الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى –جيجل–

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

البنية السردية في رواية فتاة الياقة الزرقاء لعمرو عبد الحميد

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر.

إعداد الطالبة:

❖ بوزيدي خديجة

إشراف الأستاذ:

د/ عبد الحق مجيطنة

الإسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د/ محمد بولحية	أستاذ مساعد "أ"	جيجل	رئيسا
د/ عبد الحق مجيطنة	أستاذ محاضر "ب"	جيجل	مشرفا
د/ محمد زكور	أستاذ محاضر "أ"	جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية:

2021 / 2022 م

1443 / 1444 هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى –جيجل–

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

البنية السردية في رواية فتاة الياقة الزرقاء لعمرو عبد الحميد

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر.

إعداد الطالبة:

❖ بوزيدي خديجة

إشراف الأستاذ:

د/ عبد الحق مجيطنة

الإسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د/ محمد بولحية	أستاذ مساعد "أ"	جيجل	رئيسا
د/ عبد الحق مجيطنة	أستاذ محاضر "ب"	جيجل	مشرفا
د/ محمد زكور	أستاذ محاضر "أ"	جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية:

2021 / 2022 م

1443 / 1444 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

نستهل فاتحة شكرنا لله عز وجل أولا وقبل كل شيء على النعمة التي أنعمنا إياها، والذي أعطانا القدرة لإتمام هذا العمل المتواضع

كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف " **عبد الحق مجيطنة** "

الذي نكن له كل التقدير والاحترام والذي لم يبخل علينا بإرشاداته ونصائحه القيمة والتي مكنتنا من انجاز هذا العمل

وإلى الأساتذة الذين تداولوا على تلقيننا دروب العلم والمعرفة في جميع الأطوار خاصة الطور الجامعي كما نشكر كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

ربنا تقبل منا إنك أنت السميع العليم.

خديجة

إهداء

أهدي هذا العمل إلى أبي الغالي وسندي في الحياة حفظه الله وأدامه تاجا فوق رؤوسنا، إلى من ركع العطاء أمام قدميها وأعطتنا من دمها وروحها وعمرها حبا وتصميما ودفعا لغد أجمل، إلى الغالية التي لا نرى الأمل إلا من عينيها "أمي" الحبيبة التي مهما تكلمت عنها لن أوفيها حقها.

إلى من ترعرعت معهم ونما غصني بينهم، إخوتي،

إلى كل الأهل والأقارب من قريب ومن بعيد.

إلى كل من علمني حرفا أصبح نورا يضيء الطرق أمامي.

إلى الأستاذ المشرف الذي بث فينا روح المثابرة والعمل "عبد الحق مجيطنة".

إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل المتواضع ولو بكلمة طيبة وابتسامة صادقة أهدي هذا العمل.

❁ خديجة ❁

مقدمة

مقدمة

الله سبحانه وتعالى كرم الإنسان عن سائر مخلوقاته باللغة، إذ تعتبر اللغة وسيلة أساسية لتبليغ المعلومات والتواصل بين سائر المخلوقات.

تحتل الرواية مكانة مرموقة في كل أقطار العالم، وقد عرفت تطورات عديدة عبر مر العصور من روايات قديمة وكلاسيكية إلى روايات جديدة معاصرة، حيث كانت ومازالت تعالج قضايا اجتماعية وسياسية...الخ،وذلك في قالب روائي يدخل عليه الروائي بعض التعديلات حسب رغبته فتجده يحكي عن حياته وحياة مجتمعه سياسيا واقتصاديا وحتى اجتماعيا حيث يضفي عليه عنصر الخيال والتشويق من أجل لفت انتباه القارئ.

وتعد دراسة السرد الروائي من أكثر الدراسات خصوبة وصعوبة حيث تعد المدخل المناسب الذي يمكن من خلاله الولوج إلى جوهر النص الروائي، فالبنية السردية هي العنصر الأوفر والأكمل والملم لدراسة الرواية، حيث تذهب إلى دراسة ثلاثة عناصر مهمة في الرواية(الزمن،المكان، الرؤية السردية)، ومن أجل الاقتراب أكثر من هذا الموضوع ارتأينا إلى دراسة البنية السردية في رواية عمرو عبد الحميد، ومن هنا نطرح الإشكالية التالية:

- ما هي البنية السردية؟ وما هي أهم عناصرها وأهم المفاهيم المتعلقة بها؟ وهل تم توظيفها جميعا في الرواية؟.

- هل كانت الرواية تسير نحو تسريع السرد أم نحو تبطيئه؟ وهل تمكن الروائي من توظيف عناصر المكان في الرواية؟

- فيما تكمن بنية الزمن في الرواية؟.

- ما هي أشكال التبئير في الرواية؟ وإلى أي مدى ساهم المنظور السردي في تكوين وسير العمل الروائي؟

أما المنهج المعتمد في هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي بآليات تحليله لأنه الأنسب لهذه الدراسة.كما أنه يساعد على تحديد شبكة العلاقات الموجودة في هذه الرواية حيث أنه المنهج الذي ساعد على دراسة علم السرديات أو البنية السردية.

وقد اعتمدنا على خطة جاءت على الشكل التالي: مقدمة +مدخل+ثلاثة فصول وخاتمة.

وقد كان المدخل النافذة التي ولجنا إليها لبناء البحث الموسوم بعنوان البنية السردية في رواية فتاة الياقة الزرقاء لعمرو عبد الحميد ،حيث تكلمنا عن مفهوم البنية السردية من أجل تعريتها قبل الشروع في البحث وقمنا بتقسيمها إلى جزأين عرفنا كل واحدة على حدا "البنية" و"السرد"، وتطرقنا إلى مكونات السرد وذلك من أجل معرفة دور كل تلك المكونات ووظيفتها في الرواية، وقد عرجنا في الفصل الأول الموسوم بعنوان "بنية الزمن في الرواية" الذي اتسم بالمزج بين النظري والتطبيقي معا، وقد قسمناه إلى عنصرين أساسين:الأول تحدثنا فيه عن مفهوم الزمن والعنصر الثاني تحدثنا عن المفارقات الزمنية الموجودة في الرواية(الاسترجاع – الاستباق – إبطاء السرد – تسريع السرد) وذلك لمعرفة الزمن وأهميته في الرواية ومعرفة تلك المفارقات الزمنية وأهميتها في بناء الرواية أحداثها وتواريخها التي تعمل على إضفاء نوع من إبطاء السرد أو تسريعه بهدف استخراجها وبيان طريقة عملها. أما في الفصل الثاني الذي اتسم أيضا بالمزج بين النظري والتطبيقي وقد قسمنا هذا الأخير أيضا إلى ثلاثة عناصر، العنصر الأول مابين الفضاء والمكان وذلك لمحاولة ضبط المفهوم والكشف عن التداخل الحاصل بينه وبين المصطلحات الأخرى والمصطلح الذي اخترناه هو المكان الذي يرادفه في المعنى وذلك بهدف استخراج نقاط التشابه والاختلاف بينهما، والعنصر الثاني الذي تحدثنا فيه عن الوصف في الرواية وقد اعتمدنا على شجرة الوصف لجون ريكاردو وذلك لمعرفة أنواع الوصف فيها، وتطبيقها على الرواية واستخراج طرائق الوصف المستخدمة من طرف الروائي.

ثم العنصر الثالث تطرقنا فيه إلى تجليات الفضاء في الرواية، وذلك لمعرفة ألاماكن المتنوعة التي عالجتها الرواية، بهدف استخراجها وتقسيمها إلى المفتوحة والمغلقة وتثبتها.

وآخر فصل الذي اتسم بالمزج بين النظري والتطبيقي الموسوم بعنوان"المنظور السردي " قسمناه إلى ثلاثة عناصر أولها:مفهوم الرؤية السردية، بالإضافة إلى العنصر الثاني الذي حاولنا التطرق من خلاله إلى أنواع الرؤية السردية من وجهة نظر "تزفيتان تودوروف" حول الأنواع الثلاثة، وتطرقنا كذلك إلى أشكال التبئير عند "جيرار جنيت"، الذي اختلفت آراءه لكن المفهوم كان واحد فكل حسب ما يراه. وختمنا كل ذلك بخاتمة أوجزنا فيها أهم النتائج التي تطرقنا إليها من خلال تحليل البنية السردية.

والهدف من دراستنا هو الكشف عن عناصر البنية السردية وإزالة الإبهام الذي كان في هذا النوع من الروايات التي تتغنى بالخيال في أجزائها فموضوع البنية السردية هناك دراسات عديدة لها في روايات أخرى ولكن لا وجود لها في الرواية التي قمنا بدراستها.

أما فيما يخص دوافع اختيارنا لهذا الموضوع هو ميولنا إلى هذا النوع من الروايات التي تحتوي على العجائبية والخيال بكثرة خاصة الروايات الجديدة، وكذا رغبتنا في الخوض أكثر في حيثيات الرّواية، وأخرى موضوعية تمثلت في توفّر المادة العلمية حول هذا الموضوع، وأيضا لكون الرواية حديثة.

وما كان لهذه الدّراسة أن تستقيم وفق هذه الوجهة إلاّ من خلال الاعتماد على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

- حميد لحميداني بعنوان "بنية النص السردي"، آمنة يوسف "تقنية السرد في النظرية والتطبيق".

ومعاجم لغوية لشرح بعض مفردات البنية من بينها:

- الخليل بن أحمد الفراهيدي "كتاب العين"،ابن المنظور لسان العرب.

وكأي بحث علمي فقد واجهتنا أثناء عملية البحث عدّة صعوبات وعراقيل زادتنا عزيمة للكشف عن خفايا هذا الموضوع نذكر منها جائحة كورونا التي غيرت من سيرورة الحياة اليومية من طبيعتها والتي نجمت عنها ضغوطات نفسية جرّاء الخوف من نفاذ الوقت قبل انتهاء عملية البحث.

ولا يفوتنا في الأخير إلا أن نتقدم بجزيل الشكر وأسمى عبارات التقدير والامتنان والعرفان إلى الأستاذ "عبد الحق مجيطنة" على النصائح والتوصيات التي قدمها لنا ومساعدته على انجاز هذا العمل، ونتمنى أن يسهم بحثنا ولو بقدر بسيط لكل من يطلع عليه ويكون في مستوى طموحات الأساتذة الكرام والمهتمين بالدراسات الأدبية.

مدخل: مفاهيم نظرية

أولا: مفهوم البنية

ثانيا: مفهوم السرد

ثالثا: مكونات السرد

رابعا: مفهوم البنية السردية

أولا: مفهوم البنية

أ– لغة: ورد في لسان العرب " لابن منظور" المفهوم اللغوي للبنية كالآتي : «بِنْيَةٌ وهي مثل رشوة ورشا كأن البنية الهيئة التي بُنِيَ عليها مثل المِشية والركبة وبَنَى فلان بناءً بنى قصورًا شدد للكثرة وابتنىَ دارًا وبَنىَ بمعنىَ. والبُنْيَانُ: الحائط الجوهري: والبُنىَ بالضّم مقصور مثل البِنىَ: بِنْيَةٌ وبُنْيَةٌ وبِنَى بكسر البَاءِ مقصور مثل جزية وجزَى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة وابْنَيْتُ الرجل: أعطيته بناءًا أو ما يُبْتَنَى به دارهُ ».[1]

في حين ورد مفهوم البنية في "كتاب العين " كالتالي: «بَنىَ البِنَاءَ، يَبْنِيْ بُنْيَانًا وبناء(...) والبنية: الكعبة (...) والمِبْنَاه: هيئة السَتْرِ أثناء الطواف يُلْقَى على مقدم الطواف (...)».[2]

نجد أن مفهوم "البنية" في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي مرتبطة بالكعبة أي هيئة الستر أثناء الطواف. كما أنه وردت كلمة "البنية" في القرآن الكريم في قوله تعالى:« الله الذّي جَعَلَ لَكُمْ الأَرْضَ قرارًا والسّمَاءَ بِنَاءً (...)».[3]

عرفت البنية من خلال العديد من النقاد فلقد واجه هذا المصطلح مجموعة من الاختلافات إذ نجد أن «بعض الباحثين يحدد المصطلح بأنها ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها ومن جهة نظر معينة ».[4]

---

[1] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، لبنان، 1863، مج، بني، ص 160-161.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار سلم وآخرون، لبنان، ط1، 2004م، ص 68.

[3] سورة غافر: الآية 64.

[4] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط 1، 1419/ 1998، ص 122.

وأما في اللغات الأجنبية فإن كلمة "structure" مشتقة من الفعل اللاتيني "strucrere" بمعنى " يَبْنِي " أو يُشَيّد ".

ب– اصطلاحا: أما في محاولة للوقوف على المفاهيم العلمية المختلفة لكلمة "بنية " لدى جماعة من أهل البنيوية، فيقول السويسري المشهور "جان بياجيه": « إن البنية هي نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميزة للعناصر، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج من حدود ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه ».[1]

ونجد أيضا تعريف آخر يقول أن «البنية في أصلها تحمل معنى المجموع أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه، وهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الكلي الذي يربط الشيء أجزاءه فحسب، وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء، ومعقوليته»[2].

ثانيا: مفهوم السرد

لقد لفت السرد اهتمام واستقطاب الكثير من الدارسين والباحثين في ظل تراجع الشعر وترك المجال للنثر الذي عرف توسعات وصدى واسعين وإذا ما تمعنا في كلمة النثر نقصد به القص بشتى أنواعه (الرواية، القصة .. الخ) أي كل ما يكون ضمن السرد أو الحكي.

---

[1] زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية (مشكلة البنية)، مكتبة مصر، القاهرة، د ط، ص 30 .

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط 1، 2005، ص 19.

أ– لغة: وقد ورد تعريفه في المعاجم العربية من ضمنها "لسان العرب" لابن منظور الذي يعرفه كالآتي:

« تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مسبقا بعضه في أثر بعض متتابعا سرد الحديث ونحوه يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا، إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه ».[1]

وفي التنزيل العزيز وردت لفظة (السرد) في قوله تعالى: « أنِ اعمل سابغاتٍ وقدر في السرد واعملوا صالحا إني بما تعملون بصير».[2]

« ونقول سرد: درع مسرودة ومَسْرَدةٌ بالتشديد : فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السرد الثقب والمسرودة المثقوبة وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له وسرد الصوم تابعه، وقولهم في الأشهر الحرام (سردٌ) أي متابعة وهي ذو القعدة وذو الحجة والمحرم وواحد فرد وهو رجب وسرد الدرع والحديث والصوم كله من باب نصر ».[3]

ب– اصطلاحا: كما يعرف أن السرد قديم النشأة وامتد مفهومه إلى مفاهيم مختلفة فهو من أهم القضايا التي أثارت جدل وآراء الباحثين والنقاد لأنه أساس كل عمل أدبي ولقد تعددت الآراء والمفاهيم فنجد أن حميد لحمداني يعرفه كالتالي: «هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالرواية والمروي له ،و البعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[4].

[1] ابن منظور: لسان العرب، مجلد 7، مادة سرد، ص 175.

[2] سورة سبأ : الآية 11.

[3] محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1986، ص 124.

[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط 1 ،1991، ص45.

ونجد أيضا «إن السرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»[1].

ونجد بأن السرد هو: «الحديث أو الأخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين ودلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم».[2]

ومن هنا يمكننا أن نجد أن للسرد مفاهيم فلم يسلم من الالتباس وقد حاولنا أن نضع له تعاريفا بالاستعانة بآراء نقاد مختلفين.

بالإضافة إلى تلك المفاهيم التي تطرقنا لها نجد مفهوما آخر للسرد والذي يعني: «طريقة الحكي التي يسميها بعض النقاد الخطاب ».[3]

نلاحظ أن السرد مرتبط بالحكي وهذا ما لاحظناه على التعاريف السابقة.

ثالثا: مكونات السرد

لا يتشكل السرد إلا من تضافر وتكامل ثلاثة مكونات أساسية يبدعها مؤلف حقيقي وتلقاها قارئ حقيقي وهذه الركائز هي :

أ- الراوي (المرسل).

[1] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسته ونقد)، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، د ط، 1434/ 2013، ص 104، 105.

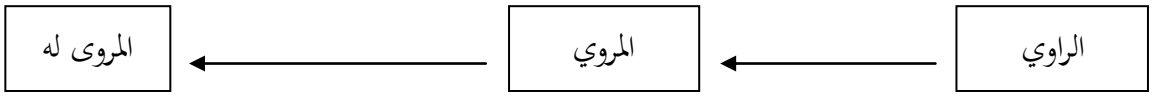
[2] جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندارامرا: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط 1، 2003، ص 105.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1984م، ص 109.

ب- المروى (الحكاية).

ج- المروي له (المرسل إليه).

ويمكن تلخيصها في المخطط الآتي



أ- الراوي: وهو الشخص الذي يروي حكاية ويخبر عنها سواء أكانت هذه الحكاية حقيقية أم ضربا من الخيال، فالراوي لا يحمل اسما يعنيه يكتفي بان يتمتع بصوت يصوغ بواسطة المروي، فالراوي كما جاء في كتاب " السردية العربية " لإبراهيم عبد الله « هو عبارة عن منتج للمروي بما فيه من أحداث ووقائع تعني برويته العالم المتخيل الذي يكونه السرد فهو عنصر قصصي متخيل كسائر العناصر الأخرى المشكلة للمنجز المحكي لكن دوره يضاهيها جميعا كونه الوسيط الذي يعتمد ويرتكز عليه المبدع في تقديمه للشخصيات الروائية ». [1] و السارد أو الراوي في أبسط تعريفاته هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ .

ب- المروي (الحكاية): هي المادة الحكائية التي يقدمها الراوي أي النتاج الذي يصدر عن الرواية وتعبه أي «الرواية نفسها تحتاج الى راوي ومروي له ا والى مرسل ومرسل إليه، وفي المروي (الرواية)، يبرز طرفا ثنائية الخطاب /الحكاية، أو السرد / الحكاية، لدى السردانيين اللسانيين (تودوروف، جنيت، ريكاردو ...) على اعتبار أن السرد

[1] سعيد الوكيل: تحليل النص السردي، معارج ابن العربي أنموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص 62.

(المبنى) هو شكل الحكاية (المتن)، وعلى اعتبار أن السرد والحكاية، هما وجها المروي المتلازمان أو اللذان لا يمكن القول بوجود احدهما دون الآخر في بنية الرواية ».[1]

ج- المروي له (المرسل إليه): المروي له يتوسط بين الراوي والمروي فهو يسهم في تأسيس هيكل السرد فهو الذي يتلقى ما يصدر عن الراوي فلولا المروي له لما وجد المروي والراوي فهو الذي يوجه الخطاب ليستمع إليه ويقرأ ويأخذ منه معرفة ومغزى وترفيها وعلما فهو « قد يكون اسما معينا ضمن البنية السردية وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائن مجهول، أو متخيل لم يأت بعد أو فكرة ما، يخاطبها الروائي، على سبيل التمثيل الفني (...)».[2]

رابعا: مفهوم البنية السردية

« تنوعت مفاهيم البنية السردية في العصر الحديث بحسب تنوع المدارس والمنطلقات الفكرية فهي مجال رطب، من حيث عالم متطور من التاريخ والثقافة وأداة من أدوات التغيير الإنساني ذلك أن كل فعل إنساني يمكن أن يندرج ضمن خطاطة يتم تحديدها كرسم سردي يقوم على ضبط تركيبي لهذا الفعل ثم فصله عن الزمان والمكان كما يقوم بتحديد دلالي للمنتوج المتولد عنه ».[3]

[1] آمنة يوسف: تقنية السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط2، 2015م، ص 41.

[2] المرجع نفسه، ص 41-42.

[3] سعيد بنكراد : النص السردي، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1996م، ص 86.

أو هي « ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة ».[1]

وهذا المفهوم يتوقف على السياق بشكل واضح، فنجد نوع أول تستخدم فيه البنية عن قصد ولهذا تقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة وسياق آخر تستخدم فيه البنية بطريقة علمية فحسب.

« البنية السردية تحمل طابع النسق الذي يجمع عناصر مختلفة يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى، فالبنية محدودة بعلاقة تربط بين مكونات النص السردي، بحيث لا يمكن فهم أي عنصر من عناصرها من غير النظر إلى قيمة ارتباط هذا العنصر سواء بينما جعلها "كلود ليفر شتراوس **Claud Levi Strauss**" بالمعنى المجرد (الشكل) هو بنية لا مضمن لها لأنها المضمون ذاته، ومن الممكن القول أن محتوى السرد هو بنيته ».[2]

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية، الاجتماعية، ط 1، 2009، ص 16.

[2] ميساء سليمان الإبراهيمي: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 14.

الفصل الأول

بنية الزمن السردي

I- الدراسة النظرية

أولا: مفهوم الزمن السردي

ثانيا: أنواع الزمن

II- الدراسة التطبيقية

ثالثا: النظام الزمني في رواية فتاة الياقة الزرقاء

رابعا: التواتر الزمني

I- الدراسة النظرية:

أولا: مفهوم الزمن السردي

1 – مفهوم الزمن:

يعد الزمن عنصرا جوهريا في بناء أي عمل روائي، فمن خلاله تنتظم أحداث الرواية ويتوالى ترتيبها، وبه ترتبط حياة الشخصيات، فهو المتحكم في مصائرها. من هنا كان الزمن أكثر عناصر البنية التصاقا بهذا الجنس الأدبي، ولقد شكل هذا المصطلح حيزا كبيرا في الدراسات النقدية والأدبية، فكان من المقولات التي ذهب فيها الدارسون مذاهب شتى، اختلفوا في طريقة معالجته وتنوعت تعاريفهم له، كل له مشاربه المعرفية التي ينطلق منها .

أ- لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: «زمن: الزَّمَنُ والزَّمَانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم، الزَّمَنُ والزَّمَانُ العَصْرُ: والجمع أَزْمُنٌ أَزْمَانٌ وأَزْمِنَةٌ. وزَمَنٌ زَامِنٌ: شديد. وأَزْمَنَ الشَّيءُ: طال عليه الزَّمَانُ، الاسم من ذلك الزَّمَنُ والزُّمْنَةُ، عن ابن الأعرابي، وأَزْمَنَ بالمكَانِ: أَقَامَ به زَمَانًا، وعامله مُزَامَنَةً وزَمَانًا من الزَّمَنِ ».[1]ومن هنا نجد أن هذا المصطلح يعني مدة الوقت والإقامة سواء كانت طويلة أو قصيرة .

ونجد المعنى نفسه ذكر في المعجم الوسيط: «(زَمَنَ)- زَمَنًا وزُمْنَةً: مرضَ مرضًا يدوم زَمَنًا طويلاً، وضعف بكبر سن أو مطاولة علة. فهو زَمِنٌ، وزَمِنٌ، (أَزْمَنَ) بالمكان: أقامَ به زَمَانًا. والشيء طال عليه الزمن، يقال مرض

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج 07، (مادة الزمن)، ص 60 .

مزْمِنٌ، وعلة مُزْمِنَةٌ ويقال: أَزْمَنَ عنه عطاؤهُ: أبْطَأَ وطالَ زَمَنُهُ. والله فلان وغيره: ابتلاه بالزَّمَانَةِ. (زَامَنَهُ) مُزْتَمِنَةً، وزَمَانًا: عامله بالزَّمَنِ (الزَّمَانُ): الوقت وقليله وكثيرة ومدة الدنيا كلها »[1].

أما في قاموس اللغة «يجمع على أزمن والسنة أربعة أزمنة وهي الفصول أيضا فالأول الربيع وهو عند الناس الخريف سمته العرب ربيعا لأن أول المطر يكون فيه وبه ينبت الربيع وسماه الناس خريفا لأن الثمار تحترف فيه أي تقطع ودخوله عند حلول الشمس رأس الحمل وهو عند الناس الربيع والرابع القيظ وهو عند الناس الصيف ودخوله عند حلول الشمس رأس السلطان»[2]. وجاء هذا المصطلح مرتبط بالتغيير والحركة وتعاقب الأشياء، وهي من المتغيرات الموجودة في الفصول على طول السنة: الربيع، الخريف، الشتاء، الصيف« فكان الزمن في أطلق دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ؛ أي كأن حركة الحياة في حركتها الدائمة وديمومتها السرمدية »[3].

ب– اصطلاحا: لقد ارتبط الزمن بالإنسان منذ بدء وجوده، وكانت مقولة الزمن الشغل الشاغل لدى الفلاسفة لارتباطه بالحياة. حيث انصب اهتمامهم بشكل خاص على ماهيته وحقيقة وجوده. فكان ينظر إليه على أنه «المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار حياة وحيز كل فعل وكل حركة، وهو يكتسب معاني مختلفة بل متشعبة متباينة، وهو ليس مجرد حضور بل إنه لفاعل فعله الخفي المباشر أينما وجد للفكر الحديث فضل أبنائه حقيقته هذه، وبذلك خرج عليك عما كان منسجما فيه ارتباط مستمر للمعتقدات الدينية وقضية الموت لتقيم الدليل على أن الزمن ليس فقط الأبد أو الخلود الذي بشرت به الأبدان، ولا هو حركة توالي الليل والنهار والفصول الأربعة المنظمة لبعض مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فهو يشمل ميادين كثيرة أخرى من الوجود

---

[1] إبراهيم مصطفى أحمد الزيات حامد عبد القادر: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425/ 2004، ص 401.

[2] أحمد بن محمد بن علي المقري الغيومي: قاموس اللغة كتاب المصباح المنير، ج3، توبليس، د ط، د س، ص 348.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ط1، الكويت،1998، ص 172.

البشري »[1]. ويظهر التأكيد على صعوبة الإمساك بمفهوم محدد لهذا المصطلح من خلال اعتراف القديس أوغسطين «كيف يمكن للزمن أن يكون إذا كان الماضي قد صار غير كائن والمستقبل لم يكن والحاضر غير دائم»[2]. وهنا نجده عاجزا عن تحديد ماهية محددة لهذا المصطلح.

أمّا برتراند رسل حاول تعليل القول السابق بقوله: «فإذا كان يدرك وجود الزمن الحاضر، فهو يدرك أيضا أن الحاضر الآني سيصير ماضيا بعد فوات اللحظة الآنية، ومن ثم لا نستطيع إنكار هذه اللحظة الآنية التي تحولت إلى ماضي، ويستند إلى الذاكرة على أنها هي التي تسجل هذه الأحداث الزمنية»[3].

ليس لدينا بإمكاننا للخوض في المسائل الفلسفية، فهذا ليس من شأن الدراسة. وإنما الغرض هو التشديد على أن الزمن يرتبط ارتباطا شديدا بالحياة. وأن الزمنية في المقولات الفلسفية والفكرية ليس لها وجود وإنما هي ميزة تقسم الزمن إلى: الماضي، الحاضر، المستقبل ذلك أن: « الزمن دائرة في كينونة أن ما هو آت صائر نحو الماضي وهذا بدوره سيتحول إلى الماضي الذي يعيد توقف حركته لانعدامه من الوجود، إلا ما استدعته اللحظة الحاضرة فيما يعيد ذكراه لا بما يخلقه من جديد فحسب، لأنه ماضي محال رجوعه »[4].

هذه مجمل الآراء الفلسفية التي تحكمت في فهم الزمن لدى نقاد الرواية، لأن هذه الأخيرة كانت أكثر الفنون الأدبية محاكاة للواقع، حيث يطلق فيها الكاتب العنان لذاكرته ويجعلها تبوح بما تحفل به مخيلته، وتظهر براعة الكاتب الفنية.«من خلال تداخل الحاضر مع الماضي في علاقة جدلية، إذ ينقطع الحاضر الروائي لينفتح على زمن ماض له.

---

[1] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1988، ص7.

[2] عبد الوهاب الرقيق: في السرد، نقلا عن ربيعة بدري: البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لخنفاوي زاغر، ص 191.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة(رواية تيار الوعي نموذجا)الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998، ص 6.

[4] نقلا عن حسن أحمد: التحليل السيميائي للفن الروائي(دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات لجمال الغيطاني)، دار الكتب والوثائق القومية، جامعة كركوك، د ط، 2012، ص 119.

فيتضمن السرد حكايات جديدة في سياق الحاضر الروائي. وهذا اللعب الزمني يحقق التشويق والتماسك والإبهام بالحقيقة من خلال التذكر والتوقع»[1]. تكون الرواية هنا عبارة عن تجميع لفترتين من الزمن الماضي والمستقبل.

نجدها «تعود إلى الوراء لتسترجع أحداث تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتتشرف ما هو آت، أو متوقع من الأحداث، وفي كلا الحالتين تكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد»[2].

لقد مرّ الزمن الروائي بعدة تنظيرات كونه المحرك الأساسي في تشكيل الأحداث داخل هذا الفن النثري، وتعزى البدايات الأولى للشكلانين الروس من خلال اهتمامهم بمعالجة الزمن في السرد « وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزائها ».[(3)] وتتمثل رؤيتهم في التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، والمنطلق الذي ينتظم من خلاله عرض الزمن في القصة « إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني. ذلك أن القاص أو الروائي ليست له من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع (أو كما يفترض أنها جرت في الواقع). فهو يعمد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد »[4]. أي أن الزمن السردي ليس هو الزمن الحقيقي، فالروائي داخل عمله القصصي يتحكم بهذا الزمن ويتلاعب به على مستوى منطق التتابع الزمني في الأحداث. وبالتالي لا يكون منتظما على سيرورة واحدة.

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 55.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 119 .

[3] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 21.

«ويضيف موير إلى ذلك بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي، ففي رواية الشخصية مثلا يكون الزمن عديم الأهمية بسبب أنه لا يتبع إلا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازديادا حسابيًا والمضي في تغييرهم بدرجة واحدة ودون نظر إلى رغباتهم وخططهم، والزمن هنا لا يأبه إلا بسيره وحده. وفي الرواية التسجيلية لا يقاس الزمن بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها، لأنه يكون زمنًا خارجيًا ويظل محافظًا على انتظام حركته وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته التي يكشفها»[1]. أي أنّ الزمن الروائي هو زمن داخلي تخييلي من صنع الخيال الفني وأشكال بنائه، تخضع لعدة اعتبارات بحيث يمكن أن يكون هناك تتابع زمني تفرضه طبيعة الحدث القصصي، فتتوالى الأحداث وسيرورة الزمن في خط واحد.

وبعد أفول الشكلانية نهضت البنيوية على أنقاضها وبلورت مفهومها للزمن بشكل أكثر نضجا حيث أصبح الزمن نصي تخيلي مرتبط بنظام النص الداخلي (نظرا إلى الزمن منفصلا عن زمنيته الخاصة). ومن ذلك ما أثاره رولان بارت في كتابه " درجة الصفر للكتابة" حيث تعرض لقضية الزمن السردي مؤكدا «أن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام»[2]. معنى ذلك أن الزمن موجود فقط في الواقع، أما الخطاب السردي فيظهر فيه نوع آخر من الزمن يتمفصل في سياقاته ودلالاته كونه بنية نصية ككل البنى الأخرى المكونة لوحدة النص المغلقة، وبهذا يكون «الزمن ليس سوى طبقة بنيوية للمحكي، أي من وجهة وظيفية بوصفها عنصرا من نظام سيميائي لا ينتمي الزمن فيه إلى الخطاب، لكن إلى المرجعية، فالزمن الحقيقي وهم مرجعي واقعي»[3].

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 108.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

ويقدم ميشيل بوتور دراسة نقدية أخرى يقسم فيها الزمن الروائي إلى ثلاث أزمنة هي: زمن الكتابة، زمن المغامرة، وزمن القراءة فيكون « الزمن الروائي يتمثل في العلاقة بين زمن السرد وزمن الأحداث، أثناء الحوار مثلا التلاقي بين مدة القراءة زمن السرد والمدة التي استغرقها الحوار زمن الحدث، ويزيد أحد الزمنين على الآخر وفقا لطريقة السرد في الرواية ».[1] يشير هذا الناقد في رؤيته النقدية هذه إلى ثلاث مستويات زمنية متداخلة في الرواية، الزمن الأول يتعلق بالمدة التي يتطلبها فعل سرد الأحداث. وبالتالي يكون إزاء زمن كتابة، يختلف عن زمن آخر هو الزمن الخاص بالأحداث وبالتالي الوقائع المروية داخل الرواية، أو ما يطلق عليه زمن المغامرة والمستوى الأخير يعنى بالمدة التي يحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل قصصي معين، وهذه الأزمنة الثلاثة يمكن أن تختلف مدتها تبعا لحجم النص المقروء من جهة ونوعية القراءة من جهة أخرى.

أما "آلان روب جريه" فيذهب إلى أن «الزمن الروائي يقاس بالمدة الزمنية التي تستغرقها قراءة الرواية، وما بعد الانتهاء منها لا يعد زمنا، وكأن الرواية التي لا تغطي أحداثها الزمنية سنين طويلة، لا يزيد زمنها عن ساعة أو ساعتين، وإذا تحولت إلى فيلم مشاهدة فلا يستغرق مشاهدتها أكثر من هذا الزمن ».[2]فهو يقصي الأزمنة الروائية الأخرى التي ذكرها "ميشيل بوتور " ويبقى على زمن واحد هو زمن القراءة « أي الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي»[3].

