعضها البعض، ويكون عادة لاستضافة الضيوف وتبين لنا ذلك في رواية "مولى الحيرة" كالتالي: "أفرغ بشير الديلي عليه السجائر في صحن وتأهب لينقص عليها أخد مكانه قباله التلفزيون في غرفة الصالون، وأوقد سيجارة، توهجت على شفتيه وتوهج قلبه معها"[3]، ومن خلال هذا المقطع نفهم أنه مكان للتجمع ومشاهدة التلفاز.

ويظهر أيضا الّصالون في حكاية الأب بشير الديلي وابنه مينا فيقول: "دخل إلى الصالون وبقي واقفا أراده أن يجلس فلم يستجب له، بدا ساهما وكأنه يفقد والده والعارفة لتوة، دفعه نحو الأريكة حتى سمع أزيزها طلب منه أن يأكل فرفض، أن يغير لباسه المبلل فرفض أن يأخذ حماما فصمت"[4]، يدل هذا المقطع على أنه مكان للتجمع ومشاهدة التلفاز للبشير الديلي وإبنه مينا.

[1] إسماعيل يبرير:مولى الحيرة، ص283.
[2] المصدر نفسه، ص286.
[3] المصدر نفسه، ص214.
[4] المصدر نفسه، ص283.

المقهى:

يمثل المقهى "بؤرة اجتماعية لها دلالتها الخاصة في الرواية العربية التي وجدت في هذا المكان علامة دالة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي وأنموذجا مصغرا لعالمنا، فهو بيت الألفة العام الذي يستوعب الجميع، ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة ودون مواعيد مسبقة"[1]، فقد يحتل المقهى مكانة متميزة في الروايات، وهذا ما نجده في رواية "مولى الحيرة" والروائي يتحدث عن أحلام ويقظة بشير الديلي والشيخ الرائي الأبيض يخاطبه في منامه ففرك عينه الديلي، وهرع من مكانه إلى كل مكان وخرج إلى وسط المدينة ونجد ذلك في: "خرج الديلي إلى وسط المدينة، جلس في علية مقهى الأمير وحده، قبل أن تدخل سيدة مفرطة السمنة رفقة زوجها، ويملأ بكرته نقاشا وضعهما، كان يتكلمان دون أن ينتبها إلى وجوده، في صيفه التعيس هذا... هل بدا كأثاث أو كطاولة، أم كان متسقا مع الجدار وألوان المقهى الزرقاء والبيضاء"[2].

ومن خلال هذا نجد السّارد لم يركز على المكان فحسب، وإنما حاول أن يجسد لنا الحالة التي كان عليها الديلي وهو ينام في غرفة الصالون، كان صوتا يسمع ولا يصدر من أي جهة ولعله نائم فإذا به وجد الصوت آتي من التلفزيون فهرع وخرج إلى المقهى.

وفي سياق آخر نجد اندهاش بشير الديلي من مقولة النادل وخروجه من مقهاه، ويتضح ذلك في مقطع من الرواية "رفع بشير عينه نحو النادل وسأله بدهشة، وبصوت خافت هل هذا هو المشكل؟ أجاب النادل بعد ضحكة ساخرة الرجل يحوس على امرأة بوزن ثلاث نساء ودار، ثم غادر دون أن يسألهما حاجتهما، حمل نفسه إثره مشفقا على المرأة البيضاء السمينة التي تتبع هذا العظم الأسود البائس ولم يأخذ شيئا بالمقهى"[3].

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص95-99.
[2] إسماعيل يبرير: مول الحيرة، ص29.
[3] المصدر نفسه، ص30.

ويظهر كذلك في موضع آخر والراوي يخبرنا عما فعل الديلي عند قتل مسعود على يد قدير وجاره القاسي وتطور حكايته بشأنه، أما بشير الديلي لم يرد الدخول في احتمالات الجماعات واكتفى بشعور سري بالفرح، ونجد ذلك في الرواية عندما غادر المقهى، كان يقطع وجوه الجالسين، كل هؤلاء نموا في المدينة فجأة يعرف بعضهم، لكن الأغلبية حلت في غيابه، في غياب أبناء المدينة، أصبح الديلي واحدا من القلة التي تحولت إلى مجرد فئة قليلة، تقيم طقوسها السرية في طغيان الفئة الغالبة"[1]، ومن خلال ذلك يتضح لنا غياب الديلي الذي كان يؤثر الفئة الغالبة في المدينة والذي أصبح بدوره يمثل من القلة التي تحولت إلى مجرد الفئة القليلة.

ويعد المقهى إحدى علامات المكانية البارزة، فهو مكان يستقطب كل الناس على اختلاف مستوياتهم وانتماءاتهم، ونجد ذلك حين أراد "بشير الديلي" الذي أراد أن يتوجه إلى أحد المقاهي العصرية الحديثة في قوله: "تلك المقاهي تستخدم الآلات فتتحول إلى حالة استنساخ أو صور مشابهة، فقد جلس على كرسي واستعمر طاولة، واكتفى بطلب قهوة لافازا متحديا الدنانير القليلة في جيبه، وكان يفضل رواد مقاهي الفرارة فهناك الحرية والتحرر من أي قيد"[2]، فقد ركز البطل بشير الديلي في حديثه عن مقهى العروسي وسط المدينة الذي كان يصغي فيه لأم كلثوم فقد تغيرت معها ذاكرة الكثيرين، وهو بذلك يشعل سيجارة أخرى بعد أن استهلك نصف العلبة لهذا اليوم.

وقد أتاح المقهى للروائي أن يتأمل الشارع جيدا ويدركا جيدا ما يدور فيه، فهو كرسي التأمل والفرجة عليه، كما يكشف المقهى عن جوهر العلاقات الاجتماعية وعن ضياع الفرد وتهميشه، فالروائي يصور لنا جلوس الصديقان "مينا" و"خير الدين" وهما يدخنان معا في القهوة ونجد ذلك في قول السّارد: "ولكنني أجلس معك في المقهى وندخن معا ونناقش كل الأمور"،[3] فقد كان باب "خير الدين" الذهبي مثيرا "لمينا" فكلما ابتسم زاد لمعانا

[1] إسماعيل يبرير: مول الحيرة، ص38.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] المصدر نفسه، ص276.

ومنحه نجومية أكثر، فقد أراد أن يملك واحدا وأعترف لصديقه العملاق برغبته، ولكن "خير الدين" رفض أن تلبس أسنان المراهق ذهبا في هذه السن المبكرة، وكل هذا دار بينهما عند جلوسهما في القهوة.

وفي موضع آخر نجد البطل الديلي نفسه جلس فوق علية المقهى الأمير وحده، فقد وجد فيه هروبا من أفكاره متأملا في ما يحدث من حوله ثم خروجه من المقهى ولم يأخذ شيئا معه، وكأنه لم يجد ما كان يبحث عنه في ثنايا أفكاره هادئا ومترددا لا يجد لنفسه وجهة، وذلك في قول السّارد: "جلس في علية مقهى الأمير قبل أن تدخل سيدة مفرطة السمنة رفقة زوجها ويملأ بكرته نقاشا عن وضعهما كان يتكلمان دون أن ينتبها إلى وجوده في صيفه التعيس... ترقبهما بعين وترقبه بالأخرى لكنه عجز عن الحركة ولم يكن النعاس يسمح نداءه، ولا حبات نوم تتدحرج من عينه، يبدو أنه أكتفى تماما من النوم، أو أن التعاسة التي تقف على عتبة مقهى الأمير تخشى من جلسات الشيخ الأبيض الرائي".[1]

– المسجد:

يوظف المسجد في النصوص السردية على أنه ذات تأثير إيجابي في توجيه السلوك وتهذيبه، "فالمسجد هنا مكان للعبادة والصلاة وملاذ كل شخص يطلب الراحة والسكينة والعلم"،[2] ويكتسي المسجد في رواية مولى الحيرة أهمية وتظهر من خلال وصف السّارد لبشير الديلي واجتهاده في حياته من الصغر ونجد ذلك يكمن في مقطع من مقاطع الرواية "كلن يقرأ مثل رفاقه، أفضل بقليل من الزين "الجاهل" وأقل من ناصر "الفيلسوف الشيوعي" وعبد الحميد "المنظر" كان هذا في سنوات الصبا الآلفة، هكذا كانت الحياة فكيف انسحب الشباب من الزوايا... الشيوخ يخرجون من المسجد بخطى مطمئنة، وقد انتشر الإيمان بين بعض الشباب الملتحين

[1] إسماعيل يبرير: مول الحيرة، ص29، 30.

[2] محمد إبراهيم: تجليات المكان الحكائي، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص21.

والحليقين"[1]، فهنا المسجد يدل على المكان الذي يلجأ إليه الإنسان للتقرب من الله تعالى وعبادته، وهو ملجأ الاطمئنان والراحة النفسية.

وفي موضع آخر نجد السّارد أشار إلى المسجد الوحيد الموجود بحي القرابة، والذي أخرجهم من كهوفهم ليبنوا حوله بيوتا وأكواخا، ففي القرابة لا يوجد إلا مسجدا واحد واعتقدوا أن قداسته تمتد من يوم بني، ويتضح لنا في الرواية كالتالي "القرابة هي النواة الأولى للمدينة، عبد الحميد يقول إنه حي تأسس على مسجد، ويعتقد أن قداسته تمتد من يوم بني المسجد، فهو مخرج الناس من كهوفهم ليبنوا حوله بيوتا وأكواخا"،[2] فنجد عبد الحميد لم يعارض في هذا مثله مثل ناصر وزين العابدين فإنهم متطرفون في انتمائهم، لهذا فلا غرابة أن يعتقد بعضهم وهما لا أثر له ومن هنا بدأت حكايات الجلفة القديمة.

ونجد كذلك أن المسجد مكان لطلب الراحة والسكينة والاطمئنان والتواضع، فكان بشير الديلي يتأمل من المقهى عليه وينظر إليه بجل بصره ولم يكن ذوقه الفني جيدا وليس متوسطا، بل كان متواضعا جدا ونجد ذلك في الرواية: "جال ببصره في المقهى، فلم يكن ذوقه الفني جيدا وليس متوسطا كان متواضعا جدا، قرأ تلك اللوحة التي توسطت أحد الجدران، مرة أخرى أبيات الشافعي الشهيرة التي تعلو العيادات والمقاهي ومكاتب المحاسبة والمساجد، كانت المعاني جميلة"[3]،ومن خلال هذا نجد بشير الديلي وجد هذه الأبيات ركيكة، ولم ترقه فلو أنها نثر لكان وقعها أفضل، طبعا احتفظ بها بانطباعه، وداخله ما يشبه الاعتذار، لم يكن يدعي أنه أشعر من الشافعي.

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص18.
[2] المصدر نفسه، ص27.
[3] المصدر نفسه، ص40.

– المدرسة:

"تعتبر المدرسة من الأماكن المغلقة ومكان التعليم وبؤرة العلم والمعرفة، وتساهم في ترقية الفهم وتوعية الوعي وتدفع الأفكار المتخلفة الرجعية التي تلتصق بأهل القرى عموما"[1]، إذ أنها تمثل مكانا يلتقي فيه مجموعة من التلاميذ ويتلقون فيها جميع سبل المعرفة، وهي التي تحتضن أبناءها وتنهض بوعيهم الثقافي.

ويظهر هذا الفضاء الجغرافي في رواية "مولى الحيرة" والذي يرتبط أساسا بمراحل الطفولة وأطوار التعليم الأولى عند شخصية الراوي "فنجد البطل بشير الديلي في حكاية "صيد الحكاية"، الذي يعود إلى صورة التلاميذ في مدرسة "غوستاف مارتين "نسبة إلى شخصية "غوستاف الفرنسي" أيام الاحتلال الفرنسي ضد الجزائر، ولكن تحولت تسميتها إلى مدرسة الأمير عبد القادر نسبة إلى الشاعر والمناضل الجزائري الأمير عبد القادر ثم إلى مدرسة الإصلاح"[2] ويدل ذلك على أن البطل بشير الديلي تلقى تعليمه الأول في مدرسة غوستاف ولم يكمل تعليمه هناك حتى انتقل إلى مدرسة الإصلاح، وهذا يدل على أن المدرسة تؤدي دورها الفعال في تعليمه وتثقيفه لكنه تكون بشغف دون أن يوصله شغفه إلى أي تفوق، عثر على الشعر ولم يعثر على القصيدة المرجوة فالشعر حياة كاملة وليس قصيدة مرجوة.

ونجد أيضا فضاء المدرسة الذي يدل على مكان عمل "مينا" أو "ابراهيم" ابن بطل الرواية، الذي أصبح سخرية لأصدقائه وزملائه في العمل بسبب نابه الفضي، ونجد ذلك في قول السّارد: "في المدرسة تمكن من مداراة نابه لأكثر من أسبوع، ثم تحول فعله الأغرب من الخيال إلى تسلية للجميع وتدمر منه المراقبون والإدارة والأساتذة وحتى الحارس العجوز، جميعهم أصبح ينظر إليه باستهجان"[3]، وبالرغم من فعله الشنيع إلا أن يحي هو الوحيد

[1] نصيرة زوزا: بنية الفضاء في رواية واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010م، ص127.
[2] إسماعيل يبرير: مول الحيرة، ص200، 201.
[3] المصدر نفسه، ص278.

الذي حافظ على النظرة نفسها لمينا، غير أنه أظهر استياءه بحركة من شفتيه ورأسه معا وذلك لم يكن أكثر من نصف دقيقة ليعود إلى سابق عهده.

وفي موضع آخر نجد فضاء المدرسة يحمل تسمية ابتدائية "الكر الطاهر"، حيث نجد الكاتب يخبرنا بأنها المدرسة التي درس فيها يحي من خلال دخول ابنه إلى المدرسة، التي كان يتلقن العلم منها إذ يقول في هذا الصدد: "وهكذا أصبحت ليحي حياة أخرى مفاجئة للجميع وأطفال صغار يلعبون أمام البيت وأكبرهم يستعد لدخول ابتدائية "الكر الطاهر" حيث درس هو"،[1] ومن خلال هذا المقطع تتبين لنا الحياة الجديدة التي أصبح يحي يعيشها رفقة رقية والأطفال ،كما جد أخته تتبادل الزيارات مع زوجته الجديدة والجميع يبغضونه على ما وصل إليه.

-المستشفى:

"يتخذ المستشفى في الواقع شكل مكان لا يركن بزواره المؤقتين، يأتونه من أماكن مختلفة بحثا عن الشفاء والرعاية الطبية، يعيش حركة تجعله مكان انتقال الناس"،[2] وتظهر كلمة مستشفى في حكاية (مفتتح بمثابة مداعبة)، فنجد فيها بشير الديلي كان واقفا في الطريق يتأمل العابرين من كل جهة، السيارات وهي تقطع الجلفة نحو العاصمة والبليدة، قادمة من الجنوب والوقت يمضي دون أن ينتبه له المساء يتهيأ لمسح الضوء وهو لا يرغب في دخول الشقة بعد ، يواجه تيه مرهق، كان واقفا يرعى الحيرة عندما شق فأس صدره أعلى جهة القلب، فوقف يتعرّف متعبا ونجد ذلك في الرواية: "لم ينتبه أحد لألمه، لهذا فقد شعر بالموت يحدق فيه وحده، ويحميه من نظرات الغير، بضع ثوان فقط اعتقدها ساعة الموت كاملة، عند هدأت روحه النافرة وعادت إلى جسده، قصد محل...فاعتقد بائع الحلوى أن الأمر يتعلق بأزمة قلبية، وأن عليه أن ينتقل سريعا إلى المستشفى"،[3] ويتضح لنا من

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص193.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص234.

[3] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص40.

خلال هذا أن بائع الحلوى أخافه الديلي ولكنه منحه برنامجا جديدا يمكنه أن يلجأ إليه في انعدامه وضيق خياراته خاف على الشعر في غيابه، وخاف على القرابة وعلى مينا وعلى ذاكرة العارفة، ولم يخف أبدا على نفسه.

وفي موضع آخر نجد كلمة مستشفى في حكاية (بلاغات عسيرة) في قول السّارد زاره مرة واحدة عبد الحميد بعد أن أخذ زوجته المستشفى، كانت تشكو ألما واستأصلت الزائدة الدودية"[1]، فالمستشفى هنا هو مكان للتداوي وطلب العلاج والتخلص من الألم، وهو كذلك يدل على زيارة المريض والاطمئنان على صحته، كما قد يكون هذا الموضع عند البعض آخر محطة حياتية يتوقف عندها لينتقل بعدها إلى القبر مأواه الأخير.

وفي مقطع آخر نجد السّارد قد ذكر المستشفى لكن أخصه بمستشفى الأمراض الصدرية وهنا لم يدل على أخذ العلاج وإنما خصه بالتأمل إلى العالم الخارجي من طرف بطل الرواية الذي كان يراقب كل شيء من حوله وفي هذا الصدد يقول: "وقف بشير يلتقط أبعاد العالم الذي يقف عليه أمام مستشفى الأمراض الصدرية وسط المدينة"[2]، فالمستشفى هنا هو المكان الذي يداوي جراح المرضى الذين يلجؤون إليه ويقدم أكثر الخدمات الإنسانية، فهو كخلية نحل لا تهدأ في كل وقت يمكن أن تأتي إليه حالات مستعجلة، فمستشفى الأمراض الصدرية وجد من أجل تقديم الراحة النفسية والاطمئنان من الشقاء الذي يعتريه، وبالرغم من عدم ذكر المستشفى في الرواية إلا أنه يعد بوظيفية في ترميم ما حطمته هذه الأمكنة في إنسان أرهقه المكان والزمان بما يقدمه من علاج للمرضى.