ولكن " تودوروف " يوافق " آلان روب جريه" في أن هناك «ثلاث أصناف من الأزمنة على الأقل، وهي زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص 08.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 180.

ذلك الزمن الضروري لقراءة النص»[1]. وفي هذا الإطار كذلك نجده يطرح إشكالية أخرى ترتبط بمقولة الزمن السردي، هي تلك العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث «ميز تودوروف في مقولات السرد سنة 1966 بين زمن القصة وزمن الخطاب، ورأى أن (زمن القصة) متعدد الأبعاد بينما زمن الخطاب خطي ».[(2)]

وهكذا يمكننا أن نميز بين نوعين من الزمن حسب تودوروف:

« الزمن الأول: هو زمن القصة الذي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث.

الزمن الثاني: هو زمن الخطاب – السرد – فهو لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي ».[(3)]

إذا يعد الزمن من الانتظامات الأساسية التي يجب أخذها بعين الاعتبار داخل أي عمل قصصي والجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي، على مستوى القصة، أما مستوى السرد فإن ذكر الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد وهذا الطرح البنيوي يعيد إحياء الدراسة النقدية للشكلانيين ومنطق التمييز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردي « ليس من الضروري من وجهة نظر البنائية أن يتطابق تتبع الأحداث في رواية ما، أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها –كما يفترض أنها جرت بالفعل – فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، ما دام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد ».[(4)]

وبالتالي يمكن القول أن الرواية تتضمن نمطين من الأزمنة:

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 114.

[2] ميساء سليمان الإبراهيمي: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، 2011، ص 219.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 73.

[4] المرجع نفسه، ص 73.

– **أزمنة خارجية:** وهي « مجموعة من العلاقات الزمنية تقع خارج الخطاب، وتتمثل في: (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب) وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود، حيث تعيد القراءة بناء النص ».[1]

– **أزمنة داخلية:** وهي« مجموعة الأزمنة التي تجري فيها أحداث القصة داخل إطار الخطاب الروائي السردي، وتتمثل في (زمن النص)، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة وزمن القراءة)» .[2]

أي أن الزمن الخارجي زمن سياقي محيط بالنص، بينما الزمن الداخلي وهو الذي يهمنا يختص بالعالم التخيلي على مستوى متن الرواية، وهو من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب التحكم فيها حيث يعطي للنص وهم الزمن الحقيقي الخارجي.

ونفس الطرح جاء به " جيرار جنيت " في قوله بعدم وجود إخلاص على مستوى الترتيب الزمني للأحداث، وأن زمن القصة ما هو إلا زمن زائف يقوم مقام الزمن الحقيقي، وبالتالي تنطلق دراسته من ثنائيتين: زمن القصة وزمن الخطاب. و« لدراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام هذا تشير إليه الحكاية صراحة».[3] مما يعني أن اكتشاف زمن الأحداث في العمل الروائي يقتضي تحديد العلاقة بين زمن القصة وزمن

---

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، لبنان، ط 1، 2005، ص 106.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط 2، 1997، ص 47.

الحكاية. وهي تسير وفقا لثلاث تحديدات « الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة لروايتها في الواقع، ويعني صلات السرعة، وصلات التواتر.. أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية».[1]

ومن هنا يمكننا القول أن وجهة نظر النقاد الغربيين لقضية الزمن كانت ترتكز على: تقسيمات ثلاثة: هي (زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن القراءة) وتقسيمات ثنائية تمحورت في (زمن القصة وزمن الخطاب).

والأمر سواء بالنسبة للنقاد العرب حيث لا يختلف تقسيمهم للزمن عن تقسيمه في الدراسات الغربية. فنجد " سعيد يقطين " « يرى أن عنصر الزمن مفهوم له تقسيماته في التطور النقدي في محاولة الوصول إلى رؤية نظرية وتطبيقية في دراسته الزمن الروائي في النص العربي ».[2] وقد قسم الزمن إلى: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص.

وبخصوص زمني القصة والخطاب سنقوم باستعراض أهم تلك الدراسات التي تناولت هذا الموضوع.

ثانيا: أنواع الزمن

تتجلى مهمة الكاتب أو الروائي في أي عمل سردي في خلق عالم تخييلي، يوحي بنوع من الإبهام بالواقع الحقيقي، ويضعنا أمام خط من الأحداث تربط سيرورتها ترتيب زمني معين، وبالتالي فإن « تتابع الأحداث في رواية ما، لا يحتاج إلى تطابق مع الترتيب العادي والطبيعي لأحداثها، فالمشكلة هنا ليست في عدم الرغبة في التطابق، بل

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

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 53.

أنه غير ممكن، فحتى الروايات التي تحترم هذا الترتيب وتعمل به، فإن الواقع التي تحدث في زمن واحد لا بدلها أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة هي التي تفرض ذلك ».[1] فليس من المعقول أن يتماثل زمن حقيقي، لأن النصوص الحكائية بشكل عام ليست سوى محاولة لعرض أحداث تنتظم لتجسد داخل النص. ومن هنا نستطيع تمييز نوعين من الزمن في كل رواية: زمن (القصة) أو (الحكاية)، وزمن السرد (الخطاب).

وتتجلى مستويات الزمن الروائي في محورين رئيسيين:

«- المحور الأول: زمن الحكاية، وتعد الحكاية المنظومة الأولية في النص بما تملكه من وقائع وأحداث لها زمنها الخاص، ربما يكون زمنا لأحداث واقعية أو خيالية أو يكون ماضيا بعيدا أو قريبا ».[2]

«- المحور الثاني: زمن الخطاب، والخطاب هو المنظومة النصية الأساسية والنهائية في النص الروائي باعتباره الحاضر التخييلي».[3] وهو الذي يقدم المنظومة. وبالتالي ينبثق الزمن الروائي من ثنائيتين: زمن القصة وهو زمن الوقائع والأحداث المنتظمة وفق منطق خاص بها وزمن السرد أو الخطاب وهو زمن ينتظم شكله ويترتب وفقا لما يراه السارد: فيتلاعب به مثلما يشاء وكيفما يتناسب بنائه في النص، بمعنى « زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي ».[4] **أيضا** «يوضح حميد لحمداني هذه المفارقة بين زمن السرد وزمن القصة بالمخطط التالي»[5]:

---

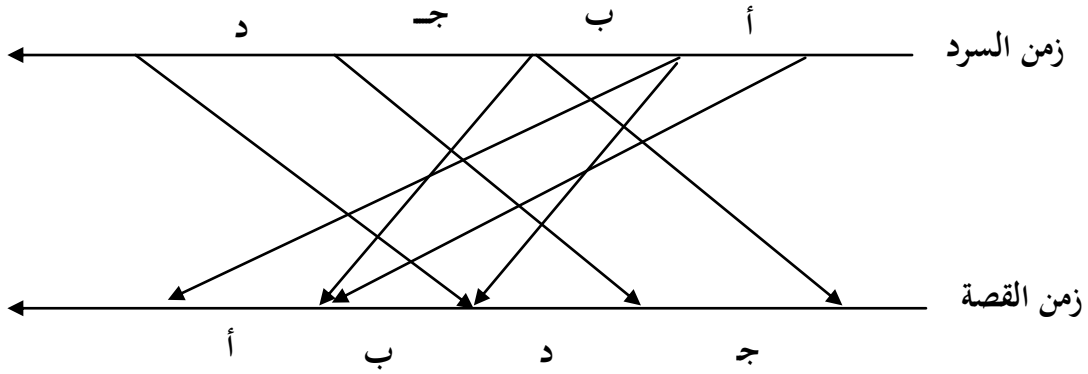
[1] ينظر، حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 73.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 56 (تاكد من التهميش)

[3] المرجع نفسه، ص 57- 58.

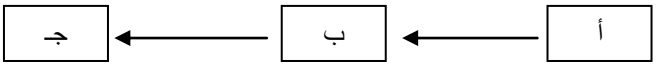
[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 79.

[5] المرجع نفسه: ص 74.

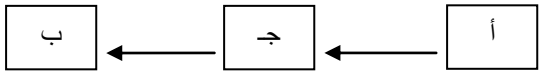


«إن الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة ».[1] فإذا نظرنا إلى بنية النظام الزمني للرواية نجد السارد قد يتلاعب بالخطة الزمنية المنطقية، ويتضح ذلك من خلال النسق الاستراتيجي للأحداث.

« فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:



فإن السرد قد يأتي على الشكل التالي:



».[2]

على خلاف زمن القصة الذي يخضع للترتيب الطبيعي المنطقي، ينتج زمن السرد الروائي إمكانيات واحتمالات متعددة لإعادة كتابة القصة، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة، فلو أعطينا

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص 74.

قصة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإن كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيبا زمنيا يتناسب مع اختياراته الفنية وغاياته الفنية ».[1] وهكذا فإن حقيقة الزمن داخل صفحات الرواية، لا تبق لها مصداقية، وبالتالي فبإمكان الراوي التلاعب بها كما يشاء، وأيضا يمكن لهذه الزمنية أن تختلف من راوي إلى آخر.ولقد كانت هذه القضية موضع انشغال من طرف النقاد، « حيث أنهم ميزوا بين الحكي لعدم التشابه بين هذين الزمنين، زمن الحكي بمعنى من المعني هو زمن خطي، في حين أن زمن الحكاية هو زمن متعدد الأبعاد وفي الحكاية يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الحكي ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر ».[2]

ولإيضاح الفكرة أكثر يمكننا أن نعطي بعض التعريفات التي اختصت بهذين المصطلحين: نبدأ من القصة ثم زمن الخطاب.

«– **زمن القصة:** الزمن الحقيقي لأحداث القصة. يعرف بأنه « زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي ».[3]

هذا التعريف يؤكد أن الوقائع المروية في القصة لها زمنها الخاص والمعدة وفق تسلسل زمني له بداية وله نهاية. ويذكر " يان مانفرد " أنه الزمن « الذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية، الذي يستغرقه الحدث كله، ولتحديد زمن القصة، فان المرء يستند عادة إلى مظاهر سرعة سير النص والحدس، والتلميحات النصية الداخلية ».[4] بمعنى أنه توجد بعض الصيغ السردية التي يستطيع من خلالها متلقي هذا النص الكشف عن الزمن الحقيقي.

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 88 .

[2] أحمد مرشد: البنية الدلالية في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005، ص 234.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 87.

[4] يان منفرد: علم السرد مدخل نظرية السرد، تر أرماني بورحمة، دار نينوى، دمشق، ط 1، 2011، ص 119.

وهو أيضا: « زمن المادة الحكائية في شكل ما قبل الخطاب، أنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات ».[1] أي أنه زمن طبيعي يسير وفقا لعقارب الساعة، ويتميز بترتيب منطقي للأحداث، وهو الزمن الذي يحتاجه الكاتب لتجسيد زمنية معينة في الخطاب السردي.

زمن الخطاب: الزمن الافتراضي أو التخيلي للأحداث، حيث تترتب هذه الأخيرة وتصل إلى القارئ من وجهة نظر الراوي، وليس كما حدثت فعلا إذ لا نفترض فيه احترام التسلسل المنطقي في عرض الأحداث.

« الخطاب يشكل وفقا "لبنفيست " مع القصة واحدة من أجزاء النظام اللغوي المتكامل، وفي الخطاب هناك صلة بين الحادثة أو الواقعة وبين الموقف الذي يستخصرها لغويا وعلى هذا فالخطاب يتضمن نوعا من الإشارة إلى عملية التلفظ وينطوي على وجود مرسل ومتلقي ».[2]

« يتجلى زمن الخطاب نتيجة لتخطيب الحكاية (القصة)، وما تخطيبها سوى الانتقال بالمادة الحكائية من الواقعي إلى الفني، حيث يتم ترهين زمن الحكاية في زمن الحاضر التخييلي السردي (زمن الخطاب)، في إطار رؤيا جديدة لزمن النص فتمنح أحداث القصة وحكايتها وزمنها سياقا جديدا وبعدا زمنيا آخر ».[3]أي أنه زمن تخييلي محض يتم إفراغه في النص، يضبط الروائي الزمن الحقيقي بأساليب متعددة، عن طريق اللعب الفني بالأحداث لخلق نوع من الترقب لدى القارئ. وهنا تظهر براعته حين يأخذ بالأحداث مجرى آخر ويجعلها تنحرف عن ترتيبها الطبيعي، إذ يقوم باسترجاع أحداث سابقة أو استباق لها وكله لهدف فني جمالي وحتى لا تكون هناك رتابة وملل أثناء عرض القصة التي « هي المادة الحكائية الخام للرواية، وهي العالم الذي يقدمه النص الروائي في صورة أحداث

[1] محمد القاضي: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010، ص 230.

[2] ينظر جيرالد برنس: مصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003، ص 63.

[3] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 58.

متتالية ذات زمن خطي، وشخصيات ومكان وزمن، والتي منها يحقق العمل الحكائي تواجده. هذا العالم القصصي قد يشبه العالم الواقعي أو يختلف عنه ».[1]

يرتب الروائي أحداث القصة على نحو يشبه ذلك الواقع فعلا، وغايته هي تسجيل المتعة والفائدة. فمن غير الممكن عرض مجموعة من الأحداث وتسجيلها بنفس الترتيب الذي وقع فيه في الحقيقة لأن الخطاب السردي له مقتضياته وبالتالي يقوم الروائي بعرض الأحداث وفق ترتيب معين، إذ يمكن أن تكون هناك قصة استغرقت زمنا طويلا وتراكمت فيها أحداث متشبعة، قد لا تأخذ مساحة في النص أكثر من عدد الكلمات والجمل.

ومن هنا يمكننا أن نقول عن زمن الخطاب أنه « الوقت الذي يستغرقه القارئ لقراءة القطعة في المتوسط أو بشمولية أكثر، فإن زمن الخطاب لكل نص يمكن أن يقاس بعدد الكلمات، الأسطر أو صفحات النص ».[2] أي أن الزمن المجسد في النص مرصوص بالكلمات والجمل والتراكيب.

وأيضا كثير من النقاد « يستعملون زكم الخطاب بدل زمن السرد ».[3] وهناك تداخل بين المصطلحين. ورد في معجم المصطلحات السردية « زمن الخطاب الزمن الذي يستغرقه تقديم الجزء المسرود، زمن السرد ».[4]

ومن خلال هذه المفاهيم يمكننا القول أن الزمن الروائي نظام معقد، تتحدد طبيعته من خلال وجهين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الأول زمن القصة، يتميز بالترتيب الواقعي والمنطقي للأحداث، والزمن الثاني زمن خطي يتجاوز الزمن الأول بأساليب متنوعة كالاسترجاع والاستباق ومجموعة الأحداث المتخيلة والمنتجة لزمنية من

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط 1، 2002، ص 133.

[2] يان مانفرد: علم السرد، ص 188.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 87.

[4] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 63.

نوع خاص. وهذا الأمر يعكس ذكاء الروائي من خلال قدرته على إضفاء روح جمالية فنية على القصة بعدما كانت في شكلها التجريدي.

وبالتالي سيكون النظر في أبعاد الزمن الأساسية المشكلة للرواية محصورا في:

- نظام الترتيب.
- حركة السرد.

واستنادا إلى ما سبق سنحاول دراسة البنية الزمنية لنص " فتاة الياقة الزرقاء " وكيف ساهمت في تشكيل البنية الكلية للرواية.

II- الدراسة التطبيقية:

يتضمن أي خطاب سردي نظام محكما من الأساليب الفنية، التي تحكم أجزاءه النصية، ويؤدي دورا مهما في ذلك، وبالتالي فكل رواية تتعرض للنقد تدفع الدراسة لتتبع النسق الزمني الخاص بها، والكيفية التي استطاع من خلالها الراوي أن يخلق حركة زمنية ضابطة لإيقاع الزمن في النص، وتكون الدراسة على مستوى محورين:

- **محور الترتيب:** ويتحدد من خلال « الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية ».[1] والمفارقة بين هذين الزمنين في سرد الأحداث تولد ما يسمى بالاسترجاع والاستباق.

- **ومحور المدة:** ونعني به « ما يسمى حركات السرد أو تقنياته الأربع، وهي التلخيص والحذف فيما يسمى

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 46.

بتسريع حركات السرد، والمشهد والوصف فيما يسمى بإبطاء حركات السرد ».[1] سنحاول الكشف عن هذه التمفصلات الزمنية في رواية " فتاة الياقة الزرقاء " والبحث عن تجلياتها.

تبدأ هذه المفارقة الزمنية بترتيب الأجزاء في فتاة الياقة الزرقاء التي تتموقع كالتالي:

1.بداية الأحداث 2070.

2. اكتشاف أول خلية زرقاء 2079.

3.ظهور سوزان في حياة العائلة مطلع عام 2320 الميلادي.

4. سوزان بعد 16 عاما وإعادتها إلى بنك التخصيب العاشر من يوليو 2334 ميلادي.

نجد أن زمن القصة يشمل فترة قبل ميلاد سوزان من خلال الجائحة التي أصابت العالم قبل قرنيين ونصف، وفترة اكتشاف أول خلية زرقاء بعد سبعة أعوام من قرار المنظمة باستئصال أرحام الإناث حديثات الولادة. بالإضافة إلى ظهور سوزان في الرواية والعائلة حيث شملت هذه الفترة حياة وطفولة الطفلة إلى غاية وصولها إلى عمر السادسة عشر. وفي النص يمكن تتبع مراحل عمر سوزان منذ التحاقها بالعائلة. وسوف نبين ذلك من خلال الجدول

الصفحة	العبارة التي تبين عمر سوزان	عمرها
7	– هكذا ظهرت سوزان في حياتنا مطلع عام 2320 الميلادي.	أيام
13	–كم يبلغ عمرك الآن؟ أجبته في ارتباك شديد من سؤاله المفاجئ ؟. أربع سنوات سيدي.	4 سنوات

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2015، ص 102.

24	– عمرها خمس سنوات الآن،أليس كذلك؟.	5 سنوات
29	– سيدي إنها طفلة في عامها الثامن.	8 سنوات
33	– ومكثت أفكر في تلك الحياة التي تنتظرها بعد ست سنوات.	نفهم أن عمرها 10 سنوات
39	– حسنا لنوقع أوراق تحملك مسؤولية تسليم سوزان لنا بعد أربعة أعوام.	نفهم أن عمرها 12 سنة
50	– سأسلمها بكل تأكيد بعد ثلاثة أعوام.	13 سنة
92	– العاشر من يوليو يتبقى خمسة أشهر وواحد وعشرون يوما على الموعد الذي ربما تأخذ حياتنا...	15 سنة.
99	– سيهتم قسم الخلايا المنشطة...يوم الخميس القادم في العاشرة صباحا.	نفهم أنها وصلت 16 سنة.

مما يعني أن أحداث الرواية تمتد لفترة زمنية طويلة هي عمر البطلة أي ستة عشر سنة. إضافة إلى زمن الأحداث قبل مجيئها إلى العائلة.

أما بالنسبة للزمن على المستوى النصي، عرف انزياحا، إذ لم يلتزم الروائي في سرد أحداثه مسارا خطيا منتظما، بل تتخلله نوع من التذبذب على مستوى الترتيب، ولقد ظهر ذلك منذ البداية الرواية، حيث انطلق الكاتب في الرواية بوصف القرية والعائلة التي ستنضم إليها سوزان بعد أسبوع وبعد استلامها يعود الروائي إلى الأعوام وإلى الجائحة 2070 الميلادية بعدما كان في 2320 ميلادي ثم يرجع إلى 2070 ميلادية عند اكتشاف أول خلية زرقاء. ليستمر بعدها سير الأحداث نحو المستقبل، مع وجود بعد الانزياحات بين الفينة والأخرى لينتهي إلى الحاضر. وكل ذلك استغرق مساحة نصية تقدر 271 صفحة.

«إن النصوص السردية الكلاسيكية تعرف خطية على مستوى ترتيب الأحداث إلا أن هذه الخطية تعرف تقطعات والتواءات حتى في النصوص السردية البسيطة».[1]ذلك نوعية الأحداث وظهور الشخصيات أو اختلافها على طول المسار السردي يقتضي نوعا من الانتقال.

فالرواية لا تسير وفق خط زمني واحد، وإنما تكسر هذا الخط، وتعيد إنشاء ترتيب زمني خاص بها، السيق في الرواية الحديثة فقد خطيته وأصبح اللامنطقي هو المتحكم في الزمن الروائي بفعل الخروقات الزمنية التي يمارسها السارد على نظام تسلسل الأحداث الروائية ».[2]إذ يتلاعب الروائي بتنظيم الأحداث فيبعثر ترتيبها ويحدث فيها الانحرافات، تماشيا مع مقتضيات الحكي السردي، لأنه من غير المنطقي« إن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها».[3] ونعني بذلك الخروج عن الترتيب الطبيعي للزمن سواء بالعودة إلى الوراء واسترجاع أحداث ماضية أو في محاولة لاستشراف المستقبل، أي الانزياح بالزمن بين الماضي والمستقبل. وبالتالي «نستطيع القول أن الترتيب الزمني هو المسار الزمني في سياق الرواية من حيث استحضار الماضي في زمن الحضور، والاستباق إلي تداعي المستقبل في زمن الحضور وهذا الترتيب لا يسير على وتيرة واحدة».[4]

إن خروج الزمن عن التسلسل المنطقي للأحداث وإعادة زمن ترتيب زمن القصة بشكل جديد، هي محاولة لإحداث مفارقة بين زمنيين. وهذا يعني وجود « انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة والنمطان الأساسيان هما اللقطات الاسترجاعية واللقطات الاستباقية».[5]ونجد أن الكاتب في رواية فتاة الياقة الزرقاء، قد اعتمد هذا

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط ،2004، ص50.

[2] أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص237.

[3] حميد لحمداني:بنية النص السردي،ص 73.

[4] مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص23.

[5] يان مانفرد: علم السرد، ص116.

التلاعب في تنظيم الأحداث، حيث أن الرواية كلها خليط بين أكثر من زمن، محدثا نوعا من الذهاب والإياب على مستوى سرد الأحداث الآتية بين ماضي وحاضر وهذا الاختلاف بين الزمنيين هو ما اصطلح عليه بالمفارقة الزمنية.« إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي والى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيه السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة».[1]وبالتالي فإن هذه المفارقات الزمنية على مستوى ترتيب الأحداث ما هي إلا انحرافات يقوم بها الروائي لتجسيد فكرة معينة، حيث نراه يذكر مقاطع استرجاعية تخرج عن حاضر النص لتربط بفترات سابقة، أو سيق أحداثا لم يحن وقتها بعد متجاوزا اللحظة الآتية إلى المستقبل.

مما يعني أن محور الترتيب في الرواية يندرج تحته ما يسمى بالمفارقات الزمنية والتي بدورها تكون استرجاعا أو استباقا.

1-1-الاسترجاع: مصطلح روائي حديث، يعني «الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب».[2]حيث يترك الروائي لحظة السرد ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، يسترجعها ويضمها للسرد والاسترجاع في بنية السرد الروائي الحديث تقنية زمنية تعني« أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعية في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد الرواية».[3]وبهذا يكون الاسترجاع مولد حكايات أخرى، يمكن أن تكون ثانوية، حكايات حدثت في زمن مضى وانتهى. يوظفه الروائي« في الحاضر السردي، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيج الزمن السردي».[4]

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص74.75.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص103.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات الياس الخوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص28.

يطلق عليه حسن بحراوي مصطلح آخر هو الاستذكار ويقول« أن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على إحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة. ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيف بنائي»[1]. وبالتالي يكون الاسترجاع أو الاستذكار خاصية حكائية، تحيل على الزمن إلى الوراء لتخبر عن إحداث تغوص في عمق الماضي، فيستذكرها الروائي ويحاول إنعاشه من جديد.

ومن خلاله يجد القارئ قدرا كافيا من المعلومات تعينه على فهم أحداث الماضي، وعن طريقة تقدم الشخصيات الجديدة ويضاء ماضيها، أو تعاد شخصية اختفت وعادت للظهور من جديد، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد.. وتلك المقاطع السردية أيضا هي التي تعين اندماج القارئ، وعلى ضوئها تعطى تفسيرات للمواقف المتغيرة».[2] وبالتالي فوظيفة الاسترجاع في أي عمل روائي لها جانب معقول من الأهمية، لأنها تساهم في فهم مسار الأحداث والتذكير بشخصيات قد تكون قد نسيت، وأيضا« يكشف عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن، فحركة الزمن وما تحدثه من تغيرات جسدية ونفسية تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوره».[3] ذلك لأن الزمن هو الشاهد على تغير الأحوال، حيث يتغلغل إلى ماضي الشخصيات ويكشف أسرارها، ومن خلاله فقط نستطيع تلمس حركة الأحداث وتغير الأشخاص.

---

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

[2] ينظر عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات الياس الخوري، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص29.

يمكن القول أن توظيف هذه الاستذكارات في الرواية« تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي وتحقق هذه الاستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها المسرد وراءه».[1] وبالتالي لا يمكن فصل هذه التقنية عن الفنون السردية، وبخاصة الرواية لأن حضورها أثناء الكتابة شيء ضروري.

ومن جملة الأشياء التي تعلمنا السرديات أن المقاطع الاستذكارية تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار بمدى المفارقة la portée de lanchronie».[2] ويمكن الكشف عن هذا المدى بالرجوع إلى الفترة الزمنية التي تشير إليها القصة. فيمكن أن تقاس بالأيام أو الشهور أو السنوات.

ولقد وردت في الرواية التي بين أيدينا مقاطع استرجاعية كثيرة من هذا النوع شكل فيها الاسترجاع على المدى القريب والبعيد حيزا مهما في حياة الشخصية الرئيسية"سوزان" وما عاشته طوال الستة عشر عاما، والحديث عن هذا يقربنا من مفهوم سعة الاسترجاع، بمعنى أن الدراسة لا تقتصر على تلك الاسترجاعات المرتبطة بفترات زمنية محددة، إذ يمكن« دراسة حركة الاستذكارات على محو الخطاب، وذلك لتحديد السعة والمساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار في النص».[3] أي معرفة حجم الصفحات التي يشغلها الزمن الخطي للرواية.

يعتمد الاسترجاع أو الاستذكار على الماضي سواء كان القريب أو البعيد من ثمة برزت أنواع مختلفة منه.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص121.

[2] المرجع نفسه، ص122.

[3] المرجع نفسه، ص126.

أ–استرجاع خارجي: وهو ذلك الاسترجاع الزمني الذي« يقع قبل بداية الرواية ».[1] أي أنه زمن الأحداث التي وقعت في ماضي سابق لبداية السرد الفعلي للرواية، وهذا النوع من الاسترجاعات« وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه المسألة أو تلك ».[2] ويرتبط بخارج الحدود النصية للرواية.

نقرأ في الرواية« كنت قد تجاوزت عامي الثامن بأيام وقتما صار بيتنا هذا فجأة مثار حديث أهل قريتنا جميعهم، بدأ الأمر ذلك المساء عندما زارنا للمرة الأولى قائد مخفر الشرطة؛ السيد غسان، ذلك الكهل النحيف دو الوجه الغائر الخدين، والصدر الذي لا يتوقف عن السعال كلما تحدث، وبدأ يفحص غرف البيت السفلية والعلوية بجدرانها ونوافذها وأثاثها واحدة وراء الأخرى برفقة أبي الذي بدأ وكأنه يتقبل الأمر تماما ».[3] إن مدى هذا الاسترجاع كبير ذلك لأنه يعود لفترة زمنية بعيدة بالنسبة لحاضر الرواية، ولكن سعته لا تتعدى الأسطر المكتوبة، حيث نجد هذه الأحداث وقعت قبل بداية حكاية الرواية، فالراوي هنا يتكلم عن التحضيرات الأولى قبل إحضار الطفلة إلى المنزل حيث قام قائد المخفر بتفحص البيت الذي سوف تسكنه الطفلة.

وأيضا تحدث الروائي عن أول ظهور لبطلة الرواية"سوزان" في العائلة يقول« هكذا ظهرت سوزان في حياتنا مطلع عام 2320 الميلادي، لتجعلنا بين ليلة وضحاها عائلة مميزة في قريتنا ».[4] فالروائي هنا لخص لنا ما جرى في كامل الرواية في سطرين فقط حيث رجع إلى التاريخ الذي انضمت إليه الشخصية "سوزان" التي غيرت حياة العائلة والقرية بأكملها. هذا المقطع السردي يعود بالزمن إلى 2320 الميلادي.

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص104.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص61.

[3] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، عصير الكتب للنشر والتوزيع، دب، ط1، يونيو 2021، ص5.

[4] المصدر نفسه، ص7.

نقرأ أيضا« كانت سنة 2070 الميلادية بداية كل شيء، بدأ الأمر في دولة إفريقيا الوسطى بوفاة كل المولودات الإناث خلال شهرين من ولادتهن ».[1] السارد هنا ينقلنا إلى زمن أبعد من الزمن السابق، وهذه العودة إلى الوراء كان لها مقصدية والمتمثلة في البداية الفعلية للجائحة وفي أي بلد بدأت والتي أحدثت تغيرا كبيرا في الأمة وظهور الياقات الزرقاء.

وفي حديثه عن الخلايا الزرقاء قال« إلى أن اكتشفت أول خلية زرقاء عام 2079، بعد سبعة أعوام كاملة من قرار المنظمة باستئصال أرحام الإناث حديثات الولادة ».[2] والشيء نفسه بالنسبة لهذه الحادثة، والتي اتسمت بمداها البعيد، ونجد أن هذه العودة إلى الماضي هي محاولة لتفسير التغير الذي حصل بعد أن كانت كل المولودات تخضع لعملية استئصال الرحم، حيث قدم فهم أوضح لمسار الأحداث فيما بعد.

يمكن القول أن جل الاسترجاعات الخارجية في الرواية تخص الماضي البعيد ل"سوزان"، فلقد استعادها باعتبارها أحداثا زمنية ارتبطت ببعض الشخصيات التي كان لها تأثير كبير في حياة "سوزان".

كما أن هذه الاسترجاعات رغم قلتها إلا أنها أحدثت نوعا من الجمالية الفنية داخل النص الروائي، كما أنها ساهمت في تنمية بناء ودلالة النص من خلال كشفها عن الماضي.

ب–استرجاع داخلي: نجد الاسترجاع الداخلي « يقع في ماضي لاحق لبداية الرواية ».[3] ويختص بالرجوع إلى أحداث كان لها وجود بعد البداية الفعلية للحكاية« وحقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى ».[4]

---

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص104.

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص62.

بمعنى أن الروائي في هذا النوع من الاسترجاعات يسرد أحداثا لا تتجاوز الحدود النصية، يستخدمها لربط حادثة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

نقرأ في الرواية« ومازلت أتذكر ذهاب أمي وأبي في نهاية ذلك الأسبوع لإحضار أختي الرضيعة من مخفر شرطة المدينة، وذلك التجمع الغريب لأفراد عائلتنا في بيتنا للمرة الأولى ».[1] في هذا المقطع استذكار واسترجاع داخل أحداث الرواية فهو يعيدنا إلى الماضي البعيد المدى المتعلق باليوم الذي قدمت فيه "سوزان" إلى العائلة، ونجد الشيء نفسه في قوله « ركضت أنا الأخرى إلى النافذة، ومع قامتي التي لم تكن تتجاوز الثلاثة أقدام وقتها، حملتني عاليا لأستطيع الرؤية، فوجدت الجميع قد خرجوا إلى السيارة والتفوا حول أمي التي كانت تحمل أختي بين دراعيها مدثرة في لفة زرقاء مباركين مهنئين ».[2] وتستمر عودته إلى الماضي وبخاصة طفولة البطلة.

1- 2-الاستباق: يدل على كل مقطع حكائي «يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها».[3] وأطلق عليه janet مصطلح الاستشراف، وهو« أقل تواترا من المحسن النقيض، وذلك في التقاليد السردية الغربية، على الأقل، هذا أن الملاحم الثلاث الكبرى القديمة، وهي "الإلياذة" و"الأوديسة" و"الانياذة" تبتدئ كلها بنوع من المجمل الاستشرافي ».[4] ويمكن اعتبارها تقنية زمنية تعني« القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات ».[5] أي أن الاستباقات في معظم النصوص السردية تحتل مساحة أقل من الاسترجاعات.

---

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص7.

[2] المصدر نفسه: ص8.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 76.

[5] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

ويؤدي الاستباق دورا في تشكيل بنية الزمن الروائي، ويقوم بوظائف تخدم تشكيل البنية السردية في امتزاجها ونسجها مع البنية الحكائية، ويكون الاستشراف مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي ».[1] وبالتالي يكون للاستباق مقاصده الموجودة والتي يسعى الروائي لتفجيرها في النص من خلال مجموعة من الإيماءات والإشارات.

وللاستباق وظائف منها «أن الاستباقات الأولية تعمل بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية ومهمة وتخلق لدى القارئ أفق توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية، وتعلق عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث، فيكشفها الراوي للقارئ، وتجعل القارئ مشاركا في النص، فتوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث».[2] وبالتالي يكون توظيفها في النص له غاياته الفنية والجمالية، التي تساهم في تشكيل البنية الزمنية.