– المكتبة:

تعتبر المكتبة للمطالعة والقراءة وذلك من أجل التثقيف والتوعية، ومن أهم مصادر المعرفة والتعليم، كما أنها تضم مجموعة من الكتب والمخطوطات، فهي تتيح للفرد أن يصل إلى المعلومة بأشكالها المختلفة ومصادرها المتعددة، وظهرت كلمة المكتبة في حكاية "عشرون سنة بحثا عن الحب" على أنها المكان الذي يأخذ منه عبد

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص374.
[2] المصدر نفسه، ص240.

الحميد المعارف والأخبار والعبر لأنه كان حكيم الحي وراعي الحب بين الجميع ونجد ذلك في قول الراوي:"لهذا فيكفي أن يهتم بمكتبته ويقرأ الكتب التراثية والموسوعات"[1]، فبالرغم من صغر مكتبة عبد الحميد إلا أنها كانت ملجأه لأخذ الحكم والمواعظ وذلك لتنوع الكتب الموجودة فيها وتنوع اللغات المكتوبة بها.

ونجد فضاء "المكتبة" في الرواية على أنه الحيز الذي يأخذ منه "بشير الديلي" بطل الحكاية كتبه من أجل المطالعة والقراءة فيقول:" لم ينجح في قراءة مخطوط شعري لشاعر شاب حصل عليه من هواة الأدب في مكتبة وسط المدينة"[2]، فلم يعرف "الديلي" من القراءة إلا الشعر، فقد جرب نصوص أخرى مثل المسرحيات والروايات وأيضا قرأ قليلا من الكتب الفكرية التي جلبها الرفاق لكنها لم ترقه قصيدة واحدة تفي بالغرض.

ونجد "المكتبة" أخذت ركنا من مساحة البيت، فهي مكان لوضع الكتب وترتيبها في المنزل فنجده يقول: "مكتبتي أو الجزء الموجود في الشقة في خدمتك إن أردت أن تقرأ"[3]، إن هذا المقطع يدل على أن الديلي إنسان محب للمطالعة والتثقيف فهو يمثل شخصية المثقف الواعي.

2- الأماكن المفتوحة: (les espaces ouvertes)

تكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرواية، "إذ أنها تساعد على الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"[4]، حيث تسمح للآخرين بالاتصال فيما بينهم بمختلف الطرق، حيث تساهم هذه الأمكنة في تحريك مجرى أحداث الرواية وهي على نقيض الأمكنة المغلقة، إذ تعد أماكن انتقال يرتادها عامة الناس في أي وقت يشاءون مما يسمح لهم بتوطيد العلاقات فيما بينهم، إذ"تتخذ الروايات في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها الأحداث مكانها وتخضع هذه الأماكن الاختلاف يفرض الزمن المتحكم في

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص124.
[2] المصدر نفسه، ص285.
[3] المصدر نفسه، ص284.
[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص79.

شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي فضاءات أخرى"[1]، فالرواية عموما تتخذ أماكن مفتوحة لا حدود لها من خلال شكلها الهندسي التي تفرضه طبيعة تكوينها، وتشكيلها، مما يميزها عن باقي الروايات الأخرى.

والأماكن المفتوحة يتحقق فيها التواصل مع الآخرين، وهذا ما يقضي على الشعور بالعزلة، كما لها أهمية بالغة وكبيرة في جميع الروايات، إذ أنها تساعد على إخراج جوهر الرواية من قيم ودلالات تتغلغل وتتمثل بها، وقد اتخذت رواية "مولى الحيرة بعض الأماكن المفتوحة إطارا لأحداثها و "إسماعيل يبرير" كغيره من الروائيين الذين وظفوا في رواياتهم فضاءا مفتوحا يترك للأبطال حرية الذهاب والإياب، وقد تنوعت الأمكنة المفتوحة بتنوع الأحداث فنجد:

المدينة: (الجلفة)

لم تعد المدينة مجرد مكان للأحداث، بل استحالت موضوعا خاصا مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية، وفي تحرك الشخصيات والأحداث في بيئة مدنية في أغلبها وفي أحيان أكثر من مدينة واحدة، وشكلت في البداية مكانا يوميا أساسيا يشكله الواقع كما يتجلى من حال وجهة الراوي والشخصيات. وتبقى المدينة "هي مجموعة من المسافات لها أبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية"[2]، فقد أصبحت المدينة ملتقى التيارات الفكرية والاجتماعية من وجهات مختلفة من العالم مما أدى إلى تشكل صراع فكري يوازي مع الصراع الاجتماعي الذي ساد في المجتمع. وقد حضرت مدينة "الجلفة" بقوة في رواية "مولى الحيرة" لاحتلالها مساحة واسعة فقد وقعت أغلب الأحداث فيها ونجد السّارد يتحدث عنها بقوله:"والكثير من السكان انتقلوا إلى أحياء المدينة المتفجرة، والقليل من الشيوخ قاموا ومازالوا حتى أنه لم يعرف ممن صادف إلى القلة الشبان الذين رآهم في طفولته تحولوا إلى

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص244.
[2] المرجع نفسه،ص256.

عجزة والشيوخ ماتوا جميعا والعجائز اختفين وغلفتهن برودة الجلفة كما فعلت مع حكايات كثيرة"[1]، فقد استمتع بشير الديلي بوجوده الغريب في مدينة الجلفة بسبب غيابه عنها الذي دام ربع قرن وذلك في سنة 2015م، فقد وجد تغيرا ملحوظا على مدينته فقد بدأ الناس يكتشفون إسلامهم مجددا وتحول هو إلى مشبوه.

وكذلك نجد مدينة "الجلفة" حاضر، في كل لحظة كما كان تعيش الشخصية فيه يوميا، وتتجسد في الرواية بأنها:" لم يعد في الجلفة الكثير والرجال الذين يظهرون بين الحين والآخر لا يضعون عمامات، لا يرتدون قندورة عربي ولا سترات تحمل الساعات"[2]، ومن خلال هذا المقطع تتضح لنا رؤية بشير الديلي وهو يتجول في مدينة الجلفة واندهاشه لطريقة عيش أهل الجلفة، وكيف أنهم لم يعودوا يرتدون سراويل عربية ولا عمامات وبهذا تخليهم عن التقاليد والأعراف للمنطقة.

وكما نلاحظ أيضا أن مدينة "الجلفة" جرت فيها أغلبية الأحداث التي حصلت مع بشير الديلي دون سواه، وهو يصف سكان الجلفة في قوله:"ولعل الجميع يعرف أن سكان الجلفة لا يغادرونها، فيما نذر بل إن القلة الذين هاجروا أصبحوا مشهورين بسبب تركهم للمدينة وليس لسبب آخر، ومن هنا يبدأ الوطن عند هؤلاء، الوطن يعني أن تكون جلفاويا وبعدها فكر أنّك جزائري"[3]، فمن خلال قول الدايلي يتضح لنا أن الجلفة مكان يعتز بها أصحابها فهي رمز للعروبة والفخر، فلابد أن يحمل في داخلك ذلك الانتماء القومي ثم الوطني.

- القرابة:

إن "القرابة" لم تكن أقلّ حضورا من الجلفة في الرواية بل زاحمتها بأخذها رقعة واسعة من خلال مجريات الأحداث، وقد شهدت حركة الشخصيات من خلال تنقلاتها وأعمالها وعلاقتها الاجتماعية والفكرية، وهذا في

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص42.
[3] المصدر نفسه، ص274.

قول السّارد:"ولدت القرابة من رحم الصدفة المحض"[1]، فهنا نجد بطل الرواية يصف لنا حي القرابة بأنّه ولد من فوضى، من مزيج عشوائي بين الخوف والجوع بين الحقد والاستسلام ولد قبل اندلاع الثورة بسنة، فالقرابة في نهض من تلقائه لم يعترف بوجود فرنسا ولا غيرها مكان لا مؤسس له وكل من يدّعي أنّه سليل ملاكه كاذب وحقير.

كما أنّ الراوي جسد لنا صورة القرابة بأنّها رمز للفخر لا للتفاخر على الآخر رافضا الثقافة الأحادية المنغلقة على نفسها، بل هو ينادي بانفتاح على الجهة الأخرى، يقول في هذا الصدد: "القرابة التي يعرفها مكان ممنوع عن المتفاخرين، يحب من يفترس الأرض، ويلعب الخربقة ويشرب قهوته مقرفصا، ويدخن السوفي في شبابه ويزور بيت الخونية لأكل الروينة، ويحب سرا ويبكي ليلة تزف حبيبته"[2]، فالقرابة هي النواة الأولى للمدينة فالناس فيها عائلة كبيرة واحدة بعض أفرادها لم يتبادلو أكثر من جلسة أو تحية طوال حياتهم، فقد كانت تجمعهم علاقة المحبة والاحترام فيما بينهم.

كما أن الروائي قدم لنا وصفا لبيت البطل بشير الديلي وجاره السايح، ولكن لم يذكر أجزاء البيت من أثاث وغرف، وإنما وصفه وصفا خارجيا، ونجد هذا في "بينهما أكثر من نقطة تشابه، أولهما أنهما إبنا القرابة المتنكران وليس آخرها شغلهما شقتين متقابلتين في الطابق الثالث من عمارة مشدوهة أمام شروق الشمس بجنوب المدينة بحي سي غيفارا اكتفى السايح بباب واحد خشبي أبيض في حين أحكم الديلي إغلاق شقته ببابين أسودين، الباب الحديدي الأوّل كتلة لا تسمح لذرة غبار بالعبور، ثم باب خشبي خشن"[3]، ومن خلال هذا القول نفهم أنّ منطلق أحداث الرواية التي تدور حول البطل بشير الديلي من صميم القرابة التي هي رمز انتمائه الروحي والجسدي، فقد شهدت على حكايات ما أخلف الغياب معزوفة القصب "أقفاص العطر" إلى آخر فصل الحكاية" والتي كانت شاهدة على حبه ووفائه للخونية.

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص25.
[2] المصدر نفسه، ص27.
[3] المصدر نفسه، ص12.

- الحي:

يعتبر الحي من الأماكن المفتوحة والتي تعد "أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات، وتشكل مسرحا لغدوّها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[1]، فهي تعبر عن واقع الإنسان الاجتماعي الذي هو سبيل النّاس في قضاء حاجتهم، وكل هذه الأحياء التي تملأ "القرابة"، قد تنوعت بتنوع الأحداث والشخصيات، فجاء الحي في العديد من الحكايات وبأسماء مختلفة فنجد:

أ- حي شي غيفارا:

وهي صفة تلتصق بحي القرابة فقد، جاء في رواية "مولى الحيرة" وهي من الأحياء الموجودة في مدينة الجلفة وسمّي بهذا الاسم نسبة إلى الشخصية التاريخيّة "شي غيفارا" القائد الثوري الكوبي الذي، كان ينادي بتيار الشيوعية ضد الماركسية والذي كان له دور فعّال في تحقيق الحرّية، كما أنه كان عاملا مساعدا على الإلهام بالثورة.

ويعتبر الحي أكثر الأمكنة حضورا في روايتنا، وهو من "أمكنة المجمعات السكنية ... ولعل الحيّ من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحركتها الذاتية"[2]، فلقد عبر الروائيون العرب عن هذا النوع من الأفضية وهو الحي وجمالياته، خلال حديثهم عن المدن العربية بوصفه "مسارا وشريان المدينة وفي الوقت نفسه المصّب الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهم وتجليتها فهو المسار والمصب في آن واحد"[3]، فهو بهذا الطريق المؤدي إلى التجمعات السكانية لأهل الحي.

وبالعودة إلى الرواية نجده يتميز بالمكان الذي يعيش فيه البطل بشير الديلي في قول السّارد: "أولها أنهما ابنا القرابة المتنكران، وليس آخرها شغلهما شقتين متقابلتين في الطابق الثالث من عمارة مشدوهة أمام شروق

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص79.
[2] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص51.
[3] المرجع نفسه، ص65.

الشمس بجنوب المدينة "بحي شيغيفارا"[1]، كما نجده شاهدا على بكاء الديلي على رفيقه خاصة "العارفة" التي أنسته ولو للحظة ذكرى الخونية فنجده ذلك في قوله: "وليلتها تذكرهن بحرقة وبكى لأجلهن وحيدا، في "حي شي غيفارا اللبرالي"، فهنا نجد بشير الديلي وهو متأثر بموت رفيقاته وهو داخل شقته بحي شي غيفارا.

ب- حي الضاية:

ويظهر كذلك حي الضاية في حكاية "مفتتح بمثابة مداعبة" في قول الراوي:"كانو يراقب الجميع وكأنه يريد أن ينتبه إلى وجوده، أدان حي الضاية المرادف لحيه يصل قبل آذان المسجد الأول في المدينة، ربما لأن حي الضاية أكثر حداثة من حي الرّث"[2]، فقد جاء بشير الديلي بحي الضاية" ومقارنته مع حيه "شي غيفارا" الذي لم يحدث فيه تغيير بالنسبة لحيّ الضاية الأكثر حداثة من حيّه الرث.

ومن هنا نلخّص أنّ حيّ الضّايةكشف لنا عن ستار حيّ بشير الديلي الذي خرّب باسم ترميم الواجهات واصلاحها.

ج- الشارع:

يعد الشارع جزأ لا يتجزأ من المدينة وأحد العلامات المكانية البارزة فيها، تنفتح عليه الأبواب وتتحرك من خلاله الشخصيات وهو أكثر من جغرافيا مكانية لأنه الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السّر وعالم الجهر "إذ عند البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع وحين نكتشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها، إنه الشارع النابض بالحياة"[3].

فالشارع من الأماكن المفتوحة التي تستقبل كل فئات المجتمع وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الاطلاع والتبدل وهذا ما توصل إليه "ياسين النصير" بقوله: "الشارع هو الصحراء المدينة وجزؤها الزمني، وحياتها

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في رواية واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012م، ص111.

الذائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري لامتداده على مدّ الخيال ولساكنيه حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبدل"[1]، ولقد كان للشارع حضورا مميزا في الرواية ،إذ نجد ذلك في قول الراوي وهو يصف حالة بشير الديلي تحت ضغوطات الأيام وما فعلت به من شعوره بالحزن حتى أصبح يرغب في التجول بين الفينة والأخرى في الشوارع لعله يخفف من وطأة الألم فنجده:"في صباح خريفي حزين قذف ببشير إلى الشارع مسكونا بصورة الطّفل الذي كان وببطلي رواية مجهولة الكاتب صادفها مينا في سوق الجمعة بلا غلاف أحضرها"[2]، فقد كان بشير الديلي ساكنا كالحجر بلا عمر يعيش دون حاجة إلى تأكيد لما يؤلمه في عيون الآخرين، مكتفيا داخل ذاته غير مبالي لما يدور حوله.

كما نجد الشارع مشاركا في أحداث ما بعد استقلال الجزائر، والذي عبر عن مشاعر شخصية البطل "يحي" في حكاية "ما العالم" وإحساسه اتجاه وطنه بانتمائه إليه وبروح الثورة والاستقلال للأرض المستعمرة وكذلك قد خص بالذكر "القرابة" الذي أراد لها التغيير من خلال "مسعود بلخضر"، وهذا الأخير الذي كان أن يقود القرابة، ولكن هذا الحلم الجميل لم يمنحه إياه وتتمثل في كونه" يقيم معرضا وطنيا ويملأ الشارع بالرايات الوطنية التي اختار ألوانها وشكلها مصالي الحاج... كما يتذكر مسعود بلخضر إمام الحالمين، ويأسف أن الأرض غيبت رجلا بوزن كل الأحلام... فقد ظل حاقدا على سكان القرابة لأنهم لم يحموا الحلم الجميل الذي سكن مسعود أعتقد أنهم لو منحوه حقه في التفوق لا تفوق... ولكان سيد القرابة"[3].

وتتكرر صورة "الشارع" المزرية في أحد مقتطفات الرواية، لتؤكد العنف الاجتماعي الواقع على المكان من خلال الإرهاب الذي زرع الخوف والفزع في نفوس أهل القرابة في قول السّارد: "أعلى شارع الحمامة البنية كان هناك قامتان وسلاح، عاد الرسميون، أم حلّ المسلحون في الجبال؟ الخونية محكوم عليها بالموت في شارع سكان

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان، ص114.
[2] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص12.
[3] المصدر نفسه، ص189، 190.

الجبال"[1]، من هنا نلاحظ بأن الأحداث التي وقعت في شارع الحمامة تعكس لنا سلبا صورة الشارع استنادا إلى اسمه الحمامة التي ترمز إلى الحرية والسلام والأمن، الذي انعدم في زمن من الأزمان تاريخ الجزائر الذي عبر عنه الروائي من خلال حكاية الأب والابن في العشرية السوداء، وباعتبار أن الجبل أصبح وسيلة للتمرد والإرهاب عند الأخ وأخوه بعدما كان مأوى الثوار والمجاهدين أيام الاستعمار.

– السوق:

يعتبر السوق البوابة الرئيسية التي تكفل أداء الركن الهام في حياة النّاس، إذ يعد ملاذ للتبضع بيعا وشراء للقيا والحوار الاجتماعي المتبادل بين النّاس، وفي معنى هذا القول نجد "شاكر النابلسي" يعرف السوق بأنه: "مكان يباع فيه كل شيء ويشترى"[2]، فالسوق هو المكان الذي يلتقي فيه الناس فنجد فيه كل الظواهر التي تعبر عن وجهة المدينة، حيث أنه المكان الذي يزخر بأشكال متنوعة من الحركة، وهو الحيز المكاني الذي يسمح للرواية بتقديم شخصيات لا جديدة، والسّوق من "أمكنة عامة تمنح الناس حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطّلاع والتبادل، لذا فهي أمكنة الانفتاح تنفتح عن العالم الخارجي تعيش دوما حركة مستمرة تؤدي وظيفة مهمة فهي سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم"[3]، فالسوق هو مكان لمختلف فئات الناس والذي يضم عالما من التجارة في مختلف حاجيات المجتمع، فهو مكان يباع ويشترى فيه كل مستلزمات الحياة كما يتميز بالنشاط والحركة وقد وظفه الروائي في قوله:"صادفها "مينا" في سوق الجمعية بلا غلاف فأحضرها[4]، وهنا خص بالذكر سوق الجمعة وهو سوق يقام كل آخر يوم في الأسبوع وهو الجمعة، حيث يجتمع التجار فيه من مختلف المناطق للبيع والشراء ومينا كغيره من الأشخاص كان متواجدا في السوق فأحضر معه تلك الرواية مجهولة الكاتب.