نلمس الاستشراف في "فتاة الياقة الزرقاء" من خلال تنبؤ واستباق الأحداث من خلال شخصية "ليلى" أخت "سوزان" في قولها «أظن أنه سيكون ذكرا، سنكون أسرة رائعة.. أنت وأبي وأنا وسوزان ويونس».[3] فهذه الشخصية كانت لديها نظرة استشرافية لما سيحدث بعد وقت قصير. وأيضا « نعم ولكن ليس باليد حيلة.. لقد جئنا جميعا من رحم خلايا زرقاء، وعلى سوزان أن تكون أما حاضنة لأناس آخرين قادمين.. نحمد الله أن عوضنا بأخيك يونس، وسنرزق بطفل أو طفلة أخرى عندما نقدم طلبا جديدا لإنجاب طفل مستقبلا ».[4]

---

[1] عالية محمود صالح:البناء السردي في روايات الياس الخوري، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 21.

[4] المصدر نفسه، ص 26.

كما نجد تمني ورجاء من أخت "سوزان" بأن يكون رامي حلقة وصل بينها وبين أختها في المستقبل من خلال قولها« لذلك فاني أرجو كثيرا أن تكون أنت من يلتحق بهذه الوظيفة لعلك تكون حلقة الوصل بيني وبين أختي يوما ما ».[1] وفعلا تحقق ما تمنته فقد أصبح حلقة وصل بينها وبين أختها بعدما التحق بالوظيفة.

ونجد أيضا الاستشراف في قوله كان لابد من فعل ذلك يا ليلى، لم أرد أن أورطك في أمر بهذا الخطر لكني لم أكن لأكن سوزان أبدا مهما كلفني ذلك الأمر، سامحيني.. ستسمعين أخبارا سعيدة قريبا ».[2] نجد الأخ هنا له نظرة وتأمل بأن كل شيء جميل سوف يحصل وبأن القادم أجمل.

في قول للسيد شاهين« وفق حساباتي.. ستغادر سوزان محمية جنوب سيناء مطلع يناير القادم، إن استطاع ذلك الشاب تقديم مساعدة بسيطة من الداخل .. فقد يوفر لنا ذلك حلولا حاسمة لبعض الأمور المعقدة »[3]. وهنا فعلا كانت حسابات ونظرة السيد شاهين عن انتقال سوزان من محمية جنوب سيناء صحيحة ودقيقة.

يتبين لنا مما سبق أن تقنيتين الاسترجاع والاستباق يلبيان حاجة النصوص الروائية، فمن خلالهما فقط يتمكن الروائي من خلخلة النظام الزمني للأحداث على نحو يوحي ببراعته، فالذهاب والإياب في الزمن يخلق نوعا من الجمالية النصية، حتى أن القارئ لا ينتبه لذلك التشويش الممارس على التدريب الفعلي للحكاية.

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 45.

[2] المصدر نفسه، ص 132.

[3] المصدر نفسه، ص 158.

ثالثا: النظام الزمني في رواية فتاة الياقة الزرقاء

1- الصيغة الرياضية للنظام الزمني: في ظل هذا التعقيد الموجود في البنية السردية للرواية التي بين أيدينا من حيث النظام الزمني الذي تنتظم وفقه سلسلة الحركات الزمنية الاستباقية والاسترجاعية، فإنه لابد من الاعتماد على الصيغة الرياضية للنظام الزمني فلا شك عندنا أن هذا النظام الزمني يقبل الانتظام وفق قوانين رياضية بسيطة يمكننا استخلاصها بسهولة وذلك من خلال تحويل جملة الحركات الزمنية في هذه القصة أو العمل الروائي الذي بين أيدينا إلى رموز رياضية بسيطة.

وعليه يمكننا الاعتماد على هذه الصيغة الرياضية للنظام الزمني (الاستباقات والاسترجاع) من أجل وضعها وتحليلها والخلوص إلى صياغة القوانين السردية التي ينتظم وفقها هذا العمل الأدبي، كما يمكننا تعميمها على باقي العناصر السردية الواردة في هذا النص الذي بين أيدينا وذلك بدرجات متفاوتة من حيث قابليتها للانتظام تحت هذه القوانين السردية على مستوى النظام الزمني.

نستطيع قراءة وتحليل قصة "فتاة الياقة الزرقاء" بشكل أكثر سهولة وأكثر دقة علمية من خلال الصيغة الرياضية للنظام الزمني في البنية الزمانية حيث يمكننا صياغة النظام الزمني في شكل متتالية رياضية تبرز الترتيب المنطقي الذي تنطوي عليه هذه الرواية. وبالتالي نستطيع بكل سهولة صياغة القوانين السردية للنظام الزمني من خلال قراءة الصيغة الرياضية لنظامها الزمني.

كما يمكن للصيغة الرياضية التي قمنا بانجازها أن تختصر علينا الكثير من الجهد والوقت ومساعدتنا في فهم العلاقات المعقدة والمتداخلة في النظام الزمني لرواية "فتاة الياقة الزرقاء".

2- النظام الزمني: الصيغة الرياضية لرواية فتاة الياقة الزرقاء.

-الفصل 01: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع).

-الفصل 02: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق).

-الفصل 03: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استباق).

-الفصل 04: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع).

-الفصل 05: استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق).

-الفصل 06: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق).

-الفصل 07: (استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق).

-الفصل 08: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع).

-الفصل 09: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع).

-الفصل 10: (استرجاع؛ استباق).

-الفصل 11: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع).

-الفصل 12: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع).

-الفصل 13: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق)

-الفصل 14: (استباق؛ استرجاع؛ استباق).

-الفصل 15: (استباق؛ استرجاع).

-الفصل 16: (استرجاع).

-الفصل 17: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع).

-الفصل 18: (استرجاع).

-الفصل 19:(استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع).

-الفصل 20: (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع).

نلاحظ أن الصيغة الرياضية للنظام الزمني تبدو أنها تخضع لنظام أو قانون سردي واضح، حيث تتجلى أمامنا تلك النزعة المنطقية لتنظيم القصة.

عند التحليل الرياضي لهذا العمل الروائي الذي نحن بصدد دراسته في مختلف المواضع التي جاء ذكرها في العشرين فصلا فإننا نستخلص الصيغة الرياضية للنظام الزمني فلا نجد أي عناء في فهم النظام الزمني لهذا العمل الروائي حيث نجد أن الصيغة الرياضية للنظام الزمني تشير إلى وجود تفاوت واضح أمام العيان، حيث تختلف في المقاطع السردية أو الفصول العشرين وذلك من حيث اعتمادها على الاسترجاعات والاستباقات الزمنية، فنجدها تختلف في عدد وحجم الاستعمالات المختلفة لتقنيتي الاسترجاع والاستباق فمنها من يعتمد على تقنية واحدة لا أكثر أي حجم صغير، ومنها من يعتمد على تقنيتين اثنين أو ثلاث أو أربع تقنيات فنجد حجمها متوسط، ونجد أيضا من يعتمد على عدد كبير من تلك التقنيات فنجد أن حجمها كبير بمقارنته مع البقية، فنرى النوع الأول يتواجد في المقاطع السردية القصيرة جدا والتي جاءت بدورها متضمنة في الفصل السادس عشر من الرواية (استرجاع)، أما عند النظر إلى النوع الثاني فإننا نجده في المقاطع السردية ذات الحجم المتوسط، حيث جاءت بدورها متضمنة في الرواية مثل ما جاء في الفصل الأول (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق) وكذلك نجدها في الفصل

الثاني (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق) بالإضافة إلى الفصل السادس (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق)، الفصل العاشر (استرجاع؛ استباق)، حيث نجد هذا النوع في تسع فصول من الرواية فقد اعتمد بكثرة، أما النوع الأخير فيظهر في تلك المقاطع السردية الطويلة ونجده في الفصل الثالث (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق)، وكذلك الفصل الرابع (استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع؛ استباق؛ استرجاع)، والفصل الخامس والسابع والثامن والتاسع والثاني عشر وكذلك السابع عشر بالإضافة إلى الفصل الأخير.

في الأخير من خلال دراستنا للنظام الزمني في الرواية واستخراج جل الاسترجاعات والاستباقات يمكننا القول أن هناك نوع من التناسب الطردي والايجابي بين حجم وعدد تلك الاستباقات والاسترجاعات المستعملة في المقاطع السردية من بداية الرواية إلى نهايتها.

عند عودتنا إلى الصيغة الرياضية التي أنجزناها فإننا نلاحظ بوضوح تلك الاستعمالات للحركات الزمنية، فهناك تمايز ملحوظ من حيث ترتيب تلك الاسترجاعات والاستباقات وحجم استعمالها في فصول الرواية، فلكل موضع منها نظامه الزمني الذي يميزه من حيث كثافة وترتيب استعمال هذه التقنيات، حيث نجد فيها ما يتشابه خاصة المقطوعات السردية المتوسطة والتي نجدها تتكون في كثير من الأحيان من ثلاث أو أربع حركات زمنية، بحيث تتشابه من حيث النوع والحجم وهذا ما يجسد نوعا من التوافق والتجانس بين تلك المقطوعات السردية.

من خلال تحليلنا الرياضي لفصول الرواية نجدها في تطور وذلك بالاعتماد على الاسترجاعات، فالروائي هنا عمل على استرجاع أحداث وقعت في زمن بعيد عن أحداث الرواية لكن هذا لا ينفي وجود استباقات، فنحن في تحليلنا قد وجدنا تفاوت وقد كان بنسبة قليلة حيث نجد حوالي سبعة وخمسون (57) استرجاعا على متن فصول

الرواية العشرون، كما نجد بالتقريب خمسون (50) استباقا، فالنظام الزمني هنا نجده ينكسر ويتنازل على مدى ستة وخمسون موضعا وبعدها يتصاعد استباقيا على مدى السابع والخمسين موضعا المتبقية.

– محور المدة: تختلف طبيعة النص الروائي، من حيث العلاقة بين مدة القصة أو ما يسمى بالزمن الروائي وطول الخطاب السردي الذي يقوم بتغطية تلك الفترة، وبالتالي فدراسة الحركة الزمنية للمقاطع النصية تكون« عبر مظهريها الأساسيين: تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة، ثم تعطيل وإبطاء السرد يشمل تقنيتي المشهد والوقفة حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة ».[1] إذ يمكن ملاحظة اختلاف في مقاطع الحكي وتباينها بالنظر إلى مدة الأحداث، وطول المقاطع السردية التي تغطي تلك الفترات ومن ثمة يكون الكشف عن سرعة الحركة السردية أو بطئها.

2–1– على مستوى تسريع السرد: حيث يكون زمن القصة أكبر من زمن السرد إذ يتم سرد لقصة دامت مدة زمنية طويلة في مساحة نصية قصيرة، إن لهذا التسريع عامة تقنيتين: الخلاصة والحذف.

أ–الخلاصة: وهي «تقنية زمنية يلجأ إليها الراوي في حالتين: الأولى: حين يتناول أحداث حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة فيقوم بتلخيصها في زمن السرد، وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، الثانية: حين يتم التلخيص لأحداث سردية لا يحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر ».[2] فمن خلالها يتمكن الروائي من تقديم أخبار موجزة لأحداث تخص الماضي البعيد أو تخص حاضر القصة، ويعد الناقد "بيرسلوبوك" أول من فطن للعلاقة بين الخلاصة واستذكار الماضي. ذلك أن« السمة الغالبة للخلاصة هي ارتباطها

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 144.

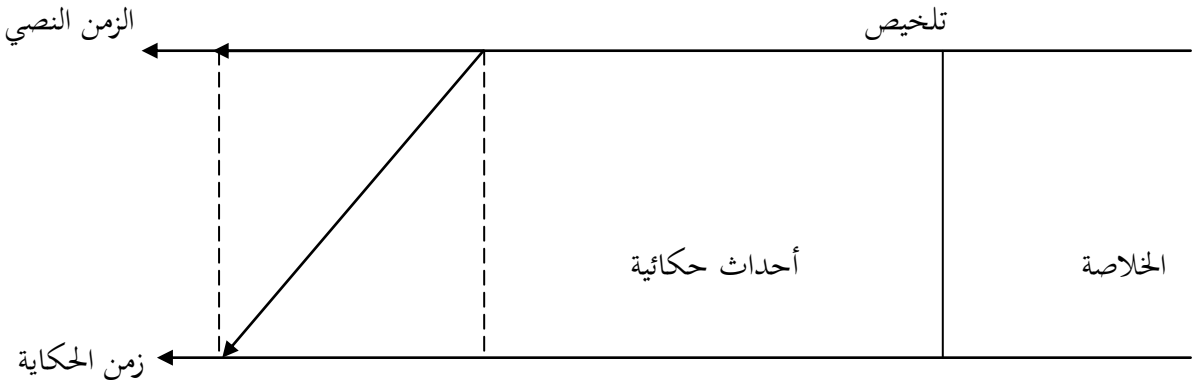
[2] عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات الياس الخوري، ص 39.

بالأحداث الماضية، غير أن هذا لا ينفي وجود خلاصات كثيرة، تتعلق بالحاضر، وتصور مستجداته، أو تستشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع من أفعال وأحداث ».[1]

فالروائي يلجأ لأسلوب السرد التلخيصي لأحداث ماضية، فيقدم تلك الفترة في استعراض سريع من خلال ملخصات قصيرة وقد يكون القفز إلى الأمام بتقديم خلاصات تتعلق بما سيقع من أحداث على المدى القريب أو البعيد، إذ يمكن أن نلخص حدثا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة ».[2]

وتستخدم هذه التقنية لتغطية الزخم الكثيف للأحداث والتي قد لا يسمح فضاء الرواية بعرضها جميعا، «وللخلاصة وظائف منها المرور السريع على فترات زمنية طويلة، وما وقع فيها من أحداث ومحاولة سد هذه الثغرات، والربط بصورة تفصيلية، وتقديم الاسترجاع، وتسريع السرد، وتجاوز أحداث ثانوية ».[3]

وتتخذ الخلاصة الشكل التالي:



وفي الخلاصة نلاحظ تسريع زمن الأحداث الحكائية لتتناسب وسرعة الزمن النصي.

[1] عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات الياس الخوري، ص39.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 145.

[3] عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات الياس الخوري، ص 39.

نلاحظ هنا أن أسلوب التلخيص يبرز في رواية "فتاة الياقة الزرقاء" بشكل جلي نظرا لزخم الأحداث التي تعرضها، نقرأ فيها « – لن أطيل عليك.. بعد وفاة والديكِ صار أمامنا ثلاثة طرق لرعاية سوزان خلال السنوات الأربع القادمة؛ الطريق الأول: أن تتولى رعايتها بنفسك.. خاصة أن عمرك عشرون عامًا. والثاني: أن تتنازلي لأحد أقاربك من الدرجة الثانية بحق رعايتها وتخلي مسؤوليتك من هذا الأمر »[1]. نجد الروائي قد لخص لنا ما سيحدث في السنوات المتبقية.

كما نجد التلخيص في قول ليلى «التحقت بكلية الحقوق في المدينة نفسها مع بداية عامي الثالث والعشرين لتتحول حياتي من الفيسيولوجيا والكيمياء الحيوية والتشريح إلى القوانين الجنائية والمدنية والعقوبات الخاصة بمدد المؤقتات».[2] هنا نجد تلخيص كامل لما جرى في حياة الشخصية "ليلى" حيث انقلبت حياتها رأسا على عقب وتغير مسارها بالكامل في ثلاثة أسطر من الرواية قدم لنا الروائي ما حدث.كما نجد التلخيص أيضا في « حدثتهم أولاً عن الوضع الحالي في المحميات، وكيف وُضعت سوزان في قوائم حالات الوفاة، الذي لا نعرف ما قد ينتج عنه ذلك فيما بعد، ثم وجهت الحديث الذي أرادت ليلى توصيله إلى أخيها وأمها أمام البقية جميعهم تمامًا مثلما أرادته، وشرحتُ تفصيلاً ما تنوي ليلى فعله في مقر أمن المؤقتات »[3].

ب–الحذف: الحذف تقنية أخرى من تقنيات تسريع السرد،« تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث ».[4] يمكن اعتبارها عملية إخفاء متعددة من قبل الروائي

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

[3] المصدر نفسه، ص 250.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.

ويظهر ذلك « عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشار إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من "قبيل ومرت بضعة أسابيع"..أو"مضت سنتان..الخ ».[1] والفترة المسكوت عنها أثناء الحكي « هي التي تعمل على تسريع السرد، يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي. لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى. تساعد تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية ».[2] فمن خلالها يمكن فهم التحولات المائلة في الرواية، والتي تجعل القارئ يخمن الفترات الزمنية الميتة والتي تم تجاوزها.

ويقسم "جنيت" الحذف إلى ثلاثة أقسام:

-«**الحذوف الصريحة**: تصدر إما عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردح من الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا من نمط "مضت بضع سنين" (وفي هذه الحالة فإن الإشارة هي التي تشكل الحذف بما هو مقطع نصي، والذي لا يساوي عندئذ الصفر تماما)؛ وإما عن حذف مطلق (درجة الصفر في النص الحذفي) مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية (ونمطه هو" بعد ذلك بسنين" ».[3] نفهم من قوله هذا أن هذا النوع من الحذف ينقسم بدوره إلى نوعين:

-حذف محدد: «ويتم فيه الإعلان عن المدة المحذوفة من زمن القصة بشكل صريح»[4]. تظهر من خلال مؤشرات محددة.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.

[2] عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات الياس الخوري، ص 41.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 117-118.

[4] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 94.

-حذف غير محدد: لا يتم تحديد المدة المحذوفة، حيث يصعب على القارئ معرفة ثغرتها حقيقة، وهو « ما تمت الإشارة إليه في النص، ولكن من غير أن يحدد الراوي مقدار فترته الزمنية على نحو بارز ودقيق ».[1]

- **الحذف الضمني:** يوجد في مقابل الحذوف الصريحة ما يسمى بالحذف الضمني، إذ لا يمكن نسج عمل روائي دون أن يكون هناك قفز على بعض الفترات في زمن القصة و« يعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة»[2]. إذ يمكن للقارئ أن يتفطن لتلك الفجوات الموجودة في النص، ذلك لأن الروائي عاجز عن التزام تعاقب الزمن أثناء السرد. وهذا النوع لا توجد مؤشرات يمكن الاستدلال بها في الكشف عن وجوده مثل الحذوف الصريحة، لكن يمكن التنبه لوجود انقطاع في استمرارية الزمن.

- **الحذف الافتراضي:** «يشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود مؤشرات وقرائن، يمكن من خلالها الكشف عن تلك الثغرات التي يخلفها الروائي وكما يفهم من التسمية التي يطلق عليه جنيت فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفة سوى افتراض حصوله بالاستثناء إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها»[3]. و«لعل الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات

[1] نقلة: حسن أحمد العزي: تقنيات السرد واليات تشكيله الفني، نقلا عن ربيعة بدري: البنية السردية في روايات خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، ص 209.

[2] حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي، ص 162.

[3] المرجع نفسه، ص 164.

المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتا، أي إلى حين استئناف القصة، من جديد لمسارها في الفصل الموالي»[1].

وستكون هذه التقسيمات لأشكال الحذف هي الإطار المنهجي في تتبع تمظهرات هذه التقنية في فتاة الياقة الزرقاء، وذلك بإعطاء نماذج تتناسب والأنواع المذكورة أعلاه.

– الحذوف الصريحة: إن الإعلان عن المدة الزمنية المحذوفة من القصة، هو السمة المميزة لهذه المدونة، إذ نجد أن الروائي كشف عن الفترة الزمنية المقفوز عنها بشكل صريح، حيث عمل على تجاوزها ولكنه لم يستتر على ذلك وإنما عمد إلى التصريح عن تلك الفترة المسكوت عنها، حتى تتميز المقاطع الحكائية عن بعضها.

ومن أمثلة الحذوف المكشوفة مدتها بشكل دقيق لدى القارئ نقرأ في نص الرواية ورد « إلى أن اكتشف أول خلية زرقاء عام 2079 م، بعد سبعة أعوام كاملة من قرار المنظمة باستئصال أرحام الإناث حديثات الولادة»[2]. في هذا المقطع السردي تم حذف فترة زمنية قدرت بسبع سنوات حيث وضح ما حدث بعد تلك السنوات الطويلة التي لا يعلم القارئ ما الذي حدث فيها، حيث تم إسقاطها لأنها لا ترتبط بمضمون الحكاية.

وكذلك نجد الحذف في المثال التالي « بعد أيام قليلة من ذلك اليوم .. وجدت سوزان تدخل إلى حجرتي وتسألني دون مقدمات:

[1] حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي، ص 164.

[2] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 12.

– هل يوجد خطب ما يصيب يونس؟! »[1]. هنا يستتر الروائي عن ذكر الأحداث التي وقعت في تلك الأيام، ويعمل على إقصائها وعدم التحدث عنها واكتفى فقط بالإشارة إلى زمن الحذف والمقدر بأيام قليلة، وبالتالي أصبح القارئ لا يعرف شيئا مما حصل أثناء تلك الفترة.

وأيضا قول ليلى « وصل ملف أوراقي عبر البريد بعد ثلاثة أيام من قرار فصلي، أدركت وأنا أتفحصه سريعا أن المحقق الأكبر سنا واصل رأفته بي بعدما وجدت أن سبب فصلي المدون رسميا في الأوراق هو كثرة تغيبي عن المعهد »[2].يتحدث الروائي عن الفترة بعد فصل ليلى من المعهد أما ما حدث قبل ذلك فقد تحشى الحديث عنه، هذا يعني أنه تجاوز كمية كبيرة من الأحداث التي وقعت قبل ذلك اليوم.

نجد أيضا « حدث خطأ كبير.. تسلم أحد الأشخاص مؤقت أخيك قبل تسعة أشهر، ثم اكتشفنا منذ شهرين في أثناء المراجعة السنوية لشهادات وفيات العام، وفاة أخيك قبل تسلم ذلك المؤقت بعام كامل »[3].نجد الروائي يتحدث عن الفترة التي توفي فيها الأخ وعن الفترة لم تكن فيها حوادث مهمة تخدم الحكاية وكذلك فإن هذا التجاوز ما هو إلا رغبة منه في تسريع الأحداث وبالتالي كان انتقاؤه لما وقع من حوادث.

وما نلاحظه في الأسئلة السابقة أن إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح جاء في بداية كل مقطع سردي، ولقد جاء « استخدام هذه التقنية أي تقديم الإشارة إلى الفترة المحذوفة في مستهل المقطع النصي للحذف، وفائدة هذه الطريقة الأخيرة ظاهرة وملموسة، وهي تجنب الالتباس الذي يمكنه أن يحصل للقارئ من جراء تأخير

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

[3] المصدر نفسه، ص 140.

الإعلان عن الحذف وعدم تحديد مدته في الوقت المناسب »[1].كذلك يمكن أن تتأجل الإشارة إلى تلك المدة، بحيث لا تقع في مستهل الكلام المدة الزمنية التي تم القفز عليها من مثل ما سقناه سابقا، وكمثال على ذلك هذا المقطع السردي المتضمن في نص الرواية، يقول « وفي الأسبوع ذاته قتلت زوجتي برصاصة في رأسها، وحوكمت أنا ظلما بتهمة التسبب في قتل ثلاث خلايا زرقاء، واقتيدت ابنتنا صاحبة العامين إلى دار رعاية تتبع بنك التخصيب، ثم أوعيت في مصحة نفسية لمدة ستة أشهر تعرفت خلالها إلى أمك »[2].

نجد أيضا « بعد ستة عشر عاما من بدء ذلك المشروع.. بدأت الخلايا الزرقاء الناتجة عنه تدخل دورة الإنجاب نفسها في محميات مستقلة تماما عن محمياتنا، ومع كل عام كانت أعدادها في ازدياد مستمر حتى وصلت إلى حد يكفي إنتاج اليتامى الجدد بعيدا عن الخلايا الزرقاء المسجلة رسميا في وزارة الإنجاب »[3]. واضح هنا أن التصريح بالمدة المحذوفة ورد متأخرا قليلا بخلاف الأمثلة السابقة، ويبدو بذكره لتلك المدة الزمنية المقدرة في المثال الثاني ستة عشر عاما، أنه تجاوز العديد من الأحداث التي كان بإمكانه أن يلتفت إليها في نص الرواية، لكنه اختار القفز عليها رغبة منه في تسريع السرد.

و« يلاحظ جنيت janet، بعد ذلك أن كلا النوعين (تقديم وتأخير الإعلان) يمكنه أن يضيف إلى الإشارة الزمنية الخالصة إشارة إلى المضمون القصصي المتصل بمضمون الحذف، وبفضل هذه الإشارة تصبح لدينا فكرة عن المحور أو الغرض الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه »[4].

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ص 170.

[3] المصدر نفسه، ص 196.

[4] المصدر نفسه، ص 160.

وعن تلك الحذوفات التي يتم التصريح بالفترة الزمنية المحذوفة بشكل غير دقيق نسوق هذه الأمثلة:

نقرأ في الرواية « بعد ذلك اليوم.. شعرت أن الأيام تمضي مهرولة بلا توقف، أعددت في رأسي كل السيناريوهات التي قد أتحدث بها إلى رامي عندما ألتقي به كي يقنعني بمقابلة السيد شاهين »[1]. فالروائي هنا تابع سرده للأحداث مع إسقاط فترة غير محددة تقدر بالأيام، حيث أصبح القارئ يدرك أي شيء لنجده يختار من مجموع الأحداث.

نجد أيضا الحذف غير المحدد في مثل قوله « لماذا سكت كل هذه السنوات؟ ما الذي يخيفك إلى هذه الدرجة؟ »[2]. فهو يستهل حديثة بإعلانه عن تلك الفترة وأشار إلى ذلك بكلمة سنوات، أي أنها فترة زمنية غير محددة، لا نعلم كم دامت لكن الأكيد أنها فترة طويلة، وعلى مدى هذه السنين التي مرت والسيدة صامتة ولم تبح بالسر الذي تعرفه، القارئ لا يدرك تفاصيل ما حصل فيها سوى أنها عاشت وحيدة مع ذلك السرد، وذلك من أجل تسريع وتيرة السرد.

ونفس الشيء نجده في قوله « رفض الحديث عن الأمر في البداية.. لكنه عاد وأخبرني عن قصة يتامى العلمين والمشروع الذي بدأ قبل سنوات طويلة، وكل شيء أخبرتك به قبل قليل.. وإن أكد لي أنهم لا يعرفون بعد سرَّ ازدياد النسبة بهذا الحد في السنوات الأخيرة »[3]. تقدر الفترة التي تم إسقاطها من زمن القصة بسنوات طويلة، مرت على مشروع يتامى العلمين، وما حدث قبل ذلك تم تجاوزه ولا يعلم القارئ عنه شيئا سوى ما تم ذكره بعد تلك الأعوام أو السنوات.

---

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 181.

[2] المصدر نفسه، ص 186.

[3] المصدر نفسه، ص 204.

ويبرز الحذف غير المحدد في مثال آخر كهذا « أعتقد أني أستطيع مساعدتك في الولوج إليه، إن السيد شاهين الذي يسعى لتهريب أختي.. يمتلك يدا محفوظة لأحد السماسرة الستة الذين يستطيعون الولوج إلى أي حاسوب من حواسيب المزادات، قتله قبل وقت بعيد واحتفظ بيده في حالة جيدة »[1]. فالراوي يخبرنا عن ما فعله السيد "شاهين" بالسمسار حين قطع يده من أجل الولوج إلى إحدى حواسيب المزادات، ويذكر أن ذلك حدث في وقت بعيد وهي فترة غير محددة، حيث لا يعلم القارئ متى كان ذلك اليوم حقيقة، وأيضا فهو يجعل ما حصل قبل ذلك الوقت، حيث تم القفز عن الأحداث التي كان من الممكن أن تكون موجودة في ذلك الوقت فكان من أمر الروائي أن سكت عن ذلك، ويقفز إلى الأمام ليتوقف عند الأحداث التي وقعت.

وأيضا نجد الحذف غير المحدد في مثل « بعد خروجي من المستشفى بأيام قليلة وصل إلي اتصال هاتفي من السيد شاهين للقاء موظفة بنك التخصيب في مكتبه بمخفر الشرطة »[2]. فالراوي هنا يخبرنا عن الاتصال الذي وصل "ليلى" من السيد شاهين بعد أيام من وفاة والديها، حيث تم إسقاط ما كان قبل ذلك اليوم ولقد تجاوز تلك الأحداث لأنها في نظره لا تؤثر على السياق الحكائي العام، فكانت الأحداث التي وقع اختياره عليها لسردها هي الحديث الذي جرى بين "ليلى" والسيد شاهين بخصوص اللقاء بموظفة بنك التخصيب.

وبالتالي فتجاوز بعض الفترات الزمنية للقصة، والتي كثيرا ما يلجأ الراوي للإعلان عنها صراحة سواء كان بتحديد دقيق للفترة التي تم حذفها أو بتحديد تقريبي لها، لا يؤثر في مجرى الأحداث وأيضا فهو لا يحدث ثغرات في الفهم، بل العكس يظهر التلاحم بين المقاطع السردية داخل نص الرواية. ومن ثمة براعة الروائي في كونه يجيد تنسيق وتنظيم ذلك.

---

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 207.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

2-الحذف الضمني: إن رواية "فتاة الياقة الزرقاء" تتضمن صيغ الحذف بشكل جلي، لأنها تعطي قصة حياة الشخصية البطلة والمساحة النصية في الرواية لا تستطيع بكل تأكيد احتواء ذلك الزخم الحدثي. وبالتالي فهي تتضمن أنواعا أخرى من الحذف غير المعلن، الضمني، هذا الأخير لا يستدل على وجوده بسهولة، وتتطلب فطنة القارئ ويتم اكتشاف تلك الثغرات الموجودة بعد المراجعة والتدقيق، أي أن الحذوف الضمنية هي « تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات والتي إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية السردية »[1]. ويمكن أن نستدل على هذا النوع من الحذوف في نص "فتاة الياقة الزرقاء"، من خلال تتبع التسلسل الزمني الذي تأخذه الأحداث في القصة، فكثيرا ما نجد الروائي يتوقف عند خط زمني معين، ومن خلاله ينكشف الزمن المحذوف بسهولة ويسر، ومن ثمة يمكن التعرف على تلك الثغرات والبؤر الزمنية المتجاوزة في الرواية.

يضعنا الروائي عند خط زمني معلوم نستدل عليه بقوله «وهكذا ظهرت سوزان في حياتنا مطلع عام 2320 الميلادي. لتجعلنا بين ليلة وضحاها أكثر عائلة مميزة في قريتنا الصغيرة»[2]. وتتابع الأحداث معلنة عن هذا التاريخ. « كانت سنة 2070 الميلادية بداية كل شيء»[3]. نفهم أنه تم حذف قرنين كاملين من زمن القصة، وبعدها « ثم عرض لنا عبر العارض الضوئي فيلما تسجيليا يعود إلى عام 2072م، كان عن مؤتمر قائم في قاعة كبرى تمتلئ بالعديد من السيدات والسادة ذوي البشرات المختلفة والبذل الأنيقة»[4]. أي بعد عامين من ذلك التاريخ بعدها « إلى أن اكتشفت أول خلية زرقاء عام 2079م، بعد سبعة أعوام كاملة من قرار المنظمة باستئصال

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 119.

[2] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 7.

[3] المصدر نفسه، ص 9.

[4] المصدر نفسه، ص 10.

أرحام الإناث حديثات الولادة »[1]. وهنا قد حذف الراوي سبع سنوات كاملة من زمن القصة.فهذه السنوات التي تم حذفها والتي تجاوزها النص إشارات زمنية ترتبط بمقاطع سردية ومن خلال تلك الإشارات كان أمر تقدير المدة المحذوفة فيها متيسرا. حيث يمكن معرفة الفترة الزمنية التي تم إسقاطها أو تجاوز الحديث عنها.

إن عملية التفطن لهذه الحذوفات الزمنية على وجه العموم يمكننا من تقدير الزمن الحقيقي الذي يغطيه السرد. إن الحذف الضمني ميزة جل الروايات الحديثة، لأنه من غير الممكن أن نجد رواية لا يتخللها حذف ضمني يطرأ على نسقها الزمني.

وفي روايتنا استطاع الروائي التلاعب بالخيط الناظم للأحداث ذلك من خلال التصرف في ترتيبها، وانتقاء ما يتناسب مع الحكاية وما يستحق أن يروى، وإسقاط ما لا يستدعي تطور الحبكة القصصية وجوده.ويبدوا استعمال مثل هذه التقنية في الرواية أكثر بروزا للعيان. « بحيث نستطيع تتبع المنحى الزمني المتسلسل الذي تأخذه الأحداث في القصة، أن نتعرف على مواطن الحذف الضمني أو على الأصح أن نقف على الثغرات التي تترتب عنه في مجرى السرد »[2]. فالروائي في نص الرواية وإن خلق بعض الثغرات والفجوات داخله، وتحاشى الحديث عن كثر من الفترات، إلا أنه استطاع أن يسد ذلك النقص بإمداد القارئ إشارات زمنية يقف عندها بين الفينة والأخرى، تاركا الفرصة سانحة أمامه ليكشف تلك القفزات والحذوفات، واستخدام هذه التقنية في تسريع وتيرة السرد اقتضتها الضرورة لتغطية ذلك الزخم الكبير من الأحداث التي رافقت البطلة في حياتها.