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص293.
[2] شاكر النابلسي: جماليات المكان الروائي، ص101.
[3] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي عند نجيب الكيلاني، ص244.
[4] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص13.

كما أنه المكان الذي يتسوق منه "بشير الديلي" ويشتري حاجياته اليومية من فاكهة ولحوم وكل ما يخصه في المعيشة ونلحظ ذلك في قول الراوي:"كان عليه حث خطاه مسرعا نحو سوق الخضر والفواكه الأقرب، اقتنى بعض الفاكهة وقطعة كبد خروف ودجاجة"[1].

ونجد أيضا السّارد يواصل حديثه عن كثرة الأسواق في القرابة من خلال تجوال الديلي بين الأسواق للوصول إلى وجهته فنجده يقول:"مشى باتجاه شقته أقصى جنوب المدينة، عبر بين السوق الدائرية والسوق المغطاة بهدوء"[2].

ومما سبق نجد أن السوق لم يحفل بالذكر الكثير في الرواية، إلا أنه فضاء مهم لقضاء الناس حوائجهم وأغراضهم، وهو مصدر رزق البعض منهم، ونلاحظ كذلك أن ذكره في النص لم يكن مصحوبا بوصف أو تحديد، ولكن جاء في شكل إشارة دالة على وجوده.

– الجامعة:

تعتبر الجامعة من الأماكن المفتوحة التي تعني بالعملية التعليمية، كما أنها من أكثر الأماكن التي تسمح بالتواصل مع الآخرين، فهي رمز للعلم والثقافة والانفتاح نحو العالم الخارجي، كما أنها لم تذكر كثيرا في الرواية، فنجد في أحد مقاطع الرواية دلالة على ثقافة الشخصيات الروائية حيث يقول الراوي في حكاية "افتراض بمثابة المنفذ أنّ" شقيقتها منى اكتشفت أنها تميل إلى المسرح، وهي تدرس قسم الفنون بجامعة الجلفة، وهو تخصصها الخامس"[3].

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص39.
[3] المصدر نفسه، ص39.

ومن جهة أخرى يوظف الراوي الجامعة كما كان التقاء الأحبة والعشاق في تكوين معارفهم وصداقتهم ويتمثل ذلك في "إحدى أكبر الجامعات وعدد من الأحياء الجامعية للبنات والبنين، ما أسّس فضاءات للعلم والمعرفة بقدر يسير أمام فضاءات الحب والغرام"[1].

وفي موضع آخر من الرواية نجد أيضا أن الجمعة مكان لالتقاء العاشقين "مسعود وفريدة" الذي لا طالما كان "مسعود" يريد أن يرتبط بفتاة من الجامعة وذلك بسبب عقدة الجامعة التي لم يتجاوزها من خلال عقبة البكالوريا في قوله: "هنا تعرّف على فريدة، نزل في موقف الجامعة التي لم يدخلها يوما رغم أنه اجتهد دائما ليصل إلى الدرجة الجامعية ولم يتمكن من تجاوز عقبة البكالوريا، فقد ظلت الجامعة لصيقة رأسه وحركاته"[2]، فقد كان مسعود كلما رأى شخصا يحمل محفظة تظاهر بأنه لا يبالي به كما لم يفكر يوما في الارتباط مع فتاة أو امرأة غير جامعية فقد تأكد أنه رجل أهم من الجامعة ومن البرامج التعليمية.

وتبقى الجامعة هي المكان الذي يبث روح العلم والمعرفة فهي نور المدينة ورمز تقدم كل أمة ورقيها.

- المقبرة:

إنّ القبر هو المثوى الأخير الذي ينام فيه الإنسان، حيث السكينة والصمت المطلق، فهو جنة الميّت مقبرة في برد الشتاء وحر الصيف، يبدو مكانا تتوجد فيه الزمان والمكان، يتحدد فيه مصيره حسب عمله في الدنيا إما النعيم أو العذاب، وذلك فالمقبرة من العناصر المكانية الثابتة التي تعكس لنا صورة الحزن والأسى لأهل الفقيد فنجد السّارد يجسّد لنا في الرواية حرقة البطل "بشير الديلي" وحزنه عن وفاة شقيقته "الخونية" ويتبين ذلك في مقطع من مقاطع الرواية: "انتهى الديلي إلى قبر الخونية، وقرأ محددا القصيدة، كان يسمعها وهي تردد معه أبياتا

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص420.
[2] المصدر نفسه، ص237.

كاملة وتصمت عن البقية"[1]، فقد انصب تركيز السّارد في هذا المقطع على حالة الحزن والأسى الذي عاشه "بشير الديلي" اثناء دفن الخونية، ومثل المقبرة بأنها المكان الوحيد الذي ينسى فيه محبوبته.

وفي موضع آخر نجد السّارد يصف لنا والد البطل "مينا" وهو في المقبرة التي احتضنت جثمان أمّه الحنونة عليه الخونية، وركز على الحزن الذي ألم "بمينا" الذي فقد أمه ورفيقة دربه ونجد ذلك في: "هذا بالضبط الذي جعله يحترم أي شخص يبكي أو يفكر في البكاء، وهذا الذي دفعه إلى تحمل إمكانية بكاء مينا أمام الجميع كما فعل في المقبرة، وقبلها في شقة شي غيفار"[2]، ومن خلال هذا نجد السّارد يصف ويمزج بين وصف المكان وحالة الحزن التي عليها مينا وأهله بعد تشييع جثمان أمه الخونية ومعاناته لفقدانها.

فالمقبرة مكان يرتبط بمعاني الحزن والأسى والألم والخوف من المجهول، مكان خاص بالرجال دون النساء يتجه فيه الناس إلى الزيارة والصلاة على الأموات والدعاء لهم.

– الملعب:

هو عبارة عن مجمع رياضي مخصص لممارسة التمارين والألعاب الرياضية، فلقد وردت هذه الكلمة في حكاية "دفتر الزائر" من رواية "مولى الحيرة"، فنجد بطل الحكاية "بشير الديلي" يتخذه مكانا للتأمل والتفكير في خياراته لساعات في ملعب الحضر بمحاذاة في القرابة ويتضح ذلك في مقطع من مقاطع الرواية: "ولدت بالصمت المقدس، واصلت جلوسي اليومي لساعات في ملعب "الحضر" بمحاذاة حي القرابة، كنت أقبع هناك أتأمل وأفتش في خياراتي، ليس أمامي الكثير، خشيت أن أطيل الجلوس في الملعب فيتحول من فضاء تسلية إلى مدرسة، فعدلت عنه وقصدت بيت أختي، تكورت عندها وكانت لا تبخل بصفائها وطيبتها"[3]، فنجد في هذا المقطع من الرواية الشخصية يحي وهو يصف لسعيدة التّالية ويعبّر عن حبّه لها، فقد استغرق دراسته دهرا، كان الفصل يمرّ بسرعة،

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص418.
[2] المصدر نفسه، ص293.
[3] المصدر نفسه، ص154.

كان قد قضى أضعاف ما قضاه أترابهم من المحدثين، فاسحب بهدوء ولم يتدخل أحد فيه وذهب إلى ملعب الحضر الموجود بحي القرابة وجلس.

وفي سياق آخر نجد "الملعب" شهد على فراق "يحي" مع صديقه "مسعود بلخضر"، الذي تركه جالسا في "ملعب الحضر" بعد عناق وابتسامة وهدية، ويتمثل ذلك في مقطع آخر من الرواية: في فترة فراغي تلك كان صديقي مسعود بلخضر بديلا، منحني عقدا فضيا كان يطوق عنقه، ألبسني اياه وأبتسم، عانقتني بشدة وتركني جالسا في ملعب الحضر، من يومها لم أنزع العقد حتى نزع مني، كتب في العقد "فم" ولست أفهم ما يعني الأمر"[1]، فهنا السّارد نجده يصف لنا حزن يحي على صديقه مسعود ومدى حبه له ومدى تأثره بقصائده التي أشعل بها الجلسات التي لم يعد لها أثر، في فترة فراغه، وعن العقد الذي كان يطوق عنقه وأعطاه له وألبسه أيّاه وعانقته بشدّة وتركه في ملعب الحضر.

وما نصل إليه إجمالا من خلال جغرافية أمكنة الرواية أن "إسماعيل يبرير" قد نوع بين أمكنة بالانفتاح تارة، والانغلاق تارة أخرى، من أجل خلق عالم متناسق تسوده الحرية والتفتح من جهة، والانكسار والانقياد من جهة أخرى، وهذا ما ساهم في خلق جمالية فنية في رواية "مولى الحيرة".

وقد توسعت الرواية بين الأماكن المفتوحة المدينة، الحي، الشارع، المستشفى، السوق، المكتبة، المقبرة، الملعب والأماكن المغلقة: الصالون، المقهى، المسجد، المدرسة، البيت حيث تختلف دلالات هذا الأخير فهو أحيانا مكان للاحتماء والاستقرار، وأخرى مكانا للتفكير والانفراد بالنفس.

ومن هذا المنطلق نجد أن بنية الفضاء قد أبرزت دلالتها وفقا لثنائية (المفتوح والمغلق) على مستوى الخطاب الروائي، كما أن الوصف المكاني أدى وظيفته الفنية سواء من الناحية البنائية أو الناحية الدلالية وكل هذا أضفى على بنية النص رؤية جمالية تتعدى البعد الهندسي، وساهم في خلق انسجام وتكامل يؤدي إلى تشكيل

[1] إسماعيل يبرير: مولى حيرة، 155.

معمارية العمل الروائي، وبذلك يعد الفضاء جمالية من جماليات الكتابات الروائية، فهو يوصف بكونه مجالا للحدث الروائي وحيزا تتحرك ضمنه شخصيات الرواية.

6- أهمية المكان في العمل الروائي:

إن المتتبع لتطور الرواية يجد أن المكان عرف نموا تدريجيا لازم الكتابة الروائية، وكذا تطور وعي الكتاب بالمكان وتطور رؤيتهم للعالم والوجود، فقد اكتسب من خلال علاقاته في الرواية بأهمية كبيرة لأنّه، يتحوّل في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل عناصر الخطاب السردي باعتباره المساحة التي تجسد وعي الكاتب ووجهة نظره من جهة والإطار الذي تتجسد داخلها الصيغة البنائية التي يأتي وفقها الخطاب في سير أحداثه من جهة أخرى، فالمكان "ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[1]، فالمكان الروائي عنصر متحكم في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة وعلاقاته المترتبة عنها، فله أهمية في العمل الأدبي باعتباره عنصر ليس فضلة ولا شيء ثانوي بل بوجوده تتكامل العناصر الأخرى، وبحضوره تكسب الرواية مكانتها وقيمتها الفنية.

كما يساهم "المكان" في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصرا لمكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم"[2]، فالمكان يساهم في التقاء الأمكنة وتداخلها وصعوبة تمييزها بشكل فعال، وذلك بوضع تساؤلات وجودية حول هوية البطل ذاته، فهو الذي يعبر عن مكونات الشخصيات في الرواية.

والمكان في الرواية شديدة الأهمية كمكون للفضاء الروائي ذلك أن: "كثرة الأماكن يقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتى أن هندسة المكان تسهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص33.
[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص70.

التباعد بينهم"[1]، فقد يهيمن المكان في بعض الأحيان على كل عناصر الرواية لعب دور البطولة، فنجد الروائي يقوم بوصف المكان وجمالياته لكي يؤكد على واقعيته ناقلا الأمر من علم الورق إلى عالم الواقع، إضافة إلى استعماله عنصر الخيال.

وإن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع وبمعي يوهم القارئ بواقعياتها "إذ أن المكان هو الذي يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح"[2]، فطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني للأحداث.

كما يعد المكان واحد من أهم مكونات النص السردي، فلم يعد مجرد أداة لوظيفة إشارية لمعنى من المعاني الثابتة أو "ديكور" هامشيا للمشاهد، إنما صار عنصرا حكائيا هاما قائما بذاته، وطرفا حساسا من أطراف العمل الروائي متفاعلا مع المكونات الحكائية كالأحداث والزمن... فهو "هوية العمل الأدبي الذي افتقد المكانية ويفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته، وربما كان المكان أهم المظاهر الجمالية الظاهرية في الرواية العربية المعاصرة مما يستدعي من النقاد العرب وعلماء الجمال الاهتمام به"[3].

إضافة إلى أنه من المستحيل أن نتصور حدوث فعل في النطاق البشري غير مرتبط بمكان محدد، فالمكان يعتبر همزة وصل التي تربط بين الشخصيات والزمن والأحداث فهو يعتبر: "عنصر شكلي فاعل في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث والحوافز ... وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق

[1] حميد الحمداني: بنية النص السردي ص72.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص17.

التي يقيمها مع الشخصيات والأزمة والرؤيات"[1]، فالمكان في الرواية يكتسب أهمية كبيرة بالنسبة للسرد وذلك لحظة وصفه بشكل مطول ودقيق، وكذلك عندما نراه يؤسس مع الزمان والشخصيات فضاء الرواية بكامله.

وقد لعب المكان دورا مهما في العمل الروائي، فهو لا يقل أهمية عن بقية العناصر المشكلة للرواية، وقد حظي باهتمام كبير في أوساط الأدباء والنقاد: "فالأمكنة كالأرواح التي تسكن الأجساد لتعبر عن نفسها وتؤدي دورها وتساهم في تكوين المعنى العام"[2]"، فالمكان شأنه شأن الشخصية فهو يساهم في تحديد هوية الإنسان وملامحه النفسية والشكلية، ويعتبر محورا أساسي في سير أحداث الرواية وفي رسم أبعاد الشخصية بمظاهرها الجسدية ولباسها وسلوكها وعلاقتها بسواها من الشخصيات الأخرى، وفي طريقة تعبيرها عن نفسها.

وتأتي قيمة المكان في الرواية الواقعية مهيمنا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان ولعل هذا ما جعل "هنري متران" "يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القيمة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة وفي إطار التأكيد نفسه عن أهمية المكان"[3]، وفي نفس الصياغة نجد "المكان في العمل الروائي مكون سردي لا تقل أهميته البنائية من المكونات الأخرى بل أنه أصبح محدد الوظيفة الحكائية للسرد بتحكمه في الأحداث والحوافز"[4].

فالمكان هو محور بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.

ونجد كذلك المكان الذي يمثل تجسيد الخلفية للأحداث، ويعطي للقارئ أرضية التصوير الأولى لهذا الحيّز فلا شك أن الاهتمام به في الرواية، يعكس اهتمام الكاتب بهذا المبدأ وإيمانه بدور المكان في بناء الرواية، والمكان لا قيمة له في حد ذاته ما لم يرتبط بالزمان، "والرواية من جهة شبيهة في جانبها المكاني بالفنون التشكيلية من

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص20.
[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص195.
[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص65.
[4] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، ص41.

رسم ونحت، إذ أن المساحة التي تجري فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض، والتي تفصل القارئ عن عالم الرواية تقوم بدور هام في تنظيم وترتيب النص الروائي"[1]، ومن خلال هذا التعريف نجد أن تقديم الصورة المكانية في العمل الروائي بجماليته وتشكيلاته مع سائر الأبعاد تشكيلا فنيا يعمل على خلق متعة لدى المتلقي من خلال رؤية للمكان المكتوب وتعميق الصلة بين النص والمتلقي، ويجعل القارئ يشارك الكاتب برؤية شبيهة برؤيته، غير أن ذلك لا يعني أن المكان يقدم في العمل الروائي لأغراض زخرفية وجمالية، أو إطار خارجي أو خلفية لأحداث فقط، وإنما يكتسب قيما ووظائف أخرى تجعل منه عنصرا أساسيا يلتحم عضويا مع كل مكونات العمل السردي، فحديثنا عن أهمية المكان لا يمكن حصره في مكان دون آخر، وذلك لأن دور الأمكنة يتداخل فيما بينها فينتج التوالد بينها وتتحطم محدوديته، وتنكشف لنا أمكنة جديدة متخيلة تماثل الأمكنة الحقيقية، وذلك بتسارعها إلى ذهن القارئ وتقنع بحقيقة وجودها.

ونستنتج أن المكان في العمل الروائي يتجاوز كونه مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو العنصر الغالب فيها ولا يمكن الاستغناء عنه، باعتباره محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية.

ويعدّ أيضا من أبرز المكونات الأساسية التي تشكل منها النص الروائي ولدى اهتم الروائيون به اهتماما بالغا حيث نجدهم قد حددوا العالم الحسي الذي تعيش فيه شخصياتهم وجسدوه تجسيدا مفصلا، فالمكان في الرواية يقوم على تشكيل عالم من المحسوسات، التي يطابق عالم الواقع ويخالفه.

7- علاقة المكان بالزمان:

الزمن كلمة شغلت فكر الإنسان وجذبته إليها، فراح يتناولها بالدرس محاولا فقه ماهيتها، ويمكن القول أنه "المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها للبعض يتجزأ من كل

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص187.