- **الحذف الافتراضي:** سبق وأشرنا إلى أن هذا النوع من الحذوف لا يمتلك قرائن واضحة تسعفنا في الكشف عنه، إلا من خلال تلك الانقطاعات في الزمن التي يمكن الإحساس بوجودها أثناء الانتقال إلى مقاطع سردية

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 12.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 163.

ومتابعة تسلسل أحداث جديدة وفي هذه الحالة يمكن للقارئ الاستشعار بوجود هذا القفز من خلال ذلك البياض المطبعي بين الفصول.

يظهر هذا النوع من الحذف في الرواية:

نجد في نهاية الفصل الأول « – لقد أرسل الله لنا هذه الطفلة في الوقت المناسب تمامًا. عامًا بعد عامٍ، فهمت لماذا لم تكن سوزان طفلةً عاديةً، ولماذا اهتم بها أقاربنا إلى ذلك الحد »[1]. هنا الحذف كان متعلقا بالمضمون الذي جاء بين ما تناوله الفصل الأول وما حدث بعد ذلك بسنوات.

وأخيرا يمكن القول أن الحذف باختلاف أنواعه، هو ابرز التقنيات المستعملة في تسريع وتيرة أن الحذف باختلاف أنواعه، هو أبرز التقنيات المستعملة في تسريع وتيرة الزمن، في النصوص الروائية وبالتمييز بين المستويات الثلاثة المشار إليها سابقا (حذوف صريحة، ضمنية، وافتراضية)، يمكن معرفة أدق تجليات هذه التقنية داخل النص ومظاهر تحقيقها. فمثلا الحذوف الصريحة، تكشف عن نفسها صراحة من خلال إشارات وقرائن يمكن الاستدلال عليها في النص بنوعيها المحددة تحديدا دقيقا، أو الحذوف غير المحددة والتي تأخذ الطابع التقريبي. وتلك التي لا يصرح بوجودها وإنما توكل هذه المهمة للقارئ للكشف عنها كالحذف الضمني والافتراضي. يمكن اعتبارها أهم التقنيات الزمنية والكشف عن طريقة اشتغالها في النص الروائي كما سبق وذكرنا في الأمثلة المشار إليها أعلاه أبان عن كونها عنصر بنائي لا غنى عنها في تسريع السرد، وإمكانية الروائي تغطية قدر كبير من الأحداث المتسلسلة والمتتابعة بلجوئه إلى مثل هذه التقنية.

2-2- مستوى إبطاء الحكي: تكون فيه مساحة الحكاية أصغر بالمقارنة مع مساحة النص « إن من مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السارد في بعض الأحيان أن يتمهل في تقديم

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 8- 9.

الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي، معتمدا تقنيتين، تمكننا من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكي هما: الوقفة والمشهد »[1]. فمثلما هناك تقنيات يحدث من خلالها تسريع للسرد، تكون له أخرى يبطئ فيها، حيث يتم تعطيل زمنية السرد.

أ– الوقفة: عبارة عن توقفات يحدثها الروائي، تسهم في تعليق الزمن السردي، ويتحقق ذلك في الوقفات الوصفية التي « تمطط الزمن السردي، وتجعله وكأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يتراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته »[2]. إن للوصف دوره في الحد من سرعة الزمن السردي، فحين ينصرف الروائي عن تتابع سرد الأحداث لوصف المشاهد أو الحالات فإن ذلك حتما سيؤدي لتعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لأن ينتهي من وصفه.تشتغل الوقفة الوصفية على حساب الزمن السردي الذي تستغرقه أحداث القصة، وبذلك يحدث خلل في إيقاع الزمن السردي، إذ يسهم الوصف في تجميد حركته. وبالتالي يحدث « انعدام التوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة ويترتب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة ووقف السرد بمعناه المتنامي»[3]. فإذا كانت هذه التقنية ذات كتابة مطلقة يتسع فيها زمن القصة، فان الإحساس العام للقارئ هو أن يسير ببطء، ومن هنا لابد من تحديد الوظائف التي تؤديها الوقفة في النص الروائي.

«– **الأولى جمالية:** ولوصف في هذه الحالة يقوم بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي.

[1] أحمد مرشد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، ص 103.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 165.

[3] المصدر نفسه، ص 179.

– الثانية: توضيحية أو تفسيرية: أي تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي »[1].

إن الوقفة في النص الروائي تؤدي الوظيفة الجمالية، التزينية، وهي بمثابة فسحات للراحة، يتوقف فيها الروائي أمام المشاهد والمواقف التي يتأملها وينقل أوصافا خاصة بها، والوظيفة التفسيرية الخادمة لحبكة النص حيث يتم تقديم الشخصيات والأشياء، والأماكن، مما يجعل الوصف عنصرا مهما يسهم في إعطاء النص أبعاده الدلالية.

واستنادا إلى هذا الفهم للوقفة نستطيع التوصل لكيفية اشتغال هذه التقنية واستخدامها في نص "فتاة الياقة الزرقاء".

نقرأ في الرواية وقفة تستند في قول الراوي « المؤقت؛ جهاز الكتروني زجاجي في حجم كف اليد، يتصل لاسلكيا بنظام البنك الرقمي، ما إن يبلغ كل شاب أو فتاة عامهما السادس عشر حتى يصل إليهما المؤقت الخاص بهما عبر البريد، يحمل كل مؤقت على شاشته أربعة حقول للوقت؛ السنوات والأيام والساعات والدقائق التي ينتظرها صاحبه قبل تسلم طفلة من مخفر الشرطة »[2]. وأيضا « صار ذلك الجهاز منذ اختراعه هو المنظم الحقيقي للإنجاب، وفي الوقت ذاته كان الفرصة المثالية لكل حكومات العالم للسيطرة على كل شيء يخص مواطنيها »[3].

في كلا المقطعين يتوقف اندفاع الأحداث إلى الأمام، عند الاستراحة التي اختارها الروائي وهي وصف المؤقت وكيفية عمله ومتى يحصل عليه الناس.

[1] ينظر: حميد لحمداني: بينية النص السردي، ص 79.

[2] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 16.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

نجد أيضا الوقفة في هذا المثال « توقفت المشاهد في رأسي عند ذلك المشهد.. ومعه امتلأت عيناي بالدموع، كنت أرغب في الصراخ بكل قوة، لكن العقار المهدئ الذي كان يسري في عروقي منحني استرخاء إجباريا. ملت برأسي المتثاقل ونظرت إلى أخوي المحدقين إلي من خلف الزجاج، وانسلت دموعي إلى وجنتي دون توقف.. صرنا يتامى »[1].هنا الراوي يقف ليصف حالة الحزن والكآبة والحالة التي آلت إليها العائلة بين ليلة وضحاها، فيكشف دواخله التي أحاطها اليأس.

نجد أيضا « فقدت الحياة معناها بالنسبة إلي بعد ذلك اليوم، صارت الأسرة المميزة المكونة من خمسة أفراد.. فردا واحدا تعيسا لا يرغب في العيش؛ هو أنا »[2]. هنا وقفة تأملية نجد فيها اللجوء لوصف أغوار وبواعث الذات للكشف عما تحتويه أعماقها من انكسارات، ولقد شكلت مثل هذه الوقفات استراحة للروائي استعان بها لإيقاف السرد مؤقتا، لأنه ينقل وصفا منفصلا عن الأحداث السردية ولا يرتبط بزمنية السرد.

ومن الوقفات الوصفية أيضا تلك التي ينتقل فيها الوصف بعين الكاميرا فيتتبع الوصف أدق التفاصيل فيرصدها ويعايش ما هو موجود فيها. وأول ما نقف عليه في وصف المكان تلك الفترة المطولة في الرواية التي يوصف فيها البيت «بيت قديم البناء يرتفع لطابقين، واجهته الأمامية بيضاء باهتة تطل على حديقة صغيرة من أشجار البرتقال، يقسمها إلى نصفين ممر ترابي يهبط من الشارع الرئيسي إلى سلالم البيت، تقف فيه أغلب الوقت سيارة الإسعاف التي يعمل عليها أبي، والتي تتبع مركز التبرع الإجباري بالدم، في حين تطل نوافذ بيتنا الخلفية على رقعة زراعية شاسعة تمتد بلونها الأخضر على مرمى البصر حتى تتعانق مع قبة السماء»[3]. ونجد أيضا « بيت طوبي كبير

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 108.

[3] المصدر نفسه، ص 5.

من طابقين، كان يقع بعيدا بعض الشيء عن أقرب تجمع من البيوت، تقدمت إليه، كان باب الطابق السفلي مواربا، دفعته دون أن أطرقه، فأصدر صريرا صاخبا وأنا أدلف إلى الداخل، كان الصمت القاتل يخيم على الردهة شبه المظلمة وأنا أواصل تقدمي نحوها رويدا رويدا»[1]. فالراوي هنا يقدم المكان الذي عاشت فيه الأسرة وكذلك بيت السيد شاهين الضابط.

من خلال هذا الوصف يدرك القارئ أن المكان لم يكن ملائما، مهترئ وقديم ورغم أن هذه الوقفات الوصفية تبطئ مسار الحركة السردية، إلا أنها تحاول توفير مساحة نصية يستعيد من خلالها الراوي أنفاسه وأيضا التعرف على أشياء جديدة من خلال تلك الموصوفات، وهذا ما سيتم تأكيده في الأمثلة، حيث اخذ وصف الأمكنة والشخصيات حيزا مهما في النص.

نقرأ في الرواية وصف المخفر في قوله«يقع مخفر الشرطة في طرف القرية، بناء كبير ذو واجهة زجاجية كانت تلمع بشدة مع أشعة الشمس وقتما ترحلنا من سيارة أبي لندلف إليه، بعثت الممرات الداخلية المتشعبة التي سرنا فيها بعد عبورنا بوابة التفتيش، القلق في داخلي، فلا أحد يحب الإضاءة الخافتة ولا السقف المنخفض ولا الجدران الرمادية الداكنة، وتلك الثلاثة قد اجتمعت في هذه الممرات اللعينة »[2]. الروائي بوصفه لهذا المكان قام بتصوير جميع العناصر المكونة له، حيث يمكن للقارئ التعرف على المكان من خلال هذا الوصف الدقيق.

ونفس الشيء نجده في وصفه للبناية«دلفت إلى بوابة البناية وصعدت السلالم الكئيبة ذات الإضاءة الخافتة إلى الطابق الثالث حيث الشقة رقم خمسة، وطرقت بابها الخشبي ذا الطلاء القديم المقشر وانتظرت»[3].نلاحظ أن

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 143.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص79.

وصفه للمكان كان أيضا دقيقا نقل الراوي صورا للبناية استوقفته تلك التفاصيل الموجودة فيه، فكان ذلك عبارة عن محطة استراحة يعرض فيها صورا بانورامية.

ومن مثل هذه الوقفات يتبين الوصف في نقل موصوفاته البيوت التي تعكس الحياة الاجتماعية لأصحابها المليئة بالفقر، فكان التركيز على الجدران والبنايات أكثر شرح كما نجده يصف غرفة ليلى أخت البطلة «لكني عاودت التفكير فيها بعد أقل من شهرين، وقد كان انتقلت إلى العيش في شقة صغيرة في المنصورة الساحلية على مقربة من كلية الحقوق بعدما بعت بيتنا بكل ما فيه لمشتر من القرية. لم اخذ منه سوى ثيابي والصور القديمة التي جمعت عائلتنا، وبمبلغ صغير اشتريت سيارة خاصة مستعملة، لتنتهي بذلك مرحلة من حياتي اسمها قرية الخالدية»[1].

وفي نفس السياق نجد أيضا «ثم نهضت من موضعي إلى خارج الغرفة، كان البيت خاويا تماما، وأبواب الغرف جميعها مفتوحة على مصراعيها، كأنهم أرادوا أن يكشفوا أوراقهم لي دون أي ستار، ترددت كثيرا قبل أن أدلف إلى الغرفة المقابلة للغرفة التي أجلس فيها، حيث كانت بدلة السيد شاهين العسكرية معلقة على حامل خشبي في أحد أركانها، ثم وجدت نفسي أخط وإلى داخلها، لفت انتباهي صورة مثبتة داخل إطار قديم كانت موضوعة على طاولة صغيرة بجوار سريره تجمعه في شبابه بزوجته الرشيقة ذات النظارة الطبية والشعر الأسود المتدلي إلى جبهتها مع طفلتهما الرضيعة»[2]. إن الوصف الدقيق لما هو موجود داخل البيت وحجراته كان يرتكز على ذكر ما هو قديم بهدف الكشف عن ملامح الحياة القائمة فيه، والتعرف على انتماء أصحابه للطبقة المتوسطة أو الفقيرة إن صح التعبير.حيث يرمي الراوي إلى توضيح كل ما يخص هذه الطبقة من المجتمع وهذه الصورة الوصفية ترتبط كثيرا بالواقع، وبالتالي فقد استغلها الروائي خدمة لإيهام الأدبي، وبالتالي كان إيقافه لمسار الأحداث لحظي بتقديمه وصفا للمكان.

[1] عمرو عبد الحميد، فتاة الياقة الزرقاء، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ص 160.

كما نجد في الرواية وقفات وصفية تختص بالشخصيات، فنقل ملامحها الفيزيولوجية وكذلك ما يبدو عليه مظهرها من خلال اللباس، وفي «فتاة الياقة الزرقاء»وردت العديد من هذه الأمثلة نجد منها: وصف الأب والعمة «أبي طويل نحيف الجسد..و هي قصيرة سمينة،شعر أبي اسود ناعم..و شعرها مجعد سيء. وضممت شفتي متذكرة لثوان،و أكملت:

ـ أبي متطاول الوجه وأنفه صغير.. أما هي فوجهها مستدير ممتلئ وأنفها طويل»[1].

نقرأ أيضا في الرواية وصف لشخصيات داخل إطار قديم فيها السيد شاهين وزوجته وابنته موقفا بذلك سيرورة الأحداث.«لفت انتباهي صورة مثبتة داخل إطار قديم كانت موضوعة على طاولة صغيرة بجوار سريره، تجمعه بزوجته الرشيقة ذات النظارة الطبية والشعر الأسود المتدلي إلى جبهتها مع طفلتهما الرضيعة، جلست على السرير وأمسكت بتلك الصورة، كان وجه الرجل يحمل ابتسامة عريضة لم أرها على وجهه منذ عرفته في قريتنا، وكأنها ماتت هي الأخرى مع رحيل زوجته وطفلته»[2].

وما يلاحظ أن الوقفة الوصفية احتلت مساحة نصية كبيرة، عملت على توقف وتعطيل السرد أمام لوحة معلقة أو صورة على الجدار، فقد وضعنا أمام تمطيط لزمن القصة على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، وبذلك يحدث الإبطاء في الحركة السردية.

ومن الوقفات الوصفية المطولة أيضا نقرأ في الرواية:«بعد ستة أيام كان لقاؤنا مع الطبيب ريمون وزوجته «مريم» ـ كما عرفنا اسمها في ذلك اليوم ـ في بيتهما، وجدتها امرأة في منتصف الثلاثينيات رشيقة القوام تضع قرطا صغيرا في أنفها، شعرها أسود قصير تتخلله بعض الخصلات المصبوغة بلون قرمزي .شعرت في البداية أن تلك المرأة

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص160.

لا تشبه الطبيبات في ء تجلس معنا مجبرة»[1]. ونفس الوقفة نجدها في مثل «لم يكن الحضور كثيرا كما تصورت، ثمان حاضرات فقط، جميعهن نساء، تماثل أعمارهن عمر أمي إن كانت على قيد الحياة، ظننت أني حضرت باكرة مع ذلك العدد الضئيل، لكن الجلسة بدأت ولم ينضم إلينا أحد آخر، قادة الجلسة أكبرهن سنا :سيدة ستينية العمر ينتشر الشيب في شعرها، وتغطي وجهها تجاعيد عميقة حزينة، رحبت بي بحرارة وقالت أن اسمها السيدة «زهراء» وسألتني أن اعرف بنفسي»[2].

إن هذه الوقفات الوصفية المطولة أبطات حركات السرد فالوصف يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية للأحداث بسبب اللجوء إلى الوصف الذي تقتضيه الأشياء والأماكن وحتى الشخصيات التي تستوجب توقف الروائي لينقل صورا عنها، ومثل هذه التقنية بمثابة محطات استراحة للمسار تجعله يوقف تدفق الأحداث.وهذا التدفق كما سبق وأشرنا قد يطول أو يقصر.

وننتهي للقول أن الوقفة الوصفية «عملت على تقديم المعلومات التاريخية والجغرافية، ورسمت الجو وساعدت على تكوين الحبكة، وقدمت معلومات لمن يؤمنون بتحليل الشخصية عن طريق السمات التي تتسم بها الشخصية، وفضحت الواقع الاجتماعي الاقتصادي للشخصية»[3].

وبالتالي فالوصف في نص فتاة الياقة الزرقاء ساهم في بناء الرواية، ولقد كانت هذه الوقفات الوصفية والتأميلات ذات مساهمة كبيرة في تصوير تفاصيل الأماكن والمظهر الخارجي للشخصيات. ومن ثمة حققت الوظيفة

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص88.

[2] المصدر نفسه، ص 114.

[3] عالية محمود صالح:البناء السردي في روايات الياس الخوري، ص52 .

التقليدية للوقفة الوصفية،وهي جميل وتزيين الإطار العام للأحداث، وزيادة الإيهام الأدبي، وكذلك خدمت الحبكة الروائية، لأن بعض التوصيفات كانت معين في توضيح سياق الحكي.

ب ـ المشهد: تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الانشغال على حساب الزمن، إذ يمثل احد تقنيات إبطاء السرد، وتعطيل وتيرته. وهذه التقنية يتحقق التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب. والمشهد عبارة عن حوار يعبر عنه لغويا وبطريقة مباشرة، حيث تمنح الشخصيات فرصة للتعبير عن نفسها » إذ يقصد بالمشهد ذلك المقطع الحواري الموجود في كثير من الروايات حيث يكون هناك نوع من التطابق بين زمن السرد وزمن القصة.

ويتجلى ذلك في تساوي مدة استغراق المقطع السردي والقصصي وقد يتنوع المقطع الحواري بين خارجي وداخلي.

الخارجي: « وهو الحوار الذي يكون بين شخصيتين فأكثر»[1]. ونجد الكثير من تمثلاته في رواية «فتاة الياقة الزرقاء»، فقد احتوت الرواية على مقاطع حوارية بكثافة في استعراضها للمواقف المختلفة للشخصيات نذكر منها الحوارات ما كان بين ليلى وأمها :

«صحت إلى أمي مرة أخرى وأنا أجذب تنورتها:

– هل سنحصل على طفلة جديدة؟

فأجابتها بنبرة لينة في حين كان الرجل يغادر:

– نعم يا ليلى، ستحظين بأخت في نهاية الأسبوع.

[1] ربيعة بدري:البنية السردية في رواية «خطوات في الاتجاه الأخر» لنفاوي زاهر أطروحة ماجستير، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014، ص 252.

فصرخت إليها، وعيناي تلمعان من الفرحة:

-حقا؟ ما اسمها؟

فقالت بنبرة شاردة مازلت اذكرها:

- اتفقت أنا وأبوك على تسميتها سوزان»[1].

فقد دار هذا الحوار بين أكثر من شخصيتين وكان فيه حركة متنوعة من قبل الشخصيات.

نجد أيضا «جاءني رامي بعد شهر ونصف من آخر مرة أوصلني فيها إلى البيت، قال وهو يجلس بجواري على أريكة الردهة:

لقد ظهرت النتائج النهائية اليوم لقد حصلت عليها، سألتحق بالوظيفة الخاصة بالمحميات، مازلت عند وعدي، إن وجدت سوزان في المحمية التي التحق بها سأعمل على إعادة اتصالكما.

قلت باكية:

- إن صورتها هي ويونس لا تفارق خيالي، لم اشعر بهذا الشعور القاسي حتى عندما فقدت أبي وأمي.

قال بنبرة حانية:

- لقد كانا بمنزلة أبنائك منذ اللحظة التي توليت فيا رعايتهما، ستمر هذه الأوقات.

غمغمت باكية:

[1] عمرو عبد الحميد:فتاة الياقة الزرقاء، ص6 -7.

– أنا السبب..أنا من وافقت على الخطة.

تساءل مندهشا:

– أي خطة؟»[1].

وبالتالي « فللمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطباع النفسية والاجتماعية للشخصيات ولذلك تقوم عليها الروايات كثيرا وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد خادمة لحبكة القصة»[2]. ولم تخرج حوارات فتاة الياقة الزرقاء عن هذه الأدوار فقد كانت جادة لحبكة القصة وساهمت في إنماء مسار الأحداث والكشف عن مكنونات الشخصيات، وبذلك أيضا حققت الإيهام الفني بواقعية القصة.

من بين الأوضاع السردية النموذجية التي تستدعي استغلال هذه التقنية في الرواية مشهد اللقاء بين شخصيتين أو أكثر، حيث يكون لا محيد للكاتب أثناء نقله لوقائع اللقاء، عن إتاحة الفرصة للمتحاورين في أن يتبادلوا الكلام والتعليقات حفاظا منه على حرارة الموقف وتجسيد التلقائية»[3].وفي هذا الصدد يمكن إيجاد حوارات كثيرة تجمع الشخصيات في الرواية عند أول لقاء، مما يستدعي خلق مشهد حواري لعرض الكلام والأحاديث المتبادلة بين شخصين أو أكثر، وبالتالي لا مناص للكاتب/ الروائي من استخدام هذه التقنية.

وفي "فتاة الياقة الزرقاء" هناك العديد من الحوادث على هذه الشاكلة، ننقل منها ما كان بين السيد "شاهين"و "ليلى"و "رامي"و "الأم"و "حسان":

---

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص110.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.

[3] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 171.

« طبع السيد شاهين وجهه بوجوم غريب بضع ثوان قبل أن يبتسم لنا ويقول متباهيا بسبابته:

- لولا ملاحظتي الحاسمة على اليد المحفوظة لما تم الأمر.

قالت ليلى ضاحكة:

- ونحن لن ننكر ذلك أبدا سيدي ونشكرك.

قبل أن تنظر إلينا، فأحنينا رؤوسنا تحية لها، فاحمر وجهها خجلا، فقلت لها عندما نظرت إلي:

- لا تزالين أطيب حمقاء أعرفها في حياتي.

قالت ضاحكة:

- وهل يمثل ذلك لك أي مشكلة؟

قلت ضاحكا:

- لا بكل تأكيد.

فنظرت إلى البقية وقالت:

- ما الخطوة التالية إذن يا رفاق؟

قال حسان:

- اعتقد أنه وقت الاسترخاء وحسب.

فسألني:

- ما رأيك يا رامي؟

فركت شعري وقلت:

- أفكر عندما تعلن الحكومة الأوضاع الجديدة للإنجاب أن نضم مؤقتينا معا.

قالت ضاحكة:

- هل أعد هذا إعلانا منك بالرغبة في الزواج مني؟

رفعت كتفي وقلت:

- بكل تأكيد.

صاح الجميع مهللين، فنظرت إلى أمها وقالت:

- ما رأيك في انضمام فرد جديد إلى العائلة؟

ضحكت أمها دون أن تقول شيئا، فقالت ليلى وهي تنظر إلي:

– لن تجد عائلة أكثر جنونا وتهورا في قراراتهم من عائلتنا: وأظن أن تلك العدوى قد انتقلت إليك مؤخرا، مرحبا بك بيننا »[1].

وبالتالي سواء كان المشهد الروائي له دور في تطور الأحداث والكشف عن طباع الشخصيات أو مجسدا لحرارة اللقاء، فانه ينتهي دائما كتقنية زمنية الغاية المستهدف لاستثمارها في النص الروائي هي إدماج القارئ مع الأحداث وإحداث نوع من التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، يجعل الأحداث على مستوى القصة تتقدم في الخطاب السردي أي الرواية في نفس الوقت.

يمكن للمشهد الحواري أن يكون مونولوج داخلي، يجري بين الشخصية وذاتها ولا سبيل لإقحام شخصية أخرى كما هو الحال في الحوار الخارجي، بحيث نلمس نوعا من الالتحام بين المشهد الحواري الداخلي والسرد. وقد وجدت في الرواية أمثلة قليلة عن الحوار الداخلي من أمثلته « تسارعت دقات قلبي توترا، صار كل شيء في مهب الريح، وبأنفاس لاهثة اشتعلت الأسئلة في داخلي؛ ما هذا الغباء الذي بنيت عليه كل شيء؟! كيف ظننت لوهلة

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 270-271.

أنه سيرأف بنا ويترك لنا الفتاة حتى موعد تسليمها الرسمي؟!»[1]. من خلال هذا الحوار ندرك ما تحمله وما تخفيه الشخصية في أعماقها والحالة النفسية التي وصلت إليها.

- الإيقاع الزمني:

1-الصيغة الرياضية للإيقاع الزمني: في ظل هذا التعقيد البنيوي للسرد في روايتنا من حيث وتيرة الاستغراق الزمني الذي تنتظم وفقه سرعة الحركات الزمنية نحو تسريع الزمن وتبطئته، فإنه لا مناص من الاعتماد على الصيغة الرياضية للاستغراق الزمني في هذه الرواية، فلا ريب عندنا أن هذا الاستغراق الزمني قابل الانتظام وفق قوانين رياضية بسيطة يمكننا استخلاصها بسهولة من خلال تحويل جملة الحركات الزمنية الأربع في هذه الرواية التي بين أيدينا إلى رموز رياضية بسيطة من أجل وصف وتحليل الاستغراق الزمني والخلوص إلى صياغة القوانين السردية التي تنتظم وفقها روايتنا، كما هو الشأن بالنسبة للنظام الزمني الذي ناقشناه سابقا، وانطلاقا من كون البنية الزمنية في الرواية انكسارية أكثر من كونها خطية، فإن فرصنا في إيجاد صيغة رياضية لسرعتها السردية سهلة جدا وأكثر دقة في شكل متتالية رياضية تبرز الترتيب المنطقي الذي تنطوي عليه الرواية. وهذا ما يمكننا من صياغة القوانين السردية للاستغراق الزمني هنا، فتمكن من اختصار الكثير من الجهد والوقت في سبيل فهم العلاقات المعقدة في الاستغراق الزمني للرواية. يتجلى الاستغراق الزمني في رواية "فتاة الياقة الزرقاء" وفق الصيغة الرياضية التالية:

الاستغراق الزمني: الصيغة الرياضية لرواية "فتاة الياقة الزرقاء".

01-الفصل 01: (خلاصة؛ وقفة؛ حذف؛ وقفة؛ حذف؛ مشهد).

02-الفصل 02: (حذف؛ مشهد؛ حذف).

03-الفصل 03: (حذف؛ وقفة؛ حذف؛ مشهد؛ وقفة؛ حذف).

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 98.

04-الفصل 04: (حذف؛ وقفة؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ خلاصة؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ خلاصة؛ حذف؛ مشهد).

05-الفصل 05: (حذف؛ خلاصة؛ وقفة؛ مشهد؛ حذف؛ خلاصة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد).

06-الفصل 06: (حذف؛ خلاصة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ خلاصة؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد).

07-الفصل 07: (حذف؛ وقفة؛ مشهد؛ خلاصة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ وقفة؛ مشهد؛ وقفة؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ وقفة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد).

08-الفصل 08: (حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد).

09- الفصل 09: (خلاصة؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ خلاصة؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ خلاصة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف).

10-الفصل 10: (مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف).

11-الفصل 11: (مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ وقفة؛ مشهد).

12-الفصل 12: (مشهد؛ حذف؛ مشهد).

13-الفصل 13: (مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ وقفة؛ مشهد).

14-الفصل 14: (مشهد؛ حذف؛ مشهد).

15-الفصل 15: (حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ وقفة؛ مشهد).

16-الفصل 16: (حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف).

17-الفصل 17: (مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ خلاصة؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ وقفة).

18-الفصل 18: (مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ خلاصة؛ حذف؛ مشهد؛ حذف).

19-الفصل 19: (مشهد؛ حذف؛ وقفة؛ مشهد؛ وقفة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ وقفة؛ مشهد).

20-الفصل 20: (مشهد؛ خلاصة؛ حذف؛ مشهد؛ وقفة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ خلاصة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ وقفة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد).

- قانون الإيقاع في الرواية:

نستطيع الآن قراءة رواية "فتاة الياقة الزرقاء" بكل أريحية وذلك بفضل الصيغة الرياضية التي أعطتنا مجالا واسعا للقراءة والفهم. كما بإمكاننا تحديد العلاقات الارتباطية القائمة بين مختلف الأنظمة الزمنية الاستغراقية وذلك على مستوى المقطع السردي في كل موضع من الرواية، وذلك من خلال بنيتها الزمنية على مستوى الاستغراق الزمني أو السرعة الزمنية.

ويبدو جليا أنّ روايتنا تخضع لنظام أو قانون سردي واضح. حيث تتجلى أمامنا تلك النزعة المنطقية للاستغراق الزمني، فتنتظم البنية الزمنية من حيث الاستغراق الزمني في الرواية على شكل متتالية رياضية خطية متعاقبة بشكل منطقي.

عند النظر إلى الصيغة الرياضية للاستغراق الزمني في الرواية، فإننا نستطيع بسهولة تحديد الظاهرة الزمنية الاستغراقية، والتي تمثل الوتيرة العامة للرواية (سرعة السرد) على مستوى البنية الزمانية. والراجح لدينا من خلال هذه الصيغة الرياضية أن رواية "فتاة الياقة الزرقاء" تميل على عمومها نحو تبطيء الزمن السردي أكثر من ميلها نحو تسريعه، ويظهر ذلك بشكل واضح وبنسبة كبيرة جدا، فتكرار الوقفات الزمنية والمشاهد الحوارية (تبطيء السرد) في الرواية أكبر من تكرار الملخصات والحذوف الزمنية (تسريع السرد) بشكل جلي.فعدد المشاهد الحوارية هو ثمانية

وسبعون (78) في مقابل الملخصات وهو أربعة عشر ملخصا (14)، وعليه يمكننا الاطمئنان مبدئيا إلى هذه النتيجة المستخلصة، فالفرق واسع بين تكرار كل منهما.

- أنواع الزمن:

إن هذا الاستنتاج يعتبر منطقي ومتوقع إن صح التعبير، إذا أخدنا بعين الاعتبار خصائص الرواية الشكلية (حجم النص) والمضمونية (271) صفحة.

لقد جاء الفضاء النصي في روايتنا واسعا مما أتاح فرصة للإطناب والتوسع والاسترسال في سرد الوقائع بوتيرة متباطئة فكان أمامه مجال واسع ليبطئ الزمن من خلال تقنيات الوقفة الإطنابية والمشهد الحواري، ولكن هذا لا يعني أن الروائي أغفل وأهمل سرد الأحداث باختصار شديد فقد استعمل الحذوف والملخصات بشكل منتظم من أجل تسريع زمن الرواية. احتوت الرواية على بعض المقاطع السردية التي تحمل تفاصيل دقيقة نتج عنها تباطؤ في الزمن السردي حيث كان الروائي دائما في عودة إلى الماضي وتمثيل مشاهد حوارية. فعمد إلى الإطناب في الوصف وذكر التفاصيل الدقيقة، وهذا من بين أهم اهتمامات الرواية والقصة وباقي الأجناس الأدبية حيث تقوم بسرد التفاصيل باعتبارها مطلبا أدبيا وفنيا وجماليا. لكن بالرغم من أن الرواية التي بين أيدينا ذات نزاعة نحو تبطيئ الزمن السردي أكثر من نزوعها نحو تسريعه، ورغم تواتر الوقفات الزمنية والمشاهد الحوارية (تبطيء الزمن) في الرواية أكبر من تواتر الملخصات والحذوف الزمنية (تسريع الزمن)، بشكل واضح (ثمانية وسبعون مشهدا في مقابل أربعة عشر ملخصا)، إلا أن حجم النصوص السردية المتسارعة أكبر من حجم تلك المقاطع السردية المتباطئة.

تختلف الاستغراقات الزمنية في مختلف المقاطع السردية العشرين (الفصول) وذلك من حيث حجم ودرجة الاعتماد على التقنيات الأربع للاستغراق الزمني، فالمقطوعات السردية لا تتفق في عدد وحجم الاستعمالات المختلفة للتقنيات التباطئية، كما أن روايتنا هذه لم تعتمد على تقنية واحدة (حجم صغير)، إنما نجد من يعتمد على

تقنيتين أو ثلاث أو أربع (حجم متوسط)، ومنها ما يعتمد على عدد كبير من تلك التقنيات (حجم كبير).نرى النوع الثاني في المقاطع السردية المتوسطة الطول مثل الفصل الثاني والفصل الثاني عشر، الرابع عشر.أما النوع الثالث فيظهر بكثرة في المقاطع السردية الطويلة والتي جاءت بدورها متضمنة في الفصل الأول والثالث والرابع الخامس،السادس.

نلاحظ بوضوح أن الاستعمالات الموضعية للتقنيات الاستغراقية الأربعة تتمايز فيما بينها بشكل واضح وذلك من حيث ترتيبها وحجم استعمالها .فلكل موضع منها نظامه الاستغراقي المتميز من حيث كثافة استعمال تلك التقنيات، وترتيب استعمالها في الموضع نفسه،تتجلى في الصيغة الرياضية .

الفصل الأول: (خلاصة؛ وقفة؛ حذف؛ وقفة؛ حذف؛ مشهد)، والصيغة الرياضية للفصل الثاني عشر (مشهد؛ حذف؛ مشهد)، وكذلك الصيغة الرياضية للفصل التاسع عشر (مشهد؛ حذف؛ وقفة؛ مشهد؛ وقفة؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ وقفة؛ مشهد).

عند التأمل في البنية الإيقاعية للرواية التي بين أيدينا نرى أن حجم المشاهد الحوارية في السرد الروائي وتواترها واضح وملفت للنظر.إذ تتجلى هذه المشاهد الحوارية في كثير من القطوعات السردية على طول الرواية .للعلم أن المشهد الحواري هو من بين التقنيات التي يمكن نظريا من خلالها جعل زمن القصة مساويا أو موازيا لزمن الحكاية، وعليه يستشعر القارئ للرواية في أغلب مقاطعها، وتلك الحالة من التوازن الزمني بين زمن القراءة وبين زمن القصة،خاصة في تلك المقاطع التي جاءت في صيغة زمنية حوارية.

يمكن القول أن الاستغراق الزمني للرواية هو نظام ذو اتجاه زمني متباطئ، حيث تتباطأ سرعة سرد الرواية كلما تقدمنا أكثر في المقاطع السردية على طول الرواية (على طول المواضع العشرين) إذ تتجه الرواية من السريع إلى البطيء كلما تقدمنا في سرد أحداثها الفصل الأول (أول موضع) إلى الفصل العشرين(أخر موضع).وعلى هذا

الأساس يصبح التفاوت الزمني للسرعة السردية بين زمن القصة وزمن الحكاية ذا وجهة تباطئية، فكلما تقدمنا في المقاطع السردية كلما كان زمن القصة أبطأ من زمن الحكاية، إذا الرواية التي بين أيدينا ذات بنية زمنية متباطئة، تتجه نزولا من السريع إلى البطيء .نظام التسارع فيها سالب، كلما تقدمنا أكثر في المقاطع السردية كلما نقصت سرعتها معنى ذلك أن سرعتها السردية تتطور سلبيا (-)،فالتسارع سالب.

رابعا: التواتر الزمني

1-مفهوم التواتر الزمني:

يعد التواتر تقنية من تقنيات الزمن الروائي التي يلجأ إليها الراوي في قصه للأحداث وتتابعها، وقد اختلف فيه هل هو مقولة زمنية أم أسلوبية؟بوصفه علاقات تكرار بين المكانية والقصة، وهذا التكرار ذو طابع زمني وعددي لهذا اعتبر «التواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص والرواية»[1]. والتواتر هو مقولة «جيرار جنيت»الثالثة التي تعرض لها استعراضه لنظريته في القص، وقد عرفه بقوله:«ما أسميته التواتر السردي، يعني علاقات التواتر أو بكل بساطة التكرار بين النص والقصة وقد أثار هذا الفصل المتعلق بالتواتر انتقادات، ويتميز نظام التكرار بأن المتن تعاد روايته فيه، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمنية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات »[2].

أما سعيد يقطين فإنه يؤكد في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" هذا الأمر حيث يقر أن "جيرار جنيت" قد ربط هذا المفهوم بما يسمى عند اللسانيين بالجهة، وينطلق في تحديدي من كون الحدث ليس له فقط أن ينتج،

[1] سمير المرزوقي:جميل شاكر :مدخل إلى نظرية القصة،الدار التونسية للنشر،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،ص86.

[2] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 45.

ولكن أيضا يعاد إنتاجه أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد »[1]. وعليه فالتواتر هو العلاقة الكامنة بين القول في النص الروائي وبين القصة من حيث تكرار الوقوع وتكرار الذكر.

1-**النمط الأول**: ويعرف بالتواتر التفريدي أو المفرد، والمقصود به: « أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة [...] فلا شك في أن هذا الشكل من الحكاية، الذي يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود، هو الأكثر شيوعا بما لا يقاس، وهو من الشيوع، ويعتبر فيما يبدو من العادة »[2].ونادرا ما نجد مثل هذه الحالة السردية في الرواية (فتاة الياقة الزرقاء).

2-**النمط الثاني**: وهو أيضا نمط تفردي يطلق عليه التواتر التفريدي الترجيعي وهو « أن يروى مرات لا متناهية [...] فمن وجهة النظر التي تهمنا هنا، أي علاقات التواتر بين الحكاية والقصة، يظل هذا النمط الترجيعي تفرديا فعلا وبالتالي يرتد إلى النمط السابق، [...] ومن ثم فالتفردي لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين بل يتساوى هذا العدد »[3]. أي أننا إذا وجدنا أن الحدث تكرر وقوعه في الحكاية وكان مسايرا لتكرار سرد الحدث في القصة فإننا نعتبره سردا متفردا.

3-**النمط الثالث**: ويعرف بالتواتر التكراري وهو نمط « نحكي فيه أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة »[4]. أي أنه يتكرر سرد الحدث في القصة لحدث قد وقع مرة واحدة في الحكاية، وهذا النمط هو الأكثر شيوعا مقارنة بالأنماط الأخرى.

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص 78.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في النهج)، ص 130.

[3] المرجع نفسه، ص 130.

[4] جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد ن وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الحطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 128.

4-النمط الرابع: ويصطلح عليه بالتواتر الترددي، وهو نمط تكراري يستعمل في الملخصات السردية من أجل تسريع الزمن « ونحكي فيه مرة واحدة ما حدث عدة مرات »[1]. هنا نقوم بسرد أحداث كثيرة في الحكاية مرة واحدة في القصة.

يمكننا التعمق أكثر في فهم هذه الأنماط التكرارية الأربعة في الرواية التي بين أيدينا وذلك من خلال التعمق أكثر في تحليل بنيتها التكرارية عن طريق اعتمادنا على المقاربة الرياضية.

الصيغة الرياضية للتواتر الزمني في الروية:

سوف نقوم باستخراج الصيغة الرياضية للتواتر الزمني في رواية "فتاة الياقة الزرقاء" وذلك من خلال تحويل البنية اللغوية للنص إلى بنية رياضية منطقية، في ظل التعقيد البنيوي للسرد الأدبي في الرواية من حيث التواتر الزمني الذي تنتظم وفقه سلسلة التكرارات السردية بجميع الأنماط التواترية المحتملة، فإنه لا سبيل أمامنا لتفكيك هذه الشبكة المتشابكة من التواترات الزمنية إلا بالاعتماد على الصيغة الرياضية للتواتر الزمني.

مما لاشك فيه أن هذا التواتر الزمني يقبل الانتظام وفق قوانين رياضية بسيطة بإمكاننا استخلاصها بسهولة وذلك عن طريق تحويلنا لجملة التواترات الزمنية في الرواية التي بين أيدينا إلى رموز رياضية بسيطة، يمكننا الاعتماد على هذه الصيغة الرياضية للتواتر الزمني (الأنماط التكرارية الأربعة) من أجل وصفها وتحليلها والخلوص إلى صياغة القوانين السردية التي تنتظم وفقها روايتنا.

[1] جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد ن وجهة النظر إلى التبئير، ص 128.

التواتر الزمني: الصيغة الرياضية لرواية "فتاة الياقة الزرقاء".

01- الفصل 01: (نمط3؛ نمط3؛ نمط1).

02-الفصل 02: (نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1).

03-الفصل 03: (نمط3؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3).

04-الفصل 04: (نمط1؛ نط1؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط4؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط4؛ نمط1).

05-الفصل 05: (نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1).

06-الفصل 06: (نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3؛ نمط3).

07-الفصل 07: (نمط1؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3).

08-الفصل 08: (نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3؛ نمط3).

09-الفصل 09: (نمط1؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1).

10-الفصل 10: (نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3).

11-الفصل 11: (نمط1؛ نمط1؛ نمط 1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3).

12-الفصل 12: (نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط 1؛ نمط3).

13-الفصل 13: (نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1).

14-الفصل 14: (نمط1؛ نمط1؛ نمط 1؛ نمط3؛ نمط3 ؛ نمط3؛نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛نمط3).

15-الفصل 15: (نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1).

16-الفصل 16: (نمط1؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1).

17-الفصل 17: (نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط1).

18-الفصل 18: (نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3).

19-الفصل 19: (نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط1).

20-الفصل 20: (نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط 1؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3 ؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3 ؛ نمط3).

قانون التواتر الزمني في رواية "فتاة الياقة الزرقاء".

هناك صعوبة في وصف وتفسير بنية التكرار في الرواية وذلك بالنظر في مقاطعها السردية أو فصولها العشرين، ولكن الصيغة الرياضية لظاهرة التواتر الزمني قادرة على توضيح البنية الزمنية للتكرار في الرواية، وتتجلى الصيغة الرياضية في روايتنا في شكل مجموعة رموز رياضية بسيطة.من خلال تأملنا لتلك الصيغة الرياضية نلاحظ أن الغالب على التكرار السردي في الرواية هو التكرار من النمط الثالث؛ حيث يسرد النص حادثة وقعت مرة واحدة عدة مرات، وهي العلاقة الزمنية التي يتم بموجبها تكرار سرد حدث وقع لمرة واحدة، وهذا النمط يعرف باسم الحكاية التكرارية، مع وجود بعض الاستثناءات السردية التي تظهر بوضوح في بعض المقاطع السردية.

كما نلاحظ أيضا أن المقاطع السردية تختلف اختلافا واضحا فيما بينها وذلك من حيث نوع وحجم التكرارات السردية التي تكون نظامها السردي، حيث أن لكل مقطع سردي نظامه التكراري الخاص به وذلك من حيث حجم ذلك التكرار ونوعه، فنجد بعض المقاطع السردية قد اعتمدت على نمط تكراري بشكل متنوع ومكثف جدا من حيث حجمها مثل ما وجدناه في الفصل الخامس (نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3 ؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1). والفصل الثالث عشر (نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3؛ نمط1). والفصل الثامن (نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3؛ نمط3). ونجد بعضها قد اعتمد على نمط تكراري بشكل أقل تنوعا من حيث الحجم، مثل ما نجده في الفصل الأول (نمط3؛ نمط3؛ نمط1) والثاني (نمط1؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3؛ نمط1).

عند تأملنا في التكرارات الموجودة في هذه الرواية نجدها غير مرتبطة بحجم التكرار وتنوعه في مقاطعها السردية أو حتى قصره في الفصل الواحد، نجد العلاقة بين حجم وطول المقاطع السردية وتنوعها علاقة غير ثابتة فهناك بعض المقاطع السردية طويلة جدا من حيث فضائها النصي، لكن نظام التواتر الزمني فيها غير مكافئ لها من ناحية الحجم والتنوع.

رغم تنوع هذه الأنماط التكرارية الأولى والثانية على مستوى المقاطع السردية في الرواية التي بين أيدينا إلا أن النمط التكراري الغالب هنا هو النمط الثالث فنجد الحدث المتفرد في الحكاية يروى عدة مرات مختلفة في الرواية.ومن دون شك فان الاستعانة بمثل هذه التقنية وأداؤها لمثل هذه الأدوار في الرواية، لم يكن عشوائيا وإنما هو استخدام منتظم تظهر فيه براعة الروائي وهو يعرض المشاهد على نحو منظم يعمد فيه إلى إحداث نوع من التوازي بين زمن القصة والمقطع السردي، وهكذا نكون أمام حركة زمنية متباطئة.

قدمنا في هذا الفصل البنية الزمنية في رواية "فتاة الياقة الزرقاء" وفي الفصل اللاحق، سنعمل على تناول البنية المكانية أو بنية الفضاء المكاني للرواية، حتى يتسنى لنا الإحاطة نسبيا بأهم عناصر البنية السردية في هذه المدونة.

الفصل الثاني

بنية الفضاء المكاني

I- الدراسة النظرية

أولا: الفضاء المكاني

1-مفهوم الفضاء

2- مفهوم المكان

3- علاقة المكان بالزمن

4- علاقة المكان بالوصف

II- الدراسة التطبيقية

1- إستراتيجية بنية الأمكنة في الرواية

2-أنواع الأمكنة

2-1-الأماكن المفتوحة

2-2-الأماكن المغلقة

I- الدراسة النظرية:

أولا: الفضاء المكاني

1-مفهوم الفضاء: يعد الفضاء من المصطلحات الهامة في الساحة الأدبية وعلى وجه الخصوص في البنية السردية، باعتباره أحد مكونات هذه البنية ولذلك شغل فكر العديد من الباحثين كونه مصطلح متباين المفهوم، وحتى ندرك هذا التباين سنحاول ضبط مفهوم لهذا المصطلح، كما سنقوم بالكشف عن الداخل الحاصل بينه وبين المصطلحات الأخرى التي ترادفه في المعنى (المكان).

جاء في "لسان العرب" لابن منظور في مادة « (فضا): الفضاءُ: المكان الواسع من الأرض، والفعل فَضَا يَفْضُو فُضُوًّ: فهو فَاضٍ وقد فَضَى المكان وأفْضَى إذا اتَسَعَ، وأفْضَى فُلاَن إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صَارَ في فَرْجَتِهِ وفَضَائِهِ وحَيّزِهِ، والفضاءُ الخَالي الفَارِغُ، والواسع من الأرض، والفضاءُ والسَاحَةُ وما اِتّسَعَ من الأرضِ »[1]. والفضاء حسب ما ورد في لسان العرب لابن منظور هو المجال الواسع لا محدود والغير ممتلئ أي الفارغ والخالي من الأشياء.أما في معجم " الرائد" فقد جاء بمعنى « فَضَاءٌ، ج أَفْضِيَةٌ، فَضَا ما اِتَّسَعَ من الأرضِ »[2].

لقد اشتمل مصطلح الفضاء على تعريفات عديدة قدمها النقاد والأدباء تبعا لاختلافهم حول تسمية هذا المصطلح فهناك من يطلق عليه مصطلح الحيز، وهناك من يطلق عليه مصطلح المكان، وهناك من يطلق عليه مصطلح الفراغ أو الموقع، ومن هنا يمكننا الإشارة إلى بعض التعريفات منها:

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج11، المادة(فضا)، ط4، 1426/ 2005، ص 194-195.

[2] جبران مسعود: الرائد معجم ألفبائي في اللغة العربية، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط1، 1425/ 2004، ص 669.

« الفضاء هو تمثيل مسبق الوجود عليه ترتكز كل ضروب الحدس الخارجي لا يمكن أبدا أن نتصور أنه لا يوجد أي فضاء أبدا، حتى وإن كنا نستطيع أن نتخيل عدم وجود أي شيء فيه، فالفضاء إذا شرط لإمكانية حدوث الظواهر لهذا ما يظهر في الإدراك الحسي، وليس تحديدا يتعلق بها مسبق يستخدم بالضرورة أساس للظواهر الخارجية »[1].

أي أن الفضاء هو السبب الرئيسي للظواهر الخارجية بحيث نجد كل شيء متعلق بالوجود فلا يمكن تصور حدوث ظاهرة ما دون وجود فضاء فمصطلح الفضاء يعتبر هو الأساس في أي عمل أدبي كان، خاصة الكتابة الروائية فالفضاء « يعد عنصرا أساسيا من عناصر النص الروائي، وقد أدرك ذلك شلة من الباحثين بعد الحرب العالمية الثانية، فأولوه اهتماما لائقا لأنه يمثل إلى جانب الشخصية والزمن الروائي والحدث، الأسس الفنية والجمالية التي ينهض عليها المتن الروائي، فالفضاء ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكنه أيضا أحد العناصر الفعالة في تلك المغامرة نفسها »[2].

ونجد الناقد "حسن نجمي" في كتابه "شعرية الفضاء" يعرفه على أنه « فضاء تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، ومعيار لقياس الوعي والعلائق والتراتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية ومن ثم تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنثربولوجية في وعي دستور الأفراد والجماعات»[3] أي أن الفضاء هو العنصر الفعال في تنظيم سيرورة الحياة الاجتماعية للكائنات الحية إذ هو مرتبط بالدراسات الأنثربولوجية.

[1] جيل غاستون غرانجي: فكر الفضاء، تر: علي دعبيس، مركز دراسات الوحدة، لبنان، بيروت، ط1، 1430/ 2009، ص 10.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431/ 2010، ص 123.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي(المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2001/1421، ص5.

2- مفهوم المكان:

أ-لغة: حظي المكان باهتمام الكثير من النقاد والدارسين قديما وحديثا، وأخذ مجموعة من التعريفات التي تختلف باختلاف الآراء ووجهات النظر، فالمكان عند الشعراء ليس هو نفسه في النصوص الأدبية والتاريخية، ونجد لفظ المكان قد ورد في القرآن الكريم بصفة متكررة فجاء بمعنى الموضع لقوله تعالى :« وَاذْكُرْ فِي الكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ اِنْتَبَذَتْ مِنَ اَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا »[1]. وقد ورد في لسان العرب لابن منظور بأن « المكان والمكانة واحد، التهذيب الليث، مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال والمكان الموضع، والجمع أمكنة كَقِذَّالٌ وأَقْذِلَةٌ وأماكن جمع الجمع »[2].

كما ورد في القاموس المحيط: « المكَانَةُ التَؤدة كالمكْنِيَةُ والمنزلةُ عند ملك ومَكَن وتَمكن فهو مَكِين مُكَنَاءُ والاسم المتمكِّن ما يقبل الحركات الثلاثة كزيد، والمكان الموضع جمع: أمكِنَة أماكنٌ والمكْنان بالفتح: نبت وواد ممكن ينبته وأبو مَكِين، كأمير نوح بن ربيعة »[3] .

فمن خلال هذه التعريفات نجد أن لفظ المكان قد أخذ معنى الموضع.

ب- اصطلاحا: بعد ما تطرقنا لمفهوم المكان لغويا والذي أخذ معنى الموضع والمكانة والشأن، سندرج بعض التعريفات الاصطلاحية للمكان، إن المكان من المصطلحات التي يصعب على أي باحث أو دارس أن يحدد تعريفا جامعا دقيقا له بوصفه «عنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية

[1] سورة مريم: الآية 16.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج 14، مادة (مكان)، ص 113.

[3] ينظر: الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مج4، دار العلم، لبنان، دط، دت، ص 272.

والروايات..»[1].فالمكان له علاقة وطيدة بالحدث والشخصيات والزمن أيضا، حيث لا يمكن لأي عنصر من هذه العناصر أن يقوم بمعزل عنه، فالمكان ضروري بالنسبة للسرد.والمكان هو موضع السكن المحدد الذي يتخذه الإنسان سكنا له، وفي الرواية يمثل «الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية»[2]، أو الإطار الذي تقوم فيه أغلب الوظائف التي تؤديها الشخصية، لقد أهمل المكان في الرواية من طرف النقاد الغربيين ولا يكاد « يصطنعون مصطلح المكان إلا عرضا، ولدلالات خاصة، وعبر حيز ضيق من نشاطهم، أما المصطلح الشائع والذي يعنونون به كتبهم ومقالاتهم فإنما هو الحيز »[3]. بمعنى أنهم قد استغنوا عن استعمال مصطلح المكان واستبدلوه بمصطلح الحيز، كما لم يلق هذا العنصر حظه من الدراسات العربية ولم يشع في كتاباتهم لأنهم « لم ينبهوا يومئذ إلى هذا المفهوم الذي كان شائعا في حقيقة الأمر بين النقاد الغربيين إلى حد بعيد »[4]. فلم يخصص النقاد العرب دراسة مستقلة لهذا العنصر تبرز أهميته في تشكيل الرواية، بل تعددت الدراسات حوله، بحيث نجد كل واحدة تدرسه بطريقتها « إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في حكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤكف نظرية متكاملة في الفضاء المكاني. مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال فعلا في بداية الطريق، ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اتجاهات متفرقة لها قيمتها ويمكنها إذ هي تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول الموضوع »[5]. لكن بعد تطور الخطاب الروائي أعطي للمكان أهمية كبيرة كمكون رئيسي يساهم في بناء وتشييد الرواية حيث أعطى النقاد لهذا العنصر قيمة أكبر ومجالا أوسع للبحث فيه ودراسته، فأصبح « كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 20.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط1984، ص 106.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 121.

[4] المرجع نفسه، ص 122.

[5] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 53.

أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة لمبدأ المكان نفسه »[1]. وهذا معناه أن الكاتب قد أصبح يوظف عنصر المكان في الرواية كوسيلة يستطيع من خلالها التعبير عن أفكاره وما يخالجه من عواطف وأحاسيس مجسدا ذلك عن طريق توظيفه لأماكن معينة.

الناقدة سيزا قاسم ترى أن مكان « الرواية ليس هو المكان الطبيعي، فالنص يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة »[2]. فالمكان الروائي ليس نفسه المكان الذي يعيش فيه الإنسان، هو مكان غير حقيقي أي خيالي يتشكل ويتحقق عن طريق اللغة بمشاركة مجموعة من الشخصيات. والمكان « عنصر حي فاعل في هذه الأحداث. وفي هذه الشخصيات إنه حدث وجزء من الشخصية »[3]. أي أنه يمثل المركز الذي تتموقعه الشخصية وتؤدي وظيفتها.إذن فالمكان « فضاء لفظي (Espace Verbal) بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب »[4]. ولهذا من الصعب تصور حدث ما في زمن معين، بمعزل عن المكان الذي وقع فيه هذا الحدث، فالمكان حتى ولو كان غير واقعي في الرواية يستطيع السارد بمجرد سرده للأحداث أن يوصل للمتلقي فكرة عن مكان وقوع الأحداث.والمكان في الرواية « خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى وسيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 27.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 75.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، 53.

[4] المرجع نفسه، ص 27.

مكان غير متورط في الأحداث »[1]. وهكذا تظهر العلاقة الوطيدة بين المكان والحدث، فلا يمكن للأحداث أن تقوم خارج إطار المكان.

لم يبق المكان في نظر الدارسين مجرد رقعة جغرافية، فقد اكتشفوا جماليته الكامنة في الخبرة الإنسانية وتوصلوا إلى أن هناك علاقة حميمية تجمع عنصر المكان بالإنسان « إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل كل ما في الخيال من تميز. إنما ينجذب لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كامل الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية »[2]. بمعنى أنه ليس مجرد رقعة جغرافية هندسية تتم عليها الأحداث، وإنما هو يعيش مع الشخصية تجربتها الاجتماعية، كما أنه يعرف بأنه « الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنه »[3].فالمكان هنا يظهر على علاقة بالسلوكات الإنسانية فهو بمثابة الشاهد على تاريخ حياة الإنسان.« ويدل المكان على البيئة بأرضها وناسها وأحداثها وهمومها وتطلعاتها وتقاليدها، حيث يصبح المكان كائنا حيا، يمارس حركته في الخطاب يؤثر ويتأثر بباقي المكونات الروائية خاصة الشخصيات »[4]. وهذا دليل على قوة العلاقة بين المكان والشخصية بحيث لا تقوم الشخصيات بوظائفها في الرواية دون أن يكون هناك موضع أو مكان لسير الأحداث يؤثر فيها وتتأثر به، وبهذا يعرفه غاستون باشلار فيقول ليس هو المكان الهندسي وإنما « المكان الذي عاشه الأديب كتجربة،

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 30.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987، ص 31.

[3] ياسين نصر: الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، العراق، بغداد، 1886، ص 16.

[4] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 191.

والمكان لا يعاش على شكل صور فحسب، بل يعيشه في داخل جهازنا العصبي، لمجموعة من ردود الفعل »[1]. وقوله هذا يدعم فكرة العلاقة التي تربط بين المكان والإنسان، فهو يعيش تجاربه الاجتماعية وأهم محطات حياته السلبية والايجابية، وقد أدرك الإنسان منذ القدم الدور الفعال للمكان في حياته، وأصبح من أهم العوامل المؤثرة عليه. فمنذ أن يولد «يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس تكوينه البيولوجي والحياتي، حتى إذا حان المخاض وخرج الجنين، يشم أول نسمة للوجود الخارجي، كان المهد هو المكان الذي تتفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه من بصر وشم وذوق وسمع ولمس»[2]. فالإنسان ولد في مكان ويعيش حياته في أماكن مختلفة ونهاية طريقه تكون إلى مكان واحد وهو القبر.

يكتسب المكان أهمية كبيرة في الرواية ليس لأنه أحد عناصرها السردية، فمن «الطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني »[3]. فلا يمكن تصور أي عمل روائي دون مكان، وهو في أغلب الأحيان يمثل الهدف من وجود العمل كله، وتبرز أهمية المكان أيضا في تلك العلاقة التي تربطه مع باقي العناصر السردية الأخرى « فالمكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية »[4]. فيتشكل من خلال الأدوار والأحداث التي تقوم بها الشخصيات.

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 21.

[2] أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الجيار، محمود البطل، نجوجي واثيو ندو، سيزا قاسم، يوري لوتمان: جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، 1988، ص 5.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 65.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 26.

3- علاقة المكان بالزمن:

« يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان وزمان معين»[1]. فإذا كان الزمن يشكل أحد الدعائم الأساسية في بنية الرواية فلا شك أنه عنصر له تأثيره المباشر على المكان، كما لهذا الأخير دوره الفعال في تعميق الوعي بوجوده؛ فالأحداث في الرواية لا يمكن لها أن تنتج إلا في إطار زماني ومكاني، وبالتالي فأي حديث عن المكان يستدعي بالضرورة حديثا عن الزمن الذي يحتضنه ويحتويه.

يوصف المكان الروائي عادة بكونه عنصر تشكيلي للمسار العام الذي يسلكه السرد، إذ يرتبط بخطية الأحداث « ومن هنا تأتي الصبغة الاستثنائية للمكان في الرواية، فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فان مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث »[2]. فيكون المكان هو الإطار الأساسي الذي تحيط به الأحداث التي تقع فيعمل على تنظيم خطيتها وهذا هو الدور الذي يؤديه المكان في أي عمل روائي.

ويفترض عرض الأحداث وفق تسلسل زمني منطقي، فعملية ترتيب عناصر التشويق والاستمرار وسيرورة الأحداث الروائية المتتابعة يعتمد على الترتيب والتتابع والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع المعيش»[3]. فالزمن يمثل الأحداث نفسها في نموها وتطورها بحيث يتم إدراج الأحداث في سياقها الزمني، وفي حيز مكاني محدد بمعنى احتواء المكان للزمان.

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 99.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 29-30.

[3] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 10.

وعن تعالق المكان والزمان يذكر الناقد "حسن بحراوي" أن « كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معا. فالرواية القائمة أساسا على المحاكاة لابد لها من حدث، وهذا يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا »[1]. إنهما بنيتين متلازمتين لا يمكن التهاون بأهميتهما في نسيج الأحداث المرهون تشكلها بوجود هذين العنصرين، لذا يحرص الروائي وهو يقيم روايته على تحديد المكان أو الحيز المناسب الذي سيحتضن الأحداث والوقائع التي تجرى في زمن معين.

لذا « يجمع كثير من الباحثين في تحليلهم النصوص الأدبية، أن ليس ثمة فصل بين الزمان والمكان، لأن طبيعة هذه النصوص مهما اختلفت أجناسها، إنما تعبر في مجملها عن أحداث ووقائع وأزمنة ضمن إطار مكاني. والزمان هو الذي يكسب المكان خصوصيته وخصائصه، إلا أنه عاجز تماما عن استكناه الوجود إلا أنه إذا ارتبط بالمكان الذي تجري فيه أحداث الزمن »[2]. فالعمل الأدبي لا يقدم إلا بوجود هذين العنصرين في آن واحد، وتظهر هذه الصلة الوثيقة بينهما حيث يستخدم النقاد مصطلح "الزمكان".« فإذا كان المكان هو المسار الأفقي من وجهة نظر هندسية، فإن الزمن لابد أن يكون هو المسار العمودي. وهذان المساران يشكلان المساحة الطبيعية التي تتحرك فيها الشخصيات.. يسبح كل منهما في ذلك المجال الذي بات حيويا وواضحا بوجود المسارين، وكأنه موقع الشخصيات وبالتالي مواقفها وصراعاتها وتحولاتها، لا تكون معروفة إلا من خلال فعالية العلاقة التي قامت بين المكان والزمان »[3]. وكأن العلاقة بين المكان والزمان لا يتضح معناها إلا بتحرك الشخصيات، وقيامها بالفعل فتلك

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 29.

[2] جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012/ 2013، ص 332.

[3] محبوبة مهدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011، ص 124.

الصراعات والمواقف والتحولات للشخصية وتفاعلها مع الأحداث هو ما يجعل العلاقات والروابط بين فعل الشخصيات الذي يحتويه زمن معين وحركة الشخصيات والأحداث الناتجة عن ذلك ضمن إطار مكاني محدد.

يمكن أن ندرك امتداد الشخصية زمنيا في نموها وتطورها، كما يمكن إدراك المكان من خلال تبذل الأمكنة ومن خلال الإشارة للأشياء الموجودة بالأمكنة ومن ثمة « فالمكان عالم مادي محسوس يمكن رؤيته والتحقق من وجوده وهو بذلك يرتبط بالإدراك الحسي، بينما الزمان يعد قوة شبه خفية، نشعر به ولا نراه لأنه مرتبط بالإدراك النفسي زيادة على ذلك فإن الزمان يساهم في تسيير الأحداث وبيان ماضيها وحاضرها، في حين أن المكان هو الإطار الذي يحيط بالأحداث التي تقع ويساهم في تنظيمها من خلال تعدد الأمكنة »[1]. بمعنى أن المكان يرتبط بالإدراك الحسي وهنا يختلف إدراكه عن الزمن الذي يرتبط بالإدراك النفسي. فالمكان ليس حقيقة مجردة وإنما يتم تقديمه من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز وكله يتم عن طريق الوصف، وبالتالي فنحن نشعر بفعل الزمن في الأشياء التي تعرض من خلال السرد، وعلى هذا النحو يصبح المكان ضروريا بالنسبة للسرد فتقديم العمل يتم من خلال عناصر زمانية ومكانية.

يمكن القول أن المكان والزمان يشكلان ركيزتين أساسيتين في البنية السردية وهما عنصران لهما تأثيرهما المباشر على العمل الروائي « فالأحداث في الرواية لا يمكن لها التحرك، إلا بتحرك الشخصيات في إطار زماني مكاني، وفي نفس الوقت بتغلغل المكان بدوره في الزمن والشخصية على غرار تغلغله في كامل المكونات التي يقوم عليها البناء الروائي ».

[1] عكاشة فاطمة: البنية السردية في الحفر في تجاعيد الذاكرة لعبد الملك مرتاض، أطروحة ماجستير، جامعة وهران، 2012، ص 94.

4- علاقة المكان بالوصف:

قد يلجأ الروائي أثناء تشكيله المكان لاستعمال تقنية الوصف، هذه الأخيرة تعد « دعامة أساسية من الدعامات التي تقام بواسطتها المشاهد المكانية في الرواية لتعرض أمام القارئ؛ وهو أداة فاعلة في التعريف بالمكان وإسقاط جوهره وتجسيد عمقه الحضاري »[1]. كما أن الوصف هو الإلمام بجميع الجوانب الخاصة بشيء ما، حيث تعرفه سيزا قاسم بأنه « أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال، لكن ليست هذه العناصر هي العناصر الحسية الوحيدة المكونة للعالم الخارجي، فإذا تفرد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللمس، حيث أن الرسم يستطيع أن يوحي بالخشونة والنعومة. فإن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة »[2].

ومن الذين اهتموا بالوصف أصحاب الرواية التقليدية « بحيث يطلع القارئ في روايات بلزاك (Balwac) وزولا (E· Zolla) وفلوبير (Gustave Flaubert) على جميع المعلومات الخاصة بالمكان، الذي سيؤطر الحدث، ويشهد حركة الشخوص، وقد وجد هؤلاء الروائيون ضالتهم في البيئة البرجوازية، فعمد إلى وصف الشوارع والمنازل والمدن، وقد امتازوا بدقة متناهية »[3]. ولعل « أبرز الروائيين الذين برعوا في رسم معالم المكان بدقة فلوبير (1820-1821) وذلك في روايته "السيدة بوفاري (Mme Bovary)" التي استهلها الكاتب

[1] عكاشة فاطمة: البنية السردية في الحفر في تجاعيد الذاكرة لعبد الملك مرتاض، ص 206.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص111، ص 125.

[3] جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، ص 40.

بوصفه مزرعة السيد روو (Rault) التي نشأت فيها أيما (Emma) »[1]. وبالتالي كان الوصف والمكان عصب واحد، فوجود المكان مقترن بالوصف، إذ يعمد الروائي لاستخدام الوصف في محاولة لتقديم صورة تفصيلية تعمل على نقل الأشياء والموجودات كما هي في الواقع بجزئياتها وأشيائها الصغيرة.