الموجودات وكل وجود حركتها ومظاهرها وسلوكها"،[1] فالزّمن لا يتحقق إلا في إطار مكاني وهذا يعني أن الارتباط بين الزمان والمكان أمر جوهري، وأنهما يأخذان بعدا دراميا في صنع الفضاء الإبداعي، ويصبحان رمزا إنسانيا له دلالته الجمالية فيه.

يعد المكان عنصرا فعالا داخل العمل الروائي لما له من أهمية كبيرة في سيرورة الأحداث وفق زمنها التسلسلي حيث "يمثل المكان بعدا محوريا في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده من مكان محدد وزمان معين"[2]، بمعنى أن كل من المكان والزّمن متلازمان بعضهما البعض إذ لا يمكن تصور رواية بدون مكان محدد وزمان معين فهما مرتبطان داخل العمل الروائي.

ونجد أيضا "عمر عاشور" قد أشار إلى هذه العلاقة الذي قال: "سبق القول أن الروائي يحتاج نقطة انطلاقا في الزمن، ونقطة اندماج في المكان، يسند للأول تنظيم حركة الشخصيات في الزمن، وللثانية تنظيم حركة الشخصيات في المكان، أي أن مفهوم الهجرة أو الرحلة مثلا، لا يأخذ دلالته في الرواية إلى مدى ابتعاد إحدى الشخصيات عن موقع معين، أو تحركها بين موقعين من جملة المواقع المكونة للمكان في الرواية[3]"، وهذه العلاقة تبين من خلال علاقتها بالشخصيات والزمن.

وتقول "سيزا قاسم" فللزمان تأثير على المكان "إذا كان الزمان يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[4]، ومن خلال هذا يتضح لنا أن المكان أساسي في وجود أي رواية، بحيث لا يمكن تصورها بدون مكان، فهو الذي يتجسد من خلاله الحديث الروائي، وذلك من خلال العلاقة الوطيدة التي تجمعه بباقي المكونات.

---

[1] الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي (مفاهيم نظرية)، ص37.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص99.

[3] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، ص30.

[4] سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م، ص86.

وبما أن الرواية في أساسها من الفنون الزمكانية، والزمان والمكان ليس متلازمان متضافران فيها فقط، وإنّما لأنّ المكان مكون أساس من مكوناتها، فلولا الحركة في المكان ما كان للعمل الأديب عامة والسرد على وجه الخصوص، والأديب المتمكن هو الذي يستطيع أن يتعامل مع المكان تعاملا بارعا، فيوظفه توظيفا فنيا ناجحا إلى جانب كونه حقيقيا، فإذا كان المكان يمثل الخلفية التي فيها أحداث الرواية فإن الزمان حسب "بول ريكور" "يبقى دائما مفهوما فلسفيا قابلا للتقطيع إلى أجزاء أخرى، هي ما يطلق عليها التخريجات الزمنية كالحاضر والماضي والمستقبل"[1].

المكان يمكن أن تكون له حقيقة مجردة ويظهر من خلال الأشياء، فأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف بينما يرتبط الزمن بالأفعال أي الأحداث وأسلوب عرضها هو السرد.

ونجد كذلك أن "الزمن لا ينفصل انفصالا تاما عن المكان"،[2] إذن أن وظيفة الزمن والمكان متلازمان مع بعضهما البعض.

وتقول "سيزا قاسم": "إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وهنا اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان، حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي"[3].

ومن خلال هذا يتضح لنا أن الزمان والمكان ماهيتان لا يمكن الفصل بينهما، لأن الزمان مرتبط بالمكان وعليهما تبنى الرواية فهما مترابطان متلازمان فلو يفنى أحدهما يفنى الآخر.

وقد كانت رواية "مولة الحيرة" لها دور فعال في تأكيد علاقة الزمان والمكان الروائي، حيث نجد مثلا مدينة "الجلفة" هي الزمان والمكان الجامع لأعداد من البشر، والتي كانت قابلة للتغيّر والتطور عبر الزمن للمجتمع

[1] بول ريكور: الزمن والسرد (الزمان المروي)، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، المتحدة-بيروت، ج3، ط1، 2006م، ص30.
[2] خليل إبراهيم: بنية النص الروائي، ص80.
[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص79.

الجلفاوي، والتي كانت تجسد مرحلة الثورة والاستقلال في الجزائر، وبناء على تلك الأهمية الكبيرة لمدينة "الجلفة" في الحياة الاجتماعية والتاريخية، فإنها تلعب في الرواية دورا شديد الأهمية، حيث شكل تصويرها محورا أساسيا في تصوير المكان والزمان المعيش الواقعي الذي تتواجد داخله جميع الشخصيات التي تحركها الأحداث داخل زمان ومكان معين، فمثلا نجد شخصية "الديلي" مرتبطة بهذه المدينة والمتأثرة بها، حيث لم يتعامل "إسماعيل يبرير" مع هذا المكان كفضاء جغرافي هندسي فحسب، وإنما خصه بالفضاء الإنساني، وهذا ما عكسته الرواية من خلال الأحداث التي جعلت من مدينة الجلفة مكانا حميما في نفسية الديلي، نجده يقول: "ليس ما، استمتع بشير بوجوده الغريب في فجر هذا اليوم في نهاية سنة 2015م، وقد مر على غيابه عن الحي ربع قرن بالتمام، الحي وأثاثه من أهل الجلفة صور تتحرك أمام عينه، ومشاعر تتأجج داخله، وحالات تتكرر في ذاكرته..."[1].

فمدينة الجلفة فضاء مكاني لأحداث جرت في زمان معين، حيث يمكن للشخص فيه أن يظل ثابتا في المكان على حين يتحرك وعيه في زمان معين.

وهذا هنا نلاحظ أن "إسماعيل يبرير" اهتم بهذين العنصرين الهامين، فقد احتلا المساحة الرئيسية في روايته "مولى الحيرة".

وفي الأخير، نستنتج أن العلاقة الموجودة بين المكان والزمان علاقة تداخل، كما يمكن اعتبار المكان تجسيدا ملموسا لفكرة الزمان، واعتبار الزمان حالة مكانية، وعند تضافر هذين العنصرين الزمني والمكاني يتشكل فضاء محوري روائي، ولقد كان لهما دور مهم وكبير في بناء الرواية لدى الكاتب "إسماعيل يبرير" فكانت هي المحرك لسياق الأحداث، والمغير لتطور الشخصيات والناقل الأساسي لفكر الكاتب والمعبر عن المشاكل وقضايا المجتمع.

.

[1] إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، ص22، 23.

خاتمة

من خلال بحثنا هذا الموسوم ب"البنية السردية لإسماعيل يبرير" يمكن الوقوف عند أهم الخصائص السردية والبنائية التي اعتمدها هذا الروائي في روايته وكانت نتائجها كالتالي:

– رواية مولى الحيرة مليئة بحكايات الحب والدهشة والتصوف والسياسة، فهي مليئة بالرموز حيث يجب أن تقرأ على مستويات مختلفة، وقد اهتم إسماعيل يبرير في روايته على الأحداث التي دارت في الجزائر في الستة عقود الماضية وذلك لاشتماله على المكان والإنسان بسبب تهميشهما في أغلبية الروايات الجزائرية.

– ويعتبر الزّمن من التقنيات الأساسية في البناء السردي للرواية، الذي من خلاله يمكننا التعرّف على زمنية ووقائع القصة، فلا يمكننا إبداع قصة بدون زمن.

– وعند دراستنا لعنصر الزمن نجد هيمنة الاسترجاع على الاستباق، والذي من خلاله استرجعت ذكريات ماضي بطل الرواية بشير الديلي ويومياته مع صديقه المدني وطفولته، كما حضر الاسترجاع بمختلف أنواعه الداخلي والخارجي، فالداخلي كسد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر، والذي يساعد على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها، أما الخارجي الذي يوضح أحداثا سابقة عن السرد.

– أما على مستوى المدة الزمنية فقد توفرت عناصرها الأربعة كالخلاصة التي كانت له أهمية في تسريع السرد، فساعدت الراوي في تلخيص أحداث ووقائع التي جرت في شهور أو سنوات في الرواية، كما أن حضور الحذف في النص بارزا من خلال تسريع وتيرة السرد الروائي والقفز في سرعة يتجاوز مسافات زمنية.

– وبالنسبة لتقنية إبطاء الزمن السردي نلاحظ هيمنة المشاهد الحوارية التي تتوافق فيه كل من حركة القص وسرعة الحكي على حساب الوقفة الوصفية التي لجأ إليها الكاتب لوصف الشخصيات ووصف مشاعرهم بالإضافة إلى الأماكن.

– يعتبر المكان من المكونات الأساسية للرواية، حيث لعب دورا هاما في تكوين الأحداث في هذه الرواية وهو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات، مما ساعد على أبعاد الشخصيات وتفسير سلوكاتها وشرح طبائعها.

– ونجد أنّ الأمكنة تعدّدت من حكاية إلى أخرى، وتنوعت مواضيع هذه الرواية مما زاد الرواية جمالا وتشويقا.