غير أن هذه النظرة تغيرت مع الروائيين الجدد، حيث أصبح الوصف مقترنا بالمقاطع السردية حيث يلتحم الموصف والحكي « فيصبح بإمكان القارئ أن يتعرف عل المكان وجزئياته بالوصف الذي قام بإنشائه من الضبابية وأزاح عنه كل غموض وتعتيم »[2]. وهذا لا يعني استغناء الرواة عن الوصف الخالص والدقيق فهناك الوصف التفصيلي والذي يأتي في شكل صورة وصفية تعرض الأشياء بجزئياتها، والوصف المقترن بالحركة ويأتي على شاكلة صورة سردية.«إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح. وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني »[3]. وغالبا ما يكون هذا التأطير للمكان متصلا بالوصف.لخلق نوع من الإيهام بواقعية الحكاية ويمكن اعتباره بمثابة وسيلة للتعرف على العالم الخارجي.« فالمكان المتخيل داخل النص السردي يختلف عن المكان الواقعي، مع أن الوصف أخذ بعض أشيائه ليدرك القارئ أنه في عالم آخر غير العالم الواقعي، لما يحمله من دلالات وعلاقات خفية يحاول الباحث

[1] جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، ص40.

[2] ربيعة بدري: البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحنفاوي زاغر، ص 117.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 65.

اكتشافها حتى تشكل لديه صورة مكتملة لبناء المكان السردي »[1].و طبيعي أن الوصف عندما يأخذ أشياء من الواقع في تشخيصه المكان فذلك يجعل للحكاية مظهرا وشكلا أقرب للحقيقة منه للخيال.

وتبعا لذلك يكون للوصف وظائف متعددة تتحدد في كونها: معطى يحقق الإيهام بواقعية عالم الرواية المتخيل من خلال الشخصيات والأشياء والمدار المكاني والزماني. وإلى جانب تحقيق الواقعية هناك وظيفة أخرى سردية تكمن في تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجو أو تساعد في تكوين الحبكة »[2].إن الوصف يساعد على رسم صورة المكان بتقديمه تفاصيل الأشياء الموجودة بداخله، وبالتالي يكون الوصف هو الخلفية التي تؤطر المكان وتكشف محتوياته فالمكان يكسب هويته من خلال الوصف.

وعن العلاقة بين الوصف والمكان « يمكن القول أن الوصف يرتبط بجميع المكونات الروائية، ولكنه يرتبط بدرجة أكثر بالمكان الذي يكون ارتباطه به مباشرا وعضويا، فالروائي غالبا ما يتوسل بالوصف ليرسم دعائم المكانية ويشيد بناء ما يصوغه من مقاطع وصفية »[3]. إن الوصف يساعد القارئ على كشف تفاصيل وخبايا الأشياء الموجودة بالمكان ومن ثمة يكون إجراء فني لا يمكن الاستغناء عنه إذا أراد الروائي رسم صورة مفعمة بالحياة.

شجرة الوصف: l arbre de la description

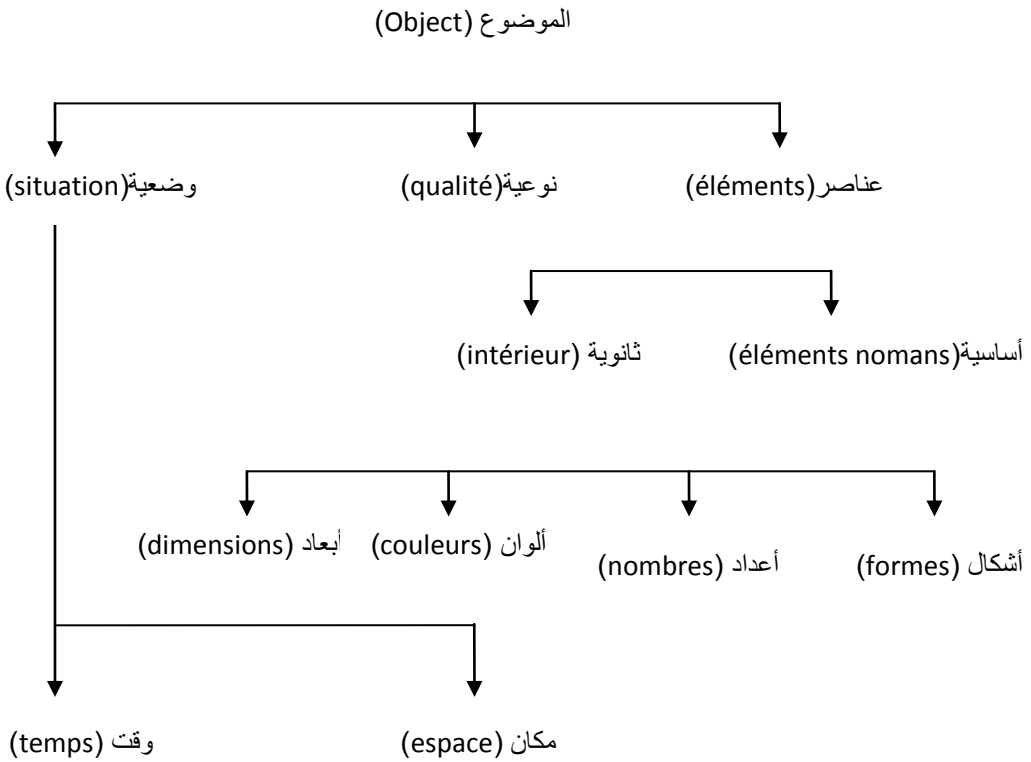
اقترح جون ريكاردو شجرة الوصف التي قد « وافقت إقرار النقاد بتراتبية الوصف، تعهدوا تلك الشجرة بالحفظ والصيانة فقوموا بعض فروعها وجعلوها الشكل الأساسي لبنية الوصف الفوقية. وشجرة الوصف متعلقة

[1] ربيعة بدري: البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لخنفاوي زاغر، ص117.

[2] ينظر: جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، ص 209.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 211.

بالروابط يخضع الوصف فيها إلى معايير، أما المرجع الذي يستند إليه لا يمكن أن نقلصه إلى نطاق معين يتجاوزه، والوصف ينقص أو يخضع وضعيته المنطقية لأي شيء آخر يختاره.(سمي الشيء الرئيسي)، يمكن أن تعرف ثلاث أوامر:وضعية،صفاته،عناصره، الشيء الرئيسي (فيها) ينتمي إلى مجموعة واسعة تحدد وضعيته داخل هذه المجموعة، مثل رأي المكان والوقت، هذا ما يخلق عناصر جديدة ثانوية(تسمى العناصر الثانوية)، أما الشيء الرئيسي له:صفات، ألوان، أبعاد، أشكال، أعداد...الخ. غالبا ما يتكون هو نفسه من مجموعة عناصر:(عناصر ثانوية داخلية) هذا ما يخلق ظاهرتين:المجاز والاستعارة. وهذا ما يمثله الرسم أو التمثيل الشجري للوصف ل "جون ريكاردو":

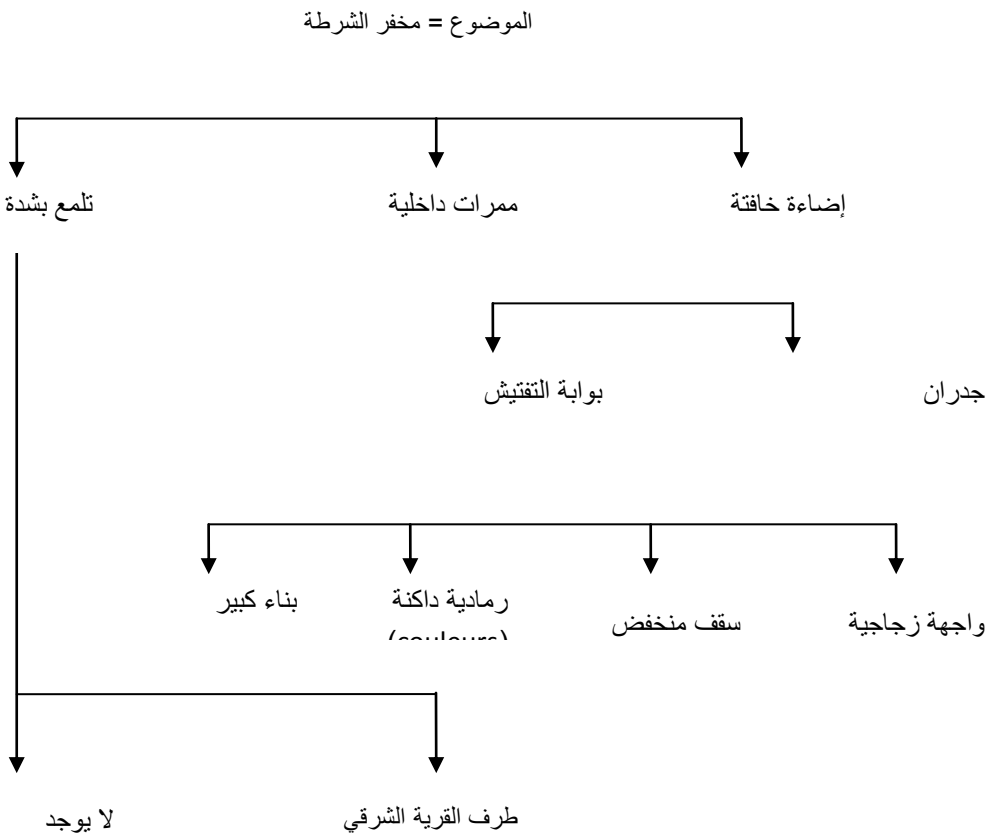


[1] «

[1] عائشة دوسن، ايمان حاجي: بنية الوصف ووظائفه في "رحيل المرافئ القديمة لغادة السمان"، أطروحة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018/2017، ص29.

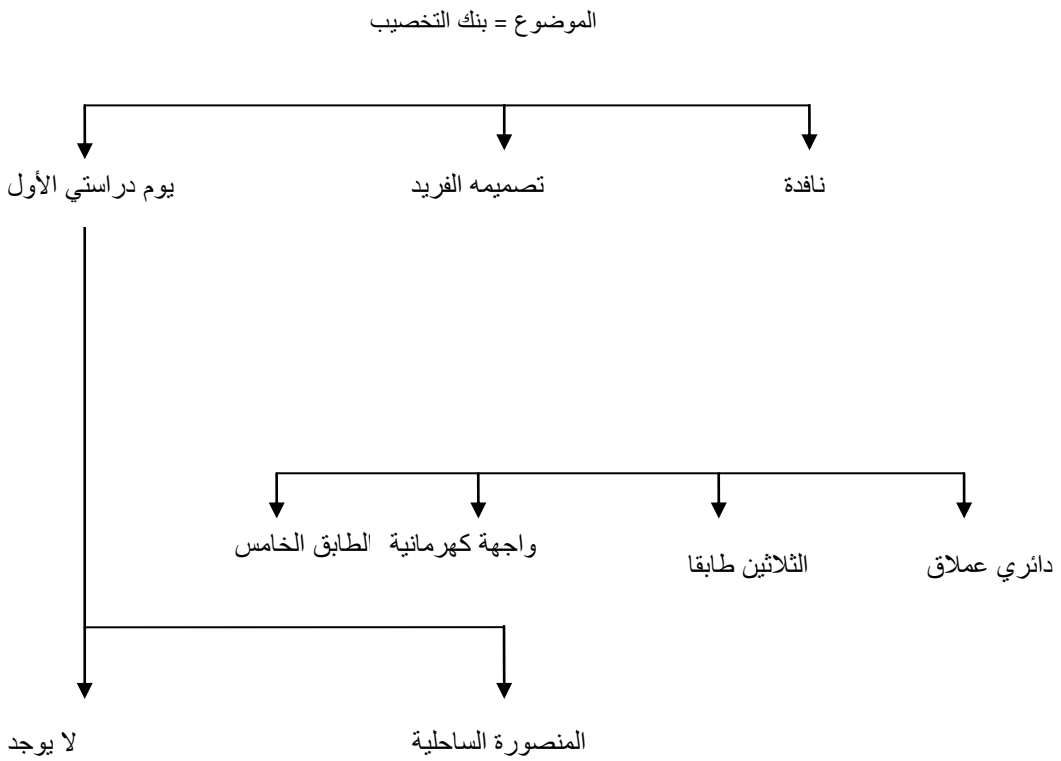
يمكن القول أنه بالرغم من تنوع مكونات التخطيطات واختلاف مواقعها ضمن القطعة الوصفية إلا أنها تضل ثابتة في مجموع الوصف وقد اعتمدت على العمليات الوصفية نفسها (العناصر، النوعية، الوضعية..).

لقد كان الوصف في الرواية مكثفا ومتنوعا، ومن أمثلته: تقول الساردة: «يقع مخفر الشرطة في طرف القرية الشرقي؛ بناء كبير ذو واجهة زجاجية تلمع بشدة مع أشعة الشمس وقتما ترجّلنا من سيارة أبي لندلف إليه، بعثتِ الممرات الداخلية المتشعبة التي سرنا فيها بعد عبورنا بوابة التفتيش، القلق في داخلي، فلا أحد يحب الإضاءة الخافتة ولا السقف المنخفض ولا الجدران الرمادية الداكنة، وتلك الثلاثة قد اجتمعت في هذه الممرات اللعينة».[1]



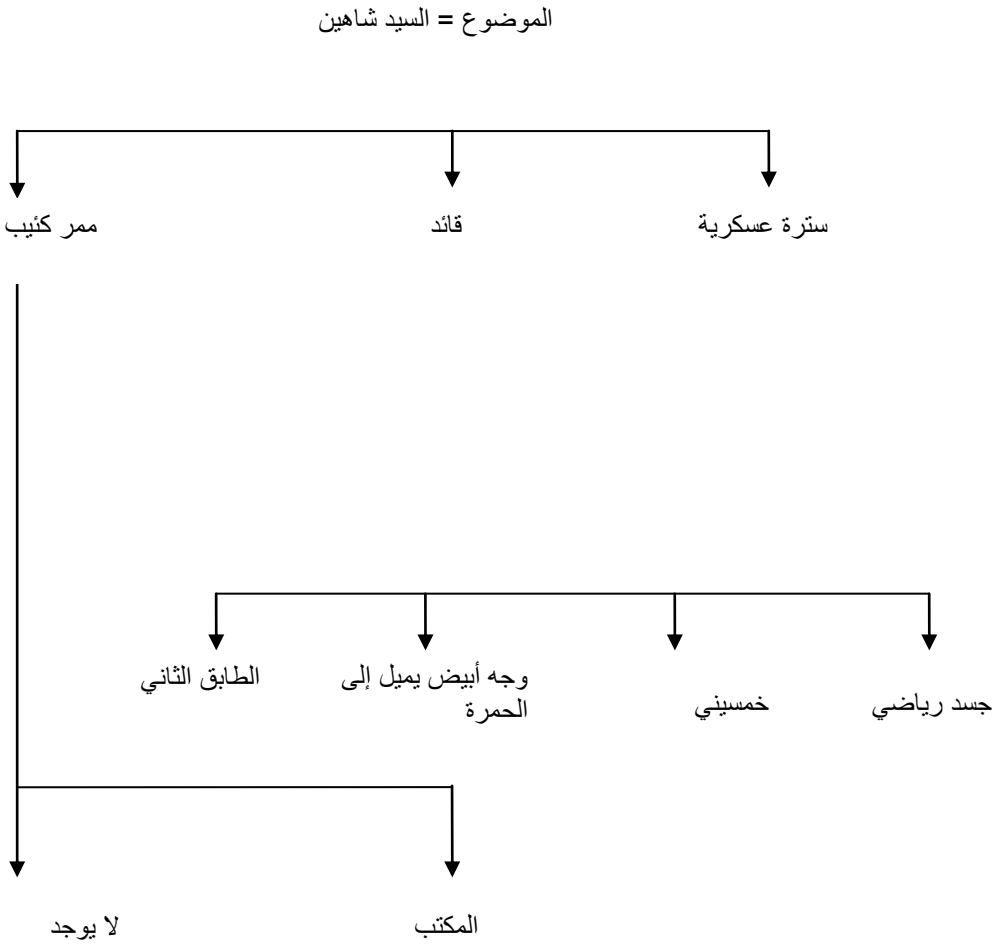
[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 23.

ونجد أيضا: «كانت الأبنية في تلك الضاحية ذات ارتفاع منخفض لا يتجاوز الستة طوابق يتوسطها بنك التخصيب كأعلى بناء فيها، رأيته للمرة الأولى بذلك القرب عندما وقفت أمام نافذة قاعة المحاضرات الواقعة بالطابق الخامس في يوم دراستي الأول، وحدقته إلى تصميمه الفريد، برج دائري عملاق يتجاوز ارتفاعه الثلاثين طابقا، تغلفه واجهة كهرمانية كانت هي الوحيدة من نوعها، بين بقة الأبنية..» [1].



[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 41.

ونجد الساردة أيضا في وصف السيد شاهين: «بعدما تجاوزنا الردهة .. انعطف بنا أبي إلى ممر كئيب آخر انتهى بسلم صعدناه إلى الطابق الثاني، حيث وصلنا إلى مكتب القائد الذي كان ينتظرنا.أدخلنا الجندي الواقف بجوار باب مكتبه إليه بمجرد تعريف أبي بنفسه. وجدته رجلا خمسينيا ذا وجه أبيض يميل إلى الحمرة، شعره رمادي خفيف ينحصر عن مقدمة رأسه بعض السنتمترات، عندما نهض من مقعده ليرحب بنا وجدته في طول أبي تقريبا، بيد أنه كان يمتلك جسدا رياضيا يملأ بجدارة سترته العسكرية» [1].



[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 24.

II- الدراسة التطبيقية:

1- إستراتيجية بنية الأمكنة في الرواية: لا يكتمل الحديث في موضوع المكان الروائي دون أن نعرج بالدراسة لاستعراض ضوابط تشكيله، واستراتيجيات بنائه داخل النص. فتحديد المكان هو الخطوة الأولى في وضع المادة الحكائية، حيث يقوم الروائي باختيار الحيز المكاني الذي تتحرك فيه الشخصيات وتجري في إطاره الأحداث، وحتى يكون هناك نوع من الإسهام الفني بواقعية الحكاية يوظف توصيف للمكان، يتناول أدق تفاصيله وجزئياته.

2-أنواع الأمكنة: يعد المكان في الرواية البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتقوم به في كل عمل أدبي كما يعد فضاء جماليا في غاية الأهمية نظرا للتأثير المتبادل « بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها»[1]. واختيار المكان في الرواية لا يتم إلا بدقة وعناية تامة « فتغير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها، حسب طبيعة موضوع الرواية »[2]. إذا فالأماكن في الرواية تختلف باختلاف مضمون القصة، فالمكان قد يكون منزلا تربى فيه البطل أو مقهى اعتاد الجلوس فيه أو شارعا تجول فيه أو ساحة أو بحرا أو فندقا، أي فضاء واسع لا يمكن إغلاقه أو التحكم فيه.والمكان هو الموقع الذي تجري فيه أحداث القصة وتتحرك فيه الشخصيات، فهو يساهم « في خلق المعنى داخل الرواية »[3]. وسيتضح ذلك أكثر من خلال دراسة أنواع الأمكنة التي وردت في رواية "فتاة الياقة الزرقاء".

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 30.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 63.

[3] المرجع نفسه، ص 70.

2-1-الأماكن المفتوحة: تكتسب الأماكن المفتوحة في الرواية أهمية كبيرة فهي تشهد على حركة الشخصيات وهي عبارة عن حيز خارجي لا تحده حدود ضيقة حيث يمثل الانفتاح على العالم الخارجي وعلى الطبيعة، ويسمح بالاتصال مع الآخرين مما يسمح أيضا للفرد بالتردد عليه في أي وقت يشاء من دون قيد أو شرط وهذه الأماكن ثابتة تعكس مشاعر الطمأنينة والحماية والأمان والحب، تساعد الأماكن المفتوحة على « الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها »[1]. والرواية في عمومها « تتخذ أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها الأحداث مكانيا، وتختلف هذه الأماكن باختلاف يفرضه الزمن المتحكم في شكلها الهندسي »[2]. والمكان المفتوح قد يكون شارعا أو مطارا أو بحرا أو سوقا...

ومن الأماكن المفتوحة المذكورة في رواية فتاة الياقة الزرقاء نجد:

الشارع: هو من الأماكن المفتوحة على العالم الخارجي يكثر فيه الناس وهو مكان خاص بالمدينة يلقى فيه الإنسان حرية الفعل ويقصده الإنسان قصد قضاء حاجياته غالبا ما يكون مكتظا وفوضويا فكل الأبواب تنفتح فيه «من الواضح أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية في التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرح لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها»[3]. وهي بذلك أمكنة تنفتح على العالم الخارجي.

وقد ورد ذكره في الرواية في قول ليلى «وصلنا إلى حي الأجانب، وهناك قطعنا شارعا طويلا تحمل لافتته الرقم سبعة وثمانين، وبعد تجاوز ستة شوارع جانبية متفرعة منه...انعطفنا أخيرا إلى شارع ضيق تقع على ناصيته بناية قديمة على واجهتها لافتة كبرى تحمل اسم «مقهى يونان»..مثلما دون في العنوان بدفتري تماما، ثم توقفنا أمام بوابة

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 79.

[2] ينظر: الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 244.

[3] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي،ص79.

ثالث بناية في ذلك الشارع»[1]. نجد هنا وصفا دقيقا للشارع الذي تقع فيه البناية المدونة على دفترها. في موضع أخر من الرواية تقول « خرجنا بالدراجة النارية من النفق بسرعتنا القصوى، قبل أن تنحرف بنا مريم إلى شارع جانبي تفرع فيما بعد إلى عدة شوارع أكثر ضيقا حتى وصلت بنا في نهاية المطاف إلى جراج يقع أسفل بناية قديمة كانت تقف فيه سيارة تجلس إلى مقودها السيدة فريدة »[2].

المدينة: يعرفها "الشريف حبيلة" بأنها « هي مجموعة من المسافات لها أبعادها الاجتماعية والنفسية والفكرية والسياسية »[3]. أي أن المدينة فضاء واسع يشمل العديد من التجمعات السكانية والتي بدورها تختلف فيما بينها فكريا وحضاريا.أما "عبد الصمد زايد" تمثل المدينة عنده « نظاماً متكاملاً ونسيجاً محكماً من قيم الشر والانحطاط [...] وبؤرة لاستلاب الإنسان وتعريته عن إنسانيته ووعيه وذاته »[4].

وكان حضور المدينة بارزا في الرواية وذلك من بدايتها إلى نهايتها تقول ليلى في الفصل الأول من الرواية « قريتنا صغيرة هادئة تبعد عن مدينة المنصورة الساحلية قرابة العشرين ميلا، اسمها قرية الخالدية »[5]. وهنا نفهم أن أحداث الرواية قد جرت إحدى قرى المنصورة الساحلية بمصر. ونجد وصف آخر للمدينة « ورغم أني اعتدت منذ بلوغي السادسة عشرة الذهابَ إلى تلك المدينة كل أربعة أشهر من أجل التبرع الإلزامي بالدم فإن الذهاب إليها للدراسة كان مختلفًا تمامًا بالنسبة إليّ، خاصةً أن معهدي كان يقع في ضاحية أخرى غير الضاحية الطرفية، التي

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 80.

[2] المصدر نفسه، ص 258.

[3] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص 257.

[4] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي، تونس، ط1، 1424/ 2003، ص 116.

[5] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 5.

يوجد فيها مركز التبرع بالدم؛ ما أعطاني مجالاً للتعرف أكثر إلى المدينة المطلة على البحر الأبيض المتوسط »[1]. تقول أيضا « فحدّثتهما عن نيتي الالتحاق بها رغبة مني في البعد عن المجال الطبي بعد ثبوت فشلي في دراسته خلال سنوات المعهد.. وقد كان. التحقت بكلية الحقوق في المدينة نفسها مع بداية عامي الثالث والعشرين »[2].

الحي: يعد الحي مكان نشأة الإنسان وهو « النواة الأولى للقرية، والبلدة والمدينة يعتبر من أماكن الطفولة الأولى، مثله مثل رحم الأم، والبيت الأول، ومثل هذه الأمكنة تتسم بالدفء، والحنان والسلام، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة، أطول مدة ممكنة، لأنها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى »[3]. هنا ندرك أثر المكان على النفس البشرية، وأن الإنسان يحن للمكان الأول الذي يحدد وجوده وكينونته، وذلك من خلال هذا المكان الأول عرف معنى الحياة والوجود ودوره.تعتبر الأحياء بنية مكانية مهمة في الرواية « وهي من أمكنة المجتمعات السكنية، ولعل الحي من أكثر أسماء الأمكنة العربية التي تشير إلى معنى الحياة وحركاتها الدائبة »[4].

جاء ذكر الحي في الرواية في مواطن عدة منها « وصلنا إلى حي الأجانب، وهناك قطعنا شارعا طويلا تحمل لافتته الرقم سبعة وثمانين، وبعد تجاوز ستة شوارع جانبية متفرعة منه.. انعطفنا أخيرا إلى شارع ضيق تقع على ناصيته بناية قديمة على واجهتها لافتة كبرى تحمل اسم « مقهى يونان ».. مثلما دون في العنوان بدفتري تماما»[5].ونجد « جاءتني الرسالة الصوتية التي تؤكد أن هاتفه مغلق، فكرت للمرة الأولى في الذهاب إلى بيته بعد

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

[3] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفاس للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1994، ص52.

[4] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، بيروت، 1994، ص 51.

[5] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، 80.

أسبوع من ذلك الحوار مع السيدة فريدة، كنت أعرف أنه يسكن في الحي الغربي من المدينة، لكني لم أكن أعرف عنوانه فيه تفصيلا »[1].نجد « وبينما كنت في طريقي إلى الخارج إذ لمحت « سمر »، زميلة الصف القديمة التي تحدثت للمرة الأولى أمامي في قاعة المحاضرات عن رامي، وقالت أنها تعرفه قبل التحاقهما بالمعهد، فأسرعت إليها، تعجبت من وجودي، أخبرتها عن حاجتي إلى معرفة عنوان رامي لأمر مهم قالت:

-الحي الغربي، منطقة مساكن القضاة، شارع الأئمة، البناية الثالثة.»[2].

القرية: يعيش الإنسان الحديث أزمة روحية وحضارية « ففصل الإنسان عن الطبيعة... عن القرية، ذلك الحيز الخصب الذي يؤثر في الإنسان، وتشده إلى الأرض، فهي فردوس الطفولة »[3].

نجد ذكر القرية بكثرة في روايتنا مثل « قريتنا صغيرة هادئة تبتعد عن مدينة المنصورة الساحلية قرابة العشرين ميلا، اسمها قرية الخالدية، يقع بيتنا عند طرفها الغربي »[4]. نجد أيضا « وفي اليوم الرابع عشر من بداية بحثي.. عثرت أخيرا على اسم طبيب؛ « ريمون نشأت »، طبيب يعيش في قرية مجاورة للمدينة اسمها « قبارة »، نال حرمان الإنجاب »[5].نجد « عندما صارت الساعة السابعة صباحا.. لم أطق الانتظار، وخرجت متجهة الى العنوان المدون في دفتري؛ قرية « المحمدية » التي تبعد عن جنوب المدينة سبعة عشر ميلا، قرية صغيرة ظهر جبل من وراء مبانيها

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 119.

[2] المصدر نفسه، ص 120.

[3] أحمد عبد المعطي حجازي: في الرواية الجديدة، المجلة العلمية الثقافية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص265.

[4] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 5.

[5] المصدر نفسه، ص 66.

متلألئا مع شمس ذلك الصباح، هبطت عند أول بيوتها وسألت عابرا عن السيد « شاهين » ضابط الشرطة المتقاعد، أجابني بنبرة جنوبية وهو يشير بيده ناحية الجهة البعيدة من القرية:

– إنه يعيش هناك »[1].

سيارة الإسعاف: تعدّ وسيلة من وسائل التنقل وتكون ملك للفرد وليس للجماعة، كما أنها ترمز للتقدم والتطور في رواية فتاة الياقة الزرقاء كانت أهم وسيلة لكي يقوم أفراد عائلة البطل بافتعال الحادث يوم إرجاعها إلى بنك التخصيب .

ونجد في الرواية « بيت قديم البناء يرتفع لطابقين، واجهته الأمامية بيضاء باهتة تطل على حديقة صغيرة من أشجار البرتقال، يقسمها إلى نصفين ممر ترابي يهبط من الشارع الرئيسي إلى سلالم البيت، تقف فيه أغلب الوقت سيارة الإسعاف التي يعمل عليها أبي »[2].نجد « طرأت على بالي خطة منذ ثلاثة أسابيع، تحتاج هذه الخطة إلى سائق محترف، وعربة إسعاف مُؤمّنة جيدّا من الداخل ضد الصدمات، وطبيب يسعف أي إصابة لدينا، ويحقن سوزان بعقار يفقدها وعيها، ثم يكون هو من يعلن للفتاة موتنا فيما بعد »[3].

أثناء وضع الخطة لتهريب سوزان كانت سيارة الإسعاف هي أهم وسيلة لتنفيذ العملية ولكي تنجح المهمة وجب أن تكون سيارة الإسعاف مؤمنة «كان مراد أمهر حدّادي المدينة قبل مرضه، إنَّه من صاغ القطعة الفولاذية التي وضعتُها في قفازي الجلدي قديمًا، وفزت بها في ثلاث بطولات محلية قبل اعتقالي، أعتقد أنه أنسب من يؤمّن لنا

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 142.

[2] المصدر نفسه، ص 5.

[3] المصدر نفسه، ص 67.

سيارة الإسعاف من الداخل ضد الصدمات. إنّي أثق بقدراته »[1]. وفعلا حدث ما خططوا له وجهزوا السيارة لتكون مناسبة.

2-2-الأماكن المغلقة: المكان المغلق هو المأوى الذي تلجأ إليه معظم الكائنات الحية ،حيث يعكس مظاهر الحياة الداخلية التي يعيشها الإنسان،حيث يلجأ إليه بإرادته أو بإزاحة غيره طلبا للراحة والاستقرار، والمكان المغلق«يجب أن يحتفظ بذكريات ويتيح الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور»[2]. وقد يكون بيتا أو سجنا أو مسجدا...

البيت: هو المكان الذي يعيش فيه الإنسان وهو « ركننا في العالم، انه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى »[3]. وقد عده باشلار جسد وروح تحفظ فيه الذكريات، وهو أكثر من « مجرد كيان هندسي، انه بالأحرى روح إنسانية يجسدها ويجلبها العمل الفني إلى الوجود في الصورة الفنية ومن خلالها »[4]. إذا فالبيت له علاقة بالإنسان، فلا يمكن للأشياء في المنزل أن تحمل دلالة معينة دون ربطها بذلك الإنسان الذي يعيش فيه.

وقد تجلى البيت في الرواية بكثرة فنجد « يقع بيتنا عند طرفها الغربي، بيت قديم البناء يرتفع لطابقين، واجهته الأمامية بيضاء باهتة تطل على حديقة صغيرة من أشجار البرتقال، يقسمها إلى نصفين ممر ترابي يهبط من الشارع الرئيسي إلى سلالم البيت، تقف فيه أغلب الوقت سيارة الإسعاف التي يعمل عليها أبي، والتي تتبع مركز

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 84.

[2] غاستون باشلار:جماليات المكان، ص 37.

[3] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 36.

[4] غاستون باشلار: جماليات الصورة، ترجمة: غادة الامام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 290.

التبرع الإجباري بالدم، في حين تطل نوافذ بيتنا الخلفية على رقعة زراعية شاسعة تمتد بلونها الأخضر على مرمى البصر حتى تتعانق مع قبة السماء »[1]. عند وصف الروائي لحالة البيت كأنه يصف الحالة المادية والاجتماعية لتلك العائلة والمستوى المعيشي ومدى بساطة البيت وقدمه.ونجد أيضا في موضع آخر في وصف البيت « وصلنا أخيرا إلى البيت المقصود، هبطت من السيارة إلى البيت المكون من طابق واحد يحيطه سور منخفض من الألواح الخشبية، ثم عبرت بوابة ذلك السور وتقدمت إلى باب البيت الرئيسي وطرقته »[2].كما نجد « وصلت أخيرا إلى هناك، بيت طوبي كبير من طابقين، كان يقع بعيدا بعض الشيء عن أقرب تجمع من البيوت، تقدمت إليه، كان باب الطابق السفلي مواربا، دفعته دون أن أطرقه، فأصدر صريرا صاخبا وأنا أدلف إلى الداخل، كان الصمت القاتل يخيم على الردهة شبه المظلمة وأنا أواصل تقدمي نحوها رويدا رويدا »[3]. الروائي هنا كما فعل سابقا فقد قدم لنا صورة عن الحالة التي يوجد عليها ذلك البيت في تلك القرية البعيدة عن كل مظاهر التقدم.