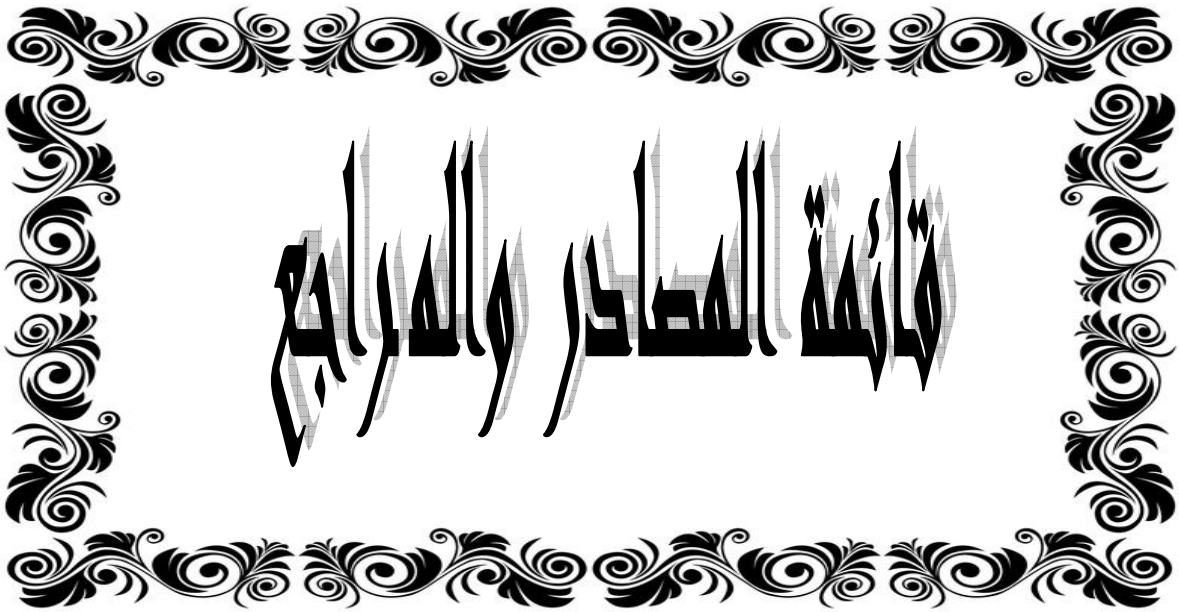
– أما بالنسبة للتشكيلات المكانية فقد درسنا الأماكن المفتوحة والتي يشارك فيها الناس جميعا، والأماكن المغلقة والتي تتعلق بالفرد الواحد، وهي شديدة الانغلاق.

– ارتبطت الأمكنة الموجودة في الرواية بالواقع حيث نجد الأمكنة الرئيسية نفسها موجودة في العالم الواقعي المعاش أهمها شوارع الجلفة وبيوتها التي ينتمي إليها إسماعيل يبرير.

– الزمان والمكان يعتبران من مكونات العمل الروائي، وذلك لأنه يحتاج إلى انطلاقة في الزمن واندماج في المكان.

– إن علاقة الزمان بالمكان هي علاقة تكاملية أي أن كل عنصر منهما يكمل الآخر إذا تم إطلاق عليهما مصطلح واحد وهو الزمكانية.

وفي الأخير يمكن القول أننا حاولنا من خلال بحثنا هذا توضيح كيفية تشكيل تقنيات السرد في العمل الروائي من خلال العلاقات القائمة بين هذه العناصر، من زمن ومكان ومفارقات وسرد، وتوضيح كل عنصر على حدة وإبراز هذه العناصر في بناء "رواية مولى الحيرة" لـ "إسماعيل يبرير" الذي كان بارعا في توظيفها في قالب فني راقي وإعطائه لمسة فنية عبر من خلالها على قدرته الإبداعية.


قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1_ إسماعيل يبرير: مولى الحيرة، الحبر للنشر، الجزائر، 2016م.

ثانيا: المراجع العربية

1_ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، دط، 2003م.

2_ آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظريّة والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

3_ باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.

4_ تزفيطان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبي، منشورات الإتحاد كتاب المغرب (سلسلة ملفات)، الرباط، ط1، 1992م.

5_ جيرار جنيت: نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطاب للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.

6_ حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي –الفضاء، الزّمن، الشّخصية–، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

7_ حميد الحمداني: بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

8_ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي الغربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م.

9_ سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

10_ سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، وزارة الشؤون الأفاقية العامّة، آفاق عربية، العراق، بغداد، دط، 1983م.

11_ سيزا قاسم وآخرون: جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م.

12_ سيزا قاسم: بناء الرّواية (نظرية مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للطالب، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، دط، 1978م.

13_ شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة الجامعية، ط1، 1994م.

14_ الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

15_ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

16_ عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010م.

17_ عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السّردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008.

18_ محمد إبراهيم: تجليات المكان الحكائي، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

19_ محمد بوعزة: تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م.

20_ محمد عزام: فضاء النص الروائي، (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996م.

21_ مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

22_ ميساء سليمان الابراهيم: البنية السرديّة في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامّة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م.

23_ ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1980م.

24_ يمنى العيد: تقنيات السّرد الرّوائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

ثالثا: المراجع المترجمة

1_ بول ريكور: الزمن والسرد (الزمان المروي)، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، المتحدة-بيروت، ج3، ط1، 2006م.

2_ تزفيطان تودوروف: مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، ط1، 2005م.

3_ جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.

4_ جيرالد برنس: قاموس السّرديات، تر: السيد أمّام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

5_ رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، باريس، ط1، 1993م.

6_ غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

رابعا: المعاجم

1_ أبو الفضل، محمد بن مكرم بن عليّ، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي: لسان العرب، المادة اللغوية "زمن"، المجلد 7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1994م.

2_ أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: مقاييس اللّغة، باب الزاء، المجلد1، تح: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م- 1429 هـ.

3_ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات (نقد الرّواية)، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

4_ الفيروز أبادي: القاموس المحيط، المادة اللغوية "زمن"، تح: أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009م، 1430هـ.

5_ فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

6_ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط3، 1986م.

7_ نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

خامسا: الرسائل الجامعية

1_ جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في رواية واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012م.

2_ مها حسن عوض الله القصراوي: الزّمن في الرّواية العربية (1960-2000م)، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ط1، 2004م.

3_ نصيرة زوزا: بنية الفضاء في رواية واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع ..... **الصفحة**

بسملة

شكر وتقدير

إهداء

مقدّمة ..... **أ–ج**

الفصل الأول:بنية الزمن في رواية "مولى الحيرة" لإسماعيل يبرير

تقديم نظري حول الزمن من منظور الدراسات النصية.....5

1_ مفهوم الزمن.....10

2_ مستويات الزمن الروائي 15

أ_ الاسترجاع.....16

ب_ الاستباق 24

3_ الديمومة (المدة) 30

أ_ حركة تسريع السرد.....31

ب_ حركة تبطيء السرد.....38

4_ التواتر.....48

5_ أهمية الزمن الروائي في الدراسات النصية.....52

الفصل الثاني: بنية المكان في رواية "مولى الحيرة"

تقديم نظري حول المكان من منظور الدراسات النصية.....58

1_ مفهوم المكان 64

2_ مفهوم الفضاء 66

3_ أشكال الفضاء الروائي.....67

أ_ الفضاء الروائي.....67

ب_ الفضاء النصي 68

ج_ الفضاء الجغرافي 69

د_ الفضاء الدلالي 69

هـ_ الفضاء كمنظور أو كرؤية 70

4_ الفرق بين المكان والفضاء.....71

5_ أنواع المكان الروائي.....73

أ_ الأماكن المغلقة..... 73
ب_ الأماكن المفتوحة 83
6_ أهمية بالمكان في العمل الروائي 95
7_ علاقة المكان بالزمان 98
خاتمة 103
قائمة المصادر والمراجع 106
فهرس الموضوعات

ملخص الدراسة:

كشفت هذه الدراسة عن تجربة روائية متميزة للروائي اسماعيل يبرير تمثلت في رواية مولى الحيرة، حيث اهتمت بتحليل تقنيات السرد من خلال إبراز كيفية توظيف عناصره من زمان ومكان، فقد أثبتت حركة الزمن دورها في تفسير الأحداث عن طريق مستويات ثلاثة، هي التركيب الزمني بمفارقاته الاسترجاعية والاستباقية والمدّة الزمنيّة المتراوحة بين الإيقاع السريع والبطيء. ويعتبر الزمان والمكان من أهم مكونات العمل الروائي وذلكّ لأنّه يحتاج إلى انطلاقة في الزمن واندماج في المكان، فالزمن يكتسب قيمته الجمالية عند دخوله حيز التطبيق لأنّه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، ومن جهة أخرى نجد المكان يرمي إلى إعادة خلق الواقع وتشكيله من جديد ويجعل الأحداث الرواية أكثر واقعية بالنسبة للقارئ.

الكلمات المفتاحية: البنيّة، البنيّة السردية، الزمن، المكان، المفارقات الزمنية.