الغرفة: تتميز الغرفة بمحدودية مساحتها وانغلاق جدرانها وصغر حيزها فهي تمثل للإنسان فضاء الراحة والأمن والطمأنينة، حيث يستطيع فيها أن يخلو بنفسه بعيدا عن الأنظار، كما بإمكانه التصرف فيها بكل حرية يعرفها "ياسين النصير" بقوله « الغرف هي بقع فوق أرض، تحجب النور وتصنعه وتجل لباحتها الصغيرة، إمكانية تعويضه عن الفضاء السمح الأقل المتجدد واستطاع الإنسان بخبرته وحاجاته وتعدد أزمنته وتعاقبها أن يوطن نفسه السكن

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 5.

[2] المصدر نفسه، ص 72.

[3] المصدر نفسه، ص 143.

فيها والسكن فيها »[1]. إذا هي انتظام الفضاء الواسع في محددات صغرى متكاملة في المبنى والشكل والوظيفة، والقيمة الجمالية.

حيث نجد الغرفة وردت في الرواية في عدة مقاطع من بينها: نجد في حديث ليلى عن قائد مخفر الشرطة في زيارته لبيتهم أول مرة « بدأ الأمر ذلك المساء، عندما زارنا للمرة الأولى قائد مخفر الشرطة؛ السيد غسان، ذلك الكهل النحيف ذو الوجه الغائر الخدين، والصدر الذي لا يتوقف عن السعال كلما تحدث، وبدأ يفحص غرف البيت السفلية والعلوية بجدرانها ونوافذها وأثاثها واحدة وراء الأخرى برفقة أبي الذي بدا كأنه يتقبل الأمر تماما»[2]. نجد كذلك « هز رأسه دون أن يتحدث، ولم يرافقنا إلى غرفة الاستقبال التي دلفنا إليها أنا وحسان. وقلت وأنا أتفحص بعيني الغرفة الفوضوية للغاية، التي تناثر على أرضها وأثاثها كل شيء، ثياب وسجائر وأطباق وأتربة »[3].نجد وصفا آخرا للغرفة « ثم نهضت من موضعي إلى خارج الغرفة، كان البيت خاويا تماما، وأبواب الغرف جميعها مفتوحة على مصراعيها، كأنهم أرادوا أن يكشفوا أوراقهم لي دون أي ستار، ترددت كثيرا قبل أن أدلف إلى الغرفة المقابلة للغرفة التي كنت أجلس فيها، حيث كانت بدلة السيد شاهين العسكرية معلقة على حامل خشبي في أحد أركانها، ثم وجدت نفسي أخطوا إلى داخلها، لفت انتباهي صورة مثبتة داخل إطار قديم كانت موضوعة على طاولة صغيرة بجوار سريره »[4].

[1] ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1987، ص 74-75.

[2] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 5.

[3] المصدر نفسه، ص 82.

[4] المصدر نفسه، ص 160.

المستشفى: هو مكان مغلق هو يلجأ إليه الناس عندما يتعرضون لوعكة صحية تستوجب العلاج، وباعتباره مؤسسة علاجية فقد فرض هذا المكان نفسه على واقع الإنسانية، هو لم يفرض نفسه بل هو ملجأ المريض عند تعرضه لوعكة صحية، فهو مكان مفتوح في أي وقت بحكم أن المرض لا يستأذن أحد « ولأن الفن الروائي يحاكي المجتمعات فقد تناولت كثير من الروايات المستشفى بوصفه مسرحا لأحداثها »[1]. يحمل في الغالب دلالة الحزن بسبب المرض والموت فيكون في الغالب ذو دلالة سلبية.

نجده في الرواية في مواضع عدة من بينها قول ليلى « عندما فتحت عيني في ألم شديد ودوار أشد جعلا ذهني يستغرق أكثر من دقيقتين حتى أستوعب ما أنا فيه، كنت راقدة على سرير طبي يلتصق بدراعي وصدري أقطاب أسلاك كثيرة تتصل بشاشة مجاورة تطلق صافرة قصيرة منتظمة، في حين يتدفق سائل مصفر من قنينة معلقة على حامل معدني بجواري إلى أوردة رقبتي عبر قسطرة طبية.»[2]. ونجد أيضا « شعرت بتورد وجهه المفاجئ وكأنه لم يتوقع للحظة أن أنطق بما قلته، وسألني بنبرة مغايرة على الفور:

- أتعنين ما قلته؟!

قلت:

- نعم، سأعقد معك هذه الصفقة سيدي، تقتنع الفتاة بموتي أنا وأخي وتصاب إصابة طفيفة، وستنال فرصة الإنجاب الفورية مني، وألان في أي مستشفى تعمل؟

[1] محمود أوجدان يعكوب، الزمان والمكان في روايات نجيب الكيلاني، أطروحة ماجستير، إشراف: جبير صالح حمادي، قسم اللغة العربية للآداب، الجامعة العراقية، 2011/ 2012، ص 188.

[2] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 33- 34.

قال بحسرة مترقبا رد فعلي:

- لقد تركت الطب من منذ أعوام.

صحت فيه:

- ماذا ؟!

قال مستدركا بتوتر شديد:

- لكن زوجتي لا تزال تعمل، إنها طبيبة طوارئ بارعة في مستشفى جنوب المدينة، يمكنها أن تقوم هي بالأمر بدلا مني »[1].ونجد أيضا « وبدأت أصرخ عاليا صراخا هستيريا، دلف إلي طبيب وممرضتان، صرخت فيهم كي يبتعدوا عني، أمسكت الممرضتان بدراعي وقيدتاني بقوة، وسرعان ما حقنني الطبيب بحقنة مهدئة وهو يقول بنبرة آسفة:

- إنا لله وإنا إليه راجعون.

نظرت نحوه باكية، قبل أن يصيب رأسي دوار شديد وأفقد وعيي من جديد »[2].

مركز الشرطة/ المخفر: يمثل أحد الأماكن التي تقوم بمحاصرة المتهم من قبل رجال الشرطة أو المؤسسة البوليسية التي تمثل السلطة والدولة؛ ويتم فيها الحكم على الشخص إما بالسجن أو الإفراج، ويبدو هذا المكان « كمؤسسة، كسلطة عسكرية قمعية بالأساس »[3]. إن وظيفة المخفر تطبيق القوانين ومعاقبة المجرمين لكن في روايتنا هذه تجلى حضور المخفر بشكل معاكس لصورته الأصلية، فقد جاء ذكر المخفر في الرواية كمكان يساعد في

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 74- 75..

[2] المصدر نفسه، ص 108.

[3] حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2001/1422، ص 199.

صيرورة الأحداث فقد سلمت البطلة من المخفر بدل أن تكون خارجة من المستشفى، كما أنه مكان عمل السيد شاهين ومن المواضع التي جاء فيها ذكر المخفر نجد « يقع مخفر الشرطة في طرف القرية الشرقي؛ بناء كبير ذو واجهة زجاجية كانت تلمع بشدة من أشعة الشمس وقتما ترجلنا من سيارة أبي لندلف إليه، بعثت الممرات الداخلية المتشعبة التي سرنا فيها بعد عبورنا بوابة التفتيش، القلق في داخلي، فلا أحد يحب الإضاءة الخافتة ولا السقف المنخفض ولا الجدران الرمادية الداكنة، وتلك الثلاثة قد اجتمعت في هذه الممرات اللعينة، حتى إنني صحت إلى أبي الذي كان يسبقني بخطوات حاملا سوزان كي يتمهل لألحق به، ثم هدأ توتري بعض الشيء عندما وصلنا إلى ردهة واسعة عالية السقف، يوجد في جانب منها مقاعد انتظار يجلس عليها أزواج تحمل نساؤهم رضعا ملفوفين في لفات بيضاء، في حين تظهر في جانبها البعيد مكاتب متجاورة زجاجية الجدران، يشغلها موظفون ذوو بذلات أنيقة »[1].نجد أيضا عند وقوع الحادث ووفاة الأب والأم « تأكيد أمي ليونس بأن ينتبه إلى سوزان حتى نعود.. توصيتها ضابط المناوبة بأن ينتبه إليهما.. إطلاق أبي بوق سيارته كي نسرع بالركوب.. ذلك الجزء المنطفأ من السيجارة، الذي دسّه أبي سريعاً في جيبه قبل ركوب أمي معنا في كابينة السيارة، خضوعنا لعملية التبرع بالدم.. شعور أبي بالدوار أثناء سيرنا في رواق الخروج من ذلك المبنى توقفه عن السير واصفرار وجهه وانحناؤه بجسده ممسكًا ركبتيه لاهثًا.. قلق أمي واستفسارها منه إن كان يحتاج طبيب.. رفضه ذلك الأمر ومتابعته سيره.. ترنح السيارة بنا في طريق عودتنا وعدم استماع أبي إلى نداءاتنا بأن يتوقف، وإصراره أنه بخير.. الجسر الفولاذي الشاهق الذي كانت سيارتنا تندفع نحوه بسرعة رهيبة »[2].

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 34- 35.

بنك التخصيب: هو مكان مغلق تتم فيه عملية توزيع الخلايا الزرقاء واسترجاعها له عند عامها السادس عشر في روايتنا « كانت الأبنية في تلك الضاحية ذات ارتفاع منخفض لا يتجاوز الستة طوابق يتوسطها بنك التخصيب كأعلى بناء فيها، رأيته للمرة الأولى بذلك القرب عندما وقفتُ أمام نافذة قاعة المحاضرات الواقعة بالطابق الخامس في يوم دراستي الأول وحدقت إلى تصميمه الفريد، برج دائري عملاق يتجاوز ارتفاعه الثلاثين طابقا، تغلفه واجهة كهرمانية كانت هي الوحيدة من نوعها بين بقية الأبنية.. »[1]. فبنك التخصيب كان موجودا في مدينة المنصورة الساحلية بالقرب من معهد ليلى الجديد.ونجد أيضا في وصف البنك من الداخل قول ليلى « في نهاية ذلك الأسبوع، ذهبت مع السيد شاهين إلى بنك تخصيب المدينة بسيارة الشرطة التابعة للمخفر، عند بوابة ذلك البنك فُتِّشنا تفتيشًا دقيقًا، وسلَّم كلٌّ منَّا هاتفه إضافة إلى جهاز إرسال السيد شاهين، ثم قابلنا السيدة مادلين، التي رحبت بي للغاية »[2]. كما نجد وصف البنك في قول ليلى « خرجنا إلى رواق طويل تصطفُّ على جانبيه مكاتب متجاورة ذات حوائط زجاجية، لا تسمع أذنيَّ شيئًا سوى ذلك الصوت الذي كان يصرخ في داخلي قائلاً:

-انتهى كل شيء.

هبطنا بالمصعد إلى الطابق الأرضي ومنه خرجنا إلى غرفة التفتيش التي سلّمنا بها أغراضنا »[3]. بنك التخصيب هذا لم يكن عمله الوحيد تسليم الخلايا إلى العائلات وتسلمها في الموعد المحدد إنما كانت له أهداف خفية « قالت السيدة فريدة:

---

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 97.

[3] المصدر نفسه، ص 99.

-بعد قرن ونصف تقريبًا من بداية الجائحة وسيطرة منظمة الإنجاب العالمية على عمليات الإنجاب في الدول برمتها، بدأ بنك تخصيبنا المركزي مشروعا سريًّا لإنجاب أطفالٍ خارج نظام المؤقتات بهدف بحثي يقوم على إجراء تخصيبات عشوائية بين حيوانات منوية وبويضات لآباء وأمهات خلايا زرقاء لا يمتُّون لبعضهم بصلة، لعل ذلك يزيد نسبة الخلايا الزرقاء بعدما لم تتحسن النسبة المعروفة عالميًّا مع تكرار تخصيب أجِنَّةٍ من الأبوين نفسهما، وبالفعل خُصِّب أول ألف طفلٍ تخصيبًا عشوائيًّا من البويضات والحيوانات المنوية المجمدة في خزائن فروع بنك التخصيب، زُرعت تلك الأجنة في أرحام الخلايا الزرقاء كأجنّةٍ إضافية لتحمل وقتها الخلية الواحدة أربعة أطفال في الحمل بدلا من ثلاثة كما كان شائعا في ذلك الأوان »[1]. لكن في النهاية اكتشف ما يقوم به بنك التخصيب وقامت الدول بإيقاف تلك الأعمال.

وكخلاصة لما سبق ذكره يمكننا القول أن المكان كمكون للفضاء الروائي لا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل إبداعي على اعتباره المنبع الرئيسي لمجرى الأحداث وتحرك الشخصيات، بالإضافة إلى أنه مثير للوصف، وبهذا لا يمكن أن نقوم بفصل المكان عن العمل الروائي بصفة عامة وباقي العناصر السردية بصفة خاصة.

وفي الفصل الثالث والأخير سوف نتعرف على الشخصيات من حيث مفهومها وأنواعها وبقية العناصر التي تدخل ضمن إطار بنية الشخصيات في الرواية.

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 195.

الفصل الثالث

الرؤية السردية والتبئير

أولا: مفهوم الرؤية السردية

ثانيا: أنواع الرؤية السردية

ثالثا: من وجهة النظر إلى التبئير

رابعا: التبئير

3-1-مفهوم التبئير

3-2- أشكال التبئير

أولا: مفهوم الرؤية السردية

أ–لغة: نجد الرؤية في الفيروز آبادي في القاموس المحيط تعني « النظر بالعين والقلب، والرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، أما الرؤية بالقلب فتتعدى إلى مفعولين»[1].

أي أن الرؤية بالعين تحمل دلالة مادية مجردة يطلق على تلك الرؤية المنبعثة من العين بالبصر على عكس الرؤية بالقلب التي تحمل دلالة معنوية غير ملموسة والتي يطلق على الرؤية المنبعثة منها بالبصيرة.عند الرجوع إلى المعجم الوسيط نجد مفهوم الرؤية يعني « ما يرى في النوم، (ج) رؤى، الرُّؤْيَةُ: إبصار هلال رمضان لأول ليلة منه، وفي الحديث: صوموا لرؤيته »[2].نجد في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي الرؤية بأنها « تجمع الرُّؤْيَا... ومن العرب من يلين الهمزة فيقول: رؤيا، ومن حول الهمزة فإنه يجعلها ياءا، ثم يكسر فيقول: رأية رؤية حسنة... والرَّي: ما رأت العين من حال حسنة من المتاع واللِّباس »[3].

ب–اصطلاحا: إن الرؤية السردية من بين عناصر وتقنيات السرد التي لابد من حضورها في أي عمل أدبي ولقد عرفت « (الرؤية السردية) تطورا كبيرا عبر الزمن وعرف عدة تسميات (التبئير) هذا الأخير تجاوز المفاهيم المتداخلة ليصبح مصطلح قائم بذاته »[4]. وجب حضور الرؤية السردية في العمل الروائي وذلك نظرا لأهميتها فهي تكشف عن داخل النص.إن الرؤية أداة من الأدوات الفنية التي يوظفها السارد في العملية الخطابية لما لها من أهمية في توجيه المنظور السردي، وقد عرفها "تودوروف" بقوله «يستند مصطلح الرؤيا أو وجهة النظر إلى العلاقة بين السارد

---

[1] الفيروز آبادي، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، ج4، دمشق، ط1، 1987، 331.

[2] إبراهيم انيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار المعارف، ج1، مصر، 1398/ 1972، ص 320.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، داوود سلوم وآخرون، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2004، ص 278.

[4] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، دب، ط1، 1992، ص 9.

والعالم المشخص، فهو إذن صنف مرتبط بالفنون التشخيصية(التخيل، الرسم التصويري، السينما، وبدرجة أقل في: المسرح والنحت والهندسة المعمارية)، وصنف يخص أيضا فعل التشخيص في صوغه سواء في حالة الخطاب التشخيصي أو في فعل التلفظ في علاقته مع الملفوظ»[1]، وما نفهمه هنا إن لكل سارد رؤية خاصة لكل خطاب.فالرؤية السردية تنطلق من السارد والشخصية، والراوي هو ذلك الشخص الذي يحكي لنا الحكاية، باعتباره عنصرا سرديا هاما «ولقد نشأ مصطلح الرؤية السردية انطلاقا من العلاقة التي تجمع السارد بالعالم الممثل فهي تتعلق بالجانب البصري الإدراكي لفعل السرد وتظهر من منظور الراوي للمتن الحكائي خاضعة لإرادته وموقفه الفكري وبواسطتها يتم تحليل وجهة الراوي وصيغته فلا راوي بلا رؤية ولا رؤية بلا راوي»[2].من خلال هذا القول نستنتج أن الرؤية السردية تنشأ من خلال العلاقة بين الراوي والعالم الحكائي.

لقد اهتم الكثير من النقاد بمقولة الرؤية السردية ولعل أهم باحث قام بتعريفها بصفة خاصة هو"تزفيتان تودوروف" بقوله:«هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي واعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي، وتبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) والأنا (في الخطاب)، أو بمعنى آخر علاقة الشخصية بالراوي»[3].

[1] تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ت: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف،ط1،2005،ص 129.

[2] زهرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان، مقارنة بنيوية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث،جامعة العقيد الحاج لخضر،باتنة،2008/2007،ص 235.

[3] سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي (الزمن،السرد،التبئير)،ص 293.

من خلال هذه التعريفات التي بين أيدينا نخلص إلى أن الرؤية السردية تمثل زاوية النظر بالنسبة للراوي، كما أنها مرتبطة بأحد مكونات الخطاب السردي وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي، ويتم ذلك بحضور المتلقي أي المروي له حول ما سيروى أي القصة.

ثانيا: أنواع الرؤية السردية

للرؤية السردية ثلاثة أنواع وهذه الرؤى تختلف من نوع لآخر حسب معرفة الراوي للشخصيات، فالنوع الأول من الرؤية يسمى الرؤية الخلفية عند "بويون"، والنوع الثاني يسمى الرؤية مع عند "بويون"، أما الرؤية الثالثة فهي الرؤية من الخارج لدراسة النص السردي يجب « البحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة، وهذا يتم بربط العلاقة بين "هو" الحكاية و"أنا" الخطاب، وبصيغة أخرى بين من يؤدي الأفعال في الحكاية (الشخصية) وبين من يقدمها (السارد) أو الراوي، وتتحدد تسمية هذا الفعل ب "الرؤية"، ويقدم تودوروف في هذا الصدد التقديم الثلاثي المتكامل الذي اقترحه جون بويون في كتابه "الزمن والرواية" مع إجرائه لبعض التعديلات البسيطة، حتى يحدد أشكال العلاقة القائمة بين الراوي وما يرويه عن الشخصيات، وتكون هذه العلاقة متمظهرة في ثلاث حالات »[1]. ويمكن تلخيصها فيما يلي:

أ-**الراوي > الشخصية (الرؤية الخلفية)**: في هذا النوع من الرؤية السردية يقوم السارد بحكي الأحداث ووصف أفعال الشخصيات وملامحها، ووصف أيضا ما يجول في خاطر كل شخصية من حزن أو فرح، وكذلك استرجاع الماضي وتطلع للمستقبل يقول "تودوروف" « وفي هذه الحالة يعرف الراوي أكثر من الشخصية، ولا يهمه أن

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 92.

يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة، فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته »[1]. في هذه الحالة يكون الراوي أعلم من الشخصية بكثير.

يقول عمر عيلان في هذا الصدد «في هذه الحالة تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات، فهي لا تملك أسرارا بالنسبة إلى الراوي الذي يقرأ أفكارها ويرى من وراء الجدران»[2].

ويقول تودوروف أيضا «إن الرؤية الداخلية هي التي تقدم لنا أفكار الشخصية»[3]. فالسارد نجده هنا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، كما أنه يتكلم عن ما يجري من أحداث ومواقف داخل العمل الروائي.

ب –الراوي = الشخصية (الرؤية المحايدة): وتسمى الرؤية مع أو المحايدة وهي ثاني الرؤى السردية بعد الرؤية الخلفية، وفيها تكون معرفة الراوي متساوية مع معرفة الشخصيات، ويتمثل دور الراوي هنا بسرد الأحداث التي أمامه فقط دون أن يقدم لنا تفسيرا لهذه الأحداث بحيث « تتطابق في هذه الحالة معرفة الراوي مع معرفة الشخصية، ولا يمكنه أن يقدم إلينا تفسيرا للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها »[4]. نرى في هذا النوع تساوي لمعرفة الراوي والشخصية.

يقول عمر عيلان « في هذا النوع من الرؤية تتساوى المعرفة والشخصية، حيث لا نطلع على الأحداث إلا وقت وقوعها، كما أنه لا يمكننا معرفة مواقف وتعليقات الشخصيات إلا لحظة قيامها بذلك. سواء تمت عملية

[1] تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1996، ص 78.

[2] عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب، ص 93.

[3] تزفيتان تودوروف: الشعري، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، ط2، 1990، ص 53.

[4] تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ص 78.

السرد بضمير المتكلم، أم بضمير الغائب، فإن بنية الرؤية مع والموقع الذي يتخذه الراوي لا يتغير »[1]. هنا الراوي إما يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة.

ج– الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج): في النوع الثالث من الرؤية السردية « تكون معرفة الراوي بالشخصيات محددة جدا، وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي، وهو لا يقدم لنا منها إلا ما هو ظاهر للعيان »[2]. تكون الشخصيات فيه على علم بكل شيء ولا تطلع الراوي على معرفة ما يحدث إلا من خلال ما هو مكتوب ومعروف أمام الجميع.نجد « الراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي أي يصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال »[3]. الوصف يكون خارجي في هذه الرؤية السردية.

ثالثا: من وجهة النظر إلى التبئير

لقد استعمل النقاد مصطلح وجهة النظر في بداية دراساتهم، ثم تطور بعد ذلك عبر مرور الزمن إلى أن أصبح يطلق عليه اسم التبئير والذي أصبح أكثر شيوعا في مجال السرديات.

أ– مفهوم وجهة النظر: إن لهذا المصطلح عدة مرادفات يتميز بها المنظور السردي ولعل أهم هذه التسميات هي: الرؤية، البؤرة،حصر المجال، المنظور، التبئير، فمفهوم «وجهة النظر يحيل فعلا على مجموعة المشاكل التي تثير

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 48.

علاقة الراوي بما يحكيه وعلاقتها بقارئها»[1]. نفهم من هذا القول أن وجهة النظر من المقولات السردية التي ظهرت حديثا وقد شغلت اهتمام الدارسين.

نجد "يمنى العيد" في شرحها لهذا المصطلح تقول: «ويجد هذا المصطلح تفسيره في الرسم، أي العلاقة مع الخطوط، والظلال وتشكيلها في هيئات تختلف باختلاف الرواية التي منها ينظر الفنان إلى المشهد فتحدد ذلك أبعاد المشهد والمسافات بين العناصر المكونة له..»[2]. نفهم من خلال قول يمنى العيد أنها قد شبهت مصطلح وجهة النظر باللوحة الفنية التي لها عناصر وأبعاد تختلف من فنان لآخر.

نجد "جيرار جنيت" قد أشار إلى اختلاف الدراسات حول تسمية "وجهة النظر" مما نتج عنه اختلاف في المصطلحات وتعددها ومحاولة من «يقترح التمييز بين الصيغة والصوت، أي بين "من يرى" و"من يتكلم"»[3]. ومنه فإن "جنيت" قد قام باستبعاد المفاهيم التي كانت قبله وعوضها بمفهوم التبئير.

لقد كان مصدر مصطلح وجهة النظر من علم السرديات التي احتلت مكانة مهمة في العالم السردي ونجد «مفهوم وجهة النظر هذا يأتي من السرديات التي أبانت في النصوص السردية على عدد من المظاهر اللغوية التي تهم العلاقات بين ذات تقوم بالتبئير هي أصل فعل ذلك وشيء وقع تبئيره [...] وتطابق وجهة النظر التعبير عن إدراك يربط دائما إن قليلا وإن كثيرا أحكاما إدراكية بأحكام عقلية»[4]. أي أن الذات هنا هي التي تقوم بعملية التبئير.

---

[1] جيرار جنيت آخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 7.

[2] يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، بيروت، 2010، ص16.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 201.

[4] باتريك شارود: دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، ص 219.

كما نجد وجهة النظر لها دور مركزي في السرد مما نتج عنه تعدد الأصوات في الرواية فقد «بيّنت جهة الراوي الذي يفوض له المؤلف الحكي فاختارت زاوية من يرى وليست زاوية من يحكي، وقد أولى رباتال المسألة أكثر عناية واقترح نقدا جذريا لزاوية النظر المتعلقة بالإدراك والمعرفة»[1]. ما نفهمه من هذه التعريفات كلها لوجهة النظر أنها عند الراوي أو الشخصية من الداخل أو من الخارج تكون محدودة أو ممتدة متعلقة بالإنتاج والتلقي في عملية الخطاب.

إن مصطلح وجهة النظر «قد ارتبط في بدايته ارتباطا مباشرا بناحية فنية بحتة لا سيما عند مؤصل هذا المصطلح "هنري جيمس" الذي طالب وسعى إلى اختفاء صورة المؤلف العارف بكل شيء، وتطلع إلى اختفاء المؤلف الراوي.. وأصبح هذا التوجه منذ "هنري جيمس" هو مقياس الجودة الإبداعية في التجربة الروائية»[2].حيث أن "هنري جيمس" يعد من الأوائل الذين تطرقوا إلى مصطلح وجهة النظر، كما أنه قد دعا إلى ضرورة مسرحة الحدث وليس إلى قوله فالمسرح هو وحده القادر على توصيل القصة بصورتها الكاملة للمتلقي وليس الراوي.

وبعد "هنري جيمس" جاء "بيرس لوبوك" وهو أيضا من المؤيدين لوجهة النظر حيث عمل على دراسة هذا المصطلح بعمق أكثر نجده يقول: «هي تحديد علاقة الرّاوي بقصته، وركز على ظاهرية الدراما الخالصة في غيبة هيمنة الراوي، كما ركّز على الرّاوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو في موقعه المركزي أو المحوري»[3]. فقد قام هذا الأخير بالتمييز بين نوعين من تقديم الأحداث النوع الأول كان تقديم مشهدي ذو بعد درامي بحيث

[1] باتريك شارود: دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ص 425.

[2] محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 19.

يكون الراوي وكأنه غائب عن الأحداث التي تجري، أما الثاني فكان بانورامي على عكس النوع الأول فهنا يكون الراوي عالما بكل ما يحدث.

بعدهم جاء "فريدمان" الذي قال أنّ: «الراوي صاحب المعرفة المطلقة يجعلنا أمام وجهة نظر المؤلف مباشرة، واستخدم ضمير المتكلم يوازي الأنا الشاهد على الأحداث الروائية، وتعدد (رواية الأصوات) الرواة يعني المعرفة المتعددة، بينما الراوي الواحد يعني المعرفة الأحادية»[1]. نجد أنّ هذه التعاريف قد تعددت كلّ يرى وجهة النظر بطريقته فمنهم من يؤيد مصطلح وجهة النظر ومنهم من يعارضه ويستبدله بمصلح آخر يراه هو الأنسب.

أمّا "سعيد علوش" فقد عرف وجهة النظر انطلاقا من ثلاث زوايا من خلالها تتم قراءة العمل الروائي يقول: «أنّ وجهة النظر هي طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها، أو انطلاقا من أجزائها فقط وتتم عبر ثلاثة مواقف هي:

- رواية الراوي بضمير المتكلم.
- رواية من منظور إحدى الشخصيات.
- رواية من زاوية العلم بالأشياء.»[2].

إنّ سعيد علوش يرى أنّ وجهة النظر وسيلة من وسائل القراءة فكلّ حسب رغبته فمنهم من يروي قصته بضمير المتكلم ومنهم من يكون هو البطل وهو الراوي في نفس الوقت وهناك نوع آخر يروي قصته بضمير الغائب فهذا راجع للروائي صاحب العمل الأدبي.

[1] محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

رابعا: التبئير

3-1-مفهوم التبئير:

أ-لغة: ورد في لسان العرب لابن منظر في مادة (ب.أ.ر) « بأر الشيء يبأره بأرا، ابتأره، كلاهما خبأه وادخره، ومنه قيل للحفرة البؤرة، والبؤرة والبئرة والتبئيرة على وزن فعيلة، وما خبئ وادخر في الحديث أن رجلا أتاه الله مالا فلم يبتئر خيرا، أي لم يقدم لنفسه خيرا، لم يدخره »[1]. من خلال التعريف الذي بين أيدينا يمكننا القول بأن التبئير هو عملية الكشف عن أسرار الرواية.

ب-اصطلاحا: نجد"جيرار جنيت" الذي يعتبر من الأوائل الذين اقترحوا مصطلح التبئير في حقل السيميائيات السردية، وجعله عنصرا هاما من عناصر التحليل، وهو تقليص لحقل الراوي وحصر لمعلوماته «ويقصد جنيت بالتبئير تقييدا للحقل،أي في الواقع انتقاء للخبر السردي بالقياس إلى ما كانت التقاليد تدعوه علما كليا، وهو مصطلح عبثي تماما في المتخيل الخالص، فالمؤلف ليس لديه ما يعلمه مادام يخلق كل شيء، ويجرد أن يستبدل به الخبر الكامل الذي يزوده به القارئ فيصبح هو العليم. وأداة هذا الانتقاء المحتمل بؤرة موقعه، أي نوع من القناة الناقلة للخبر،التي تسمح أن يمر إلا الخبر الذي يسمح به الموقع»[2].فالتبئير هو تضييق لحقل الرؤية والعلاقة بين السارد والشخصية، والسارد هو الذي يروي الحكاية أو القصة «سواء حسب وجهة نظره الخاصة، أو انطلاقا من وجهة نظر غير وجهة نظر إحدى الشخصيات، أو حسب وجهة نظر حكائية غير محددة، إن السرد انطلاقا من وجهة نظر غير وجهة نظر السارد الذي يعتبر مصدرا لكل خبر سردي،يعني أن هناك تضييقا في حقل الرؤية

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور:لسان لبعرب،مج2، مادة(ب أ ر)، دار صادر للنشر والتوزيع، ط 4، بيروت، 2005، ص08.

[2] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2000، ص97.

بالمقارنة مع المعرفة الكلية للسارد، هذا التضييق هو الذي يسميه جنيت تبئيرا»[1].كما أن جنيت قسم التبئير إلى ثلاثة أقسام: التبئير المعدوم، التبئير الخارجي، التبئير الداخلي، ويعتبر السرد مصدرا لكل خبر حكائي،كما أن للتبئير موقعا خاصا يحتله يقول سعيد يقطين « ويرتبط مفهوم التبئير بالموقع الذي يحتله الراوي في علاقته بالشخصيات وبعالم القصة بوجه عام، وهو المفهوم الذي جاء ليحل محل"وجهة النظر"أو المنظور في الدراسات ما قبل السردية»[2]، فالراوي هنا هو الشخص الذي يروي الحكاية أو القصة وهو موجود داخل المتن الحكائي، سواء كان ظاهرا أو مخفيا بضمير ما أثناء قيامه بسرد الأحداث التي يريد تقديمها للمروي له أو المتلقي. فهو هنا على علم بما تعيشه الشخصيات في ماضيها وحاضرها وكذلك أفكارها، كما أن له دورا هاما في عملية التعليق والشرح لمجريات الأحداث مما اكسبه موقعا خاصا في عالم الرواية.

3-2- أشكال التبئير:

لقد استبعد "جيرار جنيت" مفاهيم كثيرة مثل"وجهة نظر"و "الرؤية"و عوضهما بمصطلح"التبئير" لقوله «ولكي نتجنب المضمون البصري الخاص جدا حقل وجهة النظر فإني سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريدا قليلا»[3]، حيث نجده قد ميز بين ثلاثة أنواع من التبئير وهي:

أ- التبئير الصفر أو اللاتبئير (focalisation zéro): في هذا النوع من التبئير «يفوق علم السارد علم الشخصيات، ويعلم كل تحركاتها، وما يجول في خواطرها كما يستطيع أن يطلعنا على رغباتها، حتى التي لا

[1] جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص113.

[2] سعيد يقطين:الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء،1997، ص255.

[3] الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، أربد عالم الكتب الحديث، ط1،الأردن،2011، ص 201.

تدركها، وهذا التبئير يشمل معظم الكتابات الكلاسيكية»[1]. نجد الراوي في هذا النوع متحكم في المتن الحكائي من بدايته إلى نهايته.

في تعريف آخر يقول «وهذا النمط يطلق عليه الحكاية ذات السارد العليم أو الكلي المعرفة Narrateur Omnixient ويسميه بويون الرؤية من الخلف ويرمز لها تودوروف بالصيغة الرياضية السارد > الشخصية، ويكون السارد عارف أكثر من الشخصية»[2]، في هذه الحالة يكون الراوي على معرفة ودراية بكل أسرار الرواية وما يدور فيها. وباعتبار الساردة هي الشخصية الرئيسية فإن حضورها يتجسد بكثرة في الرواية حتى وإن كانت الشخصيات هي التي تتكلم وتفصح عن أحداثها، نجدها تشارك في هذه الأحداث لذلك يمكن القول أنها تحكمت في مجريات الأحداث في الرواية فلا تخلو صفحة أو فصل في الرواية إلا وكانت الساردة متواجدة فيه سواء كان ذلك بأفكارها أو آرائها.. ومن أمثلته قول الساردة « تسارعت دقات قلبي توترًا، صار كل شيء في مهب الريح، وبأنفاس لاهثة اشتعلَت الأسئلة في داخلي؛ ماهذا الغباء الذي بنيت عليه كل شيء؟! كيف ظننتُ لوهلة أنَّه سيرأف بنا ويترك لنا الفتاة حتى موعد تسليمها الرسمي؟!»[3].نجد في موضع آخر « وسألني:

- كم يبلغ عمر أختك الآن؟

أجبته في ارتباك شديد من سؤاله المفاجئ:

- أربع سنوات سيدي.

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي وعمر المحلي، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص 201.

[2] المرجع نفسه، ص 201.

[3] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 98.

قال مُوجِّهًا حديثه إلي وإلى بقية التلاميذ في الفصل:

- لديها اثنا عشر عامًا أخرى قبل أن تغادر القرية لتبدأ رسالتها السامية التي خُلقت من أجلها.

لم أنطق بشيء إلى السيد لبيب، لكنِّي صرخت داخل نفسي متعجبة:

- تغادر إلى أين؟!»[1].

ب–التبئير الخارجي:(**focalisation externe**): هنا يكون السارد أقل معرفة من الشخصية، فهو يتحدث عما يراه ويسمعه عن شخصياته، لهذا فهو نجده يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي دون أن نعرف الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصية« ويرمز تودوروف بالصيغة الرياضية السارد < الشخصية، فالسارد يقول أقل مما تعرفه الشخصية، وهذا هو السرد الموضوعي أو السلوكي والذي يسميه بوين الرؤية من الخارج vision de debors»[2]. هذا النوع من التبئير نجذ أن الشخصية تعرف أكثر مما يعرفه الراوي.

إن التبئير الخارجي من بين خصائص السرد السلوكي في تعريف آخر له« وهي أن الراوي في هذا النوع من السرد يتكلم أقل مما تتكلم إحدى الشخصيات أو بعض الشخصيات، ويجادل بعض السرديين بأن التبئير الخارجي يتحدد على أساس معيار مختلف عن المعيار الذي يميز التبئير الصفر »[3]. من خلال هذا التعريف يتضح لنا بأن التبئير الخارجي ندركه من كلام الشخصيات فقط ولا يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصيات.

لقد تضمنت الرواية تبئيرا خارجيا فقد اكتفى السارد بوصف المظهر الخارجي للشخصيات من غير أن يقوم بتحليل أفكارها أو يعلم ما يجول بخاطرها ومن أمثلة ذلك نجد في الرواية « وجدتهُ رجلاً خمسينيًا ذا وجه

[1] المصدر نفسه، ص 13.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 201.

[3] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 65.

أبيض يميل إلى الحُمرة، شعره رمادي خفيف ينحسر عن مقدمة رأسه بعض السنتيمترات، عندما نهض من مقعده ليرحب بنا وجدته في طول أبي تقريبًا، بيْد أنه يمتلك جسدًا رياضيًا يملأ بجدارة سترته العسكرية »[1]. يظهر من خلال هذا المقطع بأن السارد لا يعرف أي شيء عن شخصية "السيد شاهين" سوى أنه قائد مخفر الشرطة فالسارد يكتفي فقط بوصف شكله ولباسه.

يتجسد التبئير الخارجي أيضا في المقطع التالي « سيدة ستينية العمر ينتشر الشيب في شعرها، وتُغطي وجهها تجاعيد عميقة حزينة »[2].

نجد أيضا في موضع آخر « ظهر أمامي الرجل الذي قصدته، لكنِّي من الوهلة الأولى أدركت أنَّه غير مناسب لما أخطط له، كان هزيل الجسد غائر الخدين، تبدو على بشرته الشاحبة للغاية إصابته بمرض مزمن، ويتكئ بذراعه اليُمنى على عكاز معدني »[3] نجد هنا الرجل لم يكن المطلوب وذلك من خلال مواصفاته التي تدل على مرضه وعجزه على عكس قول السارد «كان ثمة شخص يدلف إلى داخل البناية يشبه كثيرا الرجل الذي فتح لي الباب، غير أنَّ جسده كان رياضيًا وأكثر صحة وضخامة »[4].

ج- التبئير الداخلي: (Focalisation interne). في هذا النوع من التبئير تتساوى معرفة السارد والشخصيات ونجد الشخصية هي التي تصرح بالمعلومات، ويستطيع السارد أن يطلعنا على رغباتها وجميع تحركاتها، وما يجول بخاطرها « تتوافق فيه البؤرة مع الشخصية تصير حينها الذات الخيالية لكل الإدراكات بما فيها

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 114.

[3] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 81.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الإدراكات التي تهمها هي نفسها بصفتها موضوعا، وفي هذه الحالة يمكن للحكاية أن تحدثنا عن كل ما تدركه هذه الشخصية وكل ما تفكر فيه»[1]، نفهم من خلال هذا التعريف بأن التبئير الداخلي ينحصر بعلم الراوي بما تعرفه الشخصية أو تراه أو تسمعه أو تفهمه.« ويرمز إليه تودوروف بالصيغة الرياضية السارد = الشخصية فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات، وهذه الحكاية ذات وجهة نظر، حسب لوباك أو ذات الحقل المقيد حسب بلين ويسميها بويون الرؤية مع»[2].ويكون التبئير الداخلي عند جنيت في ثلاث حالات هي:

- ثابت (fixe): ويكون الراوي فيه واحدا يروي لنا كل الرواية.

- متغير (variable): بمعنى يمر الحكي فيه عبر عدة رواة.

- متعدد(multiple): وفيه تروي عدة شخصيات حدثا واحدا من وجهة نظر مختلفة.

يكون التبئير الداخلي بصوت السارد بوجهة نظر الشخصية ونجد هذا النوع من التبئير في قول الساردة: «قريتنا صغيرة هادئة تبتعد عن مدينة المنصورة الساحلية قرابة العشرين ميلاً ، اسمها قرية الخالدية، يقع بيتنا عند طرفها الغربي»[3]. هنا نجد السارة "ليلى" تتساوى مع الشخصية أي مع نفسها فهي تصف ما تراه وما تعيشه.

نجد أيضا الساردة في وصفها للمؤقت تقول: «المؤقّت: جهازٌ إلكتروني زجاجي في حجم كف اليد، يتصل لاسلكيًّا بنظام البنك الرقمي، ما إن يبلغ كل شاب أو فتاة عامهما السادس عشر حتى يصل إليهما المؤقت الخاص بهما عبر البريد، يحمل كل مؤقّت على شاشته أربعة حقول للوقت؛ السنوات والأيام والساعات والدقائق

[1] جيرار جنيت:خطاب الحكاية، ص 97.

[2] المرجع نفسه، ص 201.

[3] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 5.

التي سينتظرها صاحبه قبل تسلُّم طفله من مخفر الشرطة»[1]. هنا السارد والشخصية نفسه لكنّ الحكي في هذه الرواية مرّ عبر عدة رواة فتساوى السارد مع شخصيات عدة مثلما جاء في آخر فصل حيث كان السارد "رامي إسماعيل" بدل "ليلى" الساردة الأولى يقول: «-إنّ أعظم الإنجازات لطالما بُنيَت على أصغر التفاصيل.

قالتها ليلى بحماسٍ شديد في بداية حديثها عندما جلستُ أنا والسيدة فريدة أمامها كي نستمع إلى خطتها الطارئة التي استدعتنا من أجل إخبارنا بها في السادسة صباحا»[2]. فقد تجسد السارد في شخصية رامي أيضا فكان هناك تساوي بين الشخصية والسارد.

[1] عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 245.

الخاتمة

بعد رحلة شيقة رفقة هذا البحث كانت هذه الخاتمة آخر ما نختم به، لذا سنحاول أن نرصد أهم النتائج المتوصل إليها والملخصة في النقاط:

- إن السرد يعد من أهم الدراسات وأقدرها على تحليل الروايات والغوص في أغوارها، وبذلك أصبح علما قائما بذاته وأصوله.

- البنية السردية رسالة لغوية تحمل عالما متخيلا من الحوادث التي تشكل المبنى الروائي تتألف فيه عناصر البناء الروائي في منظمة متكاملة من العلاقات وتتمثل في الشخصيات وعلاقاتها، والزمن وتقنياته والمكان وأنواعه.

- اعتمد عمرو عبد الحميد في رواية "فتاة الياقة الزرقاء"بشكل كبير على مختلف التقنيات السردية من استرجاع للأحداث، حيث يقوم بالرجوع بالذاكرة إلى الوراء لسرد أحداث مضت، وذلك من أجل توضيح أحداث قد تكون غامضة أو مجهولة بالنسبة للقارئ وكذلك استباق للأحداث من خلال تصوير الأحداث التي ستأتي فيسبق الحدث من أجل أن يعطي للقارئ لمحة عما سيحدث في المستقبل.

- أغلب الاسترجاعات التي وظفها الروائي تتمحور حول استذكار مواقف واستحضار معلومات من ماضي بعض الشخصيات، وإضاءة ألقابها وذلك لتوضيح جوانب قد تكون غامضة ومجهولة بالنسبة للقارئ.

- جاء الاستباق في الرواية على شكل توقعات للأحداث المستقبلية للشخصيات.

- ظهور الحذف في الرواية بشكله المعلن والافتراضي،أسهم في اختصار الأحداث وتسريع السرد.

- وظف الروائي المشهد بكثرة ومثل له على شكل حوار بين الشخصيات.

- أكثر الروائي من الوقفة التي ساهمت في إبطاء السرد، حيث لم تشمل الشخصيات فقط بل امتدت إلى الأمكنة.

- ربط الروائي الوصف بالمكان، فبالوصف تتحدد معالم المكان وتتجلى، وبه تتحقق مصداقيته وواقعيته لدى القارئ.

- تمكن الروائي (الكاتب)من سرد أحداث روائية بتوظيف شخصيات حكائية ساهمت في تطوير ونقل العمل السردي، من خلال حوارات سواء داخلية أو خارجية.

- استعمل الروائي أنواع التبئيرات الثلاثة وبدرجات متفاوتة وذلك لتغير التبئير من قصة إلى أخرى، فأحيانا نجد نفس التبئير يتكرر في مقاطع متتالية وهذا يأكد اختلاف وجهات النظر في الرواية.

- تعدّدت أنواع الرؤية السردية في الرواية مما يزيد في انتاج حركة الأحداث وتطورها وهذا ما لمسناه في روايتنا "فتاة الياقة الزرقاء".

وعموما كان هذا البحث بمثابة حوصلة للمعلومات والخبرات المكتسبة خلال الأعوام الدراسية لنا، كما أنه لا يخلو من الثغرات التي يمكن أن يقع فيها كل مقدم على عمل كهذا.

وفي الختام نحمد الله عز وجل ونأمل أن نكون قد وفقنا ولو بالقدر القليل في هذه الدراسة.

الخاتمة

الملحق الأول: النظام الزمني في رواية فتاة الياقة الزرقاء.

الرقم	الفصول	النظام الزمني في رواية فتاة الياقة الزرقاء
01	الفصل 01	(استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق)
02	الفصل 02	(استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق)
03	الفصل 03	(استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق)
04	الفصل 04	(استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛استرجاع)
05	الفصل 05	(استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع ؛استباق)
06	الفصل 06	(استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق)
07	الفصل 07	(استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛استرجاع؛استباق)
08	الفصل 08	((استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع ؛استباق ؛استرجاع
09	الفصل 09	((استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع
10	الفصل 10	(استرجاع ؛استباق)
11	الفصل 11	((استرجاع ؛استباق ؛استرجاع
12	الفصل 12	(استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛استرجاع)
13	الفصل 13	(استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق)
14	الفصل 14	(استباق ؛استرجاع ؛استباق)
15	الفصل 15	((استباق ؛استرجاع
16	الفصل 16	(استرجاع)
17	الفصل 17	(استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛استرجاع)
18	الفصل 18	(استرجاع)
19	الفصل 19	(استباق؛استرجاع ؛استباق؛استرجاع)
20	الفصل 20	((استرجاع ؛استباق ؛استرجاع ؛استباق؛ استرجاع ؛استباق ؛استرجاع

الملحق الثاني: الاستغراق الزمني في رواية فتاة الياقة الزرقاء.

الرقم	الفصول	الاستغراق الزمني في رواية فتاة الياقة الزرقاء
01	الفصل 01	(خلاصة؛وقفة؛حذف؛وقفة؛وقفة؛حذف؛مشهد)
02	الفصل 02	(حذف؛مشهد؛حذف)
03	الفصل 03	(حذف؛وقفة؛حذف؛مشهد؛وقفة؛حذف)
04	الفصل 04	(حذف؛وقفة؛حذف؛مشهد؛حذف؛خلاصة؛حذف؛مشهد؛حذف؛خلاصة؛حذف؛مشهد)
05	الفصل 05	(حذف؛خلاصة؛وقفة؛مشهد؛حذف؛خلاصة؛مشهد؛حذف؛مشهد؛حذف؛مشهد)
06	الفصل 06	(حذف؛خلاصة؛مشهد؛حذف؛مشهد؛حذف؛خلاصة؛مشهد؛حذف؛مشهد؛حذف؛مشهد)
07	الفصل 07	(حذف؛وقفة؛مشهد؛خلاصة؛مشهد؛حذف؛مشهد؛وقفة؛مشهد؛وقفة؛حذف؛مشهد؛حذف؛ مشهد؛حذف؛مشهد؛حذف؛وقفة؛مشهد؛حذف؛مشهد)
08	الفصل 08	(حذف؛مشهد؛حذف؛مشهد؛حذف؛مشهد؛حذف؛مشهد)
09	الفصل 09	(خلاصة؛ حذف؛مشهد؛ حذف؛مشهد؛خلاصة؛ حذف؛مشهد؛ حذف؛مشهد؛خلاصة؛مشهد؛ حذف؛مشهد؛حذف)
10	الفصل 10	(مشهد؛ حذف؛مشهد؛ حذف؛مشهد؛حذف)
11	الفصل 11	(مشهد؛ حذف؛مشهد؛ حذف؛مشهد؛وقفة؛مشهد)
12	الفصل 12	(مشهد؛ حذف؛مشهد)
13	الفصل 13	(مشهد؛ حذف؛مشهد؛ حذف؛مشهد؛وقفة؛مشهد)
14	الفصل 14	(مشهد؛ حذف؛مشهد)
15	الفصل 15	(حذف؛مشهد؛ حذف؛مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛مشهد؛حذف؛وقفة؛مشهد)
16	الفصل 16	(حذف؛مشهد؛ حذف؛مشهد؛حذف)
17	الفصل 17	(مشهد؛ حذف؛مشهد؛خلاصة؛ حذف؛مشهد؛ حذف؛ مشهد؛ حذف؛ مشهد؛حذف؛مشهد؛وقفة)
18	الفصل 18	(مشهد؛ حذف؛مشهد؛حذف؛خلاصة؛ حذف؛مشهد؛حذف)
19	الفصل 19	(مشهد؛حذف؛وقفة؛مشهد؛وقفة؛مشهد؛ حذف؛مشهد؛وقفة؛مشهد)
20	الفصل 20	(مشهد؛خلاصة؛حذف؛مشهد؛وقفة؛مشهد؛حذف؛مشهد؛خلاصة؛مشهد؛حذف؛مشهد؛حذف؛و (قفة؛مشهد؛حذف؛مشهد

الملحق الثالث: التواتر الزمني في رواية فتاة الياقة الزرقاء.

الرقم	الفصول	التواتر الزمني في رواية فتاة الياقة الزرقاء
01	الفصل 01	(نمط3؛نمط3؛نمط1)
02	الفصل 02	(نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط1)
03	الفصل 03	(نمط3؛نمط1؛نمط1؛ نمط3؛نمط1؛ نمط1؛نمط3؛نمط3)
04	الفصل 04	(نمط1؛نمط1؛نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط1؛نمط1؛ نمط4؛نمط3؛ نمط4؛نمط1)
05	الفصل 05	(نمط3؛نمط3؛ نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط1)
06	الفصل 06	(نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛ نمط3 ؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط3)
07	الفصل 07	(نمط1؛نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3 ؛نمط3؛ نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3 ؛نمط3؛ نمط3؛نمط1؛نمط3؛نمط3)
08	الفصل 08	(نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3 ؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط 3؛نمط3؛ نمط3)
09	الفصل 09	(نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛ نمط3 ؛ نمط3؛نمط1)
10	الفصل 10	(نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط3)
11	الفصل 11	(نمط1؛نمط1؛ نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط3)
12	الفصل 12	(نمط1؛نمط3؛ نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط1؛ نمط1؛نمط3)
13	الفصل 13	(نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط1)
14	الفصل 14	(نمط1؛نمط1؛ نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3 ؛نمط3؛ نمط3؛نمط1)
15	الفصل 15	(نمط3؛نمط1؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط1)
16	الفصل 16	(نمط1؛نمط1؛ نمط1؛نمط1؛ نمط1؛ نمط 1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط 3؛نمط3؛ نمط1)
17	الفصل 17	(نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1؛نمط1)
18	الفصل 18	(نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛ نمط 3؛ نمط1؛نمط3؛ نمط3؛نمط3)
19	الفصل 19	(نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3؛ نمط1؛ نمط3؛نمط1؛ نمط1)
20	الفصل 20	(نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3 ؛نمط3؛ نمط1؛نمط1؛ نمط3؛نمط1؛ نمط1؛نمط1؛ نمط3؛نمط1؛ نمط3 ؛نمط1؛ نمط3؛نمط1؛ نمط1؛نمط1؛ نمط3؛نمط3؛ نمط3؛نمط1 نمط3؛نمط3؛ نمط3)

الملحق الرابع: الروائي.

1- التعريف بالروائي:

إنّ الكاتب "عمرو عبد الحميد" من أهم الأصوات الأدبية المصرية إنتاجا وإبداعا، خاصة في ميدان الرواية وهو « طبيب مصري مختص في جراحة الأنف والأذن والحنجرة، الأخ الأوسط بين ثلاثة أبناء، متزوج ومقيم في محافظة الدقهلية في مصر وحاليا يعمل على الانتهاء من دراسة الماجستير في المجال الطبي.

لم تعطله مهنته النبيلة من دخول عالم الكتاب وإمتاع القارئ العربي بجملة خصبة من الروايات ذات الأفكار الأصيلة والتي جعلت منه أيقونة شبابية ورمز للإبداع في مجال الأدب »[1].

كما أنه « كاتب مصري من مواليد قرية البهوفريك- محافظة الدّقهلية 1987م، تخرج من كلية الطب بالمنصورة عام 2010م، بدأ كتابة الرواية مع محاولتين روائيتين قصيرتين عام 2008م، هما "حسناء القطار" و"كاسانو"، وفي أكتوبر 2010م صدرت أولى رواياته الطويلة "أرض زيكولا" عن دار صرح للنشر والتوزيع قبل أن تنشر مجددا مع دار عصير الكتب للنشر والتوزيع عام 2015م، وبعدها في يناير 2016م صدرت له روايته

[1] عبد الرزاق طواهرية: لو أقدر أشتري الأفكار.. العبارة التي أنجبت أرض زيكولا، جريدة المثقف، السبت 12 إلى 18 جانفي 2019م الموافق ل 14 إلى 21 جمادى الأول 1442هـ، ص 8.

"أماريتا" وهي الجزء الثاني من رواية "أرض زيكولا"، كما ألف رواية ثالثة عنونت ب "قواعد جارتين"، والتي صدرت في يناير في 2018م »[1].

2- مؤلفاته:

- أرض زيكولا وهي أول رواية كتبها.
- أماريتا وهي الجزء الثاني لرواية "أرض زيكولا".
- قواعد جارتين وهي رواية جديدة لعمرو عبد الحميد لكنها لا تختلف عن روايته الأولى "أرض زيكولا".
- دقات الشامو وهي الجزء الثاني لرواية قواعد جارتين.
- أمواج أكما وهي الجزء الثالث والأخير لرواية قواعد جارتين.
- فتاة الياقة الزرقاء وهي آخر رواية كتبها عمرو عبد الحميد في 2021م.

[1] كتب عمرو عبد الحميد للتحميل والقراءة، 2022، free.pdf مكتبة الكتب http://books-libray-net ، بتاريخ 2022/06/18م، بتوقيت 23:44سا.

ملخص الرواية:

رواية فتاة الياقة الزرقاء آخر عمل روائي ألفه الكاتب عمرو عبد الحميد عام 2021م، حيث بدأ كل شيء على الطرف الغربي لقرية هادئة تبتعد عن مدينة المنصورة الساحلية، حيث دق بيتهم باب الحظ واللعنة في نفس الوقت، بعدما وصلت إلى بيتهم فتاة "الياقة الزرقاء" التي توج عمرو عبد الحميد عنوان روايته باسمها، بحيث كانت تكملة لرواياته التي قام بتأليفها بدأ الأمر عندما انتشر وباء في جميع أنحاء الكرة الأرضية وبدأ ظلامه ينتشر في المواليد الإناث وكان عبارة عن خلايا سرطانية تنتشر في الجسد فور ولادتها وتموت في أقل من شهرين، فنتج عن ذلك تسجيل أعلى نسبة إجهاض للإناث بسبب الخوف الذي انتشر وسط النساء من المصير الذي ينتظر أجنتهم بعد الولادة.

حدثت فوضى وخوف في العالم وهدد الجنس البشري بالانقراض إذا استمر الوباء في الانتشار خصوصا أنه لم يكتشف بعد علاج لهذا الوباء إلى أن صدر بيان من منظمة الصحة العالمية جاء كحل مؤقت للتخفيف والتقليل من عدد الوفيات وكان مضمون ذلك البيان ينص على استئصال رحم كل المواليد الحديثة بعد ثبوت أن هناك خلل جيني في خلايا رحمها والاحتفاظ بالمبيضين، استمر ذلك الأمر سبع سنوات كانت تستأصل أرحام الإناث والعقم ينتشر في نفس الوقت إلى غاية اكتشاف منظمة الصحة العالمية أول خلية زرقاء لم تصب بالخلل الجيني فأطلق عليهم ذوات الياقات الزرقاء.

في مدينة المنصورة الساحلية تسلم والدان من مخفر شرطة المدينة الطفلة "سوزان" من ذوات الياقة الزرقاء، فاستقبلت وسط فرح أهل القرية والأقارب الجميع كانوا سعداء يهنؤون العائلة، كانت هناك اجراءات مشددة وامتيازات وشروط تنص على أن الطفلة ستتربى وسط جو عائلي لكنها سوف تغادرهم عند إتمامها الستة عشر

عاما، وإذا حاولت أسرتها إخفائها أو تعرضت لحادث مفتعل سوف يقضى عليهم سجنا مدى الحياة وانتزاع الطفلة منهم وأخدها إلى محميات تتولى رعايتها.

من بين الشخصيات التي كانت ضمن الأحداث قائد مخفر الشرطة " شاهين سعد الشلبي" كان يعمل في مكان ماتت فيه ثلاث إناث من ذوي الياقات الزرقاء واتهم هو بذلك، فنقل إلى القرية التي تتواجد فيها "سوزان" وكانت مهمته مراقبة العلامات الحيوية للفتاة التي كانت الوحيدة في القرية.

نجد أيضا "ليلى" وهي الأخت الكبرى لسوزان وهي المسؤولة عن سرد الأحداث في الرواية ماعدا الفصل الأخير، كانت صديقة وفية وأخت وأم لإخوتها وكانت فضولية وذكية.

و"يونس" الأخ الأصغر الهادئ كان هو الأقرب إلى أخته يحبها كثيرا ولا يرغب في أن تغادره فوضع خطة هو والمحقق والأم وطبيب وزوجته وأشخاص آخرين يتولون تجهيز سيارة اسعاف لكي يقوموا بعمل حادث عند تسليم الفتاة في عامها السادس عشر وقد حدث ذلك بالفعل لكن نيتهم كانت افتعال حادث لكي تضن سوزان أنهم ماتوا في ذلك الحادث لكن أختها كانت ذكية بما فيه الكفاية لتجعل ذلك مصير أختها العودة والعيش معهم مدى الحياة هي وبقية الفتيات مثلها، كانت هناك أحداث وأسرار كثيرة كشفت وسط الرواية لكن في الأخير كانت نهاية الرواية سعيدة بعودة الفتاة إلى أهلها.

غلاف الرواية:

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر:

1. عمرو عبد الحميد: فتاة الياقة الزرقاء، عصير الكتب للنشر والتوزيع، دب، ط1، يونيو 2021.

ثانيا: المراجع:

أ- الكتب:

1- أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الجيار، محمود البطل، نجوجي واثيو ندو، سيزا قاسم، يوري لوتمان: جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، 1988.

2- أحمد مرشد: البنية الدلالية في رواية إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005.

3- -الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، أريد عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011.

4- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 2015.

5- آمنة يوسف: تقنية السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط2، 2015.

6- تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1996.

7- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ت: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

8- جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد ن وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الحطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989.

9- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي وعمر المحلي، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.

10- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط 2، 1997.

11- جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2000.

12- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندارامرا: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، ط 1، 2003.

13- جيل غاستون غرانجي: فكر الفضاء، تر: علي دعبيس، مركز دراسات الوحدة، لبنان، بيروت، ط1، 1430/ 2009.

14- حسن أحمد العزي: تقنيات السرد واليات تشكيله الفني، نقلا عن ربيعة بدري: البنية السردية في روايات خطوات في الاتجاه الأخر لحفناوي زاغر.

15- حسن أحمد: التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات لجمال الغيطاني)، دار الكتب والوثائق القومية، جامعة كركوك، د ط، 2012.

16- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

17- حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي(المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1421/2001.

18- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2001/1422.

19- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط 1، 1991.

20- زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية (مشكلة البنية)، مكتبة مصر، القاهرة، د ط.

21- سعيد الوكيل: تحليل النص السردي، معارج ابن العربي أنموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص 62.

22- سعيد بنكراد : النص السردي، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1996م.

23- سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء،1997.

24- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

25- سمير المرزوقي:جميل شاكر :مدخل إلى نظرية القصة،الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

26- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1984.

27- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط1984.

28- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، بيروت، 1994.

29- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، القاهرة، ط 1، 1419/ 1998.

30- عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات الياس الخوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

31- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ط1، الكويت،1998.

32- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي، تونس، ط1، 1424/ 2003.

33- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1988.

34- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، دب، ط1، 1992.

35- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية، الاجتماعية، ط 1، 2009.

36- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسته ونقد)، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، د ط، 1434/ 2013.

37- غاستون باشلار: جماليات الصورة، ترجمة: غادة الإمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

38- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987.

39- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431/ 2010.

40- محبوبة مهدي محمد أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011.

41- محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1986.

42- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، لبنان، ط 1، 2005.

43- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.

44- مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة(رواية تيار الوعي نموذجا)الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1998.

45- مرشد أحمد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط 1، 2005.

46- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

47- ميساء سليمان الإبراهيمي: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، 2011.

48- ميساء سليمان الإبراهيمي: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

49- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1987.

50- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1987.

51- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1987.

52- يان منفرد: علم السرد مدخل نظرية السرد، تر أرماني بورحمة، دار نينوى، دمشق، ط 1، 2011.

53- يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، بيروت، 2010.

ب- المعاجم والقواميس:

1- إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار المعارف، ج1، مصر، 1398/ 1972.

2- إبراهيم مصطفى أحمد الزيات حامد عبد القادر: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425/ 2004.

3- ابن منظور: لسان العرب، مج 14، مادة (مكان).

4- ابن منظور: لسان العرب، مج11، المادة(فضا)، ط4، 1426/ 2005.

5- أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مج 07، (مادة الزمن).

6- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، لبنان، 1863، مج، (بني).

7- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان لبعرب، مج2، مادة (ب أ ر)، دار صادر للنشر والتوزيع، ط 4، بيروت، 2005.

8- أحمد بن محمد بن علي المقري الغيومي: قاموس اللغة كتاب المصباح المنير، ج3، توبليس، د ط، د س.

9- باتريك شارود: دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008.

10- جبران مسعود: الرائد معجم ألفبائي في اللغة العربية، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ط1، 1425/ 2004.

11- جيرالد برنس: مصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003.

12- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، داوود سلوم وآخرون، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2004.

13- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

14- الفيروز آبادي، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، ج4، دمشق، ط1، 1987.

15- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط 1، 2002.

16- محمد القاضي: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010.

ج- المذكرات والرسائل الجامعية:

1- جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012/ 2013.

2- ربيعة بدري:البنية السردية في رواية «خطوات في الاتجاه الأخر» لنفاوي زاهر رسالة ماجستير، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014.

3- زهرة بنيني: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان، مقارنة بنيوية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب الحديث،جامعة العقيد الحاج لخضر،باتنة،2008/2007.

4- عائشة دوسن، إيمان حاجي: بنية الوصف ووظائفه في "رحيل المرافئ القديمة لغادة السمان"، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة،2018/2017.

5- عكاشة فاطمة: البنية السردية في الحفر في تجاعيد الذاكرة لعبد الملك مرتاض، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2012.

6- محمود أوجدان يعكوب، الزمان والمكان في روايات نجيب الكيلاني، رسالة ماجستير، إشراف: جبير صالح حمادي، قسم اللغة العربية للآداب، الجامعة العراقية، 2011/ 2012.

د- الجرائد والمجلات:

1- أحمد عبد المعطي حجازي: في الرواية الجديدة، المجلة العلمية الثقافية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982.

2- تزفيتان تودوروف: الشعري، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، ط2، 1990.

3- عبد الرزاق طواهرية: لو أقدر أشتري الأفكار.. العبارة التي أنجبت أرض زيكولا، جريدة المثقف، السبت 12 إلى 18 جانفي 2019م الموافق ل 14 إلى 21 جمادى الأول 1442هـ.

هـ - المواقع الإلكترونية:

كتب عمرو عبد الحميد للتحميل والقراءة، 2022، free.pdf مكتبة الكتب http://books-libray-net ، بتاريخ 2022/06/18م، بتوقيت 23:44سا.

قائمة المحتويات

المحتويات	الصفحة
مقدمة	أ–ث
مدخل: مفاهيم نظرية	
أولا: مفهوم البنية	06
ثانيا: مفهوم السرد	07
ثالثا: مكونات السرد	09
رابعا: مفهوم البنية السردية	11
الفصل الأول: بنية الزمن السردي	
I– الدراسة النظرية	14
أولا: مفهوم الزمن السردي	14
ثانيا: أنواع الزمن	22
II– الدراسة التطبيقية	28
ثالثا: النظام الزمني في رواية فتاة الياقة الزرقاء	40
رابعا: التواتر الزمني	75

الفصل الثاني: بنية الفضاء المكاني	
I- الدراسة النظرية	83
أولا: الفضاء المكاني	83
1-مفهوم الفضاء	83
2- مفهوم المكان	84
3- علاقة المكان بالزمن	89
4- علاقة المكان بالوصف	92
II- الدراسة التطبيقية	99
1- إستراتيجية بنية الأمكنة في الرواية	99
2-أنواع الأمكنة	99
2-1-الأماكن المفتوحة	100
2-2-الأماكن المغلقة	105
الفصل الثالث: الرؤية السردية والتبئير	
أولا: مفهوم الرؤية السردية	114
ثانيا: أنواع الرؤية السردية	116

ثالثا: من وجهة النظر إلى التبئير	118
رابعا: التبئير	122
3-1-مفهوم التبئير	122
3-2- أشكال التبئير	123
الخاتمة	130
الملاحق	133
قائمة المصادر والمراجع	142
قائمة المحتويات	151
الملخص	

الملخص

الملخص:

عالجت هذه الدراسة البنية السردية في رواية "فتاة الياقة الزرقاء" وذلك بالوقوف على أبرز الآليات التي ساهمت البناء السردي للعمل الروائي.

تناول الفصل الأول (بنية الزمن السردي) مفهوم الزمن، بالإضافة إلى أنواع الزمن والعناصر التي ساعدت في تسريع وإبطاء السرد (الاسترجاع، الإستباق، الحذف، الخلاصة، الوقفة، المشهد، التواتر).

وفي الفصل الثاني (بنية الفضاء المكاني) حيث تم فيه التعرف على مفهوم الفضاء والمكان ومختلف العلاقات بالإضافة إلى الوصف وكذلك أنواع الأمكنة في الرواية.

في الفصل الثالث (المنظور السردي) حيث تطرقنا إلى مفهوم الرؤية السردية وأشكالها.

الكلمات المفتاحية: البنية، السرد، البنية السردية، الاسترجاع، الإستباق، الحذف، الخلاصة، الوقفة، المشهد، التواتر، الفضاء، المكان، المنظور السردي، الفضاء المكاني، الزمن السردي.

Summary:

This study dealt with the narrative structure in the novel "The Blue Collar Girl" by identifying the most prominent mechanisms that contributed to the narrative construction of the fictional work.

The first chapter (the structure of narrative time) dealt with the concept of time, in addition to the types of time and the elements that helped speed up and slow down the narration (recall, anticipation, omission, summary, pause, scene, frequency).

In the second chapter (the structure of spatial space), in which the concept of space and place and the various relationships in addition to the description as well as the types of places in the novel were identified.

In the third chapter (narrative perspective), where we touched on the concept of narrative vision and its forms.

Keywords: structure, narration, narrative structure, retrieval, anticipation, omission, summary, pause, scene, frequency, space, place, narrative perspective, spatial space, narrative time.